

apropos

[Perspektiven auf die Romania]




www.apropos-romania.de

A la escucha de las voces de mujeres. En écoutant les voix des femmes.

Mit Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal unterwegs in der Stadt – weibliches Erzählen im urbanen Raum als (mögliches) Substrat literarästhetischen Lernens

Jacqueline Maria Broich 

Universität zu Köln 
j.m.broich@uni-koeln.de

Nr. 15 (2025)

<https://doi.org/10.15460/apropos.15.2377>

Dossier-Artikel

Double blind reviewed

Eingereicht: 15.03.2025

Akzeptiert: 01.10.2025

Veröffentlicht: 20.12.2025

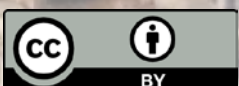
Interessenskonflikt-Statement

Die Autorinnen erklären, dass keine Interessenskonflikte bestehen.

Empfohlene Zitierweise

Broich, Jacqueline Maria. 2025. „A la escucha de las voces de mujeres. En écoutant les voix des femmes. Mit Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal unterwegs in der Stadt – weibliches Erzählen im urbanen Raum als (mögliches) Substrat literarästhetischen Lernens.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 15, 42-60.
doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.15.2377>

© Jacqueline Maria Broich. Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Jacqueline Maria Broich

A la escucha de las voces de mujeres. En écoutant les voix des femmes.

Mit Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal unterwegs in der Stadt – weibliches Erzählen im urbanen Raum als (mögliches) Substrat literarästhetischen Lernens

Jacqueline Maria Broich

ist Literaturwissenschaftlerin und
Fachdidaktikerin am Romanischen
Seminar der Universität zu Köln und
Oberstudienrätin am Gymnasium.
j.m.broich@uni-koeln.de

Zusammenfassung

Ziel dieses Beitrags ist es, anhand exemplarischer Textstellen aus einschlägigen Werken von zwei Autorinnen der zeitgenössischen spanischen und französischen Literatur (Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal) spezifisch weibliche Stimmen und Blicke auf die Stadt zu analysieren, um den Zusammenhang zwischen den räumlichen Konzepten *non-lieu*, *lieu anthropologique*, *hétérotopie* und *terrain vague* sowie verschiedenen Formen von Affekt-, Imaginations- und Möglichkeitsräumen zu beleuchten. Zu diesem Zweck wird von einer starken Interdependenz zwischen urbanem Raum und Figurenperspektive ausgegangen. Hierfür werden individuelle Nutzungsweisen, Bewegungsmuster und Aneignungsmodi durch die weiblichen Subjekte in den Blick genommen bzw. gehört. Mithilfe eines Aufgabenapparates zum globalen, selektiven, detaillierten und inferierenden Hörverstehen zeigt sich schließlich im Rahmen literaturdidaktischer Seitenblicke und Zwischentöne ganz konkret, inwiefern (syn)ästhetisches Erfahren zum emotiven Lernen an exemplarisch romanischer, dezidiert weiblicher Literatur des 21. Jahrhunderts beitragen und motivieren kann.

Keywords: emotives Lernen – *non-lieu* – Raum und Bewegung in Literatur – Stadt – *terrain vague* – weibliche Stimmen

Abstract

The aim of this article is to analyse specifically female voices and perspectives on the city using exemplary passages from relevant works by two authors of contemporary Spanish and French literature (Lucía Lijtmaer and Maylis de Kerangal) in order to shed light on the connection between the spatial concepts of *non-lieu*, *lieu anthropologique*, *hétérotopie*, *terrain vague* and various forms of spaces of affect, imagination and possibility. To this end, it is assumed that urban space and the character's perspective are interdependent. Thus, individual use, patterns of movement and modes of appropriation by the female subjects are analysed and listened to. With the help of a task apparatus for global, selective, detailed and inferential listening comprehension, the extent to which (syn)aesthetic experience can contribute to and motivate emotive learning from decidedly feminine Romance literature of the 21st century is concretely shown in the context of literary didactic (marginal) perspectives and nuances.

Keywords: emotive learning – *non-lieu* – space and movement in literature – city – *terrain vague* – female voices

Weibliche Blicke und Stimmen der Gegenwart

„Je réclame la liberté à grands cris!“ Dies schrieb die französische Bildhauerin und Malerin Camille Claudel 1927 in einem Brief an ihren Bruder, den Dichter Paul Claudel, und meinte damit nicht (mehr) ihr Sich-Lösen von Auguste Rodin, der bis 1893 ihr Lehrer und Geliebter gewesen war. Natürlich flehte sie ihren Bruder an, sie aus der Heilanstalt zu entlassen, in die sie 1913 eingewiesen worden war. Aber welche Freiheit meinte sie noch? Doch wohl die des freien Schaffens! Ein Ausdruck ihres Wunsches, gar ein Traum, den sie immer anstrebte.

In eine ähnliche Richtung bewegt sich die Kurzgeschichte „The Story of an Hour“ (1894) von Kate Chopin, in der die Protagonistin Louise Mallard die Nachricht vom Tod ihres Mannes (verursacht durch ein Zugunglück) erhält. Nach Schock, Trauer und anfänglichem Beweinen, geht sie in ihr Schlafzimmer, öffnet das Fenster und sieht den Frühling in seiner ganzen Pracht. Plötzlich verändert sich etwas in ihr und sie spürt das starke Gefühl von Zuversicht, denn sie ist nicht länger dem Willen anderer ausgeliefert. Sie sieht sich frei an Körper, Geist und Seele. Im 21. Jahrhundert benötigt die Mehrheit der Frauen die Todesnachricht ihres Mannes natürlich gar nicht, um bei sich selbst zu sein und um sich sowohl persönlich als auch in der Gesellschaft frei entfalten zu können.

Diese grundlegenden Veränderungen, die sich vornehmlich im 20. Jahrhundert vollzogen, waren in vielerlei Hinsicht weitreichend: Man ebnete den Weg dafür, dass das Schaffen, die Veröffentlichung, sogar die Aufführung von Werken, die von Frauen geschrieben wurden, *peu à peu* Pfade der Normalität fanden. Abgesehen von der kommerziellen Zweckmäßigkeit hat man nun endlich Zugang zu einer beträchtlichen Anzahl von qualitativ hochwertigen Werken, die von Frauen verfasst wurden. Und neben dem Wieder-Hören von Stimmen, die im Schatten zum Schweigen gebracht worden waren, hat sich ein berechtigtes Interesse daran entwickelt, zu wissen, was Frauen tun und sagen und aus welchem Grund. Wir befinden uns im 21. Jahrhundert in einem Prozess der Normalisierung, in dem die Qualität eines *Œuvre* anerkannt wird und kein Verdacht entsteht, dass ein Werk nur aufgrund des Geschlechts der Person, die es produziert, interessant ist (cf. Ayete Gil et al. 2024, 10).

Gegenwärtig sehen wir folglich eine reichhaltige, innovative und mutige von Frauen verfasste Literatur, die intensiv übersetzt wird. Das Augenmerk bei der Suche nach exemplarischen Texten für die vorliegende Analyse lag auf den Werken möglichst jüngerer Frauen aus der Romania, weil der gegenwärtige Stand des weiblichen Schreibens gemessen und gleichzeitig Distanz zu einem gewissen symbolischen Gewicht der Reife gewahrt werden soll. Bei einer ersten Textauswahl ließ sich feststellen, dass einige Werke sowohl von der Thematik als auch von der Herangehensweise her berührend, gar herzerreißend waren. Nach einer Verfeinerung der literarischen Erkundungen kristallisierte sich heraus, dass einige Texte, ohne miteinander in Beziehung zu stehen, schmerzhaft Realitäten ausdrückten, deren künstlerische Darstellung sogar verstörend war. Zunächst konnten zwei allgemeine thematische Schwerpunkte ausgemacht werden:

Zum einen fokussieren die modernen weiblichen Stimmen der Romania immer wieder auftauchende familiäre Beziehungen, die als Schicksal verstanden werden, mit dem man *in persona* unerwartet zusammenstößt. Des Öfteren präsentieren sich die familiären Verflechtungen als ein sich sukzessiv zersetzender oder schon explodierter Kern, wobei die Explosion mitunter als Sprengung gedeutet werden könnte. Die Gründe hierfür wurzeln tief: der Verlust traditioneller Bezugspunkte, das Aufbegehren der Frauen, zumeist offen, sei es individuell oder kollektiv, der Überdruß, weiterhin (vorbestimmte) Rollen einnehmen zu müssen, die einem Freiheit, Kreativität und die Luft zum Atmen nehmen.¹ Zum anderen zeigt sich eine gewisse Reflexion über die Form(en): Was lässt sich wahrnehmen? Und wie sollte es wahrgenommen werden? Das Schreiben und Sprechen, Lesen und Hören über unsere Sinne ist eine Möglichkeit, Geschichten der Körperlichkeit zu erzählen. Zum Vorschein kommt der Schmerz, auch jener der Sprache, sowie die Notwendigkeit, nach einer anderen Schrift, einer passenderen Stimme zu suchen. Ein Schreiben, das in vielen Fällen exzessiv ist, ohne Beschönigung, hart, wahr und weit entfernt von jeder bescheidenen Weiblichkeit. So als habe man sich seiner Ketten entledigt und könne nur noch unter dem Eindruck schaffen, den diese zuvor hinterlassen haben.

Hier nun zwei Beispiele für die enorme Vitalität und Vielfalt der Stimmen, welche ihrerseits Erfahrungen und Genres vermischen und aus dem Besonderen Kunst machen, um unsere Gegenwart in eine Form zu gießen (cf. Ayete Gil et al. 2024, 11). (1°) Die Echtheit der Protagonistinnen, (2°) die angelegte Polyphonie in den Werken der beiden Autorinnen, (3°) ihre lexikalische Präzision sowie (4°) ihre formale Offenheit bilden auf den ersten Blick schon eine augenscheinliche Schnittmenge zwischen Lijtmaer und de Kerangal, die sukzessiv erweitert werden wird.

Um nicht allzu eklektisch zu verfahren, gilt es nun, die Argumentationslinien, die dieser Beitrag zu verbinden sucht, zu explizieren und näher zu erläutern: Erstens rückt ein dezidiert weibliches Erzählen in den Vordergrund, das sich sowohl in der Inszenierung von Weiblichkeitsdiskursen als auch in der narrativen und semantischen Vergegenwärtigung weiblicher Stimmen konkretisiert. Die Stimmen der Protagonistinnen Lijtmaers und de Kerangals werden dabei als paradigmatische Artikulationen einer weiblichen Perspektive verstanden, die zugleich Distanzierungs- wie auch Aneignungsgesten gegenüber tradierten Rollen, Bewegungsmustern und Handlungen leisten. Zweitens stehen erzählte (peri)urbane Räume im Zentrum, deren narratologische Analyse und Erschließung zur Diskussion raumtheoretischer Konzepte (*non-lieu*, *lieu anthropologique*, *lieu de mémoire*, *hétérotopie*, *xénotopie*, *terrain vague*) führen wird, wobei zu zeigen ist, dass Lijtmaer und de Kerangal urbanen Raum nicht einfach nur minutiös beschreiben, sondern diesen durch die Blicke und Stimmen ihrer Protagonistinnen erst synästhetisch konstituieren. Zusätzlich wird relevant, in welchem Maße der spezifische Raum identitätsstiftend (oder -verweigernd) für die jeweilige Protagonistin sein kann. Drittens eröffnet sich

¹ Exemplarisch soll hier die andalusische Dichterin, Rapperin, Frauenrechtlerin und Politologin Gata Cattana (1991–2017) genannt werden, der auch posthum immer noch eine signifikante Rolle in der Bewegung des *Feminismo* und der *Resistencia* zugeschrieben wird (cf. Pinilla Alba 2024, 60–64).

die Aussicht eines sinnlich induzierten und affektiv erlebten literarischen Lernens im Fremdsprachenunterricht (Spanisch und Französisch), das an ausgewählten Textstellen weiblicher Stimmen und Blicke bei Lijtmaer und de Kerangal ansetzt. Daraus ergibt sich synthetisierend die These, dass literarische Räume, in denen weibliche Stimmen und (Peri)Urbanität narrativ verschränkt werden, ein großes Potenzial für reflexives, kritisches, synästhetisches und emotives Fremdsprachenlernen bergen. All diese Linien werden im Laufe des Beitrags systematisch aufgegriffen, miteinander verquickt, zunächst in ihrer literaturwissenschaftlichen und anschließend in ihrer literaturdidaktischen Hören- und Verstehens-Dimension entfaltet.

Mit Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal unterwegs in der Stadt

Auf einen Streifzug durch die Stadt beziehungsweise durch vielgestaltige spezifische städtische Räume nehmen uns jetzt die beiden zeitgenössischen Autorinnen mit: zum einen Maylis de Kerangal (*1967 in Toulon), die nach ihrer Kindheit in Le Havre in Paris wohnt, Tochter eines Seemanns und Enkelin eines Kapitäns ist, weshalb laut eigenen Angaben dem Element Wasser in ihrem *Œuvre* eine bedeutende Rolle zukommt, die Philosophie, Geschichte und Ethnologie studiert, zeitweilig in Colorado (USA) lebt und als Schriftstellerin² und Teil des Kollektivs *Inculte* tätig ist; sowie zum anderen Lucía Lijtmaer Paskvan (*1977 in Buenos Aires), die in Barcelona aufwächst, Anglistik und Journalismus studiert, als Publizistin für *El País* und *El Diario* und zusammen mit Isa Calderón als Podcasterin arbeitet, das Festival *Princesas y Darth Vaders* kuratiert, als Schriftstellerin, Übersetzerin und Dozentin an der *Universidad de Barcelona* tätig ist und die sich selbst als Feministin, Popkultur- und Gender-Forscherin beschreibt.³

Dem Wasser von Maylis de Kerangal wird nun das Feuer von Lucía Lijtmaer gegenübergestellt. Beide Autorinnen weisen sich in Interviews (cf. Francisco 2015, *Entrevista a Lucía Lijtmaer*) und Lesungen (cf. Maylis de Kerangal im Literaturhaus Köln, 2024) explizit das jeweilige Element zu, mal durch autobiographische Allusion, mal autofiktional in Teile ihrer Werke integriert.

² Ihr Gesamtwerk umfasst u.a. *Je marche sous un ciel de traîne* (2000); *La Vie voyageuse* (2003); *La Rue* (2005); *Ni fleurs ni couronnes* (2006); *Dans les rapides* (2007); *Corniche Kennedy* (2008); *Naissance d'un pont* (2010); *Tangente vers l'est* (2012); *Réparer les vivants* (2014); *À ce stade de la nuit* (2014); *Un chemin de tables* (2016); *Un monde à portée de main* (2018); *Kiruna* (2019); *Canoës* (2021); *Un archipel* (2022); *Jour de ressac* (2024).

³ Zu ihren Werken gehören u.a. *Quiero los secretos del Pentágono y los quiero ahora* (2015); *Casi nada que ponerte* (2016); *Cultura en tensión* (2016); *Yo también soy una chica lista* (2017); *Ofendidos* (2019); *Cauterio* (2022). Lijtmaer äußert sich in einem Interview zu ihrem (literarischen) Feminismus wie folgt: „Mientras siga existiendo un día de la mujer; mientras a mí me sigan invitando a hablar de las mujeres en el periodismo y no simplemente de periodismo; mientras me sigan preguntando si existe una literatura femenina; mientras cumplamos un papel anecdótico seguiremos siendo vistas como un gueto. Yo no tengo ningún problema en hablar de género porque me interesa, pero sé escribir y hablar sobre muchas más cosas. No somos un colectivo, ¿qué es eso de ‘colectivo de las mujeres’?, somos la mitad de la población“ (Francisco, Mercedes de, 2015).

Suhrkamp bewirbt Lijtmaers jüngstes Werk *Cauterio* (2024) als „einschneidende Geschichte über weibliche Selbstbehauptung [...] ein Fest der Verdammten – zwei Frauen, die vier Jahrhunderte versetzt leben, streben nach der Befreiung aus dem Patriarchat“ (Lijtmaer 2024, Klappentext Suhrkamp). *Cauterio* ist ein Roman über die Flucht vor dem Schmerz als eine Form des Überlebens und über die Rebellion gegen zeitgenössische Geschlechterrollen, ein Roman, der in zwei verschiedenen Zeiten spielt, mit zwei verschiedenen Frauen unterschiedlichen Alters: Die eine Hauptfigur ist Deborah Moody aus dem 17. Jahrhundert, die sich gezwungen sieht, London zu verlassen, in die nordamerikanischen Kolonien von Massachusetts verbannt wird, schließlich – von Priestern geächtet – ihre eigene Gemeinde gründet und damit die ersten Umriss des heutigen Brooklyns zeichnet. Die andere Protagonistin ist eine Figur der Gegenwart (Sommer 2014), die in den Jahren der wirtschaftlichen Krise in Barcelona lebt, vor kurzem verlassen, somit jedoch aus einer toxischen Beziehung befreit wurde, nach Madrid flieht und „wie ein Zombie“⁴ durch die Stadt streift. Als Rezipient*in fragt man sich unweigerlich, was diese beiden Frauen verbindet und warum sie alles hinter sich lassen, um wieder ganz von vorn zu beginnen. Die beiden ineinander verschränkten Geschichten handeln von Angst, Bigotterie und Rache, sowohl von Hexen als auch von Heilerinnen. Denn im Roman gelingt es den Figuren, die beide zunächst eine gewisse Verzweiflung spüren, sich durch Rache zu kurieren. Für Lucía Lijtmaer scheint Rache ein überaus interessantes literarisches Motiv zu sein, vor allem, so kommentiert sie gegenüber dem Verlag *Anagrama* in Barcelona, wenn diese von Frauen ausgeführt werde. Rache fasziniert Lijtmaer in der Fiktion deshalb, weil die Autorin sie für heilsam hält. Raumsemantisch steht der Ort Salem in der Erzählung *Cauterio* für eine mögliche neue Welt, in der es weiblichen Figuren sogar gelingt, Landbesitzerinnen zu werden, diametral der Stadt Barcelona gegenüber, der ein Zusammenbruch apokalyptischer Art droht.⁵ Im Gegensatz zum eher humorvollen Podcast *Deforme semanal ideal total* der Autorin verlangt *Cauterio* eine Tiefe, gar einen Tiefgang in den Stimmen der Figuren, zu dem Lijtmaer beim Schreiben laut eigenen Angaben nur am frühen Morgen gelangt, bevor Lärm und Hektik des Großstadtalltags aufkommen. Dennoch haben die Entstehungsprozesse etwas gemein, da es für Lijtmaer immer auch einen Moment des Humors gibt im Schmerz der Charaktere. Im Roman, so die Autorin, existiert jedoch eine Ruhe, die ein Podcast weder hat noch benötigt. Das Sujet der (*mujer*) *loca* in Kunst, Musik und Literatur fasziniere sie gleichermaßen, weil die Idee der „verrückten Frau“ die eines subversiven

⁴ Zitat von Lucía Lijtmaer aus ihrem Interview mit dem Verlag *Anagrama*, Barcelona, 21.03.2022: „[...] vaga por la ciudad como un(a) zombi [...]“.

⁵ Auffallend analog hierzu siehe Costas, Leticia. 2024. *Piel de cordero*. Barcelona: Planeta (Destino/Áncora y Delfín): „Catalina, que pertenece a una estirpe de brujas en los últimos años de la Inquisición, se cría en Merlo, en una consulta a donde acuden enfermos con todo tipo de dolencias. La joven hereda de su abuela Elvira el oficio y los saberes sobre plantas medicinales. Pero un acontecimiento desata su huida y provoca un cambio radical en su existencia que conlleva una misión: salvar a un niño. Lola, una mujer del siglo XXI que está atravesando una crisis, entra en contacto con unas fuerzas que no comprende. La ruptura con su pareja, sus dudas sobre la maternidad y el desbloqueo de recuerdos que había olvidado le provocan un colapso. Las vidas de Catalina y Lola, separadas por más de dos siglos, se conectan por un apocalipsis personal. Ambas tienen la pulsión de rebelarse y romper con la fatalidad a través de esta historia que hará que se tambaleen los límites del escepticismo“ (cf. texto de presentación).

Körpers sei, der nicht einfach gezähmt oder gebändigt werden könne. Jemand, die*der aus der Norm ausbreche, ziehe Lijtmaer jenseits der politischen Satire-Lesarten an, welche natürlich auch möglich seien. Die Autorin erläutert im Interview ferner, dass der Gedanke an psychische Krankheiten und die Frage nach der mentalen Gesundheit in unser aller Leben heutzutage sehr präsent seien. Sie denke jedoch, man könne und sollte die Kunst und die Literatur, die es bereits über *mujeres locas* gebe, auf eine neue Art lesen. Das ist es nämlich, was sich in der Erzählung darüber, was es heißt, eine „verrückte Frau“ zu sein, verändere. Lijtmaer eruiert im Gespräch außerdem, was es wohl genau bedeute, dass ihre Protagonistin Moody verrückt sei; was ist denn nun wirklich los mit ihr? In *Cauterio* finden sich ergo Geschichten von Frauen über die Solidarität zwischen weiblichen Figuren jenseits der Verzweiflung, über die Idee, dass die Liebe manchmal wie eine Falle wirkt und dass vielleicht eine optimistischere Zukunft, oder eine Art Zuversicht, in einer Vereinigung, schlicht im Zusammensein gefunden werden kann (cf. Anagrama (Editorial), 2022).

Mit Lucía Lijtmaer bei ZARA: *Cauterio* – vom *non-lieu* zum Proust'schen Sehnsuchtsort

Es dürfte konsensfähig sein, dass Einkaufszentren Nicht-Orte *par excellence* sind, da sie im Allgemeinen als gesichtslose, austauschbare Konsumzonen gelten. Diesen Übergangsorten spricht der französische Ethnologe Marc Augé aufgrund ihrer Funktion als Durchgangsbereiche, an denen sich niemand für längere Zeit aufhält, und ihrem Mangel an sozialer Interaktion die Eigenschaften eines *lieu anthropologique* ab. Das fünfte Kapitel von *Cauterio*, mit „Calle Hermosilla (ahora)“⁶ betitelt, beginnt *in medias res* damit, dass die junge Spanierin, Lijtmaers weibliche Hauptfigur der Gegenwart, das Bekleidungsgeschäft ZARA betritt:

En ocasiones entro a tiendas de ZARA. Tengo cuidado de no hacerlo demasiado desde que estoy en Madrid. Cuando siento que lo necesito, planifico cuidadosamente cómo y cuándo, siempre en día laborable, entre las diez y las doce [...]. Intento dosificar esas excursiones, pero cuando las necesito, me arrastro entre comercios de vestimenta de caza y cafeterías de estilo vienés de la zona hasta que llego a mi propio templo. En el momento preciso antes de entrar siempre hago una pausa, para no gastar la emoción que me embarga justo cuando paso el umbral de los detectores de códigos de barras. (Lijtmaer 2022, 42)

Mithilfe der Ausdrücke „siento que lo necesito“, „planifico cuidadosamente cómo y cuándo“, „siempre en día laborable“, „entre las diez y las doce“, „intento dosificar esas excursiones“ und „siempre hago una pausa“ spannt Lijtmaer narrativ ein semantisches Feld des Zwanghaften, der Abhängigkeit und Sucht auf, das vom Durchschreiten der Lichtschranke, dem Passieren der Barcode-Schwelle am Geschäftseingang jäh unterbrochen wird. Emblematisch vor der Zäsur in dieser Textpassage ist, dass die Pause, die die Protagonistin stets vor Betreten der ZARA-

⁶ Zumeist alternieren die beiden Erzählstränge der Frauen, die vier Jahrhunderte versetzt leben; kontextualisiert durch werkinternen Paratext (cf. Peritext gemäß Gérard Genette), indem hinter die Kapitel- bzw. Zwischenüberschriften in Klammern entweder *antes* oder *ahora* hinzugefügt wird; hier: Lijtmaer 2022, 42.

Filiale macht, einzig und allein dazu dient, dort noch keinerlei Emotion zu verschwenden, ohne die Art der Empfindung jedoch für uns Rezipient*innen zu präzisieren. Durch die metaphorische Klassifizierung des Geschäfts als „mi propio templo“ wird deutlich, welchen Stellenwert dieser urbane Ort für die junge Erzählerin hat. Aber ist es auch ein Nicht-Ort?

Ganz im Gegensatz zum *lieu anthropologique*, der einen konkreten, symbolisch aufgeladenen Ort meint, der Identität stiftet, gesellschaftliche Bezüge herstellt und mit der Geschichte verwoben ist, definiert Augé (mit engem Bezug zu Michel de Certeau) den *non-lieu ex negativo*, weil er weder soziale Relation noch Identität konstituiert, sich auf einen ihn definierenden Zweck hin ausrichtet, Analogien und Anonymität impliziert und eine der *surmodernité* inhärente Einsamkeitserfahrung erzeugt (cf. Augé 1992, 100). „Die Vermehrung von Nicht-Orten ist für Augé das Symptom einer aktuellen Entwicklung, der ‚Übermoderne‘, die nach einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin, nach einer ‚Anthropologie des Hier und Jetzt‘ verlangt“ (Chihai 2015, 188). Mit *surmodernité* ist eine gesteigerte Stufe der Moderne gemeint, die durch einen durch Verkehrs- und Kommunikationsmedien hervorgerufenen, dreifachen Exzess charakterisiert werden kann: *surabondances événementielle et spatiale* und *l’individualisation des références* (cf. Augé 1992, 95).

ZARA müsste die persönliche Identität unserer Protagonistin beim Durchschreiten der Metalldetektoren am Eingang eigentlich gegen eine provisorische und kulturell unabhängige Identität einer Kundin oder Konsumentin eintauschen, die ein *non-lieu* allen Subjekten im Sinne einer Egalisierung gleichermaßen verleiht. Ferner sollte sie sich eigentlich an gewisse Zirkulationsbedingungen und Nutzungsmodalitäten halten, den (impliziten) Imperativen nachkommen, ergo genau das tun, wozu der Nicht-Ort bestimmt ist. Aufgrund dieser deindividualisierenden Wirkung kategorisiert Augé den gleichschaltenden *non-lieu* auch als Gegenteil der Utopie. Wider Erwarten geschieht in unserem Fall jedoch Folgendes:

Sí, las tiendas de ZARA son para mí una ofrenda, algo tan preciado como una joya pulida con esmero. Las tiendas de ZARA son mis zafiros, que saco a pasear solamente en los días señalados. Son algo parecido a un homenaje, el equivalente a un baño caliente y relajante. Cuando voy a una, lo primero que me golpea es el aire acondicionado, que, en vez de repelerme, me hace sentirme segura. Las tiendas de ZARA son mi particular líquido amniótico, en el que me mezo por sus suelos color hueso, por sus superficies de mil, dos mil, tres mil metros cuadrados distribuidos regularmente, de manera minuciosa, en varias plantas. No hay nada más seguro que este espacio. (Lijtmaer 2022, 42–43)

An dieser Textstelle wird sofort augenfällig, dass nicht einmal die kühle Luft der Klimaanlage vermag, der Schwärmerei unserer Erzählerin ein Ende zu setzen, denn kohärenz- und kohäsionsorientiert rekurren die Klasse (bzw. die dominanten Seme) in „ofrenda“, „como una joya pulida“, „mis zafiros“, „un homenaje“, „un baño caliente y relajante“, „mi particular líquido amniótico“, „por sus suelos color hueso“ und „nada más seguro que este espacio“ auf ein und dieselbe Isotopie, genauer gefasst, die Verständnisebene des Luxus, des Wertvollen, der Sicherheit und des Wohlfühls.

Für unsere Hauptfigur ergibt der Besuch bei ZARA durchaus Sinn. Sie gibt vor, sich die Kleidungsstücke anzusehen, tut dies jedoch nie. Sie befühlt die Materialien der

Herbst- und Winterkollektion, die nach den Farben der Regenbogenflagge sortiert sind: „Simulo ser una clienta más, finjo extremadamente bien. Parezco una mujer desocupada, con tiempo libre, que pasea entre el *brunch* y una sesión de radioterapia facial“ (Lijtmaer 2022, 43). Dabei fühlt sie sich weder von der *chill out*-Musik gestört noch regt sie sich über die *easy listening*-Version von Nirvanas „Come as you are“ auf. Ganz im Gegenteil, ihr stiftet dieses Einkaufszentrum sogar Identität. Der Duft des Ladens lässt ihren Atem an diesem Dienstagmorgen im Spätsommer sogar schneller gehen, während sie so tut, als sei sie eine Kundin, die alle Zeit der Welt hat. Sie ist süchtig nach dem Raumspray von ZARA, dessen Geruch sie förmlich in Rausch versetzt: „Se me nubla la vista y finalmente pasa. Llegan imágenes de [...]“ (Lijtmaer 2022, 43). Einem Proust'schen Erinnerungsmoment (*mémoire involontaire*) gleich, durch das beim Eintauchen einer *Madeleine* in eine Tasse Lindenblütentee (*déclencheur*) Marcells Kindheit in Combray in *Du côté de chez Swann* (1913) *ad hoc* Gestalt annimmt, transportiert die Duftsynästhesie unsere Protagonistin just an einen Tag des Jahres 1994, an dem sie als Kunstgeschichtsstudentin in Edinburgh an ihrer Dissertation zum Thema „Spekulativer Realismus“ forscht und sie Evan oder Nathaniel trifft, dessen Name je nach ihrer Laune variiert. Das Duftmoment bei ZARA ist nicht nur Illustration oder ein rein assoziativer Vergleich mit dem Proust'schen Sehnsuchtsort, sondern durch die rhythmisch strukturierte Syntax Lijtmaers eine performative Nachbildung des Erinnerungsflusses. Die Materialität der Wahrnehmung verweist auf eine verkörperlichte Poetik der Erinnerung, die das Proust'sche Moment transformiert. Gedankenblasen gehen auf, verschwimmen, ein sehr komplexer Vorgang des Sich-Erinnerns entspinnt sich: Unsere Hauptfigur erträumt sich ihre Bilderbuchfamilie mit Evan oder Nathaniel und ihren Sizilien-Urlaub als abenteuerlustige Eltern von hübschen blonden Zwillingen. Dies alles endet schließlich abrupt mit folgender Feststellung:

La fragancia de los establecimientos de ZARA se distribuye por medio de vaporizadores manuales, pero también está conectada al aire acondicionado [...]. El olor a flores frescas [...] me llena de recuerdos falsos que deseo con tanta fuerza haber tenido que [...] siento cómo asciende por mi cuerpo una rabia feroz [...]. Solo con un esfuerzo sobrehumano logro, finalmente, controlarme. [...] Otros días, los menos malos, cuando puedo regresar yo sola de mi viaje interior, me consuelo pensando en que hay dos mil doscientos treinta y dos ZARAS en el mundo y que todos huelen exactamente igual. El de Londres, el de Dubái, el de São Paulo. No me hace falta viajar. No es necesario. Aquí, entre botas de charol y brillo de labios color cereza, lo tengo todo, nada me falta. (Lijtmaer 2022, 46)

In obiger Textpassage sehen wir plötzlich sehr klar auch die latente *otra cara de la moneda*: Während einerseits die „fragancia“ und der „olor a flores frescas“ per Duftspray den ganzen Verkaufsraum erfüllen und durch die Klimaanlage noch besser verteilt werden, tauchen andererseits auf einmal „recuerdos falsos“ auf und die Empfindungen der jungen Erzählerin kippen in Wut, Niedergeschlagenheit und Kontrollverlust. Den Vergleich zwischen dem Auslöser des Erinnerungsmoments durch das ZARA-Raumspray und die *Madeleine* bei Proust entfaltet Lijtmaer systematisch. Die Schnittmenge der *mémoire involontaire* ist hierbei eine unwillkürliche Überschreitung der Gegenwart. Allerdings bleibt das Moment innerhalb der Textstelle nicht kohärent, vielmehr entsteht ein Fragmentierungseffekt, da die

Erinnerungen der Protagonistin ganz abrupt als paradoxes Begehren nach Nicht-Erlebtem gedeutet werden können – ein Ausdruck der Krise moderner Subjektivität in Konsumzonen, an Nicht-Orten.

Es gilt festzuhalten, dass auch als städtische Nicht-Orte anmutende Einkaufszentren für Subjekte durchaus identitätsstiftend und sinngebend sein können, ohne sich gleich als symbolträchtige Erinnerungsorte (*lieux de mémoire*, cf. Nora 1984) ins kollektive Gedächtnis einzuschreiben, zu denen anthropologische Orte der Übermoderne häufig erhoben werden. Man inszeniert Geschichte in diesem Fall förmlich durch künstliches Erschaffen von *lieux de mémoire*. Auf der Suche nach sozialer Identität und Erinnerung (cf. Chihai 2015, 190) eignet sich unsere junge Protagonistin den Raum bei ZARA trotz ihrer singulären Aktivitäten regelrecht an und experimentiert mit seinen Nutzungsmöglichkeiten, sodass es ihr gelingt, durch (syn)ästhetisches Erfahren ganz individuelle, affektiv-emotionale Erinnerungsmomente zu erleben, seien sie positiver oder negativer Art, die den Konsumzonen, Wartebereichen, Verkehrsmitteln und Kommunikationsmedien des städtischen Raums diametral gegenüberstehen, wenn auch Ort und *non-lieu* nur als idealtypische, stets aufeinander bezogene Extrema zu denken sind.

Mit Maylis de Kerangal am Tatort: *Naissance d'un pont*

Schlendern wir nun weiter zur Synopsis von *Naissance d'un pont* (2010), einem Roman von Maylis de Kerangal, deren Erzählstimme den Rezipient*innen eine gänzlich andere städtische Raumerfahrung beschert: In Coca, einer fiktiven Stadt in einem imaginären Kalifornien, soll am Anfang unseres Jahrtausends eine Hängebrücke entstehen, um die letzte Kluft zwischen der westlichen Zivilisation und dem Rest an unberührter Kultur zu überwinden. Personen aus aller Welt arbeiten dort auf dieser riesigen Baustelle zusammen: US-amerikanische Jobber, mexikanische Kranfahrer, chinesische Bauarbeiter und französische Ingenieure. Anhand dieser ganz verschiedenen Schicksale ergeben sich so neue Verwicklungen, Verhältnisse und Beziehungen zwischen den Menschen dieses Schmelztiegels – genau in dem Jahr, in dem die gigantische Brücke trotz aller Widerstände fertiggestellt werden soll. Im amerikanischen Stil werden Empfindungen und Träume, Maschinen und Räume, soziale Klassen und Karrieren, Berufe und Körper (humorvoll-makaber, aber echt) miteinander verbunden. Mal einfühlsam, mal distanziert erzählt, erfahren die Leser*innen, wie die Protagonist*innen miteinander umgehen, wie sie arbeiten, sich lieben, sich von der Politik beeinflussen lassen, wie sie gegeneinander kämpfen, sich hassen, wie ihr Alltag ist. Selbst wenn wir im Folgenden nicht den tatsächlichen Brückenbau in den Blick nehmen, sondern ein Szenario innerhalb des Romans fokussieren, das sich auf einer städtischen Brachfläche ereignet, so spielt die Autorin in ihrem Werk zweifellos auf den Film *Le Pont du Nord* (1981) des Filmkritikers und widerspenstigen *Nouvelle Vague*-Regisseurs Jacques Rivette an.⁷

⁷ Für eine nähere Betrachtung siehe Broich (2019).

Auf einem *terrain vague*

Im letzten Abschnitt des Romans *Naissance d'un pont* mit der Kapitelüberschrift „De l'autre côté de l'eau“ entdeckt die kleine Billie, kaum dreijährig, einen leblosen Körper auf einem verwilderten Grundstück hinter dem Fußballplatz von Edgefront, auf welchem sie – sich selbst überlassen mit ihrem Plüschtier in der Hand – herumstreunt. Für den Nachmittag wird sie von ihrer auf der Baustelle arbeitenden Mutter ihrem älteren Bruder Matt anvertraut, der sich um sie kümmern und sie mit zum Brachland nehmen soll, wo Billie so gern hinmöchte, um mit ihm zu spielen. Jedoch hat der Jugendliche andere Pläne:

Quand Matt arrive sur le terrain vague, une fille est là, vautrée dans l'herbe, qui l'attend avec des bières. C'est quoi ça ? dit-elle en désignant Billie dans la poussette, canari à lunettes roses en forme de cœur. Ça, c'est ma petite sœur ! Matt délivre Billie qui saute de la poussette. La fille fait la moue, déçue, je pensais qu'on serait tranquilles, j'aime pas trop les gosses, et Matt s'empresse de lui répondre, ça va, elle est pas chiante, tu verras, déjà il l'embrasse les yeux fermés en lui palplant les seins, et Billie s'éloigne en silence. (de Kerangal 2010, 270)

De Kerangal kreiert hier sowohl durch die Lexik als auch durch ihre Syntax ein Ambiente der Unmittelbarkeit, der Spontaneität und der kindlich-jugendlichen Improvisation, indem sie mündliches Sprachregister mimt, verschriftlicht und beispielsweise den ersten Teil des Verneinungspartikels „(ne/n')... pas“ weglässt sowie umgangssprachliche Ausdrücke des *langage familier* wie „faire la moue“ oder „gosses“ verwendet. Das *terrain vague*, auf dem Billie umherstreift, ist ein verlassener, verwahrloster, oft vergessener Raum innerhalb des Stadtgefüges, ein Rest, eine Baulücke oder eine Brachfläche. Während es traditionell als Makel im Stadtbild, als Zeichen gesellschaftlicher Missstände und als Gegenort der urbanen Ordnung galt, ist das *terrain vague* heute eher ein Imaginations- und Potenzialraum, ein Möglichkeitsraum für neue Urbanität innerhalb der schrumpfenden, fragmentierten Stadt.⁸ Dieses leere, scheinbar zweckfreie und herrenlose Gelände ist als hybride Zone zwischen Kultur und Natur, Stadt und Land, öffentlicher Ordnung und Privatheit, Nutzungsvorgaben und Fantasie ein Refugium (cf. Broich 2023 [2019], 382) – für die beiden Jugendlichen, aber auch für die kleine Billie.

[L]e double usage de la friche au centre ou en marge d'une ville persiste dans le roman moderne et contemporain. Les terrains vagues qui apparaissent dans *L'herbe des nuits* de Patrick Modiano dénoncent la 'Seconde Haussmannisation' des années 1960, mais ressemblent aussi aux lieux du crime d'un roman policier ; et celui qui, dans *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal, s'étend aux alentours d'un chantier énorme favorise les ébats d'une

⁸ Ein Analysemodell des *terrain vague* (auch in diesem Roman) ist das folgende: „In der einen Dimension werden die drei Bedeutungsebenen des Vagen [...] mithilfe der drei [...] etymologischen Linien des Wortes *vague* abgebildet: (1) *vacuus* repräsentiert Leere, Abwesenheit und Negation; (2) *vagus* repräsentiert das Unbestimmte, Zufällige, Ungeordnete und die diffuse Bewegung; (3) *vâgr* repräsentiert Transformation, Umbruch und Transgression. Diese drei semantischen Ebenen werden nun auf verschiedene ontologische Ebenen projiziert, die wesentlich sind für die Beschreibung gesellschaftlicher und insbesondere urbaner Realität, in der sich soziale Verhältnisse in materiellen Situationen verräumlichen und in Zeichensysteme einschreiben [...]: (1) Physik; (2) Ökonomie; (3) Politik; (4) Soziologie; (5) Ethnologie/Anthropologie; (6) Ökologie; (7) Ästhetik und (8) Praxis“ (Broich 2023 [2019], 381).

petite fille et d'un couple adolescent tout en leur révélant un corps déchiré. (Nitsch 2025, in Vorbereitung)

Wolfram Nitsch wählt den einschlägigen Begriff „les ébats“, der durch seine inhärente Ambiguität direkt auf den großen Handlungsspielraum (auf einem *terrain vague*) verweist, zum einen auf das Herumtollen eines Kindes, zum anderen auf das Liebesspiel Heranwachsender. Der kleinen Billie, die als *rôdeuse* und *arpenteuse* auf der Brachfläche unterwegs ist, fehlen gar keine Nutzungsvorgaben oder Handlungsordnungen. Die vielmehr unbestimmte Bestimmung öffnet das *terrain vague* für Unvorhergesehenes. Ludische Momente, insbesondere das kindliche Spiel, zeigen, wie das Brachland für sie durch symbolische Aneignung prinzipiell zu jedem beliebigen Raum werden könnte. Billie zweckentfremdet es auf xenotope (heterotope und heterochrone) Weise, spielt darauf frei und kreativ mit Zigarettenskippen, verrosteten Fahrrädern und Schuhsohlen. Das Mädchen vermeidet eingeschriebene Ordnungen, präferiert eher komplexeres Chaos und lässt sich ein auf das Prinzip der Serendipität, auf das zufällige Auffinden von etwas ursprünglich nicht Angestrebtem, jedoch Bedeutsamem:

Au début, la petite fille se promène, ramasse des mégots de cigarettes, boit les dernières gouttes aux canettes de bière qui traînent, s'accroupit pour cueillir des pissenlits. On ne sait pas ce qu'elle se raconte, il semble qu'elle se parle, errante au soleil, enjambant les carcasses de vélos rouillés, les bidons d'essence crevés à la carabine. Bientôt elle tripote une semelle, délace une chaussure, tire sur une chaussette, gratte la peau qui apparaît avec un petit bâton de bois – elle s'applique, sa petite langue rose sort entre ses lèvres pincées –, tout en chassant les mouches en vol stationnaire, nombreuses ici, et bruyantes, puis derrière la jambe, elle aperçoit une autre jambe, la même chaussure et la même chaussette, et relevant les yeux découvre le reste du corps. (de Kerangal 2010, 270)

Bei de Kerangal inszeniert die kindlich-sensorische Lexik Billies Blick auf das *terrain vague* als Möglichkeitsraum, in dem (Liebes)Spiel, Tod und Subversion koexistieren. Das explorative Verhalten des Kindes, semantisch und syntaktisch durch die schrittweise Entdeckung der einzelnen Körperteile und Kleidungsstücke verdeutlicht, erzeugt Spannung und retardiert den Prozess des Leichenfunds, der sich durch den Fliegenschwarm unmissverständlich ankündigt. Das *terrain vague* ist für Billie ein Spielplatz, auf dem sie sich ausprobieren kann, der sie handlungsfähig macht, ein Ort, auf dem alles möglich ist, an dem sie teilhaben kann. Für ihren Bruder Matt hingegen ist es ein Ort der ersten, geheimen Liebe, aber auch ein Ort des Abjekten; ein Tatort, an dem ein fremder Körper tot, gar zerstückelt und zerfetzt entdeckt wird.

Mit Maylis de Kerangal an der Schwelle: *Canoës*

An dieser Stelle werden Blickwechsel zu (peri)urbanen Orten und Räumen vollzogen, indem wir unser Augenmerk auf ein weiteres Werk von Maylis de Kerangal richten: In *Canoës* (2021) widmet sich die Autorin in acht Geschichten (*Bivouac*, *Ruisseau et limaille de fer*, *Mustang*, *Nevermore*, *Un oiseau léger*, *after*, *Ontario*, *Ariane Espace*) explizit der Kraft der weiblichen Stimme. Acht unnachahmliche Frauenstimmen loten Nähe und Entfremdung aus und beweisen, welche signifikante Rolle die Stimme für unser Dasein als Menschen spielt. *Grosso modo* erzählt

die Autorin (in autofiktionaler Weise?) von einer Pariserin, die in eine Kleinstadt in Colorado verbannt wird und sich nur schwer an ihr neues Leben gewöhnt, ganz im Gegensatz zu ihrem Lebensgefährten, dessen Stimme und Persönlichkeit sich zu verändern beginnen. Um diese zentrale Novelle herum entfalten sich sieben weitere Erzählungen, in denen Frauen im Mittelpunkt stehen: einsame, verträumte, wortgewandte und ausgegrenzte (cf. de Kerangal 2021, *quatrième de couverture*). Die Geschichten erzählen von Momenten, in denen eine winzig kleine Verschiebung alles entscheidend für das Gefüge ist, und somit Gehemmtsein rasch in Vertrauen umschlagen kann, jedoch Liebe auch in Bedenken.

nicht mehr, noch nicht

So beginnt „after“, die sechste Geschichte von *Canoës*:

Cette capsule de bière qui roule dans ma bouche, cette couronne de métal cabossée, déformée d'un coup de mâchoire, son pourtour dentelé de pointes, le recto poli, émaillé sous ma langue, le verso râpeux, et cette façon qu'elle a de prolonger son goût de petite monnaie tiède, de faire durer sous mes lèvres ses arômes de foin et de houblon, de rappeler l'amertume, cette pièce d'or Heineken frappée d'une étoile rouge qui valdingue contre mes dents et que je colle sous mon palais telle une hostie clandestine [...]. (de Kerangal 2021, 139)

Überaus geschickt bewegt die Protagonistin den 21-zackigen-Kronkorken, auch Bierkapsel genannt, jenes kreisrunde Blechstück mit kronenförmig gebogenem Rand, mit dem die Heineken-Flasche luftdicht und geschmacksneutral verschlossen wurde, in ihrem Mund hin und her, presst diesen an ihren Gaumen und vergleicht ihn mit einer Hostie, einer Opfergabe aus Mehl, Wasser und Sauerteig, die beim Abendmahl als Brot gereicht wird. Die gustatorische Wahrnehmung der Erzählerin steht im Vordergrund (analog zur olfaktorischen bei Lijtmaer): Der Kronkorken schmeckt wie eine lauwarme Münze mit einer Prise aus Heu und Hopfen. Mit dem Wort „amertume“ ordnet die Protagonistin als Geschmackqualität die Bitterkeit zu. Diese darf ebenfalls als Vorbotin gelten für das Ungewisse, was sie zukünftig erwartet. Denn das Abitur ist geschafft, die Aufräumarbeiten nach der privaten Abifeier stehen an und die Protagonistin läuft mit einem Plastikmüllsack über das plattgetretene Gras, um eben Kronkorken, Chipstüten, Pizzakartons, Haargummis, T-Shirts und leere Tabakpäckchen einzusammeln; ihr Kommentar zu alledem: „C'est dégueulasse, ici“ (de Kerangal 2021, 139).

Als Bindeglied und Schnittmenge zwischen den Textstellen liegt es auf der Hand, den *Tract* der *Linguistes atterrée.s* zu bemühen, den die Autorin verinnerlicht zu haben scheint, auf den sie während ihrer Lesung im Literaturhaus Köln im Juni 2024 explizit verweist, und der unter anderem folgende Ideen enthält: „Le français n'est plus la langue de Molière. / Le français parlé n'est pas déficient. / Le français n'est pas massacré par les jeunes. / Le français n'est pas en péril face à l'extension du féminin.“ (cf. Les Linguistes atterrée.s 2023). Ebenfalls stehen die Nutzung fingierter Mündlichkeit und die Verwendung nicht-normgemäßer Jugendsprache als stilistische Mittel und zur Charakterisierung der Protagonistin im Vordergrund. Jugendsprache imitierend, elliptisch (lexikalisch abkürzend sowie syntaktisch

reduziert), assoziativ (gedanklich springend), jedoch semantisch überaus reichhaltig und differenziert, schildert de Kerangal mithilfe einer Analepse – genauer in Form einer aufbauenden Rückwendung gemäß Eberhard Lämmert (1955) – wie die junge Protagonistin von „after“ im Foyer ihres Gymnasiums zusammen mit den anderen Abiturient*innen die Notenliste sichtet. Direkt im Anschluss macht sie sich zum vielleicht vorerst letzten Mal auf den Heimweg mit ihrem Rad, das ihr (zumindest bis jetzt) einen größeren Bewegungsradius innerhalb der Stadt garantierte:

J’ai franchi les grilles du bahut et filé à vélo sans me retourner, cinq kilomètres sur cette route plus familière encore que la voix de ma mère et qui soudain s’est dérobée, distante, telle une image pelliculée sous un film transparent – les vieilles rues de pierre silencieuses prolongées d’un bitume trop noir, les pavillons en rez-de-jardin, les façades saumon, rose pâle, les toits minces, les tas de parpaings, parfois une piscine gonflable pour les petits, deux chiens derrière le grillage, un trio d’arbres maigrelets mais toujours un garage par lequel on entre dans l’habitation. (de Kerangal 2021, 141–142)

Straßen und Wege ins Umland, also raus aus der Stadt, die noch vertrauter sind als die Stimme der eigenen Mutter, die sich plötzlich entzogen hat und nunmehr distanziert erscheint – der geneigten Leserschaft erscheint dies wie eine Vorahnung. Die Protagonistin übertritt bzw. überfährt eine Schwelle. Mit Arnold van Gennep lässt sich von Übergangsriten oder *rites de passage*⁹ sprechen, die in quasi allen menschlichen Gesellschaften der Welt seit jeher zu finden sind und die Funktion haben, den Übergang eines Individuums von einer Gruppe in eine andere, von einer sozialen Situation in die andere oder von einem Zustand in einen anderen zu begleiten und abzusichern. Das Fahrradfahren der Hauptfigur repräsentiert hier eine zeremonielle Sequenz. Van Gennep unterscheidet für die Übergänge drei Typen: Trennungs-, Umwandlungs- und Angliederungsriten (cf. van Gennep 1999, 20–23). All diesen Übergängen liegt eine nicht nur metaphorische, sondern auch tatsächlich räumliche Vorstellung einer Grenzüberschreitung zugrunde, die ganz konkret realisiert werden kann.

Im Folgenden sehen wir außerdem, inwiefern das *terrain vague* die Rolle eines Schwellenortes übernehmen kann, indem es nämlich als Raum des Dazwischen fungiert. Bei Foucault (2009 [1966]) sind diese Schwellenorte identisch mit den von ihm so bezeichneten Krisenheterotopien. Eine solche Schwelle passiert unsere Abiturientin:

[...] puis les cultures apparaissent, maïs et tournesols, et plus on s’éloigne de la bourgade, plus la campagne sème des ruines, garages abandonnés, hangars à tabac capitonnés de lierre, tracteur oxydé couleur Coca-Cola, citernes dévorées de flore rudérale, fermettes désertes, des maisons pauvres et défoncées, des mesures bien réelles. J’ai pensé que c’était la dernière fois que je faisais ce trajet, que je ne le ferais jamais plus, mais au lieu d’exulter bouche ouverte, de décoller comme une fusée *bye bye* la compagnie, quelque chose se formait dans le fond de mon larynx, un accroc, une rayure – j’ai cru que j’avais avalé un

⁹ Laura Wiemer fächert mit Erläuterungen zu Walter Benjamin, Jonas Geist, Karlheinz Stierle etc. ein umfassendes Bedeutungsspektrum der *Passage* auf, die zunächst architektonisch gemeint ist; bei van Gennep allerdings nur im übertragenen Sinn; cf. die Polysemie von *pasaje/passage* in Wiemer 2025, 65, 176, 209–211, 217–218, 241.

insecte et je me suis même arrêtée pour cracher sur le bas-côté de la départementale. (de Kerangal 2021, 142)

Während dieses Umwandlungsritus changiert die Stadt vom Wissens- zum Überlebens-, zum Affekt-, zum Imaginationsraum. Hierbei lässt sich das Verhältnis von Stadtraum und fühlendem, erkennendem Subjekt über spezifische Denkfiguren sowie urbane Semantiken artikulieren: (1°) über Raum-Zeit-Relationen, (2°) Orientierung im System und (3°) Bewegungsmodi (cf. Harbrecht et al. 2020, 34). Die Protagonistin scheint zunächst aus der Schule zu fliehen, möchte den ihr so vertrauten Ort, dem sie seit der Notenbekanntgabe nicht mehr angehört, unbedingt verlassen und sucht vermeintlich ziellos nach für sie noch nicht Definierbarem, orientiert sich auf dem Rad an Straßen und Häusern der Stadtstruktur und durchfährt periurbane Brachflächen, zu denen sie sich auf einmal hingezogen fühlt: Rost, Ruinenästhetik und Ruderalvegetation staffieren den Affektraum für die Protagonistin im Aneignungsmodus angenehm aus. Schließlich folgt durch das Nicht-mehr und Noch-nicht eine raumsemantische Umkehrung; daheim angekommen wird Nahes plötzlich zu Fremdem:

Chez moi, il n'y avait personne, j'ai bu longuement au robinet, plongée dans l'évier, puis j'ai renversé la tête au plafond pour une série de borborygmes, je voulais retrouver ma voix claire, cette voix de bachelière qui s'apprête à partir, mais alors, au lieu de sortir sur la terrasse et d'attendre au soleil en fumant, la cigarette tendue derrière l'oreille, star du jour, je suis montée dans ma chambre, j'ai tiré les rideaux et me suis couchée dans mon lit en position fœtale, je frissonnais, l'œil ouvert, et dans la pénombre bleutée ma chambre elle aussi m'a paru bizarre, les murs reculés, lointains, c'était la chambre de la fille que je n'étais déjà plus, que j'avais cessé d'être [...]. (de Kerangal 2021, 142–143)

Ohne klare Stimme legt sich die junge Abiturientin in embryonaler Haltung in ihr Bett – hier schwingt leicht die *Fruchtwasser*-Metapher bei ZARA mit – und obwohl ihr Zimmer ihr im metrischen Sinne objektiv ganz nah sein müsste, erscheint es ihr phänomenologisch gesehen in jenem Moment fremd und fern, da es aus Mangel an offensichtlichem Wozu aus dem regulären Bedeutungsspektrum herausfällt. Sie liegt im Zimmer des Mädchens, das sie bereits nicht mehr ist, das sie aufgehört hatte zu sein. Die periurbanen Brachflächen, die sie passiert hatte, sind weit entfernt davon, *lieux anthropologiques* zu sein: Zwar bilden sie einen Raum *sui generis*, stiften jedoch von sich aus keine stabile Identität (mehr) und zwingen ihr auch keine provisorische Rolle (mehr) auf; streng genommen offerieren sie nichts dergleichen. Obschon sie zwangsläufig mit Geschichte verflochten sind, die sich zum Beispiel in den Ruinen manifestiert, und soziale Verbindungen bezeugen, lassen (peri)urbane Brachflächen ihr Subjekt mitunter (positive) Einsamkeitserfahrungen machen.

Die bisherigen Analysen haben gezeigt, wie weibliche Stimmen städtische Räume konstituieren und transformieren können und wie (peri)urbane Topographien narrative Möglichkeitsräume eröffnen. Hieraus ergibt sich folgende Anschlussfrage: Wie lassen sich diese ästhetischen und affektiven Prozesse wohl in Lehr-Lern-Kontexte romanischer Sprachen überführen? Auf ihre besondere Weise zeigen beide Autorinnen uns, welch großes Potenzial für emotives, literarisches Lernen sich in Stadttexen verbirgt. Das folgende Kapitel versteht sich als konsequente Fortführung der bislang skizzierten Argumentationslinien.

Literaturdidaktische Seitenblicke und Zwischentöne – Rezeptive und produktive *oralidad* / *oralité*

(Syn)ästhetisches Erfahren und multisensorische Dynamiken bilden die Grundlagen emotiven Lernens an romanischer Literatur des 21. Jahrhunderts. Wen nimmt es daher wunder, dass im Zentralabitur aller modernen fortgeführten Schulfremdsprachen Englisch, Französisch, Spanisch und Italienisch ab dem Jahr 2025 globales, detailliertes und selektives Hörverstehen abgeprüft wird? Ewout van der Knaap erläutert in seiner Literaturdidaktik sowohl den Zusammenhang zwischen literarischen Texten, Hör- und Verstehensprozessen als auch deren Relevanz: „Aufgaben mit Fiktionsbezug können das Hörverständnis verbessern. Literarische Textsorten können auf Schüler*innen stimulierend wirken, wenn sie in die Erzähwelt gezogen werden. Darüber hinaus sind literarische Texte einfacher zu verstehen, sofern sie [...] zum Niveau passen, [...] sie in passender Geschwindigkeit und mit guter Intonation vorgelesen werden“ (van der Knaap 2023, 111). Im Folgenden nun ein Aufgabenbeispiel für Schüler*innen zum Hörverstehen des Vorgelesenen, welches sich exakt auf die weiblichen Blicke und Stimmen in unseren literarischen Stadttexen bezieht. Das erste Beispiel fokussiert das selektive Hörverstehen (*comprensión oral selectiva de opción múltiple*) in *Cauterio*:

1° ¿Por qué la narradora va regularmente a las tiendas de ZARA?

- ☐ para comprar ropa
- ☐ para hacer su pausa de trabajo
- ☒ para acordarse y soñar

Das zweite Aufgabenbeispiel bezieht sich hingegen auf das globale Hörverstehen (*compréhension auditive globale*) in *Canoës*:

2° Coche le résumé adéquat !

- ☒ Dans l'extrait, il s'agit d'un groupe d'amis fêtant leur réussite au bac. La narratrice décrit intensément le moment où elle se rend compte qu'elle a passé les examens. Mais lorsqu'elle arrive à la maison, elle réalise tout à coup qu'elle a arrêté d'être une enfant.
- ☐ L'extrait traite d'un groupe d'amis qui finit leurs carrières scolaires. Malheureusement, la fille nous racontant l'histoire est la seule de la bande qui a raté. Néanmoins, elle fête avec les autres puisque le bac, pour elle en tout cas, n'est pas si important.
- ☐ Dans le récit, il s'agit d'un groupe d'amis fêtant leur réussite au bac. À la fête, on fume et on boit trop d'alcool en plein air. Pourtant, la narratrice célèbre trop ce qui est la raison pour laquelle elle se couche très tôt en position fœtale à la fin après avoir bu beaucoup d'eau.

Zur Förderung des inferierenden Hörverstehens, wenn beispielsweise Schlussfolgerungen gezogen, Textintentionen benannt, die Art des Sprechens erläutert, Ableitungen aus den angesprochenen Sujets oder aus den spezifischen Reaktionen der Figuren gebildet werden sollen (mind. Anforderungsbereich II, eher III), wäre folgendes Aufgabenbeispiel denkbar:

3° Réponds à cette question ouverte !

Pourquoi la narratrice est-elle allongée dans son lit en position fœtale à la fin de l'extrait ?
Quelles sont ses pensées ?

[par exemple :] La narratrice comprend que la réussite au bac va de pair avec le fait de devenir adulte. Soudain, il y a une rupture dans la vie qu'elle a connue jusqu'ici. Elle n'est plus la fille qui va tous les jours au lycée, mais une adulte entrant dans une nouvelle phase de sa vie. Cette découverte lui fait peur et elle craint les changements à venir. Le fait de quitter la ville à vélo pour se rendre en périphérie renforce ses sentiments et représente un certain seuil, le passage d'un « plus jamais » à un « pas encore ».

In den skizzierten Aufgabenbeispielen wird deutlich, inwiefern verschiedene literarische (peri)urbane Räume bei de Kerangal und Lijtmaer maßgeblich dazu beitragen, durch ästhetisches Erfahren vonseiten der beiden Protagonistinnen zu vielfältigen Verstehensprozessen anzuregen, wobei das Hören literarischer Stadttextauszüge (beispielsweise für Schüler*innen) sowohl aufgrund der Zwischentöne als auch aufgrund der durch die Prosodie des vorgelesenen Textes transportierten Zusatzinformation noch effizienter sein dürfte als die bloße Textlektüre.

Auditive Medien (Clips, Podcasts, Musik etc.) sind im Bildungskontext bereits Teil des (romanischen) Fremdsprachenunterrichts. In einer Welt, in der Schüler*innen und Lehrkräfte von Stimmen, Melodien und Tonspuren umgeben sind, fördern auditive Medien, wenn sie als Lehr- und Bildungsmaterialien bewusst eingesetzt werden, das situierte, sinnvolle und wirksame Sprachenlernen. Es wird jedoch immer notwendiger, den Schüler*innen hilfreiche Werkzeuge für die Entwicklung einer kritischen Perspektive an die Hand zu geben, nicht nur für die Analyse des authentischen Primärtextes, sondern auch für eine bewusste und motivierende mündliche Sprachproduktion als Reaktion auf eingesprochene literarische Texte jedweden Genres. Welche soziokulturellen Repräsentationen verbergen sich für Fremdsprachenlernende hinter der (Großstadt-)Fiktion? Auf welche Weise können effiziente Lehr-Lern-Kontexte gestaltet und eine aufmerksame Textrezeption in den Mittelpunkt gestellt werden? Wie lassen sich zunächst ein differenziertes Verständnis literarischer Ausgangstexte (z.B. von Stadttexten) in der Fremdsprache und in einem weiteren Schritt eine kreative französische oder spanische Sprachproduktion optimal schulen? Das Entwickeln kritischer Haltungen unter Berücksichtigung besonderer Empathie im modernen Fremdsprachenunterricht (FSU: *français comme langue étrangère (FLE) / español como lengua extranjera (ELE)*) entspricht einerseits den Anforderungen des Gemeinsamen europäischen Referenzrahmens (GeR), der eine didaktische Integration der Kenntnisse über die Codes der gesprochenen Fremdsprache fordert, und kann andererseits Lernende dazu ermutigen, sowohl rezeptive als auch produktive Mündlichkeit (*oralidad/oralidad*) qua Stimme auf eine ethisch-humanistische und engagierte Weise zu nutzen. *Mais qu'en est-il de la voix humaine, de la voix féminine ?*

Individualität der menschlichen Stimme (auch innerhalb der Stadtmelodie)

Auf einer Lesung aus *Canoës* im Literaturhaus Köln im Juni 2024 verweist Maylis de Kerangal auf eine Passage aus ihrer Erzählung „Ruisseau et limaille de fer“ (und gleichsam auf *Un archipel*) zur weiblichen Stimme: Für ihre Arbeit beim Radiosender hat die junge Zoé einen Stimmcoach engagiert, um ihre Stimme tiefer, sicherer, angenehmer zu machen. Dies verlange nicht nur das Radio, sondern auch

die Zuhörer*innen. Der Erzählerin kommt diese anders klingende Stimme ihrer Freundin Zoé irritierend und fremd vor. Gefährdet dies nicht die Vielfalt, Diversität und Individualität von Menschen, wenn wir Eigenheiten der Stimme verstecken und unsere Stimme verstellen?

[...] un désavantage naturel, celui que portent les voix de femmes, car plus tu parles aigu, plus tu es perçue comme fragile, nerveuse, moins résistante, à l'inverse, plus la voix est grave, plus celle qui parle est jugée solide, rassurante, digne de confiance, tu vois? [...] Et comme pour fêter cette mue sociale des voix féminines, cette révolution vocale, nous avons recommandé deux White Russian. (de Kerangal 2021, 28)

Seit 2020 legt man aus gegebenem Anlass der COVID-19/Coronavirus-Pandemie und der damit einhergehenden Masken, durch die sich in Kommunikationssituationen kein Mundbild mehr (ab)lesen lässt, noch mehr Aufmerksamkeit auf die Stimme. Maylis de Kerangal erläutert während der Lesung auf nachvollziehbare Weise, dass sie als Romantitel *Canoës* gewählt hat, weil sie das Kanu für ein leises und elegantes Fortbewegungsmittel im Wasser halte, welches in der Gestalt eines Mundes die menschliche Sammeltätigkeit des Erzählens *par excellence* repräsentiere. Die Autorin führt aus, dass der Mensch evolutionsbiologisch nur aufgrund einer Absenkung des Kehlkopfes spreche. Selbst wenn Stimmen aufgezeichnet würden, wirkten sie stets lebendig, denn sie kämen regelrecht aus dem Körper. Obschon höhere Stimmen besser hörbar seien – relevant bei Gefahren, Warnungen und Unfällen – hätten anthropologische und soziologische Studien der 1960er Jahre ergeben, dass Frauen tiefer sprächen, seitdem sie sich stärker fühlten. Außerdem existiere ein gewisser gesellschaftlicher Argwohn gegenüber hohen Stimmen: Je höher die Stimme, desto künstlicher. Frauen sähen sich immer noch zu häufig mit dem Vorwurf konfrontiert, nicht wahrlich bei sich zu sein. Man müsse also seine (eigene) Stimme finden, so subsumiert Maylis de Kerangal auf ihrer Kölner Lesung im Jahr 2024, denn sie sei „une donnée biométrique de l'identité“ mit Wiedererkennungswert, allerdings ein leicht paradoxes Identitätsmerkmal, das sich viel zu lange an der Position der Frau innerhalb der Gesellschaft orientierte und nachjustieren ließ. Man existiere, man sei förmlich in seiner Stimme, man müsse sie nur finden!

Ausklang & Ausblick

Die Reflexion ließe sich fortsetzen mit der Frage nach der individuellen Stimme im Spannungsfeld von Stadtgewebe und spezifischem Geschlecht. Im Zentrum stand soeben die literarische Inszenierung der Stimme als biometrisches, identitätsstiftendes Merkmal, das zugleich gesellschaftlichen Zuschreibungen unterliegt. Zuletzt expliziert de Kerangal während ihrer Lesung, dass sie stimmliche Transformationsprozesse untersuche, narrativisch verarbeite und sowohl mit raumsemantischen als auch mit geschlechtertheoretischen Dimensionen verknüpfe. Dies dürfe als Grundlage für eine Beschäftigung mit *gender biases* der menschlichen Stimme gelten.

Wie eingangs angedeutet, sind Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal wie Feuer und Wasser, zwei Elemente, die sich nicht etwa neutralisieren, sondern miteinander

kommunizieren, indem sie ihre femininen Blicke auf die Stadt mit uns durch die Augen ihrer weiblichen Protagonistinnen teilen, sie ergänzen und intensivieren: Eine der Hauptfiguren Lijtmaers kann innerhalb des städtischen Gewebes selbst an einem *non-lieu* wie ZARA eine höchst individuelle ästhetische Erfahrung machen. Während die kleine Billie bei de Kerangal das *terrain vague* als Lücke im städtischen System eigentlich zum Spielen nutzen möchte, will ihr Bruder im Stimmbruch auf eben jener Brachfläche lieber seine geheime Liebe treffen – *unisono* lässt sich diese *friche urbaine* jedoch prompt als Tatort identifizieren. Auch die junge Abiturientin de Kerangals verliert ihre eigene Stimme auf dem Weg von einem vormals fremden Ort des öffentlichen urbanen Bereichs per Stadtdurchquerung auf dem Rad – in einer Art Umkehrung der Verhältnisse von Distanz und Nähe, Öffentlichem und Privatem, Fremdem und Vertrautem – zum eigenen Zuhause, da sie sich in einem Ablösungsprozess bereits vom Ort ihrer Kindheit entfremdet hat.

Der Beitrag vermochte in verschiedenen aufeinander bezogenen Argumentationssträngen zu zeigen, wie feminine Erzählstimmen urbane Räume narrativ konstituieren und auf welche Weise die ausgewählten Primärquellen für literaturdidaktische Kontexte fruchtbar gemacht werden können. Das weibliche Erzählen bei Lijtmaer und de Kerangal bildet eigenständige (literar)ästhetische Kategorien. (Peri)urbane Räume lassen sich durch die Hauptfiguren subjektivieren, sogar in Funktion, Handlungsweise und Wert(igkeit) umkehren, und werden erst durch (in unserem Fall dezidiert weibliche) Blicke und Stimmen zu *non-lieux*, *terrains vagues* oder Schwellenräumen innerhalb der Diegesis. Insgesamt kann gefolgert werden, dass diese literarischen Konstellationen besonderes Potenzial für wirksames multisensorisch induziertes, affektiv-emotives Fremdsprachenlernen bergen, das sich aus dem eigentümlichen Klang weiblichen Erzählens, den (städtischen) Möglichkeits- und Imaginationsräumen sowie den differenzierten Hör- und Verstehensprozessen flechten lässt.

Bibliographie

- ANAGRAMA (EDITORIAL). 2022. „Cauterio. Una conversación con Lucía Lijtmaer“, <<https://www.youtube.com/watch?v=icshdVXf1Hk>> [12.11.2025].
- AUGE, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- AYETE GIL, María et al. 2024. „Voces de mujeres en el mundo hispanohablante.“ *Hispanorama* 183 (1), 10–11.
- BROICH, Jacqueline Maria. 2023 [2019]. *Terrains vagues. Urbane Zwischenräume im französischen Kino*. Köln: KUPS.
- BROICH, Jacqueline Maria. 2019. „Rôdeuses, vagabondes, arpenteuses : flâner sur les terrains vagues de Jacques Rivette.“ In *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, ed. Broich, Jacqueline Maria, Wolfram Nitsch & Daniel Ritter, 181–204, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- CHIHAI, Matei. 2015. „Nicht-Orte.“ In *Handbuch Literatur & Raum*, ed. Dünne, Jörg & Andreas Mahler, 188–195, Berlin/Boston: de Gruyter.
- CHOPIN, Kate. 2025 [1894]. *The Story of an Hour*. London: Penguin.
- CLAUDEL, Camille. ³2014. *Correspondance*. Édition d’Anne Rivière et Bruno Gaudichon. 3^e édition revue et augmentée. Paris: Gallimard.
- COSTAS, Leticia. 2024. *Piel de cordero*. Barcelona: Planeta (Destino/Áncora y Delfín).

- FOUCAULT, Michel. 2009 [1966]. *Les hétérotopies/Le corps utopique*. Paris: Lignes.
- FRANCISCO, Mercedes de. 2015. „Entrevista a Lucía Lijtmaer: ¿Qué es eso de ‚colectivo de las mujeres‘?, somos la mitad de la población.“, <<https://crisis.jornadaselp.com/entrevistas/entrevista-a-lucia-lijtmaer-que-es-eso-de-colectivo-de-las-mujeres-somos-la-mitad-de-la-poblacion/>> [12.11.2025].
- GENNEP, Arnold van. 1999 [1909]. *Übergangsriten [Les rites de passage]*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- HARBRECHT, Katia et al. (ed.). 2020. *Die un-sichtbare Stadt. Urbane Perspektiven, alternative Räume und Randfiguren in Literatur und Film*. Bielefeld: transcript.
- KERANGAL, Maylis de. 2022. *Un archipel. Fiction, récits, essais*. Montréal: PUM.
- KERANGAL, Maylis de. 2021. *Canoës*. Paris: Gallimard.
- KERANGAL, Maylis de. 2010. *Naissance d'un pont*. Paris: Gallimard.
- KNAAP, Ewout van der. 2023 [2019]. *Literaturdidaktik im Sprachenunterricht*. Bielefeld: wbv (utb).
- LÄMMERT, Eberhard. 1955. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- LES LINGUISTES ATTERRE.E.S. 2023. *Le français va très bien, merci*. Paris: Gallimard (Tracts).
- LIJTMAYER, Lucía. 2024 [2022]. *Die Häutungen*. Berlin: Suhrkamp.
- LIJTMAYER, Lucía. 2022. *Cauterio*. Barcelona: Anagrama.
- LIJTMAYER, Lucía/Isa Calderón. 2025. „Deforme semanal ideal total.“, <<https://deformesemanal.es/#podcast>> [12.11.2025].
- NIRVANA. 1991. „Come as you are.“ In *Nevermind*. Los Angeles: Geffen Records.
- NITSCH, Wolfram. 2025 (in Vorbereitung). „Du terrain vague aux ‚vagues du terrain‘. Métamorphoses de la friche périurbaine chez Jean Rolin.“ In *Métamorphoses du réel dans la littérature francophone contemporaine*, ed. Mecke, Jochen & Melanie Schneider, Berlin: Lang.
- NORA, Pierre. 1984. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard.
- PINILLA ALBA, Susana. 2024. „Feminismo, Resistencia y Música: Gata Cattana como universal.“ *Hispanorama* 183 (1), 60–64.
- PROUST, Marcel. 1913. *Du côté de chez Swann*. Paris: Grasset.
- RIVETTE, Jacques. 1981. *Le Pont du Nord*. Frankreich.
- WIEMER, Laura. 2025. *Großstädte transkulturell erzählen. Die Textstadt Buenos Paris Aires in argentinischen und französischen Stadtexten*. Berlin/Boston: de Gruyter.