

15 2023

Jahrgang 15, 2023
Heft 1



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artikel

Serialität im Provinzkrimi

Francesco Guccinis und Lorianò Macchiavellis Sanvito-Zyklus

Gerhild Fuchs (Innsbruck)

HeLix 15 (2023), S. 84-102.

Abstract

Macaroni (1997), the first novel in the series about investigator Benedetto Santovito, here still a “Maresciallo dei Carabinieri”, already exhibits the plot pattern of interweaving wider historical contexts (in this case European Fascism as well as Italian mass emigration since the end of the 19th century, which also plays into the crime plot) with the local history, in which popular myths and tales from the rural Apennine region of Emilia-Romagna are mixed in. The protagonist Santovito ends up in the same village in the Apennines several years apart in the subsequent novels by the author duo Guccini/Macchiavelli. This article focuses on aspects of seriality in *Macaroni* and the two following novels of the duo’s ‘Apennine Trilogy’: *Un disco dei Platters* (1998), where the changed village culture of the early 1960s is a central theme, and *Questo sangue che impasta la terra* (2001), where the trail of murders, set in the context of political extremism, also leads to the specific urban atmosphere of Bologna.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

Serialität im Provinzkrimi

Francesco Guccinis und Lorianò Macchiavellis Sanvito-Zyklus

Gerhild Fuchs (Innsbruck)

Die literarische Zusammenarbeit zwischen dem bis dahin hauptsächlich als *Cantautore* bekannten Francesco Guccini und dem Krimiautor Lorianò Macchiavelli nahm ihren Ausgang Mitte der 1990er Jahre und hat sich seither in einer reichen Produktion an Kriminalromanen niedergeschlagen: jenen rund um den Maresciallo dei Carabinieri Benedetto Santovito (*Macaroni* 1997, *Un disco dei Platters* 1998, *Questo sangue che impasta la terra* 2001, *Lo Spirito e altri briganti* 2002, *Tango e gli altri* 2007), sowie den bislang drei Romanen, in denen sich ein Forstinspektor, Marco Gherardini, als Detektiv-Figur betätigt (*Malastagione* 2011, *La pioggia fa sul serio* 2014 und *Tempo da elfi* 2017).

Lorianò Macchiavelli hatte sich bereits zuvor als Krimiautor einen Namen gemacht, insbesondere mit der langen Serie von insgesamt zwanzig Werken, in deren Mittelpunkt die Figur des Bologneser Polizeiinspektors Sarti Antonio steht, welcher in seinen Recherchen in einigen Fällen von dem Bologneser Studenten Rosas, quasi ein Dr. Watson aus der Szene der außerparlamentarischen Linken, unterstützt wird. Den Auftakt zu dieser Serie gab 1974 der vielbeachtete Kriminalroman *Le piste dell' attentato*, der mit seiner letztlich nicht ganz aufgeklärten Handlung im Kontext des rechtsextremen Terrorismus ein Paradebeispiel dessen darstellt, was nach Schulz-Buschhaus einen „beunruhigenden“ Kriminalroman ausmacht.¹ Charakteristisch für diese Serie ist unter anderem die Eigenart, dass die Figuren, wie normalerweise eher in einem bürokratischen Kontext üblich, mit vorangestelltem Nachnamen benannt werden (eben „Sarti Antonio“), was sich in den gemeinsam mit Guccini geschriebenen Romanen fortsetzt. 1990 gründete Lorianò Macchiavelli gemeinsam mit Marcello Fois und

¹ SCHULZ-BUSCHHAUS, „Der realistische Kriminalroman“, 203-204; vgl. auch GUAGNINI, *Dal giallo al noir e oltre*, 56. Die Krimireihe um Sarti Antonio wurde 1978 übrigens in eine nicht minder beliebte und erfolgreiche TV-Miniserie auf RAI 2 transponiert, die 1991 und 1994 weitere Fortsetzungen erfuhr: *Sarti Antonio brigadiere* 1978 (5 Folgen) (vgl. <https://www.imdb.com/title/tt0984674/>); *L'ispettore Sarti* 1991 (13 Folgen) und 1994 (6 Folgen) (vgl. https://it.wikipedia.org/wiki/L%27ispettore_Sarti).

Carlo Lucarelli den „Gruppo 13“, dessen Ziel in einer Aufwertung und theoretischen Untermauerung des „genere poliziesco“ bestand. Macchiavelli war des Weiteren immer wieder auch als Theaterautor und Dramaturg tätig, auf seine Initiative geht u.a. die Gründung des Bologneser Alternativtheaters San Leonardo zurück, das zwischen 1960 und 1980 seine aktivste Phase erlebte.

Diese kurzen Angaben zu einem überaus interessanten und produktiven Autor müssen hier genügen; und auch über Francesco Guccini sei einführend nur das Allernotwendigste gesagt. Guccinis hoher Bekanntheitsgrad geht in Italien hauptsächlich auf seine künstlerische Tätigkeit im Bereich der *canzone d'autore* zurück, die sich thematisch zwischen politischem Engagement und existentiellen Fragestellungen aufspannt und aus der in den fünfzig Jahren seines Schaffens von 1967 bis 2017 eine Reihe von hochkarätigen Alben hervorging, darunter etwa *Radici* (1974), *Via Paolo Fabbri 43* (1976), *Signora Bovary* (1987) oder *D'amore di morte e di altre sciocchezze* (1996). Schon vor seiner Zusammenarbeit mit Macchiavelli war aber auch Guccini bereits als Autor von Erzählprosa tätig. Zu nennen ist insbesondere der in Teilen autobiographische Text *Croniche epafàniche* von 1989, in dessen Mittelpunkt Volkserzählungen und Mythen rund um das toskanische Dorf Pàvana stehen, in dem Guccini seine Kindheit verbrachte.

In Thematik und Erzählweise der *Croniche epafàniche*, vor allem aber in der geographischen Situierung kann eine deutliche Verbindung zu der gemeinsamen Krimiproduktion mit Loriano Macchiavelli ausgemacht werden. Auch in den *Croniche* dient der toskanisch-emilianische Apennin, der für die Kindheitsbiographie Guccinis ebenso wie Macchiavellis von Bedeutung ist, als zentraler Schauplatz. So verbrachte der in Modena geborene Guccini während des Kriegsdiensts und der Kriegsgefangenschaft seines Vaters die ersten fünf Lebensjahre mit Mutter und Großeltern im besagten Pàvana, einem Ortsteil von Sambuca Pistoiese nördlich von Pistoia, also an der Grenze zwischen Emilia und Toscana; Macchiavelli seinerseits stammt aus dem emilianischen Vergato südlich von Bologna, keine zwanzig Kilometer Luftlinie von Pàvana entfernt.

Ein namenloses Apenninendorf eben dieser Gegend (in der Folge einfach „das Dorf“ genannt) steht als Handlungsschauplatz und Referenzort für die wichtigsten Figuren im Zentrum der gemeinsamen Romane beider Autoren. Um die literarische Ausgestaltung dieser

Provinz und ihre Funktion als „kulturelle[s] Deutungsmuster“, das die Grundlage für die literarische Darstellung von Regionalität bildet,² auf kompakte Weise darlegen zu können, beschränken sich die folgenden Ausführungen auf die ersten drei Romane des Autorenduos: *Macaroni*, *Un disco dei Platters* und *Questo sangue che impasta la terra*, die 2011 unter dem Titel *Appennino di sangue* (ebenfalls bei Mondadori) nochmals als Trilogie erschienen sind. Sie bieten ausreichend Material, um neben Fragen der Regionalität auch die spezifischen Formen des Seriellen herauszuarbeiten, die sich im Übrigen in den beiden anderen Texten rund um den Maresciallo Santovito, *Lo Spirito e altri briganti* und *Tango e gli altri* (auf die nur exemplarisch verwiesen werden kann) in ganz ähnlicher Weise manifestieren. Der Provinzcharakter zeigt sich in dieser Santovito-Serie vorrangig eben auf der Mikrostruktur des besagten Apenninendorfes, von dem übrigens der Mondadori-Ausgabe des dritten Bandes *Questo sangue che impasta la terra* eine schematische Karte mit allen in der Handlung vorkommenden Namen von Gebäuden, besonderen Orten und Geländeformen oder Flüssen beigelegt wurde. Diese Toponyme haben so gut wie ausnahmslos fiktiven Charakter; nur einzelne, wie etwa der „torrente Spungone“ (nicht aber die beiden anderen Wildbäche, Borda und Malpervisto), sind in der realen Emilia geographisch verankert. Diese somit größtenteils fiktive Topographie, der jedoch durch die explizite Situierung im toskanisch-emilianischen Apennin zugleich außerliterarische Referenzialität verliehen wird, dient der gesamten Santovito-Serie, um mit Ute Dettmar zu sprechen, als „paratextuelle Rahmung“ und referiert „auf das ‚gemeinsame folgenübergreifende Weltmodell‘“.³

Akzentuierungen des Seriellen anhand der Krimiplots

Wie die folgenden Einblicke in die Plots der drei hier näher betrachteten Romane zeigen werden, steht der serielle Charakter der Santovito-Bände in ihrer Erscheinungsform als „über Personenkonstellationen und Handlungsstränge verbundene gleichartige Folgen“⁴ außer Zweifel. Um insbesondere für die hier versuchte Klärung des Zusammenspiels von Serialität und Regionalität in den untersuchten Romanen einen ersten relevanten Grundstein zu legen,

² MECKLENBURG, *Erzählte Provinz*, 8.

³ DETTMAR, „Seriell Erzählen“, 137.

⁴ WINKLER, „Moderne Serialitäten“, 11.

ist es wichtig, gleich vorab die Gattungszugehörigkeit dieser Texte zum Krimigenre bzw. zum spezifischen Genre des Provinzkrimis zu postulieren. Wie Letourneur verdeutlicht, treten Texte über das Serielle immer in einen Dialog mit diversen architextuellen Kategorien, wie etwa Gattungen und Konventionen der Populärkultur.⁵ Das Krimigenre konstituiert sich in den untersuchten Bänden zuallererst über die Rekurrenz von Verbrechen sowie die Detektivfigur. Die das Serielle begründenden Gemeinsamkeiten lassen sich auf dieser allgemeinen Handlungsebene folgendermaßen zusammenfassen: Sämtliche Verbrechen, die die jeweilige Krimihandlung der drei Romane konstituieren, finden in der Umgebung des Apenninendorfes statt und spannen unterschiedliche Zeitebenen zusammen, da die Verbrechensthematiken und -umstände eine oder zwei Generationen in die Vergangenheit (insbesondere jene der italienischen Emigration und des Zweiten Weltkriegs) zurückreichen. Aufgeklärt werden sie jeweils durch Benedetto Santovito,⁶ teilweise mit Unterstützung wechselnder Gehilfen oder Gehilfinnen als Watson-Figuren. In *Macaroni*, dessen Erzählgegenwart die Jahre 1938 bis 1940 umfasst, ist der aus Süditalien stammende Santovito noch ein ganz junger Gendarmerieinspektor, der wegen Ungehorsams in das raue, kalte, als nordisch geltende Apenninendorf strafversetzt wurde. Den genauen Grund hierfür erfährt man im zweiten Band *Un disco dei Platters*: Santovito hatte sich geweigert, eine Untersuchung zu vertuschen, in die der Sohn eines ranghohen „gerarca fascista“ involviert war, was des weiteren auch zur Folge hatte, dass er beim Kriegseintritt Italiens an die russische Front geschickt wurde.⁷ Diese Positionierung Santovitos als regimekritische, antifaschistische und ‚rebellische‘ Detektivfigur kann somit als weiteres Merkmal auf Ebene der Architextualität festgehalten werden; zugleich stellen sich die Texte des Autorenduos dadurch auch in ein intertextuelles Spannungsverhältnis mit anderen (freilich nicht nur italienischen) Krimiautor:innen, von Andrea Camilleri mit seinem berühmten Protagonisten Montalbano über Lorian Macchiavelli selbst mit der Figur des Sarti Antonio, bis hin zu Maurizio De Giovanni im Neapel der 1930er Jahre verorteter Romanserie über den ebenfalls antifaschistischen Commissario Ricciardi.

⁵ LETOURNEUR, „Introduction“, 2-3.

⁶ Der doppelte religiöse Bezug, der durch den Vor- wie auch den Nachnamen des Protagonisten aufgerufen wird, verweist wohl auf dessen süditalienische Provenienz, kann aber angesichts seiner autoritätskritischen und politisch linken Einstellung eher als Ironiesignal gedeutet werden.

⁷ GUCCINI/ MACCHIAVELLI, *Un disco dei Platters*, 301.

Ein weiteres serielles Prinzip bei Guccini-Macchiavelli besteht, wie schon angeklungen, darin, dass die Aufklärung der Verbrechen über die Rekonstruktion von Vergangenem erfolgt und Schuldverstrickungen aus früheren Zeiten zutage fördert, wodurch auch der historischen Dimension in den Romanen eine wichtige Rolle zukommt. So reichen die vier Morde, mit denen es Santovito im ersten Band zu tun bekommt, hinsichtlich ihrer Beweggründe in die Zeitspanne von 1884 bis 1896 zurück und beziehen ihre Motivationen aus tragischen Begebenheiten in Frankreich, wohin es einige der Dorfbewohner als Arbeitsmigranten verschlagen hatte (darauf bezieht sich übrigens auch der Titel des Romans, denn *macaronis* war, ähnlich wie *ritals*, eine abwertende französische Bezeichnung für italienische Fremdarbeiter).⁸ Während für die ersten zwei Morde ein im Dorf als „il Francese“ bekannter Migrationsrückkehrer verantwortlich ist, der die Mitwisser an früheren Gewaltverbrechen aus dem Weg räumen will, gehen die beiden anderen Morde – darunter auch der Tod des „Francese“ selbst – auf das Konto eines durchaus sympathischen Dorfbewohners, Bleblè, mit dem sich Santovito im Lauf der Handlung angefreundet hatte. Der wegen seines Stotterns sogenannte Bleblè rächt sich an dem „Francese“ für den von diesem verschuldeten Tod seines Vaters bzw. eines ganzen Trupps an Minenarbeitern in einem französischen Bergwerk, und Bleblè bringt im Zuge dessen auch einen weiteren Involvierten um, den „Anarchico“, dessen Ermordung Santovito bis zuletzt einem faschistischen Schlägertrupp zugeschrieben hatte. Im Lesevorgang werden diese Erkenntnisse – das sei hier als weiteres, für die gesamte Trilogie geltendes serielles Element kurz erwähnt – schrittweise gemeinsam mit der Figur gemacht, an welche die Erzählperspektive und damit die Wissensvergabe jeweils gekoppelt ist. Es ist jedoch keineswegs nur Santovito, der als Reflektorfigur fungiert: Die Autoren wenden eine variable interne Fokalisierung an, was stellenweise auch dazu führen kann, dass man als Leser:in nicht sofort weiß, wer überhaupt spricht und wie das Erzählte eingeordnet werden kann.

⁸ Die französischen Argot-Bezeichnungen *ritals*, *macaronis* oder auch *spaghettis* waren, als Ausdruck eines gegen italienische Arbeitsmigrant:innen gerichteten Rassismus, besonders vor und nach dem Zweiten Weltkrieg stark verbreitet, da – wie Albert Memmi in diesem Zusammenhang ausführt – „l’invention verbale se fait plus vive lorsque les conflits sociaux s’avivent“ (MEMMI, *Le Racisme*, 124). Laut dem Online-Wörterbuch *La langue française* leitet sich *rital* von der Abkürzung „r.ital“ für „réfugié italien“ ab, die auf dem Aufenthaltsbescheid der Fremdarbeiter:innen vermerkt war (vgl. <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/rital#1>).

Im Folgeroman *Un disco dei Platters* ist neben Santovito auch Bleblè, der neuerlich zu einem Verdächtigen wird, sich dann aber als unschuldig erweist, weiterhin eine wichtige Figur und die Freundschaft der beiden vertieft sich. Zeitlich ist dieser Roman zwanzig Jahre nach dem vorangehenden situiert und der etwa vierzigjährige Santovito, der nach dem Krieg, wie man erfährt, in seine Heimatregion im Süden zurückgekehrt war, ist dort inzwischen zum „Maresciallo Maggiore“ bzw. Major der Carabinieri avanciert. In das Dorf kehrt er in der Erzählgegenwart eigentlich nur zur Sommerfrische bzw. zur Auffrischung seiner Erinnerungen zurück. Wenn er dennoch auch in diesem Roman wieder zum zentralen Ermittler in kriminellen Vorfällen wird, hat dies damit zu tun, dass der aktuelle, als eitel und unfähig geltende Maresciallo aus Ferrara von den Dorfbewohnern keine Unterstützung erfährt, während sie Santovito ihr volles Vertrauen entgegenbringen und ihn nach wie vor „Maresciallo“ nennen. Auf der Bahnfahrt ins Dorf lernt Santovito die studierte Historikerin Raffaella kennen, die als neue Grundschullehrerin anreist und mit der er sich lieren wird. Die Mordfälle, mit denen Santovito konfrontiert wird, betreffen in diesem Band zwei halbwüchsige Jungen sowie einen Einsiedler, den „Romitto“, und ihre Hintergründe reichen zurück zum Ende des Zweiten Weltkriegs (womit auch der chronologische Brückenschlag zum ersten Band *Macaroni* geschaffen wird, der kurz vor dem Kriegseintritt Italiens im Frühsommer 1940 endet). Wie besonders von Raffaella als eifriger Assistentin Santovitos erkannt wird, stehen im Mittelpunkt des aktuellen Falls wertvolle etruskische Ausgrabungsgegenstände, die bei Kriegsende auf Anweisung der Wehrmacht nach Deutschland gebracht werden sollten, jedoch von den zwei Ausführenden des Transports, einem deutschen und einem italienischen Soldaten, untereinander aufgeteilt und versteckt wurden. Dies löst in der Erzählgegenwart die drei Morde aus, da sowohl die beiden Jungen als auch der Einsiedler dem „Schatz“ auf der Spur sind und so den materiellen Begehrlichkeiten eines Dorfbewohners, den Santovito von früher unter dem Namen Collina kennt, in die Quere kommen. Pikanterweise ist Collina, der nunmehr von allen Stalin genannt wird, der zentrale kommunistische Agitator des Dorfes und bündelt in dieser Funktion (ähnlich wie Bleblè in *Macaroni*) durchaus gewisse Lesersympathien auf sich, etwa durch sein uneigennützig anmutendes Eintreten für die Opfer der

gewaltsam niedergeschlagenen Proteste gegen die aktuelle Regierung Tambroni. Diese solidarische Haltung steht jedoch in deutlicher Diskrepanz zu seiner Habgier in Bezug auf den „Schatz“ sowie auf das große Waffenarsenal, dessen er sich parallel dazu bemächtigt hat.

Den wichtigsten motivischen Brückenschlag zur Handlung des dritten Bandes, *Questo sangue che impasta la terra*, stellt das soeben erwähnte Waffenarsenal dar, situieren sich die Verbrechen in diesem im Jahr 1970 angesiedelten Roman doch im Kontext von Waffenhandel und terroristischen Aktivitäten: In einem paramilitärischen Camp von Rechtsextremen in der Nähe des Dorfes wird ein verdeckt agierender Geheimdienstagent erschossen, wofür von den zuständigen Exekutivbehörden zunächst junge Linksradikale verantwortlich gemacht werden. Klarheit kann durch seinen guten Draht zu den Dorfbewohner:innen und seine Recherchefähigkeiten wieder Santovito schaffen, während der aktuelle Maresciallo namens Garbin, wenn auch voller guter Absichten, den Ermittlungen meist hinterherhinkt. Santovito ermittelt hier auf eigene Faust, denn er hat die Gendarmerie inzwischen verlassen und lebt sozusagen als Privatier in der Ca' Rossa, jenem schon in Band eins und zwei thematisierten Haus am höchsten Punkt des Dorfes, das ihm der inzwischen verstorbene Bleblè vermacht hat. Wie man erfährt, hat Santovito dort inzwischen jahrelang mit Raffaella gelebt, in der Erzählgegenwart ist er jedoch allein. Was aus Raffaella geworden ist, auf deren Abwesenheit mehrfach, aber immer nur vage Bezug genommen wird, stellt sich erst am Ende heraus und soll auch hier an späterer Stelle beleuchtet werden. Was den im Zentrum der Ermittlungen stehenden Mord betrifft, zu dem gegen Ende noch ein zweiter hinzukommt, findet Santovito heraus, dass die Motivation dafür nicht, wie von seinen Kollegen vermutet, aus der militanten politischen Szene herrührt, sondern neuerlich auf die Habgier eines Einzelnen zurückzuführen ist, der seine Einblicke und Kontakte als Geheimdienstinformant für einen großangelegten Handel mit Waffen nutzte und unterschiedslos rechte wie auch linke militante Gruppen belieferte.

Makrostrukturelle Kohärenzmarker und die Einbindung der Historie

In zeitlicher Hinsicht beschreibt die Handlung der drei Bände mithin – um Newmans Begriff des „arc“⁹ für unsere Zwecke zu adaptieren – einen großen makrostrukturellen Bogen von den 1880er über die 1930/40er Jahre bis ins Jahr 1970 und verbindet, mittels teilweise recht loser und punktueller Handlungsbrücken, eklatante Krisenzeiten der italienischen Geschichte miteinander: jene von Massenarmut und -migration im Anschluss an die italienische Einigung mit jener von Faschismus und Zweitem Weltkrieg sowie schließlich mit jener der studentischen Unruhen, der *strategia della tensione* und des beginnenden rechts- und linksextremen Terrorismus.¹⁰ Das Alternieren der Zeitebenen wird auf diese Weise bereits mit Band zwei zu einem eigenen seriellen Kohärenzmarker, der im Prinzip für alle Santovito-Bände – auch für *Lo spirito e altri briganti* und *Tango e gli altri* – Gültigkeit besitzt. Die hier eingeführte und in der Folge auch auf andere Dimensionen des Seriellen anzuwendende Begrifflichkeit des ‚Kohärenzmarkers‘ leitet sich von jener der ‚intraseriellen Kohärenz‘ ab, die von Tanja Weber und Christian Junklewitz in ihrem Aufsatz zum ‚Gesetz der Serie‘ eingeführt und unter anderem auf die ‚Fortsetzungsreichweite‘ – also eben den übergreifenden Handlungsbogen – bezogen wird, der sich über die Episoden einer Serie hinweg konstituiert.¹¹ Als Kohärenzmarker fungiert in den Romanen des Autorenduos eben gerade auch deren zeitlich-narratologische Struktur in Form des Alternierens zwischen Erzählgegenwart und -vergangenheit durch immer wieder eingebaute Analepsen, wodurch sich die ‚Fortsetzungsreichweite‘, wie ausgeführt, insgesamt auf mehr als ein Jahrhundert erstreckt (von den sechziger Jahren des 19. bis zu den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts).

Im Hinblick auf die für Serien charakteristische ‚Alternanz von Repetition und Variation bzw. Wiederholung und Differenz‘¹² ist nun bemerkenswert, dass das Alternieren der

⁹ Vgl. NEWMAN, „From Beats to Arcs“.

¹⁰ Bereits durch diesen zeitlichen Bogen, der auf Ebene der Figuren Veränderung und Alterung impliziert, erweisen sich die Santovito-Romane als *progressive series*, in denen gemäß der Definition von Victor Watson anhand serieller Sequenzen eine fortlaufende Handlung erzählt wird, mit Figuren, die älter werden, und Settings, die sich verändern (vgl. WATSON „Reading Series Fiction“, 532-533). Aufgrund ihrer konstanten Situierung im Apenninendorf sowie der pro Band immer neuen und jeweils aufgeklärten Kriminalfälle weisen die Romane des Autorenduos aber durchaus auch Merkmale von *successive series* auf, die eben durch abgeschlossene Episoden und jeweils neue Fälle in einem gleichbleibenden Setting charakterisiert sind (ebd.).

¹¹ Vgl. WEBER/ JUNKLEWITZ, „Das Gesetz der Serie“, 24.

¹² WINKLER, „Moderne Serialitäten“, 10.

Zeitebenen im dritten Band, wie man erst mit fortschreitender Lektüre desselben realisiert, plötzlich zu einem trügerischen bzw. ‚unzuverlässigen‘ Kohärenzmarker gerät und in Differenz statt Wiederholung umschlägt. Hier wechseln sich die Kapitel, in denen Vorfälle im Dorf und in Bologna im Mittelpunkt stehen, mit metadiegetischen Einschüben in Gestalt eines in Ich-Form verfassten „diario americano“ ab, als dessen Protagonistin erst am Ende Raffaella, Santovitos Gefährtin, erkennbar wird: Sie war in die USA aufgebrochen, um dort für zwei Jahre an einer Universität zu unterrichten, wird jedoch schon nach ein paar Monaten wieder nach Italien ausgewiesen, weil sie an Demonstrationen gegen die Intervention der USA in Kambodscha teilnimmt und man sie vorübergehend der Mitgliedschaft in einer terroristischen Vereinigung verdächtigt. Die Einschübe des „diario americano“, die man zunächst versucht ist als Analepsen zu verstehen, laufen in Wahrheit somit zeitlich parallel zur Haupthandlung ab und dienen, wie sich letztlich zeigt, als kulturgeographisch versetzter Spiegel für die politische Situation Italiens im Zeichen von „anni di piombo“ und „strategia della tensione“, die ja den gesellschaftspolitischen Kontext für die Handlung des dritten Bandes konstituiert. Sogar die Rückbezüge zum Kriegsende und zum Faschismus – die eigentlichen Analepsen des dritten Bandes – werden in diesen Einschüben gespiegelt: Raffaella findet in den USA eine verlorengeliebte Kindheitsfreundin wieder, deren Vater wegen seiner Tätigkeit als hoher faschistischer Beamter nach dem Krieg in Italien bedroht wurde und mit der Familie ausgewandert war.

Tatsächlich weisen die Santovito-Bände ganz generell eine dichte Reihe an chronologischen bzw. historischen Verflechtungen und Spiegelungen auf, denen Paolo Chirumbolo in seinem ertragreichen Aufsatz „Raccontare il passato: il ciclo di Santovito tra microstoria, macrostoria e cultura popolare“ nachgegangen ist. Er untersucht darin nicht nur das Ineinandergreifen der zeitlichen Dimensionen, sondern besonders auch jenes von *microstoria* und *macrostoria*, von individueller und offizieller Geschichte in den Santovito-Romanen. Er setzt die Dialektik von *micro-* und *macrostoria* des Weiteren in Beziehung zu jener von Dorf und Stadt und entdeckt in Santovitos Bestreben, die Vorfälle im Dorf auf Ebene der individuellen

Geschichten zu rekonstruieren und einzuordnen, eine deutliche Parallele zur Tätigkeit eines Historikers, der ebendiese Aufgabe im Bereich der offiziellen Geschichte erfüllt.¹³

Ein Aspekt, den Chirumbolo ebenfalls schlaglichtartig beleuchtet und der sich im vorliegenden Kontext aus der Perspektive des Zusammenspiels von Regionalität und Serie als besonders ergiebig erweist, ist die Bezugnahme auf populäre Mythen in den Santovito-Romanen, die durch die Einbindung von wiederkehrenden stilistisch-rhetorischen Mustern die serielle Kohärenz in einigen Fällen noch zusätzlich untermauert. Als populäre Mythen oder schlichtweg Volksmythen¹⁴ können der Vorstellungswelt der Dorfbewohner zuzuschreibende, märchen- oder sagenhafte Erzählungen bezeichnet werden, die insbesondere im zweiten Band der Trilogie einen wichtigen Stellenwert einnehmen und im Universum des Dorfes, über die individuellen Ereignisse der *microstoria* hinaus, als weitere Kontrastfolie zur offiziellen Geschichte fungieren. Tatsächlich werden diese Mythen teilweise sogar als Erklärungsversuche für die kriminellen Ereignisse herangezogen: So identifizieren sich etwa die etruskischen Ausgrabungsgegenstände im Volksglauben mit dem verlorenen Schatz einer sagenumwobenen „regina selvaggia“,¹⁵ und so werden die seltsamen Verstümmelungen von zwei der im Becken eines Wildbachs aufgefundenen Leichen dem Zutun einer Wasserhexe, der Borda, zugeschrieben.¹⁶

Eine Rolle für die „intraserielle Kohärenz“ spielen die Volksmythen aber nicht allein durch ihre Einflechtung in die Handlung, sondern auf augenfällige Weise auch durch die Form ihrer sprachlichen Einbindung. So ist in allen drei Romanen an einem bestimmten Punkt die Rede von der „Buca del Diavolo“, einem für Wanderer gefährlichen Krater im gebirgigen Gelände, und jedes Mal wird mit exakt demselben Wortlaut die Legende von deren Entstehung und Namensgebung erzählt (die Geschichte eines Wettstreits zwischen dem

¹³ Vgl. CHIRUMBOLO, „Raccontare il passato“, 477. In eine ähnliche Richtung argumentiert teilweise auch PEZZOTTI, „The Detective as a Historian“.

¹⁴ Auch wenn die in den Santovito-Romanen vorkommenden Beispiele für Geschichten der populären Erzählkultur gänzlich erfunden sein sollten, bezeugen sie den engen Zusammenhang zwischen traditionellen Erzählstoffen und sogenannten *contemporary legends*. Vgl. SCHNEIDER, „Traditionelle Erzählstoffe und Erzählmotive in Contemporary Legends“, 165f.

¹⁵ Vgl. GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Un disco dei Platters*, 59 und 114.

¹⁶ Vgl. ebd., 16f., 59f., 161 und 186f.

Teufel und einem Dorfpfarrer).¹⁷ Die Signalwirkung dieser sich immerhin über jeweils ein- einhalb Seiten hinziehenden *Repetitio* besteht eben gerade darin, dass die Erzählung in den Bereich des Mythischen, Unveränderlichen, sprachlich ein für alle Male Fixierten eingeschrieben wird. Aber auch für die Beschreibung und Geschichte eines weiteren Ortes kommt dieser augenfällige stilistisch-rhetorische Kunstgriff zur Anwendung, nämlich im Zusammenhang mit der Ca' Rossa, dem Haus von Bleblè. So wird in den drei Romanen mit größtenteils gleichbleibenden Formulierungen die ausgesetzte Lage des weithin sichtbaren Hauses geschildert und in Kurzform Bleblès Familiengeschichte erzählt, die mit der Arbeitsmigration nach Frankreich und dem Verlust des Vaters verbunden ist.¹⁸ Auf diese Weise werden, so könnte man folgern, auch dieser Ort und seine Geschichte mythisiert und in den Bereich des Unveränderlichen eingeschrieben. Dies ist auch insofern von Belang, als gerade die Ca' Rossa für die Figur des Santovito und seine zunehmende Identifikation mit dem dörflichen Universum ein deutliches Indiz darstellt: Wie erwähnt, hat Santovito im dritten Band das Erbe Bleblès angetreten und sich in der Ca' Rossa dauerhaft niedergelassen, wird also selbst zu einem Teil der mythischen Dorfgeschichte.

Bevor diese und andere Zuschreibungen an Santovito genauer befragt und im Hinblick auf die Typisierung des Provinzkrimis eingeordnet werden, ist noch ein Blick auf die Struktur der Dorfgemeinschaft, auch mit ihren seriellen Merkmalen, zu werfen.

Das Serielle der Provinz und die ‚exzentrische‘ Dorfgemeinschaft

Abgesehen von den für die Handlung zentralen Figuren, die im Zuge der Skizzierung der Plots genannt wurden, stellen für die Frage nach den seriellen Kohärenzmechanismen auch die zahlreichen Nebenfiguren eine wichtige Basis dar. Tatsächlich tragen gerade sie entscheidend zur Konturierung der Dorfgemeinschaft und der soziokulturellen Hintergründe bei. So gibt es eine Reihe von Figurenpositionen, die aus der Dorfgesellschaft nicht wegzudenken sind, die aber aufgrund der Zeitsprünge von einem Band zum nächsten durch immer neue

¹⁷ Vgl. GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Macaroni*, 231ff.; GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Un disco dei Platters*, 295f.; GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Questo sangue*, 194f. Vgl. dazu auch CHIRUMBOLO, „Raccontare il passato“, 480.

¹⁸ Vgl. GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Macaroni*, 92f.; GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Un disco dei Platters*, 139f.; GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Questo sangue*, 32f.

Personen und Namen gefüllt sind. Beispiele sind der Dorfpfarrer, die jeweiligen Betreiber der dörflichen Gastwirtschaft oder des Tabakladens, der „appuntato“, ein rangniedriger Gendarm, der in allen drei Romanen eine tendenziell komische Figur ist – und nicht zuletzt auch der *Maresciallo dei Carabinieri*, denn nur in *Macaroni* ist das ja Santovito selbst.

All diese im Grunde austauschbaren, durch ihre gesellschaftliche Funktion bestimmten Figuren verleihen der Dorfgemeinschaft ihre gleichbleibende, die Zeiten überdauernde Struktur. Neben ihnen ist das Dorfkollektiv jedoch – in nicht minder serieller Weise – auch durch einige außergewöhnliche, höchst individuelle Figuren geprägt, von denen Santovito sogar die am wenigsten spektakuläre ist. Eine überaus markante Gestalt ist etwa die Contessa, einzige Angehörige einer alten aristokratischen Oberschicht im Dorf, die sich dauerhaft in einem Mezzacosta genannten Anwesen niedergelassen hat, da ihr Mann sie wegen ihres Ehebruchs aus dem gemeinsam bewohnten Palazzo in Bologna verbannt hat. Um sie ranken sich besonders im ersten Band düstere Dorflegenden, die ihr sadistisch-dämonische Eigenschaften zuschreiben und dem Text punktuell eine gewisse Nähe zur *Gothic Fiction* verleihen (was im zweiten Band durch die Figur der Wasserhexe Borda fortgeführt wird): Die Contessa, die nachts nackt herumlaufe und dabei fluche wie ein Dämon, so heißt es, halte in den Kellerräumen ihres Anwesens verstümmelte Männer angekettet gefangen, die man nachts weinen und schreien höre; und von den rotglühenden Augen der Contessa berichtet aus eigener Anschauung sogar Cotigno, der junge, jedoch als komische Figur wenig vertrauenserweckende Gendarm.¹⁹

Insgesamt fällt bei der Betrachtung des Figurenarsenals auch ins Auge, dass in jedem der drei Bände, um mit Julie Bartosch zu sprechen, etliche „exzentrische“ Figuren eine Rolle spielen: so neben der Contessa etwa auch die Frau des Osteria-Betreibers, Serafina, die ihre Liebhaber strikt nur aus dem Kreis der ins Dorf Zugewanderten wählt, das Freundespaar Ligera und Nasone, zwei Köhler, deren Schicksal zwillingshaft aneinander geschmiedet scheint, oder die geheimnisvollen Präsenzen des „Francese“ in *Macaroni* und des „Romitto“

¹⁹ Vgl. GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Macaroni*, 157f. Die Figur der furchterregenden, blutrünstigen Adelligen, durch die neuerlich auf populäre Erzählkultur zwischen Tradition und *contemporary legend* sowie zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit verwiesen wird, erweckt unweigerlich Reminiszenzen an andere in der Literatur gestaltete Frauenfiguren zwischen Sadismus und Vampirhaftigkeit, wie etwa Ugo Tarchettis *Fosca* (1869) oder die Figur der ungarischen Gräfin Báthory, die u.a. Dacia Maraini in ihrem Theaterstück *Erzabeth Bathory* (1991) literarisch bearbeitet hat.

in *Questo sangue*. Sie und etliche andere bedingen, dass die Gesellschaft des Apenninendorfes – um mit Bartoschs Kriterien für die Unterscheidung der beiden Grundtypen des Provinzkrimis, des affirmativen und des dekonstruierenden, zu operieren – durchaus eher als „exzentrisch und pluralistisch“ denn als „gewöhnlich und homogen“ bezeichnet werden kann.²⁰

Dennoch handelt es sich bei dem Apenninendorf keineswegs um „einen modernisierten Gegenentwurf zur traditionellen Provinz“²¹ oder um eine Dekonstruktion des Dörflichen. Interessanterweise fällt insbesondere die Hauptfigur Santovito selbst aus den von Bartosch vorgeschlagenen Kategorisierungen heraus oder findet, anders gewendet, in beiden Grundtypen ihren Platz. In seiner beruflichen Funktion ein Rebell und Außenseiter,²² etabliert er sich in den drei Romanen nicht nur als Regimegegner zu Zeiten der faschistischen Herrschaft,²³ sondern gibt kontinuierlich eine systemkritische Ader zu erkennen, etwa indem er wiederholt von oben bzw. aus Bologna kommende Befehle unterläuft.

Wie schon angemerkt, situiert sich die Figur damit auf einer Linie mit den systemkritischen und tendenziell linksgerichteten Ermittlern anderer erfolgreicher italienischer Krimiserien, die ebenfalls als Provinzkrimis verortet werden können (Camilleris Montalbano wurde bereits genannt, Carofoglios Guido Guerrieri wäre ein weiteres Beispiel). Auf der anderen Seite muss Santovito jedoch hinsichtlich mancher seiner Lebenseinstellungen oder auch seiner kulinarischen Vorlieben, was Bartosch ja ebenfalls als Kriterium heranzieht,²⁴ als durch und durch konservativer Charakter bezeichnet werden. Nicht nur einmal wird, wie hier in *Un disco dei Platters*, das Lieblingsessen Santovitos folgendermaßen beschrieben: „salame e prosciutto, che tagliò a grosse fette, una pagnotta toscana e un [...] fiasco di vino“.²⁵ Seine zunehmend positive, ja identifikatorische Haltung gegenüber dem Dorf und

²⁰ Vgl. BARTOSCH, „Affirmation oder Dekonstruktion von Provinz“, 152ff.

²¹ Ebd., 159.

²² Barbara Pezzotti bezeichnet ihn, im Anschluss an Porteous, als „away-outsider“, da er natürlich auch als Südtaliener eine Außenseiterrolle einnimmt. (vgl. PEZZOTTI, „The Detective as a Historian“, 217)

²³ Er kämpft sogar auf Seiten der Partisanen, was den Handlungsstoff für *Tango e gli altri* liefert.

²⁴ Bartosch unterscheidet, wie sich grob zusammenfassen lässt, zwischen „interkulturalistischer Nahrungskonzeption“ und „traditionalistische[m] Ernährungsverhalten“ und misst dem beschriebenen Essverhalten, als dritter Kategorie neben der Charakterisierung des Protagonisten („gewöhnlich vs. exzentrisch“) und des gesellschaftlichen Kontexts („homogen vs. pluralistisch“), eine wesentliche Bedeutung für ihre Klassifizierung des Provinzkrimis zu (vgl. BARTOSCH, „Affirmation oder Dekonstruktion von Provinz“, 156f.). Noch genauer untersucht sie diesen Aspekt in einem Aufsatz von 2015 (vgl. BARTOSCH, „Kässpatzen, Dampfnudeln und Gamsfiletsulz“).

²⁵ GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Un disco dei Platters*, 218.

dessen ‚althergebrachten‘ Lebensweisen tritt vor allem ab dem zweiten Band deutlich hervor und geht Hand in Hand mit der Tatsache, dass er den Neuerungen und Umwälzungen der 1960er und 1970er Jahre generell skeptisch bis ablehnend gegenüberzusteht. So werden die Modernisierungsspuren im Dorf, die allesamt im Zeichen der neuen Massenkultur stehen, von ihm mit unverhohlenem Unbehagen wahrgenommen: von der ‚ristobar‘, die die alte Osteria ersetzt hat, mit ihrer Jukebox und den knallbunten Sprudellimonaden, bis hin zum neuen Tabakladen ‚tutto plastica e luci‘ und seinem kaugummikauenden, zur Rockmusik zuckenden jungen Verkäufer in Jeans, was Santovito mit Wehmut an ‚[i]l buon profumo di legno antico e di trinciato che c’era nella bottega del vecchio Tarquinio!‘ denken lässt.²⁶

Auch Raffaella, obwohl ein gutes Jahrzehnt jünger als Santovito und im zweiten Band noch keine dreißig Jahre alt, beklagt die Veränderungen im Dorf. Dieses habe sich in einen ‚posto di villeggiatura‘ verwandelt, das Anwesen der Mezzacosta ist nun ein Hotel und von der alten Hanffabrik, die den Menschen im Tal Arbeit gegeben hatte, ist nur ‚un cumulo di macerie‘ übrig.²⁷ Die letzten alten Berufe, die in Band zwei noch eine Rolle spielen, etwa in Gestalt des aus Sardinien zugewanderten Schäfers Sotgiu oder des Schmieds Frabbone, in dessen Werkstatt sich jene treffen, die die neue ‚ristobar‘ boykottieren (so natürlich auch Santovito), sind im zehnten Jahre später angesiedelten dritten Band vollends verschwunden. Der dritte Band endet sogar mit einem Dorffest, bei dem die alten Handwerke in miniaturhaften Schauwerkstätten für die Touristen nachgestellt werden.²⁸ Chirumbolo bringt diese vor allem durch Santovitos repräsentierte Haltung folgendermaßen auf den Punkt: ‚La cultura popolare viene così ineluttabilmente sostituita dalla cultura di massa e il maresciallo diventa un testimone in grado di conservare e tramandare ciò che rimane del passato.‘²⁹

Der dezidierte Konservatismus Santovitos manifestiert sich auch in weiteren Einstellungen und Gewohnheiten. Auf seine sehr bodenständigen und repetitiven kulinarischen Vorlieben wurde bereits hingewiesen, wie auch auf die Tatsache, dass er gewissermaßen in die Fußstapfen von Dorfbewohnern tritt, wobei neben Bleblè, in dessen Ca’ Rossa er wohnt,

²⁶ GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Un disco dei Platters*, 108, 246, 106.

²⁷ Ebd., 51, 52.

²⁸ GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Questo sangue*, 309f.

²⁹ CHIRUMBOLO, ‚Raccontare il passato‘, 481.

noch der alte Tripoli zu erwähnen ist, der in *Macaroni* mit immer zutreffenden Wettervorhersagen glänzt, was Santovito in den Folgebänden weiterzuführen versucht. Nicht unberücksichtigt darf schließlich Santovitos wohl am häufigsten benannte Leidenschaft bleiben, die von Beginn an zur Profilierung seines Charakters eingesetzt wird und an berühmte Detektivfiguren der Krimi-Geschichte (wie etwa Simenons Pfeife rauchenden Kommissar Maigret) denken lässt: Er ist ein eingefleischter Zigarrenraucher, und seine Vorliebe für „mezzi toscani“ wird ab *Un disco dei Platters* immer wieder gegen all diejenigen ausgespielt, die (wie der eitle, aber unfähige Maresciallo Amadori in Band zwei) von Zigarre oder Pfeife auf die neumodischen blonden und parfümierten Zigaretten umgestiegen sind.

„Authentizität“ und Modellierung von Dorf/Provinz vs. Stadt

Angesichts der soeben skizzierten identifikatorischen Haltung, die Santovito gegenüber den Gepflogenheiten und Wertmaßstäben des Apenninendorfes im Lauf der Handlung entwickelt, könnte man versucht sein, in den Darstellungsweisen des Autorenduos Guccini/Macchiavelli einen Hang zur Idealisierung des Dörflich-Provinziellen zu sehen – und damit auch des „Authentischen“, wie es Hans-Peter Ecker in seinem Aufsatz „Über eine problematische Qualität regional orientierter Literatur“ definiert. Laut Ecker wird „[r]egional orientierter Literatur“ häufig „ein Zug zum Wahren, zum sogenannten ‚Ursprünglichen‘ und ‚Echten‘ nachgesagt“, besonders dann, wenn sie in ihrer „räumlich situierte[n] kollektive[n] Individualität“ positiv markiert ist.³⁰ Für eine solche Sichtweise würde in den Romanen um Santovito durchaus die Tatsache sprechen, dass dieser gegenüber dem urbanen Ambiente, das in der Trilogie durch Bologna repräsentiert wird, Vorbehalte hegt. Beispiele dafür lassen sich bereits in Band eins und zwei finden; der explizite und deutliche Gegensatz zur ‚Stadt‘, wie er für die narrative Konstituierung von ‚Provinz‘ üblicherweise als Kontrastfolie erachtet wird,³¹ tritt jedoch erst im dritten Band *Questo sangue che impasta la terra* markant hervor. Dort laufen die Hintergründe und Motivationen für die Gewalttaten erstmals nicht im Apenninendorf selbst, sondern in Bologna zusammen, das sich dort zudem, quasi als Metonymie für das Italien der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, als brodelnder Herd politischer

³⁰ ECKER, „Authentizität“, 20 [Kursiv im Original].

³¹ Vgl. etwa BARTOSCH, „Affirmation oder Dekonstruktion von Provinz“, 157.

Spannungen und studentischer Unruhen präsentiert. Eine exemplarische Bilanz der werkimmanenten Bewertungen von ‚Provinz‘ versus ‚Stadt‘ macht mit Blick auf Band drei daher am meisten Sinn. Diese Bilanz fällt nun überraschend ambivalent aus, vor allem aufgrund der zahlreichen impliziten Ironiesignale, die dort eingeflochten sind. Diese kurz noch zu beleuchten kann dazu dienen, den Provinzbegriff der Romane abschließend zu relativieren und ins rechte Licht zu rücken.

Einleitend wurde betont, dass das Apenninendorf als zentraler Handlungsschauplatz mit der Biographie beider Autoren in enger Verbindung steht. Es darf aber natürlich nicht vergessen werden, dass ebendies auch für die Stadt Bologna gilt, und gerade das Bologna der 1970er Jahre ist mit der künstlerischen Biographie beider Autoren – den Liedern Guccinis wie auch den früheren Kriminalromanen Macchiavellis – besonders eng verbunden. Tatsächlich ist in Band drei der Santovito-Bände eine Reihe von impliziten, teilweise aber auch expliziten Verweisen auf das frühere, sehr politisierte Schaffen der beiden Autoren in eben dieser Phase eingebaut. So ist einer der urbanen Handlungsschauplätze in Band drei das real existierende und, wie eingangs erwähnt, von Lorianio Macchiavelli gegründete Alternativtheater Sanleonardo, das auch im Roman namentlich so genannt wird.³² Damit verweisen die politisch aktiven Studenten, auf die Santovito dort trifft, einerseits auf Macchiavellis Krimiserie rund um Sarti Antonio und seinen studentischen Gehilfen Rosas; sie wirken mit ihren langen Haaren und Bärten aber auch wie Ebenbilder des jungen Guccini, bis hin zum Dresscode mit Palästinensertuch, der „kefijah“, und grünem Parka, dem mythischen „eskimo“,³³ der als Emblem der Linken galt und in Guccinis gleichnamiger *canzone* „Eskimo“ verewigt wurde. Bei der Tour durch die studentischen „osterie“, die Santovito aus Recherchegründen wiederholt unternimmt, werden von den jungen Leuten – wie die im Roman abgedruckten Strophen untermauern – Lieder der politischen Agitation etwa von Paolo Pietrangeli angestimmt, und sogar ein Selbstzitat aus Guccinis *canzone* „Primavera di Praga“ ist dabei.³⁴

³² Vgl. GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Questo sangue*, 115, 123, 130 und 208.

³³ GUCCINI/MACCHIAVELLI, *Questo sangue*, 123.

³⁴ Ebd., 214, 122.

Es zeugt von augenzwinkernder auktorialer Ironie, dass Guccini und Macchiavelli die selbstreferenziellen Bezüge zum eigenen Jugendwerk, ja sogar Spiegelungen ihrer selbst in jungen Jahren, in die Romanhandlung einbauen und ihren Protagonisten Santovito mit skeptischer Distanz auf diese blicken lassen. Darauf weist unter anderem auch Santovitos Reaktion auf die bei einer Demonstration junger Aktivist:innen durchs Megaphon gerufenen politischen Ansagen hin: „Non capiva le nuove ideologie che gli mettevano dinanzi, come quelle urlate dal megafono o appena lette sul manifesto, precise e senza possibilità di ripensamenti.“³⁵ Die ironische Distanzierung wirkt hier freilich in beide Richtungen, so dass Santovitos konservative Einstellungen, die in seiner hochgradigen Identifikation mit der apenninischen Provinz Ausdruck finden, implizit wieder relativiert werden. Der Apologie des Dörflichen, welche die Romane von Guccini/Macchiavelli streckenweise zu transportieren scheinen, wird mit diesen Ambivalenz schaffenden Mechanismen in jedem Fall die Ausschließlichkeit genommen. Damit entziehen sich die Romane auch dem Vorwurf des Kitsches, der Verklärung der „guten alten Zeiten“ und eines vermeintlich authentischen Dorflebens.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- GUCCINI, FRANCESCO: *Croniche epafâniche*, Milano: Feltrinelli 1989.
 GUCCINI, FRANCESCO/LORIANO MACCHIAVELLI: *Macaroni. Romanzo di santi e delinquent*, Milano: Mondadori 1997.
 — *Un disco dei Platters*. Milano: Mondadori 1998.
 — *Questo sangue che impasta la terra*, Milano: Mondadori 2001.
 — *Lo Spirito e altri briganti*, Milano: Mondadori 2002.
 — *Tango e gli altri*, Milano: Mondadori 2007.

Sekundärliteratur

- BARTOSCH, JULIE: „Affirmation oder Dekonstruktion von Provinz. Zwei Grundtypen des Provinzkrimis“, *Germanica* 58 (2016), 149-159 (= *Le roman policier dans l'espace germanophone*).

³⁵ Ebd., 213.

- „Kässpatzen, Dampfnudeln und Gamsfiletsulz. Der traditionalistische Ernährungsdiskurs im Provinzkrimi und seine Funktion für die Konstruktion regionaler Identität“, *Germanica* 57 (2015), 159-174 (= *Ordre et désordre à table*).
- BEIL, BENJAMIN u.a.: „Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt“, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7.2 (2012), [<https://doi.org/10.25969/mediarep/2711> (letzter Zugriff: 04.03.2022)], 10-16.
- CHIRUMBOLO, PAOLO: „Raccontare il passato. Il ciclo di Santovito tra microstoria, macrostoria e cultura popolare“, *Italica* 86.3 (2009), [<https://www.jstor.org/stable/40505900> (letzter Zugriff: 04.03.2022)], 471-487.
- DETTMAR, UTE: „Serielles Erzählen“, TOBIAS KURWINKEL/PHILIPP SCHMERHEIM/STEFANIE JAKOBI (Hgg.): *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart: Metzler 2020, 137-144.
- ECKER, HANS-PETER: „Authentizität. Über eine problematische Qualität regional orientierter Literatur“, ANSELM MALER (Hg.): *Literatur und Regionalität* (= Studien zur Neueren Literatur, 4), Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1997, 9-22.
- GUAGNINI, ELVIO: *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Formia: Ghenomena 2010.
- KELLETER, FRANK: „Populäre Serialität. Eine Einführung“, FRANK KELLETER (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2012, 11-46.
- LETOURNEUR, MATTHIEU: „Introduction. La littérature au prisme des sérialités“, *Belphégor* 14 (2016), [<https://doi.org/10.4000/belphegor.794> (letzter Zugriff: 04.03.2022)], 1-15.
- MECKLENBURG, NORBERT: *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*, Königstein/Ts.: Athenäum 1982.
- MEMMI, ALBERT: *Le racisme. Description, définition, traitement*, Paris: Gallimard 1994 (1982).
- NEWMAN, MICHAEL Z.: „From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative“, *The Velvet Light Trap* 58 (2006), 16-28.
- PEZZOTTI, BARBARA: „The Detective as a Historian. The Legacy of the Resistance in Macchiavelli and Guccinis Crime Series“, *Nemla Italian Studies XXXVI* (2014), [<https://research.monash.edu/en/publications/the-detective-as-an-historian-the-legacy-of-the-resistance-in-mac> (letzter Zugriff: 04.03.2022)], 213-235.
- RICCÒ, GIULIA: „‘Un bruttissimo affare’: Francesco Guccini and Lorianò Macchiavelli’s Literary Inquiry into the Biennio 1943-1945“, *Forum Italicum* 53.3 (2019), [<https://doi.org/10.1177/0014585819870763> (letzter Zugriff: 04.03.2022)], 731-747.
- SCHNEIDER, INGO: „Traditionelle Erzählstoffe und Erzählmotive in Contemporary Legends“, CHRISTOPH SCHMITT (Hg.): *Homo narrans. Studien zur populären Erzählkultur*, Münster u.a.: Waxmann 1999, 165-179.
- SCHRADER, SABINE/DANIEL WINKLER: „Einleitung: Europäische Serienkultur und die Debatte um das Qualitätsfernsehen“, SABINE SCHRADER/DANIEL WINKLER (Hgg.): *TV global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate*, Marburg: Schüren 2014, 7-28.

- SCHULZ-BUSCHHAUS, ULRICH: „Der realistische Kriminalroman als Instrument von Sozialkritik: Leonardo Sciascia“, ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS (Hg.): *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay* (= Schwerpunkte Romanistik, 14), Frankfurt a.M.: Athenaion 1975, 196-204.
- WATSON, VICTOR: „Reading Series Fiction“, PETER HUNT (Hg.): *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London: Routledge 2004, 532-537.
- WEBER, TANJA/CHRISTIAN JUNKLEWITZ: „Das Gesetz der Serie. Ansätze zur Definition und Analyse“, *Medienwissenschaft* 25.1 (2008), 19-25.
- WINKLER, DANIEL: „Moderne Serialitäten, disziplinäre Traditionen und medienwissenschaftliche Trends. Zur Einleitung“, DANIEL WINKLER/MARTINA STEMBERGER/INGO POHN-LAUGGAS (Hgg.): *Serialität und Moderne. Feuilleton, Stummfilm, Avantgarde*, Bielefeld: transcript 2018, 9-29.