

Textstrukturen und weibliche Subjektivität in Texten von Leslie Kaplan

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereichs 05
an der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von
Kerstin Heyd
aus Ludwigsburg

Gießen 2002

Dekan: Prof. Dr. Jucker
I. Berichterstatter: Prof. Dr. Stenzel
II. Berichterstatter: Prof. Dr. Floeck
Tag der Disputation: 15. Mai 2002

Inhalt

Einleitung	1
I. Weibliche Subjektentwürfe in der ‚Neuen Frauenliteratur‘ der 70er Jahre	6
1. Das Subjektmodell der Selbstfindungstexte	8
2. Experimentelle Frauentexte: Lustvolle Selbstauflösung bei Hélène Cixous	15
2.1. Das weibliche Subjekt in Cixous’ ‚theoretischen‘ Schriften	16
2.2. Das weibliche Subjekt in Cixous’ fiktionalen Texten	20
3. Theorie und Macht	24
II. Literatursoziologische Veränderungen Ende der 70er Jahre	27
1. Zur Situation von Autorinnen im literarischen Feld	27
Exkurs: Zur Rezeption der französischen feministischen Literatur und Kritik in Deutschland	37
2. Krise der feministisch engagierten Literatur	39
3. Abwendung von Theorien	42
4. Neuausrichtung der feministischen Literatur	45
III. Die Irrealität des Realen: Entwirklichungsprozesse in <i>L’excès-l’usine</i>	49
1. Affektstrategien	52
2. Evokation	55
3. Verfremdung	60
3.1. Entfunktionalisierung und Abstrahierung der Dinge	61
3.2. Entwirklichung von Arbeit	65
4. Verweigerung von Sinnstiftung	70
IV. Schreiben ohne Diskurse	75
1. Aspekte von Kaplans Diskursbegriff: <i>discours</i> versus <i>écriture</i>	75
1.1. Diskurs als Benennung	79
1.2. Diskurs als Wissen	84
1.3. Diskurs als Sinnstiftung	87
2. Schreibprozesse	90

V. Das weibliche Subjekt in <i>L'excès-l'usine</i>: isoliert, entindividualisiert und fragmentarisiert	95
1. Das unbestimmte Pronomen mit weiblicher Geschlechts- markierung: <i>On est prise, on est tournée, on est à l'intérieur</i>	95
2. Entfremdung der weiblichen Figuren: <i>On est imbibée, nulle part, flottant au bout de la chaîne</i>	97
2.1. Zur Eigenwahrnehmung der unbestimmten Figuren: <i>On est dispersée</i>	98
2.2. Zur Wahrnehmung der Umwelt: <i>On est rejetée</i>	101
2.3. Zur Wahrnehmung anderer Frauen: <i>On est tirée très loin</i>	102
3. Entindividualisierung als Folge geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung	105
 VI. Zwischen Selbstauflösung und Selbstbehauptung: Das weibliche Subjekt in <i>Le criminel</i>	 112
1. Kollektive Subjektivität	113
1.1. Die Atmosphäre des Schlosses	113
1.2. Kollektive Subjektivität im unbestimmten Pronomen	117
2. Unterscheidung der Subjekte	121
3. Weibliche Subjektivität in <i>Le criminel</i>	125
3.1. Jennys Verhältnis zu Louise: <i>Jenny est emportée par Louise</i>	126
3.2. Jennys Verhältnis zu ihren Mitmenschen: <i>Avec tout le monde Jenny pense</i>	127
3.3. Jennys Verhältnis zur Umwelt: <i>Elle est dans ce monde, légère, confirmée</i>	129
 VII. Konstruktive Offenheit: Weibliche Subjektivität in <i>Le pont de Brooklyn</i>	 132
1. Erzählstruktur	133
1.1. Zeitkonzeption	136
1.2. Zum Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Figuren	137
2. Offenheit als innere Disposition der Figuren	141
2.1. Zur Präsentation des Denkens der Figuren	141
2.2. Offenheit als Unabgeschlossenheit	143
2.3. Offenheit als Gegenteil von Gewißheit und Wissen	143
2.4. Aufgeschlossenheit	146
3. Weibliche Subjektivität	148
3.1. Konstruktive Offenheit	148
3.2. Freiheit im gesellschaftlichen Vakuum	151
 Schlußbemerkungen	 157
Literaturverzeichnis	160

Einleitung

Zu Beginn der 80er Jahre macht sich in Frankreich eine innovative Prosaliteratur bemerkbar, die von einigen LiteraturkritikerInnen als *autre roman* bezeichnet wird.¹ Dieser ‚andere Roman‘ unterscheidet sich deutlich von dem für das alljährliche ‚Preiskarussell‘ geschriebenen konventionellen Roman,² aber auch von der theorieorientierten literarischen Avantgarde.³ Als Ristat 1983 die Spaltung innerhalb der Literatur in einen experimentellen und einen traditionellen Flügel beklagte – „entweder man hat es mit Texten formalistischen Charakters zu tun, die meistens keinen Bezug zur Gesellschaft haben, oder aber mit Texten klassischer Machart, die lediglich vom Romanerbe des 19. Jahrhunderts profitieren“⁴ – waren die ersten Texte der später als *autre roman* benannten literarischen Tendenz gerade erschienen.⁵ Sie siedeln sich zwischen den genannten Polen von experimenteller und konventioneller Literatur an, weil sie wieder erzählen wollen und gleichzeitig die Erkenntnisse aus den Theoriediskussionen verarbeiten.⁶ In ihren ästhetisch meist hochreflektierten Texten erprobt die neue Generation von AutorInnen eine Rückkehr zum Erzählen jenseits der traditionellen Gattungsmuster und Sprachformen. Jean Echenoz, der mit seinem ersten Roman *Le Méridien de Greenwich*⁷ die für die innovative Literatur der 80er Jahre als charakteristisch geltende ‚Rückkehr zum Erzählen‘ eingeleitet hat, beschreibt seine persönliche Entwicklung von einem theoriefreudigen Textproduzenten zu einem erzählfreudigen Romanautor nicht ohne Selbstironie:

Le roman – la forme romanesque – n’avait pas très bonne presse à l’époque, on baignait plutôt dans la théorie. On ne parlait pas trop d’écrire des romans, des fictions, on parlait de produire des ‘textes’. Ponctuation dynamitée, narration déconstruite, etc., c’était extrêmement intéressant. Je produisais moi-même, seul dans mon coin, pas mal de textes. Et puis, à un moment donné, j’ai dû en avoir assez, je me suis dit: „Je ne vais plus produire un texte, je vais tâcher d’écrire un roman“.⁸

Leslie Kaplan ist ebenfalls eine frühe VertreterInnen des *autre roman*. Ihre ersten Texte stehen mit ihrer experimentellen, nicht-narrativen Form noch deutlich unter dem Einfluß der theoriefreudigen 70er Jahre.⁹ Im Unterschied zu Echenoz, der erst als gewandelter Romanautor die literarische Bühne betritt, läßt sich an Kaplans literarischem Werk, das bis 1999 insgesamt elf fiktionale Texte und Romane umfaßt,¹⁰ die Hinwendung zum Erzählen beobachten.¹¹

¹ Vgl. Marianne Alphant „L’*autre roman* – der andere Roman?“ (1989) und Gerda Zeltner: „Der ‘andere Roman’ und seine Formen“ (1989). Folgende Studien befassen sich mit dieser neuen literarischen Tendenzen: Christine Baumann / Gisela Lerch (Hg.): *Extreme Gegenwart. Französische Literatur der 80er Jahre* (1989); Gerda Zeltner: *Der Roman in den Seitenstrassen: neue Strukturen in der französischen Epik* (1991); Wolfgang Asholt: *Der französische Roman der achtziger Jahre* (1994); Manfred Flügge: „Neue Sterne bei Minuit“ (1989); Robert Fleck: „Kurz belichtet – vom Photo zum Text. Frankreich hat eine neue Literatur-Avantgarde“ (1989); Yvan Leclerc: „Autour de Minuit“ (1989); Wolfgang Asholt: „Die Subversion der Beliebigkeit. Französische Romanciers der 80er Jahre“ (1991).

² Zeltner: „Der ‘andere Roman’ und seine Formen“ (1989), S.67.

³ Als ‚Avantgarde‘ werden in der zitierten Literaturkritik die Tendenzen bezeichnet, die mit dem realistischen Roman in der Tradition von Balzac brechen. In diesem Sinne verwende auch ich den Begriff.

⁴ Zitiert nach Brigitte Hocke: „Literatur – ‘Spiegel’ der Gesellschaft? Thesen zum französischen Roman der siebziger Jahre. Tendenzen, Probleme“ (1986), S.8.

⁵ Jean Echenoz: *Le Méridien de Greenwich* (1979), Leslie Kaplan: *L’excès-l’usine* (1982), François Bon: *Sortie d’usine* (1982).

⁶ Vgl. Alain Nadaud: „Où en est la littérature? ou Pour un nouvel imaginaire“ (1987).
⁷ Paris 1979.

⁸ Zitiert nach Fieke Schoots: „L’écriture ‘minimaliste’“ (1994), S.140f.

⁹ Vgl. Wolfgang Asholt: *Der französische Roman der achtziger Jahre* (1994), S.64.

¹⁰ *L’excès-l’usine* (1982), *Le livre des ciels* (1983), *Le criminel* (1985), *Le Pont de Brooklyn* (1987), *Le silence du diable* (1988), *L’épreuve du passeur* (1989), *Les mines de sel* (1993), *Depuis maintenant. Miss Nobody Knows* (1996), *Les Prostitués philosophes* (1997), *Le Psychanalyste* (1999).

¹¹ Vgl. Wolfgang Asholt (1994), S.62.

Die Texte von Leslie Kaplan haben mich besonders fasziniert, weil sie mit einer kargen, minimalistischen Sprache eine intensive Atmosphäre entstehen lassen. Kaplan hat einen ganz eigenen, unverwechselbaren Stil entwickelt, der eine Literaturkritikerin bei der Besprechung von *Le criminel*, Kaplans drittem Text, zu der Bemerkung veranlaßt:

Leslie Kaplan publie un troisième Leslie Kaplan. Ce n'est pas une tautologie: Leslie Kaplan est l'un des très rares auteurs que l'on pourrait identifier, je crois, à un paragraphe, à deux ou trois lignes prise au hasard, tant son style lui est personnel.¹²

Die ersten Fragen, die meine Beschäftigung mit Kaplans Texten geleitet haben, basierten auf der Annahme, daß die ‚Neue Frauenliteratur‘, die einigen KritikerInnen als spektakuläres, wenn nicht als ‚das literaturgeschichtliche Ereignis‘ der 70er Jahre gilt¹³, der nachfolgenden Generation von Autorinnen Impulse gab und daß sich die feministischen Diskussionen und Erkenntnisse der 70er Jahre auf deren Selbstverständnis als Autorin auswirkt. Die jungen Autorinnen der 80er Jahre würden, so meine Erwartung, ganz offen von den Errungenschaften der Frauenbewegung in der Literatur profitieren, sie würden in ihren Romanen unabhängige Frauenfiguren erfinden und in ihren literarischen Selbsterklärungen an die Fragestellungen der Neuen Frauenliteratur anknüpfen.

Diese Erwartungen haben sich so nicht bestätigt: Nicht nur Kaplan, sondern auch keine der anderen zum *autre roman* gerechneten Autorinnen publiziert bei den *Éditions des femmes*, obwohl bei diesem in den 70er Jahren eigens für Frauen gegründeten Verlag manche Autorin ihre literarische Karriere begann. In Kaplans Stellungnahmen gibt es keinen Hinweis auf die Neue Frauenliteratur und in ihren literarischen Texten steht weder der Entwurf ‚emanzipierter‘ Frauenfiguren, noch der eines schreibenden, weiblichen Subjekts im Vordergrund. Und dennoch gewann ich bei der Lektüre von Kaplans Texten und theoretischen Äußerungen den Eindruck, daß Themen und Fragestellungen der feministischen Literatur unausgesprochen präsent sind: In den ersten drei fiktionalen Texten treten fast ausschließlich weibliche Figuren auf – in *L'excès-l'usine* und *Le livre des ciels* sind dies Fabrikarbeiterinnen, in *Le criminel* eine Frau, die einige Zeit in einer psychiatrischen Klinik verbringt; zudem bewegen sich die Frauenfiguren in sozialen Räumen, – in Fabriken und in der Psychiatrie – die auch in der Frauenliteratur der 70er Jahre von Bedeutung waren.¹⁴ Thematisch scheinen also durchaus Gemeinsamkeiten zwischen der Neuen Frauenliteratur und den fiktionalen Texten von Kaplan vorhanden zu sein. Darüber hinaus knüpfen Kaplans literaturästhetische Äußerungen, implizit an zentrale Themen der feministischen Diskussion an. Das literarische Projekt von Kaplan kann bezeichnet werden als ‚Schreiben ohne Machtausübung‘. Gerade in dieser Absicht zeigt sich, so meine These, ihre Nähe zur feministischen Literatur und Kritik, deren besondere Aufmerksamkeit der Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Macht galt. Sowohl Kaplan als auch die feministischen Autorinnen entwerfen dabei einen negativen Machtbegriff, den sie jedoch unterschiedlich begründen.

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Macht und Sprache ist für die feministische Theorie und Kritik aufs engste mit der Frage nach den Möglichkeiten eines weiblichen Subjektentwurfs verbunden. Die Philosophin und Psychoanalytikerin Luce Irigaray argumentiert, daß in den dominanten (philosophischen und

¹² Michèle Bernstein: „Catherine Weinzaepfen, Leslie Kaplan: interrogations et incertitudes“ (1985), S.37.

¹³ Brigitte Burmeister: „Weibliches Schreiben. Zu einigen Aspekten französischer Frauentexte der siebziger Jahre“ (1985), S.1631.

¹⁴ Dort setzen sich einige Texte mit den Erfahrungen von Frauen im Berufsleben und in der Psychiatrie auseinander; vgl. hierzu Brigitte Heymann: *Textform und weibliches Selbstverständnis. Die Romane von Hélène Cixous und Chantal Chawaf* (1991), S.31ff.

psychoanalytischen) Diskursen¹⁵ das sprachmächtige Subjekt ein männliches ist und ‚die Frau‘ als stumme Grundlage für die Konstitution dieses männlichen Subjekts entworfen ist. Diskurse sind aus ihrer Sicht negativ zu bewerten, da in ihnen ein bestimmtes Geschlechterverhältnis eingeschrieben ist, das dem Mann einen Subjekt- und der Frau einen Objektstatus zuspricht.¹⁶ Auch Leslie Kaplan hat eine äußerst negative Vorstellung von Diskursen, und ich vertrete erstens die These, daß Kaplan mit ihrem literarischen Programm eines ‚Schreibens ohne Machtausübung‘ implizit an die Diskussionen und Erkenntnisse der feministischen Kritik anknüpft, und zweitens daß sich der von ihr formulierte Schreibanspruch auf den Entwurf der weiblichen Figuren auswirkt, sowie eine bestimmte Vorstellung des schreibenden Subjekts, also von sich selbst als Autorin, beinhaltet.

Die in der Neuen Frauenliteratur präsentierten Modelle weiblicher Subjektivität und die dort aufgeworfenen Probleme (einer) weiblicher Subjektkonstruktion bilden den Ausgangspunkt für meine Analyse der weiblichen Figuren bei Leslie Kaplan. Im ersten Kapitel meiner Arbeit sollen deshalb fiktionale und theoretische Subjektentwürfe der Neuen Frauenliteratur vorgestellt werden.

Das zweite Kapitel geht der Frage nach, warum Kaplan, wenn sie zentrale Themen der feministischen Diskussion und Literatur aufgreift, diese Bezüge nicht explizit benennt. Auf der Grundlage von Pierre Bourdieus literatursoziologischem Ansatz, den er in „Le champ littéraire“ (1991) entwirft und in *Les règles de l'art* (1992) ausbaut, versuche ich die implizite Beziehung zwischen den Texten Kaplans und der Neuen Frauenliteratur zu (er-)klären. Mit Bourdieu gehe ich davon aus, daß sich ein Text immer nach den dominanten Positionen des literarischen Feldes zu einem bestimmten Zeitpunkt ausrichtet, unabhängig davon, ob dies von der jeweiligen AutorIn reflektiert oder beabsichtigt ist. Aus dieser Perspektive argumentiere ich, daß ein Bezug zwischen der literaturästhetischen Position Kaplans und der feministischen Literatur und Theorie auch dann vorhanden ist, wenn die Autorin sich selbst nicht im Klaren darüber ist. Dieser theoretische Ansatz beinhaltet also die Annahme, daß die Bedeutung eines literarischen Werkes sich nicht in den bewußten Intentionen einer AutorIn erschöpft. Wenn Kaplan sich nicht explizit auf die Neue Frauenliteratur bezieht, die in den 70er Jahren sicherlich eine der dominanten Positionen darstellte, so liegt dies, wie ich argumentieren möchte, auch an bestimmten Entwicklungen innerhalb des literarischen Feldes. Zum einen ist es die zunehmend ablehnende Haltung der Medien gegenüber dem Feminismus, die es für angehende Autorinnen nicht ratsam erscheinen lassen mag, sich explizit in eine feministische Tradition einzureihen. Zum anderen setzt nach der theoriefreudigen Zeit der 60er und 70er Jahre eine generelle Abkehr von einem an Theorien orientierten Schreiben ein, was bedeutet, daß die Autorinnen ihr Schreiben grundsätzlich nicht mehr explizit auf Theorien und folglich auch nicht auf die feministische beziehen.

Die Frage nach einem weiblichen Subjektentwurf trage ich an die Texte Kaplans heran; Kaplan selbst wird vorwiegend von Problemen der ästhetischen Form umgetrieben. Die Dinge für sich sprechen zu lassen und sie nicht im Erzählen beherrschen zu wollen, ist eine ihrer wichtigsten erzähltheoretischen Zielsetzungen. Von daher bietet sich ein Vorgehen an, das die Figurenentwürfe ausgehend von den literaturästhetischen Ansprüchen und ihrer Umsetzung in den formalen Strukturen der Texte untersucht.

Das dritte Kapitel ist einer eingehenden Untersuchung der Textstrukturen von *L'excès-l'usine*, Kaplans erstem

¹⁵ Diskurs wird in der feministischen Kritik verstanden als Rede eines Subjekts, mit der ein Wissen hergestellt wird.

¹⁶ Irigaray: *Speculum. De l'autre femme* (1974); „pouvoir du discours / subordination du féminin“ (1975); siehe auch die Darstellung von Irigarays Position bei Toril Moi: *Sexus, Text, Herrschaft* (1989) und Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* (1995).

Text, gewidmet. Mit ‚Textstruktur‘ bezeichne ich im wesentlichen die (erzählerische) Konstruktion des Textes. Ich ziehe diesen relativ abstrakten Begriff dem der ‚Erzählstruktur‘ vor, weil er sich auch auf die nicht-narrativen Texte anwenden läßt. Für die Analyse der Textstrukturen von *L'excès-l'usine* scheint mir der formalistische Ansatz geeignet, da er das Augenmerk auf die Form literarischer Kunstwerke richtet. Dabei betrachte ich die Stilmittel jedoch nicht nur als ‚Verfahren‘, denen eine verfremdende Funktion zukommt, sondern auch als Mittel der Affektsteuerung.

Vor dem Hintergrund meines zentralen Erkenntnisinteresses am Zusammenhang zwischen den Textstrukturen und der Konstruktion weiblicher Figuren, lassen es mir zwei Gründe sinnvoll erscheinen, den Textstrukturen von *L'excès-l'usine* ein eigenes Kapitel zu widmen. Zum einen handelt es sich um Kaplans experimentellsten und das heißt, sprachlich-formal anspruchsvollsten Text, der daher einer eingehenden Analyse bedarf. Zum anderen finden sich die in Kaplans erstem Text entwickelten Stilmittel in abgemildeter Form auch in den nachfolgenden Texten, so daß es sich anbietet, die stilistischen Grundlagen einmal ausführlich zu beschreiben und in der Analyse der nachfolgenden Texte auf diese Beschreibung zurückzugreifen.

Das vierte Kapitel verknüpft ausgehend von dem Diskursbegriff bei Kaplan die verschiedenen, vor allem in den ersten beiden Kapiteln angesprochenen Argumentationsstränge. Zum einen läßt sich anhand von Kaplans Diskursbegriff die inhaltliche Verbindung der Konzepte von Kaplan und von den feministischen Autorinnen konkretisieren und untermauern, ohne daß dabei angenommen werden muß, daß Kaplans literarische Bezüge sich auf die Neue Frauenliteratur beschränken. Vielmehr zeigen sich gerade an Kaplans Definition von ‚Diskurs‘ auch andere Bezüge ihres Schreibens.

Über den Diskursbegriff bei Kaplan läßt sich zum anderen eine Standortbestimmung der Autorin im literarischen Feld vornehmen. Mit dem in Abgrenzung zu *discours* entwickelten *écriture*-Konzept, situiert sich Kaplan in dem innerhalb des Feldes hoch angesehenen Bereich der ‚autonomen‘, d.h. von Markterwartungen und ökonomischen Interessen unabhängigen Literatur.

Kaplans Auseinandersetzung mit dem was sie als ‚Diskurs‘ bezeichnet, steht im Mittelpunkt ihrer frühen literaturästhetischen Erklärungen, aus denen sich ihr Anspruch an das eigene Schreiben ableitet. Daraus erklären sich die Strukturen der nicht-narrativen sowie der narrativen Texte, und die Textstrukturen wiederum hängen mit der Konstruktion von Erzählsubjekten und Figuren eng zusammen. Anders formuliert: Die Konstruktion von (Rede- oder Erzähl-)Subjekten ist ein Teil der formalen Organisation der Texte, die sich einer mit der Opposition von *écriture* und *discours* operierenden Schreibkonzeption verdankt.

Für die konkrete Analyse weiblicher Subjektentwürfe bei Kaplan habe ich die Primärtexte ausgewählt, in denen der Wandel hin zum Erzählen stattfindet: *L'excès-l'usine* (1982), *Le criminel* (1985) und *Le Pont de Brooklyn* (1987). Da in den letztgenannten Texten verstärkt narrative Elemente auftreten, ziehe ich zur Analyse der Textstrukturen zusätzlich einen allgemeinen erzähltheoretischen Ansatz heran, wie er von Martinez/Scheffel in der *Einführung in die Erzähltheorie* (1999) präsentiert wird.

Meine These lautet, daß die Verschiebung von nicht-narrativen zu narrativen Textstrukturen mit einer Veränderung im Figurenentwurf einhergeht. Von *L'excès-l'usine* zu *Le Pont de Brooklyn* findet eine zunehmende Individualisierung der weiblichen Figuren statt: Während in *L'excès-l'usine* anonyme Figuren auftreten, die nicht als Individuen identifizierbar, aber dennoch weiblich markiert sind, befindet sich die weibliche Hauptfigur in *Le criminel* in einem Zustand zwischen kollektiver und individueller Subjektivität. In *Le Pont de Brooklyn* schließlich erscheinen die Figuren als eindeutig voneinander unterschiedene Individuen. Mit der zunehmenden Individualisierung der Figuren ist eine Differenzierung der Subjekte auf der narrativen Ebene

verbunden. In *L'excès-l'usine* lassen sich die wahrnehmende und sprechende Instanz/en nicht voneinander unterscheiden, in *Le criminel* bildet sich eine von den Figuren unterschiedene Redeinstanz heraus, die jedoch häufig zusammen mit den Figuren in einem Kollektiv verschmilzt. Dagegen bleiben in *Le Pont de Brooklyn* Erzählinstanz und Figuren durchweg deutlich getrennt, wobei sie in dieser Abgrenzung an Individualität gewinnen.

I. Weibliche Subjektentwürfe in der ‚Neuen Frauenliteratur‘ der 70er Jahre

Die ‚Neue Frauenliteratur‘ ist aus der nach dem Mai 68 erstarkten politischen Frauenbewegung in Westeuropa hervorgegangen und tritt besonders massiv in Deutschland und Frankreich in Erscheinung.¹⁷ In Frankreich gibt es keine einheitliche Bezeichnung für die diese Literatur, dort ist wahlweise von „textes de femmes“, „écriture féminine“¹⁸ oder „l’écriture-femme“¹⁹ die Rede. Eine Gemeinsamkeit der unterschiedlichen Bezeichnungen besteht in ihrer Absicht, sich von der „littérature féminine“, „einem Produktionszweig, der herkömmlicherweise eine mit Galanterie verquickte Geringschätzung genießt“²⁰, abzugrenzen. Die folgenden Aussagen von Annie Lambert können als exemplarisch gelten für den Versuch, die in den 70er Jahren entstandene Literatur von Frauen zu definieren:

Il existait depuis longtemps en France une ‘littérature féminine’, faite surtout de petits romans et de poésie sentimentale, avec plus rarement des œuvres importantes, comme celle de Colette, ou de Simone de Beauvoir. Mais ce qu’on a appelé ‘textes de femmes’, dans les années soixante-dix, ne voulait pas appartenir à cette tradition, considérée somme toute comme mineure par rapport à l’ensemble de la production littéraire. Avec le féminisme, et l’énorme bouleversement théorique qu’il a suscité, certaines femmes n’ont plus voulu se limiter à une littérature mineure, sans renoncer pour autant à écrire ‘en tant que femme’, et même en revendiquant cette ‘différence’.²¹

In diesen Überlegungen zeigt sich, daß die Definition der Neuen Frauenliteratur („textes de femmes“) in Abgrenzung zu einer „littérature féminine“, nicht motiviert ist von Lamberts Geringschätzung letzterer – immerhin bezeichnet sie die Romane von Beauvoir und Colette, die der „littérature féminine“ zugerechnet werden, als große Werke („œuvres importantes“). Es ist vielmehr die Qualifikation der „littérature féminine“ als minderwertige Literatur seitens der Literaturkritik, die Lambert und andere Autorinnen dazu veranlaßt, auf Distanz zu dieser zu gehen.

Neben diesem strategischen Aspekt der Selbstbehauptung von Autorinnen, mit dem ich mich im nächsten Kapitel näher befassen werde, spielen in den Ausführungen von Lambert noch weitere Faktoren eine Rolle, die eine Bestimmung der „textes de femmes“ als neue Gattung begründen. Dies ist zum einen der Einfluß der feministischen Theorie, und zum anderen das Selbstverständnis der Autorinnen, die „als Frau“ („en tant que femme“) schreiben wollen. Im Unterschied zu der Generation der Nachkriegsautorinnen wie Beauvoir, Sarraute und Yourcenar, die Fragen der geschlechtlichen Differenz im Schreibprozeß ignorierten und sich mit der Vorstellung eines scheinbar geschlechtsneutralen Subjekts identifizierten, wird bei den Autorinnen der Neuen Frauenliteratur die Geschlechtsdifferenz zur Voraussetzung ihrer „künstlerische[n] Wesensbestimmung als Schriftsteller[inne]n“²². In den Texten der Neuen Frauenliteratur steht folglich die Suche nach einer weiblichen Identität im Zentrum des Interesses. Ebenso bedeutsam ist der Versuch der Autorinnen, sich als weibliche

¹⁷ Vgl. Claire Duchon: *Feminism in France. From May '68 to Mitterrand* (1986), S.5ff., Brigitte Heymann: *Textform und weibliches Selbstverständnis. Die Romane von Hélène Cixous und Chantal Chawaf* (1991), S.14ff. und Renate Becker: *Inszenierungen des Weiblichen: die literarische Darstellung weiblicher Subjektivität in der westdeutschen Frauenliteratur der siebziger und achtziger Jahre* (1992), S.48ff.

¹⁸ Mit diesem Begriff werden vorzugsweise die experimentellen Texte bezeichnet, sowie die theoretischen Schriften, die versuchen, eine ‚weibliche Ästhetik‘ zu bestimmen.

¹⁹ Diese Bezeichnung verwendet Béatrice Slama einem Artikel, in dem sie versucht, die Neue Frauenliteratur der 70er Jahre zu beschreiben: „De la ‘littérature féminine’ à ‘l’écriture-femme’“. *Différence et institution*“ (1981).

²⁰ Brigitte Burmeister: „Weibliches Schreiben. Zu einigen Aspekten französischer Frauentexte der siebziger Jahre“ (1985), S.1631.

²¹ Annie Lambert: „Quelques remarques à propos de certains ‘textes de femmes’“ (1982), S.149.

²² Brigitte Heymann: *Textform und weibliches Selbstverständnis. Die Romane von Hélène Cixous und Chantal Chawaf* (1991), S.29.

Subjekte zu setzen und zu behaupten. Die Neue Frauenliteratur entstand aus dem Bedürfnis vieler Frauen, an die Öffentlichkeit zu treten, um ihre subjektiven Erfahrungen in einer von Männern gemachten Gesellschaft, die sie aus dem öffentlichen Leben ausgrenzen will, mitzuteilen und ihren Platz in der Geschichte und Kultur einzufordern.²³ Öffentlich das Wort zu ergreifen wird zu einem politischen Akt, mit dem Frauen einen Statusstatus für sich beanspruchen. Die Bedeutung dieser *Prise de Parole* – so der Titel eines Artikels aus der radikalfeministischen Zeitschrift *Le torchon brûle* von 1971²⁴ – zeigt sich schon im Titel zahlreicher Texte aus dieser Zeit: *Parole de Femme*²⁵, *Les mots pour le dire*²⁶, *Les voleuses de langue*²⁷, *Les parleuses*²⁸, *Les mots et les femmes*.²⁹

Mit einer Auswahl an Texten aus der Neuen Frauenliteratur soll im folgenden ein Bezugsrahmen für die Analyse der weiblichen Subjektentwürfe bei Leslie Kaplan hergestellt werden. Ausgewählt habe ich solche Texte bzw. Textsorten, die mir repräsentativ für das Schreiben von Frauen in dieser Zeit erscheinen, das sind die sogenannten ‚Selbstfindungstexte‘ auf der einen und die experimentellen Texte auf der anderen Seite. Die Unterscheidung der beiden Textsorten mache ich an dem Kriterium der Sprachauffassung fest, d.h. der Vorstellung vom Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit, das sich in den Texten manifestiert. Mit dieser Unterteilung der Neuen Frauenliteratur folge ich den einschlägigen Untersuchungen der Sekundärliteratur.³⁰ Danach zeichnen sich die wahlweise als ‚Selbstfindungstexte‘, ‚Selbsterfahrungstexte‘, ‚Erlebnis- und Erfahrungsberichte‘³¹ benannten Texte, die nach ihrer soziokulturellen Funktion innerhalb der Frauenbewegung auch als ‚Verständigungstexte‘³² bezeichnet werden,³³ durch eine geringe ‚Skepsis gegenüber der Sprache als Mittel der Repräsentation von Wirklichkeit‘ aus.³⁴ Für die andere Sorte von Texten gibt es in der genannten Sekundärliteratur keinen eigenen Begriff. Als Hauptvertreterin dieser ‚experimentellen Literatur‘, wie ich sie im folgenden bezeichne, gilt Hélène Cixous. Sie geht im Unterschied zu den Autorinnen der Selbstfindungstexte

²³ Vgl. Burmeister (1985), S.1634.

²⁴ Der Artikel ist abgedruckt in Maïté Albistur / Daniel Armogathe: *Le grief des femmes. Anthologie de textes féministes* (1978), Bd.2, S.298.

²⁵ Ein literarischer Text von Annie Leclerc (1975), der weibliche Körpererfahrungen wie Menstruation, Schwangerschaft, Gebären und Stillen thematisiert.

²⁶ Marie Cardinal (1975) erzählt darin ihre Krankheit und ihre Gesundung mit Hilfe einer psychoanalytischen Therapie.

²⁷ Claudine Herrmann zeigt in dieser Studie, wie literarische, historische und juristische Texte versuchen, Frauen den Zugang zum öffentlichen Sprechen zu verstellen (1976).

²⁸ Ein Gespräch zwischen Marguerite Duras und Xavière Gauthier (1974).

²⁹ Eine linguistische Studie von Marina Yaguello, die sich mit der Darstellung von Frauen in der Sprache befaßt (1978). Zur Bedeutung dieser Titel vgl. auch Burmeister (1985), S.1647, Fn.18 und Françoise Rossum: „Sur quelques aspects de l’écriture féminine en France aujourd’hui“ (1979), S.217.

³⁰ Hierzu zähle ich die Studien von Burmeister (1985), Heymann (1991), Evelyne Keitel: „Frauen, Texte, Theorie. Aspekte eines problematischen Verhältnisses“ (1983) und Karin Richter-Schröder: *Frauenliteratur und weibliche Identität: theoretische Ansätze zu einer weiblichen Ästhetik und zur Entwicklung der neuen deutschen Frauenliteratur* (1986).

³¹ Diese Begriffe klassifizieren die Texte nach ihrem Inhalt; sie finden sich bei Burmeister (1985), Richter-Schröder (1986) und bei Elvira Mueller: *Frauen zwischen ‘Nicht-mehr’ und ‘Noch-nicht’. Weibliche Entwicklungsprozesse in der Literatur von Autorinnen zwischen 1975 und 1990* (1994).

³² Diesen Begriff prägte Evelyne Keitel, vgl. „Frauen, Texte, Theorie. Aspekte eines problematischen Verhältnisses“ (1983) und dies.: *Psychopathographien. Die Vermittlung psychotischer Phänomene durch Literatur* (1986).

³³ Diesem Sektor können zugeordnet werden: Marie Cardinal: *Les mots pour le dire* (1975), Emma Santos: *j’ai tué emma s.*, (1976), Victoria Thérame: *Hosto Blues*, (1974) und *La dame au bidule* (1976), Annie Ernaux: *Les armoires vides*, (1972); vgl. Heymann (1991), S.31-34. Weitere Autorinnen nennt Graziella Auburtin: *Tendenzen der zeitgenössischen Frauenliteratur in Frankreich* (1979). Als Prototyp des Selbstfindungstextes in der deutschen Frauenliteratur gilt Verena Stefans Roman *Häutungen* von 1975.

³⁴ Heymann (1991) S.38.

davon aus, daß Sprache die Wirklichkeit nicht abbildet, sondern konstruiert.

Die unterschiedlichen Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Sprache und Realität beinhalten, so meine Argumentation, entsprechende Unterschiede in der Subjektkonstruktion. Die Selbstfindungstexte unterstellen, daß es ein weibliches Wesen, eine weibliche Identität gibt, die von der patriarchalen Gesellschaft verschüttet wurde und die es nun wieder aufzufinden und freizulegen gilt. Die Autorinnen der experimentellen Texte, die zumeist mit den neuesten strukturalistischen, psychoanalytischen, philosophiekritischen Theorien vertraut³⁵ und zum Teil selbst an der Theoriebildung in diesen Bereichen beteiligt sind, gehen hingegen davon aus, daß es keine vorgesellschaftliche Weiblichkeit gibt, und sich „weibliche Subjektivität in der und durch die Sprache [konstituiert]“.³⁶

Die Selbstfindungstexte können aufgrund ihrer strukturellen Gemeinsamkeiten und ihres relativ gleichartigen Subjektentwurfs vereinheitlichend dargestellt werden, aus der experimentellen Literatur mit ihren unterschiedlichen Subjektentwürfen greife ich die Texte von Hélène Cixous heraus.

Zunächst soll der weibliche Subjektentwurf der Selbstfindungstexte beschrieben werden, mit einem besonderen Augenmerk auf die Probleme, die er aus Sicht einer feministischen Kritik aufwirft. Im Anschluß daran sollen mit Bezug auf die problematischen Aspekte dieses Subjektmodells die sprach- und subjektkritischen Reflexionen der feministischen Theorie und Kritik dargestellt werden. Danach beschreibe ich den theoretischen und einen fiktionalen Subjektentwurf von Hélène Cixous

Gemeinsam ist den Autorinnen der experimentellen und der Selbstfindungsliteratur eine negative Einstellung gegenüber politischer, ökonomischer und symbolischer Macht, sowie eine daraus resultierende Ablehnung von Theorien, in denen sie ein Instrument männlicher Herrschaft sehen. Theorien und Diskurse, insbesondere die Philosophie³⁷, haben ihrer Ansicht nach die Funktion, patriarchale Machtstrukturen zu legitimieren und die symbolische Macht von Männern zu stützen.³⁸ Die theoriekritische bis theoriefeindliche Einstellung bleibt nicht ohne Auswirkungen auf die Subjektentwürfe. Deshalb soll, nachdem die unterschiedlichen Entwürfe weiblicher Subjektivität und deren Probleme vorgestellt wurden, in einem abschließenden Abschnitt die Zusammenhänge, die die Autorinnen zwischen Sprache, Theorie, Diskurs und Macht sehen, näher beleuchtet werden.

1. Das Subjektmodell der ‚Selbstfindungstexte‘

Selbstfindungstexte beschreiben die subjektiven Erfahrungen von Frauen in der patriarchalen, kapitalistischen Gesellschaft aus der Perspektive einer Ich-Erzählerin. Zu den thematischen Merkmalen der Texte sei eine Zusammenfassung von Heymann zitiert:

Thematisch gestalten diese Autorinnen Schwerpunktbereiche, die von Christiane Rochefort in ‘Les stances à Sophie’ gleichsam paradigmatisch vorgegeben sind: Sexualität, Ehe, Familie, Arbeitswelt, psychiatrische Praxis, psychoanalytische Erfahrungen und die jeweils speziellen Formen der realen Unterdrückung der Frau in der imperialistischen Industriegesellschaft, wobei die sexuelle Repression, der Frauen im öffentlichen wie privaten Leben ausgesetzt sind, das zentrale, übergeordnete Thema ist.³⁹

Die Protagonistinnen berichten meist über ihren Leidensweg, der Bewußtwerdung ihrer Situation als Frau und ihren Selbstfindungsprozeß. Ein wesentliches Merkmal dieser Texte liegt in ihrer gesellschaftspolitischen

³⁵ Zum Einfluß von Foucault, Lacan, Derrida auf die Neue Frauenliteratur vgl. Claire Duchon: *Feminism in France* (1986), S72ff.

³⁶ Burmeister (1985), S.1636.

³⁷ Zur Bedeutung der Philosophie in Frankreich siehe Duchon (1986), S.68f. und Luce Irigaray: „pouvoir du discours / subordination du féminin“ (1975), S.34.

³⁸ Vgl. Duchon (1986), S.68.

³⁹ Heymann (1991), S.32.

Funktion als Mittel zur Emanzipation der Frauen:

Mittels der radikal-subjektiven Darstellung eigener Erfahrungen, die die Frauenliteratur ihrer Intention nach zum Medium der Selbstverständigung und der Verständigung der Frauen untereinander werden läßt, sollen Prozesse der Bewußtseinsveränderung initiiert werden; Frauenliteratur wird damit zum integrativen Bestandteil der Auseinandersetzungen um die gesellschaftliche und persönliche Emanzipation der Frau.⁴⁰

Diese Absicht der Selbsterfahrungsliteratur legt, wie ich zeigen möchte, die Verwendung bestimmter Sprachformen und Subjektmodelle nahe. Meine Darstellung des weiblichen Subjektentwurfs der Selbstfindungstexte stützt sich im wesentlichen auf eine Studie von Karin Richter-Schröder zur Neuen Frauenliteratur. In ihrer kritischen Betrachtung mißt Richter-Schröder die Texte vor allem an ihrem Anspruch, Anstoß zur Veränderung der gesellschaftspolitischen Situation geben zu wollen. Dabei richten sie den Blick auf den Zusammenhang zwischen Form und Inhalt und den in den Texten beinhalteten Subjektentwurf. Da ich die Argumentation von Richter-Schröder für sehr überzeugend halte, verzichte ich darauf, das Subjektmodell der Selbstfindungstexte anhand eines Primärtextes zu veranschaulichen. Im letzten Kapitel meiner Arbeit, in dem ich mich mit Leslie Kaplans Roman *Le Pont de Brooklyn* befaße und einen Vergleich zwischen Kaplans Protagonistinnen und denen aus den Selbstfindungstexten ziehe, werde ich auf einen exemplarischen Text aus der französischen Frauenliteratur zurückgreifen. Emma Santos' Roman *j'ai tué emma s* weist, wie ich dort zeigen werde, all die problematischen Aspekte auf, die Richter-Schröder aufdeckt. Dies ist ein Argument, das dafür spricht, daß die Inhalte dieser sich vorwiegend mit der deutschen Frauenliteratur befassenden Studie auch auf die französische Selbsterfahrungsliteratur übertragen werden können. Außerdem verläuft die Entstehung der Frauenbewegung und die sich in ihrem Umfeld entwickelnde Neue Frauenliteratur in Deutschland und Frankreich ganz ähnlich⁴¹, so daß auch unter diesem Aspekt eine Übertragung der Ergebnisse berechtigt scheint. Auch die im Laufe der Zeit auftretenden Verschiebungen innerhalb der Frauenliteratur gleichen sich: Auf eine Phase von „Dokumentar-, Reportage- und Protokollliteratur“ folgen Mitte der 70er Jahre verstärkt fiktionale Texte.⁴² Außer der genannten Arbeit von Richter-Schröder werde ich noch weitere Studien zur Neuen Frauenliteratur heranziehen, die sich mit den Aspekten des weiblichen Subjektentwurfs befassen.⁴³

Die angestrebte gesellschaftspolitische Wirkung soll erreicht werden durch die möglichst allgemeinverständliche Darstellung „authentisch“ weiblicher Erfahrungen. Authentizität bedeutet im Kontext der Neuen Frauenliteratur vor allem „ein Beharren auf dem Wahrheitsgehalt und der Realitätsnähe des dargestellten Leidens an einer patriarchalisch strukturierten Umwelt.“⁴⁴ Diese Ansprüche auf Authentizität und Verständlichkeit legen die Wahl bestimmter stilistischer und narrativer Formen nahe, die sich dadurch auszeichnen, daß sie nicht als ästhetische Formen wahrgenommen werden, weil sie ‚natürlich‘ erscheinen. So sollen Allgemeinverständlichkeit

⁴⁰ Karin Richter-Schröder: *Frauenliteratur und weibliche Identität: theoretische Ansätze zu einer weiblichen Ästhetik und zur Entwicklung der neuen deutschen Frauenliteratur* (1986), S.164.

⁴¹ Hier wie dort bildete sich die Neue Frauenbewegung aus Enttäuschung über den Verlauf der Protestbewegungen des Mai 68. Die von Heymann beschriebene Struktur der französischen Frauenbewegung weist die gleichen Merkmale auf, die Keitel für die deutsche Bewegung konstatiert: keine hierarchische Organisation, keine gemeinsame, die Bewegung fundierende Theorie und einen nur „lose[n] Zusammenhalt vieler Basisgruppen“ (Heymann 1991, S.22); vgl. Keitel (1983).

⁴² Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa* (1987), S.44 und S.47. Die entsprechende Veränderung in der französischen Literatur läßt sich an einer Auswahlbibliographie feministischer Texte ablesen, die chronologisch in folgende Rubriken eingeteilt ist: „Livres militants“, „Du témoignage à la conversation“, „La tentation de la fiction“. (*Dossier*: „Femmes, une autre écriture?“ (1982), S.23f.). Diese Einteilung bezeichnet dieselben Tendenzen und Verschiebungen von ‚politisch militanten‘ hin zu fiktionalen Texten.

⁴³ Das sind insbesondere Weigel (1987), und Evelyne Keitel: „Frauen, Texte, Theorie. Aspekte eines problematischen Verhältnisses“ (1983).

⁴⁴ Keitel (1983), S.830.

und Wirklichkeitsnähe des Dargestellten garantiert werden durch einen Stil, der die gesprochene Sprache imitiert.

Um so nah wie möglich am Lebendigen der eigenen Erfahrungen, Gefühle und Wünsche zu bleiben, werden Formen der Alltagssprache bevorzugt, Syntax, Orthographie und Interpunktion dem Redegestus unterworfen...⁴⁵

Die Fiktion von Authentizität wird darüber hinaus durch die Verwendung autobiographischer Schreibmuster hergestellt: Die Ich-Form verleiht den Romanen den Anschein von Erlebnisberichten mit dokumentarischem Charakter.⁴⁶

Die literarischen Vorbilder der Selbstfindungstexte sind Gattungen, die sich im 18. Jahrhundert herausgebildet haben: Autobiographie, Tagebuch, Brief- und Bildungsroman.⁴⁷ Autobiographische Gattungen erfüllen Sigrid Weigel zufolge in der Neuen Frauenliteratur verschiedene Funktionen: Sie bieten Frauen die Möglichkeit, mit ihrer Lebensgeschichte an die Öffentlichkeit zu treten, „ihre eigene Entwicklung zum zentralen Thema [zu] machen“ und auf diese Weise „[d]em beklagten Mangel weiblicher Geschichte und Subjektivität in der Literatur“ zu begegnen.⁴⁸ Darüber hinaus sind autobiographische Schreibmuster, da sie eigene Erfahrungen thematisieren, geeignet, „die [unter den Bedingungen der patriarchalen Gesellschaft] verlorene Selbstbezüglichkeit der Frau auf sprachlichem Weg wiederherzustellen“.⁴⁹

Obwohl „die meisten Texte sich nicht mehr an der geschlossenen Form einer klassischen Autobiographie orientieren“⁵⁰, behalten sie deren Subjektmodell bei. Das heißt, „sie lassen das Subjekt im Zentrum seiner Geschichte und in der Position des Autors seiner Erinnerungen (lat. auctor = Schöpfer, Garant, Urheber, Verfasser)“.⁵¹ Autobiographische Schreibmuster scheinen damit bestens geeignet, um Frauen „den lange ersehnten Subjektstatus zu verschaffen“.⁵² Mit der von autobiographischen Gattungen transportierten Vorstellung von einem einheitlichen, selbst-identischen und autonomen Subjekt scheint sich das Verlangen der (schreibenden) Frauen nach einer selbständigen, „von männlichen Zuschreibungen und Bevormundungen [unabhängigen]“⁵³ Persönlichkeit auf literarischer Ebene verwirklichen zu lassen. Aufgrund der überwiegend linearen Erzählweise autobiographischer Texte und ihrer rückblickenden Perspektive konstruieren sie die dargestellte Lebensgeschichte als erfolgreich abgeschlossene Entwicklung von einem entfremdeten zu einem (scheinbar) emanzipierten weiblichen Subjekt.

Sowohl das von den Autobiographien übernommene Subjektmodell als auch das Beharren auf dem Wahrheitsgehalt beinhalten jedoch Aspekte, die den angestrebten Entwurf eines weiblichen Subjekts unterminieren, wie die folgenden Überlegungen bezüglich einiger inhaltlicher und formaler Aspekte verdeutlichen sollen.

Da in den Texten vorwiegend negativ konnotierte Erlebnisse dargestellt werden, erscheint die „authentisch“ weibliche Erfahrung weitgehend gleichbedeutend mit Leiden und Entfremdung zu sein. Diese Reproduktion weiblichen Leidens in den Texten trägt Richter-Schröder zufolge eher zur Festschreibung der den Frauen traditionell zugewiesenen Passivität bei, als daß sie diese überwinden kann. Solange Frauen ausschließlich als

⁴⁵ Burmeister (1985), S.1637.

⁴⁶ Vgl. Keitel: *Psychopathographien. Die Vermittlung psychotischer Phänomene durch Literatur* (1986), S.10 und Heymann (1991), S.31.

⁴⁷ Vgl. Keitel (1986), S.28 und Weigel (1987), S.139f.

⁴⁸ Weigel (1987), S.139f.

⁴⁹ Weigel (1987), S.144.

⁵⁰ Weigel (1987), S.144.

⁵¹ Weigel (1987), S.144.

⁵² Weigel (1987), S.144.

⁵³ Weigel (1987), S.95.

Opfer der Gesellschaft erscheinen, wird die ihnen zugeteilte Objektstatus nicht überwunden sondern erneut bestätigt.⁵⁴

Problematisch an den autobiographischen Selbstfindungstexten ist Richter-Schröder zufolge nicht nur, daß sie sich auf bestimmte Inhalte festlegen, sondern daß der beabsichtigte Entwurf weiblicher Subjektivität formale Aspekte nicht reflektiert, so daß die Konstruktion „neuer Bilder des Weiblichen“ sich auf die Frage der ‚richtigen‘ Inhalte“ beschränke.⁵⁵ Diese „Vernachlässigung der Reflexion ästhetischer Strukturen zugunsten einer einseitigen Festlegung auf bestimmte Inhalte“⁵⁶ hat verschiedene Ursachen. Zum einen führt die antibürgerliche Haltung der Frauenbewegung zu einer Ablehnung von Literatur als Form.⁵⁷ Zum anderen wurde die Einhaltung literarischer Normen als Einschränkung des Ausdruckswillens und als Behinderung der literarischen Identitätssuche abgelehnt.⁵⁸ Formale Anstrengungen schienen überdies dem angestrebten Ausdruck von Spontaneität und Kreativität entgegenzustehen.⁵⁹ Schließlich hatten die Texte von ihrer Intention her keine literarischen Ansprüche zu erfüllen, sondern kommunikative: Sie sollten ein Medium der Verständigung von Frauen untereinander sein, was sich auch darin zeigte, daß sich diese Texte ausschließlich oder zumindest vorrangig an ein weibliches Publikum richten.⁶⁰

Daß die Selbsterfahrungstexte dem Inhalt den Vorrang einräumen, führt zur Wahl von Textstrategien, die geeignet sind, die Aufmerksamkeit nicht auf die Form des Textes sondern auf seinen Inhalt zu legen, damit dieser als ‚authentische Realität‘ und nicht als Fiktion erscheint.

Die verwendete Sprache erscheint aufgrund ihrer Alltäglichkeit und Familiarität ‚natürlich‘, so daß sie nicht als Kunstmittel wahrgenommen wird. Ebenso verringert die für autobiographische Schreibmuster charakteristische Verschmelzung der Instanzen von Autorin, Erzählerin und Protagonistin in eine Textposition⁶¹ „genau jene ästhetische Distanz, die gewährleistet, daß Literatur als Literatur wahrgenommen und gelesen wird.“⁶² Die Ich-Erzählerin erscheint als unmittelbar identisch mit der Autorin. Die Strategien, mit denen der Eindruck von Authentizität hervorgerufen werden soll, bewirken, daß die Texte nicht als Literatur, sondern als Tatsachenberichte rezipiert werden.⁶³ Der Verzicht auf formale Innovationen hat daher die Funktion, die Konstruiertheit des Textes zu verdecken, denn „jede literarische Innovation wirkt selbstreferentiell und lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers zunächst weg vom Inhalt und hin auf formale Aspekte, also genau auf jenes Moment von Fiktionalität, das diese Texte [...] zu verbergen suchen.“⁶⁴

Der Authentizitätsanspruch der Selbstfindungstexte, der solche Verschleierungsstrategien mit sich bringt,

⁵⁴ Vgl. Richter-Schröder (1986), insbesondere das Kapitel: „Selbsterfahrungsliteratur: Von der Rekonstruktion zur Reproduktion weiblicher Leiden“, S.142ff.

⁵⁵ Richter-Schröder (1986), S.17.

⁵⁶ Richter-Schröder (1986), S.18; ähnlich bei Françoise Clédat: „l'écriture du corps“ (1982) und Ursula Siefken-Schulte: „Schrift und Körper“ (1983), S.161.

⁵⁷ Vgl. Weigel (1987), S.43.

⁵⁸ Vgl. Patzl-Madlo: *Zum Selbstverständnis französischer Schriftstellerinnen im 20. Jahrhundert* (1991), S.54-56.

⁵⁹ Vgl. Weigel (1987), S.144.

⁶⁰ Vgl. Heymann (1991), S.9. „Les femmes parlent d'abord aux femmes“ stellt Gisèle Hamili fest; (*Le programme commun des femmes, présenté par Gisèle Hamili*, Paris, 1978, zitiert nach Albistur / Armogathe: *Le grief des femmes. Anthologie de textes féministes* (1978), Bd.2, S.275.

⁶¹ Vgl. Keitel (1986), S.30.

⁶² Keitel (1983), S.831.

⁶³ Keitel beschreibt diese Art der Rezeption: „Und seltsamerweise werden die Frauentexte auch gemäß ihres Authentizitätsanspruchs gelesen. Selbst kompetente, literarisch geübte Leserinnen gehen mit diesen Texten um, als ob es Tatsachenberichte seien, blenden also bewußt die Literarizität dieser Texte aus und nehmen sie zum Anlaß für hitzige Diskussionen.“ (1983), S.831.

⁶⁴ Keitel (1986), S.41.

untergrabe jedoch die politische Intention der Texte:

Indem die Literatur der Authentizität die eigene Fiktionalität verschleiert und vorgibt, die 'Wirklichkeit an sich' zu repräsentieren, verhindert sie die angestrebte Einsicht in die gesellschaftliche Bedingtheit der eigenen Situation gerade; denn die Chance, durch die Fiktionalisierung eine bewußte Distanz zur Realität herzustellen, die Chance, im literarischen Experiment und durch dessen spielerischen Charakter neue Zugänge zur Wirklichkeit und damit auch zum eigenen Selbst zu entwickeln, die auch zu einem neuen Verständnis gesellschaftlicher Zusammenhänge führen, kann von der Literatur der Authentizität gerade nicht wahrgenommen werden. Das eigene Leiden an der Wirklichkeit, das die Rezipientin im Text reproduziert findet, wird stattdessen zur einzig möglichen Interpretation der Realität hypostasiert, sodaß das Gefühl individueller Ohnmacht eher verstärkt wird, als durch einen Impuls zu politischem Handeln überwunden zu werden.⁶⁵

Aus dem Vorhaben, ‚authentisch‘ weibliche Erfahrungen darstellen zu wollen, resultiert also eine Konstruktion von weiblicher Subjektivität, die implizit und ungewollt als Leiden, Ohnmacht und Passivität definiert ist. Dadurch erscheinen die Frauen wiederum in der ihnen traditionell zugeschriebenen Opferrolle und nicht als Subjekte.

Das Ziel der Selbstfindungstexte, Frauen als autonome Subjekte zu entwerfen, wird nicht nur durch die inhaltliche Darstellung, sondern auch von der narrativen Struktur der Texte, die sich an autobiographischen Schreibmustern orientieren, unterlaufen. Die „notwendig retrospektive Erzählstruktur autobiografischen Schreibens“⁶⁶ präsentiert eine kohärente und zielstrebig verlaufende Persönlichkeitsentwicklung. Brüche in der Entwicklung und widersprüchliche Momente der Selbsterfahrung erscheinen nicht als solche, weil sie in eine übergeordnete Struktur integriert werden können, „so daß die vermeintliche innere Logik der eigenen Entwicklung nie ernsthaft in Frage gestellt werden muß – besonders deshalb nicht, weil sie ja durch die gefundene eigenen Identität, die das vorläufige Ende der dargestellten Entwicklung bildet, immer wieder bestätigt wird.“⁶⁷ Dieses „klassisch autobiographische Entwicklungsmodell eines Subjekts, das über seine [...] Geschichte zu verfügen glaubt“⁶⁸ hat „die Verdrängung problematischer Aspekte der eigenen Persönlichkeit geradezu zu seiner Voraussetzung“⁶⁹. Das fiktionale Ich konstituiert sich also über den Ausschluß von widersprüchlichen Aspekten der eigenen Subjektivität, weil in der „teleologischen Erzählweise“ tendenziell „nur jene Erinnerungen und Gedanken zugelassen werden, die dem Ziel, dem Finden eines mit sich selbst identischen feministischen Ich, nicht abträglich sind und die Einheit der Person nicht stören.“⁷⁰ Daher wirke die sich häufig am Ende der Texte befindende Behauptung von Selbstbewußtsein und gefundener Ich-Identität – „Der Mensch meines Lebens bin ich“⁷¹ oder „Da bin ich. Ich bin ich.“⁷² – forciert und unglaubwürdig:⁷³

Diese ausdrückliche Betonung der Tatsache, daß die Texte ihren Leserinnen die geglückte Suche nach dem eigenen weiblichen Ich vorstellen, scheint schon deshalb nötig, weil die Textstruktur das lesende Nachvollziehen der einzelnen Stufen dieser Persönlichkeitsentwicklung gerade verhindert und so die

⁶⁵ Richter-Schröder (1986), S.61f.

⁶⁶ Richter-Schröder (1986), S.155.

⁶⁷ Richter-Schröder (1986), S.155.

⁶⁸ Weigel (1987), S.142.

⁶⁹ Richter-Schröder (1986), S.157.

⁷⁰ Renate Becker: *Inszenierungen des Weiblichen: die literarische Darstellung weiblicher Subjektivität in der westdeutschen Frauenliteratur der siebziger und achtziger Jahre* (1992), S.88.

⁷¹ Dies ist das Schlußwort von Verena Stephans Roman *Häutungen* (1975), zitiert nach Richter-Schröder (1986), S.54.

⁷² Elisabeth Albertsen: *Das Dritte* (1977), zitiert nach Richter-Schröder (1986), S.154.

⁷³ Ein entsprechendes Beispiel aus der französischen Literatur findet sich in *Les stances à Sophie* (1963) von Christiane Rochefort, einem sehr frühen Selbstfindungstext. Dort gelangt die Protagonistin durch eine sexuelle Erfahrung mit einer anderen Frau zum eigenen Ich, d.h. sie findet dadurch ihre verlorengegangene Identität wieder: „Je me suis regardée dans la glace. Je me suis reconnue immédiatement. C'est moi, celle-là. Moi! Moi!“ (S.113); zitiert nach Auburtin (1979), S.55f.

intendierte Authentizität der Texte zur Fiktion werden läßt.⁷⁴

Ein weiteres Problem autobiographischer Texte hinsichtlich ihres weiblichen Subjektmodells besteht darin, daß sie nicht nach den Prozessen und Problemen der individuellen Subjektwerdung fragen.

Die Autobiographie mit Authentizitätsvorbehalt erwies sich im Nachhinein für feministisches Schreiben als ein besonderes Problem, weil allein durch die Form ein Subjektstatus vorgegeben werden kann, der ohne die Beweisführung auskommt: Das Ich setzt sich, also ist es.⁷⁵

Damit klammerten die Selbstfindungstexte genau jene Aspekte der Subjektwerdung bzw. der Subjektivität aus, die eine Einsicht in die gesellschaftliche und damit auch patriarchale Prägung geschlechtlicher Identität ermöglichen könnten.⁷⁶ Zwar finden sich in den Texten Aussagen zur Sozialisation von Individuen, wie beispielsweise „wir sind abgerichtet“⁷⁷. Solche Äußerungen führen jedoch nicht dazu, daß sich die Ich-Erzählerin Gedanken über den Verlauf ihrer eigenen Sozialisation zur Frau macht und „die Spuren unbewußt internalisierter gesellschaftlicher Prägungen des eigenen Ich aufzudecken“ versuchte.⁷⁸ Behauptungen dieser Art werden lediglich wiederholt „eine Auseinandersetzung damit, ob und wie gesellschaftliche Verhältnisse weibliche Identität geprägt haben und noch prägen und mit der eigenen Verantwortung für und Beteiligung an Herrschaftsstrukturen in unserer Gesellschaft, findet nicht statt.“⁷⁹ Indem die Autorinnen darauf verzichten, die Rolle der sprachlichen und der unbewußten Prozesse in der Subjektconstitution zu reflektieren, verstellen sie sich die Möglichkeit, „patriarchale Muster des eigenen Verhaltens zu erkennen und zu überwinden“.⁸⁰

Ein weiteres Problem der autobiographischen Selbstfindungstexte besteht darin, daß sie das Dilemma, in dem Frauen sich befinden, wenn sie nicht länger schweigen und damit aus der Kultur ausgeschlossen bleiben wollen, nicht (genügend) reflektieren. Xavière Gauthier beschreibt die Schwierigkeit für Frauen, die schreibend zu Subjekten werden wollen:

En fait, les femmes sont prises dans une réelle contradiction. Au cours de l'histoire, elles ont toujours été muettes et c'est sans doute sur la base de ce mutisme que les hommes, eux, ont pu parler et écrire. Si elles continuent à se taire, elles restent en dehors des processus historiques. Mais si elles commencent à parler et à écrire, *comme les hommes*, elles entrent, soumises et aliénées, dans cette histoire...⁸¹

Gauthier zufolge befinden sich Frauen also in einem Zwiespalt, denn einerseits müssen sie das Wort ergreifen, um einen Status als gesellschaftliche Subjekte zu erhalten, andererseits dürfen sie jedoch nicht so sprechen wie Männer. Wenn Frauen die Sprache der Männer übernähmen, müßten sie sich zwangsläufig mit den männlichen Sprachformen identifizieren, da es in der (französischen) Sprache unter anderem auch keine positiv bewerteten oder zumindest wertneutrale Bezeichnungen für schreibende Frauen gebe: Zu „écrivain“ existiere kein Femininum und die Bezeichnung „poétesse“ als weibliche Entsprechung zu „poète“ beinhalte eine Abwertung.⁸²

Aber „die Überlegungen, von welchem Standort aus zu schreiben sei und *wie* geschrieben werden solle“, haben in der Selbsterfahrungsliteratur nur eine untergeordnete Rolle gespielt, „wichtig war die Aktion des Schreibens selbst.“⁸³ So haben die Autorinnen die implizite Geschlechtsmarkierung des den autobiographischen Gattungen zugrundeliegenden autonomen, selbstidentischen Subjekts übersehen. Denn das vermeintlich neutrale Subjekt

⁷⁴ Richter-Schröder (1986), S.154f.

⁷⁵ Becker (1992), S.80.

⁷⁶ Vgl. Richter-Schröder (1986), S.153.

⁷⁷ In *Häutungen* von Verena Stephan, zitiert nach Becker (1992), S.98.

⁷⁸ Richter-Schröder (1986), S.153.

⁷⁹ Richter-Schröder (1986), S.146.

⁸⁰ Richter-Schröder (1986), S.156.

⁸¹ „Existe-t-il une écriture de femmes“ (1974), S.96; kursiv von Gauthier.

⁸² Vgl. Gauthier (1974), S.95.

⁸³ Becker (1992), S.80.

des abendländischen Denkens ist, wie Luce Irigaray gezeigt hat, männlich markiert und konstituiert sich als Subjekt, indem es ein als weiblich gedachtes Anderes ausschließt und unterdrückt.⁸⁴ Die in verschiedenen Diskursen (Philosophie, Wissenschaft, Literatur) zur Verfügung stehende Subjektposition ist immer die eines implizit männlichen Subjekts. Für Frauen gibt es in der symbolischen Ordnung keinen Ort als sprechendes Subjekt. Das Streben nach einer weiblicher Subjektivität, die sich an diesem männlichen Subjektmodell orientiert, muß scheitern, denn:

Vollzog sich historisch die Subjektconstitution über die Ausgrenzung des 'Anderen', u.a. der Weiblichkeit, so kann sich die Frau nicht in den vom männlichen Subjekt entwickelten Äußerungsformen bewegen, ohne selbst an dieser Ausgrenzung des Weiblichen teilzuhaben.⁸⁵

Wenn die Autorinnen die Prämissen, des in den übernommenen autobiographischer Gattungen transportierten Subjektmodells nicht reflektieren, führt dies dazu, daß sie sich in ihrem Schreiben selbst zum Objekt machen:

Dabei konstituiert die Darstellung der realen Frauen-Opfer zumeist in einer schreibenden Wiederholung die Frauen als Objekte der Literatur.⁸⁶

Auf die Probleme der weiblichen Subjektkonstruktion in den Selbstfindungstexten übertragen, heißt dies, daß, solange die Ich-Erzählung den ideologischen Anforderungen (Darstellung einer weiblichen Emanzipation und Selbstfindung) und strukturellen Erfordernissen autobiographischen Schreibens (Darstellung einer linearen und kohärenten Entwicklung, die rückblickend vom geglückten Abschluß ausgehend erzählt wird) unterworfen ist, der Subjekt-Status der Ich-Erzählerin eine Illusion bleibt.

Der ungewollt problematische Entwurf eines weiblichen Subjekts in Selbstfindungstexten ist meiner Ansicht nach auch im Zusammenhang mit der den Texten zugrundeliegenden Auffassung vom Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit. Zwar sind die Autorinnen sehr sensibel gegenüber dem Sexismus der französischen Sprache.⁸⁷ „Dabei wird aber vor allem kritisiert, daß sich in der Sprache nahezu ausschließlich eine männliche Perspektive präsentiert; die Repräsentationsfähigkeit von Sprache wird in diesen Texten kaum in Frage gestellt“ stellt Keitel fest.⁸⁸ Die Bemühungen der Autorinnen zur Reformierung der Sprache beschränken sich auf Vokabular und Zeichensetzung, insbesondere auf die Vermeidung eines frauenfeindlichen Sprachgebrauchs und die Kreation einer als adäquat empfundenen Metaphorik zur Darstellung weiblicher (Körper-)Erfahrung.⁸⁹ Die bestehenden Diskurse werden nicht von ihren Grundlagen und Strukturen her beanstandet, sondern sollen „von ihren Entfremdungen gereinigt werden und einen weiblichen Stempel aufgedrückt bekommen“, so der Vorschlag von Madeleine Gagnon.⁹⁰ Diese Strategie zeugt – mit Becker formuliert – von einem „naiven Sprachvertrauen, das die Sprache selbst als Träger und Vermittler von Denkstrukturen nicht mitreflektiert“.⁹¹

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Sprache in den Selbstfindungstexten als unproblematisches Medium zur Repräsentation von Wirklichkeit erscheint, weil diesen Texten „ein Wirklichkeitsbegriff zugrunde liegt, der

⁸⁴ Vgl. Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* (1980). Irigaray untersucht den Subjektentwurf der philosophischen und psychoanalytischen Theorien von Platon bis Freud.

⁸⁵ Weigel (1987), S.95.

⁸⁶ Weigel (1987), S.145.

⁸⁷ Vgl. Patzl-Madlo (1991), S.101ff. und Auburtin (1979), S.15ff.

⁸⁸ Keitel (1983), S.831.

⁸⁹ Vgl. Richter-Schröder (1986), S.158. Als Beispiel hierfür kann der Roman *Parole de femme* von Annie Leclerc gelten, zu dem Françoise Clédat bedauernd anmerkt, daß er zwar den Wortschatz erweitere, die grammatikalischen Strukturen jedoch unangetastet lasse; vgl. Clédat: „l'écriture du corps“ (1980), S.20.

⁹⁰ In: Hélène Cixous / Madeleine Gagnon / Annie Leclerc: *La venue à l'écriture* (1977), S.82; zitiert in Laurence Enjolras: *Femmes écrites. Bilan de deux décennies* (1990), S.22; die sinngemäße Übersetzung stammt von mir.

⁹¹ Becker (1992), S.71.

in der Tradition der Beschreibungsliteratur von einer direkten Abbildbarkeit des Realen ausgeht, statt die kulturell und sprachlich vermittelten Muster zu untersuchen, in denen Erfahrungen Gestalt annehmen“.⁹² Damit vergeben sich die Texte die Chance einer kritischen Reflexion der eigenen Persönlichkeit mit ihren Widersprüchen und Verstrickungen in patriarchale Strukturen, was aber aus der Perspektive der kritischen Sekundärliteratur die Voraussetzung für die Entwicklung einer wirklich neuen weiblichen Subjektivität wäre.

2. Experimentelle Frauentexte: Lustvolle Selbstaflösung bei Hélène Cixous

Während Selbstfindungstexte sich überkommener, männlicher Subjektmodelle für den Entwurf einer weiblichen Subjektivität bedienen, greift der Ansatz der experimentellen Frauentexte weiter. Autorinnen wie Hélène Cixous und Luce Irigaray⁹³ gehen davon aus, daß Subjektivität in gesellschaftlichen Prozessen konstruiert wird. Sie fragen daher zuallererst nach den Grundlagen dieser Konstitutionsprozesse, bevor sie versuchen, mit diesen Erkenntnissen neue Möglichkeiten eines Subjektentwurfs zu erproben.

Wenn „jede bisherige Theorie des Subjekts dem ‘Männlichen’ entsprochen [hat]“⁹⁴ wie Irigaray argumentiert, und wenn ‚die Frau‘ in diesen Theorien immer als Objekt gesetzt wird, dann kann es beim Entwurf eines weiblichen Subjekts weder darum gehen, die Hierarchie dieser geschlechtlich markierten Subjekt-Objekt-Beziehung umzukehren, indem nun das weibliche Subjekt das als männlich gedachte Andere ausschließt, noch wäre es eine Lösung, sich wie ein männliches Subjekt zu identifizieren, denn damit würde sich ‚die Frau‘ selbst noch einmal zum Objekt machen.⁹⁵ Die theoretisch versierten Autorinnen versuchen daher, Formen der Subjektivität außerhalb von Subjekt-Objekt-Beziehungen zu entwickeln.

Ein Subjektentwurf, der auf Einheit und Autonomie abzielt, wie ihn die autobiographischen Selbstfindungstexte anbieten, kommt für sie deshalb nicht in Frage, weil er in dem hierarchischen Subjekt-Objekt-Verhältnis befangen ist. Aus der Sicht von Autorinnen, die mit der psychoanalytischen Theorie Lacans vertraut sind, kann die ohnehin illusorische Einheit des Subjekts nur durch Abgrenzung, Ausgrenzung und Beherrschung des Ausgegrenzten erreicht werden. Zu bevorzugten Objekten für die Position des Ausgegrenzten in der abendländischen Kultur wurden Materie, Natur, Frau, Mutter. Sie sind als das Andere in Bezug auf das Eine definiert, als das konstitutive Andere des Subjekts, das ohne sie seine Grenzen und damit seine Identität verlieren würde. Die theoretisch geschulten Autorinnen verzichten daher auf das Ideal und die Illusion von Einheit und Autonomie und denken Subjektivität als einen Prozeß des Miteinander, der auf gegenseitiger Anerkennung beruht. Sie kreieren Formen von Subjektivität, die durch Vielfältigkeit, Offenheit, Veränderbarkeit gekennzeichnet sind und damit ohne stabile Identitäten auskommen.

Die literarischen Texte von Hélène Cixous⁹⁶, Xavière Gauthier⁹⁷, Monique Wittig⁹⁸ und Jeanne Hyvrard⁹⁹ sind

⁹² Weigel (1987), S.144.

⁹³ Als weitere Vertreterinnen experimentellen Schreibens gelten Monique Wittig, Jeanne Hyvrard, Xavière Gauthier (vgl. Rossum 1979) und gelegentlich auch Chantal Chawaf. Heymann siedelt Chawaf an der Grenze zwischen realistischer und avantgardistischer Literatur an; vgl. (1991), S.109 und S.137.

⁹⁴ *Speculum* (1980), S.169ff. Wenn Irigaray und Cixous von „der Frau“ sprechen, dann deshalb, weil sie in ihrer Kritik an Lacan dessen Terminologie aufgreifen. Lacan hatte behauptet: „La femme n'existe pas“, was nicht heißen soll, „daß es keine realen Frauen gibt, sondern daß es nicht ‚die Frau‘ im Sinne einer eigenständigen, von der männlichen unterschiedenen Subjektivität [gibt]“ (Lindhoff, 1995, S.85) „Was Frauen nach Lacan niemals sein können, ist das Subjekt des ‚Symbolischen‘, das sprachmächtige Subjekt.“ (Lindhoff, S.95).

⁹⁵ Irigaray: *Speculum* (1980), S.169.

⁹⁶ *Souffles* (1975), *LA* (1976), *Angst* (1977).

⁹⁷ *Rose saignée* (1974).

⁹⁸ *Les Guerillères* (1969), *Le corps lesbien* (1973).

keine Erfahrungsberichte und vertreten daher nicht den beschriebenen Authentizitätsanspruch. Vielmehr inszenieren sie die Suche nach einem weiblichen Ich als einen Prozeß in der Sprache, in der Konfrontation und Auseinandersetzung mit den herrschenden Diskursen und kulturellen Normen. Auffallendes formales Kennzeichen der meisten experimentellen Frauentexte „ist das Fehlen einer traditionellen, narrativen Konsistenz durch Fabel, Ort, Zeit, Figuren, Handlungen, Konflikt, erzählerische Instanzen“.¹⁰⁰ Damit wird genau auf jene Elemente verzichtet, die die Konstruktion eines einheitlichen Subjekts begünstigen.

In Kenntnis der strukturalistischen, psychoanalytischen und dekonstruktivistischen Theorien gehen die Autorinnen davon aus, daß Bedeutung durch die Sprache nicht repräsentiert, sondern mit und in der Sprache erzeugt wird. Mit ihrer von Roland Barthes übernommenen Auffassung von *écriture* als engagierter und subversiver Praxis, die die herrschenden Zeichensysteme aufbrechen und damit letztlich auch zu gesellschaftlichen Veränderungen führen soll,¹⁰¹ bilden sie einen Teil der literarischen Avantgarde insofern sie in ihren Schriften Theorie und Formexperimente miteinander verbinden: „Dans la mesure où l'écriture des femmes vise justement à subvertir les codes idéologiques et à transformer les représentations, elle s'inscrit dans le mouvement général de l'avant-garde (bien que ce terme soit fort peu féminin) et implique à la fois une *théorisation* et une *expérimentation*.“¹⁰²

Im Unterschied zu den Selbstfindungstexten, die von einer Wirklichkeit außerhalb der Sprache ausgehen und folglich die Sprache als neutrales Mittel zur Abbildung von Wirklichkeit betrachten, liegt den experimentellen Texten die Überzeugung zugrunde, daß das, was wir für die Wirklichkeit halten, ein Ergebnis kultureller und damit sprachlicher Konstruktionen ist. Diese Positionen beinhalten zugleich ein unterschiedliches Subjektverständnis. Während die Selbsterfahrungsliteratur das Subjekt als gegeben annimmt, fragen die experimentellen Texte nach den Prozessen der Subjektwerdung. Sie sind davon überzeugt, daß der Entwurf einer neuen, eigenständigen weiblichen Subjektivität einher gehen muß mit der Veränderung der herrschenden kulturellen und sprachlichen Codes.

Im folgenden soll ein Entwurf weiblicher Subjektivität in der avantgardistischen Frauenliteratur am Beispiel der essayistischen und der fiktionalen Texte von Hélène Cixous dargestellt werden.

2.1. Das weibliche Subjekt in Cixous' ‚theoretischen‘ Schriften

Hélène Cixous gilt als eine der führenden Theoretikerinnen und Autorinnen, die die Frage nach einem weiblichen Schreiben aufgeworfen hat und deren Bemühungen es zu verdanken sei, „wenn diese Frage in den 70er Jahren in Frankreich zu einem zentralen Thema der politischen und kulturellen Diskussion geworden ist.“¹⁰³ Mitte der 70er Jahre publiziert Cixous in kurzer Aufeinanderfolge eine Reihe essayistischer Schriften, die sich mit dem Verhältnis von Frauen zur Sprache und zur Schrift befassen.¹⁰⁴ Diese Texte siedeln sich zwischen

⁹⁹ *Mère la mort* (1976), *Les prunes de Cythères* (1976), *Les doigts du figurier* (1977).

¹⁰⁰ Heymann (1991), S.131.

¹⁰¹ Zum *écriture*-Begriff, den Barthes in *Le degré zero de la littérature* (1953) und in seiner späteren Zusammenarbeit mit der Gruppe *Tel Quel* entwickelt, siehe Brütting: ‚écriture‘ und ‚texte‘. *Die französische Literaturtheorie ‚nach dem Strukturalismus‘* (1976), S.59-66.

¹⁰² Françoise Rossum: „Sur quelques aspects de l'écriture féminine en France aujourd'hui“ (1979), S.216.

¹⁰³ Toril Moi: *Sexus, Text, Herrschaft* (1989), S.121.

¹⁰⁴ „Le rire de la Méduse“ (1975), „le sexe ou la tête“ (1976), Cixous / Clément: *La jeune née* (1975), Cixous / Leclerc / Gagnon: *La venue à l'écriture* (1977).

Poesie und Philosophie an, deren Grenzen mit einem ständigen Wechsel zwischen Gattungen und Stilebenen, aufgeweicht werden sollen.¹⁰⁵

Von der psychoanalytischen Theorie Lacans beeinflusst und insbesondere von seinem Postulat, wonach sich das Subjekt erst in der Sprache konstituiert, geht Cixous wie auch andere Autorinnen davon aus, daß „die Sprachlosigkeit der Frauen im Grunde Ausdruck ihrer Ichlosigkeit, ihres Nicht-Subjekt-Seins ist“.¹⁰⁶ Als Frau zu schweigen bedeutet für sie, nicht an kulturellen und geschichtlichen Prozessen teilzuhaben.¹⁰⁷ Deshalb sieht sie im Schreiben von Frauen zuallererst einen politischen Akt, mit dem sie Anspruch darauf erheben, sich aktiv in gesellschaftliche Prozesse einzumischen:

Je parlerai de l'écriture féminine: *de ce qu'elle fera*. [...] Ecrire [...] acte aussi qui marquera la *Prise de la Parole* par la femme, donc son entrée fracassante dans l'*Histoire* qui s'est toujours constituée *sur son refoulement*. Ecrire pour se forger l'arme antilogos. Pour devenir enfin partie prenante et initiante à son gré, pour son droit à elle, dans tout système symbolique, dans tout procès politique.¹⁰⁸

Da sich nach Meinung von Cixous die Subjektwerdung in der Sprache vollzieht, erhält ihr *écriture*-Konzept eine zentrale Bedeutung für den Entwurf von (weiblicher) Subjektivität und soll deshalb kurz dargestellt werden.

Der Begriff der *écriture féminine* ist bei Cixous vielschichtig und ambivalent;¹⁰⁹ vielschichtig, weil er eine Kampfansage an die herrschende, männlich geprägte Kultur¹¹⁰ und einen Aufruf an Frauen, „(selbst-)schöpferisch zu werden“¹¹¹ beinhaltet, ebenso wie einen Entwurf weiblicher Kreativität und damit auch einen weiblichen Subjektentwurf. Ambivalent erscheint der Begriff der *écriture féminine*, weil er sowohl als eine „utopische Vision weiblicher Kreativität“¹¹² gelesen werden kann, wie auch als biologistische Festschreibung von Weiblichkeit.¹¹³

Die Frage, ob Cixous' Konzepte anti-essentialistisch oder essentialistisch sind, läßt sich meiner Ansicht nach nicht entscheiden. Zum einen ergibt sich die Uneindeutigkeit aus den von unterschiedlichen Gattungen, die Cixous vermischt: Philosophie und Theorie folgen dem Konzept der (abendländischen) Logik, die u.a. Widerspruchsfreiheit erfordert, wohingegen die von Cixous bevorzugte Poesie sich nicht an logische Prinzipien hält und Widersprüche daher durchaus zuläßt.¹¹⁴ Zum anderen scheint das Zulassen oder Inszenieren von

¹⁰⁵ Heymann führt ein solches Beispiel für den Übergang von einem „quasitheoretischen“ zu einem poetischen Stil aus „Le rire de la Méduse“ an; (1991), S.43.

¹⁰⁶ Ursula Böhmer: „Se dire – s'écrire. Frauen, Literatur, Psychoanalyse in den siebziger Jahren in Frankreich“ in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 9, 1979, S.62; zitiert nach Burmeister (1985), S.1636.

¹⁰⁷ Vgl. Burmeister (1985), S.1638, Xavière Gauthier: „Il y a comme des cris, mais silencieux (entretien avec Marguerite Duras)“ (1974), S.96.

¹⁰⁸ Hélène Cixous: „Le rire de la méduse“ (1975), S.43; kursiv von Cixous.

¹⁰⁹ Einige Artikel und Studien, die sich mit dem Konzept und seinen Problemen befassen: Toril Moi: *Sexus, Text, Herrschaft* (1989), S.128ff.; Ann Rosalind Jones: „Writing the body: toward an understanding of l'écriture féminine“ (1981); Béatrice Slama: „De la 'littérature féminine' à 'l'écrire-femme'. Différence et institution“ (1981); Danielle Schwartz: „Les femmes et l'écriture“ (1978).

¹¹⁰ Vgl. Chris Weedon: *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie* (1990), S.87.

¹¹¹ Heymann (1991), S.39; hierzu ein Zitat von Cixous: „Il faut que la femme s'écrive: que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps; [...] Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire, – de son propre mouvement.“ („Le rire de la Méduse“ 1976, S.39).

¹¹² Moi (1989), S.143.

¹¹³ Vgl. Moi (1989), S.131ff.

¹¹⁴ Ihrem Kapitel über Cixous stellt Moi ein ihrer Ansicht nach für die Haltung von Cixous charakteristisches Zitat des Dichters Walt Whitman voran: „Widersprech ich mir selbst?/ Nun gut, so widersprech ich mir selbst./ Ich bin weiträumig, enthalte Vielheit.“ Moi (1989), S.121.

Widersprüchen auch eine strategische Entscheidung zu sein: Cixous' Weigerung die „Aristotelische Logik, die ausschließt, daß A gleichzeitig nicht A ist, anzuerkennen“, ist Teil ihrer Strategie, die das patriarchale Denken untergraben soll.¹¹⁵

Indem sie sich schreiben, sollen und können Frauen Cixous zufolge einen eigenen Zugang zu ihrem Körper und ihrer Sexualität erlangen. Die *écriture féminine* soll ein „Körper-Schreiben“ sein, in dem Sinne, daß der Körper zugleich Ausgangspunkt und Ziel des weiblichen Schreibens ist. Frauen sollen sich ihres Körpers beim Schreiben bewußt sein und gleichzeitig sollen sie sich ihren Körper selbst ‚erschreiben‘. Dieses Vorhaben setzt eine bestimmte Auffassung vom Verhältnis zwischen Schreiben und (weiblichem) Körper voraus:

For Cixous, the feminine body exists neither prior to language nor in some essential form. Although she seeks a feminine specificity in a certain relation to it, the body is no more the ground of women's writing than writing is the ground of the body.¹¹⁶

Körper und Sprache/Schreiben stehen nicht in einem kausalen Zusammenhang sondern sind wechselseitig miteinander verknüpft:

Body and text, in such a formulation, are co-constitutive. The anatomical, the body, is already inhabited by writing, just as writing, in order to exist as such, is already inhabited by the body.¹¹⁷

Eine wesentliche Bedeutung von Cixous' *écriture*-Entwurf liegt meiner Ansicht nach darin, daß der Körper – indem er sich im Schreiben Gehör verschaffen soll („Ecris-toi: il faut que ton corps se fasse entendre“) –, in gewisser Weise als Subjekt des Schreibens imaginiert wird. Dieser Entwurf kann als Projekt verstanden werden, das sich den vorherrschenden Diskursen, in denen der Frauenkörper das Objekt der Repräsentation ist, entgegenstellt: „Le corps-objet de la femme qui avait toujours été posé sur la scène des représentations artistiques ou commerciales se fait dès lors corps-sujet...“¹¹⁸

Die explizite Einbeziehung des Körpers in den Prozeß des Schreibens hebt die von Descartes im philosophischen Diskurs eingeführte und im westlichen Denken vorherrschend gewordene Dichotomie und Hierarchie zwischen Geist und Körper auf, wonach das Subjekt sich einzig über seine geistigen Eigenschaften definiert („Ich denke, also bin ich“). Cixous will dieses Verhältnis nicht umkehren, sondern überwinden: „Deshalb spreche ich, wenn ich vom Körper rede, niemals vom Körper ohne Kopf, sondern vom Denken des Körpers.“¹¹⁹ Sie entwirft also *écriture* als ein Zusammenwirken von Geist und Körper.

Mit der Aufwertung und Umdeutung des Körpers und insbesondere des weiblichen Körpers bietet Cixous ein Konzept der Subjektbildung an, das, so Lindhoff, dem von Simone de Beauvoir diametral entgegensteht. Lindhoff zufolge ist bei Beauvoir, die „die patriarchale Trennung und Hierarchisierung von Geist und Natur“¹²⁰ und damit die Abwertung des Körpers aus den dominanten philosophischen Diskursen übernimmt, „die Selbstverwirklichung der Frau [...] gleichbedeutend mit einer Leugnung des Körpers“¹²¹. Um sich als Subjekt zu setzen, müsse die Frau folglich ihren Körper nach männlichem Vorbild transzendieren.¹²² Während sich bei Beauvoir die Subjektwerdung der Frau durch die Überwindung ihres Körpers vollziehen muß, ist bei Cixous der (weibliche) Körper integraler Bestandteil des (weiblichen) Schreibens und damit der (weiblichen)

¹¹⁵ Moi (1989), S.141.

¹¹⁶ Barbara Freeman: „Plus corps donc plus écriture: Hélène Cixous and the mind-body problem“ (1988), S.62.

¹¹⁷ Freeman (1988), S.63.

¹¹⁸ Enjolras (1990), S.35. Zu diesem Problem siehe auch Jones (1981).

¹¹⁹ Cixous im Gespräch mit Maren Sell; in: *Die schwarze Botin*, 2 (1977), S.16f.; zitiert nach Becker (1992), S.97.

¹²⁰ Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* (1995), S.7.

¹²¹ Lindhoff (1995), S.5.

¹²² Vgl. Lindhoff (1995), S.5.

Subjektwerdung. Cixous bietet Frauen somit einen Subjektentwurf an, der nicht die Entfremdung von ihrem Körper zur Voraussetzung hat.

Welche Verbindung besteht zwischen der *écriture féminine* und dem Geschlecht der AutorIn? Welche Eigenschaften schreibt Cixous einem zur *écriture féminine* befähigten weiblichen Subjekt zu? Für Cixous ist das, was sie weibliches Schreiben nennt, nicht geschlechtsspezifisch festgelegt, d.h. sowohl Frauen als auch Männer können eine solche Schreibweise praktizieren.¹²³ ‚Weiblichkeit‘ in diesem Sinne ist eine Qualität des Textes, die nicht an das empirische Geschlecht der Autorin/des Autors gebunden ist. Andererseits bringt Cixous die so verstandene Weiblichkeit jedoch mit realen Frauen in Verbindung. Unter den Bedingungen des Patriarchats besäßen Frauen am ehesten eine spezifische psychische Konstitution, von Cixous als „weibliche libidinöse Ökonomie“ bezeichnet, die sie zu einer *écriture féminine* befähige.¹²⁴ Die männliche Ökonomie zeichne sich aus durch ein Streben nach Identität, Eigentum, Aneignung, die weibliche Ökonomie hingegen durch die Fähigkeit zu einer offenen Subjektivität, die nicht abgrenzen und ausgrenzen müsse, und durch eine Befähigung sich rückhaltlos zu verausgaben:

Et il y a un lien entre l'économie de la féminité, la subjectivité ouverte, prodigue, ce rapport à l'autre où le don ne calcule pas son coup et la possibilité de l'amour; et entre cette 'libido de l'autre' et l'écriture, aujourd'hui.¹²⁵

Aus dieser theoretischen Überlegung leitet Cixous normativ anmutende Aussagen über die Eigenschaften eines aufgrund seiner Unbestimmtheit universal erscheinenden weiblichen Subjekts ab:

Elle part. Elle perd. Et c'est ainsi qu'elle écrit, comme on lance la voix, en avant, dans le vide. Elle s'éloigne, elle avance, ne se retourne pas sur ses traces pour les examiner. Ne se regarde pas.¹²⁶

Cixous entwirft ein weibliches Subjekt, das sich in ständiger nach vorwärts gerichteter Bewegung befindet, seine (patriarchal geprägte) Vergangenheit hinter sich lassend, das Risiko des Ungewissen auf sich nehmend; ein Subjekt, das ohne Selbstversicherung auskommt, ohne eine Rückwendung auf die eigene Vergangenheit, aus der (im Stil autobiographischer Texte) im Rückblick eine Identität konstruiert werden könnte; ein Subjekt auch, das keine Selbstbespiegelung nötig hat („Ne se regarde pas“), das im Unterschied zu dem von Cixous als narzißtisch betrachteten männlichen Subjekt nicht in der Selbstbezogenheit verhaftet ist.¹²⁷ Eine den Frauen eigene Subjektivität soll aus der gegenseitigen Liebe von Frauen erwachsen:

Elles t'entraînent dans leurs jardins, elles t'invitent dans leurs forêts, elles te font parcourir leurs régions, elles inaugurent leurs continents. Ferme les yeux et aime-les: tu es chez toi dans leurs terres, elles te visitent et tu les visites, leurs sexes te prodiguent leurs secrets. Ce que tu ne connaissais pas elles te l'apprennent et tu leur apprends ce que tu apprends d'elles. Si tu les aimes, chaque femme s'ajoute à toi, et tu deviens plufemme.¹²⁸

Cixous entwirft eine Subjektwerdung, die durch ein Sich-Einlassen auf Frauen eine weibliche Subjektivität hervorbringen soll als Ergebnis einer Begegnung zwischen dem Selbst und der/den Anderen. Dieses Subjektmodell basiert auf der Annahme wechselseitiger Anerkennung gleichwertiger Individuen.

¹²³ „Il faut faire très attention quand on veut travailler sur la féminité dans l'écriture, à ne pas se faire piéger par les noms: ce n'est pas parce que c'est signé avec un nom de femme que c'est une écriture féminine. Ça peut très bien être une écriture masculine et inversement, ce n'est pas parce que c'est signé par un nom d'homme que de la féminité serait exclue.“ (Cixous: „le sexe ou la tête“, 1976, S.12).

¹²⁴ Zu den psychoanalytischen Grundlagen von Cixous' Theorie siehe Chris Weedon (1990), S.89 und Moi (1989), S.131ff; eine ausführliche Darstellung von Cixous' widersprüchlicher Bestimmung der *écriture féminine*, insbesondere ihrem Wechsel zwischen essentialistischer und anti-essentialistischer Argumentationen bietet Moi (1989), S.128ff.

¹²⁵ Cixous: „Sorties“ (1975), S.169.

¹²⁶ Cixous: „Sorties“ (1975), S.173.

¹²⁷ Vgl. Cixous: „Sorties“ (1975), S.173.

¹²⁸ Cixous: „La venue à l'écriture“ (1977), S.60.

In ihrem Bestreben, weibliche Subjektivität nicht als Rückbezug auf sich selbst zu bestimmen, sondern als Fähigkeit aus sich herauszutreten und sich auf andere einzulassen, entwirft Cixous ein weibliches Subjekt, das sich in lustvoller Selbstauflösung in alle möglichen Anderen versetzen kann:

Hétérogène, oui, à son bénéfice joyeux elle est érogène, elle est l'érogénéité de l'hétérogène; ce n'est pas à elle-même qu'elle tient, la nageuse aérienne, la voleuse. Dispersable, prodigue, étourdissante, désireuse et capable d'autre, de l'autre femme qu'elle sera, de l'autre femme qu'elle n'est pas, de lui, de toi.¹²⁹

Ein Wortspiel mit den ähnlich klingenden Signifikanten *hétérogène* und *érogène* assoziiert deren Signifikate in einer Weise, die Heterogenität positiv konnotiert. Die Uneinheitlichkeit des Subjekts wird als Eigenschaft entworfen, die Genuß verspricht – im Unterschied zu der nach Einheit strebenden Subjektivität, die von ständiger Verlustangst geplagt wird.¹³⁰

Das weibliche Ich in Cixous' Texten identifiziert sich mit Vorliebe mit mythischen, biblischen und historischen Frauenfiguren.¹³¹ Toril Moi beschreibt Cixous' Strategie folgendermaßen: „Indem es alle möglichen Subjektpositionen beansprucht, kann sich das sprechende Subjekt tatsächlich stolz zum 'weiblichen Plural'¹³² erklären...“¹³³ Die Durchlässigkeit seiner Grenzen ermöglicht es dem weiblichen Ich, sich als kosmisches Subjekt zu phantasieren:

Mondial mon inconscient, mondial mon corps. Ce qui se passe à l'extérieur se passe à l'intérieur. Je suis moi-même la terre, tout ce qui s'y passe, les vies qui m'y vivent sous mes formes différentes...¹³⁴

Cixous' Neigung, ein allumfassendes, universales weibliches Subjekt zu setzen, läßt sich als Gegenmodell zu der Theorie Lacans versteht, in der die Position des universalen Subjekts nur vom Mann eingenommen werden kann, wie Lindhoff feststellt: „Denn das männliche Subjekt ist das Subjekt des Diskurses überhaupt; der abendländische Diskurs ist ein männlicher Diskurs, aus dem die Frau ausgeschlossen ist. Die Frau ist daher in ihrem Wesen 'nicht-universal'.“¹³⁵

Lustvolle Selbstauflösung und grenzenlose Identifikationsfähigkeit zu Qualitäten eines weiblichen Subjekts zu erklären ist jedoch nicht unproblematisch, denn ein solcher Entwurf führt abermals zu jenem Zustand weiblicher Subjektlosigkeit, den Cixous eigentlich überwinden möchte. Auf diesen Aspekt komme ich im Zusammenhang mit Cixous' fiktionalen Texten zurück, deren Subjektentwurf nun vorgestellt werden soll.

2.2. Das weibliche Subjekt in Cixous' fiktionalen Texten

Am Auffälligsten an Cixous' fiktionalen Texten ist ihre Form, die Heymann wie folgt beschreibt:

Traditionelle Elemente des Romans sind beinahe gänzlich verschwunden; und gerade die Abwesenheit von Fabel, Ort, Zeit, Figuren, erzählerischer Instanz etc. ist es, die eine neue diskursive Einheit der Texte ermöglicht. Nicht der episodische, narrative Zusammenhang, sondern Bilder, Morphologie, Syntax, Rhythmus, Komposition – Effekte also, die eng mit der Materialität der Sprache verbunden sind, bilden den, wenn auch häufig schwer nachvollziehbaren, textuellen Zusammenhalt.¹³⁶

Diese Ausführungen machen deutlich, daß Cixous – im Unterschied zu den Autorinnen der Selbstfindungstexte – keine traditionellen literarischen Gattungen benutzt. Vielmehr versucht Cixous, neue literarische und sprachliche

¹²⁹ Cixous: „Le rire de la Méduse“ (1975), S.51.

¹³⁰ Vgl. Moi (1989), S.132.

¹³¹ Vgl. Moi (1989), S.137f. Cixous imaginiert sich beispielsweise als Dora, einer Hysterie-Patientin Freuds: „Die Hysterikerinnen sind meine Schwestern. Als Dora war ich all diejenigen, die sie verkörpert.“ („Schreiben, Feminität, Veränderung“, 1976, S.147; ohne Angaben zum Originaltext).

¹³² In „La venue à l'écriture“ (1979) ist die Rede von „un féminin pluriel comme moi“, S.53.

¹³³ Moi (1989), S.137.

¹³⁴ Cixous: „La venue à l'écriture“ (1977), S.52f.

¹³⁵ Lindhoff (1995), S.85.

¹³⁶ Heymann (1991), S.37.

Formen zu entwickeln, in denen oder mittels derer sich dann ein weibliches Subjekt artikulieren kann. Gemäß ihrer Forderung „Il faut que la femme s'écrive“¹³⁷, will Cixous in ihren *récits* sich selbst im Schreiben als Subjekt hervorbringen. Sie inszeniert ihr Schreiben als eine Art Selbstgeburt¹³⁸ und lotet dabei die Möglichkeiten einer geschlechtlichen Subjektkonstitution aus, jenseits der traditionellen Geschlechtergrenzen, die auf der Opposition von männlich und weiblich mit ihren entsprechenden Zuordnungen wie z.B. Aktivität/Passivität, Kultur/Natur, Geist/Körper beruhen.

Am Beispiel von *LA*¹³⁹ soll im folgenden ein fiktionaler weiblicher Subjektentwurf vorgestellt werden. *LA* „dit le voyage de la femme au-delà de sa première mort, jusqu'aux naissances qu'elle se donnera“ heißt es auf dem Umschlagrücken des Buches. Die imaginierte Reise führt das weibliche Ich zunächst durch das Totenreich¹⁴⁰, in das Frauen von der dominanten Kultur verwiesen werden. Dort befreit sie sich von den Konzepten der patriarchalen Kultur, die auch ihre eigene Identität geprägt haben, und begibt sich auf die Suche nach einer anderen Form von Identität. Schließlich kehrt das Subjekt mit einer neuen Weiblichkeit ins Leben zurück.¹⁴¹

Schon im abstrakten Titel des Buches *LA*, der u.a. auf den bestimmten weiblichen Artikel und ein weibliches Pronomen verweist,¹⁴² deutet sich an, daß der Text keine oder kaum lebensweltliche Bezüge aufweist. Heymann zufolge, die ihre Untersuchung treffend mit „Der metaphorische Weg zum weiblichen Ich“¹⁴³ betitelt, ist der Gegenstand des Textes das Unbewußte, aus dem heraus sich ein weibliches Subjekt entwirft.¹⁴⁴ „Als Schreibsituation und Referenz wird von Beginn an eine phantastische Welt von Nicht-Realen vorgestellt [...] eine Welt also, in der Widersprüchliches als Einheit existiert.“¹⁴⁵ In diesem Universum des Unbewußten artikuliert sich ein „Redesubjekt [...] in der 1. Person Singular und seine Identifikationsformen tu, on, elle(s)“, das „mit sich selbst, der Leserin oder mit imaginären Objekten durch Fragen, Antworten und Imperativsätze im Gespräch [ist].“¹⁴⁶ Von Beginn an präsentiert Cixous ein multiples Subjekt, das auf dem Wege seiner Selbstwerdung von einer Subjektposition zur anderen gleitet.

A présent, on est nulle presque. Après tout. On vient d'être couchée.
Et peu m'importe mon lever, car j'y reviendrai encore.
Plus personne, mais quelle foule je suis, après moi!
Hier: le monde entier est rempli de dieux. A présent seule, sans savoir. On est floue.
On voudra se lever après une certaine nuit qui nous retient. Tout le monde est parti. Maintenant, on va de soi. Présence d'absolument personne; et pourtant c'est moi-même! Naissance et mort au loin se rejoignent, à l'infini.¹⁴⁷

Die Konstruktion des pluralen Subjekts erfolgt auf lexikalischer Ebene durch den Wechsel der Pronomen (*on, je, nous*), wobei *nous* selbst eine Mehrzahl bezeichnet. Das indefinite Pronomen *on* legt das Redesubjekt nicht fest, beläßt es im Vagen; und indem es der Leserin ein Identifikationsangebot¹⁴⁸ macht, hält es seine Ich-Grenzen offen.

¹³⁷ „Le rire de la Méduse“ (1976), S.39.

¹³⁸ Vgl. Heymann (1991), S.45.

¹³⁹ Paris 1976.

¹⁴⁰ Das erste Buch von *LA* trägt die Überschrift „Le livre des mortes“.

¹⁴¹ Vgl. Moragh Shiach: *Hélène Cixous: A Politics of Writing* (1991), S.86.

¹⁴² Vgl. Shiach (1991), S.87; zu weiteren Bedeutungskomponenten siehe Makward: „Structures du silence / du délire. Marguerite Duras / Hélène Cixous“ (1978), S.318f. Makward liest den Titel auch als intertextuellen Verweis auf Lacan: „le titre de Cixous c'est aussi ‚Ecce Mulier‘ ou la voi-là‘. Réponse (et non écho) à la formule de Lacan avec son a barré: ‚La (mit durchgestrichenem a) femme n'existe pas.‘“ (S.318).

¹⁴³ Heymann (1991), S.41.

¹⁴⁴ Vgl. Heymann (1991), S.43f.

¹⁴⁵ Heymann (1991), S.69.

¹⁴⁶ Heymann (1991), S.68.

¹⁴⁷ *LA*, S.7.

¹⁴⁸ Vgl. Heymann (1991), S.66.

Die Feminisierung des Pronomens durch Adjektive und Partizipien (*nulle, floue, couchée*) trägt zusammen mit anderen Strategien¹⁴⁹ dazu bei, eine weiblich identifizierte Bewußtseinswelt zu erschaffen.

Im Unterschied zu den Selbstfindungstexten setzt LA kein außerhalb des Textes existierendes Subjekt voraus, sondern führt den Selbstschöpfungsprozeß eines weiblichen Ich im Text selbst vor. Die Subjektwerdung vollzieht sich in der und durch die Sprache, deren Referenzfunktion weitestgehend außer Kraft gesetzt ist. Die Sprache von LA repräsentiert keine gesellschaftliche Wirklichkeit – Raymond Jean spricht deshalb von einer „écriture non imitative, non descriptive, non narrative“¹⁵⁰; statt dessen ruft sie „eine Fülle anderer literarischer und nichtliterarischer Texte“¹⁵¹ auf, so daß ein rein sprachlich-textuell-symbolisches Universum entsteht.¹⁵² In der Auseinandersetzung mit und der Umwandlung von verschiedenen Mythen – die Sammlung magischer ägyptischer Texte mit dem Titel „Le livre des morts“ ist in LA umgeschrieben zu „Le livre des mortes“¹⁵³ – wird eine den Bedürfnissen eines weiblichen Subjekts entsprechende weiblich markierte Welt erschaffen. Die Subjektwerdung ist ein Prozeß, der sich innerhalb der Sprache, in einem kreativen Umgang mit ihr, erfolgt. Das „selbstschöpferische Moment“ wird beispielsweise durch die „Aktivierung normalerweise nicht-transitiver Verben“ wie „se pleurer, se parler, se vouloir, je se trouve, je se fuit“ betont.¹⁵⁴

Cixous' Entwurf weiblicher Subjektivität versteht sich als Gegenmodell zu der in der Philosophie und Psychoanalyse vorherrschenden Vorstellung, daß jede Beziehung zwischen zwei Subjekten in ein Herr-Knecht-, ein Subjekt-Objekt-Verhältnis umkippen muß. Weder Hegel, auf den das Herr-Knecht-Modell zurückgeht¹⁵⁵, noch Freud oder Lacan kennen ein Verhältnis der Gleichheit: das Gegenüber wird immer entweder erhöht oder erniedrigt.¹⁵⁶

Und auch Freud, übrigens Erbe von Hegel und Nietzsche, hat nichts erfunden. Alle großen Theoretiker des Schicksals oder der menschlichen Geschichte haben dieselbe Logik des Begehrens reproduziert [...]

Geschichte, Geschichte des Phallozentrismus, Geschichte des Aneignens: einunddieselbe Geschichte. Geschichte der Identität des Mannes, der sich von anderen anerkennen läßt [...]

Es ist nun einmal so, daß unter dem phallozentrischen Regime die Anerkennung durch einen Konflikt erreicht wird, bei dem die Frau Verliererin ist; und daß das Begehren in einer so determinierten Welt ein Begehren nach Aneignung ist.¹⁵⁷

Auf diesem Modell gründet auch die existentialistische Philosophie Sartres und Beauvoirs.¹⁵⁸ Beauvoir stellt ihrem 1943 erschienenen Roman *L'invitée* als Motto ein Zitat von Hegel voran: „Chaque conscience poursuit la mort de l'autre“. Getreu diesem Leitspruch ermordet am Ende der Romans eine der beiden weiblichen Hauptfiguren ihre Rivalin. Cixous' Entwurf will sich hingegen von einem solchen Modell absetzen. Lindhoff referiert Cixous' Kritik an dem männlichen Subjektmodell und ihre Überlegungen bezüglich eines alternativen Subjektentwurfs folgendermaßen:

Müßte nicht ein anderes Modell der Intersubjektivität und Subjektconstitution an die Stelle der mörderischen Dialektik von Herr und Knecht treten, nach der Subjektwerdung immer nur einseitig stattfinden kann? Begehren, als Bewegung des Subjekts zum (dinghaften oder menschlichen) Anderen

¹⁴⁹ Wie bspw. der Neubildung weiblicher Formen aus männlichen Substantiven: *la fauconne* aus *le faucon*, *la cielle* aus *le ciel*; vgl. Heymann (1991), S.63.

¹⁵⁰ Zitiert nach Heymann (1991), S.44.

¹⁵¹ Heymann (1991), S.44.

¹⁵² Zur Bedeutung der Intertextualität bei Cixous siehe Heymann (1991), S.44.

¹⁵³ Vgl. Heymann (1991), S.69.

¹⁵⁴ Heymann (1991), S.97.

¹⁵⁵ Vgl. Friedrich Hegel: *Die Phänomenologie des Geistes* (⁶1952 [1807]), S.141-150.

¹⁵⁶ Zu Hegel und Freud siehe Jessica Benjamin: *Die Fesseln der Liebe* (⁵1999), insbesondere das zweite Kapitel: „Herr und Knecht“. Zu Lacan, der sich auf Hegel bezieht, siehe Lindhoff (1995), S.72ff.

¹⁵⁷ „Schreiben, Feminität, Veränderung“ (1976), S.138; ohne Angaben zum Originaltext.

¹⁵⁸ Vgl. Ingrid Galster: „Actualité de Simone de Beauvoir“ (1997), S.99.

hin, könne nach diesem Modell nur als Wille zur Aneignung gedacht werden, zum Einverleiben und Besitzen des Anderen, dessen Fremdheit eliminiert werde, um die eigene, zwanghaft verabsolutierte Identität nicht in Frage zu stellen.¹⁵⁹

Mit dem Hinweis auf ein neu zu definierendes Konzept der Intersubjektivität nennt Lindhoff hier einen wesentlichen Aspekt von Cixous' alternativem Subjektmodell. Der Entwurf von Cixous basiert nämlich auf einer Vorstellung von Intersubjektivität als einem Umgang zweier Subjekte, der nicht mehr durch den Wunsch den anderen zu beherrschen bestimmt, ist sondern durch das Bedürfnis eines Miteinander.

Cixous' Konzept der Intersubjektivität und des aus ihr resultierenden Subjektentwurfs weist einige Parallelen zu Jessica Benjamins psychoanalytischer Theorie der Intersubjektivität auf. Benjamin kritisiert in ihrer Studie *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*¹⁶⁰ die Annahme Freuds und die in seiner Theorie begründete Ich-Psychologie, „die das Individuum als ein geschlossenes System betrachtet“.¹⁶¹ Diesen einseitig „intrapyschischen Standpunkt“ ergänzt sie durch eine intersubjektive Auffassung des Subjekts.¹⁶²

Sowohl Cixous als auch Benjamin gelangen in ihrer Kritik an Freud und dessen dominantem Subjektmodell zu ähnlichen Vorstellungen darüber, wie ein neuer Subjektentwurf aussehen müsse. Beide favorisieren ein Modell, das von einem aktivem Miteinander und gegenseitiger Anerkennung ausgeht. An Stelle der Beziehung eines Subjekts zu seinem Objekt würden sich zwei Subjekte begegnen, die in einen Austausch miteinander treten. In der wechselseitigen Anerkennung der Subjekte würde die Fremdheit der/des Anderen nicht vernichtet. Gleichheit und Unterschied würden nebeneinander bestehen. Benjamin und Cixous denken die Ichwerdung als einen Prozeß der Berührung und Verbindung mit anderen, – die Psychoanalytikerin Benjamin denkt die Ichwerdung mit Blick auf die Entwicklung des Individuums als Interaktion zwischen dem Kleinkind und seiner Mutter, die Autorin Cixous, die sich im Schreiben als Subjekt hervorbringen will, imaginiert sich im Gespräch mit allen möglichen Frauenfiguren aus der Literatur, Mythologie und Geschichte.

Im Unterschied zu Benjamin, die in der Interaktion mit der Umwelt eine allgemein menschliche Fähigkeit sieht, definiert Cixous die für die Außenwelt offene Subjektivität als spezifisch weiblich und verankert sie in der konkreten Erfahrung von Frauen.¹⁶³ „Die Ökonomie des ‘Weiblichen’ sei die einer offenen Subjektivität und eines liebenden Bezugs zum Anderen, der nicht in einem Einverleiben und Bewahren, sondern in einem unendlichen, verschwenderischen Geben bestehe“ erläutert Lindhoff die Position von Cixous.¹⁶⁴ In diesem Entwurf sieht Lindhoff ein Problem: Cixous vernachlässige in ihrer Bestimmung der weiblichen Subjektivität den Aspekt des Nehmens. So gerate ihr Entwurf einer offenen Subjektivität zu einem einseitigen „Sich-Verlieren ans Andere“.¹⁶⁵ Außerdem stehe, so Lindhoff weiter, „die weibliche Selbstentäußerung, die Cixous so emphatisch feiert, [...] in einem latenten Spannungsverhältnis zu ihrem Feminismus“.¹⁶⁶ Denn Cixous' Absicht, die Frau als Subjekt zu setzen, lasse sich kaum mit ihrem „Plädoyer für ‘Ent-eignung’ [und] ‘Ent-Personalisierung’“, vereinbaren.¹⁶⁷ Das Problem bestehe darin, daß Cixous' Theorie selbst noch von dem Oppositionsdenken, das sie überwinden will, bestimmt sei. Dies zeige sich in ihrer „abstrakten Entgegensetzung

¹⁵⁹ Lindhoff (1995), S.122f.

¹⁶⁰ Frankfurt 1990.

¹⁶¹ Benjamin (⁵1999), S.51.

¹⁶² Vgl. Benjamin (⁵1999), S.23f.

¹⁶³ Zu letzterem vgl. Lindhoff (1995), S.127.

¹⁶⁴ S.124.

¹⁶⁵ Lindhoff (1995), S.125.

¹⁶⁶ Lindhoff (1995), S.126.

¹⁶⁷ Vgl. Lindhoff (1995), S.126.

einer 'männlichen' und 'weiblichen' Ökonomie, einer binären Opposition also".¹⁶⁸ Der „universalen 'Ökonomie des Eigenen' halte Cixous das „verabsolutierte Gegenteil, [...] eine subjektlose 'weibliche' Verausgabung“ entgegen.¹⁶⁹ Es entstehe der Eindruck, daß sich Cixous jede Vorstellung von Subjektwerdung verbietet, in der Abgrenzung von der/dem Anderen ein Bestandteil wäre. Aber, so fragt Lindhoff, „Warum nicht ein Alternieren von Entäußerung und Aneignung denken, das nicht mehr, wie die Hegelsche Dialektik, von vornherein unter dem Primat des Eigenen stünde?“¹⁷⁰ Cixous theoretisiere ihr Schreiben nur als Verausgabung, obwohl es, wie Lindhoff feststellt, „nicht bloße Entäußerung, sondern ein Wechsel von Nehmen und Geben: Öffnung zum Fremden *und* subjektive An-Eignung [ist]“.¹⁷¹

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der von Cixous vorgelegte Subjektentwurf zwar nicht als Machtbeziehung zwischen zwei Subjekten gedacht ist, von denen das eine das andere unterwirft. Aber indem sie die Eigenschaft zur Selbstentäußerung, eine aus ihrer Sicht genuin weibliche Fähigkeit, zur Grundlage ihres Subjektentwurfs macht, schreibt sie die weibliche Subjektivität einseitig als Selbstverlust fest. Darüber hinaus untergräbt sie mit der von ihr als positiv dargestellten Selbstauflösung der weiblichen Figuren implizit den für sie angestrebten Subjektstatus.

3. Theorie und Macht

In den vorausgegangenen Abschnitten zum weiblichen Subjektentwurf in der Neuen Frauenliteratur hat sich gezeigt, daß jeder dieser Entwürfe spezielle Probleme mit sich bringt, die der Intention, Frauen einen Subjektstatus zu verleihen, entgegensteht. Die Selbstfindungstexte, die sich um den Entwurf eines emanzipierten weiblichen Subjekts bemühen, das „selbständig, selbstbewußt und unabhängig von tradierten Rollenmustern und männlichen Zuschreibungen und Bevormundungen“ sein sollte,¹⁷² greifen auf traditionelle autobiographische Schreibmuster zurück und übersehen dabei, daß diese schon ein Subjektmodell transportieren, das ihren angestrebten autonomen weiblichen Subjektentwurf unterläuft. Hélène Cixous hingegen hat das in den dominanten Diskursen implizit oder explizit entworfene Geschlechterverhältnis analysiert. Aus diesem Grund gelingt es ihr weitgehend, einen alternativen weiblichen Subjektentwurf vorzulegen. In ihrem Bemühen, die Wiederholung alter Strukturen zu vermeiden, verfällt sie jedoch in ein Extrem, das ihrem Entwurf eines weiblichen Subjekts abträglich ist: Es hat den Anschein als ob Cixous, um zu verhindern, daß der intersubjektive Austausch in eine hierarchisches Subjekt-Objekt-Verhältnis mit umgekehrten Rollen umkippt, Weiblichkeit als Verausgabung und damit Selbstentäußerung propagiert.

Die kritischen Aspekte beider Subjektentwürfe lassen sich meiner Ansicht nach auf die theoriekritische bis - feindliche Haltung der Autorinnen zurückführen. Theorien sind aus der Perspektive der feministischen Kritik Machtinstrumente, die Männer einsetzen, um ihre kulturelle Vorherrschaft zu legitimieren und zu festigen.¹⁷³

Bei den Autorinnen der Selbsterfahrungsliteratur geht die tendenziell theoriefeindliche Haltung einher mit einem relativ naiven Sprachverständnis, das die Repräsentationsfähigkeit von Sprache nicht hinterfragt, sowie mit der Verwendung ‚naturalisierter‘ literarischer Formen. Die Ausarbeitung oder Verwendung elaborierter sprachlicher und literarischer Formen beinhaltet ihrer Ansicht nach einen Willen zu Dominanz, eines männlichen

¹⁶⁸ Lindhoff (1995), S.126.

¹⁶⁹ Lindhoff (1995), S.126.

¹⁷⁰ Lindhoff (1995), S.127.

¹⁷¹ Lindhoff (1995), S.127.

¹⁷² Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen* (1987), S.95.

¹⁷³ Vgl. Claire Duchen: *Feminism in France* (1986), S.68; 82.

Herrschaftsanspruchs. Um nicht selbst in diese Art von Machtausübung verwickelt zu werden, verzichten sie auf eine formale Ausarbeitung ihrer Texte und wählen eine einfache Sprache. Clédat beschreibt diese aus der für große Teile der Frauenbewegung charakteristischen Haltung in ihrer Auswirkung auf die Selbsterfahrungs-literatur:

La volonté de laisser couler la langue comme coulent le sang, le lait, afin de se dégager d'un rapport de maîtrise ressenti comme masculin induit l'abandon de formes travaillées au profit d'une simplicité mimant le flot du parler des conversations quotidiennes, intimes, par où, de tous temps, quelque chose de la vie des femmes a échappé à la Loi.¹⁷⁴

Clédat kritisiert, daß die Autorinnen einfache, scheinbar natürlicher Formen wählen, die die alltäglichen und intimen Gespräche von Frauen nachahmen sollen. Damit würden sie die kulturellen Zuordnungen wiederholen, die Frauen mit Natürlichkeit und Einfachheit in Verbindung bringen. Die scheinbar spontane, natürliche Schreibweise reproduziert in der Perspektive von Clédats berechtigter Kritik also genau jene Zuschreibungen der patriarchalen Gesellschaft, die Frauen mit Natur assoziieren und sie damit gleichzeitig auf kulturell als minderwertig eingestuft Tätigkeiten verweist, während die hochbewerteten geistigen Arbeiten den Männern vorbehalten sind. Die Autorinnen besetzen somit freiwillig die marginale Position, die ihnen in der Kultur schon lange zugewiesen ist, und sie stützen unbeabsichtigt jene Machtverhältnisse, deren Abschaffung sie sich vorgenommen haben.

Bei Hélène Cixous, einer Vertreterin der experimentellen Literatur, sind die Begriffe Macht und Machtausübung ebenfalls zugleich männlich und negativ konnotiert. *Maîtrise* ist das Schlüsselwort, das eine in Theorien und Diskursen beinhaltete und traditionell von Männern monopolisierte Machtposition bezeichnet. Cixous verwendet die Begriffe ‚Theorie‘ und ‚Diskurs‘ weitgehend gleichbedeutend,¹⁷⁵ meint mit Diskurs aber speziell auch noch die Rede eines (männlichen) Subjekts aus einer Machtposition heraus.¹⁷⁶ ‚Diskurs‘ ließe sich also aus der Perspektive von Cixous und der feministischen Kritik insgesamt definieren als eine Rede mit systemtragender Funktion, die das männliche Herrschaftssystem repräsentiert und reproduziert.

Das in Theorien und insbesondere in der Philosophie¹⁷⁷ hergestellte Wissen ist nach Cixous ein „Komplize der Macht“. In der folgenden Argumentation, die als exemplarisch für die feministische Kritik gelten kann, stellt Cixous eine Verbindung her zwischen Wissen (*savoir*), Macht (*pouvoir*) und Herrschaft (*maîtrise*):

Il faut [...] expliquer [...] ce que tout travail de savoir entraîne comme charge de pouvoir: faire apparaître à quel point, dans la culture, le savoir est toujours complice du pouvoir; que celui qui est à la place du savoir est toujours en train de faire un bénéfice de pouvoir [...] Prenez les philosophes, prenez leur position de maîtrise...¹⁷⁸

Cixous argumentiert, daß Theorien, indem sie ein Wissen produzieren, symbolische Macht ausüben. Das Wissen wird hergestellt, indem ein Gegenstand vereinnahmt und definitorisch festgelegt wird:

The master's discourse (*discours de maîtrise*), the philosophical discourse, is a way of speaking and thinking which tends to appropriate an external reality (*un dehors*), to circumscribe it, to label and

¹⁷⁴ Clédat (1982), S.20; „La Loi“ ist zu verstehen als Anspielung auf die symbolische Gesellschaftsordnung, die vom „Gesetz des Vaters“ wie es in Lacans psychoanalytischem Diskurs heißt, bestimmt ist.

¹⁷⁵ So im folgenden Beispiel, wo die „Theorie der Kultur“ und der „kulturelle Diskurs“ bedeutungsgleich erscheinen: „En fait toute la théorie de la Culture, toute la théorie de la société, tout l'ensemble des systèmes symboliques [...] tout est organisé à partir d'oppositions hiérarchisées qui renvoient à l'opposition homme/femme, laquelle ne se soutient que d'une différence posée comme 'naturelle' par le discours culturel...“ (Cixous: „le sexe ou la tête?“, 1976, S.7).

¹⁷⁶ In diesem Sinne spricht sie dann von einem „discours du maître“ (in: Françoise Collin: „quelques questions à hélène cixous“ (1976), S.19).

¹⁷⁷ Der Philosophie kommt bei Cixous eine zentrale Bedeutung zu, weil sie alles Denken strukturiere. Vgl. „Schreiben, Feminität, Veränderung“ (1976), S.135.

¹⁷⁸ Cixous: „le sexe ou la tête“ (1976), S.12.

conceptualize it...¹⁷⁹

Zwar haben schon Foucault und Derrida gezeigt, daß der Wille zur Bedeutungsbildung immer mit einem Machtstreben verbunden ist,¹⁸⁰ Cixous geht jedoch noch einen Schritt weiter, und argumentiert, daß die im binären Denken zutage tretenden Machtstrukturen geschlechtsspezifisch organisiert sind. Cixous zufolge werden Wissen und Denken des Abendlandes organisiert in Form hierarchischer, geschlechtlich markierter, binärer Oppositionen, wobei der eine Teil des Begriffspaars zugunsten des anderen vernichtet wird.¹⁸¹ Die unterlegene Seite ist immer diejenige, die weiblich konnotiert ist. Cixous lehnt also Theorien und Diskurse ab, weil sie ein Wissen herstellen durch Operationen von Aneignung und Unterwerfung, bei dem alles, was weiblich konnotiert ist und damit auch die Vorstellung von ‚der Frau‘ abgewertet wird.

Cixous weigert sich zwar, selbst einen theoretischen Diskurs zu betreiben, dies hindert sie jedoch nicht daran, die bestehenden Diskurse kritisch auf ihre geschlechtsspezifischen Implikationen zu analysieren und sich dabei auch die Theorien poststrukturalistischer Denker wie Derrida zunutze zu machen.¹⁸² Cixous durchschaut das Funktionieren der Bedeutungssysteme, und kann deshalb ein (weibliches) Subjekt entwickeln, das sich nicht innerhalb hierarchischer Beziehungen definiert. Das Besondere ihres Subjektentwurfs besteht darin, daß es nicht geschlechtsspezifisch eingeschränkt ist. Auch ein männliches Subjekt könnte sich nach diesem intersubjektiven Modell hervorbringen, denn das weibliche Subjekt definiert sich nicht, indem es ein männlich gedachtes Gegenüber ausgrenzt. Das Männliche ist in diesem Entwurf also nicht (in Umkehrung der traditionellen Subjektconstitution) das konstitutiv Andere des weiblichen Subjekts.

Cixous gelingt damit zwar ein Subjektentwurf, bei dem sich das Subjekt nicht dadurch konstituiert, daß es ein Anderes vereinnahmt und unterdrückt. Andererseits führt Cixous' extreme Abneigung gegen alle Formen der Machtausübung dazu, daß sich das ihrer Ansicht nach vorbildhafte weibliche Subjekt ausschließlich über Selbstentäußerung definiert und damit wiederum zur Subjektlosigkeit tendiert.

Die Ausführungen sollten zeigen, daß die Verbindung, die die Autorinnen der Neuen Frauenliteratur zwischen Theorie, Wissen und Macht herstellen, in direktem Zusammenhang steht mit den problematischen Aspekten ihrer jeweiligen Subjektentwürfe.

Nun hat Leslie Kaplan einen der feministischen Literatur und Kritik ganz ähnlichen, negativen Macht- und Diskursbegriff und so stellt sich die Frage, wie sich dieser auf den Entwurf weiblicher Subjekte in ihren Texten auswirkt. Bevor ich die literaturästhetische Position Kaplans, in der der Diskursbegriff eine zentrale Rolle spielt, näher erläutere und dabei die Ähnlichkeiten in der Argumentation von Kaplan und den Autorinnen der Neuen Frauenliteratur aufzeige, soll zunächst der literatursoziologische Kontext von Kaplans Texten und ihrer ästhetischen Position beschrieben werden. Dieser Ansatz, der Kaplan im Horizont der Mechanismen des literarischen Feldes sieht, bildet die Grundlage für eine Perspektive, aus der die argumentative Annäherung Kaplans an die Autorinnen der 70er Jahre begründet werden kann, auch wenn sich Kaplan selbst nicht explizit auf die feministische Kritik bezieht.

¹⁷⁹ Hélène Cixous: „Rethinking Differences. An Interview.“ (1979), S.73.

¹⁸⁰ Vgl. Duchon (1986), S.70.

¹⁸¹ Vgl. Cixous: „le sexe ou la tête“ (1976), S.7.

¹⁸² Vgl. Lindhoff (1995), S.122 und Moi (1989), S.128ff.

II. Literatursoziologische Veränderungen Ende der 70er Jahre

In diesem Kapitel soll die Situation des literarischen Feldes Anfang der 80er Jahre skizziert werden, als Leslie Kaplan ihre literarische Karriere beginnt. Zur Beschreibung der historisch besonderen Situation des französischen Literaturbetriebes, mit der eine neue Generation von Autorinnen sich konfrontiert sah, scheint mir der literatursoziologische Ansatz von Pierre Bourdieu geeignet. Bourdieu betrachtet die moderne Gesellschaft als sozialen Raum, in dem sich unterschiedliche Felder wie Wissenschaft, Kunst, Religion, Wirtschaft herausgebildet haben, die relativ autonom und eigengesetzlich funktionieren. Jeder Bereich ist als Kraftfeld zu verstehen, in dem die mit einem bestimmten ökonomischen, kulturellen und sozialen ‚Kapital‘ ausgestatteten ‚Akteure‘ um Anerkennung und Autorität konkurrieren.¹⁸³ Das innerhalb seiner Feldtheorie angesiedelte Konzept des literarischen Feldes entwirft eine komplexe Beziehung zwischen textexternen und textimmanenten Aspekten eines literarischen Werkes. Im Rahmen dieser Theorie läßt sich die Rolle des Geschlechts des/der AutorIn im Produktions- und Rezeptionsprozeß theoretisieren, ohne daß eine monokausale Verbindung zwischen Geschlecht und Text angenommen werden muß.

Bourdieu's Konzept des literarischen Feldes eröffnet zudem Verstehensmöglichkeiten für das Phänomen, daß Autorinnen, die in den 80er Jahren ihre literarische Laufbahn beginnen, sich in ihren Selbsterklärungen nicht mehr auf feministische Debatten beziehen, und daß selbst feministisch engagierte Autorinnen der 70er Jahre sich von ihren Entwürfen einer *écriture féminine* distanzieren. Im Übergang von den 70er zu den 80er Jahren finden zwei Veränderungen im literarischen Feld statt, die die Abkehr vom Feminismus erklären. Zum einen setzt nach der theoriefreudigen Zeit der 60er und 70er Jahre eine allgemeine Theoriemüdigkeit ein, zum anderen macht eine zunehmend schlechte Presse der feministisch engagierten Literatur, oder was dafür gehalten wird bzw. was sich als solche verkauft, das (Über-)Leben schwer.

1. Zur Situation von Autorinnen im literarischen Feld

Mit dem Begriff des (literarischen, künstlerischen, intellektuellen) Feldes bezeichnet Bourdieu keinen konkreten Ort, sondern einen sozialen Raum, den er als spannungsgeladene und dynamische Struktur beschreibt:

Le champ littéraire [...] est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces.¹⁸⁴

Im literarischen Feld sind an diesen Kämpfen um Anerkennung und Macht alle Individuen, Gruppen und Institutionen beteiligt, die zur Produktion, Verbreitung und Rezeption von Literatur beitragen, also AutorInnen, KritikerInnen, VerlegerInnen, Universitäten, Preiskomitees, die *Académie française* u.a.¹⁸⁵ Gegenstand ihrer Auseinandersetzungen ist die Bestimmung dessen, wer als SchriftstellerIn (*écrivain*) und was als ‚Literatur‘

¹⁸³ Vgl. Bourdieu: „La logique des champs“ (1992); Bourdieu entwarf den Feldbegriff 1966 in seinem Artikel „Champ intellectuel et projet créateur“. Während er sich zu Beginn seiner Untersuchungen auf die sichtbaren Beziehungen zwischen den einzelnen Akteuren des Feldes konzentrierte, mißt er später den zugrundeliegenden strukturellen Beziehungen eine größere Bedeutung zu; vgl. Bourdieu: *Les règles de l'art* (1992), S.255f.

¹⁸⁴ Bourdieu: „Le champ littéraire“ (1991), S.4f.

¹⁸⁵ Vgl. Bourdieu (1991), S.4.

gelten darf, wobei jede AkteurIn¹⁸⁶ versucht, eine Definition von Literatur durchzusetzen, die vorteilhaft für ihre eigenen Produkte ist.

Un des enjeux centraux des luttes littéraires [...] est le monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire, entre autres choses, le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain;¹⁸⁷

Bourdieu unterscheidet innerhalb des literarischen Feldes zwei große Bereiche, einen von den Gesetzen des Marktes unabhängigen und einen von diesen abhängigen Bereich. Den autonomen Bereich beschreibt Bourdieu als

sous-champ de production restreinte, où les producteurs n'ont pour clients que les autres producteurs, qui sont aussi leurs concurrents les plus directs [...], dont la loi fondamentale est l'indépendance à l'égard des demandes externes.¹⁸⁸

Den heteronomen, vom Markt abhängigen Bereich nennt Bourdieu „sous-champ de grande production“¹⁸⁹. Innerhalb des Feldes hat sich eine Hierarchie zwischen beiden Teilbereichen herausgebildet, wobei das autonome Unterfeld eine höhere Position innehat als das heteronome Unterfeld.¹⁹⁰ Diese Bereiche des literarischen Feldes sind, so legt die Darstellung Bourdieus nahe, entstanden in der Auseinandersetzung zwischen Avantgarde-Bewegungen und der bürgerlichen Kunst. Dabei vertritt die Avantgarde eine autonome Bestimmung von Literatur, indem sie sich von der ‚bürgerlich-kommerziellen‘ Literatur abgrenzt.¹⁹¹ In der literarischen Praxis zeichnen sich die diversen Avantgarde-Bewegungen dadurch aus, daß sie mit überlieferten literarischen Modellen brechen und mit neuen Formen experimentieren.¹⁹²

Abhängig von ihren individuellen Voraussetzungen, die von sozialen Faktoren wie Herkunft und Bildung bestimmt werden, setzen die Akteure unterschiedliche Strategien ein, um ‚symbolisches Kapital‘¹⁹³, d.h. Prestige zu erlangen. Unter ‚Strategie‘ versteht Bourdieu weder das rationale und intentionale Handeln eines bewußten Subjekts (wie Sartre es entwirft) noch die unbewußte Haltung eines von übergeordneten Strukturen determinierten Subjekts (wie es beispielsweise Foucault) entwirft. Mit ‚Strategie‘ ist vielmehr eine Ausrichtung der Akteure innerhalb des literarischen Feldes gemeint, die sich aus ihren Voraussetzungen einerseits und den Möglichkeiten und Notwendigkeiten des jeweiligen Feldes andererseits ergibt. Das Agieren ist weder als rationales Kalkül zu sehen, noch als von den Strukturen des Feldes mechanisch vorbestimmt.¹⁹⁴

Die Biographie des Autors kann Bourdieu zufolge zwar dessen literarisches Werk nicht direkt erklären, sie geht jedoch als ein Bestandteil unter vielen in die Voraussetzungen des Schreibens ein. Soziale Faktoren wie Herkunft, Bildung, Klassenzugehörigkeit, bilden die individuellen Dispositionen eines Autors, die sich indirekt,

¹⁸⁶ Bourdieu grenzt sich mit diesem Begriff sowohl von Sartres voluntaristischer Subjektphilosophie ab, als auch von den mechanistischen Ansätzen verschiedener strukturalistischer Strömungen, bei denen Individuen von Strukturen determiniert erscheinen. Deshalb verwendet Bourdieu nicht den vorbelasteten Begriff des Subjekts, sondern spricht von *agents*; vgl. Bourdieu: *choses dites* (1987), S.19, 23; und *Les règles de l'art* (1992), S.257.

¹⁸⁷ Bourdieu: „Le champ littéraire“ (1991), S.13.

¹⁸⁸ Bourdieu (1991), S.7.

¹⁸⁹ Bourdieu (1991), S.7f.

¹⁹⁰ Vgl. Bourdieu (1991), S.7f.

¹⁹¹ Vgl. Bourdieu (1991), S.5ff.

¹⁹² Vgl. hierzu Susan Rubin Suleiman: „A Double Margin: Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France“ (1991), S.182f.

¹⁹³ Bourdieu unterscheidet zwischen ökonomischem, kulturellem, sozialem und symbolischem Kapital und definiert den Begriff des Kapitals folgendermaßen: „Un capital ou une espèce de capital, c'est ce qui est efficient dans un champ déterminé, à la fois en tant qu'arme et en tant qu'enjeu de lutte, ce qui permet à son détenteur d'exercer un pouvoir, une influence, donc, d'*exister* dans un champ déterminé, au lieu d'être une simple 'quantité négligeable' („La logique des champs“, 1992, S.74; kursiv im Original).

¹⁹⁴ Vgl. Bourdieu: „le champ intellectuel: un monde à part“ (1985), S.34; und ders.: *choses dites* (1987), S.78f.

d.h. durch die Gesetzmäßigkeiten und den jeweiligen historischen Zustand des Feldes vermittelt, auf die Wahl von Thema, Stil, Gattung seiner Texte auswirken.¹⁹⁵

Auf die Bedeutung des Faktors Geschlecht im Rezeptionsprozeß möchte ich bei der Skizzierung des literarischen Feldes nun näher eingehen. Die Frage, wie ein Text, der von einer Frau stammt, rezipiert wird, ist deshalb wichtig, weil Wertschätzung oder Abwertung, die die Autorinnen aufgrund ihres Geschlechts erfahren, Einfluß auf ihre Strategien haben wird, insbesondere darauf, ob sie sich explizit auf ein ‚weibliches Schreiben‘ berufen. Das literarische Werk von Schriftstellerinnen hat in den vergangenen Jahrhunderten selten Anerkennung gefunden, was sich nicht zuletzt an den Kanons der Literaturgeschichte zeigt.¹⁹⁶ Als Grund für diese schlechte Bewertung des Schaffens von Frauen und für ihren Ausschluß aus dem literarischen Kanon führt Lieselotte Steinbrügge an,

daß Geschlecht, auch wenn es keine explizite Kategorie literaturwissenschaftlicher Theorien ist, sehr wohl eine Rolle bei der Rezeption und Kritik der Werke aus weiblicher Feder spielt. Geschlechtszugehörigkeit ist ‚ein niemals entfalteter, ein nicht ausgewiesener oder systematisierter, aber gleichwohl oftmals gebrauchter Gesichtspunkt der Literaturkritik‘.¹⁹⁷

Steinbrüggens Argument, daß bei der Bewertung von Literatur das Geschlecht des/der AutorIn eine Rolle spielt, ist ein wichtiger Ansatz zur Erklärung der schlechten Beurteilung von ‚Frauenliteratur‘, reicht aber meiner Ansicht nach nicht aus, um dieses Phänomen zu erklären. Eine geschlechtsspezifische Sichtweise an sich muß nicht notwendig zu einer Abwertung der Literatur von Frauen führen.¹⁹⁸ Die Ursache der Abwertung ist vielmehr darin zu sehen, daß Frauen in der patriarchalen Gesellschaft einen geringeren Status besitzen als Männer und daß sich dieses niedrige Ansehen auf die Bewertung ihrer gesamten Tätigkeiten auswirkt. Darauf weist auch Bourdieu hin:

Quelle que soit leur position dans l’espace social, les femmes ont en commun d’être séparées des hommes par un coefficient symbolique négatif qui [...] affecte négativement tout ce qu’elles sont et ce qu’elles font.¹⁹⁹

Dieser Befund führt direkt zu der Frage nach den Machtstrukturen, die diese hierarchischen Geschlechterverhältnisse stützen. Und es ist weder eine Neuheit noch eine Überraschung, wenn festgestellt werden muß, daß auch Ende des 20. Jahrhunderts die Machtpositionen in fast allen gesellschaftlichen Bereichen von Männern eingenommen werden, sei dies in der Kirche, Politik oder Wirtschaft;²⁰⁰ auch der Literaturbetrieb bildet hier keine Ausnahme wie sich zeigen wird.

Das Problem besteht meiner Ansicht nach nicht in einer geschlechtsspezifischen Rezeption an sich, sondern darin, daß weibliche Autorschaft eine Abwertung des literarischen Werkes beinhaltet, bzw. quasi automatisch zu

¹⁹⁵ Vgl. Bourdieu: „Le champ littéraire“ (1991), S.17 und 35f.

¹⁹⁶ Vgl. Lieselotte Steinbrügge: „Verborgene Tradition. Anmerkungen zur literarischen Kanonbildung“ (1995); Margarete Zimmermann: „Literaturgeschichte und weibliche Memoria“ (1995); Chantal Théry: „Madame, votre sexe... Les auteurs de manuels et les femmes écrivains“ (1985); Joan Dejean: „Classical Reeducation: Decanonizing the Feminine“ (1991); Ann Jones / Nancy Vickers: „Canon, Rule, and the Restoration Renaissance“ (1991).

¹⁹⁷ Steinbrügge (1995). Sie zitiert aus der Studie von Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* (1979).

¹⁹⁸ Dies zeigt sich darin, daß die feministische Literaturkritik der 70er Jahre, die ja auch eine am Geschlecht der AutorIn orientierte Lektüre praktiziert, die Literatur von Frauen tendenziell positiv bewertet; vgl. beispielsweise Hélène Cixous’ Rezeption der brasilianischen Autorin Clarice Lispector: „L’approche de Clarice Lispector“ (1983) [1979].

¹⁹⁹ Pierre Bourdieu: *La domination masculine* (1998), S.100.

²⁰⁰ Vgl. Marieluise Christadler: „Von Minirock bis Ministerpräsident – Chronik der stillen Revolution der französischen Frauen“ (1991); und dies.: „Eine Kulturrevolution – auf Abruf? Frauen und gesellschaftlicher Wandel“ (1994).

einer negativen Beurteilung führt, und zwar selbst dann noch, wenn der Autor offensichtlich eine Aufwertung und Rehabilitierung von Autorinnen beabsichtigt.²⁰¹ Hier zeigt sich die Wirkung der durch bestimmte Machtverhältnisse hervorgebrachten Struktur, in der Weiblichkeit mit einem negativen, Männlichkeit mit einem positiven Wert versehen ist. Diese Struktur überschreitet den Einfluß des einzelnen Individuums, d.h. ihre Wirkung entfaltet sich unabhängig und zum Teil gegen den individuellen Willen.²⁰² Andererseits zeigt sich auch, daß Individuen und Gruppen ihre Position zur Stützung ihrer eigenen Macht einsetzen und, insofern sie Männer sind, die Aufrechterhaltung der bestehenden Machtstrukturen aktiv fördern.

Aus diesen Beobachtungen folgt, daß eine Darstellung der Situation von Frauen im literarischen Feld und der Bewertung ihrer Texte nicht sinnvoll ist ohne die Berücksichtigung der geschlechtsspezifischen Machtstrukturen innerhalb des Feldes. Toril Moi liefert eine Möglichkeit zur Theoretisierung der Machtverhältnisse, indem sie den Ansatz von Bourdieu um den Faktor Geschlecht erweitert.²⁰³

Hat in den 70er Jahren das massive Auftreten von Frauen im literarischen Feld zu einer Veränderung der Machtverhältnisse geführt? Haben Frauen Machtpositionen erlangt, die es ihnen ermöglichen, eine positive Umwertung von ‚Frauenliteratur‘ durchzusetzen? Sind Autorinnen Anfang der 80er Jahre besser im literarischen Feld repräsentiert und anerkannt als ihre Vorgängerinnen? Müssen sie noch mit einer Diskriminierung aufgrund ihres Geschlechts rechnen? Anhand dieser Fragen sollen im folgenden die Bedingungen skizziert werden, unter denen Leslie Kaplan 1982 ihre literarische Karriere beginnt.

Um die spezielle Situation von Frauen insbesondere Autorinnen im literarischen Feld näher bestimmen zu können, muß nach dem Stellenwert des Faktors Geschlecht innerhalb des Ansatzes von Bourdieu gefragt werden. Bourdieu hat zwar gezeigt, daß Herkunft und Bildung wichtige Faktoren für den Erwerb von sozialem Kapital darstellen, die Bedeutung von ‚Geschlecht‘ im literarischen Feld hat er jedoch nicht thematisiert. Toril Moi holt dies in ihrem 1991 erschienen Artikel „Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture“ nach. Ihrer Ansicht nach ist das Geschlecht eine der sozialen Voraussetzungen der Akteure:

To the extent that different agents have different social backgrounds (they may come from different geographical regions, be of different class, gender or race and so on), their habitus [die Summe der individuellen Dispositionen, K.H.] cannot be *identical*.²⁰⁴

Ähnlich wie die gesellschaftliche Klasse ist das Geschlecht Moi zufolge eine kombinatorische gesellschaftliche Kategorie, die jede andere Kategorie durchdringt und sich deshalb in jedem Feld auswirkt.²⁰⁵ Es ist eine variable und relationale Größe, wobei variabel bedeutet, daß das Geschlecht nicht in jedem Zusammenhang dasselbe

²⁰¹ Vgl. Steinbrügge (1995), die als Beispiel Jean Larnac anführt, der mit seiner *Histoire de la littérature féminine* (1929) ungewollt zur Abwertung der von ihm besprochenen Autorinnen beiträgt und ebenso unbeabsichtigt Kriterien liefert, derer sich die spätere Literaturkritik bediente, um Autorinnen aus dem Kanon auszuschließen; S.200ff.

²⁰² Vgl. Chris Weedon: *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie* (1990); Bourdieu behandelt das Thema 1989 in: *La domination masculine*. Da dieses Buch keine neuen Erkenntnisse liefert, sondern sich mehr oder weniger darauf beschränkt, die feministischen Forschungsergebnisse zu wiederholen, ohne diese als solche kenntlich zu machen (vgl. hierzu Marie-Victoire Louis: „Bourdieu : Défense et illustration de la domination masculine“ 1999) beziehe ich mich, was die geschlechtsspezifischen Ausführungen betrifft, nicht auf Bourdieu, sondern direkt auf die entsprechenden Arbeiten der feministischen Theorie.

²⁰³ Vgl. Toril Moi: „Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture“ (1991).

²⁰⁴ Toril Moi: „Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture“ (1991), S.1022.

²⁰⁵ Vgl. Moi (1991), S.1035.

Gewicht hat.²⁰⁶ Relational heißt, daß der Faktor nicht isoliert, sondern nur in Verbindung mit anderen sozialen Elementen wie Bildung, gesellschaftliche Beziehungen und ähnlichem wirksam ist.²⁰⁷ Die Gewichtung des Geschlechts ist zwar je nach Feld unterschiedlich, die Vorzeichen des symbolischen Kapitals, d.h. des Prestiges, das es beinhaltet, sind jedoch in der Regel eindeutig geschlechtsspezifisch verteilt, und zwar zum Nachteil von Frauen:

We may nevertheless start from the assumption that under current social conditions and in most contexts maleness functions as a positive and femaleness as negative symbolic capital.²⁰⁸

Wenn der Einfluß von Geschlecht sich also verändern kann, heißt dies, daß die negative Wirkung von Weiblichkeit nicht in jedem Kontext und zu jedem Zeitpunkt gleich groß ist:

One interesting consequence of this is that we cannot assume that femaleness will carry equal amounts of negative capital throughout a woman's life or in all social fields.²⁰⁹

Die negative Wirkung des weiblichen Geschlechts macht sich also unterschiedlich stark bemerkbar, je nach Menge des gesamten angesammelten symbolischen Kapitals, über das die Akteurin verfügt. Der Zusammenhang zwischen weiblichem Geschlecht und anderen, in einem Feld wirksamen Faktoren, ist laut Moi dabei folgender: Je mehr Kapital eine Frau angesammelt hat, desto geringer ist die negative Auswirkung ihrer Geschlechtszugehörigkeit:

In general, the impact of femaleness as negative capital may be assumed to decline in direct proportion to the amount of other forms of symbolic capital amassed. Or to put it the other way round: although a woman rich in symbolic capital may lose *some* legitimacy because of her gender, she still has more than enough capital left to make her impact in the field.²¹⁰

Moi führt als Beispiel Simone de Beauvoir an, deren in den 50er Jahren angesammeltes symbolisches Kapital so groß sei,²¹¹ daß ihr Geschlecht kaum mehr ihren Status im intellektuellen Feld beeinträchtigen könne. Im Gegenteil könne gerade die Tatsache, daß an Beauvoirs starker Position nicht mehr zu rütteln gewesen sei, die sexistischen Angriffe seitens männlicher Konkurrenten erklären, die eine schwächere Position innehatten.²¹² Ganz anders verhält es sich dagegen bei Autorinnen, die am Beginn ihrer Karriere stehen, d.h. noch wenig symbolisches Kapital erworben haben. In ihrem Fall ist im Umkehrschluß zu Mois Aussage anzunehmen, daß ihr Geschlecht im Rezeptionsprozeß noch eine vergleichsweise große negative Rolle spielt. Gestützt wird diese Annahme durch eine Untersuchung, die gezeigt hat, daß die Texte von Autorinnen von männlichen Kritikern tendenziell unvoreilhaft beurteilt, d.h. nicht als Literatur anerkannt werden.²¹³ Schon 25 Jahre bevor im Zuge der Neuen Frauenbewegung Autorinnen begannen, selbst ein geschlechtsspezifisch weibliches Schreiben für sich in Anspruch zu nehmen, wurden die Romane von Autorinnen von der männlichen Literaturkritik unter der Rubrik „ouvrages de dames“ zusammengefaßt und abgehandelt.²¹⁴ Die Einordnung der Texte erfolgte also nicht

²⁰⁶ „...gender is always a socially *variable* entity, one which carries different amounts of symbolic capital in different contexts.” (Moi, 1991, S.1036; kursiv im Original).

²⁰⁷ Vgl. Moi (1991), S.1035f.

²⁰⁸ Moi (1991), S.1036.

²⁰⁹ Moi (1991), S.1038.

²¹⁰ Moi (1991), S.1038; kursiv im Original.

²¹¹ Zusätzlich zu dem mit der *agrégation* in Philosophie erworbenen ‚intellektuellen Kapital‘ habe Beauvoir vor allem durch ihre Beziehung zu Sartre, der in den 50er Jahren das intellektuelle Feld dominierte, äußerst wichtiges und nützliches ‚soziales Kapital‘ angesammelt, so Moi (1991), S.1038f.

²¹² Vgl. Moi (1991), S.1039.

²¹³ Vgl. Chantal Théry: „Madame, votre sexe... Les auteurs de manuels et les femmes écrivains“ (1985); Théry zeigt am Beispiel von Autorinnen vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert, wie diese in zwischen 1880 und 1965 verfaßten Lehrbüchern mit Herablassung behandelt werden. Die Verfasser erkennen den literarischen Werken von Frauen keine der als positiv geltenden Qualitäten, wie Originalität, durchdachte Komposition, Individualität, künstlerische Kreativität zu.

²¹⁴ Vgl. Michèle Perrein: „Ainsi parle une telle qui écrit“ (1982), S.18f.

nach literarischen Gesichtspunkten, einzig das Geschlecht der Autorin war für die Kritiker von Bedeutung. Dabei wurden dann so unterschiedliche Autorinnen wie Simone de Beauvoir und Christiane Rochefort zusammengeworfen und die Texte mit zweifelhaften Komplimenten wie „un roman bien tricoté“ bedacht²¹⁵, die faktisch eine Abwertung bedeutete. Simone de Beauvoir erinnert sich an die Situation zu der Zeit, als sie selbst zu schreiben begann:

Den Literaturkritikern gefiel es, die Spalten, in denen sie unsere Bücher besprachen, mit der Überschrift ‘Damenwerke’ (ouvrages de dames) zu versehen, und wir empörten uns darüber. Sie wollten uns in die engen Grenzen einer unserem Geschlecht vorbehaltenen Welt einsperren: Heim, Herd, Kinder, nebst einigen Abstechern in die Natur und die Verherrlichung der Liebe.²¹⁶

Anders gesagt versuchten die Literaturkritiker mit dieser Strategie, den Texten von Frauen den Status als Literatur abzusprechen und die Autorinnen damit aus dem literarischen Feld selbst auszugrenzen. Denn,

Dire de tel ou tel courant, de tel ou tel groupe, que “ce n’est pas de la poésie” ou de la “littérature”, c’est lui refuser l’existence légitime, c’est l’exclure du jeu, l’excommunier.²¹⁷

Das Bemühen des männlich dominierten Literaturbetriebes, Frauen die literarische Legitimität zu verweigern, indem sie beispielsweise ihren Themen den Status von Allgemeingültigkeit absprachen und sie damit implizit für nicht allgemein interessant erklärten, hat sich auch in den 70er Jahren nicht wesentlich verändert. So beklagt Benoîte Groult, daß das Thema Liebe, wenn es im Roman einer Frau behandelt wird, als typisch weiblich gilt. Wenn aber Flaubert über die Liebe schreibe, werde sie zu einem ‚allgemeinmenschlichen‘ Thema:

Evidemment, mes livres à moi parlent d’amour. C’est un sujet si féminin... quand il est traité par une femme. Mais quand c’est Flaubert qui décrit l’amour, cela devient un sujet humain. Il n’existe pas de sujet masculin pour la raison irréfutable que la littérature masculine c’est LA littérature.²¹⁸

Zur Strategie der Marginalisierung von Frauenliteratur kommt noch der Versuch ihrer Trivialisierung hinzu. Auch Marie Cardinal stellt fest, daß den Romanen von Männern eine höhere Wertschätzung zuteil wird als denen von Frauen. Sie berichtet, daß ihr Buch *Les mots pour le dire* von der Literaturkritik als „témoignage“ und „autobiographie“, nicht aber als „littérature“ eingestuft worden sei. Dagegen sei der fast zeitgleich erschienene Roman *Les Météores* von Michel Tournier nicht etwa als homosexuelle Dokumentation oder Autobiographie bezeichnet worden – was eine Abwertung beinhaltet hätte – sondern enthusiastisch als „Literatur“ gefeiert worden.²¹⁹

In den 70er Jahren reagieren Autorinnen auf die Erfahrung, daß ihre Literatur immer als etwas Besonderes, d.h. (von der hauptsächlich von Männern festgelegten Norm) Abweichendes und damit implizit zweitrangiges dargestellt wird, indem sie nun selbst offensiv diese Besonderheit für sich einfordern. Beauvoir beschreibt den diesbezüglichen Sinneswandel von sich und ihren Kolleginnen:

Wir verwarfen den Begriff der littérature féminine, weil wir auf gleichem Fuße mit den Männern der ganzen Welt sprechen wollten. Wir wollen es noch immer. Nur hat uns die jüngste Entwicklung des Feminismus begreifen lassen, daß wir in dieser Welt eine besondere Situation innehaben, und daß wir diese Besonderheit, statt sie zu leugnen, gerade beanspruchen müssen.²²⁰

Die Erklärung Beauvoirs ließe sich auch als Eingeständnis eines Scheiterns lesen: Als eine Einsicht in die Tatsache, daß die Verleugnung des eigenen Geschlechts nicht den gewünschten Erfolg erzielt hat, nämlich von den Männern als gleichwertig anerkannt zu werden. Mit der Strategie, möglichst nicht auf das eigene Geschlecht

²¹⁵ Michèle Perrein (1982), S.19.

²¹⁶ Zitiert nach Brigitte Burmeister: „Weibliches Schreiben. Zu einigen Aspekten französischer Frauentexte der siebziger Jahre“ (1985), S.1632.

²¹⁷ Bourdieu: „le champ intellectuel“ (1985), S.171.

²¹⁸ Benoîte Groult: *Ainsi soit-elle* (1975), S.31.

²¹⁹ Marie Cardinal: *Autrement dit* (1977), S.84ff.

²²⁰ Zitiert nach Burmeister (1985), S.1632. Ähnlich äußert sich auch Christiane Rochefort; siehe ebd.

aufmerksam zu machen und einen eventuellen Zusammenhang zwischen Geschlecht und Text zu leugnen, sind die Autorinnen nicht der Abwertung seitens ihrer männlichen Kollegen entgangen. Die Literaturkritiker übersehen das Geschlecht offenbar nicht.

Weibliches Geschlecht wirkt auch Anfang der 80er Jahre im literarischen Feld Frankreichs noch als Diskriminierungsfaktor. In einem Gespräch über die Situation von Autorinnen im 19. und 20. Jahrhundert zieht Michelle Perrot die Schlußfolgerung, daß „la différence des sexes demeure, plus subtilement, un facteur de discrimination et d’interdits, qui ne sont pas du ressort des lois...“²²¹ Ein aktuelles Beispiel dafür ist 1981 die Aufnahme von Marguerite Yourcenar als erster Frau in die *Académie française*. Jean d’Ormesson, der für die Académie spricht, gibt in seiner Rede indirekt zu, daß die Mitglieder sich für Yourcenar entschieden haben, obwohl sie ein Frau ist. D’Ormessons Ausführungen illustrieren aufs Schönste die These von Moi, daß ‚Weiblichkeit‘ als negatives symbolisches Kapital wirkt. Als müsse er Yourcenar von dem Makel ihres Geschlechts befreien, versucht d’Ormesson dessen Bedeutung herunterzuspielen, indem er ihre Geschlechtszugehörigkeit als einen Zufall bezeichnet, wobei in dem französischen Wort „accident“ auch die Bedeutung von Unfall mitschwingt.

Nous vous aurions élue aussi -et peut-être, je l’avoue, plus aisément et plus vite- si vous étiez un homme. (...) C’est plutôt à nous de vous remercier, non pas de l’accident de votre sexe, mais de la fermeté de votre écriture et de la hauteur de votre pensée. (...) Le mot écrivain ne connaît pas de distinction de genre.²²²

Offensichtlich ist die Académie nicht fähig oder willens Yourcenar als Frau und als Autorin zu akzeptieren. D’Ormesson spricht ihrem Geschlecht jede Bedeutung ab, sowohl eine negative als auch eine positive. Er selbst betrachtet ihr Geschlecht aber offensichtlich als einen Mangel, denn er bemüht sich, Yourcenars literarisches Werk von ihrer ‚Weiblichkeit‘ zu befreien, indem er ihm männlich konnotierte Qualitäten wie *hauteur* und *fermeté*²²³ zuspricht. Die Herabsetzung ihres Geschlechts und die Virilisierung ihres Werkes sind der Preis, den Yourcenar dafür bezahlen muß, um in die erhabene „Sphäre der hohen Kunst“, eine jahrhundertlang den Männern vorbehaltene Domäne²²⁴, aufgenommen zu werden.

Dieses Beispiel zeigt, daß in von Männern dominierten Kreisen, ‚gute‘ Literatur männlich konnotiert ist, d.h. sich nicht mit der Vorstellung von weiblicher Autorschaft verträgt. Anders formuliert: Wenn das Geschlecht der Autorin geleugnet werden muß, um ihrem literarischen Werk einen positiven Wert zusprechen zu können, so ist im Umkehrschluß zu erwarten, daß die Literatur von Autorinnen, die ihre Geschlechtszugehörigkeit nicht verstecken oder sogar betonen, an Wert verliert, d.h. keine oder nur geringe literarische Anerkennung erhält.

Nun steht die *Académie française* zweifellos auf einer sehr hohen Stufe in der Hierarchie des literarischen Feldes, wo Ausschließungsmechanismen stärker greifen als an seinen Grenzen. Ein Blick auf den Publikationssektor zeigt, daß Autorinnen dort zahlenmäßig stärker vertreten sind: ein Viertel der 1988 zur *rentrée littéraire* publizierten Romane stammt von Frauen. Der Frauenanteil ist damit zwar deutlich höher als in der *Académie*, er ist aber immer noch relativ niedrig im Vergleich zu anderen Ländern; und in Anbetracht der

²²¹ Perrot: „La rage d’écrire“ (1983), S.56.

²²² Antwort von d’Ormesson auf Yourcenars Antrittsrede; zitiert nach Théry (1985), S.85; Hervorhebung von Théry.

²²³ Vgl. Luce Irigaray: „Die Mechanik des Flüssigen“ (1979), S.114f. Irigaray zufolge ist das Feste in dem seit den 60er Jahren dominanten psychoanalytischen Diskurs Lacans männlich konnotiert und in Opposition gesetzt zu einem weiblich markierten Flüssigen und Formlosen.

²²⁴ Margot Brink: *Ich schreibe, also werde ich. Nichtigkeitserfahrung und Selbstschöpfung in den Tagebüchern von Marie Bashkirtseff, Marie Lenéru und Catherine Pozzi* (1998), S.35.

Tatsache, daß Frauen 1988 über die Hälfte der erwerbstätigen Bevölkerung ausmachen.²²⁵ Fallaize vermutet, daß es Frauen relativ schwer haben, Ansehen – und damit Legitimität – zu erlangen, weil aufgrund des hohen Prestiges von Literatur in Frankreich die Grenzen des literarischen Feldes streng überwacht und verteidigt würden. Die starke Institutionalisierung des literarischen Feldes tue ein übriges, um Randgruppen den Zugang zu erschweren.²²⁶

Wie die Diskriminierung von Autorinnen im allgemeinen und von feministisch orientierten Autorinnen im besonderen von den 70er bis zu den 90er Jahren funktioniert, sollen die folgenden Beispiele zeigen. Dabei lassen sich die beiden Aspekte, die zur Ausgrenzung von Autorinnen führen, nicht immer trennen. Es ist vielmehr anzunehmen, daß das feministische Engagement einer Autorin ihre Diskriminierung verstärkt.

Die Erfahrungsberichte aus den 70er Jahren zeigen, daß die Tendenz zur Marginalisierung und Trivialisierung der Literatur von Frauen noch stärker ist, wenn die Autorinnen selbst ihre Themen aus einem feministischen Interesse ableiten. Denn daß auf seiten der Männer nicht nur Desinteresse sondern sogar Abneigung gegen ‚frauenbewegte Themen‘ besteht, offenbaren die von Benoîte Groult festgehaltenen Reaktionen auf ihr Vorhaben, ein Buch über Frauen aus der Frauenbefreiungsbewegung zu schreiben:

Ne me dites pas que vous allez écrire un livre M.L.F.? Alors là, vous pouvez être sûre qu’aucun homme ne vous lira.²²⁷

Si tu fais ça, au moins évite de parler d’utérus ou de clitoris, je t’en prie, me dit un ami que j’aime beaucoup et qui croit aimer beaucoup les femmes. Tu sais, les hommes ont horreur de ça.²²⁸

Ah! Encore un livre sur les femmes! On ne parle plus que de ça. Tu n’as pas peur que les gens en aient assez?²²⁹

Die Neue Frauenliteratur hatte schon seit ihren Anfängen mit der Ablehnung (vorwiegend) seitens der Männer zu kämpfen, was sicherlich wesentlich zu der Ende der 70er Jahre auftretenden Krise der feministischen Literatur beigetragen hat.

Diese Beobachtungen lassen meiner Ansicht nach den Schluß zu, daß auch die neue Strategie der Autorinnen, die darin bestand ‚Weiblichkeit‘ explizit zu einer positiven Voraussetzung des Schreibens zu erklären und damit den Faktor weibliches Geschlecht ins Positive umzuwerten, als problematisch gelten kann; ob sie zu einer grundsätzlichen Anerkennung der Literatur von Frauen geführt hat, ist meiner Ansicht nach fraglich.

Als der Feminismus Ende der 70er Jahre in eine Krise gerät, sehen viele Autoren und Literaturkritiker die Chance gekommen, die feministisch orientierte Literatur insgesamt zu verabschieden: In ihren Essays zur zeitgenössischen Literatur verschweigen sie die Neue Frauenliteratur, so daß der Eindruck entsteht, als hätte es diese nie gegeben.

Chantal Chawaf, die als Vertreterin der Neuen Frauenliteratur gilt, beobachtet schon 1983 eine Diskrepanz zwischen der großen Anzahl von Autorinnen und ihrer Unterrepräsentanz in literarischen Überblicksdarstellungen. Ihrer Ansicht nach werden insbesondere feministisch orientierte Autorinnen wie Hélène Cixous totgeschwiegen:

²²⁵ Vgl. Elizabeth Fallaize: „Women’s writing and the French cultural context of the 1970s and 1980s“ (1993), S.20f.

²²⁶ Vgl. Fallaize (1993), S.21.

²²⁷ Groult: *Ainsi soit-elle* (1975), S.31.

²²⁸ Groult (1975), S.32.

²²⁹ Groult (1975), S.32. Groult kommentiert diese Reaktionen als Versuch, Frauen wieder auf ihre traditionelle Rolle als passiv Zuhörende zu verweisen: „C’est la première fois dans l’histoire que les femmes prennent véritablement la parole, après vingt siècles et plus de littérature virile, et on voudrait leur faire croire qu’elles ennuient déjà?“ (32).

Il y a un livre qui a paru, *40 écrivains d'aujourd'hui – les années 80*: sur quarante auteurs, il y a seulement huit femmes. Alors que j'ai l'impression qu'au contraire en France en ce moment, les femmes sont rudement actives du côté de l'écriture, cela ne me paraissait pas du tout révélateur de ce qui se passe. On m'a dit: „Des femmes? Il n'y en a pas.“ J'ai cité des noms, parmi eux, bien sûr, Hélène Cixous. On m'a répondu: Cixous, mais ça date! C'est fini, c'est les années soixante-dix.²³⁰

Dieses Buch zur Literatur der 80er Jahre, das schon zu Beginn des Jahrzehnts erscheint, noch bevor sich die literarischen Entwicklungen der 80er Jahre abzeichnen können, versucht also vorab festzulegen, was zukünftig als repräsentative Literatur gelten darf. Es ist im Sinne Bourdieus eine Stellungnahme in der Auseinandersetzung um die Definition von legitimer Literatur. Autorinnen werden aus dieser als repräsentativ dargestellten Literatur weitgehend ausgeschlossen, und die Begründung im Falle von Cixous deutet darauf hin, daß ihr feministisches Engagement dabei eine Rolle gespielt hat. Cixous hat ihre literarische und literaturwissenschaftliche Karriere schon in den 60er Jahren begonnen: 1968 hat sie ihre Doktorarbeit über James Joyce abgeschlossen, 1969 hat sie mit Todorov und Genette zusammen die als experimentell geltende Zeitschrift *Poétique* gegründet, 1969 hat sie den Prix Médicis, der experimentelle Literatur auszeichnet²³¹, für *Dedans* erhalten.²³² Sie war also schon eine anerkannte avantgardistische Autorin, bevor sie sich in den 70er Jahren feministischen Fragestellungen zuwandte. Daß Cixous auf eine Phase ihres Schaffens, und zwar auf ihre feministische, beschränkt wird, deutet meiner Ansicht nach auf eine verschärfte Diskriminierung von feministisch engagierten Autorinnen hin.

Ein weiteres Beispiel dafür, wie der Feminismus ignoriert wird, liefert der Autor und Kritiker Alain Nadaud, der ein Themenheft mit dem Titel „Où en est la littérature“ zusammenstellt. Nadaud präsentiert darin 25 AutorInnen, die seit 1975 publizieren, und deren literaturtheoretischen Hintergrund die Theoriendebatten der 60er und 70er Jahre bilden. Zu diesen Theorien zählt er Strukturalismus, Linguistik, Nouveau Roman, Marxismus und Psychoanalyse. Den Feminismus ‚vergißt‘ er jedoch, obwohl ein wichtiges literarisches und literaturtheoretisches Ereignis darstellt.²³³ Welchen Umfang die feministische Kritik allein zum Thema „Frauen, Sprache, Schreiben“ im Zeitraum von 1970-1982 erreichte, zeigt eine 300 Seiten starke Bibliographie von Elissa Gelfand und Virginia Thorndike Hules.²³⁴

Daß Nadaud die Leistungen der theoretisch orientierten Frauenliteratur nicht erwähnt, scheint mir weder ein Einzelfall noch ein Zufall zu sein. Denn nicht nur die Autorinnen der 70er Jahre werden übergangen, auch die junge Generation von Autorinnen der 80er Jahre sind in den zahlreichen Sonderheften zur Sondierung der zeitgenössischen Literatur kaum erwähnt oder mit eigenen Beiträgen vertreten. In dem Themenheft von Nadaud findet sich nur eine Autorin gegenüber 24 Männern.²³⁵ Das gleiche Bild wiederholt sich zwei Jahre später in der Zeitschrift *L'infini*. Dort werden 22 Textauszüge von jungen AutorInnen abgedruckt, unter ihnen nur drei Frauen.²³⁶ Auch in Diskussionen zur aktuellen Situation der Literatur kommen Frauen nicht zu Wort: 1984

²³⁰ „Discussion avec Chantal Chawaf“ (1983), S.132.

²³¹ Vgl. Flügge: *Die Wiederkehr der Spieler. Tendenzen des französischen Romans nach Sartre* (1992), S.139.

²³² Vgl. Andermatt-Conley: „Hélène Cixous“ (1991), S.67.

²³³ Vgl. Rossum: „Sur quelques aspects de l'écriture féminine en France aujourd'hui“ (1979), S.211. Von der Bedeutung feministischer Debatten im literarischen Feld zeugen auch die diesbezüglichen Themenschwerpunkte in fast allen namhaften Zeitschriften: „Luttes de femmes“ in: *Tel Quel* 58 (1974), S.93-193; „La part des femmes“, Themenheft von *Esprit* 458 (Juni 1976); „Écriture, Féminité, Féminisme“, Themenheft der *Revue des sciences humaines* 168 (1977); „Dossier femmes“ in: *La Nouvelle Critique* 116 (1978), S.6-54; „Dossier: Femmes, une autre écriture?“ in: *Magazine Littéraire* 180 (1982), 16-41; „Dossier: Les femmes osent tout écrire“ in: *Lire* 92 (1983).

²³⁴ *French Feminist Criticism: Women, Language, and Literature. An Annotated Bibliography* (1985).

²³⁵ Vgl. *L'infini* 19 (1987) mit dem Thema: „Où en va la littérature?“ Die einzige Autorin ist Marie Redonnet.

²³⁶ Emmanuèle Bernheim, Françoise Maulde, Pascale Gautier. Vgl. *L'infini* 26 (1989) zum Thema: „Génération 89“.

berichtet die Zeitschrift *Roman* über eine Gesprächsrunde; an dieser war keine einzige Frau beteiligt. In der von Maurice Nadeau geleiteten Zeitschrift *La Quinzaine Littéraire* kommen zum Thema „66-86, vingt ans“ – also dem Zeitraum, in dem die Neue Frauenliteratur ihre ‚Blütezeit‘ hatte – 46 Männer zu Wort, aber nur vier Frauen²³⁷, und zur Frage „Où va la littérature“²³⁸ werden nur acht Frauen gegenüber 48 Männern befragt.²³⁹ Wie ist eine derartige Unterrepräsentanz der Frauen in der zeitgenössischen Literatur zu verstehen?, fragt sich Enjolras. Bedeutet das, daß Frauen nichts zur Entwicklung der neuen Literatur beitragen?

Doit-on donc en conclure que la jeune littérature n'est pas représentée par les femmes, que les femmes n'y trouvent pas place?²⁴⁰

Oder ist die Unterrepräsentanz darauf zurückzuführen, daß Männer an den entscheidenden Machtpositionen sitzen? Enjolras vermutet,

qu'une fois de plus, l'histoire se fait par l'intermédiaire de quiconque a les instruments du pouvoir entre les mains, de quiconque contrôle la scène culturelle au moyen des outils de communication en place, revues, journaux, magazines, et que toute subjectivité y est superbement régnante.²⁴¹

Es zeigt sich, daß im Literaturbetrieb nach wie vor hauptsächlich Männer an den Schaltstellen der Macht sitzen, d.h. Machtpositionen innehaben, die es ihnen erlauben, ihre Vorstellungen von Literatur zu verbreiten und damit auch die Weichen zu stellen für eine zukünftige Kanonisierung der zeitgenössischen Literatur.

Das Verschweigen und damit das Unsichtbarmachen der feministisch engagierten Autorinnen der 70er und der jungen Autorinnen der 80er Jahre kann als Strategie von Männern/Autoren zur Ausschaltung der zunehmenden Konkurrenz durch Frauen betrachtet werden. Die immer noch den Literaturbetrieb dominierenden Männer verteidigen und festigen erneut ihre Macht, die sie vielleicht in den 70er Jahren vorübergehend in Gefahr sahen.²⁴²

Die Auswahl an Autoren und Autorinnen ist ein Beispiel für den Selektionsmechanismus, der bei der Kanonisierung von literarischen Texten am Werk ist. Während wir bei den zitierten Themenheften zur zeitgenössischen Literatur den Beginn einer Kanonbildung beobachten können, die wieder auf eine Unterrepräsentanz von Frauen hinausläuft bzw. diese fortsetzt, scheint die Ausschließung von Autorinnen aus der neueren Literaturgeschichte Anfang der 90er Jahre schon weitgehend vollzogen. In dem von Jean-Michel Maulpoix herausgegebenen zweiten Band eines Überblicks zur Literatur des 20. Jahrhunderts, der nach Jahrzehnten untergliedert ist und den Zeitraum von 1950 bis 1990 umfaßt, wird weder die Neue Frauenliteratur insgesamt, noch ihre experimentelle Fraktion erwähnt. Beim Lesen der Überschriften entsteht daher der Eindruck, daß französische Autorinnen im literarischen Feld der 70er Jahre keine Rolle gespielt haben.²⁴³ Aber auch Autorinnen aus der Generation der 80er Jahre sind nicht angeführt. Maulpoix räumt seiner Kollegin Leslie

²³⁷ Nr.459 (1986); S.6.

²³⁸ Nr.832 (1989). Vgl. auch Jean Claude Lebrun: „Une nouvelle prose romanesque“ (1989), der diesen beiden Listen noch weitere neun Namen – ausschließlich von Autoren – hinzufügt (S.6).

²³⁹ Vgl. Laurence Enjolras: *Femmes écrites. Bilan de deux décennies* (1990), S.13f.

²⁴⁰ Enjolras (1990), S.13.

²⁴¹ Enjolras (1990), S.13.

²⁴² Vgl. Enjolras (1990), S.12f. Es gibt jedoch auch einzelne Literaturkritiker, die sich mit der neuen Frauenliteratur beschäftigen oder sich an der Diskussion um eine *écriture féminine* beteiligen, beispielsweise Georges Cesbron: „Écritures autobiographiques féminines. Propositions de lecture pour quatre livres de femme“ (1980), André Bourin: „Aujourd'hui: roman féministe ou roman féminin?“ (1994) und Bruno Vercier / Jacques Lecarme in ihrer Literaturgeschichte: *La littérature en France depuis 1968* (1982).

²⁴³ Jean-Michel Maulpoix: *Itinéraires littéraires. XX^e siècle. Après 1950* (1991). Die Kapitelüberschriften nennen nur Autoren: „Nouvel essor du récit: Gary-Ajar, Tournier, Le Clézio, Modiano“; „Écritures fragmentaires: Blanchot, Cioran, Jabès, Perros“; *Itinéraires poétiques: Réda, Roy, Noël, Deguy, Ray*“.

Kaplan, deren experimentellen Texte wunderbar in seine Rubrik *Écritures fragmentaires* passen würden, keinen Platz in seiner Literaturgeschichte ein.²⁴⁴ Und dies liegt nicht daran, daß er ihre Texte nicht kennen würde.²⁴⁵

Ein ähnliches Verschweigen der Neuen Frauenliteratur verbunden mit einer Herabsetzung ihres avantgardistischen Flügels findet sich in Jean-Pierre Salgas' Bestandsaufnahme zur französischen Literatur von 1945-1990. In dem 30seitigen, für das *Kritische Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* verfaßten Überblick werden Hélène Cixous und die von ihr aufgeworfene Diskussion um eine *écriture féminine* in zwei Zeilen zu einer literarischen Randerscheinung gemacht, die ihr Entstehen einem Richtungswechsel von *Tel Quel* verdanke.²⁴⁶

Die Tendenz von Autoren und Literaturkritikern, die Texte von Frauen insbesondere aus den 70er Jahren zu übergehen, zeigte sich auch auf der alljährlich in Paris stattfindenden Buchmesse. In einer Diskussionsrunde auf dem 14. *Salon du Livre* 1994 zum Thema „Il n'y a plus d'écrivains dit-on“ lamentierten fünf Literaturkritiker und Autoren²⁴⁷ darüber, daß es seit der Auflösung der literarischen Avantgarde um Philippe Sollers keine bedeutsamen Autoren mehr gäbe und daß die junge französische Literatur auch im Ausland nicht präsent sei. Hierauf meldete sich ein Zuhörer, der sich als Romanistikprofessor aus München auswies, zu Wort und kritisierte, daß in der bisherigen Diskussion nichts zur Literatur von Frauen gesagt worden sei, die seiner Ansicht nach derzeit doch am produktivsten sei.²⁴⁸ Außerdem werde die zeitgenössische französische Literatur in Deutschland stark rezipiert; an der Universität München z.B. fänden aufgrund des regen Interesses der StudentInnen zahlreiche Seminare zu französischen Autorinnen statt. Daß die Literatur von Frauen in Frankreich offensichtlich nicht als „wahre“ Literatur gilt, d.h. daß ihr der Status von legitimer Literatur abgesprochen wird, zeigte die Reaktion auf dem Podium. Die Einwände und Informationen wurden nicht ernst genommen; statt dessen wurde der Redner selbst zurechtgewiesen, weil er sich in den Augen der anderen offenbar nicht solidarisch mit seinem eigenen Geschlecht verhielt: „Mais vous êtes bien mâle?!“ war die erste Reaktion.²⁴⁹ Dieser Antifeminismus läßt sich auch als Abwehrreaktion gegen einen erstarkten Feminismus verstehen. Er scheint immer dann besonders virulent zu werden, wenn sich eine Frauenbewegung formiert hat.²⁵⁰

Exkurs: Zur Rezeption der französischen feministischen Literatur und Kritik in Deutschland

Daß der Aufschwung der Neuen Frauenliteratur und der feministischen Theorie in den 70er Jahren im literarischen Feld auch eine längerfristige und positive Wirkung im Sinne einer Anerkennung haben kann – und nicht nur die allgemein verbreitete misogynie Abwehrreaktionen von Männern verstärkt – zeigt sich am Beispiel

²⁴⁴ Beide publizieren bei dem kleinen prestigereichen Verlag *P.O.L.*

²⁴⁵ Maulpoix hat zu den ersten zwei Texten von Kaplan eine Rezension geschrieben: „L'histoire d'un exil“ (1983).

²⁴⁶ „Die französische Gegenwartsliteratur“ (1992), S.15. Eine Ausnahme bildet die 1982 erschienene Literaturgeschichte von Vercier und Lecarme, in der den „écritures féminines“ ein eigenes Kapitel gewidmet ist. *La littérature en France depuis 1968* (1982), S.233-248.

²⁴⁷ Jean-Pierre Salgas, Antoine Spire, Paul Fournel, Michel Crépu, Gil Jouanard.

²⁴⁸ Fritz Nies begegnet dem zuweilen auch in Deutschland geäußerten negativen Einschätzung der französischen Gegenwartsliteratur ebenfalls mit dem Hinweis auf die seiner Ansicht nach innovative Literatur von Autorinnen; vgl. Nies: „*Von Westen kaum Neues?* Französische Romane der achtziger Jahre auf dem deutschen Buchmarkt der Gegenwart“ (1994), S.30.

²⁴⁹ Möglicherweise war ja Fournel, von dem diese Äußerung stammt und der selbst Autor ist, ein wenig gekränkt darüber, daß seine eigenen Texte in deutschen Universitäten anscheinend wenig Interesse wecken. Aber auch die übrigen Teilnehmer der Runde schienen nicht sonderlich schockiert über diesen persönlichen Angriff zu sein; auch sah keiner die Notwendigkeit, sich mit dem Inhalt des Beitrags auseinanderzusetzen.

Deutschlands. Hier hat meiner Ansicht nach die im Gefolge der Neuen Frauenbewegung entstandene feministische Forschung und Kritik zu einer sensibilisierten Wahrnehmung geschlechtsspezifischer Aspekte im künstlerischen Schaffen geführt – auch wenn ‚Geschlecht‘ fast ausschließlich bei Frauen wahrgenommen wird. Wie dem auch sei, deutsche Romanisten leiden offensichtlich weniger unter Antifeminismus als ihre französischen Kollegen, zumindest wenn es um ausländische Autorinnen geht, die also im eigenen Feld keine Konkurrenz darstellen. Ihr Umgang mit der feministischen Literatur und Kritik Frankreichs ist entspannter und sie sind aufgeschlossener gegenüber den Neuerscheinungen der 80er Jahre. Dies zeigt sich meiner Ansicht nach auch daran, daß selbst in relativ kurzen Übersichten zur französischen Gegenwartsliteratur Hélène Cixous immer wieder als wichtige Autorin genannt wird, wobei auch ihre Hinwendung zum Theater in den 80er Jahren große Beachtung findet.²⁵¹ Die Monographien von Asholt und Flügge zum französischen Roman der 80er Jahre besprechen die Texte von Autorinnen unter verschiedenen Rubriken und weisen zusätzlich jeweils ein eigenes Kapitel nur zu Autorinnen auf.²⁵² In dem von Asholt herausgegebenen Sammelband²⁵³ zur zeitgenössischen französischen Literatur beschäftigen sich „Zur Generation der 80er Jahre“ ebensoviele Beiträge mit Autorinnen wie mit Autoren. In den drei Studien zusammengenommen ergibt die Anzahl der vorgestellten Autorinnen und Autoren ein Verhältnis von zirka 1:2. Das zeigt, daß in deutschen Arbeiten zur französischen Gegenwartsliteratur Autorinnen sehr viel stärker präsent sind als in vergleichbaren französischen Publikationen. Ein gewisses Unbehagen an dem Klassifikationsmerkmal Geschlecht läßt sich jedoch bei Flügge erkennen, wenn er betont, daß die von ihm unter der Überschrift „Frauenschriften – weder blaß noch blau“ zusammengestellten Texte sich nicht auf den gemeinsamen Nenner einer „weibliche Schreibweise“ bringen lassen:

Autorinnen aller Stilrichtungen haben in den letzten zwanzig Jahren sämtliche literarische Genres mitgeprägt, so individuell unterschiedlich, daß es unmöglich erscheint, ein spezifisch weibliches Schreiben zu definieren. So sollen die hier porträtierten Autorinnen auch je für sich stehen.²⁵⁴

Der Gefahr einer Reduktion dieser unter einer Rubrik weibliches Schreiben im weitesten Sinn zusammengefaßten Texte auf die Geschlechtszugehörigkeit der Autorin wirkt Flügge dadurch entgegen, daß er ihre literarischen Qualitäten und Innovationskraft betont. Die französischen Schriftstellerinnen werden mit dieser Vorgehensweise ins Rampenlicht gerückt, ihre Geschlechtszugehörigkeit dient jedoch nicht als Ausgangspunkt für eine Marginalisierung und Trivialisierung wie dies in Frankreich der Fall ist.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß in Frankreich ‚weibliches Geschlecht‘ auch in den 80er Jahren im literarischen Feld noch mit einem negativen symbolischen Kapital behaftet ist. Die Ausgangssituation von Autorinnen ist also schlechter als die ihrer männlichen Kollegen. Bei dem hohen Maß an Misogynie im französischen Literaturbetrieb – aber nicht nur dort²⁵⁵ – die auch Männer zu spüren bekommen, wenn sie sich

²⁵⁰ Vgl. Brink (1998), die auf Michelle Perrots Artikel: „Le XIXème siècle était-il misogyne?“ verweist, der publiziert ist in: *L’histoire* 160, (1992), S.32-37.

²⁵¹ Vgl. Manfred Flügge: „Literarischer Generationswechsel. Ein Blick auf den Büchermarkt Frankreichs“ (1989), S.379; Reinhard Krüger und Peter Stolz: „Auch eine Bestandsaufnahme zur französischen Gegenwartsliteratur und zum *dialogue interrompu*“ (1989), S.21f.; Wolfgang Asholt: „Die Subversion der Beliebigkeit“ (1991), S.196.

²⁵² Vgl. Asholt: *Der französische Roman der achtziger Jahre* (1994) mit dem Kapitel: „Experimentelles weibliches Schreiben“ und Flügge: *Die Wiederkehr der Spieler. Tendenzen des französischen Romans nach Sartre* (1992), mit dem Kapitel: „Frauenschriften – weder blaß noch blau“.

²⁵³ Asholt (Hg.): *Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich* (1994).

²⁵⁴ Flügge (1992), S.113.

²⁵⁵ Die Soziologin Nicole-Claude Mathieu berichtet von frauenfeindlichen Ausfällen seitens der Kollegen und von deren Widerstand gegen feministische Forschung und kommt zu dem Schluß: „Il est à remarquer que le milieu ‘scientifique’ français est l’un des plus misogynes et antiféministes des pays occidentaux.“ Mathieu:

nicht ‚geschlechtskonform‘ verhalten, muß der Anpassungsdruck auf Frauen, und hier besonders auf Autorinnen, die sich im literarischen Feld noch keinen Namen gemacht haben, sehr stark sein. Sich explizit in der Nähe des Feminismus oder der Neuen Frauenliteratur zu plazieren, könnte für diese Autorinnen das literarische Aus bedeuten, noch bevor ihrer Karriere überhaupt begonnen hat.

Die Autorinnen, die in den 80er Jahren beginnen zu schreiben, befinden sich in einer schwierigen Lage, was den Umgang mit ihrer Geschlechtszugehörigkeit betrifft. Da sie aufgrund ihres Geschlechts selbst schon mit negativem symbolischen Kapital ausgestattet sind, scheint es in ihrem Streben nach literarischer Anerkennung nicht ratsam, sich zu einer in der männlich dominierten Presse schlecht angesehenen feministischen Literatur zu bekennen und damit die Chancen auf literarische Anerkennung zusätzlich zu verschlechtern. Andererseits haben die Erfahrungen der vorausgegangene Jahrzehnte gezeigt, daß die Texte von Frauen immer Gefahr laufen, als ‚Frauenliteratur‘ diskriminiert zu werden und zwar unabhängig davon, ob die Autorinnen sich zu einem ‚geschlechtsneutralen‘ oder einem ‚weiblichen‘ Schreiben bekennen.

Wenn Kaplan sich weder explizit auf die feministische Literatur und Kritik beruft, noch für sich ein weibliches Schreiben in Anspruch nimmt, so kann die beschriebene Situation des literarischen Feldes zu Beginn der 80er Jahre sicherlich als eine Ursache dafür gelten. Was jedoch nicht bedeuten muß, daß sich ihre literaturästhetische Position inhaltlich stark von der Position feministischer Autorinnen unterscheidet.

2. Krise der feministisch engagierten Literatur

Le féminisme ne fait plus recette... Il n'intéresse plus guère, en tout cas les médias. Les livres à caractère féministe ont aujourd'hui du mal à se frayer un chemin dans les salles de rédaction...

konstatiert Danièle Neumann 1984.²⁵⁶ Anfang der 80er Jahre befindet sich der Feminismus und mit ihm die feministische Literatur in einer ausgeprägten Krise. Symptomatisch hierfür ist, daß zum zehnjährigen Bestehen des Verlages *des femmes*²⁵⁷ in Paris keine große Jubiläumsfeier stattfand, während in Deutschland zu diesem Anlaß eine Retrospektive unter internationaler Beteiligung organisiert wurde.²⁵⁸ Das ‚goldene Zeitalter‘ der feministischen Publikationen (1975-1980) ist vorbei. 1984 existieren nur noch drei der anfänglich 14 „collections féministes“.²⁵⁹ Dieser Rückgang ist sicherlich nur zum Teil mit der Rezession zu erklären, von der die gesamte Druckindustrie in den 70er Jahren – verstärkt nach der zweiten Ölkrise 1978/1979 – betroffen war.²⁶⁰ Die von Neumann befragten Herausgeberinnen der verbliebenen Reihen und die Direktorinnen der beiden Frauenbuchverlage sehen eine der Ursachen für diese Krise in der desinteressierten bis ablehnenden Haltung der Medien. Antoinette Fouque, Mitbegründerin und Leiterin des Verlages *des femmes* meint: „Quant

„Bourdieu ou le pouvoir auto-hypnotique de la domination masculine“ (1999), S.289. Liliane Kandel beschreibt 1980 die feindliche Haltung der traditionellen Presse gegenüber der Neuen Frauenbewegung: „Des ‘hysteriques’ aux ‘historiques’, de la caricature à l’enterrement... A quelques vocables près, les stratégies de la presse patriarcale vis-à-vis du mouvement des femmes ont à peine varié.“ („L’explosion de la presse féministe“, 1980, S.107.

²⁵⁶ Neumann: „L’édition féministe aujourd’hui“ (1984), S.82.

²⁵⁷ In dem 1974 von der Gruppe „psychanalyse et politique“ gegründeten Verlag wurden Sachbücher und fiktionale Texte publiziert, die von anderen Verlagen zum Teil schon seit Jahren abgelehnt worden waren; vgl. Brigitte Patzl-Madlo: *Zum Selbstverständnis französischer Schriftstellerinnen im 20. Jahrhundert* (1991) S.27f. Viele Autorinnen der Neuen Frauenliteratur, wie z.B. Chantal Chawaf begannen ihre literarische Karriere bei den *Éditions des femmes*.

²⁵⁸ Vgl. Neumann (1984), S.82.

²⁵⁹ Vgl. Neumann (1984), S.85f.

²⁶⁰ Vgl. Elizabeth Fallaize: *French Women’s Writing. Recent Fiction* (1993), S.17f.

aux médias, ils ne nous ont pas appuyées, bien au contraire...²⁶¹, und Danièle Rosadoni, Leiterin der Reihe „Femme“ bei Denoël, beklagt:

De plus, depuis un certain temps, la presse nous met de côté, en disant: „encore un livre féministe!“ ou „ce n’est plus à la mode“. C’est vrai, toute cette guerre des médias ne nous fait pas de bien.²⁶²

In diesem Klima entschließen sich sogar die schon etablierten Autorinnen den Verlag *des femmes* zu verlassen, um einer Marginalisierung zu entgehen²⁶³:

Par ailleurs, nos auteurs de roman, auteurs que nous avons d’ailleurs lancés – Chantal Chawaf par exemple – préfèrent aujourd’hui être publiés ailleurs. Tous ces auteurs ont raison. Il ne faut pas s’enfermer, se scléroser.²⁶⁴

Nicht nur die feindselige Haltung der Medien hat der Frauenbewegung insgesamt und auch der Frauenliteratur geschadet.²⁶⁵ Zur Krise beigetragen haben sicherlich auch die internen Konkurrenzkämpfe zwischen verschiedenen Gruppierungen sowie die Institutionalisierung des Feminismus nach der Wahl des Sozialisten François Mitterrand 1981 zum Staatspräsidenten.²⁶⁶

Die Krise der Neuen Frauenliteratur Anfang der 80er Jahre hat jedoch auch Ursachen, die in den Texten selbst zu suchen sind. Die Themen hätten sich erschöpft, die eingereichten Manuskripte böten nichts Neues, beklagen Antoinette Fouque und die Direktorinnen der drei noch bestehenden Frauenbuchreihen einstimmig:

Je continue de recevoir beaucoup de manuscrits mais on stagne un peu sur les sujets. Aujourd’hui un ‘nouveau’ livre sur l’avortement n’intéresse plus vraiment personne, sauf s’il contient une information presque spectaculaire...

bemerkt Suzanne Horer in Hinblick auf ihre Sachbuchreihe.²⁶⁷ Im Bereich der fiktionalen Literatur sieht es nicht besser aus. Antoinette Fouque erklärt:

Les romans que nous recevons sont trop répétitifs. Nous recevons toujours beaucoup de manuscrits mais nous n’apprenons plus rien. Je ne dis pas que ces textes ne possèdent pas une grande valeur subjective, mais ils n’entrent plus dans notre programme éditorial.²⁶⁸

In Anbetracht der Tatsache, daß sich der Frauenbuchverlag *des femmes* als Forum für den politischen und kulturellen Kampf der Neuen Frauenbewegung versteht²⁶⁹, und sich die Neue Frauenliteratur vorwiegend an ein weibliches Lesepublikum wendet, lassen die zitierten Aussagen den Schluß zu, daß auch im Umkreis der Neuen Frauenbewegung selbst das Interesse zumindest an einer bestimmten Art von Frauentexten abgeflaut ist. Dies

²⁶¹ Zitiert von Neumann (1984), S.83.

²⁶² Zitiert von Neumann (1984), S.83. Ähnlich äußert sich Monique Cahen, Leiterin von „Libres à elles“ bei *Le Seuil*; vgl. ebd.

²⁶³ Beispiele hierfür sind Gisèle Bienne, die von 1976 bis 1980 bei *des femmes* publiziert, danach bei anderen Verlagen. Victoria Thérèse veröffentlicht *Hosto-Blues* (1974), *La dame au bidule* (1976), *Staboukash* (1981) und *L’escalier au bonheur* (1982) bei den *Éditions des femmes* und geht dann mit *Bastienne* 1986 zu *Flammarion*. Auch Catherine Weinzaepfler wechselt Anfang der 80er Jahre von *des femmes* zu *Flammarion*.

²⁶⁴ Antoinette Fouque in Neumann (1984) S.82. Chawaf hat allerdings nur ihren ersten Text *Retable, Rêverie* (1974) bei *des femmes* veröffentlicht.

²⁶⁵ So vertritt Isabelle de Courtivron die Ansicht, daß die Vereinnahmung des Kürzels MLF (Mouvement de Libération des Femmes) durch die Gruppe *Psychanalyse et Politique* 1979 zu einer offenen und endgültigen Spaltung zwischen den verschiedenen Gruppierungen der Bewegung geführt hat; vgl. „La politique éditoriale des *éditions des femmes*“ (1994), S.226; siehe hierzu auch Marie Luise Christadler: „Die zweite Revolution der französischen Frauen“ (1991), S.125.

²⁶⁶ Vgl. Courtivron (1994), S.226 und Christadler (1991), S.127f. Unterschiedliche Ansichten bestehen darüber, ob eine solche Institutionalisierung für das langfristige Überleben der Frauenbewegung notwendig ist; vgl. Christadler (1991), S.128.

²⁶⁷ Zitiert von Neumann (1984), S.83.

²⁶⁸ Zitiert von Neumann (1984), S.82.

²⁶⁹ Vgl. Courtivron (1994), S.224f.; im Unterschied zu den Frauenbuchreihen bei traditionellen Verlagen muß sich die Publikationsstrategie von *des femmes* nicht in erster Linie an wirtschaftlichen Interessen orientieren, da der Verlag finanziell abgesichert ist; vgl. ebd.

bestätigen indirekt auch die im Verlagswesen verantwortlichen Frauen, wenn sie sagen, daß sie die Publikationsstrategie neu ausrichten wollen, bzw. dies schon getan haben, um ein „breites Publikum“ anzusprechen:

Je tiens à ce que ma collection résiste à la ‘crise’. [...] Nous publions des ouvrages qui, je l’espère, vont toucher le grand public.

erklärt Danièle Rosadoni.²⁷⁰ Das gleiche nimmt sich auch Monique Cahen vor: „Je vais publier des ouvrages plus grand public.“²⁷¹

Wie erklärt sich dieses Desinteresse bei den Leserinnen? Hatten die zahlreichen Selbsterfahrungstexte, die aus einem Bedürfnis an „öffentlicher und literarischer Repräsentanz von Frauen“ und ihrem „Wunsch nach Selbstthematierung“²⁷² entstanden waren, dieses Bedürfnis inzwischen gestillt? Besteht in der Neuen Frauenbewegung kein Bedarf mehr an (Selbst-) Verständigungstexten? Wenn deren Leistung darin besteht, daß sie „den Mangel einer umfassenden, die Frauenbewegung fundierenden Theorie dadurch auszugleichen [vermögen], daß sie jene konkreten, sinnlichen und individuellen Erfahrungen exemplarisch darstellen, über die sich die Frauenbewegung als politische Kraft konstituiert“²⁷³, dann läßt sich fragen, ob die Texte mit der zunehmenden Institutionalisierung der Frauenbewegung Anfang der 80er Jahre²⁷⁴ und ihrer Mitte der 70er Jahren beginnenden theoretischen Fundierung ihre Funktion als verbindendes, identitätsstiftendes Moment der Frauenbewegung verloren haben.

Das Bedürfnis nach Mitteilung subjektiver Erfahrungen seitens der Frauen ist wohl noch vorhanden, wie die oben zitierten Aussagen belegen („Nous recevons toujours beaucoup de manuscrits“), die Sättigungs- und Ermüdungserscheinungen treten also bei den Leserinnen auf. Offenbar machen sich jetzt die Mängel der Verständigungstexte bemerkbar.

Der Eindruck, daß sich die Texte wiederholen, entsteht aufgrund ihrer Festlegung auf bestimmte Inhalte bei gleichzeitigem Fehlen ästhetischer Innovation. Wenn die Neuerung sich auf den Inhalt beschränke, reduziere sich der Text auf seine Aussage und diese könne dann nur noch wiederholt werden, stellt Françoise Clédat bezüglich der in *Parole de femme* von Annie Leclerc beschriebenen weiblichen Körpererfahrungen fest:

...la seule originalité de l’écriture en vient à se réduire à ce qu’elle énonce. L’élan initialement créateur débouche alors sur une impasse: ce qui du corps ne fait que s’énoncer, une fois énoncé, ne peut qu’être répété.²⁷⁵

Auch die für die Neue Frauenliteratur typischen spontan verfaßten Erfahrungsberichte entsprechen Anfang der 80er Jahre nicht mehr den Ansprüchen einer feministischen Leserschaft. Rosadoni hält daher einen Wandel der feministischen Literatur für unbedingt notwendig:

Je reçois près de quarante manuscrits par mois, mais j’avoue être profondément déçu. Trop de textes écrits sur le vif, peu de réflexion. Nous sommes maintenant au temps de l’analyse. Et puis, disons-le, cette période est une réelle période de ‘transition’ pour les livres féministes.²⁷⁶

Wohlgemerkt, Rosadoni spricht sich nicht gegen den Feminismus aus, sondern gegen die ihrer Ansicht nach überholten Formen feministischer Literatur. Auf die Forderung Rosadonis nach einem reflektierteren Schreiben scheinen die Texte von Leslie Kaplan zu antworten. Oder anders gesagt: Leslie Kaplans Texte situieren sich

²⁷⁰ Zitiert von Neumann (1984), S.84.

²⁷¹ Zitiert von Neumann (1984), S.84.

²⁷² Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa* (1987), S.94.

²⁷³ Evelyne Keitel: „Frauen, Texte, Theorie. Aspekte eines problematischen Verhältnisses“ (1983), S.833.

²⁷⁴ Vgl. Christadler (1991), S.127f.

²⁷⁵ Clédat: „l’écriture du corps“ (1982), S.20f.

²⁷⁶ Zitiert von Neumann (1984), S.83.

genau in der von Rosadoni als Notwendigkeit aufgezeigten Lücke im Feld der feministischen Literatur: Sie inszenieren Probleme weiblicher Subjektwerdung in einer ästhetisch hochreflektierten Form und entsprechen damit dem geforderten Wandel, der sich auf die Formel ‚Reflexion statt Spontaneität‘ bringen lässt.

3. Abwendung von Theorien

Auf die Dominanz der Humanwissenschaften mit ihren Bereichen Ethnologie, Psychoanalyse, Semiologie, Geschichte im literarischen Feld der 60er und 70er Jahre, erfolgt in den 80er Jahren ein erneuter Wechsel, nämlich die Abkehr von der Theorie. Die damalige theoretisch-literarische Avantgarde löst sich auf, und in den Texten der neuen und der etablierten AutorInnen lässt sich eine Hinwendung zum Erzählen beobachten.²⁷⁷

Das Ende der theorieorientierten Phase wird gerne auf 1982/1983 datiert: 1982 erschien die letzte Ausgabe der Zeitschrift *Tel Quel*, die als das Zentrum und Forum der humanwissenschaftlichen und literaturtheoretischen Debatten galt.²⁷⁸ 1983 schließlich unternimmt Philippe Sollers, Gründungsmitglied von *Tel Quel*, das von verschiedenen Literaturkritikern als zentrale Figur der Avantgarde angesehen wird, „einen dreifachen Wechsel“: „von den Editions du Seuil zu Gallimard, von experimentellen Romanen zu publizitätsträchtigen Skandal- und Schlüssel-Romanen, von einer theoretisch fundierten Avant-Garde-Schreibpraxis [...] zu immer neuen medienwirksamen Auftritten.“²⁷⁹

Salgas zufolge hat die Auflösung der Avantgarde von *Tel Quel* 1977 begonnen, als sich die Gruppierung mit den *nouveaux philosophes* verband.²⁸⁰ Für Vercier und Lecarme setzen die Auflösungserscheinungen schon 1972 ein, mit dem Scheitern der im Mai 68 initiierten politischen und kulturellen Revolution, für die sich *Tel Quel* stark gemacht hatte.²⁸¹ Die neue literarische Avantgarde der 70er Jahre sei, so Vercier und Lecarme, aus der Frauenbewegung entstanden:

Ce féminisme [...] va inspirer bien des recherches d'écriture et constituer peut-être la véritable 'avant-garde' littéraire de cette période.²⁸²

Vercier und Lecarme sind meiner Kenntnis nach die einzigen französischen Literaturkritiker, die dem Feminismus und der experimentellen Frauenliteratur eine literaturgeschichtliche Bedeutung zuschreiben. In der ausländischen, d.h. nicht-französischen Romanistik hingegen ist eine solche Bewertung fast selbstverständlich.²⁸³

²⁷⁷ Vgl. Asholt (Hg.): *Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich* (1994), S.7ff.

²⁷⁸ Fast alle namhaften Vertreterinnen der neuen Disziplinen haben mit der Gruppe um Philippe Sollers und Julia Kristeva zusammengearbeitet und in der zur Zeitschrift gehörenden Buchreihe *Points* beim Verlag *Le Seuil* ihre theoretischen Schriften publiziert: Barthes, Derrida, Foucault, Genette, Lacan, Todorov; vgl. Michel Condé: „‘Tel Quel’ et la littérature“ (1981) und Catherine Clément: „La sage de Tel Quel“ (1995).

²⁷⁹ Flügge: „Literarischer Generationswechsel. Ein Blick auf den Büchermarkt Frankreichs“ (1989), S.380. Vgl. auch Jean-Pierre Salgas: „Die französische Gegenwartsliteratur“ (1992), S.13ff. Der Verlag *Le Seuil* ist politisch links orientiert und auf die Publikation von humanwissenschaftlichen Studien spezialisiert (vgl. Joseph Jurt: *Das literarische Feld: Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, 1995, S.299). *Gallimard* hat die Texte der literarischen Avantgarde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts publiziert und richtet sich mit seinem literarischen Programm an ein breites, auch intellektuelles Publikum (vgl. Bourdieu: *Les règles de l'art*, 1992, S.205).

²⁸⁰ Vgl. Jean-Pierre Salgas: „Die französische Gegenwartsliteratur“ (1992), S.13f.

²⁸¹ Vgl. Vercier / Lecarme: *La littérature en France depuis 1968* (1982), S.11.

²⁸² Vercier / Lecarme (1982), S.12.

²⁸³ Vgl. beispielsweise Ieme van der Poel: *Une révolution de la pensée: maoïsme et féminisme à travers ‚Tel Quel‘, ‚Les Temps modernes‘ et ‚Esprit‘* (1992), S.160f.; Keith Reader: „The politics of feminism“ (1987), S.75ff.; Margret Brüggemann: „Weiblichkeit im Spiel der Sprache. Über das Verhältnis von Psychoanalyse und ‚écriture féminine‘“ (1985), S.395; Brigitte Burmeister: „Weibliches Schreiben. Zu einigen Aspekten französischer Frauentexte der siebziger Jahre“ (1985).

Ob nun die feministische Theorie *Tel Quel* den Rang als literarisch-theoretische Avantgarde abgelaufen hat, muß hier nicht entschieden werden. Wichtig ist mir die Feststellung, daß die Neue Frauenliteratur, insbesondere in ihrer theoretisch reflektierten und experimentellen Ausprägung eine wesentliche Rolle im literarischen Feld der 70er Jahre gespielt hat und damit eine dominante Position einnimmt, an der sich die nachfolgenden AutorInnen orientieren müssen. Voraussetzung für einen gelungenen Einstieg ins literarischen Feld ist nach Bourdieu nämlich, daß die zukünftige Autorin sich von allen anderen unterscheidet, denn „exister c’est différer, c’est-à-dire occuper une position distincte et distinctive“.²⁸⁴ Um sich eine eigene neue Position schaffen zu können, muß sie die schon existierenden und besetzten Positionen kennen. Diese Kenntnis über den jeweiligen Zustand des literarischen Feldes muß den AutorInnen jedoch nicht bewußt sein:

Il faut et il suffit qu’ils [...] soient ‘dans le coup’, qu’ils soient au courant de ce qui s’est fait et se fait dans le champ, qu’ils aient le ‘sens de l’histoire’ du champ, de son passé et aussi de son avenir, de ses développements futurs, de ce qui est à faire...²⁸⁵

Für die Interpretation von Leslie Kaplans Texten geht es also nicht um die Frage, welche feministischen Theorien und Texte die Autorin im einzelnen kennt, sondern wie sich ihre Texte in Bezug setzen zu den unterschiedlichen feministischen Positionen ihrer Zeit.

Wenn die feministische Theorie keinen expliziten Bezugspunkt mehr für die Autorinnen der 80er Jahre bildet, dann liegt dies sicher auch an der allgemeinen Zurückhaltung gegenüber Theorien, die durch den Prestigeverlust speziell der feministischen Theorie noch verstärkt wird.

Die jungen Autorinnen beziehen sich in ihren Selbsterklärungen nicht mehr auf Theorien. Sie möchten ihr Schreiben aus einer inneren Notwendigkeit heraus motiviert sehen. Marie Redonnet beispielsweise, die während ihrer Psychoanalyse zu schreiben begann, erklärt: „J’ai appris que l’écriture naît d’une torsion de l’être, d’une expérience violente et singulière à chacun...“²⁸⁶ Leslie Kaplan spricht von einem spezifischen Bedürfnis, das sie in Opposition zu einem theoretischen Ansatz sieht:

En écrivant, je ne me suis pas trouvée aux prises avec des théories ou des débats, mais plutôt avec une exigence, qui fonde pour moi l’acte même d’écrire.²⁸⁷

Die Ablehnung von Theorien als Ausgangspunkt des Schreibens bedeutet jedoch nicht, daß die AutorInnen zu einem naiven Schreiben jenseits der theoretischen Erkenntnisse der vorausgegangenen Jahrzehnte zurückkehren wollen. Alain Nadaud ist davon überzeugt, daß die Ablehnung von theoretischen Ansätzen zur Begründung eines Schreibprojekts nicht gleichbedeutend sei mit dem Glauben an die Möglichkeit eines vortheorietischen Schreibens. Vielmehr hätten die AutorInnen die Erkenntnisse aus den Debatten um Nouveau Roman, Strukturalismus, Linguistik, Marxismus, Psychoanalyse und – wie ich ergänzen möchte – um die *écriture féminine* verarbeitet und in ihre Fiktion integriert.²⁸⁸ Als Beispiel dafür, wie diese Erkenntnisse in die Fiktion eingegangen seien, führt er den Umgang mit dem psychologischen Diskurs an:

Je trouve que ce qui est nouveau, et à la différence du roman psychologique traditionnel, c’est que la psychologie aujourd’hui est intégrée à la texture même de la narration. C’est peut-être le cas, par exemple, de Marie Redonnet, à savoir celui d’un roman psychologique mais qui ne ‘psychologise’ pas, c’est-à-dire que les moments psychologiques qui devraient servir à expliquer le comportement des personnages sont directement intégrés à leur façon d’agir, à la nature de ce qu’ils vivent, dissous dans le

²⁸⁴ Bourdieu: „Le champ littéraire“ (1991), S.24.

²⁸⁵ Bourdieu: „le champ intellectuel“, (1985), S.175f.

²⁸⁶ Redonnet: „Redonne après maldonne“ (1987), S.162.

²⁸⁷ Kaplan: „Chercher à rencontrer le réel, tout le réel“ (1989), S.15.

²⁸⁸ Vgl. „Où en est la littérature? ou Pour un nouvel imaginaire“ (1987), S.3, 8; und Nadaud in: Nadaud / Sallenave / Finkielkraut: „Où en est la littérature? Transcription de l’émission ‘Répliques’ du 10 octobre 1987“ (1988), S.91.

corps même de la trame narrative. Il n'y a plus cette réflexion surajoutée au récit.²⁸⁹

Nadaud argumentiert also, daß bei den jungen AutorInnen die Kenntnisse der Psychologie für den Entwurf der Figuren und ihr Handeln selbst angewendet sind und nicht auf der narrativen Ebene als zusätzliches Erklärungsmodell zur Begründung der Handlung eingesetzt werden, wie dies beim herkömmlichen psychologischen Roman der Fall sei.

Die Autorinnen, die in den 80er Jahren beginnen zu schreiben, nennen zwar den Feminismus oder die *écriture féminine* nicht mehr als Bezugspunkt ihres Schreibens, ihre Äußerungen lassen jedoch erkennen, daß sie die feministischen Theorien aufgenommen haben, insbesondere die Erkenntnis, daß Schreiben nicht geschlechtsneutral sein kann. Marie Redonnet antwortet beispielsweise auf die Frage, ob sie als Frau schreibe: „I write with all my differences, of which being a woman is one.“²⁹⁰ Im Unterschied zu den meisten Autorinnen der 50er und 60er Jahre, die die Bedeutung von (weiblichem) Geschlecht im Schreibprozeß leugneten, und vielen Autorinnen der 70er Jahre, die die andere Extremposition einnahmen und ihr Schreiben über ihr Geschlecht definierten, nimmt Marie Redonnet eine meines Erachtens für die jungen Autorinnen der 80er Jahre charakteristische, zwischen diesen Extremen liegende Position ein, indem sie ihr Geschlecht zu einem von mehreren für das Schreiben bedeutsamen Faktoren erklärt. Auch Leslie Kaplan glaubt nicht an die Möglichkeit eines vom Geschlecht losgelösten Schreibens. In einem Gespräch über ihren ersten Text bestätigt sie die Ansicht von Duras, die eine Beziehung zwischen dem Text und der Tatsache, daß eine Frau ihn geschrieben hat, sieht.²⁹¹ Die Kenntnis und Verarbeitung der theoretischen Debatten läßt sich in den fiktionalen Texten und literarischen Selbsterklärungen kaum nachweisen. Die literarischen Texte enthalten zwar gelegentlich metafiktionale Passagen mit einem kritischen Kommentar zum Einfluß der humanwissenschaftlichen Theorien auf ihre Romane²⁹², den eigenen theoretischen Standort geben sie jedoch nicht preis. Vielmehr versuchen sie, ihre theoretischen Grundlagen zu verbergen, wie Asholt erklärt:

Die Tendenz zur Dissimulation und das heißt auch zur Verarbeitung und Aneignung der Resultate der siebziger bildet eines der Epochenmerkmale der achtziger Jahre.²⁹³

Die Texte wollen wieder Literatur sein und nicht als Inszenierung von Theorien erscheinen. Deshalb sind sie auch ohne entsprechende Theoriekenntnisse seitens der Leserinnen rezipierbar. Die Romane bieten sich, weil sie sich wieder auf das Erzählen einer Geschichte besinnen, zunächst als leicht zugänglich und lesbar an. Das Erkennen versteckter intertextueller Anspielungen erhöht vielleicht ihren Reiz für ein literarisch gebildetes Publikum, ist jedoch keine Voraussetzung für ihr Verständnis. Irritationen können im Verlauf der Lektüre entstehen, nicht weil die Texte mit zu entziffernden Anspielungen oder theoretischen Reflexionen überfrachtet wären, sondern weil sie bestimmte Leseerwartungen aufrufen, um sie dann zu enttäuschen. Die Rückbesinnung auf das Erzählen einer Geschichte bedeutet nämlich nicht die Rückkehr zu den tradierten Erzählformen. Ein Beispiel hierfür sind die Romane von Jean Echenoz, der die Formen des Action-, Kriminal- und Spionageromans parodiert.²⁹⁴ Wer sich bei der Lektüre von *Cherokee*²⁹⁵ beispielsweise auf einen klassischen Detektivroman

²⁸⁹ Nadaud u.a. (1988), S.101.

²⁹⁰ In einem Interview mit Elizabeth Fallaize; zitiert in Fallaize: „Women's writing and the French cultural context of the 1970s and 1980s“ (1993), S.2.

²⁹¹ Leslie Kaplan / Marguerite Duras: „Usine“ (1987), S.118.

²⁹² Nadaud zitiert Beispiele aus *Mélancholie du Nord* von Michel Rio und *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* von Marcel Bénabou; vgl. Nadaud: „Où en est la littérature? ou Pour un nouvel imaginaire“ (1987), S.9f.

²⁹³ Asholt: *Der französische Roman der achtziger Jahre* (1994), S.9.

²⁹⁴ Vgl. Asholt (1994), S.114ff.

²⁹⁵ Paris 1983.

einstellt – mit chronologischem Ablauf, individuellen Figuren, kausalen Zusammenhängen der Handlung – wird wahrscheinlich irritiert sein angesichts eines in eine unüberschaubare Zahl von Handlungssträngen zersplitterten Geschehens, das aufgrund ausgesparter kausaler Verknüpfungen willkürlich, inkohärent und unwahrscheinlich erscheinen muß. Für diejenigen, die sich von alten Lesegewohnheiten und -erwartungen lösen, kann die spielerische und (scheinbar?) sinnfreie Montage disparater Handlungselemente – auf die in den Werbeplakaten zur Verfilmung explizit hingewiesen wird mit der Frage „Quel rapport entre un perroquet, un héritier mexicain et six tonnes de harengs?“²⁹⁶ – zu einer vergnüglichen Lektüre werden.

4. Neuausrichtung der feministischen Literatur

Die antifeministische Haltung der männlich dominierten Medien und Literaturkritik hat sicherlich zum Prestigeverlust der feministisch inspirierten Literatur beigetragen und bewirkt, daß die Bezeichnung ‚Frauenliteratur‘ oder ‚écriture féminine‘ von den Autorinnen selbst zunehmend als problematisch empfunden wird, weil sie zur abwertenden Klassifizierung eingesetzt werden.²⁹⁷ Die schon etablierten Autorinnen begegnen der Gefahr, im Literaturbetrieb an den Rand gedrängt zu werden, indem sie versuchen, das Etikett ‚feministisch‘²⁹⁸ oder ‚weiblich‘ abzustreifen, entweder in ihren Stellungnahmen, oder durch einen Wechsel des Verlagshauses.

Anfang der 80er Jahre verlassen viele Autorinnen die *éditions des femmes*, um bei einem nicht unter ‚Feminismus-Verdacht‘ stehenden Verlag zu publizieren. Darüber hinaus meiden sie in ihren literarischen Selbsterklärungen Vokabeln wie ‚féminine‘ und ‚féministe‘.²⁹⁹ Der Begriff der *écriture féminine* wird in den 80er Jahren immer seltener benutzt, und zwar gerade auch von jenen Autorinnen, die als Vertreterinnen einer weiblichen Schreibweise gelten.³⁰⁰ Chantal Chawaf beispielsweise stellt zu Beginn eines Vortrages klar, daß sie ihre Schreibkonzeption nicht als *écriture féminine* oder *écriture féministe* definiert wissen möchte:

²⁹⁶ Dokumentiert von Gabriele Vickermann: *Welten wie Kaleidkope. Menschenbilder und Weltansichten der Postmoderne in französischen und italienischen Anti-Detektivromanen der 80er Jahre* (1992), S.48.

²⁹⁷ Als Beispiel sei Chantal Chawaf zitiert: „Les étiquettes, les classements tombent sur nous comme des couperets, en ce qui me concerne, les expériences de l’écriture féminine, du féminisme, du biologique, en somme des étiquettes qui sont toujours toutes prêtes pour chacun, pour chacune et qu’il faut subir.“ „Écrire à partir du corps vivant“ (1983), S.125. Vgl. auch Michèle Perrein: „Ainsi parle une telle qui écrit“ (1982), S.18f.

²⁹⁸ Der Begriff ‚feministisch‘ ist innerhalb der französischen Frauenbewegung der 70er Jahre sehr umstritten. Da Feminismus schon seit dem 19. Jahrhundert mit Bürgertum in Verbindung gebracht wird, lehnt die sich als antibürgerlich verstehende Fraktion der Frauenbewegung diese Bezeichnung zur Beschreibung ihrer literarischer und politischer Vorhaben strikt ab; vgl. Claire Duchon: *Feminism in France. From May ’68 to Mitterrand* (1986), S.2f. Wenn die Frauengruppe „Psychologie et Politique“, mit der auch Hélène Cixous zusammenarbeitet, also behauptet, sie seien keine Feministinnen, dann ist dies als Abgrenzung gegenüber dem „bürgerlichen Egalitätsfeminismus“ Simone de Beauvoirs zu verstehen. Toril Moi erklärt die diesbezügliche Haltung von Cixous: „Ihre Ablehnung des Etiketts ‘Feminismus’ beruht in erster Linie auf einer Definition von ‘Feminismus’ als bürgerlich-egalitärem Machtanspruch von Frauen im bestehenden patriarchalen System.“ (Moi: *Sexus, Text, Herrschaft*, 1989, S.122f.). Da es sich bei den Auseinandersetzungen nicht um eine Ablehnung der Frauenbewegung selbst handelt, sondern um Meinungsverschiedenheiten innerhalb der MLF (Mouvement de Libération des femmes), werde ich Cixous’ Vorhaben auch weiterhin als feministisch bezeichnen. Zu den Flügelkämpfen innerhalb der MLF vgl. Ieme van der Poel (1993), S.123-127, 131ff. und 146-172.

²⁹⁹ Hélène Cixous möchte nicht mehr von *écriture féminine* sprechen, weil sie Bedenken hat, daß die Bezeichnung „féminine“ als essentialistische Festlegung mißverstanden werden könnte; vgl. Elizabeth Fallaize: „Women’s writing and the French cultural context of the 1970s and 1980s“ (1993), S.10, sowie Françoise Rossum-Guyon / Christa Stevens: „Écriture, révolution, histoire. Entretien sur le nouveau roman et l’écriture féminine“ (1993), S.248.

³⁰⁰ Vgl. Fallaize (1993), S.10ff.

Je ne parlerai pas d'écriture féminine, je ne parlerai pas non plus d'écriture féministe, j'aime mieux parler, quant à moi, d'écriture affective. Or, homme et femme, nous avons l'affectivité en commun. Je parlerai d'un travail à faire sur le langage aussi bien par la femme que par l'homme pour retrouver ce rapport immédiat au corps du monde, ce rapport infini qu'on peut avoir avec l'autre, avec les autres...³⁰¹

Mit dem Begriff der *écriture affective* öffnet Chawaf das von ihr entwickelte Schreibprojekt auch männlichen Autoren. Ihre Argumentation besteht darin, nicht die Unterschiede, sondern die Gemeinsamkeiten zwischen den Geschlechtern zur Grundlage der *écriture* zu erklären. Damit kann sie in einem nächsten Schritt von den Männern fordern, daß sie sich an der ihrer Ansicht nach notwendigen Arbeit in und mit der Sprache beteiligen, bzw. sie kann argumentieren, daß diese Arbeit von beiden Geschlechtern gleichermaßen geleistet werden müsse. Die Distanzierung Chawafs von Begriffen *féminine* oder *féministe* ist also verbunden mit einer Ausdehnung ihres *écriture*-Konzepts auf Männer, ohne daß sich an seinen Inhalten viel verändert hat. Die Aufgabe der *écriture* besteht in Chawafs Vorstellung nach wie vor darin, die kulturell institutionierte Dichotomie von Geist und Körper aufzuheben, und die Bedeutung des Körpers im Schreibprozeß zu betonen. Im Schreiben selbst sollen Körper und Geist miteinander verbunden werden: „Écrire: rendre à la matière du corps l'intellect, le culturel...“³⁰² Dies hatte sie schon 1976 gefordert, und 1992 baut sie ihre diesbezügliche Argumentation in einem mehrere hundert Seiten langen Essay noch aus.³⁰³ Auf die nach wie vor grundlegende Bedeutung des Körpers als Ausgangspunkt des Schreibens verweist schon der Titel ihres poetologischen Statements von 1983: „Écrire à partir du corps vivant“.

Der Verzicht auf eine feministische Benennung des *écriture*-Konzepts ist auch deshalb nicht als Abkehr von feministischen Zielsetzungen zu verstehen, weil Chawaf ihr Schreibprojekt weiterhin von einem explizit frauenzentrierten Blickpunkt aus bestimmt:

Poser le désir de la femme, lui ouvrir l'infini, lui ouvrir l'âme. Poser, tracer la femme existante, l'aider à exister, se donner existante, pas morte, écrire la femme vivante. Écrire à partir du corps vivant. Mais on a voulu, on veut si souvent la femme morte, la femme souffrante, la femme fantasme. La femme tradition, celle qui n'existe pas. Celle qui ne vient pas de la réalité organique et spirituelle...³⁰⁴

Das Zitat, mit dem Chawaf ihren Vortrag 1983 eröffnet, zeigt, daß es ihr nach wie vor um die Präsentation von Frauen als lebendige Subjekte geht, was ein primär feministisches Vorhaben ist. Chawafs Schreibkonzeption leitet sich aus einer feministischen Zielsetzung ab, auch wenn sie ihr Schreiben Anfang der 80er Jahre nicht wie noch sieben Jahre zuvor als „écrire au féminin“³⁰⁵, sondern als *écriture affective* bezeichnet.³⁰⁶

Wenn Cixous und Chawaf sich von der Bezeichnung *écriture féminine* distanzieren, ist dies meiner Ansicht nach als strategische Anpassung an die Tatsache zu werten, daß feministisch orientierte Literatur im literarischen Feld Anfang der 80er Jahre ausgegrenzt wird.

Eine Reaktion auf die veränderten Bedingungen sehe ich auch darin, daß Chawaf seit Anfang der 80er Jahre ihre Argumentation zur Begründung ihres Schreibprojektes ändert, und daß Cixous die Themenbereiche ihrer literarischen Texte erweitert. Diese Entwicklungen lassen sich ihrem Inhalt nach als eine Verschiebung vom

³⁰¹ „Écrire à partir du corps vivant“ (1983), S.119.

³⁰² Chawaf: *Chair Chaude suivi de l'écriture* (1976), S.81.

³⁰³ Vgl. Chawaf: *Le corps et le verbe* (1992).

³⁰⁴ Chawaf (1983), S.119.

³⁰⁵ Chawaf (1976), S.80.

³⁰⁶ Heymann (1991) berücksichtigt in ihrer Darstellung nur Chawafs Aussagen von 1983 und bekommt so die von mir aufgezeigte Verschiebung in der Argumentation von Chawaf nicht in den Blick; daher sieht sie, meiner Ansicht nach zu Unrecht, *écriture féminine* und *écriture affective* bei Chawaf als einen Gegensatz; vgl. S.105ff.

„Weiblichen zum Menschlichen“ beschreiben.³⁰⁷ Die Autorin Françoise d'Eaubonne betont 1982 die Notwendigkeit, den feministischen Kampf auf eine allgemeine Ebene zu verlagern:

...la lutte des femmes continue. Mais, actuellement, elle se situe à un niveau plus global: il faut désaliéner l'humanité tout entière.³⁰⁸

Diese Erkenntnis scheint auch zur Ausgangspunkt für die Neuorientierungen von Chawaf und Cixous zu sein. So siedelt Chawaf ihr literarisches Projekt verstärkt auf einer ‚allgemeinmenschlichen‘ Ebene an. In ihrem 1992 erschienen Essay *Le corps et le verbe* nennt sie die Trennung zwischen Körper und Geist als das derzeitig dringlichste Problem, das an der Wurzel aller anderen gesellschaftlichen Problemen liege. Chawaf hat zwar von Anfang an die Überwindung der Geist-Körper-Dichotomie in und mit Hilfe der *écriture* gefordert, aber während sie diese Dichotomie 1976 noch in den Kontext einer Geschlechter-Opposition stellte,³⁰⁹ betont sie 1992 die gemeinsamen Interessen beider Geschlechter, wenn sie sagt, daß Männer und Frauen gleichermaßen unter dieser Spaltung litten. Ausdrücklich erklärt sie die Körper-Geist-Spaltung zu einem Problem von ‚allgemeinem‘ Interesse, dem Fragen um eine *écriture féminine* unterzuordnen seien.³¹⁰ Ihr literarisches Ziel der Symbolisierung und kulturellen Aufwertung der Frauen und des weiblichen Körpers gibt Chawaf damit jedoch nicht auf.³¹¹

Ähnliches gilt für Cixous, die, so Ingrid Galster, „bis heute unaufhörlich eine *écriture féminine* als Dekonstruktion eindeutigen Sinns praktiziert“, wobei Galster *écriture féminine* definiert als „Gegenmittel, das die Herrschaft des Phallogozentrismus destabilisieren soll.“³¹² In den 80er Jahren bezieht sich Cixous in ihrem Engagement gegen alle Formen der körperlichen und geistigen Unterdrückung zunehmend auf Ereignisse der Weltgeschichte.³¹³ Verena Andermatt-Conley überschreibt diese Verschiebung der Inhalte mit den Schlagworten „From feminine to human“.³¹⁴ Andermatt-Conley vertritt die Ansicht, daß Cixous ihre feministische Sichtweise nicht aufgibt, sondern sie mit einem „cultural pluralism“ verbindet.³¹⁵ Cixous' Neuorientierung wird jedoch von anderer Seite auch skeptisch betrachtet. Insbesondere in Hinblick auf das Theaterstück *Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk roi du Cambodge* (1985) wird Cixous vorgeworfen, „den Mann“ wieder ins Zentrum „der Geschichte“ zu rücken.³¹⁶

Im Bereich der feministischen Publikation vollzieht sich ebenfalls ein Wandel. Die Leiterinnen der Frauenverlage und Frauenbuchreihen reagieren auf das zurückgehende Interesse an Frauenliteratur und den Antifeminismus der Medien mit einer Umstellung ihres Programmes. Danièle Rosadoni fordert mehr Reflexion in der feministischen Literatur, und sie beschreibt eine ihrer Ansicht nach notwendige Umorientierung auch als Verlagerung der Darstellung auf eine „allgemeinmenschliche“ Ebene:

³⁰⁷ Diese Formel stammt von Andermatt-Conley: *Hélène Cixous* (1992), S.82.

³⁰⁸ Zitiert im Themenschwerpunkt: „femmes, une autre écriture?“ (1982), S.37.

³⁰⁹ 1976 hatte sie ihr Schreiben in Abgrenzung zu einer den Männern von der Gesellschaft auferlegten Aggressivität und Zerstörungswut als lebenserhaltend beschrieben: „dans l'aventure d'écrire, et en particulier d'écrire au féminin, d'écrire corporellement, je ne cherche que la vie“ (*Chair chaude suivi de l'écriture*, 1976, S.80).

³¹⁰ Vgl. Chawaf: *Le corps et le verbe* (1992), S.7.

³¹¹ Vgl. Chawaf (1992), S.50.

³¹² „Positionen des französischen Feminismus“ (1999), S.592.

³¹³ Vgl. Verena Andermatt-Conley: „Hélène Cixous“ (1991), S.71f.

³¹⁴ Andermatt-Conley: *Hélène Cixous* (1992), S.82.

³¹⁵ Andermatt-Conley (1992), S.91.

³¹⁶ Vgl. hierzu Alice Jardine / Anne Menke: „Exploding the Issue: ‘French’ ‘Women’ ‘Writers’ and ‘The Canon’? Fourteen Interviews“ (1991), S.282.

Il faut absolument sortir des ornières du féminisme simpliste, des témoignages nombrilistes. Il faut passer à des livres de réflexion qui situent les choses sur un autre plan: sur la condition humaine en général, avec cette manière spécifique qu'ont les femmes de s'exprimer.³¹⁷

Damit scheint Rosadoni zugleich zu suggerieren, daß Frauen ihre Interesse nicht mehr auf ihre eigenen Probleme beschränken, sondern auf alle Fragen der Menschheit ausdehnen sollen. Diese Strategie hat zwar den Vorteil, daß Frauen dieses Terrain nicht mehr den Männern überlassen. Andererseits birgt diese Erweiterung der Themen die im Zusammenhang mit Cixous genannte Gefahr, daß das ursprüngliche Ziel des Feminismus, die Abschaffung der geschlechtsspezifischen Machtverhältnisse mit der daraus resultierenden Privilegierung von Männern und Benachteiligung von Frauen, wieder in den Hintergrund tritt.

Die Umdeutung der Themen, die einem spezifischen Interessen von Frauen (an der Änderung gesellschaftlicher Verhältnisse) entsprangen, zu Fragen von ‚allgemeinem Interesse‘, ist auch eine Bewegung vom ‚Besonderen‘ zum ‚Allgemeinen‘. Sie läßt sich deuten als ein (erneuter) Versuch, gegen den untergeordneten Status und die marginale Position, die den Frauen und ihrer Arbeit, ihren Interessen usw. in unserer Kultur zugewiesen ist, anzugehen.

Diese Strategie der Umdeutung hat Marina Yaguello schon 1978 implizit vorgeschlagen:

Il faudrait bâtir et imposer des modèles culturels féminins (fondés sur une "spécificité" féminine, si l'on veut) qui aient valeur universelle dans un monde où universel = masculin.³¹⁸

Frauen sollen Yaguello zufolge also ihre Erfahrungen, ihre Interessen, ihre Themen nicht mehr als spezifisch weibliche deklarieren, sondern ihnen Universalität zuschreiben. Da der Bereich des Menschlichen bisher von Männern definiert wurde, impliziert diese Vorgehensweise eine ‚Feminisierung‘ des Allgemeinen.

Die skizzierte Neuorientierung innerhalb der Frauenliteratur kann als Doppelstrategie verstanden werden: Zum einen kann mit dem Verzicht auf bestimmte Reizwörter wie *féminine* oder *féministe*, möglicherweise die antifeministische Diskriminierung umgangen werden. Andererseits geben Autorinnen und Verlegerinnen ihr feministisch-literarisches Anliegen nicht auf, sondern gehen in die Offensive, indem sie für ihre Themen den Status der Allgemeingültigkeit beanspruchen.

In Leslie Kaplans literaturtheoretischen Stellungnahmen und in ihren literarischen Texten findet sich, so meine These, ebenfalls eine Feminisierung des Allgemeinen. Ihre Bestimmung von legitimer Literatur greift unter anderem auf Argumente aus der feministischen Theorie zurück, wird aber nicht als feministisch oder weiblich deklariert, sondern als ‚allgemeingültig‘ dargestellt. Auch die Inszenierung von Problemen der Subjektivität ist in den literarischen Texten ausgehend von weiblichen Erfahrungen entwickelt, die jedoch nicht als solche benannt werden und somit implizit einen Status von Allgemeingültigkeit erhalten.

³¹⁷ Zitiert nach Neumann: „L'édition féministe aujourd'hui“ (1984), S.84.

³¹⁸ Yaguello: *Les mots et les femmes* (1978), S.68.

III. Die Irrealität des Realen: Entwirklichungsprozesse in *L'excès-l'usine*

Leslie Kaplan gehört zu jenen AutorInnen des *autre roman*, die nicht nur die Theorien und Debatten der 60er und 70er Jahre kennen, sondern auch an den politischen Aktivitäten dieser Zeit beteiligt waren: Sie hat in Paris Philosophie und Psychologie studiert und sich in den 60er Jahren einer maoistischen Gruppierung angeschlossen. Schon vor der Studentenrevolte im Mai 68 hatte sie sich im Zuge der Solidarisierung von Intellektuellen mit der Arbeiterklasse als ungelernete Arbeiterin in der Fabrik einstellen lassen.³¹⁹ Drei Jahre lang hat Kaplan in verschiedenen Fabriken gearbeitet mit dem Ziel, die ArbeiterInnen zu politisieren. 1989 erklärt Kaplan rückblickend, daß ihr politisches Projekt gescheitert sei. Auf die Frage von Walter Bodemer: „Ist die Annahme zutreffend, daß Sie von den revolutionären Mai-Ereignissen innerlich berührt waren, wenn man daran denkt, daß sie von 1968 bis 1971 freiwillig in einer Fabrik arbeiteten?“ antwortet Kaplan: „Ja sicherlich. Ich wollte damit mein politisches Engagement dokumentieren, das darin bestand, die Fabrikarbeiter wachzurütteln.“ Erfolg hätte sie nicht gehabt, stellt sie fest und fügt hinzu: „aus der heutigen Sicht würde ich auch meinen, daß die ganze Unternehmung naiv, nein, sagen wir lieber, zu einseitig angelegt war. Dennoch, ich bereue sie keineswegs.“³²⁰

Diese Erfahrungen teilt Kaplan mit anderen engagierten Intellektuellen, wie bspw. Robert Linhart, der das Scheitern seiner politischen Agitation in *L'établi* (1978) beschreibt.³²¹ Eichelberg faßt die Perspektive des Berichts zusammen:

Linhart will mit seinem Werk bewußt jegliche Euphorie über gelungene Arbeiter- und Studentensolidarität zerstören. Sein Buch ist die desillusionierende Beschreibung der eigenen, aber für viele andere exemplarische Niederlage des Intellektuellen im Betrieb.³²²

Kaplans Aussagen zufolge, habe ihr *L'établi* den letzten Anstoß dazu gegeben, ihre eigenen Erfahrungen ebenfalls literarisch zu verarbeiten. Mit *L'excès-l'usine* habe sie direkt nach der Lektüre von *L'établi* begonnen: „Je pensais à des choses un peu avant, mais je crois que ça a été très important pour moi, ce livre. C'est certain.“³²³ Diese Auskunft überrascht angesichts der großen formalen und inhaltlichen Unterschiede der beiden Texte: Während Linhart die Geschichte seiner Niederlage „realistisch nacherzählt“³²⁴, inszeniert Kaplan die Fabrik als eine irrealer Welt ohne Bezug zur gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit; die Figuren sind

³¹⁹ François Bon ist ein weiterer Autor des *autre roman*, der mehrere Jahre in Fabriken gearbeitet hat, und dessen erster Text ebenfalls die Fabrik zum Gegenstand hat: *Sortie d'usine* (1982). Vgl. hierzu Gerda Zeltner: „François Bon“ (1991).

³²⁰ Kaplan: „Schreiben, bis zum Nicht-mehr-Sprechen des Autors.“ Interview mit Walter Bodemer (1989), S.35.

³²¹ Der Titel *L'établi* spielt dabei auf die politische Motivation an, auf die „für notwendig erachtete Integration der Studenten in das Arbeiterleben.“ (Ingrid Eichelberg: *Mai '68 in der Literatur: Die Suche nach dem menschlichen Glück in einer besseren Gesellschaft*, 1987, S.79). Eichelberg zitiert in diesem Zusammenhang die Erklärung eines „Arbeiterstudenten“: „On va s'établir, c'est-à-dire qu'on va travailler à l'usine, avec les ouvriers, pour essayer de les aider à s'organiser.“ (79).

³²² Ingrid Eichelberg (1987), S.79f.

³²³ Vgl. Kaplan / Duras: „Usine“ (1987), S.112.

³²⁴ „Mühselige Einarbeitung, dauernde Versetzung in andere Abteilungen, weil er mit seinem Ungeschick die Arbeitsproduktivität seiner Kollegen mindert, häufige Aufenthalte in der Fabrikambulanz [...]. Nur allmählich gelingt es ihm, das Vertrauen der überwiegend ausländischen Arbeiter zu gewinnen, unabdingbare Voraussetzung für sein Ziel, einen Streik zu organisieren gegen die Forderung der Geschäftsführung, die Produktionsverluste des Mai 68 in z.T. unbezahlten Überstunden wieder aufzuarbeiten. Im Februar 1969 ist es soweit: Die Arbeiter erheben sich in einem von der Gewerkschaft nicht genehmigten Streik. Nach zwei Strafversetzungen für ihn als Anführer der Bewegung wird Linhart zu Beginn der Betriebsferien entlassen, zu einem Zeitpunkt, als kein Arbeiter mehr für ihn eintreten und gegen diese Maßnahme protestieren kann. Wie bei Bruno Barth [...] ist der Streik erfolglos. Auch der Selbstverwaltungsversuch scheitert aus Gründen mangelnder Unterstützung durch die Gewerkschaft, aus Überlastung der Streikenden, unter dem Druck ihrer

nicht als Individuen identifizierbar, und es gibt weder Handlung noch Ereignisse und vor allem auch keine Erzählinstanz, die das Fabrikuniversum aus irgendeiner Perspektive verstehbar macht.

Linharts Text hatte offensichtlich keine formal ästhetische Vorbildfunktion für *L'excès-l'usine*. Seine Bedeutung ist wohl eher darin zu sehen, daß er Kaplan an ihr eigenes Scheitern erinnert, ihr vielleicht noch einmal zu Bewußtsein bringt, daß die Machtstrukturen der Fabrik stärker waren als die Diskurse der politisch Engagierten. Kaplan schreibt ihren Text zum Thema Fabrik ohne die Verwendung von Erklärungsmodellen, was meiner Ansicht nach dafür spricht, daß sie damit auch ihre Erfahrung der Unwirksamkeit von Diskursen in den Fabrikhallen verarbeitet hat.

Ihr Text soll jedoch nicht verstanden werden als direkter Ausdruck dieser Erfahrung. Vielmehr gehe ich mit Bourdieu davon aus, daß diese Erfahrungen ein Teil der individuellen Disposition der Autorin bilden. Diese gehen zwar in die literaturästhetische Position ein, determinieren diese aber nicht direkt, sondern vermittelt durch die Mechanismen des literarischen Feldes. Dies zeigt sich im Vergleich mit Linhart, der mit ähnlichen persönlichen Voraussetzungen eine ganz andere Form der Literarisierung seiner Erfahrungen gewählt hat. Die Möglichkeiten und Zwänge des literarischen Feldes legten in den 70er Jahren offenbar eher eine realistisch-dokumentarische Form nahe, während Anfang der 80er Jahre eine experimentelle Form, wie sie Kaplan verwendet, angemessener erscheint. Aus der Perspektive von Bourdieus Ansatz heißt dies, daß Kaplans ästhetische Wahl mehr Aussicht auf literarische Anerkennung verspricht. Kaplan selbst argumentiert in ihren literarischen Selbsterklärungen entsprechend den ungeschriebenen Spielregeln des Feldes nicht mit dem Streben nach Anerkennung, sondern mit einem Willen zur Innovation literarischer Formen.³²⁵

Zu Beginn der 80er Jahre hat es ein dokumentarischer Selbsterfahrungstext offenbar schwer, veröffentlicht zu werden. Kaplan reagiert mit ihrer experimentellen Form also auch auf die veränderten Bedingungen im literarischen Feld, indem sie versucht, neue Möglichkeiten auszuloten. Sie definiert ihr Schreiben, ihre *écriture*, womit in Frankreich ein speziell literarisches, d.h. formal anspruchsvolles Schreiben bezeichnet ist, als Gegensatz zu *discours*. In diese Ablehnung von Diskursen geht nicht nur ihre persönliche Erfahrung als in der Fabrik gescheiterte Intellektuelle ein; zugleich plazierte sie sich damit in dem prestigereichen, autonomen Bereich des literarischen Feldes. Der fiktionale Text *L'excès-l'usine* und die literaturtheoretischen Aussagen von Kaplan können somit verstanden werden als Versuch der Autorin, sich im literarischen Feld zu positionieren.

Wer ins literarische Feld eintritt, kann bzw. muß sich laut Bourdieu an den dominanten Positionen orientieren, um sich in Anlehnung und/oder Abgrenzung von diesen eine eigene Position zu schaffen.³²⁶ An der literaturästhetischen Position von Kaplan, die sie sich mit ihren Texten und in ihren Selbstaussagen konstruiert, interessiert mich vor allem der Bezug zur feministischen Literatur und Kritik. Auf die Probleme der Selbsterfahrungsliteratur, die sich aus dem Vorrang des Inhalts gegenüber der Form ergeben, reagiert Kaplan, so meine Argumentation, indem sie die Schreibverfahren in den Vordergrund ihres literarischen Projektes rückt. Nachfolgend sollen nun diese Schreibverfahren in Kaplans erstem Text, *L'excès-l'usine*, genauer betrachtet werden. Daran anschließend werde ich anhand des Diskursbegriffes von Kaplan ihr *écriture*-Konzept erläutern, das diese Schreibverfahren erklärt.

geängstigsten Familien, vor allem durch die geschickt inszenierten Kampfstrategien der Arbeitgeber, die mit Abwerbung, Arbeitsplatzwechsel und Bestechung die Rebellen zu Fall bringen.“ (Eichelberg, 1987, S.79f.).

³²⁵ Vgl. bspw. Kaplans metaliterarische Erklärungen in: „Formen, die zu erfinden sind“ (1989).

³²⁶ Vgl. Pierre Bourdieu: „Le champ littéraire“ (1991), S.24ff.

Eine formale Beschreibung des 1982 erscheinenden Prosatextes *L'excès-l'usine*, der keine Gattungsbezeichnung trägt, fällt schwer, da traditionelle Bestandteile des Erzählens, also Figuren, Handlung und Geschichte nicht vorhanden sind. Deshalb bietet sich zunächst eine Aufzählung dessen an, was der Text nicht ist, eine Beschreibung „ex negativo“, wie sie Renate Kroll anbietet:

...dies ist kein Industrieroman, keine Schilderung des Arbeitsalltags, der Fabrikarbeit, des Fabriklebens, der Fabrikexistenz, keine Industriefolklore, keine Sozialkritik, keine Verklärung des Elends, keine Unterhaltung, keine Geschichte, keine Handlung, kein *plot*, keine 'Anekdote' – kein Diskurs. 'L'excès-l'usine' entfaltet sich im strikten Nicht-Erzählen.³²⁷

Das Zitat macht deutlich, daß sich *L'excès-l'usine* von allen bis dahin gebräuchlichen Möglichkeiten der inhaltlichen und formalen Gestaltung des Themas Fabrik unterscheidet. Als wesentliches Unterscheidungskriterium nennt Kroll den antinarrativen Stil des Textes. Nicht-Erzählen bedeutet in *L'excès-l'usine* zunächst, daß es weder Erzähler noch Figuren gibt, aus deren Perspektive ein Geschehen dargestellt werden könnte. Das, was der Text artikuliert, läßt sich keiner individuellen Perspektive zuordnen. Nichts von dem ist vorhanden, was üblicherweise eine Erzählung ausmacht: Ereignisse, Konflikte, Handlung.

Wenn der Text weder erzählt noch beschreibt, wie also vermittelt er dann seinen Gegenstand? Meine These lautet, daß er ‚die Fabrik‘ evoziert: er suggeriert bestimmte Vorstellungsinhalte und vermittelt ‚Fabrik‘ als Erlebniszustand. Inhaltlich ist dieser Erlebniszustand charakterisiert durch den Eindruck von Zeitlosigkeit, Orientierungslosigkeit und Unwirklichkeit.

Im folgenden sollen die sprachlichen Verfahren des Textes beschrieben werden, sowohl in Hinblick darauf, wie sie das Verhältnis Text / LeserIn steuern als auch hinsichtlich ihrer Konstruktion von Fabrik. Diese Verfahren bezeichne ich als Affektstrategie, Evokation, Verfremdung und Verweigerung von Sinnstiftung. Die Affektstrategie verringert die ästhetische Distanz zwischen Text und LeserIn und zielt auf eine emotionale Beteiligung der LeserIn. Der Abschnitt zur Evokation untersucht die vom Text suggerierten Inhalte bezüglich des Fabrikentwurfs. Mit Bezug auf die von den russischen Formalisten entwickelte Literaturtheorie werden Verfahren, die die Dinge, die Arbeit und die Fabrik insgesamt als befremdlich erscheinen lassen, als Verfremdung beschrieben. Unter Rückgriff auf die Romane des zum Nouveau Roman zählenden Autors Alain Robbe-Grillet werden die Besonderheiten des Verfremdungsverfahrens in *L'excès-l'usine* insbesondere durch einen Vergleich der entfunktionalisierten Darstellung der Dingwelt herausgearbeitet. Bei der Präsentation der Fließbandarbeit manifestiert sich die Verfremdung als Entwirklichung. Wie befremdlich-unwirklich die Arbeit in *L'excès-l'usine* erscheint, zeigt sich im Vergleich mit Marianne Herzogs Dokumentation *Von der Hand in den Mund. Frauen im Akkord*.³²⁸ Der Abschnitt zur Verweigerung von Sinnstiftung beschreibt die sprachlichen Verfahren, die dazu dienen, mögliche Sinnzuschreibungen durch die Rezeption zu durchkreuzen.

Die Analyse der Textstrukturen von *L'excès-l'usine* gliedere ich in zwei Kapitel, wovon sich das erste mit den oben genannten Verfahren befaßt und das zweite mit der diesen übergeordneten Kategorie eines sogenannten diskursfreien Schreibens. Diese Untersuchungen dienen als Grundlage für die anschließende Beschreibung des (weiblichen) Subjektentwurfs. Was mich dazu veranlaßt, von den Textstrukturen ausgehend die Frage nach dem (weiblichen) Subjekt zu stellen und nicht umgekehrt vorzugehen, ist die Tatsache, daß die Autorin in ihren literaturtheoretischen Überlegungen Probleme der ästhetischen Form in den Vordergrund stellt. So trägt Kaplans Diskussionsbeitrag zum deutsch-französischen AutorInnentreffen in Berlin 1988 den Titel „Formen, die zu

³²⁷ Renate Kroll: „Schreiben bis zum Nicht-mehr-Sprechen des Autors“. Zur ‚Musikähnlichkeit‘ von *L'excès-l'usine* der Leslie Kaplan“ (1995), S.324f.

³²⁸ Berlin 1976.

erfinden sind³²⁹, und die dringlichste Aufgabe beim Verfassen von *L'excès-l'usine* sah sie darin, eine Sprache zu entwickeln, die sich nicht auf vorgegebene Sinnzusammenhänge stützt und auch keine solchen konstruiert.³³⁰

1. Affektstrategien

Bei der ersten Ansicht von *L'excès-l'usine* fällt auf, daß neben dem Titel keine weiteren Angaben vorhanden sind: weder Gattungsbezeichnung noch Untertitel, Vorwort oder vorgestelltes Zitat, die als Lektüeranleitung funktionieren und eine bestimmte Erwartungshaltung aufrufen würden. Der Titel bezeichnet mit dem ersten Substantiv lediglich eine Überschreitung des ‚Normalen‘ und setzt diese mit einem Bindestrich in Beziehung zum zweiten Substantiv, Fabrik. So ist die LeserIn relativ unvorbereitet und deshalb vielleicht auch unvoreingenommen mit dem Text konfrontiert, der mit einer atmosphärischen Einstimmung auf das Thema beginnt:

L'usine, la grande usine univers, celle qui respire pour vous.
Il n'y a pas d'autre air que ce qu'elle pompe, rejette.
On est dedans.

Tout l'espace est occupée: tout est devenu déchet. La peau, les dents, le regard.

On circule entre des parois informes. On croise des gens, des sandwiches, des bouteilles de coca, des instruments, du papier, des caisses, des vis. On bouge indéfiniment, sans temps. Ni début, ni fin. Les choses existent ensemble, simultanées.

A l'intérieur de l'usine, on fait sans arrêt.

On est dedans, dans la grande usine univers, celle qui respire pour vous.³³¹

Die Fabrik wird präsentiert als eine eigene Welt, als allumfassender lebendiger Raum. Noch bevor ein Redesubjekt in Erscheinung tritt, wird die LeserIn durch die Anrede in eine direkte Beziehung zu diesem Fabrikraum gesetzt. So wird gleich zu Beginn die Distanz zwischen Text und LeserIn beseitigt. Das nachfolgende, unbestimmte Pronomen *on* funktioniert als Identifikationsangebot: es lädt die LeserIn zu einer Teilnahme an den Wahrnehmungen aus dem Innern der Fabrik ein. Der Satz „on est dedans“ versetzt die LeserIn in die fiktionale Welt. Seine suggestive „Kraft der Einbeziehung erhöht sich durch die Wiederholung, die zusammen mit der Variation der Eingangszeile fast beschwörend wirkt und gleichzeitig eine Vorstellung von ausweglosem Eingeschlossenheit hervorruft.

Die Anziehungskraft des Textes entsteht auch durch klangliche Elemente, wie bspw. die Häufung ähnlicher Laute; im obigen Beispiel sind dies die Vokale *u* und *i*, die eine beinahe hypnotisierende Wirkung ausüben.

Die suggestive Einbeziehung der LeserIn in die fiktionale Welt ist die Basis für deren gefühlsmäßige Aktivierung. Stilmittel, die die emotionale Beteiligung der LeserIn lenken, werden als Affektstrategie bezeichnet. Diesen Begriff übernehme ich von Brigitte Heymann,³³² die in ihrer Analyse von Hélène Cixous'

³²⁹ Abgedruckt in Christine Baumann / Gisela Lerch (Hg.): *Extreme Gegenwart. Französische Literatur der 80er Jahre* (1989), S.115-118.

³³⁰ Vgl. Kaplan / Duras: „Usine“ (1987), S.112 und S.113.

³³¹ Leslie Kaplan: *L'excès-l'usine* (1982); ich zitiere hier und im folgenden aus der zweiten Auflage von 1987; S.11.

³³² Heymann definiert Affektstrategie in Anlehnung an Gotthard Lerchner (*Sprachform von Dichtung*. Berlin und Weimar 1984) wie folgt: „Allgemein wird unter Affektstrategie der Teil der wirkungsstrategischen Mittel gefaßt, der im Dienst der Übermittlung der Textbotschaft die Stimmungen, Gefühle und Leidenschaften des Lesers, d.h. seine emotionale Lektürehaltung und Wertungsrichtung steuert und reguliert.“ (*Textform und weibliches Selbstverständnis. Die Romane von Hélène Cixous und Chantal Chawaf*, 1991, S.95)

Text, *LA* solche affektiven Wirkungsstrategien untersucht.³³³ Cixous befindet sich wie Kaplan in der Tradition der experimentellen, nicht-narrativen Literatur. Meine Hypothese ist, daß beide Autorinnen versuchen, die in Erzähltexten üblicherweise durch die Kombination von Figuren, Ereignissen und Konflikten erzielte Spannung durch suggestive Verfahren zu ersetzen, mittels derer die Texte die LeserInnen in ihren Bann ziehen. Die Texte beider Autorinnen zeichnen sich durch Affektstrategien aus, die auf eine starke emotionale Beteiligung der LeserIn abzielen. „Ein wichtiges stilistisches Mittel der Suggestion – so Heymann – ist für Cixous die häufige Wiederholung von Lexemen, Syntagmen und die Reprise einzelner Sätze.“³³⁴ Ähnliche Stilmittel finden sich auch in *L'excès-l'usine*, wo sie jedoch weniger einen Eindruck von Pathos, als vielmehr von Schwere hervorrufen.

Die nachdrückliche Wiederholung des evozierten Zustandes von Eingeschlossensein läßt diesen als Belastung erscheinen, zumal sich an diesem Zustand im Verlauf des Textes nichts ändert. Wiederholungen suggerieren in *L'excès-l'usine* vorwiegend die Unveränderlichkeit einer unerträglichen Situation und erzeugen somit beim Lesen emotionale Spannung. Überhaupt lösen eine ganze Reihe von Stilmitteln Spannung aus. Vermittelnde Instanzen wie Figuren und ErzählerIn, die immer auch eine Perspektive zum Verständnis eines Textes geben, fehlen hier, was bei der LeserIn eine gewisse Orientierungslosigkeit bewirkt. Ebenfalls verunsichert wird die LeserIn durch die fragmentarische Sprache, die keine kohärenten Zusammenhänge herstellt.

Der Eindruck von Diskontinuität ist auch optisch vermittelt durch die Anordnung des gedruckten Textes auf dem Papier. Die Seiten sind nur spärlich bedruckt: zwischen den kurzen Absätzen, die gelegentlich aus nur einem Wort bestehen, ist viel Platz gelassen, die Ränder sind sehr breit, so daß der Text durchbrochen und zerstreut wirkt.

Die in Cixous' Text *LA* verfolgte Affektstrategie ist laut Heymann suggestiv „in der Weise, daß Bewußtseinsinhalte an die LeserIn gezielt unter Umgehung der aktiven rationalen Kontrolle durch diese weitergegeben werden.“³³⁵ Der Beginn von *L'excès-l'usine* ist ebenfalls in diesem Sinne suggestiv, da er der LeserIn den Entwurf von Fabrik als eigene Wahrnehmung vermittelt. Der Unterschied im Gebrauch der Affektstrategie in den beiden Texten besteht darin, daß bei Cixous die Affektstrategie „sowohl qualitative als auch quantitative Eigenständigkeit [erfährt], so daß das Mittel selbst zum eigentlichen Zweck avanciert“.³³⁶ Bei Kaplan hingegen ist die Affektstrategie nur ein Teil der wirkungsstrategischen Mittel. Ihre Funktion besteht darin, die präsentierte Fabrikwelt für die LeserIn sozusagen von innen heraus wahrnehmbar zu machen.

Gleichzeitig stellt der Text jedoch auch eine gewisse Distanz her, zum einen, indem er die intellektuelle Beteiligung der LeserIn einfordert; zum anderen wird eine gewisse Distanzierung auch durch die Verwendung des Pronomens *on* erzielt. Nun habe ich zuvor argumentiert, dieses Pronomen lade aufgrund seiner Unbestimmtheit zur Identifikation ein und habe damit die Funktion, die LeserIn in den Text hineinzuziehen. Es ist jedoch gerade auch die in der Unbestimmtheit liegende Unpersönlichkeit, die die LeserIn auf Distanz hält, indem sie eine vollständige Identifikation verhindert. Das Pronomen regt somit zu einer doppelten Lesehaltung an: einer identifikatorischen Lektüre aus der Perspektive des *on* und einer Lektüre, die Abstand bewahrt.

Hier liegt der Unterschied in der Wirkung des unbestimmten Pronomens bei Cixous und Kaplan. In *LA* lädt das unbestimmte Pronomen die LeserIn dazu ein, sich mit dem Redesubjekt des Textes, das sich in der ersten Person

³³³ Heymann (1991), S.63ff. Ihren Ausführungen verdanke ich einige Anregungen für die vorausgegangene Lektüre des Textbeginns von *L'excès-l'usine*.

³³⁴ Heymann (1991), S.66.

³³⁵ Heymann (1991), S.96.

³³⁶ Heymann (1991), S.96.

Singular artikuliert, zu identifizieren. Dieses Ich präsentiert sich als multiples Subjekt, das alle möglichen, in den verschiedenen Personalpronomen *tu, on elle, elles* enthaltenen Subjektpositionen einnimmt.³³⁷ Das Pronomen *on* ist eine der Identifikationsformen des sprechenden Subjekts und damit nicht mehr unbestimmt. Seine Offenheit ermöglicht es der LeserIn, sich mit dem Ich des Textes zu identifizieren und an seiner Vielheit teilzuhaben. Das *on* in Cixous' Text zielt vornehmlich auf eine Integration der LeserIn, während es in *L'excès-l'usine* zugleich einbeziehend und zurückweisend wirkt. In *LA* bewirkt die durch das unbestimmte Pronomen angeregte Identifikation eine ausschließlich emotionale Beteiligung der LeserIn, wohingegen die Verwendung des *on* in *L'excès-l'usine* zu einer emotionalen und einer reflektierenden Lektüre animiert. Ich bin der Meinung, daß gerade die widersprüchlichen Impulse, die von dem Pronomen ausgehen, Anstoß zum Denken geben.

Eine sich mit dem unbestimmten Pronomen identifizierende Lesehaltung stört der Text regelmäßig mit der direkt an die LeserIn gerichtete Frage „*Vous comprenez?*“³³⁸, die sie zum Nachdenken auffordert. Damit sind sowohl Bewußtsein als auch Verstand angesprochen, das heißt genau jene Elemente, die von der auf emotionale Beteiligung abzielende Affektstrategie umgangen wurden. Die Frage unterbricht also immer wieder die ‚unbewußte‘, nicht-reflektierende Lektüre. Zwar könnte diese Frage auch als rhetorisches Mittel verstanden werden, das die Aufmerksamkeit der LeserIn aufrechterhält, oder als in der Umgangssprache gebräuchlichen Form, das dem Gesagten Nachdruck verleiht. Diese möglichen Lesarten scheinen mir jedoch aus mehreren Gründen auf *L'excès-l'usine* nicht anwendbar. Zum einen ist der Text sprachlich überaus hoch stilisiert, gerade durch seine Minimalität und Kargheit, so daß jedes einzelne Wort bedeutungsschwer wird, was dafür spricht die Frage nicht als Floskel, sondern als wörtlich gemeint zu lesen. Zum anderen finden sich im Text ansonsten keine umgangssprachlichen Formulierungen, so daß der Kontext ebenfalls eine wörtliche Lesart nahelegt. Die Frage „*Vous comprenez?*“ ist zudem in den meisten Fällen gefolgt von einer Aussage, die eine bestimmte Antwort suggeriert: „*On ne sait pas, on ne peut pas savoir.*“³³⁹ Auf diesen Aspekt komme ich im Zusammenhang mit den Verfahren zur Verweigerung von Sinnstiftung zurück. Dort werde ich argumentieren, daß mit dieser Frage eine Reflexion seitens der LeserIn in Gang gesetzt wird, die zu der Einsicht gelangen soll, daß die dargestellte Fabrikwelt sich dem Verstehen entzieht. *Vous comprenez* ist also auch aus dieser Perspektive keine rhetorische Frage oder Floskel, sondern soll die LeserIn ausdrücklich zum Nachdenken auffordern.

Die Gleichzeitigkeit von ästhetischer Nähe und Distanz zwischen Text und LeserIn, die widersprüchliche Lesehaltungen nahelegen, irritiert.

Von Anfang an erzeugt der Text eine Anspannung der Wahrnehmung, nicht nur durch das Spannungsverhältnis zwischen emotionaler und intellektueller Lektüre, sondern auch durch Verfremdungsverfahren, die scheinbar Bekanntes durch eine bestimmte Darstellung fremd erscheinen lassen. Von diesen Verfahren, die in einem gesonderten Abschnitt noch ausführlich besprochen werden, soll hier vorab eines herausgegriffen werden, dessen Effekt darin besteht, mit einer ungewöhnlichen Zusammenstellung von Wörtern Befremden und damit Spannung zu erzeugen. In den Sätzen oder Syntagmen „*merveilleux sourire édentée*“ (12), „*Printemps cruel et mou*“ (70), „*Petit bébé gris*“ (108) ist jeweils einem Substantiv, das üblicherweise angenehme Gefühle und Vorstellungen evoziert – Lächeln, Frühling, Baby – ein Adjektiv zugeordnet, das potentiell unangenehme Vorstellungen und Gefühle wachruft: zahnlos, grausam, grau. Diese stilistischen Verfahren verunsichern, weil sie unsere gewohnte Sichtweise unterlaufen.

³³⁷ Vgl. Abschnitt I.2. dieser Arbeit zum weiblichen Subjektentwurf in *LA*.

³³⁸ Bspw. S.17, 38, 87.

³³⁹ S.17, 38, 49.

Der Einsatz von Textverfahren, die auf unterschiedliche, sich gegenseitig ausschließende Wirkungen abzielen, kann selbst wiederum als Strategie betrachtet werden. Der – wie im folgenden zu zeigen sein wird, widersprüchliche – Entwurf von Fabrik wird nicht nur auf inhaltlicher Ebene vermittelt; Widersprüchlichkeit wird vielmehr zusätzlich zu einer Erfahrung des Lektüreprozesses selbst.

2. Evokation

Von Evokation spreche ich, weil der Text nicht beschreibt, sondern seinen Gegenstand durch das Hervorrufen von Vorstellungen und Affekten entwirft. Er liefert keine Erklärungen, sondern überläßt es der Rezeption, Bedeutungen herzustellen.

Im folgenden soll dargestellt werden, wie der Text Vorstellungsinhalte hervorruft und Gedankengänge anregt, wie er ‚Fabrik‘ entwirft, bzw. einen Eindruck von Fabrik entstehen läßt.

In der atmosphärischen Einstimmung erscheint die Fabrik als allumfassender Raum und zugleich als organische Einheit, als lebendiger Organismus, der alles Leben zu vereinnahmen scheint. Die Fabrik tritt als grammatikalisches und logisches Subjekt auf, während auf Menschen nur indirekt durch das unbestimmte Pronomen *on* verwiesen wird.

Die Eingangspassage evoziert einen Gegensatz zwischen Fabrik, Leben, Aktivität auf der einen und Menschen, Materie, Objektivität auf der anderen Seite. So entsteht die Vorstellung von einer allumfassenden Fabrik, die sich menschliches Leben sozusagen einverleibt und es erstickt. Die sich durch den gesamten Text ziehenden, formelhaft wirkenden Wiederholungen „on est dedans“³⁴⁰ und „on est à l’intérieur“³⁴¹ suggerieren ein Eingeschlossensein in diesen lebensbedrohlichen Raum. Gleichzeitig evozieren andere Textstellen die Vorstellung, daß es kein Außerhalb zum Fabrikuniversum gibt. Sätze wie „On va faire des courses. L’*épicerie*, c’est pareil“ (38), oder „La banlieue, c’est pareil. L’espace, l’espace tue“ (40) ergeben für sich genommen keinen Sinn, da sie kein explizites Vergleichsobjekt zu „pareil“ angeben. Sie stoßen jedoch Assoziationsbewegungen an, die sie in Verbindung setzen mit der zu Beginn des Textes evozierten Fabrikwelt. In diesem Kontext werden sie bedeutungsvoll und lassen sich so verstehen, daß sie einen Unterschied zwischen den genannten Orten und ‚der Fabrik‘ verneinen, in dem Sinn, daß alle Orte der Fabrik gleich sind, bzw. ‚Fabrik‘ alle Lebensräume umfasst. Gerda Zeltner beschreibt diesen Eindruck als „Allgegenwart der Fabrik, die sich bis in die Freizeit und den Schlaf hineinbohrt“.³⁴² Der Text legt somit eine Lesart von Fabrik als einen das gesamte Leben beherrschenden Erfahrungsraum nahe.

Ein Charakteristikum des evozierenden Stils besteht also darin, daß der Text Gedankenbewegungen anregt, die unwillkürlich eine Bedeutung herstellen, welche über das hinausgeht, was der Text selbst sagt. Wolfgang Iser zufolge ist zwar die gedankliche Mitarbeit, die darum bemüht ist, Kohärenzen herzustellen, ein Prozeß, der während jeder Lektüre – auch der von traditionellen Erzähltexten – abläuft, und von der grundsätzlichen Erwartung der RezipientIn, daß der Text einen Sinn ergeben muß, in Gang gesetzt wird. Ein Text wie *L’excès-l’usine*, der überhaupt keine kausalen Zusammenhänge mehr formuliert, muß die aktive, gedankliche Mitarbeit der LeserIn umso mehr herausfordern. Der Text versetzt die LeserIn, die darum bemüht ist, den Text zu verstehen, d.h. seinen Sinn zu finden, in permanente Anspannung und verlangt eine intensive Aufmerksamkeit.

³⁴⁰ S.11, 31, 46, 76, 83.

³⁴¹ S.12, 14, 101.

³⁴² Zeltner: „Eine Musik, ohne Melodie. Leslie Kaplan“ (1995), S.188.

Ein wesentliches Merkmal dieses Fabrikraumes ist seine Zeitlosigkeit. Diese wird schon zu Beginn des Textes explizit benannt: „On bouge indéfiniment, sans temps. Ni début, ni fin.“ (11) Zusätzlich wird der Eindruck von Zeitlosigkeit mit verschiedenen stilistischen Mitteln evoziert. So z.B. mit einem besonderen Gebrauch von Verben, welcher ihren zeitlichen Aspekt eliminiert. Zwar stehen diese Verben überwiegend im Präsens, wie Gerda Zeltner anmerkt, „doch hat es einen überraschend fremden Ton, bezeichnet nicht etwas, das sich jetzt ereignet, da Ereignisse hier ja nicht stattfanden; es klingt wie aus dem Zeitablauf ausgeklammert: ein Präsens der Ewigkeit...“³⁴³ Das Zitat benennt zwar die Ereignislosigkeit ganz richtig als einen wesentlichen Aspekt des Textes. Was das Zustandekommen dieses Eindrucks hingegen betrifft, muß die Feststellung Zeltners korrigiert werden. Daß „Ereignisse hier ja nicht stattfanden“ ist nicht Ursache für die befremdliche Wirkung der Verben, sondern das Resultat ihrer spezifischen Auswahl und Verwendung. Es ist also Kaplans Schreibweise, die diese Wahrnehmung produziert. Der Gebrauch der Verben läßt, wie ich im folgenden zeigen will, zusammen mit weiteren stilistischen Mitteln, erst den Eindruck von Zeit- und Ereignislosigkeit entstehen.

Auffallend häufig finden sich Verben im Text, die keine oder nur eine sehr vage Handlung bezeichnen.

- Die Verben *Être* und *exister* sagen ein reines Dasein aus, sie implizieren weder Handlung noch Zeit(ablauf): „La vie est, haine et lumière“ (12); „Les choses existent ensemble“. (11) *Être* findet sich darüber hinaus oft in den Konstruktionen „c’est“ und „il y a“, mit denen ein Vorhandensein angegeben wird.³⁴⁴ Des weiteren dient das Verb *être* dazu, räumlichen Situierungen: „On est dans l’usine.“ (25) und Eigenschaften anzugeben. Adjektive sind selten dem Substantiv vor- oder nachgestellt, sondern werden meist zum Inhalt eines eigenen Satzes: „L’espace est long, cylindrique.“ (24) „L’usine est très vaste.“ (25), so daß zahlreiche Sätze lediglich Zustände benennen.
- Der Eindruck von Handlungs- und damit Ereignislosigkeit wird erzeugt durch die Verwendung von Verben mit unspezifischem Inhalt. *Bouger* und *circuler* bezeichnen kaum mehr als die Bewegung selbst, *aller* und *venir* beinhalten noch eine Angabe zur Richtung der Bewegung, die allerdings nicht weiter konkretisiert wird: „On va, on vient.“ (13) nennt weder einen räumlichen noch einen zeitlichen Anfangs- und Endpunkt. Ein weiteres, häufig auftretendes Verb ist *faire*, das semantisch zwar auch ziemlich unspezifisch ist, potentiell aber eine Handlung bezeichnen könnte. Weil es jedoch ohne Objekt verwendet ist und sich somit auf keinen Gegenstand bezieht, fehlt der bezeichneten Aktivität, damit sie zur Handlung werden kann, ein wichtiger Bestandteil. Zusammen mit der adverbialen Ergänzung *sans arrêt*, die eine zeitliche Begrenzung aufhebt, wird die Aussage „A l’intérieur de l’usine, on fait sans arrêt.“ (11) zu einer Zustandsbeschreibung.
- Eine weitere Erklärung dafür, daß die Verben, obwohl sie im Präsens stehen, keine Zeit angeben, ist der fehlende Kontrast zu anderen Zeitformen. Erst in der Abgrenzung zu Vergangenheit und Zukunft erhält das Präsens einen zeitlichen Aspekt, wird es zu einem Moment innerhalb eines Zeitablaufs. Ohne diese Begrenzung erscheint das Präsens jedoch als zeitlose Gegenwart.
- Handlung und Zeit sind ebenfalls stillgelegt in Infinitiv- und Partizipkonstruktionen, wie „La cour, la traverser“ (12); „Être assise sur une caisse“ (12). Zu der in Infinitiv und Partizip beinhalteten Zeitlosigkeit kommt hinzu, daß die Sätze kein grammatikalisches Subjekt besitzen und somit das handelnde Subjekt fehlt, was den Eindruck eines indefiniten Zustands verstärkt.

³⁴³ Zeltner: *Der Roman in den Seitenstraßen* (1991), S. 8.

³⁴⁴ Beispiele hierfür: „Il y a de la lumière, l’espace est mou“ (13); „C’est un quartier de la ville un peu en dehors du centre, une petite rue.“ (45); „L’air est rouge, c’est l’atelier.“ (55); „Ailleurs, c’est l’hôtel.“ (59).

Ebenso radikal ausgeklammert wird der zeitliche Aspekt durch den Wegfall des Verbs überhaupt. Nominalsätzen wie „Nostalgie absolue d’une cour d’usine“ (14), oder „Un mur au soleil. Tension extrême.“ (12), geben weder Handlung noch Zeit an.

Die Substantive üben eine starke suggestive Wirkung aus, „car le substantif, seul, rend plus sensible une impression ou une sensation“, wie die *Grammaire Larousse du Français contemporain* zur stilistischen Funktion von Nominalsätzen in literarischen Texten anmerkt.³⁴⁵ Die evozierenden und suggestiven Verfahren rücken *L’excès-l’usine* in die Nähe von Lyrik, so daß Gerda Zeltner den Text auch eher als „ein langes Prosagedicht“ denn als Roman einschätzt.³⁴⁶

Als Zwischenbilanz läßt sich festhalten, daß Zeitlosigkeit das Fehlen eines Zeitablaufs bedeutet. Der Eindruck von Zeitlosigkeit entsteht als Folge eines Gebrauchs von zeitlosen Verbformen sowie von Verben ohne Subjekt oder Objekt. Diese Verwendung bewirkt, daß die in den Verben potentiell bezeichnete Handlung zu einem Zustand gerinnt.

Zeitlosigkeit wird nicht nur als Fehlen eines Zeitablaufs, sondern auch als Endlosigkeit entworfen. Dies deutet sich sowohl in der Formulierung „Ni début, ni fin“ an, als auch in den adverbialen Ergänzungen *sans arrêt* und *sans cesse*: „A l’intérieur de l’usine, on fait sans arrêt.“ (11)³⁴⁷ Beziehen sich solche Angaben zunächst auf die Zeitwahrnehmung innerhalb der Fabrikhallen, so bezeichnen sie im weiteren Verlauf auch eine grundsätzliche Wahrnehmung von Raum und Zeit: „L’espace se plie et se défait sans arrêt“ (38); „[...] et ce temps qui s’étire et se retourne sans cesse“ (106), wodurch wiederum der Eindruck entsteht, daß die von der Fabrik geprägte Zeiterfahrung sich auf das ganze Leben ausdehnt.

Zum Entwurf von Fabrik als allumfassenden Raum, in dem die Zeit stillsteht, trägt auch der Aufbau des Textes bei. Die etwas über 100 Seiten sind in neun große Abschnitte eingeteilt, die als *cercles*, Kreise, überschrieben und durchnummeriert sind. Die Bezeichnung als Kreis beinhaltet, im Unterschied zu dem in der Bedeutung ähnlichen Begriff *cycle*, keine zeitliche Dimension und verweist damit auf keinen Geschehensverlauf.

Die Benennung der Textteile als Kreise suggeriert ebenfalls die Vorstellung, daß die Zeit stillgelegt ist, wengleich es zunächst so aussieht, als ob ihre Zählung von eins bis neun eine lineare, chronologische Entwicklung, also eine Veränderung in der Zeit, beinhaltet. Diesem Eindruck wirkt jedoch der Begriff *cercle* entgegen, der eher an eine kreisende als an eine lineare Bewegung denken läßt. Die Beobachtung, daß der Text keine chronologische Entwicklung aufweist, bestätigt sich auf der inhaltlichen Ebene. Ausgehend von Fabrikräumen dehnen sich die Wahrnehmungen allmählich auf ein größeres Umfeld aus: Sie beziehen Straßen, Vororte, ein Hotel, einen Friedhof, ein Straßencafé ein. Dennoch scheint ‚die Fabrik‘ (in der Wahrnehmung) überall gegenwärtig. Dies wird nicht nur durch Sätze wie „L’épicerie, c’est pareil“ oder „La banlieue, c’est pareil.“ suggeriert, sondern auch expliziter formuliert:

La rue est ouverte sous le ciel de l’usine. (49)

La rue est une rue sous le ciel de l’usine. (50)

Der neunte und letzte Kreis ‚spielt‘ ausschließlich in einem Straßencafé eines etwas heruntergekommenen Stadtviertels. Anfangs hat es den Anschein, als ob hier eine sich dem Druck des Fabrikalltags entziehende, entspannte Atmosphäre einstellen würde.³⁴⁸ Dieser Eindruck ändert sich jedoch bald: Die Bemerkung: „...on est

³⁴⁵ Chevalier, Jean-Claude u.a.: die *Grammaire Larousse du Français contemporain* (1964), S.86.

³⁴⁶ „Eine Musik, ohne Melodie. Leslie Kaplan.“ (1995), S.188.

³⁴⁷ S.11; weitere Beispiele S.35, 60, 62, 70, 76, 83; Beispiele für die Verwendung von *sans cesse* finden sich S.23, 54, 106.

³⁴⁸ Die ersten beiden Absätze lauten: „C’est dans un quartier populaire, une vieille place, très belle. On boit un

hors temps, sous le ciel de l'usine“ (106) suggeriert, daß jeder Lebensbereich – auch die arbeitsfreie Zeit – von ‚der Fabrik‘ eingeholt werden, daß es nirgendwo ein Entkommen aus dem Fabrikuniversum gibt.

Der Inhalt der Kreise ergibt keine Chronologie. Die von der Arbeit in der Fabrik bestimmten Wahrnehmungs- und Erfahrungsmuster werden an unterschiedlichen Orten und zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten, die nicht chronologisch aufeinander folgen, vorgeführt. Abgesehen vom ersten Kreis, der die Fabrikwelt vorstellt, und dem letzten Kreis, der abschließend noch einmal vorführt, daß ‚die Fabrik‘ das ganze Leben beherrscht, scheinen die Teile des Textes relativ austauschbar, gerade weil sie weder inhaltliche Veränderungen noch Veränderungen in der Zeit bezeichnen. Metaphorisch gesprochen ließe sich höchstens sagen, daß die Abschnitte immer größere Kreise ziehen, d.h. ein größeres topographisches Umfeld einbeziehen, ohne inhaltlich Neues anzubieten. Das Aufgreifen der immer gleichen Wahrnehmungsfragmente an unterschiedlichen Orten und Zeiten dehnt den Erlebniszustand ‚Fabrik‘ ins Unendliche aus, bzw. suggeriert die potentielle Grenzenlosigkeit dieser Erfahrung.

Die Struktur des Textes beeinflußt auch die emotionale Lektürehaltung der LeserIn. Die Kreisstruktur legt eine Rezeption nahe, die der von musikalischen Werken ähnelt, so die von Renate Kroll entwickelte These, die kurz referiert werden soll.³⁴⁹ Kroll erkennt in der formalen und inhaltlichen Kreisstruktur von *L'excès-l'usine* Ähnlichkeiten zu Werken der Musik. Das Fortschreiten in Kreisen sei vergleichbar mit der für musikalische Kompositionen typischen zirkulären Struktur, die sich von der in der Literatur vorherrschenden linearen Struktur unterscheidet: „Das ‚Zirkulieren‘, das Ein-Kreisen des Themas verweist auf eine gerade in der Musik eigentümliche (variable) Dynamik.“³⁵⁰ Die ästhetische Wirkung dieser Darstellungsform in Kreisstruktur sei die eines „Mit-Erlebens“³⁵¹.

Was der Text die LeserIn miterleben läßt, ist vor allem das Gefühl der sich endlos ziehenden Zeit. Dies soll an der folgenden Passage verdeutlicht werden, die sich über drei Seiten erstreckt, wovon jede nur etwa zur Hälfte bedruckt ist. Die vielen Leerzeilen ziehen den Text in die Länge, was schon optisch einen Eindruck von Endlosigkeit vermittelt; dieser Eindruck wird intensiviert durch zahlreiche Wiederholungen, die den Text inhaltlich nicht voranbringen, sondern ihn sozusagen auf der Stelle treten lassen.

On entre dans la cour.

Dans un coin, les escaliers. Les escaliers sont en fer, fragiles.

Là-haut, la chaîne est suspendue.

On monte.

Les escaliers sont fragiles. Le fer, quelle misère.

Le pied est sur la marche, plein ciel. Le fer est si mince.

On monte. Celle devant a une gabardine.

On monte. Les sexes sont séparés.

café à une table, sous les arcades. Les lignes de la façade sont si simples, si harmonieuses, et une nostalgie très ancienne serre le cœur et l'air. / On est assise, on boit. Autour, les pierres roses. L'air est léger, transparent, presque liquide. Au-dessus le ciel, rigide et bleu, comme un carton.“ (105).

³⁴⁹ Kroll: „Schreiben bis zum Nicht-mehr-Sprechen des Autors“. Zur ‚Musikähnlichkeit‘ von ‚L'excès-l'usine‘ der Leslie Kaplan“ (1995).

³⁵⁰ Kroll (1995), S.328f.

³⁵¹ Kroll (1995), S.328.

Les hommes restent en bas.

En face il y a l'atelier des presses. On n'y va jamais.

La chaîne est là-haut, suspendue.

On regarde celle qui est devant. Elle a la taille ronde.

On l'aime, on l'aime tellement.

On monte par l'escalier en fer.
La rue est en dessous.

L'escalier est fragile. On s'arrête un peu aux plate-formes, on voit les piliers.

Les plate-formes sont en bois. On monte.

Il y a des piliers à chaque étage.

Là-haut la chaîne, suspendue.

On regarde celle qui est devant. On connaît sa gabardine, on connaît cette toile. (50-52)

Der Einschub von Leerzeilen dehnt die Passage nicht nur optisch aus, sondern markiert auch Pausen, die die Lektüre stocken lassen und so insgesamt verlängern. Eine ähnliche Wirkung haben Wortwiederholungen und Parataxe, d.h. das Nebeneinanderstellen von Wörtern und Sätzen ohne inhaltliche Verbindung. Sie sind wie Dominique Noguez anhand der Texte von Marguerite Duras feststellt, Stilmittel, „die das Ziel haben, die Lesezeit zu verlängern, als sollte sich diese mit der wahrgenommenen Dauer dessen, was beschrieben wird, decken.“³⁵²

Die Lesezeit verlängert sich darüber hinaus noch weiter, weil nahezu jedes registrierte Detail in einem eigenen Satz oder Satzfragment vermerkt wird. So heißt es bspw. – abgesehen von einer Ausnahme – nicht: „die Eisentreppen“, sondern: „die Treppen sind aus Eisen“ und dann: „das Eisen ist so dünn“. Dieses Verfahren macht die Sprache langsam und schwerfällig und vermittelt einen Eindruck von Beschwerlichkeit.

Die evozierte Endlosigkeit vermittelt sich somit als emotional belastend. Ebenfalls emotionale Spannung erzeugt der Widerspruch zwischen der syntaktischen Variation von Sätzen, die eine Veränderung suggerieren, und dem Inhalt, der sich doch nicht ändert. Die Passage besteht aus einer Anzahl von Wahrnehmungen, die reihum immer wieder aufgegriffen und in syntaktisch leicht abgewandelter Form präsentiert werden:

Là-haut, la chaîne est suspendue.

La chaîne est là-haut, suspendue.

Là-haut la chaîne, suspendue.

Diese Sätze vom Anfang, der Mitte und dem Ende der Passage erzeugen die Illusion einer Veränderung; tatsächlich bezeichnen sie mit großer syntaktischer Variabilität die immer gleiche statische Situation, die sich so unbegrenzt fortzusetzen scheint.

Eine Anspannung beim Lesen stellt sich darüber hinaus auch ein, weil immer wieder Wörter eingestreut sind, die negative Gefühle suggerieren; in der zitierten Passage ist dies „misère“, an einer anderen Stelle heißt es bspw. „tension extrême“ (13).

Der Eindruck von Stillstand und Endlosigkeit wird auch in der besonderen Verwendung des Verbs *monter* inszeniert. Das Verb an sich bezeichnet eine bestimmte Bewegung mit einem Anfangs- und Endpunkt. In der

³⁵² Dominique Noguez: „Die Herrlichkeit der Wörter“ (1988), S.89f.

zitierten Passage verliert es jedoch seine Konkrettheit dadurch, daß es ohne präpositionale Ergänzung steht; d.h. der zu erreichende Ort wird nicht genannt, so daß die Bewegung ziellos erscheint. Eine weitere Entkonkretisierung erfährt die ausgesagte Bewegung, weil sie keiner individuellen Figur zugeschrieben, sondern als allgemeine Aussage formuliert ist. Schließlich ist der Satz „On monte“ so oft unverändert wiederholt, daß der Eindruck entsteht, der Gang findet nie ein Ende. Die genannte Bewegung wird stillgelegt und gerinnt zu einem Zustand.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Endlosigkeit nicht beschrieben oder erklärt, sondern als eine Erfahrung der Lektüre, vermittelt wird. ‚Fabrik‘ wird mit den beschriebenen Mitteln der Suggestion und Evokation zu einem ‚Erlebniszustand‘³⁵³.

3. Verfremdung

Verfremdung bezeichnet ein künstlerisches Verfahren, das bekannte Dinge so darstellt, daß sie ungewohnt und fremd erscheinen. Der Begriff der Verfremdung wurde theoretisch begründet von Berthold Brecht einerseits und von Victor Sklovskij, einem Vertreter des russischen Formalismus, andererseits. Brecht definiert die Verfremdungsverfahren vor allem in Bezug auf das Theater, während sich die Formalisten für geschriebene Texte interessieren.³⁵⁴ Da ich mit *L'excès-l'usine* einen literarischen Text vorliegen habe, den ich auf stilistische Verfahren hin untersuchen möchte, die als Verfremdung bezeichnet werden können, ist das formalistische Konzept für meine Zwecke besser geeignet.³⁵⁵

Für die Formalisten besteht ein Werk aus verschiedenen ‚Verfahren‘, die „den ganzen Vorrat an formalen literarischen Elementen“ wie Erzähltechniken, Metaphorik, Syntax, Metrum, Rhythmus und Klang umfassen, und deren Gemeinsamkeit in ihrem Verfremdungseffekt liegt.³⁵⁶ Mit diesen Stilmitteln werde die Alltagssprache „fremd-gemacht“ und dadurch erscheine die dargestellte Welt dann ebenfalls fremd.³⁵⁷ Entwickelt wurde die formalistische Literaturtheorie im Kontext der historischen Avantgarde-Bewegungen Europas, in Reaktion auf eine Mitte des 19. Jahrhunderts beginnende Entwicklung, in deren Verlauf „sich das Verhältnis von ‚formalen‘ und ‚inhaltlichen‘ Momenten innerhalb des Kunstwerks zugunsten einer Präponderanz der Form verschoben [hat]“³⁵⁸ Mit dem Begriff des Verfahrens sollte der Tatsache Rechnung getragen werden, daß „in der avantgardistischen Kunst das ‚formale‘ Moment (die Anwendung von Verfahren) schlechthin dominierend [wird]“.³⁵⁹

L'excès-l'usine unter dem Blickwinkel von sprachlichen Verfahren zu untersuchen bietet sich angesichts seiner außergewöhnlichen sprachlichen Form und deren befremdlicher Wirkung an. Ich frage danach, welche Inhalte mit Hilfe von Verfremdungsverfahren evoziert werden, konkret: wie entwirft der Text seinen Gegenstand ‚Fabrik‘ mittels dieser Verfahren?

Verfremdungsverfahren sind immer auch Wirkungsstrategien, die die Rezeption des Textes steuern, sowohl was die affektive Haltung der LeserIn als auch die Konstitution der Textbedeutung im Lektüreprozeß betrifft.

³⁵³ Diesen Ausdruck verwendet Kroll (1995), S.329.

³⁵⁴ Vgl. hierzu den Eintrag zum Stichwort ‚Verfremdung‘ in Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (1998).

³⁵⁵ Ich beziehe mich im folgenden auf die Darstellungen von Terry Eagleton: *Einführung in die Literaturtheorie* (4¹⁹⁹⁷) und Peter Bürger: *Vermittlung – Rezeption – Funktion* (1979).

³⁵⁶ Vgl. Eagleton (1997), S.2ff.

³⁵⁷ Vgl. Eagleton (1997), S.4.

³⁵⁸ Bürger (1979), S.99.

³⁵⁹ Bürger (1979), S.99. Zum Begriff des Verfahrens bei Sklovskij siehe Bürger (1979), S.95-99, und Eagleton (1997), S.2ff.

Ein Mittel der Verfremdung, das schon in Hinblick auf seine Wirkung dargestellt wurde, besteht in der ungewöhnlichen Kombination einfacher Wörter, wie „merveilleux sourire édentée“ (12), „Printemps cruel et mou“ (70), „Petit bébé gris“ (108).³⁶⁰ Dabei werden bekannte, im allgemeinen positiv konnotierte Wörter, mit eher negativ konnotierten Attributen versehen. Solche Verfahren findet Gerhard Neumann auch in der Dichtung Mallarmés. Neumanns Beschreibung ihrer Funktion läßt sich auf *L'excès-l'usine* übertragen: „Das scheinbar Vertraute des Vokabulars wird durch frappierende Konfrontation der Wörter dem Verstehen entzogen.“³⁶¹ Das, was wir zu kennen glauben, wird uns so entfremdet und damit unverständlich. Verfremdungsverfahren sind in *L'excès-l'usine* Teil einer Textstrategie, die darauf abzielt, die Fabrikwelt aus den gewohnten Verstehenszusammenhängen herauszunehmen und sie als nicht-verstehbare zu evozieren. Die Präsentation der Dinge, insbesondere der in den Fabrikhallen, ist dabei ein wesentlicher Bestandteil dieses Fabrikentwurfs und soll im folgenden deshalb näher betrachtet werden.

3.1. Entfunktionalisierung und Abstrahierung der Dinge

Konkrete Gegenstände in den Fabrikhallen werden mit einem ganz einfachen Vokabular benannt, mit Wörtern, die einem Grundwortschatz entnommen scheinen, und die darüber hinaus weitgehend frei von Konnotationen und emotionalen Bedeutungen sind: Fachsprachliche Begriffe aus technischen oder politischen Diskursen fehlen ebenso wie umgangssprachliche oder familiäre Wendungen. Diese Beschränkung auf die Denotationsfunktion mag den Eindruck erwecken, daß sich die Wörter selbst an die Stelle der Dinge setzen: „Die Wörter meinen nicht etwas, sie wollen die Dinge selbst sein.“³⁶² Mit dieser Überlegung spricht Kroll ein wesentliches Merkmal in der Präsentation der Gegenstände an: Sie verweisen auf nichts außerhalb ihrer selbst und erscheinen dadurch sehr konkret. Diese Art der Darstellung bezeichnet Roland Barthes in Hinblick auf die Romane von Robbe-Grillet als „dem Objekt ein Da-sein zu geben und ihm das Etwas-sein zu nehmen“³⁶³. Die Gegenstände sind also nicht in Bezug auf den Menschen vorgeführt, etwa hinsichtlich ihres Verwendungszweckes oder Nutzens. In *L'excès-l'usine* erscheinen die Dinge in den Fabrikhallen nicht als Teil eines Produktionsprozesses, sondern als ungeordnete Ansammlung, wobei gerade die fehlende (An-)Ordnung ihre Zweckfreiheit suggeriert.

Des bidons, des fils, des tôles sont empilés. Certains sont peints, les couleurs sont rouge, jaune, bleu, vert. Pièces et morceaux, bidons, fils et tôles. On ne sait pas, on ne peut pas savoir. On les regarde passionnément. On est rejetée. (15)

Die Dinge lassen sich nicht in eine für Menschen sinnvoll erscheinende Ordnung bringen. Sie entziehen sich einer Vereinnahmung und erhalten eine eigene von Menschen unabhängige Existenz.

Die Präsentation von Gegenständen in *L'excès-l'usine* kann als Verfremdungsverfahren betrachtet werden, weil sie unsere Sehgewohnheiten durchkreuzt, die die Formalisten als „automatisierte Wahrnehmung“ bezeichnen. Der Begriff „automatisierte Wahrnehmung“ besagt, daß Gegenstände anhand einiger weniger, ihren Gebrauch oder ihre Bedeutung für Menschen betreffender Merkmale identifiziert werden. Bürger weist darauf hin, daß die Kategorie der Verfremdung auf einer bestimmten Wahrnehmungstheorie basiert: „Dieser Theorie zufolge [...] tendiert die Wahrnehmung im Alltagsleben zur 'Automatisierung', d.h. der Gegenstand wird gar nicht mehr wahrgenommen in seiner gegenständlichen Besonderheit, sondern er wird identifiziert. Anders ausgedrückt: aus

³⁶⁰ Vgl. hierzu den Abschnitt zur Affektstrategie.

³⁶¹ Gerhard Neumann: „Die 'absolute' Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans“ (1970), S.197.

³⁶² Kroll (1995), S.327.

³⁶³ Barthes zu den Romanen von Robbe-Grillet; zitiert nach Irene Wellershoff: *Innen und Außen. Wahrnehmung und Vorstellung bei Alain Robbe-Grillet und Peter Handke* (1980), S.11.

der Wahrnehmung werden alle diejenigen Elemente ausgesondert, die nicht für den zweckrationalen Umgang mit den Gegenständen erforderlich sind.³⁶⁴

Auf die Fabrik bezogen würde eine automatisierte Wahrnehmung Gegenstände sicherlich nach ihrem Verwendungszweck unterscheiden und einordnen. Eine solche, sich an der Funktion der Dinge orientierende Wahrnehmung wird durchbrochen. In der Darstellung sind konsequent alle Angaben ausgespart, die auf eine zweckgerichtete Benutzung der Gegenstände hinweisen würden.

Wenn sich die automatisierte Wahrnehmung dadurch auszeichnet, daß sie nur Merkmale aufnimmt, „die zum Identifizieren des Gegenstandes nötig sind, nicht aber dessen Einmaligkeit in Form und Farbe.“³⁶⁵, dann wirkt die Präsentation der Dinge in *L'excès-l'usine* auch in dieser Hinsicht den eingeschliffenen Sehgewohnheiten entgegen. Denn es treten genau jene Merkmale, die bei der automatisierten Wahrnehmung ausgesondert werden, wieder in den Vordergrund: Farbe, Form, Größe. Besonders zahlreich sind daher die Attribute mit denen die Beschaffenheit der Dinge angegeben wird.³⁶⁶

Hier läßt sich jedoch auch ein erster Unterschied zu den von den Formalisten beschriebenen Verfremdungsverfahren feststellen. Für die Formalisten führt eine Darstellung, die unsere Sehgewohnheiten durchkreuzt, notwendigerweise zu einer erschwerten Wahrnehmung, und darin bestehe ihrer Ansicht nach der Verfremdungseffekt. Beziehungsweise ein Verfremdungsverfahren habe in der formalistischen Theorie eine erschwerte Wahrnehmung zum Ziel, um so eine Sensibilisierung des Lesers zu erreichen.³⁶⁷

Bevor ich zeige, daß und weshalb dies nicht auf *L'excès-l'usine* zutrifft, muß das formalistische Konzept der Wahrnehmung in einem Punkt korrigiert werden. Wolfgang Iser merkt in seiner Auseinandersetzung mit den russischen Formalisten an, daß es in der Literatur keine realen Objekte gibt, die es wahrzunehmen gilt. Das Ziel der Verfremdungsverfahren könne folglich nicht in einer Erschwerung der Wahrnehmung bestehen, sondern in einer Erschwerung der Vorstellungsbildung während der Lektüre.³⁶⁸ Eine erschwerte Vorstellungsbildung, wie es also richtigerweise heißen muß, stellt sich bei der Lektüre von *L'excès-l'usine* jedoch nicht ein, jedenfalls nicht als Folge einer entfunktionalisierten Darstellung. Obwohl auf eine an der Funktion der Dinge orientierte Darstellung verzichtet wird, erschwert dies nicht die Vorstellungsbildung beim Lesen. Die entfunktionalisierte Darstellung führt nicht dazu, daß die Gegenstände fremd erscheinen. Sie wirken im Gegenteil sehr vertraut. Der Grund dafür, daß die in *L'excès-l'usine* präsentierten Dinge vertraut wirken, soll in einem Vergleich mit Robbe-Grillet deutlich gemacht werden, dessen Romane beispielhaft vorführen, wie Verfremdungsverfahren bewirken, daß die beschriebenen Dinge nur noch schwer vorstellbar sind.

Robbe-Grillet situiert sich wie Kaplan in einer literarischen Tradition, die sich vom sog. konventionellen Roman abgrenzt und sich um eine formale Erneuerung der (Erzähl-)Literatur bemüht. Charakteristisch für die Romane Robbe-Grilletts ist, daß sie nicht erzählen: „Die erzählte Fabel als wichtiges Element des traditionellen Romans wird im Nouveau Roman durch Beschreibung verdrängt.“³⁶⁹ Was die Romane für einen Vergleich mit *L'excès-l'usine* interessant macht, ist ihre neuartige Darstellung der Dingwelt. Robbe-Grillet setzt dabei ebenfalls

³⁶⁴ Bürger (1979), S.97.

³⁶⁵ Bürger (1979), S.97.

³⁶⁶ Form: *ronde, longue, informe*; Ausmaß: *grande, petite, haute, large, mince*; Konsistenz: *épaisse, mou, dure, fragile*.

³⁶⁷ Vgl. Bürger (1979), S.97.

³⁶⁸ Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens* (3 1990), S.290f.

³⁶⁹ Wellershoff: *Innen und Außen. Wahrnehmung und Vorstellung bei Alain Robbe-Grillet und Peter Handke* (1980), S.9.

Verfremdungstechniken ein, die eine automatisierte Wahrnehmung durchbrechen und die Dinge in ihrer „optisch wahrnehmbaren Erscheinung“³⁷⁰ präsentieren. Dies gilt insbesondere für das von Irene Wellershoff unter der Bezeichnung „Romane des Blicks“ zusammengefaßte Frühwerk mit *Le voyeur* (1955), *La jalousie* (1957) und *Dans le labyrinthe* (1959)³⁷¹. Wie läßt sich nun erklären, daß die Dinge in Robbe-Grillet's Romanen tatsächlich fremd wirken, in Kaplans Text jedoch eher vertraut? Ich möchte hier keinen ausführlichen Vergleich anstellen, sondern mich auf einige mir wesentlich erscheinende stilistische Unterschiede konzentrieren. Ich stütze mich dabei auf Irene Wellershoff, die in einer Studie über Alain Robbe-Grillet und Peter Handke den Stil der Romane u.a. in Hinblick auf seine verfremdende Wirkung untersucht hat.³⁷²

Robbe-Grillet's minutiöse, mit mathematisch-naturwissenschaftlichem Vokabular gespickten Beschreibungen zerlegen den Gegenstand derart in Einzelheiten, daß er in seiner Gesamtheit nicht mehr erkennbar ist.³⁷³ Dies soll an einem Beispiel aus *La jalousie* gezeigt werden. Dort bewirkt die Beschreibung trotz oder wegen ihrer Detailgenauigkeit, daß wir uns kaum eine Vorstellung von dem Gegenstand machen können. Die auszugsweise zitierte Passage erstreckt sich insgesamt über vier Seiten und beschreibt eine Bananenpflanzung:

La rangée médiane, qui devrait avoir dix-huit plants s'il s'agissait d'un trapèze véritable, n'en comporte ainsi que seize.

Sur le second rang, en partant de l'extrême gauche, il y aurait vingt-deux plants (à cause de la disposition en quinconce) dans le cas d'une pièce rectangulaire. Il y en aurait aussi vingt-deux pour une pièce exactement trapézoïdale, le raccourcissement restant à peine sensible à une si faible distance de la base. Et, en fait, c'est vingt-deux plants qu'il y a.

[...]

Sans s'occuper de l'ordre dans lequel se trouvent les bananiers réellement visibles et les bananiers coupés, la sixième ligne donne les nombres suivants: vingt-deux, vingt-et-un, vingt, dix-neuf – qui représentent respectivement le rectangle, le vrai trapèze, le trapèze à bord incurvé, le même enfin après déduction des pieds abattus pour la récolte.

On a pour les rangées suivantes: vingt-trois, vingt-et-un, vingt-et-un, vingt-et-un. Vingt-deux, vingt-et-un, vingt, vingt. Vingt-trois, vingt-et-un, vingt, dix-neuf, etc...³⁷⁴

Mehrere Faktoren zusammen erzeugen den befremdlichen Eindruck. Zum einen fehlt eine Gesamtschau der Plantage. Zum anderen läßt das mathematisch-geometrische Fachvokabular die Anpflanzung nicht als Arbeitsfeld erscheinen; beides irritiert, weil es unserer gewohnten Wahrnehmung zuwiderläuft. Ungewohnt ist das Vokabular (und damit der dargestellte Gegenstand) auch, weil es einem fremden Wissensbereich entnommen ist. Mit der Anwendung dieses ‚fachfremden‘ Vokabulars wird der gewohnte Sinnzusammenhang aufgelöst, ohne daß eine Perspektive aufgebaut würde, die einen neuen Sinn herstellt. Das Durchzählen der Anbaureihen und der Pflanzen könnte ja durchaus sinnvoll sein zur Schätzung des zu erwartenden Ernteertrags. Die Beschreibung verliert sich jedoch in mathematisch-geometrische Details und gerät zu einer Zahlenreihe ohne Ende („etc...“), die völlig sinn- und zweckfrei erscheint.

Anders als in den Romanen von Robbe-Grillet werden in *L'excès-l'usine* die Dinge nicht in Einzelheiten zerlegt, sondern als Ganzes evoziert. Auch sind sie nicht mit einem Vokabular aus einem ‚fremden‘ Wissensbereich oder aus irgend einem Wissensbereich überhaupt beschrieben, sondern mit einfachsten Wörtern benannt. Diese beiden Unterschiede führen dazu, daß die Dinge in *L'excès-l'usine*, obwohl sie entfunktionalisiert sind, dennoch nicht fremd erscheinen.

³⁷⁰ Wellershoff (1980), S.88.

³⁷¹ Vgl. Wellershoff (1980), S.10.

³⁷² Vgl. Wellershoff (1980), insbesondere S.26ff.

³⁷³ Siehe hierzu Wellershoff (1980), die als Beispiel die Beschreibung der Mole aus *Le voyeur* zitiert; S.27

³⁷⁴ Alain Robbe-Grillet: *La Jalousie* (1957), S.35-37.

Wenn die Gegenstände nicht beschrieben, sondern nur benannt werden, fordert das die Imaginationskraft der LeserIn, die sich eine eigene Vorstellung vom Gegenstand macht, statt eine vorgegebene Beschreibung nachzuvollziehen. Das erklärt meiner Ansicht nach, weshalb die evozierten Dinge so vertraut erscheinen: Sie sind ein Produkt der individuellen Vorstellungen der LeserIn.

Für eine weitere Begründung dafür, daß die Dinge uns vertraut erscheinen, sei zunächst noch einmal der weiter oben zitierte Abschnitt in Erinnerung gerufen:

Des bidons, des fils, des tôles sont empilés. Certains sont peints, les couleurs sont rouge, jaune, bleu, vert. Pièces et morceaux, bidons, fils et tôles. (15)

Zum einen handelt es sich bei den benannten Dingen um elementare und daher allgemein bekannte Gegenstände (Kanister, Drähte, Bretter, Kartons, Kabel) und Materialien (Metall, Plastik, Holz, Stein, Papier)– nicht etwa um Maschinen und technische Geräte. Zum anderen sind die Dinge mit ganz wenigen Merkmalen versehen, die ebenfalls sehr elementar sind, wie im obigen Beispiel die Farben. Diese Beschränkung auf einfachste Formen und Farben erscheint als Reduktion und ist geeignet, bei der LeserIn frühe Erinnerungen wachzurufen, die aus einer Zeit stammen, bevor der Gebrauch der Dinge und mit ihm eine automatisierte Wahrnehmung erlernt wurde.

In der Kindheit werden die Dinge mit allen Sinnen erfaßt und an eine solche Wahrnehmung scheint der Text zu appellieren, wenn er neben optischen Merkmalen auch Geschmack und Geruch der Dinge nennt – „Il y a un grand bac en fer. Le fer sent.“ (18) – und ihre Fühlbarkeit hervorhebt mit Adjektiven wie mou/molle, oder dem Verb *sentir*, das hier neben Geruchs- und Tastsinn, auch die Empfindung der Haut bezeichnet: „On sent les bas, legers.“ (24). Der Text setzt zudem auch Signale, die eine Verbindung zwischen der umfassenden sinnlichen (d.h. nicht aufs Sehen beschränkter) Wahrnehmung und der Kindheit nahelegen:

Tables et bancs, et la toile cirée. La toile a des petits carreaux, tous pareils, et elle sent.

Enfance. (31)

Wieder regt der Text nur bestimmte Assoziationen an, ohne selbst explizite Beziehungen zu formulieren: Er sagt nicht: Das Muster und der Geruch des Wachstuchs in der Kantine erinnert an die Kindheit, sondern überläßt es der Rezeption, diesen Zusammenhang herzustellen – oder auch nicht. Das heißt, daß diese evozierende Sprache, weil sie selbst keine kausalen Zusammenhänge herstellt, Bedeutungen nicht festlegt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß in *L'excès-l'usine* die Dinge vertraut erscheinen, weil sie als Ganzes evoziert werden und dazu in einer Allgemeinheit, die der LeserIn viel Spielraum für die Entwicklung eigener Vorstellungen läßt. Dabei wird die Imagination der LeserIn suggestiv so gelenkt, daß Kindheitserinnerungen wachgerufen werden bzw. Wahrnehmungsmuster aus der Kindheit aktiviert werden.

Die Frage lautet nun, warum uns die solchermaßen vertrauten bzw. vertraut gemachten Dinge gleichzeitig doch auch fremd wirken. Aus dem Durchbrechen der gewohnten Wahrnehmungsstrukturen allein ergibt sich, wie ich gezeigt habe, noch kein Verfremdungseffekt. Die verfremdende Wirkung kommt erst zustande, so meine These, weil die sinnlich-konkret erscheinenden Dinge auf abstrakte Eigenschaften hin verallgemeinert werden, ohne dabei an Konkretheit zu verlieren. Das heißt, sie erscheinen zugleich konkret und abstrakt, greifbar und nicht-greifbar, und dieser Widerspruch ruft Befremden hervor.

Nachdem die Dinge als sinnlich-konkretes Ganzes evoziert wurden, werden sie mit Substantiven in Verbindung gebracht, die sie abstrakt erscheinen lassen: „Pièces et morceaux, bidons, fils et tôles.“ (15) Beide Substantive, „Teile“ und „Stücke“, bezeichnen ein Merkmal, das als gemeinsame Eigenschaft der nachfolgend aufgezählten Gegenstände und Materialien gelesen werden kann. Die Dinge werden somit auf abstrakte Eigenschaften hin

verallgemeinert, die sie zu Teilen des Fabrikuniversums machen: „Des bidons, des fils, des tôles sont empilés. Pièces et morceaux, l'usine.“ heißt eine Variation der Passage auf der folgenden Seite (16). Die sinnlich wahrnehmbare Präsenz der Dinge wird dabei jedoch nicht ausgelöscht.

Der Eindruck der Fremdheit rührt also nicht in erster Linie daher, daß die Dinge entfunktionalisiert sind; ist eine solche Präsentation im Kontext von Fabrikarbeit zwar ungewohnt und damit auch etwas fremd, so wird diese Fremdheit doch dadurch abgemildert, daß die Dinge in einer vertrauten, vorfunktionalen Wahrnehmung evoziert werden. Es ist vielmehr die widersprüchliche Darstellung der Dinge als konkret und abstrakt zugleich, die befremdlich wirkt, weil sie der gewohnten Logik zuwiderläuft. Die Bewegung vom Konkreten zum Abstrakten erzeugt einen Eindruck von Unwirklichkeit. Dieser wird an anderer Stelle explizit benannt: „Les choses sont, contraires, irréelles, réelles.“ (71)

Die Abstraktion beinhaltet, indem sie sich von der konkreten Realität löst, an sich schon den Aspekt der Entwirklichung. Verstärkt wird dieser Eindruck von Irrealität durch Paradoxien und Widersprüche, die der Text setzt, so daß die fiktionale Welt als Gleichzeitigkeit von Gegensätzen und damit unwirklich erscheint. Die fiktionale Fabrikwelt ist, wie Kaplan selbst treffend beschreibt: „un lieu fou, fou au sens le plus strict du mot, c'est-à-dire sans repère aucun, un lieu infini [...] un lieu où les choses sont contraires, où elles peuvent être et ne pas être exactement en même temps [...] où une table est une table et n'est pas une table.“³⁷⁵ Dieser Entwurf der Fabrikwelt als in sich widersprüchlich läßt sie unreal erscheinen.

Der Entwurf von ‚Fabrik‘ als unwirkliches, sich dem Verstehen entziehendes Universum ist Anfang der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts so ungewöhnlich, daß Marguerite Duras ihr Gespräch mit der Autorin mit der Feststellung eröffnet: „Je crois qu'on n'a jamais parlé de l'usine comme vous le faites.“³⁷⁶ Duras bewundert, wie Kaplan diesem abgegriffenen Gegenstand noch eine neue Darstellungsform abzugewinnen vermag. Für sie liegt die Innovation des Textes darin, daß er ‚die Fabrik‘ in ihrer Unwirklichkeit zeige:

Je ne savais pas qu'on pouvait parler de cette façon éminemment pure et rigoureuse et superbe, d'un fait aussi concret, aussi usé, aussi généralisé, parler d'un fait aussi établi que celui-là, aussi irréversiblement codé, [...] l'usine. [...] C'est-à-dire qu'enfin vous parlez de l'usine au-delà de l'usine et vous débouchez sur le tout de sa conséquence. Son irréalité.³⁷⁷

Auch wenn anzunehmen ist, daß Duras' Wertschätzung von ihrer Vorliebe für unwirklich erscheinende Szenarien geleitet ist, die ein Merkmal ihrer eigenen fiktionalen Texte darstellen,³⁷⁸ so ist ihre Feststellung dennoch zutreffend. Leslie Kaplan selbst bestätigt Duras' Einschätzung, wenn sie erklärt, sie hätte die Wirklichkeit der Fabrik nur als Unwirklichkeit darstellen können: „ce que je peux dire, c'est l'irréalité absolue de ce réel.“³⁷⁹

Die beschriebenen Verfremdungs- und Abstraktionsverfahren entwerfen die Fabrik nicht als Abbild einer Realität, sondern als eine zeitlose, widersprüchliche und unwirkliche Welt.

3.2. Entwirklichung von Arbeit

Neben der evozierten Zeitlosigkeit und dem Entwurf der Dinge als zugleich konkret und abstrakt läßt auch eine bestimmte Präsentation von Arbeit die Fabrikwelt als unwirklich erscheinen. Die Fabrik macht nicht den

³⁷⁵ Kaplan / Duras (1987), S.111.

³⁷⁶ Kaplan / Duras (1987), S.111.

³⁷⁷ Kaplan / Duras (1987), S.112.

³⁷⁸ Zur Irrealität in den Romanen von Duras siehe Rosa Rigendinger: *Aufbruch im Selben – Unbeschriebene Genealogien in drei späten Texten von Marguerite Duras* (1993), S.37.

³⁷⁹ Kaplan / Duras (1987), S.116.

Eindruck einer Produktions- und Arbeitsstätte, obwohl sich alles innerhalb der Fabrik in ständiger Bewegung befindet: „De la chaîne on voit tout. / Tout rentre, tout rentre sans cesse.“ (23); „On circule...“ (11; 14); „On va, on vient.“ (13). Arbeitsvorgänge sind so ungenau skizziert, daß die Arbeit als unspezifisches Tun, nicht als produktive Tätigkeit erscheint.

Die Arbeiten werden weder ausführlich beschrieben, noch in einem Gesamtzusammenhang dargestellt, sondern nur stichwortartig benannt, oft mit einem so allgemein gehaltenen Vokabular, daß die Art der Arbeit nicht identifiziert werden kann. Exemplarisch hierfür ist das häufig verwendete Verb *faire*: „On fait des câbles près de la fenêtre. Les câbles ont beaucoup de couleurs, on les enroule en circuits.“ (13) Ohne die Angabe, daß die Kabel aufgerollt werden, bliebe die mit *faire* bezeichnete Tätigkeit völlig unbestimmt. Einerseits konkretisiert die zusätzliche Information zwar die Art der Arbeit, andererseits verhindert sie auch die Vorstellung, es könne sich bei der mit *faire* bezeichneten Tätigkeit um eine produktive und zielgerichtete Arbeit handeln. Da die Funktion des Kabel-Aufrollens innerhalb eines Produktionsprozesses nicht genannt wird, erhält die Tätigkeit keinen Sinn. Dieser Eindruck wird zusätzlich evoziert dadurch, daß Zweck und Nutzen der Tätigkeit nicht genannt sind, wohl aber das Aussehen der Kabel. Diese in keinem ersichtlichen funktionalen Zusammenhang mit der Arbeit stehende Information erhält grammatikalisch denselben Stellenwert wie die Skizzierung der Arbeit. In dem Satz „Les câbles ont beaucoup de couleurs, on les enroule en circuits“ haben also alle Angaben denselben Status; eine Unterscheidung in Wichtiges und Nebensächliches, wie sie in Satzstrukturen mit Haupt- und Nebensätzen vorhanden ist, wird hier nicht getroffen. Wenn die ‚Beschreibung‘ des Arbeitsvorgangs und die willkürlich und unmotiviert erscheinende ‚Beschreibung‘ des Aussehens des Arbeitsmaterials dieselbe Wichtigkeit oder Unwichtigkeit haben, wirkt dies befremdlich, weil die Arbeit damit nicht als zweckgerichtete, produktive Tätigkeit, sondern als sinnfreies, zufälliges Tun erscheint.

Gänzlich abstrakt bleibt die Tätigkeit, wenn sie nur mit dem Verb *faire* benannt wird, „A l’intérieur de l’usine, on fait sans arrêt.“ (11)³⁸⁰ In dieser Zeile vom Anfang des Textes deutet sich schon der Entwurf der Arbeit als ein endloses, unspezifisches Tun an. Unspezifisch erscheint die Arbeit, weil sie mit semantisch sehr allgemein gehaltenen Verben bezeichnet wird und weil diese Verben zudem häufig ohne Objekt stehen, so daß sich die im Verb ausgesagte Tätigkeit nicht auf einen Gegenstand richtet. Mit Hilfe des Verbs *faire* werden somit unterschiedliche Arbeiten in einer Allgemeinheit evoziert, die sie einer konkreten Vorstellung entzieht.

Zu den Stilmitteln, die die Arbeit entwirklichen, gehört neben den unspezifischen, absolut gebrauchten Verben, sowie der fehlenden Angabe des Zwecks, auch der weitgehende Verzicht auf die Nennung von Werkzeugen, mit denen gearbeitet wird. Sind sie ausnahmsweise doch einmal genannt, dann mit einem allgemeinen Vokabular und ohne Angaben zu ihrer Anwendung:

Petite table, violente et dure. Il y a des instruments.
On fait. Les instruments sont tout petits. (96)

Jedes Element steht isoliert für sich, so daß hier überhaupt kein Arbeitsvorgang mehr skizziert ist. Arbeit erhält somit den Anschein eines abstrakten, unwirklichen Tuns.

Diese und ähnliche Sätze – „Elle ne s’arrête pas, elle cogne“ (30) – sind inhaltlich so allgemein und vage, daß sie für sich genommen nicht mehr als Arbeits‘beschreibung‘ verstehbar sind. Erst aus dem Kontext heraus wird deutlich, daß sie Arbeiten in der Fabrik bezeichnen.

Gelegentlich ist die Art der Tätigkeit mit einem Oberbegriff etwas genauer angegeben, so bspw. „On monte une

³⁸⁰ Weitere Beispiele S.95, 96.

boîte de vitesses.“ (17) Inhaltlich konkret vorstellbar wird die so bezeichnete Arbeit dennoch nicht, weil das Verb *monter* für eine ganze Reihe unterschiedlicher Tätigkeiten benutzt wird.³⁸¹ Da die einzelnen Arbeitsschritte der sogenannten Montage nicht beschrieben werden, bleibt die Arbeit abstrakt. Und als sollte dem Eindruck entgegengewirkt werden, es könnte sich bei der Montage des Getriebes um eine qualifizierte, anspruchsvolle Arbeit handeln, ist ein Satz vorgeschoben, der schon vorab eine solche Vorstellung erst gar nicht aufkommen läßt:

On ne sait rien faire.

On monte une boîte de vitesses. (17)

So wird suggeriert, daß die genannte Tätigkeit keinerlei Fähigkeiten voraussetzt.

Wie unbestimmt die in *L'excès-l'usine* angedeuteten Arbeitsvorgänge bleiben, zeigt sich im Vergleich mit Marianne Herzogs Dokumentation „Von der Hand in den Mund. Frauen im Akkord.“³⁸² Herzog versucht von ihren eigenen Erfahrungen in den 70er Jahren ausgehend, die Arbeitsbedingungen und Arbeitsprozesse in verschiedenen Fabriken möglichst anschaulich darzustellen.

Bei der Lektüre ihres Buches zeigt sich, daß das Verb *montieren* nur scheinbar eine spezifische Tätigkeit angibt. Tatsächlich aber dient es als Sammel- und Überbegriff für das Bearbeiten und Zusammenbauen verschiedener Werkteile, die in der Regel so weit zerlegt sind, daß das Endprodukt nicht mehr erkennbar ist. Die Bezeichnungen „Deckel montieren“ oder „Metallplatten montieren“³⁸³ sind inhaltlich so allgemein, daß sie einer Erläuterung bedürfen. Herzog, die darum bemüht ist, die Fabrikarbeit möglichst wirklichkeitsnah zu beschreiben, liefert regelmäßig solche Erklärungen. In dem Abschnitt „Staubsauger montieren“ bspw. listet sie alle 15 Arbeitsschritte, die zusammen eine Montage bilden, auf und fügt noch eine Zeichnung bei.³⁸⁴

In *L'excès-l'usine* dagegen werden die einzelnen Arbeitsgänge und Handgriffe zur Montage des Getriebes nicht erklärt, so daß die Arbeit auch in diesem Fall abstrakt bleibt.

Während Herzog versucht, die durch Fragmentarisierung unverständlich gewordene Arbeit zu veranschaulichen, d.h. die abstrakt gewordene Arbeit wieder zu konkretisieren, treibt Kaplan die Abstraktion noch weiter, bis die Arbeit völlig entwirkt erscheint. Ein wesentliches Verfahren dieser Abstraktion ist neben den zuvor beschriebenen Stilmitteln die Evokation von Zeitlosigkeit, die alle Bewegungen, Vorgänge und Tätigkeiten in der Fabrik als endlos erscheinen läßt. Dies soll wiederum im Vergleich mit dem Text von Herzog verdeutlicht werden.

Die Länge der täglichen Arbeitszeit ist schon für Herzog ein wesentlicher Faktor der Akkordarbeit, den es bei einer Dokumentation der Arbeitsbedingungen unbedingt darzustellen gilt. An den Fernsehberichten über Fabrikarbeit kritisiert sie, daß sie mit ihren Bildern nicht einfangen könnten, was es bedeute, 8 Stunden im Akkord zu arbeiten, weil sie immer nur kurze Ausschnitte aus den jeweiligen Arbeitsprozessen zeigten.³⁸⁵ Herzog versucht das Problem der zeitlichen Darstellung zu lösen, indem sie den Verlauf eines ganzen Arbeitstages beschreibt.³⁸⁶ Sie scheint jedoch selbst nicht ganz davon überzeugt zu sein, daß es ihr damit gelingt,

³⁸¹ *Monter* kann auch ein Hinaufbringen bezeichnen; diese Bedeutung scheint mir im vorliegenden Kontext jedoch wenig wahrscheinlich.

³⁸² Berlin 1976.

³⁸³ Marianne Herzog: *Von der Hand in den Mund. Frauen im Akkord* (1976), S.71.

³⁸⁴ Herzog (1976), S.68-69.

³⁸⁵ Vgl. Herzog (1976), S.81.

³⁸⁶ Vgl. die Kapitel: „Röhren schweißen. Ein 8-Studentag“ (12ff.) und „Staubsauger montieren. Ein 8-Studentag“ (68f.)

einen Eindruck von der Länge des Arbeitstages zu vermitteln, denn sie wendet sich fragend an die LeserIn: „Warum einen ganzen Tag? Sag mir, wie ich den täglichen Akkord besser darstellen kann – es muß aber ausreichend sein!“³⁸⁷ Mit „ausreichend“ meint Herzog wohl, daß die Darstellung in der Lage sein muß, die Monotonie, sowie die körperliche und psychische Belastung für die Arbeiterinnen wiederzugeben. Das Unerträgliche der Akkordarbeit sieht Herzog vor allem in der Länge der täglichen Arbeitszeit, die bei der Eintönigkeit der zu verrichtenden Arbeit mit ihren immer gleichen Handgriffen endlos erscheint. Bei einem Arbeitsbeginn um 6.30 Uhr hat sie um 11.00 Uhr „immer das ganz ehrliche Gefühl, 8 Stunden sind rum.“³⁸⁸ Herzog will die Fabrikarbeit aus der Sicht der Akkordarbeiterinnen zeigen und stößt dabei an die Grenze des Darstellbaren, weil die ‚objektive‘ Zeitdauer und die subjektiv erlebte Länge der Arbeitszeit auseinanderklaffen. Die Benennung der Zeitdauer reicht ganz offensichtlich nicht aus, um das subjektive Zeitgefühl wiederzugeben. Herzog versucht deshalb, die Arbeitsschritte und die Zeit, in der sie ausgeführt werden, möglichst genau zu beschreiben und zu erklären, um die Arbeitsbedingungen für die LeserIn verständlich zu machen. Hier ein Beispiel:

Frau Heinrich hat eine kurzzyklische Arbeit. [...] Ein Arbeitsvorgang von ihr dauert 9 Sekunden: einen Fuß in die Hand nehmen, eine Strebe mit der Pinzette greifen, die Strebe an den Fuß schweißen. Den gleichen Vorgang mit der zweiten Strebe und anschließend den fertigen Fuß in den Kasten legen. Um das auszuhalten, hat Frau Heinrich im Laufe der Akkordjahre ihre Bewegungen innerhalb der Möglichkeiten des Akkords ausgedehnt, sie hat ein paar Bewegungen dazu erfunden und schafft trotzdem noch den Akkord.³⁸⁹

Die Unerträglichkeit der monotonen Arbeit soll hier veranschaulicht werden am Beispiel einer einzelnen Arbeiterin und deren individuellen Umgang mit den Arbeitsvorgaben. Der sich in der Beschreibung manifestierende Spielraum zur individuellen Gestaltung der Arbeitsabläufe vermittelt jedoch auch den Eindruck einer Entlastung. Die Arbeit scheint durch die Kreativität der Arbeiterin, die Herzog im einzelnen beschreibt, erträglicher zu werden. Diese individualisierte Darstellung macht die Arbeitsbedingungen zwar anschaulich, sie unterläuft jedoch die Absicht Herzogs, die Akkordarbeit als absolut unerträglich vorzuführen. Herzogs unausgesprochenes Anliegen besteht auch darin, die Individualität der Arbeiterinnen bewahren zu wollen; sie will zeigen, wie sich das Individuum trotz oder gegen den Druck der Arbeitsbedingungen behauptet, mit welchen Mitteln Geist und Körper Widerstand leisten.

Kaplan wählt die entgegengesetzte Möglichkeit: Sie führt vor, wie unter den Bedingungen der Fabrikarbeit alle Unterschiede zwischen den Arbeiterinnen, alles Individuelle verloren geht. Die Arbeiterinnen erhalten weder einen Namen, noch eine Bezeichnung, die sie als Arbeiterinnen charakterisiert. Statt mit feminisierten Berufsbezeichnungen wie „travailleuses“, „ouvrières“ oder „femmes à la chaîne“, die zumindest in politisch links orientierten Medien Anfang der 80er Jahre ebenso wie in Texten der 70er Jahre zur Fabrikarbeit³⁹⁰ durchaus üblich sind,³⁹¹ werden sie mit dem allgemeinen, nur das Geschlecht angegebenden Begriff *femmes* bezeichnet „Les femmes sont là.“ (20), „La femme fait ses pièces, absorbée“ (26). Die Anonymität hebt alle Unterschiede zwischen den Arbeiterinnen auf; diese erscheinen mit der elementaren Bezeichnung *femmes* auf ihr Geschlecht reduziert ohne weitere Persönlichkeit. Mit dem häufiger verwendeten Pronomen *on* wird die Entindividualisierung in *L'excès-l'usine* noch weiter vorangetrieben. Die Frauen scheinen Arbeitsbedingungen

³⁸⁷ Herzog (1976), S.81.

³⁸⁸ Herzog (1976), S.76.

³⁸⁹ Herzog (1976), S.23.

³⁹⁰ Monique Piton spricht in ihrer Beschreibung des Arbeitskampfes bei der Uhrenfabrik LIP durchgängig von „les ouvriers et ouvrières“ (*c'est possible!* 1975; hier S.65).

³⁹¹ Vgl. hierzu Ulrich Ricken, der Artikel aus der kommunistischen Zeitung *L'Humanité* von 1980 auf ihren Wortschatz hin untersucht hat: *Französische Lexikologie. Eine Einführung* (1993); hier S.188ff.

unterworfen, die sie zu einer anonymen „Fließband-Existenz“³⁹² machen. Diese Darstellung suggeriert, daß die entindividualisierenden Arbeitsstrukturen so mächtig sind, daß die Arbeiterinnen ihnen nichts entgegenzusetzen haben. Eine Möglichkeit, die Belastung etwas zu reduzieren, wie sie bei Herzog gezeigt wird, erscheint hier unmöglich. Im Gegenteil: Die Arbeitsbedingungen beherrschen die Frauen bis in die Freizeit hinein. Während die Arbeiterinnen bei Herzog spätestens nach der Arbeit wieder zu Individuen werden – Herzog legt Wert darauf, die Lebensverhältnisse der Frauen zu erklären und sie zum Teil in ihrem privaten Umfeld zu zeigen –, gibt es in *L'excès-l'usine* kein Leben außerhalb der Fabrik. Die Arbeiterinnen erhalten weder ein soziales Umfeld noch eine persönliche Geschichte. In dieser Darstellung kann nicht einmal der Anschein entstehen, als gäbe es ein Entkommen aus den Arbeitsbedingungen oder zumindest eine Linderung. Andererseits bewirken die entindividualisierte Perspektive, das unspezifische Vokabular, die vage Darstellung der Arbeitsvorgänge jedoch, daß die evozierten Zustände relativ abstrakt bleiben, und die Arbeitsverhältnisse somit unwirklich erscheinen. Im folgenden soll die Darstellung der Zeitlosigkeit bei Herzog und bei Kaplan verglichen werden. Ich beginne mit einer Passage aus Herzogs Dokumentation, die veranschaulichen will, wie lange sich ein achtstündiger Arbeitstag hinzieht.

Nach der ersten Stunde fängt die Unterteilung des Akkords und des Tages an. Die erste Unterteilung ist die bis zu ersten Pause, so, als ginge der Akkordtag bis zur ersten Pause und sei dann beendet. Aber auch bis zur ersten Pause ist es zu lange, als daß eine Arbeiterin mit dem Gedanken im Kopf es aushalten könnte. Der Akkord muß weiter unterteilt werden, damit er auszuhalten und zu schaffen ist. Die Arbeiterinnen unterteilen die Zeit bis zur ersten Pause erst mal in halbe Stunden. Dann unterteilen sie je nach ihrem Akkord die halbe Stunde in Minuten.³⁹³

Die Unerträglichkeit der Arbeitszeit wird in dieser Beschreibung sehr konkret, weil sie sich über die subjektive Perspektive der Arbeiterinnen und ihrem Umgang mit der Arbeitszeit vermittelt.

Anders sieht die Präsentation einer sich endlos hinziehenden Zeit in *L'excès-l'usine* aus. Dort ist der Eindruck von Endlosigkeit nicht auf die Arbeitszeit beschränkt, sondern als Dauerzustand vermittelt. Der Text ist durchzogen von den adverbialen Bestimmungen *sans cesse* und *sans arrêt*, mit denen die Wahrnehmung unterschiedlichster Vorgänge Eindrücke und Dinge evoziert wird. So heißt es bspw. bezüglich des Hotelzimmers: „La pièce glisse sans arrêt“ (83), oder dessen Tapete wird registriert mit den Worten: „Le papier peint continue sans arrêt.“ (60).³⁹⁴

Das durch die Monotonie der Arbeit entstehende Gefühl der Endlosigkeit ist in *L'excès-l'usine* nicht als individuelle Erfahrung vermittelt, sondern aus einer allgemeinen, unpersönlichen Perspektive.

On travaille neuf heures, on fait des trous dans des pièces avec une machine. On met la pièce, on descend le levier, on sort la pièce, on remonte le levier. Il y a du papier partout.
Le temps est dehors, dans les choses. (13)

Die Zerstückelung des Satzes in mehrere kurze und identisch aufgebaute Syntagmen vermittelt einen Eindruck von Abgehacktheit und Monotonie ohne daß diese Aspekte explizit benannt werden. Auch daß die neunstündige Arbeit endlos lang erscheint, wird nicht gesagt, sondern mit einer abstrakten Vorstellung suggeriert. Die emotionslose und unpersönliche Darstellung trägt ebenfalls dazu bei, daß die Arbeitsbedingungen abstrakt und unreal erscheinen.

Im Unterschied zu Herzog, die versucht, mit Hilfe einer allgemein verständlichen Alltagssprache die Arbeitsbedingungen und Arbeitsvorgänge in den Fabriken einschließlich ihrer Auswirkungen auf die

³⁹² Kroll (1995), S.327.

³⁹³ Herzog (1976), S.23f.

³⁹⁴ Vgl. hierzu auch Abschnitt zwei dieses Kapitels zur Evokation von Zeitlosigkeit.

Arbeiterinnen zu beschreiben, inszeniert Kaplan mittels einer Sprache, die sich auf einen elementaren und unspezifischen Wortschatz sowie auf Stichworte reduzierte Sätze beschränkt, und die keine Zusammenhänge herstellt, die Fabrikarbeit als befremdlich. Befremdlich in einer Weise, daß die scheinbar konkrete Arbeit abstrakt, unwirklich und unverständlich erscheint. Bei Herzog ist die anschauliche Beschreibung politisch motiviert, denn sie sieht im Verständlichmachen der Arbeitsbedingungen die Voraussetzung für ihre Veränderung:

Ich habe Arbeit beschrieben, die Frauen in Fabriken machen. Ich habe versucht, nicht nur die Worte Stückzahl und Akkord zu benutzen, sondern zu beschreiben, was das ist. Wenn wir gegen diese Arbeit – die auf Handgriffe reduziert ist –, gegen diese Knochenarbeit [...] kämpfen, müssen wir diese Arbeit auch beschreiben.³⁹⁵

Kaplan hingegen untergräbt mit ihrer entwirklichenden Inszenierung von Fabrikarbeit diese Verstehensgrundlage. Fabrikarbeit, wie sie in *L'excès-l'usine* entworfen ist, entzieht sich radikal jedem Verstehen. Damit distanziert sich der Text von der politisch motivierten und orientierten Darstellung von Fabrikarbeit in den dokumentarischen Verständigungstexten der 70er Jahre. Kaplan macht Fabrikarbeit damit wieder zu einem ästhetischen Gegenstand.

4. Verweigerung von Sinnstiftung

Der Eindruck von Irrealität kommt auch zustande, weil die Fabrik nicht als kohärentes Ganzes, sondern als Ansammlung von Gegensätzen entworfen ist. Zudem evoziert der Text widersprüchliche Vorstellungen und Gefühle – Faszination und Anspannung. Solche Gegensätze und Widersprüche erschweren die Sinnbildung im Leseprozeß: sie lösen bestehende Sinnzusammenhänge auf und wirken der neuen Sinnzuschreibung entgegen.

Wenn ich davon ausgehe, daß der Sinn eines Textes in der Lektüre konstituiert wird, wie Wolfgang Iser in seinem wirkungsästhetischen Ansatz argumentiert,³⁹⁶ bedeutet dies, daß Sinn keine Qualität des Textes, sondern eine Zuschreibung durch die LeserIn darstellt. Nehme ich des weiteren ebenfalls mit Iser an, daß die Hauptaktivität während des Lesens darin besteht, Kohärenzen herzustellen,³⁹⁷ dann folgt daraus die These, daß die Ambiguitäten, Widersprüche und Paradoxien in *L'excès-l'usine* diesen Prozeß der Konsistenzbildung stören. Im folgenden sollen Textverfahren, die die Konstitution eines Sinns erschweren, näher betrachtet werden. Wurde die bisherige Analyse der Verfremdungsverfahren mit der Entfunktionalisierung von Dingen und der Entkonkretisierung von Arbeit unter inhaltlich-thematischen Aspekten durchgeführt, so sollen nun die formal sprachlichen Verfahren näher betrachtet werden, die eine Konstruktion von Sinn verweigern und die damit die Möglichkeit zur Herstellung von kohärenten Bedeutungen im Leseprozeß unterlaufen.

Zunächst ist die diskontinuierliche Sprache zu nennen, die keine kausalen Zusammenhänge herstellt, sondern parataktisch aneinanderreihet und die durch Wiederholen und Variieren von Syntagmen ständig abbricht und wieder neu ansetzt, so daß kein chronologischer Ablauf entsteht. Diese Stilmittel wurden in den vorhergehenden Abschnitten dargestellt und brauchen an dieser Stelle nicht noch einmal erläutert werden. Im folgenden geht es mir darum zu zeigen, wie mit der Auflösung von Grammatik und Syntax die in der Sprachstruktur selbst beinhalteten Bedeutungen zersetzt werden, so daß diesen Sätzen in der Rezeption kein Sinn mehr zugewiesen werden kann.

³⁹⁵ Herzog (1976), S.6.

³⁹⁶ Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens* (31990), S.63f.

³⁹⁷ Vgl. Iser (31990), S.193ff.

Agrammatische Wendungen wie „Route est là.“ (41); „On n’aime pas les rideaux, sont inutiles.“ (31); sind zwar nicht unsinnig, da die ausgesparten Elemente (Artikel bzw. Subjekt) beim Lesen automatisch ergänzt und die Sätze somit vervollständigt werden (können). Ungrammatische Sätze wie diese verhindern eine Sinnbildung nicht, verunsichern sie jedoch. Sie stellen die einfachste Form einer zerbröckelnden Satzstruktur dar, mit der sich die in ihr enthaltene Bedeutungsstruktur auflöst.

In den nächsten Beispielen fehlen für die Bedeutungskonstitution wesentliche Satzteile. In Sätzen ohne Objekt („On est partie chercher.“ S.14; „On fait“ S.96) oder präpositionale Ergänzung („On monte“, S.52) erhöht sich die inhaltliche Unbestimmtheit, da sich die fehlenden Satzteile nicht mehr ohne weiteres ergänzen lassen. Infinitivkonstruktionen („La cour, la traverser.“ S.12) und Nominalsätze („Tension, oubl.“ S.12) setzen nur einzelne Wörter, ohne sie sprachlich-grammatikalisch miteinander zu verbinden, so daß in der Lektüre nur Einzelvorstellungen aufgerufen werden.

Eine noch weitreichendere Auflösung der traditionellen Satzkonstruktion findet sich im folgenden Abschnitt. Dort sind unterschiedliche Wortarten wie Adjektive, Substantive, konjugierte Verben aneinandergereiht, ohne die Funktion eines Satzgliedes zu erhalten; dieses Beispiel unterscheidet sich von den vorherigen dadurch, daß die Verben nicht im Infinitiv stehen, sondern konjugiert, d.h. in der Form einem bestimmten Subjekt angepaßt sind, dieses aber nicht genannt ist:

Elle est là, entière, pièces et morceaux. L’usine. Il n’y a pas de sens, elle tourne. Et monte et descend et à droite et à gauche et en tôle et en brique et en pierre et l’usine. Et sons et bruits. Pas de cris. L’usine. Morceaux et pièces. Clous et clous. Tôle, vous comprenez? Mou et gras. Glisse et dur. On ne sait pas, on ne peut pas savoir. (17)

Die übliche Sinnstiftung, die sich aus dem Zusammenspiel der einzelnen Satzelemente ergibt, ist hier außer Kraft gesetzt. Die konjugierten Verben haben nicht die Funktion eines Prädikats, die Substantive nicht die eines Subjekts oder Objekts, die Adjektive fungieren nicht als Ergänzung. Die funktionale Differenzierung der Wortarten im Satz ist aufgehoben.

Die Parataxe ersetzt die traditionelle Syntax. Sie stellt eine strukturelle Gleichrangigkeit zwischen den Elementen her und löst die Untergliederung der traditionellen Satzstruktur in Subjekt – Prädikat – Objekt, sowie in Haupt- und Nebensätze auf, und eliminiert damit auch die in diesen Beziehungen vorgegebene Sinnstruktur. Die solchermaßen aufgebauten Sätze machen keine Aussagen oder Mitteilungen, da ihnen die hierfür notwendige Grundlage, die Zusammenstellung von Wörtern zu bedeutungstragenden, strukturellen Einheiten fehlt. Eine Sinnstiftung wird somit schon auf der Ebene der Syntax vereitelt. Solche subjekt-, prädikat- und/oder objektlosen Sätze finden sich vor allem in Passagen, die die Fabrik selbst entwerfen. Sie lassen die Fabrik als ein Chaos erscheinen, das mit herkömmlichen sprachlichen Bedeutungsstrukturen nicht zu erfassen ist, bzw. diese zerschlägt.

Die Auflösung von Grammatik und Syntax verbindet sich in dieser und in ähnlichen Passagen mit einer Inszenierung von Fabrik, die darauf abzielt, sie einem verstehenden Zugriff zu entziehen. Wenn wir davon ausgehen, daß Verstehen das Finden eines Sinns meint, dann läßt sich sagen, daß die Wirkung/Funktion der Passage darin besteht, die Möglichkeiten des Verstehens zu verweigern. Ein Sinnzusammenhang wird verweigert durch die zufällig und wahllos erscheinende Aneinanderreihung disparater sprachlicher Elemente. Zusätzlich wird Sinn-Losigkeit auf der inhaltlichen Ebene als Richtungslosigkeit kodiert, und zwar über die der Doppelbedeutung des Wortes *sens* als ‚Sinn‘ und als ‚Richtung‘. „Il n’y a pas de sens“ kann somit gelesen werden als Richtungslosigkeit und als Abwesenheit von Sinn.

Aus der Sicht der Rezeption bedeutet die Auflösung von Syntax und Grammatik einen Verlust an Anhaltspunkten zum inhaltlichen Verständnis des Textes. Das Wegfallen von Verstehensmöglichkeiten bewirkt

eine Orientierungslosigkeit, die als schwindelerregendes Kreisen evoziert ist. Der Text inszeniert somit einen Sinnverlust, der sich im Lektüreprozeß als Erfahrung eines Orientierungsverlustes vermittelt. Mit der Demontage sinnstiftender Sprachstrukturen und der Evokation einer Wahrnehmung, bei der sich alles im Kreise dreht, untergräbt der Text radikal die Möglichkeit, die inszenierte Fabrikwelt begreifen zu können.

Nachdem so die Konstitution eines unmittelbaren Sinns verhindert wurde, wird die Frage des Verstehen-Könnens explizit aufgeworfen und an die LeserIn gerichtet. Mit der Frage „Vous comprenez“ ist die LeserIn aufgefordert, über das Gelesene nachzudenken. Gleichzeitig lenkt die Frage die Aufmerksamkeit genau auf den Aspekt der Unverständlichkeit. Und als ob der Text seiner Inszenierung von Sinn- und Orientierungslosigkeit nicht zutrauen würde, daß sie eine negative Antwort provozieren, suggeriert er selbst mit der kurz nach der Frage folgenden Aussage „On ne sait pas, on ne peut pas savoir“ eine verneinende Antwort. Der Text legt somit eine Rezeption nahe, die auf den Wunsch nach Verstehen verzichtet, bzw. sich klar darüber werden soll, daß sich die Verhältnisse in der Fabrik nicht mit dem Verstand begreifen lassen.

Die Konstruktion von ‚Fabrik‘ als einer nicht-kohärenten verstehbaren Welt entsteht aus dem Zusammenwirken von formalen und inhaltlichen Elementen. Das Setzen von Widersprüchen – die Fabrik wird als Ganzheit und zugleich als Stückwerk benannt („Elle est là, entière, pièces et morceaux. L’usine.“) – und die Verbindung von Gegensätzlichem – hier die gleichzeitige Bewegung in entgegengesetzte Richtungen („Et monte et descend et à droite et à gauche“) – verhindern ebenfalls, daß ‚die Fabrik‘ als sinnvoll verstehbar erscheint. Im Unterschied zu dem im Zusammenhang mit der Entfunktionalisierung von Dingen zitierten Fragment „Pièces et morceaux, l’usine“ (16), das die Fabrik als Ansammlung von Einzelteilen evoziert, erscheint die Fabrik in der oben zitierten Passage explizit als Anhäufung von Gegensätzen, als Ganzes und als Teilstücke zugleich. Der Aspekt der Fragmentarisierung erhält jedoch auch hier ein stärkeres Gewicht durch eine Variation, in der die Vollständigkeit nicht mehr genannt ist; da heißt es nur noch: „L’usine. Morceaux et pièces.“ Der inhaltliche Entwurf einer fragmentarisierten Fabrikwelt findet auch hier wieder eine Entsprechung formalsprachlicher Ebene. Die Konjunktion *et* trennt einerseits jedes Element von dem anderen ab, so daß der Satz wie ‚zerhackt‘ erscheint; andererseits verkettet sie die Wörter zu einer Reihe, die endlos erscheint, weil die Verbindung weder Rangordnung noch kausalen Zusammenhang markiert. Die koordinierende Konjunktion *et* enthält eine additive Bedeutungskomponente, was heißt, daß sie die Wörter/Dinge nicht in eine Ordnung bringt, sondern sie als unübersichtliche Anhäufung erscheinen läßt.

Die schwindelerregende Inszenierung von ‚Fabrik‘ ist später im Text noch einmal aufgegriffen und ausgebaut. Die parataktische Verbindung von disparaten Elementen, die Verknüpfung von Gegensätzen, das Zerstückeln des Satzes sind dabei im Übermaß eingesetzt, wodurch ihr Effekt, die Untergrabung von Sinnstrukturen, gesteigert wird:

Pièces, morceaux et vie, l’usine.

Et brique et tuile. Et entre et sort.

Et droite et gauche et brique et tuile et mou et gras et tourne et tourne et vie et vie et bois et clou et fer et entre et sort et tourne et bruit.

Jamais un cri. L’usine.

Pièces morceaux et vie, l’usine, et fer et fer et vie et vie et brique et tuile et entre et sort et vie et vie et clou et clou.

On ne sait pas, on ne peut pas savoir. (49)

Die extensiven Wiederholungen und die additiven Reihungen erwecken den Eindruck, daß sich die Darstellung inhaltlich nicht abschließen läßt, daß sie endlos fortsetzbar ist. Gleichzeitig scheinen die Elemente zufällig und

beliebig aneinandergereiht, was beim Lesen die Vorstellung vermittelt, daß sich die Fabrik nicht als sinnvoll strukturierte Einheit begreifen läßt.

Die Anmerkungen „Pas de cri“ bzw. „Jamais un cri“, die in beiden Passagen die kontingente Reihung unterbrechen, führen ein zusätzliches Moment der Irritation ein, indem sie ein Element nennen, das in dieser chaotischen Fülle nicht vorhanden ist. Das Wort „Schrei“, die unwillkürlich als menschlich gelesen werden, denn andere Lebewesen gibt es in der Fabrik nicht, erweckt ähnlich wie *misère* eine Vorstellung von Leid, was in der Lektüre eine Anspannung bewirkt. Die emotionale Spannung intensiviert sich noch dadurch, daß mit der Verneinung die Vorstellung suggeriert wird, daß Schreie eigentlich zu erwarten wären.

Im folgenden Beispiel ergibt sich die Unverständlichkeit nicht aus der aufgelösten Satzstruktur sondern aus dem Inhalt des Satzes. „Les petites directions vont dans tous les sens.“³⁹⁸ ist eine grammatikalisch vollständige Aussage, die jedoch für sich genommen keinen Sinn ergibt. Eine Bedeutung erhält der Satz erst, wenn er im Kontext als Resultat eines Orientierungsverlustes gelesen wird. Der Satz ist Teil eines Abschnittes, der die Betrachtung eines Ausschnitts einer Fabrikhalle vom Fließband aus darstellt:

De la chaîne on voit un coin où sont entassés des planches et des morceaux de tôle. On regarde, on regarde. Planches et tôles et les trois lignes du coin. Il y a aussi des chiffons.

Sous les planches et la tôle il y a du ciment. Les planches et les morceaux de tôle vont dans toutes les directions.

Les chiffons sont faibles.

Les planches sont plus épaisses que la tôle.
Tôle, lisse. Les petites directions vont dans tous les sens.
Le ciment est par terre.
Il y a de l'huile sur les chiffons.

[...]

L'espace de l'atelier est ouvert. Murs et parois et coins et ciment. Tôle, vous comprenez.
Mou et gras. Planches et bois.
Ciment et clous. Le ciment est par terre.
Les petites directions vont dans tous les sens.
On ne sait pas, on ne peut pas savoir. (36-38)

Die Betrachtung erfolgt nicht systematisch, sondern unkoordiniert, indem sie disparate Details registriert und unterschiedslos aneinanderreihet. Der Text konstruiert somit eine Wahrnehmung, die keinen sinnvollen Zusammenhang zwischen den Dingen herstellen kann. Vermittelt wird dieser Eindruck auch in dem Bild des Durcheinanders von Brettern und Blechen, wobei die mit „dans tous les sens“ benannte Richtungslosigkeit aufgrund der Doppelbedeutung von *sens* im übertragenen Sinn als Unmöglichkeit, einen eindeutigen Sinn festzustellen, lesen läßt. Die Passage inszeniert eine Wahrnehmung, in der die Dinge sich einer sinnstiftenden Aneignung durch sprachliche Ordnungen entziehen, was sich als zunehmende Abstraktion – von „Les planches et les morceaux de tôle vont dans toutes les directions“ zu „Les petites directions vont dans tous les sens“ – vermittelt.

Da mit den eingangs beschriebenen Affektstrategien die LeserIn in den Text einbezogen wird, liest/erfährt sie diese unkoordinierte Wahrnehmung, der es nicht gelingt, die Dinge in eine sinnvolle Ordnung zu bringen, als ihre eigene.

³⁹⁸ S.37 und 38.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß die Funktion von Widersprüchen, Abstraktionen und der aufgelösten Syntax darin besteht, eindeutige Sinnkonstruktionen zu vereiteln, bzw. die Konstruktion von Sinn einer Rezeption zu überlassen, die zu der Einsicht gelangen soll, daß der Wunsch nach Verstehen illusorisch ist. Eine solche Rezeption wird auch dadurch nahegelegt, daß der Text mit den beschriebenen Verfahren den Zustand der Orientierungslosigkeit als ästhetische Erfahrung vermittelt. Sie entziehen der LeserIn alle gewohnten Anhaltspunkte zum Verständnis. Der Verlust der vertrauten Verstehenshilfen – und hierzu gehören auch das Fehlen von Figuren und Geschichte – durchkreuzt den Versuch, kohärente Bedeutungen herzustellen, und versetzt die LeserIn selbst in einen Zustand der Desorientierung. Die emotionale Spannung, die der Text damit erzeugt, ist Teil des Erlebniszusammenhangs, als den der Text ‚Fabrik‘ vermittelt.

Der Text konstruiert die Fabrik nicht als sinnvoll strukturierte Wirklichkeit, sondern als in sich widersprüchliches, chaotisches Universum, das sich eindeutigen Sinnzuschreibungen widersetzt. Aber auch wenn die Fabrikwelt selbst als nicht-verstehbar inszeniert ist, so bietet der Text doch zugleich auch Sinnpotentiale an, die dieser Sinn-Losigkeit bzw. Nicht-Verstehbarkeit eine Bedeutung abgewinnen können. Der Text suggeriert eine Lesart, die den Sinnverlust als eine mit der Fließbandarbeit einhergehende Grunderfahrung begreift/versteht. So legt der Kontext eine solche Lesart nahe, wenn wie im obigen Beispiel die unkoordinierte Wahrnehmung als die einer FließbandarbeiterIn suggeriert („De la chaîne, on voit...“). Auch die Frage *Vous comprenez?* kann als implizite Aufforderung an die LeserIn verstanden werden, ihre ästhetische Erfahrung der Orientierungslosigkeit und des Nicht-Verstehens zu reflektieren. und ihr in der intellektuellen Verarbeitung eine Bedeutung zuzuschreiben. Auch die Notiz „Pas de repères, l’usine“ (60) – kann als Signal dafür gelesen werden, die vom Text inszenierte und von der LeserIn erfahrene Orientierungslosigkeit als einen durch die Bedingungen der Fabrikarbeit hervorgerufenen Orientierungsverlust zu interpretieren.

So verweigert der Text zwar eine Darstellung von Fabrik als sinnvolles Ganzes, dem Fehlen einer sinnstiftenden Perspektive kann jedoch durchaus ein Sinn zugeschrieben werden.

Die Verweigerung von Sinnstiftung äußert sich nicht nur im Zerschlagen grammatikalischer Strukturen, sondern auch im Verzicht auf eine Sinnggebung durch den Rückgriff auf schon bestehende Erklärungsmodelle, sog. Diskurse. Dieser Verzicht auf Diskurse zeigt sich in dem Fehlen jeglichen Fachvokabulars; so finden sich keine Begriffe aus der marxistischen, feministischen oder ökonomischen Theorie, die die Fabrikarbeit jeweils aus einer anderen Perspektive erklären würden, bspw. als Ausbeutung der Arbeiterklasse durch den Kapitalismus, oder die Ausbeutung von Frauen durch die kapitalistisch-patriarchale Gesellschaft.³⁹⁹

Die Vermeidung von Fachbegriffen geht einher mit dem Rückgriff auf ein inhaltlich sehr unspezifisches Vokabular, was, wie wir gesehen haben, dazu beiträgt, die evozierte Fabrikwelt abstrakt und unwirklich erscheinen zu lassen. Aufgrund der Bedeutung eines von Kaplan ausdrücklich beabsichtigten ‚diskursfreien‘ Schreibens für die Gestaltung der fiktionalen Fabrikwelt soll im nächsten Kapitel der Diskursbegriff bei Kaplan näher untersucht werden, bevor ich dann zu der Frage komme, welche Konsequenzen ein diskursfreies Schreiben für den Entwurf eines weiblichen Subjekts hat.

³⁹⁹ Zu Beispielen für Texte mit einer solchen Perspektive siehe Renate Becker: *Inszenierungen des Weiblichen: die literarische Darstellung weiblicher Subjektivität in der westdeutschen Frauenliteratur der siebziger und achtziger Jahre* (1992), S.63ff.

IV. Schreiben ohne Diskurse

Die Sprachstrukturen von *L'excès-l'usine* lassen sich auch als Umsetzung von Kaplans Anspruch eines Schreibens ohne Verwendung von Diskursen lesen. Im folgenden möchte ich zeigen, daß sich das Schreibprojekt von Kaplan wesentlich über die Ablehnung von Diskursen definiert, und daß ihr Konzept eines diskursfreien Schreibens mit einer bestimmten Vorstellung vom Autorsubjekt verbunden ist. Wodurch zeichnet sich das schreibende Subjekt bei Kaplan aus und inwiefern ist es weiblich markiert? Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen weiblichen Subjektivität und Textstrukturen stellt sich hier also zunächst mit Blick auf den Entwurf der Autorin von sich selbst als schreibendem Subjekt, bevor im nächsten Kapitel der Entwurf weiblicher Subjekte im Text selbst nachgegangen werden soll.

Kaplans Äußerungen zum Thema ‚Diskurs‘ sind relativ vage, so daß es zur inhaltlichen Klärung des Begriffs notwendig ist, ihn im Kontext verschiedener literaturtheoretischer Positionen zu betrachten. Einige Aspekte von Kaplans Diskursbegriff werden verständlicher, wenn sie zu der im Zentrum der feministischen Diskussion der 70er Jahre stehenden Frage nach der Verbindung zwischen Sprache und Macht einerseits in Bezug gesetzt werden, und zu der Nachkriegsdebatte um die literarischen Verarbeitung des Holocaust andererseits. Konkreter erscheint Kaplans Diskursbegriff zudem, wenn die diskurstheoretischen Aussagen als Strategie verstanden werden, mit der sich die Autorin im literarischen Feld eine eigene Position innerhalb der als formal anspruchsvoll geltenden Literatur schafft.

Eine Klärung von Kaplans Diskursverständnis ist auch erforderlich, weil der Begriff in den 70er Jahren zu einem Modewort wurde und von zahlreichen Disziplinen unterschiedlich definiert wird.⁴⁰⁰ Der Historiker und Philosoph Michel Foucault, in dessen Arbeiten der Begriff eine zentrale Bedeutung erhält, versteht Diskurse als Wissensformationen, die einen bestimmten Macht- und Subjekteffekt beinhalten.⁴⁰¹ In der feministischen Philosophie und in großen Teilen der Frauenbewegung tritt der Aspekt der Macht in den Vordergrund: Diskurs wird tendenziell gleichgesetzt mit *discours de maîtrise*, womit ein ‚männlicher Herrschaftsdiskurs‘ bezeichnet wird.⁴⁰² Der Literaturtheoretiker Blanchot sieht im Diskurs eine bestimmte Art der Sprachverwendung, die er der *écriture* entgegensetzt.⁴⁰³ All diese Bedeutungen bzw. Bedeutungsnuancen lassen sich in Kaplans Diskursbegriff feststellen.

1. Aspekte von Kaplans Diskursbegriff: *Discours* versus *écriture*

Der Diskursbegriff bei Kaplan fungiert grundsätzlich als Gegenpol zur *écriture*, d.h. Kaplan bestimmt *discours* in Abgrenzung von *écriture*. Der Begriff des *discours* steht im Dienste einer Strategie, mit der sich Kaplan im autonomen Bereich der formal anspruchsvollen Literatur eine eigene Position schaffen möchte. Der Gegensatz

⁴⁰⁰ Vgl. Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (1998), S.95-98; Jeremy Hawthorn: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie* (1994), S.64-68 und Gérard-Denis Farcy: *Lexique de la critique* (1991), S.40-41.

⁴⁰¹ Vgl. Foucault: *L'ordre du discours* (1970).

⁴⁰² Z.B. bei Luce Irigaray: „pouvoir du discours / subordination du féminin. Entretien“ (1975); bei Hélène Cixous siehe Françoise Collin: „quelques questions à hélène cixous“ (1976). Vgl. hierzu auch Duchon: *Feminism in France* (1986), S.68 und 82f.

⁴⁰³ Vgl. Schulte-Nordholt: *Maurice Blanchot: L'écriture comme expérience du dehors* (1995). Zur Verwendung des Begriffs in der Linguistik vgl. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (1998), S.95-98; Hawthorn (1994), S.64-68 und Farcy (1994), S.40-41.

discours / écriture und seine strategische Bedeutung sind in allen inhaltlichen Aspekten des Diskursbegriffes präsent und soll deshalb zuerst näher betrachtet werden.

In dem Gespräch mit Marguerite Duras über *L'excès-l'usine*, erklärt Kaplan, daß sie beim Schreiben keine Diskurse verwenden wollte:

En ayant pensé que je voulais écrire l'usine, je me suis rendu compte que tout mot de discours pervertirait complètement la chose, c'est-à-dire qu'il fallait que j'arrache tout ça.⁴⁰⁴

Diese Aussage zeigt schon, daß Kaplans Diskursbegriff negativ konnotiert ist. Diskurse haben Kaplan zufolge eine bestimmte Auswirkung auf den Gegenstand, den sie beschreiben. In der Perspektive Kaplans stellen Diskurse einen Gegenstand unter einer Verstehensperspektive dar, die sich mit ihrem literarischen Projekt des Fabrik-Schreibens nicht vereinbaren läßt. Kaplans Wortwahl und Formulierungen entwerfen Diskurse als eine dem literarischen Schreiben vorgängige, beharrliche Verstehensfunktion der Sprache. Diskurse erscheinen ziemlich virulent, wenn schon einzelne Wörter („tout mot de discours“) ausreichen, um eine verzerrende Wirkung zu entfalten. Mit dieser Zuschreibung von negativen Eigenschaften befindet sich Kaplan – wie ich zeigen möchte – in der Tradition einer französischen Literaturtheorie, die den Begriff des *discours* dazu benutzt, ein sich von ihm abgrenzendes ‚literarisches‘ Schreiben zu bestimmen.

Kaplan greift den Begriff erneut auf, um sich der Kritik von Duras an der „realistisch-sozialistischen“ Literatur zum Thema Fabrik anzuschließen. Als Duras zu *L'excès-l'usine* feststellt: „Ça met en échec toute la littérature réaliste-socialiste des cinquante dernières années“⁴⁰⁵, ergänzt Kaplan erklärend:

Oui, certainement, parce qu'elle est prise dans les significations justement, dans les discours... Pour moi, c'était tout à fait contraire à ce que je voulais faire. Je ne voulais plus du tout de discours. Ça me paraissait obscurcir complètement la chose, l'anéantir, et qu'on était malade ça c'est certain, de la surproduction des choses écrites au sens les moins écrites justement...⁴⁰⁶

Hier ist ein Zusammenhang zwischen Diskurs und Bedeutung hergestellt, der sich so interpretieren läßt, daß Diskurse Sinnzuschreibungen enthalten, die den Gegenstand aus einer vorgegebenen Perspektive erfassen; Kaplans Äußerungen lassen sich so verstehen, daß die genannte sozialistische Literatur die Fabrik auf der Basis von sozialistischen Theorien darstellt und ihr damit Sinnhaftigkeit zuweist. Diskurse wären damit Erklärungsmuster, die die Darstellung eines Gegenstandes durch die Zuweisung einer vorgefertigten Bedeutung verzerren.

In den bisherigen Äußerungen deutet sich die Konstruktion des genannten Gegensatzes zwischen *discours* und *écriture* an. Wenn Kaplan der Literatur, die mit Diskursen operiert, indirekt vorwirft, sie sei geschrieben, aber im Sinne von nicht-geschrieben, dann konstruiert sie ihren Diskurs-Begriff in Abgrenzung zu einer im folgenden näher zu erläuternden Vorstellung einer *écriture*. Kaplan bedient sich hier der zweifachen Bedeutung des Verbs *écrire*, das über seine allgemeine Bedeutung hinaus ein literarisches Schreiben, die sog. *écriture* bezeichnet. Richard Brütting zufolge wurde die *écriture* im Surrealismus „erstmalig zu einem zentralen literaturtheoretischen Thema“ und verwies auf die subversive Absicht der Surrealisten, „mit der etablierten Sprache und ihrer Logik zu brechen.“⁴⁰⁷ Seit Ende der 50er Jahre löst der Begriff *écriture* allmählich den der *littérature* ab, und in den 70er Jahren wurde *écriture* schließlich zum Synonym für Literatur.⁴⁰⁸ Zu präzisieren

⁴⁰⁴ Kaplan / Duras: „Usine“ (1987), S.112.

⁴⁰⁵ Kaplan / Duras (1987), S.113.

⁴⁰⁶ Kaplan / Duras (1987), S.113.

⁴⁰⁷ Richard Brütting: 'écriture' und 'texte'. *Die französische Literaturtheorie 'nach dem Strukturalismus'* (1976).

⁴⁰⁸ Vgl. Brütting (1976), S.69.

wäre Brüttings Aussage allerdings dahingehend, daß mit *littérature* die Literatur gemeint ist, die sich um formale Erneuerung bemüht und dabei mit der produktiven Funktion von Sprache arbeitet. Dies zeigt sich beispielhaft in den einflußreichen *écriture*-Konzepten von Roland Barthes und Jacques Derrida, als deren wesentliches Merkmal Béatrice Slama die Arbeit mit der Sprache nennt:

Le signifiant 'écriture', avec Barthes et Derrida, renvoie alors à un processus de production, à un travail sur le langage [...]. Il rompt avec la conception d'une 'littérature de la représentation'.⁴⁰⁹

Écriture beinhaltet also in dem gängigen Verständnis der 70er Jahre eine Sprachauffassung, die im Gegensatz steht zu einer (in der sog. traditionellen Literatur üblichen) Verwendung der Sprache als Instrument zur Abbildung von Wirklichkeit.

Daß Kaplan indirekt der „realistisch-sozialistischen“ Literatur den Status von Literatur abspricht, kann als Legitimierung der eigenen Position gesehen werden, und ist Bourdieu zufolge eine gängige Praxis im literarischen Feld. Dieses definiert sich ja als dynamisches Kraft- und Machtfeld, das sich durch den permanenten Konkurrenzkampf um die literarische Legitimität auszeichnet. Die Grenzen des Feldes, die sich durch die Frage bestimmen, was als Literatur gilt, was keine Literatur mehr ist und wer sich als AutorIn bezeichnen kann, liegen nicht fest, sondern werden ständig neu verhandelt. Deshalb muß jede AutorIn, die im literarischen Feld Legitimität erlangen will, versuchen, ihre eigenen Texte als ‚Literatur‘ zu definieren, was häufig einhergeht mit der Ausgrenzung anderer Texte aus dem Bereich der ‚legitimen Literatur‘.⁴¹⁰ Jedenfalls zeigt sich in Kaplans Äußerungen, daß es ihr auch um eine Bestimmung von ‚wirklicher‘ Literatur geht.

Indem Kaplan ihr eigenen literarisches Projekt implizit als *écriture* bezeichnet, situiert sie sich in dem Bereich der formal anspruchsvollen Literatur. Das wird noch deutlicher, als Kaplan und Duras über den Einfluß der Fabrik(hallen) auf die subjektive Wahrnehmung sprechen und über die Möglichkeit ihrer literarischen Umsetzung. Kaplan ist der Ansicht, daß die Wahrnehmung in der Fabrik sich auf ein reines Sehen beschränke:

...et voir, je crois qu'on peut, à l'usine, justement on ne peut que ça, on peut voir, voir, voir, enfin d'une certaine façon on ne peut que voir.⁴¹¹

Dieses „absolute, totale Sehen“, wie Kaplan es bezeichnet⁴¹² werfe Probleme bei der sprachlichen Erfassung der Fabrik auf, da es zu Herangehensweisen verleite, die Kaplan als nicht-literarisch verwirft:

...ou bien il y a cette espèce d'emmagasinement qui est complètement fou, ou bien on plaque des significations, mais ce n'est pas l'écriture, ni dans un cas ni dans l'autre.⁴¹³

Weder ein *emmagasinement*, womit gewiß eine Aufzählung von Beobachtungen gemeint ist, die keine Auswahl trifft und aufgrund ihrer fehlenden Strukturierung un-sinnig, verrückt erscheint, noch die Zuschreibung von Bedeutung, die dem Gesehenen einen Sinn verleihen, entsprechen Kaplans Vorstellung von *écriture*. Diese setze nämlich eine gewisse Distanz der Autorin zu ihrem Gegenstand voraus, „une séparation nécessaire“⁴¹⁴, sowie eine intensive Arbeit an der Sprache, die als ein Reduzieren beschrieben wird:

c'était comme s'il fallait enlever, enlever des choses, tout le temps, toujours enlever, et en même temps trouver une espèce de décalage léger pour que la chose soit.⁴¹⁵

⁴⁰⁹ Béatrice Slama: „De la 'littérature féminine' à 'l'écrire-femme'. Différence et institution“ (1981), S.58, Fn.34.

⁴¹⁰ Pierre Bourdieu erklärt diese Strategien in: *Les règles de l'art* (1992), S.311ff.

⁴¹¹ Kaplan / Duras (1987), S.114.

⁴¹² Vgl. Kaplan / Duras (1987), S.115.

⁴¹³ Kaplan / Duras (1987), S.115.

⁴¹⁴ Kaplan / Duras (1987), S.114.

⁴¹⁵ Kaplan / Duras (1987), S.116.

Dieser Prozeß der Aussonderung, als dessen Ergebnis sich die karge fragmentarische Sprache von *L'excès-l'usine* gut vorstellen läßt, muß Kaplan zufolge begleitet sein von einer „Verschiebung“, damit die Fabrik als fiktionale Wirklichkeit existieren kann. Damit ist meiner Ansicht nach eine Abweichung von der Alltagssprache bezeichnet, durch die sich literarische oder poetische Sprache auszeichnet. In *L'excès-l'usine* manifestiert sich eine solche Verschiebung in den oben analysierten Verfremdungsverfahren. Sie lassen die Fabrik als ungewohnt erscheinen und entziehen sie damit den alltäglichen, geläufigen Wahrnehmungen.

Die Umsetzung ihrer Vorstellung davon, was die *écriture* zu leisten habe, ist Kaplan meiner Ansicht nach in *L'excès-l'usine* gelungen. Dies zeigt sich daran, daß die Fabrik weder als realistische Abbildung noch als eine aus einer Verstehensperspektive als sinnvoll strukturierte Wirklichkeit erscheint. Mit Textverfahren, die einen Realitätsbezug vermeiden und nicht auf außertextliche Erklärungsmodelle zur Sinnstiftung referieren, entwirft der Texte eine eigene fiktionale Fabrikwelt; die Sprache läßt sozusagen aus sich heraus eine eigene ästhetische Wirklichkeit entstehen. Bemerkenswert erscheint mir, daß der Text jene unstrukturierte Wahrnehmung, die Kaplan als totales Sehen bezeichnet, inszeniert. Es ist eine Wahrnehmung, die die Dinge wahllos registriert, und unterschiedslos aneinanderreihet, so daß die Fabrik als eine ungeordnete Anhäufung von disparaten Dingen erscheint, die zusammen kein kohärentes Ganzes ergeben. Diese Darstellung von Wahrnehmung ist keine mimetische Abbildung, sondern wird mittels formal hochstrukturierter Stilmittel und Textverfahren – wie Parataxe, Auflösung von Syntax und Grammatik, einem reduzierten Wortschatz, Wiederholungen und Variationen, sowie der Kreisstruktur – inszeniert. Die Evokations- und Verfremdungsverfahren bewirken, daß aus der Wahrnehmung keine wirklichkeitsgetreue Detailbeschreibung entsteht, indem sie das Präsentierte wirklich und unwirklich zugleich erscheinen lassen.

Mit ihren metaliterarischen Erklärungen, die sowohl eine ‚realistische Abbildung‘ als auch eine bedeutungsstiftende Perspektive ablehnen, und mit ihrem fiktionalen Text selbst bezieht Kaplan eine Position, die sich auch als Abgrenzung von der dokumentarischen Prosa sowie der Selbstfindungsliteratur der 70er Jahre verstehen läßt. Die Dokumentarliteratur ist in den 60er Jahren als Folge eines zunehmenden Mißtrauens der politischen Protestbewegungen gegen alle Formen von Macht und Herrschaft entstanden, in einer Abwendung von der als bürgerlich affirmativ verschrienen Literatur.⁴¹⁶ Sie war von dem Glauben bestimmt, „daß um Kunst politisch wirksam zu machen, die Wirklichkeit selber zu Wort kommen sollte.“⁴¹⁷ Dies trifft auch für die Neue Frauenliteratur zu, die in einer ersten Phase vorwiegend als Dokumentar-, Reportage- und Protokollliteratur auftritt. Ein wesentliches Merkmal dieser Texte besteht darin, daß sie eine wirklichkeitsgetreue Darstellung von Realität anstreben und dabei auf ästhetische Reflexionen und eine formale Gestaltung weitgehend verzichten.⁴¹⁸ Die Darstellung der Arbeitswelt, insbesondere die Arbeitsbedingungen in Fabriken sowie die in den 70er Jahren vermehrt geführten Arbeitskämpfe, war ein Anliegen der Texte. Ein Beispiel hierfür ist der Bericht von Monique Piton über den 18 Monate andauernden Arbeitskampf in der Uhrenfabrik LIP in Besançon.⁴¹⁹

⁴¹⁶ Vgl. Renate Becker: *Inszenierungen des Weiblichen: die literarische Darstellung weiblicher Subjektivität in der westdeutschen Frauenliteratur der siebziger und achtziger Jahre* (1992), S.63ff. und Brigitte Heymann: *Textform und weibliches Selbstverständnis. Die Romane von Hélène Cixous und Chantal Chawaf* (1991), S.22.

⁴¹⁷ Becker (1992), S.64.

⁴¹⁸ Vgl. hierzu Abschnitt I.1. dieser Arbeit.

⁴¹⁹ Monique Piton: *c'est possible*. (1975); deutsche Übersetzung: *Anders leben. Chronik eines Arbeitskampfes: Lip, Besançon*, Frankfurt 1976. Weitere Beispiele: Dorothee Letessier: *Le voyage à Paimpol* (1980), vgl. hierzu auch Heymann (1991), S.33. Ein Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum ist Marianne Herzog: *Von der Hand in den Mund. Frauen im Akkord* (1976).

Kaplans Bemerkung, „on était malade [...] de la surproduction des choses écrites au sens les moins écrites justement“ läßt sich als Anspielung auf diese Texte lesen. Kaplan formuliert in dem Gespräch mit Duras den Anspruch und die Notwendigkeit zur literarischen Erneuerung in Abgrenzung zu den dokumentarischen Verständigungstexten der 70er Jahre. Diesen formal-sprachlich nicht ausgearbeiteten, teilweise ausführlich erzählenden, beschreibenden und erklärenden Texten⁴²⁰ setzt Kaplan einen gewollten sprachlichen Minimalismus entgegen; als Schlüsselbegriff zur Bezeichnung ihres minimalistischen Verfahrens dient das Verb *enlever*:

C'est pour ça que je parlais d'enlever, d'enlever toujours, d'écrire très peu de choses mais que ce soit ça.⁴²¹

Auf den Anfang der 80er Jahre auch in der feministischen Kritik selbst zunehmend als Mangel empfundenen Verzicht auf ästhetische Reflexion insbesondere in den Selbstfindungstexten der Frauenliteratur – „Trop de textes écrits sur le vif, peu de réflexion“ klagt Rosadoni, die Leiterin der bei *Denoël* erscheinenden Frauenbuchreihe⁴²² – reagiert Kaplan, ohne diese ausdrücklich zu benennen, indem sie literaturästhetischen Überlegungen zur Grundlage ihrer Texte macht und in den literarischen Texten neue Sprachformen erprobt.

Damit soll nicht behauptet werden, daß Kaplan sich bewußt von der feministischen und dokumentarischen Literatur abgrenzt, um ihre Chancen auf eine Publikation und auf literarische Anerkennung zu erhöhen. Sie bezieht vielmehr eine Position, die sich aus den Problemen und Mängeln der vorangegangenen literarischen Bewegungen eröffnet hat. Kaplan bestimmt ihr Schreibprojekt im Unterschied zu den Autorinnen der dokumentarischen und der Selbstfindungstexte in erster Linie als ästhetisches, nicht als politisches Anliegen. Ihre implizite Nähe zur feministisch engagierten Literatur ergibt sich gerade daraus, daß sie einen Gegenstand der dokumentarischen Frauenliteratur aufgreift und in formal erneuerter Form präsentiert.

1.1. Diskurs als Benennung

Wenn Kaplan für sich ein Schreiben im literarischen Sinn in Anspruch nimmt, dann tut sie dies vorwiegend in Abgrenzung von einem Schreiben, das sich auf Diskurse stützt. In den eingangs angeführten Zitaten baut sich ein Gegensatz auf zwischen *discours*, *signification* auf der einen und *écriture* auf der anderen Seite, wobei *discours* einen negativen, *écriture* einen positiven Wert erhält.

Diese Gegenüberstellung findet sich auch bei Maurice Blanchot, auf den sich Kaplan in anderem Zusammenhang ausdrücklich bezieht.⁴²³ Sie soll deshalb kurz skizziert werden.

Anne-Lise Schulte-Nordholt hat in einer Studie anhand der literaturtheoretischen und literarischen Schriften Blanchots aus einem Zeitraum von über vier Jahrzehnten sehr detailliert seine Vorstellungen von Sprache, *écriture* und Diskurs untersucht, so daß ich mich im folgenden auf die Ergebnisse ihrer Arbeit stütze.⁴²⁴ Schulte-Nordholt führt aus, daß Blanchot zwei Arten von Sprache unterscheidet, *langage littéraire* und *langage courant*. Genauer gesagt handelt es sich um zwei Möglichkeiten der Sprachverwendung: einer alltäglichen, die Sprache als Instrument einsetzt:

Dans sa version courante, quotidienne [...] le langage est un instrument: il est subordonné aux fins pratiques de l'action, de la communication, de la compréhension, bref il est subordonné au monde. C'est dire que, dans cet usage courant, le langage n'a pas d'existence, de réalité propre: les mots sont purs

⁴²⁰ Pitons Bericht über den Arbeitskampf bei LIP umfaßt beispielsweise über 600 Seiten.

⁴²¹ Kaplan / Duras (1987), S.113.

⁴²² Zitiert nach Danièle Neumann: „L'édition féministe aujourd'hui“ (1984), S.83: Vgl. hierzu Abschnitt II.2. dieser Arbeit zur Krise der feministisch engagierten Literatur.

⁴²³ Vgl. Kaplan / Duras (1987), S.115.

⁴²⁴ Schulte-Nordholt: *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors* (1995).

signes transparents...⁴²⁵

Davon unterscheidet sich der literarische Sprachgebrauch, der Sprache als materielle Realität betrachtet, die die Welt nicht bezeichnet, sondern aus sich heraus eine Welt entstehen läßt:

S’y oppose alors l’usage littéraire du langage: ici le langage cesse d’être un instrument, un moyen, les mots ne sont plus seulement des entités vides se référant au monde extérieur au langage, mais prennent une épaisseur sensible, une réalité dans les sons, les cadences et les rythmes. Loin d’être pure référence au monde extérieur, le langage littéraire crée lui-même un monde.⁴²⁶

Die alltägliche, referentielle Sprache bezeichnet Blanchot auch als *discours*, die literarische Sprache, die sich ihrer Verweiskfunktion entledigt hat und dadurch selbst eine materielle Dichte gewinnt, nennt er *écriture*.

...dans l’écriture vient au jour une version du langage autre que le langage référentiel, orienté sur le sens, sur le ‘message’ à transmettre, que Blanchot appelle le discours.⁴²⁷

An dieser Stelle läßt sich eine erste Gemeinsamkeit zwischen den Diskursbegriff bei Blanchot und Kaplan feststellen. Indem Kaplan *discours* und *signification* miteinander assoziiert, bestimmt sie wie Blanchot Diskurs als eine Sprachform, die vorgegebene Bedeutungen transportiert.

Eine weitere Gemeinsamkeit betrifft das Verhältnis von *discours* und *écriture*. Bei Blanchot erscheinen sie wie zwei Seiten der Sprache, die untrennbar miteinander verbunden sind und sich in ständigem Konflikt befinden:

...le discours [est] en lutte perpétuelle avec une couche sous-jacente à lui: avec l’écriture qui menace l’ordre de la représentation et du sens.⁴²⁸

In Kaplans Äußerungen klingt diese Vorstellung von einem Spannungsverhältnis zwischen *écriture* und *discours* ebenfalls an, wenn sie ihre Spracharbeit als ein Herausnehmen und Herausreißen bezeichnet. Auch bei ihr erscheint der Diskurs der *écriture* vorgeordnet, denn um zur *écriture* zu gelangen muß alles, was in der Sprache an einen Diskurs erinnert, entfernt werden.

Schließlich fällt noch eine dritte Parallele zwischen Blanchot und Kaplan auf, und zwar in ihrer Vorstellung, daß die diskursive Sprache ihrem Gegenstand Gewalt antue. Blanchot sieht in der repräsentierenden Sprache „eine ursprüngliche Gewaltsamkeit am Werk“ wie Peter Bürger es ausdrückt.⁴²⁹ Bürger, der diesen Aspekt der Gewalt in Blanchots Sprachauffassung herausarbeitet, stellt fest, daß Blanchot an die Vorstellungen Hegels anknüpft, bei dem es heißt:

Der erste Act, wodurch Adam seine Herrschaft über die Thiere constituirt hat, ist, daß er ihnen Nahmen gab, d.h. sie als seyende vernichtete und sie zu für sich ideellen machte.⁴³⁰

Während Hegel die Vernichtung durch sprachliche Benennung im übertragenen Sinn versteht, deutet Blanchot sie ins Wörtliche um:

Bei Hegel ist das ‘Vernichten’ der Tiere durch Adam eindeutig metaphorisch; sie sterben nicht wirklich, Blanchot behält zwar die metaphorische Rede bei, sucht sie aber so eng an die wörtliche zu knüpfen, daß der Unterschied verwischt wird. Das heißt, er insistiert darauf, daß in der Sprache wirklich ein Gewalttames, Ausschließendes, eben: Tötendes am Werk ist.⁴³¹

Die Vorstellung, daß der für Diskurse charakteristische Akt des Benennens eine tatsächliche Vernichtung der genannten Sache darstellt, findet sich auch in Kaplans Ansicht, Diskurse würden ihren Gegenstand auslöschen – *anéantir*.

⁴²⁵ Schulte-Nordholt (1995), S.27.

⁴²⁶ Schulte-Nordholt (1995), S.27.

⁴²⁷ Schulte-Nordholt (1995), S.15.

⁴²⁸ Schulte-Nordholt (1995), S.85.

⁴²⁹ Peter Bürger: „Die Literatur und der Tod: Maurice Blanchot“ (1992), S.175.

⁴³⁰ Hegel: *Jenaer Systementwürfe I*. Zitiert nach Bürger (1992), S.175f.

⁴³¹ Bürger (1992), S.176.

Solche Überlegungen zur Herrschaftsdimension von Sprache finden sich nicht nur in den zitierten literaturtheoretischen Aussagen Kaplans. In ihren Romanen werden immer wieder die negativen Auswirkungen von Benennungen vorgeführt oder thematisiert. Dies möchte ich an zwei Beispielen aus den Romanen *Le Pont de Brooklyn* (1987) und *L'épreuve du passeur* (1989) zeigen.

Le Pont de Brooklyn dreht sich um die Beziehung von fünf Personen, die sich im New Yorker Central Park zufällig kennen lernen und anfreunden. Die Hauptfiguren – Anna, Julien, Chico, Mary und ihre Tochter Nathalie – werden, wie ich in der ausführlichen Analyse des Romans im siebten Kapitel zeigen werde, als positiv dargestellt, weil sie relativ unvoreingenommen aufeinander zugehen und miteinander umgehen. Im Kontrast dazu erscheint Irène, eine Nebenfigur, deren Denken und Wahrnehmung von Vorurteilen bestimmt ist. Diese Figur bezeichnet nun Julien, der sich auffällig intensiv für die sechsjährige Nathalie interessiert, in dessen Abwesenheit als „pervers“:

- C'est un pervers, ce type.
- C'est évident, dit Irène.
- Elle répète:
- C'est un pervers.
- Elle ajoute:
- Ça se voit.
- Le mot se pose dans la pièce, lentement.
- Il circule aux quatre coins, et, rapide, il verrouille. (139)

Sowohl der Akt der Benennung als auch ihr Inhalt erscheinen negativ gezeichnet. Die Äußerung ist als Vorurteil kenntlich gemacht – „C'est évident“; „Ça se voit“ – das einer Verurteilung gleichkommt, und sie ist zudem noch diskreditiert, weil sie inhaltlich nicht begründet wird und von einer Figur kommt, die von den anderen als unangenehm und unsympathisch empfunden wird.⁴³²

Die Wirkung, die die Benennung entfaltet, ist ebenfalls negativ. Einmal ausgesprochen verselbständigt sich das Wort und wird sozusagen zu einem handelnden Subjekt, das die Unterhaltung unterbricht und die anderen Gesprächsteilnehmerinnen aus der Fassung bringt. Als müßten sie ein Gegengewicht zu dieser von ihnen als unzutreffend und unangebracht erachteten Klassifizierung schaffen, denken Anna und Chico – also zwei der positiv dargestellten Figuren – beim Anblick des zurückkehrenden Julien übereinstimmend: „Beau comme l'innocence, ce Julien. Voilà.“ (140) Mit diesem als Ausgleich funktionierenden Klischee von der unschuldigen Schönheit ist das Problem von Juliens auffälligem Interesse für das Mädchen nicht entschieden, sondern erneut geöffnet. Juliens Verhalten wird nämlich auch von Anna kritisch betrachtet – sie fragt ihn mehrmals bzw. wirft ihm vor, er habe ein sexuelles Interesse an der Sechsjährigen. Insgesamt ist der Text darauf ausgelegt, die Einsicht zu vermitteln, daß die klassifizierende Benennung Juliens Verhalten nicht erfaßt. Die Bezeichnung schränkt auf eine Eigenschaft ein, der einer sexuellen Abnormalität, und blendet dabei alle anderen Aspekte der Persönlichkeit aus. Was Julien an Nathalie so fasziniert sind ihre Präsenz und Lebendigkeit, die ihn auf sich selbst zurückwerfen, ihn mit seiner Kindheit konfrontieren. Letzteres wird in der Schlußszene suggeriert, als Julien Nathalie zur Brooklyn Bridge mitnimmt und sich dort von ihr verabschiedet, um dann über die Brücke zu seinem Geburtsort zurückzukehren.⁴³³

Ein anderer Aspekt der Wirkung von benennenden Wörtern wird in *L'épreuve du passeur* vorgeführt und thematisiert, und zwar anhand einer Geschichte, genauer gesagt eines Rätsels, das dem Roman seinen Titel gibt.

⁴³² Vgl. *Le Pont de Brooklyn* (1987), S.97f. und 138f.

⁴³³ „– Où tu vas, lui crie Nathalie. / [...] Julien s'arrête et se retourne. Il regarde Nathalie longtemps. / – Je vais là-bas, il montre Brooklyn. / Tu te souviens, il ajoute, je t'avais dit que j'y retournerais, un jour.“ (236).

Dieses Rätsel legt Serge, eine Hauptfigur, seinem Freund Jean und den anderen Gästen einer Kneipe vor. Die Geschichte dreht sich um eine Frau, ihren Ehemann, ihren Liebhaber, der auf der anderen Seite des Flusses wohnt, dessen Nachbarn, einen Mörder und einen Fährmann.⁴³⁴ Einmal, als die Frau wie gewöhnlich den Tag mit ihrem Liebhaber verbracht hat und nach Hause will bevor der Ehemann zurückkehrt, ist es so spät geworden, daß eine sichere Überquerung der Brücke nicht mehr möglich ist. Denn wie allseits bekannt ist, kommt jeden Abend ein Mörder zur Brücke und tötet alle, die sie überschreiten wollen. Die Frau sucht Hilfe beim Fährmann, der sie gefahrlos übersetzen könnte, hat jedoch kein Bargeld dabei, um ihn zu bezahlen. Er lehnt es ab, sie mitzunehmen, der Liebhaber und dessen Nachbarn weigern sich, ihr Geld auszuleihen. Aus Angst ihr Mann würde sie umbringen, wenn sie über Nacht wegbleibt, entschließt sie sich, den Versuch zu wagen und über die Brücke zu gehen. Dabei wird sie ermordet.

Wer, so fragt nun Serge, trägt von allen Beteiligten am meisten Schuld an ihrem Tod? Die ZuhörerInnen denken angestrengt nach und äußern dann verschiedene Meinungen, bei denen reihum dem Ehemann, dem Liebhaber, dessen Nachbarn, dem Fährmann und der Ehefrau selbst der größte Teil der Schuld zugewiesen wird, nicht jedoch dem Mörder. Schließlich unterbricht Serge die Diskussion und schreit:

Et l'assassin, hein? Et l'assassin sur le pont? C'est pas lui le plus coupable? C'est lui qui assassine et c'est pas lui le plus coupable? (169)

An seinen Freund Jean gerichtet, fährt er fort:

L'assassin assassine et toi, tu ne vois rien. Tu ne vois pas ce qui se passe, tu ne vois pas qui fait quoi, tu ne vois rien, rien de rien.

On te dit que c'est un assassin, alors ça va de soi qu'il assassine, le mot t'aveugle, toujours les mots t'aveuglent, tu ne vois rien... (169)

Serge argumentiert, daß (klassifizierende) Wörter den Blick verstellen auf das, was sie aussagen. Sie verleiteten dazu, den ausgedrückten Inhalt als gegeben hinzunehmen, und bewirkten damit eine unreflektierte Akzeptanz des Gesagten. Es werde als normal, selbstverständlich hingenommen, daß ein Mörder mordet; sein Tun selbst werde nicht mehr in Frage gestellt. Dieser Ansicht wird von keiner Seite widersprochen, weder von den anderen Figuren noch von einer Erzählinstanz, so daß sie als gültige Sinnperspektive des Textes erscheint.

Wendet man diese Überlegungen auf *L'excès-l'usine* an, so läßt sich das unspezifische Vokabular des Textes interpretieren als Absicht, die in *L'épreuve du passeur* beschriebene Wirkung kategorisierender Wörter durch deren Ausschluß zu vermeiden. Die Wirkung des allgemeinen Wortschatzes besteht darin, die Fabrik aus den bekannten Sinnzusammenhängen herauszulösen, damit der Blick sich wieder auf die Dinge selbst richtet – nicht auf ihre Bedeutung innerhalb eines vorgegebenen Rahmens. Die semantische Reduktion des Vokabulars stellt eine Umkehrung des von Domna Stanton als „to name the unnamed“ betitelten Verfahrens dar. Mit diesem Begriff bezeichnet Stanton das Bestreben, das Unrepräsentierte sprachlich zu erfassen und dem noch nicht Benannten mit Hilfe von Metaphern einen Namen zu geben.⁴³⁵ Kaplans Vorgehensweise scheint das genaue Gegenteil davon zu sein: Sie versucht, dem schon Benannten die bedeutungstragenden Bezeichnungen wieder abzunehmen, „to unname the named“ sozusagen. Bezeichnenderweise verwendet Kaplan in *L'excès-l'usine* kaum Metaphern. „Denn es weisen Metaphern und Verleiche [...] stets noch auf etwas anderes hin und lenken damit den Blick hinaus...“, wie Zeltner bemerkt.⁴³⁶ Metaphern haben, ähnlich wie diskursive Begriffe, die aus Kaplans Sicht unerwünschte Wirkung, daß sie von der Sache selbst – hier von der Fabrik – ablenken. Kaplan

⁴³⁴ Vgl. *L'épreuve du passeur* (1989), S.165ff.

⁴³⁵ Domna Stanton: „Difference on Trial. A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva“ (1989), S.157 und 162.

⁴³⁶ Gerda Zeltner: „Eine Musik, ohne Melodie. Leslie Kaplan“ (1995), S.187.

geht es darum, das in Theorien schon mehrfach Erklärte – Duras spricht in Bezug auf die Fabrik von einem „Fait usé, généralisé, irréversiblement codé“⁴³⁷ – dem Wissen und Verstehen wieder zu entziehen.

Die diskurskritischen Erklärungen Kaplans stehen zweifellos der Literaturtheorie von Blanchot nahe.⁴³⁸ Sie weisen jedoch auch auffallende Ähnlichkeit mit der feministischen Kritik von Hélène Cixous auf, insbesondere was die Bewertung von Benennungen im Sinne von Bedeutungszuschreibung angeht.

Cixous vertritt die Ansicht, daß Benennungen eine Vernichtung darstellen, wenn sie darauf abzielen, eindeutige Bedeutungen herzustellen. Eine solche Festlegung von Bedeutung sei kennzeichnend für das abendländische Denken, das mit binären Oppositionen arbeite, die sich alle auf das grundlegende Paar Mann/Frau zurückführen lassen:

En fait toute la théorie de la Culture, toute la théorie de la société, tout l'ensemble des systèmes symboliques [...] tout est organisé à partir d'oppositions hiérarchisées qui renvoient à l'opposition homme/ femme, laquelle ne se soutient que d'une différence posée comme 'naturelle' par le discours culturel, différence entre l'activité et la passivité. Ça marche toujours comme ça, et cette opposition c'est une opposition en **couple**. C'est un couple qui est posé comme s'opposant, c'est un couple dans lequel il y a tension, il y a lutte... un couple où une certaine guerre est livrée, où une mort est toujours à l'œuvre...⁴³⁹

Mit der Metapher des Kampfes bezeichnet Cixous das Verhältnis der beiden Teile einer Opposition, die nie als gleichwertige nebeneinander stehen, sondern hierarchisch angeordnet sind, und zwar so, daß der männlich markierte Pol als überlegen und positiv bewertet erscheint, der weiblich markierte Teil als unterlegen und negativ.

La ruse et la violence (inconscientes?) de l'économie masculine consistent à hiérarchiser la différence sexuelle en valorisant l'un des termes du rapport, en réaffirmant ce que Freud appelle le *primat du phallus*. Et la 'différence' est en fait toujours perçue, effectuée, comme opposition. Masculinité/féminité s'opposent de telle manière que c'est le privilège mâle qui s'affirme dans un mouvement conflictuel joué d'avance.⁴⁴⁰

Die Bedeutungsbildung funktioniere nun so, daß sich ein Term gegenüber dem anderen durchsetze:

...l'opération de la signification: [...] C'est une opération du vouloir-dire, du „ceci veut dire cela“, de la distribution prédicative qui ordonne toujours à la fois la constitution du sens, et cependant que le sens se constitue, il ne se constitue que dans le mouvement où l'un des termes du couple, l'un des deux est détruit au profit de l'autre.⁴⁴¹

In dieser Argumentation erscheint die gewollte Konstruktion von Sinn als Vorgang der Zerstörung, weil zur eindeutigen Sinnbildung notwendigerweise einer der beiden Teile des Oppositionspaares unterdrückt werden müsse. Die Festlegung von Bedeutung ist bei Cixous gedacht als Akt der Vernichtung, bei dem die weiblich konnotierte Seite unterliegt. Für Cixous hat die Erzeugung von Bedeutung die Auslöschung der Frau im symbolischen Sinn zur Folge.

Kaplan bewertet den Willen zur Bedeutungsfestlegung, der *signification* ebenso wie Cixous als Vernichtung, allerdings ohne sich auf eine geschlechtsspezifische Argumentation zu beziehen. Dennoch scheint mir Kaplan, was die Radikalität der Zerstörung betrifft, den Ansichten Cixous' näher zu stehen als denen von Blanchot. Denn während für Blanchot das durch Benennung vernichtete Ding zumindest als Bedeutung im Diskurs repräsentiert ist,⁴⁴² sehen Cixous wie Kaplan ausschließlich den Aspekt der Vernichtung: Für Cixous führt der Vorgang der

⁴³⁷ Kaplan / Duras (1987), S.112.

⁴³⁸ Vgl. hierzu auch Wolfgang Asholt: *Der französische Roman der 80er Jahre*. (1994), S.62ff.

⁴³⁹ Cixous: „le sexe ou la tête?“ (1976), S.7; Hervorhebung von Cixous.

⁴⁴⁰ Cixous: „Sorties“ (1975), S.147; kursiv von Cixous.

⁴⁴¹ Cixous „le sexe ou la tête?“ (1976), S.7.

⁴⁴² Vgl. Schulte-Nordholt (1995), S.32.

Benennung zur Vernichtung der Frau im metaphorischen Sinn, bei Kaplan ist das Signifizieren-Wollen ebenso grundsätzlich ein Akt der Vernichtung, wie ihre Aussagen in dem Gespräch mit Duras gezeigt haben.

Erst in ihrem vorläufig letzten Buch, *Le Psychanalyste*, das 1999 erscheint und sich mit den Möglichkeiten und Praktiken der psychoanalytischen Therapie beschäftigt, kann Kaplan der benennenden Funktion von Wörtern auch eine positive Seite abgewinnen: Die Arbeit mit Sprache, so wie sie in der Analyse stattfindet bzw. stattfinden sollte, ermöglicht einen Zugang zu vergangenen Erlebnissen und Gefühlen. Diese Ansicht wird von Louise, einer der Figuren, die eine Psychoanalyse absolviert, vertreten:

Ce qui est extraordinaire, dit Louise [...] c'est comment, tout d'un coup des sentiments enfouis, des émotions perdues, des événements terribles qui vous tombent dessus, des faits purs et simples dont on ne sait pas quoi penser, des souvenirs oubliés, deviennent accessibles, vivants, prennent un sens, plusieurs sens, se mettent en rapport, ils étaient là, enregistrés, mais on ne les éprouvait pas, comme des négatifs de photos, et ils sont révélés, le travail les révèle, les rend réels, pleins, en noir et blanc ou en couleur. Le travail des mots.
Nommer, faire exister.⁴⁴³

In dieser von einer Figur formulierten Perspektive, die im Gesamtkontext jedoch einen Status von Allgemeingültigkeit erhält, besteht die Arbeit der Analyse darin, mit Hilfe von Sprache der Vergangenheit eine Realität in der Gegenwart zu verleihen, ihr eine bzw. mehrere Bedeutung zu geben („un sens, plusieurs sens“). In dem begrenzten Gebiet der Psychoanalyse erhält das Benennen also einen positiven Wert, soll jedoch nicht dazu dienen, Sinn eindeutig und endgültig festzulegen. Die Möglichkeit, mit Sprache einen Sinn herzustellen, darf jedoch nicht von der AnalytikerIn genutzt werden, um die Erzählung der PatientIn und ihre Person insgesamt in vorgefertigte Wissenskategorien einzuordnen. Dies wird an anderer Stelle des Romans deutlich gemacht, wo die Ich-Erzählerin die Berufsauffassung des Psychoanalytikers Simon in Abgrenzung zu den bestehenden Klischees beschreibt:

Simon [...] s'opposait à une image qui parfois pouvait correspondre à la réalité, le cliché de l'analyste vissé dans son fauteuil, imbu de lui-même, interprétant du haut d'un savoir préétabli... (231)

In der im Text angelegten Sichtweise ist es nicht die Aufgabe der AnalytikerIn die PatientIn mittels eines vorbestehenden, psychologischen Wissens in ein Bedeutungsraster einzuordnen, z.B. als krank oder gesund. Ihr/sein Denken müsse darauf ausgerichtet, eine/n PatientIn in ihrer/seiner Individualität zu erkennen, und nicht darauf, sie/ihn als ‚Fall‘ zu betrachten:

...Mais de la pensée, rigoureuse, dont l'objet ne se définit pas à travers une distinction entre des catégories déjà fixées, entre normal et pathologique, entre santé et maladie, mais qui est l'inconscient d'un sujet unique que le psychanalyste cherche à rencontrer, dont l'enjeu de travail n'est pas la connaissance d'un cas, mais le rapport d'un sujet à sa vérité. (232)

Die Arbeit mit Wörtern, das Beschreiben und Benennen also, bleibt in der aufgebauten Perspektive der PatientIn vorbehalten – die Erkenntnis der positiven Funktion von benennender Sprache wird ja auch von einer Figur formuliert, die sich in einer Analyse befindet. Sie gilt aber nur für diesen kleinen, genau abgegrenzten Bereich.

1.2. Diskurs als Wissen

Kaplans Diskursbegriff umfaßt eine weitere Bedeutung, die über die bei Blanchot beschriebene hinausgeht. ‚Diskurs‘ ist für Kaplan nicht nur ein Synonym für die referentielle, benennende Sprache, sondern bezeichnet auch Wissensformationen im Sinne Foucaults.⁴⁴⁴

⁴⁴³ Kaplan: *Le Psychanalyste* (1999), S.405.

⁴⁴⁴ Michel Foucault definiert ‚Diskurs‘ auf drei Ebenen, je nach der ihn tragenden Instanz. Zunächst bezeichnet er eine Abhandlung, die Rede eines Individuums, die in einem abgesteckten Feld Wissen produziert; ein

Wenn Kaplan der realistisch-sozialistischen Literatur vorwirft, sie seien in Bedeutungen bzw. Diskursen verfangen, dann zeigt schon der Plural, daß hier nicht eine Sprachform oder Sprachverwendung bezeichnet ist. Gemeint sind vielmehr Erklärungsmodelle, die einen Gegenstand als Sinn-Einheit darstellen, und dabei von bestimmten Wertvorstellungen und Kategorien ausgehen.

Diskurse stellen Foucault zufolge ein Wissen her, und der Wille zum Wissen ist auch ein Wille zur Macht.⁴⁴⁵ Die Verwendung von Diskursen ist folglich geleitet von dem Wunsch nach Macht: „...der Diskurs [...] ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, derer man sich zu bemächtigen sucht.“⁴⁴⁶

Auf diese Verbindung von Wissen und Macht hebt Kaplan ab, wenn sie ihre Ablehnung von Diskursen begründet. Für Kaplan beinhaltet die Anwendung von Diskursen eine Machtausübung, die nicht in die Literatur gehört. Dies formuliert sie explizit in einem Gespräch mit Claude Régy anlässlich der Bühnen-Inszenierung ihres dritten Textes, *Le criminel*. Kaplan stellt dort klar:

Au théâtre, dans la littérature en général, je n'aime pas ce que j'appellerais le naturalisme, un héritage du dix-neuvième siècle. C'est-à-dire qui entend mettre en scène, ou écrire, la réalité objective, avec ce que cela comporte de savoir, de maîtrise sur ce que l'on croit connaître. La psychologie, la sociologie avec leurs catégories, enferment les gens, estimant par exemple qu'un ouvrier doit penser de telle façon...⁴⁴⁷

Kaplan wendet sich hier insbesondere gegen Diskurse mit einem wissenschaftlichen Anspruch wie die Psychologie und Soziologie, weil sie Formen des Wissens seien, die ihren Gegenstand kategorisieren und damit einschränken. Kaplans Kritik wendet sich dagegen, daß Menschen zum Objekt von Diskursen gemacht werden. Das Wissen, das Diskurse etablieren, werde den Menschen nicht gerecht und könne in der Praxis eine schädliche Auswirkung haben. Dies jedenfalls demonstriert sie in ihrem Roman *Le Psychanalyste*. Dort führt die Anwendung von psychiatrischem Wissen, das sich nicht an den Symptomen des/der Kranken selbst orientiert, sondern sie/ihn in vorgefertigte Kategorien einordnet, dazu, daß ein Kranker falsch behandelt wird und seine Chancen auf Heilung damit zunichte gemacht werden.⁴⁴⁸

Es ist sicherlich kein Zufall, daß Kaplan in diesem Zusammenhang die naturalistische Literatur anführt und an anderer Stelle die Begriffe Naturalismus und Diskurs sogar gleichsetzt,⁴⁴⁹ denn die naturalistische Literaturtheorie arbeitet genau mit diesen wissenschaftlichen Erklärungsmodellen, die Kaplan ablehnt.

Dieser Anspruch des Naturalismus tritt ganz deutlich zutage in Emile Zolas programmatischer Schrift *Le roman expérimental*, in der wiederholt das Ziel formuliert ist, die menschliche Natur mittels wissenschaftlicher Theorien verstehbar zu machen und zu kontrollieren. „Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale“ heißt es beispielsweise über Balzacs Roman *La Cousine Bette*, in dem Zola die experimentelle Methode schon angewendet sieht.⁴⁵⁰ Aus Zolas Perspektive sind mit Wissen und Erkenntnis eine Machtposition verbunden, die es anzustreben gilt. In Zolas Perspektive ist

Beispiel hierfür ist Foucaults eigene Antrittsrede am Collège de France: *L'ordre du discours* (1972). Des weiteren bezeichnet der Begriff eine von Gruppen oder Institutionen getragene Disziplin, wie z.B. Medizin oder Jura. Auf der höchsten Ebene ist mit Diskurs eine Ideologie oder Weltanschauung einer ganzen Gesellschaft gemeint; in diesem Sinn kann beispielsweise von dem Diskurs des Abendlandes gesprochen werden. Vgl. Foucault: *L'ordre du discours* (1972); Clemens Kammler: „Historische Diskursanalyse“ (1990); Manfred Frank: „Was ist ein 'Diskurs'? Zur 'Archäologie' Michel Foucaults“ (1990).

⁴⁴⁵ Foucault: *Die Ordnung des Diskurses* (1974), S.17. Vgl. hierzu auch Hinrich Fink-Eitel: *Foucault zur Einführung* (1992), S.63ff.

⁴⁴⁶ Foucault: *Die Ordnung des Diskurses* (1974), S.11.

⁴⁴⁷ Leslie Kaplan / Claude Régy: „'Le Criminel', une attente“ (1988), S.25.

⁴⁴⁸ Vgl. Kaplan: *Le Psychanalyste* (1999), S.62

⁴⁴⁹ Vgl. Kaplan: „chercher à rencontrer le réel tout le réel“ (1989), S.15.

⁴⁵⁰ Zola: *Le roman expérimental* (1898) [1880], S.8.

die Verbindung zwischen Macht und Wissen durchweg positiv konnotiert ist. Aufgabe des Romanciers wie des Wissenschaftlers sei die Analyse von nichtgeklärten Gegebenheiten zum Zwecke ihrer Beherrschung:

Ils se placent en face des vérités mal connues, des phénomènes inexpliqués [...] pour analyser les faits et s'en rendre les maîtres.⁴⁵¹

Die so erlangte Kenntnis soll zur Beseitigung gesellschaftlicher Mißstände eingesetzt werden. Der Glaube an die Wissenschaft als Grundlage des gesellschaftlichen Fortschritts gipfelt in einer utopischen Zukunftsvision:

On entrera dans un siècle où l'homme tout puissant aura asservie la nature et utilisera ses lois pour faire régner sur cette terre la plus grande somme de justice et de liberté possible.⁴⁵²

Diese Fortschrittsgläubigkeit mutet aus heutiger Sicht nicht nur naiv an, sondern erscheint wie ein Hohn in Anbetracht der tatsächlichen Verwendung wissenschaftlicher Erkenntnisse im 20. Jahrhundert. Bei Kaplan ist jedenfalls von dem Glauben an einen durch die Wissenschaft ermöglichten humanen Fortschritt nicht mehr viel übrig; er scheint sich vielmehr ins Gegenteil verkehrt zu haben. Erkenntnis und Wissen stellen keine positiven Werte mehr dar, sondern stehen für Machtausübung und Vernichtung. Dies ist nicht verwunderlich angesichts der Entwicklung und des Einsatzes von Atombomben und Giftgas zur technisierten Massenvernichtung während des Zweiten Weltkriegs. Daß Kaplan so sensibel auf alle Anzeichen von Macht und Herrschaft – auch im sprachlich-symbolischen Bereich reagiert, hat sicherlich mit ihrer jüdischen Abstammung zu tun. Kaplan ist davon überzeugt, daß die versuchte Ausrottung der jüdischen Bevölkerung durch die Nazis sich in das Unterbewußtsein der Menschen eingegraben habe: „Les camps, Les camps, ça existe dans l'inconscient des gens, c'est transmis de génération en génération, c'est là.“⁴⁵³

Für das Verständnis von Kaplans vehementer Ablehnung des Naturalismus ebenfalls bedeutsam erscheint mit jedoch die Tatsache, daß Kaplan mit der Fabrikarbeit eines der „privilegierten Objekte des Naturalismus“⁴⁵⁴ aufgreift und daher Gefahr läuft, als Vertreterin einer realistisch-naturalistischen Literaturauffassung zu gelten. Wolfgang Asholt stellt in Bezug auf François Bon, der 1982 ebenfalls seine Erfahrungen als Fabrikarbeiter in dem Roman *Sortie d'usine* verarbeitet fest: „Offensichtlich reicht es immer noch, Romane im Arbeitermilieu [...] zu situieren, um als 'Naturalist' qualifiziert zu werden.“⁴⁵⁵ Kaplans Stellungnahme gegen den Naturalismus ist damit auch zu verstehen als Versuch, sich trotz ihres Gegenstandes im Bereich der ästhetisch anspruchsvollen Literatur zu situieren, die sich vom sog. traditionellen Roman in der Nachfolge Balzacs abgrenzt.⁴⁵⁶

Kaplan tritt dafür ein, Literatur und Diskurse wieder voneinander zu trennen, die Literatur aus der Abhängigkeit von Diskursen zu befreien, die Foucault konstatiert: „Ich denke daran, wie sich die abendländische Literatur seit Jahrhunderten ans Natürliche und Wahrscheinliche, an die Wahrhaftigkeit und sogar an die Wissenschaft – also an den wahren Diskurs – anlehnen muß.“⁴⁵⁷ Mit dem Anspruch auf formale Erneuerung bemüht sich Kaplan, den Gegenstand Fabrik wieder der Literatur im engeren Sinn zuzuführen.

Feministische Theoretikerinnen wie Cixous und Irigaray lehnen Diskurse ab, weil sie in ihnen eine Rechtfertigung und Fortsetzung der männlichen Herrschaft sehen. Die folgenden Überlegungen von Cixous

⁴⁵¹ Zola (1898), S.12. Weitere Beispiele: „On découvre qu'il y a des lois fixes, grâce à l'analyse; on se rend maître des phénomènes.“ (14f.); oder: „...notre but est très net, connaître le déterminisme des phénomènes et nous rendre maîtres de ces phénomènes“ (18).

⁴⁵² Zola (1898), S.23.

⁴⁵³ Kaplan / Duras (1987), S.116.

⁴⁵⁴ Wolfgang Asholt: „Die Subversion der Beliebigkeit. Französische Romanciers der 80er Jahre“ (1991), S.206.

⁴⁵⁵ Asholt (1991), S.206.

⁴⁵⁶ Zu diesen beiden Strömungen im literarischen Feld der 80er Jahre siehe Gerhard Schewe: „Gedanken zum zeitgenössischen französischen Roman“ (1992).

⁴⁵⁷ Foucault: *Die Ordnung des Diskurses* (1974), S.16.

können als exemplarisch für diesen Standpunkt gelten:

Il faut [...] expliquer [...] ce que tout travail de savoir entraîne comme charge de pouvoir: faire apparaître à quel point, dans la culture, le savoir est toujours complice du pouvoir; que celui qui est à la place du savoir est toujours en train de faire un bénéfice de pouvoir; et montrer que toute pensée a toujours été organisée jusqu'à maintenant par ce bénéfice, par cette plus-value de pouvoir qui revient à celui qui sait. Prenez les philosophes, prenez leur position de maîtrise...⁴⁵⁸

Cixous stellt einen negativen Zusammenhang zwischen Wissen und Macht her. Sie vertritt die Ansicht, daß Wissen ein Komplize der Macht ist. Wissen bringe immer einen Gewinn an Macht mit sich und stütze somit die Herrschaftsdiskurse. Es ist kein Zufall, wenn Cixous in ihrer Argumentation als Beispiel die Philosophie anführt, denn sie gilt in Frankreich als „Meisterdiskurs“, der alle anderen Disziplinen beeinflusst.⁴⁵⁹

Mit Begriffen wie „discours du maître“⁴⁶⁰ und „rapport de maîtrise“⁴⁶¹ bezeichnet Cixous implizit immer auch den Herrschaftswillen von Männern.⁴⁶² Wissen erscheint in dieser Perspektive als Machtwissen. Für Cixous, die sich in ihrer Argumentation auf Foucault bezieht, ist Wissen ein Komplize der Macht; sie geht jedoch mit ihrer geschlechtsspezifischen Betrachtung über Foucault hinaus und erklärt, daß in dem Streben nach Wissen vor allem der Herrschaftswille von Männern zum Ausdruck komme. Da ein solches Machtwissen zu Lasten von Frauen gehe, sei es abzulehnen. Die Begriffe *pouvoir*, *savoir*, *maîtrise* erfahren bei Cixous eine negative Bewertung, weil sie den Herrschaftswillen von Männern über Frauen im symbolisch-diskursiven Bereich und in den gesellschaftlichen Praktiken bezeichnen.⁴⁶³

Kaplan stellt ebenfalls einen negativen Zusammenhang zwischen Wissen und Macht her, allerdings ohne ihn geschlechtsspezifisch zu begründen. Dennoch liegt ihre Position meiner Ansicht nach näher bei der feministischen Kritik als bei Foucault. Foucault hat nämlich Mitte der 70er Jahre seinen negativen Machtbegriff revidiert, Cixous jedoch nicht, und Kaplan scheint ihr darin zu folgen. Bis dahin hatte Foucault Macht vorwiegend als Herrschaft, Kontrolle, Unterwerfung und Gewalt definiert.⁴⁶⁴ Diese Repressionstheorie, die Macht ausschließlich negativ bewertet hat Foucault zugunsten eines produktiven Machtbegriffs aufgegeben. Auf das Individuum bezogen wäre Macht ein Faktor, der „die Subjektivität und Individualität der Menschen nicht unterdrückt, sondern zuallererst hervorbringt“.⁴⁶⁵ In Hinblick auf die Gesellschaft besteht die Produktivität der Macht darin, daß sie „die soziale Wirklichkeit überhaupt erst schafft“.⁴⁶⁶

Weder Cixous noch Kaplan haben diese Wende zu einem produktiven Machtbegriff mit vollzogen. Für beide Autorinnen bleibt Macht ausschließlich als ein Mittel zur Einschränkung, Unterdrückung und Vernichtung negativ konnotiert.

1.3. Diskurs als Sinnstiftung

Kaplan selbst begründet die Notwendigkeit, sich kritisch mit dem Naturalismus auseinanderzusetzen mit zwei ihrer Ansicht nach wesentlichen historischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts:

⁴⁵⁸ Cixous: „le sexe ou la tête?“ (1976), S.12.

⁴⁵⁹ Zur besonderen Stellung der Philosophie in Frankreich siehe Duchon: *Feminism in France* (1986), S.68.

⁴⁶⁰ Françoise Collin: „quelques questions à hélène cixous“ (1976), S.19.

⁴⁶¹ Cixous: „Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon“ (1977), S.484.

⁴⁶² Weil sie ‚Mann‘ und ‚Meister‘ gleichsetzt: „l'homme c'est toujours aussi le Maître“ Cixous: „le sexe ou la tête?“ (1976), S.8.

⁴⁶³ Vgl. „le sexe ou la tête?“ (1976), S.8, und dies.: „Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon“ (1977), S.484, sowie Collin: „quelques questions à hélène cixous“ (1976), S.19.

⁴⁶⁴ So z.B. in: *Die Ordnung des Diskurses*. Vgl. hierzu auch Fink-Eitel (1992), S.63ff.

⁴⁶⁵ Fink-Eitel (1992), S.78.

⁴⁶⁶ Fink-Eitel (1992), S.81.

Dieses Infragestellen des Naturalismus erscheint mir von aktueller Bedeutung und zugleich durch zwei geschichtliche Ereignisse bedingt, die uns geprägt haben und noch immer prägen, uns, heute:

– zum einen die Entdeckung des Unbewußten durch Freud zu Beginn unseres Jahrhunderts. Anders gesagt: die Entdeckung des Todestriebes, der Wiederholung.

[...]

– zum anderen Shoah, der Versuch, die Juden zu vernichten. Die Nachkriegszeit war von der Frage bestimmt, „wie kann man danach noch schreiben“. Diese Frage ist für mich absolut zeitgenössisch. „Man kann nach Auschwitz nicht mehr schreiben“ sagte Adorno. Darüber kann man, wie mir scheint, genauso wenig hinweggehen wie über Blanchots „kein Erzählen, nie wieder“: man kann auf *naturalistische Art* nicht mehr schreiben. Ich denke, daß der Nazismus das Scheitern des alten Humanismus bedeutete, eben weil der Genozid ein Versuch war, das Morden durch angeblich natürliche Kriterien (die Rasse), durch die Unterwerfung unter ein sogenanntes Naturgesetz zu rechtfertigen.⁴⁶⁷

In dieser Argumentation ist der Naturalismus eine Denkform, die einen Willen zur Macht impliziert, und die eingesetzt werden kann und auch eingesetzt wurde zur Rechtfertigung von Völkermord. Die Ablehnung einer Denkweise, die von natürlichen Gegebenheiten ausgeht ohne deren kulturelle und historische Verfaßtheit zu hinterfragen, wird bei Kaplan zu einem ethischen Anspruch an die Literatur.

Kaplan, die selbst jüdischer Abstammung ist, situiert sich damit ausdrücklich in der literaturtheoretischen Diskussion um die Frage, „ob und wie das Grauen der Konzentrations- und Vernichtungslager literarisch gestaltet werden dürfe oder könne“⁴⁶⁸. Dabei erklärt sie die von Adorno im Zusammenhang mit der literarischen Verarbeitung der Lager-Erfahrungen aufgeworfene Frage nach der Möglichkeit bzw. Notwendigkeit von literarischer Gestaltung der Realität zur Grundlage jeglicher ästhetischer Reflexion. Die Aufgabe, neue literarische Formen zu finden, beschränkt sich für Kaplan nicht auf den Teil der Literatur, der sich mit der Verarbeitung der jüdischen Geschichte im zweiten Weltkrieg befaßt. „Die Formen, die erfunden werden müssen: sie sind bedingt durch die Frage, die die Geschichte dem Denken und der Ethik gestellt hat und immer noch stellt.“⁴⁶⁹

Judith Klein zufolge, auf deren Darstellung ich mich im folgenden beziehe, betrifft eine zentrale Frage das Problem, wie diese Erfahrungen dargestellt werden können, ohne ihnen nachträglich einen Sinn zuzuschreiben und ohne sie zu verharmlosen. So wende sich Adorno entschieden gegen „abbildende, repräsentierende literarische Formen“, weil sie „Sinn und Schicksalhaftigkeit der Realität suggerierten“.⁴⁷⁰ Ein grundlegender Aspekt der Erfahrung der Jüdinnen und Juden bestehe jedoch gerade in der absoluten Sinnlosigkeit ihrer Verfolgung. Im Unterschied zu den WiderstandskämpferInnen, „die ihre Deportation mit den Begriffen von Ursache und Wirkung erfassen und ihre Vergangenheit auf eine nicht völlig unwahrscheinliche Zukunft beziehen [konnten]“, hatten die politisch nicht engagierten, nicht dem Widerstand angehörigen Juden keine Erklärung für das, was ihnen widerfuhr.⁴⁷¹ Die grundlegende Erfahrung der Jüdinnen und Juden bestand also in der absoluten Orientierungslosigkeit, weil diese „Vernichtung um der Vernichtung willen sich in keinen rationalen Zusammenhang einbinden [ließ].“⁴⁷²

Kaplans scharfe Ablehnung traditioneller Formen der Literatur, die sich ihrer Ansicht nach auf sinnstiftende Erklärungsmodelle stützt, erhält im Kontext dieser Nachkriegsdebatte eine zusätzliche Bedeutung. Die

⁴⁶⁷ Kaplan: „Formen, die zu erfinden sind“ (1989), S.117f.; Hervorhebung von Kaplan.

⁴⁶⁸ Judith Klein: „Schreiben nach Auschwitz. Die französische Debatte“ (1994), S.209.

⁴⁶⁹ Kaplan (1989), S.118.

⁴⁷⁰ Klein: *Literatur und Genozid. Darstellung der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur* (1992), S.43.

⁴⁷¹ Klein zitiert als Beispiel Jorge Semprun: „Wir wußten in Buchenwald, warum wir da waren: weil wir Widerstand geleistet, gegen den Faschismus gekämpft hatten.“ (1992), S.160.

⁴⁷² Klein (1992), S.160.

Wortwahl, mit der Kaplan sich gegen Diskurse wendet, scheint für sich genommen überzogen. Ihre Vehemenz wird jedoch verständlicher, wenn die Äußerungen auch als Stellungnahme gegen eine verharmlosende Darstellung der Erlebnisse von Holocaust-Opfern gelesen wird. Denn insbesondere die Erfahrung der absoluten Sinn- und Orientierungslosigkeit der Verfolgung würde mit sinnstiftenden Darstellungen verzerrt, so die von Adorno vertretene Position, der Kaplan sich anzuschließen scheint, wenn sie in Diskursen eine Pervertierung, Verdunkelung und Vernichtung sieht. Kaplans Formulierung bezüglich des Objekts, das durch eine diskursive Darstellung verdeckt und verzerrt würde, – „la chose“ – ist so vage, daß sie sich doppelt lesen läßt, als Erfahrung des Genozid und der Fabrikarbeit.

Daß es Kaplan um die Vermittlung menschlicher Erfahrung geht, kommt in ihrer einleitenden Erklärung zur Entstehung von *L'excès-l'usine* zum Ausdruck, wenn sie sagt, sie habe sprachliche Formen finden wollen, die nicht das Elend verklären.

...j'ai mis très longtemps à pouvoir mettre des mots sur cette expérience, [...] il m'a fallu dix ans pour pouvoir dire quelque chose qui n'était pas anecdotique, qui n'était pas misérabiliste.⁴⁷³

Kaplan inszeniert die Fabrikarbeit als eine Erfahrung des Sinnverlusts, die mit den Erlebnisberichten von Deportierten vergleichbar ist. Die Stilmittel, die sie dabei einsetzt, ähneln denen in den literarischen Zeugnissen von Holocaust-Überlebenden. Das behauptet jedenfalls Judith Klein, die Kaplan vorwirft, sie hätte die „äußerst entblöbte Schreibweise“ von Robert Antelmes Buch *L'espèce humaine*⁴⁷⁴ „bei der Rekonstruktion des Fabrikuniversums [nachgeahmt]“.⁴⁷⁵

Kaplan selbst hat in ihrem Gespräch mit Duras auf Ähnlichkeiten des Stils hingewiesen, wobei es so aussieht, als hätte sie Antelmes Buch erst nach der Abfassung von *L'Excès-l'usine* entdeckt. Kaplan zu Duras:

Vous savez, j'ai lu, il n'y a pas longtemps, un livre, je voulais en parler, que vous avez sûrement lu, de Robert Antelme, sur les camps de concentration, *L'espèce humaine*.

[...]

C'est un livre qui m'a complètement, complètement bouleversée. Il y a des phrases qui sont presque les mêmes. Il y a un 'on' qui revient très souvent, qui m'a complètement frappée, tellement c'était proche.⁴⁷⁶

In Antelmes Buch sieht Kaplan eine Übereinstimmung im Gebrauch des unbestimmten Pronomens *on*, das sie bei sich wie bei Antelme als Zeichen der Entindividualisierung liest.

Ob sich Kaplan der Stilmittel von Antelme bedient hat, ob sie vielleicht überhaupt erst von der Holocaust-Literatur angeregt wurde, Fabrikarbeit als Erfahrung von Sinnverlust und Entindividualisierung zu vermitteln, oder ob sie bei ihrem Versuch, die Fabrikarbeit als menschliche Grenzsituation zu gestalten unbeabsichtigt ähnliche Formen gefunden bzw. für angemessen befunden hat wie AutorInnen, die ihre Deportation und Lagererfahrung verarbeiten, muß hier nicht beantwortet werden. Wichtig erscheint mir vielmehr, daß Kaplan sich innerhalb der Debatte um ein Schreiben nach Auschwitz situiert und ihre diskurskritische Äußerungen daher eine wesentliche Bedeutung aus diesem Kontext beziehen, insbesondere, was den Aspekt der Sinnstiftung anbelangt.

Ein diskursives Schreiben ist in Kaplans Perspektive also abzulehnen, weil Diskurse ihren Gegenstand, indem sie ihn aus einer vorgefertigten Wissensposition darstellen, verzerren. Außerdem verharmlosen sie mit ihrer sinnstiftenden Funktion auch untragbare Zustände.

⁴⁷³ Kaplan / Duras (1987), S.111.

⁴⁷⁴ Antelme wurde von den Nazis in ein deutsches Konzentrationslager deportiert. Über seine Erfahrungen berichtet er in *L'espèce humaine* (1957).

⁴⁷⁵ Klein (1992), S.77.

⁴⁷⁶ Kaplan / Duras (1987), S.117.

Der folgende Abschnitt geht der Frage nach, wie Kaplan ein nichtdiskursives Schreiben bestimmt und welche Konsequenzen dies für ihren Selbstentwurf als Autorin und darüber hinaus für den Entwurf eines schreibenden Subjekts ganz allgemein beinhaltet.

2. Schreibprozesse

Wie funktioniert nun Kaplan zufolge ein Schreiben, das nicht mit Diskursen arbeitet, das nicht sinnstiftend und aneignend sein will? Wie stellt Kaplan die Schreibprozesse dar, die auf eine *écriture* abzielen? Welche Haltung erfordert ein Schreiben jenseits von Diskursen, d.h. welche Ansprüche stellt Kaplan an das schreibende Subjekt? Kaplan lehnt es ab, Dinge aus einer Perspektive vorgegebener Bedeutungen darzustellen, d.h. von einer übergeordneten Position des Wissens aus. Der Verzicht auf eine Haltung, die ihren Gegenstand dominiert, zeigt sich in der Formulierung, mit der Kaplan ihr erstes Projekt beschreibt: „*écrire l’usine*“⁴⁷⁷, also „Fabrik schreiben“, nicht etwa ‚über‘ Fabrik schreiben. Die Verwendung des Verbs *écrire* ohne Präposition, d.h. gefolgt vom direkten Objekt, ist im Französischen zwar geläufiger als im Deutschen⁴⁷⁸, ohne deshalb jedoch bedeutungslos zu sein. Insbesondere die feministische Theorie und Kritik der 70er Jahre benutzt die Präposition *sur* oder *de* in Zusammenhang mit Verben des Sagens und Schreibens, um damit eine dominante Position des sprechenden Subjekts in Bezug auf den Gegenstand zu bezeichnen. Eine solche Position der Dominanz wurde vor allem deshalb kritisiert, weil sie als Ausdruck einer geschlechtsspezifischen Konstellation innerhalb der symbolischen Ordnung gesehen wurde, bei der das sprachmächtige Subjekt männlich, das besprochene Objekt weiblich markiert sind.⁴⁷⁹ In den führenden philosophischen Diskursen von Platon bis Hegel und in ihrer Fortsetzung, der Psychoanalyse, deckt Irigaray ein grundlegendes Muster auf: Ein männliches Subjekt entwirft sich durch Ausgrenzung und Unterdrückung eines weiblich gedachten Anderen. Die Frau im metaphorischen Sinn erhält nicht den Status eines Subjekts, sondern dient dem Subjekt als Spiegel für dessen Selbstentwurf. Die geschlechtsspezifische Markierung der Subjekt- und Objektposition ist strukturell, d.h. sie besteht unabhängig vom Geschlecht der SprecherIn. Deshalb warnt Irigaray die Frauen davor, nun ebenfalls die Machtposition des sprechenden Subjekts einnehmen und endlich selbst eine Theorie des Weiblichen entwickeln zu wollen: das ändere an der Unterdrückung des Weiblichen im und durch den Diskurs nichts.

Il ne s’agit pas, en effet, d’interpréter le fonctionnement du discours en restant dans le même type d’énoncé que celui qui garantit la cohérence discursive. C’est d’ailleurs le risque de tout propos, de tout entretien, *sur Speculum*. Et plus généralement, sur la question de la femme. Car parler *de* ou *sur* la femme peut toujours revenir ou être entendu comme une reprise du féminin à l’intérieur d’une logique qui le maintient dans le refoulement, la censure, au mieux la méconnaissance. Autrement dit, l’enjeu n’est pas d’élaborer une nouvelle théorie dont la femme serait le sujet ou l’objet, mais d’enrayer la machinerie théorique elle-même, de suspendre sa prétention à la production d’une vérité et d’un sens par trop univoques. Ce qui suppose que les femmes ne se veulent pas simplement les égales des hommes dans le savoir.⁴⁸⁰

Irigaray bezeichnet also mit der Präposition *sur* ein hierarchisches Geschlechterverhältnis in den abendländischen Diskursen, in denen ‚die Frau‘ die Position des Objekts, ‚der Mann‘ die des Subjekts innehat.

In Reaktion auf die in der symbolischen Ordnung konstatierten Machtverhältnisse und deren Aufrechterhaltung, bei der die Philosophie eine führende Rolle hat – „*c’est bien le discours philosophique qu’il faut questionner, et*

⁴⁷⁷ Kaplan / Duras (1987), S.111.

⁴⁷⁸ Schon Gustave Flaubert nannte sein literarisches Projekt „*bien écrire le médiocre*“; zitiert nach Pierre Bourdieu *Les règles de l’art* (1992), S.140.

⁴⁷⁹ Vgl. Luce Irigaray: *Speculum* (1974).

⁴⁸⁰ Irigaray: „*pouvoir du discours / subordination du féminin. Entretien*“ (1975), S.36; Hervorhebungen von Irigaray.

déranger, en tant qu'il fait la loi à tout autre, qu'il constitue le discours des discours“ sagt Irigaray⁴⁸¹ – propagierte die feministische Kritik ein Sprechen und Schreiben, das darauf verzichten solle, (s)einen Gegenstand zu beherrschen und zu vereinnahmen.

Hélène Cixous sieht ein ‚herrschaftsfreies‘ Schreiben in den Texten der Brasilianerin Clarice Lispector verwirklicht. Cixous unterscheidet in ihrer Lispector-Lektüre zwei Arten des Schreibens, eine benennende, die ihren Gegenstand abtötet: „Il y a une façon de dire tulipe qui tue toute tulipe“⁴⁸² und ein Schreiben, das seinen Gegenstand präsent werden läßt. Letzteres sei bei Lispector der Fall, der es gelinge, alltägliche Dinge in der Schrift lebendig werden zu lassen. Zur Veranschaulichung ihres Arguments vergleicht Cixous die Darstellung von Rosen bei Rilke und bei Lispector:

Rilke écrit vingt-quatre poèmes *sur* la rose. Mais Clarice donne *à vivre* le silencieux respirer d'une rose.⁴⁸³

Wenn Cixous sagt, Rilke schreibe ‚über‘ die Rose, dann bezeichnet sie damit ein Schreiben, das seinen Gegenstand dominiert. Lispector hingegen näherte sich dem Gegenstand an, ohne ihn zu vereinnahmen: „S'approcher avec une telle absence de soi, avec une telle légèreté, sans troubler la proximité...“ schwärmt Cixous, und verherrlicht dabei wiederum die (weibliche) Selbstabsenz.⁴⁸⁴ Die nicht-besitzergreifende, annähernde Haltung, die Cixous der Autorin zuschreibt ist positiv bewertet, während die Formulierung *écrire sur* auf eine von ihr verurteilte Haltung der Dominanz verweist.

Im Kontext der Diskussion um den Zusammenhang zwischen Schreiben/ Sprechen und Machtausübung innerhalb der feministischen Theorie und Kritik, läßt sich Kaplans literarisches Vorhaben eines *écrire l'usine* als Stellungnahme gegen diskursives, den Gegenstand dominierendes Schreiben lesen. Kaplan will als Autorin keine Machtposition einnehmen: „Ça ne m'intéresse pas de maîtriser les choses comme les bons ficeleurs d'histoires“ bekennt sie in einem Gespräch über *Le Pont de Brooklyn*, ihren ersten Text, den sie als Roman bezeichnet.⁴⁸⁵ Wie es ihr gelingt, den Eindruck zu vermitteln, daß Figuren und Handlung nicht vorab festgelegt und von einer übergeordneten Erzählposition aus geleitet sind, wird in der Textanalyse von *Le criminel* und *Le Pont de Brooklyn* zu zeigen sein. Hier sei nur vorab die Wirkung von Kaplans Stil beschrieben. Zeltner stellt fest, daß Kaplan Schreibweise den Anschein eines „ungesicherten Schreiben[s]“ erzeugt, „eines, das stets auch in ihm selber unerwartete Wendungen hineingezogen werden kann. Wenigstens scheinbar.“⁴⁸⁶ Kaplan gelingt es also, in ihren Texten den Eindruck zu vermitteln, daß die Figuren nicht beherrscht, d.h. gelenkt werden.

Die Fiktion eines Schreibens, das offen ist in Bezug auf sein Ergebnis, findet sich schon in Kaplans Äußerungen zum Schreibprozeß von *L'excès-l'usine*, die nun genauer betrachtet werden sollen.

Das Bedürfnis nach sprachlicher Verarbeitung ihrer Erfahrungen als Fabrikarbeiterin ist bei Kaplan verbunden mit bestimmten literarischen Ansprüchen hinsichtlich der inhaltlichen Darstellung und des Umgangs mit dem Gegenstand.

...j'ai mis très longtemps à pouvoir mettre des mots sur cette expérience [...] il m'a fallu dix ans pour pouvoir dire quelque chose qui n'était pas misérabiliste. Je crois qu'effectivement, ce que j'ai voulu au départ, c'était écrire l'usine, cet endroit. Ni des actions qui s'y étaient passées, rien d'autre que l'usine, et

⁴⁸¹ Irigaray (1975), S.34.

⁴⁸² Cixous: „L'approche de Clarice Lispector“ (1986) [1979], S.131.

⁴⁸³ Cixous (1986), S.134; Hervorhebungen von Cixous.

⁴⁸⁴ Zu diesem Problem vgl. Abschnitt I.2. dieser Arbeit.

⁴⁸⁵ Zitiert nach Antoine Gaudemar: „Leslie Kaplan. L'excès-l'enfant“ (1987), S.34.

⁴⁸⁶ Zeltner: *Der Roman in den Seitenstrassen* (1991), S.9.

je crois que c'est en l'écrivain que j'ai trouvé ce que ça avait été.⁴⁸⁷

Eigene Erfahrungen im Schreiben zu verarbeiten bedeutet für Kaplan jedoch nicht, daß diese Erfahrungen schon gegeben sind und durch Sprache nur noch repräsentiert werden müssen. Vielmehr werde die Erfahrung im Schreiben erst zugänglich, erhalte eine Bedeutung: „c'est en l'écrivain que j'ai trouvé ce que ça avait été“.

Diskursfreies Schreiben bei Kaplan bedeutet also auch, sich den Worten zu überlassen, das heißt ein Schreiben zu praktizieren, bei dem nicht schon zu Anfang feststeht, wohin es führen wird. Hier geht es nicht darum, eine vorab als authentisch gesetzte Erfahrung mittels der Sprache auszudrücken. Vielmehr ist die Bedeutung einer Erfahrung das Ergebnis einer sprachlichen Arbeit und keine vorsprachliche Gegebenheit. Die nichtdiskursive Sprache ist in Kaplans Perspektive produktiv in dem Sinn, daß sie neue Einsichten ermöglicht, wie sie am Beispiel ihrer Sichtweise der Fabrik formuliert:

...moi je pense aussi à un lieu fou, fou au sens le plus strict du mot, c'est-à-dire un lieu sans repère aucun, un lieu infini, c'est un mot qui m'est venu dans le texte et en y pensant, un lieu où les choses sont contraires, où elles peuvent être et ne pas être exactement en même temps. C'est la découverte de ce lieu complètement, disons déconnecté...⁴⁸⁸

Die Bedeutung – wie hier der Entwurf von Fabrik als Irrealität – steht nicht im Voraus fest, sondern ergibt sich Kaplan zufolge ebenfalls beim Schreiben selbst:

Je crois que je ne le savais pas vraiment avant de me mettre à l'écrire. Chaque phrase était très difficile. Parce qu'il me venait mille choses: je peux vous parler de l'atelier X, de l'atelier Y, et en parler beaucoup beaucoup beaucoup, mais ce n'est pas ça, c'est-à-dire que ça ne rendait pas compte de la chose. [...] Et c'était toujours une surprise quand le mot arrivait.⁴⁸⁹

Die Äußerung entwirft ein bestimmtes Verhältnis zwischen Autorin und Sprache, bei dem die Autorin zurücktritt und der Sprache den Vorrang einräumt. Die Sprache erscheint in dieser Perspektive als produktive Materie, die Bedeutungen hervorbringt, nicht als Instrument, das von der Autorin eingesetzt wird. Kaplan weist der Sprache eine aktive Rolle zu, wenn sie sagt: „c'était toujours une surprise quand le mot arrivait“ – eine Formulierung, in der sie selbst als Autorin überhaupt nicht in Erscheinung tritt. Sie stellt sich in den Hintergrund, wo sie eine abwartende Haltung einnimmt.

Dieser Entwurf des Verhältnisses von Autorin und Sprache erinnert an die Auffassung Mallarmés, der verlangt, daß der Dichter die Initiative den Wörtern überläßt: „L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots...“⁴⁹⁰ Der Dichter soll in dieser Perspektive nicht als sprechende Instanz in Erscheinung treten, sondern sich zurücknehmen.

Die *écriture* setzt Kaplan zufolge auch ein Abwesendsein des schreibenden Subjekts von den Dingen und von sich selbst voraus. Eine solche Haltung sieht Kaplan bei Cézanne, dessen Bilder sie zur fiktionalen Gestaltung der Fabrik als einem bruchstückhaften Universum angeregt haben:

Au moment où j'ai commencé juste à avoir l'idée que je voulais écrire ce livre, il y a eu à Paris une grande rétrospective de Cézanne. [...] Il y a eu une formule qui m'est venue: c'est l'infini, par morceaux, et sans métaphore. Et je me suis dit qu'il fallait passer de l'usine à Cézanne, ou de Cézanne à l'usine... Ça m'a fait, je ne sais pas comment dire... une espèce ... de révélation, parce qu'il me semblait que Cézanne avait un point de vue qui était un point de vue d'absence par rapport à tout. [...] L'absence de lui.⁴⁹¹

Kaplan entwirft am Beispiel des Malers Cézanne die Vorstellung eines Künstlers, der nicht aus einer ich-zentrierten Perspektive heraus arbeitet; Abwesenheit meint das Zurücknehmen des eigenen Ego und wird zur

⁴⁸⁷ Kaplan / Duras (1987), S.111.

⁴⁸⁸ Kaplan / Duras (1987), S.111; Hervorhebung von mir.

⁴⁸⁹ Kaplan / Duras (1987), S.116.

⁴⁹⁰ Stéphane Mallarmé: „Crise de vers“ in ders.: *Œuvres* (1992), S.276.

⁴⁹¹ Kaplan / Duras (1987), S.112f.

notwendigen Voraussetzung für die Darstellung der Welt als „infini, par morceaux“, das heißt einer Darstellung, die die Einzelteile nicht in einer Zentralperspektive zusammenführt, sondern unverbunden für sich stehen läßt. Die Entfernung des Künstlers von sich und seinem Gegenstand scheint zu gewährleisten, daß der Künstler keine dominante, den Gegenstand beherrschende Position einnimmt. Diesen Entwurf des Künstler-Subjekts überträgt Kaplan auf sich selbst:

...en écrivant ce livre, j'ai fait l'expérience exactement de ça. D'une séparation nécessaire, de ce pas de côté.⁴⁹²

Die Trennung des schreibenden Subjekts von sich selbst und seinem Gegenstand entwirft einen Schreibprozeß, bei dem die Autorin nicht als sinngebende, strukturierende Instanz des Textes fungiert. Der Verzicht auf diese dominante Position beinhaltet aber keine Selbstauflösung des Subjekts. Kaplan zeichnet vielmehr ein Bild von sich als Autorin, die abwartend in den Hintergrund tritt, der Wörter harrend, die da kommen mögen, um dann eine Auswahl zu treffen. Ihre Aufgabe sieht sie darin, das Terrain vorzubereiten, auf dem die fiktionale Fabrikwelt entstehen kann.

...c'était très difficile, c'est-à-dire que c'était comme s'il fallait enlever, enlever des choses, tout le temps, toujours enlever, et en même temps trouver une espèce de décalage léger pour que la chose soit.⁴⁹³

Die Aktivität der Autorin konzentriert sich darauf, das, was nicht ihren Vorstellungen eines angemessenen Präsentation des Gegenstandes entspricht, auszusondern. ‚Angemessen‘ bedeutet in der Perspektive Kaplans eine Darstellung die den Dingen eine Eigenständigkeit beläßt, d.h. in einer vom Menschen unabhängigen Existenz zeigt. Dieser Anspruch bestimmt Kaplans Konzeption vom Schreiben:

Ecrire [...] c'est reconnaître qu'il y a quelque chose qui résiste, qui est et restera impossible à subjectiver.⁴⁹⁴

Hier kommt die Überzeugung zum Ausdruck, daß sich die Dinge nie vollständig vereinnahmen lassen, in dem Sinne, daß sie sich nicht völlig auf ein verstehendes menschliches Subjekt zurückführen lassen und daß das Schreiben dieser Tatsache Rechnung tragen muß.

Das schreibende Subjekt muß sich mit dieser ihm äußerlichen Welt auseinandersetzen und sich von ihr in Frage stellen lassen

Je pense que l'écriture *et* la vie tirent leur force, leur valeur, de se laisser *interroger* par le réel, qui est toujours *une rencontre avec un sujet*.⁴⁹⁵

Diese Äußerungen entwerfen kein hierarchisches Verhältnis zwischen Autorin und Welt, bei dem die Autorin über den Dingen stehen würde; vielmehr erscheinen beide gleichgestellt, und diese Gleichrangigkeit beinhaltet in der Vorstellung Kaplans ein Risiko für das (schreibende) Subjekt. Oder noch genauer: Schreiben muß ein Risiko für das Subjekt beinhalten, sonst ist es keine *écriture*: „Pour moi, il n'y a pas d'écriture sans *implication* du *sujet* qui écrit, sans *risque*“.⁴⁹⁶ Schreiben bedeutet für Kaplan, nicht mit vorgefertigtem Wissen und festgelegten Grenzen zu arbeiten, aus einer übergeordneten und daher abgesicherten Position heraus, sondern alles unvoreingenommen auf sich zukommen zu lassen, auch wenn nicht abzusehen ist, wohin das führen wird.

Das Verhältnis des (schreibenden) Subjekts zur Außenwelt / zu den Dingen ist in Kaplan Äußerungen als eine Begegnung konstruiert: „Je pense qu'écrire, c'est chercher à rencontrer le réel, tout le réel, ce qui vient, le 'dehors'“.⁴⁹⁷ Diese Konzeption des Schreibens ähnelt Cixous' Ideal einer Annäherung an die Dinge, so wie

⁴⁹² Kaplan / Duras (1987), S.114.

⁴⁹³ Kaplan / Duras (1987), S.112.

⁴⁹⁴ Kaplan: „Chercher à rencontrer le réel, tout le réel“ (1989), S.15.

⁴⁹⁵ Kaplan (1989), S.15; Hervorhebungen von Kaplan.

⁴⁹⁶ Kaplan (1989), S.15; Hervorhebung von Kaplan.

⁴⁹⁷ Kaplan (1989), S.15

Clarice Lispector es praktiziere. Sowohl Cixous als auch Kaplan vertreten das Ideal eines Schreibens ohne Machtausübung, eines Schreibens, das seinen Gegenstand nicht vereinnahmen will. Beide Autorinnen entwerfen dabei ein dezentriertes Subjekt, d.h. ein Subjekt, das sich nicht mehr zum Zentrum des Schreibens macht.

Der Unterschied besteht darin, daß Cixous' Subjekt sich soweit zurücknimmt, daß es an Selbstaflösung grenzt.⁴⁹⁸ Und dies bewertet Cixous erstens positiv und zweitens als genuine Fähigkeit von Frauen: „Eine Frau sein, das heißt, ein Ding mit seiner Fremdartigkeit eintreten lassen“ schreibt sie in ihren Reflexionen zu Lispector.⁴⁹⁹

Kaplan hingegen entwirft ein Subjekt, das seine zentrale, beherrschende Position im Schreibprozeß aufgibt, ohne sich dabei jedoch zu verlieren. Dieser Entwurf ist bei Kaplan nicht geschlechtsgebunden, wie ihre Ausführungen zu Cézanne zeigen, dessen vermutete selbstabsente Haltung sie inspiriert hat. Zu fragen wäre höchstens, wie Kaplan auf die Idee kommt, Cézanne eine solche Haltung zuzuschreiben. Entspricht die Vorstellung der Selbstabsenz vielleicht aufgrund einer geschlechtsspezifisch unterschiedlichen Sozialisation eher dem Ideal von Frauen?

Die Untersuchungen von Hilge Landweer zur diskursiven Konstruktion von weiblicher Individualität lassen dies jedenfalls vermuten. Landweer gelangt in ihrer Studie zu dem Ergebnis, daß die weibliche Subjektivität keinen ausgeprägten Ich-Bezug aufweist, sondern sich durch eine Dezentriertheit auszeichnet, die sich darin zeige, daß die Perspektive des Anderen immer mitgedacht wird. Das bei den Autorinnen festgestellte Zurücknehmen der eigenen Person wäre aus der Sicht dieser Studie als sozialisationsbedingtes Verhalten von Frauen zu verstehen, die – im Unterschied zu Männern – tendenziell Probleme damit haben, „die ‘eigene’ Perspektive auch nur projektiv von der des Anderen zu unterscheiden.“⁵⁰⁰

Wenn Cixous und Kaplan einen Subjektentwurf favorisieren, der für die Selbstabsenz des schreibenden Subjekts eintritt, wobei Cixous die Abwesenheit von sich selbst mit der Neigung zur Selbstaflösung als positive weibliche Fähigkeit deklariert, ist dies meiner Ansicht nach nicht als Ausdruck einer universellen psychischen Disposition von Frauen zu sehen, sondern als Ergebnis einer historisch erzeugten Subjektivität. Die „historisch, vor allem diskursiv erzeugte Struktur moderner weiblicher Individualität“⁵⁰¹ zeichnet sich durch eine in mehrere Perspektiven aufgelöste Selbstwahrnehmung aus und begünstigt somit, wie ich meine, einen Subjektentwurf, der diese fehlende Ich-Zentriertheit zu seiner Grundlage macht.

Was Kaplans Selbstentwurf als Autorin von der bei Cixous positiv gesetzten Selbstabsenz unterscheidet, ist, daß bei Kaplan die Abwesenheit von sich selbst keine Selbstaflösung des schreibenden (weiblichen) Subjekts beinhaltet, sondern den Verzicht der Autorin auf ein subjektzentriertes Schreiben bedeutet. Kaplan entwirft also kein spezifisch weibliches Autorsubjekt, macht aber die historisch-diskursiv erzeugte weibliche Eigenschaft der Selbstabsenz zur Grundlage ihrer Vorstellung der *écriture*.

⁴⁹⁸ Zur Tendenz der Selbstauslöschung in Cixous' weiblichem Subjektentwurf vgl. Abschnitt I.2. dieser Arbeit.

⁴⁹⁹ Cixous: „Poesie und Politik“ (1980), S.15. (Das französische Original mit dem Titel „Poésie e(s)t Politique“ war mir nicht zugänglich).

⁵⁰⁰ Hilge Landweer: *Das Märtyrerinnenmodell* (1990), S.135.

⁵⁰¹ Landweer (1990), S.134.

V. Das weibliche Subjekt in *L'excès-l'usine*: isoliert, entindividualisiert und fragmentarisiert

In den beiden vorangegangenen Kapiteln habe ich gezeigt, daß die reduzierte, fragmentarische und diskursfreie Sprache von *L'excès-l'usine* einhergeht mit dem Verzicht auf eine individuelle, den Text strukturierende Perspektive. Der Text weist weder ErzählerIn noch andere, identifizierbare Figuren auf, die als ordnende Instanzen fungieren.

Wenn das Individuum als strukturierendes Merkmal des Textes abgeschafft ist, macht dann die Frage nach einem weiblichen Subjekt noch Sinn? Meine These lautet ja, denn, wie ich im folgenden zeigen möchte, inszeniert der Text eine entpersönlichte Subjektivität und Entindividualisierung, die weiblich markiert sind. Sprachlich festmachen läßt sich dies an den weiblichen Kennzeichnungen des unbestimmten Pronomens *on*. Mit einem traditionellen Subjektbegriff, der auf ein autonomes, einheitliches, mit sich selbst identisches Ich referiert, sind die in *L'excès-l'usine* gezeichneten Subjekte allerdings nicht zu fassen. Das Subjekt ist vielmehr mit Michel Foucault zu verstehen als unselbständig, da es Machtstrukturen unterworfen ist, die seine Subjektivität überhaupt erst hervorbringen.⁵⁰² Das Subjekt ist demnach immer ein schon Unterworfenes, was Foucault mit den Begriffen *assujetti* bzw. *assujettissement* auch sprachlich sinnfällig machen will.⁵⁰³ „Subjektivität ist Produkt der Macht, sofern ‘Subjektivierung’ gleichbedeutend mit Unterwerfung ist“, faßt Fink-Eitel die Position Foucaults zusammen.⁵⁰⁴ In *L'excès-l'usine* stellt das entworfene Fabrikuniversum eine „anonyme, technisierte Gewalt“⁵⁰⁵ dar, der die Arbeiterinnen unterworfen sind. Im folgenden geht es also um die Frage, welche Art von weiblichem Subjekt bzw. weiblicher Subjektivität durch die Arbeitsprozesse in der Fabrik erzeugt wird.

1. Das unbestimmte Pronomen mit weiblicher Geschlechtsmarkierung: *On est prise, on est tournée, on est à l'intérieur*

Das mit Abstand am häufigsten verwendete Pronomen ist das unbestimmte *on*. Wen oder was bezeichnet dieses Pronomen? Zu Beginn des Textes scheint mit dem *on* eine allgemeine Beobachtung formuliert zu sein, die nicht auf ein bestimmtes Subjekt verweist:

On est dedans.

[...]

On circule entre des parois informes. On croise des gens...⁵⁰⁶

Erst als auf der folgenden Seite das Pronomen durch eine Partizipendung weiblich markiert wird, entsteht der Eindruck, daß hier eine weibliche Allgemeinheit oder auch einzelne Personen bezeichnet sind:

On est prise, on est tournée, on est à l'intérieur. (12)

Diese Kennzeichnung ist im gesamten Text durchgehalten. Und wann immer die Satzkonstruktion eine Markierung nach Anzahl und Geschlecht erforderlich macht, erfolgt diese in der weiblichen Form und im Singular: „On est saisie, tirée par les cables...“ (13), „On est partie chercher“ (14), „On est rejetée“ (15).

Weibliche Markierung und der Singular bedeuten nicht, daß das Pronomen immer dieselbe unbestimmte Figur bezeichnet; es kann sich auf eine Vielzahl unterschiedlicher, aber nicht voneinander unterscheidbarer Figuren beziehen, die zusammen als weibliche Allgemeinheit erscheinen.

⁵⁰² Vgl. Michel Foucault: *Surveiller et punir. La naissance de la prison* (1975), S.186ff.

⁵⁰³ Foucault (1975), S.187. Vgl. hierzu auch Hinrich Fink-Eitel: *Foucault zur Einführung* (1992), S.78.

⁵⁰⁴ Fink-Eitel (1992), S.78.

⁵⁰⁵ Lore Ditzen: „Die offene Genauigkeit, Leseerfahrungen mit Büchern Leslie Kaplans“ (1989), S.110.

⁵⁰⁶ Kaplan: *L'excès-l'usine* (1987), S.11.

Das mit *on* bezeichnete Subjekt erscheint verschwommen, weil es doppelt lesbar ist als einzelnes oder plurales Subjekt. Viele der in den *on*-Sätzen benannten Aktivitäten betreffen eine Vielzahl von Personen, insbesondere dann, wenn die Arbeit in der Fabrik evoziert wird: „A l’intérieur de l’usine, on fait sans arrêt“ (11). Hier sind allgemeine Aussagen formuliert, die nicht nur eine einzelne Figur meinen, sondern die Gesamtheit der Arbeiterinnen.

Daneben finden sich ‚Beschreibungen‘, die offensichtlich die Aktivität einer einzelnen Person bezeichnen:

On prend le vélo à cinq heures du matin, dans le noir. On arrive, on voit l’usine, de l’autre côté du pont. On dirait qu’elle est posée sur l’eau [...] Quand on arrive, l’usine est très chaude. On a très froid. (16)

Die Skizzierung des morgendlichen Weges zur Fabrik sowie der subjektive Eindruck von der Fabrik („on dirait qu’elle est posée sur l’eau“) – wobei die gängige Formel *on dirait* zur Kennzeichnung einer subjektiven Sichtweise dient, und der Eindruck, die Fabrik liege auf dem Wasser, den Inhalt der subjektiven Perspektive darstellt – kann nur auf eine Einzelperson, und zwar eine bestimmte Einzelperson verweisen. Was diese ansatzweise individualisiert, d.h. von den anderen anonymen *ons* unterscheidet, sind nur die äußeren Umstände, daß sie nämlich mit einem für französische Verhältnisse eher ungewöhnlichen Transportmittel – dem Fahrrad – zu Arbeit fährt. Auch die Wahrnehmung der Fabrik ist außergewöhnlich, so daß sie nicht einer allgemeinen Perspektive zugeschrieben werden kann, sondern als Ausdruck einer persönlichen Sichtweise gelesen werden kann. An anderen Stellen des Textes suggeriert die Nennung verschiedener Unterkünfte wie Hotel oder Wohnwagen⁵⁰⁷, daß das unbestimmte Pronomen auf einzelne, möglicherweise unterschiedliche Figuren verweisen kann. In dem unbestimmten Pronomen sind die Grenzen zwischen den Figuren verschwommen. Das unbestimmte Pronomen bezeichnet in dieser und in ähnlichen Passagen zwar einzelne, aber keine als Individuum identifizierbaren Figuren.

An die Stelle der (nicht vorhandenen) persönlichen Identität tritt jedoch keine Kollektividentität, denn auch in der Gruppe bleibt die Einzelne für sich: „On voit les autres faire. On est seule, on est dans ses gestes.“ (14); oder: „On est assise, toute seule“ (62). Das unbestimmte Pronomen beschreibt kein Wir, keine Gruppenidentität, sondern vereinzelte Subjekte, die durch die Arbeit isoliert sind.

Das unbestimmte Pronomen bezeichnet also weder eine individuelle noch eine kollektive Identität. Vielmehr steht es für die Unmöglichkeit, sich in der Arbeitswelt der Fabrik als Individuum wahrzunehmen, sich als Ich zu bezeichnen. Ein einziges Mal taucht zwischen den *on*-Sätzen ganz unauffällig ein ‚je‘ auf:

On circule entre des parois informes. Tôle, mou et gras. Quel intérêt, quel intérêt. Ce fil par terre. Personne ne peut savoir le malheur que je vois. On est partie chercher. On absorbe tout. On va, on descend. (14)

Das Ich erscheint wie ein Signal dafür, was in der Fabrik nicht möglich bzw. vernichtet ist, nämlich Individualität: „quand on travaille dans l’usine, il y a ça, il y a ce ‘on’ et il y a l’impossibilité d’un ‘je’ qui soit un ‘je’“, erklärt Kaplan in einem Gespräch über den Text.⁵⁰⁸ Das unbestimmte Pronomen kann hier gelesen werden als Zeichen eines entindividualisierten Ich. Dies gilt um so mehr als das Ich nur ein Zitat ist. „Personne ne peut savoir le malheur que je vois“ ist die leicht abgewandelte Übersetzung einer Zeile aus einem amerikanischen Blues, in dem es heißt: „Nobody knows the trouble I see, nobody knows my sorrow.“ Diese Zeile läßt Kaplan in einem späteren Roman von einer der Figuren in der Originalsprache zitieren.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ „On habite une roulotte, au milieu d’un champ“ (75).

⁵⁰⁸ Kaplan / Duras: „Usine“ (1987), S.118.

⁵⁰⁹ Kaplan: *Depuis Maintenant. Miss Nobody Knows* (1996), S.13.

Das unbestimmte Subjekt in *L'excès-l'usine* artikuliert in dem Ich-Satz also keine eigene Wahrnehmung, sondern bezieht sich auf die Formulierung eines fremden Subjekts. Der Gebrauch dieses geliehenen Ich hebt die Entindividualisierung noch stärker hervor.

Trotz der Geschlechtsmarkierung findet keine Individualisierung statt. Die weibliche Markierung des *on* verstärkt sogar den Eindruck der Entindividualisierung. „L'impersonnalité est d'autant plus impersonnelle qu'elle est vécue au féminin“ stellt Blanchot in seiner Rezension fest.⁵¹⁰ Dies liegt daran, daß die französische Sprache mit der weiblichen Form nur das Besondere bezeichnet, wohingegen mit der männlichen Form sowohl das ‚allgemein Menschliche‘ als auch das geschlechtsspezifisch Männliche bezeichnet werden kann.⁵¹¹ Die weibliche Form scheint somit das Individuelle zu suggerieren, und daher ist es um so frappierender, daß die vermeintlich individuellen Figuren nicht als Individuen erkennbar sind, sondern unpersönlich bleiben. Das *on* suggeriert also die Entindividualisierung weiblicher Figuren, wobei diese Inszenierung von Entindividualisierung sich nicht auf den Gebrauch des unbestimmten Pronomens beschränkt: In manchen Sätzen ist selbst noch dieses unbestimmte Subjekt des Satzes zum Verschwinden gebracht. In dem subjektlosen Satz: „Être assise sur une caisse“ (13) bleibt nur die weibliche Markierung des Adjektives *assise* übrig. Allein die Geschlechtsmarkierung suggeriert die Präsenz eines unsichtbaren Subjekts.

Das unbestimmte Pronomen bezeichnet jedoch nicht nur einzelne oder mehrere Figuren, die eine weiblich markierte Allgemeinheit bilden. Es umfaßt zugleich eine unpersönliche ‚Erzählinstanz‘, die sich schon in der ersten Zeile des Textes bemerkbar macht. Sie spricht die (fiktive) LeserIn an: „L'usine, la grande usine, celle qui respire pour vous“⁵¹² und erscheint dabei als Erzählstimme, die keine nominale oder pronominale Repräsentation im Text besitzt. Erst später tritt mit dem unbestimmten Pronomen in dem Satz „On est dedans“ (11) ein Subjekt auf, wobei allerdings nicht klar wird, wen das Pronomen bezeichnet: eine Allgemeinheit oder eine einzelne Figur. Die Erzählsituation ist mehrdeutig, d.h. es läßt sich nicht entscheiden, ob in dem *on* die Wahrnehmung einer anonymen Figur aus ihrer eigenen Perspektive wiedergegeben wird, oder ob eine von der anonymen Figur unterschiedene Redeinstanz deren Wahrnehmung erzählt.

2. Entfremdung der weiblichen Figuren: *On est imbibée, nulle part, flottant au bout de la chaîne*

Bei der folgenden Untersuchung weiblicher Subjektivität wie sie im unbestimmten Pronomen entworfen ist, lese ich das *on* als Ausdruck einer erlebten Wahrnehmung, d.h. so als würde die Darstellung aus der Sicht einer ‚erzählenden‘ Figur erfolgen. Diese Leseweise liegt nahe, weil das *on* als ein verhintertes Ich erscheint. Am Schluß betrachte ich dann das Problem der Uneindeutigkeit der Perspektive, d.h. der Verschmelzung von erzählter und erlebter Wahrnehmung in Hinblick auf seine Konsequenzen für den weiblichen Subjektentwurf.

Subjektivität verstehe ich in Anlehnung an Chris Weedon als „die bewußten und unbewußten Gefühle des Individuums, seine Eigenwahrnehmung und die Art, wie es sein Verhältnis zur Welt begreift.“⁵¹³ Diese Definition muß für *L'excès-l'usine* abgewandelt werden, da es in dem Text keine identifizierbaren Figuren gibt, und somit keine Individuen. Die Darstellung von individueller Subjektivität ist in *L'excès-l'usine* also nicht zu erwarten. Dennoch artikuliert sich in dem unbestimmten Pronomen eine subjektive Perspektive, eine nicht-

⁵¹⁰ Maurice Blanchot: „L'excès-l'usine' ou l'infini morcelé“ (1987), S.35.

⁵¹¹ Vgl. Christine Bierbach / Renate Ellrich: „Französisch: Sprache und Geschlechter“ (1990), S.252 und 255.

⁵¹² S.11; meine Unterstreichung.

⁵¹³ Chris Weedon: *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie* (1990), S.49.

individualisierte, aber weiblich gekennzeichnete Wahrnehmung. Es geht im folgenden also um eine unpersönliche, verallgemeinerte weibliche Subjektivität, um die Eigenwahrnehmung anonymer, nicht voneinander abgegrenzter weiblicher Figuren und um die Wahrnehmung ihres Verhältnisses zur Umwelt.

2.1. Zur Eigenwahrnehmung der unbestimmten Figuren: *On est dispersée*

Unablässig beobachtet sich das unpersönliche Subjekt und registriert seine Aktivitäten und Empfindungen:

On marche, on se sent marcher. (14)

On sent chaque mouvement. (24)

Das Subjekt kann nicht anders, als sich selbst wahrzunehmen: „On se voit être, sans arrêt“ (62). Diese Selbstwahrnehmung beinhaltet eine Distanz zu sich selbst. Das Subjekt beobachtet sich selbst genauso wie es die Dinge seiner Umgebung betrachtet. Die Ähnlichkeit der Formulierungen, mit der die Dinge und die eigene Person registriert sind, erweckt den Eindruck, daß sich das Subjekt selbst genauso fremd ist wie ihm die Dingwelt fremd ist.

Die Benennung von Empfindungen erfolgt so emotionslos und lapidar – „On a très froid.“ (16); „On a peur sans arrêt.“ (70) –, scheinbar unbeteiligt, als spreche das Subjekt nicht von sich selbst.

Mit der Nennung von Gefühlen und Vorlieben („on n’aime pas“) wird keine Innerlichkeit entworfen, weder eine allgemeine, unpersönliche, noch eine individuelle. Das Subjekt erscheint ohne seelische Tiefe und ohne metaphysische Dimension: Intellekt und Psyche sind reduziert auf Körperliches, Materielles. Dies zeigt sich besonders deutlich am Beispiel des Denkens, das nicht als geistige Aktivität, sondern als körperlicher Vorgang wahrgenommen wird:

Les cartons sont faciles, ils se font avec les mains.
On a les mains ailleurs, on pense. La pensée est collante.
Autour, l’atelier.

Dans l’air épais, sous le plafond haut, on fait des cartons, on pense.

La pensée ne sort pas, elle reste à l’intérieur.
Rien ne se défait, on pense.

Plafonds hauts, piliers. On est dans l’air épais.

Les mains sont ailleurs, on pense une pensée collante. On regarde, on pense.

[...]

Air épais et mou. Les mains sont aux cartons, la pensée coule à l’intérieur. (53f.)

Als undifferenzierter Strom bewegt sich das Denken im Körper ohne sich auf die Außenwelt richten zu können. Die Gedanken erscheinen nicht als Ausdruck einer geistigen Tätigkeit, sondern als materielle Gegebenheit. Gedankengänge werden nicht entwickelt, das Denken richtet sich nicht auf konkrete Gegenstände, sondern bleibt inhaltsleer.

Gelegentlich werden die Gefühle selbst nicht mehr benannt, sondern nur die von ihnen ausgelösten Körperreaktionen. So bspw. in dem Satz „Le corps tremble, diffus.“ (76), der nicht weiter erklärt wird. Aus dem Kontext erscheint die Körperreaktion nicht als Folge von Kälte, sondern als Ausdruck unangenehmer, schmerzlicher Gefühle, insbesondere von Angst. Angst erscheint als Dauerzustand – „On a peur sans arrêt.“ (70) –, der sich im Zittern des Körpers manifestiert.

Eine entfremdete Subjektivität wird auch vorgeführt in Passagen, in denen das Subjekt nicht zu einer Eigenwahrnehmung als Individuum gelangt. Das Subjekt betrachtet sich immer wieder im Spiegel, ohne sich mit seinem Spiegelbild identifizieren zu können.

Très souvent, on se regarde, dans une glace, un miroir de poche, un reflet. On se regarde, on se regarde. L'image est toujours là. (16)

Das Subjekt sieht ein Bild, das es nicht als das eigene benennen kann. Die fast obsessive Selbstbetrachtung kann als Bedürfnis gelesen werden, sich seiner selbst zu versichern. Dieser Versuch der Selbstbestätigung führt jedoch nicht zu einer Selbstwahrnehmung als Individuum. In der folgenden Passage zeigt sich dies exemplarisch darin, daß das Bild im Spiegel nicht nur fremd bleibt, sondern sogar vorübergehend in sich zusammenfällt.

On est là, faible, sans projet.

On a amené une petite glace. On la sort de sa poche, c'est une petite ronde.

On se regarde attentivement. On cherche les traits.

Le visage est blanc, avec les cheveux tirés. On ne se rappelle pas.

Une main tient la glace, avec le visage dedans. En un sens, le visage est toujours bien.

On ne se rappelle pas, on sait. On voit les cercles du sommeil, quand les constructions tombent et s'élèvent de nouveau, lentement, en silence. (29)

Dem Subjekt gelingt es nicht, einen identitätsstiftenden Bezug zu seinem Spiegelbild herzustellen. Es betrachtet sich aufmerksam und sucht nach charakteristischen Gesichtszügen („On cherche les traits“). Das Gesicht, das sich im Spiegel zeigt, läßt sich nicht mit einer Selbsterinnerung in Einklang bringen. Das Nicht-Wiedererkennen des Spiegelbildes führt zu einer distanzierten Wahrnehmung der Situation, in der das Subjekt vorübergehend verschwindet. An seiner Stelle avanciert die Hand, die den Spiegel hält, zum Subjekt des Satzes („Une main tient la glace, avec le visage dedans“). Die Hand und das Gesicht im Spiegel werden zu selbständigen Elementen, die keinem konkreten Subjekt angehören. Wird diese Szene als Darstellung einer Selbstbetrachtung gelesen, dann erzeugt der Wechsel des Satzsubjektes in Verbindung mit den Nicht-Gebrauch von Possessivpronomen (es heißt nicht „mein Gesicht“, „meine Hand“) den Eindruck, daß sich das betrachtende Subjekt selbst fremd ist. Dieser Eindruck verstärkt sich im folgenden noch dadurch, daß sich das Spiegelbild verselbständigt. Das Bild entzieht sich einer Vereinnahmung und entfaltet ein Eigenleben, was als vorübergehender Zusammenbruch der Gesichtszüge evoziert ist. Das sich betrachtende Subjekt hat keinen Einfluß auf diese Vorgänge, es kann die Auflösung seines Spiegelbildes nur beobachten. Die Szene führt somit das Scheitern einer Ich-Konstitution vor, weil es dem Subjekt nicht gelingt, eine identifikatorische Beziehung zu seinem Spiegelbild aufzubauen.

Die Spiegelszene kann darüber hinaus gelesen werden als Inszenierung der Entwirklichung von menschlichen Subjekten unter den Bedingungen der Fabrikarbeit. Das Subjekt in *L'excès-l'usine* ist nicht in der Lage, sich als ganzheitlich und zentriert zu entwerfen. Es beschreibt sich als zerstreut und dezentriert: „On est assise, dispersée“ (96). Die Dezentriertheit erscheint nicht als vorab gegeben, sondern als Wirkung der Fließbandarbeit. Die fragmentarisierten Arbeitsabläufe bewirken, daß das Subjekt sich selbst schließlich als zerstückelt wahrnimmt. Eine dissoziierte Körperwahrnehmung tritt meist bei der Arbeit am Fließband auf:

De la chaîne, on regarde.

Les yeux sont ouverts. Autour des yeux, l'espace.

L'espace est silencieux. Trous de bruit. Trous de bruit partout.

Ouverts, dans la matière silencieuse et bruyante de l'espace, les yeux voient.

[...]

Les yeux sont là, ils ne s'arrêtent jamais de voir.

Air épais et mou. Les mains sont aux cartons,

[...]

Le corps est dans l'espace. Dans le corps, la longue pensée et sans cesse, les petits bruits. (54)

Die einzelnen Körperteile gewinnen ein Eigenleben; der bestimmte Artikel statt eines Possessivpronomens („les yeux“ und „les mains“, nicht „mes yeux“ und „mes mains“) lassen sie in der Wahrnehmung des Subjekts als Fremdkörper erscheinen, die sich seiner Kontrolle entziehen. Auch der Raum erscheint als eine von dem Subjekt unabhängige Einheit. Er ist nicht aus einer Zentralperspektive heraus in Vordergrund, Mitte und Hintergrund untergliedert. Das heißt, die dem Subjekt zugeschriebene Raumwahrnehmung entwirft das Subjekt als unfähig, seine Umwelt auf sich zu beziehen und zu strukturieren.

Der Körper erscheint in solchen Passagen zu einem Teil des Fabrikuniversums geworden. Er wird ähnlich der Fabrik als Raum ‚beschrieben‘, so als würde sich der Fabrikraum im Körperraum fortsetzen, oder umgekehrt, der Körper sich im Fabrikraum entgrenzen: „Le corps est dans l’espace. Dans le corps, la longue pensée et sans cesse, les petits bruits“. Das Innere des Körpers erscheint als Widerhall der Außenwelt. Dieser entindividualisierte, entprivatisierte Körper kann nicht zum Ausgangspunkt eines mit sich selbst identischen Subjekts werden.

Das Subjekt kann sich der Vereinnahmung ihres Körpers durch die Fabrik, die auch nach der Arbeit weiter besteht, nicht entziehen. Das zeigt sich, wenn Sexualität evoziert wird als gänzlich von der Existenzweise in der Fabrik bestimmt. So in der folgenden Passage, wo Sexualität als Arbeit des Körpers dargestellt ist und mit denselben Worten evoziert ist wie die Fabrik:

On mange sans faim. Où est le goût?

On mord les dents de l’autre.

On regarde un ongle, un coude, un œil.

On regarde, on regarde.

On est immobile. On circule entre des parois de chair, des petits canaux sanglant. Le corps travaille et tombe. On ne va nulle part, la jouissance est dure, transparente. (39)

Daß in der zitierten Passage Sexualität gemeint ist, zeigt sich nur an dem Wort *jouissance*, das im Französischen auch den Orgasmus bezeichnet. Von Gefühlen ist hier nicht die Rede, ebensowenig von Phantasie. Sexualität beschränkt sich auf das rein Körperliche; sie erscheint reduziert zu einem körperlichen Vorgang, der mit den selben Formulierungen evoziert wird, wie die Bewegungen und Wahrnehmungen des Subjekts in der Fabrik. So hieß es in der Einstimmung des Textes auf die Fabrik: „On circule entre des parois informes“ (11), hier heißt es: „On circule entre des parois de chair“. Der evozierte Widerspruch zwischen Bewegung und Bewegungslosigkeit ist in beiden Fällen der gleiche. Dieser Widerspruch erweckt den Eindruck, daß sich die unpersönliche Figur nicht aus eigenem Antrieb bewegt. Auf die Fabrikhallen bezogen sagt der Text: „Immobile, portée, on marche“ (24), in der vorliegenden Passage heißt es: „On est immobile. On circule...“ Auch in der Sexualität setzt sich die Isolierung des Subjekts fort. Keine Berührung zwischen Körpern, keine Annäherung zweier Subjekte findet statt. Das *on* bleibt in sich selbst eingeschlossen.

Die Unmöglichkeit einer Kommunikation zeigt sich auch in der einzigen Passage, in der explizit ein Gegenüber in Form eines Du auftaucht:

On est entre soi, et on te considère, immobilité.

La pièce est là, autour. Personne ne peut savoir, personne. On a mangé le repas avec la bouche. On est assise dans la chaise, voilà les mains et les genoux.

Quelque chose meurt, quelle violence.

En face, le visage de l’autre, fermé et souple comme un morceau de corps. (84)

Hier ist die Szene eines gemeinsamen Essens assoziierbar, in der sich zwei Figuren stumm gegenüber sitzen. Die weibliche Figur nimmt sich selbst und ihr Gegenüber nur als Ansammlung einzelner Körperteile wahr, nicht als menschliche Individuen.

Das weiblich markierte Subjekt benennt sich zwar mit dem unbestimmten Pronomen („On est assise“), das Ich klingt aber in der variierten Wiederholung des einzigen Ich-Satzes wieder an. Die Zeile „Personne ne peut savoir, personne“ greift das Blues-Zitat „Personne ne peut savoir le malheur que je vois“ vom Beginn des Textes wieder auf. So wird das Ich zwar evoziert, seine tatsächliche Abwesenheit macht jedoch noch viel deutlicher, daß sich in der Passage nicht zwei (durch Personalpronomen gekennzeichnete) Individuen begegnen, sondern aufgelöste, nicht zur Kommunikation fähige Figuren.

2.2. Zur Wahrnehmung der Umwelt: *On est rejetée*

Wie begreift das Subjekt sein Verhältnis zur Welt, d.h. zum allumfassenden Fabrikuniversum? Es erlebt sich von der Fabrik vereinnahmt und gesteuert, nicht zu eigenem Denken und Handeln fähig. Dies suggerieren die zahlreichen Passivwendungen, die das unbestimmte Subjekt als der Fabrikarbeit ausgeliefert entwerfen:

On est prise, on est tournée, on est à l'intérieur. (12)

On est saisie, tirée par les câbles, le ciel. Il n'y a rien d'autre. (13)

Subjekt des Textes ist die Fabrik, nicht die Arbeiterinnen, wie gleich zu Beginn deutlich wird, wo es heißt:

L'usine, la grande usine univers, celle qui respire pour vous.

Il n'y a pas d'autre air que ce qu'elle pompe, rejette. (11)

Die in dem unbestimmten Pronomen evozierten Figuren werden zu einem Bestandteil der Fabrik, die ihnen ein eigenes/eigenständiges Leben nimmt. Sie werden zur „Fließband-Existenz“ wie Kroll es ausdrückt.⁵¹⁴ Sie scheinen automatisch zu funktionieren, ohne jeglichen Eigenantrieb:

Immobile, portée, on marche. (24)

Die Vereinnahmung durch die Fabrik und damit verbunden das Fehlen einer eigenen Existenz ist beschrieben als ein Gefühl von Unwirklichkeit; das Subjekt beschreibt sich so, als befände es sich in einem Schwebezustand:

On est imbibée, nulle part, flottant au bout de la chaîne. (63)

Das Dasein wird evoziert als vollständig von den Arbeitsbedingungen am Fließband bestimmt, eine Arbeit, die eigene Initiative, eigenes Denken und Handeln nicht nur überflüssig macht – weil ‚die Fabrik‘ die Lebensfunktionen übernimmt: „l'usine-univers [...] respire pour vous“ –, sondern auch unmöglich. Eine Arbeit, die emotionale und intellektuelle Fähigkeiten lähmt, die den Subjekten jegliche Initiative nimmt – „on est là, faible, sans projet“. Das Subjekt ist als unfähig entworfen, die Dinge seiner Umgebung in einem sinnvollen Zusammenhang zu erfassen. Es nimmt nur isolierte Einzelheiten wahr, die es registriert ohne sie zu verstehen. Der Versuch, einzelne Dinge in ihrer Bedeutung zu verstehen, endet in der Auflösung jeglicher Gewißheit:

On circule entre les coins. Un angle, qu'est-ce que c'est? Trois lignes. Le trois s'en va. Trois lignes sans le trois.

On est folle. (18)

Das unpersönliche Subjekt bezeichnet sich als verrückt, weil es nicht mehr zu Verstehens- und Ordnungsoperationen fähig ist. Die in der zitierten Passage evozierten Bemühungen des Subjekts, die Umwelt zu verstehen, führen zu keinem Ergebnis: Das Subjekt schaut, ja starrt unablässig, ohne in dem Gesehenen einen Sinn entdecken zu können. *Regarder* wird zur Obsession, dem Blick gelingt es jedoch nicht, die Dinge in einem Zusammenhang zu bringen, die Details zu einem sinnvollen Gesamtbild zusammen zu fügen.

On regarde, on regarde. Planches et tôles et les trois lignes du coin. (36)

Die Dinge entziehen sich einer Vereinnahmung:

⁵¹⁴ „Schreiben bis zum Nicht-mehr-Sprechen des Autors“. Zur ‚Musikähnlichkeit‘ von ‚L'excès-l'usine‘ der Leslie Kaplan“ (1995), S.327.

Des bidons, des fils, des tôles sont empilés. [...] On les regarde passionnément. On est rejetée. (15)

Die unbestimmte Figur ist immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen. Es gelingt ihr nicht, sich in Bezug auf die Objektwelt als einheitliches, zentriertes Subjekt zu entwerfen.

2.3. Zur Wahrnehmung anderer Frauen: *On est tirée très loin*

Im folgenden sollen Textstellen untersucht werden, die eine Unterscheidung zwischen einem anonymen, unbestimmten *on* einerseits und ebenfalls anonym bleibenden, einzelnen Frauen andererseits aufbauen. In der Abgrenzung von anderen Frauen erscheint das Subjekt nicht mehr einem allgemeinen, weiblichen Kollektiv zugehörig, sondern als einzelne Figur. Ich lese das unbestimmte Pronomen als Figurenrede, als ‚Erzählung‘ einer entindividualisierten Figur. Mein Interesse gilt der Frage, wie diese Figur die anderen Frauen wahrnimmt, ob sie sich in ihnen wieder erkennt, d.h., ob sie sich, wenigstens zeitweise, als Frau identifizieren kann.

Auffällig ist die Faszination, die Frauen auf die unbestimmte Figur, die sich in dem Pronomen *on* artikuliert, ausüben:

Quand on remonte, on croise toujours la grande femme très belle et maquillée qui est aux emballages. Couleurs, odeurs, bleu et rouge. Femme énorme et pleine, et les grands beaux cheveux noirs.

Elle est debout, les jambes écartées.

On la regarde, on voit ses jambes.

Debout, écartée, elle bouge.

Elle ne s'arrête pas, elle cogne. Ses mouvements débordent et remuent et remuent, plus loin.

On voit ses grands yeux, ouverts.

On la croise, on sent son corps, et alors on se retourne. (30)

Zwischen der Betrachterin, die sich in dem *on* artikuliert, und der anderen Arbeiterin besteht ein nicht überbrückbarer Abstand: die eine ist in ihre Arbeit versunken, die andere in die Betrachtung, eine Kommunikation findet nicht statt. Die unbestimmte Figur scheint nicht zu einem Versuch der Kontaktaufnahme in der Lage zu sein. Ihre Aktivität beschränkt sich auf ein fasziniertes Anschauen, wobei sie keine Verbindung zwischen sich und den anderen Arbeiterinnen herstellen kann; sie erkennt sich in den Frauen nicht wieder.

Es hat den Anschein, daß sich die unbestimmte Figur nicht als Frau identifizieren kann, weil sie ihren eigenen Körper nicht als einen weiblichen wahrnimmt. Dabei hat der Körper für sie offensichtlich eine große Bedeutung. Der Körper der anderen Frauen zieht immer wieder den Blick der unbestimmten Figur an, und sie nimmt ihn mit allen Sinnen wahr („on sent son corps, et alors on se retourne“). Sie beschreibt den Körper der anderen Frauen mit Adjektiven wie *épais, énorme, pleine, ronde, lourde*, die eine Vorstellung von Fülle und Ganzheitlichkeit hervorrufen, also von dem, woran es der unbestimmten Figur selbst, die sich in ihrem Körper als fragmentarisiert erlebt, mangelt. Ihr fehlt nicht nur die körperliche Integrität, die sie an anderen Frauen wahrzunehmen glaubt; sie erkennt ihren eigenen Körper generell nicht als weiblich. Während sie die geschlechtlichen Körpermerkmale anderer Frauen sehr wohl wahrnimmt – „Les femmes arrivent en corsages souples. On a des yeux, on voit leurs seins.“ (70) – sieht sie ihren eigenen Körper offenbar als geschlechtlich undifferenziert. Jedenfalls bleibt in ihrer Selbstwahrnehmung das Geschlecht eine Äußerlichkeit. Was sie in ihrer Sicht als Frau ausweist, ist nicht der Körper, sondern die Kleidung:

On a une jupe serrée, en lainage, et des chaussures de dame. (24)

Ihre eigene ‚Weiblichkeit‘ reduziert sich auf die Kleidung, einem kulturellen Zeichen, das eine äußerliche Kennzeichnung vornimmt, der weder körperliche, d.h. biologische Merkmale noch eine bestimmte Innerlichkeit entsprechen. Sie bezeichnet sich zwar einmal als Frau:

On est là, dans le cadre clair de la cantine, assise, et dans la tête il y a l'image, une jeune femme dans le cadre clair de la cantine, assise. (32)

Aber dieses Bild, das sich die unbestimmte Figur von sich macht, bleibt ihr ebenfalls äußerlich; ihm entspricht keine (wie auch immer bestimmte) erlebte oder gelebte Wirklichkeit als Frau; der Begriff „femme“ ist, wenn ihn die unbestimmte Figur auf sich selbst bezieht, nur ein leeres Wort.

In der dargestellten Eigenwahrnehmung der unbestimmten Figur besteht ein großer Unterschied zwischen ihr selbst und den anderen Frauen. Sich selbst erlebt sie als aufgelöst und körperlich geschlechtslos, andere Frauen erscheinen ihr hingegen aufgrund ihrer runden Körperformen als vollständig.

Die unbestimmte Figur scheint sich auch deshalb nicht mit den anderen Arbeiterinnen identifizieren zu können, weil sie die Frauen ähnlich wahrnimmt wie die Fabrik. Das bedeutet, daß Frauen in ihrer Wahrnehmung damit potentiell eine ebenso negative Wirkung zugeschrieben ist wie dem Fabrikuniversum. Dies ist daran ersichtlich, daß sich bei der Darstellung von Frauen ähnliche oder gleiche Wörter finden wie sie auch zur Evokation des Fabrikuniversums verwendet werden. Sowohl Frauen als auch Fabrik sind in Verbindung gebracht mit Vorstellungen von Ursprung, Unendlichkeit und Ganzheit.

Die Fabrik erscheint als Ursprung, weil es keine Erinnerung gibt, die weiter zurück reicht: „Usine, l'usine, première mémoire.“ (70) Bei der Betrachtung einer Arbeiterin am Fließband taucht das Wort „origine“ auf:

On arrive à la tête de la chaîne.
C'est une femme un peu lourde, elle a un chignon gris.
On passe, on la regarde. On voit ses formes.
La femme est assise. Origine. Les morceaux arrivent.
La femme fait ses pièces, absorbée. (26)

Die Vorstellung von einem Ursprung kann in dieser Passage sowohl mit dem Anblick der Frau („La femme est assise“) verbunden sein, als auch mit der Fließbandarbeit („Les morceaux arrivent“). Die Fabrikarbeit und die Frauen sind gleichermaßen als Anfang oder Ausgangspunkt assoziiert und verschmelzen damit in der Wahrnehmung der unbestimmte Figur miteinander.

Die Fabrikhallen erzeugen bei der unbestimmten Figur den Eindruck von Unendlichkeit:

L'infini est là. On regarde.
On est sur une banquette, au-dessus du sol, tendue.
La chaîne est un peu haute. (37)

Auch Frauen erscheinen in ihrer Wahrnehmung unbegrenzt. In einer längeren Passage, in der die unbestimmte Figur eine junge Frau betrachtet, die vor ihrer Wohnung sitzt, wiederholt sich der Satz: „La jeune femme est là, infinie“ (46, 47).

Eine weitere Parallele zwischen Fabrik und Frauen besteht darin, daß vermittelt der Perspektivierung durch die ‚erzählende‘ Figur sowohl der Körper von Frauen als auch die Fabrik als Ganzheit erscheinen. Die Worte „tout est là“ suggerieren, daß das Fabrikuniversum alles umfaßt oder beinhaltet, wobei offen bleibt, was konkret damit gemeint ist.

L'usine, on y va. Tout est là. On y va.
L'excès – l'usine. (12)

Mit derselben suggestiven und abstrakten Formulierung „Tout est là“ ist der Körper einer Frau evoziert:

La jeune femme est assise, devant la porte. [...]. On la regarde. Elle a un tablier qui entoure le corps.
Elle est là, sur sa chaise. Jupe et tricot, et par-dessus, le tablier. Le corps est dessous. Tout est là, tout. (47)

Während in Bezug auf die Fabrik die Formel „tout est là“ durch den anschließenden Satz „L'excès – l'usine“ eine Überfülle, ein Zuviel suggeriert, fehlt diese negative Konnotation in der Wahrnehmung von Frauen.

Die Vollständigkeit scheint im Zusammenhang mit der Fabrik als Belastung, weil sie die unbestimmte Figur zu einer unaufhörlichen distanzierten Selbstwahrnehmung zwingt:

Tout est là, en idée, tout. On est dans la lumière, collée. Le monde se retourne, surface transparente. Rien derrière la vitre. On se voit être sans arrêt. (62)

Im Unterschied zum Fabrikuniversum, das sich dem Blick vollständig darbietet und als durchsichtige Oberfläche erscheint, die nichts verbirgt, wird dem Frauenkörper eine verborgene Dimension zugeschrieben.

Bouurrelets silencieux du corps. On est prise. On regarde ce qui a été déposé là, caché. (27)

In der Wahrnehmung der unbestimmten Figur erhalten Frauen eine Tiefendimension, die im Gegensatz zu der Oberflächigkeit der Fabrikwelt steht. Ihre Körper lassen ein Dahinter, Darunter, etwas Verstecktes vermuten, das sich dem Blick entzieht.

Bieten Frauen damit der unbestimmten Figur eine Möglichkeit sich zumindest in der Vorstellung der alles vereinnahmenden und entindividualisierenden Fabrik zu entziehen? Die folgende Passage könnte eine solche Deutung nahelegen:

La jeune femme est là, assise.

Le tablier se noue derrière, on l'a vu. Le visage est marqué, traces vides. Jupe et tricot, et ces formes pleines du corps.

On est tirée, on est tirée très loin. (48)

Der Anblick des fülligen Frauenkörpers („ces formes pleines du corps“) scheint das unbestimmte Subjekt in eine andere Welt zu versetzen, was von den Worten „On est tirée, on est tirée très loin“ suggeriert wird. Ob die Betrachtung anderer Frauen dazu führt, daß die unbestimmte Figur damit auch sich selbst näher gebracht wird, scheint mir zweifelhaft. Der Anblick der Frauen löst bei ihr nicht nur ähnliche Vorstellungen aus wie die Fabrik, sondern hat auch eine ähnliche Wirkung: In Passivkonstruktionen wie „On est prise“ erscheint die unbestimmte Figur von der Fabrik und von Frauen gleichermaßen vereinnahmt.

Die intensive Betrachtung von Frauen wirft die unbestimmte Figur auf sich selbst zurück. Auf die Beobachtung einer Arbeiterin, die mit den Worten „On est prise. On regarde ce qui a été déposé là, caché“ endet, folgt eine abstrakte Vorstellung, die als Ausdruck existentieller Not gelesen werden kann:

Le temps est ailleurs: seuls existent l'espace, dans la tête, infini, et toute vie maintenant, ramassée et pleine, comme un caillou mort. (27)

Zeitlosigkeit, Unendlichkeit und Unentscheidbarkeit zwischen Leben und Tod sind charakteristische Merkmale der Fabrik in ihrer Wirkung auf das unbestimmte weibliche Subjekt. Das Zitat „On vit on meurt à chaque instant“ (39) beschreibt das von der Fabrik hervorgerufene und sich auf alle Lebensbereiche ausdehnende ‚Lebensgefühl‘ der unbestimmten Figur. Der Anblick bzw. die Betrachtung anderer Frauen vermag die unbestimmte Figur nicht aus diesem irrealen Schwebezustand zwischen Leben und Tod zu befreien.

Festhalten läßt sich, daß sich die unbestimmte Figur nicht in den Frauen wiedererkennt. Sie kann sich weder in Bezug auf andere Frauen, noch auf ihr eigenes Spiegelbild oder die Dingwelt als Ich konstituieren. Sie bleibt isoliert, in ihrem Körper eingeschlossen, fragmentarisiert, ohne emotionale oder intellektuelle Fähigkeiten; sie erfährt sich als handlungsunfähig, passiv, ohnmächtig.

Die Geschlechtsmarkierung der unbestimmten Figur ist schwach, Weiblichkeit erscheint als Äußerlichkeit, die sich in der Kleidung manifestiert, nicht als natürliche Größe, die sich auf den Körper oder die Psyche bezieht.

Der Einfachheit halber habe ich immer von einer unbestimmten Figur im Singular gesprochen. Das bedeutet jedoch nicht, daß das unbestimmte Pronomen immer dieselbe, einzelne Figur bezeichnet. Zwar weisen die Abgrenzung zwischen *on* einerseits und *la femme, les femmes* oder *les autres* andererseits das unbestimmte Subjekt als ein einzelnes, isoliertes aus. Da dieses einzelne Subjekt jedoch nicht individualisiert wird, kann es

nicht als ein bestimmtes identifiziert werden. Das unbestimmte Pronomen *on* bleibt bis auf seine Geschlechtsmarkierung vollkommen allgemein, so daß sich in ihm ein einziges oder auch mehrere Subjekte artikulieren können, „Ichs ohne eigentliches Ich“ wie Kaplan sagt.⁵¹⁵

3. Entindividualisierung als Folge geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung

Welche Bedeutung hat die Geschlechtsmarkierung dann aber, wenn sie keine weibliche Identität bezeichnet? Sie führt die Wirkung der Fabrikarbeit speziell auf Frauen vor. Die Arbeiten in der Fabrik sind nämlich größtenteils nach Geschlecht organisiert, und zwar so, daß Frauen die Akkordarbeit verrichten. Die inszenierte Entindividualisierung ist eine für Akkordarbeiterinnen charakteristische Erfahrung.

Die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung ist in *L'excès-l'usine* nur angedeutet; die wenigen Hinweise genügen jedoch sicherlich, um bei den LeserInnen, die die arbeitspolitischen Auseinandersetzungen der 70er Jahre miterlebt haben oder die entsprechenden Dokumentationen kennen, dieses Wissen aufzurufen, auf das der Text selbst nur anspielt. 1982, als *L'excès-l'usine* veröffentlicht wurde, waren die Zustände in Fabriken den meisten LeserInnen gewiß bekannt. Da dies heute, zwanzig Jahre später, wahrscheinlich nicht mehr der Fall sein wird, soll im folgenden kurz die Arbeitssituation von Frauen in Fabriken dargestellt werden.

Marianne Herzog berichtet über die nach Geschlecht unterschiedlich verteilten Arbeiten bei AEG Telefunken in Berlin in den 70er Jahren:

Die Arbeiter sind als Spezialisten, Meister, Einrichter, Werkzeugmacher, Zubringer im Zeitlohn tätig. Die Arbeiterinnen stellen Radio-, Fernsehöhren und Halbleiter im Akkord her [...] In der Fabrik gibt es keine Männerakkordabteilung. Die Konzernleitung hat zwei Jahre lang versucht, junge deutsche Arbeiter und später junge ausländische Arbeiter für die Produktion von Röhren im Akkord anzulernen; nach zwei Jahren wurde der Versuch abgebrochen.

[...]

Von den 30.000 [in der Berliner Elektroindustrie beschäftigten Frauen] arbeiten 29.000 als ungelernete Arbeiterinnen [...]. Die ungelerten Arbeiterinnen und die ungelerten nicht berufstätigen Frauen stellen die Reservearmee für Akkordarbeit. Sie können dem Akkord nicht ausweichen, sie bekommen keine andere Arbeit als Akkordarbeit.⁵¹⁶

Ganz ähnlich sieht die Arbeitsteilung in französischen Fabriken in den 60er Jahren aus. Eine Arbeiterin berichtet über den gescheiterten Versuch, Männer am Fließband und im Akkord arbeiten zu lassen:

Les femmes font généralement un travail plus monotone que les hommes et elles vont beaucoup plus vite. On a voulu mettre des hommes dans les chaînes de télévision ou de radio; cela a été impossible, ils refusent de travailler à notre rythme, ils savent toujours trouver des trucs pour aller doucement, à un rythme qu'ils peuvent garder. Les femmes, c'est effrayant ce qu'elles peuvent aller vite! Elles peuvent doubler leur rendement en peu de temps, en vivant sur les nerfs, ce qu'un homme n'accepte pas de faire, se sentant moins menacé.⁵¹⁷

Zwei Aspekte erscheinen mir in den Zitaten zunächst wichtig. Erstens: die große Mehrheit der Frauen arbeitet offensichtlich im Akkord, und zweitens: Akkordarbeit ist psychisch besonders belastend. Die in den Zitaten beschriebene Arbeitssituation für Frauen liegt unausgesprochen auch Kaplans Text zugrunde. Bevor ich jedoch die Darstellung der geschlechtsspezifischen Arbeitsorganisation in *L'excès-l'usine* näher betrachte, möchte ich kurz auf die in den Zitaten angegebene Begründung dafür, daß Frauen diese Arbeitsbedingungen akzeptieren, eingehen.

⁵¹⁵ In einem Gespräch mit Walter Bodemer: „Schreiben bis zum Nicht-mehr-Sprechen des Autors.“ (1989), S.35.

⁵¹⁶ Marianne Herzog: *Von der Hand in den Mund. Frauen im Akkord* (1976), S.12.

⁵¹⁷ Zitiert bei Claire Laubier: *The Condition of Women in France: 1945 to the Present. A Documentary Anthology* (1990), S.60f., aus J.C. Chasteland et P. Paillat: „Les Femmes en usine“ in: *Esprit*, 295, Mai 1961.

Sowohl Herzog als auch die französische Arbeiterin erklären, daß Frauen wegen fehlender Berufsausbildung auf ungelernete Arbeiten wie die Akkordarbeit angewiesen sind. Dies ist sicherlich zutreffend, ebenso wie die Erklärung, Frauen fühlten sich bedrohter (von wem oder was?), und seien deshalb geneigt, diese Arbeitsbedingungen zu akzeptieren.

Daß dies die einzigen Gründe dafür sein sollen, daß Frauen die Akkordarbeit akzeptieren, während Männer sie offensichtlich auch zurückweisen können, scheint mir jedoch fraglich. Insbesondere das Beispiel der ausländischen Arbeiter, die sich Herzog zufolge nicht im Akkord anlernen ließen, erscheint mir wenig überzeugend. Wenn ich Herzogs Argument der ökonomischen Zwänge hier anwende, hieße das, daß die jungen Ausländer eine Berufsausbildung haben müssen, und damit auf andere Arbeitsstellen ausweichen können. Daß jedoch Ausländer (in den 70er Jahren) über Voraussetzungen verfügen, die es ihnen erlauben, Akkordarbeit abzulehnen, scheint mir sehr fraglich. Meiner Ansicht nach muß es noch andere Gründe dafür geben, daß sie sich der Akkordarbeit verweigern.

Bei Herzog selbst deutet sich eine weitere Erklärung für die geschlechtsspezifisch unterschiedliche Akzeptanz der Akkordarbeit an. In ihren weiteren Ausführungen zeigt sich, daß offensichtlich geschlechtsspezifisch unterschiedliche Dispositionen für das Verhalten von Frauen und Männern verantwortlich sind, also dafür, daß Frauen eher als Männer bereit sind, langfristig unter Bedingungen zu arbeiten, die ihre körperliche und seelische Gesundheit gefährden – „vivant sur leurs nerfs“ wie die französische Arbeiterin sagt.

Das Annehmen der krankmachenden Arbeitsbedingungen kann auch verstanden werden als ein Nicht-Erkennen und/oder Nicht-Beachten der eignen (Leistungs-) Grenzen. Diese Unkenntnis kann als Ergebnis einer gesellschaftlich erzeugten weiblichen Identität verstanden werden, wie die schon zitierte Studie von Hilge Landweer zur diskursiven Konstruktion von Weiblichkeit nahelegt. Landweer zufolge läuft die Sozialisation von Frauen darauf hinaus, daß diese ihre eigenen Bedürfnisse nicht kennen oder sie vernachlässigen, weil sie sich ausschließlich auf die Bedürfnisse ihrer Kinder und Männer konzentrieren. Frauen lernen, sich in die Lage anderer Menschen (Kinder und Männer) zu versetzen und deren Interessen zu vertreten, nicht aber im eigenen Interesse zu handeln.⁵¹⁸

Bei Herzog findet sich ein deutliches Anzeichen einer solchen Disposition von Frauen, und zwar wenn sie erzählt, wie die Arbeiterinnen auf die gescheiterten Versuche der Firmenleitung, Männer für den Akkord anzulernen, reagiert haben: „Die Frauen sagen: die [Männer] konnten einem richtig leid tun, die hätten den Akkord nie geschafft.“⁵¹⁹ In dieser Aussage zeigt sich ein Merkmal der weiblichen Identität wie sie von Landweer als Ergebnis der diskursiv erzeugten Weiblichkeit dargestellt ist, nämlich Empathie.

Einfühlungsvermögen und die mit ihr einhergehende Fürsorglichkeit sind jedoch charakteristisch für die ‚care-Mentalität‘. Diese zeichne sich dadurch aus, daß Frauen Mitleid haben mit Männern, nicht mit sich selbst und ihresgleichen. Claudia Pinl, an deren Darstellung ich mich im folgenden orientiere, kritisiert, daß Teile der Frauenbewegung die Fähigkeit von Frauen zu Einfühlungsvermögen und Fürsorglichkeit – die sogenannte ‚andere Stimme‘⁵²⁰ der Frauen – als positiv bewerten und zur Grundlage einer weiblichen Moral deklarieren, ohne nachzufragen, wie diese ‚weiblichen‘ Fähigkeiten entstanden sind und wem sie nützen.⁵²¹ Diese psychische

⁵¹⁸ Vgl. Hilge Landweer: *Das Märtyrerinnenmodell. Zur diskursiven Erzeugung weiblicher Identität.* (1990), S.132ff.

⁵¹⁹ Herzog (1976), S.12.

⁵²⁰ Der Begriff stammt von Carol Gilligan, die in ihrer Studie: *Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau* (1984), eine ihrer Ansicht nach vorbildliche „weibliche Moral“ beschreibt.

⁵²¹ Claudia Pinl: *Vom kleinen zum großen Unterschied. 'Geschlechterdifferenz' und konservative Wende im Feminismus* (1993), S.44ff.

Disposition von Frauen samt ihrer positiven Bewertung ist offensichtlich so verbreitet und selbstverständlich, daß sie kaum mehr erkannt wird. In Herzogs Ausführungen wird das Mitleid der Frauen für ihre männlichen Kollegen offensichtlich als selbstverständlich hingenommen, und zwar sowohl von den zitierten Frauen als auch von Herzog selbst. Selbst wenn in dem Kommentar der Frauen sicherlich auch ein Gefühl der Überlegenheit und der Genugtuung mitschwingt, so hätte sich meiner Ansicht nach dennoch die Frage aufgedrängt, warum Frauen offensichtlich stolz darauf sind, daß sie Arbeitsbedingungen akzeptieren, die, wie Herzog in allen Einzelheiten und überzeugend gezeigt hat, Lebensqualität, Wohlbefinden und Gesundheit erheblich beeinträchtigen bzw. schädigen. Abgesehen davon scheint Herzog sich auch nicht darüber zu wundern, daß die Akkordarbeiterinnen kein Mitleid mit sich selbst oder den anderen Frauen äußern. Auch fragt sie nicht, ob Männer den Frauen ähnliches Mitgefühl entgegenbringen.

Und hier liegt genau das Problem der „weiblichen Moral“, nämlich ihre Einseitigkeit: Weder bringen Männer den Frauen dieselbe Fürsorge entgegen, noch fordern Frauen diese ein. Dazu kommt noch, daß nicht einmal Frauen untereinander oder sich selbst gegenüber diese Rücksichtnahme aufbringen, wie Pinl feststellt:

Die Beziehungsmoral verpflichtet Frauen auf ein asymmetrisches Modell. Fürsorglichkeit, Sensibilität, Empathie bringen Frauen Männern entgegen. Und (vorzugsweise den eigenen) Kindern.

Die 'andere Stimme' scheint vor allem dann zu verstummen, wenn es um das Verhältnis von Frauen zur eigenen Person geht. Wenn die Einfühlsamkeit, Verantwortung, die Sorge und das Nichtverletzen auf sich selbst angewandt werden sollte/müßte, versagt die 'care'-Ethik.⁵²²

Was Herzog nicht erkennt ist, daß die mangelnde Fürsorglichkeit von Frauen sich selbst gegenüber ebenfalls eine Ursache dafür ist, daß Frauen diese selbstzerstörerischen Arbeitsbedingungen akzeptieren – im Unterschied zu den Männern, die offensichtlich versuchen, das Arbeitstempo zu verringern, und an ihre Möglichkeiten anzupassen („ils savent toujours trouver des trucs pour aller doucement, à un rythme qu'ils peuvent garder“).

Herzog kann auch nicht sehen, daß die von ihr implizit als selbstverständlich angesehene ‚care-Mentalität‘, auf die Frauen verpflichtet sind und sich selbst verpflichten, letztlich auch eine der Grundlagen für die Ausbeutbarkeit von Frauen ist.

Geschlechtsspezifische Unterschiede in der Akzeptanz von Akkordarbeit sind also zurückzuführen auf eine Kombination verschiedener Faktoren wie Berufsausbildung, gesellschaftliche Machtverhältnisse, aber auch die psychische Disposition von Frauen und Männern als Ergebnis einer gesellschaftlich ausgebildeten Geschlechts-Identität.

Ich möchte mich nun wieder *L'excès-l'usine* zuwenden und danach fragen, ob und wie diese Aspekte der nach Geschlechtern organisierten Arbeit dort angesprochen werden.

Die verschiedenen Ursachen und Probleme geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung werden in *L'excès-l'usine* weder thematisiert noch angedeutet. Lediglich auf die Arbeitsteilung selbst ist hingewiesen:

On monte. Les sexes sont séparés.
Les hommes restent en bas. (51)

Diese zwei Zeilen finden sich in einer längeren Passage, die den Weg einer unbestimmten weiblichen Figur durch die Fabrik zu ihrem Arbeitsplatz am Fließband evoziert.⁵²³ Sie deuten implizit an, daß Frauen und Männer innerhalb der Fabrik unterschiedliche Arbeitsplätze haben. Ein Vergleich findet nicht statt, denn der Text skizziert ausschließlich die Arbeit von Frauen. Nur die LeserIn, die über ein entsprechendes Hintergrundwissen verfügt, kann verstehen, daß die folgende Passage eine den Frauen vorbehaltene Akkordarbeit evoziert:

⁵²² Pinl (1993), S.48 und 52.

⁵²³ Diese Passage habe ich im dritten Kapitel vollständig zitiert.

Petite table, violente et dure. Il y a des instruments.

On fait. Les instruments sont tout petits.

On est assise, dispersée. Limites de la table. On touche ses pieds, fer fin.

On est perdue. (96)

Die Arbeit mit ganz kleinen Werkzeugen, die zum Teil große Geschicklichkeit erfordert, gehört zu den speziellen Frauenarbeiten, die meist in einem sehr schnellen Tempo ausgeführt werden müssen.⁵²⁴ Diese im Fachjargon als „kurzzyklisch“ bezeichnete Arbeit ist extrem belastend für Körper und Psyche. Mit diesem Wissen läßt sich die von der unbestimmten Figur erlebte Fragmentarisierung verstehen als eine spezifisch weibliche Erfahrung. Weibliche Subjektivität in *L'excès-l'usine* zeichnet sich aus durch Entindividualisierung und Entfremdung als Folge von (nicht als solcher benannter) Akkordarbeit, die (was ebenfalls nicht explizit gemacht ist) vorwiegend von Frauen verrichtet wird.

L'excès-l'usine thematisiert die besonderen Arbeitsbedingungen für Frauen nicht explizit. Darin zeigt sich die große Distanz des Textes zu den dokumentarischen Verständigungstexten der 70er Jahre. Seine diskursfreie, entwirklichende Inszenierung der Fabrikarbeit sieht von den (gesellschaftlichen) Grundlagen und Voraussetzungen der vorgeführten weiblichen Entindividualisierung in der Fabrik ab. Damit verzichtet der Text nicht nur auf den für die 70er Jahre typischen gesellschaftskritischen Aspekt. Die entwirklichende Darstellung läßt die Fabrik als gesellschaftsfreien, ahistorischen Raum erscheinen, der sich den Möglichkeiten gesellschaftspolitischer Veränderungsmaßnahmen entzieht. Die von Kaplan praktizierte Diskursfreiheit beinhaltet damit auch den Verzicht auf eine Kritik an den in Fabriken herrschenden Zuständen.

Die diskursfreie Darstellung ist andererseits eine konsequente Inszenierung der Fabrikarbeit aus der Perspektive von desorientierten Figuren, die aufgrund der speziellen Arbeitsbedingungen nicht mehr zu gesellschaftskritischen oder überhaupt irgendwelchen Reflexionen fähig sind. Es gibt auch keine Erzählinstanz, die die inszenierte Erfahrung der Fließbandarbeiterinnen erklärt, deutet, reflektiert, sie in einen (z.B. marxistischen oder feministischen) Zusammenhang bringt. Überhaupt läßt sich die Frage, wer die Fabrikwelt ‚erzählt‘ bzw. evoziert, nicht beantworten, weil in dem indefiniten Pronomen eine Perspektive entworfen wird, die zwischen einem allgemeinen ‚man‘ und einem impliziten ‚Ich‘ schwankt. Damit wird die traditionell übliche Unterscheidung zwischen Ich-Erzählung und Er-Erzählung unterlaufen.⁵²⁵ Die Passagen, die tendenziell die Perspektive eines allgemeinen ‚man‘ inszenieren, wären als Er-Erzählung bzw. als Sie-Erzählung zu lesen, Passagen, in denen das *on* auf eine einzelne Figur referiert, erscheinen als eine besondere Art der Ich-Erzählung. Damit lösen sich auch im ‚Erzählprozeß‘ die Grenzen zwischen den Redesubjekten auf. Das heißt, die beschriebene Entindividualisierung beschränkt sich nicht auf die inhaltliche Darstellung, also die Selbstwahrnehmung der anonymen weiblichen Subjekte, sondern sie erstreckt sich auf den ‚Erzählprozeß‘. Die Entindividualisierung ist auch auf der Ebene der ‚erzählerischen‘ Vermittlung selbst inszeniert.

Die Präsentation von entindividualisierten Figuren mit aufgelösten Ich-Grenzen in Kaplans Texten ist Wolfgang Asholt zufolge der These vom „Tod des Subjekts“ verpflichtet.⁵²⁶ Mit diesem Schlagwort wird die vom französischen Strukturalismus betriebene Kritik an dem seit der Aufklärung in der Philosophie vorherrschenden

⁵²⁴ Vgl. Herzog (1976); insbesondere das Kapitel „Röhren-Schweißen“.

⁵²⁵ Vgl. Monika Fludernik: „Erzähltexte mit unüblichem Personalpronomingebrauch: engl. *one* und *it*, frz. *on*, dt. *man*“ (1995), S.283.

⁵²⁶ Vgl. Wolfgang Asholt: *Der französische Roman der achtziger Jahre* (1994), S.62 und 65.

Konzept eines autonomen, einheitlichen, sich seiner selbst bewußten Subjekts, bezeichnet.⁵²⁷ Die Zersetzung des einheitlichen Subjekts hatte bereits in der literarischen Avantgarde Ende des 19. Jahrhunderts begonnen⁵²⁸ und sich seitdem in den innovativen literarischen Tendenzen fortgesetzt.⁵²⁹ In den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts erfuhr die Auflösung des traditionellen Subjektbegriffs auf der theoretischen Ebene in den Schriften von Lévi-Strauss, Lacan, Kristeva, Althusser, Derrida und Foucault eine neue Radikalisierung.⁵³⁰ Sie griffen scharf den in den 50er Jahren dominanten, von Jean-Paul Sartre in seiner philosophischen Schrift *L'Être et le Néant*⁵³¹ vertretenen Entwurf eines autonomen, rationalen und einheitlichen Subjekts an.⁵³² Dem autonomen, sich ausschließlich selbst konstituierenden Subjekt setzen sie das andere Extrem, nämlich ein vollständig heteronom konstituiertes Subjekt entgegen; ein Subjekt, das von Strukturen hervorgebracht wird, die ihm vorgängig sind und auf die es keinen Einfluß hat: Sprachsystem, Diskurse, Verwandtschaftsbeziehungen und gesellschaftliche Machtgefüge.⁵³³

Tatsächlich scheint Kaplans Entwurf von uneinheitlichen, dezentrierten und instabilen Subjekten eine literarische Umsetzung der subjektkritischen Diskurse zu sein, die seit den 60er Jahren in verschiedenen Formen den „Tod des Subjekts“⁵³⁴ verkünden. Kaplans Subjektentwurf läßt sich als Demonstration von Foucaults Theorie lesen. Sie führt in *L'excès-l'usine* Figuren vor, die übermächtigen Arbeitsstrukturen unterworfen sind und deren Subjektivität von diesen Strukturen, auf die sie keinen Einfluß haben, hervorgebracht wird.

Nun hat die feministische Forschung jedoch gezeigt, daß es sich bei dem vermeintlich autonomen Subjekt, das von den strukturalistischen Theorien demontiert wird, nicht nur um ein bürgerlich-humanistisches, sondern auch um ein männliches Subjekt handelt.⁵³⁵ Der „Diskurs über die Krise *des* neuzeitlichen Subjekts“ meint also den Mann.⁵³⁶ Da erscheint es bemerkenswert, daß Kaplan diese These an weiblichen Figuren demonstriert, d.h. Frauen noch einmal als ‚Nicht-Subjekte‘ inszeniert.

Nun hat sich Kaplan ja nicht zum Ziel gesetzt, ein neues weibliches Subjekt zu entwerfen; sie wollte die Zustände in Fabriken vermitteln. Wenn der Text also nicht-autonome, handlungsunfähige, vollständig von den Arbeitsstrukturen konstituierte weibliche Figuren zeigt, dann betont er die Bedeutung der materiellen Grundlagen für die Entstehung von Subjektivität. Er führt vor, wie sich die kapitalistischen Produktionsverhältnisse auf die Arbeiterinnen auswirken. Zu einer solchen, von marxistischen Diskursen

⁵²⁷ Vgl. Weedon (1990), S. 49; Sonia Kruks: „Gender and Subjectivity: Simone de Beauvoir and Contemporary Feminism“ (1992), S.92f. und Ieme Van der Poel: *Une révolution de la pensée: maoïsme et féminisme à travers* Tel Quel, Les Temps modernes et Esprit (1992), S.140ff.

⁵²⁸ Z.B. bei Lautréamont und Mallarmé; vgl. hierzu Julia Kristeva (1974).

⁵²⁹ Z.B. im Nouveau Roman.

⁵³⁰ Vgl. Margaret Brüggmann (1985), S.396f. und Ieme Van der Poel (1992), S.140ff. Van der Poel zufolge sind sowohl Foucault als auch Lacan Erben der literarischen Traditionen. Lacan beispielsweise berufe sich in seiner Darlegung des menschlichen Subjekts als zersplittert auf Rimbauds Aussage „je est un autre“; vgl. Van der Poel (1992), S.141f.

⁵³¹ Paris (1943); deutsch: *Das Sein und das Nichts* (1952).

⁵³² Vgl. Kruks (1992), S.93. Den von Kruks in diesem Zusammenhang zitierten Autoren Lévi-Strauss und Foucault läßt sich noch ein Beispiel von Lacan hinzufügen, der sich 1949 in seinem Vortrag „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“ ausdrücklich gegen die „philosophie contemporaine de l'être et du néant“ wendet (S.95; mit Begründung S.96).

⁵³³ Vgl. Kruks (1992), S.92f.

⁵³⁴ Vgl. Ieme van der Poel (1992), S.141f. Van der Poel bezieht sich auf den Artikel von Jerrold Seigel: „La mort du sujet: origines d'un thème“ in: *Le débat* 58, 1990, S.160-70.

⁵³⁵ Vgl. Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* (1980); darin insbesondere das Kapitel „Jede Theorie des Subjekts...“, S.169ff.

⁵³⁶ Margot Brink: *Ich schreibe, also werde ich. Nichtigkeitserfahrung und Selbstschöpfung in den Tagebüchern von Marie Bashkirtseff, Marie Lenéru und Catherine Pozzi* (1998), S.18.

inspirierte Lesart lädt der Text selbst indirekt ein, wenn er (ein einziges Mal) den Begriff des Gewinns/Profits aus der marxistischen Theorie verwendet: „La douleur est sans profit“ (23).

Der Text rückt also in der Terminologie des Marxismus, die Bedeutung der (materiellen) Basis für die Konstitution des Bewußtseins in den Vordergrund. Er setzt sich von der an philosophischen und psychoanalytischen Diskursen interessierten feministischen Kritik um Cixous und Irigaray ab, die sich mit vorwiegend mit einem theoretischen Entwurf von Weiblichkeit (in den Schriften von Männern) beschäftigt, und wendet sich der Konstitution von Weiblichkeit in der Arbeitsalltag zu. Kaplan, Ende der 60er Jahre selbst Maoistin, knüpft an den auf Beauvoir zurückgehenden, in den 70er Jahren von Monique Wittig weitergeführten, marxistisch-sozialistischen Feminismus an. Diese beiden einflußreichen Strömungen innerhalb der feministischen Bewegung hatten grundsätzlich unterschiedliche Erkenntnisinteressen. Der von Claire Duchen als „Tendance lutte des classes“ bezeichneten Richtung ging es um die konkrete, materielle Unterdrückung von Frauen, während die Gruppe „Psychologie et Politique“ um Antoinette Fouque, bei der auch Cixous mitarbeitete, vornehmlich an der psychosexuellen Konstitution von Weiblichkeit interessiert war. Claire Duchen:

Women in the class struggle current stressed the material conditions of working class women's lives, their exploitation, and oppression under the combined weight of capitalism and patriarchy, Psych et Po has consistently emphasised the psychosexual dimension to women's oppression: that is, how 'woman', or 'femininity' is constituted in the first place.⁵³⁷

Kaplan situiert sich mit *L'excès-l'usine* in der Tradition des marxistisch-sozialistischen Feminismus, dem es darum geht, den Einfluß von konkreten, materiellen Lebensbedingungen auf die Subjektivität von Frauen aufzuzeigen. Bei der Darstellung von Fabrikarbeit in ihrer Auswirkung auf die Arbeiterinnen findet in *L'excès-l'usine* im Vergleich zu den dokumentarischen Verständigungstexten eine Radikalisierung statt, und zwar auf der Ebene der ästhetischen Form. Während die Verständigungstexte ein weibliches Subjekt vorführen, das die Wirkung der Akkordarbeit auf Körper und Geist beschreiben und erklären kann, entwirft Kaplan ein Subjekt, das zu solchen geistigen Operationen nicht mehr in der Lage ist. Die erlebte Fragmentarisierung von Geist und Körper – „der Rhythmus des Akkords, der den Kopf zerschneidet“,⁵³⁸ ist in *L'excès-l'usine* nicht beschrieben, sondern sprachlich inszeniert mittels abgehackter, sich monoton wiederholender Satzfragmente, sowie durch den Verzicht auf eine strukturierende Erzählinstanz, so daß das in der *on*-Form konstruierte Erleben von Fabrik als desorientierend sich im Leseprozeß auf die LeserIn überträgt.

Der Text bringt, wie ich gezeigt habe, nicht zur Sprache, daß er speziell die Arbeitssituation von Frauen und die daraus resultierende Entindividualisierung vorführt. Er verzichtet somit zwar einerseits auf eine feministische Perspektive, zugleich folgt er damit jedoch einer von feministisch orientierten Autorinnen vorgeschlagenen Strategie, ‚das Weibliche‘ nicht mehr als das Besondere sondern als das Universelle darzustellen.

Weil das Geschlecht in *L'excès-l'usine* nicht thematisiert wird, erscheint die inszenierte Entindividualisierung nicht als spezifisch weibliche, sondern als ‚allgemein menschliche‘ Erfahrung. Die Universalisierung des Weiblichen zum Menschlichen vollzieht sich sprachlich in dem unbestimmten Pronomen *on*, das normalerweise eine implizit männlich markierte Allgemeinheit bezeichnet, in *L'excès-l'usine* jedoch durchweg weiblich gekennzeichnet ist. Durch die weibliche Markierung verliert das Pronomen zwar einen Teil seiner

⁵³⁷ Claire Duchen: *Feminism in France. From May '68 to Mitterrand* (1986), S.33.

⁵³⁸ So Weigel über die Beschreibung der Akkordarbeit in Herzogs Dokumentation *Von der Hand in den Mund*; Weigel: *Die Stimme der Medusa* (1987), S.75.

Unbestimmtheit, insofern es männliche Subjekte ausschließt,⁵³⁹ es bleibt aber unbestimmt, weil es keine Individuen bezeichnet, keine identifizierbaren, weiblichen Figuren, sondern eine Allgemeinheit in der weiblichen Form.

Mit dieser Inszenierung des Weiblichen als Allgemeinem befindet sich Kaplan in der Nähe der feministischen Autorinnen, die Ende der 70er / Anfang der 80er Jahre eine Neuorientierung der feministischen Literatur befürworteten bzw. durchführten, indem sie ‚das Weibliche‘ zur Grundlage ihres Entwurfs eines Universellen machten.⁵⁴⁰ Es sieht so aus, als würde Kaplan diese strategische Neuausrichtung mitvollziehen, sicherlich ohne dies zu beabsichtigen, denn sie bezieht sich meines Wissens nirgends explizit auf feministische Diskussionen oder auf die Neue Frauenliteratur der 70er Jahre. *L'excès-l'usine* ist jedenfalls der Text einer Autorin, die, ausgehend von ihren eigenen Erfahrungen als ungelernete Fabrikarbeiterin, die Probleme der vorwiegend Frauen betreffenden Akkordarbeit nicht als frauenspezifische, sondern als allgemeine Probleme darstellt. Und sie erlangt damit Anerkennung im literarischen Feld: Keine/r der mir bekannten RezensentInnen äußert sich abwertend oder einschränkend darüber, daß die Fabrik aus der Perspektive von Frauen dargestellt ist;⁵⁴¹ auch stuft kein Kritiker *L'excès-l'usine* als ‚Frauentext‘ ein, was in Frankreich faktisch einer Abwertung gleichkommen würde.

⁵³⁹ „...on, though not referring to particular individuals, and so remaining indefinite to that extent, nevertheless is specific at least to the point of referring [...] to women or girls (to the exclusion of male persons)“ stellt Freyne fest: „The strange case of on“ (1990), S.181.

⁵⁴⁰ Vgl. hierzu Abschnitt II.4. dieser Arbeit.

⁵⁴¹ Die mir vorliegenden Rezensionen sind: Raymond Jean: „*Je marche ou je m'endors* par Liliane Giraudon; *L'excès-l'usine* par Leslie Kaplan“ (1982); Palmyre Schreiber: „L'écriture irréconciliée. Un pas de côté. Leslie Kaplan: *L'excès-l'usine*, *Le livre des ciels*, *Le criminel*“ (1985); Maurice Blanchot: „‘L'excès-l'usine’ ou l’infini morcelé“ (1987). in folgenden Rezensionen wird *L'excès-l'usine* mitbesprochen: Jean-Michel Maulpoix: „L’histoire d’un exil: Leslie Kaplan: *Le livre des ciels*“ (1983); Aliette Armel: „De l’usine à New York: *Le Pont de Brooklyn*, *L'excès-l'usine*, suivi de ‘*Usine*’“ (1987).

VI. Zwischen Selbstaflösung und Selbstbehauptung: Das weibliche Subjekt in *Le criminel*

Nach ihren ersten beiden Texten, *L'excès-l'usine* und *Le livre des ciels*⁵⁴², die sich mit dem Thema Fabrik befassen, beschäftigt sich Kaplan 1985 in ihrem dritten Buch mit einem anderen sozialen Raum: *Le criminel* spielt in einer Klinik für psychisch kranke Menschen.

Schauplatz von *Le criminel* ist ein großes, von einem Park umgebenes Haus, bei dem es sich offensichtlich um eine Einrichtung für psychisch Kranke handelt. Von den BewohnerInnen wird die Klinik nur als „château“ bezeichnet. Das stellt keinen Euphemismus dar, sondern entspricht dem Charakter des Hauses, der nicht an eine Klinik denken läßt. Der Text richtet den Blick auf das Leben der BewohnerInnen, deren Leben geprägt ist von individuellen Freiheiten, Eigenverantwortung und gemeinschaftlichen Unternehmungen. Die medizinische Seite bleibt ausgeblendet. Ungewöhnliche Vorkommnisse und Verhaltensweisen, beispielsweise eine Frau, die sich einen Zahn ausreißt, werden zwar erwähnt, stehen aber nicht im Vordergrund. Der ‚Wahnsinn‘ erscheint als „kleine beunruhigende Störung“, was Kaplan auch von der Bühnenfassung ihres Textes erwartet. In einem Gespräch mit Claude Régy, der *Le criminel* auf die Bühne bringt, sagt Kaplan: „La folie ne devait pas être surdramatisée, mais au contraire minime, comme un petit dérèglement inquiétant.“⁵⁴³

Der Titel des Textes ist doppeldeutig: *Le criminel* kann sowohl ‚der Verbrecher‘ als auch ‚das Verbrecherische‘ heißen. Die Bedeutung des Wortes im Text bleibt sehr abstrakt; eigentlich wird nicht ersichtlich, was der Titel mit dem Inhalt zu tun hat, außer man liest ihn als Verweis auf die Tatsache, daß viele der sich in einer psychiatrischen Klinik befindlichen Personen als Opfer oder Täter mit Gewalttaten zu tun haben könnten.⁵⁴⁴ Diese sind jedoch ohne Bedeutung in dem dargestellten Geschehen. Die inhaltliche Kohärenz des Textes entsteht vielmehr aus dem gemeinsamen Aufenthaltsort der Figuren, nicht aus ihrer Beziehung zu einem Verbrechen, so daß der Text meiner Ansicht nach treffender ‚Le château‘ heißen müßte.

Der Text selbst ist in drei große, mit römischen Ziffern überschriebene Teile gegliedert, die in einer unterschiedlichen Anzahl von nicht nummerierten Abschnitten unterteilt sind.

Ähnlich wie in *L'excès-l'usine* wird die fiktionale Welt auch in *Le criminel* nicht im eigentlichen Sinne erzählt, d.h. es werden keine in der Vergangenheit liegenden Ereignisse aus einer zeitlichen Distanz heraus dargestellt. Vielmehr wird ein Geschehen präsentiert, das sich im Hier und Jetzt abspielt – die vorwiegend verwendete Zeitform in *Le criminel* ist das Präsens. Der Begriff ‚Geschehen‘, der die chronologische Abfolge von Ereignissen bezeichnet, ist nicht ganz zutreffend, denn in *Le criminel* werden zwar kleine Begebenheiten präsentiert, aber der größte Teil des Textes besteht aus der Darstellung von Wahrnehmungen, Gedanken und Bewußtsein von Figuren und Redeinstanz. Dabei werden die Wahrnehmungen usw. nicht ‚beschrieben‘ sondern in dem schon aus *L'excès-l'usine* bekannten Nominalstil evoziert. Ein sinnhafter Zusammenhang zwischen ihnen wird nicht hergestellt.

Im Unterschied zu *L'excès-l'usine* ist in *Le criminel* eine Chronologie auf der inhaltlichen Ebene entworfen; der Text stellt einen bestimmten Zeitabschnitt dar, und zwar den Aufenthalt der Hauptfigur Jenny in der Klinik. Er beginnt mit der Ankunft Jennys und endet mit ihrer Abreise. „*Le criminel*, c'est l'arrivée du temps“⁵⁴⁵, erklärt Kaplan. Die Einführung eines Zeitablaufs ist die Bedingung dafür, daß sich die Figuren verändern können.

⁵⁴² Paris (1983).

⁵⁴³ Leslie Kaplan / Claude Régy: „‘Le criminel’, une attente“ (1988), S.25.

⁵⁴⁴ Eine der Figuren in *Le criminel* wird beispielsweise als Vatermörder bezeichnet (vgl. S.17).

⁵⁴⁵ Kaplan: „Règne“ (1988), S.98.

Jennys Abschied vom ‚Schloß‘ ist zum einen als Absage an die mit dem Schloß verbundene zeitlose Atmosphäre zu verstehen, und zum anderen als Emanzipation gegenüber dem ‚Kraftfeld‘ des ‚Schlosses‘.

Denn für die ersten drei Texte von Kaplan trifft zu, was Zeltner als allgemeines Kennzeichen des *autre roman* aufführt: „in den meisten alternativen Romanen [hat] eine radikale Entprivatisierung stattgefunden: ihre Keimzelle ist nicht mehr die Einzelfigur, vielmehr ein spezifischer sozialer Raum.“⁵⁴⁶ Diese sozialen Räume sind in Kaplans Texten als die Figuren dominierend entworfen, allerdings in unterschiedlichem Ausmaß. In *L'excès-l'usine* ist die Fabrik das logische Subjekt des Textes, die namenlosen Figuren erscheinen völlig vom Fabrikuniversum bestimmt. Dagegen sind die Figuren in *Le criminel* nicht mehr vollständig vom sozialen Raum determiniert, aber noch stark von ihm geprägt.

Die Dominanz des Ortes geht einher mit einem Subjektentwurf, der zur Entindividualisierung tendiert. In den beiden ersten Texten Kaplans ist die Entindividualisierung extrem. Zeichen hierfür ist das unbestimmte Pronomen *on* in *L'excès-l'usine*, das für eine entgrenzte, anonyme Subjekte steht, und in *Le livre des ciels* das bestimmte Pronomen *je*, das jedoch kein wirkliches ‚Ich‘ bezeichnet.⁵⁴⁷

In *Le criminel* findet eine Verschiebung im Verhältnis zwischen den Figuren und dem Ort, an dem sie leben statt. Letzterer erscheint nicht mehr feindselig; er beherrscht die Figuren nicht mehr, beeinflusst sie aber noch stark. Das veränderte Verhältnis zwischen Ort und Figuren muß Auswirkungen auf den Subjektentwurf haben. So zeichnet sich Kaplan zufolge in *Le criminel* die Möglichkeit einer anderen Subjektivität ab:

L'excès-l'usine et *Le livre des ciels* sont des livres d'où la parole, le dialogue sont exclus, où s'impose un silence monstrueux, tendu et tranquille, étouffant et menteur. [...] Après le 'on' infini de *L'excès-l'usine*, après le 'je' virtuel encore du *Livre des ciels*, émerge dans *Le criminel* la possibilité d'une **autre** forme de subjectivité.⁵⁴⁸

Dieser „anderen“ Form von Subjektivität soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden. Wie sich zeigen wird, handelt es sich um verschiedene Arten von Subjektivität, nämlich einer kollektiven Subjektivität, die den Ort charakterisiert, und einer individuelleren Subjektivität der Hauptfigur. Genau genommen befindet sich diese weibliche Figur in einem Stadium zwischen einer kollektiven und einer individuellen Subjektivität.

Im folgenden werde ich zunächst die Textstrukturen beschreiben, die eine kollektive Subjektivität erzeugen, denn Kollektivität ergibt sich hier aus der Kreation einer bestimmten, den Ort charakterisierenden Atmosphäre sowie der Verschmelzung mehrerer, voneinander unterschiedener Instanzen. Anschließend soll der Entwurf weiblicher Subjektivität am Beispiel der Hauptfigur Jenny dargestellt werden.

1. Kollektive Subjektivität

Eine kollektive Subjektivität wird sowohl in dem unbestimmten Pronomen *on* entworfen, als auch in einer dem Schloß eigenen, alle BewohnerInnen verbindenden Atmosphäre. Zunächst soll diese besondere, Gemeinsamkeit erzeugende Stimmung beschrieben werden.

1.1. Die Atmosphäre des Schlosses

Die ersten Zeilen des Textes evozieren einen warmen Sommertag im Freien:

L'allée principale. Air chaud et sec, gravier. Crissement des cailloux blancs sous la sandale. Lumière.

⁵⁴⁶ Zeltner: „Der ‚Andere Roman‘ und seine Formen“ (1989), S.68.

⁵⁴⁷ Das Ich bleibt völlig anonym und bezeichnet eher ein unbestimmtes *on* als ein individualisiertes Ich im Sinne eines *moi*. Das ‚je‘, mit dem sich die anonyme Frau bezeichnet, „n'est pas un ‚moi‘, il creuse le ‚on‘ de tous.“ Jean-Michel Maulpoix: „L'histoire d'un exil. Leslie Kaplan: *Le livre des ciels*“ (1983), S.6.

⁵⁴⁸ Kaplan: „Règne“ (1988), S.98; Hervorhebung von Kaplan.

C'est l'été, l'après-midi. Le ciel est lisse, sans profondeur. Bleu tranchant, une base.

Vaste après-midi jaune et bleu.⁵⁴⁹

Die Aneinanderreihung von Einzeleindrücken, die nicht zu einem Gesamtbild zusammengefügt werden, läßt an ein impressionistisches Gemälde denken, ebenso wie der Inhalt des Präsentierten – ein Ort unter freiem Himmel mit dem für die impressionistische Malerei wesentlichen Elementen, Licht und Farbe. Die impressionistische Schreibweise läßt mittels eines parataktischen Nominalstils Bilder und Stimmungen entstehen. Auch die Substantivierung von Adjektiven ist ein Merkmal impressionistischen Schreibens.⁵⁵⁰ Ihre Wirkung besteht darin, daß sie die Eigenschaften von Gegenständen betonen und die Gegenstände selbst dabei in den Hintergrund drängen.⁵⁵¹ Die Substantivierung des Verbs in dem Satz „Crissement des cailloux blancs“ hebt den Sinneseindruck hervor, also das Geräusch und nicht den Gegenstand, von dem das Geräusch herrührt. Auch die Substantivierung des Adjektives blau – „bleu tranchant“ – betont, indem sie auf die Eigenschaft abhebt, den sinnlichen, hier optischen Eindruck. Der Eindruck einer impressionistischen Schreibweise rührt zudem vom Inhalt des Präsentierten her: Was die Malerei mittels Form und Farbe einzufangen versucht, nämlich eine Landschaft im Sonnenlicht in einem bestimmten Moment, wird im literarischen Text mit sprachlichen Mitteln erfaßt. Die Präsentation eines Parks an einem Sommernachmittag erfolgt vor allem durch die Evokation von Sinneseindrücken, d.h. von durch Augen, Ohren und der Haut Wahrnehmbarem: Optische Wahrnehmungen werden mit Licht und Farbe angesprochen – „lumière“; „bleu“; „jaune“ – akustische Reize mit dem Benennen eines Knirschens – „crissement des cailloux“ – und ein Fühlen über die Haut durch das Nennen von Wärme und Trockenheit – „Air chaud et sec“. Der Ort wird als sinnlich wahrnehmbar entworfen, mit einer sich als sinnlich vermittelnden Sommeratmosphäre.

Der impressionistische Stil weist der LeserIn eine wesentliche Rolle bei der Konstitution des Textes zu. So wie die BetrachterIn impressionistischer Gemälde ihre „Erinnerungsbilder mobilisieren muß“⁵⁵², um die nebeneinander gesetzten Punkte und Striche zu einem Gesamtbild zusammenzufügen, muß die LeserIn Vorstellungen und Bilder aktivieren und miteinander verbinden. Der Gesamteindruck einer parkähnlichen Landschaft im Sommerlicht entsteht somit als Imaginationsleistung der LeserIn. Die impressionistische Schreibweise bezieht also die LeserIn in den Text mit ein, indem sie ihr eine kreative Rolle in der Textkonstitution zuweist. Damit hat die LeserIn Anteil an der über die Atmosphäre erzeugten kollektiven Subjektivität.

Die Einbeziehung der LeserIn in den Text wird noch mit anderen Mitteln gefördert. Der Satz „Crissement des cailloux blancs sous la sandale“ verleitet die LeserIn dazu, sich in den Text hineinzusetzen. Dies geschieht deshalb, weil das mit dem bestimmten Artikel bezeichnete Schuhwerk – es heißt „la sandale“ und nicht etwa „une sandale“ – die Anwesenheit einer Figur suggeriert, ohne daß diese eine konkrete Gestalt erhält. Dies führt dazu, daß die LeserIn sich selbst an die Stelle dieser unsichtbaren Figur imaginiert und die fiktionale Welt aus ihrer Sicht wahrnimmt.

Die verbindende Wirkung der Sommeratmosphäre ist direkt genannt, wie im folgenden Beispiel, wo die Stimmung des Schlosses evoziert wird, wenn die Fenster offenstehen und die Luft frei zirkuliert:

⁵⁴⁹ Kaplan: *Le criminel* (1985), S. 11.

⁵⁵⁰ Vgl. Erika Höhnisch: *Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen* (1987), S.146f.

⁵⁵¹ Vgl. hierzu Höhnisch (1987), S.148f.

⁵⁵² So E.H. Gombrich über die Rolle der Betrachterin in der impressionistischen Malerei. (*Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, 1967, S.227).

Va-et-vient de l'air, il prolonge, prolonge et suspend. Lien des choses, très fort, et en même temps, interrompu. Tout est là, mêlé, comme des paroles ou une promesse, un retour. (23)

Hier wird, was ganz typisch für Kaplans Stil ist, eine Sache zugleich mit ihrem Gegenteil aufgerufen. In dem zitierten Textausschnitt sind dies die Vorstellung einer Verlängerung und Verbindung – „prolonge“, „lien“ – und einer Unterbrechung und Trennung – „suspend“, „interrompu“. Mit der Evokation von Widersprüchen wird die Möglichkeit, Bedeutung eindeutig festzulegen, untergraben. Der Text sperrt sich somit gegen eine Vereindeutigung seitens der LeserIn. Gleichzeitig gibt er aber auch, gerade durch die Widersprüche, der Imagination einen größeren Spielraum und erzeugt somit eine Offenheit bezüglich seiner Rezeption. Neben dieser rezeptionsästhetischen Wirkung hat dieses Stilmittel selbstverständlich auch eine Bedeutung für den Entwurf der fiktionalen Welt. Sowohl die Fabrikwelt in *L'excès-l'usine* als auch die Welt der Klinik in *Le criminel* sind durch Widersprüche gekennzeichnet. Trotzdem unterscheiden sie sich: Das gleichzeitige Vorhandensein gegensätzlicher Zustände und das Verschwimmen ihrer Grenzen erscheinen in *L'excès-l'usine* als existentielle Bedrohung des menschlichen Subjekts.⁵⁵³ In *Le criminel* hingegen sind Gegensätze und die Auflösung ihrer Unterschiede mit positiven Vorstellungen verknüpft – im obigen Beispiel mit der Idee eines Versprechens: „Tout est là, mêlé, comme des paroles ou une promesse“.

Insgesamt sind jedoch verbindende Elemente häufiger genannt als trennende:

Le temps est là, sans l'être, une bulle gonflée. Il y a une sensibilité diffuse et plane. Excitation, lassitude excitée. Tout est lié, bourdonnement. (67)

Daß der Eindruck einer kollektiven Subjektivität vor allem über die Evokation einer Atmosphäre entsteht, die sich auf die BewohnerInnen auswirkt, dafür sorgen Adjektive, die nicht wie gewohnt auf Menschen bezogen sind, sondern auf Dinge: „Nuit des choses, collective“ (36). In diesem Beispiel ist es gerade das Adjektiv „kollektiv“, das eine Gemeinsamkeit benennt, die in der Lektüre unwillkürlich auf Menschen übertragen wird. Dadurch daß Dinge mit ‚menschlichen Eigenschaften‘ versehen werden, erscheinen sie lebendiger, und es entsteht der Eindruck, daß die Dinge, die Natur, die Atmosphäre eine Verbindung zwischen den Menschen herstellen.

In diese Atmosphäre der sommerlichen Parklandschaft wird nun eine Figur hineinversetzt, die nur mit ihrem Namen vorgestellt wird:

Vaste après-midi jaune et bleu. Jenny marche dedans. L'allée devient transparente à force de lumière. Jenny marche, intéressée.
Parfois un banc, modeste, ses courbes noires. Des petites plates-bandes, des fleurs nues.
Fleurs en touffe, simple. Une couleur par tige. Jenny regarde en passant.
Lumière large, qui égalise. Elle repousse les choses, les rend abstraites. Les lignes sont effacées. (11)

Gezeigt wird in diesem Ausschnitt lediglich das, was diese Figur im Augenblick tut, denkt, sieht. Erst allmählich stellt sich daher heraus, daß der erste Abschnitt des Buches die Ankunft der Hauptfigur in der Klinik ‚beschreibt‘, ihren Weg vom Eingang durch den Park bis zum Schloß. Die Figur wird nicht charakterisiert, ihr Äußeres nicht beschrieben und es gibt keine Erklärung darüber, woher sie kommt und wohin sie geht.

Die Präsentation der fiktionalen Welt mittels einer impressionistischen Evokation, die Verwendung des Präsens – dargestellt wird nur, was im Hier und Jetzt stattfindet – und damit verbunden die annähernde Übereinstimmung zwischen ‚erzählter Zeit‘ und ‚Erzählzeit‘⁵⁵⁴, erzeugen den Eindruck einer unmittelbaren Präsenz des Dargestellten. Die Einführung einer mit Namen benannten Figur impliziert jedoch eine von der Figur

⁵⁵³ Erinnert sei an den in Kapitel 5 beschriebenen Eindruck eines Schwebeszustandes zwischen Leben und Tod.

⁵⁵⁴ Zu den möglichen Variationen im Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit vgl. Matias Martinez / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* (1999), S.30ff.

unterschiedenen Instanz. Üblicherweise wird diese als Erzählinstanz oder narrative Instanz bezeichnet; da jedoch in *Le criminel* für die Präsentation der fiktionalen Welt und des „Geschehens“ der Begriff des Erzählens nicht zutreffend ist, werde ich im folgenden die Begriffe Redeinstanz oder sprechende Instanz verwenden.

Sätze wie „Jenny regarde“ oder „Jenny marche“ setzen also die Präsenz einer außenstehenden Instanz voraus. Diese Redeinstanz beschränkt sich weitgehend auf die Darstellung dessen, was die Figur im jeweiligen Augenblick wahrnimmt oder wahrnehmen kann. Sie erscheint als unsichtbare Beobachterin, die Jenny auf einem Spaziergang durch den Park begleitet.

Der Verzicht auf Kommentare, Erklärungen, auf die Darstellung von Dingen, die den Wahrnehmungshorizont der Figur überschreiten, und der Verzicht auf eine äußere Beschreibung der Figur sind erzähltechnische Mittel, die auf eine Angleichung der narrativen Instanz an die Figuren zielen. Dieses Phänomen kann als Personalisierung bezeichnet werden.⁵⁵⁵ Die Redeinstanz erscheint damit selbst einer Figur ähnlich, auch wenn sie nicht in einem Nomen repräsentiert ist. Durch diese Annäherung läßt sich die Sichtweise der sprechenden Instanz nicht mehr von derjenigen der Figur unterscheiden; es wird also nicht deutlich, ob die sprechenden Instanz ihre eigene Wahrnehmung der Parkatmosphäre wiedergibt, oder die Wahrnehmung der Figur Jenny.

Gelegentlich ist die Wahrnehmung auch als eine Doppelsicht von Redeinstanz und Figur inszeniert und zwar in Form der erlebten Rede, die sich ja dadurch auszeichnet, daß „die unterschiedlichen Sprech- bzw. Wahrnehmungsorte von erzählendem Subjekt und erlebender Figur vermischt [sind].“⁵⁵⁶ Im folgenden Beispiel ist der zweite Satz als Wiedergabe von Jennys Gedanken zu lesen und zugleich als Erklärung der Redeinstanz.

Jenny s'allonge. Aujourd'hui elle arrive, elle prend son temps. (13)

Formaltechnisch handelt es sich bei diesen Sätzen nicht um eine erlebte Rede, denn diese ist definiert als Wiedergabe von Reden oder Gedanken in der 3. Person Singular, im Präteritum.⁵⁵⁷ Die zitierten Sätze haben zwar den Wechsel vom Namen zum Personalpronomen *elle*, des weiteren fehlt ihnen auch ein einleitendes Verb des Sagens, was als weiteres Kennzeichen der erlebten Rede gilt; sie stehen aber nicht im *passé simple* (der Erzählzeit, die im Französischen dem Präteritum entspricht). Das inhaltliche Kriterium, die Unentscheidbarkeit der Wahrnehmungsperspektive ist jedoch erfüllt.

Hier zeigt sich die Schwierigkeit, die Texte von Kaplan mit dem Instrumentarium der Erzähltheorie erfassen zu wollen. Diese hat ihre Begriffe nämlich überwiegend an klassischen Erzähltexten ausgebildet, und ist deshalb zur Beschreibung zeitgenössischer Texte meiner Ansicht nach kaum geeignet. Das zeigt sich übrigens auch im Umgang der Autoren mit neueren Texten, die entweder ignoriert oder als Randerscheinungen behandelt werden. Franz Stanzel kommt so beispielsweise schon mit dem *Nouveau roman* nicht mehr zurecht: *La Modification*, einen in der 2. Person Plural geschriebenen Roman von Michel Butor kann er nicht mehr in sein Schema einordnen.⁵⁵⁸ Auch bei der Beschreibung eines Textes von Samuel Beckett muß er zugeben, daß dieser Text jede einzelne seiner drei grundlegenden Oppositionen zur Beschreibung von Erzählsituationen im Roman unterläuft.⁵⁵⁹ Das bedeutet, daß sich mit seinen Beschreibungskriterien schon die Erzähltechnik der Texte des *Nouveau Roman* nicht mehr erfassen lassen. An späteren Texten versucht sich Stanzel erst gar nicht. Auch

⁵⁵⁵ Zum Begriff der Personalisierung vgl. Franz Stanzel: *Theorie des Erzählens* (1982), S.256.

⁵⁵⁶ Martinez / Scheffel (1999), S.182.

⁵⁵⁷ Ich zitiere die Definition von Martinez / Scheffel: „Darstellung einer (ausgesprochenen oder nur gedachten) Figurenrede in der 3. Person (in Ausnahmefällen auch in der 1. Person), Präteritum, Indikativ, ohne einleitendes verbum dicendi.“ (1999), S.187.

⁵⁵⁸ Vgl. Stanzels eigene Aussage hierzu in *Theorie des Erzählens* (1982), S.155, wo er *La Modification* von Butor als Fußnote abhandelt.

⁵⁵⁹ Vgl. Stanzel (1982), S.298f.

Martinez / Scheffel, deren Einführung in die Erzähltheorie sich als Überblicksdarstellung unterschiedlicher Ansätze vorstellt, haben in ihrem Textkorpus zur Darstellung der Erzähltechniken (also „das Wie“ der Erzählung betreffend, nicht den Inhalt, „das Was“) kaum Texte aus der Zeit nach dem *Nouveau Roman*. Wenn ich dennoch die Terminologie dieses Standardwerks der Erzähltheorie übernehme, dann aus dem Grund, weil im Rahmen dieser Arbeit kein neuer, den Texten von Kaplan angemessener erzähltheoretischer Begriffsapparat erarbeitet werden kann.

Ein weiteres Beispiel für eine doppelte Sichtweise ist auch der nächste Abschnitt, in dem es um die Beurteilung einer Situation geht.

Du fond de l'allée, Jenny voit arriver un couple avec un jeune enfant. [...] L'enfant court derrière, en faisant des zigzags. Il pourrait tomber. (12; meine Unterstreichung)

Die durch den Gebrauch des Konditional als subjektiv gekennzeichnete Einschätzung, daß das Kind stürzen könnte, ist auch nicht eindeutig einer Wahrnehmungsperspektive zuzuordnen. Die Überlegung kann sowohl die unvermittelte Wiedergabe von Jennys Einschätzung sein – unvermittelt heißt: ohne Einführung durch ein Verb des Denkens, und der Platzierung der Gedanken in einem Nebensatz, wie das der Fall wäre in dem Satz „Jenny denkt, daß das Kind stürzen könnte“. Zugleich könnte der Konditionalsatz auch die Ansicht der Redeinstanz wiedergeben, die ja selbst auch als Beobachterin am Ort des Geschehens anwesend scheint.

Im ersten Abschnitt von *Le criminel* ist eine ‚Erzählsituation‘ konstruiert, die zwar eindeutig in der Erzählperspektive ist – die Frage „wer spricht?“ läßt sich leicht beantworten: Eine unpersönliche Redeinstanz präsentiert die Parklandschaft und die Figur Jenny. Nicht eindeutig beantworten läßt sich jedoch die Frage nach der Wahrnehmungsperspektive: „wer sieht?“⁵⁶⁰. Ist die Parklandschaft aus der Sicht der Figur oder aus der Sicht der Redeinstanz dargestellt? Sie wird als Wahrnehmung beider präsentiert. Wie ich gezeigt habe, wird zu Beginn des Textes mit verschiedenen Stilmitteln eine Doppelsicht von sprechender Instanz und Figur entworfen. Die Unentscheidbarkeit der Wahrnehmungsperspektive erzeugt den Eindruck, daß es sich um eine gemeinsame Wahrnehmung handelt.

Die Präsentation der für das Schloß typischen Sommeratmosphäre erfolgt also aus einer gemeinsamen Sichtweise von Redeinstanz und Figur. Da diese Präsentation in Form einer Evokation erfolgt, ist die LeserIn ungleich stärker in die Konstruktion des Textes, d.h. auch der Sommeratmosphäre involviert, als dies bei einer Beschreibung der Fall wäre.

In der Präsentation bzw. Konstruktion der Atmosphäre verbinden sich also verschiedene Instanzen, nämlich LeserIn, Figur und Redeinstanz in einer kollektiven Subjektivität.

1.2. Kollektive Subjektivität im unbestimmten Pronomen

Gemeinschaft wird außer in der alle verbindenden Atmosphäre auch in dem unpersönlichen Pronomen entworfen. Das *on* bezieht sich zum einen aufgrund der Offenheit bezüglich seiner Referenz auf verschiedene Subjekte, nämlich die LeserIn, die Figur/en und die sprechende Instanz. Darüber hinaus bezeichnet es eine bestimmte Gruppe von Personen, nämlich die BewohnerInnen des ‚Schlosses‘.

Nachdem die Figur der Jenny eingeführt wurde, taucht nun auch das unbestimmte Pronomen auf:

Jenny avance dans l'air chaud.
Quelqu'un joue du violon. A cause de la musique, on sent tout d'un coup l'épaisseur des arbres [...] (11)

⁵⁶⁰ Zu dieser auf Gérard Génette zurückgehende Unterscheidung zwischen der sprechenden und der wahrnehmenden Instanz sieht Martinez / Scheffel (1999), S.63f. und S.67ff.

Mit dem *on* wird eine allgemeine Sichtweise entworfen und die mögliche Wahrnehmung jeder Person wiedergegeben, die sich an dieser Stelle im Park befindet. Neben dieser nicht näher bezeichneten Allgemeinheit umfaßt das Pronomen *on* jedoch auch ganz konkrete Subjekte. Hier ist als erstes zu nennen, deren Position diese besondere Wahrnehmung überhaupt erst eröffnet. Aufgrund der Nähe zwischen Figur und Redeinstanz – der Text vermittelt ja den Eindruck, daß die sprechende Instanz als unsichtbare Beobachterin Jenny begleitet – bezieht sich das unbestimmte Pronomen auch auf diese Redeinstanz. Des weiteren schließt es potentiell auch die LeserIn ein.⁵⁶¹

Mir scheint sogar, daß das unbestimmte Pronomen im ersten Abschnitt von *Le criminel* vor allem dazu dient, der LeserIn einen Platz im Text zu schaffen. Es bietet der LeserIn sozusagen an, sich an die Stelle des Satzsubjektes *on* zu denken. Die *on*-Sätze – „on sent...“⁵⁶², „on voit...“⁵⁶³, „on entend...“⁵⁶⁴ – geben vor allem sinnlich wahrnehmbare Eindrücke wieder, so daß die LeserIn angeregt ist, sich die Atmosphäre mit allen Sinnen zu vergegenwärtigen.

Es besteht ein Unterschied zu den ersten Zeilen des Textes, die aufgrund der subjektlosen Evokation die LeserIn zwar auch dazu einladen, sich an die Stelle des fehlenden Subjekts zu denken und den Text damit von innen heraus wahrzunehmen. In diesen ersten Zeilen erhält die LeserIn jedoch keine lexikalisch verankerte Position im Text – ihre Einbeziehung durch diese subjektlose ‚Erzählstrategie‘ erfolgt implizit, wohingegen das kurz später eingeführte *on* ihr eine explizite Position anbietet.

Die Position der LeserIn im Text hervorzuheben scheint mir deshalb wichtig, weil Kaplan mit dieser ‚Erzählweise‘ gleich mehrere ihrer eigenen Schreibansprüche einlöst. Indem sie eine ‚Erzählstrategie‘ kreiert, die keine Hierarchien zwischen den einzelnen Textpositionen aufbaut, erfüllt sie ihren Anspruch, ohne Machtausübung zu schreiben. Dieser Anspruch ist implizit in der Aussage formuliert: „Ça ne m’intéresse pas de maîtriser les choses comme les bons ficeleurs d’histoires“.⁵⁶⁵ Kaplan entwirft keine narrative Instanz, oder besser: Redeinstanz, die das Geschehen dominiert, sondern eine, die auf derselben Ebene mit den Figuren rangiert.

Erzählt wird nicht aus einer Zentralperspektive; vielmehr wird eine multiple Perspektive mehrerer gleichrangiger Instanzen entworfen, wobei der LeserIn eine dieser Positionen eingeräumt ist. Daß nicht nur Figur/en und Redeinstanz gleichgestellt sind, sondern die LeserIn ausdrücklich auf derselben Ebene mit ihnen einen Platz erhält, ist ein weiteres Anliegen Kaplans. In einem Gespräch auf den Stil ihrer Texte angesprochen, der keine sprachlichen Verbindungen herstellt, gibt Kaplan zu verstehen, daß es die Aufgabe der LeserIn sei, inhaltliche Bezüge im Text herzustellen:

Des phrases courtes avec des points, ce qui fait mystère, c’est le *lien* entre les mots, entre les pensées. Il y a un lien, on le perçoit, enfin, j’espère, mais quel est-il? Il n’est pas explicite, j’aimerais que le lecteur le cherche. Le point renvoie à une zone ouverte destinée au lecteur. J’ai ce désir, laisser une place au lecteur.⁵⁶⁶

⁵⁶¹ Zur Funktion des *on* vgl. Monika Fludernik: „Erzähltexte mit unüblichem Personalpronominagebrauch: engl. *one* und *it*, frz. *on*, dt. *man*“ (1995), S.284.

⁵⁶² „A cause de la musique, on sent tout d’un coup l’épaisseur des arbres autour...“ (11).

⁵⁶³ „Sur le côté, un kiosque. [...] Par une fenêtre on voit l’intérieur vide...“ (13).

⁵⁶⁴ „Entre les arbres la lumière blanche. On entend encore la rumeur du violon“ (13).

⁵⁶⁵ Zitiert nach Antoine Gaudemar: „Leslie Kaplan. L’excès-l’enfant“ (1987), S.34. Vgl. hierzu auch Abschnitt 4.2. Schreibprozesse.

⁵⁶⁶ Rolande Causse: „La virgule comme mouvement de pensée chez Leslie Kaplan. Entretien.“ (1998), S.176; (kursiv von Kaplan, Unterstreichung von mir).

Kaplan weist der LeserIn somit in deren Überlegungen explizit einen Platz bei der Konstruktion der Textbedeutung zu. In *Le criminel* wie schon in *L'excès-l'usine* und auch in den anderen Texten von Kaplan wird Bedeutung nicht einseitig von einer narrativen Instanz oder Figur hergestellt, sondern sozusagen in Kooperation mit der LeserIn. Anders als beispielsweise in den sogenannten realistischen Texten, wo die Aufgabe der LeserIn sich darauf beschränkt, eine vorgegebene Bedeutung „passiv“ nachzuvollziehen, ist die LeserIn in den Texten Kaplans gefordert, selbst aktiv zu werden, nachzudenken und eigene Bedeutungen zu konstruieren.⁵⁶⁷

Die aktive Teilnahme der LeserIn wird in den Texten von Kaplan durch verschiedene Stilmittel erreicht. Zum einen durch die parataktische, häufig auf Nominalsätze reduzierte, elementare Sprache, die keine Erklärungen (beispielsweise in Form von Nebensätzen) liefert, keine Bedeutungen durch Fachvokabular anbietet und keine Verbindung zwischen den Wörtern, Sätzen und Satzfragmenten herstellt. Dieser Stil bewirkt, wie Kaplan in dem zitierten Gespräch selbst ausführt, daß die LeserIn über die Bedeutung des solchermaßen Präsentierten nachdenken und die fehlenden Verbindungen selbst schaffen muß. Ein Beispiel hierfür ist die Evokation der Szenerie zu Beginn des Textes. Zum zweiten wird die LeserIn dadurch zur aktiven Teilnahme angeregt, daß ihr implizit (in subjektloser ‚Erzählweise‘) oder explizit (in Form des Pronomens *on*) eine Position im Text eingeräumt wird.

Die Mitarbeit der LeserIn bei der Hervorbringung der Textbedeutung wird von Kaplan sogar ausdrücklich eingefordert. Als Kaplan ihr Literaturverständnis erklärt, für das der Begriff des „Vagen, Diffusen“⁵⁶⁸ wichtig ist:

Ich plädiere dafür, das Wirkliche schreibend zu erfassen, wobei immer noch ein Restbestand an Unbekanntem übrigbleibt, an Überraschendem, Wunderbaren, den ich nicht zu fassen bekomme, weil er sich stets entzieht.⁵⁶⁹

fragt Walter Bodemer nach, ob sie „diesen weißen Fleck näher definieren“ könne; worauf Kaplan erwidert:

Nein, es ist der Ort des Nicht-mehr-Sprechens des Autors, die Stelle, wo der Leser eigentlich aufgefordert ist, einmal selbst nachzudenken.⁵⁷⁰

In *Le criminel* wird die aktive Beteiligung der LeserIn sowohl gefördert als auch gefordert, indem die LeserIn die beschriebene, eigene Position im Text erhält, wobei ‚eigen‘ nicht bedeutet, daß sie von anderen Positionen abgegrenzt ist – das unbestimmte Pronomen *on* umfaßt ja außer der impliziten LeserIn auch die unpersönliche Redeinstanz sowie die Figur/en – sondern, daß die LeserIn einen unmittelbaren, lexikalisch verankerten Zugang zum Text erhält, nicht einen über die Redeinstanz oder die Figuren vermittelten Zugang.

Die Aufforderung an die LeserIn, sich an der Konstruktion des Textes zu beteiligen, stellt keinen Zwang, sondern ein Angebot dar. Weil das *on* in seiner Referenz vieldeutig ist, lädt es die LeserIn ein, sich in das Kollektiv einzubeziehen. Es bleibt der LeserIn überlassen, ob sie sich von dem Pronomen angesprochen fühlen will. Das unbestimmte Pronomen erzeugt somit eine Offenheit in Bezug auf die Rezeption des Textes. Kaplan verwirklicht mit dieser konstruierten Offenheit nicht nur in *Le criminel* sondern auch schon in *L'excès-l'usine*,

⁵⁶⁷ Zur Unterscheidung zwischen „passiver“ und „aktiver“ Lektüre vgl. Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative* (1980), S.38. Hutcheon zufolge verlange der sogenannte realistische Roman von der LeserIn nur, „to identify the products being imitated – characters, actions, settings – and recognize their similarity to those in empirical reality, in order to validate their literary worth“ (38). Kaplans Text hingegen ließe sich der sogenannten metafikionalen Literatur zuordnen. Solche Texte forderten vom Leser „that he participates, that he engages himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation.“ (7).

⁵⁶⁸ Bodemer stellt Kaplan die Frage: „Schlägt sich dieser Begriff des Vagen, Diffusen auch in Ihrem Literaturverständnis nieder?“ In: Leslie Kaplan / Walter Bodemer: „Schreiben bis zum Nicht-mehr-Sprechen des Autors“ (1989), S.35.

⁵⁶⁹ Kaplan / Bodemer (1989), S.35.

⁵⁷⁰ Kaplan / Bodemer (1989), S.35.

einen bestimmten Anspruch, der darin besteht, es der LeserIn freizustellen, in welcher Weise sie sich auf den Text einläßt. Diese in ihren Augen wichtige Qualität erkennt sie beispielsweise in dem Dokumentarfilm *Shoah* von Claude Lanzmann zum Holocaust: „...le film laisse *ouvert* la possibilité de l’accepter ou non.“⁵⁷¹ Diese Freiheit schafft Kaplan in *Le criminel* mit Hilfe des unbestimmten Pronomens.

In diesem ersten Textabschnitt ist mit dem unbestimmten Pronomen eine kollektive Subjektivität entworfen, die sich als gemeinsame Wahrnehmung der fiktionalen Welt manifestiert. In dem unbestimmten Pronomen verschmelzen die Subjekte, die zuvor schon durch die Wahrnehmung der Atmosphäre miteinander verbunden waren, sozusagen zu einem kollektiven Subjekt.

Im weiteren Verlauf finden sich Passagen, in denen das *on* sich auf einzelne Figuren und auf die BewohnerInnen des ‚Schlosses‘ im allgemeinen beziehen kann:

On se promène. Au-dessus on voit le ciel rouler.

[...]

On choisit un parcours, on fait des découvertes.

L’air s’élargit.

C’est l’été. On entend tout.

On côtoie les animaux, aussi les espèces animales.

Des chevaux sont montés. Dans les arbres, toujours les chats. Mais les chiens sont un problème. En avoir, ou pas. (18f.)

Diese Passage kann sowohl die Aktivitäten Überlegungen und Wahrnehmungen einzelner, unbestimmter Figuren als auch die der BewohnerInnen insgesamt ‚beschreiben‘. Das unbestimmte Pronomen *on* umfaßt alle und meint niemanden konkret. Damit entwirft es ein kollektives Subjekt, das sich am Ende der zitierten Passage ins Subjektlose steigert. Die Passivkonstruktion – „Des chevaux sont montés“ – nennt kein handelndes Subjekt mehr, ebenso bleibt die Überlegung zur Hundehaltung – „les chiens sont un problème. En avoir, ou pas“ – ohne Urheberin. Die subjektlosen Gedanken erscheinen als „prolongements imaginaires“, wie Claude Régy es formuliert,⁵⁷² als eine Fortsetzung von konkreten Äußerungen oder Aktivitäten in der Vorstellung. Diese subjektlose Vorstellungswelt verbindet die BewohnerInnen miteinander; die frei schwebenden Gedanken wären, in den Worten von Régy, „la matière fluide qui réunit plusieurs personnes“.⁵⁷³

Die in dem *on* und den Infinitivsätzen entworfene Allgemeinheit beschränkt sich auf die BewohnerInnen des Schlosses. Im Unterschied zu *L’excès-l’usine*, wo die Fabrik als allumfassendes Universum entworfen ist, erscheinen das Schloß und seine Umgebung als eine begrenzte Welt:

Monde limité, pourtant sans mort. Monde ouvert et jaune. L’été lui convient, tout vit en surface, même la profondeur. (54)

Die Welt ist zwar begrenzt, aber nicht abgeschlossen. Anders als im Fabrikuniversum gibt es hier ein Außerhalb: Dörfer der Umgebung, eine Stadt, das Meer. Die BewohnerInnen erscheinen nicht eingeschlossen; sie unternehmen Ausflüge in die Welt außerhalb des Schlosses und lernen dort andere Menschen kennen.⁵⁷⁴

Während die Situation der Fabrik in *L’excès-l’usine* charakterisiert ist mit der Formel „on est dedans“, und sich die Situation in *Le livre des ciels*, das die Zeiten vor und nach der Arbeit in der Fabrik aufzeichnet, in der

⁵⁷¹ Kaplan: „chercher à rencontrer le réel, tout le réel“ (1989), S.15; Hervorhebung von Kaplan.

⁵⁷² Leslie Kaplan / Claude Régy: „‘Le Criminel’, une attente“ (1988), S.25.

⁵⁷³ Kaplan / Régy (1988), S.25.

⁵⁷⁴ Vgl. bspw. S.47 und 70f.

ebenfalls mehrfach wiederholten Formulierung „on est dehors“ zusammenfassen läßt, ist in *Le criminel* das Drinnen- und Draußen-Sein miteinander verbunden:

C'est l'été. On dort à peine. L'air explose, soleil. soleil. On bouge partout, dans toutes les transparences. On regarde le ciel gonfler, puissant et bleu. Le château est présent et plein, avec des gens, avec du bruit. Les fenêtres restent ouvertes, on escalade, on entre. On est dedans, on est dehors. On s'appelle. (41)

Aufgrund der wegen des Sommers geöffneten Fenstern ergibt sich eine Verbindung zwischen Innen und Außen, und diese Offenheit zwischen Drinnen und Draußen scheint den Kontakt der BewohnerInnen zu fördern. „On est dedans, on est dehors. On s'appelle“. In dieser und ähnlichen Passagen entsteht der Eindruck, daß die Menschen miteinander, nicht (wie in *L'excès-l'usine*) nebeneinander leben. „On s'appelle“ suggeriert, daß die Menschen miteinander kommunizieren und nicht (wie in *L'excès-l'usine*) in sich eingeschlossen sind. War das unbestimmte Pronomen in *L'excès-l'usine* Ausdruck von Isolierung und Entindividualisierung des Subjekts, so funktioniert es in *Le criminel* als ein die Figuren verbindendes Element, als Ausdruck einer kollektiven Subjektivität.

2. Unterscheidung der Subjekte

Im vorigen Abschnitt habe ich gezeigt, wie in *Le criminel* eine kollektive Subjektivität entworfen wird mittels der Evokation einer besonderen Atmosphäre durch die Verwendung des unbestimmten Pronomens und in subjektlosen Sätzen.

Nachfolgend sollen die Erzählstrukturen beschrieben werden, die innerhalb der kollektiven Subjektivität einzelne Subjekte sichtbar machen. Eine Unterscheidung der Instanzen erfolgt zunächst durch die namentliche Benennung der Figuren. Aber auch in dem unbestimmten Pronomen selbst findet eine Differenzierung der Subjekte statt, wie im folgenden gezeigt werden soll.

In dem bisher untersuchten, ersten Abschnitt von *Le criminel* fiel das Pronomen *on* vor allem durch seine integrierende Funktion auf. Im zweiten Abschnitt von *Le criminel* passiert nun das Gegenteil, d.h. die einzelnen Subjekte werden immer wieder explizit kenntlich gemacht, und zwar innerhalb des Pronomens *on*. Dies geschieht, indem das unbestimmte Pronomen ausdrücklich auf ein einzelnes Subjekt bezogen wird, oder indem es sich durch Ausgrenzung anderer Subjekte implizit auf ein oder mehrere Subjekte bezieht.

Im zweiten Abschnitt des Buches macht Jenny die Bekanntschaft von Louise. Jenny und Louise haben wohl eine Art Putzdienst übernommen, denn gemeinsam machen sie eine Runde durch das Haus, um Korridore und Zimmer zu fegen. Dabei werden gleichzeitig weitere BewohnerInnen des Hauses vorgestellt.

Von Anfang an erhält Louise einen mit Jenny und der Redeinstanz gleichrangigen Status. Louise wird nämlich nicht aus ihrer Sicht präsentiert: Sie erhält selbst das Wort, um sich vorzustellen:

Une grande baie vitrée, et les arbres, derrière.
Mes parents voulaient un garçon. Je m'appelle Louise.
Elle balaye. L'autre la regarde. Elles sont ensemble, dans le couloir. (14)

Die zwei Sätze direkter Rede von Louise könnten aus einer psychoanalytischen Sitzung stammen. In der Tatsache, daß sie ein Detail aus ihrem Leben noch vor ihrem Namen nennt, zusammen mit dem Inhalt der Äußerung, deutet sich ihr Problem an, das als solches jedoch nie benannt wird: Sie scheint darunter zu leiden, daß ihre Eltern sich einen Jungen gewünscht haben. Nichts von dem, was ich mit Hilfe eines psychologischen Allgemeinwissens interpretiert habe, ist explizit formuliert. Die Autorin begnügt sich mit Hinweisen, die die LeserInnen selbst deuten können. Die Besonderheit der Darstellung liegt darin, daß die Autorin selbst über ein psychologisches Fachwissen verfügt – sie hat unter anderem Psychologie studiert – und von diesem Wissen beim Entwurf der Figuren Gebrauch macht, dies jedoch in einer Weise tut, die keine diesbezüglichen Kenntnisse bei

den RezipientInnen voraussetzt. Der Text läßt sich sehr gut lesen ohne psychologisches Fach- oder auch Allgemeinwissen. Dies mag daran liegen, daß es Kaplan offensichtlich nicht darum geht, die Figuren als Fallbeispiele der psychoanalytischen Theorie darzustellen. Die Figuren charakterisieren sich durch das, was sie denken, sagen und tun, wobei ihr Verhalten keinerlei psychologische Deutung erfährt. Diese besondere Darstellung zeigt sich in den oben zitierten Zeilen, in denen das psychische Problem von Louise und damit der Grund für ihren Aufenthalt in der Klinik angedeutet werden, im weiteren Verlauf des Textes jedoch keinerlei Rolle mehr spielen. Das heißt, daß Louises Denken und Verhalten, nicht kausal auf das angedeutete psychische Problem zurückgeführt wird; es entzieht sich – so wie es präsentiert ist – einer Erklärung mit Hilfe der psychoanalytischen Theorie. Dies gilt auch für die Präsentation aller anderen Figuren. Keine wird mit Kategorien der Psychologie oder Psychoanalyse erfaßt, in Jennys Fall ist noch nicht einmal der Grund für ihren Aufenthalt in der Klinik angedeutet. Ausgehend von ihren Vorstellungen und Empfindungen läßt sich lediglich vermuten, daß sie Probleme hat, sich selbst von anderen abzugrenzen, daß sie dazu neigt, sich im Umgang mit anderen selbst zu verlieren.

Kommen wir wieder zurück zur Einführung von Louise. Obwohl Jenny als Hauptfigur erscheint, erhält Louise also keinen untergeordneten Status, d.h. sie ist als Figur nicht in Abhängigkeit von Jenny oder auf Jenny bezogen präsentiert, sondern erscheint als eigenständig. „L’ autre“ – die Andere – bezeichnet in den zitierten Zeilen eben nicht Louise, sondern Jenny. Hier, wo Louise zum ersten Mal auftritt, steht sie im Vordergrund.

In die Darstellung der Außensicht auf die beiden Figuren – erkenntlich am Gebrauch der Namen und der persönlichen Personalpronomen *elle* und *elles* mischt sich bald auch das unbestimmte Pronomen. Im Unterschied zum ersten Abschnitt des Textes, wo es die kollektive Sichtweise verschiedener Subjekte bezeichnet, schließt sie hier schon in seiner ersten Verwendung eine der Figuren aus. In dem betreffenden Absatz sind zuerst die Gedanken Jennys wiedergegeben – „Jenny pense...“ (15) –, dann heißt es bezüglich der Gedanken von Louise: „Louise, *on* ne sait pas ce qu’ elle pense.“ (15) Diese Bemerkung kann nur von der unpersönlichen Redeinstanz kommen, und/oder von Jenny. Darüber hinaus kann das *on*, wie weiter oben bereits erläutert, auch eine nicht näher definierte Allgemeinheit bezeichnen und die LeserIn mit einbeziehen. Wer aber logischerweise nicht gemeint sein kann, das ist Louise. Mit dem *on* ist hier also eine Sichtweise entworfen, die Louise ausschließt. Doch bereits das nächste *on*, zwei Sätze weiter, hat andere Referenten:

Dehors, le vert, les mouches.

A travers la grande vitre fraîche, on voit le gravier, les bancs... (15)

Das *on* beschreibt den Blickwinkel jeder Person, die sich an dieser Stelle im Flur befindet, und da Louise und Jenny zusammen den Flur kehren, ist Louise hier wieder in das allgemeine *on* einbezogen.

Das folgende *on* scheint ganz allgemeine, keinem Subjekt im besonderen zugeschriebene Eindrücke wiederzugeben:

Chambres calmes, si on veut. Calmes et pleines. Mais on sent les évier qui avancent [...]

Toujours, quand on entre dans les chambres, le monde se présente à la pensée, le monde sans limites, une surface large et vide, une case déroulée. C’est le cas pour Louise et Jenny. En entrant là, dans les chambres, elles sont, elles aussi, prises dans cette pensée du monde, cette représentation sans forme, indirecte et large. (16, meine Unterstreichung)

Überraschenderweise wird am Ende der Passage der Bezug des *on* ausdrücklich angegeben – „C’est le cas pour Louise et Jenny“. Mit dieser Spezifizierung wird die Unbestimmtheit und Allgemeinheit des *on* erst einmal zurückgenommen. Dann weitet sich der Bezug des Pronomens wieder aus, weil die Redeinstanz sich einbezieht. Diese erscheint hier beinahe als personifizierte Beobachterin, die vor Ort anwesend ist, sozusagen als dritte Figur, die mit Jenny und Louise die Zimmer betritt. Die Personalisierung der Redeinstanz ist hier noch

ausgeprägter als in dem zuvor analysierten ersten Abschnitt von *Le criminel*. Aber im Unterschied zum ersten Abschnitt, wo die Personalisierung eines der stilistischen Mittel ist, das dazu dient, eine uneindeutige Wahrnehmungsperspektive zu konstruieren, werden hier nun die Wahrnehmungen der einzelnen Instanzen voneinander unterschieden. Die Redeinstanz wird gerade dadurch, daß sie sich von den Figuren explizit abgrenzt – und nicht nur wie bisher implizit durch die Benennung der Figuren mit Namen – deutlich sichtbar, und beansprucht damit sozusagen auch einen mit den Figuren gleichrangigen Status.

Die Abgrenzung zeigt sich in dem Wort *aussi*, mit dem die Redeinstanz betont, daß sie derselben Ansicht ist wie Louise und Jenny – „elles sont, elles aussi, prises dans cette pensée du monde“; allein die Tatsache jedoch, daß die übereinstimmende Anschauung hervorgehoben wird, suggeriert die Möglichkeit, daß es auch anders sein könnte. Die Redeinstanz nutzt diese Differenzierung aber dazu, um ihre Übereinstimmung mit den Ansichten der Figuren kundzutun.

Diese Gemeinsamkeit zwischen Redeinstanz und Figuren beruht hier also nicht wie im vorigen Abschnitt darauf, daß die Grenzen zwischen den Subjekten im *on* verschwimmen, sondern ist hier als übereinstimmende Sichtweise unterschiedener/unterschiedlicher Subjekte präsentiert. Das Pronomen *on* bezeichnet hier also kein unbestimmtes, allgemeines Subjekt, in dem sich verschiedene Instanzen auflösen, sondern konkrete Subjekte. In dem *on* wird nicht eine allgemeine Perspektive, sondern eine gemeinsame Perspektive dreier Subjekte entworfen. Die in dem *on* entworfene kollektive Subjektivität erscheint deshalb nicht als Amalgam, sondern als ein ‚Zusammenschluß von Gleichgesinnten‘.

Das nächste *on* suggeriert ebenfalls zunächst eine nicht näher bezeichnete Allgemeinheit, schränkt aber dann seinen Bezug schrittweise ein, bis am Schluß nur noch Jenny übrigbleibt. Auf ihrem morgendlichen Rundgang kommen Louise und Jenny in das Zimmer von Christian Abrame, von dem gesagt wird:

Il discute beaucoup sur l'univers, sur les mondes extérieurs. Calculs, poussières de pensées. Constellations. Comment l'écouter? On l'écoute très attentivement, on écoute tout, tous les mots. On est distraite, pourtant. On ne peut pas s'empêcher. C'est Jenny qui le remarque. Louise est d'accord. (17f.)

Die subjektlose Frage „Comment l'écouter?“ und die darauffolgende Antwort in *on*-Form läßt nach der bisherigen Lektüre-Erfahrung vermuten, daß sie Jenny, Louise und der Redeinstanz zuzuordnen sind. Dann wird das Bezugsfeld des unbestimmten Pronomens jedoch zunehmend eingeschränkt, durch die weibliche Markierung in dem Adjektiv *distracte* zuerst auf weibliche Subjekte, dann auf eine bestimmte Figur, nämlich Jenny. Rückwirkend werden also Louise und die Redeinstanz aus dem unbestimmten Pronomen ausgegrenzt.

Auch hier wird die Unterscheidung der Subjekte nicht dazu genutzt, um unterschiedliche Ansichten darzustellen, sondern um eine Übereinstimmung zu betonen. So heißt es ja am Schluß, daß Louise der gleichen Meinung ist wie Jenny – „Louise est d'accord“.

Die Trennung zwischen den einzelnen Subjekten im *on* bewirkt, daß jedes einzelne Subjekt sichtbar wird. Dadurch gewinnt vor allem die Redeinstanz an Kontur. Sie macht sich im zweiten Abschnitt auch dadurch bemerkbar, daß sie von den ihr zur Verfügung stehenden erzählerischen Möglichkeiten zumindest ansatzweise Gebrauch macht. So weist sie gelegentlich auf Zukünftiges oder Vergangenes hin.

Elles [Louise und Jenny] balayent le couloir, elles échantent des mots. Dehors, le soleil, et les arbres, cette bouscoulade.

Tout à l'heure elles sortiront. (15)

Dieser Vorausblick wird nicht weiter ausgeführt; seine Reichweite ist sehr kurz, sein Umfang sehr begrenzt; er läßt das derzeitige Geschehen nicht in einem neuen Licht erscheinen. Er ist also nicht, wie in Erzähltexten

üblich, als erzähltechnisches Mittel zur zeitlichen und inhaltlichen Strukturierung des Geschehens eingesetzt.⁵⁷⁵

Das gilt auch für die einzige Rückblende im Text. Die betreffende Stelle geht auf Jennys Anreise ein:

Jenny est venue en train, c'est le cas général. Elle a attendu à la gare en buvant une limonade. Grand comptoir calme. Une voiture est arrivée, on l'a emmenée.

Maintenant, elle a connu Louise. (19)

Der Rückblick reicht ansatzweise eine Einführung in das Geschehen nach, wobei die in Stichworten gelieferten Informationen minimal sind. Im Unterschied zur üblichen Funktion von Rückwendungen, dient die zitierte Passage nicht dazu, „die Hintergründe der zunächst unvermittelt präsentierten Situation zu entwickeln“⁵⁷⁶. Wir erfahren weder etwas über den Zweck der Einrichtung noch über den Grund für Jennys Aufenthalt. Der zitierte Rückblick zeichnet sich im Gegenteil dadurch aus, daß er solche, für das Geschehen wesentliche Informationen verweigert, d.h. die gegenwärtige Situation nicht erklärt. Der Rückblick scheint mir eher ein Zeichen dafür zu sein, was der Text nicht ist, nämlich die Erzählung eines abgeschlossenen Geschehens aus einer zeitlichen Distanz heraus. Die Autorin entwirft statt dessen ein Geschehen, das sich im gegenwärtigen Augenblick abspielt und dessen weiterer Verlauf und Ausgang noch nicht festliegen.

Vorschau und Rückblick haben in *Le criminel* also andere Funktionen: Es werden zwar keine unterschiedlichen Zeitebenen aufgebaut, aber die Hinweise auf die nahe Zukunft und Vergangenheit bewirken, daß die Gegenwart als ein Moment in einem Zeitablauf erscheint und nicht wie in *L'excès-l'usine* als endlose Jetzt-Zeit.

In dem zitierten Rückblick unterscheidet sich die Redeinstanz von den Figuren dadurch, daß sie über ein größeres Wissen verfügt. Die Erklärung, daß die meisten Leute im Zug anreisen – „Jenny est venue en train, c'est le cas général“ (19) – überschreitet vermutlich Jennys Wissen. Die Redeinstanz hat hier also einen Wissensvorsprung gegenüber einer Figur. An einer anderen Stelle ist das Gegenteil der Fall: Die Redeinstanz behauptet, die Gedanken von Louise nicht zu kennen: „Louise, on ne sait pas ce qu'elle pense“ (15). Das negierte Wissen schafft ebenso wie der Wissensvorsprung eine Distanz zwischen Redeinstanz und Figuren. Wobei die Verneinung von Wissen ein weiteres Merkmal für eine Personalisierung der Redeinstanz darstellt: Die Redeinstanz nähert sich den Figuren an, indem sie auf einen Wissensvorsprung verzichtet.⁵⁷⁷

Mit den Mitteln der Voraus- und der Rückschau sowie des Mehr- und Weniger-Wissens manifestiert sich die Redeinstanz weniger als eine das Geschehen dominierende und damit den Figuren übergeordnete Instanz. Vielmehr erscheint sie dadurch deutlich als von den Figuren unterschieden, aber auf einer Ebene mit ihnen stehend.

Der wechselnde Bezug des unbestimmten Pronomens hat auch Auswirkungen auf die Rezeption des Textes. Er zwingt die LeserIn immer wieder dazu, ihre Lesehaltung zu revidieren. Zudem verunsichert die Strategie der rückwirkenden Ausgrenzung die LeserIn zusätzlich, wenn sich eine zuvor angenommene Lesart des *on* in Nachhinein als falsch erweist. Die Irritation erzeugt eine Distanz zwischen Text und LeserIn, die wiederum als Bedingung angesehen werden kann für die von der AutorIn erwünschten Rezeption. Die Verunsicherung schafft den nötigen Abstand, der es der LeserIn erlaubt, sich auf den Text einzulassen, oder auf Distanz zu bleiben.

Eine genauere Bestimmung des unbestimmten Pronomens findet auch im weiteren Verlauf des Textes immer wieder einmal statt, aber nicht so gehäuft und demonstrativ wie in diesem zweiten Abschnitt.

⁵⁷⁵ Vgl. hierzu Martinez / Scheffel (1999), S.33ff.

⁵⁷⁶ Martinez / Scheffel (1999), S.36.

⁵⁷⁷ Vgl. Stanzel (1982), S.256.

Daß das Pronomen nicht immer dieselben Subjekte meint, zeigt sich auch in seiner impliziten oder expliziten Geschlechtsmarkierung. Im folgenden Beispiel steht das zu *on* gehörende Adjektiv in der männlichen Form und im Plural; es bezeichnet, wie sich noch herausstellt, eine gemischtgeschlechtliche Gruppe, aus der zwei Personen namentlich genannt werden.

On sort souvent dans la campagne.

[...]

On entraîne l'un ou l'autre, on se déplace nombreux. On regarde les vieux en cache-nez et en blouse. Michèle est provocante, elle montre ses jambes. Serge rit doucement. On parle beaucoup. (S.46f.; meine Unterstreichung)

Es kommt aber auch vor, daß sich die in den *on*-Sätzen genannten Aktivitäten nur auf Frauen beziehen, daß das *on* also implizit eine Gruppe von Frauen bezeichnet.

C'est l'été. On s'expose, on se promène.

Les vêtements sont légers, flottants, avec des grandes poches. On se laisse pousser les cheveux, après on les remonte. On se peint les ongles des pieds.

[...]

On porte des chapeaux d'homme et des jupes très longues. (45)

Da Verkleidungen und Transvestismus in dem Buch keine Rolle spielt, können sich die genannten Aktivitäten – Fußnägel lackieren und sich die Haare wachsen lassen, um sie hochstecken zu können – in der westlichen Kultur nur auf Frauen beziehen. Die Spezifizierung der Hüte als Männerhüte macht auch nur Sinn, wenn sie als Benennung einer Ausnahme gelesen wird. Es würde keinen Sinn ergeben zu sagen, daß Männer ‚Männerhüte‘ tragen, weil das als selbstverständlich gilt.

Manchmal steht das unbestimmte Pronomen weder für die Redeinstanz noch für einzelne Figuren, Gruppen oder die Gemeinschaft insgesamt, sondern für die Leitung der Klinik. Als sich eine Frau beim Mittagessen einen Zahn ausreißt, heißt es: „On l'a sortie“ (26). An anderer Stelle geht es darum, daß sich einige Personen abends in der Küche noch eine zusätzliche Mahlzeit zubereiten, was mit „on tolère“ kommentiert ist (34). In diesen Fällen ist das unbestimmte Pronomen als „Autoritäts-*on*“ gebraucht.⁵⁷⁸

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß das unbestimmte Pronomen unterschiedliche Figuren, Gruppen und Instanzen bezeichnet. Trotz wechselnder Bezüge und gelegentlichen Aus- und Abgrenzungen, hat es vorwiegend eine verbindende Funktion. Die Differenzierungen innerhalb des *on*, mit der einzelne Subjekte sichtbar gemacht werden, wirkt vor allem dem Eindruck entgegen, die Figuren würden sich in dem kollektiven *on* auflösen. Das kollektive Subjekt erhält dadurch eine neue Qualität, denn nun ist es nicht mehr Sammelbecken undifferenzierter Subjekte, sondern bezeichnet eine Gemeinschaft.

3. Weibliche Subjektivität in *Le criminel*

Jenny ist ein Teil des kollektiven Subjekts, sie geht sozusagen in die Schloßgemeinschaft ein. Die Sommeratmosphäre des Schlosses und die Gemeinschaft der BewohnerInnen bilden einen Lebensraum, in dem Jenny sich wohl fühlt. An diesem Ort kann Jenny sich für ihre Umwelt öffnen und gleichzeitig Grenzen ihres Selbst finden, die sie davor schützen, sich in Zuständen der Selbstauflösung zu verlieren. Jennys Schwanken zwischen Selbstverlust und Selbstaffirmation soll im folgenden dargestellt werden. Dabei werde ich zunächst

⁵⁷⁸ Monika Fludernik: „Erzähltexte mit unüblichem Personalpronominagebrauch: engl. *one* und *it*, frz. *on*, dt. *man*“ (1995), S.299. Fludernik interpretiert eine ähnliche Stelle in Monique Wittigs Roman *L'opopanax* (1964).

Jennys Verhältnis zu Louise, ihrer Freundin, untersuchen, danach ihr Verhältnis zu den anderen BewohnerInnen und schließlich ihre Wahrnehmung der Umwelt, insbesondere der Natur.

3.1. Jennys Verhältnis zu Louise: „Jenny est emportée par Louise“

Die Darstellung der ersten Begegnung von Jenny und Louise suggeriert, daß Louise eine starke Wirkung auf Jenny ausübt:

Louise passe devant la baie vitrée Jenny la voit bien. Bretelles croisées, le ventre, et sur les seins les fermetures à boucles. (14)

Jenny a l'autre fille dans les yeux. Louise, une personne. Vague et présente, plantée. En salopette bleue, avec de l'indifférence, peut-être. Il y a les seins, aussi, dans la blouse. (15)

Die Wahrnehmung von Louise erfolgt aus der schon beschriebenen Doppelsicht, hier der von Redeinstanz und von Jenny. Da sich die Sichtweisen nicht unterscheiden lassen, werde ich im folgenden die Darstellung von Louise als die von der Redeinstanz vermittelte Sichtweise Jennys lesen.

Jenny nimmt deutlich den Körper von Louise wahr, was andeutet, daß sie sich auch sexuell von Louise angesprochen fühlt. Allerdings löst Louise auch unangenehme Gefühle bei Jenny aus:

Jenny pense, ce morceau d'idée la traverse. C'est à cause de son regard. Elle le sent, une chose noire et voilée, et qui filtre. L'occuper, l'occuper à tout prix. (15)

Von Louises Blick geht in der Wahrnehmung Jennys eine Gefahr aus, auf die sie mit aggressiven Vorstellungen von Vereinnahmung reagiert.

Im Kontakt mit Louise scheint Jenny von Selbstauflosungszuständen bedroht. Dieser Selbstverlust ist lexikalisch inszeniert als Übergang von Sätzen, in denen Jenny die Stelle des Subjekts einnimmt – zuerst noch individuell namentlich genannt – „Jenny pense“ – dann nur noch in der dritten Person Singular – „Elle le sent“ – zu einem Infinitivsatz, der kein Subjekt mehr beinhaltet – „L'occuper, l'occuper à tout prix“. Jenny tritt selbst nicht mehr als Subjekt in Erscheinung. Übrig bleiben nur ihre Gedanken – frei schwebend, auf kein Subjekt bezogen.

Auf die Verunsicherung und Bedrohung, die von Louises Blick, ihrer Stimme und ihrem Körper ausgeht, reagiert Jenny mit Gewaltphantasien:

Jenny a l'impression d'être précédée par la voix de Louise. [...] Pensée de Jenny: étouffer Louise, l'arrêter. La tenir. Attraper celle qui court sous les mots de Louise et qui la laisse, Jenny, sans voix. (19f.)

In diesen extremen Situationen des Selbstverlustes versucht Jenny in Gedanken, sich gegen die Vereinnahmung und Unterdrückung von Louise zu behaupten. Diese Vorstellungen sind gleichzeitig auch sexuelle Phantasien:

Elles se déshabillent. Jenny voit Louise sortir de ses vêtements. Elle voit un sein, un autre. Ils sont tellement nets, accrochés au corps. Quand on les touche, on tient la personne, sa présence absolue et vide. [...]

Avoir une femme. L'avalier, une fois pour toutes. Et non. C'est vivant. (37f.)

In den letzten Sätzen deutet sich die Erkenntnis an, daß eine Einverleibung der Anderen nicht möglich ist, weil diese ein lebendiges Wesen ist.

Selbst in den Gewaltphantasien erscheint immer wieder auch die Vorstellung, daß Louise und darüber hinaus jede Frau ebenfalls ein Subjekt darstellen⁵⁷⁹, und eine Vereinnahmung sich verbietet.

Von dem Moment an, wo Jenny und Louise sich körperlich näher kommen, lassen die aggressiven Phantasien von Jenny nach. Die sexuelle Beziehung wirkt sogar positiv, d.h. stabilisierend auf Jenny. Als Jenny Louise zum ersten Mal küßt, hat sie das Gefühl sich wiederzufinden:

⁵⁷⁹ In Bezug auf Louise heißt es ja: „Louise, une personne“ (15).

Elle [Jenny] embrasse Louise.
 Elle se retrouve, oui.
 Rien n'a jamais été meilleur. (31)

Die widersprüchlichen Wirkungen, die Louise auf Jenny ausübt, bleiben jedoch auch weiterhin bestehen.

Jenny est emportée par Louise. La peau mate de la gorge, les yeux. Le style, le pantalon dans les bottes. Et les détails. Les marques du hasard pur. Louise est devant elle, ce qu'elle n'aurait jamais inventé. Jenny s'arrête là, parfois, mais c'est mourir. Cette Louise. Elle n'y peut rien.
 Mais calme Louise. Elle accueille. Vagues et ondes. Le silence. Elle est là, au centre d'un calme.
 Elle rend beaucoup de choses possibles, Louise. (52)

Einerseits fühlt sich Jenny durch Louise in einen existentiell bedrohlichen Zustand versetzt („mais c'est mourir“), zugleich sieht sie jedoch auch die positiven Eigenschaften und Wirkungen von Louise, die in abstrakten und vagen Formulierungen wie „Mais calme Louise. Elle accueille. Vagues et ondes. Le silence“ evoziert werden. Diese Passage benennt erneut die widersprüchlichen Wirkungen, die Louise auf Jenny ausübt: Ein Hingerissensein, das die Gefahr des Selbstverlusts in sich birgt („Jenny est emportée“) auf der einen, und eine beruhigende Wirkung, die auch die Möglichkeit einer Selbstfindung beinhalten könnte⁵⁸⁰, auf der anderen Seite.

Jenny macht Louise nicht verantwortlich für die Gefühle, die sie in ihr hervorruft („Cette Louise. Elle n'y peut rien“) was wiederum ein Zeichen dafür ist, daß Jenny Louise als eigenständige Person sieht, und nicht in Bezug auf sich selbst als ‚Liebesobjekt‘ funktionalisiert.

Im Zusammensein mit Louise erweist sich die Subjektivität Jennys als ein Schwanken zwischen Selbstverlust und Selbstfindung, wobei das Gefühl des Selbstverlusts überwiegt. Die Szenen, die eine existentielle Verunsicherung Jennys durch Louise evozieren, sind in der Überzahl. Jenny hat ein sehr labiles Selbst, das permanent von Auflösungserscheinungen bedroht ist. Diese Selbstauflösungsprozesse werden häufig im Umgang mit Louise ausgelöst, zeigen sich jedoch auch im Kontakt mit anderen Menschen.

3.2. Jennys Verhältnis zu ihren Mitmenschen: „Avec tout le monde Jenny pense“

Jenny zeichnet sich aus durch ein großes Interesse an ihrer Umgebung und ein ständiges In-Bewegung-Sein. Schon auf der ersten Seite des Textes treten Verben der visuellen Wahrnehmung und der Bewegung gehäuft auf: „Jenny marche dedans“, „Jenny marche, intéressée“, „Jenny regarde en passant“, „Jenny avance“.⁵⁸¹ Auch ihren Mitmenschen gegenüber ist sie interessiert und aufgeschlossen:

Mais avec tout le monde Jenny pense.
 La pensée marche et glisse sans arrêt. (43)

Diese beiden Sätze fassen Jennys Beziehung zu ihren Mitmenschen zusammen. Die Formulierung „penser avec“ suggeriert eine Kommunikation zwischen Jenny und den anderen, aber bezeichnenderweise heißt es nicht „parler avec“. Die Kommunikation findet nicht als Gespräch, in Dialogen statt, sondern in Jennys Bewußtsein. In Jennys Vorstellungswelt findet weniger ein Austausch zwischen ihr und anderen statt; vielmehr ist der Eindruck dargestellt, den andere Menschen auf Jenny machen, und Jennys Umgang mit diesen Eindrücken.

Elle regarde souvent Christian Abrame, comment il marche. Il marche largement, les jambes bien séparées. Piliers.
 [...]
 Vêtements lourds et gris. Jenny est sensible à leur aspect de feuilles sales. Mais quand Christian Abrame avance, Jenny est comme obligée de penser à son sexe qui pend, derrière le pantalon, en sautoir. C'est à cause de son gros ventre, probablement.
 Par contre, la fille qui hait, Jenny l'éviterait, plutôt. (43)

⁵⁸⁰ Diese Selbstfindung wurde zuvor schon benannt: „Elle [Jenny] embrasse Louise./ Elle se retrouve, oui.“ (31).

⁵⁸¹ Kaplan (1985), S.11.

Das Verb ‚denken‘ verweist darauf, daß die evozierte Beziehung Jennys zu anderen sich in ihrem Bewußtsein abspielt. In dieser Passage sind also mehr oder weniger bewußte Gedankenströme evoziert; an anderer Stelle äußert sich dieser Bewußtseinsstrom in den bereits zitierten Infinitivsätzen, die keine tatsächliche Handlung, sondern höchstens eine vage Handlungsabsicht oder nur die Vorstellung davon zum Ausdruck bringen („Pensée de Jenny: étouffer Louise, l’arrêter. La tenir“).

Durch die im Zusammenhang mit dem Verb *penser* verwendete, ungewöhnliche Konjunktion *avec* wird die erste Bedeutung des Verbs, nämlich *juger* ausgeschlossen. *Penser* ist gerade nicht im Sinne von ‚bewerten‘ verwendet – wie im Lexikon *Le Petit Robert* als erste Bedeutung angegeben, mit einem Zitat von Kant: „Penser c’est juger“.⁵⁸² Jenny fällt keine Urteile über die anderen; sie macht auch keine Aussagen, die einen absoluten Wahrheitsanspruch erheben. Ihre Ansichten und Überlegungen werden relativiert oder als Vermutung formuliert⁵⁸³ und als subjektive Meinung, die keine Allgemeingültigkeit beansprucht, kenntlich gemacht.⁵⁸⁴ Die Formulierung *Penser avec* läßt also ein Verhältnis von Gleichrangigkeit zwischen den Personen entstehen.

Louise beurteilt Jennys Offenheit für alle äußeren Einflüsse negativ, indem sie Jenny mit einem Lappen vergleicht, der alles aufwische:

Cet intérêt général de Jenny, Louise ne le partage pas. Elle trouve souvent Jenny idiote. Chiffon, lui dit-elle. Tu ramasses tout. Jenny hoche la tête. (43)

Tatsächlich besteht Jennys Problem darin, daß sie sich äußeren Einflüssen gegenüber nicht verschließen kann, daß sie diesen ununterbrochen ausgesetzt ist („La pensée marche et glisse sans arrêt“). Sie läuft Gefahr, sich in anderen zu verlieren, so beispielsweise, als sie eine Frau beim Boulespiel beobachtet und sich dabei an einen Zeitungsartikel erinnert. Die Erinnerung an den Bericht, in dem von einem Mann die Rede war, der seine Tochter geschlagen hat, weckt in Jenny Angst, und diese führt dazu, daß sie das Gefühl hat, sich in Michèle, die vor ihrer Augen spielt, zu verlieren:

En se rappelant cette histoire Jenny a tout d’un coup très peur. Michèle est toujours là devant elle sur le gravier, elle joue en lançant les boules de plus en plus fort.

[...]

Jenny voit qu’elle est déjà à l’intérieur du corps de Michèle, qu’elle fait tous les mouvements avec elle, en même temps. (20f.)

Dieses Gefühl des Selbstverlusts erscheint als Konsequenz ihres offenen Bewußtseins, das eine Unterscheidung zwischen sich und anderen schwierig macht.

Das offene Bewußtsein wird nicht nur wie in den zitierten Beispielen vorgeführt; es ist zudem mit den schon beschriebenen Stilmitteln inszeniert. Da ist zunächst das unbestimmte Pronomen zu nennen, in dem sich Jenny mit den anderen Bewohnerinnen verbindet. In dieser Form erscheint die psychische Offenheit eher positiv, als Fähigkeit zu einem kommunikativen Miteinander. Infinitivsätze erzeugen ebenfalls den Eindruck eines offenen Bewußtseins, wenn sie Gedanken zum Ausdruck bringen, ohne deren offensichtliche UrheberIn zu nennen. Jenny als Subjekt verschwindet in diesen Sätzen, die somit einen Verlust der Identität inszenieren.

Jenny selbst empfindet ihre Offenheit als zwiespältig, als Leidenschaft und zugleich als erstickend:

Mais cette ouverture peut être une passion, en même temps, un étouffement. Jenny a parfois l’image d’une bête gigantesque et soumise, une créature belle et nue qui se mange elle-même lentement, épluchant le corps, les morceaux, mastiquant, tranquille. (55)

⁵⁸² Paul Robert: *Le Petit Robert. Dictionnaire* (1986).

⁵⁸³ Mit *probablement* oder *peut-être*.

⁵⁸⁴ Mit Formulierungen wie „Jenny trouve“ oder „Jenny a l’impression“. Ein Beispiel: „Louise, elle, aime étudier. Figures et formes, les genres, les catégories. Jenny trouve qu’elle a de la chance. En même temps il y a là une mélancolie, peut-être, chez Louise, un recouvrement.“ (45)

Während Jennys psychische Offenheit im Umgang mit Menschen zu einem Selbstverlust führen kann, den sie als Selbstzerfleischung metaphorisiert, hat ihre Offenheit der Natur gegenüber keine negativen Auswirkungen.

3.3. Jennys Verhältnis zur Umwelt: „Elle est dans ce monde, légère, confirmée“

Das Schloß mit seinem Park und den angrenzenden Feldern und Wäldern werden als eigenständige und lebendige Elemente präsentiert. Die Natur ist eine vom Menschen unabhängige Kraft:

La nature est là, active.
Fond des choses, touffu et vert, et qui soulève en même temps. Nature prenante, dilatée, avec des coins et des recoins. Elle existe seule, aussi, par endroits. Elle peut. (18)

Das Schloß erscheint ebenfalls als lebendiges Element:

Le château est présent et plein, avec des gens, avec du bruit. (41)

Das Haus und die Natur bilden zusammen eine Welt, in der sich Jenny wohl fühlt und Selbstbestätigung findet:

Monde limité, pourtant sans mort. Monde ouvert et jaune. [...] Jenny s'étire, toujours. Elle est dans ce monde, légère, confirmée. (54)

Die Verben, die Jennys Aktivitäten beschreiben, lassen sich in drei Gruppen einteilen: Verben der visuellen Wahrnehmung (*regarder, voir*), Verben, die subjektive Empfindungen und Überlegungen wiedergeben (*sentir, trouver, penser, aimer, avoir l'impression*) und drittens Bewegungsverben (*marcher, se promener, courir*). Letztere beschreiben Jennys Vorliebe oder Bedürfnis nach Bewegung im Freien.

Sortir, marcher à côté des arbres, se promener sous le grand couvercle bleu du ciel. (25)

In diesen Zeilen sind die beiden Elemente genannt, die eine besonders stabilisierende Wirkung auf Jenny haben, nämlich der Wald und der Himmel. Nur im Wald und unter freiem Himmel kann Jenny ‚Ich‘ sagen. Der Wald wird als lebendige, sich in Bewegung befindende Präsenz ‚beschrieben‘:

Elles [Jenny und Louise] sont dans une grande arche mouvante, trouée. Les feuilles, partout les feuilles. Le vert flotte, compact et souple. Morceaux de lumière.
[...]
Il n'y a pas de direction, il y a seulement les arbres, le grand beau chemin des arbres, leur mouvement.
[...]
Elles, ouvertes aux arbres. (30)

In dieser Atmosphäre benennt Jenny zum ersten Mal sich selbst in der Ich-Form: „–Je sens les arbres penser, dit Jenny, les arbres sont en train de penser à moi.“ (31) Jenny stellt sich in den Bäumen ein Gegenüber vor, mit dem sie eine auf wechselseitige Anerkennung basierende Beziehung imaginiert, eine Beziehung, die ihr Selbst bestätigt. Sie erfindet sich eine konfliktfreie Interaktion mit einer Natur, die zwar lebendig ist, die aber nicht die Schwierigkeiten bereitet wie Menschen dies tun.

Der dritte und letzte Teil des Textes beginnt mit der als programmatisch zu verstehenden Ankündigung „Maintenant Jenny.“ (63), die eine Veränderung in Richtung größerer Selbständigkeit suggeriert, und endet mit dem Abschied Jennys von Louise und dem Schloß. Jenny hat schon zuvor mit dem Gedanken gespielt das Schloß zu verlassen:

Par moments Jenny pense à partir du château. Ce n'est pas qu'elle y soit mal, au contraire. Mais voilà, elle pense à en partir.
Louise trouve que c'est trop tôt.
Jenny dit qu'au château justement ces mots-là, trop tôt, trop tard, n'ont pas de sens, et que c'est peut-être à cause de cela qu'elle pense à en partir. (52)

Ihr Unwohlsein, das hier noch sehr vage ist und mit dem Eindruck zu tun hat, daß sich das Leben im Schloß außerhalb der Zeit abspielt, wird im dritten Teil konkreter. Auf die Ankündigung „Maintenant Jenny“ folgt eine Betrachtung des Himmels, in der sich zunächst wie gewohnt die Sicht von Figur und Redeinstanz vermischen.

Dann erscheint Jenny als Subjekt der präsentierten Gedanken und schließlich endet die Passage mit einer Ich-Perspektive:

Le ciel est bleu, très fort. Développement du ciel. Jenny voit le ciel, comment il borde le monde et se prolonge. Elle voit le bleu, son impatience stable. Marcher, entourée par le bruit bleu du ciel.
Le bleu n'est pas un objet à décrire, pense Jenny, ni un état. Mais il oppose une résistance, c'est comme un don. Dessous je suis autorisée. (63)

In den letzten beiden Sätzen sind die Gedanken Jennys als indirekte Rede, bzw. indirektes Gedanken zitat wiedergegeben; Kennzeichen hierfür ist die von der Redeinstanz gelieferte Erklärung „pense Jenny“. Dann gehen diese vermittelt dargestellten Gedanken jedoch in einen autonomen inneren Monolog über: „Dessous je suis autorisée“, das heißt in ein Gedanken zitat, das aufgrund der Ich-Form als unvermittelter, direkter Ausdruck der Figur erscheint.⁵⁸⁵

Der Himmel erhält in dieser Darstellung eine große Bedeutung für Jennys Selbstwertgefühl, er legitimiert sozusagen ihr Dasein („Dessous je suis autorisée“). Jenny imaginiert sich auch den Himmel als eigenständiges Gegenüber, als eine von ihr unabhängig existierende Kraft. Dies läßt ihn in Jennys Vorstellung dazu geeignet erscheinen, ihr eine Existenzberechtigung zu geben: Der Himmel ist für Jenny kein Objekt, das sich vereinnahmen ließe. Er erscheint in Jennys Vorstellung als ein starkes, unabhängiges, eigenständiges Gegenüber („il oppose une résistance“). Der Subjektstatus, der dem Himmel zugeschrieben wird, erscheint als ein Geschenk, als Voraussetzung für die Rechtfertigung Jennys Dasein („il oppose une résistance, c'est comme un don“).

Dieses Ich-Erlebnis leitet Jennys Loslösung von dem Leben im Schloß ein. Ihr gelegentliches Unwohlsein nimmt konkretere Inhalte an, nämlich die Vorstellung, daß der natürliche Zeitablauf im Schloß unterbrochen ist:

Jenny a l'idée d'un été étrange, une saison contre-nature, qui n'irait pas vers l'automne, sa dissolution mélangée, mais vers une tension encore plus aiguë, tranchée, un recommencement. (63f.)

Jenny hat den Eindruck, daß der Sommer nicht seinem natürlichen Ende zugeht, was mit negativen Vorstellungen von Streß verbunden ist, der sich in der Evokation von Spannung zeigt („une tension encore plus aiguë“). In diesen Zeilen deutet sich das Bedürfnis Jennys nach einem Ende ihres Aufenthaltes im Schloß an, denn die Sommeratmosphäre bezeichnet ja das Lebensgefühl im Schloß.

Jenny beginnt, sich auch von Louise zu lösen, weil diese sie offensichtlich nicht mehr versteht.

Jenny. Son malaise.
Elle essaye d'en parler avec Louise, mais Louise ne veut pas. Elle dit seulement que pour elle ce n'est pas comme Jenny le dit.
Louise parle de moins en moins, voilà ce qui se passe avec Louise. (69)

Jenny distanziert sich vom Schloß und von Louise, die in ihrer Vorstellung miteinander verschmelzen:

Jenny aime mieux être seule, en fait.
Elle pense au château, à Louise.
Pensée sans fissures, un bloc coulé. Aucune image ne vient. Douleur obtuse. Jenny ne sait pas si elle pense au château, ou à Louise, ou aux deux, ni même si ces différences sont importantes. (71)

Jennys Wunsch allein zu sein, kann als Bedürfnis nach mehr Abgrenzung und damit Individualität gelesen werden. Mit dem Verlassen des Schlosses löst sie sich aus der kollektiven Subjektivität. Die Trennung von Louise und von der kollektiven Subjektivität des Schlosses sind ein Ausdruck der Selbstaffirmation Jennys als Individuum.

Weibliche Subjektivität ist in *Le criminel* in der Hauptfigur inszeniert als ein nicht von anderen abgegrenztes Selbst. Die offenen Grenzen des weiblichen Subjekts erscheinen jedoch nicht mehr ausschließlich negativ wie in

⁵⁸⁵ Zur Darstellung von Figurenrede und -gedanken vgl. Martinez / Scheffel (1999), S.60ff.

L'excès-l'usine, wo sie nur den Selbstverlust der Subjekte bedeuteten. In *Le criminel* erscheint die Offenheit auch als Fähigkeit zu einem Miteinander, das allerdings von den negativen Begleiterscheinungen der grenzenlos erscheinenden Offenheit, d.h. von den Selbstaflösungsprozessen überlagert ist.

Die vorübergehende Ich-Findung der weiblichen Figur vollzieht sich nicht als imaginäre und schon gar nicht als reale Vereinnahmung und Beherrschung eines zum Objekt degradierten Gegenübers, sondern wird erst möglich, nachdem dem Anderen ausdrücklich ein Subjektstatus zugeschrieben ist.

Im Vergleich zu *L'excès-l'usine* ist eine zunehmende erzähltechnische Differenzierung der einzelnen Instanzen zu verzeichnen. Insbesondere Redeinstanz und Figuren lassen sich deutlicher, wenn auch nicht durchgängig voneinander unterscheiden. Das häufige Verschwimmen der Perspektiven von Redeinstanz und Figuren in dem Pronomen *on* ist nicht Zeichen einer Auflösung, eines Identitätsverlusts wie in *L'excès-l'usine*, sondern bezeichnet eine Gemeinsamkeit.

Leslie Kaplan hat in *Le criminel* eine Redeinstanz entworfen, die einen besonderen, der narrativen Instanz ähnlichen Status erhält, zugleich jedoch durch die ausgeprägten Personalisierungsmerkmale auch eine der Figuren sein könnte. Die erzähltechnischen Mittel, die Redeinstanz und Figuren voneinander abgrenzen, sind so eingesetzt, daß die Redeinstanz als Subjekt in eigenem Recht erscheint, d.h. als weder den Figuren über- noch ihnen untergeordnet. Weder dominiert die sprechende Instanz das von ihr präsentierte Geschehen und die Figuren, noch verschwindet sie hinter diesen. Kaplan gelingt der Entwurf einer nicht-hierarchischen Erzählweise, bei der Redeinstanz und Figuren als gleichrangige, aber unterschiedliche Instanzen erscheinen.

VII. Konstruktive Offenheit: Weibliche Subjektivität in *Le Pont de Brooklyn*

Mit *Le Pont de Brooklyn*⁵⁸⁶ legt Leslie Kaplan den ersten Text vor, den sie selbst als Roman bezeichnet. Er handelt von fünf Personen, vier Erwachsenen und einem Kind, die sich im Central Park von New York zufällig kennenlernen, anfreunden und einige Zeit miteinander verbringen.

In *Le Pont de Brooklyn* hat der Raum wie schon in den vorangegangenen Texten wieder eine besondere Bedeutung. Hier ist die Großstadt New York als gemeinsamer Lebensraum der Figuren entworfen. Die Stadt erscheint dabei nicht als Dekor, sondern hat den Stellenwert eines „personnage à part entière“.⁵⁸⁷ Allerdings hat sich das Kräfteverhältnis zwischen dem Raum und den Figuren im Vergleich zu *Le criminel* noch weiter verschoben hin zu einer größeren Unabhängigkeit der Figuren. Ihr Lebensgefühl wird zwar von der Stadt beeinflusst, aber nicht determiniert.

Die Dimension der Zeit mit Vergangenheit und Zukunft ist in *Le Pont de Brooklyn* stärker ausgeprägt als in *Le criminel*. Zwar steht der größte Teil des Textes in der Gegenwart, einige Teile des Geschehens werden jedoch auch in Zeitformen der Vergangenheit präsentiert. „J’ai voulu décrire un espace où il y ait du temps et le roman [...] c’est d’abord du temps“ erklärt Kaplan in einem Gespräch über *Le Pont de Brooklyn* zur Bedeutung dieser neuen Zeitkonzeption.⁵⁸⁸

Obwohl *Le Pont de Brooklyn* als Roman bezeichnet wird, unterscheidet sich der Text deutlich von den in den 80er Jahren in Frankreich immer noch beliebten Romanen in der Tradition Balzacs. Die Situation der Romanlandschaft in den 80er Jahren beschreibt die französische Literaturkritikerin Marianne Alphant wie folgt:

Statt einer Generation aphasischer oder Lacanscher Romanschriftsteller, erlebte man den Auftritt von Truppen der „Rückkehr“ oder der Kontinuität. Die Gründung der Zeitschrift *Roman* zu Anfang der achtziger Jahre ist ein gutes Beispiel dafür; sie verlangte, daß man auf die sicheren Werte zurückgreift, Held, Heldin, Abenteuer, Leidenschaft, Psychologie, Gesellschaftspanorama. Die Gründer dieser Zeitschrift hatten die Magnetfelder ihrer Epoche im störungssicheren Isolierzug gegen Kafka, Joyce oder die russischen Formalisten durchquert. Nichts hatte sich geändert. Das Romanvorbild war stets Balzac. Diese Welle mit ihrem „Post“ oder Rückwärtsvertrauen hat seit zehn Jahren weitgehend die literarische Szene besetzt.⁵⁸⁹

Le Pont de Brooklyn weist keines dieser dem traditionellen Roman zugeschriebenen inhaltlichen und gestalterischen Elemente auf. Es gibt nicht einen Held und eine Heldin, sondern fünf gleichermaßen wichtige Figuren, die nicht psychologisiert werden: Mary, ihre Tochter Nathalie, Anna, Julien und Chico. Zwischen ihnen entwickeln sich Freundschaften und Liebesbeziehungen. Gerda Zeltner spricht von einem „offenen Beziehungsspiel, das keine Standesunterschiede kennt. Was gilt, ist nicht mehr das Milieu des jeweiligen Herkommens oder der Berufsstand, sondern der gemeinsame Lebensraum der Stadt.“⁵⁹⁰ Das Milieu, aus dem die Figuren stammen bzw. in dem sie sich bewegen, wird nicht geschildert.

Auch die Zusammenstellung der Figuren ist unüblich: „eine Gruppe, die aus einem Gastarbeiter, einer Verkäuferin, einer Primarlehrerin, einem Gelegenheitsjobber besteht. [...] Das ließe sich im geläufigen Roman höchstens unter einer politischen Flagge zusammenkomponieren“, konstatiert Zeltner.⁵⁹¹ Bedeutsam ist auch die Anzahl der (erwachsenen) Hauptpersonen, nämlich vier, und ihre Beziehungen zueinander, die sich von den in

⁵⁸⁶ Paris 1987.

⁵⁸⁷ Josyane Savigneau: „New-York sous tension“ (1987), S.13.

⁵⁸⁸ Zitiert von Antoine Gaudemar: „Leslie Kaplan. L’excès-l’enfant“ (1987), S.34.

⁵⁸⁹ Alphant: „L’autre roman – Der andere Roman?“ (1989), S.40.

⁵⁹⁰ Zeltner: „Eine Musik, ohne Melodie. Leslie Kaplan“ (1995), S.191.

⁵⁹¹ Zeltner (1995), S.191.

konventionellen Romanen so beliebten „Dreiecksgeschichten“ und „ausschließlichen Zweierbeziehungen“ unterscheidet.⁵⁹²

Die Präsentation des Geschehens ist in *Le Pont de Brooklyn* ebenfalls grundlegend anders als in traditionell erzählten Romanen. Es wird keine abgerundete, abgeschlossene Geschichte erzählt, sondern es werden Beziehungen in einer „ständig wechselnden Dynamik der Freundschaften und Konflikte“ dargestellt.⁵⁹³ Die Erzählung verläuft nicht geradlinig, noch scheint sie auf ein Ziel zuzusteuern, so daß der Eindruck entsteht, daß dem Roman kein Kompositionsplan zugrunde liegt, wie Zeltner vermerkt:

Das Vorgehen wirkt oft so, als hätte die Autorin überhaupt kein Handlungskonzept, als würde sie nur laufend improvisieren; in Wahrheit besteht eine große Kunst dieses Schreibens gerade in dem Umweg, auf welchem sich ein genau erarbeiteter Strukturplan so gibt, als sei er nicht vorhanden.⁵⁹⁴

Das scheinbare Fehlen eines Plans läßt das dargestellte Geschehen als unvorhersehbar erscheinen, aber nicht im Sinne von unberechenbar, sondern als offen bezüglich seines weiteren Verlaufs. Damit wird der Eindruck vermittelt, daß das Ende des Romans nicht schon zu Beginn feststeht.

Im folgenden soll zunächst die Erzählstruktur analysiert werden und zwar mit Blick auf ihre Implikationen für die Darstellung der Figuren. Von besonderem Interesse sind dabei die Zeitkonzeption, das Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Figuren, sowie die Präsentation der Figuren in ihrem Denken. Nach dieser sich eher auf der narratologischen Ebene bewegenden Analyse des Figurenentwurfs folgt eine stärker auf die inhaltlichen Aspekte ihrer Konstruktion ausgerichtete Analyse. Dabei werden sich neben grundsätzlichen Gemeinsamkeiten, die ich unter dem Titel „Offenheit als innere Disposition“ zusammenfasse, auch schon erste geschlechtsspezifische Unterschiede im Entwurf der Figuren zeigen. Diesen Unterschieden gehe ich im dritten Teil dieses Kapitels nach, das sich mit dem Entwurf weiblicher Subjektivität befaßt. Anschließend frage ich danach, inwieweit Kaplan in *Le Pont de Brooklyn* die in den Selbstfindungstexten der 70er Jahre im Zusammenhang mit einem weiblichen Subjektentwurf zutage getretenen Probleme löst.

1. Erzählstruktur

Ähnlich wie in *Le criminel* ist auch zu Beginn von *Le Pont de Brooklyn* eine Parklandschaft evoziert, allerdings mit dem Unterschied, daß hier zuerst Figuren eingeführt werden.

La jeune femme et la petite fille sont arrivées tôt dans le parc. L'homme les a vues de loin et les a longtemps regardées. Ensuite il s'est rapproché.
Les gens sont encore peu nombreux. C'est dimanche. Début de chaleur. Possibilité d'insectes.⁵⁹⁵

Diese ersten Abschnitte präsentieren die Figuren und den Raum, in dem sie sich bewegen, in einer Weise, die weder Figuren noch den Raum als dominant erscheinen lassen. Einerseits werden zuerst die Figuren eingeführt, andererseits bleiben diese aufgrund ihrer Benennung mit einem ganz allgemeinen Vokabular („La jeune femme“, „la petite fille“, „l'homme“) anonym. Durch die im Allgemeinen verbleibende Präsentation erscheinen die Figuren relativ weit entfernt, so als seien sie aus einer größeren Distanz beschrieben. Aus rezeptionsästhetischer Sicht heißt das, daß hier eine Erzählsituation entworfen ist, die die LeserIn nicht in die Figuren versetzt, sondern

⁵⁹² Zeltner (1995), S.191. Auch Edward Reichel beklagt in seiner Bilanz des „literarischen Jahrgangs 1989“ am Beispiel des 1988 Goncourt-Gewinners *L'exposition coloniale* von Erik Orsenna die „ewigen Pariser Dreiecks-Liebesgeschichten“ in den zeitgenössischen Romanen. („Biographien, Autobiographien und Nationalbiographien – aber keine guten Romane. Zum literarischen Jahrgang 1989 und zur gegenwärtigen Literatur in Frankreich“, 1990, S.210).

⁵⁹³ Zeltner (1995), S.194.

⁵⁹⁴ Zeltner (1995), S.194.

⁵⁹⁵ Leslie Kaplan: *Le Pont de Brooklyn* (1987), S.9.

an den Schauplatz des Geschehens.⁵⁹⁶ Das heißt auch, daß die Figuren gegenüber dem Ort nicht dominant wirken. Die Tatsache, daß zum ersten Mal in einem Text von Kaplan Figuren eingeführt werden, bevor der Schauplatz evoziert wird, bedeutet also nicht, daß nun die Figuren im Vordergrund stehen und der Ort zur Kulisse wird. Der Eindruck von Distanz zu den anonymen Figuren einerseits und von Nähe zum Ort andererseits wird überdies dadurch erzeugt, daß die Sätze, in denen die Figuren auftreten, schon vergangene und daher potentiell weiter entfernt liegende Ereignisse erzählen, während die Evokation der sommerlichen Parklandschaft im Präsens erfolgt („C’est dimanche“).

Die Figuren werden in einer Außensicht beschrieben, was die Präsenz einer narrativen Instanz beinhaltet, die nicht mit diesen Figuren identisch ist. Es scheint sich um eine außenstehende, d.h. nicht zur Welt der Figuren gehörende Erzählinstanz zu handeln. Der Eindruck einer heterodiegetischen Erzählsituation gerät jedoch schon im folgenden Abschnitt ins Wanken, weil in der Fortführung der atmosphärischen Beschreibung das unbestimmte Pronomen *on* auftaucht:

Le ciel est mélangé, rapide. Bleu avec parfois du vert. Des fumées basses, encombrantes, qui viennent d’ailleurs, et on sent la proximité de l’océan accroché à la ville. Embarcadères et docks. (9)

Mit dem indefiniten Pronomen wird ein anonymes Subjekt eingeführt, das sich am Schauplatz des Geschehens befinden muß, denn sonst könnte es nicht die Nähe des Meeres spüren. Das unbestimmte Pronomen kann an dieser Stelle potentiell eine am Geschehen unbeteiligte oder beteiligte BeobachterIn bezeichnen, oder auch eine Nebenfigur. Alle drei Möglichkeiten gelten als Varianten eines homodiegetischen Erzählens.⁵⁹⁷

Ob die in *Le Pont de Brooklyn* konstruierte Erzählsituation als homo- oder heterodiegetisch kategorisiert werden kann, ist für meine Fragestellung allerdings nicht von Bedeutung. Meiner Ansicht nach unterläuft die in *Le Pont de Brooklyn* konstruierte Erzählsituation die Opposition zwischen hetero- und homodiegetischem Erzählen, da die Erzählinstanz in der Welt der Figuren angesiedelt wird und dennoch keine Figur ist. In meiner Beschreibung verzichte ich weitgehend auf eine Verwendung von Begriffen aus der Erzähltheorie, weil ich fast keinen Begriff ohne Einschränkungen und Abänderungen übernehmen könnte. Die Anpassung des erzähltheoretischen Instrumentariums an den Text von Kaplan ist aber weder Thema meiner Arbeit, noch für mein Erkenntnisinteresse notwendig. Wichtig ist mir vielmehr die Frage, welches Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Figuren entworfen wird, wie die Erzählinstanz mit den Figuren umgeht, und was daraus für die Präsentation der Figuren folgt.

Bei der Präsentation der Parklandschaft wird eine vierte Figur, dieses Mal mit Namen eingeführt: „Anna traverse le parc“ (8). Diese Figur befindet sich in der Erzählgegenwart, was die Distanz zwischen ihr und der Erzählinstanz verringert. Fortan ist es schwierig, die Wahrnehmungsperspektive von Anna und von der narrativen Instanz auseinander zu halten, weil der Ort der Wahrnehmung sich nicht von dem Ort der Erzählung unterscheidet. Wie in *Le criminel* erscheint die Erzählinstanz auch in *Le Pont de Brooklyn* als unsichtbar anwesende Zeugin. Allerdings beschränkt sie sich hier nicht darauf, das zu beschreiben, was die Figur im jeweiligen Augenblick sieht und hört. Sie liefert zwischendurch auch kurze, allgemeine Informationen, zum Beispiel zur Lage des Parks innerhalb der Stadt: „Le parc prend tout le centre de la ville...“ (9). Zwar überschreitet diese Anmerkung nicht das Wissen Annas, sie könnte also auch deren Bewußtseinsinhalt wiedergeben; es scheint mir jedoch unwahrscheinlich, daß Anna sich in Gedanken die Lage des Parks erklärt,

⁵⁹⁶ Vgl. hierzu Franz Stanzel, der eine ähnliche Wirkung bei einem Erzählanfang mit dem „bezuglosen Personalpronomen *they*“ konstatiert; in: *Theorie des Erzählens* (1982), S.211.

⁵⁹⁷ Vgl. Martinez / Scheffel (1999), S.82.

und dies auch noch in vollständig ausformulierten Sätzen. Der Eindruck, daß dieser und ähnliche Sätze, die den Park oder die Stadt beschreiben,⁵⁹⁸ nicht den Bewußtseinsinhalt Annas wiedergeben, rührt auch daher, daß der Figur keinerlei Verben zugeschrieben sind, die innere Vorgänge bezeichnen. Es heißt beispielsweise nicht „Anna überlegt“ oder „Anna denkt“, so daß die Beschreibungen des Parks als Rede der Erzählinstanz erscheint.

Während der Park in *Le criminel* aus einer gemeinsamen Wahrnehmung von Redeinstanz und Figur evoziert wurde, erscheint der Park in *Le Pont de Brooklyn* eher als Produkt der evozierenden Beschreibung seitens der narrativen Instanz. Anna erscheint hier weniger als Subjekt der Wahrnehmung, vielmehr ist ihr Spaziergang der Anknüpfungspunkt für die narrative Instanz zur Beschreibung des Parks in seinen unterschiedlichen Aspekten. Anna erhält hier im Vergleich zu den zuerst eingeführten und später als Mary, Nathalie und Julien vorgestellten Figuren eine Sonderstellung. Auf die Bedeutung von Anna im Zusammenhang mit der Präsentation der fiktionalen Welt werde ich im Zusammenhang mit dem Entwurf von Weiblichkeit zurückkommen. An dieser Stelle möchte ich festhalten, daß die Erzählinstanz in *Le Pont de Brooklyn* an Sichtbarkeit gewonnen hat, weil sie sich in eine größere Distanz zu den Figuren begibt.

Dennoch gibt es auch gerade zu Beginn des Textes, wo der Schauplatz beschrieben wird, die Figuren eingeführt und zusammengeführt werden, immer wieder Passagen, in denen die Grenzen zwischen Erzählinstanz und Figuren aufgelöst werden: Mit dem unbestimmten Pronomen *on* wird eine gemeinsame Perspektive von Erzählinstanz und insbesondere der Figur Anna aufgebaut:

Mais grandes allées d'arbres, aussi, coins de buissons. Plans d'eau, hauteurs. On peut s'asseoir sur l'herbe. Les animaux, les feuilles. (9)

Der *on*-Satz kann gelesen werden als erzählte oder/und erlebte Wiedergabe von Annas Gedanken, d.h. als Rede der Erzählinstanz oder/und als Figurenrede. Da das unbestimmte Pronomen potentiell auf mehrere Instanzen referiert – auf die SprecherIn, die AdressatIn und die ProtagonistInnen⁵⁹⁹ – bedeutet dies, daß die Erzählinstanz sprachlich im Text repräsentiert ist. Aufgrund ihrer großen Nähe zu der Figur Annas erscheint sie damit zugleich in die Welt der Figuren versetzt, was jedoch nicht heißt, daß sie sich am Geschehen beteiligt. Sie ist zwar in der Welt der Figuren anwesend, ist selbst jedoch keine Figur. Sie kann von den Figuren nicht wahrgenommen werden, beteiligt sich jedoch an deren Wahrnehmung und Beurteilungen als sei sie eine von ihnen. Dies möchte ich an einem exemplarischen Beispiel belegen.

In dem folgenden Ausschnitt befinden sich alle Hauptfiguren zusammen in einem Café. Die Erzählinstanz beschreibt nun, welchen Eindruck Chico hervorruft, als er sich mit Freunden in seiner Muttersprache unterhält:

Des amis de Chico viennent le chercher, envoyés par le patron du café.
 Tout d'un coup on ne comprend plus rien, ils parlent tous en même temps, et Chico avec eux, dans leur langue.
 Chico devient épais, insupportable. Comment? Voilà, une impression. Il l'est.
 Insolence. Une fatuité. Il joue des cils. En même temps, une gaité. Esprit de groupe. On ne sait pas. (27)

Im folgenden geht es mir vorerst um die Untersuchung des unbestimmten Pronomens. Auf die inhaltlichen Aspekte der Darstellung werde ich im zweiten Abschnitt dieses Kapitels zurückkommen.

Das *on* bezeichnet hier ein kollektives Subjekt, das die anwesenden Figuren (außer Chico), eine Allgemeinheit und auch die Erzählinstanz selbst umfaßt. Die Erzählinstanz bezieht sich also in die Welt der Figuren ein, indem sie vor Ort eine Wahrnehmung beschreibt („on ne comprend plus rien“) und eine Meinung formuliert, die mit den Worten „On ne sait pas“ endet, in der ihre eigene Perspektive mit der Figurenperspektive vermischt wird.

⁵⁹⁸ Weitere Beispiele: „Le parc reçoit tout le monde. Balançoires, familles. Stands de nourriture.“ (10); „La ville. Elle est si forte. Rencontres et réseaux. Nuages. Présence des marchandises et des corps.“ (10).

⁵⁹⁹ Vgl. Monika Fludernik: „Erzähltexte mit unüblichem Personalpronominagebrauch: engl. *one* und *it*, frz. *on*, dt. *man*“ (1995), S.284.

Diese Annäherung der Perspektiven bewirkt auf der inhaltlichen Ebene eine Personalisierung der Erzählinstanz. Diese Personalisierung ist auf der formalen Ebene in dem unbestimmten Pronomen realisiert, das die Seinsbereiche zwischen Erzählinstanz und Figuren aufhebt.

1.1. Zeitkonzeption

Der im Vergleich zu *Le criminel* größere Abstand zwischen Erzählinstanz und Figuren entsteht vor allem, weil die Erzählinstanz von den ihr zur Verfügung stehenden Möglichkeiten zur zeitlichen Strukturierung des Geschehens Gebrauch macht. Teile des Geschehens berichtet sie erst nachträglich. Dies fällt besonders im ersten Kapitel des Romans auf, wo sie das Zusammentreffen der vier Figuren im Central Park abwechselnd in zwei Erzählsträngen präsentiert: Im *Passé composé* wird erzählt, wie sich die zu Beginn noch namenlosen Figuren Mary, Nathalie und Julien kennenlernen, und im Präsens wird beschrieben, wie Anna durch den Park geht und schließlich auf die kleine Gruppe trifft. Von da ab wird die Erzählung im Präsens fortgesetzt. Das Kennenlernen der kleinen Gruppe kann nicht weit zurückliegen; sie muß am selben Tag, höchstens ein paar Stunden zuvor stattgefunden haben. Der zeitliche Abstand zwischen den beiden Ereignissen in den beiden Erzählsträngen ist also relativ gering. Er wird noch weiter verringert dadurch, daß der in der Vergangenheitsform begonnene Erzählstrang im Präsens fortgesetzt wird, als Julien Mary und Nathalie anspricht:

- Bonjour, dit l'homme.
- La petite fille lève les yeux.
- Bonjour, dit la jeune femme.
- Je peux m'asseoir, dit l'homme.
- Bien sûr, dit la jeune femme. (10)

Umgekehrt wird aber die Bekanntschaft Annas mit der Gruppe in der Vergangenheitsform erzählt, wobei ein unlogisch erscheinender Wechsel zwischen den Zeiten stattfindet. Das Mädchen Nathalie spricht Anna an und reißt sie aus ihren gegenwärtigen, im Präsens dargestellten Gedanken. Die Unterbrechung selbst steht jedoch in der Vergangenheitsform:

- Mais les mères comment en parler. Anna se demande si elles font une catégorie, si on peut jamais parler d'elles.
- Comment tu t'appelles? La voix de la petite fille l'a arrêtée.
- Anna, a répondu Anna.
- Elle s'est assise. La jeune femme lui a souri.“ (13; meine Unterstreichung)

Die Zeitebenen der Vergangenheit und der Gegenwart, die ohnehin nicht weit auseinanderliegen, werden hier miteinander vermischt. Es läßt sich in dieser Passage nicht mehr unterscheiden, was jetzt stattfindet und was zuvor stattgefunden hat.

Da der Text vorwiegend im Präsens steht, überwiegt der Eindruck, daß ein Geschehen präsentiert wird, das sich im gegenwärtigen Moment abspielt. Die kurzen Passagen in einer Vergangenheitsform erwecken weniger den Anschein, daß hier ein eigenständiger Zeitabschnitt bezeichnet ist, sondern erscheinen vielmehr als eine Ergänzung der Gegenwart. Dies rührt daher, daß mit der Verwendung einer bestimmten Zeitform die Vergangenheit mit der Gegenwart verbunden wird. Abschnitte, die ein vergangenes Geschehen erzählen, stehen nicht im *Passé simple*, der üblichen Erzählzeit in literarischen Texten, sondern im *Passé composé*. Ein wesentlicher Unterschied dieser beiden Zeitformen liegt in ihrem Bezug zur Gegenwart. Während das *Passé simple* abgeschlossene Ereignisse ohne Verbindung zur Gegenwart wiedergibt, beinhaltet der Gebrauch des *Passé composé* einen Bezug zur Gegenwart.⁶⁰⁰ Dies bedeutet, daß mit dem *Passé composé* vergangene

⁶⁰⁰ Vgl. Jean-Paul Confais: *Grammaire explicative* (1989), S.27f.

Ereignisse zur Gegenwart in Beziehung gesetzt werden. Die den Roman eröffnenden Sätze, die ganz kurz über die Ankunft von Mary und Nathalie, und die Aufmerksamkeit berichten, die sie bei Julien hervorrufen, („La jeune femme et la petite fille sont arrivées tôt dans le parc. L’homme les a vues de loin et les a longtemps regardées. Ensuite il s’est rapproché.“), erscheint somit nicht als abgeschlossenes Geschehen. Sein Bezug zur Gegenwart ist jedoch nicht nur implizit, also durch die Verwendung des *Passé composé* vorhanden, sondern erscheint auch explizit dadurch, daß dieses in der Vergangenheit liegende Geschehen nahtlos in gegenwärtiges Geschehen übergeht. Als dieser Erzählstrang das nächste Mal aufgegriffen wird, knüpft der erste Satz direkt an den letzten des ersten Abschnitts an. Der Erklärung, daß Julien auf Mary und Nathalie zugeht („Ensuite il s’est rapproché“) folgt die Darstellung, wie Julien die beiden anspricht, wobei dieses Gespräch im Präsens wiedergegeben ist („– Bonjour, dit l’homme. / La petite fille lève les yeux. – Bonjour, dit la jeune femme.“). Die Vergangenheit wird damit in die Gegenwart übergeführt.

Im weiteren Verlauf des Textes werden innerhalb eines als gegenwärtig präsentierten Zeitraumes manche Begebenheiten in der Vergangenheitsform erzählt. So zum Beispiel in dem Abschnitt, der das zweite Zusammentreffen der fünf Personen in einem Café im Park am darauffolgenden Sonntag beschreibt. Der beschriebene Zeitraum umfaßt mehrere Stunden und ist im Präsens über acht Seiten dargestellt.⁶⁰¹ Mehrere Begebenheiten innerhalb dieses Zeitraumes werden jedoch nicht im Präsens, sondern in der Vergangenheitsform erzählt. Wie im folgenden Beispiel, wo erklärt wird, daß Julien schlecht gelaunt ist, und dann zur Verdeutlichung ein Vorfall erwähnt wird, der sich schon zuvor zugetragen hat:

Juan demande s’il peut aller aux balançoires. Nathalie veut y aller aussi.

[...]

Les enfants partent.

Julien est de mauvaise humeur, agressif. Il a renversé un verre et a seulement froncé les sourcils, sans s’excuser.

Chico et Mary échangent des informations. Écoles et cantines. Mary donne son numéro de téléphone à Chico, elle le donne aussi à Anna. (51; meine Unterstreichung)

Die gesamte Passage steht im Präsens bis auf den einen Satz, der beschreibt, wie sich die schlechte Laune von Julien zeigt. Diese Erzählweise unterbricht vorübergehend die Chronologie der Darstellung, indem sie eine Begebenheit nicht zu dem Zeitpunkt erzählt, an dem sie sich ereignet, sondern erst nachträglich. Der Anlaß für die Erwähnung des Vorfalls ist die gegenwärtige Situation, nämlich die Mißstimmung Juliens.

Die Erzählung von Ereignissen, die sich kurz zuvor ereignet haben, ist so in das gegenwärtige Geschehen integriert, daß diese Ereignisse zur Gegenwart gehörig erscheinen. Die Vergangenheit wird somit nicht zu einer eigenständigen, abgegrenzten Zeitebene, sondern ist Teil der Gegenwart. Dieser Entwurf einer um die nahe Vergangenheit erweiterten Gegenwart vermittelt den Eindruck, daß sich das gesamte Geschehen in der Gegenwart abspielt, d.h., daß die Figuren im Hier und Jetzt agieren. Ihr Tun ist also nicht präsentiert als etwas, das schon stattgefunden hat und abgeschlossen ist, dessen Ausgang schon bekannt ist; sondern als gegenwärtig stattfindend und in seinem Ende offen.

1.2. Zum Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Figuren

Ich habe die Passage vor und nach den zwei Sätzen zu Juliens Übellaunigkeit mitzitiert, um zu zeigen, wie die Erzählinstanz in kurzen Sätzen, zum Teil nur stichwortartig die Aktivitäten der verschiedenen Figuren beschreibt. Dabei wird auch sichtbar, daß sie eine Auswahl trifft bezüglich dessen, was sie erzählt, und eine

⁶⁰¹ Vgl. S.47-54.

Entscheidung darüber, wann sie es erzählt. Anhand dieser beiden Aspekte lassen sich wesentliche Merkmale des zwischen Erzählinstanz und Figuren konstruierten Verhältnisses ablesen.

Die sich durch nachträgliches Erzählen von Ereignissen ergebende Distanz zwischen Erzählinstanz und Figuren impliziert keine übergeordnete Position der Erzählinstanz, denn das Erzählen im Nachhinein wird nicht dazu benutzt, um das Geschehen in einen übergeordneten Verstehenszusammenhang zu stellen. Insgesamt habe ich den Eindruck, daß der Wechsel zwischen den Erzählzeiten relativ unmotiviert ist, was den Inhalt des Geschehens angeht. Er hat weniger den Sinn, das Geschehen zu strukturieren, sondern dient vielmehr dazu, einen Zeitraum zu konstruieren.

Auch bei der Darstellung gegenwärtiger Ereignisse trifft die Erzählinstanz sichtbar eine Auswahl. Das Geschehen wird nicht immer in Form einer szenischen Darstellung präsentiert, sondern zum Teil auch in einer gerafften Zusammenfassung. So werden Gespräche zwischen den Figuren nicht nur als Dialog wiedergegeben, was den Eindruck von unmittelbarer Nähe zu dem erzählten Geschehen entstehen läßt, sondern als erzählte Figurenrede, was eine größere Distanz zum Erzählten schafft. Ein Beispiel hierfür liefert die folgende Passage, die gleich von zwei Gesprächen erzählt.

Le serveur est petit, sympathique, un latino-américain. Comme ils [die anderen Figuren] sont fatigués, très calmes, il leur raconte sa vie, tout ses frères, toutes ses sœurs. On se met à parler politique. Julien dit que lui n'a jamais d'idées, ou alors une seule, tout brûler. Évidemment on le croit. (23)

Von der ersten Rede, in der Chico seine Lebensgeschichte erzählt, erfahren wir nicht viel. Die Erwähnung von Brüdern und Schwestern suggeriert nur, daß er in einer Großfamilie aufgewachsen ist, mehr nicht. Von dem sich anschließenden Gespräch über Politik, an dem sich mehrere Figuren beteiligen, wie sich aus dem unbestimmten Pronomen herauslesen läßt, greift die Erzählinstanz nur eine Aussage heraus.

Eine solch geraffte Wiedergabe von Figurenrede, die im Extremfall „den sprachlichen Akt erwähnt, ohne seinen Inhalt zu spezifizieren“⁶⁰² läßt die narrative Instanz sehr deutlich hervortreten. So beispielsweise an einer Stelle, wo von einem Gespräch zwischen Anna und Mary berichtet wird, in dessen Verlauf Mary ihre Lebensgeschichte erzählt:

Aujourd'hui, Mary a l'air plus jeune que l'autre fois, épanouie. Elle est heureuse de revoir Anna. Elle lui raconte maintenant sa vie, son travail, elle bavarde. (48)

Der Inhalt ihrer Lebensgeschichte wird im Unterschied zum vorigen Beispiel nicht einmal angedeutet. Die Erzählinstanz sagt weniger als sie weiß, und auffälligerweise enthält sie den LeserInnen solche Informationen vor, die geeignet wären, ein Gesamtbild von der jeweiligen Figur entstehen zu lassen. Wenn die Erzählinstanz die Lebensgeschichte der Figuren wiedergeben würde, dann würde zudem das gegenwärtige Leben der Figuren und ihre Persönlichkeit im Lichte dieser Vergangenheit erscheinen. Der Eindruck, daß das gegenwärtige Handeln und Denken der Figuren nicht determiniert erscheint, rührt also auch daher, daß die Erzählinstanz konsequent auf zusammenhängende Beschreibungen verzichtet. Das betrifft nicht nur die Vergangenheit der Figuren, sondern auch ihr gegenwärtiges berufliches und soziales Leben. Abgesehen von den Beziehungen der Figuren untereinander werden FreundInnen nicht oder nur sporadisch erwähnt. Eltern, Geschwister, Verwandte werden überhaupt nicht gezeigt. Auch die mit dem Beruf verbundenen sozialen Kontakte werden nicht beschrieben. Anna sehen wir kein einziges Mal mit SchülerInnen, ihren Vorgesetzten oder KollegInnen in der Schule. Dasselbe gilt für Mary, die zwar an ihrem Arbeitsplatz gezeigt wird, aber nicht zusammen mit anderen Verkäuferinnen oder ihrer Chefin. Das soziale Umfeld der Figuren außerhalb der Gruppe ist in der Darstellung in auffälliger Weise ausgeblendet. Die Erzählinstanz verzichtet auf eine zusammenhängende Beschreibung der

⁶⁰² Martinez / Scheffel (1999), S.51.

Lebenssituation der Figuren und zeigt aus dem derzeitigen Leben der Figuren nur solche Aspekte, die ihre Beziehungen untereinander betreffen.

Zudem liefert sie auch keine zusammenhängende Beschreibung des Aussehens und der Persönlichkeit der Figuren, sondern nennt höchstens stichwortartig einige bunt zusammengewürfelt erscheinende Merkmale, aus denen sich kein Gesamtbild ergibt. Als Beispiel sei die ‚Beschreibung‘ von Julien zitiert:

Julien. Un homme de la ville. Ses chemises de couleur, ses repères et sa souplesse, ses couteaux. Impatient, actif. Il fait n'importe quel travail, il sait le faire et il le fait. (31)

Manche Substantive sind so abstrakt – wie „ses repères et sa souplesse“ –, daß sie keinen konkreten Eindruck von der Persönlichkeit der Figur geben, sondern im Gegenteil der Entstehung einer konkreten Gesamtvorstellung entgegen wirken. Die Figuren werden nicht durch eine Charakterbeschreibung festgelegt.

Die Auswahl dessen, was die Erzählinstanz von den Figuren erzählt, erfolgt nach zwei Kriterien: Erstens sagt die Erzählinstanz nur das, was die Figuren selbst auch bereit sind, von sich zu erzählen. Das heißt, daß die Erzählinstanz weniger erzählt, als sie weiß. Zweitens erzählt die Erzählinstanz des öfteren, auch wenn es sich nicht um Informationen handelt, die die Figuren nicht preisgeben wollen, weniger als sie weiß. Diese beiden Erzählverfahren der Darstellung möchte ich nun näher betrachten in Hinblick auf ihre Konsequenzen für die Figurendarstellung.

Die Erzählinstanz bewertet das Geschehen nicht, stellt es in keinen größeren Zusammenhang, dennoch agiert sie, und zwar indem sie die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte des Geschehens lenkt. Mit Fragen und Antworten mischt sich die Erzählinstanz sichtbar in die Präsentation des Geschehens ein, ohne es zu beherrschen.

Anna a demandé à Julien ce qu'il faisait de son temps. Julien lui a répondu brièvement qu'il réglait des affaires en cours. Anna se doute qu'il s'agit de revendre du matériel volé, des appareils. Que pense Anna des activités de Julien? Elle ne déteste pas cette part de secret. Pour le reste elle n'y attache pas beaucoup d'importance. Elle a décidé, comme elle l'a dit une fois à Mary, que Julien ne savait pas encore ce qu'il voulait de la vie. (166)

In diesem Ausschnitt ist das erste der beiden oben genannten Verfahren angewendet. Julien will in dem angeführten Gespräch mit Anna, wie auch an früherer Stelle⁶⁰³, offensichtlich nicht sagen, womit er seinen Lebensunterhalt verdient. Nun könnte ja die Erzählinstanz an seiner Stelle die entsprechende Auskunft geben. Das tut sie aber genauso wenig wie sie Angaben über Juliens Familie macht, zu der sich Julien ebenfalls nicht äußern will.⁶⁰⁴ Die Erzählinstanz sagt grundsätzlich nichts, was die Figuren nicht auch selbst von sich erzählen wollen oder schon erzählt haben. Letzteres zeigt sich in der oben zitierten Passage daran, daß sich die Erzählinstanz in der Antwort auf die von ihr gestellten Frage „Que pense Anna des activités de Julien?“ auf eine Aussage von Anna selbst bezieht: „Elle a décidé, comme elle l'a dit une fois à Mary, que...“. Hier wird also die Fiktion erzeugt, daß die Figur selbst zu einem früheren Zeitpunkt zu dieser Frage schon Stellung bezogen hat, und die Erzählinstanz nun auf diese damalige Aussage zurückgreift. In beiden Fällen gibt sie keine Auskunft, die das überschreitet, was die Figuren selbst von sich erzählen.

Die Entscheidung über die Inhalte, die mitgeteilt werden, scheint von einem weiteren, Grundsatz geleitet. Auffällig ist nämlich, daß die Erzählinstanz auch all diejenigen Inhalte von Gesprächen zwischen den Figuren verschweigt, die dazu beitragen könnten, daß ein Gesamtbild von den Figuren entsteht. Dies sind vor allem die Lebensgeschichten, die sich die Figuren untereinander erzählen. Die Wiedergabe dieser Geschichten durch die

⁶⁰³ Als sich die Figuren kennenlernen, antwortet Julien auf Annas Frage, ob er arbeite ausweichend mit: „Je me débrouille“ (15).

⁶⁰⁴ Vgl. S.30.

Erzählinstanz würde nicht gegen den unausgesprochenen Grundsatz verstoßen, nichts über die Figuren zu sagen, was diese nicht auch selbst erzählen. Ihr Inhalt wird aber trotzdem nicht wiedergegeben, und zwar in keinem Fall, so daß sich aus dieser Auffälligkeit ein zweites Verfahren der Erzählung erkennen läßt: Es wird grundsätzlich nichts von den Figuren erzählt, was ihr heutiges Denken und Verhalten in einem größeren Zusammenhang erscheinen lassen würde, ihm aus einer bestimmten Perspektive, beispielsweise aus dem Blickwinkel ihrer Vergangenheit, eine Bedeutung verleihen würde. Die Wirkung dieses Verfahrens besteht darin, daß von den Figuren kein abgerundetes Bild entsteht, sondern nur ein partielles, das sich aufgrund seines ausschließlichen Bezugs auf die unmittelbare Gegenwart jederzeit ändern kann, abhängig davon, was die Figur im nächsten Moment tut oder sagt. Mit dieser erzählerischen Konstruktion werden die Figuren nicht determiniert.

In der Konstruktion einer Erzählinstanz, die sich auf eine Ebene mit den Figuren begibt, werden die Figuren nicht zum Objekt der Erzählung. Der Status der narrativen Instanz als ein die fiktionale Welt vermittelndes Erzählsubjekt ist also nicht verknüpft mit einem Objektstatus der Figuren. Nun ist es in der innovativen Literatur seit dem Nouveau Roman zwar durchaus üblich, eine Erzählinstanz zu entwerfen, die auf eine übergeordnete Position und die dazu gehörigen Möglichkeiten der Strukturierung und Deutung des Geschehens verzichtet. Diese Romane zeichnen sich häufig jedoch zugleich durch die Konstruktion einer Erzählinstanz aus, die soweit hinter das erzählte Geschehen zurücktritt, daß sie unsichtbar wird.⁶⁰⁵ Genau dies ist jedoch in *Le Pont de Brooklyn* nicht der Fall. Hier ist eine Erzählinstanz konstruiert, die sich sehr deutlich bemerkbar macht, und trotzdem keinen den Figuren übergeordneten Standpunkt einnimmt, aber auch nicht hinter die Figuren zurücktritt.

Die beschriebenen Erzählverfahren zielen auf die Konstruktion eines Geschehens⁶⁰⁶, das sich auf die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung und Situation beschränkt, ohne dem Geschehen einen darüber hinausgehenden Sinn zuzuschreiben. In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Roman nicht von den vorhergehenden Texten, *Le criminel* und *L'excès-l'usine*, deren Sinn auch nur in der Präsentation des gerade Wahrgenommenen oder Geschehenden besteht, ohne daß dieses in Verstehenszusammenhänge eingeordnet wird.

Zusammenfassend möchte ich noch einmal die Elemente der Erzählstruktur aufführen, die bewirken, daß die Figuren nicht auf bestimmte Bedeutungen eingegrenzt und eingeschränkt werden, sondern als spontan, dynamisch und frei erscheinen.

Der zeitliche Abstand zwischen dem Erzählten und dem Erzählen schwankt zwischen einem sehr geringen und keinem Abstand, bewegt sich jedoch innerhalb eines Zeitentwurfs, den ich als erweiterte Gegenwart bezeichne, so daß das dargestellte Geschehen immer als gegenwärtig erscheint. Damit entsteht der Eindruck, daß der Ausgang des Geschehens nicht wie bei in der Vergangenheit liegenden, abgeschlossenen Ereignissen schon vorab feststeht, sondern noch offen ist.

Die Figuren sind nicht psychologisiert, ihr Verhalten erfährt von keiner Seite, also weder von der Erzählinstanz noch von den Figuren selbst, eine psychologische, soziologische, juristische, oder sonstige Deutung auf der

⁶⁰⁵ So beispielsweise in den Romanen von Agota Kristof: *Le grand cahier* (1986), *La preuve* (1988), *Le troisième mensonge* (1991), sowie den Romanen von Emanuèle Bernheim: *Le cran d'arrêt* (1985), *Un couple* (1987), *Sa femme* (1993).

⁶⁰⁶ Von einer Geschichte im Sinne der Erzähltheorie kann nicht gesprochen werden, denn „Geschichte“ ist im Unterschied zu „Geschehen“ dadurch definiert, daß Ereignisse nicht nur aufeinander, sondern auch auseinander folgen. Letzteres ist bei *Le Pont de Brooklyn* nicht der Fall. Zur Unterscheidung zwischen Ereignis, Geschehen und Geschichte vgl. Martinez / Scheffel (1999), S.108.

Grundlage bestehender Diskurse. Das Denken und Handeln der Figuren wird also nicht durch vorgefertigte Erklärungsmuster in seiner Bedeutung festgeschrieben und damit auch nicht vorhersehbar oder bewertbar gemacht.

Ebenso fehlen Beschreibungen, die ein Gesamtbild von den Figuren entwerfen. Statt dessen sind die Figuren in Ausschnitten gezeigt, in Momentaufnahmen, die immer nur einige Aspekte ihrer Persönlichkeit beleuchten und nicht den Anschein erwecken, als würden sie die Figuren in ihrer Gesamtheit erfassen. Damit wird ebenfalls eine Festlegung der Figuren auf einen Charakter vermieden.

Offen im Sinne von frei erscheinen die Figuren zudem, weil sie nicht von der Erzählinstanz beherrscht werden. Diese macht sich zwar deutlich bemerkbar, verzichtet jedoch darauf, das Verhalten der Figuren in einen größeren Verstehenszusammenhang einzuordnen. Sie versucht nicht, die Figuren und das Geschehen insgesamt mittels Deutungen, Erklärungen oder Kommentare in den Griff zu bekommen.

2. Offenheit als innere Disposition der Figuren

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich Aspekte der erzählerischen Konstruktion beschrieben, die die Figuren in keinerlei Hinsicht festlegen. Hier geht es nun um den inhaltlichen Entwurf von Offenheit, d.h. um die Eigenschaften und Verhaltensweisen, die den Figuren zugeschrieben werden. Da das Wie und das Was der Darstellung ineinander greifen, möchte ich mit einem Aspekt beginnen, bei dem sich narrative und inhaltliche Elemente zu einem Entwurf der Figuren als offen verbinden.

2.1. Zur Präsentation des Denkens der Figuren

Die Darstellung von Rede und Gedanken der Figuren macht einen wesentlichen Teil des Romans aus und ist daher für die Figurenkonstruktion von Bedeutung.

In Gesprächen versuchen die Figuren, ihre momentanen Gedanken zu formulieren, so daß Sprechen häufig als lautes (Nach-)Denken erscheint. Aus diesem Grund behandle ich Sprechen als eine Form des Denkens. Ich möchte im folgenden argumentieren, daß das Denken der Figuren als ein offener Prozeß dargestellt ist. Gerda Zeltner hat diesen Aspekt genauer untersucht, so daß ich mich im folgenden auf ihre Darstellung stützen kann.

Auffällig an der Präsentation der Figurenrede ist die häufige Wiederholung von Verben des Sagens und Denkens. Dies möchte ich anhand eines Ausschnittes zeigen, in dem sich Mary Annas jüdische Großmutter vorstellt, von der diese ihr erzählt hatte.

Mais elle la voyait bien, cette petite grand-mère venue de l'autre côté de l'océan, allant et venant et discutant au milieu de cette ville quadrillée et inconnue, mais où, après tout, pense maintenant Mary, tout le monde a un accent. Ville de comparaisons perpétuelles, se dit encore Mary, faite de gens étranges [sic] les uns pour les autres, repliés, pourtant curieux. Communautés étanches et imbriquées, avec des fêtes, des exclusions. Disposition de bougies, plats rituels. Autres devoirs et autres dieux. Et en même temps, pense Mary, un accueil. Parfois, pense Mary. (95)

Zunächst möchte auf die inhaltlichen Aspekte eingehen. Die Passage beschreibt die bildliche Vorstellung Marys von Annas Großmutter („elle la voyait bien cette petite grand-mère“), die dann in Reflexionen übergeht („pense maintenant Mary“) zum Leben der jüdischen Gemeinde und vielleicht auch noch anderer Religionsgemeinschaften in New York. Die Überlegungen Marys sind zum Schluß der Passage nur noch stichwortartig evoziert („Communautés étanches et imbriquées, avec des fêtes, des exclusions. Disposition de bougies, plats rituels“). Sie sind somit nicht als zusammenhängender Gedankengang dargestellt, der versucht, ein umfassendes Bild zu entwerfen; vielmehr werden viele verschiedene Einzelheiten aufgezählt, die in keinen Bedeutungszusammenhang eingereiht werden. Dabei finden sich auch widersprüchliche Vorstellungen („des

exclusions [...] Et en même temps, pense Mary, un accueil“). Die Figur zielt in ihrem Denken nicht auf ein einheitliches, abgerundetes, sondern auf ein möglichst vielfältiges, offenes Bild. Bei der Darstellung von Denkprozessen geht es offensichtlich nicht darum, zu einem abschließenden Urteil zu gelangen. Nicht das Ergebnis des Reflektierens ist wichtig, sondern der Vorgang des Denkens selbst. So endet die Passage denn auch mit einem relativierenden „Parfois“, was das zuvor Gesagte unbestimmter werden läßt.

Das Denken und Meinen der Figuren und der Erzählinstanz erscheint als ein offener, ungeschlossener Prozeß. Dieser Eindruck wird nicht nur durch die aufgezeigten inhaltlichen Merkmale erzeugt, sondern auch durch bestimmte Stilmittel. Die Verben des Denkens sind viel häufiger verwendet als dies nötig wäre, um den Status der Rede als inneren Vorgang zu markieren. Sie unterbrechen Marys Gedankengang, wie Zeltner betont, die diese Passage in der deutschen Übersetzung zitiert:

Was auffällt, ist, wie der an sich schon sprunghafte Gedankengang wiederholt unterbrochen wird mit dem Hinweis auf das Denken, „denkt Mary jetzt“, „sagt sich Mary noch“. Der Text läßt die Frau nicht einen fertigen Gedanken artikulieren, vielmehr das, was ihr sukzessive im jeweiligen Moment aufsteigt als eigentlicher Denkprozeß, als Denken *in progress*.⁶⁰⁷

Eine Funktion dieser Unterbrechungen besteht, wie Zeltner bemerkt, darin, daß sie die Figuren in ihrem momentanen Denken zeigen. Aber zudem zerteilen die mehrfachen Eingriffe seitens der Erzählinstanz Marys Reflexionen auch derart, daß sie bruchstückhaft erscheinen, nicht als vollständiger, abgeschlossener Gedankengang. Die Verben *penser* und *se dire* entwerfen das Denken ebenfalls nicht als kontinuierlichen Gedankengang, sondern erzeugen den Eindruck, daß die Figur selbst in ihrem Denken immer wieder neu ansetzt. Im lauten oder leisen Nachdenken und Reden formulieren Mary und die anderen Figuren keine vorgefaßten Meinungen, sondern bemühen sich um neue Einsichten und Ansichten. Offen wirken die Figuren in ihrem Denken in doppelter Weise. Es ist inhaltlich nicht abgeschlossen, d.h. es bleibt in seinem Ergebnis offen und es ist in seiner Art nicht umfassend, so daß es Raum läßt für weitere Aspekte.

Die Verfahren bei der Darstellung von Gedanken ähneln denen der Erzählinstanz, wenn sie das Verhalten der Figuren beschreibt. Das läßt sich an der zu Beginn dieses Kapitels im Zusammenhang mit der Konstruktion der Erzählinstanz zitierten Passage zeigen, wo die Erzählinstanz Chicos Verhalten beschreibt, als er im Café von seinen Freunden besucht wird. Der negative Eindruck, den die Erzählinstanz dabei formuliert – „Chico devient épais, insupportable. Comment? Voilà, une impression. Il l'est“ (27) –, ist nicht Ausdruck eines schon bestehenden Urteils über die Figur, sondern scheint sich spontan aus der augenblicklichen Situation heraus zu ergeben. Dies wird dadurch suggeriert, daß die Erzählinstanz selbst darum ringt, den Grund für diesen Eindruck zu erklären. Dabei werden die negativen Aspekte („Insolence. Une fatuité. Il joue des cils“) von positiven Aspekten ergänzt („En même temps, une gaité. Esprit de groupe“) und damit auch relativiert. Bei näherer Betrachtung scheint die Erzählinstanz zu erkennen, daß der Eindruck, den Chico vermittelt, doch nicht so kategorisch negativ ist, wie es zunächst den Anschein hatte. Mit der Bemerkung „On ne sait pas“ gibt sie schließlich ihren Erklärungsversuch auf und läßt somit die Widersprüchlichkeit bestehen. Die Antwort auf die Frage, warum Chico plötzlich unerträglich scheint, bleibt offen. Damit erscheint der Versuch einer Erklärung und der Vorgang des Nachdenkens wichtiger als die Tatsache, ob die Überlegung zu einem eindeutigen Ergebnis kommt oder nicht. Der Erzählinstanz geht es darum, einzelne Aspekte in ihrer Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit zu erfassen, wobei sie aus momentanen Eindrücken nie ein Gesamturteil über die Figur ableitet.

⁶⁰⁷ Zeltner (1995), S.193f.

Die Wahrnehmungs- und Beurteilungsperspektive von Figuren und Erzählinstanz gleichen sich also darin, daß sie in beiden Fällen als offene Prozesse dargestellt sind, die nicht auf Gewißheiten, definitive Aussagen und Gesamturteile abzielen.

2.2. Offenheit als Unabgeschlossenheit

Im ersten Abschnitt dieses Kapitels habe ich gezeigt, wie die Figuren durch eine bestimmte erzählerische Konstruktion als dynamisch und offen entworfen werden. Offen bedeutet, daß sie keinen fest umrissenen Charakter erhalten, d.h. ihre Persönlichkeit nicht als fertig, abgeschlossen, vollendet erscheint. Dieser Entwurf wird durch Zuschreibungen auf der semantischen Ebene verstärkt. Der Aspekt des Nicht-Vollendet-Seins ist an einer Stelle des Romans explizit als positive Eigenschaft dargestellt, und zwar als Juliens Eindruck von Anna beschrieben wird:

Julien est venu chez Anna. Il a retrouvé dans ses pièces cette impression d'inachev, mouvement et raideur.

Grandes pièces claires, sans rideaux, le ciel qui passe et peu d'objets.

Inachev, ou plutôt, sur le point de.

Anna est une personne „sur le point de“, pense Julien. (43f.)

Da Art und Inhalt der Wahrnehmung von Erzählinstanz und Hauptfiguren übereinstimmen, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, ist es für die Analyse der in dieser Passage entworfenen Offenheit nicht von Bedeutung, um wessen Rede es sich formal handelt.

Unvollendetsein als Eigenschaft Annas wird nicht negativ konnotiert, sondern mit der näheren Bestimmung als „sur le point de“ ins Positive gewendet. Diese Formulierung evoziert die Vorstellung von Bewegung, die im übrigen kurz davor auch explizit genannt wird („mouvement et raideur“), – wobei der Begriff Steifheit, auch einen Eindruck von Unbeweglichkeit hervorruft und damit in Widerspruch zu der im Begriff *mouvement* beinhalteten Vorstellung von Beweglichkeit steht. Die Evokation dieser latent widersprüchlichen Vorstellung hebt den mehrfach ausgesprochenen und angedeuteten Eindruck von Bewegung jedoch nicht auf, sondern relativiert ihn.

Nach einem kurzen Wortwechsel mit Anna setzt Julien seine Reflexionen fort.

Une personne habite par le sentiment qu'on peut, qu'on va trouver. Pas une certitude, cette chose fixe, massive. Non, mais un sentiment léger, patient, une chaleur. (43f.)

Mit der Anna implizit zugeschriebenen Beweglichkeit und Offenheit knüpft Julien inhaltlich an die vorhergehenden Überlegungen an. Die sehr vage bleibende Formulierung „habite par le sentiment qu'on peut, qu'on va trouver“ wird konkretisiert, indem sie in Opposition gesetzt wird zu einer Vorstellung von Gewißheit. Der Begriff Gewißheit wird negativ bestimmt als Festgelegtsein, Unbeweglichkeit, Unveränderlichkeit und Massivität („une certitude, cette chose fixe, massive“).

2.3. Offenheit als Gegenteil von Gewißheit und Wissen

Die hier speziell in Bezug auf Anna evozierte Offenheit ist in unterschiedlichem Ausmaß allen Figuren als Disposition eigen.

Der in der oben zitierten Passage als Gegensatz zu Offenheit angeführte Begriff *certitude* beinhaltet die Aspekte der Sicherheit und des Wissens. Beide finden sich auch an anderer Stelle des Textes, wo sie zur näheren Bestimmung von Meinungsäußerungen herangezogen und dabei ebenfalls negativ konnotiert werden.

In den Überlegungen und Gesprächen der Hauptfiguren findet sich immer wieder Kritik an Aussagen, die sich auf ein vorgebliches Wissen stützen: Definitiv formulierte Äußerungen, die Anspruch auf Wahrheit erheben, werden von den Figuren nicht geduldet. Daß sie sich um eine differenzierte Betrachtungsweise bemühen und

endgültige Aussagen vermeiden, habe ich in dem vorigen Abschnitt zur Darstellung ihres Denkens und Sagens gezeigt. Wenn den Figuren trotz ihrer grundsätzlich offenen Haltung gelegentlich eine kategorische Äußerung unterläuft, wird diese sofort von den Anderen beanstandet.

Als Beispiel hierfür möchte ich mich noch einmal auf das Zitat beziehen, in dem Chico einen Gesprächsbeitrag von Anna, der sich mit der Stadt Auschwitz befaßt, mißbilligt. Anna sagt dort:

Par exemple, dit Anna, j'ai appris une chose il n'y a pas très longtemps. Il y a des gens, Anna parle très lentement, qui habitent la ville appelée Auschwitz. La ville qui était à côté du camp d'extermination. Ils habitent là, maintenant.

[...]

– Eux, ils n'ont pas trouvé de limites. Pour eux, la vie, la mort, c'est pareil.

Un autre silence. Un terrain vague, confus. Anna regarde Julien.

Elle ne sait pas pourquoi, elle éprouve le besoin d'insister.

– Oui, pour eux, la vie, la mort, c'est pareil. Ou plutôt, dit Anna, ils ne sont ni morts, ni vivants.

– Comment tu peux dire ça, demande Julien. [...]

– C'est comme ça, dit Anna. Je le sais. Je sais qu'il y a des gens qui sont des morts-vivants. (78f.)

Mit diesen Bemerkungen will Anna Julien aus der Reserve locken, wie Chico und Mary in einem späteren Rückblick feststellen.⁶⁰⁸ Es läßt sich vermuten, daß Anna, die Juliens seltsame Anwandlungen, wenn es um Nathalie geht, miterlebt hat, befürchtet, Julien könnte im Umgang mit Nathalie gewisse Grenzen überschreiten. Auf die inhaltlichen Aspekte von Annas Erklärung möchte ich nicht eingehen; wichtig ist mir im Zusammenhang mit dem Entwurf von Offenheit vielmehr die Art und Weise, in der sie ihre Erklärung vorträgt. Anna verstößt gegen die unausgesprochenen Verhaltensregeln, als sie ihre Ansicht äußert und auch wiederholt, ohne sie zu begründen; dies wird auch darin deutlich, daß Chico sie schließlich auffordert, sich zu erklären.⁶⁰⁹ Anna bemüht sich nicht um eine unvoreingenommene, differenzierte Betrachtung, sondern trägt ihre Argumente in Form von kategorischen Behauptungen vor.

Chicos spätere Kritik richtet sich gegen die Selbstgewißheit, mit der Anna ihre Meinung kundtut: „Mais après elle parlait comme si elle savait tout.“ (83) Sie beruft sich auf eine Position des Wissens, die sie ihrer Ansicht nach davon enthebt, ihre Meinung genauer zu begründen: „C'est comme ça [...] Je le sais“. Mit der Behauptung eines Wissens verschließt sich Anna der Diskussion und legt das Erzählte auf eine Bedeutung fest; andere Betrachtungsmöglichkeiten sind damit ausgeschlossen.

In der zitierten Passage wird eine Perspektive aufgebaut, in der die Vorstellung von Wissen eine negative Bedeutung erhält, da mit dem Verb *savoir* eine Wahrheit behauptet wird, der nicht widersprochen werden kann. Eine solche Festlegung steht im Gegensatz zu der in ihrem Ergebnis offenen Argumentation, wie sie von den Figuren und der Erzählinstanz üblicherweise praktiziert wird.

Das Aussprechen von Vorurteilen steht ebenfalls im Gegensatz zu der positiv dargestellten Offenheit. Auch diese Art von Meinungsäußerung ist selten. Im folgenden Beispiel macht Chico einen Kommentar zu Julien, den Mary als Vorurteil einstuft und deshalb verurteilt:

Une fois Chico a reparlé de l'incident du parc, de Julien. Il a dit, il est vraiment fou ce type, ou une chose de ce genre, et que lui Chico s'en méfiait. Du coup Mary a dit qu'elle pensait qu'Anna aimait beaucoup Julien, qu'elle, Mary, le trouvait très intéressant, et que Chico n'avait qu'à garder pour lui ses idées toutes faites, ses a priori a dit Mary. (68)

Der Vorfall, auf den hier angespielt wird, bestand darin, daß Julien gegenüber einem Spielkameraden Nathalies aggressiv geworden ist und ihm einen Schlag versetzt hat, so daß dieser blutete.⁶¹⁰ Eine Kritik an Juliens

⁶⁰⁸ „– De toute façon, elle le cherchait. Anna cherchait Julien, dit Mary. / – C'est sûr, dit Chico.“ (83).

⁶⁰⁹ Vgl. S.79.

⁶¹⁰ Vgl. S.54.

Verhalten scheint hier also durchaus gerechtfertigt zu sein. Chicós Bemerkung bezieht sich jedoch nicht auf den Vorfall selbst – jedenfalls gibt die Erzählinstanz, aus deren Perspektive das Gespräch zwischen Chico und Mary dargestellt ist, keine diesbezüglichen Äußerungen Chicós wieder. Vielmehr sieht es so aus, als würde Chico diesen Vorfall benutzen, um Julien mit der Behauptung „il est vraiment fou ce type“ pauschal zu verurteilen. Diese Äußerung, die ich als Schlußfolgerung aus der Beobachtung von Juliens unverständlichem und unberechenbarem Verhalten verstehe, wird von Mary als Vorurteil zurückgewiesen. In ihrer Perspektive erscheint Chicós Kommentar nicht als Urteil, das in Juliens Verhalten begründet ist, sondern als vorgefaßte Meinung, als „idée toute faite“. Marys Kritik legt die Vermutung nahe, daß Chico Juliens ungerechtfertigten Gewaltausbruch als Vorwand benutzt, um sein schon vorher feststehendes Urteil über ihn auszusprechen. Dies deutet auch die Wortwahl „ses à priori“ an, mit der Mary die Wertung Chicós als Vorannahme bezeichnet. Mary wirft Chico also vor, daß er voreingenommen gegen Julien ist. Obwohl Mary Julien verteidigt, sagt sie nichts, was sein Verhalten entschuldigen oder rechtfertigen würde. Sie versucht, den negativen Gesamteindruck, den Chico formuliert, zu entkräften, indem sie ihm Annas Gefühle für Julien und ihr eigenes Interesse an Julien entgegensetzt. („Mary a dit qu’elle pensait qu’Anna aimait beaucoup Julien, qu’elle, Mary, le trouvait très intéressant“).

Daß die Hauptfiguren Pauschalurteile fällen oder mit Bezug auf ein angebliches Wissen Behauptungen aufstellen, kommt selten vor. Meistens sind ihre Äußerungen differenziert und begründet. Für Irène, eine Nebenfigur, trifft dies nicht zu. Sie scheint als Kontrastfigur entworfen, mit einer Verhaltensweise, die im Gegensatz zu der grundsätzlichen Unvoreingenommenheit der Hauptfiguren steht. Irène fällt immer Urteile, die sie nicht inhaltlich begründet, so zum Beispiel, als sie behauptet, Julien sei „ein Perverser“:

- C’est un pervers, ce type.
- C’est évident, dit Irène.
- Elle répète:
- C’est un pervers.
- Elle ajoute:
- Ça se voit. (139)

Irène versucht nicht, ihren Eindruck zu erklären, sondern stellt ihn als offensichtliche Tatsache dar („C’est évident“; „Ça se voit“), die keiner weiteren Erklärung bedarf. Sie benutzt das Wort ‚pervers‘ aus einem moralischen Diskurs, um Juliens Verhalten eine Bedeutung zuzuschreiben.⁶¹¹ In allem, was sie sieht, sucht sie das Typische, d.h. das, was sie für typisch hält und findet damit immer eine Bestätigung ihrer auf Klischees beruhenden Vorurteile. So bezeichnet sie einmal einen jungen Mann als schwach, weil er ein Halstuch trägt:

Elle ajoute triomphalement: il portait un petit foulard, tu vois? Autour du cou. Un homme faible. (98)

Ihr Rasterblick, der die Dinge mit einer einzigen, vorgefertigten Bedeutung belegt, steht im Gegensatz zu der den Figuren zugeschriebenen offenen Sichtweise, die mehrere, auch widersprüchliche Aspekte wahrnimmt.

Diese Unvoreingenommenheit ist eines der wesentlichen Merkmale der Hauptfiguren. Insbesondere Anna übt sich darin, einen frischen Blick auf die Dinge zu werfen, dem Altbekanntem neue Aspekte abzugewinnen. Dies zeigt sich zu Beginn des Textes als Anna durch den Park geht und dabei eine Gruppe von Matrosen sieht:

Un groupe de marins sur un banc. Ils sont très bronzés, bien lourds et fragiles. Occuper une place, et pour un temps. Anna les regarde. Ouvriers de la mer. (11)

Die Passage beschreibt nicht nur ungewöhnliche Vorstellungen, wie „Occuper une place, et pour un temps“, sie entwirft auch neue Betrachtungsmöglichkeiten: Die Bezeichnung der Matrosen als Arbeiter des Meeres scheint

⁶¹¹ Vgl. auch Kapitel IV zur Wirkung die der Verwendung des Wortes *pervers* zugeschrieben wird.

mir sehr originell. Eine solche Betrachtungsweise setzt eine gewisse Unvoreingenommenheit voraus, eine Unabhängigkeit von schematischen, vorgefertigten Wahrnehmungen und Einschätzungen. Um diese Fähigkeit müssen sich die Figuren bemühen. Während ihres Spazierganges durch den Park ertappt sich Anna einmal dabei, wie sie jemanden in einer Art und Weise beurteilt, die als endgültig und nachdrücklich bezeichnet ist:

Un garçon s'approche, il est mal habillé, très sale, un jeune clochard. Quand elle le voit, Anna se surprend à penser "Eh bien" d'une façon définitive, ponctuée. Après elle est d'autant plus triste. (14)

Das Anna zugeschriebene Gefühl der Traurigkeit als Reaktion auf ihre abwertende Haltung läßt solche Be- und Verurteilungen ebenfalls als problematisch erscheinen.

2.4. Aufgeschlossenheit

Ein weiterer Aspekt der den Hauptfiguren eigenen Offenheit besteht in ihrer Aufgeschlossenheit der Umwelt gegenüber. Diese manifestiert sich in erster Linie in ihrem Verhältnis zur Stadt, weil die Darstellung von sozialen Beziehungen der Figuren außerhalb der Gruppe weitestgehend ausgespart ist.

Die Figuren gehen häufig durch die Stadt und schauen dabei unablässig. Chicos Haltung ist von einem grundsätzlichen Interesse an seiner Umgebung geprägt:

Quand il marche dans la rue, Chico s'intéresse à tout, il s'arrête pour regarder, il fait des pauses. Il commente. Il participe. Il se mêle. (67)

Chico interessiert sich nicht nur für das Geschehen um ihn herum, er beteiligt sich auch aktiv daran.

Für Mary werden die Spaziergänge in der Stadt zur Leidenschaft.

J'aime tellement marcher dans la rue, dit Mary à Anna. Regarder les maisons, les pierres, les gens. J'accumule, j'accumule. Je pense par impressions, je veux dire, dit Mary, que le monde s'imprime sur moi. J'absorbe, une éponge. (60)

Mary beschreibt ihre Haltung gegenüber der Umwelt mit dem Bild eines aufsaugenden Schwammes. Sie öffnet sich vorbehaltlos den Eindrücken der Stadt.

Anna hält sich ebenfalls gerne in der Stadt auf. In der folgenden Szene ist sie nach der Arbeit in ein Straßencafé gegangen,

Les gens entrent et sortent de son champ de vision, et Anna, buvant sa bière, regarde passer la rue et le ciel, leur mouvement libre. (125f.)

Anna nimmt in einer Mischung von passivem und aktivem Sehen ihre Umgebung wahr: Sie schaut die Straße und den Himmel an und registriert dabei auch, was sich innerhalb ihres Gesichtsfeldes abspielt. Ihre Art der Wahrnehmung richtet sich nicht auf ein Objekt, sondern umfaßt alles.

Wenn sie sich in der Stadt aufhält, kann es Anna jedoch auch passieren, daß sie den Eindruck hat, sie würde sich auflösen:

– Une fois, raconte Anna, j'ai eu une expérience. J'étais au coin de cette avenue et de la petite rue, là. Tout d'un coup, je me suis dit: personne ne me connaît ici. Absolument personne. Quoi que je fasse, personne ne me connaîtra. Je me suis sentie réduite à rien, anéantie, et libre, complètement libérée en même temps. – Libérée, demande Julien. [...]
– Oui dit Anna. Je n'étais rien. Rien. Ce n'était pas horrible, ce n'était pas bien non plus. C'était autre chose. [...] Je n'étais plus personne, j'étais devenue le monde, la rue. J'étais dehors. (37f.)

Die Anonymität der Stadt löst bei Anna ein Gefühl des Selbstverlusts aus, das sie zugleich als befreiend bezeichnet („Je me suis sentie réduite à rien, anéantie, et libre, complètement libérée en même temps.“). Diesen widersprüchlichen Eindruck der Freiheit beschreibt sie genauer als die Vorstellung, sich als Individuum aufgelöst zu haben und zu einem Teil der Stadt geworden zu sein („Je n'étais plus personne, j'étais devenue le monde, la rue.“). Annas Offenheit beinhaltet eine Tendenz zum Selbstverlust, der von ihr durchaus positiv bewertet wird.

Julien bewegt sich viel in der Stadt, vor allem, wenn er sich in einer psychischen Krise befindet, was häufig der Fall ist. Seine Einstellung zur Stadt ist dabei deutlich reservierter als die der anderen Figuren:

La ville. Elle était là avant lui, il l'admet. Il la prend en compte, il la considère. Mais il ne la laisse jamais devenir autre chose que ces lieux ouverts et fermés, ces couloirs et ces passages, qui l'attendent et le sollicitent, non rien d'autre, seulement cette présence face à lui, cette force. (31f.)

Für Julien ist die Stadt ein eigenständiges Subjekt, dessen Existenzberechtigung er anerkennt. In den Worten „cette présence face à lui, cette force“ deutet sich darüber hinaus auch eine emotionale Wahrnehmung der Stadt als ein widerständiges Gegenüber an. Juliens latent aggressive Haltung gegenüber der Stadt, kann schnell in ein Verhältnis der Gegnerschaft umkippen:

Julien sort le matin de chez Anna de mauvaise humeur.

[...]

Il marche dans la ville, rapidement et sans attention, il avale les blocs, il marche. (104)

[...]

Il marche avec acharnement, avec concentration. Il traverse la ville.

Maintenant ce qu'il veut de la ville et ce que la ville lui donne: avant même telle chose particulière, vue, une sensation quand il marche.

Marcher comme avaler et prendre, assimiler. La ville en corps à corps. (106)

Julien benutzt die Stadt, um sich an ihr abzureagieren. Er durchmißt die Stadt als wolle er sie vereinnahmen („Marcher comme avaler et prendre, assimiler“). Sein Verhältnis zu ihr ist dabei beschrieben als das eines Nahkampfes: „La ville en corps à corps“.

Julien ist zwar wie die anderen Figuren für den Einfluß der Stadt offen, d.h. er erlebt die Stadt als lebendige Kraft. Zugleich versucht er, die Wirkung, die die Stadt auf ihn ausübt, selbst zu bestimmen und damit auch einzugrenzen. („Maintenant ce qu'il veut de la ville et ce que la ville lui donne: avant même telle chose particulière, vue, une sensation quand il marche.“).

In den zitierten Passagen zeigen sich geschlechtsspezifische Unterschiede in der Haltung der Figuren bezüglich ihrer Umgebung. Die männlichen Figuren zeichnen sich durch eine aktive Haltung aus: Chico mischt sich aktiv in das Geschehen ein, Julien geht aggressiv auf die Stadt zu, die weiblichen Figuren hingegen verhalten sich eher passiv und lassen die Stadt auf sich zukommen. Im Unterschied zu Julien treffen sie keine Auswahl oder Entscheidung darüber, was sie von der Stadt aufnehmen, oder wie sie die Stadt annehmen. Anna und Mary grenzen sich nicht wie Julien von der Stadt ab. Sie lassen sich ohne Vorbehalte auf die Stadt ein. Marys ‚Stadterlebnis‘ ist beschrieben als ein Mischung aus Aktivität („j'accumule“, „j'absorbe) und Passivität („Le monde s'imprime sur moi“), als ein lustvolles Verschmelzen. Anna setzt sich rückhaltlos dem ‚Erlebnis Stadt‘ aus, das für sie auch zu einer Erfahrung des Selbstverlusts werden kann. Diese Erfahrung bejaht sie ohne Einschränkung: Obwohl sie ihre Identität verloren hat, sich als Individuum nicht mehr existent fühlt, bedauert sie es, daß dieser Zustand nicht dauerhaft lebbar ist:

– Après, dit Anna, en y repensant, je me suis dit que ce n'était pas vivable. Que la vie est à l'opposé de ça.

[...]

– Ça m'a ennuyé, continue Anna. Qu'on ne puisse pas avoir les deux, toujours. Les deux dimensions. Cette dimension-là, et la vie. (38)

Obwohl Anna die Erfahrung der Selbstauflösung mit einem todesähnlichen Zustand assoziiert, als eine Dimension, die dem Leben entgegengesetzt ist („Que la vie est à l'opposé de ça“), wünscht sie sich diesen, dem Tod nahen Zustand zusammen mit dem Leben. Ihre Offenheit beinhaltet auch die Bereitschaft zur Selbstauflösung, was bei den männlichen Figuren nicht der Fall ist.

3. Weibliche Subjektivität

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich gezeigt, daß die allen Figuren eigene Disposition zur Offenheit geschlechtsspezifisch unterschiedlich stark ausgeprägt ist. Weibliche Subjektivität beinhaltet dabei die Fähigkeit und Bereitschaft zur Selbstentgrenzung in Form von Verschmelzung oder Selbstauflösung. Im folgenden möchte ich in einem ersten Schritt argumentieren, daß weibliche Subjektivität darüber hinaus als „konstruktive Offenheit“ entworfen ist und anschließend der Frage nachgehen, auf welchen erzählerischen Voraussetzungen der Entwurf der weiblichen Figuren als offen und frei beruht.

3.1. Konstruktive Offenheit

Auf der inhaltlichen Ebene wird mit dem Begriff der Konstruktion ein Gespräch zwischen den weiblichen Figuren beschrieben, und auf der Ebene der Textstruktur dient die außergewöhnliche Offenheit Annas für ihre Umgebung als Ausgangspunkt für die Präsentation der fiktionalen Welt zu Beginn des Textes.

Als Anna, Mary, Nathalie und Julien sich kennengelernt haben und erste Gespräche miteinander führen, bezeichnet die Erzählinstanz eine Unterhaltung zwischen Anna und Mary als Konstruktion:

Anna et la jeune femme se parlent. La jeune femme a changé de visage, elle est contente, elle parle. Entre Anna et la jeune femme, ce n'est pas un échange, c'est plutôt une construction. (18)

Die Beschreibung suggeriert, daß Anna und Marys Unterhaltung nicht aus einem – beim Kennenlernen vielleicht üblichen – Austausch (von Informationen, Ansichten usw.) besteht: „Entre Anna et la jeune femme, ce n'est pas un échange“. Die Erklärung, worin das Gespräch statt dessen besteht, ist sehr vage. Mit der Formulierung, „c'est plutôt une construction“, wird angedeutet, daß die beiden Frauen in einer Weise miteinander kommunizieren, die etwas entstehen läßt.

Im Unterschied dazu fällt Julien schon beim ersten Zusammentreffen durch ein destruktives Gesprächsverhalten auf. Als Mary und Anna sich darüber unterhalten, welche Bedeutung die Vorstellung von Kindheit für sie hat, mischt sich Julien in das Gespräch ein:

La jeune femme [Mary] raconte à Anna une image d'un livre qu'elle avait, petite. [...] Anna dit que cette image lui évoque la guerre, pas une guerre précise [...] L'homme [Julien] écoutait sans participer. Il jette en riant qu'il s'agit sans doute de la guerre des sexes. Un trouble. On ne peut pas savoir s'il l'a cherché. (19)

Juliens Bemerkung bezieht sich nicht auf das Thema des Gesprächs, die Bedeutung der Kindheit; sie stört die konstruktive Kommunikation der beiden Frauen und ändert die Stimmung, was mit dem Wort *trouble* evoziert wird. Die nachfolgende Anmerkung „On ne peut pas savoir s'il l'a cherché“ suggeriert, daß er diese Störung möglicherweise mit Absicht herbeigeführt hat.

Die Gereiztheit und Aggressivität, die Juliens weiteres Gesprächsverhalten kennzeichnen – markiert durch Adjektive und Adverbien wie *brutalement*⁶¹², *mauvais*⁶¹³ und *désagréable*⁶¹⁴ – führen schließlich dazu, daß Anna das Gespräch mit ihm abbricht, nachdem sich zuvor auch schon Mary zurückgezogen hatte.

Während den weiblichen Figuren eine konstruktive Kommunikation zugeschrieben wird, zeichnet sich Juliens Verhalten durch Destruktivität aus.

Auf die Beschreibung des Gesprächs zwischen Anna und Mary folgt eine Passage, in der das Bild der Konstruktion noch einmal aufgegriffen und in Verbindung zum Park gesetzt wird. „À l'intérieur de cette

⁶¹² „– Il n'y a pas d'idée générale, dit tout d'un coup l'homme. Il parle brutalement.“ (19).

⁶¹³ „– Non, dit l'homme. Il a l'air vague, mauvais.“ (19).

⁶¹⁴ „L'homme sourit d'une façon désagréable.“ (20).

construction roule le parc.“ (18) Dieser Satz suggeriert, daß es sich bei der Konstruktion um ein großes Gebilde handelt, das den fiktionalen Ort der Figuren, umspannt.

Die den weiblichen Figuren zugeschriebene besondere Form der Interaktion wird zum Ausgangspunkt für die Präsentation des Parks und der Stadt. Der zitierte Satz leitet nämlich mehrere Absätze ein, die den Park, seine Stimmung, die Menschen, die sich in ihm aufhalten, sowie der Stadt, die ihn umgibt, evoziert:

A l'intérieur de cette construction roule le parc. Les femmes, les enfants. Les jeunes en bande. Rires et musiques, ruptures, petites vagues.

Des gens qui passent, parfaits, qu'on ne reverra jamais.

Une mère et son enfant. L'enfant est dans une poussette [...]

Deux garçons arrivent, en discutant très fort.

La ville debout, derrière les arbres, et la respiration rapide du ciel. Ville large et ville étroite. Ville qui contient. [...] (18)

Diese Passage steht in den ersten Seiten des Roman und hat daher die Funktion, in die fiktionale Welt einzuführen. Der Beschreibung des Parks und der Stadt kommt darüber hinaus eine besondere Bedeutung zu, weil sie den Lebensraum der Figuren darstellen. Dieser ist ja, wie ich zu Anfang gesagt habe, das die Figuren verbindende Element. Die Beziehung der Figuren entsteht nicht aus einer gemeinsamen Zugehörigkeit zu ethnischen, beruflichen, religiösen oder anderen gesellschaftlichen Gruppen. Was sie vereint, ist allein der Lebensraum, die Stadt New York. Die Konstruktion dieses Raumes zu Beginn des Textes schafft die Grundlage des fiktionalen Geschehens.

Am Anfang des Textes eröffnet die den weiblichen Figuren zugeschriebene Konstruktivität der narrativen Instanz die Gelegenheit für die Präsentation des fiktionalen Raumes.

Eine ähnliche Rolle für die Darstellung spielt die Aufgeschlossenheit Annas. Das Interesse Annas für ihre Umgebung sowie ihre unvoreingenommene Sichtweise werden zur Grundlage für die Evokation der Stadt und des Parks.

Am Anfang des Textes beschreibt die narrative Instanz abwechselnd die Aktivitäten von Julien und von Anna. Juliens Interesse gilt Mary und deren Tochter Nathalie; seine Wahrnehmung beschränken sich auf diese zwei Personen: „L'homme les a vues de loin et les a longtemps regardées. Ensuite il s'est rapproché“, lauten die Sätze, mit denen Julien eingeführt wird. Die nächste Szene, in der er erscheint, zeigt, wie er Mary und Nathalie anspricht.⁶¹⁵ Für seine Umgebung hat er dabei keinen Blick.

Anna hingegen geht ohne bestimmtes Ziel durch den Park und nimmt ihre Umgebung dabei aufmerksam wahr. Sie ist offen für das, was um sie herum geschieht in dem Sinn, daß sie nicht wie Julien von einem bestimmten Interesse geleitet wird, das ihren Blick einschränkt. Anna läßt die Dinge und Menschen auf sich zukommen, ihre Aufmerksamkeit gilt allem gleichermaßen.

Annas Spaziergang durch den Park ist der Ausgangspunkt für die Beschreibung verschiedener Aspekte des Parks und der Menschen, die in das Blickfeld von Anna kommen:

Anna croise une jeune femme blonde et légère qui marche souplement. C'est un trait de dessin, une petite victoire qui se déroule. (11)

oder

Anna quitte l'allée pour marcher sur l'herbe. L'herbe est bien courte, élastique et ferme. Valeurs variées des verts. Plaques. (12)

⁶¹⁵ Vgl. S.10.

Die Darstellung des Parks erfolgt in dem für Kaplan typischen Stil einer impressionistischen Evokation. Dabei läßt sich die Wahrnehmungsperspektive von Figuren und Erzählinstanz nicht voneinander unterscheiden, weil beide sich am selben Ort befinden. Insbesondere in Infinitivkonstruktionen und *on*-Sätzen ist eine Perspektive entworfen, die sich sowohl der Erzählinstanz als auch der Figur zuordnen läßt.

Anna traverse le parc.

Traverser le parc, traverser la ville. On entre et on sort du parc facilement. Il n'y a pas de grilles ni de portes. La nuit, certains coins sont réputés dangereux. C'est possible. (11)

Die mit dem Infinitivsatz eingeleitete Passage kann gelesen werden als Wiedergabe von Bewußtseinsinhalten der Figur oder/und ausschließlich als Rede der Erzählinstanz, die Annas Aktivität zum Anlaß für eigene Reflexionen nimmt. Das Fehlen des Subjekts als UrheberIn der Vorstellungen im Infinitivsatz, sowie die Unbestimmtheit des Subjekts im *on*-Satz entwerfen eine allgemeine Perspektive, in die sich auch die LeserIn einbeziehen kann.

Gelegentlich ist die Wahrnehmungsperspektive etwas deutlicher gekennzeichnet, wie im folgenden Abschnitt, wo Anna eine Gruppe von Matrosen betrachtet:

Un groupe de marins sur un banc. Ils sont très bronzés, bien lourds et fragiles. Occuper une place, et pour un temps. Anna les regarde. Ouvriers de la mer. (11)

Die schon als Beispiel für eine ungewöhnliche Sichtweise zitierte Passage ist aufgrund der Aussage „Anna les regarde“ der Wahrnehmung Annas zugeordnet. Aber es handelt sich nicht ausschließlich um die Wahrnehmung der Figur, denn in dem Infinitiv („Occuper une place“) kommt wegen des fehlenden Subjekts auch eine überindividuelle Vorstellung zum Ausdruck.

Solche Vorstellungen oder Gedanken scheinen wegen der fehlenden expliziten Zuordnung zu einem Subjekt frei im Raum zu schweben und werden zu einem die Figuren verbindenden Element. Ähnlich wie in *Le criminel* bilden solche Infinitivsätze, die Gedanken, Bewußtseinsinhalte, Vorstellungen wiedergeben ohne sie einem bestimmten Subjekt zuzuschreiben, eine Art personenübergreifende Materie. Sie werden zu einem Teil der materiellen Umgebung der Figuren. An einer Stelle wird dies beschrieben:

Les pensées de Chico flottent, larges et présentes comme la nuit, et, c'est certain, on les sent. Elles flottent entre Mary et Chico, et Julien, et Anna, elles flottent et font tourner, elles rapprochent, elles séparent. (71)

Hier wird die Funktion der Gedanken benannt, ohne daß deren Inhalte beschrieben sind. Zu Beginn des Textes wird hingegen anhand von Annas Gedankeninhalten eine die Figuren verbindende Atmosphäre geschaffen.

Anna ist die Figur, aus deren Wahrnehmung am häufigsten eine überindividuelle Evokation des Parks entsteht, insbesondere zu Beginn des Textes, wo in den Schauplatz des Geschehens eingeführt wird.

Die weiblichen Hauptfiguren fungieren für die narrative Instanz als Anknüpfungspunkt für die Konstitution und Vermittlung der fiktionalen Welt. Am Anfang des Romans ist eine Erzählsituation entworfen, bei der die narrative Instanz mit den Figuren zusammen, d.h. in einer gemeinsamen Perspektive mit den weiblichen Hauptfiguren die fiktionale Welt vorstellt. Diese wird evoziert in einer allgemeinen Weise, die es wie schon in den vorangegangenen Texten der LeserIn ermöglicht, sich in die Konstitution einzubeziehen. Als Grundlage dieses überindividuellen, das einzelne Subjekt überschreitenden Entwurfs scheint besonders die Figur Anna geeignet: Mit ihrer Aufmerksamkeit für die Umgebung sowie ihrer Aufnahmebereitschaft und -fähigkeit, bei der die eigene Person nicht im Mittelpunkt des Interesses steht und die sich in einer Tendenz zur Selbstentgrenzung manifestiert, weist sie Eigenschaften auf, die sie prädestinieren für eine nicht subjektzentrierte Konstruktion des gemeinsamen Lebensraums der Figuren.

In *Le Pont de Brooklyn* ist weibliche Subjektivität wie schon in *L'excès-l'usine* und in *Le criminel* als dezentriert entworfen. Dezentriertheit erscheint hier jedoch nicht als Erfahrung eines dauerhaften Selbstverlusts wie in *L'excès-l'usine*, noch beinhaltet sie die Gefahr eines solchen wie in *Le criminel*; vielmehr erscheint sie in einem

positiven Sinn als Fähigkeit der weiblichen Figuren, sich zu öffnen ohne dabei eine permanente Selbstauflösung zu riskieren. Während die Hauptfigur in *Le criminel* die von ihr praktizierte Öffnung gegenüber ihrer Umwelt noch als zwiespältig empfindet, als lustvoll und bedrohlich zugleich, können die weiblichen Figuren in *Le Pont de Brooklyn* ihre Offenheit genußvoll in Phantasien der Selbstentgrenzung ausleben.

Von *L'excès-l'usine* zu *Le Pont de Brooklyn* läßt sich somit eine Entwicklung erkennen von einem weiblichen Subjekt, das sich im Zustand der Selbstauflösung befindet (*L'excès-l'usine*), über eine weibliche Figur, die von permanenten Selbstauflösungsprozessen bedroht ist und Schwierigkeiten hat, sich als eigenständiges Individuum wahrzunehmen (*Le criminel*), hin zu weiblichen Individuen mit durchlässigen Ich-Grenzen, die ihre Offenheit als Freiheit erleben.

3.2. Freiheit im gesellschaftlichen Vakuum

In *Le Pont de Brooklyn* treten zum ersten Mal weibliche Figuren auf, die ein gewöhnliches Leben führen, so daß sich ein Vergleich mit dem Entwurf der Protagonistinnen aus den Selbstfindungstexten der 70er Jahre anbietet. Dieser Vergleich ist von der Frage geleitet, ob und inwieweit Kaplan die dort im Zusammenhang mit dem weiblichen Subjektentwurf sichtbar gewordenen Probleme lösen kann.

Die Frauen in *Le Pont de Brooklyn* haben das erreicht, was die Protagonistinnen der 70er Jahre anstrebten: Sie führen ein unabhängiges, selbstbestimmtes Leben: Sie sind frei von einengenden familiären Strukturen, sie können ihr gesellschaftliches Umfeld und ihre berufliche Tätigkeit frei auswählen. Ihr Aktionsradius ist nicht auf Heim und Arbeitsplatz beschränkt: Sie bewegen sich selbstverständlich, uneingeschränkt und ausgiebig im öffentlichen Raum, das heißt in den Straßen und im Park der Stadt New York.

Die Präsentation dieser Lebenssituation der weiblichen Figuren möchte ich nun beschreiben. Im Abschnitt zu den Erzählverfahren habe ich gezeigt, daß auf zusammenhängende Beschreibungen jeglicher Art verzichtet wird und statt dessen nur Ausschnitte und Momentaufnahmen präsentiert werden. Dies gilt auch für die Lebenssituation der Figuren, die ebenfalls nur punktuell und darüber hinaus auch nur rudimentär dargestellt ist. So wird beispielsweise nie erwähnt, ob die Protagonistinnen verheiratet sind (oder waren), oder ob sie Partner haben. Nur indirekt aus der dargestellten Selbstverständlichkeit, mit der sie neue Beziehungen eingehen, läßt sich schließen, daß sie nicht verheiratet sind, und derzeit nicht mit einem Mann zusammen leben. Ehe und Partnerschaft sind kein Thema im Roman. Die Beziehung von Anna und Julien sowie von Mary und Chico wird als beiderseitig völlig unproblematisch dargestellt – jedenfalls was traditionelle Geschlechterrollen und -zwänge und die mit ihnen verbundenen Festlegungen und Einschränkungen betrifft, von denen alle Frauen und Männer gleichermaßen offensichtlich frei sind.

Die Protagonistinnen in *Le Pont de Brooklyn* üben einen Beruf aus, der nicht nur ihre finanzielle Unabhängigkeit garantiert, sondern auch als anspruchsvoll und befriedigend dargestellt ist. Die folgenden Ausschnitte beschreiben die Zufriedenheit Annas mit ihrem Beruf:

Anna assise, l'après-midi. Elle est sortie de l'école où elle travaille, elle est assise à une terrasse de café, elle boit une bière.

Elle est seule, joyeuse.

[...]

Comme souvent après son travail, quand elle a, pense-t-elle, bien travaillé avec les enfants, Anna se sent remontée comme une toupie, le monde lui semble plein et rebondie comme une balle. Tout tombe juste.

(125)

Mary ist ebenfalls sehr zufrieden mit ihrer Arbeit in einer Boutique, wie sich an ihrer Beschreibung zeigt:

– Je vends des vêtements dans une boutique, dit Mary. C'est tranquille. Ça me plaît, de vendre. Ça me

plaît d'habiller les autres femmes, dit Mary, de les aider à choisir.

[...]

Anna écoute. Elle demande à Mary comment les idées lui viennent, pour habiller les clientes.

Mary réfléchit.

– C'est souvent à partir d'un détail, d'un geste. Même un mot, dit Mary. Par exemple, toi, quand tu es arrivée, là tout à l'heure. J'ai tout de suite pensé à une robe qu'il y a à ce moment. (48)

Marys berufliche Tätigkeit ist nicht nur als kreativ entworfen, in der Beratung von Kundinnen, sondern auch als vielseitig, da sie offensichtlich auch am Einkauf, an der Herstellung und Änderung von Kleidungsstücken beteiligt ist:

Maintenant Mary seule, dans sa boutique. Moment de calme après un grand afflux de clientes. Elle range, elle boit un jus d'orange.

Autour, les robes.

Mary les fabrique, les retouche, les trouve, certaines, les vend. (111)

Hier zeigt sich ein grundlegender Wandel in der Funktion der beruflichen Tätigkeit für die weiblichen Figuren. Während in *L'excès-l'usine* die Arbeit in der Fabrik das weibliche Subjekt in seiner Persönlichkeit völlig zerstört hat, gibt die Arbeit den Figuren in *Le Pont de Brooklyn* Selbstbestätigung.

Die Verwirklichung dieser Ziele erscheint so selbstverständlich, daß dies schon gar nicht mehr thematisiert wird. Der Begriff Emanzipation hat in *Le Pont de Brooklyn* keine Bedeutung, weil noch nicht einmal mehr die Vorstellung von Abhängigkeit und Bevormundung existiert.

Ein Problem der Selbstfindungstexte von Frauen bestand darin, daß in dem Bestreben, die Entwicklung einer weiblichen Figuren von einem entfremdeten zu einem autonomen Subjekt vorzuführen, häufig ungewollt das weibliche Leiden (an gesellschaftlichen Strukturen) wiederholt wurde und die Protagonistinnen in einer Opferrolle, in Passivität und Abhängigkeit festgeschrieben wurden.⁶¹⁶ Ich möchte dieses Problem am Beispiel von Emma Santos: *j'ai tué emma s. Ou l'écriture colonisée*⁶¹⁷, einem exemplarischen Text aus den 70er Jahren verdeutlichen, um dann zu zeigen, wie Kaplan in *Le Pont de Brooklyn* diese Schwierigkeiten vermeidet.

Die Ich-Erzählerin Emma S. – mit der Namensgleichheit mit der auf dem Buchumschlag genannten Autorin wird suggeriert, daß es sich um eine authentische Geschichte handelt – berichtet, wie sie von dem Mann, mit dem sie 10 Jahre lang zusammen gelebt hat, verlassen wurde. Das stürzt sie in eine schwere psychische Krise. Aber schon während und möglicherweise vor der Beziehung ist sie psychisch krank und verbringt viel Zeit in psychiatrischen Kliniken. Bruchstückhaft und zusammenhanglos erzählt die Protagonistin ihre Leidensgeschichte, die Enttäuschung darüber, daß sie verlassen wurde, ihre zahllosen Aufenthalte in Kliniken, wo ihr niemand helfen kann, ihre vergeblichen Versuche, ihren Mann zur Rückkehr zu bewegen. Bis zum Schluß kann sie sich nicht mit der Trennung abfinden. Dann erklärt sie auf der letzten Seite des Textes ganz unvermittelt, daß sie mit der Beziehung abgeschlossen habe, nachdem er wieder einmal nicht zu einem gemeinsamen Termin mit dem Psychiater erschienen ist:

A cet instant où il n'est pas venu le 2 juillet 1975 au rendez-vous du psychiatre, j'ai tué Emma S., écrivaine avec un nom imposé par l'Homme, son nom à lui, femme littéraire et psychiatrique [...] J'ai tué Emma S. pour rechercher une femme nouvelle, une femme pas encore née, prendre mon nom de renaissance.

J'ai pris la décision de déchirer mes ordonnances et d'apprendre à vivre. [...] Ce sera difficile.⁶¹⁸

Die Protagonistin suggeriert, daß sie sich von ihrer alten entfremdeten Identität befreit habe, indem sie den Namen Emma S., den ihr Mann für sie ausgesucht und unter dem sie bis dahin ihre Texte publiziert hatte,

⁶¹⁶ Vgl. hierzu das erste Kapitel dieser Arbeit.

⁶¹⁷ Paris (*des femmes*) 1976.

⁶¹⁸ Emma Santos: *j'ai tué emma s* (1976), S.86.

aufgibt. Sie habe also die von ihm erfundene Frau getötet, und dies erscheint ihr als der Anfang eines neuen, eigenen Lebens. Sie gibt zwar nicht wie viele andere Protagonistinnen von Selbstfindungstexten vor, daß sie eine neue Identität gefunden habe,⁶¹⁹ allerdings wirkt schon ihre Erklärung, daß sie sich nun eine eigene Identität suchen will, nicht glaubwürdig, weil dieser Entschluß nicht als Ergebnis eines Reflexionsprozesses erscheint, sondern völlig unvermittelt kommt. Ebenso scheinen die Chancen für die Verwirklichung ihres Vorhabens schlecht. Wie die Ich-Erzählerin dazu kommt zu glauben, sie könne ab jetzt ohne Medikamente, ohne psychiatrische Klinik und ohne ihren Mann auskommen, den sie noch monate- oder jahrelang nach der Trennung verfolgt hat, ist aus dem Text nicht nachvollziehbar. Die Protagonistin denkt nie darüber nach, wann und weshalb sie krank geworden ist, sie arbeitet nie ihre Vergangenheit auf. Beschrieben wird auch kein Entwicklungs- oder Veränderungsprozeß, sondern immer wieder die Krankheitssymptome und ihre Entfremdung, die sie in den Worten zusammenfaßt: „Être une substance un mot ta femme ton nom.“⁶²⁰ Die Erzählung wechselt ständig übergangslos vom Präsens in Zeiten der Vergangenheit und umgekehrt, so daß der Eindruck entsteht, daß die Beziehungs- und Krankheitsgeschichte noch sehr präsent und virulent ist. Die Protagonistin entwickelt auch keine neue Lebensperspektive, so daß nicht ersichtlich wird, woher die neue Eigenständigkeit und psychische Unabhängigkeit kommen soll, von der suggeriert wird, daß sie sie erreichen wird. Dem Entschluß, die Beziehung aufzugeben und ein eigenes Leben zu führen, liegt keine Einsicht in dessen Notwendigkeit zugrunde. So bleibt der Eindruck, daß sie immer noch bereit wäre, die Beziehung zu ihrem ehemaligen Mann wieder aufzunehmen, sofern er Interesse bekunden würde, und daß damit ein Rückfall in psychische Abhängigkeit und verbunden ist. Noch kurz vor ihrem abrupten Entschluß wiegt sich die Protagonistin in der Hoffnung auf einen Neuanfang in der Beziehung mit ihrem Mann.

Si tu quittais la chambre et louais un studio neuf et anonyme. Se voir l'un et l'autre, amants clandestins après avoir été époux, faire un enfant illégitime après le mariage. Tout est possible pour moi... J'attends ta réponse du [sic] 2 juillet.⁶²¹

Diese Phantasien zeigen, daß die Protagonistin keinerlei Distanz zu dem Mann gewonnen hat, der ihrer Ansicht nach ihre Selbstentfremdung zumindest mitverschuldet hat, indem er ihr seinen Namen aufgedrückt hat. Unglaublich wirkt der behauptete Neuanfang nicht zuletzt auch deshalb, weil die Protagonistin nach wie vor den alten Kunstnamen, den sie als Symbol ihrer Fremdbestimmung durch ihren ehemaligen Mann betrachtet, als Autorinnennamen benutzt.

Der Text ist ein exemplarisches Beispiel für die im ersten Kapitel dieser Arbeit näher ausgeführten Probleme der Selbstfindungsliteratur. Er soll die Entwicklung von einem abhängigen zu einem autonomen weiblichen Subjekt vorführen, die behauptete Selbständigkeit bleibt jedoch den Figuren rein äußerlich, weil sich an ihren psychischen Strukturen, die die beklagte Fremdbestimmung und Abhängigkeit überhaupt erst ermöglichen, nichts geändert hat.

Diese Probleme der Selbsterfahrungsliteratur scheint Kaplan in *Le Pont de Brooklyn* schon aufgearbeitet zu haben. Kaplan entwirft Protagonistinnen, die sowohl äußerlich – in ihren Lebensumständen – als auch innerlich – in ihren psychischen Konstitution – frei sind. Der Text führt Protagonistinnen vor, die sich nicht mehr mit Problemen der finanziellen und psychischen Abhängigkeit auseinandersetzen müssen, weil sie eine wirkliche Autonomie erreicht haben. Der Prozeß, der sie dahin führte, wird allerdings nicht gezeigt. Kaplan setzt nicht da an, wo die Autorinnen der 70er Jahre stehen geblieben sind, nämlich bei der nun anstehenden

⁶¹⁹ Vgl. hierzu die diesbezügliche Kritik von Richter-Schröder in Kapitel I.1. dieser Arbeit.

⁶²⁰ S. 8, 9, 10, 18, 28.

⁶²¹ Emma Santos (1976), S.74f.

Auseinandersetzung der Protagonistinnen mit sich selbst, mit ihrer eigenen unbewußten gesellschaftlichen Prägung.⁶²² Vielmehr überspringt Kaplan diese Phase und führt gleich das Ergebnis dieses Entwicklungsschrittes vor. Damit läuft sie natürlich auch nicht Gefahr, die Protagonistinnen ungewollt erneut als Opfer darzustellen.

Nur an einer Stelle deutet sich an, daß zumindest eine der Protagonistinnen von *Le Pont de Brooklyn* einen inneren Wandel vollzogen hat, der sich als eine notwendige Voraussetzung für ihre heutige Freiheit deuten läßt. Mary mußte sich offenbar erst von ihren unrealistischen Erwartungen an die Liebe verabschieden, bevor sie in der Lage war eine glückliche Zweierbeziehung zu führen, eine Liebesbeziehung so wie derzeit mit Chico. Diese Erkenntnis klingt indirekt in Marys Erinnerungen an ihre erste Beziehung zu einem Mann an:

Elle, encore adolescente. C'était son premier homme, son premier voyage. Une image reste, forte comme une empreinte, un élan du corps: elle courait vers lui qui ouvrait les bras et la soulevait, la soulevait, tournant et riant.

Mais après, une rancune. Malgré elle, tourmentée par une rancune. Prise par une exigence qui n'était pas calmée par l'amour, et c'était comme si l'amour n'avait pas rempli son rôle, le rôle qu'elle lui assignait. Un arrachement.

Oui, elle se l'était dit plus tard, elle aurait voulu être arrachée par l'amour, sans pouvoir dire à quoi.

C'était sans doute à cause de la rancune qu'elle avait quitté cet homme, qu'elle aimait pourtant... (133f.)

In der Perspektive Marys ist ihre erste Beziehung an ihr selbst gescheitert. In ihrer Jugend hatte Mary der Liebe in ihrem Leben eine Funktion zugewiesen, die diese nicht erfüllen konnte, („c'était comme si l'amour n'avait pas rempli son rôle, le rôle qu'elle lui assignait“). Für ihre Enttäuschung hat Mary ihren Freund verantwortlich gemacht, und aus Verbitterung hat sie ihn verlassen, obwohl sie ihn liebte („C'était sans doute à cause de la rancune qu'elle avait quitté cet homme, qu'elle aimait pourtant“). In Marys eigener Vorstellung haben ihre (damals) unbewußten und unrealistischen Ansprüche an die Liebe letztlich die Liebesbeziehung zum Scheitern gebracht; von einer eventuellen Verantwortung des Mannes ist nicht die Rede. Im Unterschied zu den Selbstfindungstexten, in denen die Protagonistinnen den Grund für das Scheitern von Beziehungen vorwiegend bei ihren Partnern suchten, sieht Mary die Ursachen bei sich selbst. Die zitierte Passage deutet an, daß die weibliche Figur einen selbstkritischen Erkenntnisprozeß durchlaufen hat. Die Kritik an den Protagonistinnen der Selbstfindungstexte wegen ihrer mangelnden Selbstreflexion hat Kaplan verarbeitet, auch wenn der von den Kritikerinnen geforderte Prozeß der Selbstkritik nicht dargestellt wird. Kaplan hat in *Le Pont de Brooklyn* weibliche Figuren entworfen, die über sich selbst nachdenken und dadurch zu Einsichten und Selbsterkenntnis gelangen, die wiederum als Voraussetzung für ihre innere Freiheit erscheinen. Ihr Verhalten wird nicht von unbewußten Haltungen, Einstellungen und Erwartungen geleitet. Vielmehr scheinen sie zu wissen, was sie tun, und können bewußt entscheiden, auf welche Beziehungen sie sich einlassen wollen.

Das bedeutet nicht, daß sie alles unter Kontrolle haben oder keine Krisensituationen erleben, sondern nur, daß sie in dem, was sie tun und empfinden, viel selbstreflektierter sind. Marys Überlegungen drehen sich hauptsächlich um ihr Verhältnis zu ihrer Tochter. Die Bekanntschaft mit Julien stürzt sie dabei immer wieder in eine Krise; nicht weil sie befürchtet, sein Interesse an Nathalie könnte in einem sexuellen Übergriff enden, sondern weil sie seine Gefühle angesichts der Präsenz und Kraft von Nathalie sehr gut versteht. Auch Mary kennt den an Julien beobachteten Zustand der Selbstabsenz, des Selbstverlustes („- C'était comme s'il n'était plus là“ sagt Mary über Julien) aus eigener Erfahrung:

Ça m'arrive, à moi. Parfois à moi aussi ça m'arrive.

- Comment, dit Chico.

- Parfois, dit Mary. Je suis avec Nathalie. Je joue avec elle. Je lui lis une histoire, je fais son dîner, et tout d'un coup je ne suis plus là. Plus du tout. Je ne sais pas où je suis, dit Mary, maintenant elle se sent très angoissée, devant un trou noir, une chose opaque, définitive. (103)

⁶²² Vgl. Kapitel I.1. dieser Arbeit.

Krisenhafte Zustände mit dem vorübergehenden Gefühl, sich selbst zu verlieren, gehören zum Leben der Figuren. Krisen kommen und gehen, und die Figuren akzeptieren dies. Als Anna nach der Arbeit zufrieden in einem Straßencafé sitzt und ihr Bier trinkt, weiß sie genau, daß sie aus der Hochstimmung jederzeit in ein Loch fallen kann:

Comme souvent après son travail, quand elle a, pense-t-elle, bien travaillé avec les enfants, Anna se sent remontée comme une toupie [...] Par expérience Anna sait que tout de suite après elle peut tomber dans un trou. Mais, pense Anna, tant pis. (125)

Die Probleme und Krisen der weiblichen Figuren sind keine Dauerzustände und ebensowenig Ausdruck von unerträglichen persönlichen Lebensumständen, wie dies in den Selbstfindungstexten der 70er Jahre der Fall war; sie sind eher ein Zeichen für die Lebendigkeit der Figuren.

Bei genauerer Betrachtung kann das Leben der weiblichen Figuren in völliger Selbstbestimmtheit und Freiheit jedoch nur funktionieren, weil reale gesellschaftliche Verhältnisse, als der zentrale Faktor, den die Protagonistinnen der 70er Jahre für die Beschränkungen ihres Lebens verantwortlich gemacht haben, in *Le Pont de Brooklyn* ganz ausgeklammert sind. Die innere Freiheit der Figuren ist offenbar nicht die einzige Voraussetzung für die Verwirklichung eines selbstbestimmten Lebens. Hinzu kommen muß noch eine Unabhängigkeit von gesellschaftlichen und sozialen Strukturen, die der Selbstverwirklichung im Wege stehen könnten.

Anna und Mary erfahren keinerlei Widerstände, Zwänge, oder Einschränkungen aus ihrem sozialen Umfeld, weil dieses nicht beschrieben ist und daher zum größten Teil nicht zu existieren scheint. Sexismus, Diskriminierungen, (sexuelle) Gewalt gegen Frauen, also all das, was den Protagonistinnen der 70er Jahre das Leben schwer machte, gibt es in *Le Pont de Brooklyn* nicht. Die weiblichen Figuren in *Le Pont de Brooklyn* müssen ihre Zeit und Kraft nicht darauf verwenden, sich gegen gesellschaftliche Normen aufzulehnen, sich über Konventionen hinwegzusetzen, gegen Beschränkungen zu kämpfen.

Die Erkenntnis der Protagonistinnen aus den 70er Jahren, daß Familie und Ehe einem selbstbestimmten Leben von Frauen entgegenstehen, scheint auch noch für die 80er Jahre Gültigkeit zu besitzen. Keine von Kaplans Protagonistinnen ist verheiratet oder in eine Familie eingebunden. Dies gilt auch für die späteren Romane *L'épreuve du passeur* (1988), *Le silence du diable* (1989), *Les mines de sel* (1993), *Depuis maintenant*. *Miss Nobody Knows* (1996), *Les Prostitués philosophes* (1997) und *Le psychanalyste* (1999).

Die Beziehungen der weiblichen Figuren zu Männern erscheint völlig frei von den in den Selbstfindungstexten typischen Problemen heterosexueller Beziehungen wie Unterdrückung und psychischer Abhängigkeit. Wenn Mary eine intime Beziehung zu Chico aufnimmt, und Anna zu Julien, dann führt dies nicht zu traditionellen Rollenverhalten. Das heißt, die männlichen Figuren versuchen nicht, sich in die Lebensgestaltung ihrer Partnerinnen einzumischen, und umgekehrt erwarten die weiblichen Figuren von ihren Partnern nicht, daß diese die Verantwortung für ihr Leben bzw. Lebensglück übernehmen. Die Figuren scheinen frei von jeglicher geschlechtsspezifischer Sozialisation und vom Einfluß von Diskursen, die immer wieder solche Rollen als identitätsstiftend anbieten.⁶²³ Woher die Figuren diese Fähigkeit nehmen, nicht in traditionelle Rollenmuster (zurück) zu fallen, bleibt offen.

⁶²³ Vgl. Chris Weedon: *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie* (1990), S.27f.

Die weiblichen Figuren in *Le Pont de Brooklyn* scheinen auch keinen Freundeskreis zu besitzen, ebensowenig soziale Kontakte am Arbeitsplatz. Obwohl beide Frauen einen Beruf ausüben, werden ihre sozialen Beziehungen am Arbeitsplatz nicht beschrieben. Anna wird überhaupt nicht in der Schule gezeigt, Mary sehen wir nur zweimal bei der Arbeit, und bezeichnenderweise ist sie jedes Mal allein, d.h. ohne KollegInnen, Vorgesetzte oder Untergebene. Damit entfallen auch alle Probleme, die mit einem Arbeitsverhältnis verbunden sein können, wie Neid, Mißgunst, Machtstreben, Intrigen, sexuelle Belästigung, Diskriminierung, und die eine Belastung und Beeinträchtigung der Lebensqualität darstellen.

Da sie nicht in ein soziales Beziehungsnetz eingebunden sind, erfahren die Figuren auch keinerlei Kritik, Widerstand oder gar Sanktionen. So ist Mary keinem Druck von Familie, FreundInnen oder ArbeitskollegInnen ausgesetzt, als sie eine Beziehung zu einem Gastarbeiter oder Einwanderer aus einem in den USA nicht hoch angesehenen mittelamerikanischen Land eingeht. Niemand versucht, sich in die Partnerwahl einzumischen oder ihr vorzuschreiben, wie sie ihre Tochter erziehen soll.

Der Entwurf der weiblichen Figuren als sich unproblematisch in der Welt Bewegende beruht auf einer bestimmten Reduktion in der Präsentation ihrer sozialen Beziehungen, sowie in einer mir unrealistisch erscheinenden Präsentation der zwischengeschlechtlichen Beziehungen.

Freiheit und Selbstbestimmtheit der Figuren sind offensichtlich nicht denkbar innerhalb der realen, normalen sozialen Bezugssysteme, sondern lassen sich nur in einem gesellschaftlichen Vakuum verwirklichen. Trotzdem sind die weiblichen Figuren nicht isoliert, sondern nehmen am Leben teil. Dies liegt zum einen an ihrer Offenheit und Unvoreingenommenheit der Umwelt gegenüber, die beinhaltet, daß sie ganz leicht Bekanntschaften machen und Freundschaften schließen. Sie haben keinerlei Probleme damit, in Kontakt mit anderen zu kommen. Der zweite Grund ist ihr Verhältnis zur Stadt: Dieses ersetzt die üblichen sozialen Bindungen. Mit Ausnahme von Marys Beziehung zu ihrer Tochter Nathalie ist die Stadt als Lebensraum die einzige dauerhafte, stabile Beziehung der weiblichen Figuren. Sie fühlen sich in ihrem Lebensraum wohl, gehen in ihm auf. Bezeichnenderweise manifestiert sich ihre Selbstwahrnehmung, ihr Ich-Gefühl, nicht innerhalb eines konkreten sozialen Umfeldes, sondern in Bezug auf die Stadt.

Die in den 70er Jahren als einengend dargestellten gesellschaftlichen Strukturen und sozialen Beziehungsnetze sind in *Le Pont de Brooklyn* ersetzt durch einen offenen Lebensraum, der den Figuren jede Freiheit läßt und sie positiv beeinflußt: Dem weiten Stadtraum entspricht ein offenes Denken und freies Leben der weiblichen Figuren. Die mit der Großstadt verbundene Anonymität, in der sich die Figuren zeitweilig aufzulösen drohen, ist dabei als Befreiung evoziert.

Der gesellschaftsfreie Lebensraum ersetzt also konkrete soziale Einbindungen und garantiert die Unabhängigkeit, Selbstbestimmtheit und die körperliche sowie geistige Bewegungsfreiheit der weiblichen Figuren.

Schlußbemerkungen

Mein Interesse galt dem Entwurf weiblicher Subjektivität in den Texten von Leslie Kaplan sowie Kaplans Bezug zur Neuen Frauenliteratur.

Leslie Kaplans fiktionale und literaturtheoretische Texte kreisen um Fragen und Probleme, die in der feministischen Diskussion zentral waren: Insbesondere das Verhältnis von Sprache in Form von Diskursen und Macht beschäftigt Kaplan, wobei sie wie die feministische Kritik einen negativen Zusammenhang zwischen beiden postuliert: Diskurse sind in ihren Augen Instrumente der Machtausübung, die es abzulehnen gilt. Im Unterschied zu Hélène Cixous, deren Position als exemplarisch für die feministische Kritik gelten kann, begründet Kaplan ihre Ablehnung nicht mit geschlechtsspezifischen Argumenten. Sie erklärt die in Diskursen ausgeübte Macht nicht als eine geschlechtsspezifische Form der Herrschaft von Männern über Frauen, sondern als eine grundsätzliche Form der Unterdrückung, die nicht toleriert werden könne. Die Absage an ein Schreiben, das seinen Gegenstand beherrschen will, bildet den Ausgangspunkt von Kaplans literarischem Projekt und ihrer Vorstellung von Literatur. In Leslie Kaplans Verständnis dessen, was Literatur sein müsse und was sie zu leisten habe, sind die Erkenntnisse feministischer Kritikerinnen und Autorinnen der 70er Jahre als Voraussetzungen eingegangen. Ohne als solche bezeichnet zu sein, werden sie bei Kaplan zur Grundlage für die Bestimmung von ‚Literatur‘.

Im Mittelpunkt der von Kaplan entworfenen Schreibprozesse steht nicht das schreibende Subjekt, sondern die Sprache in ihrer produktiven Funktion der Bedeutungshervorbringung. Die Autorin tritt in den Hintergrund, um der Sprache die Initiative zu überlassen. Anders als bei Cixous, die ebenfalls eine selbstabsente Haltung der Autorin fordert, tendiert Kaplans Entwurf eines nicht-subjektzentrierten Schreibens jedoch nicht zur Selbstauflösung des schreibenden Subjekts.

Die fiktionalen Texte von Kaplan lassen sich als Antwort auf die sich aus dem Primat des Inhalts ergebenden Probleme der Selbstfindungsliteratur lesen. Sie sind keine spontan niedergeschriebenen Erfahrungsberichte, sondern präsentieren weibliche Subjektivität in einer formal und sprachlich hochreflektierten Form. Kaplan vollzieht damit den von feministischer Seite geforderten Wandel, der sich mit den Schlagworten ‚von der Spontaneität zur Reflexion‘ beschreiben läßt.

Die sich aus Kaplans Anspruch eines diskursfreien Schreibens erklärenden experimentellen Textstrukturen gehen einher mit der Konstruktion unterschiedlicher Formen weiblicher Subjektivität, und zwar abhängig von dem Raum, in dem sich die Figuren befinden.

In *L'excès-l'usine* entwirft Kaplan von den Arbeitsprozessen in der Fabrik konstituierte entindividualisierte weibliche Subjekte. Die Entfremdung wird nicht benannt, sondern aus der Perspektive anonymer Fabrikarbeiterinnen inszeniert, die keine Identität besitzen, weder eine individuelle, noch eine kollektive. Sie erleben sich als isoliert, fragmentarisiert, handlungsunfähig und ohnmächtig. Sprachliches Zeichen für die Unmöglichkeit, sich als Ich zu identifizieren, ist das unbestimmte Pronomen *on*, mit dem die Arbeiterinnen sich bezeichnen bzw. bezeichnet werden.

Die Entgrenzung der Subjekte ist auch auf der narrativen Ebene inszeniert: Im Text wechseln Passagen, die eine gelebte Erfahrung aus einer tendenziellen Ich-Perspektive inszenieren und Passagen, die eine Erfahrung aus der Sicht einer außenstehenden Instanz erzählen, einander ab. In dem unbestimmten Pronomen lösen sich die Grenzen von Ich- und Sie-Erzählung auf.

Ähnlich wie Cixous in ihrem fiktionalen Text *LA* inszeniert auch Kaplan in *L'excès-l'usine* eine dezentrierte weibliche Subjektivität. Aber im Unterschied zu Cixous, bei der die mittels des unbestimmten Pronomens

konstruierte Auflösung des mit sich selbst identischen Subjekts als positiv erlebte Selbstentgrenzung präsentiert wird, erscheint der Verlust der Identität in *L'excès-l'usine* als schmerzhaftes Selbstauflösung. Die unterschiedliche Bewertung der dezentrierten weiblichen Subjektivität erklärt sich damit, daß Cixous ein weibliches Subjekt vorführt, das sich selbst im Schreibprozeß hervorbringt und diesen Selbstentwurf steuern kann, während die Subjekte in *L'excès-l'usine* von Arbeitsprozessen konstituiert werden, auf die sie keinen Einfluß haben. Bei Cixous ist das dezentrierte weibliche Subjekt das Produkt einer imaginären Selbstschöpfung, in *L'excès-l'usine* dagegen erscheint es als Ergebnis von realen Arbeitsbedingungen.

Kaplan führt somit wieder einen Aspekt in den Subjektentwurf ein, den eine bestimmte, auf psychoanalytische Theorien fixierte Strömung der feministischen Theorie der 70er Jahre, die die Subjektconstitution ausschließlich im sprachlich-symbolischen Bereich betrachtet, vernachlässigt hat: nämlich die konkrete gesellschaftliche Situation mit ihren Macht- und Produktionsverhältnissen, denen Frauen ausgesetzt sind. Der in *L'excès-l'usine* vorgeführte weibliche Subjektentwurf läßt sich lesen als eine Kritik an Cixous' Subjektmodell, dem vorgeworfen werden kann, daß es keinen Bezug zur lebensweltlichen Realität hat.

Allerdings thematisiert *L'excès-l'usine* nicht explizit die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in Fabriken, die darin besteht, daß vorwiegend Frauen im Akkord arbeiten müssen. Durch die diskursfreie Darstellung und der Inszenierung eines irrealen, zeitlosen Fabrikuniversums bietet der Text selbst keinerlei Anhaltspunkt für eine gesellschaftskritische Perspektive. Er distanziert sich somit von dem Anspruch der Verständigungstexte, durch die Dokumentation der Arbeitsverhältnisse eine politische Funktion erfüllen zu wollen. Die von *L'excès-l'usine* erzielte Wirkung ist eine ästhetische, was nicht ausschließt, daß das der LeserIn vermittelte Erleben der Orientierungslosigkeit zum Nachdenken anregt.

Le criminel führt eine mit Namen individualisierte weibliche Figur vor, die einige Zeit in einer Klinik für psychisch Kranke verbringt. Sie besitzt jedoch keine Ich-Identität. Ihr Problem besteht in einer grenzenlosen Aufnahmefähigkeit für ihre Umwelt, die mit einem Selbstverlustes einhergeht. Allmählich lernt sie, ihr Selbst von Anderen abzugrenzen und gelangt damit zu einer gewissen Eigenständigkeit, die sich in ihrem Entschluß, den geschützten Ort der Klinik zu verlassen, bestätigt.

Weibliche Subjektivität ist in *Le criminel* nicht mehr als permanenter Selbstverlust inszeniert, sondern als ein widersprüchliches Erlebnis zwischen einer genußvollen Selbstentäußerung auf der einen und dem Leiden an der Selbstauflösung auf der anderen Seite. In der Perspektive des Textes erscheint die Fähigkeit, Grenzen zwischen sich und den Anderen ziehen zu können, als Voraussetzung für ein eigenständiges Leben. Im Unterschied zu den männlichen Subjektmodellen ist die Abgrenzung hier nicht verbunden mit einer feindseligen Haltung gegenüber der Umwelt. Bemerkenswerterweise erfolgt die Ich-Findung der Protagonistin im Austausch mit einem von ihr als gleichrangig und stark imaginierten Gegenüber. Das heißt, die weibliche Subjektwerdung vollzieht sich als Interaktion zweier Subjekte und nicht wie in den männlichen Modellen als Beherrschung des Einen durch den Anderen.

Die in *Le Pont de Brooklyn* entworfenen weiblichen Figuren führen ein psychisch und ökonomisch unabhängiges und selbstbestimmtes Leben in der Großstadt New York. Sie zeichnen sich durch eine offene Subjektivität aus, die nicht mehr von lang anhaltenden Zuständen der Selbstauflösung bedroht ist. Sie scheinen in ihrem Leben all das erreicht zu haben, was die Protagonistinnen der Selbstfindungstexte aus den 70er Jahren anstrebten. Aber die Freiheit und Selbstbestimmtheit der weiblichen Figuren kann sich nur in einem gesellschaftlichen Vakuum verwirklichen; die üblichen sozialen Bezugfelder wie Familie, Freunde und KollegInnen sind in der Beschreibung des Lebenszusammenhanges weitgehend ausgeklammert. Die Stadt New

York ist mit die wichtigste ‚Bezugsperson‘ der weiblichen Figuren: In ihr und mit ihr können sie ihre Freiheit freudig und genußvoll (er-)leben. Die Ausblendung realer gesellschaftlicher Beziehungssysteme ist somit die Voraussetzung für den Entwurf autonomer Frauenfiguren.

Von *L'excès-l'usine* zu *Le Pont de Brooklyn* zeichnet sich eine Veränderung bezüglich des dargestellten Raumes und seiner Auswirkung auf die weiblichen Figuren ab: In *L'excès-l'usine* ist ein übermächtiges Fabrikuniversum inszeniert, das die weiblichen Figuren vollständig vereinnahmt, die Klinik in *Le criminel* erscheint als Schutzraum, der den Figuren die geeignete Bedingungen für eine Selbstfindung bietet. In *Le Pont de Brooklyn* ist die anonyme Großstadt als weiter und offener Lebensraum dargestellt, in dem die weiblichen Figuren ohne Einschränkungen leben und sich bewegen können.

Mit der Verschiebung der Inhalte ist eine Veränderung in der erzählerischen Konstruktion der weiblichen Subjekte verbunden. Die zunehmende Individualisierung und Autonomie der Figuren geht einher mit einer Differenzierung der einzelnen Instanzen. Während sich in *L'excès-l'usine* Redeinstanz und Figur/en nicht voneinander unterscheiden lassen, tritt in *Le Pont de Brooklyn* eine sich deutlich von den Figuren abhebende Erzählinstanz auf. Diese Unterscheidung ist nicht verbunden mit einer Hierarchisierung: Die Erzählinstanz ist auf einer Ebene mit den Figuren angesiedelt; sie nimmt keine übergeordnete Position ein und ihre Rede ist nicht privilegiert. In dieser erzählerischen Konstruktion, setzt Kaplan auf der narrativen Ebene der Texte ihr Vorhaben eines Erzählens, das seinen Gegenstand nicht beherrscht, um.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Kaplan, Leslie: *L'excès-l'usine*, Paris 1987 [1982]. [deutsch: *Der Exzeß*, Bremen 1988.]
- Kaplan, Leslie: *Le livre des ciels*, Paris 1983. [deutsch: *Das Buch der Himmel*, Bremen 1991]
- Kaplan, Leslie: *Le criminel*, Paris 1985. [deutsch: *Der Verbrecher*, Bremen 1989]
- Kaplan, Leslie: *Le Pont de Brooklyn*, Paris 1987. [deutsch: *Brooklyn-Bridge – Knotenpunkte*, Hamburg 1989.]
- Kaplan, Leslie: *Le silence du diable*, Paris 1988.
- Kaplan, Leslie: *L'épreuve du passeur*, Paris 1989. [deutsch: *Die andere Seite des Flusses*, Hamburg 1990.]
- Kaplan, Leslie: *Les mines de sel*, Paris 1993.
- Kaplan, Leslie: *Depuis maintenant. Miss Nobody Knows*, Paris 1996.
- Kaplan, Leslie: *Les Prostitués philosophes*, Paris 1997.
- Kaplan, Leslie: *Le Psychanalyste*, Paris 1999.
- Kaplan, Leslie / Duras, Marguerite: „Usine“ in: Kaplan, Leslie: *L'excès-l'usine* (1987), S.111-119.
- Kaplan, Leslie / Régy, Claude: „‘Le Criminel’, une attente“ in: *Le monde*, 22.09.1988, S.25.
- Kaplan, Leslie / Bodemer, Walter: „Schreiben bis zum Nicht-mehr-Sprechen des Autors“ in: *Badische Neueste Nachrichten*, 21.10.1989, S.35.
- Kaplan, Leslie: „chercher à rencontrer le réel, tout le réel“ in: *Quinzaine littéraire*, 532, 16.05.1989, S.15.
- Kaplan, Leslie: „Formen, die zu erfinden sind“ in: Baumann, Christine / Lerch, Gisela (Hg.): *Extreme Gegenwart. Französische Literatur der 80er Jahre*, Bremen 1989, S.115-118.
- Kaplan, Leslie: „Règne“ in: *Théâtre/Public* (Gennevilliers) 84, 1988, S.98-104.

Sekundärliteratur

- Albistur, Maïté / Armogathe, Daniel: *Le grief des femmes. Anthologie de textes féministes*, Bd.2, Paris 1978.
- Allen, Jeffner / Young, Iris Marion (Hg.): *The Thinking Muse. Feminism and Modern French Philosophie*, Bloomington / Indianapolis 1989.
- Alphant, Marianne: „L'autre roman' – der andere Roman?“ in: Baumann, Christine / Lerch, Gisela (Hg.): *Extreme Gegenwart. Französische Literatur der 80er Jahre*, Bremen 1989, S.36-50.
- Ammouche-Kremers, Michèle / Hillenaar, Henk (Hg.): *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam 1994.
- Andermatt-Conley, Verena: „Hélène Cixous“ in: Martin Sartori, Eva / Wynne Zimmerman, Dorothy (Hg.): *French women writers: a bio-bibliographical source book*, New York 1991, S.66-77.
- Andermatt-Conley: *Hélène Cixous*, Hempstead, 1992.
- Antelme, Robert: *L'espèce humaine*, Paris 1957. [deutsch: *Das Menschen-geschlecht. Als Deportierter in Deutschland*, München 1987.]
- Armel, Aliette: „De l'usine à New York: 'Le Pont de Brooklyn', 'L'excès-l'usine, suivi de Usine““ in: *Magazine littéraire*, 241, 1987, S.78.
- Asholt, Wolfgang: „Die Subversion der Beliebigkeit. Französische Romanciers der 80er Jahre“ in: *Frankreich-Jahrbuch*, 4, 1991, S.195-210.
- Asholt, Wolfgang: *Der französische Roman der achtziger Jahre*, Darmstadt 1994.
- Asholt, Wolfgang (Hg.): *Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, Heidelberg 1994.
- Auburtin, Graziella: *Tendenzen der zeitgenössischen Frauenliteratur in Frankreich*, Frankfurt 1979.
- Baumann, Christine / Lerch, Gisela (Hg.): *Extreme Gegenwart. Französische Literatur der 80er Jahre*, Bremen 1989.
- Beauvoir, Simone de: *L'Invitée*, Paris 1943; [deutsch: *Sie kam und blieb*, Hamburg 1972.]
- Becker, Renate: *Inszenierungen des Weiblichen: die literarische Darstellung weiblicher Subjektivität in der westdeutschen Frauenliteratur der siebziger und achtziger Jahre*, Frankfurt 1992.
- Benjamin, Jessica: *Die Fesseln der Liebe: Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*, Frankfurt 1999 [1988].
- Bernheim, Emanuèle: *Le cran d'arrêt*, Paris 1985.
- Bernheim, Emanuèle: *Un couple*, Paris 1987.
- Bernheim, Emanuèle: *Sa femme*, Paris 1993.

- Bernstein, Michèle: „Catherine Weinzaepflen, Leslie Kaplan: interrogations et incertitudes“ in: *Libération*, 24.01.1985, S.37.
- Bierbach, Christine / Ellrich, Beate: „Französisch: Sprache und Geschlechter“, in: Holtus, Günter u.a. (Hg.): *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Band 5, Vol. 1, Tübingen 1990, S.248-266.
- Blanchot, Maurice: „L'excès-l'usine' ou l'infini morcelé“ in: *Libération*, 24.02.1987, S.35.
- Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen 1990.
- Bon, François: *Sortie d'usine*, Paris 1982.
- Bourdieu, Pierre: „Champ intellectuel et projet créateur“ in: *Les temps modernes*, 246, 1966, S.865-905.
- Bourdieu, Pierre: „le champ intellectuel: un monde à part“ in: Ders.: *choses dites*, Paris 1987, S.167-177.
- Bourdieu, Pierre: *choses dites*, Paris 1987.
- Bourdieu, Pierre: „La domination masculine“ in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 84, 1990, S.2-31.
- Bourdieu, Pierre: „Le champ littéraire“ in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 1991, S.4-46.
- Bourdieu, Pierre: „La logique des champs“ in: Bourdieu, Pierre / Wacquant, Loïc: *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris 1992, S.71-90.
- Bourdieu, Pierre: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992.
- Bourdieu, Pierre / Wacquant, Loïc: *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris 1992.
- Bourin, André: „Aujourd'hui: roman féministe ou roman féminin?“ in: *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 46, 1994, S.129-143.
- Brami, Joseph / Cottenet-Hage, Madeleine / Verdagner, Pierre (Hg.): *Regards sur la France des années 1980: le roman*, Saragota 1994.
- Brink, Margot: *Ich schreibe, also werde ich. Nichtigkeitserfahrung und Selbstschöpfung in den Tagebüchern von Marie Bashkirtseff, Marie Lenéru und Catherine Pozzi*, Frankfurt 1998.
- Brüggemann, Margret: „Weiblichkeit im Spiel der Sprache. Über das Verhältnis von Psychoanalyse und 'écriture féminine'“ in: Gnüg, Hiltraut / Möhrmann, Renate (Hg.): *Frauen – Literatur – Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1985, S.395-415.
- Brütting, Richard: *'écriture' und 'texte'. Die französische Literaturtheorie 'nach dem Strukturalismus'*, Bonn 1976.
- Bürger, Peter: *Vermittlung – Rezeption- Funktion*, Frankfurt 1979.
- Bürger, Peter: „Die Literatur und der Tod: Maurice Blanchot“ in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 16, 1992, S.168-182.
- Burmeister, Brigitte: „Weibliches Schreiben. Zu einigen Aspekten französischer Frauentexte der siebziger Jahre“ in: *Weimarer Beiträge*, 10, 1985, S.1630-1650.
- Cardinal, Marie: *Les mots pour le dire*, Paris 1975.
- Cardinal, Marie: *Autrement dit*, Paris 1977.
- Causse, Rolande: „La virgule comme mouvement de pensée chez Leslie Kaplan. Entretien.“ in: Dies.: *La langue française fait signe(s). Lettres, accents, ponctuations*, Paris 1998, S.175-179.
- Causse, Rolande: *La langue française fait signe(s). Lettres, accents, ponctuations*, Paris 1998.
- Cesbron, Georges: „Écritures autobiographiques féminins. Propositions de lecture pour quatre livres de femme“ in: *Degré Second: Studies in French Literature from the Renaissance to the Present*, 4, 1980, S.95-111.
- Chawaf, Chantal: *Chair Chaude suivi de l'écriture*, Paris 1976.
- Chawaf, Chantal: „Écrire à partir du corps vivant“ in: *Lendemains*, 30, 1983, S.119-125.
- Chawaf, Chantal: „Discussion avec Chantal Chawaf“ in: *Lendemains*, 30, 1983, S.126-140.
- Chawaf, Chantal: *Le corps et le verbe*, Paris 1992.
- Chevalier, Jean-Claude u.a.: *Grammaire Larousse du Français contemporain*, Paris 1964.
- Christadler, Marie Luise: „Die zweite Revolution der französischen Frauen“ in: *Frankreich-Jahrbuch*, 4, 1991, S.113-130.
- Christadler: „Von Minirock bis Ministerpräsident – Chronik der stillen Revolution der französischen Frauen“ in: *Frankreich-Jahrbuch*, 4, 1991, S.131-140.
- Christadler: „Eine Kulturrevolution – auf Abruf? Frauen und gesellschaftlicher Wandel“ in: Christadler, Marieluise / Hervé, Florence (Hg.): *Bewegte Jahre – Frankreichs Frauen*, Düsseldorf, 1994, S.163-186.
- Christadler, Marieluise / Hervé, Florence (Hg.): *Bewegte Jahre – Frankreichs Frauen*, Düsseldorf, 1994.
- Cixous, Hélène: „Le rire de la Méduse“ in: *L'Arc* 61, 1975, S.39-54.
- Cixous, Hélène: „Sorties“, in: Cixous, Hélène / Clément, Cathérine: *La jeune née*, Paris 1975, S.115-246.

- Cixous, Hélène: *Souffles*, Paris 1975.
- Cixous, Hélène: „Schreiben, Feminität, Veränderung“ in: *alternative*, 108/109, 1976, S.134-154.
- Cixous, Hélène: *LA*, Paris 1976.
- Cixous, Hélène: „Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon“ in: *Revue des sciences humaines*, 44/168, 1977, S.479-493.
- Cixous, Hélène: „La venue à l'écriture“, in: Cixous, Hélène / Leclerc, Annie / Gagnon, Madeleine: *La venue à l'écriture*, Paris 1977, S.9-62.
- Cixous, Hélène: „le sexe ou la tête“, in: *Les Cahiers du GRIF* (Brüssel / Paris), 13, 1976, S.5-15; [deutsch: „Geschlecht oder Kopf“ in: Dies.: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Berlin, 1977, S.15-45.]
- Cixous, Hélène: *Angst*, Paris 1977.
- Cixous, Hélène: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, Berlin 1977.
- Cixous, Hélène: „L'approche de Clarice Lispector“ in: Dies.: *Entre l'écriture*, Paris 1983, S.115-138. [1979].
- Cixous, Hélène: „Rethinking Differences. An Interview“ in: Stambolian, George / Marks, Elaine (Hg.): *Homosexualities and French Literature*. Ithaca 1979, S.70-86.
- Cixous, Hélène: „Poesie und Politik – Poesie ist Politik?“ in: Dies.: *Weiblich-keit in der Schrift*, Berlin 1980, S.7-21.
- Cixous, Hélène: *Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin 1980.
- Cixous, Hélène: *Entre l'écriture*, Paris 1983.
- Cixous, Hélène / Clément, Cathérine: *La jeune née*, Paris 1975.
- Cixous, Hélène / Leclerc, Annie / Gagnon, Madeleine: *La venue à l'écriture*, Paris 1977.
- Clédat, Françoise: „l'écriture du corps“ in: *Magazine littéraire*, 1982, S.20-22.
- Clément, Catherine: „La sage de Tel Quel“ in: *Magazine littéraire*, 332, 1995, S.91-92.
- Collin, Françoise: „quelques questions à hélène cixous“ in: *Les Cahiers du GRIF*, 13 (1976), S.16-20.
- Condé, Michel: „‘Tel Quel’ et la littérature“ in: *littérature* (Paris) revue trimestrielle, 44, 1981, S.21-32.
- Confais, Jean-Paul: *Grammaire explicative*, München⁶1989.
- Courtivron, Isabelle de: „La politique éditoriale des éditions des femmes“ in: Bami, Joseph / Cottenet-Hage, Madeleine / Verdaguer, Pierre (Hg.): *Regards sur la France des années 1980: le roman*, Saragota 1994, S.223-231.
- Dejean, Joan: „Classical Reeducation: Decanonizing the Feminine“ in: Dejean, Joan / Miller, Nancy K. (Hg.): *Displacements: women, tradition, literatures in French*, Baltimore / London 1991, S.22-36.
- Dejean, Joan / Miller, Nancy K. (Hg.): *Displacements: women, tradition, literatures in French*, Baltimore 1991.
- Ditzen, Lore: „Die offene Genauigkeit, Leseerfahrungen mit Büchern Leslie Kaplans“ in: Baumann, Christine / Lerch, Gisela (Hg.): *Extreme Gegenwart. Französische Literatur der 80er Jahre*, Bremen 1989, S.108-114.
- Duchen, Claire: *Feminism in France. From May '68 to Mitterrand*, London 1986.
- Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart⁴1997, [1983].
- Echenoz, Jean: *Le Méridien de Greenwich*, Paris 1979.
- Echenoz, Jean: *Cherokee*, Paris 1983.
- Eichelberg, Ingrid: *Mai '68 in der Literatur: Die Suche nach dem mensch-lichen Glück in einer besseren Gesellschaft*, Marburg 1987.
- Enjolras, Laurence: *Femmes écrites. Bilan de deux décennies*, Saragota 1990.
- Ernaux, Annie: *Les armoires vides*, Paris 1972.
- Fallaize, Elizabeth: „Women's writing and the French cultural context of the 1970s and 1980s“ in: Dies.: *French Women's Writing. Recent Fiction*, London 1993, S.1-29.
- Fallaize, Elizabeth: *French Women's Writing. Recent Fiction*, London 1993.
- Farcy, Gérard-Denis: *Lexique de la critique*, Paris 1991.
- Fink-Eitel, Hinrich: *Foucault zur Einführung*, Hamburg 1992.
- Fleck, Robert: „Kurz belichtet – vom Photo zum Text. Frankreich hat eine neue Literatur-Avantgarde“ in: *Die Presse*, 9./10.12.1989, S.VI.
- Fludernik, Monika: „Erzähltexte mit unüblichem Personalpronominagebrauch: engl. *one* und *it*, frz. *on*, dt. *man*“, in: Kullmann, Dorothea (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*, Göttingen 1995, S.283-308.

- Flügge, Manfred: „Literarischer Generationswechsel. Ein Blick auf den Büchermarkt Frankreichs“ in: *Dokumente*, 5, 1989, S.375-381.
- Flügge, Manfred: „Neue Sterne bei Minuit“ in: *Lendemains*, 54, 1989, S.11-15.
- Flügge, Manfred: *Die Wiederkehr der Spieler. Tendenzen des französischen Romans nach Sartre*, Marburg 1992.
- Foucault, Michel: *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France*, Paris 1971; [deutsch: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France*, Frankfurt / Berlin / Wien 1977.]
- Foucault, Michel: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris 1975; [deutsch: *Überwachen und Strafen. die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt 1981.]
- Frank, Manfred: „Was ist ein ‘Diskurs’? Zur ‘Archäologie’ Michel Foucaults“ in: Ders.: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*, Frankfurt 1990, S.408-426.
- Frank, Manfred: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt 1990.
- Freeman, Barbara: „Plus corps donc plus écriture: Hélène Cixous and the mind-body problem“ in: *Paragraph* 11/1, 1988, S.58-70.
- Freyne, Michael J.: „The strange case of *on*“ in: Mühlhäuser, Peter / Harré, Rom: *Pronouns and People: The linguistic construction of social and personal identity*, Oxford 1990, S.178-192.
- Galster, Ingrid: „Actualité de Simone de Beauvoir“ in: *Lendemains*, 85, 1997, S.98-101.
- Galster, Ingrid: „Positionen des französischen Feminismus“ in: Gnüg, Hiltraut / Möhrmann, Renate (Hg.): *Frauen – Literatur – Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2., erweiterte und völlig überarbeitete Auflage; Stuttgart 1999, S.591-602.
- Gaudemar, Antoine: „Leslie Kaplan. L’excès-l’enfant“ in: *Libération*, 24.02.1987, S.34-35.
- Gauthier, Xavière: „Existe-t-il une écriture de femmes“ in: *Tel Quel*, 58, 1974, S.95-97.
- Gauthier, Xavière: „Il y a comme des cris, mais silencieux (entretien avec Marguerite Duras)“ in: *Tel Quel*, 58, 1974, S.99-100.
- Gauthier, Xavière: *Rose saignée*, Paris 1974.
- Gauthier, Xavière / Duras, Marguerite: *Les parleuses*, Paris 1974.
- Gelfand, Elissa / Thorndike Hules, Virginia: *French Feminist Criticism: Women, Language, and Literature. An Annotated Bibliography*, New York / London 1985.
- Gier, Albert / Gruber, Gerold W. (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt / New York 1995.
- Gilligan, Carol: *Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau*, München 1984.
- Gnüg, Hiltraut / Möhrmann, Renate (Hg.): *Frauen – Literatur – Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1985.
- Gnüg, Hiltraut / Möhrmann, Renate (Hg.): *Frauen – Literatur – Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2., erweiterte und völlig überarbeitete Auflage; Stuttgart 1999.
- Gombrich, E.H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967.
- Grivel, Charles (Hg.): *Écriture de la religion, écriture du roman*, Lille 1979.
- Groult, Benoîte: *Ainsi soit-elle*, Paris 1975.
- Haas, Erika (Hg.): *‘Verwirrung der Geschlechter’: Dekonstruktion und Feminismus*, München / Wien 1995.
- Hawthorn, Jeremy: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*. Tübingen 1994.
- Hegel, Friedrich: *Die Phänomenologie des Geistes*, Hamburg ⁶1952 [1807], S.148-158.
- Herrmann, Claudine: *Les voleuses de langue*, Paris 1976.
- Herzog, Marianne: *Von der Hand in den Mund. Frauen im Akkord*, Berlin 1976.
- Heymann, Brigitte: *Textform und weibliches Selbstverständnis. Die Romane von Hélène Cixous und Chantal Chawaf*, Weinheim 1991.
- Hocke, Brigitte: „Literatur – ‘Spiegel’ der Gesellschaft? Thesen zum französischen Roman der siebziger Jahre. Tendenzen, Probleme“ in: *Beiträge zur Romanischen Philologie*, 25/1, 1986, S.5-24.
- Höhnisch, Erika: *Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*, Heidelberg 1987.
- Holtus, Günter u.a. (Hg.): *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Band 5, Vol. 1, Tübingen 1990.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*, Waterloo (Ontario, Kanada) 1980.
- Hyvrard, Jeanne: *Les prunes de Cynthères*, Paris 1976.
- Hyvrard, Jeanne: *Mère la mort*, Paris 1976.

- Hyvrard, Jeanne: *Les doigts du figurier*, Paris 1977.
- Irigaray, Luce: *Speculum. De l'autre femme*, Paris 1974; [deutsch: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt 1980.]
- Irigaray, Luce: „pouvoir du discours / subordination du féminin“ in: *Dialectiques*, 8, 1975, S.31-41.
- Irigaray, Luce: „Die Mechanik des Flüssigen“ in: Dies.: *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin 1979, S.110-124.
- Irigaray: *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin 1979.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*, München³1990.
- Jardine, Alice / Menke, Anne: „Exploding the Issue: 'French' 'Women' 'Writers' and 'The Canon'? Fourteen Interviews“ in: Dejean, Joan / Miller, Nancy K. (Hg.): *Displacements: women, tradition, literatures in French*, Baltimore 1991, S.275-307.
- Jean, Raymond: „'Je marche ou je m'endors' par Liliane Giraudon; 'L'excès-l'usine' par Leslie Kaplan“ in: *Le nouvel Observateur*, 9.-16.04.1982, S.56-57.
- Jones, Ann / Vickers, Nancy: „Canon, Rule, and the Restoration Renaissance“ in: Dejean, Joan (Hg.): *Displacements: women, tradition, literatures in French*, Baltimore / London 1991, S.3-21.
- Jones, Rosalind Ann: „Writing the body: toward an understanding of l'écriture féminine“ in: *Feminist Studies*, 7/2, 1981, S.247-263.
- Jurt, Joseph: *Das literarische Feld: Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt 1995.
- Kammler, Clemens: „Historische Diskursanalyse“ in: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Opladen 1990, S.31-55
- Kandel, Liliane: „L'explosion de la presse féministe“ in: *Le débat*, 1, 1980, S.104-119.
- Keitel, Evelyne: „Frauen, Texte, Theorie. Aspekte eines problematischen Verhältnisses“ in: *Argument*, 25, 1983, S.830-841.
- Keitel, Evelyne: *Psychopathographien. Die Vermittlung psychotischer Phänomene durch Literatur*, Heidelberg 1986.
- Klein, Judith: *Literatur und Genozid. Darstellung der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur*, Wien / Köln / Weimar 1992.
- Klein, Judith: „Schreiben nach Auschwitz. Die französische Debatte“ in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 44, 1994, 205-214.
- Kristof, Agota: *Le grand cahier*, Paris 1986.
- Kristof, Agota: *La preuve*, Paris 1988.
- Kristof, Agota: *Le troisième mensonge*, Paris 1991.
- Kroll, Renate: „'Schreiben bis zum Nicht-mehr-Sprechen des Autors'. Zur ‚Musikähnlichkeit‘ von *L'excès-l'usine* der Leslie Kaplan“ in: Gier, Albert / Gruber, Gerold W. (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt / New York 1995, S.321-335.
- Kroll, Renate / Zimmermann, Margarete (Hg.): *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen*, Stuttgart / Weimar 1995.
- Krüger, Reinhard / Stolz, Peter: „Auch eine Bestandsaufnahme zur französischen Gegenwartsliteratur und zum *dialogue interrompu*“ in: *Lendemains*, 54, 1989, S.16-29.
- Kruks, Sonia: „Gender and Subjectivity: Simone de Beauvoir and Contemporary Feminism“ in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 18/1, 1992, S.89-110.
- Kullmann, Dorothea (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*, Göttingen 1995.
- Lacan, Jacques: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“ [1949] in: Ders.: *Ecrits*, 1966, S.89-97.
- Lambert, Annie: „Quelques remarques à propos de certains 'textes de femmes'“ in: *Lendemains*, 25/26, 1982, S.149-156.
- Landweer, Hilge: *Das Märtyrerinnenmodell. Zur diskursiven Erzeugung weiblicher Identität*, Pfaffenweiler 1990.
- Laubier, Claire: *The Condition of Women in France: 1945 to the Present. A Documentary Anthology*, London / New York 1990.
- Lebrun, Jean Claude: „Une nouvelle prose romanesque“ in: *Lendemains*, 54, 1989, S.5-10.
- Leclerc, Annie: *Parole de femme*, Paris 1975.
- Leclerc, Yvan: „Autour de Minuit“ in: *Dalhousie French Studies* (Halifax, Canada) 17, 1989, S.63-74.
- Letessier, Dorothee: *Le voyage à Paimpol*, Paris 1980.

- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart 1995.
- Linhart, Robert: *L'établi*, Paris 1978.
- Louis, Marie-Victoire: „Bourdieu : Défense et illustration de la domination masculine“ in: *Les temps modernes*, 604, 1999, S.325-358.
- Makward, Christiane: „Structures du silence / du délire. Marguerite Duras / Hélène Cixous“ in: *Poétique*, 35, 1978, S.314-324
- Mallarmé, Stéphane: „Crise de vers“ in: Ders.: *Œuvres*, Paris 1992, S.269-279.
- Martin Sartori, Eva / Wynne Zimmerman, Dorothy (Hg.): *French women writers: a bio-bibliographical source book*, New York 1991.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999.
- Mathieu, Nicole-Claude „Bourdieu ou le pouvoir auto-hypnotique de la domination masculine“ in: *Les temps modernes*, 604 1999, S.286-324.
- Maulpoix, Jean-Michel: „L'histoire d'un exil“ in: *Quinzaine littéraire*, 394, 1983, S.6-7.
- Maulpoix, Jean-Michel: *Itinéraires littéraires. XX^e siècle. Après 1950*, Paris 1991.
- Moi, Toril: *Sexus, Text, Herrschaft*, Bremen 1989.
- Moi, Toril: „Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture“ in: *New Literary History*, 22, 1991, S.1017-1049.
- Mueller, Elvira Y.: *Frauen zwischen 'Nicht-mehr' und 'Noch-nicht'. Weibliche Entwicklungsprozesse in der Literatur von Autorinnen zwischen 1975 und 1990*, Frankfurt / New York 1994.
- Mühlhäuser, Peter / Harré, Ron: *Pronouns and People: The linguistic construction of social and personal identity*, Oxford 1990.
- Nadaud, Alain: „Où en est la littérature? ou Pour un nouvel imaginaire“, in: *L'infini. Littérature / Philosophie / Art / Science / Politique*, 19, 1987, S.3-12.
- Nadaud, Alain / Sallenave, Danièle / Finkielkraut, Alain: „Où en est la littérature? Transcription de l'émission 'Répliques' du 10 octobre 1987“ in: *L'infini*, 23, 1988, S.90-104.
- Neumann, Danièle: „L'édition féministe aujourd'hui“ in: *Livres Hebdo*, 15, 1984, S.82-86.
- Neumann, Gerhard: „Die ‚absolute‘ Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans“ in: *Poetica*, 3, 1970, S.188-225.
- Nies, Fritz: „‚Von Westen kaum Neues?‘ Französische Romane der achtziger Jahre auf dem deutschen Buchmarkt der Gegenwart“ in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, Heidelberg 1994, S.29-38.
- Noguez, Dominique: „Die Herrlichkeit der Wörter“ in: Rakusa, Ilma (Hg.): *Marguerite Duras*, Frankfurt 1988, S.88-108.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart / Weimar 1998.
- Patzl-Madlo, Brigitte: *Zum Selbstverständnis französischer Schriftstellerinnen im 20. Jahrhundert*, Wien 1991.
- Perrein, Michèle: „Ainsi parle une telle qui écrit“ in: *Magazine littéraire*, 280, 1982, S.18-19.
- Perrot, Michelle: „La rage d'écrire; un entretien avec Michelle Perrot“ in: *Le nouvel observateur*, 15.04.1983, S.53-56.
- Pinl, Claudia: *Vom kleinen zum großen Unterschied. 'Geschlechterdifferenz' und konservative Wende im Feminismus*, Hamburg 1993.
- Piton, Monique: *c'est possible*, Paris 1975; [deutsch: *Anders leben. Chronik eines Arbeitskampfes: Lip, Besançon*, Frankfurt 1976.]
- Poel, Ieme van der: *Une révolution de la pensée: maoïsme et féminisme à travers 'Tel Quel', 'Les Temps modernes' et 'Esprit'*, Amsterdam / Atlanta 1992.
- Reader, Keith: „The politics of feminism“ in: Ders.: *Intellectuals and the Left in France since 1968*, London 1987, S.69-79.
- Reader: *Intellectuals and the Left in France since 1968*, London 1987.
- Redonnet, Marie: „Redonne après maldonne“ in: *L'infini*, 19, 1987, S.160-163.
- Reichel, Edward: „Biographien, Autobiographien und Nationalbiographien – aber keine guten Romane. Zum literarischen Jahrgang 1989 und zur gegenwärtigen Literatur in Frankreich“ in: *Frankreich-Jahrbuch*, 3, 1990, S.207-220.
- Richter-Schröder, Karin: *Frauenliteratur und weibliche Identität: theoretische Ansätze zu einer weiblichen Ästhetik und zur Entwicklung der neuen deutschen Frauenliteratur*, Frankfurt 1986.
- Ricken, Ulrich: *Französische Lexikologie. Eine Einführung*, Leipzig 1993.

- Rigendinger, Rosa: *Aufruhr im Selben – Unbeschriebene Genealogien in drei späten Texten von Marguerite Duras*, Wien 1993.
- Ritter, Henriette / Schulte Nordholt, Annelies (Hg.): *La révolution dans les lettres*, Amsterdam 1993.
- Robbe-Grillet, Alain: *La Jalousie*, Paris 1957.
- Robert, Paul: *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris 1986.
- Rochefort, Christiane: *Les stances à Sophie*, Paris 1963.
- Rossum, Françoise: „Sur quelques aspects de l'écriture féminine en France aujourd'hui“ in: Grivel, Charles (Hg.): *Écriture de la religion, écriture du roman*, Lille 1979, S.211-231.
- Rossum-Guyon, Françoise / Stevens, Christa: „Écriture, révolution, histoire. Entretien sur le nouveau roman et l'écriture féminine“ in: Ritter, Henriette / Schulte Nordholt, Annelies (Hg.): *La révolution dans les lettres*, Amsterdam 1993, S.239-251.
- Salgas, Jean-Pierre: „Die französische Gegenwartsliteratur“ in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwarts-literatur*, München, Nachlieferung vom Nov. 1992, S.1-35.
- Santos, Emma: *j'ai tué emma s. Ou l'écriture colonisée*, Paris 1976.
- Sartre, Jean-Paul *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1943; [deutsch: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg 1952.]
- Savigneau, Josyane: „New-York sous tension“ *Le Monde*, 27.02.1987, S.13.
- Schewe, Gerhard: „Gedanken zum zeitgenössischen französischen Roman“ in: *französisch heute* 3, 1992, S.276-282.
- Schoots, Fieke: „L'écriture 'minimaliste'“ in: Ammouche-Kremers, Michèle / Hillenaar, Henk (Hg.): *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam 1994, S.127-144.
- Schreiber, Palmyre: „L'écriture irréconciliée. Un pas de côté. Leslie Kaplan: 'L'excès-l'usine', 'Le livre des ciels', 'Le criminel'“ in: *L'ane. Le Magazin Freudien*, Oct./Déc. 1985, S.42.
- Schulte-Nordholt: *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*, Genf 1995.
- Schwartz, Danielle: „Les femmes et l'écriture“ in: *La Nouvelle Critique*, 116, 1978, S.18-23.
- Shiach, Morag: *Hélène Cixous: A Politics of Writing*, London/New York 1991.
- Siefken-Schulte, Ursula: „Schrift und Körper. Ein Beitrag zur weiblichen Ästhetik“ in: *die horen – Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik*, 131, 1983, S.156-169.
- Slama, Béatrice: „De la 'littérature féminine' à 'l'écrire-femme'. Différence et institution“ in: *littérature; revue trimestrielle* (Paris), 44, 1981, S.51-71.
- Stambolian, George / Marks, Elaine (Hg.): *Homosexualities and French Literature*, Ithaca 1979.
- Stanton, Domna: „Difference on Trial. A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva“ in: Allen, Jeffner / Young, Iris Marion (Hg.): *The Thinking Muse. Feminism and Modern French Philosophie*, Bloomington / Indianapolis 1989, S.156-179.
- Stanzel, Franz: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1982.
- Stefan, Verena: *Häutungen*, München 1975.
- Steinbrügge, Liselotte: „Verborgene Tradition. Anmerkungen zur literarischen Kanonbildung“ in: Kroll, Renate / Zimmermann, Margarete (Hg.): *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen*, Stuttgart / Weimar 1995, S.200-213.
- Suleiman, Susan Rubin: „A Double Margin: Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France“ in: Dejean, Joan / Miller, Nancy K. (Hg.): *Displacements: women, tradition, literatures in French*, Baltimore 1991, S.182-207.
- Thérôme, Victoria: *Hosto Blues*, Paris 1974.
- Thérôme, Victoria: *La dame au bidule*, Paris 1976.
- Théry, Chantal: „Madame, votre sexe... Les auteurs de manuels et les femmes écrivains „ in: *BIEF (Bulletin d'Information des Études Féminines)* (Aix-en-Provence), 17, 1985, S.85-102.
- Vercier, Bruno / Lecarme, Jacques: *La littérature en France depuis 1968*, Paris 1982.
- Vickermann, Gabriele: *Welten wie Kaleidospoke. Menschenbilder und Weltansichten der Postmoderne in französischen und italienischen Anti-Detektivromanen der 80er Jahre*, Diplomarbeit an der Justus-Liebig-Universität Gießen am Fachbereich Romanistik, 1992.
- Weedon, Chris: *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie*, Zürich 1990.
- Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwarts-literatur von Frauen*, Dülmen 1987.
- Wellershoff, Irene: *Innen und Außen. Wahrnehmung und Vorstellung bei Alain Robbe-Grillet und Peter Handke*, München 1980.

Wittig, Monique: *Les Guerillères*, Paris 1969.

Wittig: *Le corps lesbien*, Paris 1973.

Yaguello, Marina: *Les mots et les femmes*, Paris 1978.

Zeltner, Gerda: „Der ‘andere Roman’ und seine Formen“ in: *Neue Zürcher Zeitung*, 233, 7./8.10.1989, S.67-68.

Zeltner, Gerda: „François Bon“ in: Dies.: *Der Roman in den Seitenstrassen: neue Strukturen in der französischen Epik*, Mainz / Stuttgart 1991, S.18-23.

Zeltner, Gerda: *Der Roman in den Seitenstrassen: neue Strukturen in der französischen Epik*, Mainz / Stuttgart 1991.

Zeltner, Gerda: „Eine Musik, ohne Melodie. Leslie Kaplan“ in: Dies.: *Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich*, Mainz 1995, S.187-196.

Zeltner, Gerda: *Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich*, Mainz 1995.

Zimmermann, Margarete: „Literaturgeschichte und weibliche Memoria“ in: Kroll, Renate / Zimmermann, Margarete (Hg): *Feministische Literatur-wissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen – Forschungs-stand – Neuinterpretationen*, Stuttgart / Weimar 1995, S.9-17.

Zola, Émile: *Le roman expérimental*, Paris 1898 [1880].

Themenschwerpunkte von Zeitschriften

„Dossier femmes“ in: *La Nouvelle Critique*, 116, 1978, S.6-54.

„Dossier: Femmes, une autre écriture?“ in: *Magazine Littéraire*, 180, 1982, S.16-41.

„Dossier: Les femmes osent tout écrire“ in: *Lire*, 92, 1983.

„Luttes de femmes“ in: *Tel Quel* 58, 1974, S.93-103.

„La part des femmes“, Themenheft von *Esprit*, 458, 1976.

„Écriture, Féminité, Féminisme“, Themenheft der *Revue des sciences humaines*, 168, 1977.

„Génération 89“, Themenheft von *L'infini* 26, 1989.

„66-86, vingt ans“, Themenheft von *La Quinzaine Littéraire*, 459, 1986.

„Où en va la littérature?“ Themenheft von *L'infini*, 19, 1987.