



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„DER RAUM IN DER ITALIENISCHEN
KRIMINALLITERATUR.

Orte und Nicht-Orte in der Grazia-Negro-Serie von
Carlo Lucarelli“

Verfasserin

Anna Dorothee Fischer, B.A.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 873

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanische Literatur- und Medienwissenschaften

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Johanna Borek

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINFÜHRUNG UND AUFGABENSTELLUNG	4
2. DER RAUM IN DER LITERATUR	8
2.1 DER <i>SPATIAL TURN</i> IN DER LITERATURWISSENSCHAFT	9
2.2 DER RAUM IN DER NARRATOLOGIE	13
2.3 DIE <i>NICHT-ORTE</i> VON MARC AUGÉ.....	18
3. DER KRIMI – ASPEKTE EINES GENRES.....	22
4. CARLO LUCARELLI.....	32
4.1 EINFÜHRUNG IN DAS WERK VON CARLO LUCARELLI.....	33
4.2 DIE SERIE MIT INSPEKTORIN GRAZIA NEGRO.....	35
5. DER RAUM IN DEN ROMANEN VON LUCARELLI.....	44
5.1 DIE ORTE DER DETEKTIVE.....	46
5.1.1 Die Orte von Kommissar Romeo in <i>Lupo mannaro</i>	46
5.1.2 Die Orte von Inspektorin Grazia Negro in <i>Almost Blue</i>	53
5.1.3 Die Orte von Inspektorin Grazia Negro in <i>Un giorno dopo l'altro</i>	63
5.2 DIE ORTE DER HELFER	70
5.2.1 Die Orte von Simone in <i>Almost Blue</i>	70
5.2.2 Die Orte von Alex in <i>Un giorno dopo l'altro</i>	77
5.3 DIE ORTE DER TÄTER	81
5.3.1 Die Orte von Mario Velasco in <i>Lupo mannaro</i>	81
5.3.2 Die Orte des Iguana in <i>Almost Blue</i>	85
5.3.3 Die Orte und Nicht-Orte von Vittorio in <i>Un giorno dopo l'altro</i>	91
5.4 BOLOGNA BEI CARLO LUCARELLI	99
6. ERGEBNIS DER FORSCHUNGSANALYSE	106
RIASSUNTO IN LINGUA ITALIANA.....	112
LITERATURVERZEICHNIS.....	120
ABSTRACT.....	126
CURRICULUM VITAE.....	128

1. EINFÜHRUNG UND AUFGABENSTELLUNG

In dieser Arbeit setze ich mich mit dem Raum in literarischen Werken auseinander. Dabei spezialisiere ich mich auf die Analyse von drei Romanen des italienischen Kriminalautors Carlo Lucarelli, die von den Ermittlungen der Inspektorin Grazia Negro erzählen. Hierbei handelt es sich um die Romane *Lupo mannaro* (1994), *Almost Blue* (1997) und *Un giorno dopo l'altro* (2000). Zur Wahl dieses Themas haben mich verschiedene Faktoren bewogen. Die Kriminalliteratur hat häufig mit Vorurteilen zu kämpfen: zum Beispiel wurde sie von der Wissenschaft lange Zeit als nicht analysenwürdig betrachtet, da sie häufig nach strikten Regeln aufgebaut wird und somit davon ausgegangen wurde, dass die Analyse zu keinen neuen und interessanten Kenntnissen führen kann. Dass diese Ansicht längst überholt ist, möchte ich mit meiner Arbeit belegen, denn gerade die Analyse der Räume, die in den Kriminalromanen des Autors dargestellt werden, zeigt, wie vielschichtig und komplex Kriminalliteratur sein kann.

Dass der Raum in der Kriminalliteratur eine besondere Funktion einnehmen kann, wird schon durch das ermittelnde Element der Handlung deutlich. Der Detektiv erforscht den Raum in der Hoffnung, dass dieser ihm Hinweise auf den Täter liefert. Doch auch die besondere Verankerung des Geschehens in der städtischen Realität ist für die Kriminalliteratur charakteristisch: „l’ambientazione cittadina specifica è una delle costanti vicenti della nostra narrativa poliziesca“¹ bestätigt Luca Crovi diese These.

In meiner Arbeit möchte ich herausfinden, ob die Annahme, dass der Raum weit über die Funktion des Schauplatzes hinaus für die Handlung eine Rolle spielt, bestätigt wird. Das *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* erwähnt in dem Eintrag zum Thema „Raum/Raumdarstellung“, dass die Raumdarstellung in der Literatur „nicht bloß ornamentalen Charakter hat, daß Räume nicht nur als Schauplätze fungieren, sondern eine ‚Erzählfunktion‘ [...] erfüllen und daß ‚räumliche Oppositionen zum Modell für semantische Oppositionen werden“² können. Wie die Räume in Lucarellis Romanen dargestellt werden und welche Funktionen sie für die Entwicklung der Handlung und der Figuren einnehmen, möchte ich in dieser Arbeit darstellen.

Um eine wissenschaftlich fundierte Analyse zu ermöglichen, wird im ersten Teil der Arbeit (Kapitel 2) der theoretische Rahmen festgesteckt. Die wichtigste Entwicklung in den Literaturwissenschaften im Bereich der Raumdarstellung und Raumanalyse war der

¹ Crovi, Luca: *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venedig: Marsilio 2002, S. 10.

² Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler 2004, S. 559.

spatial turn in den späten 1980er Jahren. Dieser Entwicklung wird deshalb das erste Unterkapitel meiner Arbeit gewidmet (Kapitel 2.1). Anschließend ist es unabdingbar, die erzähltheoretischen Erkenntnisse der Literaturwissenschaft zu untersuchen (Kapitel 2.2). Hierbei musste ich bald feststellen, dass dem Raum in der Literaturwissenschaft weitaus weniger Interesse entgegengebracht wurde, als sich vermuten lässt. Trotzdem liefern die vorhandenen Aufsätze interessante Anhaltspunkte und Werkzeuge für die Analyse der Darstellung, Perspektivierung und Funktion von Räumen in der erzählenden Literatur. Dabei werden besonders die Aspekte beleuchtet, die für meine Arbeit fruchtbar gemacht werden können. In einem dritten Unterkapitel (Kapitel 2.3) setze ich mich mit einer Theorie auseinander, die speziell für die hier analysierten Romane relevant ist. Dabei handelt es sich um die Theorie des Anthropologen Marc Augé zu den sogenannten „Nicht-Orten“.

Die Romane Lucarellis ordne ich dem Genre *Kriminalliteratur* zu. Was dieses Genre charakterisiert und welche Unterformen und Ausläufer auch auf Lucarellis Werke zutreffen, wird in Kapitel 3 beschrieben. Viele Aspekte der Funktion von Räumen können durch die Genre-Einordnung bereits antizipiert oder aber im Analyseteil widerlegt werden, weshalb mir diese Genre-Darstellung wichtig ist.

Um den Lesern meiner Arbeit die nötige Hintergrundkenntnis über den Autor und sein Werk zu geben, werden die wichtigsten Eckpunkte in Kapitel 4 skizziert. Hier befindet sich auch eine inhaltliche Darstellung der Grazia-Negro-Serie. Da auf den inhaltlichen Verlauf der Romane im Analyseteil eher bruchstückhaft eingegangen wird, halte ich eine vorherige, kurze Übersicht zum Verständnis wichtig und sinnvoll.

Die drei Romane sind auf besondere Weise erzählerisch aufgebaut: Je zwei bis drei Protagonisten kommen zu Wort und stellen die Handlung aus verschiedenen Perspektiven dar (Kapitel 4). Diese Stimmenvielfalt erklärt die Einteilung des Hauptteils dieser Arbeit. Jede Figur der Erzählung stellt ihre Umgebung auf eigene Art und Weise dar, weshalb die Analyse der Räume auf die einzelnen Romanfiguren bezogen wird. Die typische Figurenkonstellation der Kriminalliteratur (Kapitel 3), kommt auch bei Lucarelli zum Einsatz: Täter, Detektiv und der Helfer des Detektivs kommen zur Sprache, weswegen die jeweiligen Figurentypen im Analyseteil getrennt untersucht und behandelt werden (Kapitel 5.1, 5.2 und 5.3). Wie sich zeigen wird, hängt die Funktion des Raumes stark mit der Funktion der Figur in der Erzählung zusammen, weshalb sich einige Überschneidungen bei der Raumdarstellung der jeweiligen Figuren feststellen lassen. Da der Stadt Bologna, in der die Romane spielen, besonders viel

Aufmerksamkeit entgegengebracht und sie personifiziert dargestellt wird, widme ich der Analyse ihrer Darstellung ein zusätzliches Kapitel (Kapitel 5.4).

Ziel der Arbeit ist es zu zeigen, auf welche Art Carlo Lucarelli in der Serie mit Inspektorin Grazia Negro Räume entstehen lässt, welche Perspektiven die Darstellung dabei einnimmt, wie diese die Präsentation beeinflussen und wie umgekehrt der Raum die Figurenhandlung und die Erzählung beeinflussen kann. Welche Funktion der Raum in der jeweiligen Szene einnimmt, lässt ebenfalls Rückschlüsse auf die Figurenkonstellation und den Handlungsverlauf zu. Die Ergebnisse meiner Analysen werden abschließend in Kapitel 6 zusammengefasst.

2. DER RAUM IN DER LITERATUR

Der Raum ist ein Grundelement eines jeden narrativen Textes. Keine Handlung ist möglich, ohne die Umgebung, in der sie ausgeführt wird und keine Figur kann existieren, ohne sich in einem Raum zu befinden. Von dieser Tatsache ausgehend könnte man meinen, dass dem Raum in erzählenden Texten genauso viel wissenschaftliches Interesse und Aufmerksamkeit zuteilgeworden sei wie der Zeit, die in vielen (literatur-)wissenschaftlichen Aufsätzen analysiert wurde. Auf der Suche nach literarischen Raumkonzepten wird man jedoch eher enttäuscht, es lässt sich wenig Konkretes finden. Es reicht schon, die Werke von Genette und anderen Philologen zu betrachten, die sich mit narratologischen Techniken und Konzepten auseinandersetzen, um zu merken, dass dem Raum weitaus weniger Forschungsinteresse entgegengebracht wurde, als der Zeit. Auch wenn der Zeit in der Literatur eine wesentlich höhere Rolle eingeräumt wird, so existieren doch einige interessante Theorien zum Raum, auf die ich hier näher eingehen möchte und die für meine Arbeit von Bedeutung sein werden. Bevor ich jedoch an die Untersuchung narratologischer Theorien gehe, möchte ich ein Phänomen darstellen, das für die Kategorie ‚Raum‘ in den Wissenschaften disziplinübergreifend von großer Bedeutung ist: Der sogenannte *spatial turn*. Dieses Phänomen beschreibt die Hinwendung verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen zum Raum in den 1980er- und 1990er-Jahren. Beeinflusst von den sozialen und politischen Ereignissen jener Zeit leitete die Humangeographie einen Perspektivenwechsel in vielen wissenschaftlichen Disziplinen ein, der nicht zuletzt auch in der Literaturwissenschaft zu neuen Ansätzen führte. Im folgenden Unterkapitel soll kurz aufgezeichnet werden, was der *spatial turn* ist und inwiefern die aus ihm resultierenden Erkenntnisse relevant für die Analyse literarischer Texte sind.

2.1 DER SPATIAL TURN IN DER LITERATURWISSENSCHAFT

Um zu verstehen, was der Begriff *spatial turn* bedeutet, kann man sich am Werk von Dr. Doris Bachmann-Medick *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* von 2007 orientieren. Die Wissenschaftlerin erklärt die verschiedenen Arten von Wenden und Neuorientierungen (turns) in den Kulturwissenschaften im 20. Jahrhundert. Ein Kapitel widmet sie der Raumwende, dem sogenannten *spatial turn*.³

Der *spatial turn* bedeutet eine Änderung der Analysekatoren in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Ende der 1980er-Jahre rief der Forscher Frederik Jameson mit seinem Zitat „always spatialise!“⁴ den Leitspruch für die kommenden Jahre aus, denn dieser Spruch wurde emblematisch für die Entwicklung in den Wissenschaften. Nach vielen Jahren der Vorherrschaft der Zeit über den Raum in den Geisteswissenschaften drehte sich nun der Interessenschwerpunkt: Während im 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Fokus immer auf dem Fortschreiten der Zeit lag (man untersuchte die Geschichte, die Entwicklung, die Chronologie der Dinge⁵), war der Raum lediglich als Behälter wahrgenommen worden, der in seinen Charakteristiken fixiert und unbeweglich war.

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts brachte tiefgreifende politische und soziale Umbrüche, sodass es nötig wurde, sich neu zu orientieren, bisher fest verankerte Vorstellungen zu verwerfen und einige Begriffe neu zu definieren: Die Auflösung des Ostblocks mit dem Fall der Berliner Mauer und die zahlreichen Unabhängigkeitsbewegungen und Freiheitskämpfe der alten Kolonien erforderten eine neue Kartierung der Welt. Gleichzeitig wurde das Konzept der Globalisierung immer zentraler, Informationen und Güter konnten immer schneller immer weiter verbreitet werden und der Mensch wurde durch die technischen und kommunikativen Entwicklungen mehr denn je konfrontiert mit dem Gefühl des Heimatverlusts, der Ortlosigkeit, der Translokalisierung. Genau aus diesem Grund geriet der Raum ins Zentrum des Interesses vieler geisteswissenschaftlicher Disziplinen. Nun ging der Fokus der Wissenschaften weg vom Diachronen, die historischen Entwicklungen waren nicht mehr so entscheidend, untersucht wurde stattdessen das Synchronische: Das Nebeneinander der Kulturen und Völker und deren Entwicklungen standen nun im Mittelpunkt. Bachmann-Medick

³ Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg: Rowohlt 2007, S. 284-328.

⁴ Jameson, Frederic: *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, London: Routledge 1981, S. 9. Zit. nach Bachmann-Medick, *Cultural Turns* 2007, S. 284.

⁵ Vgl. Bachmann-Medick, *Cultural Turns* 2007, S. 286.

spricht diesbezüglich von einer „Renaissance des Raumbegriffs in den Kultur- und Sozialwissenschaften“⁶.

Jedoch bedeutete der *spatial turn* nicht nur ein gesteigertes Interesse für den Raum und die Analyse räumlicher Beziehungen, sondern begründete vielmehr die Einsicht, dass die alten Raumbegriffe für die neue Situation nicht mehr aktuell waren und neue Raumbegriffe gefunden werden mussten. Zudem wurde deutlich, dass nicht nur eine Raumperspektive möglich ist, sondern verschiedenste Perspektiven nebeneinander existieren können.⁷ Bei dem *spatial turn* handelt es sich also um die Herausarbeitung eines kritischen und sensiblen Bewusstseins gegenüber der Kategorie ‚Raum‘. „Thinking geographically“⁸ wird das neue Motto der Geisteswissenschaften, das ganze Denken soll räumlicher werden. Der Raum ist nun nicht mehr nur Analyseobjekt, sondern wird selbst zur Analysekategorie.⁹

Welchen Einfluss hatte diese Entwicklung, die von der Humangeographie ausging und sich auf andere Disziplinen ausweitete, auf die Ansätze und Vorgehensweisen der Literaturwissenschaft? In den Literaturwissenschaften war der Raum schon lange und häufig Objekt von Analysen: Literarische Räume sind die „symbolischen und imaginären Schauplätze und Orte, die topologischen und topographischen Modelle und Semantiken [...], die in der Literatur dargestellt und entworfen werden.“¹⁰ Neu war in der Literaturwissenschaft also nicht die Beschäftigung mit dem Thema an sich, sondern der theoretische Rahmen, der sich verschoben hatte: „Damit rücken [...] nicht nur andere Räume in den Blick, sondern andere Problemstellungen und Raumkonzepte.“¹¹ Wenn man sich früher auf den Raum und die Zeit als Singular konzentriert hatte, rückte nun eine Vielzahl von Räumen in den Fokus der Wissenschaft und es entstanden heterogene Raumkonzepte in der Literatur:

Topologien des Wissens und Gedächtnisses, topographische Modelle von Zeit und Geschichte, geopolitische Konzepte von Land und Meer, um Richtungsräume, Bahnen und Strömungen, um glatte und gekerbte Räume, um Rhizome und Netzwerkstrukturen.¹²

In der Literaturwissenschaft bekam der *spatial turn* besonders durch die Freiheitsbewegungen der alten Kolonien seinen Anstoß. Das Miteinanderleben von ehemaligen

⁶ Bachmann-Medick, *Cultural Turns* 2007, S. 286.

⁷ Vgl. Bachmann-Medick, *Cultural Turns* 2007, S. 288.

⁸ Vgl. das Werk: Hubbard, Phil (Hrsg.): *Thinking geographically. Space, theory and contemporary human geography*, London: Continuum 2002. Zit. nach Bachmann-Medick, *Cultural Turns* 2007, S. 303.

⁹ Vgl. Bachmann-Medick, *Cultural Turns* 2007, S. 304.

¹⁰ Mülder-Bach, Inka: „Einleitung“, in: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, hrsg. von Hartmut Böhme, Stuttgart: Metzler 2005, S. 403-407. Hier S. 403.

¹¹ Mülder-Bach, „Einleitung“ zu *Topographien der Literatur* 2005, S. 403.

¹² Mülder-Bach, „Einleitung“ zu *Topographien der Literatur* 2005, S. 404.

Herrscherkulturen und indigenen Völkern wurde politisch und humangeographisch ein wichtiges Thema und beeinflusste auch die Literaturwissenschaft. „The margin refuses its place as ‚Other‘“¹³ – dieser Wandel in den Gesellschaftsstrukturen wurde für die postkolonialen Studien in verschiedenen Disziplinen zum wichtigsten Untersuchungsgegenstand. Auch in der Wissenschaft wurde nun die Literatur aus den postkolonialen Ländern aus neuen Blickwinkeln betrachtet. Die Literaturwissenschaft beschäftigte sich nicht weiter lediglich mit dem erzählten Raum wie bisher, durch den *spatial turn* beschäftigte sie sich vielmehr damit, „wie literarische Texte Verortung reflektieren und ausgestalten [...] bis hin zur Reflexion der eigenen (postkolonialen) Verortung in den neuen Literaturen der Welt“¹⁴. Die Texte werden zum Medium für eine imaginäre Geographie.

Welche Auswirkungen und Neuanstöße der *spatial turn* konkret auf die Romanistik hatte, wurde im September 2007 in Wien diskutiert und von Verena Dolle und Uta Helfrich festgehalten. In *Zum spatial turn in der Romanistik* von 2009 untersuchten sie das Erkenntnispotenzial des *spatial turn* für diese Disziplin:

die Erkenntnis, dass be- und einschränkende Konzepte (Nation, Homogenität, Territorium etc.) der Komplexität von Raumbezügen nicht gerecht werden, bedingt eine Abkehr vom *Container*-Raumkonzept und fordert ein neues Verständnis von Raum als dynamische, soziale Praxis, die auf einem diskursivem Aushandlungsprozess beruht. Dies mündet konsequenterweise in das Konzept des gelebten Raums, dessen Hybridität als *in-between-space* zunehmend im Fokus der Forschung steht [sic!].¹⁵

Hier liegt das Augenmerk ebenfalls auf dem neuen Verständnis von Räumen, die nun als hybride und bewegliche Konzepte wahrgenommen werden. Die Aufladung von Orten durch politische und gesellschaftliche Ereignisse wird in literarischen Texten vermehrt ausgedrückt und damit trägt die Literatur zur Schaffung von „kulturellen Topographien“¹⁶ bei.

In diesem Exkurs wurde die Bedeutung des *spatial turn* für die Literaturwissenschaften kurz dargestellt. In den hier analysierten Texten sind kulturelle Zwischenräume und die Hybridität von Räumen weniger Thema, weshalb inhaltlich auf die konkrete Darstellung des erzählten Raums eingegangen wird. Trotzdem sollte kein wissenschaftlicher Text zu

¹³ Soja, Edward / Hooper, Barbara: „The spaces that difference makes. Some notes on the geographical margins of the new cultural politics“, in: *Place and the politics of identity*, hrsg. von Michael Keith und Steve Pile, London: Routledge 1993, S. 183-205. Hier S. 190. Zit. nach Bachmann-Medick, *Cultural Turns* 2007, S. 290.

¹⁴ Bachmann-Medick, *Cultural Turns* 2007, S. 308.

¹⁵ Dolle, Verena / Helfrich, Uta (Hrsg): *Zum spatial turn in der Romanistik. Akten der Sektion 25 des XXX Romanistentages (Wien, 23.-27. September 2007)*, München: Martin Meidenbauer 2009. S. XVI.

¹⁶ Bachmann-Medick, *Cultural Turns* 2007, S. 310.

Räumen heutzutage geschrieben werden, ohne sich mit den Erkenntnissen des *spatial turn* auseinanderzusetzen. Die Ergebnisse des *spatial turn* beeinflussen, wenn auch teilweise indirekt, jede aktuelle wissenschaftliche Arbeit zum Thema Raum in literarischen Werken. Das offenere Verständnis von Räumen, das aus den neuen Ansätzen und Lehrweisen resultiert, führt auch auf den folgenden Seiten zu einer offenen Herangehensweise bei der Analyse der Räume im Werk von Carlo Lucarelli.

2.2 DER RAUM IN DER NARRATOLOGIE

In der Erzähltheorie wird der Raum oft nur am Rande untersucht, nur wenige Forscher beschäftigen sich intensiver mit diesem Aspekt und der Schwerpunkt ihres Interesses ist dann sehr unterschiedlich. In diesem Kapitel werde ich die für mich relevant erscheinenden Aspekte aufgreifen, um mir für die Analyse der Primärtexte im späteren Teil dieser Arbeit ein Instrumentarium zu schaffen. Dazu möchte ich zunächst auf die wichtigsten wissenschaftlichen Ansätze eingehen, die sich mit dem Forschungsfeld des Raumes befassen. Katrin Dennerlein fasst in ihrer Doktorarbeit *Narratologie des Raumes*¹⁷ das Forschungsfeld zusammen, sie geht dabei jedoch hauptsächlich auf die Darstellungsweisen von Räumen ein und weniger auf deren Funktion. Ihre Arbeit betrachtet also nicht den interpretatorischen Aspekt von Räumen, der in meiner Arbeit im Vordergrund steht, sondern behandelt das Thema auf linguistischer und grammatikalischer Ebene.

Der Raum ist unbestritten ein Grundelement eines jeden erzählenden Textes, er ist die „Voraussetzung für das erzählte Geschehen“¹⁸, denn keine Aktion, keine Handlung ist möglich, die nicht in einen Ort eingebunden ist und an einem Schauplatz stattfindet.¹⁹ Das *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* definiert die Begriffe „literarischer Raum/literarische Raumdarstellung“ als „Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaft, Naturerscheinungen und Gegenständen“²⁰. Es geht also nicht nur um Orte und Schauplätze, sondern zudem um die Dinge, die die handelnden Figuren umgeben. Der Raum („space“), nach der Definition von Mieke Bal, ist zu unterscheiden vom Ort oder Schauplatz („place“). Während der Schauplatz ein Teil der Handlung selbst („an element of the fabula“) ist, bedeutet der Raum im erzählten Text die Gesamtheit der Orte im Zusammenhang mit den Figuren, die sich in ihnen bewegen.²¹ Auch Cordula Kahrman und ihr Autorenteam beschreiben mit ihrer Definition vom „erzählten Raum“ die „Gesamtheit der erzählten Räume, die das Geschehen als einen Welt- und Wirklichkeitszusammenhang rezipierbar machen“²². Obwohl immer wieder betont wird, dass der erzählte Raum ein lediglich fiktiver ist, so ist er doch auch ein „Ausschnitt von

¹⁷ Vgl. Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*, Berlin: Walter de Gruyter 2009.

¹⁸ Kahrman, Cordula / Reiß, Gunter / Schluchter, Manfred: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung mit Studien- und Übungstexten*, 4. Auflage, Weinheim: Beltz 1996. S. 158.

¹⁹ Vgl. z.B. Marchese, Angelo: *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Mailand: Mondadori 2011 (1. Ausgabe 1983). S. 101.

²⁰ Nünning, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* 2004, S. 558.

²¹ Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2. Auflage, Toronto: University of Toronto Press 1997 (1. Ausgabe 1985). S. 133.

²² Kahrman, *Erzähltextanalyse* 1996, S. 158.

Welt²³, ein Teil des Wirklichkeitsmodells, das in der Geschichte konstruiert wird. Der Raum wird jedoch erst durch die Rezeption des Lesers umgewandelt in „mental projections“²⁴, die bei jedem Leser anders aussehen und abhängig davon sind, wie gut er das Wirklichkeitsmodell kennt und versteht, aus dem der erzählte Raum hervorgeht.

Neben dem Leser, der die Erzählung wahrnimmt und in seine eigenen ‚mental images‘ umwandelt, steht noch viel zentraler die Frage nach dem Perzipienten im Text: Wie und von wem wird der Raum auf intradiegetischer Ebene wahrgenommen und wie und vom wem wird er in der Erzählung dargestellt?

Kahrmann sieht zwei grundsätzliche Vorgehensweisen bei der Konstruktion von Raum: Der Raum entsteht entweder durch Figurenrede oder durch Erzählerrede. Der Erzähler kann den Raum durch eine direkte Beschreibung unmittelbar entstehen lassen, oder ihn durch die Bewegungen und Handlungen der Figuren indirekt darstellen.²⁵ Dies begründet die wichtige Frage, die Hans-Werner Ludwig stellt. Er fragt danach, wessen Raumvorstellung eigentlich dargestellt wird: die des Erzählers oder die der Figur?²⁶ Indem die Erfahrungen und das Erleben des Raumes durch eine Figur aus der Erzählung vermittelt werden (Franz Stanzel spricht hier vom „showing“, von einer „szenische[n] und personalen Darstellung“²⁷) kann ein personaler Blickpunkt entstehen, oder der Raum wird aus einem eher „anonymous point of perception“²⁸ heraus von einem anonymen Erzähler dargestellt (Stanzel spricht im Falle der Darstellung durch eine Erzählerfigur von „Telling“, von Berichterstattung²⁹) – so zumindest die Extreme.

Eine interessante Darstellung des Raumes, die wir auch in den hier analysierten Romanen finden, ist die „Sicht-Bericht“-Darstellung“ des Raumes oder die „Camera Eye“-Technik“³⁰, d.h. der Leser beobachtet durch die Augen der Reflektorfigur das Umfeld. Stanzels Definition zufolge neigt der erzählende Text gattungsgemäß grundsätzlich zum Aperspektivismus, das heißt eine Beschreibung nimmt nicht zwingend eine bestimmte Position des Blickpunkts ein, wie es typischerweise beim Film der Fall ist.³¹ Dies bedeutet, so folgert Stanzel weiter, dass eine Perspektivierung

²³ Ludwig, Hans-Werner (Hrsg): *Arbeitsbuch Romananalyse*, 4. Auflage, Tübingen: Gunter Narr 1993, S. 170.

²⁴ Chatman, Seymour Benjamin: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, London: Cornell University Press 1978, S. 101. Zit. nach Ludwig, *Arbeitsbuch Romananalyse* 1993, S. 171.

²⁵ Vgl. Kahrmann, *Erzähltextanalyse* 1996, S. 158f.

²⁶ Vgl. Ludwig, *Arbeitsbuch Romananalyse* 1993, S. 173.

²⁷ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, 7. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001, S. 162.

²⁸ Bal, *Narratology* 1997, S. 133.

²⁹ Stanzel, *Theorie des Erzählens* 2001, S. 162.

³⁰ beides Stanzel, *Theorie des Erzählens* 2001, S. 160.

³¹ Vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens* 2001, 155.

in der erzählenden Darstellung intentional hergestellt werden muss und daher eine viel größere Gewichtung bekommt, als wenn sie bereits durch die Eigenschaften des Mediums gegeben wäre.³² Da die Darstellung des Raumes über Worte immer eine Selektion der dargestellten Aspekte bedeutet, wird die Auswahl der Dinge, die beschrieben sind, besonders bedeutsam.³³ Roman Ingarden bezeichnet die Leerstellen in der Darstellung als „Unbestimmtheitsstellen“³⁴, die der Leser während der Rezeption füllen kann bzw. muss. Die Selektion ergibt sich sowohl bei aperspektivischen, als auch bei perspektivischen Darstellungen des Raumes, besonders jedoch wenn eine Reflektorfigur den Raum erlebt und dieser somit perspektiviert dargestellt wird, kommt es zu einer „semiotische[n] Erhöhung dieser Einzelheiten“³⁵. Der beschriebene Raum und die in ihm dargestellten Details erfüllen nun also eine Funktion, der Raum wird selbst zum Funktionsträger in der Konstruktion der Erzählung.

Bal unterscheidet zwischen zwei Hauptfunktionen des Raumes in der Erzählung: Entweder fungiert er lediglich als Rahmen („frame“), als „place of action“³⁶, oder als „acting place“³⁷. Im ersten Fall bleibt der Raum komplett im Hintergrund und hat auf die Handlung keine Auswirkung. Einem derartigen Raum entspricht der „Aktionsraum“³⁸ von Gerhard Hoffmann, oder der „Handlungsraum“ von Ludwig: Der Handlungsraum „setzt den Bedingungsrahmen für Handeln; [...] Gegenstände im Raum sind wirklich und verfügbar“³⁹. Wenn der Raum also Handlung ermöglicht, so ist er immer direkt auf ein handelndes Subjekt bezogen. Die Dinge, die sich in ihm befinden, werden aufgrund ihrer „Nützlichkeit bzw. Verfügbarkeit“⁴⁰ beschrieben, es ist ein „Ort des Aufbewahrens und Hingehörens der Dinge“⁴¹. Distanzen sind hier von Bedeutung: Nur das, was dem handelnden Subjekt nah und greifbar ist, ist relevant. Dem Aktionsraum entgegengestellt ist zum einen der „Anschauungsraum“, zum anderen der „gestimmte Raum“⁴². Ersterer entspricht dem thematisierten Raum nach Bal:

³² Vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens* 2001, S. 156.

³³ Vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens* 2001, S. 161.

³⁴ Vgl. Ingarden, *Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1986, S. 12. Zit. nach Stanzel, *Theorie des Erzählens* 2001, S. 156.

³⁵ Stanzel, *Theorie des Erzählens* 2001, S. 161.

³⁶ Bal, *Narratology* 1997, S. 136.

³⁷ Ebd.

³⁸ Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart: Metzler 1987, S. 79-92.

³⁹ Ludwig, *Arbeitsbuch Romananalyse* 1993, S. 172.

⁴⁰ Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit* 1987, S. 79.

⁴¹ Ebd.

⁴² Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit* 1987, S. 55-79 und S. 92-108 und Ludwig, *Arbeitsbuch Romananalyse* 1993, S. 172.

it becomes an object of presentation itself, for its own sake. Space thus becomes an 'acting place' rather than the place of action. It influences the fabula, and the fabula becomes subordinate to the presentation of space.⁴³

Der Anschauungsraum nach Hoffman ist ein „Fernraum“⁴⁴, er ist unabhängig vom handelnden Subjekt und bleibt diesem ein „reines isoliertes Gegenüber“⁴⁵. Die Dinge, die im Raum beschrieben werden, werden ganzheitlich betrachtet: Hier ist es „das Ding mit all seinen Eigenschaften“⁴⁶. Die Funktion der Darstellung des Raumes liegt somit oft auf ästhetischer Ebene, die Darstellung hat keine direkte Auswirkung auf die Handlung und der Raum steht in keinem direkten Bezug zu einer einzelnen handelnden Figur. Trotzdem, darauf weist Hoffmann hin, muss die Beschreibung in der Erzählung verwurzelt sein und kann „nicht allein aus dem Interesse des Erzählers/Autors“⁴⁷ heraus konstruiert werden. Der Anschauungsraum ist statisch, das Interesse liegt auf dem Angeschauten. In der Umsetzung wird er zum Beispiel in einer „panoramaartigen Überschau“⁴⁸ gezeigt, oder als Detektionsraum Stück für Stück vom Subjekt erfasst, das unbetroffen und ungefährdet den Raum entdecken kann.⁴⁹

Der gestimmte Raum ist für meine Analyse der interessanteste, denn hier bekommt der Raum in Bezug auf das in ihm handelnde Subjekt eine Bedeutung. Er schafft Atmosphäre und beeinflusst das Subjekt, das sich in ihm bewegt. Jedoch sollte der Raum den gleichen Effekt auf alle Figuren haben können, damit er die Funktion eines Sinnträgers annehmen kann, seine Gestimmtheit sollte intersubjektiv nachvollziehbar sein.⁵⁰ Beim gestimmten Raum hat jedes Ding expressiven Charakter: Ob es Gegenstände oder Lichtverhältnisse sind, Geräusche, Stille, Schatten, alles trägt zur Schaffung von Atmosphäre bei. Die Anwesenheit von Lebewesen (seien es Tiere oder Menschen) trägt ebenfalls zur Gestimmtheit bei. Jedes Ding ist Ausdrucksträger und als solcher nicht austauschbar. Distanzen sind im gestimmten Raum nicht mehr als konkrete Raumkomponenten relevant, sie bekommen stattdessen eine sinntragende Funktion. Konzepte wie ‚oben und unten‘ und ‚nah und fern‘ werden verbunden mit positiven oder negativen Empfindungen des erlebenden Subjekts, der Raum kann sich zusammenziehen oder ausdehnen und trägt somit maßgeblich zur Stimmung der Figuren bei. Häufig wird der Raum Ausdrucksträger der Befindlichkeit der in ihm

⁴³ Bal, *Narratology* 1997, S. 136.

⁴⁴ Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit* 1987, S. 92.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit* 1987, S. 93.

⁵⁰ Alle Aussagen zum ‚gestimmten Raum‘ Vgl. Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit* 1987, S. 55-56.

handelnden Figuren, zum Beispiel werden die Tür oder das Fenster gerne „[...] zur Pointierung, insbesondere extremer psychischer Lagen der epischen Personen eingesetzt.“⁵¹ Anhand der Art, wie sich das erlebende Subjekt im gestimmten Raum bewegt, kann man die Stimmung ablesen: Lläuft die Figur schnell und versucht dem Raum zu entkommen, ist es ein negativ gestimmter Raum. Bewegt sie sich hingegen angemessen, scheint die Figur mit dem Raum in Einklang zu sein.⁵²

⁵¹ Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit* 1987, S. 56.

⁵² Vgl. ebd.

2.3 DIE NICHT-ORTE VON MARC AUGÉ

Der französische Anthropologe Marc Augé hat in den 1980er Jahren eine Theorie entwickelt, die zum Verständnis der Räume in Lucarellis Romanen beitragen wird. Augé befasste sich mit der Entstehung von Räumen und ihrer Bedeutung für die Gesellschaft und entwickelte eine Theorie über die Räume der modernen Gesellschaft, die er als Nicht-Orte (non-lieux) im Kontrast zum anthropologischen Ort bezeichnet. Anthropologische Orte werden vom Menschen kulturell geschaffen: Durch die kulturelle „Bearbeitung“ des Raumes⁵³ wird der Raum überhaupt erst konstruiert. Er ist also ein Produkt menschlich-kultureller und sozialer Praktiken und lässt als solcher umgekehrt Rückschlüsse auf die Kultur und Zivilisation zu, aus der er entstanden ist.

Im Gegensatz zum anthropologischen Ort erkennt Augé nun, dass in der „Übermoderne“⁵⁴ immer mehr Räume entstehen, die nicht mehr aus sozialer und kultureller Anstrengung entstanden sind. Dies erkennt er daran, dass diese Räume „selbst keine anthropologischen Orte sind“⁵⁵, welche sich durch „Identität, Relation und Geschichte“⁵⁶ auszeichnen, sondern dass sie diese Relation missen. Der Nicht-Ort besteht in seiner Definition also nur als Negativ-Folie zum anthropologischen Ort: Er ist nicht in der Lage, Identität zu erschaffen. Der Archetyp des Nicht-Ortes ist der Ort des Reisenden:⁵⁷ Transiträume, in denen der Reisende nicht verweilt, sondern die ihm lediglich zur Durchreise dienen, um an einem anderen Ziel anzukommen. Es sind Räume, die eine bestimmte Funktion erfüllen und diese Funktion definiert die Relation zwischen dem Individuum, das sich dort aufhält, und dem Nicht-Ort selbst. Zu den typischen Nicht-Orten gehören also Transiträume wie Autobahnen, Flughäfen, Bahnhöfe etc., aber auch Orte des Konsums wie Supermärkte und Einkaufszentren aller Art, und kurzfristige Wohnorte wie Hotels, Feriendörfer etc.⁵⁸

Die Nicht-Orte weisen oft einen bestimmten Code von Worten und Zeichen auf, durch die sie mit den Individuen, die sie betreten, kommunizieren und die als eine Art Gebrauchsanleitung fungieren. Sie kommunizieren Verbote und Vorschriften, sie bestimmen den Verhaltenskodex des Ortes.⁵⁹ Im Supermarkt zum Beispiel werden die Kunden mittels Schildern und Etiketten durch den Laden geleitet, am Flughafen helfen

⁵³ Augé, Marc: *Nicht-Orte*, aus dem Französischen v. Michael Bischoff, 1. erw. Auflage, München: C.H. Beck 2010, S. 58.

⁵⁴ Augé, *Nicht-Orte* 2010, S. 83.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. Augé, *Nicht-Orte* 2010, S. 90.

⁵⁸ Vgl. Augé, *Nicht-Orte* 2010, S. 97.

⁵⁹ Vgl. ebd.

Anzeigetafeln dem Reisenden sich zu orientieren und auf der Autobahn kommentieren große Schilder am Fahrbahnrand die Landschaft und die Orte, die der Fahrende gerade durchquert. Die Individuen sind nicht mehr darauf angewiesen, mit anderen Menschen zu interagieren, um sich an unbekanntem Orten zurechtzufinden, es reicht aus, die geschriebenen und zum Teil auch gesprochenen Texte des Ortes selbst zu lesen, um sich zu orientieren. Oft ist der Urheber dieser Nicht-Orte keine physische Person, sondern lediglich eine Institution oder eine juristische Person.⁶⁰

Die Beziehung zwischen dem Individuum und dem Nicht-Ort ist meist von Kontrolle geprägt. Der Raum kontrolliert das Verhalten des Individuums, das Individuum verliert seine Individualität und wird zum Kunden, zum Reisenden, zum Nutzer des Raumes. Jegliche Aufforderungen und Anweisungen richten sich unterschiedslos an jeden Menschen, der den Raum betritt und entindividualisieren ihn dadurch. Es werden „Durchschnittsmenschen“⁶¹ erzeugt, die lediglich als Nutzer des Systems auftreten.

Augé geht noch weiter in seiner Theorie, wenn er davon ausgeht, dass diese Nicht-Orte dem Menschen nicht nur die eigene individuelle Identität rauben, sondern eine, für alle Nutzer eines Nicht-Ortes geteilte Identität entstehen lassen. Alle Nutzer sind an einem Nicht-Ort gleich, aber bleiben trotzdem allein⁶²: „Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“⁶³

Die Nicht-Orte entziehen uns also unsere eigene Identität, was im Umkehrschluss auch bedeutet, dass sie uns für kurze Zeit von unserer Alltagswelt lösen und uns in der Rolle des Benutzers anonymen Schutz finden lassen.⁶⁴ Wenn wir uns an einem Nicht-Ort aufhalten, haben wir nur noch eine Bestimmung und diese gibt unser Handeln und unser Verhalten vor. An einem Nicht-Ort lebt man ganz im Hier und Jetzt, in ihm „macht der Passagier der Nicht-Orte die Erfahrung der ewigen Gegenwart und zugleich der Begegnung mit sich selbst.“⁶⁵ Erst am Ausgang, zum Beispiel an der Supermarktkasse, oder an der Ticketkontrolle am Flughafen, erlangt der Passagier seine Identität zurück und muss vorweisen, dass er berechtigt ist, sich an diesem Ort aufzuhalten.⁶⁶

Augés Theorie ist jedoch nicht als absolut zu betrachten, denn Orte und Nicht-Orte bestehen nie in ihrer reinen Form. Es kommt häufig zu Vermischungen und in jedem

⁶⁰ Vgl. Augé, *Nicht-Orte* 2010, S. 98.

⁶¹ Augé, *Nicht-Orte* 2010, S. 101.

⁶² Vgl. Augé, *Nicht-Orte* 2010, S. 102.

⁶³ Augé, *Nicht-Orte* 2010, S. 104.

⁶⁴ Vgl. Augé, *Nicht-Orte* 2010, S. 103.

⁶⁵ Augé, *Nicht-Orte* 2010, S. 105.

⁶⁶ Augé, *Nicht-Orte* 2010, S. 102f.

Nicht-Ort liegt auch das Potential, zu einem anthropologischen Ort zu werden und umgekehrt.⁶⁷

Carlo Lucarelli lässt einige Szenen in seinem Buch *Un giorno dopo l'altro* an Nicht-Orten spielen. Welche Funktion diese Orte in der Geschichte des Romans annehmen, wird im Analyseteil, hauptsächlich in Kapitel 5.3.3, dargestellt.

⁶⁷ Vgl. Augé, *Nicht-Orte* 2010, S. 83 und S. 107.

3. DER KRIMI – ASPEKTE EINES GENRES

Die Kriminalliteratur ist ein Genre in der Literatur, das schon seit langer Zeit immer wieder von unterschiedlichsten Autoren aufgegriffen und genutzt wird. Der Germanist Peter Nusser definiert die Kriminalliteratur in Abgrenzung zur Verbrechensliteratur: Letztere untersucht die Motivation und den Ursprung des Verbrechens und stellt damit den Täter in den Mittelpunkt. Die Kriminalliteratur hingegen benötigt zwar ebenfalls immer ein Verbrechen als Auslöser der Handlung, jedoch konzentriert sich die Erzählung weniger auf die Beweggründe des Täters, sondern legt stattdessen den Schwerpunkt auf die Anstrengungen des Detektivs, das Rätsel um die Tat aufzulösen.⁶⁸ Die häufigste Gattung, in der die Kriminalliteratur vorkommt, ist der Roman, in dem die Geschichte um den Detektiv und seine Ermittlungen ausgebreitet werden kann.

Ulrich Schulz-Buschhaus ermittelte in seinem Werk *Formen und Ideologien des Kriminalromans* von 1975 drei Grundelemente, die der Handlung eines Kriminalromans zugrunde liegen: „Action“, „Analysis“ und „Mystery“⁶⁹. Diese drei Elemente kann man näher erklären, wenn man die „trinità poliziesca“⁷⁰ von Charles Grivel miteinbezieht, die die typische Figurenkonstellation eines Kriminalromans beschreibt: „Opfer, Täter und Detektiv“⁷¹. Die Handlung eines klassischen Kriminalromans beginnt mit der Störung des sozialen Gleichgewichts einer Gesellschaft durch eine Tat und endet mit der Wiederherstellung des Gleichgewichts. Die Störung erfolgt aufgrund des Verbrechens durch den Täter (dem Mord an einem Opfer) und die Wiederherstellung des Gleichgewichts gelingt durch die Anstrengungen des Detektivs, der den Täter überführt und bestraft. Der Detektiv benutzt hauptsächlich zwei Eigenschaften, um dem Täter auf die Spur zu kommen: Den Intellekt, das heißt er analysiert alle Spuren und Indizien, die mit der Tat in Verbindung stehen – dies ist das Moment der *Analysis* nach Schulz-Buschhaus – und die körperliche Kraft und Beweglichkeit, zum Beispiel während einer Verfolgungsjagd oder bei direkten Kämpfen mit dem Täter – dies ist das Moment der *Action* nach Schulz-Buschhaus.⁷² Das dritte Element nach Schulz-Buschhaus ist die *Mystery*, das heißt die „planmäßige Verdunkelung des Rätsels, die

⁶⁸ Vgl. Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, 4. akt. und erw. Auflage, Stuttgart: Metzler 2009, S. 3f.

⁶⁹ Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essays [sic!]*, Frankfurt a.M.: Athenäum 1975, S. 3f.

⁷⁰ Grivel, Charles: „Osservazioni sul Romanzo Poliziesco“, in: *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, hrsg. von Noel Arnaud, Francis Lacassin & Jean Tortel, Napoli: Liguori 1977, S. 226. Zit. nach Vickermann, Gabriele: *Der etwas andere Detektivroman. Italianistische Studien an den Grenzen von Genre und Gattung*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1998, S. 12.

⁷¹ Vickermann, *Der etwas andere Detektivroman* 1998, S. 13.

⁷² Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans* 1975, S. 3.

am Schluß einer völlig unvorhergesehenen, sensationellen Erhellung Platz macht.⁷³ Die *Mystery* ist die Grundlage für die Untersuchungen des Detektivs, da die Geschehnisse um das Verbrechen und den Täter anfangs nicht bekannt sind. Die *Mystery* bleibt im kompletten Handlungsverlauf erhalten und ist ausschlaggebend für die Verrätselung der Tat und für die Spannung, die sich während der Spurensuche aufbaut.⁷⁴

Je nachdem, ob der Handlungsschwerpunkt eher auf dem Moment der *Analysis* oder der *Action* liegt, zählt der Roman eher zum Detektivroman oder zum Thriller. Der Detektivroman ist die klassische Form des Krimis. Hier ist die Tat zu Beginn der Handlung schon begangen worden, der Detektiv rekonstruiert das Geschehene Stück für Stück in Gedankenarbeit, das Moment der *Analysis* überwiegt. Die formale Struktur ist die analytische Erzählung, rückwärtsgerichtet wird die Tat anhand von Untersuchungen, Dialogen, Verhören und Reflexionen durchschaut.⁷⁵ Wenn hingegen das Moment der *Action* über der *Analysis* überwiegt, handelt es sich meist um einen Thriller oder um einen „giallo d'azione o all'americana“⁷⁶. In diesen Erzählungen wird das Verbrechen häufig erst während des Handlungsverlaufs begangen, oft handelt es sich um eine Serie von Verbrechen. Der Täter ist meist schon früh bekannt, der Detektiv legt seine Anstrengungen nicht in die Enthüllung des Verbrechens und der Täterschaft, sondern in die Verfolgung und Bestrafung des Täters.⁷⁷ Der oder die Gegner des Detektivs sind dabei meist deutlich aggressiver und gewalttätiger, als der Täter im Detektivroman, weshalb es häufiger zu körperlichen Auseinandersetzungen kommt und der Kampf eher auf physischer Ebene ausgetragen wird.⁷⁸ Beim „giallo all'americana“ ist das *Mystery*-Element fast nicht mehr vorhanden, beim Thriller hingegen sorgen immer neue Verrätselungen und Verfolgungen und zwischendurch immer wieder Pausen für eine „sich auf und ab bewegende Spannungsintensität“⁷⁹. Die Erzählung verläuft hier chronologisch, Rückblicke sind in der Regel nicht erlaubt.⁸⁰

Bei Carlo Lucarellis hier analysierten Werken mit Inspektorin Grazia Negro handelt es sich, wie man nach diesen Kriterien feststellen kann, nicht um klassische Detektivromane, sondern eher um Thriller. Grazia Negro und ihre Kollegen sind in allen drei

⁷³ Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans* 1975, S. 4.

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 3.

⁷⁶ Pietropaoli, Antonio: *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane 1986, S. 26.

⁷⁷ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 3.

⁷⁸ Vgl. Pietropaoli, *Ai confini del giallo* 1986, S. 27.

⁷⁹ Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 6.

⁸⁰ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 3f. und S. 54f.

Romanen auf der Jagd nach Serienmördern, der Täter wird immer relativ schnell entlarvt, jedoch entzieht er sich auf unterschiedlichste Weise der Überführung. Daher werde ich im Folgenden die Charakteristika des Detektivromans vernachlässigen und den Schwerpunkt auf den Thriller legen.

Der Handlungsverlauf im Thriller ist nicht rückwärtsgerichtet wie im Detektivroman, sondern chronologisch vorwärts gerichtet. Dies bedeutet, dass die Tat nicht in Dokumenten und Dialogen rekonstruiert wird, sondern die Handlung szenisch verläuft. Häufig werden mehrere Handlungsstränge parallel aufgebaut⁸¹, zum Beispiel geschehen die Vorbereitungen für neue Verbrechen des Täters parallel zu den Ermittlungen des Detektivs und dessen Bemühungen, ein weiteres Verbrechen zu verhindern. Da weitere Verbrechen während der Ermittlungen begangen werden, bekommt der Leser durch die parallelen Handlungsstränge die Möglichkeit, die Taten „in actu“⁸² mitzuerleben und empfindet die Ohnmacht, die die Ermittler verspüren, noch stärker mit, da er schon früher weiß, dass der Detektiv ein weiteres Opfer nicht verhindern konnte. Der Täter im Thriller ist dem Ermittler oft ebenbürtig, es kommt häufig zu direkten Kämpfen (physisch oder im Dialog), wobei es gelegentlich auch zu einer Umkehrung der Rollen kommen kann⁸³: Der Täter ist dann dem Ermittler überlegen, er wird zum Verfolger und der Detektiv zum Verfolgten.

Nusser arbeitet zwei häufig auftretende Varianten von Tätercharakteren heraus: Entweder handelt es sich um einflussreiche Männer aus Politik und Wirtschaft oder um psychisch gebrochene Personen, die aus inneren Zwängen oder Psychosen heraus die Taten begehen.⁸⁴ Da diese Figurenentwürfe beides Produkte der Gesellschaft sind, die sie zu dem gemacht haben, was sie sind, können anhand der Figurendarstellung sozialkritische Fragen aufgearbeitet werden.⁸⁵

Der Ermittler zeichnet sich im Thriller nicht durch Intellekt aus, wie im Detektivroman⁸⁶, sondern muss durch körperliche Fähigkeiten überzeugen. Naheliegend ist daher die Darstellung des Helden nach typisch männlichen Idealen, der durch körperliche Kraft und Fitness den Gegner überwältigen kann, während Emotionen meist ganz ausgespart werden.⁸⁷ Dem Detektiv wird auch im Thriller gern ein Helfer zur Seite

⁸¹ Vgl. Neu, Stefanie: *Carlo Lucarelli. Farben des Kriminalromans: Giallo, Nero, Blu*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2005, S. 42.

⁸² Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 51.

⁸³ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 52f.

⁸⁴ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 59f.

⁸⁵ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 58f.

⁸⁶ Vgl. Pietropaoli, *Ai confini del giallo* 1986, S. 21f.

⁸⁷ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 61f.

gestellt, der meist nicht aus dem polizeilichen Umfeld entstammt, sondern ein normaler Bürger ist, der durch Zufall zum Helfer und Zeugen wird.⁸⁸ Er teilt die moralische Einstellung des Helden und gibt dem Autor des Romans die Möglichkeit, den Helden von seinen Absichten erzählen zu lassen.⁸⁹

Viele dieser Elemente kann man in den Werken von Lucarelli wiederfinden, weshalb eine Einordnung in das Genre Thriller naheliegt. Lucarelli bezeichnet seine Werke jedoch selbst nicht als Thriller, sondern als *noir*. Welche Terminologie in Italien benutzt wird, um die hier dargestellten Phänomene zu beschreiben und wie sich das Genre in Italien etabliert hat, möchte ich nun kurz skizzieren.

Der in Italien analoge Terminus zum Begriff ‚Krimi‘ ist *giallo*. Er entstammt der Anfangszeit des Kriminalromans in Italien und verdankt seinem Namen einer Reihe aus dem Verlagshaus Mondadori, *I Libri Gialli*, die im Jahr 1929 ins Leben gerufen wurde.⁹⁰ In dieser Reihe konnten die ersten Kriminalromane aus italienischer Feder veröffentlicht werden. Die Kriminalliteratur-Produktion wurde zu dieser Zeit stark vom Regime kontrolliert, so war auch ein Gleichgewicht an ausländischen und einheimischen Autoren vorgeschrieben. Nur dadurch hatten italienische Werke die Chance, gegen die starke Konkurrenz aus dem englischsprachigen Raum anzutreten.⁹¹ Nach dem Zweiten Weltkrieg verloren die italienischen Schriftsteller diesen Schutz des Regimes. Verschiedene Verlage überschwemmten den Markt mit französischen, englischen und amerikanischen Titeln. Erst im Jahr 1966 came es wieder zu einer nennenswerten italienischen Produktion. Massimo Carloni bestimmt ab diesem Zeitpunkt zwei Phasen der Entwicklung der Kriminalliteratur in Italien. Die erste dauerte von 1966 bis ca. 1978:

gli autori [...] trovano nella connessione tra vicenda poliziesca e ambientazione metropolitana o provinciale un nucleo irrinunciabile e caratterizzante attorno al quale costruire i loro romanzi.⁹²

Die zweite Epoche setzte um 1979 ein. Die klassische Aufarbeitung des Themas schien erschöpft und die Autoren gingen dazu über, mit dem Genre zu spielen, indem sie die Kriminalliteratur mit angrenzenden Genres vermischten.⁹³ Ausgehend von einer tieferen Auseinandersetzung mit der Geschichte Italiens und der italienischen Identität in den 1990er-Jahren finden die jungen Autoren in der Kriminalliteratur eine Möglichkeit, die

⁸⁸ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 64f.

⁸⁹ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 65.

⁹⁰ Vgl. Carloni, Massimo: *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia: Diabasis 1994. S. 12.

⁹¹ Vgl. Carloni, *L'Italia in giallo* 1994, S. 13.

⁹² Carloni, *L'Italia in giallo* 1994, S. 12.

⁹³ Vgl. ebd.

Misstände der Gesellschaft anzukreiden.⁹⁴ Die zeitgenössischen Autoren nutzen die Kriminalliteratur häufig als Medium der Gesellschaftskritik, weshalb sie von der Wissenschaft als ‚*autori impegnati*‘, als engagierte Autoren, bezeichnet werden.⁹⁵ Corrado Augias bezeichnet den *giallo* als „romanzo sociale per eccellenza.“⁹⁶ Franca Pellegrini erläutert dies weiter: „Nel romanzo degli anni Duemila si descrive, infatti, la vita della città o della provincia italiana nei suoi aspetti [...] sociali, antropologici, e culturali.“⁹⁷ Die Handlung der Kriminalliteratur dringt tief in die dunklen Seiten der Gesellschaft ein und durch den starken Regionalbezug und die häufige Aufarbeitung von realen Ereignissen aus der *cronaca nera* können die Werke als sozialkritisch engagiert betrachtet werden. Lucarelli selbst bezeichnet seine Aktivität als Autor als „impegno“⁹⁸.

Wie verhält sich nun aber die Terminologie in Italien, wenn Lucarelli seine Romane als *noir* bezeichnet? Der Terminus *giallo* wird im Wörterbuch Zingarelli wie folgt erklärt: „(fig.) Romanzo, dramma o film di argomento poliziesco / Caso complesso e di difficile soluzione / (est.) Vicenda misteriosa“⁹⁹. Stefanie Neu weist darauf hin, dass der Terminus *giallo* als Synonym für den Detektivroman verstanden werden kann¹⁰⁰ (bzw. im Italienischen als Synonym für „romanzo poliziesco“¹⁰¹). Oder man begreift ihn als offenen Begriff für alle Arten der Literatur, die die drei Grundelemente Verbrechen, Ermittlung und Lösung innehaben,¹⁰² also als Synonym für den Terminus *Kriminalliteratur*. In wissenschaftlichen Texten italienischer Sprache trifft man zudem häufig auf dem Terminus *noir*, wohingegen der Terminus *Thriller* selten genutzt wird.

⁹⁴ Vgl. Pieri, *Intellettuali impegnati* 2007, S. 251.

⁹⁵ Zum sozialkritischen Engagement der Krimi-Autoren vgl.: Horsley, Lee: *The noir thriller*, Basingstoke: Palgrave 2001. S. 12f. Neu, Carlo Lucarelli 2005, S. 27.

Pellegrini, Franca: „Variazioni sul ‘giallo’: la forma ‘nazional-regionale’ del romanzo italiano contemporaneo“, in *Italian Studies*, Vol. 65 No. 1, March 2010, S. 123-139. Hier S. 124.

Rinaldi, Lucia: „Bologna’s Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli’s Crime Fiction“, in: *Italian Studies*, Vol. 64 No. 1, Spring 2009, S. 120-133. Hier S. 121.

Pieri, Giuliana: „Intellettuali impegnati? Letteratura italiana gialla e noir degli anni ‘90 e impegno politico (Marcello Fois e Carlo Lucarelli)“, in: *Intellettuali italiani del secondo Novecento*, hrsg. von Angela Barwig, Thomas Stauder, München: Verlag für Deutsch-Italienische Studien Oldenbourg 2007, S. 251-269. Hier S. 251.

⁹⁶ Augias, Corrado: „Credetemi, è il vero romanzo sociale“, in: *L’Espresso* 31, 4. August 1995, S. 81. Zit. nach Pellegrini, *Variazioni sul ‘giallo’* 2010, S. 124.

⁹⁷ Pellegrini, *Variazioni sul ‘giallo’* 2010, S. 124.

⁹⁸ Vgl. Pieri, *Intellettuali impegnati* 2007, S. 260.

⁹⁹ Zingarelli, Nicola: *Lo Zingarelli minore. Vocabolario della lingua italiana*, edizione Terzo Millennio, Bologna: Zanichelli 2001, S. 460. Schlagwort „giallo“.

¹⁰⁰ Vgl. Neu, Carlo Lucarelli 2005, S. 44.

¹⁰¹ Pittàno, Giuseppe: *Sinonimi e contrari. Dizionario fraseologico delle parole equivalenti, analoghe e contrarie*, Bologna: Zanichelli 1987, S. 334.

¹⁰² Vgl. Petronio, Giuseppe: *Sulle tracce del giallo*, Roma: Gamberetti 2000, S. 75f.

Agnieszka Domaradzka beschäftigt sich in ihrem Aufsatz *Le sfumature del nuovo noir italiano* von 2011 mit dem Problem der Begriffsdefinition im Italienischen und verweist darauf, dass der Terminus *noir* häufig ebenfalls als Synonym für *romanzo poliziesco* verwendet wird und es keine klare Einordnung des Terminus in Bezug auf den Begriff *giallo* gibt.¹⁰³ Der Begriff *noir* stammt aus dem Französischen und beschreibt „la parte particolarmente inquietante e stravagante del mondo ‚giallo‘: sia letterario sia cinematografico“¹⁰⁴. Domaradzka bezieht den Terminus also eher auf die Stimmung, als auf ein eigenständiges Genre. Im *noir* gibt es keine klare Unterscheidung zwischen Gutem und Bösem, „Il clima *noir* quindi rompe la sensazione dell’ordine delle cose che possiede il lettore, le storie non possono essere né consolatorie né rilassanti.“¹⁰⁵ Den Terminus *noir* kann man auf zwei verschiedene Weisen verstehen: entweder beschreibt er die beängstigende Atmosphäre und kann somit auf die unterschiedlichsten literarischen Genres zutreffen, oder aber er beschreibt ein eigenständiges Genre in Literatur und Film, „che si basa sull’oscurità“¹⁰⁶. Lee Horsley definiert vier Grundelemente, die den *noir* ausmachen:

- (i) the subjective point of view; (ii) the shifting roles of the protagonist; (iii) the ill-fated relationship between the protagonist and society (generating the themes of alienation and entrapment); and (iv) the ways in which noir functions as a socio-political critique.¹⁰⁷

Bei Horsley wird nicht klar, ob er mit dem Protagonisten nur den Helden der Geschichte (also den Detektiv) meint, oder ob als Protagonist ebenso der Täter gemeint sein kann. Die typischen Merkmale des Protagonisten sind laut Horsley die durch eine stark subjektive Darstellung (häufig auch in der Perspektive des Ich-Erzählers) ausgedrückten Ängste und Obsessionen. Der Ermittler im *noir* hat Schwierigkeiten, das Geschehen einzuordnen und ihm einen Sinn zu geben. Seine Entscheidungen und sein Urteilsvermögen werden in Frage gestellt, wodurch der Protagonist an Autorität verliert.¹⁰⁸

Im *noir* wird der extreme Horror zum Inhalt gemacht, oft werden die Taten detailliert beschrieben. Gerne nutzen die *noir*-Autoren einen Serienmörder als Täter, wodurch die Welt, in der sich der Ermittler bewegt, an Sicherheit und Zuversicht einbüßt.¹⁰⁹ Die Grenzen zwischen Gut und Böse sind nicht mehr klar definiert, sodass auch die Figuren

¹⁰³ Vgl. Domaradzka, Agnieszka: „Le sfumature del nuovo noir italiano. Dal giallo al nero“, in: *Italianica.doc*, Nummer 2 (3) / 2011. S. 12. Auf: <http://www.romdoc.amu.edu.pl/Domaradzka.pdf>, am 10.05.2014.

¹⁰⁴ Domaradzka, *Le sfumature del nuovo noir italiano* 2011, S. 12.

¹⁰⁵ Domaradzka, *Le sfumature del nuovo noir italiano* 2011, S. 13.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Horsley, *The noir thriller* 2001, S. 8.

¹⁰⁸ Vgl. Horsley, *The noir thriller* 2001, S. 9.

¹⁰⁹ Vgl. Domaradzka, *Le sfumature del nuovo noir italiano* 2011, S. 13.

etwas komplexer und zweideutiger aufgebaut werden. Die Positionierungen sind nicht mehr fixiert und jede Rolle (Ermittler, Täter, Opfer) kann zum Protagonisten werden.¹¹⁰ Der *noir* konzentriert sich auf die Psyche der Protagonisten und nimmt dabei häufig den „punto di vista di Caino“¹¹¹ an: dabei werden die Gedanken des Mörders vor, während und nach der Tat geschildert. Die Ermittlung des Detektivs steht nicht mehr im Mittelpunkt, sie erfolgt oft nur noch in kleinen, zusammenhangslosen Schritten.¹¹² Dies wiederum führt zu einer Orientierungslosigkeit beim Leser, Rationalität und Logik treten hinter einer nur langsamen Auflösung des Falles zurück.¹¹³

Im *noir* dominiert also die Angst, die die Logik aussetzt, der Fokus liegt auf der Psyche der Figuren und weniger auf ihren Handlungen. Das Genre wird gerne dazu genutzt, um mit Sprache zu experimentieren oder es mit anderen Genres und Elementen, auch außer-literarischen, zu mischen.¹¹⁴ Domaradzka fasst die Eigenschaften des *noir* prägnant zusammen:

La nuova letteratura nera descrive in ogni atroce particolare la vita ai margini della società e le oscurità dell'anima umana con una chiave assai sperimentale abolendo i confini tra diversi generi, stili e registri.¹¹⁵

Der *noir* beinhaltet viele Elemente, die Antonio Pietropaoli als „giallo infinito“¹¹⁶ bezeichnet. Unter *giallo finito* versteht er das, was man auch mit *Detektivroman* oder *romanzo poliziesco* bezeichnen könnte, aber auch den *giallo d'azione* bzw. den *Thriller*. ‚Finito‘ (man könnte es in diesem Fall mit ‚abgeschlossen‘ übersetzen) sind diese Kriminalromane, da sie das Gleichgewicht am Ende der Handlung wiederherstellen und das Labyrinth, in dem sich der Detektiv bewegt, limitiert ist und es eine garantierte Sicherheit gibt, die ihn am Ende des Irrwegs erwartet.¹¹⁷ Der „giallo infinito“¹¹⁸ hingegen hat kein gutes Ende, das Labyrinth wird zur einzigen Realität und zur Norm. Der Ermittler (und mit ihm der Leser) ist desorientiert, die Logik hilft ihm nicht ausreichend weiter. Der *giallo infinito* verliert sich in vielen einzelnen Handlungssträngen, deren Ziel nicht nur die Auflösung des Deliktes ist. Der Detektiv muss kleine Schritte gehen, um zur Wahrheit zu gelangen, aber am Ende kann er das Gleichgewicht trotzdem nicht wiederherstellen. Der Blick ist nach innen gerichtet, es

¹¹⁰ Vgl. Horsley, *The noir thriller* 2001, S. 10.

¹¹¹ Mondello, Elisabetta: „Il *Neonoir*. Autori, editori, temi di un genere metropolitano“, in: *roma noir* 2005, S. 4. Auf: http://www.romanoir.it/pdf/Mondello_Il%20Neonoir.pdf am 10.05.2014.

¹¹² Vgl. Domaradzka, *Le sfumature del nuovo noir italiano* 2011, S. 14.

¹¹³ Vgl. Horsley, *The noir thriller* 2001, S. 12.

¹¹⁴ Vgl. Domaradzka, *Le sfumature del nuovo noir italiano* 2011, S. 16.

¹¹⁵ Domaradzka, *Le sfumature del nuovo noir italiano* 2011, S. 19.

¹¹⁶ Pietropaoli *Ai confini del giallo* 1986, S. 13-40.

¹¹⁷ Pietropaoli, *Ai confini del giallo* 1986, S. 20.

¹¹⁸ Pietropaoli, *Ai confini del giallo* 1986, S. 41-110.

gibt keine sicheren Wahrheiten, dadurch wird der Ermittler geschwächt und eingeschränkt.

Diese These des *giallo infinito* von Pietropaoli hat in der Grundessenz die gleiche Aussage, wie die These des *Anti-Kriminalromans*, der für den postmodernen Ansatz der Kriminalliteratur typisch ist. In der Literatur der Postmoderne wird das Krimi-Genre nicht mehr nach den klassischen Regeln genutzt, es wird vielmehr ein Mittel zum Experimentieren. Die postmodernen Autoren finden gerade in der Durchbrechung der Regeln den Reiz. Ulrich Schulz-Buschhaus bezeichnet die post-avantgardistischen Kriminalromane als „Meta- bzw. Anti-Kriminalromane“¹¹⁹. Typisch für die zeitgenössischen Krimis ist zum Beispiel, dass die Verrätselung weniger auf inhaltlicher Ebene vollzogen wird, als auf formaler Ebene: Durch die „labyrinthische[] Anlage des Erzählens“¹²⁰ wird Spannung aufgebaut. Der markanteste Bruch mit den Regeln des klassischen Krimis wird jedoch auf inhaltlicher Ebene vollzogen, indem die Auflösung des Rätsels verweigert wird. Im modernen Roman wird das beruhigende Ende oft umgekehrt in ein offenes, beunruhigendes Ende, das das ursprüngliche Gleichgewicht nicht wiederherstellt und den Ermittler oft als Besiegten, als „scheiternden Detektiv“ aus der Geschichte gehen lässt.¹²¹

Eine weitere Neuerung der jüngeren Kriminalliteratur ist der vermehrte Rekurs auf Techniken und Ästhetiken aus dem Medium Film. Nusser verweist auf die typische Licht-Schatten-Ikonographie, die im Kriminalfilm zum Kreieren von unheilvoller Stimmung besonders gerne eingesetzt wird und die nun auch von der Literatur aufgegriffen wird.¹²² Auch die Schnitttechnik wird in der Literatur immer häufiger angewandt: „Der rasche unmarkierte Wechsel zwischen unterschiedlichen Handlungssträngen [...] unmarkierte Vor- und Rückblenden, der häufige Wechsel der Erzählperspektiven und die Einfügung von Textfragmenten“¹²³, wie sie in den Romanen Lucarellis häufig vorkommen, folgen der Ästhetik und der Schnitttechnik der filmischen Medien.

Viele Elemente, die in diesem Kapitel aufgeführt wurden, sind auch in Lucarellis Romanen auffindbar. Lucarellis vorgenommene Zuordnung seiner Werke zum Genre

¹¹⁹ Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur“, in: *Projekte des Romans nach der Moderne*, hrsg. von Ulrich Schulz-Buschhaus und Karlheinz Stierle, München: Wilhelm Fink 1997, S. 331-368. Hier S. 346.

¹²⁰ Schulz-Buschhaus, *Funktionen des Kriminalromans* 1997, S. 351.

¹²¹ Vgl. Schulz-Buschhaus, *Funktionen des Kriminalromans* 1997, S. 358-362.

¹²² Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 162.

¹²³ Mariani, Marina: „Kontrastierende Diskurse bei Carlo Lucarelli“, in: *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*, hrsg. von Felice Ballesta und Angela Barwig, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2003, S. 199-206. Hier S. 201.

noir ist zwar nachvollziehbar, jedoch für die analysierten Werke nicht ganz zutreffend - vereinigen sie doch ebenso viele Elemente des Detektivromans, des Thrillers und des Anti-Kriminalromans. Welche Charakteristika aus welchem Genre zu finden sind, werde ich im folgenden Kapitel erläutern. Die verschiedenen Genres implizieren jeweils einen besonderen Umgang bei der Gestaltung des Raumes im literarischen Text. Inwiefern genrespezifische Merkmale von Carlo Lucarelli eingesetzt werden, wird in Kapitel 4 erläutert.

4. CARLO LUCARELLI

Carlo Lucarelli wurde am 26. Oktober 1960 in Parma geboren. Sein Studium der Literaturwissenschaft mit Schwerpunkt auf zeitgenössischer Geschichte begann er in Bologna, der Hauptstadt der Region Emilia-Romagna, in der er noch heute lebt. Die Recherchen während seiner Abschlussarbeit inspirierten seine ersten Kriminalromane: Er untersuchte die Strukturen der Polizei in der Ära des Faschismus und der Repubblica di Salò. Er schloß seine Arbeit jedoch nicht ab, sondern widmete sich stattdessen dem Schreiben seines ersten Romans.¹²⁴ Nach dem Studienabbruch begann er als Journalist zu arbeiten, unter anderem für die Wochenzeitung *Sabato Sera* von Imola. Dort war er für die Rubrik *Cronaca nera* (die Verbrechens- und Unfallmeldungen) zuständig, was ihm weiteren Stoff für seine Erzählungen lieferte. Außerdem gewann er dort Einblick in die Abläufe und Arbeitsweisen der Polizei und lernte verschiedene Ermittlungsmethoden und die polizeiliche Ausstattung an Waffen und Abhör- und Datenspeichersystemen kennen.¹²⁵ Dieses Wissen bildete die Grundlage für eine realistische Schilderung der Arbeit seiner eigenen fiktiven Detektive.

Schon während des Studiums begann Carlo Lucarelli zu schreiben, heute gilt er als einer der wichtigsten italienischen Krimi-Autoren seiner Zeit, mehrere seiner Romane wurden preisgekrönt.¹²⁶ Seine wichtigste literarische Bezugsperson war anfangs Loriano Macchiavelli, der als erster einflussreicher Krimi-Autor seine Romane in Bologna spielen ließ.¹²⁷ Mit Macchiavelli, weiteren acht Autoren und zwei Illustratoren gründete Lucarelli in den 1990er-Jahren die *Gruppo 13*, eine lose Vereinigung von Autoren und Illustratoren, die die Stadt Bologna und das Genre Kriminalliteratur verbindet. Sie besteht bis heute mit einer variierenden Anzahl an Mitgliedern. Ihr Hauptanliegen ist es, einen „momento d’incontro, di discussione e di scambio tra le varie esperienze“¹²⁸ zwischen Autoren und Illustratoren des Genres zu schaffen. Ein weiteres Anliegen ist „to promote the culture of the *giallo* in Italy, to defend the genre from the attacks of critics and scholars and to claim a literary dignity for Italian detective fiction.“¹²⁹

¹²⁴ Vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 29.

¹²⁵ Vgl. Bacchereti, Elisabetta: *Carlo Lucarelli*, Fiesole: Cadmo 2004, S. 25f.

¹²⁶ 1993 gewann er mit *Indagine non autorizzata* den „Premio Alberto Tedeschi“, 1996 mit *Via delle Oche* den „Premio Mistery“, 2000 mit *L’Isola dell’angelo caduto* den „Premio Franco Fedeli“ und 2006 wurde sein Fernsehprogramm *Blu Notte* mit dem Premio Flaiano ausgezeichnet. Vgl. Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 14f. und seine Homepage <http://www.carlolucarelli.net/index2.htm> (aufgerufen am 02.07.2014).

¹²⁷ Vgl. Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 19.

¹²⁸ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 31. Ebenfalls ähnlich bei Covi, *Tutti i colori del giallo* 2002, S. 231.

¹²⁹ Pezzotti, Barbara: *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction. A Bloody Journey*, Plymouth: Farleigh Dickinson University Press 2012, S. 92.

4.1 EINFÜHRUNG IN DAS WERK VON CARLO LUCARELLI

Carlo Lucarellis Werk umfasst eine Vielzahl an Romanen und Erzählungen, die fast alle dem Genre *giallo* zuzuordnen sind. Er schuf außerdem Charaktere für Comics und ist im Bereich Theater, Film, Fernsehen und Radio als Drehbuchautor und Moderator tätig.¹³⁰ In seinem narrativen Werk setzt er sich teils mit historischen, teils mit aktuellen Themen auseinander. Die historischen Themen behandeln die Zeit des Faschismus in Italien oder den Bürgerkrieg in Spanien und werden zum Teil dokumentarisch-realistisch, zum Teil surrealistisch aufgearbeitet. Die in aktueller Zeit angesiedelten Romane sind hingegen entweder ironisch-komisch, oder beängstigend und bedrohlich realistisch umgesetzt.¹³¹ Neben vielen Einzelwerken lässt er drei Serien entstehen. In der ersten Trilogie steht Kommissar de Luca als Protagonist im Mittelpunkt. Die Handlung spielt während und nach der faschistischen Ära in Bologna.¹³² Auch die zweite und dritte Serie sind in der gleichen Stadt angesiedelt, allerdings im zeitgenössischen Bologna. Protagonisten der zweiten Trilogie sind Polizist Coliandro und Studentin Nikita, die auf komisch-ironische Art und Weise Verbrechen lösen, welche nicht selten von wahren Begebenheiten inspiriert wurden.¹³³ Die letzte Serie, die bis heute 4 Romane umfasst, begleitet die Inspektorin Grazia Negro bei ihren Ermittlungen in einem düsteren und gefährlichen Bologna. Die Ironie und Komik der Coliandro-Serie wurde in der Grazia-Negro-Serie gegen die Psychosen der Serienmörder eingetauscht. Hierzu zählen die Romane *Lupo mannaro* (1994), in der Grazia lediglich eine Nebenrolle als Assistentin des Kommissars Romeo spielt, außerdem *Almost Blue* (1997), *Un giorno dopo l'altro* (2000) und *Il sogno di volare* (2013). Diese Serie wird in der hier vorliegenden Arbeit analysiert, jedoch bleibt der letzte Roman aus dem Jahr 2013 außen vor, da die Analyse und Recherche dieser Arbeit zum Zeitpunkt des Erscheinens des letzten Romans bereits abgeschlossen war.

Elisabetta Bacchereti sieht im Roman *Lupo mannaro* einen Wendepunkt in Lucarellis narrativer Produktion. Sie bezeichnet ihn als „una tappa fondamentale nella camaleontica sperimentazione narrativa dello scrittore emiliano.“¹³⁴ Zu den Neuheiten zählt die Verwendung der Serienmörder-Figur¹³⁵ und die Aufsplitterung der Erzählung in mehrere Handlungsstränge, damit verbunden ist eine multiple und wechselnde

¹³⁰ Zu seiner vielfältigen Tätigkeit vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S.29-38.

¹³¹ Zu dieser Einteilung seiner Werke vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 30f.

¹³² Die Trilogie besteht aus den Romanen *Carta bianca* (1990), *L'estate torbida* (1991) und *Via delle Oche* (1996).

¹³³ Hierzu zählen die Romane *Falagne armata* (1993), *Nikita* (1994) und *Il giorno del lupo* (1994).

¹³⁴ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 136.

¹³⁵ Vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 114.

Erzählperspektive. In *Almost Blue* kommt das Experimentieren mit verschiedenen intermedialen Techniken hinzu, was typisch für postmodern geprägte Romane ist.¹³⁶

Das Genre *Kriminalliteratur* wählt Lucarelli unter anderem, um Kritik an der italienischen Gesellschaft auszuüben. „Lucarelli utilizza la formula investigativa per indagare periodi negletti della storia italiana“¹³⁷ – so beschreibt Giuliana Pieri die Wahl des Krimi-Genres für Lucarellis historischen Romane, doch auch bei seinen aktuell angesiedelten Romanen spielt die Aufarbeitung von realen Ereignissen eine große Rolle. Es ist Lucarellis Ziel, in seinen Werken eine soziologische Analyse des heutigen Italiens zu machen. Für diesen Zweck findet er das Genre Kriminalliteratur am besten geeignet:

Io scrivo di poliziotti perché li trovo perfetti per analizzare e raccontare un ambiente, una città o quello che un grande giallista come De Angelis definisce ‚il mistero del cuore umano‘.¹³⁸

¹³⁶ Vgl. Barwig, Angela: „‚Bologna capace di morte‘. Anmerkungen zum Kriminalroman in der Emilia-Romagna“, in: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, No. 39, Frühjahr 2005, Tübingen: Stauffenburg 2005. S. 101-112. S. 105.

¹³⁷ Pieri, *Intellettuali impegnati* 2007, S. 260.

¹³⁸ Zitat Lucarelli nach einem Interview mit Fabio Zucchella: „Intervista a Carlo Lucarelli“, veröffentlicht in: *Pulp* 8 (Juli-August 1997) und auf <http://www.carlolucarelli.net/int17.htm>, gesehen am 12.05.2014.

4.2 DIE SERIE MIT INSPEKTORIN GRAZIA NEGRO

In diesem Kapitel möchte ich auf Entstehung und Inhalt der drei in dieser Arbeit analysierten Romane eingehen und eine Genre-Zuordnung versuchen.

Im Jahr 1994 veröffentlichte der Verlag Theoria den kurzen Roman *Lupo mannaro*, in dem wir Inspektorin Grazia Negro zum ersten Mal treffen. Anfangs hatte der Roman wenig Erfolg, erst sieben Jahre später, dank des Erfolges der Nachfolgerromane *Almost Blue* und *Un giorno dopo l'altro*, erschien eine Neuauflage von *Lupo mannaro* in der Reihe *Stile libero noir* bei Einaudi.

Inspiration für die Handlung dieses Romans fand Lucarelli während seiner Arbeit als Journalist und Chronist der Unglücksmeldungen, als er den Fall eines Serienmörders, der sich an Prostituierten vergriff, journalistisch aufarbeitete.¹³⁹ Der Mörder im Roman ist Ingenieur Velasco, ein einflussreicher und gesellschaftlich gut integrierter Familienvater, der sich durch seine wirtschaftliche und politische Stellung den Ermittlungen von Kommissar Romeo entziehen kann. Die Wissenschaft sieht in ihm einen „impeccabile serial killer [...] berlusconiano“¹⁴⁰, der symptomatisch für die Geschehnisse der 1990er-Jahre in Nord- und Mittelitalien steht.¹⁴¹ Als Täter sucht er Befriedigung in der Ermordung junger, meist drogensüchtiger Gelegenheitsprostituierten, als deutliches Merkmal seiner Täterschaft hinterlässt er das Opfer mit Bisswunden am Straßenrand liegend. Kommissar Romeo ist Hauptermittler, ihm wird die junge aus Süditalien stammende Grazia Negro als Assistentin zur Seite gestellt. Im Laufe der Romanhandlung entwickelt sich eine Liebesgeschichte zwischen den beiden Ermittlern. Romeo leidet unter akuter Schlafstörung, was seine Ermittlungen beeinträchtigt, da er körperlich geschwächt und psychisch labil auftritt. Dank des Hinweises eines Zeugen, der aber noch vor einer vollständigen Zeugenaussage aus dem Gefecht gezogen wird, kommt Romeo dem Täter auf die Spur, kann ihm aber seine Täterschaft nicht nachweisen. Romeo und Grazia sind die Hände gebunden: Der einflussreiche Ingenieur Velasco, der zufällig von den Ermittlungen gegen seine Person erfährt, spricht mit seinem Anwalt bei der Polizei vor und überredet den Polizeichef zum Abbruch der Ermittlungen. Romeos These eines Serienmörders trifft bei seinem Vorgesetzten auf Ungläubigkeit, da dieser die Existenz von Serienmördern in Italien

¹³⁹ Vgl. Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 35.

¹⁴⁰ Covi, *Tutti i colori del giallo* 2002, S. 133: „[...] questo impeccabile serial killer (che incarna in sé tutte le caratteristiche genetiche del perfetto e cinico manager berlusconiano).“

¹⁴¹ Zur Figur Velascos und der Anspielung auf den Typus Berlusconi siehe auch Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 36 und S. 130; Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 103; Neu *Carlo Lucarelli* 2005, S. 115 und S. 119.

grundsätzlich ausschließt. Romeo möchte sich nicht geschlagen geben und ermittelt auf eigene Faust weiter. Überzeugt davon, dass Velasco sein erstes Opfer im Keller seines Hauses begraben hat, überwacht er dieses tagelang, doch auch im letzten direkten Kampf ist ihm Velasco überlegen. Romeo kann ihm seine Täterschaft nicht nachweisen und landet in einem Rehabilitationszentrum, um seine Schlafstörung zu therapieren. In der Schlusszene versucht Grazia als Lockvogel Velasco auf frischer Tat zu ertappen. Ob ihr das jedoch gelingt, bleibt offen. Der Leser bekommt also nicht die Befriedigung des Happy Ends, es bleibt unklar, ob der Täter bestraft wird oder nicht.

Lucarelli betrachtet den Roman als eine Metapher für die soziopolitische Situation Italiens in den 1990er-Jahren¹⁴²: Darin verkörpert Velasco die rechts-konservative Seite der Gesellschaft, „tutta produttività e marketing, immagine e mercato.“¹⁴³ In der Art, wie sich Velasco ausdrückt, finden sich die „luoghi comuni e i disvalori dell’Italia anni novanta“¹⁴⁴, während Kommissar Romeo die Linke Italiens charakterisiert: „una sinistra in crisi d’identità che ,deve chiarirsi“¹⁴⁵.

Auf der Ebene der Erzählperspektive bringt *Lupo mannaro* eine Neuerung in Lucarellis Werk. Bacchereti spricht von einem „sdoppiamento del punto di vista e della voce narrante“¹⁴⁶: Zwei Erzählerstimmen leiten durch das Buch, die sich typografisch und auf erzählperspektivischer Ebene unterscheiden: Die des Ermittlers (homodiegetische Ich-Perspektive in Grundschrift) und die des Täters (heterodiegetischer, personaler Erzähler in kursiv). Auffällig ist dabei die Verwendung der Erzählzeit: Romeos Passagen sind im Präsens gehalten, als wäre der Leser unmittelbar beim Geschehen dabei, die Passagen von Velasco hingegen stehen im Präteritum, was die Taten zu unwiderruflichen, weil bereits abgeschlossenen Ereignissen macht.¹⁴⁷

Besonders auffällig sind die Anleihen aus dem Medium Film. Bacchereti bemerkt, dass die gesamte Erzählstruktur des Romans an die Techniken der Filmmontage erinnert: kurze Erzähleinheiten werden in schnellem Wechsel aneinandergereiht, die Abschnitte werden nicht durch Kapitel getrennt, sondern folgen einander wie Szenen eines Videoclips:

[Lucarelli] mette a punto nel thriller la tecnica cinematografica del montaggio, con l’effetto di ridurre, per quanto possibile, il *gap* di

¹⁴² Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 130-132.

¹⁴³ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 130.

¹⁴⁴ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 132.

¹⁴⁵ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 130.

¹⁴⁶ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 134.

¹⁴⁷ Vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 116.

immediatezza, evidenza, velocità e simultaneità tra il linguaggio delle
immagini e quello della scrittura.¹⁴⁸

Dies wird verstärkt durch den synthetischen und visuellen Erzählstil und die Verwendung von sogenannten „Cliffhanger“-Szenen:¹⁴⁹ In der ersten Szene wird ein Mord aus Velascos Sicht beschrieben, direkt darauf folgen Szenen aus Romeos Alltag. Scheinbar zusammenhangslos steht die Eingangsszene zur einsetzenden Handlung. Die Cliffhanger dienen der Spannungssteigerung und unterstreichen die filmische Erzählweise des Romans.¹⁵⁰

Drei Jahre nach *Lupo mannaro*, im Jahr 1997, erschien *Almost Blue*, der zweite Roman der Grazia-Negro-Serie in der Reihe *Stile libero* bei Einaudi. Im Gegensatz zum ersten Band stieß *Almost Blue* direkt auf großes Publikumsinteresse und wurde zum Kult-Buch der 1990er-Jahre.¹⁵¹ Für die Handlung dieses Romans fand Lucarelli ebenfalls in der *Cronaca nera* Inspiration: In den 1980ern geschah eine Serie von ungelösten Mordfällen an der Universität von Bologna am Institut der *Facoltà di Dams*.¹⁵² In *Almost Blue* treffen wir wieder Grazia Negro, die mittlerweile unter ihrem neuen Chef Vittorio arbeitet. Ihr werden zwei konturlos dargestellte Polizisten zu Seite gestellt, doch ihr wahrer Helfer ist Simone: ein blinder junger Mann, der seine Zeit damit verbringt, die Funkfrequenzen der Stadt über einen Funkscanner zu belauschen. Dabei verliebt er sich in Grazias Stimme und nimmt zu ihr Kontakt auf und wird Zeuge der Verabredungen des Täters mit seinen zukünftigen Opfern. Der Täter heißt Alessio Crotti, der seit den späten 1980ern als verstorben gilt. Er ist ein seit der Kindheit psychisch gestörter junger Mann, der von den in ihm läutenden Glocken des Todes und einem Tier unter seiner Haut tyrannisiert wird. Diese Psychosen führen zu seinem krankhaften Bedürfnis, sich in andere Personen zu verwandeln, was er durch den Mord an jungen Männern zu verwirklichen versucht: Er häutet seine Opfer und stülpt sich selbst deren Haut über, wodurch er versucht ihr Aussehen und ihre Identität anzunehmen – daher stammt der Spitzname ‚Iguana‘, den Grazia ihm gibt. Die ‚Maske‘ über seinem Gesicht fixiert er mit großen Kopfhörern, über die er laute Musik hört, um die Glocken in seinem Innern zu übertönen. Durch die ständige, äußerliche

¹⁴⁸ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 135.

¹⁴⁹ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 123.

¹⁵⁰ Zu den narrativen Techniken in *Lupo mannaro* vgl. ebenfalls Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 134-136; und Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 116-123.

¹⁵¹ Vgl. Crovi, *Tutti i colori del giallo* 2002, S. 135.

¹⁵² Vgl. Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 94.

Verwandlung werden die Stimme und das Tragen der Kopfhörer zu den einzigen Identifikationsmerkmalen des Täters, die Grazia bei ihrer Suche helfen.

Die Handlung gliedert sich in drei Teile. Im ersten Teil (der mit *Almost Blue* betitelt ist), wird die Ermittlung eingeführt. Hier trifft Grazia auf ihren Helfer Simone, wird mit einem weiteren Mordopfer konfrontiert und enthüllt die Identität des Täters. Im zweiten Teil (*Reptile*) gehen Grazia und Simone auf die Jagd nach dem Mörder. Beinahe gelingt ihnen die Ergreifung, doch im entscheidenden Moment kommt es zu einer Verwechslung und der Iguana entkommt. Er weiß nun, dass ihm die Polizei auf der Spur ist und beginnt sich für Simone zu interessieren, der nun in Gefahr schwebt. Der dritte Teil (*Hells bells*) eröffnet mit dem Einschub von fiktiven Zeitungsartikeln, die im Kontrast zum Rückschlag in den Ermittlungen von Fortschritten der Polizei sprechen. Diese intermedialen Einschübe treten auf, als sich die Spannung an einem Tiefpunkt befindet. Stefanie Neu sieht darin ein Mittel zur Erzeugung von „Realitätsnähe“ und zur „Verankerung des Geschehens in Bologna“¹⁵³, Marina Mariani ein typisches Stilmittel des postmodernen Kriminalromans, bei dem die Suspense nicht mehr nur durch inhaltliche Momente aufgebaut, sondern auf die narrative Struktur des Textes verlagert wird.¹⁵⁴ Nach dem Tiefpunkt zu Beginn des dritten Teils steigert sich die Spannung schlagartig, als klar wird, dass sich der Iguana bei Simones Mutter aufhält. Als Grazia am Tatort eintrifft, ist diese bereits tot. Nach einer kurzen direkten Konfrontation zwischen Täter und Detektivin gelingt es dem Iguana, erneut zu entkommen. Simone wird nun unter Polizeischutz in einer Pension untergebracht, wo es zum Geschlechtsverkehr zwischen Simone und Grazia kommt. Auf der Suche nach der Pension tötet der Iguana Grazias Chef Vittorio und schlägt im Zimmer angekommen auch Grazia nieder. Im letzten Kampf ist die Inspektorin dem Täter unterlegen, doch dann kommt es zu einer überraschenden Wende: Anstatt Simone zu töten, nimmt sich der Iguana mit einem Messer das Augenlicht. Der Täter wird also nicht durch die Anstrengungen der Detektivin gefasst, sondern macht sich selbst handlungsunfähig.

Der Roman enthält einige Merkmale der postmodernen Literatur. Zum Beispiel die intermedialen Referenzen: Der Titel des Buches *Almost Blue* stammt von einem Lied von Chet Baker, das die Handlung und die Figur des Helfers Simone musikalisch begleitet. Die Passagen des Iguana sind ebenfalls durch Referenzen zu Liedtexten geprägt. Neben diesen Referenzen stößt man auf zahlreiche kinematographische

¹⁵³ Neu, Carlo Lucarelli 2005, S. 61.

¹⁵⁴ Vgl. Mariani, Marina: Carlo Lucarelli: „*Almost Blue*. Metamorphosen des Kriminalromans“, in: „... una veritade ascosa sotto bella menzogna...“ *Zur italienischen Erzählliteratur der Gegenwart*, hrsg. von Hans Felten und David Nelting, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2000, S. 159-173. Hier S. 161.

Hinweise und Techniken.¹⁵⁵ Wie der Roman *Lupo mannaro* eröffnet auch *Almost Blue* mit einer Cliffhanger-Szene, die an den Vorspann eines Filmes erinnert. Stefanie Neu sieht im narrativen Aufbau des Romans Anleihen aus dem Film: So erinnere der „oszillierende[] Spannungsbogen“¹⁵⁶ mit mehreren Hoch- und Tiefpunkten an filmische Erzählverfahren: Der Anfang des dritten Teils, wenn sich die Spannung am Tiefpunkt befindet, wird zum Wendepunkt für die Detektivin. Dies entspricht dem im Film beliebten Moment des „Plot Point: [...] in dem ein Teilziel der Hauptfigur endgültig erreicht oder verfehlt wird und sie ein neues Teilziel auf dem Weg zur Lösung des zentralen Problems ins Auge faßt.“¹⁵⁷ Auch Bacchereti interpretiert die Erzählweise Lucarellis analog zum „l’obbiettivo una immaginaria telecamera che muta continuamente e velocemente inquadratura [sic!]“¹⁵⁸. Die Sichtweise der Hauptfigur wechselt sich mit der Sichtweise des Regisseurs ab.¹⁵⁹

Die Erzählperspektiven in *Almost Blue* variieren ebenso wie in *Lupo mannaro*, je nachdem, welche Reflektorfigur im Zentrum der Erzählung steht. Neben den Passagen aus der Sicht der Ermittlerin Grazia Negro kommen zwei weitere Figuren zu Wort: Zum einen der Täter Alessio Crotti alias Iguana, und andererseits der Helfer Simone. Diese beiden Diskurse werden aus der Ich-Perspektive der jeweiligen Figur geschildert, wodurch es für den Leser nicht immer ersichtlich ist, welche Figur gerade spricht. Bacchereti sieht in der Erzählstrategie eine für den Thriller typische narrative Struktur. Durch die „frammentazione polifonica e multiprospettica“¹⁶⁰ wird eine emotionale und figurengebundene Atmosphäre geschaffen, die dem Thriller eigen ist und der analytischen, unpersönlichen Erzählweise des klassischen Detektivromans entgegengesetzt wird.

Der komplexeste und umfangreichste Roman der Grazia-Negro-Serie ist der im Jahr 2000 ebenfalls bei Einaudi erschienene Roman *Un giorno dopo l’altro*. Er spielt ein paar Jahre nach den Ereignissen von *Almost Blue*. Laut Luca Crovi entstand der Roman aus einer „passione per indagini di ambientazione contemporanea emiliana“¹⁶¹: So ermittelt Grazia hier nicht nur in Bologna, sondern in der ganzen Emilia-Romagna

¹⁵⁵ Vgl. Mariani, *Metamorphosen* 2000, S. 162.

¹⁵⁶ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 57.

¹⁵⁷ Eder, Jens: *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, 3. Aufl., Hamburg: LIT Verlag 2007. S. 105. Zitat nach Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 57, Fußnote 152.

¹⁵⁸ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 149.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

¹⁶⁰ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 148.

¹⁶¹ Crovi, *Tutti i colori del giallo* 2002, S. 136.

gegen den gut organisierten Auftragskiller Vittorio. Als Kind schon zum Killer trainiert, ist Vittorio ein Verwandlungskünstler. Mit viel Aufmerksamkeit für kleine Details kreiert er sich immer neue Persönlichkeiten: Mithilfe von aufwendigen Masken, akribischen Milieu- und Altersstudien und antrainierten Akzenten und Stimmen schlüpft er in immer neue authentische Rollen. In seinem normalen Leben betreibt er ein Juweliergeschäft und kann unter dem Vorwand des Selbstschutzes das Schießen üben. Er lebt zusammen mit seiner Mutter in einem Vorort Bolognas, seine Freundin wohnt in Ferrara, Vittorio führt ein scheinbar normales Leben und auch vor den ihm nahestehenden Personen hält er diese Fassade aufrecht. Das Geld von seinen Aufträgen bringt er bei regelmäßigen Ausflügen über die Grenze nach San Marino – so verbringt er immer wieder lange Strecken auf der Autobahn. Seine Opfer sind meist wichtige Persönlichkeiten aus Politik, Mafia und Wirtschaft, stets gut bewacht, was ihn jedoch nie am Erfolg hindert.

Der dritte Protagonist in *Un giorno dopo l'altro* ist wie auch in *Almost Blue* ein Helfer aus dem Bürgertum, der zufällig in den Fall hineingezogen wird. In diesem Roman heißt der Helfer Alex, ein von Liebeskummer geplagter Student. Er wollte seiner schwedischen Freundin Kristíne ihren Lieblingshund, einen American Stafford, schenken. Doch bevor er sein Geschenk übergeben konnte, verließ sie ihn. Der Hund, der einem Pitbull sehr ähnlich sieht, wird Alex nun zum Verhängnis: Er versucht ihn loszuwerden und stößt bei seiner Arbeit als Chatroom-Administrator zufällig auf eine Konversation zwischen dem Killer Vittorio, dessen Nick-Name „Pit Bull“ ist, und dessen Auftraggeber. Er vermutet hinter dem Auftrag illegale Hundekämpfe und meldet daher den Chat der Polizei. Dadurch gelangt Grazia dem Killer auf die Spur und Vittorios Deckmantel gerät in Gefahr. Vittorio versucht, Alex aus dem Weg zu schaffen, während er selbst bereits von Grazia verfolgt wird. Doch die Verfolgungsjagd dreht sich um, als Grazia in die Hände des Killers gerät und ihm dabei helfen soll, seinen eigenen Tod zu simulieren. Vittorios Versuch, die Gestalt des Pit Bull zu zerstören und unterzutauchen, missglückt im letzten Kampf gegen Grazia, die ihn schließlich überwinden und töten kann.

Wie bereits in den ersten Romanen der Serie wählt Lucarelli auch hier eine polyphone Erzählperspektive: Neben Grazias Sicht wird ebenfalls der Täter zum Protagonisten und Erzähler, außerdem kommt der Helfer Alex zu Wort. Diese dreifache Teilung der Erzählperspektive wird durch Einschübe von fiktiven Dokumenten, Polizeiberichten, Verhören etc. unterbrochen, wie auch schon in *Almost Blue*.

Bevor ich im folgenden Kapitel die Romane analysiere, möchte ich an dieser Stelle eine kurze Genre-Einordnung vornehmen. Wie im Kapitel 3 schon angedeutet, kann man Lucarellis Romane der Grazia-Negro-Serie dem Genre Thriller zuordnen. In allen Romanen überwiegt das Moment der *Action*: Alle Täter sind Serienmörder, die Morde ziehen sich durch die gesamte Handlung der Romane, die Taten sind also zu Beginn der Handlung noch nicht abgeschlossen, und die Detektive müssen die Täter verfolgen, um weitere Morde zu verhindern. Die Handlung ist chronologisch aufgebaut, Rückblicke finden nur in Form von Zeitungsartikeln, polizeilichen Berichten und ähnlichen Dokumenten statt. Auch der parallele für den Thriller typische Aufbau mehrerer Handlungsstränge und der szenische Verlauf lassen sich in allen drei Romanen finden. Außerdem kommt es immer zum direkten Kampf zwischen Täter und Detektiv. In *Almost Blue* und *Un giorno dopo l'altro* findet zudem eine Umkehrung der Rollenverhältnisse statt, wenn Grazia zur Gejagten wird und der Täter zum Jäger. Die zwei typischen Täter-Figuren des Thrillers werden eingesetzt: In *Lupo mannaro* steht Mario Velasco für den gesellschaftlich einflussreichen und gut integrierten Mörder, auch Vittorio in *Un giorno dopo l'altro* besitzt alle Eigenschaften eines reflektierten, kalkülgesteuerten Täters. Der Iguana verkörpert hingegen den anderen Typus: Den psychisch gestörten, gesellschaftlich schwachen, unsichtbaren Täter, der von Obsessionen geplagt zum Mörder wird.

Es lassen sich ebenfalls einige Elemente des *noir* erkennen: Vor allem in *Almost Blue* dominiert der Horror-Aspekt. Die Psyche der Protagonisten wird in den Mittelpunkt gestellt, vor allem in den Episoden des Täters Iguana kommen seine Obsessionen und Psychosen zum Tragen. Der sogenannte ‚punto di vista di caino‘ (Vgl. Kapitel 3, S. 28) wird durch die verschiedenen Handlungsstränge und Erzählperspektiven in allen drei Romanen wiedergegeben, jedoch ist dieser Blickwinkel in *Almost Blue* am eindrucksvollsten mit den Gefühlsregungen des Täters verbunden.

Die Detektive entsprechen hingegen nicht den Protagonisten des typischen Thrillers: Das Männlichkeitsideal der typischen Thriller-Detektive wird weder von Romeo noch von Grazia erfüllt. Eine weibliche ermittelnde Protagonistin ist ziemlich untypisch für den klassischen Thriller und auch Romeo bricht aus dem Schema aus, da er nicht den starken Detektiv verkörpert, sondern von Obsessionen und Ängsten ständig in seiner Handlungsfähigkeit eingeschränkt wird.

Die Wissenschaftlerin Marina Mariani bezeichnet den Roman *Almost Blue* sogar als Anti-Kriminalroman und Anti-Thriller¹⁶², da die Obsession des Iguana (ein Tier, das unter seiner Haut lebt und sich dort bewegt) genauso irrational und übernatürlich erscheint wie seine Wandlungsfähigkeit (indem er sich die Haut seiner Opfer überzieht, wird er äußerlich mit ihnen identisch) – übernatürliche Elemente dürfen im klassischen Thriller jedoch nicht vorkommen. Stefanie Neu sieht auch in Grazias Versagen ein typisches Anti-Kriminalroman-Element: Grazia gelingt es nicht, den Iguana aus eigener Kraft zu überwältigen und gilt dadurch als scheiternde Detektivin.¹⁶³ Auch Romeo gelingt es nicht, seinen Gegenspieler zu besiegen, er geht als scheiternder Detektiv aus der Romanhandlung.

Zusammenfassend kann man also bei den Romanen von Lucarelli durchaus von Thrillern reden, jedoch erfüllen sie nicht alle Regeln des klassischen Thrillers, sondern spielen mit diesen und durchbrechen sie bewusst. Dies ist nicht zuletzt ein Faktor, der die Romane so interessant und spannend werden lässt.

¹⁶² Mariani, *Kontrastierende Diskurse* 2003, S. 202. Und Mariani, *Metamorphosen* 2000, S. 164 und 169-171.

¹⁶³ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 111.

5. DER RAUM IN DEN ROMANEN VON LUCARELLI

Dass dem Raum im Kriminalroman eine große Rolle zukommt, erschließt sich durch das detektivische Moment des Genres: Der Ermittler sucht nach Spuren, die im Raum hinterlassen wurden. In der Kriminalliteratur entstehen oft charakteristisch geprägte Räume, häufig wirken sie bedrohlich auf den Ermittler, oft muss dieser in einem gefährlichen Umfeld ermitteln:

Die Kriminalerzählung fordert ihrem Personal ab, den Ort, an dem der Plot angesiedelt ist, ernst zu nehmen, ihn genau zu betrachten und sich mit seinen Besonderheiten intensiv auseinander zu setzen.¹⁶⁴

Die Rolle des Raumes lässt sich im Kriminalroman nicht immer auf den Ort des Verbrechens und dessen Aufklärung reduzieren, häufig geht seine Bedeutung über die Funktion als Tatort hinaus, wie auch Melanie Wigbers betont:

Nicht selten ist das Verhältnis der Protagonisten zu ‚ihren‘ Orten schillernd und vielschichtig [...]. Orte in Kriminalromanen sind in der Regel nicht ausschließlich sensationelle Mordschauplätze; sie verfügen vielmehr häufig über unverwechselbare Identitäten und werden als Gegenstände von eigener Substanz in die Erzählung eingebracht.¹⁶⁵

Die Beziehung zwischen dem ermittelnden Protagonisten und den ihn umgebenden Räumen bleibt immer eine besondere: „Der Raum fungiert traditionell als Spureenträger [...] oder er kann dem Helden als Herausforderung ein kompliziertes Sozialsystem stellen.“¹⁶⁶ Vor solch einem Sozialsystem steht zum Beispiel Grazia in *Almost Blue*: Das Sozialsystem ‚Universität‘ ist komplexer als sie anfangs denkt, doch auf ihrer Suche nach dem Täter muss sie versuchen, es zu verstehen und zu durchleuchten. Auch für den Leser spielt der Raum eine wichtige Rolle: Ortsnennungen helfen dem Leser, den Roman zu verorten, ihn in ein Wirklichkeitsmodell einzuordnen. Doch auch wenn Kriminalromane häufig an dem Leser bekannten Schauplätzen spielen, die realitätsnah dargestellt werden, kommt es ebenso häufig zu einer verzerrten, überspitzten Darstellung der bekannten Räume.¹⁶⁷

Für den Thriller charakteristisch sind nicht geschlossene Räume. Während der klassische Detektivroman eine in sich geschlossene Raumeinheit benötigt, damit die in die Vergangenheit gerichtete Ermittlung einen Rahmen bekommt,¹⁶⁸ bricht der Thriller

¹⁶⁴ Wigbers, *Krimi-Orte im Wandel* 2006, S. 12.

¹⁶⁵ Wigbers, *Krimi-Orte im Wandel* 2006, S. 12f.

¹⁶⁶ Wigbers, *Krimi-Orte im Wandel* 2006, S. 22.

¹⁶⁷ Vgl. Wigbers, *Krimi-Orte im Wandel* 2006, S. 25.

¹⁶⁸ Vgl. Pietropaoli, *Ai confini del giallo* 1986, S. 25: Pietropaoli spricht von einer „unità di luogo“ und einer „società chiusa“, in der sich der Ermittler bewegt: „Di conseguenza, esso [der Kriminalroman] tira ad ambientarsi, o in concreto [...] o in immagine, in una ‚camera chiusa‘ [...]“

mit dieser „unità di luogo“¹⁶⁹. Der offene Raum der Großstadt ist der bevorzugte Handlungsort des Thrillers: Eine isolierte Ermittlung ist hier nicht möglich, der Ermittler muss sich jederzeit auf eine nächste Tat gefasst machen und die Spuren des Täters können überall zu finden sein. Die labyrinthische Großstadt, die in Lucarellis Romanen zur scheinbar unendlich ausgeweiteten Peripherie wird (besonders in *Un giorno dopo l'altro*, siehe Kapitel 5.3.3), ist der Prototyp des Thriller-Schauplatzes: Der „locus horridus“¹⁷⁰ entspricht der Grausamkeit der Taten des Mörders und die „Vielfalt der Schauplätze und die zur Großstadt gehörende Vielseitigkeit entsprechen der ständig bewegten Handlung.“¹⁷¹ Die Großstadt wird nach Stefanie Neus Auffassung „als Brutstätte der Gewalt [...] zu einem ‚gestimmten Raum‘ mit einer bedrückenden und verstörenden Atmosphäre.“¹⁷² (vgl. Kapitel 2.2, S. 16). Auch die von Elisabetta Bacchereti betonte Bedeutsamkeit der Dinge weist auf eine Stimmung hin:

Una delle regole fondamentali del thriller che Lucarelli più volte sottolinea e rispetta è infatti l'assoluta non superfluità narrativa dei particolari, ambientali, emotivi o psicologici e la loro precisa e stringente funzionalità.¹⁷³

Die Analyse von Lucarellis Romanen führt uns ebenso in eine labyrinthisch erscheinende Großstadt, in einen Raum, der dem Detektiv häufig zum Gegenspieler wird. Die Aufteilung des Analyseteils meiner Arbeit folgt nun der Annahme, dass die Raumwahrnehmung im Krimi maßgeblich durch den Blick des Detektivs bestimmt wird.¹⁷⁴ Da wir in den Romanen auf verschiedene Protagonisten (und damit verbunden auf verschiedene Erzähler) treffen, wird der erzählte Raum für jede Figur einzeln analysiert. Dadurch soll der Facettenreichtum der Raumdarstellung gezeigt und die Funktionen des Raumes für jede einzelne Figur aufgeführt werden. Da die Stadt Bologna häufig als vierte Protagonistin bezeichnet wird, werde ich der Darstellung der Stadt in allen drei Romanen ein separates Kapitel widmen.

¹⁶⁹ Vgl. Pietropaoli, *Ai confini del giallo* 1986, S. 27.

¹⁷⁰ Becker, Jens-Peter: *Sherlock Holmes & Co. Essays zur englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, München: Wilhelm Goldmann 1975, S. 63. Zit. nach Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 67.

¹⁷¹ Nusser, *Der Kriminalroman* 2009, S. 67.

¹⁷² Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 43.

¹⁷³ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 139.

¹⁷⁴ Vgl. Wigbers, *Krimi-Orte im Wandel* 2006, S. 22.

5.1 DIE ORTE DER DETEKTIVE

5.1.1 Die Orte von Kommissar Romeo in *Lupo mannaro*

Der Ermittler des Romans *Lupo mannaro*, Kommissar Romeo, erzählt seine Erlebnisse im Fall um den Serienmörder Mario Velasco aus homodiegetischer Sicht in der Ich-Erzähler-Perspektive. Viele Dialoge charakterisieren seine Erzählepisoden, die wenigen deskriptiven Textstellen zeichnen sich durch einen „stile scarno, rapido e incisivo, talvolta al limite dell'appunto, tutto cose e azioni“¹⁷⁵ aus. Der Leser nimmt unmittelbar an den Gedanken und Gefühlen des Ermittlers teil, die Sympathieführung und die Perspektive der Erzählung liegen deutlich bei dieser Romanfigur. In dem schnellen Rhythmus der Erzählung und dem atemlos erscheinenden Handlungsverlauf kann man eine Parallele zu der Besessenheit, die Romeo um die Auflösung des Falles befällt, erkennen.¹⁷⁶

Viele Räume, in denen sich Romeo bewegt, sind typische Aktionsräume, die für die Handlung und für die Befindlichkeit der Figur wenig Bedeutung haben. An einigen Stellen findet man aber auch gestimmte Räume, die mit ihrer Atmosphäre die Empfindungen, Ängste und Obsessionen des Ermittlers beeinflussen oder diese widerspiegeln.

Romeo leidet während der gesamten Romanhandlung an einer starken Schlafstörung, die seine Wahrnehmung weitreichend beeinflusst. Durch die Raumdarstellung werden die Auswirkungen der Krankheit vermittelt. Die subjektive Perspektive des kranken Ich-Erzählers stellt die Räume verzerrt dar, zum Beispiel bei einem Zeugenverhör zu Beginn der Handlung:

Sarà per il sonno, ma mi sembra quasi che i frammenti minuscoli di carta bruciata [von einer Zigarette] scendano lenti e leggeri sulla stoffa a righe, come falde di neve. Anche i rumori mi giungono attutiti come quando nevica [...]. Anche la mia voce mi giunge attutita, come con l'eco.¹⁷⁷

Wiederholt werden das Verlangen nach Schlaf und die aus dem Schlafmangel folgenden körperlichen Beschwerden zu einem Hindernis bei seinen Bewegungen im Raum. Besonders stark treten die Schmerzen in dem Moment auf, als er seinem Gegner Velasco zum ersten Mal gegenübertritt. Velasco hat von den Ermittlungen gegen seine Person erfahren und spricht nun mit seinem Anwalt bei dem Staatsanwalt vor, um diesen dazu zu bewegen, Romeos Ermittlungen einzustellen. Die Szene beginnt in

¹⁷⁵ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 135.

¹⁷⁶ Vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 118.

¹⁷⁷ Lucarelli, *Carlo: Lupo mannaro*, Torino: Einaudi 2001, S. 12f.

Romeos Büro, auch hier wird die Wahrnehmung seiner Umgebung von der Erschöpfung geprägt: Grazia sitzt am Tisch und schreibt, Romeo sitzt ihr gegenüber auf einem Schreibtischstuhl und dreht sich auf diesem von rechts nach links. Der Blickwinkel bleibt dabei fest an Romeos Sichtfeld gekoppelt, wie ein Kameranäher im Film. Hier setzt Lucarelli die Camera-Eye-Technik ein (vgl. Kapitel 2.2, S. 14).

Mi dondolo sulla sedia [...]. A ogni movimento Grazia mi appare prima a destra poi a sinistra del cono verde della lampada che tengo al centro della scrivania. Prende appunti sul suo taccuino, prima a destra, poi a sinistra [...] Grazia scrive, a destra e a sinistra, a sinistra e a destra, mentre io mi sento scivolare piano piano in una nebbiolina frizzante che mi risucchia lentamente, dalle spalle.¹⁷⁸

Romeo wird vom Staatsanwalt in dessen Büro gerufen, in dem sich auch der Ingenieur Velasco aufhält. Das Büro befindet sich nach einer klassischen Raumaufteilung im Stockwerk über Romeos Büro, was das Hierarchiegefälle zwischen Romeo und dem über ihm stehenden Staatsanwalt signalisiert. Der Weg hinauf wird von starken Muskelkontraktionen erschwert und ausführlich beschrieben. Beim Betreten des Büros ist es Romeo schwindelig, was er auch vor Velasco nicht verbergen kann, darum setzt er sich auf ein Sofa: „mi siedo su un divanetto, sotto il quadro di un artista locale che raffigura un Cristo deposto, steso tra le braccia di una Madonna. Mi stenderei anch'io volentieri“¹⁷⁹. Das Bild, unter dem das Sofa steht, wird zum Sinnbild für seinen Zustand: Romeo fühlt sich erschöpft, und besiegt, weitere Ermittlungen werden ihm verboten und so steht er seinem Gegner machtlos gegenüber. Die Situation im Büro des Staatsanwalts kann als ein Vorbote für den weiteren Handlungsverlauf interpretiert werden: Romeo wird es nicht gelingen, Velasco zu besiegen, der hier durch seine einflussreiche Position von wichtigen Männern protegirt wird.

Die Verwendung von filmischen Techniken ist in *Lupo mannaro* häufig zu finden, besonders deutlich wird dies in einer Szene im Büro. Wie eine Aneinanderreihung von Kameraeinstellungen wird die Erzählung hier in vielen kurzen Szenen dargestellt. Die Dinge, die sich in Romeos Büro befinden, werden in knappen, verblosen Sätzen aufgezählt: „Fax, fonogrammi, posta ordinaria e le foto delle ragazze, da vive e da morte, sparse sulla mia scrivania.“¹⁸⁰ In gleicher Weise werden die Handlungen Romeos beschrieben: „A mezzogiorno, un caffè al bar della mensa.“¹⁸¹ Diese Technik soll das Fortschreiten der Zeit vermitteln. Durch Grazias wiederholtes Auftauchen in seinem

¹⁷⁸ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 24f.

¹⁷⁹ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 27.

¹⁸⁰ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 42.

¹⁸¹ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 43.

Büro („Grazia, sulla porta“¹⁸²) entsteht eine Raffung der erzählten Zeit auf wenige Seiten. Dieses Dahinfließen der Zeit steht in Kontrast zum Stillstand der Ermittlungen, welcher durch das wiederholte „Nessuna connessione.“¹⁸³ deutlich gemacht wird. Durch die Rekurrenz auf filmische Mittel fungiert der Raum dazu, den zeitlichen Verlauf der Handlung darzustellen.

Eine direkte Referenz auf das Medium Film findet man in den Szenen, in denen Romeo aus seinem Auto heraus Velascos Haus beobachtet. Hier erinnert das Bild, das sich dem Kommissar bietet, an einen Fernseher oder eine Kinoleinwand:

Vedo la targa dal finestrino della mia auto, inquadrata dal telaio come in televisione, sotto la luce gialla dei lampioni che cominciano ad accendersi. Se sposto lo sguardo, invece, vedo il palazzo davanti alla quale è ferma la Mercedes nera, deformato ai lati dalla curva del parabrezza come in un vecchio cinemascopo.¹⁸⁴

Dem beobachteten Ort wird anschließend wenig Bedeutung beigemessen, er wird nicht weiter beschrieben. Doch der Blick, den Romeo wiederholt schweifen lässt, wird dargestellt. Dies erinnert wiederum an den für den Film typischen Kameranachschwenk:

Lancio un'occhiata rapida alla macchina, poi una al palazzo e una al portone. Torno indietro: portone, palazzo macchina. [...] Macchina, palazzo, portone. Portone, palazzo, macchina. Tutto immobile.¹⁸⁵

Die Referenz auf das Medium Film wird hier vom Protagonisten reflektiert, er nimmt die Welt wahr, als würde er sie durch eine Filmkamera sehen. Eine solche Szene findet man auch am Anfang der Handlung, als Romeo gemeinsam mit Grazia ins Leichenschauhaus geht, um ein Opfer des Serienmörders aufzusuchen. Der Raum wirkt hier abstoßend und feindselig. Stefanie Neu interpretiert diese Szene als eine der wenigen „Ruhepausen“¹⁸⁶ im Roman, der sonst von Romeos „narrative[r] Atemlosigkeit“¹⁸⁷ geprägt ist. Sie weist darauf hin, dass alle Dinge, die hier beschrieben werden, „als Variationen der Themen ‚Helligkeit‘ und ‚Kälte“¹⁸⁸ anzusehen sind. Tatsächlich dominieren diese Eigenschaften und lassen den Raum auf Romeo unangenehm wirken:

Fa davvero un freddo cane all'obitorio e sembra ancora più freddo per la luce candida dei neon che si riflette abbagliante su tutto. Il biancore luminoso delle piastrelle mi circonda come l'alone sfocato di un

¹⁸² Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 44 und zwei Mal S. 45.

¹⁸³ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, mehrmals auf S. 42-46.

¹⁸⁴ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 15.

¹⁸⁵ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 16f. Ähnliche Szenen, in denen Romeo das Haus beobachtet, befinden sich auf S. 67-70 und auf S. 80f.

¹⁸⁶ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 119.

¹⁸⁷ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 119.

¹⁸⁸ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 119.

grandagnolo. Il chiarore lunare del pavimento che rintocca sotto i miei passi.
[...] E quel riverbero accecante e allucinato che mi fa vacillare.¹⁸⁹

Lucarelli kreiert hier einen gestimmten Raum, der die erste Überschneidung der Lebenswelten von Täter und Ermittler darstellt. Romeos Unwohlsein, das sich durch die komplette Romanhandlung zieht, wird hier zum ersten Mal dargestellt. Auffallend ist auch hier die direkte Referenz auf filmische bzw. fotografische Perspektiven: Das Weiß der Fliesen umgibt ihn, wie der unscharfe Lichthof eines Weitwinkelobjektivs.

Romeo muss sich wiederholt an Orten aufhalten, die auf ihn bedrohlich oder abweisend wirken. Besonders stark ist die negative Stimmung immer dann, wenn er auf Spuren des Täters trifft, wie zum Beispiel in der Szene, als er dessen letztes Opfer betrachtet. Ebenso gestimmt ist der Ort, den er mit Grazia aufsucht, um mit einem Professor über das Phänomen ‚Serienmörder‘ zu sprechen. Sie treffen sich in einem kleinen Dörfchen im Apennin. Dieser Ort, der ebenfalls besonders idyllisch dargestellt werden könnte, wird hier bedrohlich gezeichnet:

Il sagrato della chiesa è di pietra, stretto tra la strada e il parapetto sulla scarpata e curvo come la schiena di un dosso. Davanti [...] c'è una cappella chiusa da anni e dietro, [...] c'è una chiesetta sconsecrata.

– In questo paese c'è il Diavolo, – ci aveva detto il professore [...] e da allora mi ero sentito qualcosa addosso, sulla schiena, come lo sguardo di qualcuno che mi fissasse alle spalle. E anche adesso, seduti sotto il pergolato della trattoria, sovrastati da una torre tozza con le facce di demoni senza naso e dalle corna di caprone, quella sensazione fastidiosa e fredda non mi abbandona.¹⁹⁰

Durch die verlassene Kirche, die verschlossene Kapelle, die Dämonenköpfe am Turm und die Bemerkung des Professors wird dieser Raum so unheimlich aufgeladen, wie keine andere Szene des Romans.

Romeo muss im Laufe der Ermittlungen immer wieder Situationen überwinden, in denen er Angst hat oder sich unwohl fühlt. Nach Tagen fieberhafter Recherche im Büro geht er nach Hause. Die Stimmung, die durch seine Umgebung auf dem Nachhauseweg aufgebaut wird, deutet schon auf das unmittelbar folgende Treffen mit seinem Gegner Velasco hin. Romeo läuft, als müsste er gegen den Untergrund, auf dem er sich bewegt, ankämpfen: „divoro il marciapiede un passo dopo l'altro.“¹⁹¹ Die unheimliche Atmosphäre wird durch das Licht-Schatten-Spiel aufgebaut, das auch im Medium Film, vor allem im Genre Thriller, typisch ist und häufig verwendet wird (vgl. Kapitel 3).

¹⁸⁹ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 9f.

¹⁹⁰ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 38f.

¹⁹¹ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 46.

Flackernde Straßenlaternen, Halbdunkel, Geräusche und Lichtspiele machen die Stadt an diesem Abend zu einem gestimmten Ort:

Coni d'ombra e piramidi di luce si alternano veloci mentre passo sotto i lampioni. [...] Solo rumori. Il ronzio acuto di un motorino e uno scrocchio secco di plastica schiacciata appena lo sento passare accanto a me, sulla strada. Il tonfo delle mie suole di gomma che mi rimbomba dentro a ogni falcata. [...] All'improvviso, sotto un lampione che lampeggia e si spegne, un passo alle mie spalle mi fa rabbrivire. [...] Ho paura a voltarmi. Non so perché.¹⁹²

Die unheimliche Atmosphäre und der Eindruck des Filmischen werden durch die Syntax, die fast ohne Verben die Lichter und Geräusche beschreibt, noch verstärkt. Genau in diesem Moment wird Romeo von Velasco angesprochen, der aus dem Halbdunkel auftaucht. Romeo hat Angst, er weiß nicht, was ihn jetzt erwarten wird und Velasco nutzt die unheimliche Atmosphäre, um sich selbst zu inszenieren. „L'ingegnere fa un passo avanti, illuminato per un attimo dal lampione che non si decide a fulminarsi.“¹⁹³ Die Lichtverhältnisse scheinen Velasco perfekt zuzuspielen, während sie Romeo zusätzlich verunsichern. Velasco gesteht Romeo all seine Taten, erklärt ihm seine Motive und macht ihm gleichzeitig deutlich, dass Romeo nichts gegen ihn in der Hand hat und ihn daher niemals besiegen wird. Am Ende dieses Dialogs verschwindet er nach einer kurzen Verabschiedung: „Scompare nel buio dela strada, oltre i lampioni.“¹⁹⁴, während Romeo tatenlos dasteht. Dass Romeo hier nichts unternimmt und ihm nicht folgt, steht für seine Machtlosigkeit gegenüber dem Täter.

Es lässt sich häufig feststellen, dass Romeo durch räumliche Gegebenheiten benachteiligt ist. Als er zum Beispiel mit Grazia im Auto Velasco verfolgt, ist es dunkel und es regnet so stark, dass er fast nichts sehen kann: „Intravedo la luce rossa degli stop [von Velascos Auto] oltre la cortina d'acqua scura. Mi piego sul volante, [...] ma non riesco a vedere.“¹⁹⁵ Velasco nähert sich unterdessen ungesehen Romeos Auto und streckt unerwartet seinen Kopf ins Beifahrerfenster, wodurch Romeo so stark erschrickt, dass er mit dem Kopf gegen die Windschutzscheibe stößt. Genauso plötzlich, wie Velasco erschienen ist, verschwindet er auch wieder im Dunkel der Regennacht: „Scomparso, dissolto nella pioggia.“¹⁹⁶

Trotz der Schwierigkeiten, die sich Romeo in den Weg stellen, gibt er nicht auf und beschattet Velasco weiterhin. Die Atmosphäre ist durch das Wetter unheilvoll aufgeladen,

¹⁹² Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 46f.

¹⁹³ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 47.

¹⁹⁴ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 50.

¹⁹⁵ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 70.

¹⁹⁶ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 71.

als er das Haus des Täters von außen untersucht. Unwetterwolken ziehen über den Himmel und verdüstern die Stimmung. Das nasse Gras im Hinterhof des Hauses hinterlässt bei Romeo ein unangenehmes Gefühl:

Il collo mi scrocchia quando alzo la testa e sollevo gli occhi alle nuvole scure che corrono veloci in un cielo blu cobalto, oltre il bordo grigio della grondaia. L'erba umida del campetto dietro il palazzo mi bagna i calzini, dandomi una sensazione fastidiosa che mi riempie di brividi ogni volta che mi muovo. È mezzogiorno e mezzo, ma il sole non si è ancora visto.¹⁹⁷

Romeo stellt sich vor, wie Velasco die Leiche seines ersten Opfers über ein Gerüst, das zu jener Zeit am Haus aufgebaut war, in den Keller gebracht haben muss. Die unheilvolle Vorstellung der Tat wird durch die Stimmung im Raum unterstrichen: „Un tuono, in cielo, appena il mio sguardo tocca terra“¹⁹⁸. Im nächsten Moment entdeckt Romeo den Täter: Velasco steht in Pantoffeln im Keller, der Boden ist unbefestigt und darunter vermutet Romeo zu Recht die Leiche des ersten Opfers. Doch Romeo fehlen die Beweise, also bleibt ihm nichts anderes übrig, als Velasco weiterhin zu beschatten, in der Hoffnung, dass dieser irgendwann aufgeben wird.

Nach langer Wartezeit kommt es zur finalen Konfrontation. Auch hier ist der Raum ein Hindernis für Romeo und hindert ihn daran, zum Ziel zu gelangen. Im Auto während der Beschattung eingeschlafen, wacht er auf, als es bereits dunkel ist: „Apro gli occhi e non vedo niente. Nebbia scura, velata di nero. È buio.“¹⁹⁹ Als sich seine Augen wieder an das Dämmerlicht gewöhnt haben, sieht er, dass die Tür zu Velascos Haus angelehnt ist und der Täter sich mit einem Plastiksack in der Hand auf dem Gehweg befindet. Romeo stürzt aus dem Auto und überrascht Velasco. Für einen Moment sieht es so aus, als könnte Romeo siegen. Im Kampf drängt er Velasco zurück in den Hausflur: „Voliamo tutti e due nell'androne buio [...]. Il sacchetto l'ho sentito strisciare sul pavimento, fino a scomparire nell'oscurità.“²⁰⁰ Die Kellertür ist verriegelt, aus Verzweiflung schießt Romeo das Türschloss auf.

Spalanco la porta della cantina con un calcio ed è come se una mano fredda, all'improvviso, mi strappasse le viscere. Il pavimento di terra battuta non c'è più. Al suo posto, granulosa, ondulata, irregolare, c'è una impenetrabile colata di cemento, ancora umido.²⁰¹

Velasco hat den Raum so verändert, dass alle Spuren seiner Tat verschwunden und die Überreste des Opfers nicht mehr auffindbar sind. Velasco stößt den Ermittler in den

¹⁹⁷ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 74.

¹⁹⁸ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 75.

¹⁹⁹ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 80.

²⁰⁰ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 81.

²⁰¹ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 82f.

dunklen Keller hinein und hier endet das Duell mit Romeos Niederlage, die auch durch die räumlichen Verhältnisse dargestellt wird:

Cado nella cantina proprio mentre il relè spegne la luce, lasciandomi nel buio piú totale, immerso nell'odore acquoso e forte del cemento. Allora urlo, come non ho mai fatto in vita mia.²⁰²

Velasco besiegt Romeo, indem er die einzigen Beweise seiner Tat durch die Veränderungen des Raumes vernichtet. Der Raum trägt also maßgeblich zu Romeos Niederlage bei.

Im Roman treffen wir Romeo nur in zwei Situationen, in denen er sich wohlfühlt. Das erste Mal ist bei seinem spontanen Besuch bei Grazia. Ängstlich und aufgewühlt kommt er direkt nach der Konfrontation mit Velasco dort an. In Grazias Wohnung fühlt er sich wohl:

Entro e un'ondata calda di sonno mi investe all'improvviso, morbida, assieme a un odore avvolgente, familiare e piacevole [...]. C'è un divano letto [...] che immagino accogliente come un nido.²⁰³

In dieser für Romeo sehr angenehmen Atmosphäre kommt es zur sexuellen Begegnung zwischen ihm und seiner Assistentin Grazia. Die zweite Szene, in der er endlich zur Ruhe kommt, ist am Ende des Romans. Eingewiesen und von Medikamenten ruhig gestellt, kann er endlich wieder schlafen. „Qui ci sto bene“²⁰⁴ sind die Worte, mit denen er seinen Diskurs im Roman beendet.

Durch die Analyse wurde deutlich, dass der Ermittler in *Lupo mannaro* in einem schwierigen Verhältnis zu den Räumen, die ihn umgeben, steht. Beeinflusst von seinen Schlafstörungen wird die räumliche Wahrnehmung häufig verzerrt, zum Teil nimmt er diesen Prozess aktiv wahr und interpretiert ihn von außen wie eine filmische Szene – hier trifft man vermehrt auf intermediale Bezüge zum Medium Film. Meistens ist Romeos Bezug zu seiner Umwelt durch eine bedrohliche und unheilvolle Atmosphäre geprägt, häufig wird diese durch die Anwesenheit des Täters ausgelöst. Der Raum bringt Romeo vermehrt in eine benachteiligte Situation und hindert ihn schlussendlich sogar am Sieg über den Täter. Der Raum trägt also zum Scheitern des Detektivs bei und spiegelt dessen Machtlosigkeit und Ohnmacht im Kampf gegen den einflussreichen Serienmörder wider.

²⁰² Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 83.

²⁰³ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 55.

²⁰⁴ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 84.

5.1.2 Die Orte von Inspektorin Grazia Negro in *Almost Blue*

Carlo Lucarelli wählt zur Darstellung der Episoden, in denen Grazia als Hauptakteurin auftritt, einen heterodiegetischen, personalen Erzähler, der im Präteritum Grazias Handeln darstellt. Bacchereti interpretiert die Wahl eines personalen Erzählers im Gegensatz zum Ich-Erzähler bei Romeo als einen Ausweg, den Lucarelli wählt, um die Schwierigkeiten der authentischen Darstellung einer weiblichen Figur zu überbrücken.²⁰⁵ Der Erzähler in den Grazia-Episoden bleibt trotzdem stets nah an den Gefühlen und Gedanken der Protagonistin und schildert auf subtile und feine Weise die inneren Dynamiken der jungen Polizistin.²⁰⁶ Im ersten Teil des Romans wird Grazia von starken Periodenschmerzen geplagt. Als einzige Frau im männlich dominierten Umfeld des Polizeiapparats stößt sie dadurch vermehrt auf Schwierigkeiten: In der ersten Szene, in der Grazia auftritt, kann sie ihre Schmerzen nicht verstecken und wird von ihren männlichen Vorgesetzten darauf angesprochen, die jedoch als einzige Erklärung für ihr Unwohlsein eine Grippe sehen und Grazia in eine peinliche Situation bringen, da sie ihnen erklären muss, dass sie lediglich Periodenschmerzen hat und durchaus weiterhin arbeitsfähig ist.²⁰⁷ Bei einer späteren Szene kommt sie in einem Kleid zum Tatort, da ihr die Hose zu sehr den Bauch eindrückt und die Schmerzen verschlimmert. Prompt wird sie nicht mehr als Polizistin wahrgenommen, sondern für eine Journalistin gehalten: „così vestita un po' più da donna del solito, nessuno l'aveva ancora presa per un poliziotto“²⁰⁸. Auch im dritten Teil des Romans, in dem ihre Periodenschmerzen nicht mehr thematisiert werden, fühlt sie sich unwohl durch die aufdringlichen Blicke anderer Polizisten.²⁰⁹ Ihre Weiblichkeit verhindert, dass sie als ebenbürtige Kollegin wahrgenommen wird und so muss Grazia zusätzlich gegen die Vorurteile ihrer Kollegen ankämpfen und versuchen, sich von deren Klischees zu befreien.²¹⁰

In den meisten Szenen des Romans fühlt sich Grazia unwohl. Die Stadt Bologna und die Tatsache, dass Grazia als ‚Fremde‘ in einer ihr unbekanntem Stadt ermittelt, spielen dabei eine ebenso große Rolle, wie ihre Weiblichkeit und die dadurch entstehenden Schwierigkeiten, sich in dem männlich dominierten Umfeld zu behaupten. Die einzigen Momente, in denen Grazia loslassen und sich entspannen kann, sind die, die sie mit Simone verbringt. Der blinde junge Mann kann sie nicht mit Blicken quälen, ihm ist es

²⁰⁵ Vgl. Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 144.

²⁰⁶ Vgl. Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 36.

²⁰⁷ Vgl. Lucarelli, Carlo: *Almost Blue* Torino: Einaudi 1997, S. 27f.

²⁰⁸ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 41.

²⁰⁹ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, 150.

²¹⁰ Vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 94-99.

egal, wie sie aussieht – da er sie nicht sehen kann. Auch die Räume, in denen diese Szenen spielen, sind positiv konnotiert. Simones Zimmer, in dem er über seinen Funkscanner den Übertragungen der Stadt lauscht, erinnert sie an einen Marktplatz:

Ad ascoltarla da fuori [...] la mansarda di Simone sembrava la piazza di un paese in un giorno di mercato. [...] Grazia pensò per un momento che si sarebbe affacciata su una strada, ma una strada invisibile in cui tutti, persone, auto, motorini, musiche di sottofondo e sirene stessero sussurando a bassa voce.²¹¹

Diese gedämpfte Version eines friedlichen Stadtzentrums steht im Kontrast zu den lauten und aufregenden Erlebnissen in der realen Stadt Bologna. In Simones Zimmer angekommen kann Grazia endlich für kurze Zeit loslassen, sich entspannen und ihre Probleme vergessen:

Quando era entrata nella mansarda si era seduta sul divano, per un momento si era sentita sollevata, quasi tranquilla nonostante stesse dando la caccia a un fantasma in una città clandestina e aveva pensato che fosse soltanto per il sollievo fisico [...].²¹²

Aus dem positiven Gefühl entwickeln sich ihre Gefühle für Simone, die im dritten Teil zum Beginn einer Beziehung führen.

Diese Szenen sind die einzigen Momente, in denen Grazia entspannt und losgelöst wirkt. In allen anderen Szenen im Roman wird sie verunsichert, einsam, angespannt, nervös oder verängstigt dargestellt. Zu diesen Empfindungen tragen die räumlichen Verhältnisse häufig bei. Schon ihre Arbeitsumgebung wird bedrohlich und einschüchternd skizziert. Ein ehemaliges Kloster wurde zur Polizeistation umfunktioniert, die großen, ehemaligen Kirchenräume mit alten Inschriften und dicken Mauern stehen im Kontrast zu Grazias Ermittlungen mit modernster Technik.²¹³ Dieser Kontrast schafft ein skurriles Bild der Polizeizentrale Bolognas:

Il laboratorio per le indagini speciali è nato dalla fusione delle celle di due monaci. Ha pareti di sasso a vista, soffitti a travi e finestre strette, inquadrature da due blocchi di pietra massiccia. Il pavimento è di cotto levigato. Le travi sono dipinte di nero. Se avesse un altare, candelabri e un crocefisso potrebbe essere la cappella di un monastero. La consolle del terminale, con il monitor, il modem e la tastiera [...] ne fanno invece un laboratorio della Scientifica.²¹⁴

Der Raum wirkt unpassend und viel zu groß für seinen Zweck. Die Szene, in der Grazia erstmals auftritt, steht emblematisch für das Verhältnis zwischen Raum und Ermittlerin: Der Raum bleibt immer etwas zu groß, zu bedrohlich und unpassend für sie und ihre

²¹¹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 117.

²¹² Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 122.

²¹³ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 18.

²¹⁴ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 21.

Ermittlungen. Auch das Untersuchungslabor, in dem die Fingerabdrücke des Täters ausgewertet werden, wirkt bedrohlich und verfremdet:

Alla Scientifica della questura di Bologna le impronte digitali sono raccolte in uno stanzone enorme, attraversato da uno schedario elettronico. Lo schedario, un cassone di metallo e display digitali alto fino quasi al soffitto, sta immobile sotto gli archi delle volte e tra le pareti di sasso del convento ristrutturato, come un dinosauro in un museo, ma alla rovescia: lo scheletro di un animale moderno conservato in una sala preistorica.²¹⁵

Diese Räume weisen einige Aspekte eines Anschauungsraumes auf, sie werden in Details beschrieben, die anfangs scheinbar keine andere Funktion als die eigene Darstellung zu haben scheinen. Doch in Bezug auf Grazias Arbeit werden sie zu gestimmten Räumen: Sie wirken auf die Ermittlerin skurril und entfremdet und schaffen keine vertrauliche Basis für Grazias Arbeit.

Einen eigenen Arbeitsplatz hat Grazia nicht, sie muss vom Hotel aus arbeiten. Meist treffen wir sie aber unterwegs, am Tatort, bei Simone oder in der Stadt. Als Sondergesandte aus Rom ermittelt sie ohne persönlichen Fixpunkt in einer ihr unbekanntem Stadt.²¹⁶ Dieses ungleiche Verhältnis zwischen der großen, bedrohlichen Stadt und der in ihr fremden Ermittlerin prägt die Ereignisse dieses Romans. Bereits in der ersten Szene mit Grazia wird dieses Verhältnis deutlich: Nachdem sie gemeinsam mit ihrem Chef Vittorio den Polizeichef und den Staatsanwalt von ihrer Theorie eines Serienmörders überzeugen konnte, verabschiedet sie sich von Vittorio und fühlt sich unendlich allein. Die Stadt Bologna wird durch ihre Gefühle verzerrt dargestellt und somit zum negativ gestimmten Raum:

l'aria grigia della sera si era fatta piú fredda e all'improvviso, di colpa, le sembrò che il parcheggio di piazza Roosevelt si allargasse attorno a lei e Bologna diventasse grandissima, una città immensa che si dilatava all'infinito, velocissima e lei al centro, da sola, sola, con le mani affondate nelle tasche del bomber e quella voglia di piangere che le si stringeva sulle labbra.²¹⁷

Je weiter sie mit den Ermittlungen kommt, desto schwieriger wird es für sie, sich in Bologna zurechtzufinden. Ihr anfänglicher Optimismus („Con un nome e un volto non deve essere difficile trovarlo in una città come Bologna“²¹⁸) löst sich bald auf und kehrt sich in Verzweiflung. Die Herausforderung, in einer ihr unbekanntem Stadt einen Täter zu jagen, der weder Namen noch Gesicht hat, scheint ihr zu groß und so möchte sie anfangs aufgeben: „tu mi hai mandato a cercare uno zombie in una città che non

²¹⁵ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 53f.

²¹⁶ Vgl. u.a. Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 146.

²¹⁷ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 31.

²¹⁸ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 57.

conosco. Mi dispiace ma io mollo“²¹⁹. Dieses Gefühl der Verlorenheit und der Hilflosigkeit drückt Grazia in Gesprächen wiederholt aus, zum Beispiel während ihres Besuchs bei Simone: „Ho corso come una scema per tutta Bologna, senza concludere niente. Sono stanca.“²²⁰

Die Schwierigkeiten, die sie auf der Suche nach dem Iguana überwinden muss, werden auf ihre Beziehung zu der Stadt, in der sie handelt, übertragen. Sie hat keine Anhaltspunkte für ihre Ermittlung. Sie weiß nicht, wo sie anfangen soll zu suchen, welche Orte ihr bei der Jagd behilflich sein könnten. Zu Anfang des dritten Teils, als die Ermittlungen an einem Tiefpunkt angekommen sind, verliert sie sinnbildlich den Boden unter den Füßen: Auf einem Tisch sitzend schaukelt sie mit den Beinen „sfiorando il pavimento“²²¹, sie ist kurz davor in Tränen auszubrechen. Durch ihre Körperhaltung wird ausgedrückt, dass sie hilflos und an ihren Grenzen angelangt ist und den Kontakt zum Boden verliert.

Lucia Rinaldi definiert Bologna als Grazias Gegenspieler. Sie bezieht dies auf die Tatsache, dass Grazia als Fremde die Stadt nicht kennt:

Bologna, with its labyrinthine layout and unpredictable, fleeting identity becomes the opponent of the detective, Grazia Negro. Grazia is not part of the environment which she has to investigate, she struggles to comprehend the essence of Bologna and to adjust to this urban reality.²²²

Dass Grazia sich in der Stadt Bologna nicht wohl fühlt, liegt jedoch nicht nur an ihrer „outsider“ perspective“²²³. Die Atmosphäre, die die Stadt durch die Torbögen und das ungewöhnliche Licht-Schatten-Spiel entwickelt, lösen in Grazia Unwohlsein aus. Ein Abschnitt des Romans ist fast ausschließlich dieser Beschreibung gewidmet. Auf insgesamt sieben Seiten wechseln sich Grazias Eindrücke Bolognas, Materas Erklärung der Stadt und einige kurz gefasste Episoden der Ermittlung ab, wobei der Beschreibung der Stadt Bologna dabei der meiste Platz eingeräumt wird. Im Kapitel 5.4 werde ich die Darstellung der Stadt explizit aufgreifen, hier möchte ich daher nur auf deren Wirkung auf Grazia eingehen. Entscheidend ist hier der Aspekt von Licht und Schatten: Die Innenstadt Bolognas wird geprägt von den Torbögen, die sich über die Fußgängerwege der Straßen wölben. Die Sonne kommt darunter nicht an, es herrscht häufig Dunkelheit. Grazia fühlt sich dort nicht wohl: „A Grazia i portici non piacevano.“²²⁴ Begleitet von den Erklärungen Materas, der immer wieder darauf hinweist, dass diese Stadt zwei

²¹⁹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 65.

²²⁰ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 118.

²²¹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 145.

²²² Rinaldi, *Bologna's Noir Identity* 2009, S. 131.

²²³ Rinaldi, *Bologna's Noir Identity* 2009, S. 131.

²²⁴ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 99.

Gesichter hat,²²⁵ bekommt Bologna einen düsteren, bedrohlichen Aspekt. Die wenigen Sonnenstrahlen schneiden scharfe Konturen in die Schatten unter den Torbögen, die Sonne färbt die Wände blutrot. Die Farben wirken aggressiv und kalt und unterstreichen die bedrohliche Atmosphäre:

Le ombre sotto i portici si arrossano, si macchiano, quasi, tagliate dai raggi giallastri che entrano dritti sotto le volte, scivolano veloci sui muri e a fissarli [...] brillano insanguinati agli angoli degli occhi. [...] le ombre sotto i portici si fanno prima grigie, di un grigio metallico e un po' elettrico, poi azzurre, di un azzurro carico da ferro, cromato e quasi blu.²²⁶

Matera betont die Zwiespältigkeit der Stadt, die Widersprüchlichkeit, die sich aus ihren Charakteristika ergeben: Heiß im Sommer und kalt im Winter, kommunistisch geprägte Politik und Multimilliardäre. Die Torbögen oben zeigen ein Meer aus Stein und Asphalt, aber die Innenhöfe eröffnen kleine grüne Paradiese.²²⁷ Die Universität beschreibt er als eine Parallelstadt, in der die normalen Regeln nicht gelten.²²⁸ Durch diese Informationen, kombiniert mit Grazias Eindrücken von der Stadt, wird Bologna zur großen Unbekannten bei den Ermittlungen. In der Szene kurz vor Vittorios Ermordung spricht der Erzähler erneut über die Stadt. Auch hier wird die Widersprüchlichkeit der Stadt deutlich: Der Erzähler beschreibt Straßen, die auf der einen Seite in den Tumult der Via Indipendenza führen und sich auf der anderen Seite im Nirgendwo verlieren.²²⁹ In der folgenden Szene wird genau solch eine Straße zum Tatort für den Mord an Grazias Chef Vittorio.

Wie Stefanie Neu betont, tauchen diese Szenen, in denen die dunklen Seiten Bolognas beschrieben werden, in den Grazia-Episoden stärker auf als in den Episoden der anderen Protagonisten. „Die Stadt wird durch den Hinweis auf ihre Schattenseiten verfremdet“²³⁰ und „die Art der Darstellung [wirkt] verunsichernd.“²³¹ Diese Verunsicherung verdeutlicht das Verhältnis, das zwischen Grazia und den Räumen, in denen sie handeln muss, besteht: Die Stadt wird ihr zum Gegenspieler, der Raum zum Gegner. Barbara Pezzotti sieht den Roman dadurch in der Tradition des Kriminalautors Leonardo Sciascia: „she [Grazia] comes from the south of Italy and [...] has difficulty understanding the city where she works.“²³² – die Ermittlerfigur wird in Anlehnung an

²²⁵ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 100, 102, 103 und 105.

²²⁶ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 101.

²²⁷ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 102.

²²⁸ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 103f.

²²⁹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 161.

²³⁰ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 107.

²³¹ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 107.

²³² Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 96.

Il giorno della civetta parallel angelegt, wie es häufig in zeitgenössischen Romanen der Fall ist:

to her Bologna is not confined to its historical center, with its well-defined landmarks; [...] She faces [...] the postmodern city that escapes control [...]. In other words, she fails to be the detective-active flâneur who makes sense of the urban space.²³³

Vor allem in den Szenen, in denen Grazia mit dem Iguana oder seinen Taten in direkten Kontakt kommt, stellen die räumlichen Umstände Grazia vor Hindernisse. Als sie den Tatort betritt, an dem ein Student ermordet wurde, hat Grazia Probleme, sich im Raum zu bewegen, ohne die Spuren der Tat zu verunreinigen. Sie versucht, nichts zu berühren, was durch ihre Periodenschmerzen zusätzlich erschwert wird.²³⁴

Etwas später führen die Ermittlungen Grazia ins *Teatro Alternativo* zu einem Konzert, bei dem der Iguana vermutet wird. Anfangs wird Grazia durch die Dunkelheit des Raumes eingeschränkt, in einem Dialog mit Simone bringt sie das zum Ausdruck: „Merda... stavo per pestare un cane che dorme. È così buio qui dentro che mi sa che ti muovi meglio tu.“²³⁵ Auch das einzige Erkennungszeichen des Iguanas, die Kopfhörer, wird hier funktionslos, da viele der Anwesenden Kopfhörer tragen.²³⁶ Alle Charakteristika des Raumes scheinen gegen Grazias Anstrengungen zu wirken:

Il Teatro Alternativo a Bologna è un piccolo anfiteatro di gradini di cemento che scende a semicerchio verso un palco di legno. A parte il palco [...] il teatro è sempre immerso in un buio quasi totale, che fa percepire appena sagome nere, spazi e movimenti. Anche così [...] si capisce che è sempre pieno di gente, come tutti i posti, la sera, a Bologna.²³⁷

Grazia muss daher ihre Taktik ändern. Sie bringt alle Menschen mit Kopfhörern zum Sprechen, in der Hoffnung, dass Simone die Stimme des Iguanas wiedererkennt. Grazia erkennt bald die Hoffnungslosigkeit dieses Unterfangens, denn zu viele Möglichkeiten bleiben bestehen, bei denen sie den Täter verpassen könnten:

Potrebbe non essere ancora arrivato. Potrebbe non arrivare. Potrebbe essere stato in bagno quando eravamo nel corridoio, nel corridoio quando eravamo al bar, nel bar quando eravamo in bagno... potrebbe essere giù nell'anfiteatro, muto come un pesce.²³⁸

Als sie schon beinahe aufgegeben hat, erkennt Simone die Stimme in der Menschenmenge. Doch Grazia ist es nicht möglich, die richtige Person zu identifizieren und

²³³ Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 97.

²³⁴ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 41-44.

²³⁵ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 126.

²³⁶ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 126.

²³⁷ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 127f.

²³⁸ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 130.

nimmt den falschen Mann mit Kopfhörern fest,²³⁹ da sich zu viele Personen mit Kopfhörern im Theater befinden. Der Raum hindert Grazia hier an der Festnahme.

Einige Tage später ermordet der Iguana auf der Suche nach Simone dessen Mutter. Grazia eilt zu Simones Wohnung, doch nach einer anfangs rasanten Fahrt im Auto mit Matera gerät sie in einen Stau.²⁴⁰ Sie geht das letzte Stück zu Fuß. Im Wettlauf gegen die Zeit werden ihre Bewegungen unkontrolliert und hektisch, sie prallt häufig gegen Hindernisse: „Svoltò nell’androne [...] e per lo slancio sbatté con la spalla contro il muro di fronte“²⁴¹. Im Haus angekommen wechseln sich Grazias Bewegungen mit der Beschreibung der Umgebung ab, die sich vor ihrem Auge eröffnet. Die Spannung der Szene erhöht sich durch die nur zögerliche Erschließung des Raumes: Mit jedem Schritt vorwärts kann Grazia einen weiteren kleinen Teil der Wohnung sehen, hinter jeder neuen Ecke vermutet man die Bedrohung: „Una scala saliva fino a un pianerottolo e poi piegava indietro verso un altro, scomparendo sopra la sua testa.“²⁴²

In dieser Szene erkennt man bei der Darstellung des Raumes Anleihen aus dem Film: der Leser folgt dem Blick der Kamera, die Grazia auf dem Weg in Simones Wohnung begleitet. In kurzen, prädikatlosen Sätzen wird der Raum als Aktionsraum dargestellt, nur die Dinge, die sich unmittelbar vor Grazia befinden, werden kurz erwähnt:

Il corridoio dell’appartamento di Simone. In fondo, la porta sulla scala della mansarda. A destra la porta della cucina. A sinistra, piú vicina, quella del salotto. Tutte e tre socchiuse. [...] La porta della scala si mosse.²⁴³

Der filmische Charakter dieser Szene wird verstärkt, indem Geräusche nicht beschrieben, sondern wie in einem Comic durch lautmalerische Ausdrücke dargestellt werden: „[la porta] Si spostò all’improvviso, veloce, e si chiuse con uno scatto della serratura. *Clang!*“²⁴⁴

Auf dem Weg hinauf in Simones Mansardenzimmer verhindert die Dunkelheit eine klare Sicht, doch als sie das Licht anmacht, blendet es sie. Die räumlichen Umstände behindern sie, egal, was sie auch tut. Ein Schatten hinter Simones Mansardentür lässt sie vermuten, dass sich der Iguana dort befindet, doch ihr Sinn wird getrübt, als sie über den Funkscanner Simones Stimme hört, der über den Polizeifunk versucht sie zu erreichen. Die angelehnte Tür verhindert ihre Sicht in das Zimmer, durch den Klang von Simones Stimme wägt sie sich in Sicherheit und betritt den Raum, in dem sich der

²³⁹ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 134-136.

²⁴⁰ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 154f.

²⁴¹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 156.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 157.

²⁴⁴ Ebd.

Iguana aufhält. Die räumlichen Verhältnisse ermöglichen also die Täuschung der Ermittlerin. Beim Eintreten stolpert sie über ein Hindernis und fällt zu Boden: „Inciampò in qualcosa [...]. Grazia finí a terra con un colpo secco che la fece gemere.“²⁴⁵ Die Pistole fällt ihr aus der Hand und rutscht über den vom Blut glitschigen Boden in Richtung Iguana. Erst langsam erkennt sie den Mord an Simones Mutter. Der Leser erschließt sich die Tat durch wenige raumbezogene Hinweise, die auf filmische Weise nach und nach gegeben werden: Wie bei einem Kameraschwenk, der langsam eine Sache nach der anderen in das Blickfeld des Protagonisten geraten lässt, werden Elemente des Raumes erwähnt:

La pistola le sfuggí di mano e scivolò lenta sul pavimento vischioso della mansarda, fino al muro schizzato, fino alle tende macchiate di rosso che svolazzavano impazzite davanti alle finestre aperte, fino al piede nudo dell'Iguana [...].²⁴⁶

Das offene Fenster und der Wind geben dem Raum eine beinahe lebendige Komponente: Wie verrückt geworden flattern die blutigen Vorhänge im Wind. Grazia ist zu diesem Zeitpunkt durch die Raumverhältnisse bereits deutlich eingeschränkt, denn auf dem Boden liegend, ohne Pistole, kann sie nicht schnell reagieren. Doch der Anblick, der sich ihr bietet, lässt sie endgültig die Fassung verlieren:

[Grazia] Soffocò un urlo a vederselo cosí, una larva insanguinata senza volto e senza corpo, coperta da quella membrana aderente che gli disegnava addosso curve e sporgenze, che si gonfiava sui rilievi degli anelli e scavava i buchi degli occhi e del naso, che entrava, rossa, fin dentro la bocca spalancata. Bloccata dal terrore che la schiacciava sul pavimento, lo vide [...] spingere il volto contro la tenda e apparire in trasparenza, come una maschera d'argilla screpolata da miliardi di rughe sottilissime, una maschera calva e nuda, lucida di acrilico e di schizzi coagulati.²⁴⁷

Der Raum trägt zur verzerrten Erscheinung des Iguanas bei. Der Vorhang, der sich über sein Gesicht legt, verstärkt sein unheimliches Erscheinungsbild und damit auch die Angst, die er in Grazia auslöst.

Als der Iguana durch das offene Fenster über die Dächer der Nachbarhäuser flieht, möchte Grazia ihm folgen. Doch als sie erkennt, dass sie über die Leiche von Simones Mutter gestolpert ist, wird sie vom Schrecken in die Knie gezwungen: „cominciò a scaliare, alla cieca, senza piú controllo, mentre i brividi le salivano sulla schiena fino alle radici bagnate di sudore dei capelli.“²⁴⁸ In dieser hier ausführlich dargestellten Szene, in der es zur ersten direkten Konfrontation zwischen Grazia und dem Iguana

²⁴⁵ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 159.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 159f.

²⁴⁸ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 160.

kommt, spielt der Raum gegen die Ermittlerin. Anfangs der Stau, dann die Anstrengung durch ihren Lauf, der Gang durch das Treppenhaus, das ihr mit seinen Windungen immer wieder den Blick verschließt, die dunkle Treppe bzw. das blendende Licht im Aufgang zu Simones Mansardenzimmer und schließlich die Leiche, über die sie stolpert, erschweren ihr das Vorankommen. Beim Spannungshöhepunkt ist es wieder eine räumliche Gegebenheit, die ihr den Blick auf den Täter verwehrt. Der Raum wirkt gegen sie, während er es ihrem Gegner ermöglicht zu entkommen. In der gesamten Szene wird der Raum unheimlich aufgeladen und bekommt eine negative Gestimmtheit.

Auch bei der letzten Konfrontation zwischen Ermittlerin und Täter ist es wieder der Raum, der Grazia in eine geschwächte Position rückt. Grazia besucht Simone in der bewachten Wohnung, in der er vor dem Iguana versteckt wird. Nach einer kurzen Szene, in der die sexuelle Zusammenkunft von Grazia und Simone beschrieben wird, geht die Ermittlerin duschen. Aus Vorsicht lässt sie zwar die Badezimmertür geöffnet, doch „lo scroscio della doccia era così forte e così violento nella cabina di vetro smerigliato che faceva fatica a sentire la sua stessa voce.“²⁴⁹ Das Wasser übertönt die Geräusche aus dem anderen Zimmer und das Milchglas der Dusche lässt die Sicht verschwimmen. Dies wird ihr zum Nachteil, als der Iguana in der Haut ihres Chefs Vittorio das Badezimmer betritt: „Qualcosa si mosse oltre il vetro della porta. Un’ombra chiara e familiare, squadrata dalle falde di una sporabito col colletto alzato.“²⁵⁰ Durch das verschwommene Bild, das sie wegen des Milchglases in der Dusche wahrnimmt, verkennt sie auch hier die Gefahr und kann dadurch vom Täter niedergeschlagen werden.

Im folgenden Kampf spielt Grazia eine nur untergeordnete Rolle, durch den Schlag stark beeinträchtigt, verliert sie schnell das Bewusstsein. Der Täter handelt jedoch anders, als der Leser es erwartet: Anstatt Simone umzubringen, nimmt er sich selbst das Augenlicht und lässt sich festnehmen. Es ist also nicht die Ermittlerin, die den Täter übermannt und somit die Festnahme ermöglicht, sondern es ist der Täter selbst, der sich ergibt. Darum verkörpert Grazia das Bild der „scheiternden Detektivin“²⁵¹.

Wie in diesem Kapitel aufgeführt, kann man erkennen, dass Grazia in den drei Szenen, in denen sie mit dem Täter direkt konfrontiert wird, immer in einer benachteiligten Situation ist. Dieser Nachteil entsteht vor allem aus den räumlichen Verhältnissen, in

²⁴⁹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 181.

²⁵⁰ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 182.

²⁵¹ Mariani, *Metamorphosen* 2000, S. 170.

denen sie sich befindet. Der Raum stellt sie vermehrt vor Hindernisse oder täuscht sie in den Situationen, in denen sie dem Iguana nahekommt. Die Stadt Bologna verunsichert sie zudem, das zwiespältige Erscheinungsbild der Stadt und die Fremdheit werden für sie zur Herausforderung. Auch ihre direkte Arbeitsumgebung kann ihr keinen Halt geben, sondern verstärkt ihre Verunsicherung und ihre Einsamkeit zusätzlich. Einzig in den Szenen, in denen sie mit Simone allein ist, fühlt sie sich wohl und ist mit ihrer Umgebung in einem ausgewogenen Verhältnis. Interessant ist die Verwendung von filmischen Techniken zur Spannungssteigerung bei der Darstellung des Raumes in einigen Szenen. Das Scheitern der Detektivin kann also bereits durch die Beschreibung und die Funktion der Räume, in denen sie sich bewegt, erkannt werden. Der Raum beeinflusst den Gemütszustand der Ermittlerin und beeinträchtigt den Erfolg ihrer Arbeit – er wirkt also gegen sie, beeinflusst somit die Handlung des gesamten Romans und wird damit zu einem wichtigen Element der Erzählung.

5.1.3 Die Orte von Inspektorin Grazia Negro in *Un giorno dopo l'altro*

Die Episoden mit Inspektorin Grazia Negro als Protagonistin werden im Roman *Un giorno dopo l'altro* ebenfalls aus einer heterodiegetischen Erzählperspektive im Präteritum beschrieben. Wie in den anderen Romanen sind die Räume auch hier häufig Aktionsräume, die jedoch darüberhinaus mehrmals stimmungsvoll aufgeladen werden und die Figuren beeinflussen. Die Handlung des Romans schließt an den Vorgängertitel *Almost Blue* an, Grazia wohnt inzwischen mit Simone zusammen und ermittelt weiterhin mit ihren Kollegen Sarrina und Matera. Für diesen Fall hat sie ein eigenes Büro bekommen, eine ehemalige Abstellkammer des Archivs, die ihr nun zur Verfügung gestellt wurde. Im Roman wird dieser Ort zu einem wiederkehrenden Handlungsort, hier werden die Hintergründe der Tat recherchiert. Das wichtigste Element des Raumes ist die Magnetwand, die „lavagna“. Der Raum selbst wird nur marginal durch die wenigen Dinge beschrieben, die sich in ihm befinden:

Dieci metri quadrati. Due tavoli, una poltroncina girevole, una sedia, una branda, un attaccapanni, una porta, una finestra. Lusso: una lavagna magnetica e un cestino per la carta. Sul tavolo al centro (plastica grigia, bordi di gomma nera): un computer portatile [...].²⁵²

Die Dinge stehen also sinnbildlich für die Gesamtheit des Raumes. In dieser Szene, in der das Büro geschildert wird, ist die Satzstruktur auffallend: Ohne Verben wird aufgezählt, was ‚gesehen‘ wird. Auf diese kurze Beschreibung folgen häufig wiederholte Nennungen derselben Gegenstände, die sich im Laufe der Zeit verändern. Zum Beispiel der Tisch: Mit Doppelpunkten markiert wird erwähnt, was sich auf dem Tisch befindet (meist die Dokumente, die Grazia bei ihrer Ermittlung helfen). Lucarelli benutzt hier Techniken, die man aus dem Medium Film kennt: In kurzen Aufzählungen wird beschrieben, was in einer ‚Kameraeinstellung‘ gezeigt wird, dann wird durch einen ‚Schnitt‘ eine neue Einstellung dargestellt.²⁵³ Die einzelnen Einstellungen zeigen dabei immer dieselben Objekte (die Dinge, die oben mit „lusso“ kommentiert wurden: der Papierkorb und die Magnettafel). Durch deren Veränderung wird das Fortschreiten der erzählten Zeit und gleichzeitig der Fortschritt in der Ermittlung gekennzeichnet²⁵⁴:

Dentro il cestino: un bicchierino di plastica da caffè. Sulla lavagna magnetica: niente.²⁵⁵

²⁵² Lucarelli, Carlo: *Un giorno dopo l'altro*, Torino: Einaudi 2000, S. 123.

²⁵³ Vgl. auch Neu, Carlo Lucarelli 2005, S. 134.

²⁵⁴ Vgl. ebd.

²⁵⁵ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 124.

[...] Dentro il cestino: quattro bicchierini da caffè di plastica. Sulla lavagna: al centro, la foto di un pit bull ritagliata da un giornale. Attorno, a raggiera, post-it scritti a mano.²⁵⁶

[...] Nel cestino: appunti appallottolati, post-it, tredici bicchierini di plastica da caffè. Sulla lavagna: il pit bull, al centro. Altri post-it a raggiera, in seconda fila.²⁵⁷

Die Raumbeschreibung reflektiert die Aktionen, die Grazia in diesem Raum vollzieht. Sie erklären den Ermittlungsstand und verweisen auf den geistigen und körperlichen Zustand der Protagonistin.

Die Magnettafel wird auch in den folgenden Kapiteln wiederholt erwähnt.²⁵⁸ Sie spiegelt dabei jeweils den Stand der Ermittlungen und Grazias Gemütszustand wider. Grazia entwickelt viele Theorien, die sie zwar theoretisch dem Pit Bull näher bringen, doch in der Praxis zu viele Ungenauigkeiten zulassen. Die ständigen Rückschläge und Irrwege während der Ermittlungen machen Grazia wütend und verzweifelt – dies wird auch in Bezug auf die ‚lavagna‘ verdeutlicht: „strisciando un’unghia contro la superficie liscia della lavagna con una sensazione di fastidio che le fece stringere le labbra.“²⁵⁹ Ihr gelingt es schließlich, den Pit Bull zu identifizieren. Da sie den Täter trotzdem nicht greifen kann, ist sie frustriert. Auch dies spiegelt sich in ihrem Umgang mit der Magnettafel wider: Obwohl sie nun über viele Informationen verfügt, die sie an die Tafel hängen könnte, beseitigt sie stattdessen alle Post-Its von der Tafel: „Dentro, sulla lavagna magnetica, c’era rimasta solo la fotografia del bambino in mezzo al mare d’erba. Tutti i post-it erano finiti nel cestino.“²⁶⁰ Sie kann sich über den Ermittlungsfortschritt nicht freuen, im Gegenteil, die Lösung hinterlässt in ihr eine große Leere, da sie nun nicht weiter arbeiten kann, sondern warten muss, bis der Täter in ihre Fänge läuft.

Wir treffen Grazia häufig auch außerhalb ihres Büros bei den Ermittlungen. In *Un giorno dopo l’altro* sind es nicht der städtische Raum und die Straßen Bolognas, die für die Inspektorin zum Handlungsraum werden, sondern ein weiter gefasstes Territorium, von Mailand bis nach Saubadia in der Region Latium. Meist sehen wir sie unterwegs, wie auch den Täter Pit Bull, auf der Autobahn oder an Autobahnraststätten, das heißt an klassischen Nicht-Orten nach der Theorie von Marc Augé (siehe Kapitel 2.3). Die Ermittlerin ist an diesen Orten meist überfordert oder bedroht, befindet sich in Gefahr oder in einer unangenehmen Situation. Das erste Mal sitzt sie auf dem Rücksitz eines

²⁵⁶ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 127.

²⁵⁷ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 129.

²⁵⁸ Vgl. Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 169, S. 191f. und S. 221.

²⁵⁹ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 192.

²⁶⁰ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 221.

Mietwagens, auf der Fahrt vom Flughafen Mailand-Malpensa zurück nach Bologna. Noch fehlen ihr Anhaltspunkte für die Ermittlungen und sie fühlt sich hilflos. Der Mietwagen, der normalerweise dazu genutzt wird, um vor organisierten Verbrechergruppen incognito unterwegs zu sein, scheint hier überflüssig: „Anche se in questo caso l'incognito non aveva molta importanza. Non sapevano neppure da chi tenersi nascosti.“²⁶¹ Sie und ihre Kollegen machen kurz Halt an einer Autobahnraststätte. Dort befinden sich viele Menschen, alles anonyme Individuen, die an diesem Nicht-Ort laut Augés Theorie identitätslos bleiben. Die Anonymität der Menschen macht Grazia Angst, da sie die Möglichkeit birgt, den Täter zu verstecken:

Girando attorno alla macchina del bancomat, sulla scala che scendeva alla toilette, le venne il mente che il suo uomo poteva essere lí e poteva essere chiunque. Era un pensiero che le dava fastidio [...]. La sensazione d'ansia non le passò neppure nell'anticamera del bagno, dove erano tutte donne e il suo uomo non avrebbe potuto starci.²⁶²

Die Anonymität des Nicht-Ortes gefällt der Ermittlerin ebenso wenig wie die Regeln, die er aufstellt. Sie hat einen spontanen Einfall und möchte schnell zurück zum Auto. Doch der Eingang kann nur in eine Richtung durchquert werden – und um zum Ausgang zu gelangen, muss sie den kompletten Verkaufsbereich der Raststätte durchqueren:

corse fuori, facendo un passo prima di ricordarsi che doveva tornare indietro per tutto l'autogrill, market, salumi, formaggi, giornali e scaffali delle video-cassette compresi, prima di uscire.²⁶³

Ihr Verhältnis zu den Nicht-Orten steht hier im Kontrast zu demjenigen ihres Gegenspielers Vittorio, der sich diese Räume bewusst zunutze macht. Der Täter bewegt sich sicher und selbstbewusst auf Autobahnen, an Flughäfen und Raststätten (siehe Kapitel 5.3.3) und hat keine Probleme, sich in dem weitläufigen Gebiet zurechtzufinden, in dem er die Auftragsmorde begeht. Die Polizei ist hingegen überwältigt von „the difficult task of searching such a huge territory.“²⁶⁴ Auch als es zum Rollentausch zwischen Ermittlerin und Täter kommt, spielen die Szenen auf einer Autobahn: Grazia wird von Vittorio entführt und wird so zur Gejagten und der Täter zum Jäger.²⁶⁵

Auch in diesem Roman stößt Grazia häufig auf Hindernisse, die durch den Raum gegeben sind. Nachdem sie die Identität des Pit Bull aufdecken konnte, plant sie einen

²⁶¹ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 102.

²⁶² Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 104f.

²⁶³ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 106.

²⁶⁴ Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 100.

²⁶⁵ zum Thema getauschte Rollen siehe auch Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 156. Und Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 127f.

Übergriff auf dessen Wohnhaus. Sie nähert sich dem Haus in zivil und wird dabei von ihren Kollegen gesichert. Die Straße, in der Vittorio wohnt, stellt sie dabei vor Schwierigkeiten:

Via Wagner era una strada chiusa, che piegava ad angolo retto in due bracci uguali [...]. Il numero 12 era l'ultimo in fondo alla strada Non si poteva parcheggiare vicino perché i tratti di marciapiede tra uno scivolo del garage e l'altro erano occupati da altre auto. Non si poteva parcheggiare davanti perché contro i piloni [...] c'era già una Volvo familiare. [...] L'unico era infilare il furgone in una spiazza a metà della strada [...]. Da lí [...] riuscivano appena a seguira grazia che arrivava lungo la stradina.²⁶⁶

Aufgrund der räumlichen Begebenheiten können ihre Kollegen sie nur schwer sichern. Vittorio hingegen kommt diese Situation entgegen: Er parkt sein Auto nie vor der Haustür, sondern immer auf der anderen Seite des kleinen Parks. Als er sich nun seinem Haus nähert, kann er Grazia von seiner Position aus beobachten. Das Gartentor ist geschlossen, weshalb Grazia mit Vittorios Mutter so laut reden muss, dass auch Vittorio ihre Worte verstehen und so rechtzeitig erkennen kann, dass sie eine Polizistin ist. Hier ist es wieder der Raum, der ihm einen Vorteil und Grazia einen Nachteil verschafft.

Auch in der finalen Konfrontation zwischen Pit Bull und Grazia ist die Ermittlerin in benachteiligter Situation. Der durchnässte Boden bringt sie im Zweikampf häufig zum Ausrutschen, da sie keine Schuhe trägt.²⁶⁷ Doch später wird ihr dies zur Rettung, da sie auch in dem Moment ausrutscht, als er auf sie schießt: „E l'avrebbe presa, se non fosse scivolata di nuovo.“²⁶⁸

Wie schon in *Almost Blue* zu beobachten, befindet sich Grazia auch in diesem Roman vermehrt an Orten, die ihr Angst machen, die in ihr Unwohlsein auslösen oder die ihr bedrohlich erscheinen. Schon ihr erster Handlungsort ist von negativen Faktoren geprägt: Sie beobachtet mit ihren Kollegen seit drei Tagen eine Wohnung, in der sich ein bekannter Mafioso aufhält. Dafür wurde eine Mansarde angemietet, in der sich außer den Abhörapparaten und „una brandina da campo al centro di una stanza umida e vuota“²⁶⁹ nichts anderes befindet. Seit Tagen haben sich die drei Polizisten dort eingeschlossen, der Raum wirkt abstoßend und unangenehm: „[...] l'odore di spazzatura cominciava a sentirsi, a strisciare lento verso di loro sotto quello più spesso di cenere e fumo vecchio.“²⁷⁰ Auch ihr Büro ist nicht der positiv angenehme Rückzugsort, wie man vielleicht vermuten könnte, sondern eher funktional und

²⁶⁶ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 200f.

²⁶⁷ Vgl. Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 252.

²⁶⁸ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 254.

²⁶⁹ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 20.

²⁷⁰ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 22.

ungemütlich. Starke Gerüche und Dreck herrschen vor: „Odore di chiuso e di sudore.“²⁷¹ und „Camminando in punta di piedi, perché si era tolta gli anfi e il pavimento sporco le dava fastidio“²⁷². Auffällig oft stört sie sich an Gerüchen und an den Lichtverhältnissen, die die Orte, in denen sie sich bewegt, prägen. In der Wohnung des observierten Mafioso ist es der Todesgeruch und die „penombra grigia e granulosa“²⁷³, der sie empfängt. Auch in der Hütte, in die sie Vittorio bei der Entführung bringt, herrscht unangenehm drückende Luft: „Dentro era quasi tiepido. Non faceva caldo, per via dell’umido, un umido fresco, cattivo, da luogo chiuso“²⁷⁴ und als sie im Camper gefesselt ist, scheinen ihr Licht und frische Luft Schmerzen zuzufügen: „La luce e l’aria fresca che entrarono all’improvviso la fecero sobbalzare e anche gemere“²⁷⁵.

Die Villa des Anwalts d’Orrico ist der Ort, der am stärksten von bedrohlich wirkenden Lichtverhältnissen geprägt ist. Kurz vorher hat Vittorio ihm einen Besuch abgestattet und alle Polizisten umgebracht, d’Orrico selbst aber am Leben gelassen. Grazia nähert sich mit ihren Kollegen in höchster Alarmbereitschaft. Die dreckige und hässliche Villa trägt viele Merkmale, die als Vorboten der Morde, die der Pit Bull hier begangen hat, interpretiert werden können:

La villa era quasi sulla spiaggia, collegata alla statale da un pontile di legno che attraversava una duna sporca, coperta di ciuffi di erba secca e gialla. [...] Non era bella [...]. Il pontile correva parallelo alla villa, quasi fino al mare, seguendo una fila di finestre chiuse che Grazia facevano paura. [...] Il sole stava calando. La luce diventava metallica e anche l’aria che veniva dal mare, salata e forte di alghe marce, sembrava sapere di ferro.²⁷⁶

Lucarelli beschreibt den Raum hier ausführlicher, als in den meisten Szenen des Romans. Anhand der Dinge, die er beschreibt, schafft er einen gestimmten Raum, der die Atmosphäre des Todes in seiner Beschreibung ankündigt. Die vertrockneten Gräser und die verfaulten Algen tragen zur Gestimmtheit ebenso bei wie das metallische Licht und die eisern schmeckende Luft. Auch in der Villa wird die Gestimmtheit des Raumes deutlich:

Sul cotto levigato, a brillare della luce rosastra del tramonto, c’erano i bossoli della raffica [...]. Cominciava a fare buio davvero, ma il lino bianco

²⁷¹ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 128.

²⁷² Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 171.

²⁷³ Vgl. Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 28.

²⁷⁴ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 232.

²⁷⁵ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 230.

²⁷⁶ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 163 und 164.

[...] rifletteva gli ultimi raggi di sole, creando uno strano gioco di ombre che si perdevano in una penombra abbagliante.²⁷⁷

Grazia und ihre Kollegen Sarrina und Matera nähern sich dem letzten Zimmer, in dem sich d’Orrico befindet. Ihr Gang wird durch die zunehmende Dunkelheit und das viele Blut auf dem Boden erschwert: „Si avvicinarono tutti e tre, nel buio che diventava più fitto. [...] Sarrina rimase indietro perché continuava a scivolare nel sangue e non riusciva a rialzarsi.“²⁷⁸ Der Anwalt erwartet sie im letzten Zimmer auf einem Sessel sitzend. Die räumlichen Gegebenheiten lassen die Situation bedrohlich wirken, sein Profil ist „ritagliata in nero contro la vetrata di una finestra da un tramonto rosso sangue.“²⁷⁹ Die Dunkelheit, das Blut und der blutrote Sonnenuntergang machen den Ort zu einem negativ gestimmten Ort, an dem der Pit Bull seine bedrohlichen Spuren hinterlassen hat.

Auch der Ort der letzten Konfrontation zwischen Täter und Ermittlerin ist negativ gestimmt, was Lucarelli hier hauptsächlich durch den Regen erreicht. Schon in der vorhergehenden Szene setzt der Regen ein. Er verändert die Atmosphäre und dient als Vorbote für die Gefahr, in die sich Grazia begibt:

C’era un’aria umida che sapeva di ferro e di bruciato. [...] Alzò gli occhi sul finestrino e vide sul vetro strisce di pioggia, oblique e intermittenti, sempre più fitte. Prima di arrivare alla fermata erano diventate una patina liquida e spessa come uno strato di vernice [...].²⁸⁰

Im Hof ihres Hauses muss sie vielen Pfützen ausweichen und als sie an der Tür ankommt, ist sie vollkommen durchnässt: „La pioggia che si infilava dritta dentro il colletto del bomber la faceva impazzire.“²⁸¹ Im nächsten Moment wird sie von Vittorio betäubt und entführt. Der Regen begleitet Grazia die nächsten zwei Tage, die sie in der Gefangenschaft als Geisel des Pit Bulls verbringt. Der Regen macht es ihr unmöglich, Schlaf zu finden auf dem kalten Boden der Hütte: „Fuori aveva ricominciato a piovere e una corrente gelida e bagnata soffiava rasoterra.“²⁸²

Der Regen ist es jedoch auch, der den Boden so stark aufweicht, dass Grazia mit ihren nassen Socken darauf ausrutscht und ihr dadurch das Leben rettet. Im letzten Moment gelingt es ihr, aus der Hütte zu fliehen und sich mit einer Pistole in der Hand hinter dem Camper zu verstecken. Der Raum gibt ihr hier Schutz und hilft ihr dabei, den Pit Bull zu überwältigen. Auch hier kommt wieder der Regen zum Einsatz. Er unterstreicht die

²⁷⁷ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 165.

²⁷⁸ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 166.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 224 und 225.

²⁸¹ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 225.

²⁸² Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 240.

Spannung und gibt dem Ort eine unheimliche Atmosphäre: „aveva ricominciato a piovere forte.“²⁸³ Vittorio nähert sich Grazia, ebenfalls bewaffnet, der Regen scheint die Ermittlerin nun wie eine Mauer zu beschützen: „Avanzava piano, dietro un muro fruscante di pioggia“²⁸⁴. Diese letzten Szenen, die den Spannungsverlauf des Romans zum Höhepunkt bringen, werden von dem starken Regen atmosphärisch aufgeladen, auch hier wird der Aktionsraum von Grazia also zum gestimmten Raum.

Lucarelli setzt in einigen Szenen dieses Romans ebenfalls filmische Verfahren für die Darstellung des Raumes ein. Hier dienen diese nicht, wie in *Almost Blue*, zur Spannungssteigerung, sondern zeigen das Fortschreiten der erzählten Zeit an. Grazias Verhältnis zum Raum ist auch hier von Unwohlsein und Überforderung geprägt: Die Nicht-Orte, die die bevorzugten Handlungsorte ihres Gegners in diesem Roman sind, versteht sie nicht, sie kann sich mit ihren Regeln nicht anfreunden. Das große Territorium, in dem sie den Pit Bull jagen muss, überfordert sie, der Raum wächst über ihre Kompetenzen hinaus. Räumliche Gegebenheiten stellen sie vermehrt vor Hindernisse, verstärkt dann, wenn sie dem Killer besonders nahe kommt, oder als sie sich in seiner Gefangenschaft befindet. Selbst die Räume, die ihr Schutz und Rückzug bei der Arbeit bieten sollten, haben auf sie eine abstoßende Wirkung (so zum Beispiel ihr Büro). Den tröstenden Ort, den sie in *Almost Blue* noch bei Simone gefunden hat, gibt es nicht mehr, Grazia muss sich also im gesamten Roman in abstoßenden, feindlichen und befremdlichen Orten und Räumen aufhalten.

²⁸³ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 255.

²⁸⁴ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 256.

5.2 DIE ORTE DER HELFER

5.2.1 Die Orte von Simone in *Almost Blue*

Die Figur des Helfers, der als unbeteiligter Bürger per Zufall zum Zeugen wird und der Ermittlerin bei ihrer Arbeit zur Seite steht, nimmt im Roman *Almost Blue* der blinde junge Mann Simone ein. Er ist die erste homodiegetische Erzählstimme, die im Buch auftritt. Die zweite homodiegetische Erzählstimme nimmt der Täter Alessio Crotti ein. Beide erzählen aus der Ich-Perspektive ihre Erlebnisse im Präsens, was die Unmittelbarkeit des Geschehens verdeutlicht.

Simones Sequenzen sind geprägt von seiner Blindheit. Er nimmt seine Umgebung auf eigene Weise wahr, was zu einer starken Perspektivierung der Raumdarstellung führt. Nur in der letzten Szene des Romans wird diese Struktur aufgebrochen, hier erzählt ein heterodiegetischer Erzähler im Präteritum die Szene, in der Grazia in Simones Mansardenzimmer zurückkehrt.²⁸⁵ Trotzdem bleibt die Perspektive bei Simone, die Szene ist daher dieser Romanfigur zuzuordnen. Den Wechsel der Erzählinstanzen interpretiert Stefanie Neu als einen Indikator für den Wandel, den Simone im Verlauf des Romans durchläuft: Der anfangs einsame Einzelgänger, der kaum Kontakt zur Außenwelt pflegt und von seiner Mutter abhängig ist, wird im Laufe der Handlung gezwungen, sein Refugium zu verlassen. Er erlebt einige Abenteuer, verliert den Schutz seiner Mutter, als diese ermordet wird, und lässt sich auf eine Beziehung mit der Ermittlerin Grazia ein. Stefanie Neu versteht die Romanhandlung bezogen auf die Figur Simone als eine Art „romanzo di formazione“²⁸⁶ und die abschließende Szene als Versinnbildlichung seiner „Metamorphose“: Der erste Satz seines Diskurses beschreibt den Beginn des Liedes ‚Almost Blue‘ von Chet Baker. Hier wird die Szene von dem homodiegetischen Ich-Erzähler Simone im Präsens beschrieben, wie es in seinem Diskurs üblicherweise gemacht wird. In der letzten Szene der Simone-Passagen wiederholt sich wortgleich die Beschreibung des Liedes. Der Absatz unterscheidet sich jedoch in der Erzählzeit und Erzählperspektive. Hier ist es ein personaler, heterodiegetischer Erzähler, der das Lied im Präteritum beschreibt.²⁸⁷ Der Wechsel der Erzählperspektive steht damit sinnbildlich für die Entwicklung, die Simone im Laufe des Romans durchlaufen hat.

²⁸⁵ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 193f.

²⁸⁶ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 74.

²⁸⁷ Vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 75.

Abgesehen von dieser Szene zeichnen sich die Raumbeschreibungen der Romanfigur durch subjektive und individuelle Darstellungen aus. Der Raum wird in Simones Passagen auf besondere Art und Weise konstruiert, da die Perspektive eines Blinden die Darstellung des Raumes beeinflusst, der ihn umgibt. Bacchereti bezeichnet die Erzählperspektive als „un modo sicuramente innovativo di rappresentare lo sfondo ambientale metropolitano di un thriller, giallo o nero che sia.“²⁸⁸ Da Simone nicht die Möglichkeit hat, den Raum mit seinen Augen zu betrachten, werden hier auch keine Anschauungsräume in detailreicher Fülle dargestellt. Der Raum ist hingegen immer ein Aktionsraum, beschrieben durch die nützlichen Dinge, die Simone umgeben und ihm Rückschlüsse auf seine Umgebung zulassen. Tendenziell ist Simones Raum ein Nahraum, denn nur das, was in hörbarer Reichweite liegt, ist für Simone erfahrbar. Nur mithilfe eines Funkscanners, mit dem er die Funkfrequenzen der Stadt empfängt, kann er Räume außerhalb seiner unmittelbaren Umgebung erleben. Seine Blindheit thematisiert er bereits auf der ersten Seite: „Sono cieco, dalla nascita. Non ho mai visto una luce, un colore o un movimento.“²⁸⁹ Direkt darauffolgend erklärt er, wie es ihm stattdessen gelingt, seine Umgebung wahrzunehmen: „Ascolto. Scandaglio il silenzio che mi circonda, come uno scanner, uno di quegli apparecchi elettronici che spazzano l’etere a caccia di suoni e di voci“²⁹⁰. Dass für ihn der Hörsinn eine übergeordnete Stellung einnimmt, wird auch klar, als er erklärt, dass er das Tasten als Erkundung seiner Umgebung nicht mag: „a me toccare non piace, [...]. E poi con le dita sento solo le cose che ho attorno, mentre con le orecchie [...] posso arrivare lontano. Preferisco i rumori.“²⁹¹

Die Darstellung der Umgebung ist in Simones Episoden von rhetorischen Figuren und Tropen geprägt. Oft verwendet er Vergleiche, um die Dinge zu beschreiben, der häufige Einsatz von Synästhesien ist ebenfalls auffällig.²⁹² So entsprechen zum Beispiel die Geräusche und Stimmen in seiner Wahrnehmung Farben: als „un urlo verde, verdissimo“²⁹³ nimmt er zum Beispiel den Schrei des Iguana wahr. Stefanie Neu verweist auf die „Überstrukturiertheit“ von Sätzen in den Erzählungen von Simone,

²⁸⁸ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 137.

²⁸⁹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 7.

²⁹⁰ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 7f.

²⁹¹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 9.

²⁹² Vgl. Caravaggi, Silvia: „Polychromie und Intermedialität: Lucarellis Giallo Noir Blue“, in: *Transkulturation. Literarische und mediale Grenzüme im deutsch-italienischen Kulturkontrast*, hrsg. von Vittoria Borsò und Heike Brohm, Bielefeld: transcript 2007. S. 251-263. Hier S. 256f. und Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 77.

²⁹³ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 188.

die typischerweise in lyrischen Gedichten eingesetzt wird.²⁹⁴ Sie schließt aus der lyrischen Ausgestaltung der Beschreibungen auf den Charakter der Romanfigur zurück, die „als sensibel und phantasievoll gelten kann“²⁹⁵. Simones Welt besteht aus Gerüchen und Geräuschen. Von Kindheit an sensibilisiert kann er darüber den Raum erfassen und beschreiben. Für die Darstellung verwendet er häufig Farben, die für ihn eine andere Bedeutung annehmen, als für seine sehenden Mitmenschen. Er kann Farben hören:

Hanno una voce, i colori, un suono, come tutte le cose. Un rumore che li distingue e che posso riconoscere. [...] Ci sono colori che per me significano qualcosa per l'idea che contengono. Per il *rumore* dell'idea che contengono.²⁹⁶

Der Ort, an dem sich Simone im ersten Teil des Romans aufhält, ist das kleine Mansardenzimmer im Haus seiner Mutter. Der Raum wird nicht beschrieben. Über mehrere Szenen verteilt erhält der Leser einige Informationen über das Inventar: Simone sitzt meistens vor seinem Computer oder dem Funkscanner auf einem Drehstuhl, daneben befindet sich ein Plattenspieler. Außerdem befindet sich im Zimmer ein Sofa, auf das er sich legt und sich schlafend stellt, wenn er vermeiden möchte mit seiner Mutter reden zu müssen. Das Zimmer scheint für ihn keine besondere Bedeutung zu haben, viel interessanter findet er die Welt draußen, die er über seinen Funkscanner versucht einzufangen. Die Funkübertragungen stammen von Taxizentralen und Lastwagenfahrern, von Handytelefonaten und vom Polizeifunk, wo er schließlich auf Grazias Stimme trifft und sich in sie verliebt. Sein Bologna ist eine eigene Stadt, die nur er so kennt: „Io, Bologna, non l'ho mai vista. Ma la conosco bene, anche se probabilmente è una città tutta mia. È una città grande: almeno tre ore.“²⁹⁷ Die Größe der Stadt resultiert aus der Reichweite seines Scanners: Wenn er ein Funksignal erreicht, hört er dieser Frequenz so lange zu, bis sie wieder aus seinem Radius austritt – dort endet für ihn die Stadt:

Cessano di colpo le voci che corrono sulle strade, troncate all'improvviso. La mia città ha un perimetro netto, definito dal silenzio, un bordo, come quello di un tavolo sospeso nel nulla. Oltre il bordo c'è un abisso che le inghiotte, più nero del nero. E vuoto.
[...] Continuo a scandagliare il nero, incrociando a volte il raschiare sottile di altri scanner che incontrano il mio. Ascoltando le voci della città.²⁹⁸

²⁹⁴ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 79. Sie bezieht sich hier auf einen Essay von Jürgen Link. Link, Jürgen: „Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes“, in: *Literaturwissenschaft: Grundkurs, Band 1*, hrsg. von Helmut Brackert, Eberhard Lämmert und Jörn Stückerath, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 192-219.

²⁹⁵ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 80.

²⁹⁶ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 8.

²⁹⁷ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 9.

²⁹⁸ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 10 und S. 12.

Für Simone ist der Funkscanner die einzige Möglichkeit, am Leben der Stadt teilzuhaben. So kann er sich an Orte begeben, ohne das Haus verlassen zu müssen. Dies gibt ihm Sicherheit und nimmt ihm ein wenig die Einsamkeit, die sein zurückgezogenes Leben mit sich bringt: „È come se stessi sospeso nel cielo nero della mia città e avessi decine di orecchie che corrono dovunque, nel buio.“²⁹⁹ Simone ist es nicht möglich, ein objektives Bild der Stadt zu gewinnen, dafür schafft er sich eine eigene Welt, eine eigene Stadt, die nur er zu verstehen scheint.³⁰⁰ „Bologna, per Simone, è un gioco mentale, un reticolo di voci, un’armonia o disarmonia di suoni o rumori“³⁰¹ – so beschreibt Bacchereti die Rolle, die Bologna für Simone einnimmt. Ein objektives Bild des Raumes, in dem sich Simone aufhält, ist meist weder möglich noch intendiert.

Die Stimmen der Stadt, denen Simone den ganzen Tag über zuhört, ziehen ihn in eine Art Strudel des Geschehens, umschweben ihn und hüllen ihn ein in eine ewige Routine des Lauschens und des Zuhörens:

le voci della città [...] mi scivolano addosso come l’ultimo gorgo d’acqua tra le dita, giù nel lavandino e in mezzo ci sono io, sulla mia sedia con le rotelle e giro su me stesso, tra le parole, sempre più veloce, sempre più veloce, sempre più veloce.³⁰²

Erst Grazia vermag es, ihn aus dem Strudel seines Alltags herauszureißen und ihn aus seinem Zimmer zu locken, in die große und gefährliche Welt außerhalb des geschützten Raums.

Über die Geräusche, die andere Menschen in seiner Umgebung verursachen, ist es ihm möglich, die anderen zu ‚sehen‘. Die Geräusche, die seine Mutter verursacht, wenn sie die Treppe zum Mansardenzimmer hoch geht, bedeuten für ihn mehr als nur die Ankündigung ihres Kommens, sie bedeuten auch Geborgenheit, Vertrautheit und Sicherheit. Durch die Geräusche wird der Raum beschrieben:

Il rumore delle sue ciabatte di stoffa che scricciano sui gradini è un sospiro morbido, senza contorni. Lo sento subito, sento lo scricchiolio del legno, lo schiocco sottile della fede che porta al dito, metallo contro metallo, quando si aggrappa alla guida d’ottone del corrimano. Il respiro largo e corto che fa quando si ferma a metà strada per riprendere fiato, perché la scala che porta alla mansarda in cui sto sempre è ripida e stretta.³⁰³

²⁹⁹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 10.

³⁰⁰ Stefanie Neu sieht die Stadt als gestimmten Raum positiv konnotiert: Durch die wiederholte Benennung: „la mia città“ werde ausgedrückt, dass die Stadt für Simone ein vertrauter Ort ist. Vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 103.

³⁰¹ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 137.

³⁰² Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 107.

³⁰³ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 32.

Der Leser erfährt einige Details über die Beschaffenheit der Treppe, die Grazia später in einer direkten Konfrontation mit dem Iguana ebenfalls hinaufgeht. In dieser Szene strahlt die Bekanntheit der Geräusche für Simone etwas Beruhigendes aus.

Die Szenen, in denen sich Grazia bei Simone aufhält, sind ebenfalls von Geräuschen geprägt. Hinzu kommen Gerüche, die er mit ihrer Person in Verbindung bringt. Jede ihrer Bewegungen in seinem Zimmer kann er anhand von Geräuschen nachvollziehen: „Le rotelle della sedia che ho davanti cigolano sul pavimento. Il cuscino sul sedile soffia. Si è seduta“³⁰⁴ und später: „Si è fatta avanti. Ha fatto strisciare le ruote della sedia sul pavimento con un sospiro raschiato e si è avvicinata a me.“³⁰⁵

Doch nicht nur in ihm bekannten Räumen kann sich Simone anhand von Geräuschen orientieren. Auch in der Szene, in der er mit Grazia und ihren Kollegen im *Teatro Alternativo* den Iguana sucht, kann er sich problemlos bewegen. Durch das, was er fühlt und hört, kann er Rückschlüsse auf die Dinge ziehen, die ihn umgeben:

Sotto le soles delle scarpe sottili listelle in rilievo, morbide e aderenti, sopra una superficie dura e leggermente in salita: un tappeto di gomma sopra una rampa di cemento³⁰⁶

Viel detaillierter als Grazia nimmt er durch Riechen, Hören und Tasten seine Umgebung wahr. Die Dunkelheit, die Grazia Probleme bereitet, hindert ihn nicht daran, sich zu orientieren und so scheint er sich trotz seiner Blindheit sicherer im Raum bewegen zu können als die Ermittlerin:

Faccio strisciare il piede sul piano che è tornato ruvido di cemento e con la punta della scarpa incontro l'ostacolo di un gradino. C'è sempre un gradino sulla soglia di una porta così, ma Grazia non se ne accorge e ci inciampa.³⁰⁷

Auch wenn er nicht direkt benennt, was er ertastet, ist es dem Leser doch möglich anhand der beschriebenen Gerüche und Geräusche ein Bild des Raumes zu bekommen, den sie durchqueren. Ein warmer, verrauchter Raum mit einer Bar, auf dem Boden ein Hund: „odore di fumo [...]. Odore di caldo [...]. Odore di carta. [...] Un odore selvatico, intenso e sporco quasi sotto di me. [...] qualcosa di duro [...] una superficie liscia e bagnata“³⁰⁸ etc. An den Wänden hängen Poster, wahrscheinlich von anderen Veranstaltungen („la superficie liscia e morbida di carta incollata al muro“³⁰⁹) und Grazia führt ihn in Richtung eines Vorhangs („mi spinge decisa verso un odore ruvido e

³⁰⁴ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 90.

³⁰⁵ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 92.

³⁰⁶ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 125.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 125f.

³⁰⁹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 125.

spesso di tela che copre una tromba sempre piú vicina³¹⁰). Die Informationen von Simone über den Raum werden bestätigt von Grazias Perspektive, die sich mit Simones Passage abwechselt und das von ihr Gesehene beschreibt. Der Raum bleibt für Simone hier ein Aktionsraum: In einem ihm unbekanntem Raum ist das unmittelbar um ihn Befindliche von großer Bedeutung und nur die Dinge, die für ihn eine Funktion haben (die es ihm ermöglichen, sich den Raum zu erschließen), werden genannt.

Besonders auffällig ist, dass die Geräusche an Intensität und Kraft zunehmen, wenn Simone in Gefahr gerät, oder er sich in eine unangenehme oder bedrohliche Situation begibt. Dies wird vor allem im dritten Teil des Romans deutlich, in dem Simone ins Visier des Iguana gerät. Im Auto auf dem Weg nach Hause beginnt sein Unwohlsein, das mit dem Autofahren selbst in Verbindung gebracht wird: „Attorno a me, il rumore ringhiante e monotono del motore, che sale quando scattiamo in avanti ma subito dopo si abbassa. No, non mi piace andare in macchina. È come muoversi stando fermi.“³¹¹

Während er sich in sicherer Obhut eines Polizisten befindet, eilt Grazia in einem Polizeiwagen zu Simones Wohnung, in der der Iguana dessen Mutter umgebracht hat. Simone hört die Sirene des vorbeifahrenden Autos, in dem sich Grazia befindet. Der hohe, laute Ton lässt ihn erschauern: „La sirena si avvicina velocissima, da dietro. Ci passa accanto e ci supera con un urlo giallo che mi fa rabbrivire.“³¹² Je näher er der Gefahr kommt, desto härter werden die Bewegungen der anderen und die Geräusche, die sie auslösen: „Sento Respiro che mi passa accanto e mi urta con il braccio. [...] I passi di Respiro schioccano sul legno della scala e rimbombano tra i muri“³¹³. Das Dröhnen und der Widerhall der Schritte des Polizisten geben dem Raum, den Simone wahrnimmt, eine negative Gestimmtheit, sie vermitteln Gefahr und machen ihm Angst. Diese fungiert als Vorbote für das schreckliche Ereignis, das sich ihm wenig später eröffnet, als er am Tatort der Ermordung seiner Mutter ankommt: „Poi sento l'odore acido della lacca di mia madre, sento l'odore del sangue, tanto sangue“³¹⁴.

Die Gerüche und Geräusche, die Simones Räume charakterisieren, sind in der Lage, Stimmung zu vermitteln und den Raum zu einem gestimmten Ort werden zu lassen. In der Szene, in der es zum Kampf zwischen dem Iguana und Grazia kommt, werden die Geräusche in Simones Episoden, sinnbildlich für das Geschehen, zum Höhepunkt gebracht:

³¹⁰ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 126.

³¹¹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 153.

³¹² Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 155.

³¹³ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 160.

³¹⁴ Ebd.

Ho sentito uno schiocco freddo e molle, accanto a me, tonfi sordi e veloci di passi che mi giravano davanti e poi lo strisciare ruvido di corpi nudi sulla moquette del pavimento. [...] Poi non sento piú nulla. Silenzio. Un silenzio totale che mi blocca in ginocchio sul pavimento, mentre tasto la moquette e ripeto: - Grazia? Grazia, dove sei?³¹⁵

Besonders interessant ist in dieser Szene der Tempus-Wechsel: Der erste Satz, der die Geräusche des Kampfes zwischen Grazia und dem Iguana beschreibt, ist in der Vergangenheitsform geschrieben: Die Handlung ist abgeschlossen, Simone konnte nicht eingreifen und eine Möglichkeit der Hilfeleistung ist nicht mehr gegeben. Die Stille, die sich dem Kampf anschließt, ist im Präsens beschrieben, sie versetzt Simone unmittelbar zurück ins Geschehen. Die Stille und die Ruhe, die der Raum ausstrahlt, lässt ihn Böses erahnen und macht ihm Angst. Als sich der Iguana schließlich seiner bemächtigt, ihm jedoch entgegen der Lesererwartungen nichts antut, sondern sich selbst das Augenlicht nimmt, ist es der laute Schrei des Täters, der den Raum ausfüllt:

è un urlo verde, verdissimo, che gratta sul soffitto e rimbalza impazzito sulle pareti riempiendo la stanza e continua [...], continua come se non dovesse finire mai piú.³¹⁶

Simones Räume sind deutlich subjektiver geprägt und hängen stärker mit der Befindlichkeit der Romanfigur zusammen, als die etwas objektiver erscheinenden Räume in den Grazia-Episoden. Die Darstellungsweise von Simone ist innovativ und außergewöhnlich: nur über Geräusche und Gerüche wird ein Raumbild erschaffen. Der Raum wird stark perspektivisch dargestellt. Meist erfüllt er die Funktion eines Aktionsraumes, in dem sich Simone bewegt. Doch auch in seinen Erzählungen trifft der Leser auf gestimmte Orte: Der konstruierte Raum seines Bolognas, den er über die Funkscanner herstellt, ist für ihn von großer Bedeutung und die Schauplätze des Schreckens, auf die er trifft, werden durch die Geräusche ebenfalls stark konnotiert. Simone kann über Geräusche alle Ereignisse um sich herum nachvollziehen und kann so ‚sehen‘, was geschieht. Der Raum, der ihn umgibt, verändert sich auch bei Simone, je nachdem in welcher Situation er sich befindet: Er wird somit zum Spiegel der Geschehnisse und zum Teil auch zum Spiegel der Befindlichkeit der Romanfigur. Der Raum für Simone verändert sich im Laufe der Handlung: Ist es anfangs noch der geschlossene Raum der mütterlichen Wohnung, die ihm Schutz und Geborgenheit bietet, wird im zweiten Teil sein Radius erweitert, er begibt sich in den offenen Raum der Stadt mit all ihren Gefahren und Möglichkeiten.

³¹⁵ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 186.

³¹⁶ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 188.

5.2.2 Die Orte von Alex in *Un giorno dopo l'altro*

Die Figur des Helfers nimmt im Roman *Un giorno dopo l'altro* der dreiundzwanzigjährige Student Alex ein. Er ist die einzige Figur, die in diesem Roman aus der Ich-Perspektive im Präsens erzählt und so den Leser unmittelbar an seinen Gefühlen und Gedanken teilhaben lässt. Verliebt in eine Erasmusstudentin aus Dänemark, die jedoch kurz zuvor in ihre Heimat zurückgekehrt ist, lässt er sich von seinem Liebeskummer und den daraus resultierenden depressiven Verstimmungen treiben. Seinen Beitrag zu den Ermittlungen leistet er unfreiwillig und zufällig. Um sein Studium zu finanzieren, arbeitet er bei einem Internet-Provider. Dort ist er zuständig, die Chats der User zu kontrollieren: „Sono una specie di portiere virtuale, un portiere di notte [...]“³¹⁷, so beschreibt Alex seine Arbeit bei *Freeskynet Bologna*. Hier stößt er zufällig auf die Spuren des Pit Bull und wird in die Handlung verwickelt. Die Räume, in denen er sich aufhält, werden aus seiner Perspektive erläutert, scheinen für ihn aber meist wenig Bedeutung zu haben und werden nur spärlich beschrieben. Meist handelt es sich also um typische Aktionsräume. Die wichtigste Szene dieser Romanfigur, in der Alex vom Pit Bull verfolgt wird, wird jedoch sehr ausführlich beschrieben.

Die Orte sind zwar meist Aktionsräume, doch kann man durch sein Verhalten im Raum seine Stimmung widergespiegelt sehen. Seine Lethargie wird durch den Unwillen, sich zu bewegen, ausgedrückt: „Quanto si può rimanere fermi, immobili, seduti su una poltroncina girevole [...]“³¹⁸ – damit beginnt die erste Szene seines Diskurses. In seinem Zimmer in der Wohnung, die er sich mit seinem Mitbewohner Il Morbido teilt, sitzt er meist apathisch auf dem Stuhl oder dem Sofa und verspürt keine Motivation, etwas gegen seinen Liebeskummer zu unternehmen. Die Gegenstände im Raum (das Sofa zum Beispiel) scheinen seine Lethargie zu fördern: „Non so da quanto tempo sono afflosciato dentro questo abbraccio color mattone, rugoso, liso e screpolato.“³¹⁹

Außerhalb der Wohnung treffen wir Alex bei seiner Arbeit beim Provider *Freeskynet Bologna*. Der Raum, der hier wichtig ist, ist nicht der konkrete Ort, an dem er sich befindet, sondern der Cyberspace und die Chatrooms, die er kontrolliert. Stefanie Neu kommentiert, dass „durch die Chat-Beiträge virtuelle Räume [entstehen]. Ebenso wie die im Roman erschaffene ‚Welt‘ haben sie einen ‚doppelten Boden‘“³²⁰. Simones Räume erhalten durch seine Arbeit also eine vielschichtige Komponente.

³¹⁷ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 17.

³¹⁸ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 15.

³¹⁹ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 83.

³²⁰ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 139.

Das Büro, in dem sich der Provider befindet, wird hier ausführlicher beschrieben, was in einem späteren Moment Rückschlüsse über den Aufenthaltsort des Killers Pit Bull ermöglicht:

Freeskynet Bologna è fatta di tre stanze al secondo piano di un palazzo del centro. La prima, appena si entra, con la segretaria [...]. La seconda, subito dopo, con l'ufficio del capo [...]. La terza siamo noi [...] gli schiavi che fanno le pagine web [...].³²¹

Hier arbeitet Alex mit seiner Kollegin und (wie er behauptet) besten Freundin Luisa. Das Haus ist ein typischer Altbau im Herzen Bolognas, etwas vernachlässigt, aber nach wie vor robust: „Alzo gli occhi a una macchia di umidità che ombra un angolo del soffitto. Come tanti palazzi del centro di Bologna questo ha i soffitti affrescati“³²². Die Beschreibung des Ortes dient hier dazu, Informationen über die Eigenschaften der Stadt Bologna und ihre Häuser zu geben.

Einige Szenen später treffen wir Alex und Luisa wieder bei ihrer Arbeit, doch dieses mal geraten sie ins Visier des Pit Bull. Er hat in der Zwischenzeit herausgefunden, dass sie eine Verbindung zu ihm über seinen Auftraggeber Anwalt d'Orrico herstellen konnten und sieht die Notwendigkeit, diese Spuren zu löschen, in dem er alle Mitarbeiter von Freeskynet tötet. Hier sind es mehrere räumliche Gegebenheiten, die Alex das Leben retten. Als der Pit Bull zum ersten Mal das Zimmer betritt, in dem sich Alex befindet, und Luisa erschießt, sitzt er unter dem Tisch hinter Luisas Computer auf der Suche nach einer Mehrfachsteckdose: „Lo sento dietro la scatola di plastica che mi scopre.“³²³ Auf der Flucht verlässt Alex kurze Zeit später sein Versteck und es gelingt ihm, die Tür vor dem Killer zu schließen. Hier sind es die Eigenschaften des Raumes, die ihm zu einem kleinen Vorsprung verhelfen, da die Tür so massiv ist, dass es dem Pit Bull nicht gelingt, sie einzutreten und in das Zimmer vorzudringen: „Ringrazio Dio che Freeskynet sia in un palazzo antico del centro, con tutte le cose di una volta, porte e infissi compresi.“³²⁴ Alex beschließt zu fliehen und springt aus dem Fenster. Den Sturz überlebt er beinahe unverletzt, wieder dank der Beschaffenheiten des Raumes: „Grazie a Dio a Bologna ci sono i portici.“³²⁵ Die Torbögen verhindern einen starken Aufprall am Boden.

Verängstigt läuft Alex durch die Stadt zu sich nach Hause, der Killer folgt ihm in gleichbleibenden Abstand, ohne einen Zugriff zu wagen. Der Raum wird Alex auch hier

³²¹ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 50f.

³²² Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 53.

³²³ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 138.

³²⁴ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 139.

³²⁵ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 140.

wieder zum Helfer, indem er es ihm ermöglicht, sich geschützt zwischen den Menschenmengen zu bewegen. Auf dem Weg kommt er an vielen bekannten Orten der Stadt vorbei: „sto in una traversa di via Zamboni, alla fine di un semicerchio che attraversa piazza Maggiore e passa davanti alla Feltrinelli.“³²⁶ Barbara Pezzotti sieht die Darstellung des alltäglichen Lebens der Stadt als Gegenpol zu Alex' beängstigender Situation: „Everyday life in the city center is vividly represented here in contrast with Alex's own traumatic experience.“³²⁷ Neben dieser Kontrastdarstellung erzeugt die Nennung von Straßennamen und bekannten Orten eine Verortung der Handlung in der realen Stadt Bologna und gibt dem Leser, der sich in der Stadt auskennt, die Möglichkeit, ihm bekannte Orte in der Erzählung wiederzuerkennen. Auf insgesamt knapp 20 Seiten schildert Lucarelli das gnadenlose Vorgehen des Killers im Büro und die Verfolgung seines Opfers Alex durch die Stadt. Diese lange und ausführliche Darstellung dient der Spannungssteigerung, die vor allem durch die Nennung und Beschreibung der verschiedenen Orte, die Alex passiert, in die Länge gezogen wird. Der Spannungsbogen der Erzählung findet hier einen ersten Höhepunkt und die unmittelbare dramatische Darstellung des Ich-Erzählers Alex trägt dazu verstärkend bei.

Von Angst terrorisiert beginnt Alex' Wahrnehmung sich zu verschieben. Bereits im Büro erwähnt er die Veränderung seiner Raumwahrnehmung: „Mi sembra che tutto attorno a me si dilati, e anch'io, sfocato e indistinto, smarrito, senza respiro.“³²⁸ Noch extremer nimmt er die Verzerrung der Realität wahr, als er durch die Straßen Bolognas läuft. „La strada che separa casa mia dal provider non mi è mai sembrata così lunga [...] Non mi era mai sembrata così affollata come adesso, Bologna.“³²⁹ Während die anderen Menschen ihren Alltagsbeschäftigungen nachgehen, ist er auf der Flucht vor einem Killer, in ständiger Todesangst. Dies kommt ihm unwirklich vor, er sieht sich selbst als Spieler eines Computerspiels:

È un videogame. Devo andare avanti, ho usato tutte le vite che avevo e devo continuare ad andare avanti. Se l'avversario mi raggiunge comincio a lampeggiare, lo schermo si spegne e *game over*.³³⁰

Aufgrund der spannungsvollen Situation und der Gefahr, in der sich die Hauptfigur in diesem Moment befindet, erhält der Raum starke Gestimmtheit. Die Stadt Bologna in ihrer Normalität des Alltags wird hier zu einem bedrohlichen Schauplatz. Ein

³²⁶ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 144.

³²⁷ Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 100.

³²⁸ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 138.

³²⁹ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 143 und 144.

³³⁰ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 144.

Abweichen von der Hauptstraße würde für Alex den Tod bedeuten und so verlässt er die hochfrequentierten Straßen nicht.

Wenn am Anfang der Verfolgungsjagd der Raum Alex immer wieder Schutz geboten und geholfen hat zu überleben, scheint sich dies bei seiner Ankunft zu Hause umzukehren. Die Haustür lässt sich nicht schließen, die Telefonleitung ist abgestellt, sein Mitbewohner ist nicht da und vor lauter Panik vergisst Alex die Wohnungstür ordentlich zu verriegeln. Nur durch die Hilfe von Grazia und ihrem Team kann er dem Tod durch den Killer Pit Bull entkommen.

Auch die emotionale Verfassung der Romanfigur Alex ist an die Darstellung des Raumes gekoppelt. Anfangs beherrscht die Lethargie sein Verhältnis zum Raum, später ist es die Todesangst, die seine Raumwahrnehmung beeinflusst und somit zu einer verzerrten Darstellung der Räume führt. Der Raum wird ihm zum Helfer auf der Flucht vor dem Pit Bull und rettet ihm mehrmals das Leben. Als weiteren Aspekt bringt Lucarelli bei dieser Romanfigur die virtuellen Räume ins Spiel – die Bewegungen von Alex in der virtuellen Welt werden ihm zum Schicksal, denn hier begegnet er dem Pit Bull und verwickelt sich in den Fall. Anfangs bleibt die Funktion seiner Räume bei der Darstellung seines Handlungsumfeldes, also bei Aktionsräumen. In der Verfolgungsszene wird jedoch seine Umgebung durch seine Angst gestimmt dargestellt.

5.3 DIE ORTE DER TÄTER

5.3.1 Die Orte von Mario Velasco in *Lupo mannaro*

Der Diskurs des Täters Maria Velasco ist die zweite Erzählperspektive im Roman *Lupo mannaro*. Hier beschreibt ein heterodiegetischer, personaler Erzähler meist aus der Perspektive des Täters. In wenigen Szenen greift Lucarelli hingegen auf einen auktorialen Erzähler mit Nullfokalisierung, oder auf die Perspektive eines Opfers zurück. Stefanie Neu interpretiert die Verwendung eines auktorialen Erzählers in den Passagen, in denen die Morde begangen werden, als eine Möglichkeit der „scheinbar emotionslose[n] ‚Analyse‘ des Todeskampfes“, der „das Grauen der beschriebenen Tat und die Kaltblütigkeit des Mörders [unterstreicht]“³³¹. Velascos Erzählperspektive wird im Präteritum wiedergegeben, was die Taten zu unwiderruflichen, da bereits abgeschlossenen Ereignissen macht. Dies steht im Kontrast zur Unmittelbarkeit, die durch die Verwendung des Präsens in den Romeo-Passagen während der Ermittlung erzeugt wird. Auch die Satzstruktur und das typographische Bild unterscheiden sich bei der Täterperspektive von der Sicht des Ermittlers: Velascos Passagen zeichnen sich durch parataktische Sätze aus und sind komplett in kursivem Schriftbild.

Der Raum scheint für den Täter kaum Relevanz zu haben. Die Raumbeschreibungen in seinen Diskursen sind nur minimal oder zum Teil gar nicht vorhanden. Wir treffen den Täter meist unmittelbar vor, während oder nach seinen Taten. Lediglich eine Szene durchbricht dieses Muster: Hier treffen wir ihn bei seiner Frau zu Hause als liebevollen Familienvater vor dem Fernseher auf einem Sessel sitzend,³³² was die Fatalität seiner Taten, die im starken Kontrast zu seinem alltäglichen Leben als erfolgreicher Manager stehen, verstärkt. Die Tatorte wählt er nicht besonders bedacht, die Kriterien, die sie erfüllen müssen, sind gering. Hauptsache er kann dort ungestört sein, deshalb sucht er nach abgelegenen Orten, meist am Stadtrand. Zum Teil lässt er sogar seine Opfer selbst ihren Todesort wählen (er fragt sie „Conosci un post appartato, magari un po‘ fuori?“³³³). Auch in der letzten Szene des Romans sucht er mit Grazia einen solchen Ort auf: „[...] imboccando la stradina di campagna e fermandosi al bordo del campo.“³³⁴ Auffallend oft begeht er seine Taten im Auto.³³⁵ Das Auto steht hier nicht, wie bei Vittorio im Roman *Un giorno dopo l'altro* (vgl. Kapitel 5.3.3), in Verbindung zu den

³³¹ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 116.

³³² Vgl. Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 52f.

³³³ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 61.

³³⁴ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 85f.

³³⁵ Vgl. Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 3-4, S. 34, S. 61, S. 85.

Nicht-Orten im Sinne von Marc Augé (vgl. Kapitel 2.3), auch wenn Velasco seine Opfer ebenfalls häufig in der Nähe des Bahnhofs (einem klassischen Nicht-Ort) aufammelt. Die Nicht-Orte und die Fahrten an sich werden nicht thematisiert, sie sind für die Handlung irrelevant. Wichtiger ist eher der Moment, in dem das Auto bereits geparkt ist, also der Moment vor oder nach dem Mord.

Das Verhältnis zum Raum differiert bei Velasco je nach Zeitpunkt: Wenn er vor seiner Tat geschildert wird, erscheint er selbstbewusst und sicher, ebenso scheint dann sein Verhältnis zum Raum von Kontrolle und Beherrschung geprägt. Als er zum Beispiel mit Grazia im Auto fährt, lässt er sich von ihr nicht aus der Ruhe bringen und hält den Blick ruhig auf die Straße gerichtet: „Lui fissava la strada, impassibile e tranquillo.“³³⁶ Besonders auffällig wird der kontrollierte und bewusste Umgang mit seiner Umgebung in einer Mordszene dargestellt: Er verfolgt sein nächstes Opfer in ein kleines Pinienwäldchen. Die Szenerie ist vom Mondlicht geprägt, die gemeinsam mit der unheilvollen Ankündigung des Mordes dem Raum eine unheimliche Gestimmtheit verleiht: „Guardò il coltello, la lunga lama triangolare che sembrava ancora più bianca alla luce della luna, guardò il ramo del cespuglio [...] e con un sorriso pensò: „Sembra un fotogramma di *Shining!*“³³⁷ Die Gestimmtheit wird von der intermedialen Referenz auf den amerikanischen Psychothriller *The Shining* aus dem Jahr 1980 von Stanley Kubrick verstärkt. Velasco reflektiert sein Erscheinungsbild und ist sich des filmischen Charakters durchaus bewusst. Stefanie Neu betont, dass der Täter „durch sein Verhalten Klischees bedient“³³⁸ – dies tut er offensichtlich mit großem Gefallen: Er folgt seinem Opfer in das Pinienwäldchen; die Dunkelheit der Nacht stellt für ihn kein Hindernis dar; die unheimliche Stimmung wird verstärkt durch die Geräusche, die das Mädchen im Wald verursacht und durch die starre, kalte Geometrie des Bildes, das sich dem Täter eröffnet. Es unterstreicht die unheilvolle Atmosphäre zusätzlich:

Era buio nella pineta ma a lui sembrava di vederci benissimo anche in quel piccolo intrigo di rovi e cespugli, poi aveva sentito i passi, lo scricchiolio preciso degli aghi di pino sotto la scarpa di tela della ragazza [...]. Si aspettava un rumore [...] e infatti eccolo, proprio tra gli alberi, vicino al muro di legno del capanno che tagliava la visuale con una netta linea verticale.³³⁹

Im Gegensatz zu diesem selbstbewussten Auftreten vor der Tat steht sein Verhalten nach den Taten: Velascos sichere Bewegungen im Raum, die Beherrschbarkeit seiner

³³⁶ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 85.

³³⁷ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 34.

³³⁸ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 121.

³³⁹ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 34.

Umgebung scheinen nach der Tat aufgelöst. Nun sieht man den Mörder als labilen, ermüdeten und orientierungslosen Mann, der jeden Bezug zu seiner Umgebung verloren zu haben scheint. In der ersten Szene des Romans tritt er erschöpft und müde auf, der Kontakt mit seiner Umgebung löst in ihm den Wunsch aus, von dort weg und zurück nach Hause zu gehen:

Chiuse gli occhi, piegando la testa di lato, e come al solito il contatto con il finestrino umido e freddo attraverso i capelli che gli coprivano la nuca gli fece venire voglia di andarsene immediatamente, di tornare a casa.³⁴⁰

Diese Müdigkeit wird nach seinem zweiten Mord von einem Gefühl der Orientierungslosigkeit abgelöst. Auch hier ist der Raum durch den Hinweis auf Blut gestimmt: „la nebbia di goccioline diventò una densa strisciata rossa [...] sul parabrezza.“³⁴¹ Velasco fühlt sich in die schlaflosen Nächte seiner Kindheit zurückversetzt:

Non sapeva dov'era, a cos'era appoggiato e su cos'era seduto. Si sentiva come quando si svegliava di notte all'improvviso, da bambino, e si trovava nel buio senza punti di riferimento [...], con la sensazione angosciante di essere sottosopra.³⁴²

Anhand der Episoden, die aus Velascos Perspektive geschildert werden, erkennt man ein ständig wechselndes Verhältnis zwischen der Romanfigur und seiner Umgebung, der Raum wird vielseitig und ambivalent dargestellt. Da Velasco auch in den Romeo-Episoden mehrmals auftaucht und hier immer in eine einschlägige Raumumgebung eingebettet ist, möchte ich hier einige Szenen berücksichtigen, die aus Romeos Perspektive geschildert werden.

Auffällig ist, dass Velasco in den Romeo-Passagen meist draußen oder im Auto gezeigt wird, selten in geschlossenen Räumen. In den wenigen Situationen, in denen wir ihn in Innenräumen treffen, tritt er nicht als Mörder, sondern als erfolgreicher Manager und Familienvater auf.³⁴³ Doch Romeo trifft ihn außerhalb seines offiziellen Lebens mehrmals als Täter. Diese Szenen spielen alle an nicht geschlossenen Orten, auf der Straße oder vor dem Haus. In den Außenszenen sind zwei Elemente vorherrschend: Zum einen taucht Velasco immer in der Dunkelheit oder im Halbdunkel auf, das Spiel von Licht und Schatten ist sehr prägnant. Zum anderen wirkt Velasco oft wie eingerahmt, zum Beispiel von der Haustür, was ihn größer und bedrohlicher erscheinen lässt. Der Raum scheint dem Täter zuzuspielen und seine unausgesprochene Bedrohung gegenüber Romeo zu verstärken:

³⁴⁰ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 3f.

³⁴¹ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 20.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Vgl. Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 52 mit seiner Ehefrau oder S. 26-29, im Polizeibüro gemeinsam mit seinem Anwalt.

C'è un uomo sui gradini del palazzo, inquadrato dalla sagoma del portone che aperto è ancora più scuro e sembra una caverna. [...] La luce intermittente si accende di colpo, illuminandolo dal basso, e per un attimo, al posto delle orbite, gli scava nel volto due profonde fosse scure che dalla mia angolazione sembrano quasi quelle di un teschio.³⁴⁴

Wie in dieser ersten ‚Begegnung‘ taucht Velasco mehrmals in einem Hauseingang auf, während Romeo ihn beobachtet.³⁴⁵ Sein Auftreten wirkt in diesen Szenen auf Romeo immer einschüchternd.

Nach dem Besuch bei seinem Chef wird Romeo weitere zwei Mal von Velasco direkt konfrontiert. In diesen Szenen scheint Velasco den Ort und die Art seines Auftauchens gut geplant zu haben, um den Angsteffekt zu verstärken. Beim ersten Mal sind es der starke Regen und die Dunkelheit, während er von Romeo verfolgt wird (siehe Kapitel 5.1.1, Seite 50), die zu einer unheimlichen Stimmung des Raumes führen.³⁴⁶ Bei der zweiten Konfrontation wartet Velasco vor Romeos Haustür auf dessen Heimkehr (siehe Kapitel 5.1.1, Seite 49). Hier setzt Velasco die Lichtverhältnisse zu seinen Gunsten ein:

L'ingegnere fa un passo avanti, illuminato per un attimo dal lampione che non si decide a fulminarsi. [...] Fa un altro passo avanti, sotto l'ultimo bagliore giallastro del lampione. [...] si allontana, lasciandomi la paura quasi fisica [...]. Scompare nel buio della strada, oltre i lampioni.³⁴⁷

Velasco nutzt bewusst die beunruhigende Atmosphäre der flackernden Straßenlaternen (des gestimmten Raumes), um Romeo Angst zu machen.

Velascos Verhältnis zum Raum ist also unterschiedlich, je nachdem, in welcher Situation er dargestellt wird. Vor den Taten scheint sein Verhältnis zu seiner Umgebung von Kalkül geprägt, er kann den Raum zur Hilfe ziehen und für sich nutzbar machen. Ebenso scheint er die räumlichen Umstände und die Lichtverhältnisse bei seinen Treffen mit Romeo bewusst einzusetzen. Die Tatorte haben für ihn keine Bedeutung. Nach seinen Taten scheint sich die Beziehung zu seiner Umgebung umzukehren. Velasco wirkt dann orientierungslos, sein Verhältnis zu seiner Umgebung ist von Unwohlsein und Kontrollverlust geprägt.

³⁴⁴ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 17 und S. 19.

³⁴⁵ Vgl. Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 69f. und S. 80f.

³⁴⁶ Vgl. Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 71.

³⁴⁷ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 47, S. 48 und S. 50.

5.3.2 Die Orte des Iguana in *Almost Blue*

Der Täter im Roman *Almost Blue* heißt Alessio Crotti, er wird von Grazia und den anderen Polizisten ‚Iguana‘ genannt. Der Iguana nimmt neben Simone die zweite homodiegetische Erzählstimme ein, die aus der Ich-Perspektive die Erlebnisse des Mörders beschreibt. Die Darstellung des Raumes, in dem sich der Iguana bewegt, ist daher immer perspektivisch angelegt. Wie die Romanfigur Simone, erzählt auch der Iguana das Geschehen im Präsens und lässt den Leser unmittelbar teilhaben an seinen Gedanken und Gefühlen. Bacchereti stellt fest, dass der Iguana immer in Momenten der „crisi psicopatica“³⁴⁸ beleuchtet wird, die den Taten unmittelbar bevorstehen oder nachfolgen.³⁴⁹ Die Beschreibungen fokussieren dabei seinen Gemütszustand, seine Psychosen, die ihn zu seinen Taten treiben. Der Raum wird dabei nur nebensächlich erwähnt, Lucarelli „sceglie la strada della reticenza e del non detto, dell’allusione o dell’informazione imprecisa e incompleta“³⁵⁰. Die Taten selbst werden nicht beschrieben, nur wenige Merkmale des Raumes weisen auf die Gräueltaten hin, die der Iguana begangen hat. Stefanie Neu bemerkt, dass die zum Teil sehr einfache Satzstruktur und das im Präsens gehaltene Erzählen darauf hinweisen, „dass der Mörder ohne reflektierende Distanz aus einer kindlichen Perspektive spricht.“³⁵¹ Häufig verwendet er dabei den „autonome[n] Innere[n] Monolog“³⁵², der den Gedankenstrom seiner Krisen verdeutlicht. Der Raum in den Diskursen des Iguana ist meist ein Aktionsraum: Nur die ihn umgebenden, ihm nützlichen Dinge werden beschrieben, alles andere wird ausgespart. Trotzdem nehmen die Aktionsräume eine Gestimmtheit im Sinne Hoffmanns ein, da die Dinge, die geschildert werden, auf die grausame Tat verweisen: „scivolo giù sul pavimento, attento a non tagliarmi con i vetri rotti degli occhiali, della bottiglia, della sveglia e di tutto quello che c’era sul comodino“³⁵³. Die zerbrochenen Teile und der mehrmalige Hinweis auf rote Flüssigkeit (Blut) „tragen dazu bei, einen alltäglichen und harmlosen Ort – in diesem Fall das Zimmer eines Studenten – in ein makabres Szenario zu verwandeln.“³⁵⁴

³⁴⁸ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 140.

³⁴⁹ Vgl. ebd.

³⁵⁰ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 141. Auch Stefanie Neu verweist auf die elliptische Struktur, die die Taten ausspart und die auffällige Vermeidung des Wortes „sangue“. Sie deutet dies als ein Versuch, trotz der grauenvollen Taten Schockeffekte vermeiden zu wollen und als Abgrenzung zum Werke der autori cannibali. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 91.

³⁵¹ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 85.

³⁵² Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 86. Zitat nach Martinez, Matias / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, 7. Auflage, München: C.H. Beck 2007. S. 61.

³⁵³ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 16.

³⁵⁴ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 105.

Die Morde selbst scheinen für den Iguana keine Bedeutung zu haben. Der Leser erkennt erst nach und nach, dass es sich bei den Räumen, in denen jener sich aufhält, um Tatorte handelt. Erst im letzten Absatz eines Kapitels erwähnt er beiläufig in einem Nebensatz, dass sich die Leiche eines Studenten im gleichen Raum befindet: „perché l’altro è lí che galleggia nella vasca che strabocca [...] ma non ha piú la faccia.“³⁵⁵

Der Raum stellt ihn häufig vor Hindernisse, die oft durch seine eigenen Taten entstehen. So muss er sich in der ersten Szene zunächst vorsichtig einen Weg über den mit Glassplittern übersäten Boden bahnen³⁵⁶, bevor er den Tatort verlassen kann, um den Glocken, die in seinem Kopf hämmernd läuten, endlich zu entkommen: „Allora mi alzo e corro, corro via della stanza, corro fuori dalla porta, giú per le scale e fuori, in strada, con le cuffie sulle orecchie“³⁵⁷. In einer späteren Szene ist es das Blut seines Opfers Vittorio, das ihm die Sicht aus der Windschutzscheibe des Autos unmöglich macht:

accendo i fari perché intanto si è fatto buio, ma non vedo niente lo stesso. Allora [...] aziono il tergicristallo per togliere dal vetro quella nebbia densa e rossa che copre il parabrezza. Ma non è fuori, la nebbia rossa. È dentro.³⁵⁸

Der Raum bietet bedrohliche Szenarien, die ihm Angst einjagen, Angst vor sich selbst und Angst davor, entdeckt zu werden:

Certe volte la mia ombra è piú nera delle altre. [...] La vedo che diventa sempre piú scura e sempre piú densa e ho paura che qualcuno se ne accorga e allora vorrei correre via ma è difficile perché si allunga e fila, appiccicosa e nera e mi tiene attaccato al muro e al marciapiede.³⁵⁹

Die dunkle Seite seines Ichs flóßt ihm Angst ein, was über die räumliche Darstellung seines Schattens auf der Mauer verbildlicht wird, doch ein Entkommen aus dem eigenen Alptraum ist nicht möglich.

Seine Bewegungen im Raum scheinen häufig zwanghaft und unkontrolliert. Dies wird kurz vor dem Mord an Vittorio deutlich sichtbar. Während er mit seinem Opfer im Auto sitzt, erlebt er eine Psychose. Sein Körper wird von heftigen Stößen geschüttelt: „Mi scuoto sul sedile [...] sbattendo contro il vetro e contro lo schienale di pelle.“³⁶⁰ Er verliert die Kontrolle über seine Bewegungen und den Bezug zu seiner Umgebung. Die Orte, an denen der Iguana sich aufhält, haben für ihn meistens keine Bedeutung. Die Szene, in der der Leser ihn in die Wohnung einer Studentin begleitet, beginnt mit einer scheinbar objektiven Darstellung des Raumes, in dem sich die junge Frau befindet:

³⁵⁵ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 116.

³⁵⁶ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 16.

³⁵⁷ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 17.

³⁵⁸ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 171.

³⁵⁹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 50.

³⁶⁰ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 169.

È seduta su una sedia, il braccio appoggiato al bordo di un tavolo da cucina che si sgancia e rientra nel muro. La stanza è piccolissima [...]. Le pareti, gli infissi, il divano [...] hanno tutti i colori dell'arcobaleno. Io sono seduto sul divano, a mezzo metro da lei.³⁶¹

Was anfangs wie eine neutrale Raumbeschreibung wirkt, verliert bald die objektive Anmutung und wird stattdessen in das zwanghafte Schema des Iguana übersetzt. Denn er beschreibt den Raum nicht weiter, kommt aber immer wieder auf den Anfang seiner ersten Beschreibung zurück und wiederholt diese weitere zwei Mal: „È seduta su una sedia, il braccio appoggiato al bordo del tavolo“³⁶². Wo sie sitzt und wie der Raum aussieht, ist für den Iguana irrelevant, die Nähe zu seinem Opfer und die Tatsache, dass es die Spasmen, die sein Gesicht deformieren, nicht sieht, ist für ihn entscheidend: „Lei continua a fissarmi, seduta accanto al tavolo e mi chiedo come mai non se ne accorga. Sono solo a mezzo metro.“³⁶³ Der Umgang mit seiner Umgebung erscheint auch hier zwanghaft und besessen.

Für den psychisch gestörten Iguana kann der Raum jegliche realistischen Züge verlieren und sich selbst verzerren, ganz genau so wie seine Selbstwahrnehmung sich auch immer wieder verzerrt. In der Szene mit Vittorio im Auto lässt er einen Schrei los, der in seiner Wahrnehmung die Scheiben des Autos zerspringen lässt (ob das wirklich geschieht, bleibt jedoch ungewiss, da von Vittorio, der sich ebenfalls im Auto aufhält, keine Reaktion geschildert wird). Der Schrei und das Hämmern der Glocken führen zu einer Deformation des Raumes: „Urlo ma la voce mi si perde nei rintocchi che schiantano la macchina e piegano il telaio, schiacciando il tetto su di noi.“³⁶⁴

In einigen Szenen begünstigt der Raum das Handeln des Iguana. Den Vorteil aus seiner Umgebung zieht er jedoch nicht aus dem bewussten Kalkül eines berechnenden Mörders, sondern eher zufällig. Im *Teatro Alternativo* gelingt es ihm problemlos, in der Menschenmenge unterzutauchen, ohne von Grazia entdeckt zu werden. Dabei scheint es ihm nicht aufzufallen, dass er gesucht wird. Er konzentriert sich nur auf Simone, der ihm das Gefühl vermittelt, in sein Inneres sehen zu können. Dieser junge Mann fasziniert ihn und macht ihm gleichzeitig Angst, da er vermutet, dass dieser das Tier unter seiner Haut (ein Teil seiner Psychose) entdeckt hat. Also flieht er vor Simonens Blicken in die Menschenmenge: „scivolo tra la gente, verso un'uscita di sicurezza.“³⁶⁵ und entkommt so dem Polizistenteam.

³⁶¹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S.76.

³⁶² Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 76 und vgl. S. 77.

³⁶³ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 77.

³⁶⁴ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 170.

³⁶⁵ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 137.

Etwas bewusster setzt er den Raum zu seinem Vorteil ein, als er Vittorio zum Auto verfolgt. Dass Vittorio seinen Wagen ausgerechnet in einer verlassenen Sackgasse geparkt hat („in fondo a una strada chiusa, quasi nascosta dietro un’impalcatura di legno“³⁶⁶), kommt dem Iguana bei seinem anschließenden Mord zugute. Er verfolgt Vittorio aus sicherer Distanz, da er noch nicht gesehen werden will. Hier helfen ihm die charakteristischen Torbögen Bolognas dabei, unentdeckt zu bleiben: „nascosto dalle colonne dei portici, schiacciato contro i tubi delle grondaie“³⁶⁷. Dass es ausgerechnet diese Wahrzeichen der Stadt sind, die ihm zur Hilfe kommen, scheint bewusst so gewählt zu sein. Grazia mag die Torbögen nicht und hier bestätigt sich, dass diese Abneigung berechtigt ist. Sie geben ihrem größten Feind die Möglichkeit, sich zu verstecken, unterzutauchen, um dann ihren Vorgesetzten zu konfrontieren und zu ermorden.

Der Raum, der für den Iguana die größte Bedeutung annimmt, ist der Raum in seinem Inneren, der nur im übertragenen Sinne als ein Raum bezeichnet werden kann. Da jedoch jede seiner Szenen von den Schilderungen geprägt ist, was er unter seiner Haut und in seinem Inneren spürt und hört, möchte ich auf diese Passagen kurz eingehen. Wichtig sind hier zwei Elemente: Zum einen sind es die Glocken, die in seinem Kopf läuten und deren Schläge er durch die laute Musik seiner Kopfhörer zu übertönen versucht. „Le sento le campane dell’Inferno. Me le sento risuonare nella testa“³⁶⁸, erklärt er gleich zu Anfang seines ersten Diskurses. Die laute Musik baut sich in seinem Kopf auf wie eine Mauer: „di colpo UN MURO nella testa, durissimo e compatto“³⁶⁹. Das unerträgliche Läuten der Höllenglocken in seinem Kopf, dem er durch den Versuch der Reinkarnation zu entkommen versucht, wird kombiniert mit dem Tier, das sich unter seiner Haut bewegt: „L’animale mi corre velocissimo sotto la pelle, deformandomi la faccia.“³⁷⁰ Die Flucht vor dem Tier, vor den Todesglocken und vor den inneren Psychosen ist die Motivation für seine Taten und somit ist der Ort, in dem sich diese Dinge abspielen (sein Inneres) der für ihn bedeutsamste Raum.

Auffällig oft trifft man in den Szenen des Iguana auf Nässe und auf Wasser. Dies ist oft mit dem Spiegelmotiv verbunden: Der Iguana hat das ständige Bedürfnis, sich im Spiegel zu betrachten. In der ersten Szene des Iguana ist es die „pozza rossa che si è

³⁶⁶ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 165.

³⁶⁷ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 165.

³⁶⁸ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 14.

³⁶⁹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 15.

³⁷⁰ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 183.

formata sotto il letto³⁷¹, in der er die Reflektion seines Gesichtes betrachtet. Doch er sieht nicht sein tatsächliches Äußeres, sondern nimmt auch im Spiegelbild lediglich seine Halluzinationen wahr: „vedo che quell’animale continua a corrermi sotto la pelle, deformandomi la faccia.“³⁷² Aufgrund der weiteren Informationen, die in diesem Kapitel gegeben werden, wird klar, dass die rote Flüssigkeit das Blut seines letzten Opfers sein muss und somit gibt die Nässe dem Ort eine grauenvolle Gestimmtheit: „Allora mi ranicchio sul bordo del letto e appoggio appena la testa sull’angolo del cuscino, per evitare le gocce che colando dalle maglie della rete di sopra hanno ormai bagnato tutta la federa e il lenzuolo.“³⁷³ In den anderen Fällen handelt es sich um Wasser, hier treffen wir den Iguana im Bad, das Wasser kommt aus den Wasserhähnen, die sich dort befinden. Auch hier trägt das Wasser zur Gestimmtheit des Raumes bei, denn auch der Umgang mit Wasser scheint beim Iguana nicht normal zu sein. Als er in die Haut des gepiercten Studenten schlüpft, lässt er das ganze Badezimmer komplett mit Wasser volllaufen und dreht alle Hähne so weit auf, dass das Wasser auf dem Boden über einen Finger hoch steht:

L’acqua sulle piastrelle è gelata e mi fa rabbrivire la pelle delle gambe. Ce n’è almeno un dito, ma tengo lo stesso i rubinetti aperti perché così il vapore bollente riempie la stanza e mi scalda perché io, come sempre quando mi reincarno, sono nudo e ho freddo.³⁷⁴

Stefanie Neu betrachtet diesen Akt als eine Art „Reinigung“, eine „Vorbereitung auf die kommende ‚Wiedergeburt‘, die der Iguana anstrebt.“³⁷⁵ Der Iguana braucht also den Kontakt mit Wasser, bevor er ‚reinkarniert‘ und seine inneren Triebe in der Haut seines letzten Opfers für einige Zeit befriedigen kann.

Auch in der finalen Konfrontation mit Grazia sucht er den Kontakt mit Wasser, nachdem er seine Gegnerin niedergeschlagen hat. Nach dem Duschen betrachtet er sich im Spiegel, doch auch hier beschreibt er nicht sein reales Spiegelbild, sondern die Halluzinationen, die er wahrnimmt.³⁷⁶ Er glaubt die Veränderungen in seinem Gesicht zu sehen, die er unter seiner Haut spürt und die ihn zu seinem Verlangen nach Reinkarnation treiben: „Quando succede, corro a specchiarmi da qualche parte perché mi piace vedere il mio volto che brilla di milioni e milioni di puntini luminosi, come microscopiche gocce d’argento.“³⁷⁷ Er scheint darin etwas Schönes zu sehen und so

³⁷¹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 14.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 15.

³⁷⁴ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 115.

³⁷⁵ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 106.

³⁷⁶ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 183.

³⁷⁷ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 50.

wird das Verlangen, sein Spiegelbild zu betrachten, zu einem Merkmal seiner Psychosen. Stefanie Neu interpretiert den Spiegel-Topos als Merkmal seiner „Identitätslosigkeit“: „Er beschreibt an keiner Stelle sein Spiegelbild [...]. Die Spiegel scheinen seine Wahnvorstellungen zu reflektieren.“³⁷⁸ Der Spiegel dient also zur Veranschaulichung seiner Psychosen, seiner inneren Zwanghaftigkeit und der verschobenen Wahrnehmung seines Selbst.

Der Leser sieht Simone in größter Lebensgefahr, als der Iguana in der finalen Konfrontation wiederholt sagt: „Voglio essere come te. Voglio essere te.“³⁷⁹ Aufgrund seiner vorherigen Taten geht man davon aus, dass er Simone umbringen und sich in ihn verwandeln möchte, wie er es bei seinen letzten Opfern getan hat. Stattdessen nimmt er sich selbst das Augenlicht und krümmt Simone kein Haar. Denn was der Iguana wirklich sucht, ist die innere Ruhe, die er in der Blindheit zu finden hofft. Dies wird in einer Szene besonders deutlich, in der er den Hof vor Simones Wohnung mit geschlossenen Augen durchquert. Anfangs versteht der Leser nicht, dass es sich bei dem Erzähler nicht um Simone, sondern um den Iguana handelt (Marina Mariani sieht die Funktion dieser Textpassagen in der „Verrätselung der Erzählstruktur“³⁸⁰). Der Iguana bewegt sich aber nicht so sicher, wie Simone. Er stößt überall gegen, tastet sich unsicher voran und schreckt zusammen, als er eine Bewegung vor seinem Gesicht wahrzunehmen meint.³⁸¹

In der letzten Szene des Romans hat der Iguana sein Ziel erreicht. Von Medikamenten ruhiggestellt und ohne sein Augenlicht kann er endlich zur Ruhe kommen. Seine Bewegungen im Raum sind nun selbstsicher, Geräusche und Gerüche ermöglichen ihm die Orientierung. Die Wahnvorstellungen haben aufgehört und so ist der Raum, der nun für ihn wichtig ist, nicht mehr der in seinem Inneren, sondern der Äußere.³⁸²

Meist treffen wir den Iguana in geschlossenen Räumen, wobei er meist ein natürliches Verhältnis zu seiner Umgebung missen lässt. Wenn der Iguana sich seine Umgebung zunutze macht, scheint dies eher zufällig als aus Kalkül zu geschehen. Auch in der räumlichen Beschreibung stehen seine Psychosen im Vordergrund und dominieren die Darstellung. Der Raum ist häufig stark gestimmt, was mit der Grausamkeit seiner Taten in Verbindung steht. Das Wasser und sein Spiegelbild sind dabei wiederkehrende Topoi bei der Beschreibung seiner Umgebung.

³⁷⁸ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 105.

³⁷⁹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 184.

³⁸⁰ Mariani, *Metamorphosen* 2000, S. 161.

³⁸¹ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 148-150.

³⁸² Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 190-192.

5.3.3 Die Orte und Nicht-Orte von Vittorio in *Un giorno dopo l'altro*

Der Täter im Roman *Un giorno dopo l'altro* ist Vittorio, im zivilen Leben ein Schmuckhändler, der noch bei seiner Mutter lebt, in seinem parallelen Leben, das er vor seiner Freundin und seiner Mutter versteckt hält, ist er der *Pit Bull*, ein Profikiller, der mit genauester Vorarbeit und viel Sorgfalt wichtige Persönlichkeiten gegen Bezahlung umbringt. Seine Episoden werden, wie auch die Grazia-Episoden in diesem Roman, von einem heterodiegetischen Erzähler im Präteritum beschrieben. Dabei liegt die Perspektive meist bei dem Protagonisten selbst, ein personaler Erzähler gibt die Gedanken und die Sicht des Pit Bulls wieder. Hinzu kommen Perspektiven von anderen Figuren: In einer Szene, als er einen schwierigen Anschlag auf einen gut beschützten Russen am Flughafen ausübt, sind es Nebenfiguren, die im Präsens Vittorios Auftreten beschreiben. Diese Multiperspektivität schafft die Möglichkeit, das Vorgehen des Pit Bulls aus unmittelbarer Nähe zu beschreiben ohne dabei auf seine eigenen Gedanken und Gefühle eingehen zu müssen. Die Perfektion seiner Verwandlung, mit der er andere Menschen täuschen kann und die Distanz, die er zu seinen Mordopfern aufrechterhält, wird dadurch hervorgehoben.

Viele Szenen sind jedoch so eng an seine Perspektive gebunden, dass Lucarelli dort sogar auf Interpunktion und die Kennzeichnung der Dialoge, die Vittorio mit anderen Menschen führt, verzichtet.³⁸³ Laut Bacchereti hat das Weglassen der Anführungszeichen einen „effetto di fonoassorbimento e neutralizzazione della voce altrui nell'universo interiore del personaggio, impenetrabile a una vera comunicazione col mondo esterno.“³⁸⁴ Die Grenzen zwischen Vittorios Gedankenwelt und seiner Umgebung verschwimmen. So sind es meist Gedankenflüsse, die Vittorios Diskurse prägen. Diese „stream of consciousness-Technik“³⁸⁵ wird vor allem dann eingesetzt, wenn Vittorio seine Morde reflektiert.³⁸⁶

Vittorios Bewegungen im Raum sind sehr kontrolliert und sicher. Emblematisch für seinen Umgang mit den Orten, an denen er sich aufhält, ist die Szene im Haus seiner Mutter. In einem gewöhnlichen Einfamilienhaus lebt er ein gewöhnliches Leben in einem gewöhnlichen Zimmer mit all den Dingen, die es für ein unauffälliges Leben braucht: Der Kruzifix über dem Bett und die Keramikstatue des Schutzengels gehören hier genauso zu seiner Maskerade wie die Poster von New York und von Surfern, die

³⁸³ Vgl. Das Gespräch mit seiner Freundin Annalisa S. 75-82.

³⁸⁴ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 159.

³⁸⁵ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 131.

³⁸⁶ Vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 131.

sein klischeehaftes Jugendzimmer schmücken.³⁸⁷ Das Haus kennt er so gut, dass er sich dort auch im Dunkeln problemlos zurechtfindet.³⁸⁸ Und auch die anderen Orte, an denen wir ihn treffen, scheint er fast auswendig zu kennen. Er studiert sie bis ins kleinste Detail, um sich dann unauffällig und sicher verhalten zu können. Selten überlässt er irgendetwas dem Zufall und doch ist es ein solcher, der es ihm ermöglicht, unentdeckt zu verschwinden, als Grazia bei seiner Mutter nach ihm sucht. Rein zufällig parkt er das Auto nie vor dem Haus (denn dort sind immer alle Parkplätze belegt), sondern etwas weiter weg. Der Weg bis zu seinem Haus, den er zu Fuß zurücklegt, gibt ihm die Möglichkeit, Grazia zu beobachten und zu hören ohne selbst entdeckt zu werden: „Quando sentí la voce era ancora a metà del sentierino, dietro la siepe, non ancora visibile dall’ingresso di casa sua.“³⁸⁹

Wie bedacht Vittorio seine Tatorte aussucht, wird deutlich, als er zwei Plätze sucht, an denen er seinen eigenen Tod inszenieren und anschließend untertauchen kann: „Aveva bisogno di due posti. Uno era facile, bastava un luogo qualunque“³⁹⁰ – diesen beliebigen Ort findet er im tosco-emilianischen Apennin, hierher entführt er Grazia mit einem Wohnmobil am Ende des Romans. Den zweiten Ort, an dem er untertauchen möchte, findet er in unmittelbarer Nähe zur Autobahn:

Là c’è una striscia stretta come la terra di nessuno tra due confini, che non è piú autostrada ma non è ancora mondo. [...] Lí Vittorio aveva trovato il posto giusto. [...] Una chiesetta sconosciuta immersa in una macchia di sterpaglie, con le mura di mattoni scorticati a vista, una finestra chiusa da un’asse inchiodata e il tetto schiacciato da una parte, come se un gigante si fosse seduto sopra.³⁹¹

Dieser gottverlassene Ort passt gut zu Vittorios kaltblütigem Killerdasein, das er dort als Identitätsloser fortführen möchte. Nicht zufällig wählt er für sein Verschwinden einen Ort, der nahe der Autobahn liegt – sein Leben scheint sich zu großen Teilen im Innenraum seines Autos abzuspielen,³⁹² meist auf der Autobahn. Dass Lucarelli ausgerechnet die Autobahn als favorisierten Ort für die Darstellung des Serienkillers ausgewählt hat, charakterisiert die Romanfigur: Vittorio hat nicht nur eine Identität, er verwandelt sich ständig in neue Persönlichkeiten – und dieser Identitätswechsel findet sich wieder in der Identitätslosigkeit eines Nicht-Ortes (vgl. Kapitel 2.3). Nirgends kann der Pit Bull so gut agieren wie an Nicht-Orten, die in ihren Eigenschaften keine

³⁸⁷ Vgl. Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 33.

³⁸⁸ Vgl. Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 32.

³⁸⁹ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 201.

³⁹⁰ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 175.

³⁹¹ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 177.

³⁹² So trifft er sich sogar mit seiner Freundin zum Sex im Auto, vgl. Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 75-82.

Individuen zulassen, sondern aus allen Besuchern eine einheitliche Masse aus anonymen Figuren machen. Diese Anonymität hilft dem Killer bei der Ausführung seiner Aufträge: „The space of alienation, isolation, and placelessness is the ideal environment for them [für die Täterfiguren bei Lucarelli], as they can take advantage of its anonymity to commit their crimes.“³⁹³ begründet auch Barbara Pezzotti die Wahl der Nicht-Orte als Tatorte.

Zu den wichtigsten Nicht-Orten, die Vittorio aufsucht, gehören die Autobahnraststätten. Hier treffen wir ihn immer dann, wenn er als Pit Bull aktiv ist. Zum Beispiel in der ersten Szene aus Vittorio's Perspektive: Hier wird er wegen des Geldes, das er regelmäßig nach San Marino fährt, überfallen. Im geschützten Winkel des Parkplatzes („Da lí dentro [vom Autogrill aus] quell'angolo di parcheggio non si poteva vedere.“³⁹⁴) lässt er sich das nicht gefallen und bringt die beiden Diebe um. Später nutzt er einen ähnlich versteckten Winkel, um sich zu verkleiden und in eine andere Person zu verwandeln: „In macchina, fermo all'autogrill, imboscato dietro due camion parcheggiati in fondo alla piazzola“³⁹⁵. Hier bleiben er und sein Identitätswechsel unbeobachtet. An einem Rastplatz wartet er im gestohlenen Wohnmobil auf den neuen Tag, an dem er Grazia entführen wird³⁹⁶ und an einem solchen Ort sucht er auch nach seinem letzten Opfer, einem beliebigen jungen Mann, den er statt sich selbst als Pit Bull umbringen wird.³⁹⁷

Für die Handlung des Romans ist zudem der Flughafen ein wichtiger Nicht-Ort. Hier führt Vittorio einen weiteren Auftrag aus, als alter Mann verkleidet. In dieser Szene setzt Lucarelli die wechselnden Perspektiven ein, wie oben bereits erwähnt. Wie für einen Aktionsraum typisch werden hier die Orte nur durch wenige Objekte beschrieben, die sich in ihm befinden. Wichtiger ist der alte Mann, der bei allen erzählenden Figuren einen bleibenden Eindruck hinterlässt. Das Mädchen am Infoschalter, die Dame am Check-In, der junge Kellner, der Polizist an der Sicherheitskontrolle und später die Betreuerin des Clubbereichs und die Polizisten, die den Russen, den Vittorio umbringen soll, bewachen, fühlen sich alle von dem alten Mann an ihren eigenen Großvater erinnert. Vittorio's Maske ist hier die eines unsicheren, unwissenden alten Mannes. Als Profikiller kennt er die Regeln des Flughafens bestens, er kennt die Kontrollen und die Schwachpunkte und genau hier setzt seine Taktik an. Der Täter hat keine Probleme mit

³⁹³ Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 99.

³⁹⁴ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 14.

³⁹⁵ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 151.

³⁹⁶ Vgl. Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 216-220.

³⁹⁷ Vgl. Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 246-248.

den Hürden, die die Regeln des Nicht-Ortes ihm in den Weg stellen. Er erweckt gerade so viel Aufmerksamkeit, dass alle Augenzeugen sich zwar an ihn erinnern, ihn aber nicht so genau betrachten, dass seine Farce auffallen könnte. Vittorio gelingt es, eine Pistole durch die Sicherheitskontrolle zu schmuggeln, dann begibt er sich zum Bereich des *Club freccia alata* von *Allitalia*. Der Raum spielt ihm hier zu, der Gang ist verlassen und ruhig, er wird nicht aufgehalten. Dort angekommen gelingt es ihm wieder, die anwesenden Personen zu täuschen und er kann dadurch den Bereich betreten, in dem der Russe hoch bewacht auf seinen Flug wartet. Nachdem Vittorio den Russen und alle Polizisten umgebracht hat, verlässt er den Flughafen ungehindert: „il corridoio era ancora deserto, e a parte la ragazza che urlava, gli sembrava di non sentire altro rumore. Così si allontanò“³⁹⁸. Auch hier beherrscht er den Umgang mit dem Raum bis zur Perfektion und lässt keine Unsicherheiten in seinen Bewegungen erkennen.

Vittorio nutzt die Nicht-Orte jedoch nicht nur, um seine Morde zu begehen oder diese vorzubereiten. Der Nicht-Ort ‚Autobahn‘, den Marc Augé ausführlich beschreibt und charakterisiert, wird hier zum präferierten Ort für Vittorios Gedankenströme.³⁹⁹

con le parole dei pensieri, è il contrario. Per quelle ci vuole il buio. Il buio in autostrada. Di notte, l’autostrada è nera. [...] immobile e scura come un lunghissimo animale addormentato, con appena la linea di mezzera più chiara, come una fila di vertebre in rilievo sotto la pelle. [...] Era in quella strana penombra lucida [...] che i pensieri, i suoi pensieri, si sentivano più forte.⁴⁰⁰

Bacchereti beschreibt die Funktion des Nicht-Ortes für Vittorio wie folgt: „L’autostrada è il non-luogo dell’anima, del silenzio, dei pensieri, l’unico forse in cui Vittorio si sente a proprio agio, dove rincorre le immagini frammentarie della propria vita“⁴⁰¹. Die Autobahn ist folglich einer der wichtigsten Orte für die Figur des Täters in diesem Roman. Die Szenen, in denen sich Vittorio auf der Autobahn befindet, sind ausführlicher beschrieben als andere und erhalten dadurch auch einen erzählerischen Schwerpunkt. Hier erhält der Raum Eigenschaften eines Anschauungsraums: Die Dinge, die beschrieben werden, haben keine Funktion und werden nur für die eigene Darstellung benannt.

[Vittorio] Seguiva la strada col fondo degli occhi ma col centro fissava uno squarcio bluastro che si era aperto nel cielo. Un buco grande, ramificato come una mano dalle dita lunghe rattrappite, carico di un blu elettrico e luminoso, che forava il grigio livido del cielo.⁴⁰²

³⁹⁸ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 98.

³⁹⁹ Vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 140.

⁴⁰⁰ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 10f.

⁴⁰¹ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 163.

⁴⁰² Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 109.

Durch die Adjektive, die das Blau des Himmels beschreiben, wird dieser Ort zudem atmosphärisch aufgeladen. In dieser Atmosphäre schweifen Vittorios Gedanken ab. Dabei denkt er nicht nur an seine Aufträge und an sein eigenes Leben, sondern reflektiert auch die typischen Eigenschaften der Autobahn:

In autostrada, pensava Vittorio, per chi guida tutto è davanti. Ai lati non si può guardare, non si può girare la testa e osservare [...]. Il cielo invece, la strada, il paesaggio, è tutto davanti, inquadrato dal grandangolo del parabrezza come in un televisore senza fondo, in cui la vista si infila dritta fino all'infinito. Tutto davanti. Anche quello che sta dietro, scorre in alto, stretto nel rettangolo dello specchietto retrovisore e per vederlo devi comunque guardare avanti.⁴⁰³

Vittorio beschreibt hier die Regeln des Nicht-Ortes: Auf der Autobahn ist die Umgebung, die der Fahrer durchquert, irrelevant. Alles auf der Autobahn Befindliche ist überall gleich und die Landschaft, die am Reisenden vorbeizieht, wird nur über Schilder am Straßenrand beschrieben und gekennzeichnet. Auf der Autobahn kann man nie sagen, wo genau man sich befindet. Auch dies reflektiert Vittorio bei einer weiteren Fahrt im Auto. Wenn er nun angerufen wird, kann er nicht sagen, dass er in Pescara ist, denn schon fünf Minuten später ist er woanders. „E non sei neppure lí, [...] ma da un'altra parte. Sei in autostrada.“⁴⁰⁴ Auf der Autobahn befindet man sich in einer Art Zwischenraum, auf der Reise. Dieser Transitraum ermöglicht die Erfahrung der ewigen Gegenwart und die Begegnung mit sich selbst, wie es Marc Augé nennt (siehe Kapitel 2.3, Seite 19). Zu den wichtigsten Regeln auf der Autobahn gehört das Geradeaussehen (denn sonst riskiert man einen Unfall) und immer weiter zu fahren, niemals anzuhalten. Auch dies reflektiert Vittorio:

Perché in autostrada conta non *essere* ma *muoversi*. [...]L'autostrada è movimento. Quando c'è una macchina ferma sulla corsia d'emergenza tutti si chiedono "Che fa quello lí", come fosse un clandestino, un infiltrato, un intruso. [...] La cosa peggiore che possa succedere in autostrada è fermarsi [...]. In autostrada la vita è movimento continuo, costante, senza interruzioni.⁴⁰⁵

Vittorio versteht die Nicht-Orte in ihrer innersten Essenz und kann sie daher für sich nutzen. Er bewegt sich in ihnen mit der größten Selbstverständlichkeit, denn die Eigenschaften der Nicht-Orte scheinen mit seinen eigenen Eigenschaften übereinzustimmen. Die Identitätslosigkeit der Menschen, die die Nicht-Orte betreten, bestimmen seinen Alltag und die unaufhaltsame Bewegung, die ständige Fortbewegung der Autos auf der Autobahn steht, wie Stefanie Neu feststellt, „stellvertretend für

⁴⁰³ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 109.

⁴⁰⁴ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 173.

⁴⁰⁵ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 174.

Vittorios Charakter und seinen Lebensstil: Auch er kann nie anhalten, sondern führt stets zielstrebig seine Aufträge aus.⁴⁰⁶ Die Nicht-Orte fungieren im Roman *Un giorno dopo l'altro* also als Spiegel für den Charakter des Täters.

Gegen Ende des Romans beginnt er, die Regeln des Nicht-Ortes zu missachten. Dies kann als ein Vorbote für sein Versagen und für seinen Tod gedeutet werden. Als er Grazia entführt, fährt er mit ihr im Wohnmobil auf die Autobahn. Hier wiederholt er die Gedanken über den Nicht-Ort, die ihm schon in einer vorherigen Szene durch den Kopf gegangen sind. Auch hier verweist er auf die Unmöglichkeit, einen Ort zu nennen, an dem man sich befindet, während man auf der Autobahn fährt: „Dove sono? In nessun luogo. [...] Non erano da nessuna parte. Erano in autostrada.“⁴⁰⁷ Er beobachtet Grazia, die hinten im Wohnmobil betäubt und gefesselt liegt, durch den Rückspiegel. Noch befolgt er die Regeln der Autobahn, indem er das, was hinter ihm liegt, durch einen Blick nach vorne auf den Rückspiegel beobachtet: „Non avrebbe potuto voltarsi indietro. In autostrada è tutto davanti.“⁴⁰⁸ Doch als er sieht, dass sie zu sich kommt, möchte er nach ihr schauen und verstößt hier gegen eine grundlegende Regel dieses Nicht-Ortes:

Si fermò sotto un cavalcavia e corse dietro. Voleva fare in fretta perché non gli piaceva stare lì, dove poteva passare una volante e fermarsi per vedere se era successo qualcosa. In autostrada la via è movimento. Se ti fermi è perché hai bisogno di aiuto.⁴⁰⁹

Vittorio ist sich dieses Regelbruchs bewusst und für die Romanhandlung ist dies ein Wendepunkt, da er erstmals die Regeln seiner Umgebung missachtet. In dieser Situation passiert ihm noch nichts, doch jetzt beginnen auch seine Erzählpassagen von negativ konnotierten Raumelementen durchzogen zu werden: Der Regen setzt ein. Dieses Element stellt ihn, wie auch Grazia, vor Hindernisse und Probleme:

Pioveva fortissimo e in quei tre metri di corsa era già tutto bagnato [...]. La pioggia si schiacciava sull'asfalto come un muro grigio e aveva già cominciato a scorrere sulla strada, stendendosi in un velo lucido, alto almeno un dito. Vittorio dovette aprire il finestrino e sporgersi sotto l'acqua per guardare dietro [...] e tornare a muoversi sull'autostrada.⁴¹⁰

Der Raum scheint nun dazu beizutragen, dass Vittorio die Beherrschung über seine Umgebung verliert und ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen Detektivin und Täter zustande kommt.

⁴⁰⁶ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 140.

⁴⁰⁷ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 227.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 228.

⁴¹⁰ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 228f.

Die Nicht-Orte tragen eine Eigenschaft in sich, die für Vittorio besonders wichtig ist: Die erste Szene mit Vittorios Diskurs beginnt mit dem Hinweis auf die Ruhe („silenzio“), die ihn umgibt. „Ci sono certi silenzi pieni di rumori che si annullano a vicenda.“⁴¹¹ Diese Ruhe oder Stille voller Geräusche erfährt er beim Fahren auf der Autobahn. Die Monotonie der Geräusche lässt diese auf Dauer verschwinden, sodass das Gefühl von Ruhe aufkommt. Für seine Gedankenflüsse benötigt er diese Stille: „Ci sono certi silenzi in cui le parole non dette suonano piú forte.“⁴¹² Die Ruhe generiert sich jedoch nicht nur durch die Abwesenheit oder Monotonie von Geräuschen, sondern auch durch die Lichtverhältnisse, die ihn umgeben: „Era una questione di luce.“⁴¹³ Wie wichtig ihm diese Erfahrung von *silenzio* ist, wird deutlich, als er seinen an Alzheimer erkrankten Vater im Altersheim besucht. Hier beschäftigt ihn weder der Raum, in dem sie sich befinden, noch die Begegnung mit seinem Vater. Vielmehr ist es die Vorstellung der Stille und Ruhe im Kopf seines Vaters, die ihn nachdenklich macht. „Chissà che silenzio c'è nella sua testa [...]. Che tipo di silenzio c'è.“⁴¹⁴ Über eine ganze Seite verlieren sich Vittorios Gedanken in diesen Überlegungen.

Immer wieder denkt er über die verschiedenen Arten der Stille nach. Diese Gedanken verweisen auf seinen Gemütszustand, auf seine innersten Wünsche nach Ruhe, die er in seinem geheimen und turbulenten Leben als Auftragsmörder nie haben kann. Grazia geht einige Zeit davon aus, dass Vittorio aus der Stille seines Schattendaseins fliehen möchte und daher die Spuren des Pit Bulls hinterlässt. Sie spricht ihn auf diese Vermutung an, als er sie gefangen hält: „Sei uscito dal silenzio, Vitto“, hai avuto quello che volevi“⁴¹⁵. Seine Reaktion darauf ist beispielhaft dafür, dass er in einer ganz anderen Gedankenwelt gefangen ist und dass das Wort „silenzio“ für ihn eine andere Bedeutung hat, als für Grazia: „Cosa stava dicendo? Non capiva... cosa c'entrava il silenzio?“⁴¹⁶ – die Wiederholung „Ma cosa c'entrava il silenzio?“ am Ende des Kapitels verstärkt die Bedeutung dieser Frage, die in seinen Gedanken hängen bleibt. Das Spiel mit dem Halbdunkel scheint Vittorio in dieser Szene bewusst einzusetzen, um Grazia zu verunsichern und eine Atmosphäre zu schaffen, die ihm gefällt: Eine Existenz im Halbschatten, wie es so oft in seinem Kopf zu passieren scheint:

⁴¹¹ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 9.

⁴¹² Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 10.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 63.

⁴¹⁵ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 239.

⁴¹⁶ Ebd.

C'era una poltrona a dondolo in un angolo del camino e andò a sedersi su quella, sparendo quasi nella penombra. [...] Immaginò una voce che veniva dall'oscurità, frasi che uscivano dal silenzio, sospese nel buio.⁴¹⁷

Vittorio schafft sich eine Situation, die viele bekannte Faktoren für ihn birgt, doch Grazias Aussage über das ‚silenzio‘ scheint ihn aus der Ruhe zu bringen. Tatsächlich scheint seine Überlegenheit über die junge Ermittlerin ins Wanken zu geraten. Als es Grazia schließlich gelingt, aus der Hütte zu entkommen, wird auch Vittorio gezwungen sein Refugium zu verlassen. Nun kann er nicht nach seinen gut ausgeklügelten Plänen handeln, er muss erstmals spontan mit den Raumgegebenheiten umgehen und dies scheint ihn zu überfordern. Grazia feuert einen Schuss auf ihn ab, nur einen Bruchteil bevor es ihm gelingt, selbst auf sie zu schießen. Während er stirbt, ist das *silenzio* das Einzige, an das er denken kann:

Batté di nuovo le spalle contro la parete della villetta e all'improvviso [...] sentí un gran silenzio, un silenzio vero, completo. Non l'aveva mai sentito un silenzio così. [...] Era un silenzio che avvolgeva tutto, fasciava tutto e non si fermava, scendeva giù e riempiva, gonfiandosi, bianco e compatto. Era il silenzio senza il rumore del silenzio.⁴¹⁸

Diese totale Ruhe, die er am Ende des Romans im Sterbemoment findet, scheint etwas unendlich Schönes in sich zu tragen und Vittorio endlich die Möglichkeit zu geben, das perfekte *silenzio* zu erleben.

Vittorios Verhältnis zum Raum ist also bis kurz vor seinem Tod von Kontrolle und Kalkül geprägt – er überlässt nichts dem Zufall und studiert seine Tatorte so genau, dass er sie mit all ihren Eigenschaften kennt und beherrschen kann. Die Nicht-Orte sind für ihn die bedeutsamsten Räume, sie ermöglichen ihm eine Parallelexistenz als Auftragsmörder. In diesen Räumen ist er der Ermittlerin überlegen. Sie dienen zudem der Darstellung seiner Gedankenwelt, da er hier eine intime Beschreibung seiner Gefühle und Gedanken zulässt. Die Autobahn kann zum Teil als Anschauungsraum eingeordnet werden. Als Aktionsraum nutzt Vittorio die Nicht-Orte perfekt aus, indem er mit ihren Regeln spielt und diese bewusst durchbricht. Die einseitige Perspektivierung der Raumdarstellung wird in seinen Szenen aufgebrochen, auch Nebenfiguren kommen zu Wort. Vittorios Räume sind also komplexer und vielschichtiger als die der anderen Figuren der Romanserie.

⁴¹⁷ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 238.

⁴¹⁸ Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 257.

5.4 BOLOGNA BEI CARLO LUCARELLI

Der urbane Raum ist der bevorzugte Handlungsort für viele Kriminalromane.⁴¹⁹ Auch Lucarelli wählt eine Stadt als Handlungsort für seine Ermittler, die Stadt Bologna: „il simbolo della rinascita del nostro paese nel dopoguerra ma anche un monumento all'assurdità delle stragi di Stato“⁴²⁰. So wird sie von Luca Covi beschrieben. Tatsächlich ist Bologna bei italienischen Kriminalautoren beliebt,⁴²¹ als großes Vorbild gilt dabei der Autor Lorian Macchiavelli.⁴²²

Bologna in Lucarellis Werk wird von einigen Wissenschaftlern als ‚vierte Protagonistin‘ bezeichnet.⁴²³ Bereits aus einem erzählerischen Standpunkt betrachtet fällt auf, dass die Beschreibung der Stadt vor allem in *Almost Blue* viel Platz einnimmt, doch auch inhaltlich spielt sie dort eine große Rolle: Durch die Personifizierung Bolognas wird sie zur aktiven Gegenspielerin für die Ermittlerin. Sie wirkt auf Grazia bedrohlich, die Torbögen, die Bacchereti als Bolognas „salotto buono, ma anche l'icona architettonica di una umbratile atmosfera di mistero“ und als „sfondo perfetto anche per le ossessioni schizofreniche dell'Iguana“⁴²⁴ bezeichnet, machen Grazia Angst. Die ‚versteckte Seele‘ der Stadt ist eine zweite Seite, die dem Blick der Touristen und Besucher verschlossen bleibt:

Ci sono strade, nel centro di Bologna, che hanno un'anima nascosta e puoi vederla solo se qualcuno te la mostra. C'è una strada nel centro di Bologna che ha un buco sotto un portico, [...] coperta da uno sportello di legno incassato in una cornice di ferro. È il centro di Bologna, il centro di una città di terra, ma basta dare un colpo allo sportellino di legno, che questo si apre e mostra un fiume, un corso d'acqua con case a picco, rosicchiate dall'umidità, e barche, attaccate ai moli.⁴²⁵

Die Stadt wirkt verfremdet, beängstigend. Was für den Täter lediglich der stille Hintergrund für seine Handlungen ist, ist für Grazia ein undurchsichtiger, unverständlicher, mehrschichtiger Raum.⁴²⁶

Tatsächlich ist es das Bild einer unbegreifbaren, ausgedehnten Großstadt, das Lucarelli von der eigentlich eher überschaubaren Stadt Bologna zeichnet. Bologna wird nicht

⁴¹⁹ In Bezug auf das Genre *noir* vgl. Domaradzka, *Le sfumature del nuovo noir italiano* 2011, S. 17.

⁴²⁰ Covi, *Tutti i colori del giallo* 2002, S. 125.

⁴²¹ Vgl. Barwig, *Bologna capace di morte* 2005, S. 101. Sie beschreibt die Emilia-Romagna als „Krimi-Hochburg“. Ebenso Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 91: Sie weist auf Bolognas Ruf als „city of crime“ hin.

⁴²² Ein Zitat von Macchiavelli, in dem er Bologna als idealen Schauplatz für Kriminalhandlungen bezeichnet, findet man in Barwig, *Bologna capace di morte* 2005, S. 103.

⁴²³ Vgl. Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 146. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 110. Rinaldi, *Bologna's Noir Identity* 2009, S. 120.

⁴²⁴ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 147.

⁴²⁵ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 162f.

⁴²⁶ Vgl. Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 146 und Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 107-110.

anhand ihrer Schönheit, ihrer touristischen Attraktionen oder kulinarischen Highlights beschrieben, für die sie allgemein bekannt ist, es ist stattdessen die dunkle Seite der Stadt, die Zwiespältigkeit und die Doppeldeutigkeit, die Lucarelli in den Vordergrund stellt. In *Un giorno dopo l'altro* kommt Alex auf seiner Flucht vor dem Pit Bull zwar an den größten Wahrzeichen der Stadt vorbei (hier erwähnt er das Stadtzentrum mit der Piazza Maggiore, die große Buchhandlung Feltrinelli, die Haupteinkaufsstraße Via Ugo Bassi und die zwei Türme, die zu den wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Stadt zählen⁴²⁷), doch werden diese Wahrzeichen verzerrt durch die unwirkliche Atmosphäre, die sie wie die Kulisse eines Computerspiels erscheinen lassen. Tatsächlich werden alle Elemente, die auf Bologna als normale Stadt des täglichen Alltags hinweisen, durch die Kopplung an die extremen Taten des Pit Bulls verfremdet. Auch das Wohnhaus des Täters, das in einem gutbürgerlichen Vorstadtviertel in einer typischen Straße mit Einfamilienhäusern steht, mit dem Park nebenan und dem Sportplatz, auf dem die Festa dell'Unità gefeiert wird,⁴²⁸ wirkt zunächst harmlos und alltäglich. Doch im Zusammenhang mit den Vorbereitungen, die Vittorio dort für seine Aufträge trifft, wird auch dieser Ort zu einem Schauplatz des Verbrechens, zu einem Ort der dunklen Seite Bolognas.

Stefanie Neu sieht die Schattenseiten Bolognas besonders deutlich in den Passagen von Simone und Grazia in *Almost Blue* dargestellt.⁴²⁹ Simone hört über seinen Scanner den Polizeifunk, der die Verbrechen der Stadt dokumentiert und den Funk der Taxizentralen und Lastwagenfahrer, die in ihren Gesprächen ebenfalls häufig negativ konnotierte Szenen andeuten.⁴³⁰ Bei Grazia ist es das unheimliche Spiel von Licht und Schatten, das sich durch die Torbögen und den Einfall der Sonnenstrahlen ergibt, welches Bologna zu einem unheimlich gestimmten Ort werden lässt.⁴³¹ Die Beschreibungen der Lichtverhältnisse verzerren das Bild der Stadt und verwandeln die Menschen in dunkle Masken: „la luce resta in alto, come attaccata al vetro e non scende sotto i portici, dove le ombre sono piú ombre delle altre e i volti sono neri.“⁴³² Durch die starke Stimmung wird Bologna, wie Stefanie Neu schreibt, zum „unverzichtbare[n] Bestandteil der

⁴²⁷ Vgl. Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 144f.

⁴²⁸ Vgl. Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 32-38 und S. 200-205.

⁴²⁹ Vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 102 und 107.

⁴³⁰ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 10-12 und S. 59-62.

⁴³¹ Vgl. Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 99-105. Vgl. hierzu das Kapitel 5.1.2, in dem dieser Aspekt analysiert wird.

⁴³² Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 105.

Handlung“ und „präsentiert sich dem Leser als ‚polyphones‘, mehrschichtiges Labyrinth sowie als Schmelztiegel von Licht und Schatten.“⁴³³

Die Zweideutigkeit der Stadt wird in *Almost Blue* außerdem durch die Erklärungen des Polizeikollegen Matera konstruiert. Die Wiederholung des Satzes „Questa città non è come le altre.“⁴³⁴ kommt im dritten Teil des Romans wiederholt vor. Matera verweist hier auf die Doppeldeutigkeit der Stadt:

[Bologna] è anche complicata. E contraddittoria. Se la guardi così, camminandoci dentro, Bologna sembra tutta portici e piazze ma se ci vai sopra con un elicottero è verde come una foresta per i cortili interni delle case, che da fuori non si vedono. E se ci vai sotto con una barca è piena di acqua e di canali che sembra Venezia. Freddo polare d’inverno e caldo tropicale d’estate. Comune rosso e cooperative miliardarie. [...] Questa città non è quello che sembra, ispettore, questa città ha sempre una metà nascosta.⁴³⁵

Dieser Widersprüchlichkeit begegnet Grazia vor allem in der Studentenszene,⁴³⁶ welche an der großen und renommierten Universität von Bologna ein Paralleluniversum entstehen lässt. Der Täter findet seine Opfer bevorzugt in diesem Milieu, das sich jeglicher Kontrolle zu entziehen scheint:

L’Università? Quella è una città parallela, di cui si sa ancora meno. Studenti che vanno e che vengono da tutta l’Italia, che lasciano i corsi e poi li riprendono, che dormono da amici e parenti, che subaffittano, sempre in nero e senza ricevute e documenti. [...] L’Università è una città clandestina.⁴³⁷

In diesem Umfeld, in dem es so schwierig ist, Dinge und Personen zu identifizieren, sucht Grazia nach dem Mörder. Dabei trifft sie ebenfalls auf Subkulturen, die sich im *Teatro Alternativo* treffen, „sempre pieno di gente, come tutti i posti, la sera, a Bologna.“⁴³⁸

Auch die Orte, an denen sich Grazia in *Un giorno dopo l’altro* aufhält, beschreiben nicht die schönen Seiten der Stadt, sondern schmutzige Vorstadtviertel mit Wohnblöcken, in denen zahlreiche Wohnungen auf engstem Raum angelegt sind. So zum Beispiel die Wohnung, die sie in der ersten Szene beobachtet: „il portone del palazzo di fronte era ancora immobile, grigio e chiuso, incassato in una brutta cornice di vetrocemento che rifletteva la luce sporca delle sei e mezzo del mattino.“⁴³⁹ Dreck und graue Zementwände sind hier Bestandteil des Raums Bologna, der dem Leser

⁴³³ Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 101.

⁴³⁴ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 57.

⁴³⁵ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 102.

⁴³⁶ Vgl. Neu, *Carlo Lucarelli* 2005, S. 108.

⁴³⁷ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 103f.

⁴³⁸ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 128.

⁴³⁹ Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro* 2000, S. 23.

präsentiert wird. Rinaldi fasst Lucarellis Vorgehen bei der Beschreibung der Stadt prägnant zusammen:

the writer constructs an illuminating portrayal of contemporary Bologna as a restless, composite urban reality, a disquieting noir city characterized by ambiguous spaces, new underground cultures, and new forms of criminality; a symbol of the postmodern metropolis with its fragmented, elusive identity.⁴⁴⁰

Unter dem „postmodernen“ Aspekt sind hier die ausgeweiteten Stadträume gemeint. In einer typisch postmodernen Stadt hat das Zentrum an Bedeutung verloren und das Gebiet erstreckt sich endlos weit. Dieses Bild wird in der Erklärung von Matera in *Almost Blue* auch von Bologna konstruiert:

Questa città, le aveva detto, non è quello che sembra. Lei dice piccola perché pensa a quello che sta dentro le mura, che è poco più di un paese, ma questa città lei non la conosce [...]. Questa che lei chiama Bologna è una cosa grande che va da Parma fino a Cattolica, un pezzo di regione spiaccicato lungo la via Emilia [...]. Questa è una strana metropoli di duemila chilometri quadrati e due milioni di abitanti, che si allarga a macchia d'olio tra il mare e gli Appennini e non ha un vero centro ma una periferia diffusa che si chiama Ferrara, Imola, Ravenna o la Riviera.⁴⁴¹

Die Stadt wird über ihre Stadtgrenzen hinaus definiert, umliegende Orte werden dazugezählt und so wird Bologna in Lucarellis Romanen zum italienischen Los Angeles.

Diesen Verweis auf amerikanische Metropolen und speziell auf die Stadt Los Angeles findet man in allen drei Romanen. Denn das Bologna, das Lucarelli in seinen Romanen beschreibt, ist eine widersprüchliche, vielschichtige Stadt, in der es Serienmördern besonders gut möglich ist, ihr Unwesen zu treiben. Romeo, Grazia und ihre Kollegen haben Schwierigkeiten, ihre Vorgesetzten davon zu überzeugen, dass die Morde, die sie ermitteln, die Taten eines einzelnen Mörders sind. Das Konzept ‚Serienmörder‘ bzw. ‚Profikiller‘ wird infrage gestellt, was häufig mit einem Verweis auf Amerika verdeutlicht wird: „serial killer... guardi un po', lo vede? Anche la parola... è americana e qua siamo in Italia e non in America.“⁴⁴² – so reagiert Romeos Chef in *Lupo mannaro* auf die These des Ermittlers. Auch in *Almost Blue* muss Grazia gegen die Vorurteile des Staatsanwaltes ankämpfen. So wählt sie im Gespräch bewusst den Terminus „assassini seriali“ anstatt „serial killer“⁴⁴³, um eine entsprechende Reaktion zu vermeiden. Selbst Grazias Kollegen Sarrina betont, dass das Phänomen ‚Serienmörder‘ in amerikanischen Filmen vorkommt, jedoch nicht in der italienischen

⁴⁴⁰ Rinaldi, *Bologna's Noir Identity* 2009, S. 122.

⁴⁴¹ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 100.

⁴⁴² Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 22. Vgl. ähnliche Szenen ebenso auf S. 37 und S. 64f.

⁴⁴³ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 22.

Realität: „È una cosa da ispettore Callaghan e qui non siamo in America.“⁴⁴⁴ Der Verweis auf Amerika wird in *Lupo mannaro* besonders greifbar, als Romeos Sekretärin die Via Emilia mit der amerikanischen Großstadt Los Angeles vergleicht:

Anche se, in effetti, se ci pensa bene, questa regione la può vedere come un'unica città che da Reggio arriva fino a Cattolica... una specie di Los Angeles con qualche milione di abitanti e una superficie estesissima e la via Emilia *on the road* [...].⁴⁴⁵

Für Grazia bleibt die Stadt immer etwas zu groß, zu unbegreifbar, was Rinaldi als typisches Merkmal postmoderner Städte sieht.⁴⁴⁶ „Bologna becomes ‚everyplace‘, the embodiment of many other postmodern spaces in contemporary times, a symbol of many other large western cities“⁴⁴⁷. Während in *Almost Blue* noch der zwiespältige Charakter der Stadt im Vordergrund stand, ist es in *Un giorno dopo l'altro* der ausgeweitete Stadtraum, die „periferia diffusa“⁴⁴⁸, wie Lucarelli es nennt. Der Handlungsrahmen für den Profikiller wird auf ein großes Gebiet ausgeweitet, das die Autobahn als Nicht-Ort miteinbezieht. Der Nicht-Ort als typisches Produkt der postmodernen Zeit wird zum präferierten, erzählten Raum. Nun ist es nicht mehr „quello topograficamente statico e definito di una città, di Bologna, ma lo spazio dinamico dell'autostrada“⁴⁴⁹ – was laut Pezzotti den Moment der Mystery erhöht: „The concept [...] adds mystery to an already elusive space.“⁴⁵⁰ Bologna und die Via Emilia verwandeln sich von einer kleinen, provinziellen Region in eine „sprawling American metropolis, an authentically postmodern city characterized by frenetic mobility; a huge indefinable land with people in constant movement, a sort of living and moving space itself.“⁴⁵¹ Vittorio wird zum emblematischen Bürger dieser postmodernen Metropole, der sich in ständiger Bewegung zwischen verschiedenen Teilen der „periferia diffusa“ befindet. Bei seinen Fahrten auf der Autobahn reflektiert er die Funktion dieses Ortes, seine Einsamkeit und seine fehlende Verwurzelung im Leben.⁴⁵² Denn dies sind die typischen Themen, die dieser neue Ort mit sich bringt: „alienation, loneliness und placelessness“⁴⁵³ werden auch bei Lucarelli zu den neuen Themen seiner

⁴⁴⁴ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 54.

⁴⁴⁵ Lucarelli, *Lupo mannaro* 2001, S. 37f.

⁴⁴⁶ Vgl. Rinaldi, *Bologna's Noir Identity* 2009, S. 132.

Vgl. ebenso Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 97.

⁴⁴⁷ Rinaldi, *Bologna's Noir Identity* 2009, S. 132f.

Vgl. ebenso Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 96.

⁴⁴⁸ Lucarelli, *Almost Blue* 1997, S. 100.

⁴⁴⁹ Bacchereti, *Carlo Lucarelli* 2004, S. 163.

⁴⁵⁰ Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 98.

⁴⁵¹ Rinaldi, *Bologna's Noir Identity* 2009, S. 130.

⁴⁵² Vgl. z.B. Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro* 2000, S. 10.

⁴⁵³ Pezzotti, *The Importance of Place* 2012, S. 92.

Kriminalliteratur und Nicht-Orte und postmoderne Metropolen, mit komplizierten, doppeldeutigen Räumen zu präferierten Orten für die Taten seiner Mörder.

Bologna spielt also in allen Romanen eine große Rolle und wird so ihrem Ruf als ‚vierte Protagonistin‘ gerecht. Das Bologna, das Lucarelli hier beschreibt, ist nicht die provinzielle Touristenstadt, wie man sie üblicherweise kennt, sondern eine zwiespältige und komplexe Großstadt, die an die großen amerikanischen Metropolen erinnert.

6. ERGEBNIS DER FORSCHUNGSANALYSE

Die Räume, die Lucarelli in den drei hier analysierten Romanen beschreibt, sind je nachdem welche Figur sie entstehen lässt, unterschiedlich dargestellt und nehmen verschiedene Funktionen ein. Daher werde ich die Ergebnisse ebenso gliedern wie den Analyseteil.

Die Ermittler der Romane sind Romeo in *Lupo mannaro* und Grazia in *Almost Blue* und *Un giorno dopo l'altro*. Sie erzählen aus unterschiedlicher Perspektive: Romeo aus der homodiegetischen Ich-Erzähler-Perspektive im Präsens, Grazias Sicht wird über einen heterodiegetischen, personalen Erzähler im Präteritum vermittelt. Die Wahl der Erzählsituation impliziert bereits eine etwas subjektivere Darstellung der Räume in *Lupo mannaro*. Dennoch tragen die Räume beider Ermittler einige vergleichbare Merkmale und Funktionen. Bei der Darstellung lassen sich in allen drei Romanen deutliche Anleihen aus dem Medium Film erkennen. Lucarelli setzt filmische Techniken ein, um den Ermittlungsverlauf wie in einem Zeitraffer darzustellen: Im Büro werden kurze Szenen mit Ergebnissen aus den Ermittlungen zusammengeschnitten. Bei Romeos Perspektive wird das Medium Film darüberhinaus mehrmals direkt zitiert, zum Beispiel in den Situationen, in denen er Velasco beobachtet und sein Sichtfeld mit einem Fernsehbildschirm vergleicht. Bei ihm werden filmische Techniken eingesetzt, um seinen subjektiven Blick auf die Umgebung zu verdeutlichen: Von Schlaflosigkeit gedämpft und von Schmerzen übertönt erscheint der Raum verzerrt.

Meist sind die Räume der Ermittler Aktionsräume oder gestimmte Räume. In Grazias Episoden nimmt die Raumdarstellung teils Züge eines Anschauungsraumes an. Meist werden diese neutralen Anschauungsräume durch Bezug auf die Ermittlerin und ihre Gefühle wiederum gestimmt dargestellt.

Die Orte stellen die Ermittler häufig vor Probleme und Hindernisse, besonders wenn es zur direkten Konfrontation zwischen Detektiv und Täter kommt. Romeo wird, neben seinen körperlichen Beschwerden, durch das Spiel von Licht und Schatten, durch starken Regen, durch bedrohliche Gewitterstimmung, durch Dunkelheit und den zugeteerten Boden im Keller des Täters aus der Position des überlegenen Ermittlers in die des scheiternden Detektivs gebracht. Bei Grazia sind es ebenfalls räumliche Begebenheiten oder das Wetter, die ihre Handlungsfähigkeit negativ beeinflussen: In *Almost Blue* ist es zum Beispiel der Wind, der den Vorhang über das Gesicht des Iguanas legt, das Dämmerlicht im Treppenhaus, die akustische Täuschung durch Simones Stimme aus dem Funkscanner, das Milchglas oder die Geräusche der Dusche.

In *Un giorno dopo l'altro* sind es die zugeparkte Straße vor dem Haus des Pit Bulls, die Distanz zwischen Gartentor und Haustür oder der Regen und der feuchte Boden in der Hütte im Apennin, die der Ermittlerin einen Nachteil verschaffen.

Der Raum wirkt für die Ermittler häufig bedrohlich: Romeo wird von den Dämonen am Kirchturm im Apennin eingeschüchtert, Grazia von den Torbögen und der Zwiespältigkeit Bolognas. Außerdem wird die für sie fremde Stadt für Grazia zur großen Unbekannten in ihren Ermittlungen und verhindert eine schnelle Lösung des Falls. Auch die Nicht-Orte, zum Beispiel die Autobahnen, die Raststätten und Flughäfen sowie der ausgeweitete Aktionsraum des Täters in *Un giorno dopo l'altro* stellen Grazia vor große Hürden.

Das Büro wird für die Ermittler nicht, wie man meinen könnte, zum Rückzugsort. Grazia besitzt in *Almost Blue* noch kein eigenes Büro und in *Un giorno dopo l'altro* ist es ein abstoßender, ekelregender Ort, der ihr keine Erholung bieten kann. Den einzigen Ruhepol findet Romeo in *Lupo mannaro* in der Wohnung und in den Armen seiner Assistentin. In *Almost Blue* bietet das Zimmer und in die Gesellschaft Simonas für Grazia den einzigen Rückzugsort. Im dritten Roman wird keine Liebesgeschichte dargestellt und somit der Ermittlerin kein Ort der Erholung geboten.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in allen drei Romanen die räumlichen Begebenheiten den Detektiven zum Nachteil werden und sie am Erfolg ihrer Ermittlungen hindern. Die dargestellten Räume lassen sie in einer schwachen Position gegen die Täter ankämpfen. Der Raum trägt in den Diskursen dieser Figuren also maßgeblich zur Handlung und zu den Problemen der Protagonisten sowie zu ihrem Scheitern bei.

Die Figur des Helfers kommt lediglich in den zwei Romanen *Almost Blue* und *Un giorno dopo l'altro* zu Wort. In *Lupo mannaro* bleibt Grazia als Romeos Assistentin als Nebenfigur hinter Täter und Ermittler zurück. Die Diskurse der Helfer Simone und Alex werden aus der Ich-Perspektive im Präsens geschildert. Die Perspektive ist damit bei beiden subjektiv und unmittelbar. Die Darstellung des Raumes ist vor allem in Simonas Diskurs innovativ und neuartig: Die Blindheit der Figur ermöglicht einen anderen Ansatz der Raumbeschreibung. Bei ihm treffen wir nie auf Anschauungsräume, seine Räume sind Aktionsräume. Sie werden durch Simonas Sinneswahrnehmungen dargestellt, darum herrschen in seinen Diskursen rhetorische Figuren und Tropen wie Vergleiche und Synästhesien vor. Seine Beschreibung wirkt zum Teil überstrukturiert und erinnert dadurch an lyrische Werke. Seine Wahrnehmung der Stadt unterscheidet sich maßgeblich von derjenigen der anderen Figuren: Über den Funkscanner erschließt

er sich einen abstrakten, ‚schwebenden‘ Raum, ein imaginäres Konstrukt, das aus den vielen Stimmen der Stadt zusammengesetzt ist.

Alex‘ Darstellungen der Umgebung sind eng an die Verfassung der Figur gebunden: Anfangs ist sein Zustand von Liebeskummer und Lethargie geprägt und so erscheint auch der kleine Raum seines Zimmers mit dem weichen Sofa seine Stimmung widerzuspiegeln bzw. zu verstärken. Im zweiten Teil ist es die Todesangst, die seine Wahrnehmung beeinflusst: Seine Flucht vor dem Pit Bull durch die hochfrequentierten Straßen Bolognas wird verzerrt dargestellt, ihm erscheint die Szene wie ein Computerspiel. Über diese Romanfigur wird zudem ebenfalls ein abstrakter Raum thematisiert: der Cyberspace. Der virtuelle Raum, den er bei seiner Arbeit beim Internetprovider betreut, wird zum Handlungsort für den Täter und somit für die Romanhandlung relevant.

Beide Helferfiguren präsentieren eine eng an ihre Befindlichkeiten gekoppelte Darstellung ihrer Umgebung. Die Räume, die sie umgeben, können zum Spiegel ihres Zustandes oder zum Auslöser für ebendiesen werden. Die Figuren ermöglichen außerdem eine Thematisierung von abstrakten Räumen. Eine weitere Funktion der Raumbeschreibung ist die Verortung des Geschehens in Bologna: In beiden Diskursen werden konkrete Straßennamen und Wahrzeichen der Stadt genannt. Alex‘ ausführliche Beschreibung seiner Umgebung während der Verfolgungsjagd dient darüber hinaus zur Spannungssteigerung, die im Roman *Un giorno dopo l'altro* in dieser Szene den ersten Höhepunkt erreicht.

Die Darstellungen und Funktionen der Räume gehen bei den Täterfiguren in einigen Punkten auseinander. Bereits die Perspektive deutet auf ein unterschiedliches Verhältnis zum Raum hin: Velasco in *Lupo mannaro* und Vittorio in *Un giorno dopo l'altro* werden von einem personalen, heterodiegetischen Erzähler im Präteritum beschrieben, während der Iguana in *Almost Blue* aus homodiegetischer Ich-Perspektive im Präsens erzählt. Bei Velasco und Vittorio kommen zudem einige Szenen mit einem auktorialen Erzähler oder Szenen aus der Sicht von Nebenfiguren vor.

Die Täter werden in Situationen geschildert, die den Morden unmittelbar vorhergehen, nachfolgen oder den Mord selbst beschreiben. Vittorio wird zusätzlich bei der Vorbereitung seiner Taten dargestellt. Hierdurch wird die unterschiedliche Rolle der Figuren bereits klar: Vittorio handelt als Auftragskiller, seine Taten werden aufwendig vorbereitet, Velasco und der Iguana handeln hingegen aus innerer Triebhaftigkeit oder aus der Lust am Töten. Beim Iguana gehen die Taten mit seinen psychotischen Krisen einher. Die Raumwahrnehmung wird davon geprägt und zum Teil verzerrt dargestellt.

Für Velasco und den Iguana scheint die Stadt, in der sie sich aufhalten, und der Raum, an dem sie töten, keine Relevanz zu haben. Bei Velasco finden die Taten häufig im Auto statt, beim Iguana in den Wohnräumen seiner Opfer. Die Räume des Iguanas sind meist Aktionsräume, die jedoch durch die Hinweise auf die Taten (vor allem durch die Erwähnung von Blut) unheilvoll aufgeladen und somit zu gestimmten Räumen werden. Vittorio hingegen wählt seine Tatorte bewusst aus, er studiert sie bis ins kleinste Detail und kann sich dadurch beherrscht und kontrolliert in ihnen bewegen. Er überlässt nichts dem Zufall, während der Iguana häufig spontan zuschlägt. Für Velasco und den Iguana wird die Raumdarstellung zum Spiegel ihres Zustandes: Velasco verliert nach den Taten seine Stärke und innere Ruhe, dann ist auch seine Umgebung von seiner Orientierungslosigkeit geprägt. Beim Iguana erkennt man ebenfalls häufig einen Kontrollverlust, sein Verhältnis zu seiner Umgebung ist zudem von Angst und Unsicherheit geprägt.

Während der Iguana sich die räumlichen Umstände eher zufällig zunutze macht, beherrscht Velasco seine Umgebung deutlich besser. Er kann zum Beispiel die Lichtverhältnisse nutzen, um seinen Gegner Romeo einzuschüchtern oder zu täuschen. In der letzten Szene ist es die Veränderung, die er dem Raum (seinem Keller) zufügt, die ihn Romeo schließlich besiegen lässt. Velasco steht in gewisser Weise zwischen dem Iguana und Vittorio.

Der Iguana ist das eine Extrem: Er kann den Raum nicht beherrschen, dieser wird ihm nur zufällig zum Helfer und verschafft ihm eher zufällig einen Vorteil gegenüber seiner Gegnerin Grazia – die Zwanghaftigkeit und der Kontrollverlust bei seinen Taten prägen sein Verhältnis zum Raum. Velasco beherrscht den Raum häufig und kann ihn zu seinem Nutzen verändern, doch gerät er ebenfalls in Situationen der Orientierungslosigkeit – er begeht seine Taten zwar aus einer inneren Begierde heraus, jedoch kann er diese gut kontrollieren und seine Handlungen bewusst und kalkülgesteuert einsetzen. Vittorio hingegen ist das andere Extrem: Er tötet nicht für die eigene Befriedigung, sondern für Geld. Er verliert nie die Kontrolle und handelt ausschließlich aus Kalkül. Sein bevorzugter Ort sind die Nicht-Orte, deren Regeln er kennt und die er für sich nutzbar macht. Dies führt dazu, dass er Grazia im Umgang mit seiner Umgebung klar überlegen ist. Der Kontrollverlust über seine Umgebung in der letzten Szene wird für ihn zum Verhängnis, denn hier kann Grazia seinen Vorsprung aufholen und ihn schließlich besiegen.

Bei den Tätern ist auffällig, dass wiederkehrende Topoi eingesetzt werden: Bei dem Iguana ist es das Wasser und das Spiegelmotiv, bei Velasco das Spiel mit Licht und

Schatten und bei Vittorio sind es die Nicht-Orte. Ebenfalls auffällig ist die Bedeutung von inneren Orten für die Täter: Der Iguana wird zu den Taten getrieben, weil er in seinem Inneren Glocken läuten hört und ein Tier in seinem Körper zu spüren meint, bei Vittorio ist es die Sehnsucht nach Stille, die ihn treibt und ihn bei seinen Fahrten auf der Autobahn und im Moment des Sterbens begleitet.

Die vierte Protagonistin Bologna wird als schillernde, vielschichtige Großstadt dargestellt. Der Vergleich mit typisch postmodernen Metropolen wie Los Angeles ist in jedem Roman gegeben, wird jedoch in *Un giorno dopo l'altro* am stärksten in der Handlung verankert: Hier sind es die Nicht-Orte und das ausgedehnte Territorium der Stadt, die Bologna zur diffusen Peripherie werden lassen. Die Beschreibung der eigentlich beschaulichen Touristenstadt Bologna wird umgedreht: In den Szenen, in denen die typischen Attraktionen der Stadt dargestellt werden, werden sie durch die schockierende Handlung verzerrt oder durch schauerliche Szenerien zum bedrohlichen Ort gemacht. Die Stadt, die Lucarelli hier darstellt, ist eine unbegreifbare, undurchsichtige und zwiespältige Großstadt mit Subkulturen und Kriminalität, mit dreckigen Vorstadtvierteln und Autobahnen.

Die Analyse der Raumdarstellung in den Romanen Lucarellis hat gezeigt, dass die Funktion der Räume weit über die des Schauplatzes hinausgeht. Der Raum hat in Lucarellis Werken also „nicht bloß ornamentalen Charakter [...] sondern [erfüllt] eine Erzählfunktion“⁴⁵⁴, wie die These besagt, die in der Einleitung dieser Arbeit aufgestellt wurde. Der Raum charakterisiert und beeinflusst häufig die Figur, die sich in ihm befindet und somit auch die Handlung des Romans. Das Verhältnis der Figuren zu ihrer Umgebung ist vielschichtig und subtil, die Funktion der Räume wird dadurch ebenso vielfältig und abwechslungsreich. Der Raum verleiht den Tätern meist einen Vorteil, während die Ermittler gegen ihn ankämpfen müssen, um an ihr Ziel zu gelangen, sofern ihnen ein Sieg überhaupt möglich ist. Der Raum trägt dazu bei, dass die Romane der Grazia-Negro-Serie von Carlo Lucarelli zu interessanten und komplexen Werken werden und das typische Schema des klassischen Kriminalromans bei weitem übersteigen.

⁴⁵⁴ Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler 2004, S. 559.

RIASSUNTO IN LINGUA ITALIANA

Lo scopo di questa tesi è l'analisi degli spazi e dei luoghi nell'opera di Carlo Lucarelli, in particolare nei romanzi *Lupo mannaro*, *Almost Blue* e *Un giorno dopo l'altro*. Ho deciso di dedicarmi a questo tema perché trovo la letteratura gialla un genere molto interessante e molto sfaccettato. Per tanti anni la critica non ha voluto analizzare i romanzi gialli sia perché li giudicava di qualità bassa, sia perché pensava che i gialli non fossero in grado di fare altro che soddisfare le esigenze delle masse. Tanti autori gialli, in particolare i giovani autori italiani, fanno invece il contrario: usano il genere giallo con tutte le sue regole per superarle e alterarle in maniera molto creativa. Spesso ne escono fuori dei capolavori letterari dal punto di vista sia strutturale sia contenutistico che rielaborano la storia italiana e i misfatti politici e sociali con il risultato di una forte critica sociale. Lucarelli ne porta la prova con le sue opere qua analizzate.

La tesi principale di questo lavoro è che i luoghi narrati non hanno soltanto carattere ornamentale, non fungono soltanto per mettere in scena l'azione della narrazione, ma assumono funzioni e ruoli molto più importanti: influiscono sulla narrazione, sulle vicende e sulle figure che vi interagiscono.

Prima di iniziare con l'analisi dei romanzi presenterò le basi scientifiche del lavoro analizzando alcuni testi che si dedicano allo studio dello spazio in generale e di specifico nelle lettere.

Dapprima presenterò lo *spatial turn*: questo fenomeno sorto alla fine degli anni '80 e '90 del novecento ha cambiato il modo di pensare in diverse discipline culturali, sociali e antropologiche. È un ri-orientamento radicale: in precedenza gli studi culturali e sociali si occupavano dell'esplorazione della storia con focus sulla diacronia. Con lo *spatial turn*, invece, gli studi iniziano a concentrarsi sulla sincronia, sulle culture e sulle storie che esistono parallelamente. Questa svolta influenza anche il modo di pensare nelle lettere: si iniziano a includere negli studi le letterature indigene delle vecchie colonie e a ritenere lo spazio non più un fenomeno fisso e limitato, un contenitore, ma a considerarlo un fenomeno aperto e flessibile che viene creato dalle forze culturali umane.

Gli strumenti per l'analisi dei testi si trovano nelle opere che si dedicano alla teoria della narrazione. Vale la pena citare due aspetti importanti da verificare durante l'analisi. Il primo aspetto è la prospettiva: chi fa l'esperienza del luogo e chi narra la vicenda? Nei romanzi di Lucarelli troviamo diversi narratori e diversi punti di vista di narrazione, questo sarà un aspetto importante per il mio studio. Il secondo aspetto sono le funzioni

che gli spazi e i luoghi possono assumere. La critica elabora tre funzioni fondamentali in ogni testo narrativo. La funzione di base è il 'luogo dell'azione' (Aktionsraum), che funge soltanto per mettere in scena l'azione delle figure: non influenza il racconto ma ne crea soltanto lo sfondo. La seconda funzione è l' 'Anschauungsraum': i luoghi vengono descritti con tanti dettagli, spesso in maniera panoramica. La descrizione di questi luoghi è fine a se stessa, non influenza la vicenda ma si manifesta come aspetto estetico della narrazione. La terza funzione la troviamo nella cosiddetta 'gestimmter Raum': questi luoghi sono carichi di atmosfera, influenzano le figure che vi si trovano e influiscono sulla vicenda. Nei romanzi di Lucarelli troviamo soprattutto dei luoghi d'azione, e spesso anche dei luoghi di tipo 'gestimmter Raum'. Di luoghi con la funzione 'Anschauungsraum' ne troviamo invece pochi.

Alla fine del secondo capitolo mi occupo brevemente di uno studio dell'antropologo Marc Augé, il quale ha sviluppato la teoria dei 'non-luoghi', cioè dei luoghi caratteristici dei tempi moderni. I non-luoghi sono i luoghi di transito e di consumo, come l'aeroporto, il supermercato, l'autostrada ecc. Questi luoghi negano l'individualità alle persone che lo frequentano: nel momento in cui un individuo vi entra, egli assume un certo ruolo, per esempio all'aeroporto diventa un passeggero uguale a tutti gli altri passeggeri, diventa un numero e la sua personalità e la sua individualità non hanno importanza alcuna. L'anonimato di questi luoghi favorisce le azioni dell'assassino nel romanzo *Un giorno dopo l'altro*, come dimostrerò nel quarto capitolo.

Ho notato che il genere letterario scelto da Lucarelli presuppone i luoghi dei romanzi. Perciò dedico il terzo capitolo al genere 'giallo' individuando gli aspetti fondamentali dei diversi sottogeneri. Mi concentro soprattutto nel sottogenere 'thriller', perché è il genere che Lucarelli sceglie per i romanzi qua analizzati. La differenza si trova soprattutto nella struttura del racconto: il romanzo poliziesco classico inizia con un omicidio che l'investigatore cerca di ricostruire. L'investigazione è diretta al passato, perciò il racconto è strutturato in maniera analitica, con tante referenze e salti al passato. L'identità dell'assassino sarà svelata soltanto alla fine del romanzo. Anche il thriller inizia con un omicidio, ma spesso avvengono altri omicidi durante l'investigazione. L'ispettore scopre presto chi è il colpevole, ma non riesce a prenderlo. La vicenda si concentra quindi non sullo svelare l'identità, ma sulla caccia all'assassino. Il luogo nel romanzo poliziesco classico è uno spazio chiuso di una stanza o una piccola città con un numero limitato di persone che possono essere considerate sospette. I luoghi del thriller invece sono degli spazi vasti, grandi città con una periferia diffusa, metropoli con tantissime persone che vanno e vengono con la vita in continuo movimento e

cambiamento. In questo ambito è più difficile trovare l'assassino. Nei romanzi di Lucarelli i luoghi vengono descritti infatti secondo questo modello, perciò l'assegnazione dei romanzi al genere thriller permette alcune conclusioni sulla struttura del racconto e i luoghi descritti.

Il quarto capitolo è la parte sostanziale di questa tesi: si concentra nell'analisi dei romanzi e nella descrizione e interpretazione dei luoghi narrati. La struttura si orienta alle diverse prospettive della narrazione. In ogni romanzo troviamo diversi punti di vista che narrano la vicenda. I protagonisti sono sempre gli investigatori e gli assassini, anche se nei romanzi *Almost Blue* e *Un giorno dopo l'altro* appaiono anche le figure degli assistenti (involontari) degli investigatori. Suddivido il capitolo perciò in tre parti: la prima parte la dedico all'analisi dei luoghi degli investigatori, cioè di Romeo e Grazia; nella seconda parte descrivo i luoghi degli assistenti Simone e Alex, che sono dei ragazzi borghesi che vengono coinvolti per caso nell'investigazione; nella terza parte mi occupo dei luoghi e dei non-luoghi degli assassini che sono Velasco alias il Lupo mannaro, Alessio alias l'Iguana e Vittorio alias il Pit Bull. Un ultimo capitolo lo dedico all'analisi della città di Bologna, perché la critica la definisce una quarta protagonista nel romanzo *Almost Blue* e io stessa penso valga la pena citarla come protagonista nella mia tesi.

I discorsi degli investigatori sono creati in diverse prospettive. Il discorso nel romanzo *Lupo mannaro* è scritto con la voce dell'io-narrante di Romeo che indica un punto di vista molto soggettivo, molto vicino ai pensieri e ai sentimenti del protagonista. La voce narrante di Grazia è invece un narratore personale che parla in terza persona delle sue azioni e dei suoi pensieri rimanendo però sempre molto vicino alla sua figura. Qui troviamo alcuni luoghi di tipo 'Anschauungsraum' che però perdono la loro neutralità nel momento in cui vengono messi in relazione con le azioni di Grazia: l'ufficio della polizia per esempio sembra esageratamente grande, troppo grande per la giovane ispettrice Grazia Negro.

Ci sono molte scene in cui gli investigatori hanno problemi a muoversi nello spazio. I luoghi nei quali si svolgono le loro azioni diventano i loro avversari e questo gli impedisce di catturare l'assassino. Lo spazio gli fa paura o li mette in una situazione svantaggiosa rispetto al loro rivale. Romeo, per esempio, deve combattere la pioggia mentre osserva la macchina di Velasco. I tuoni e l'erba bagnata gli fanno venire i brividi e lo intimidiscono mentre sorveglia la casa del killer. La penombra e gli strani giochi di luce e ombra gli fanno paura proprio nelle scene in cui viene affrontato dall'assassino. Il

luogo impedisce a Romeo di svelare il segreto di Velasco e di provare il suo primo omicidio.

Lo spazio porta svantaggi anche a Grazia. È la città di Bologna in *Almost Blue* che sembra essere il suo vero avversario. I portici, che sono un simbolo della città, le fanno paura. Il gioco d'ombre sotto i portici simboleggia la contraddizione del carattere della città. La Bologna che viene descritta in *Almost Blue* non è la città provinciale che è in realtà ma una città ambigua e immensa (punto sul quale mi soffermerò più avanti). Venendo dal Sud d'Italia Grazia ci si sente straniera e si sente continuamente a disagio. Questo la indebolisce nel suo ruolo d'ispettrice. Inoltre ci sono scene in cui le circostanze spaziali la ingannano. Tre volte l'Iguana riesce a scapparle o a vincerla proprio grazie all'aiuto del luogo. La prima volta riesce a sparire nella folla del Teatro Alternativo perché Grazia non riesce a individuare la persona giusta – ci sono troppe persone che possiedono gli stessi particolari che dovrebbero identificare l'assassino. La seconda volta avviene nell'appartamento di Simone: Grazia pensa di sentire la voce di Simone dietro la porta, invece era una trasmissione dello scanner. Di conseguenza Grazia non presta più attenzione ed entra senza precauzioni nella stanza in cui si trova l'Iguana, poi inciampa sul cadavere della madre di Simone e perde la pistola – nel frattempo l'Iguana scappa sopra i tetti delle case vicine. La terza volta è lo scorrere dell'acqua corrente e il vetro smerigliato della doccia che le impediscono di riconoscere l'Iguana quando egli entra nel bagno dell'appartamento della scena finale. Grazia lotta contro le caratteristiche dello spazio anche nel romanzo *Un giorno dopo l'altro*. Sono soprattutto i non-luoghi che le creano problemi. Non riesce a catturare l'assassino in un territorio così vasto e così anonimo. Poi ci sono la pioggia e il freddo nella scena finale che la indeboliscono.

Nei discorsi degli investigatori si nota un frequente uso di tecniche cinematografiche. In *Almost Blue*, ad esempio, è rappresentato dal punto di vista soggettivo di Romeo. Stufato dall'insonnia e velato dal dolore, la percezione dello spazio viene rappresentata in maniera distorta e deformata. Nelle scene in cui sorveglia la casa di Velasco il suo campo visivo ricorda un televisore o un cinemascopio. Si trovano inoltre riferimenti diretti alle tecniche cinematografiche quando Romeo paragona quello che vede a uno schermo del televisore. In questo e negli altri romanzi si possono distinguere i capitoli che ricordano il montaggio cinematografico. Sono le scene in cui vengono riassunte le indagini in ufficio –il disperato cercare delle soluzioni che gli investigatori non riescono a trovare. La tecnica del montaggio serve a indicare il progredire del tempo che contrasta fortemente con l'arrestarsi delle investigazioni.

Le figure degli assistenti ottengono un discorso proprio soltanto negli ultimi due romanzi *Almost Blue* e *Un giorno dopo l'altro*. Tutti e due vengono narrati in prima persona con l'io-narrante del protagonista e sono perciò fortemente legati alla percezione soggettiva delle figure. La rappresentazione dei luoghi è particolarmente innovativa nei capitoli di Simone: il fatto che egli percepisca i suoi dintorni dalla prospettiva di un cieco apre la porta ad altre possibilità di creare lo spazio narrato. Il suo discorso è formato dall'uso di figure retoriche e paragoni che ne fanno un discorso quasi lirico. Nel suo discorso non esistono le 'Anschauungsräume' perché soltanto quello che gli sta vicino e che può percepire attraverso l'udito, l'olfatto o il tatto esiste per lui. Simone si crea una Bologna tutta sua attraverso le trasmissioni dello scanner che ascolta. È uno spazio astratto che si compone delle voci della città. Anche Alex in *Un giorno dopo l'altro* introduce uno spazio astratto: il cyberspazio. Fa il 'portiere di notte' presso un Internet provider e controlla le 'stanze' delle chat dal suo portale.

A prescindere da questa funzione di tematizzare luoghi astratti, i discorsi degli assistenti fungono anche a situare la vicenda nella città reale di Bologna. I simboli della città e le strade più importanti del centro vengono richiamati nel discorso di Alex. Messi in relazione con le sue esperienze questi luoghi emblematici della città tranquilla e turistica vengono però deformati e distorti: inseguito dal Pit Bull Alex è terrorizzato dalla paura di morire e prova a fuggire passando davanti ai luoghi turistici della città. La situazione gli ricorda una scena di un video game – non gli sembra reale e la città non è più che uno sfondo fittizio della sua fuga. In questa scena la descrizione dei luoghi assume molto spazio che serve ad aumentare la tensione del racconto la quale raggiunge il primo punto culminante di questo romanzo.

I discorsi degli assassini descrivono le situazioni poco prima o subito dopo l'omicidio. Anche qua la prospettiva della narrazione ci informa sulla rappresentazione dei luoghi. Il discorso dell'Iguana è l'unico scritto in prima persona ed è infatti quello più soggettivo e disturbato. Dipende molto dal suo stato mentale. I luoghi in cui si trova non sembrano assumere molta importanza, vengono descritti perciò soltanto con pochi particolari. Visto che i luoghi in cui si muove sono spesso i luoghi dei delitti, essi assumono una 'Gestimmtheit', un'atmosfera molto inquietante e scura. L'Iguana uccide per calmare le sue psicosi. Questo fatto influenza anche il suo rapporto con i luoghi che frequenta: non sceglie i luoghi dei delitti consapevolmente, ma lo fa piuttosto casualmente. Pur non sapendo controllare lo spazio che lo circonda riesce comunque a trarne dei vantaggi di fronte a Grazia. Lo spazio lo aiuta a sfuggire un paio di volte e gli favorisce la situazione in cui uccide il capo di Grazia.

I discorsi di Velasco sono già un po' diversi. La sua prospettiva viene narrata da un narratore esterno che però è molto vicino alla figura e racconta i suoi pensieri. Velasco uccide per soddisfare le sue esigenze morbose, ma lo fa comunque coscientemente e calcolatamente. Non gli importa dove uccide, le descrizioni dello spazio non sembrano avere troppa importanza nel suo discorso. Il rapporto con l'ambiente che lo circonda cambia secondo la situazione in cui si trova: prima di uccidere sa controllare molto bene lo spazio e le circostanze spaziali. Infatti lo usa per intimidire il suo avversario Romeo e alla fine del romanzo trasforma il luogo in tal modo da non essere ritenuto colpevole facendo scomparire le tracce dei suoi omicidi. Subito dopo l'omicidio invece sembra perdere il controllo della situazione, non riesce ad orientarsi o non si sente a suo agio nel posto in cui si trova.

Vittorio alias il Pit Bull rispecchia esattamente il contrario rispetto all'Iguana: non perde mai il controllo (a parte nella scena in cui poi viene ucciso), sceglie i posti per i suoi omicidi con piena consapevolezza, agisce soltanto per fare soldi e non per soddisfare le proprie esigenze. Vittorio è un assassino su commissione e studia lo spazio in cui avvengono gli omicidi fino all'ultimo dettaglio. Sa controllare i suoi dintorni alla perfezione e sa giocare con le regole dei non-luoghi. Con il loro anonimato i non-luoghi diventano gli spazi privilegiati del Pit Bull. Nei non-luoghi può riflettere sulla propria vita, in cui può muoversi tranquillamente e senza mascherarsi.

Nei discorsi degli assassini si nota una ricorrenza a diversi topoi: nel discorso dell'Iguana sono quello dell'acqua e dello specchio che sono collegati alla sua 'reincarnazione' dopo l'omicidio, quando si mette addosso la pelle delle sue vittime cercando di trasformarsi in loro. Nel discorso di Velasco è il gioco di luci e ombre che lo caratterizza e lo accompagna durante tutto il romanzo. E da Vittorio sono i non-luoghi che giocano come specchio del suo carattere: solitario, anonimo, con identità alternanti e in continuo movimento come le persone che viaggiano in autostrada.

Un ultimo aspetto interessante è l'importanza dei luoghi 'interni' nei discorsi degli assassini. L'Iguana cerca di sfuggire dall'animale che gli corre sotto la pelle e dalle campane che gli suonano in testa. Per lui lo spazio interno sembra avere molta più importanza che lo spazio reale che lo circonda. Anche Vittorio riflette molto il 'silenzio dentro di sé' – sembra essere alla continua ricerca di questo silenzio che troverà poi nella scena finale in cui viene ucciso: finalmente riesce a trovare il silenzio totale e pacifico che ha sempre cercato.

La Bologna che Lucarelli ci presenta è una città ambigua e contraddittoria. In ogni romanzo viene paragonata alle grandi metropoli americane come Los Angeles. È

descritta come una città enorme con una periferia diffusa con i tipici non-luoghi come autostrade e autogrill e tutti gli altri non-luoghi ipermoderni. L'immagine della tranquilla città turistica viene capovolto: non esistono più certezze, i luoghi turistici vengono deformati dalle azioni orribili degli assassini, la città assume 'un'anima nascosta' e si presenta come una metropoli incomprensibile, opaca e contraddittoria con diverse subculture, con la criminalità, con i quartieri sporchi di sobborgo e le autostrade che tolgono l'identità alle persone che provano a viverci.

L'analisi dei luoghi nei romanzi di Lucarelli ci ha mostrato che la funzione degli spazi va oltre la messa in scena dell'azione. Non ha soltanto carattere ornamentale, ma spesso influenza le figure e il loro comportamento oppure lo rispecchia. La funzione dei luoghi è perciò molto varia e complessa. In ogni romanzo gli assassini traggono dei vantaggi dalle circostanze spaziali, mentre gli investigatori devono continuamente lottare contro lo spazio per raggiungere il proprio traguardo. Lo spazio quindi contribuisce in maniera fondamentale a fare dei romanzi di Lucarelli dei veri capolavori che superano gli schemi classici del genere giallo in molti aspetti.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

- Lucarelli, Carlo: *Almost Blue*, Torino: Einaudi 1997.
- Lucarelli, Carlo: *Un giorno dopo l'altro*, Torino: Einaudi 2000.
- Lucarelli, Carlo: *Lupo mannaro*, Torino: Einaudi 2001.

NACHSCHLAGEWERKE

- Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen - Grundbegriffe*, 3. akt. und erw. Auflage, Stuttgart: Metzler 2004.
- Pittàno, Giuseppe: *Sinonimi e contrari. Dizionario fraseologico delle parole equivalenti, analoghe e contrarie*, Bologna: Zanichelli 1987.
- Prince, Gerald: *Dizionario di Narratologia*, aus dem Engl. von Isabella Casabianca, hrsg. von Annamaria Andreoli, Florenz: Sansoni Editore 1990.
- Zingarelli, Nicola: *Lo Zingarelli minore. Vocabolario della lingua italiana*, edizione Terzo Millennio, Bologna: Zanichelli 2001.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Amendola, Giandomenico: *La città postmoderna: magie e paure della metropolis contemporanea*, Bari: Laterza 1997.
- Augé, Marc: *Nicht-Orte*, aus dem Franz. von Michael Bischoff, 1. erw. Auflage, München: C.H. Beck 2010.
- Augias, Corrado: "Credetemi; è il vero romanzo sociale", in: *L'Espresso* 31, 4. August 1995.
- Bacchereti, Elisabetta: *Carlo Lucarelli*, Fiesole: Cadmo 2004.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg: Rowohlt 2007.
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2. Auflage, Toronto: University of Toronto Press 1997.
- Barwig, Angela: „‘Bologna capace di morte‘ Anmerkungen zum Kriminalroman in der Emilia-Romagna“, in: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, No. 39, Frühjahr 2005, Tübingen: Stauffenburg 2005. S. 101-112.
- Becker, Jens-Peter: *Sherlock Holmes & Co. Essays zur englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, München: Wilhelm Goldmann 1975.
- Berzeviczy, Klara / Bogar, Zsuzsa / Lokös, Péter (Hrsg.): *Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, Berlin: Frank & Timme 2009.

- Böhme, Hartmut (Hrsg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart: Metzler 2005.
- Bremer, Alida: *Kriminalistische Dekonstruktion: zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Caravaggi, Silvia: "Polychromie und Intermedialität: Lucarellis Giallo Noir Blue", in: *Transkulturation. Literarische und mediale Grenzräume im deutsch-italienischen Kulturkontrast*, hrsg. von Vittoria Borsò und Heike Brohm, Bielefeld: Transcript 2007, S. 251-263.
- Carloni, Massimo: *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia: Diabasis 1994.
- Chatman, Seymour Benjamin: *Story and Discourse. Narrative structure in fiction and film*, London (u.a.): Cornell University Press 1980.
- Crovi, Luca: *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venedig: Marsilio 2002.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*, Berlin: Walter de Gruyter 2009.
- Dolle, Verena / Helfrich, Uta (Hrsg.): *Zum spatial turn in der Romanistik. Akten der Sektion 25 des XXX. Romanistentages (Wien, 23.-27. September 2007)*, München: Martin Meidenbauer 2009.
- Domaradzka, Agnieszka: "Le sfumature del nuovo noir italiano. Dal giallo al nero", in: *Italianica.doc*, Nummer 2 (3) / 2011, auf www.romdoc.amu.edu.pl/Domaradzka.pdf, am 07.07.2013.
- Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Eder, Jens: *Dramaturgie des populären Film.: Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, 3. Auflage, Hamburg: LIT Verlag 2007.
- Finke, Beatrix: *Erzählsituationen und Figurenperspektiven im Detektivroman*, Amsterdam: B.R. Grüner 1983.
- Grivel, Charles: „Osservazioni sul Romanzo Poliziesco“, in: *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, hrsg. von Noel Arnaud, Francis Lacassin und Jean Tortel, Napoli: Liguori 1977, S. 226-246.
- Günzel, Stephan (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: Transkript 2007.
- Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial turn*, Bielefeld: Transcript 2009.
- Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart: Metzler 1987.
- Horsley, Lee: *The noir thriller*, Basingstoke: Palgrave 2001.
- Hubbard, Phil (Hrsg.): *Thinking geographically. Space, theory and contemporary human geography*, London: Continuum 2002.
- Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1986.
- Jameson, Frederic: *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, London: Routledge 1981.

- Kahrmann, Cordula / Reiß, Gunter / Schluchter, Manfred: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung mit Studien- und Übungstexten*, 4. Auflage, Weinheim: Beltz Athäneum 1996.
- La Porta, Filippo: *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, 1. erw. Auflage, Torino: Bollati Boringhieri 1999.
- Link, Jürgen: „Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes“, in: *Literaturwissenschaft. Grundkurs*, hrsg. von Helmut Brackert, Eberhard Lämmert und Jörn Stückrath, Band 1, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 192-219.
- Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*, 4. Auflage, Tübingen: Gunter Narr 1993.
- Marchese, Angelo: *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano: Mondadori 2011.
- Mariani, Marina: „Carlo Lucarelli: *Almost Blue*. Metamorphosen des Kriminalromans“, in: „...una veritate ascosa sotto bella menzogna...“ zur italienischen Erzählliteratur der Gegenwart, hrsg. von Hans Felten und David Nelting, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000, S. 159-173.
- Mariani, Marina: „Kontrastierende Diskurse bei Carlo Lucarelli“, in: *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*, hrsg. von Felice Balletta und Angela Barwig, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2003, S. 199-206.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, 8. Auflage, München: C.H. Beck 2009.
- Mayer, Christoph Oliver; Tiller, Elisabeth (Hrsg.): *RaumErkundungen. Einblicke und Ausblicke*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011.
- Meurer, Ulrich: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, München: Wilhelm Fink 2007.
- Mondello, Elisabetta: „Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano“, in: *Roma noir 2005*, auf: http://www.romanoir.it/pdf/Mondello_Il%20Neonoir.pdf, am 07.07.2014.
- Mülder-Bach, Inka: „Einleitung“, in: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, hrsg. von Hartmut Böhme, Stuttgart: Metzler 2005, S. 403-407.
- Nerenberg, Ellen: „Monstrous Murder: Serial Killers and Detective in Contemporary Italian Fiction“, in: *Monsters in the Italian Literary Imagination*, hrsg. von Keala Jeweill, Detroit: Wayne State University Press 2001, S. 65-88.
- Neu, Stephanie: *Carlo Lucarelli. Farben des Kriminalromans: Giallo, Nero, Blu*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2005.
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, 4. akt. und erw. Auflage, Stuttgart: Metzler 2009.
- Pellegrini, Franca: „Variazioni sul ‘giallo’: la forma ‘nazional-regionale’ del romanzo italiano contemporaneo“, in: *Italian Studies*, Vol. 65 No. 1, März 2010, S. 123-139.
- Petronio, Giuseppe: *Sulle tracce del giallo*, Roma: Gamberetti 2000.

- Pezzotti, Barbara: *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction. A Bloody Journey*, Plymouth: Farleigh Dickinson University Press 2012.
- Pieri, Giuliana: „Intellettuali impegnati? Letteratura italiana gialla e noir degli anni '90 e impegno politico (Marcello Fois e Carlo Lucarelli)“, in: *Intellettuali italiani del Secondo Novecento*, hrsg. von Angela Barwig und Thomas Stauder, München: Verlag für Deutsch-Italienische Studien Oldenbourg 2007, S. 251-269.
- Pietropaoli, Antonio: *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane 1986.
- Rinaldi, Lucia: „Bologna's Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction“, in: *Italian Studies*, Vol. 64 No. 1, Spring 2009, S. 120-133.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur“, in: *Projekte des Romans nach der Moderne*, hrsg. von Ulrich Schulz-Buschhaus und Karlheinz Stierle, München: Wilhelm Fink 1997, S. 331-368.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essays [sic!]*, Frankfurt a.M.: Athenaeon 1975.
- Soja, Edward / Hooper, Barbara: „The spaces that difference makes. Some notes on the geographical margins of the new cultural politics“, in: *Place and the politics of identity*, hrsg. von Michael Keith und Steve Pile, London: Routledge 1993, S. 183-205.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, 7. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001.
- Vickermann, Gabriele: *Der etwas andere Detektivroman. Italianistische Studien an den Grenzen von Genre und Gattung*, Heidelberg: C. Winter 1998.
- Zoran, Gabriel: „Towards a Theory of Space in Narrative“, in: *Poetics Today*, Vol. 5, No 2, The Construction of Reality in Fiction (1984), S. 309-335.

ABSTRACT

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse der Darstellung und der Funktionen von Orten und Räumen in der italienischen Kriminalliteratur. Als Corpus wurden die drei Romane *Lupo mannaro*, *Almost Blue* und *Un giorno dopo l'altro* von Carlo Lucarelli gewählt. Die Kriminalliteratur bedingt schon durch das Genre einige interessante Aspekte bei der Darstellung von Räumen. Die Umsetzung bei Lucarelli ist besonders innovativ und vielschichtig. Ausgangspunkt für die Untersuchung ist die Annahme, dass Räume im erzählten Text nicht nur ornamentalen Charakter haben, sondern auch große Relevanz für die Figuren und den Handlungsverlauf hat.

Zu Beginn werden die für diese Arbeit relevanten Theorien zur Funktion und Darstellung von Räumen untersucht. Berücksichtigt werden dabei unterschiedliche Aspekte. Die Betrachtung des interdisziplinären Phänomens *spatial turn* ist dabei ebenso von Bedeutung wie die Ergebnisse des Narratologen Gerhard Hoffmann zu den Funktionen von Räumen oder das Konzept der *Nicht-Orte* des Anthropologen Marc Augé.

Der Analyseteil wird nach den unterschiedlichen Erzählperspektiven gegliedert, die sich in allen drei Romanen finden lassen. Dabei wird jeweils ein Kapitel den Ermittlern, den Helfern und den Tätern und abschließend der Stadt Bologna gewidmet.

Die Analyse zeigt, dass die Ermittler durch die räumlichen Begebenheiten gegenüber den Tätern in benachteiligter Situation sind. Die Täter können entweder zufällig aus den räumlichen Charakteristiken Nutzen ziehen, wie der Iguana in *Almost Blue*, oder sie spielen bewusst und taktisch mit den Gegebenheiten ihrer Umgebung, wie Velasco in *Lupo mannaro* oder Vittorio in *Un giorno dopo l'altro*, um den Fängen der Ermittler zu entkommen.

Lucarelli setzt zur Darstellung der Räume häufig filmische Techniken ein. Einen besonders innovativen Ansatz der Raumbeschreibung findet man im Diskurs der Helferfigur Simone in *Almost Blue*, der durch seine Blindheit seine Umgebung anders wahrnimmt und darstellt, als es bei den anderen Figuren der Fall ist. Durch die Helferfiguren thematisiert Lucarelli außerdem abstrakte Räume wie den Cyberspace und das imaginäre Bologna Simones.

Die Täterfiguren ermöglichen den Einsatz von unterschiedlichen Topoi, besonders interessant sind hier die Nicht-Orte, die zu den bevorzugten Aufenthaltsorten für Vittorio in *Un giorno dopo l'altro* werden.

Die Darstellung der Stadt Bologna bei Lucarelli ist vielschichtig. Die beliebte ruhige Touristenstadt wird in seiner Beschreibung zu einer unberechenbaren, unbegreifbaren und zwiespältigen Metropole, die die Machenschaften der Täter begünstigt.

CURRICULUM VITAE

Angaben zur Person:

Anna Dorothee Fischer
Geboren am 28.08.1985 in Filderstadt
Staatsbürgerschaft: Deutsch

Schulische und

universitäre Ausbildung:

Seit Okt. 2010: Master *Romanische Literatur- und Medienwissenschaften*,
Universität Wien
Okt. 2006 - Sept. 2010: Bachelor *Deutsch-Italienische Studien*, Rheinische
Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Okt. 2008 - Feb. 2010: Auslandsstudium *Studi Italo-tedeschi*, Università degli
Studi di Firenze
Sept. 1992 - Juli 2005: Rudolf-Steiner-Schule Nürtingen, Abschluss: Abitur

Zertifikate und Stipendien:

Oktober 2012: Leistungsstipendium nach dem Studienförderungsgesetz
der Universität Wien
März 2012: Leistungsstipendium der Stiftungen für Studierende von
Masterstudien
August 2010: *Zertifikat für internationale Kompetenz*, Universität Bonn
Juni 2010: *IELTS – International English Language Testint System*
Okt. 2008 - Juni 2009: *DAAD-Stipendium für Doppelhauptfachstudien*

Berufliche Tätigkeit im

universitären Zusammenhang:

März 2012 - Juli 2013: Leitung des Tutoriums für den Kurs *Italienisch für
Literaturwissenschaftler* am Institut für Vergleichende
Literaturwissenschaften, Universität Wien

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich während des Verfassens dieser Arbeit unterstützt haben. Mein besonderer Dank gilt meinen fleißigen Korrektorinnen und Korrektoren Lena Lürken, Kristin Neugebauer, Brigitte Munz, Davide Andreani und Fernando Bardini, die mit ihrem kritischen Blick viele Unreinheiten und Fehler verhinderten. Ich danke meinen Freunden, die mich in all meinen Vorhaben unterstützt und beraten haben. Ein großer Dank geht an Julian, der mich immer wieder ermutigt hat weiterzumachen, der mich mit viel Geduld und Rücksicht durch die anstrengenden letzten Monate begleitet hat und der mir die Kraft gab, an mich selbst zu glauben. Nicht zuletzt danke ich meiner Professorin Johanna Borek für ihr Vertrauen in meine Arbeitsweise, für alle die guten Tipps und Hinweise und für die Freiheit, die sie mir bei der Themenfindung und Umsetzung dieser Thesis gelassen hat.