

WOLFRAM NITSCH (KÖLN)

## Terrain vague

### Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne

D'ailleurs on aura soin de ne pas abattre les palissades, en tôles et madriers capables de résister cent ans. Car quelque agrément qu'on éprouve quand on y rôde, le terrain vague se déploie d'abord, entre ces interstices, comme un plan de méditation.

Im Übrigen wird man dafür sorgen, dass die in hundert Jahren noch nicht verwitterten Blech- und Bretterzäune stehen bleiben. Denn so großes Vergnügen es auch bereiten mag, sich darauf herumzutreiben, das leere Gelände entfaltet sich zunächst zwischen den Ritzen, wie eine Einstellung, die zur Meditation einlädt.

Jacques Réda: *Les Ruines de Paris*

Le terme français de *terrain vague* qui a fait carrière dans d'autres langues depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle pose autant de problèmes de définition que de traduction. Partant de cette double difficulté, cette étude se propose de préciser la place systématique de ce terme par rapport à d'autres concepts-clé de la théorie de l'espace, tels que la *zone blanche*, le *non-lieu* ou l'*hétérotopie*, et d'esquisser son histoire littéraire du romantisme à l'époque contemporaine. Dans ce cadre, elle essaie de montrer que depuis Hugo et Balzac on peut distinguer deux emplois poétiques et artistiques assez contraires du terrain vague : il est présenté ou comme le lieu par excellence d'une utopie sociale, incarnée souvent par des enfants qui jouent, ou comme une zone inquiétante où rôdent des hommes enclins à la transgression.

The French term *terrain vague* experienced an astonishing career in different languages since the end of the twentieth century although it entails many problems of definition and translation. Taking this double difficulty as a starting point, this study investigates the precise systematic position and function of the term by relating it to other key concepts of spatial theories, such as *zone blanche*, *non-lieu* and *hétérotopie*, and by tracing its literary history from the Romantic period to present times. Within this framework the essay tries to elucidate the fact that since Hugo and Balzac one can distinguish between two poetically and aesthetically different kinds of employing the concept of *terrain vague*. Thus, it is presented as a model of social utopia, often incarnated by children at play, or as an intimidating place inhabited by people inclined towards transgression.

Jean-Pierre Melvilles Gangsterfilm LE DOULOS (1963) führt den Zuschauer gleich zu Beginn an einen abgelegenen Ort. Vom Montmartre, dem Zentrum der Pariser Unterwelt her kommend, tritt einer der beiden Protagonisten in ein einsames Haus am Stadtrand, erschießt dort einen Hehler und vergräbt die Tatwaffe samt Beute auf einem leeren Gelände, wo außer vorbeifahrenden Zügen nichts zu bemerken ist (Abb. 1). Später lokalisiert er die Stelle für seinen undurchsichtigen Komplizen, indem er sie auf einer Art Schatzkarte verzeichnet und mit den

groß geschriebenen Worten „TERRAIN VAGUE“ bezeichnet (Abb. 2). Der Komplize begibt sich gleich seinerseits dorthin, um die vergrabenen Objekte zu bergen. Durch seine Kartierung und Beschriftung wird der verlassene Ort zu einem magnetischen Pol, der auch von anderen Besuchern aufgesucht wird. Um Räume und Prozesse dieser Art soll es in den folgenden Überlegungen gehen<sup>1</sup>. Zunächst will ich in systematischer Perspektive die Konturen jenes Ortes umreißen, den man in Frankreich seit zweihundert Jahren und inzwischen auch anderswo als *terrain vague* bezeichnet. In einem zweiten Schritt werde ich schlaglichtartig einige historische Paradigmen seiner literarischen Darstellung in der französischen Moderne beleuchten. Dabei lasse ich mich von dem Gedanken leiten, dass gerade sein unbestimmter Status als provisorische Leerstelle und verlassene Brache seine nachhaltige ästhetische Faszinationskraft und sein heute mehr denn je spürbares poetisches Potential begründet – auch wenn sich seine Wahrnehmung merklich gewandelt hat.



Abb.1: LE DOULOS, F 1963

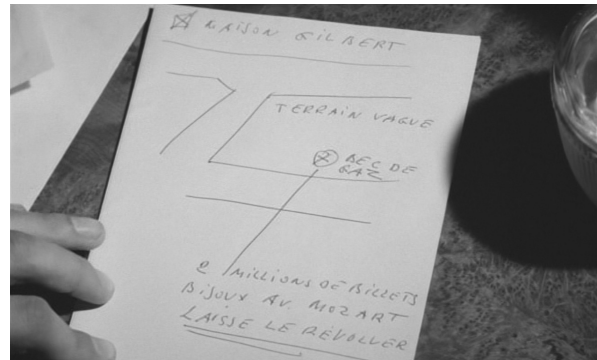


Abb.2: LE DOULOS, F 1963

## 1. Systematische Konturen

Der Begriff des *terrain vague* ist heute weit verbreitet, etwa auch im Englischen oder im Deutschen gebräuchlich, und doch theoretisch unterbelichtet geblieben. Offenbar lässt er sich ebenso schwer bestimmen wie er sich übersetzen lässt. Immerhin liegen einige verstreute Versuche vor, den damit bezeichneten Ort genauer zu fassen. Unter ihnen ragt ein knapper, aber vielzitatierter Essay des spanischen Architekten Solà-Morales heraus sowie ein Bericht des französischen Philosophen und Geographen Philippe Vasset über seine Exkursionen in

<sup>1</sup> Sie gehen zurück auf meine IKKM Lecture in Weimar am 11. Januar 2012. Für Kritik und Anregungen dazu danke ich Peter Bexte, Michael Cuntz, Lorenz Engell, Laura Frahm, Rupert Gaderer, Thomas Y. Levin, Bernhard Siegert und Barbara Wittmann. Wichtige Hinweise verdanke ich außerdem der unveröffentlichten Examensarbeit von Jacqueline Broich, Daniel Ritter: *Terrains vagues. Ästhetik und Poetik vager Zwischenräume in der französischen Kultur der Moderne*, Köln 2010. Eine gekürzte Fassung des Vortrags erschien im *Merkur* Nr. 758 (2012), S. 638–644.

die ‚weißen Zonen‘ der topographischen Karte von Paris<sup>2</sup>. Am Leitfaden dieses zweiten, ironisch als ‚Weißbuch‘ (*Un livre blanc*) betitelten Werks lassen sich einige Besonderheiten des *terrain vague* beschreiben, sowohl in topologischer und ökonomischer als auch in ästhetischer und poetologischer Hinsicht.

### 1.1 Topologie: Leerstelle und Provisorium

Topologisch betrachtet, ist ein *terrain vague* ein Zwischenraum im starken Sinne des Wortes, ein in erster Linie intermediärer städtischer Ort<sup>3</sup>. Es bildet eine Leerstelle im Stadtbild, wie das auf lateinisch *vacuus* zurückgehende Adjektiv *vague* anzeigt. Seine prototypische Erscheinungsform ist die Baulücke in Wohn- und Gewerbegebieten oder – wie in Melvilles DOULOS – das leere Randgelände von Straßen- und Gleisanlagen. Die deutsche Sprache verfügt über keinen vergleichbaren Oberbegriff für solche Zonen, abgesehen vielleicht von dem Wiener Ausdruck *Gstetten*, der laut *Österreichischem Wörterbuch* einen „verwilderten Platz in verbautem Gebiet“ bezeichnet<sup>4</sup>. Auf einem topographischen Stadtplan erscheinen sie entsprechend als weiße Zonen, ähnlich wie Sperrgebiete oder spontan entstandene Slums. Anders als diese ist das *terrain vague* jedoch zugleich ein grundsätzlich transitorischer Ort. Zumindest in wachsenden Städten bleibt es ein bloßes Provisorium. Wie Vasset anmerkt, werden Baulücken in Paris inzwischen sofort eingezäunt und geschlossen, so dass sich die weißen Zonen auf dem Plan stetig verlagern. Wer sie zu spät aufsucht, trifft sie nicht mehr an und kann nur noch die Erleuchtung eines weltverschlingenden Transits erfahren, „le *satori* du transit qui dérobe le monde“<sup>5</sup>. Das *terrain vague* liegt somit in räumlicher wie in zeitlicher Hinsicht zwischen anderen, beständigeren Orten. Als gleichermaßen poröser wie dynamischer Raum markiert es den Gegenpol zur einem lückenlos verdichteten und ausgedehnten Stadtbild ohne Spiel zwischen den Bauten, wie es das Paris der Gegenwart bietet: „une cité totalement balisée, sans jeu entre les diverses constructions“<sup>6</sup>.

### 1.2 Ökonomie: Verlassene Brache

Der topologischen Sonderstellung des *terrain vague* entspricht eine ökonomische. Es ist nicht nur ein leerer, sondern zudem ein verlassener Ort ohne klar erkennbaren Besitzer, eine Übergangszone zwischen öffentlichem und privatem

<sup>2</sup> Ignasi de Solà-Morales: „Terrain vague“, in: Cynthia Davidson (Hg.): *Anyplace*, Cambridge (Mass.) 1996, S. 118–123; Philippe Vasset: *Un livre blanc. Récit avec cartes*, Paris 2007.

<sup>3</sup> Zur Schlüsselrolle des Zwischenraums in der Topologie vgl. Peter Bexte: „Zwischenräume: Kybernetik und Strukturalismus“, in: Stephan Günzel (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2007, S. 219–233.

<sup>4</sup> *Österreichisches Wörterbuch*, Wien <sup>37</sup>1990, S. 239.

<sup>5</sup> Philippe Vasset: *Un livre blanc*, S. 61.

<sup>6</sup> Ebd., S. 123.

Raum. Nach Vassetts Erkundungen liegt es in der Regel hinter einer Absperrung, die dennoch meistens einen versteckten Eingang aufweist, eine stillschweigend geduldete ‚Katzenklappe‘ zur Abwendung größerer Schäden am Zaun<sup>7</sup>. Auch auf diesen unbestimmten Status deutet das Adjektiv *vague*, wenn man es vom lateinischen *vagus* herleitet. Er verbindet das *terrain vague* mit dem militärischen Niemandsland, dem neutralen Terrain zwischen den Fronten<sup>8</sup>. Im Unterschied zu diesem erscheint es jedoch in erster Linie als ungenutzter Ort, als Brache oder ‚tote Zone‘ inmitten bewirtschafteter Räume<sup>9</sup>. Zum *terrain vague* gehören die Spuren einer stillgelegten Produktion oder Zirkulation: Unkraut, Schrott, kaputte Räder, tote Gleise. All dies ist in Jacques Tatis Komödie *MON ONCLE* (1958) zu sehen, wo man durch die typische Lücke im Zaun einen städtischen Zwischenraum wie aus dem Bilderbuch betreten kann (Abb. 3/4). Gerade wegen ihrer totalen Zwecklosigkeit aber stehen Brachen dieser Art für neue, ungeplante Nutzungen offen. Vasset beschreibt sie daher als Möglichkeitsräume *par excellence*, als „zones vouées à la pure potentialité“<sup>10</sup>.

So betrachtet, lässt sich das *terrain vague* mit zwei Leitbegriffen kulturwissenschaftlicher Raumtheorie näher charakterisieren. Zum einen erscheint es als das genaue Gegenteil von ‚Nicht-Orten‘ im Sinne des Sozialanthropologen Marc Augé, also von hyperfunktionalen Durchgangsräumen der späten Moderne, in denen die Wiedererkennung standardisierter Zeichen und Objekte eine an sogenannten ‚anthropologischen Orten‘ noch mögliche Erfahrung des Fremden und Neuen ersetzt<sup>11</sup>. Ein leeres, herren- und zweckloses Gelände hingegen bietet als Ort, wo laut Vasset das Unbekannte entspringt, solcher Erfahrung auch weiterhin Raum<sup>12</sup>. Insofern zeigt es eine Affinität zur Utopie, die bei Augé in scharfem Gegensatz zum ‚Nicht-Ort‘ steht. Entsprechend häufig wird das *terrain vague* utopisch besetzt als Ort der Freiheit und des Abenteuers, wo Neues entstehen oder entdeckt werden kann, insbesondere von dort spielenden Kindern. Exemplarisch ist dies auf Tatis Schrottwiese der Fall, gerade weil sie absticht vom ‚Nicht-Ort‘ einer benachbarten Neubausiedlung, oder auch auf mancher

<sup>7</sup> Ebd., S. 14.

<sup>8</sup> Für eine ausführliche Beschreibung dieser seit dem Ersten Weltkrieg so bezeichneten Zone vgl. Ernst Jünger: *Das Wäldchen 125* (1925), in: *Sämtliche Werke*, 22 Bde., Stuttgart 1978–2003, Bd. 1, S. 371–377.

<sup>9</sup> Vgl. Gil Doron: „...those marvellous empty zones at the edge of cities“. *Heterotopia and the „dead zone“*, in: Michiel Dehaene, Lieben de Cauter (Hg.): *Heterotopia and the city. Public space in a postcivil society*, New York 2008, S. 203–213.

<sup>10</sup> Philippe Vasset: *Un livre blanc*, S. 61.

<sup>11</sup> Vgl. Marc Augé: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992, S. 97–144.

<sup>12</sup> Philippe Vasset: *Un livre blanc*, S. 123. Zum Gegensatz zwischen Stadtbrachen als Orten der Entdeckung und standardisierten urbanen Nicht-Orten vgl. Paul Farley, Michael Symmons Roberts: *Edgelands. Journeys into England's true wilderness*, London 2011, S. 136–149.

Aufnahme des Vorstadtphotographen Robert Doisneau<sup>13</sup>. So gerne hat man das *terrain vague* als Abenteuerspielplatz betrachtet, dass auch Kritik daran nicht ausbleiben konnte. Blaise Cendrars, Autor des von Doisneau illustrierten Bandes *La banlieue de Paris*, hat angesichts seiner enthusiastischen Kinderaufnahmen betont, dass dem Photographen nun einmal gewisse Schattenzonen verborgen blieben<sup>14</sup>. Und einer der besten Schilderer leerer Gelände, der Lyriker und Kritiker Jacques Réda, spielt in seinem Prosaband *Les ruines de Paris* mit dem Gedanken, eine „Union pour la Préservation des Terrains Vagues“ zu gründen, um ihrer Verharmlosung zum Kleinkinderspielplatz entgegenzuwirken<sup>15</sup>.



Abb.3: MON ONCLE, F 1958



Abb.4: MON ONCLE, F 1958

Zum anderen lässt sich das *terrain vague* als moderner Grenzfall der von Foucault so genannten ‚Heterotopien‘ betrachten. Mit diesem mittlerweile oft allzu weit ausgelegten Begriff bezeichnet er selbst lokalisierbare Gegenorte außerhalb des alltäglichen Raums, die dessen Defizite aufweisen oder ausgleichen<sup>16</sup>. Im Hinblick auf das Spektrum solcher ‚anderen Räume‘ entspräche der städtische Zwischenraum dem Formtyp der chronischen Heterotopie, da er immer nur für begrenzte Zeit besteht, sowie dem Funktionstyp der Kompensationsheterotopie, da er die Ordnung des normalen Raums als problematisch erweist. Im Falle des *terrain vague* erfolgt die Kompensation allerdings nicht durch eine Überbietung der Ordnung, wie dies in einem Park oder auf einem Friedhof geschieht, sondern umgekehrt durch eine Unterbietung der Ordnung als schierer

<sup>13</sup> Vgl. etwa: *La poterne des peupliers*, Paris 1934, <http://www.robert-doisneau.com/fr/portfolio/enfants.htm> (konsultiert am 15.05.2013).

<sup>14</sup> Vgl. Blaise Cendrars: „La banlieue de Paris (1949)“, in: Blaise Cendrars: *Le lotissement du ciel. La banlieue de Paris*, hg. v. Claude Leroy, Paris 2005, S. 359–441, hier S. 372 u. 379.

<sup>15</sup> Vgl. Jacques Réda: *Die Ruinen von Paris / Les Ruines de Paris* (1977), frz./dt., übers. von der Gruppe „Transports“, Passau 2007, S. 56; zum *terrain vague* bei Réda siehe Vf.: „Terrains vagues und Nicht-Orte. Städtische Räume in *Les Ruines de Paris*“, in: Andreas Mahler, W.N. (Hg.): *Réda's Paris. Topographien eines späten Flaneurs*, Passau 2001, S. 31–49.

<sup>16</sup> Vgl. Michel Foucault: *Des espaces autres* (1967), in: Michel Foucault: *Dits et écrits*, Paris 1994, Bd. 4, S. 752–762, sowie Gil Doron: *Heterotopia and the dead zone*. Für eine literaturwissenschaftliche Rekonstruktion dieses Begriffs siehe Rainer Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009, S. 11–41.

Riss im Gewebe der Stadt. Aber auch dadurch begünstigt es eine praktische Fortdauer des Sakralen im theoretisch desakralisierten Raum der Moderne, wie sie Foucault am nachchristlichen Totenkult in Totenstädten am Stadtrand belegt. Träger einer solchen außerordentlichen, quasi-religiösen Raumerfahrung sind in erster Linie erwachsene Menschen; einen Hinweis auf die ‚anderen Räume‘ der Kinder hat Foucault aus der Druckfassung seiner Abhandlung getilgt<sup>17</sup>. Insofern passt die Bestimmung des *terrain vague* als Heterotopie gut zu einer anderen Konstante seiner bildlichen Darstellung, seiner Inszenierung als möglicher Tatort oder überhaupt als unheimlicher Ort. Melvilles wüstes Waffenversteck wäre ein Beispiel hierfür, ebenso das *terrain vague* auf der gleichnamigen Photographie des Surrealisten Man Ray (Abb.5).



Abb.5: Man Ray, *Terrain vague*, Copyright: Man Ray Trust, Paris/VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Diese Aufnahme eines öden Geländes, wo Alteisen und Stufen dennoch menschliche Präsenz anzeigen, weist erkennbar zurück auf die gespenstisch leeren Straßen- und Stadtrandszenen Eugène Atgets, die man mit Aufnahmen eines Tatorts verglichen hat<sup>18</sup>. Was bei Doisneau durch Kinderspiel utopisch gewen-

<sup>17</sup> Vgl. Michel Foucault: *Le corps utopique. Les hétérotopies* (1966), hg. v. Daniel Defert, Paris 2009, S. 24.

<sup>18</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), in: Walter Benjamin: *Medienästhetische Schriften*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M. 2002, S. 300–324, hier S. 309 u. 315, sowie Ian Walker: *City gorged with dreams. Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Toronto 2002, S. 114–143. Zur künstlerischen Entdeckung des *terrain vague* in der impressionistischen Vorortmalerei siehe Timothy J. Clark: *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, London 1985, S. 191–193.

det wird, erscheint hier als durch und durch beunruhigendes Moment<sup>19</sup>. Allerdings gilt es auch einen wichtigen Unterschied zwischen dem *terrain vague* und Foucaults Heterotopien zu beachten. Diese sind durchweg gezielt eingerichtete Räume, jenes hingegen eine zufällig und planwidrig entstandene Zone. Insofern bildet es einen ‚anderen Raum‘ eigener Art, der zu einem solchen erst durch gewisse Praktiken wird.

### 1.3 Ästhetik: Landschaft für Streuner und Vermesser

Damit stellt sich die Frage nach der ästhetischen Dimension des *terrain vague*, seiner Wahrnehmung jenseits ökonomischer Interessen. Wer außer Kindern interessiert sich für diesen seltsamen Ort, betritt ihn durch seinen mehr oder weniger geheimen Eingang und betrachtet ihn in erster Linie als Landschaft? Eine Standardantwort lautet: der Flaneur<sup>20</sup>. Dagegen spricht allerdings, dass sich dieser um 1800 entstandene Typus des Stadtpaziergängers durch einen gelassenen Habitus auszeichnet. Für die latent unheimlichen Zwischenräume scheinen nach Quellenlage andere, unruhigere Typen des ambulanten Städters zuständig zu sein. Da wäre zunächst der *rôdeur*, der Streuner oder Herumtreiber, zu nennen, ein ebenfalls schon für das 19. Jahrhundert belegter armer Verwandter des Flaneurs. Man kann ihn charakterisieren als einen solitären, sozusagen aus der Masse gefallenen „man of the crowd“ im Sinne Poes, den schon Walter Benjamin dem klassischen Flaneur gegenüberstellt<sup>21</sup>. Seine Kennzeichen sind ein einsames und zielloses Schweifen oder Vagabundieren – das Wort stammt ebenfalls vom lateinischen *vagus* ab – sowie ein distanzloser, ja manischer Habitus im Umgang mit dem städtischen Raum, der sich besonders in einer Faszination durch das Beschädigte und Ungemütliche niederschlägt<sup>22</sup>. Insofern haftet dem Streuner etwas Suspektes an, gerade wenn er sich auf ein *terrain vague* begibt, eine von Julien Gracq nicht zufällig so genannte „zone de libre vagabondage“<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Die zutiefst unheimliche Äußerlichkeit des *terrain vague*, die durch spielende Kinder lediglich verdeckt werde, betont Pierre Sansot: *Poétique de la ville* (1973), Paris <sup>2</sup>2004, S. 465–467.

<sup>20</sup> So etwa im Hinblick auf Rédas *Ruines de Paris* bei Stephanie Gomolla: *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, Würzburg 2009, S. 151–175.

<sup>21</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939), in: Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1980, S. 101–149, hier S. 114–125.

<sup>22</sup> Vgl. Wilhelm Genazino: *Vom Flaneur zum Streuner*, in: Wilhelm Genazino: *Die Belebung der toten Winkel*, München/Wien 2006, S. 87–107.

<sup>23</sup> Julien Gracq: *La forme d'une ville*, Paris 1985, S. 61–63. Zur Affinität des Streuners zum *terrain vague* vgl. auch Jean-Paul Clébert: *Paris insolite*, Paris 1952, S. 50 f., der die leeren Gelände am Stadtrand als „*rôdeur de barrières*“ aufsucht, sowie Jacques Réda: *Les Ruines de Paris*, S. 56, dem auch das Motto dieser Arbeit entstammt.

Wie Vasset anmerkt, wird man dort leicht mit einem haltlosen Lustsucher oder auch mit einem illegal sich verewigenden Sprayer verwechselt<sup>24</sup>.

Vasset selbst entspricht nach eigenen Angaben freilich einem anderen, relativ neuen Typus des Stadtwanderers auf leerem Gelände: dem *arpenteur* oder Vermesser. Als solcher praktiziert er eine ‚parallele Geographie‘ ohne öffentlichen oder privaten Auftrag, aber im Stil professioneller Geometer und Geographen, vergleichbar der von Lucius Burckhardt begründeten ‚Promenadologie‘<sup>25</sup>. Dazu gehört das gezielte Aufsuchen weißer Zonen, vor allem aber ihre Erschließung im Rückgriff auf topographische Karten sowie ihre Aufzeichnung in Notiz- und Skizzenheften oder auch unter Einsatz technischer Medien wie Photoapparat und Tonbandgerät. Nicht jeder *arpenteur* auf eigene Faust verfügt über eine derart aufwendige Ausrüstung, und nicht jeder zielt wie Vasset darauf, aus dem solitären Projekt ein Gemeinschaftsunternehmen in der Tradition der Situationisten zu machen – übrigens mit Erfolg, wie die auf der Webseite „Un site blanc“ dokumentierten Aktionen des „Atelier de Géographie Parallèle“ belegen. Entscheidend für den Vermesser ist allein das Projekt einer systematischen Erkundung abgelegener Orte, die er in Bild oder Schrift registriert, wenn er sie nicht gar wie Melvilles Gangster eigenhändig kartiert. Damit entwirft er ein sekundäres Netz aus den unverbundenen Leerstellen im Stadtbild und Verkehrsnetz, einen alternativen Stadtrundgang abseits urbanistischer und touristischer Inszenierung. Wie der Streuner verlässt er die von solcher Inszenierung privilegierten Wege und gewinnt eine Stadterfahrung im Zeichen der Spannung von Bekanntem und Unbekanntem zurück, die im Zuge der Regulierung und Musealisierung städtischer Parcours verloren zu gehen droht<sup>26</sup>.

#### 1.4 Poetik: Leere Bühne der Imagination

Die poetologische Dimension des *terrain vague* schließlich tritt hervor, wo seiner Begehung eine Beschreibung oder Darstellung folgt. Dass dies erstaunlich häufig geschieht, dass inzwischen sogar ganze Photoserien oder Kompositionen seinen Namen tragen<sup>27</sup>, hat gewiss mit seinem transitorischen Charakter zu tun. Doisneau begann nach eigener Auskunft zu photographieren, um die flüchtigen *terrains vagues* seiner Kindheit zu fixieren<sup>28</sup>. Auch im Hinblick auf eine solche

<sup>24</sup> Philippe Vasset: *Un livre blanc*, S. 119.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 33–35, sowie Lucius Burckhardt: „Spaziergangswissenschaft“ (1995), in: Lucius Burckhardt: *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, Berlin 2006, S. 257–300.

<sup>26</sup> Vgl. Olivier Mongin: *La condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris 2005, S. 21–127.

<sup>27</sup> So etwa die Photoserie *Terrain vague* (2004) von Bettina Steinacker oder das Orchesterwerk *Terrains vagues* (2000) von Per Norgaard.

<sup>28</sup> Vgl. seine Selbstauskunft von 1980: „Mon enfance, c'était les terrains vagues. J'ai commencé à faire des photographies pour inscrire ce que je voyais tous les jours“; zitiert nach Jean-François Chevrier (Hg.): *Robert Doisneau. Du métier à l'œuvre*, Göttingen 2010, S. 25.



Verdoppelung der weißen Zonen in Bild und Text bietet Vasset bedenkenswerte Überlegungen an. Auf der einen Seite gerät der Besucher verlassener Brachen unweigerlich in Schwierigkeiten, wenn er sie angemessen darstellen will. Er riskiert, dass die Leere des Raums übergreift auf die Sprache seiner Beschreibung, dass er einen fragmentarischen, also selbst von weißen Zonen durchzogenen Text produziert und dabei einige wenige Wörter wie *déchets* oder *ruines* pausenlos wiederholt<sup>29</sup>. Réda bringt dies auf eine lapidare Formel, wenn er in den *Ruines de Paris* bekennt: „J’aime les rails, la ferraille, la rouille“<sup>30</sup>. Andererseits bietet gerade diese Leere die Chance, sie mit imaginären Supplementen zu füllen. In Vassets *Livre blanc* spielen sowohl Fiktionen als auch Metaphern eine entsprechende Rolle. Am stillgelegten Güterbahnhof von Paris-Bercy bevölkert er die verlassenen Gleise mit Szenen aus Film- und Fernsehkrimis. Und am Ende seiner Exkursionen veranschaulicht er seine Erfahrungen in einem griffigen Bild: Die weißen Zonen am Stadtrand seien das, was man aus den Löchern im Rumpf des Luxusdampfers Paris unentwegt wogen sehe<sup>31</sup>. So wird das leere Gelände zur leeren Bühne einer frei umherschweifenden Imagination. Mit seiner originellen Abwandlung der alten Metapher vom Stadtschiff auf der Seine würdigt Vasset die Leerstellen im Stadtbild außerdem als letztes Refugium des Abenteurers in einer komplett kartierten und erschlossenen Welt. Aus der Perspektive der Stadtplaner ist dies nicht zu erkennen, sonst hätten sie nicht offizielle „terrains pour l’aventure“ eingerichtet – laut einem Lexikon zur Urbanistik mit geringem Erfolg<sup>32</sup>. Die weitaus größere Anziehungskraft der *terrains vagues* zeigt sich offenbar erst in literarischen Texten, wo die Erfahrung des urbanen Raums von innen, aus der Sicht seiner Bewohner, beobachtet wird.

## 2. Historische Paradigmen

Die Begriffsgeschichte des *terrain vague* ist wenigstens an ihren Anfängen kaum von der Literaturgeschichte zu trennen. Zum ersten Mal taucht der Ausdruck vor zweihundert Jahren in einem Hauptwerk der französischen Romantik auf, in Chateaubriands Tagebuch seiner Reise von Paris nach Jerusalem. Dort bezieht er sich auf ein Ruinenfeld am Rande Athens, das Anlass zu schwärmerischen Betrachtungen bietet<sup>33</sup>. Erst ab 1830, wahrscheinlich zuerst bei Balzac und bald darauf bei Nerval, wird der Begriff auch im Hinblick auf die

<sup>29</sup> Philippe Vasset: *Un livre blanc*, S. 101.

<sup>30</sup> Jacques Réda: *Les Ruines de Paris*, S. 62: „Ich liebe die Schienen, den Schrott, den Rost“.

<sup>31</sup> Philippe Vasset: *Un livre blanc*, S. 135: „Le monde, c’est ce mouvement incessant entrevu par les trous de la coque de nos capitales, désormais paquebots de croisière pour le troisième âge“.

<sup>32</sup> Françoise Choay, Pierre Merlin (Hg.): *Dictionnaire de l’urbanisme et de l’aménagement*, Paris 1996, S. 880 f.

<sup>33</sup> François-René de Chateaubriand: *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), hg. v. Jean-Claude Berchet, Paris 2005, S. 189.

Peripherie und die Ruinen von Paris verwendet<sup>34</sup>. Damit beginnt die bemerkenswerte Karriere des *terrain vague* in der Literatur, die ich nun an einigen prominenten Beispielen nachzeichnen will. Allerdings lässt sie sich nur vor dem Hintergrund der stürmischen Entwicklung des städtischen Raums an der Schwelle zur Moderne begreifen.

## 2.1 Emergenz: Signatur der entstellten Stadt

Die Entstehung des Ausdrucks *terrain vague* fällt in die Schwellenzeit um 1800, in der sich neben vielen anderen Umbrüchen die Entfestigung der traditionellen Stadt vollzieht<sup>35</sup>. Wie der Anthropologe Marcel Hénaff darlegt, begriff man eine Stadt bis dahin in erster Linie als Monument: als differenziertes bauliches Ensemble mit greifbaren Schwellen zwischen öffentlichem und privatem Raum sowie mit einer weithin sichtbaren Außengrenze in Gestalt einer Mauer<sup>36</sup>. Dieses Stadtbild war so klar gegliedert und so fest umrissen, dass es als symbolischer Mikrokosmos gedeutet und scharf von einem ins Umland verbannten Chaos abgegrenzt wurde – von der Jungsteinzeit bis ans Ende des 18. Jahrhunderts, als Mercier in seinem *Tableau de Paris* die französische Hauptstadt immer noch als „abrégé de l’univers“ beschrieb<sup>37</sup>. Erst im Zuge der Industriellen Revolution, als Fabrik- und Bahnanlagen die Wälle verdrängten, verlor das alte Stadtbild seine klaren Konturen. Gleichzeitig traten zwei andere, vom monumentalen Aspekt bislang verdeckte Dimensionen der Stadt hervor. Durch die Entfestigung wurde die Metropole kenntlich als große Maschine und als komplexes Netz: als technischer wie sozialer Energieherd und als Entstehungsherd des Neuen, aber auch als Knotenpunkt der Zirkulation und Kommunikation<sup>38</sup>.

Diese von Hénaff allgemein skizzierte Entwicklung nahm in Paris allerdings eine besondere Wendung. Denn während andernorts die Stadtmauern endgültig fielen, wurde hier in den 1840er Jahren gleichzeitig mit dem Eisenbahnnetz nochmals ein gewaltiger Festungswall an der Stelle des heutigen Boulevard Périphérique errichtet. Um diesen letzten Ring einer konsequent konzentrischen Expansion der Hauptstadt erstreckte sich die „zone de servitude militaire“, ein weites Vorfeld, für das zunächst ein strenges Bauverbot galt. Daraus wiederum entstand durch schleichende Besiedlung die sogenannte „zone“, die Keimzelle

<sup>34</sup> Honoré de Balzac: *Mémoires de Sanson* (1830), in: *Œuvres diverses*, hg. v. Pierre-Georges Castex u. a., Paris 1990–96, Bd. 2, S. 487; Gérard de Nerval: *La main enchantée* (1832), in: *Œuvres complètes*, hg. v. Claude Pichois u. a., Paris 1989–93, Bd. 3, S. 355.

<sup>35</sup> Vgl. Walter Seitter: „Entfestigung. Zur Obszönität der Städte“ (1984), in: Walter Seitter: *Physik des Daseins. Bausteine zu einer Philosophie der Erscheinungen*, Wien 1997, S. 86–94.

<sup>36</sup> Vgl. Marcel Hénaff: *La ville qui vient*, Paris 2008, S. 20–79.

<sup>37</sup> Louis-Sébastien Mercier: „Tableau de Paris“ (1781–88), hg. v. Michel Delon, in: *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris 1990, S. 26.

<sup>38</sup> Vgl. Marcel Hénaff: *La ville qui vient*, S. 80–151.

der heute so bezeichneten „banlieue“<sup>39</sup>. Die *terrains vagues*, die Atget dort zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals photographierte, waren jedoch keineswegs die ersten in Paris. Sie fanden sich auch schon entlang der alten Zollmauer und zeigten dort einen städtebaulichen Umbruch an, den der neue Wall mehr schlecht als recht verdeckte. Denn dadurch, dass es als Leerstelle aus einem monumentalen Stadtbild herausfällt, als schwer zugängliche Brache aber auch nicht aufgeht in einem urbanen Netz oder in einer urbanen Maschine, erscheint das *terrain vague* wie kaum ein anderer Ort als Signatur der industriell entstellten Stadt. Seit Balzac hat man diese beunruhigende Signatur in immer neuen Handschriften nachgezogen und den städtischen Zwischenraum in einen literarischen Schauplatz verwandelt – entweder um ihn utopisch zu besetzen oder um ihn als Heterotopie in Szene zu setzen.

## 2.2 Neunzehntes Jahrhundert: Sinistrer Schauplatz

Balzacs literarische Entdeckung des *terrain vague* am Rand der expandierenden Kapitale erfolgt im Horizont der Romantik. Diese interessiert sich schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts für das Verlassene und das Vage, sucht es zunächst jedoch in alten Ruinenfeldern oder in fernen Naturlandschaften auf, etwa am Strand, einem bevorzugten Territorium der Leere<sup>40</sup>. Erst um die Jahrhundertmitte erfasst der romantisch geprägte Blick auch leere Gelände in Paris, sozusagen als Zweigstellen solch erhabener Schwellenräume vor den Toren der Stadt. Besonders deutlich wird dies in Victor Hugos spätem Roman *Les misérables* (1862), der in aller Ausführlichkeit die am alten Zollwall gelegenen *terrains vagues* beschreibt. Sie umgeben eine alte Baracke namens Masure Gorbeau, einen Hauptschauplatz der am Ende der Restaurationszeit angesiedelten Handlung. Gebäude wie Gelände entsprechen geradezu idealtypisch jenem amphibischen Zwischenraum, den der Erzähler als erklärter Stadtrandstreuner oder „*rôdeur de barrières*“ zu beobachten pflegt:

Observer la banlieue, c'est observer l'amphibie. Fin des arbres, commencement des toits, fin de l'herbe, commencement du pavé, fin des sillons, commencement des boutiques, fin des ornières, commencement des passions, fin du murmure divin, commencement de la rumeur humaine; de là un intérêt extraordinaire.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Siehe hierzu Thankmar von Münchhausen: *Paris. Geschichte einer Stadt von 1800 bis heute*, München 2007, S. 71–73, S. 164–166, S. 264–267; vgl. auch Éric Hazan: *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus* (2002), Paris 2004, S. 13–27.

<sup>40</sup> Vgl. Alain Corbin: *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750–1840)*, Paris 1988; Remo Bodei: Art. „Vage/unbestimmt“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Bd. 6, Stuttgart 2003, S. 312–330.

<sup>41</sup> Victor Hugo: *Les misérables* (1862), hg. v. Maurice Allem, Paris 1951, S. 595. „Die Bannmeile beobachten heißt ein Amphibium beobachten. Ende der Bäume, Beginn der Dächer, Ende des Grases, Beginn des Pflasters, Ende der Furchen, Beginn der Läden, Ende der Wagenspuren, Beginn der Leidenschaften, Ende des göttlichen Gemurmels, Beginn der

Ganz in diesem Sinne ist die von *terrains vagues* umgebene Masure Gorbeau ein hochgradig intermediärer Ort. Sie liegt zwischen besiedelter Stadt und unbesiedeltem Land, wirkt belebt und verlassen zugleich: „C’était un lieu habité où il n’y avait personne, c’était un lieu désert où il y avait quelqu’un“. Außerdem grenzt sie gleichermaßen an das alte wie an das neue, industrielle Paris. In der Nähe stehen städtische Ruinen, aber auch Fabriken, welche die Monotonie rechtwinkliger Bauten verströmen, „la tristesse lugubre des angles droits“. Dazu passt, dass die Baracke eine doppelte Hausnummer trägt, unter Postboten „numéro 50–52“ genannt wird<sup>42</sup>. In ihrer grundlegenden Unbestimmtheit gleicht sie einem *faux terrain*, wie man es seit 1831 in Pariser Panoramen bestaunen konnte: einem mit plastischen Figuren und Objekten bestückten Zwischenraum zwischen Rundgemälde und Besucherplattform, der die Grenze zwischen Bild und Wirklichkeit verschwimmen ließ<sup>43</sup>. Die umliegenden *terrains vagues* sind darüber hinaus eine durch und durch transitorische Zone, wie ein historischer Exkurs des Erzählers erläutert. Sie weisen zurück in eine dunkle Vergangenheit und voraus in eine bewegte Zukunft. Einerseits markieren sie seit dem Empire die verrufenste Stelle der Gegend, weil hier die zum Tode Verurteilten auf dem Weg zum Schafott vorbeikamen und einmal sogar ein Mord wie in einem Melodrama begangen wurde. Andererseits stehen die Gelände schon im Begriff, einer neuen Eisenbahntrasse zu weichen. So bilden sie einen finsternen Schauplatz für Szenen des Verbrechens, über dem selbst die Drohung seiner Beseitigung schwebt<sup>44</sup>. Doch ist damit noch nicht das letzte Wort über die *terrains vagues* am Stadtrand gesprochen. An späterer Stelle berichtet der Erzähler, wie er in diesen „limbes de Paris“, dieser Vorhölle der Hauptstadt, immer wieder Kinder beim Spielen beobachtet hat. Genau solche unbändigen Kreaturen einfacher Herkunft aber verkörpern im Großstadttroman des Romantikers Hugo die soziale Energie, die eine utopische Perspektive eröffnet und sich am Ende in Barrikadenkämpfen entlädt<sup>45</sup>. Von ihnen bespielt, erscheint der sinistre Schauplatz als Werkstatt für eine bessere Gesellschaft.

Eine solche utopische Besetzung der leeren Randzonen steht dem Realisten Balzac eher fern. Bezeichnenderweise findet sich nur in seinem Frühwerk, nicht aber in seinem großen Romanzyklus *La comédie humaine* eine Szene, in der Kinder herumtoben auf einem „terrain vague et abandonné hors de la ville“<sup>46</sup>. In seinem Roman *Ferragus* (1833) hingegen, dem Auftakt zu den *Scènes de la vie*

menschlichen Unruhe, das macht sie ungemein interessant“ (*Die Elenden*, übers. v. Paul Wiegler, Wolfgang Günther, Berlin 1983, Bd. 2, S. 11).

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 445–451.

<sup>43</sup> Vgl. Peter Geimer: „Faux terrain. Ein Zwischenraum des 19. Jahrhunderts“, in: Steffen Haug (Hg.): *Arbeit am Bild*, Köln 2010, S. 78–85.

<sup>44</sup> Vgl. Victor Hugo: *Les misérables*, S. 448–451.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 596 f. Zur utopisch-allegorischen Dimension des Romans siehe Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München 1993, S. 581–608.

<sup>46</sup> Honoré de Balzac: *Mémoires de Sanson*, S. 487.

*parisienne*, erscheint ein ähnliches Gelände in ganz anderer Beleuchtung. Es handelt sich um eine große Esplanade am Südrand des Jardin du Luxembourg, die im Schlusskapitel als neutraler „espace sans genre“ beschrieben wird: „En effet, là, Paris n'est plus; et là, Paris est encore. Ce lieu tient à la fois de la place, de la rue, du boulevard, de la fortification, du jardin, de l'avenue, de la route, de la province, de la capitale; certes, il y a tout cela; mais ce n'est rien de tout cela: c'est un désert.“<sup>47</sup> Man merkt den paradoxen Doppeldefinitionen und der langen Aufzählung an, wie schwer dem sonst so auskunftsfreudigen Erzähler die Beschreibung dieser städtischen Wüste fällt. Sie ist weder Straße noch Platz, weder Wall noch Garten, weder Stadt noch Land und doch beides zugleich. Insofern fällt sie aus dem vorher mehrfach beschworenen Mikrokosmos Paris heraus<sup>48</sup>. Die Hauptstadt mag sich, wie am Romananfang erläutert, in drei wohlunterschiedene Sphären, in noble, respektable und ehrlose Straßen gliedern; der klar gerasterte Friedhof Père-Lachaise mag, wie später ergänzt, als mikroskopisches Modell der Metropole diese Ordnung nochmals im verkleinerten Maßstab spiegeln. Angesichts des *terrain vague* jenseits des nicht weniger klar gerasterten Parks muss der als Stadtführer auftretende Erzähler dennoch seine Grenzen erkennen. Dieser Zwischenraum aber bildet das letzte Refugium des Titelhelden, des skrupellosen Schwerverbrechers Ferragus. Am Ende seiner kriminellen Laufbahn ist er zu einem skurrilen Kiebitz verkommen, der die auf der Esplanade ausgetragenen Boule-Partien und insbesondere die unberechenbaren Bewegungen der Zielkugel verfolgt. Dabei wirkt er genau so schwer fassbar wie sein Standort. Bildet dieser einen ‚espace intermédiaire‘, so verkörpert er selbst eine ‚espèce intermédiaire‘, eine hybride soziale Art, die nicht einmal der physiognomisch geschulte Erzähler zu klassifizieren weiß. Ferragus, schon von seinem Namen, aber auch von seinen technischen Kenntnissen her ein Vertreter der industriellen Ära, vollzieht die darin eingetretene Entstellung der Hauptstadt gewissermaßen am eigenen Leibe nach. Gleichzeitig hat er sich vom gefährlichen Drahtzieher zu einem Spielball des in der Metropole regierenden und von der Boule-Kugel verkörperten Zufalls gewandelt: zu einem „génie fantastique du cochonnet“<sup>49</sup>. Wenn bei Hugo das *terrain vague* als Quelle jugendlicher Energie und sozialen Fortschritts erscheint, so steht es bei Balzac für Dekadenz und Kontingenz.

<sup>47</sup> Honoré de Balzac: *Ferragus* (1833), hg. v. Michel Lichtlé, Paris 1988, S. 204. „Dort ist Paris in der Tat nicht mehr und ist dennoch dort. Dieser Ort hat zugleich etwas vom Platz, von der Straße, vom Boulevard, von der Festung, vom Park, von der Allee, von der Landstraße, von der Provinz und von der Hauptstadt, von alledem hat er gewisslich etwas, und dennoch ist er nichts von alledem: er ist eine Wüste“ (*Ferragus, das Haupt der Verschworenen*, in: *Geschichte der Dreizehn*, übers. v. Ernst Hardt, Frankfurt a. M. 1996, S. 156 f).

<sup>48</sup> Vgl. zum Folgenden Vf.: „Vom Mikrokosmos zum Knotenpunkt. Raum in der Kultur- anthropologie Leroi-Gourhans und in Balzacs *Ferragus*“, in: Jörg Dünne, Hermann Doetsch, Roger Lüdeke (Hg.): *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, Würzburg 2004, S. 175–185.

<sup>49</sup> Honoré de Balzac: *Ferragus*, S. 205 f.

### 2.3 Zwanzigstes Jahrhundert: Verbotene Zone

Seit der radikalen Umgestaltung von Paris durch den Präfekten Haussmann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden *terrains vagues* auch in der Innenstadt gesichtet. Einschlägige Beschreibungen finden sich bereits in Zolas Romanzyklus *Les Rougon-Macquart*, wo etwa eine Baulücke an einem der neuen Boulevards oder das Nebengelände eines Bahnhofs mit diesem Ausdruck bezeichnet werden<sup>50</sup>. Der Allgegenwart leerer Zonen im Zuge der Modernisierung der Hauptstadt entspricht eine gesteigerte ästhetische Aufmerksamkeit für solche Räume im 20. Jahrhundert. Das *terrain vague* avanciert zu einem Lieblingsort nicht nur moderner Photographen wie Atget, Doisneau oder Man Ray, sondern auch moderner Literaten, wie schon die Gründung eines gleichnamigen Pariser Verlages im Jahre 1955 belegt. Die Existentialisten betonen seine utopische Dimension, wenn auch auf einem anderen Hintergrund als die Stadtrandstreuner der Romantik. Man lese nur Sartres kurz nach Kriegsende erschienenen Aufsatz über amerikanische Städte. Dort frappieren ihn besonders die vielen Leerstellen im Stadtbild:

Nulle part je n'ai vu tant de terrains vagues: il est vrai qu'ils ont une fonction précise: ils servent de parcs à autos. Mais ils n'en rompent pas moins brusquement l'alignement de la rue. Tout d'un coup, il semble qu'une bombe soit tombée sur trois ou quatre maisons, les réduisant en poudre, et qu'on vienne tout juste de déblayer.<sup>51</sup>

Obwohl man sie in der Regel als Parkplätze benutzt, verleihen die zahllosen *terrains vagues* den Städten auf der anderen Seite des Atlantiks eine in Europa seltene Offenheit, sowohl in räumlicher als auch in zeitlicher Hinsicht. Zum einen öffnen sie die Stadt schon im Zentrum auf die umliegende Weite, so dass sie sogar im Wolkenkratzierviertel wie ein nomadisches Zeltlager wirkt, wie ein „campement dans le désert“. Zum anderen verweisen sie überall auf einen unablässigen Wandel, der die urbane Landschaft zu einer Bewegungslandschaft, einem provisorischen „paysage mouvant“ werden lässt. Was hier überhaupt stehen bleibt, gleicht eher einem vergessenen Überrest als einem gepflegten Monument. Wenn Sartre die amerikanischen *terrains vagues* deshalb mit einem geräumten Trümmerfeld nach einem Bombardement vergleicht, so fehlt dieser Metapher jeder bittere Beiklang, der unter dem frischen Eindruck des Luftkriegs vielleicht zu erwarten gewesen wäre. Vielmehr kommt die Sprengung alteuropäischer Monumentalität durch leere Gelände seiner Philosophie radikaler Geworfenheit und Entscheidungsfreiheit durchaus entgegen. Die zukunftsorien-

<sup>50</sup> Vgl. hierzu Rainer Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, S. 153 f.

<sup>51</sup> Jean-Paul Sartre: *Villes d'Amérique* (1945), in: Jean-Paul Sartre: *Situations III*, Paris 1949, S. 93–111, hier S. 105 f. „Nirgendwo habe ich so viele *terrains vagues* gesehen. Zwar erfüllen sie eine ganz bestimmte Funktion, indem sie als Parkplätze dienen. Doch unterbrechen sie deshalb den Straßenzug nicht weniger schroff. Plötzlich scheint es, als hätte eine Bombe drei oder vier Häuser getroffen und sie dem Erdboden gleichgemacht, als hätte man die Trümmer gerade weggeräumt“.

tierte Ruinenschwärmerei existentialistischer Prägung bleibt in der Nachkriegszeit noch lange vernehmlich, beispielsweise in dem Filmmelodrama *TERRAIN VAGUE* (1960), einem Spätwerk von Sartres Altersgenossen Marcel Carné. Dort liegt dem Nicht-Ort anonymer Wohnblocks am Rand von Paris auf der anderen Straßenseite eine Geröllhalde und Industriebrache gegenüber, wohin sich die Jugend vor der Alltagsroutine rettet, um Mutproben zu zelebrieren – bis hin zu einem verwegenen Sprung mit verbundenen Augen.

Demgegenüber stellen die Surrealisten und ihre Nachfolger die heterotopische Dimension des *terrain vague* heraus. Dies zeichnet sich schon ab in Bretons Programmschrift *Nadja* (1928), wo sogar ein denkbar zentraler Ort, die Place Dauphine auf der Ile de la Cité, als eine der schlimmsten Leerzonen der Hauptstadt („un des pires terrains vagues qui soient à Paris“) erscheint und sowohl erotische Regressionsphantasien als auch paranoide Wahnvorstellungen hervorruft<sup>52</sup>. Die bei Breton durchaus noch vernehmlichen utopischen Untertöne verklingen restlos in den einschlägigen Ortsbeschreibungen des Ex-Surrealisten, Ethnographen und Autobiographen Michel Leiris. In seiner Abhandlung über „Das Sakrale im Alltag“ (1938), entstanden im Umkreis des berühmten Collège de Sociologie, deutet er das *terrain vague* im Sinne der dort entworfenen Kulturanthropologie als verbotene Zone, als modernes Relikt eines heiligen Bezirks, wo man elementare Verbote rituell übertreten kann. So habe er bei Familienspaziergängen am Rand von Paris das „no man’s land“ zwischen den Wallanlagen und der Pferderennbahn von Auteuil als das genaue Gegenteil der bürgerlichen Welt sowie erst recht des eigentlichen Ausflugsziels, einer klar gerasterten und reich beschilderten Parkanlage, erfahren. Habe jene die von zuhause vertraute Ordnung nochmals überboten, so sei ihm der unscharf definierte Bereich („l’espace mal qualifié“) der Durchgangszone umgekehrt als Ort schrankenloser Gewalt und Erotik, als Tummelplatz der Unholde und Sittenstrolche erschienen<sup>53</sup>. Leiris’ Schilderung der verbotenen Zone am Stadtwall lässt erkennen, dass die dort angesiedelten Szenen der Transgression der Imagination eines Spaziergängers entspringen. Noch stärker tritt der Anteil des Imaginären am Nimbus des *terrain vague* in einem Traumprotokoll aus seinem Spätwerk *Le ruban au cou d’Olympia* (1981) hervor. Dieser knappe, aber labyrinthische Text handelt weniger davon, was sich in einem von leeren Geländen umgebenen Stadtviertel ereignet, als vielmehr davon, wie man überhaupt dorthin gelangt.

<sup>52</sup> André Breton: *Nadja* (1928), in: *Œuvres complètes*, hg. v. Marguerite Bonnet, 4 Bde., Paris 1988–2008, Bd. 1, S. 695. Die Place Dauphine, die bereits Nerval (Anm. 34) aus einem *terrain vague* hervorgehen lässt, steht hier so prototypisch für den heterotopischen Zwischenraum, dass Peter Handke in seinem Pariser Journal Bretons Beschreibung irrtümlich zitiert als „un des plus purs terrains vagues qui soient à Paris“; vgl. *Das Gewicht der Welt*, Salzburg 1977, S. 134.

<sup>53</sup> Michel Leiris: „Le sacré dans la vie quotidienne“ (1938), in: Denis Hollier (Hg.): *Le Collège de Sociologie (1937–1939)*, Paris <sup>2</sup>1995, S. 94–119, hier S. 109; dt.: *Das Sakrale im Alltag*, übers. v. Horst Brühmann, in: *Das Collège de Sociologie. 1937–1939*, hg. v. Irene Albers, Stephan Moebius, Berlin 2012, S. 98–110, hier S. 102 f.

Fest steht lediglich, dass dieses „quartier excentrique“ wie manche Leerstelle im modernen Paris diesseits des Stadtrandgebietes liegt, vor allem aber, dass man es nur via Metro und Trambahn erreichen kann. So ungewiss seine Lage auf dem Stadtplan auch bleibt, seine Einbindung ins Verkehrsnetz sowie sein wiederholtes Erscheinen im Traum bewirken eine prinzipielle Lokalisierung, sei es in der realen Topographie der Hauptstadt oder in einer parallelen Topographie des Imaginären:

[Ce] quartier à proximité duquel me dépose le tramway (ou un deuxième tramway, car à peu près à mi-route il est peut-être nécessaire d'en changer), ce quartier sans attrait situé probablement au-delà – où en deça? – d'une zone qui, sur une carte ancienne, apparaîtrait presque aussi vide qu'une *terra incognita*, est-il un vrai quartier de Paris ou est-il, comme l'espèce d'immense terrain vague qu'est la zone quasi désertique traversée – ou contournée? – par la ligne de tramway, un quartier imaginaire dont je viens de rêver mais que, peut-être, je n'ai pas inventé puisque, peut-être, il s'était déjà manifesté dans d'autres rêves [...]?<sup>54</sup>

Für die parallele Topographie spricht freilich, dass es zum Zeitpunkt der Niederschrift des Textes schon lange keine Pariser Trambahn mehr gab; die heute verkehrenden Ringlinien wurden erst später eröffnet. Nicht das reguläre Verkehrsnetz eröffnet also den Zugang zum wüstenartigen *terrain vague*, sondern ein imaginäres Gegenetz, in dem veraltete Transportmittel den Ton angeben. Die Hauptrolle der Trambahn darin weist schließlich wieder auf die semantische Besetzung des Niemandslandes in der Studie über das Alltagsakrale zurück; denn zu den vornehmsten Aufgaben dieses Vehikels gehörte es lange Zeit, Stadtbewohner zu diversen Vergnügungen am Stadtrand zu bringen<sup>55</sup>. Leiris verschweigt, was ihn in das exzentrische Viertel inmitten einer weißen Zone oder *terra incognita* treibt. Doch immerhin deutet er an, dass die zum Umstieg benutzte Metrostation in der Nähe des Montmartre liegt, mithin in unmittelbarer Nachbarschaft zu jener Halb- und Unterwelt, deren Wahrzeichen auch in Melvilles DOULOS den Orientierungspunkt für den aufs *terrain vague* entführten Zuschauer bildet<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Michel Leiris: *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris 1981, S. 80 f. „Ist dieses Viertel [...], in dessen Nähe die Straßenbahn mich absetzt (oder eine zweite Straßenbahn, denn ungefähr auf halber Strecke muss ich vielleicht umsteigen), dieses reizlose Viertel, das wahrscheinlich diesseits – oder jenseits – einer Zone liegt, die auf einer alten Karte fast genauso leer aussehen würde wie eine *terra incognita*, ein wirkliches Pariser Viertel oder ist es wie das riesige offene Gelände, aus dem das fast wüstenhafte Gebiet besteht, das die Straßenbahn durchquert – oder umfahren – hat, ein imaginäres Viertel, von dem ich zwar geträumt, das ich aber möglicherweise nicht erfunden habe, da es vielleicht schon in anderen Träumen aufgetreten ist [...]?“ (*Das Band am Hals der Olympia*, übers. u. hg. von Rudolf Wintermeyer, Simon Werle, Frankfurt a. M./Paris 1983, S. 86 f).

<sup>55</sup> Vgl. Vf.: „Un véhicule littéraire: le tramway“, in: *Médium* Nr. 7 (2006), S. 79–95.

<sup>56</sup> Zur Verlagerung der Gangsterwelt von Montmartre an den Stadtrand in LE DOULOS vgl. Ginette Vincendeau: *Jean-Pierre Melville. An American in Paris*, London 2003, S. 142–152.



## 2.4 Gegenwart: Ethnographisches Feld

Die sogenannte Neue Haussmannisierung von Paris, die in der Nachkriegszeit das Stadtbild ähnlich einschneidend verändert wie die Umbauten Haussmanns rund hundert Jahre zuvor<sup>57</sup>, wirkt sich auch auf den Umgang mit leeren Geländen aus. Durch eine zunehmend kompakte Bebauung des Gebietes diesseits des Boulevard Périphérique und durch seine fortschreitende Vernetzung mit dem Ballungsraum der Pariser Region, der sich zu einer regelrechten Zwischenstadt wandelt, verschwindet allmählich die von vielen Zwischenräumen durchlöchernde und von vielen Literaten durchstreifte Stadtrandzone, so dass man weiße Zonen weiter draußen aufsuchen muss<sup>58</sup>. Vassets ‚Weißbuch‘ stellt dabei keineswegs einen Einzelfall dar, sondern schließt an vergleichbare Projekte in der französischen Literatur der Gegenwart an, in denen es um eine systematische, quasi ethnographische Erkundung der Pariser Region einschließlich der dorthin ausgelagerten *terrains vagues* geht<sup>59</sup>. Eines der bekanntesten dieser Projekte, François Maspéros Reisebericht *Les passagers du Roissy-Express* (1990), schlägt alsbald den von Hugo und Sartre geebneten Weg einer utopischen Beschreibung ein. Gleich zu Beginn seiner dreiwöchigen, von einer Photographin begleiteten Expedition ins nördliche und südliche Umland der Kapitale entlang dem Schienenstrang der Schnellbahn RER stellt der Autor die Angemessenheit des Ausdrucks *terrain vague* in Frage. Infolge der Musealisierung der Innenstadt habe sich das städtische Getriebe weitgehend an den Stadtrand verlagert, der nunmehr das eigentliche Stadtzentrum bilde. Damit aber sei er zum genauen Gegenteil eines *terrain vague* im doppelten Sinne einer Leerstelle und einer Quelle vager Melancholie, eines „terrain pour vague à l’âme“ geworden: „Où était passée la vie? En banlieue. Le «tout autour» ne pouvait donc pas être un terrain vague, mais un terrain plein: plein de monde et de vie. Le vrai monde et la vraie vie.“<sup>60</sup> Dort, wo die Pariser bisher einen unwirtlichen Zwischenraum vermutet hatten, tobt nach dem Auszug der kleinen Leute aus Paris das wirkliche Leben. Und schon auf der ersten Etappe der Fahrt ins Niemandsland findet Maspéro einen Beleg für diese Behauptung. Auf undefinierbarem Gelände – halb Grünanlage, halb aufgelassener Sportplatz – versichern ihm zwei junge Frauen mit Kinderwagen,

<sup>57</sup> Vgl. hierzu Bernard Marchand: *Paris, histoire d’une ville. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1993, S. 288–305.

<sup>58</sup> Vgl. Jean-François Lyotard: *Zone*, in: Jean-François Lyotard: *Moralités postmodernes*, Paris 1993, S. 25–36; Thomas Sieverts: *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*, Braunschweig/Wiesbaden 1997.

<sup>59</sup> Vgl. Frédéric Martin-Achard: „Des promenades dans cette épaisseur de choses reconstruites“: Introduction au récit périurbain (Bon, Rolin, Vasset)“, in: *Compar(a)ison* 1 (2008), S. 5–27.

<sup>60</sup> François Maspéro: *Les passagers du Roissy-Express* (1990), Paris 2004, S. 25. „Wohin war das Leben entschwunden? In die Vorstädte. Das ‚Rundherum‘ konnte also kein Ödland sein, sondern volles Land: voller Welt und Leben. Die wirkliche Welt und das wirkliche Leben“ (*Roissy-Express. Reise in die Pariser Vorstädte*, übers. v. Verena Vannahme, Freiburg 1993, S. 29).

hier hätte man im Gegensatz zur Stadt wenigstens Platz und Luft: „Comment peut-on vivre à Paris?“<sup>61</sup>.

Bei einer ähnlichen Expedition, von der sein Buch *Zones* (1995) berichtet, betrachtet Jean Rolin die leeren Zonen der Pariser Region mit einem weit weniger humanistischen Blick. Auf einer mehrwöchigen, den Buslinien folgenden Rundfahrt durch das Umfeld des Boulevard Périphérique stößt er immer wieder auf *terrains vagues*, die er als abgründige Gegenräume zum wohlgeordneten Heterotop des Stadtparks beschreibt. Besonders scharf erscheint dieser Kontrast, als der Hauptstadtethnograph, von einer Brache an der Baustelle des Stade de France her kommend, einen streng gestalteten Park in Saint-Denis betritt. Dieser Garten kommt seinem Erholungsauftrag dadurch nach, dass er von einer Aussichtsplattform aus den Blick auf ein „no man’s land industriel et autoroutier“, auf ein Niemandsland zwischen Autobahn und Industriebrachen freigibt<sup>62</sup>. So landet der einsame Spaziergänger plötzlich abermals in einer Leere, die jedoch im Gegensatz zu der von Clochards bewohnten Baustellenrandzone keinerlei Halt mehr bietet. Noch verwirrender wirkt der neu angelegte Parc de la Villette im äußersten Nordosten von Paris. Hier scheinen die Gegenpole von Brache und Garten auf paradoxe Weise zusammenzufallen:

C’est l’un des agréments de ce parc qu’autant de gens puissent y vaquer à des activités différentes – jouer au foot, battre des tams-tams, promener des chiens, fumer des joints, courir ou flirter, peut-être même commettre des crimes dans les coins les plus touffus et les plus retirés – sans se gêner mutuellement. C’est dire qu’il présente presque autant d’avantages, ménage presque autant d’opportunités, qu’un terrain vague, ce qui est bien le plus haut degré de perfection qu’un parc puisse atteindre désormais.<sup>63</sup>

Obwohl er den sogenannten „Grands Travaux“, den pharaonischen Stadtbauarbeiten um 1990, entsprang, präsentiert sich der neue Park als gigantisches *terrain vague*, das seine Leere unterstreicht, statt sie durch die in Grünanlagen übliche Möblierung zu füllen. Gerade dadurch aber kommt er für Rolin dem perfekten Park nahe. Hier kann sich jeder frei entfalten wie sonst nur in den weißen Zonen der Stadt, nach Lust und Laune Fußball spielen oder Verbrechen begehen. In dieser ironischen Würdigung am Ende einer langen literarischen Tradition ist der latent unheimliche Zwischenraum zum Maß aller Dinge geworden.

<sup>61</sup> Ebd., S. 47.

<sup>62</sup> Jean Rolin: *Zones*, Paris 1995, S. 139. Zum *terrain vague* bei Rolin vgl. Catherine Poisson: „Terrain vague: *Zones* de Jean Rolin“, in: *Nottingham French studies* 39 (2000), S. 17–27.

<sup>63</sup> Ebd., S. 57 f. „Es gehört zu den Annehmlichkeiten dieses Parks, dass dort so viele Leute verschiedenen Tätigkeiten – Fußball spielen, Tam-Tam trommeln, Hunde ausführen, Joints rauchen, laufen oder flirten, vielleicht sogar in den verwildertsten und entlegensten Winkeln Verbrechen begehen – nachgehen können, ohne einander zu stören. Er bietet also fast genauso viele Vorteile und Gelegenheiten wie ein *terrain vague*, also den höchsten Grad an Vollkommenheit, den ein Park heutzutage überhaupt erreichen kann“.