

2. Schmerzfluchten: Migration, Rebellion und Innovation in *Les Samothraces* (2000)

Im Zentrum von Nicole Caligaris' *Les Samothraces* steht die Flucht der drei illegalen Migrantinnen Sissi la Starine, Sambre und Madame Pépité. Gemeinsam mit einer anonymen Menge anderer Flüchtender treten sie eine lebensgefährliche Reise an, um den politischen Repressionen, den patriarchalen Strukturen und der Perspektivlosigkeit ihres Landes zu entfliehen. »Ici tout est rangé entre quatre murs«¹ und »Ici la vie se passe de nous«², so beschreiben die Migrant/innen die einengende Situation, in der die Gestaltung einer selbstbestimmten Zukunft unmöglich ist. Mit ihrer Flucht versuchen sie in ein neues, unbekanntes »là-bas« zu gelangen, das sie sich als vor Lebendigkeit und Leichtigkeit vibrierend imaginieren: »Tout est vif là-bas, hop-hop, tout est léger, flottement, promenade. Ça vibre là-bas.«³ Angesichts der Hoffnung auf eine freiere und lebendigere Zukunft brechen die Flüchtenden in einer Stimmung euphorischer Rebellion auf, in der sie alle alten Zwänge und Grenzen überwinden und etwas vollkommen Neues beginnen können.

Ihre Flucht stellt für die Migrant/innen jedoch nicht nur eine Befreiung dar, sondern ist auch mit Schmerzerfahrungen und traumatischen Erlebnissen verbunden. Sie müssen geliebte Menschen und ihr gewohntes Umfeld zurücklassen und werden immer wieder zu Zeug/innen, wie andere Flüchtende tödlich verunglücken. Sie selbst erleiden physische Verletzungen und Versehrungen, wenn sie mit bloßen Händen eine Steilküste erklimmen oder ihnen in einem Flüchtlingscamp Schläge, Kälte und der Diebstahl ihrer Habseligkeiten drohen. Erschöpft, durstig und ängstlich befinden sich die drei Protagonistinnen zum Ende des Textes allein als blinde Passagierinnen im Bauch eines Frachtschiffes. Von ihrer Euphorie, ihrer Hoffnung und ihren Zukunftsvisionen, die sie zu Beginn antreiben, ist nun nichts mehr zu spüren. Stattdessen beschreiben sie sich als »trois malheureuses«, »seules, loin, [...] sans guide«⁴ und müssen erkennen, dass sowohl ihre Vergangenheit als auch ihre Fluchterfahrungen »schwer auf ihnen lasten«:

1 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 35.

2 Ebd., S. 36.

3 Ebd., S. 45.

4 Ebd., S. 131.

»Le passé que nous emportons, nous voulons que ce soit un passé en dentelle, qu'il ne pèse pas. Partir. Seules. Vierges. Voilà ce que nous voulons. Comment ça se fait que ça coûte ce prix?«⁵

Diesen Wunsch der drei Frauen nach einem »passé en dentelle« scheint Caligaris in der textuellen Form von *Les Samothraces* einzulösen. Der *Petit Robert* beschreibt »dentelle« als einen »[t]issu très ajouré sans trame ni chaîne, orné de dessins opaques variés«⁶. Ganz ähnlich wie Spitzenstoff besteht der Text aus poetisch verdichteten Passagen (»dessins opaques variés«) und oftmals sehr kurzen Absätzen, zwischen denen sich große Leerräume befinden, wodurch ein fragmentarisches, »gebrochenes« (»ajouré«) Textbild entsteht. Zudem lässt Caligaris bestimmte Elemente aus der »trame«, dem narrativen Rahmen des Textes, weg: Sie löst die Handlung aus einem konkreten geographischen und historischen Kontext heraus, das heißt sie nennt weder Jahreszahlen noch spezifische Ortsangaben – das Land, aus dem sie fortgehen, benennen die Migrant/innen stets nur mit »ici«⁷ und ihr Ziel mit »là-bas«⁸ – und zeichnet die drei Protagonistinnen als vage Figuren ohne psychologische Tiefe. In der erzählerischen Anlage von *Les Samothraces* lehnt sich Caligaris damit an die Literaturexperimente an, mit denen französischsprachige Schriftsteller/innen seit der Nachkriegszeit ihr Misstrauen gegenüber einem traditionellen Romanschreiben formulieren. In einem Interview mit *Matricule des Anges* äußert die Autorin ihr Desinteresse für »histoire[s] bien ficelée[s]« und »personnages bien campés«. Sie stellt vor diesem Hintergrund die Bezeichnung von *Les Samothraces* als »roman« in Frage und bezeichnet den Text als einen »récit«:

En tant que lectrice, j'ai de la difficulté à lire des romans, ça me tombe des mains à partir du moment où il y a une histoire bien ficelée, des personnages bien campés. Tout ce savoir-faire du roman m'est complètement exotique, ça ne m'intéresse pas. En revanche, tout ce qui est souffle, travail musical – qui peut être dans la construction du récit aussi – me passionne. [...] Est-ce que *La Scie patriotique* et *Les Samothraces* sont vraiment des romans? Des récits, oui, mais des romans? Je ne sais pas ce qu'est exactement un roman.⁹

Statt auf ausgearbeitete Handlungen und Figuren fokussiert Caligaris in ihrer *écriture* auf Musikalität (»travail musical«), Rhythmus (»souffle«) und eine »recherche poétique«¹⁰, wie sie später in dem Interview ergänzt. Auch *Les Samothraces* ist ein hybrider Text, der narrative, poetische und szenische Elemente integriert. Neben einer bildhaften Sprache, Wortspielen und Dekonstruktionen der Syntax und Grammatik zeigen sich darin rhythmisch-musikalische und dramatische Aspekte. Ein Beispiel dafür stellt der Ausruf »PAR-TIR TA-TA-TA/PAR-TIR TA-TA-TA/PAR-TIR TA-TA-TA...«¹¹ dar, den die Migrant/innen zu Beginn des Textes vor einem verschlossenen Visumsschalter skandieren

5 Ebd., S. 115.

6 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 678, »dentelle«.

7 Z.B. Caligaris: *Les Samothraces*, S. 11, 35, 38, 42 etc.

8 Z.B. Ebd., S. 29, 30, 40, 52 etc.

9 Guichard, Thierry: »Laboratoire de l'écriture. Entretien avec Nicole Caligaris«, *Le Matricule des anges* 89 (01/2008), S. 20–25, hier S. 23.

10 Ebd.

11 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 21, und folgend: S. 29, S. 44f. Kapitälchen i.O.

und der sich in der Folge refrainartig wiederholt. *Les Samothraces* zeichnet sich durch einen mündlichen Charakter aus, der sich auch in umgangssprachlichen Begriffen und Formulierungen zeigt. So fehlt oftmals das »ne«¹² der französischen Verneinungsklammer oder es finden sich häufig vereinfachte Ausdrucksweisen mit »ça« am Satzanfang wie in dem zu Beginn zitierten »[ç]a vibre là-bas«¹³.

Auch die Ebene der narrativen Vermittlung weist einen starken Fokus auf Oralität auf und spiegelt die Ambiguisierung und Pluralisierung wider, die sich in der *écriture* des Textes findet. In *Les Samothraces* existieren mehrere Erzählstimmen, die sich abwechseln und ineinander übergehen. Zu Beginn des Textes dominiert die Stimme der Migrant/innengemeinschaft, die sich als »nous« oder als ein »on« äußert. Dieses »on« steht für die kollektive, homodiegetische und intern fokalisierte Stimme des Wir, zugleich aber auch für eine heterodiegetische, nullfokalisierte Erzählinstanz, die von außen auf das Geschehen blickt. Im Verlauf des Textes treten sukzessive die drei Protagonistinnen mehr hervor, die aus einer Ich-Perspektive sprechen und ihre Eindrücke, ihre Gedanken, Sorgen und Hoffnungen schildern. Eine Zuordnung der Äußerungen dieser »je« zu einer der drei Frauen ist oftmals nur anhand des Inhalts, manchmal auch gar nicht möglich. Die Perspektiven der Protagonistinnen werden ebenfalls nicht ausschließlich von ihnen selbst vermittelt, sondern wechseln sich mit einer nullfokalisierten, heterodiegetischen Erzählinstanz ab, die das Erleben und die Gefühle der Frauen wiedergibt.

In gleicher Weise, in der die Fokalisierung beständig zwischen den kollektiven und individuellen Stimmen der Migrant/innen changiert, oszilliert er zudem zwischen den Sichtweisen einer gemischtgeschlechtlichen Flüchtlingsgemeinschaft und denen der drei Protagonistinnen. In *Les Samothraces* legt Caligaris eine allgemeine Betrachtung von Flucht und Migration zugrunde, in deren Zuge sie den Fokus vermehrt auf die Frauen lenkt. »Mais les femmes partent depuis toujours! Pourquoi pas nous?«¹⁴, rufen Sissi la Starine, Sambre und Madame Pépite gemeinsam an einer Stelle aus. Dass Caligaris in dem Text Migration als universelle Erfahrung in den Blick nimmt, jedoch immer wieder eine spezifisch weibliche Perspektive in den Vordergrund stellt, zeigt sich bereits in der Überschrift des Textes. Mit *Les Samothraces* spielt Caligaris auf die griechische Siegesgöttin Nike an, deren berühmte skulpturale Darstellung mit dem Titel *Victoire de Samothrace* im Foyer des Pariser Louvre steht. Die Statue zeigt die Göttin, wie sie in einem kraftvollen Vorwärtsschritt und nach hinten gereckten Flügeln auf einem (Kriegs-?)Schiff landet.¹⁵ Über diesen Verweis auf die antike Skulptur stellt Caligaris einerseits die Kontinuität von Migration in der Kulturgeschichte der Menschheit heraus und deklariert das Phänomen als eine transhistorische menschliche Erfahrung. Durch die Referenz auf die Figur der Nike, die nach den mythologischen Erzählungen Zeus im

12 So bereits im ersten Satz des ersten Kapitels: »Il faisait pas chaud.«, Ebd., S. 15.

13 Ebd., S. 45.

14 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 125.

15 Der französische Konsul Charles Champoiseau hat die in Einzelteile zerbrochene Statue 1863 bei Grabungen auf der griechischen Insel Samothrake entdeckt und sie zur Rekonstruktion nach Paris geschickt, vgl. Bernhardt, Johannes Christian: *Das Nikemonument von Samothrake und der Kampf der Bilder*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014, S. 11.

erfolgreichen Kampf gegen die Titanen zur Seite steht und eine Allegorie für Sieg, Erfolg und Mut darstellt, hebt Caligaris andererseits hervor, dass die Flucht in *Les Samothraces* gerade für die Frauen einen mutigen Akt der Selbstbestimmung und Emanzipation bedeutet.¹⁶ Anklänge an die Antike und Mythen finden sich auch in anderer Form in *Les Samothraces*. So erinnert etwa die kollektive Stimme der Migrant/innengemeinschaft an einen Chor, wie er in griechischen Tragödien auftritt.

In seinem Aufbau folgt der Text einer fünfteiligen Struktur. Nach einer Widmung und einem Zitat von Victor Segalen folgt in *Les Samothraces* zunächst ein kursivierter Text ohne Überschrift, der die drei Protagonistinnen kurz vorstellt. Danach schließen sich drei nicht nummerierte Teile mit jeweils vier bis sechs Kapiteln an, die die Flucht schildern. Den fünften und letzten Teil bildet ein Kapitel, das mit dem in Majuskeln gesetzten Titel »LAYOYOU« überschrieben ist. Caligaris formuliert darin eine »reconnaissance de dette«¹⁷ und listet Autor/innen und Texte auf, die sie in *Les Samothraces* inspiriert haben (sie nennt z.B. Hannah Arendt, Roger Caillois, Henri Michaux oder Saint John Perse).

Die drei Hauptteile des *récit* tragen Titel, die an mythologische oder mittelalterliche Erzählungen erinnern: »Les sourcils du dragon«, »La clique des lambdas« und »La nef des plumes«. Die Überschriften der einzelnen darunter gefassten, und ebenso unnummerierten Kapitel lassen den Fluchtweg der Migrant/innen deutlicher hervortreten. Sie lauten z.B. »Les papiers«, »Jeter, laisser, abandonner beaucoup« (Teil 1), »Les cariatides«¹⁸, »La station«, »Le chagrin du retour« (Teil 2) sowie »Les remords«, »Les marins« und »L'arrivée« (Teil 3). Im ersten Teil stehen der Versuch der Migrant/innen im Zentrum, ein Visum zu erhalten und ihr Warten auf die Abfahrt des Busses eines Schleppers. Der zweite Teil schildert ihre Überwindung einer Steilküste an der Landesgrenze und Internierung in einem Auffanglager, in dem den Flüchtenden die Abschiebung droht (dieser Moment erscheint gleich jenes retardierenden Moments, wie er sich auch in antiken Dramen findet). Der dritte Teil beschreibt schließlich die Meeresüberfahrt der Frauen und ihre Ankunft im Hafen eines anderen Landes.

Indem Nicole Caligaris in *Les Samothraces* die Flucht und die Erfahrungen illegaler Migrant/innen in den Fokus rückt, widmet sie sich einem Thema, das im 21. Jahrhundert vielfach in der Literatur und Kunst, in den Kultur- und Sozialwissenschaften und vor allem in den Medien verhandelt wird. Wenn sie die spezifische Zeit zwischen dem Fortgehen aus dem alten und der Ankunft in einem neuen Land in den Blick nimmt, leuchtet sie einen Erfahrungsraum aus, der kaum in medialen und öffentlichen Diskursen zu Migration und Flucht präsent ist. Im Folgenden steht die Frage im Zentrum,

16 Zur Figur der Nike und ihrer mythologischen Bedeutung siehe Preller, Ludwig: *Griechische Mythologie. Theogonie und Götter*, Bd. 1, 4. Aufl., Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1894, S. 494-496. Prellers Übersicht stellt bis heute die ausführlichste Darstellung der griechischen Siegesgöttin dar. Nachfolgende und neuere Überblickswerke erwähnen sie, wenn überhaupt, oftmals nur am Rande.

17 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 135.

18 Auch diese Überschrift beinhaltet einen Verweis auf die Antike. Eine Karyatide bezeichnet eine steinerne Säule, die als Frauenfigur gestaltet ist und oft in griechischen Tempeln zu finden ist, vgl. Schmidt, Evamaria: *Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst*, Würzburg: Tritsch 1982.

auf welche Weise Caligaris in dem Text die ambivalente, zwischen euphorischer (Gesellschafts-)Revolte und traumatischen Schmerzerfahrungen oszillierende Reise der Flüchtenden literarisch darstellt, erzählerisch vermittelt und darüber auch die Lesenden das Erleben der Migrant/innen gleichsam erfahren lässt. In dem Kapitel kann gezeigt werden, inwiefern *Les Samothraces* ein programmatisches Beispiel für Caligaris' experimentelle Literatur darstellt, in der sie gesellschaftspolitische Einmischung und poetisches Erneuerungsstreben miteinander verbindet und stets auf der Suche nach den ungehörten/unerhörten und verborgenen Dimensionen des Menschlichen ist.¹⁹

2.1 »Le bal des lucioles«: Aufbrüche erzählen

Beim Aufblättern von *Les Samothraces* erblicken die Leser/innen zunächst eine Widmung an drei Frauen: »in memoriam/Léonne Bardeau/Mariette Caligaris//à Madeleine Assas«²⁰. Auf der übernächsten Seite folgt ein Zitat von Victor Segalen, das seinem Reiseroman *Équipée* entstammt: »Je me dépars ainsi de ce pays peuplé de couleurs immobiles./ V. Segalen, *Équipée*.«²¹ Auf einer weiteren Seite beginnt schließlich der bereits angesprochene längere kursivierte Text:

Imaginons trois femmes.

Une gamine, dix-neuf ans, une ambition. Mais comme perspective ici, rien du tout. Un mariage et encore, ça n'est pas joué, un apprentissage qui débouchera peut-être sur un poste d'employée, ça n'est pas sûr, les aînés tiennent ferme les positions, les études sont chères. Les projets ne sortent pas des rêves, les femmes pas des maisons, en principe. Et pour les esprits indépendants, le vieux quartier n'est plus très sûr, trop d'amis ont déjà disparu d'une façon ou d'une autre.

Une jeune femme qui vient de perdre son mari. Maintenant c'est à elle d'assurer l'éducation de sa gosse encore petite. Mais comme travail ici, rien du tout. Ce qui se profile, c'est un second mari choisi dans le voisinage et une arrière-boutique chichement éclairée.

Une troisième, la plus âgée. Elle a mené consciencieusement son existence de servante: de son mari, de ses fils, d'une clientèle qui la paye en pourboires. L'idée la prend de jouer autrement son dernier quartier de vie.

Partir.

Comme des milliers d'autres.

*Voici le dit de celles qui mènent le cœur des migrants.*²²

19 So bezeichnet Thierry Guichard die Autorin in einem Interview auch als »chasseuse d'inouïs«, Guichard, Thierry: »La Chasseuse d'inouïs«, *Le Matricule des anges* 89 (01/2008), S. 16-18.

20 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 7. Kursivierung i.O.

21 Ebd., S. 9. Kursivierung i.O. Vgl. Segalen: *Équipée*, S. 18.

22 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 11f. Kursivierung i.O.

In *Seuils* (1987) definiert Gérard Genette die Textformen, die einen eigentlichen Text im engeren materiellen Umfeld flankieren und zu denen er den Namen des/der Autor/in, den Buchtitel, Vorworte, Illustrationen, Kapitelüberschriften etc. zählt, als Peritexte. Zusätzlich entwickelt Genette den Begriff der Epitexte, unter denen er Interviews, Tagebücher, Korrespondenzen usw. des/der Autorin versteht.²³ Peri- und Epitexte fasst Genette unter dem übergeordneten Begriff der Paratexte, die, so schreibt er gleich am Beginn seines gleichnamigen Essays, eine Schwelle (»seuil«) zwischen dem Text und der Welt darstellten.

Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil* [...] qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. [...] Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction*: lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés.²⁴

Nach Genette beherbergt der Übergangs- und Randbereich (»frange«) der Paratexte immer einen Autor/innenkommentar (»commentaire auctorial«). Diese »Beiwerke«²⁵, wie die deutsche Übersetzung von *Seuils* titelt, stellen einen Ort dar, an dem sich die Schriftsteller/innen äußern (können), um in eine Interaktion und sogar eine Verhandlung (»transaction«) mit den Lesenden über ihren Text treten können. Das Ziel dieser »transaction[s]« besteht laut dem Literaturwissenschaftler zumeist darin, gleichsam auf die Leser/innen einzuwirken (»une action sur le public«), um – aus der Sicht des/der Autorin – eine treffende(re) Lektüre zu ermöglichen und eine wohlwollende(re) Rezeption zu erreichen (»un meilleur accueil du texte«, »une lecture plus pertinente«). Aus diesem Grund finden sich in Paratexten oftmals programmatische Hinweise der Schriftsteller/innen auf literarische Strategien.

Auch in *Les Samothraces* erscheinen die drei kurzen Texte, die dem ersten Hauptteil »Les sourcils du dragon« voranstehen, wie Schwellen, oder sogar Stufen, die die Leser/innen nach und nach in die Thematik, die Handlung und die *écriture* hineinführt. Schon die ersten beiden kurzen Peritexte weisen auf zentrale Bestandteile und Sujets von *Les Samothraces* hin: Die Widmung wendet sich an drei Frauen (Léonne Bardeau, Mariette Caligaris, Madeleine Assas) und das Segalen-Zitat ruft das Motiv des Reisens, und genauer noch das des Aufbruchs aus einem Land auf (»je me dépars de ce pays«). Der dritte Text führt schließlich die drei weiblichen Protagonistinnen ein und gibt einen ersten Eindruck von ihren Lebensumständen und den Gründen ihrer Flucht. In diesem längeren kursivierten Text zeigt sich darüber hinaus deutlich die Stimme Caligaris', die die Lesenden bereits bis dorthin geleitet hat. Die Figurenbeschreibungen eröffnen mit der Aufforderung an die Leser/innen, drei Frauen zu imaginieren: »Imaginons trois

23 Vgl. Genette, Gérard: *Seuils*, Paris: Seuil 1987, S. 20ff., insb. S. 26.

24 Ebd., S. 7f. Herv. i.O.

25 Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1989.

femmes.« Dieser Satz konstituiert damit einen Schwellenmoment, wie ihn Genette beschreibt. Die Stimme der Autorin nimmt die Lesenden an die Hand, um sie aus der außertextuellen Welt (der noch die Widmung und das Zitat von Segalen angehören) nun in den Raum des literarischen Textes hineinzuführen.

In den drei folgenden Absätzen skizziert sie die drei Frauen und ihre Lebensumstände, sodass sie wie *dramatis personae* wirken, die in dramatischen Texten oftmals in einem der ersten Szene oder dem ersten Akt vorangestellten Figureninventar präsentiert werden. Anstatt auf einer Bühne zu erscheinen, erstehen die Figuren performativ vor dem geistigen Auge der Leser/innen. Die Lesenden begegnen einer sehr jungen Frau (»Une gamine, dix-neuf ans, une ambition.«), einer jungen Witwe und Mutter einer kleinen Tochter (»Une jeune femme qui vient de perdre son mari.«) und einer älteren Frau (»Une troisième, la plus âgée.«), die ihr bisheriges Leben als »servante [...] de son mari, de ses fils, d'un clientèle qui la paye en pourboires« verbracht hat. Gemeinsam ist diesen drei Frauen, dass sie alle an einem Punkt in ihrem Leben stehen, an dem sie jeweils ihre bevorstehende und weitere Zukunft oder ihren bisherigen Lebensweg reflektieren. Dabei zeichnet sich jedoch ab, dass sie sich in einer Gesellschaft befinden, die gerade für die junge Generation keinerlei Perspektiven bereit hält. »Mais comme perspective ici, rien du tout«, heißt es in dem Portrait der jüngsten der Frauen. Die Portraits deuten eine schwierige gesellschaftspolitische Situation an, in der Arbeits- und Ausbildungsplätze rar sind (»comme travail ici, rien du tout«) oder von Älteren blockiert werden (»les aînés tiennent ferme les positions«), Bildung ein teures Luxusgut ist (»les études sont chères«) sowie politische Repressionen vorherrschen, in denen jede Form von freiem Denken und freier Meinungsäußerung unterbunden wird: »Et pour les esprits indépendants, le vieux quartier n'est plus très sûr, trop d'amis ont déjà disparu d'une façon ou d'une autre.«

In allen drei Portraits spielt Caligaris darauf an, dass die prekären wirtschaftlichen Bedingungen und die repressive Politik zu einer Reaffirmation traditioneller, patriarchaler Geschlechternormen führen. Für Frauen bestehen keine anderen Zukunftsmöglichkeiten als eine (zweite) Ehe und oftmals bleibt ihnen nur, eine Hausfrauenrolle anzunehmen (»Les projets ne sortent pas des rêves, les femmes pas des maisons, en principe.«) oder eine Arbeit, die »in spärlich beleuchteten Hinterzimmern eines Geschäfts« (»dans [...] une arrière-boutique chichement éclairée«) stattfindet. Die Figurenbeschreibung der ältesten der drei Frauen endet mit der Ankündigung, dass sie ihren »dernier quartier de vie« anders, und vor allem spielerischer als ihren bisherigen Lebensweg zu gestalten sucht (»L'idée la prend de jouer autrement son dernier quartier de vie.«). Der Satz scheint damit eine »idée« auszudrücken und zu formulieren, die sich auch in den beiden vorhergehenden Portraits andeutet: den Wunsch aller drei Frauen nach einer wirtschaftlich besseren Situation, einer selbstbestimmten Zukunftsplanung und der Befreiung aus den politischen Repressionen und einengenden (Geschlechter-)Normen.

Auf die Figurenbeschreibungen folgt ein Absatz, der sich assoziativ auf die zuvor portraitierten Frauen bezieht und suggeriert, dass sie sich »wie tausend andere« schließlich dazu entscheiden, aufzubrechen, um anderswo bessere Arbeits- und Lebensbedingungen zu finden: »Partir./Comme des milliers d'autres.« Durch den Infinitiv »partir« beginnen sich die drei *dramatis personae* gleichsam in Bewegung zu setzen, das

heißt, die Handlung von *Les Samothraces* fängt demnach bereits hier an oder wird an dieser Stelle angekündigt und vorweggenommen. Darüber hinaus werden die Frauen exemplarisch und zu Stellvertreterinnen von »milliers d'autres«, die vor ihnen aufgebrochen sind, mit ihnen aufbrechen und noch aufbrechen werden.

Im letzten Satz zeigt sich erneut die Stimme der Autorin, die sich auch im ersten Satz (»Imaginons trois femmes.«) äußert: »Voici le dit de celles qui mènent le chœur des migrants.«. Das Wort »voici« stellt eine performative Präsentationsgeste dar, mit der ein/e Sprecher/in nicht nur auf Objekte oder Personen verweisen kann, die sich in unmittelbarer Nähe befinden. »Voici« kann auch genutzt werden, um auf Dinge hinzuweisen, »dont il va être question dans le discours«²⁶, die also in einem sprachlichen/schriftlichen Ausdruck folgen werden. Die Präposition »Voici« verbirgt zudem den Imperativ »Vois-ci« und integriert damit eine Einladung oder vielmehr noch eine Aufforderung an die Zuschauer/innen, Zuhörer/innen oder Leser/innen, sich dem Gezeigten/Gesagten/Geschriebenen zu nähern und sich damit auseinanderzusetzen. »Vois-ci« beinhaltet zudem eine Geste des An- und Darbietens seitens des/der Sprechers/in. In der Coda der Figurenportraits zu Beginn von *Les Samothraces* ist es »le dit de celles qui mènent le chœur des migrants«, den die Stimme der Autorin der Leserschaft präsentiert. »Dit«, als substantiviertes *participe passé* des Verbs »dire«, bedeutet »ce dont on vient de parler«²⁷. »Celles qui mènent le chœur des migrants« bezieht sich auf die Frauen, die zu Beginn des Peritextes skizziert wurden und schließlich losziehen, um der wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Situation zu entkommen. Sie sind nun nicht mehr diejenigen, die »wie tausend andere« fortgehen, sondern sie werden zu jenen, die bereits unterwegs sind, um von einem Land in ein anderes zu gelangen (»migrants«) und die als Wort- und Anführerinnen eines »chœur des migrants« fungieren.

Der letzte Satz stellt damit eine Zäsur dar. In der Leerzeile zwischen »Comme des milliers d'autres« und »Voici le dit« ist etwas passiert: Der Aufbruch der Frauen und der Migrant/innengemeinschaft hat bereits stattgefunden, möglicherweise auch die gesamte Flucht. Durch das im Präsens stehende Verb »mener« (»mènent«), bleibt auf den ersten Blick unklar, ob sich die Migrant/innen noch auf ihrem Weg befinden oder bereits angekommen sind. Das Wort »dit«, das ein Partizip darstellt, weist jedoch auf letzteres hin: Die Reise liegt in der Vergangenheit und die drei Frauen haben schon mündlich davon berichtet – und im gleichen Zuge stellvertretend auch den unzähligen »tausend anderen« eine Stimme gegeben, die sich zu einem »chœur des migrants« formieren. Die Gegenwartsform von »mènent« weist in diesem Fall vielmehr darauf hin, dass die Erzählung der Flucht als ein gleichsam präsentischer Erfahrungsbericht folgen wird. Der Ausdruck »Voici le dit de celles qui mènent le chœur des migrants« zeigt, dass es nicht die Frauen selbst sein werden, die im anschließenden Text selbst ihre Erlebnisse schildern, sondern die Stimme der Autorin, die das »Gesagte«, also die Erzählung(en) der Migrantinnen, den Leser/innen darbietet.

Das Sprechen der Frauen bleibt ausgespart: Die Stimme, die die drei Figuren und ihre Lebensumstände in dem kursivierten Peritext präsentiert, geriert sich als eine In-

26 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 2729, »voici«.

27 Ebd., S. 761, »dit, dite«.

stanz, der die Figuren ihre Erfahrungen und Erlebnisse berichtet haben, die sie nun in Textform wieder- und weitergibt. Caligaris verweist damit auf ein tradiertes Literaturmotiv, laut dem sich der/die Autor/in in einer Rolle als Vermittler/in dessen inszeniert, was er/sie gehört hat oder ihm/ihr von anderen zugetragen wurde. Ein solches Erzählen des Erzählten findet sich in der mittelalterlichen Literatur wieder sowie in abgewandelter Form in den Herausgeber/innenfiktionen kanonischer französischen Briefromane des 18. Jahrhunderts, beispielsweise in Montesquiens *Lettres Persanes* (1721), Jean-Jacques Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) oder Choderlos de Laclos *Liaisons dangereuses* (1782). Caligaris spielt mit der (Nicht-)Fiktionalität der Flucht- und Migrationserfahrungen der Migrantinnen, die sie in *Les Samothraces* wiedergibt: Die Aufforderung »Imaginons trois femmes.« zu Beginn lässt darauf schließen, dass die drei weiblichen Figuren fiktiv sind. Der letzte Satz – »Voici le dit de celles qui mènent le chœur des migrants« – stellt hingegen heraus, dass die Autorin ihrem Text authentische Erzählungen von Migrant/innen verschriftlicht, deren mündliche Zeugnisse nun bei ihr (endlich) Gehör gefunden haben. Im »commentaire auctorial« – wie es bei Genette hieß – des Peritextes stellt sich die Stimme der Autorin als ein Depot der Worte der drei Frauen dar, die sie ihr mitgegeben haben.

Auf den ersten Blick erscheint der vorangestellte Text wie ein Figurenverzeichnis. Das *close reading* zeigt jedoch, dass er auch als ein programmatisches *poème en prose* bezeichnet werden könnte: Zum einen erzählt der Peritext bereits die Handlung und die Geschichte von *Les Samothraces* – die Flucht der drei Frauen und eines anonymen Migrant/innenkollektivs – *en miniature*. Zum anderen nimmt er in seiner assoziativen *écriture* die Poetik des Textes vorweg, die vieles nur andeutet und der Interpretation der Leser/innen überlässt. Die Ankündigung »Voici le dit« weist zudem auf den mündlichen Charakter voraus, der sich ebenso auf der poetischen wie auch auf der Erzählebene des *récit* wiederfindet. In *Les Samothraces*, das legt der Peritext nahe, lässt die (Stimme der) Autorin die Migrantinnen und die sie begleitende Flüchtlingsgemeinschaft sprechen und ihre Erfahrungen berichten. Sie selbst nimmt jedoch auch die Funktion einer narrativen Vermittlerin und Erzählinstanz ein, die die verschiedenen Stimmen der Frauen und der anderen Flüchtenden im Hintergrund arrangiert und orchestriert.

Auf diese Weise entsteht das eingangs angesprochene plurale Erzählverfahren in *Les Samothraces*, die zwischen einer homodiegetischen Perspektive eines kollektiven »nous«/»on« sowie den individuellen Ich-Stimmen der drei Protagonistinnen und der heterodiegetischen Perspektive einer nullfokalisierten Erzählinstanz changiert. Die ersten beiden Kapitel »Les papiers« und »Le coton des réflexes« des ersten Teils »Les sourcils du dragon« führen die Leser/innen in diese ambigue Erzählweise ein. Beide schildern, wie eine Menschenmasse vor einem verschlossenen Schalter ausharrt, um einen Visumsstempel zu bekommen und abreisen zu können. »Les papiers« eröffnet *in medias res* inmitten der Schlange stehenden Menge an Aufbruchswilligen.

Il faisait pas chaud. Ceux qui arrivaient les derniers se serraient contre les autres. Pousaient d'un cran. S'immisçaient comme ils pouvaient pour être avec nous tous, dans le

rang, pas les derniers. On avançait comme ça régulièrement.
On était venus la veille, prendre la queue dehors. Attendre.²⁸

Les Samothraces eröffnet mit einem Perspektivwechsel: Die ersten beiden Sätze lassen zunächst auf die Sichtweise einer heterodiegetischen, nullfokalisierten Erzählinstanz schließen, die die sich zusammendrängenden Menschen von außen betrachtet (»Il faisait pas chaud. *Ceux* qui arrivaient les derniers se serraient contre les *autres*.«, Herv. F.K.). Mit dem dritten Satz verschiebt sich der Blick jedoch in die Perspektive eines gemeinschaftlichen »nous«, das seine Erinnerungen an diesen Moment inmitten des Gedränges formuliert: »S'immisçaient comme ils pouvaient pour être avec *nous* tous, dans le rang, pas les derniers.« (Herv. F.K.) Der darauffolgende Satz – »On avançait comme ça régulièrement« – ist schließlich auf zwei Weisen lesbar: Zum einen als »nous avançons«, zum anderen auch als »ils avançaient«. »On« kann hier demnach als umgangssprachlicher Ersatz für die erste Person Plural, aber auch für die dritte Person Plural stehen.²⁹

In »Les papiers« oszilliert die Erzählperspektive ausschließlich zwischen »nous« und »on« und richtet den Fokus auf das kollektive Erleben der gesamten Gemeinschaft der Aufbruchswilligen. Erst im zweiten Kapitel tauchen nach und nach die drei weiblichen Figuren auf, die der kursivierte Peritext zuvor angekündigt hat. Am Anfang von »Le coton des réflexes« stimmen die Wartenden einen »chant du départ«³⁰ an und trommeln singend auf die Verkleidung des verschlossenen Visumsschalters: »Toute la file de tête à taper sur le formica du guichet:/PAR-TIR TA-TA-TA/PAR-TIR TA-TA-TA/PAR-TIR TA-TA-TA.../C'était l'aube. Et le jour était bon. On le sentait.«³¹ In diesem Moment richtet sich die Aufmerksamkeit der Menge »plötzlich« auf eine junge Frau, da sie »seltsam« zu atmen beginnt: »Tout d'un coup en voilà une qui se mit à respirer drôlement.«³² Im weiteren Verlauf wird sie von Hustenanfällen geschüttelt und ist kurz davor, das Bewusstsein zu verlieren. Während dieser Panikattacke, die sie augenscheinlich erleidet, verschiebt sich die Fokalisierung von dem kollektiven »nous« zu der jungen Frau:

On la sentait partir.

Se retrouver avec une femme dans les pommes au moment de l'ouverture, ça ne nous arrangeait pas. Elle allait nous retarder celle-là [...].

Seulement, elle ne voulait pas sortir, elle secouait la tête, elle serrait contre elle sa pochette avec tous ses papiers. Elle avait le poing tout bleu, contracté au possible. [...] Elle disait non.

Je dois partir, pas moyen...

C'était à peine un souffle.

Elle gargouillait: ça va passer, ça va passer.

28 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 15.

29 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 1741, »on«.

30 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 20.

31 Ebd., S. 21. Kapitälchen i.O.

32 Ebd.

C'est à cause des cauchemars.

J'ai toujours rêvé.

Elle divaguait! Ça n'était pas le moment.

Un peu partout, ça gueulait Stop.

Sortez-la, pas d'histoires!

Il y en a qui attendent!

Et le guichet allait ouvrir...

On tenta de la dégager vers la porte: un service à lui rendre, non?

Non, non, elle résistait, elle y mettait ce qu'elle avait de force. Elle toussait comme un animal. Elle parvenait à remuer. [...]

Sambre. Elle avait un regard concentré sur les ombres.

Le cœur soulevé, la conscience au bord du noir et la bouche pleine de salive, il lui fallait partir, elle ne céderait pas.³³

Der Blickwechsel geht mit dem Widerstand der Protagonistin einher, von der Menge hinausgetragen zu werden und ihren Platz in der Warteschlange vor dem Schalter zu verlieren. Je mehr sie sich anstrengt, bei Bewusstsein zu bleiben und die Kontrolle über ihren Körper (wieder) zu erlangen, umso mehr nimmt sie Gestalt an: Sie beginnt, wenn auch erst noch kaum hörbar, zu sprechen (»Je dois partir, pas moyen...«), über sich zu reflektieren (»C'est à cause des cauchemars.//J'ai toujours rêvé.«) und sich mehr zu bewegen (»Elle parvenait à remuer.«). Dieser Prozess mündet schließlich in der Nennung ihres Namens: »Sambre.« Die anderen beiden Frauen lösen sich auf ähnliche Weise als individualisierte Figuren sukzessive aus der Masse heraus. Madame Pépita, die älteste der drei, klimpert lautstark mit einem Geldstück, während sie sich einen Weg durch die Wartenden an den Anfang der Schlange bahnt:

Dans les dernier rangs, ça se mit à cliqueter, c'était celle qui depuis des heures tripotait un sou troué comme les pickpockets une pièce de cinq. Elle fraya son passage, à l'anguille, toute brillante au milieu des gens fatigués de tenir et elle visa le comptoir du guichet.³⁴

Als sie gemeinsam mit den anderen zwei am Schalter angekommen ist, wiederholt sie dort für sich selbst eine Variante ihres Namens auf Deutsch: »Ich bin Pépita/Ich bin Lucky Pépita«³⁵ Die jüngste von ihnen macht schließlich mit ihrer Stimme auf sich aufmerksam und setzt ihre Hüften ein, um die Masse auseinanderzutreiben und nach vorne zu gelangen: »Une autre, depuis les rangs du fond, décida de forcer le passage.

33 Ebd., S. 22f.

34 Ebd., S. 23.

35 Ebd., S. 26. Herv. i.O.

Graine de star, voix puissante, volonté d'aiglonne./Allez!/Elle se mit à rouler des hanches pour écarter brutalement les autres, trop nombreux, abrutis par des semaines d'attente [...].³⁶ Auch ihren Namen (Sissi la Starine) erfahren die Leser/innen, als sie sich schließlich mit den Ellenbogen auf den Schalter stützt: »La Starine s'accoudait posément au comptoir juste devant le guichet, en bloquant bien la place; première à l'ouverture.«³⁷

Die performative Gestaltwerdung aller drei Frauen geht mit ihrem Heranrücken an die Ausgabe ihrer Visa einher. Insbesondere der Auftritt Sambres erscheint wie eine Selbst- und Wiederbelebung, denn je näher sie dem Schalter und der Hoffnung auf einen Visumsstempel kommt, umso lebendiger wird sie und umso mehr erlangt sie ihre Fähigkeit zu sprechen zurück: »Le sang revenait. La salive refluit. Plus on approchait du guichet, mieux ça allait.«³⁸ Die anderen beiden Frauen mobilisieren ebenfalls ihre (Lebens-)Kräfte, um sich bessere Wartepplätze zu sichern und heben sich dadurch aus der müden, erschöpften Menge hervor. Madame Pépité erscheint »toute brillante au milieu des gens fatigués de tenir«, als sie sich durch die anderen hindurchschlängelt (»à l'anguille«) und Sissi la Starine setzt ihre »voix puissante« und »volonté d'aiglonne« ein, um die Unzähligen (»trop nombreux«), die »von Wochen des Wartens benommenen sind« (»abrutis par des semaines d'attente«) zur Seite zu schieben. In den Präsentationen der drei Frauen zeichnet sich bereits die Stimmung ab, mit der sie die Flucht antreten und die von einem unbedingten, euphorischen Aufbruchswillen, dem Eindruck einer neuen Lebendigkeit und neuen Sprech- und Äußerungsmöglichkeiten geprägt ist. Nach ihrer Einführung im Kapitel »Le coton des réflexes« verschmelzen die drei Frauen und ihre Stimmen wieder mit dem Migrant/innenkollektiv. Im Verlauf von *Les Samothraces* sie jedoch regelmäßig vereinzelt aus der Menge hervor, mal als individualisierte Figuren, mal als entpersonalisierte, weibliche (Ich-)Stimmen, mal als kleine Binnengemeinschaft innerhalb der großen anonymen Gemeinschaft der anderen Flüchtenden und nehmen mehr und mehr Raum ein – bis sie im letzten Teil nur mehr noch zu dritt sind.

»Parmi tous ceux qui tentèrent le voyage, tampon ou pas, ticket ou pas, elles étaient trois«³⁹, heißt es so, als sich die drei Frauen und eine Reihe anderer dazu entscheiden, in den Bus eines Schleppers zu steigen und den Aufbruch zu wagen, auch ohne einen Visumsstempel erhalten zu haben. Die Busfahrt markiert die zweite Etappe der Flucht und erstreckt sich über das vierte und letzte Kapitel (»Jeter, laisser, abandonner beaucoup«) des ersten Teils bis zum ersten Kapitel (»La cadence«) des zweiten Teils von *Les Samothraces*. In diesen beiden Kapitel dominiert die Stimme des kollektiven Wir. Kurz vor und nach der Abfahrt des Busses skandiert die Migrant/innengemeinschaft ihren Unmut über die gesellschaftliche Situation und formuliert zugleich euphorisch ihre Vorfreude auf die Freiheit, der sie entgegenblicken. Die Ausrufungen beginnen, als die drei Protagonistinnen und die anderen Flüchtenden, die einen Platz in dem Bus

36 Ebd., S. 24.

37 Ebd., S. 26.

38 Ebd., S. 25.

39 Ebd., S. 29.

ergattert haben, in das Fahrzeug einsteigen und ihr Gepäck verstauen. Sie werden dabei von all jenen beobachtet, die zurückbleiben – und von denen sich schließlich noch einige heimlich in die Gepäckfächer des Kofferraums zwängen werden: »Sur le trottoir, tous ceux qui regardaient grimper les autres et s'installer au fond du car, qui se disaient Ils vont partir, ils partent./Et nous?«⁴⁰ Nach einem großen Absatz folgt eine Passage, in der die Stimme des »nous« die Chancen- und Zukunftslosigkeit und die unfreiheitlichen Lebensbedingungen anklagt:

Vous voulez nous laisser comme des sacs, comme des blocs, ancrés là, immobiles, hors de portée de tout.

Il n'y a pas de courant ici: sol mouvant, marécage et nos chevilles enlisées. Voilà ce que nous avons comme chance ici: zéro.

Ici tout est entre quatre murs [...]. Et nous, [...] nous avons notre rang désigné sans victoire, sans palpitation, métronomes dans notre poulx, dans notre démarche de peu d'envergure, notre façon de parler selon les règles et de mesurer notre voix, de mesurer nos paroles comme nous l'avons appris. [...]

Ici la vie se passe de nous. Elle nous charrie vers la même fin; roulés, cassés, nous sommes des choses mortes emportées comme des riens.⁴¹

Es ist unklar, wer hier spricht – die, die bleiben (müssen) oder die, die fortgehen (können)? Die Adressierung an ein »vous« ist auf zweifache Weise lesbar. Zum einen scheint sich die Rede der Zurückbleibenden fortzusetzen, die sich im vorhergehenden Absatz fragen »Ils vont partir, ils partent./Et nous?« und die die Aufbrechenden nun mit der Lebenssituation konfrontieren, in der sie sie zurücklassen. Zum anderen scheinen mit dem »vous« auch die Stellvertreter/innen der repressiven Politik und Gesellschaftsnormen angesprochen, gegen die sich jene, die bereits im Bus sitzen und auf die Abfahrt warten, mit ihrer Flucht auflehnen. Durch diese Oszillation zwischen den beiden Perspektiven entsteht der Eindruck, dass sich beide Gruppen gemeinsam äußern und in ihrer kollektiven Ablehnung der bestehenden Situation miteinander verbunden sind. Ihre Anklage richtet sich insbesondere gegen die Gleichschaltung des Lebensrhythmus (»métronomes dans notre poulx«), in dem alle ohne eigenen Antrieb und eigene Gestaltungsmöglichkeiten wie leblos (»choses mortes«) auf das gleiche Ziel zutreiben (»vers la même fin«).

Das »nous« deutet in der Passage zudem einen Zusammenhang zwischen den gesellschaftlichen und politischen Reglementierungen und der Unmöglichkeit eines freien Sprechens an (»métronomes dans [...] notre façon de parler selon les règles et de mesurer notre voix, de mesurer nos paroles comme nous l'avons appris«), den es in der Folge mehrmals aufruft. An einer Stelle erwähnen sie die »Heiserkeit« ihrer Stimmen und die »dicke Luft«, die ihnen jede freie Bewegung, das Atmen und das Denken erschwert und eine Atmosphäre hervorruft, in der es nicht möglich ist, »den Kopf zu heben« und Widerspruch zu leisten: »Nous voulons parler, notre voix enrouée nous trahit. Et si nous voulons danser, nous sommes sans souffle dans l'air épais. Relever la tête,

40 Ebd., S. 35.

41 Ebd., S. 35f.

non: il fait trop lourd ici.«⁴² In einer anderen Passage unterstreichen sie, dass nicht nur freie Äußerungen unterdrückt werden, sondern dass auch die Sprache selbst bereits ein zentrales Mittel zur Regulierung der gesellschaftlichen Normen und der politischen Repressionen darstellt.

Et vous voulez nous laisser muets, obéissants. [...]

Vivre aspirés par la bouche de nos pères, modelés par leur salive, modelés par leur langue à la forme des sons, à la forme des mots qui sont les leurs depuis toujours et qui ne peuvent pas leur écorcher la gorge.⁴³

Nicht nur sind die Menschen selbst durch die »Sprachlaute« (»modelés par leur langue à la forme des sons«) ihrer Väter geformt, sondern sie leben auch wie »aspirés par la bouche de nos pères«, in gleichsam mündlichen Gefängnissen der gesellschaftlichen und politischen Obrigkeit, deren Wände aus Worten, Diskursen und Sprachstrukturen bestehen.

Den Aufbruch aus dieser Gesellschaft deklariert das »nous« als einen Akt der Revolte, mit dem die Flüchtenden Widerstand gegen die Normen, Regeln und Einschränkungen leisten und sich daraus befreien: »Nous, au lieu de baisser les yeux, au lieu de hocher la tête, nous, seuls, délestés, nous partirons.«⁴⁴ Zwischen den Passagen, in denen die Migrant/innengemeinschaft die Anklage an die bestehenden Verhältnisse formuliert, stehen so immer wieder Ausrufe, in denen sie das Leben verbildlichen, dem sie entgegenstreben: »Là-bas, les mots ont leur portée. Parler c'est parler. Les combinaisons prennent, les affaires tournent. C'est le bal des lucioles, là-bas.«⁴⁵ Und an einer späteren Stelle: »Là-bas les choses n'ont pas cette mollesse, pas cette résistance au tourbillons. Tout est vif là-bas, hop-hop, tout est léger, flottement, promenade. Ça vibre là-bas. La gravité n'est pas la même. Et les hasards se produisent.«⁴⁶ Das Leben, das sie sich an diesem unbestimmten Ort imaginieren, beschreiben sie als einen »bal des lucioles«, also einen Glühwürmchen-Tanz. Das Bild der »lucioles« findet sich in der europäischen Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts wieder. In seinem »Articolo delle lucciole« (1975) und anderen Schriften ernannt Pier Paolo Pasolini die lumineszierenden Insekten zur »Metapher der Widerstandskraft der geknechteten und entmachteten Einzelnen« und zu einem »Sinnbild des Kampfes gegen den Faschismus, gegen Homophobie, gegen Un-

42 Ebd., S. 36.

43 Ebd., S. 40f.

44 Ebd., S. 43.

45 Ebd., S. 37.

46 Ebd., S. 45.

terdrückung jeglicher Art«⁴⁷. Wenn sich die Migrant/innen das Leben »là-bas« als einen »bal des lucioles« verbildlichen, beschreiben sie damit eine tolerante und demokratische Gesellschaft, in der sie keinerlei Einschränkungen mehr unterworfen sind und selbstbestimmt handeln können. Zudem verweist das Symbol der tanzenden Glühwürmchen auch auf die Stimmung, die unter den Aufbrechenden herrscht und ebenso »schwirrt«, flirrt und schillert wie ein Schwarm der kleinen Leuchttiere. Diese Euphorie zeigt sich in den Beschreibungen, in denen die Migrant/innen von der Leichtigkeit, Lebendigkeit und der Sprachfreiheit (»Là-bas, les mots ont leur portée.«; Tout est vif là-bas, hop-hop, tout est léger, flottement, promenade. Ça vibre là-bas. La gravité n'est pas la même.) schwärmen, die sie sich »là-bas« erhoffen. Zwischen den Flüchtenden herrscht eine Aufbruchsstimmung, die sich auf poetischer Ebene des Textes widerspiegelt, wenn sie ihrer Ungeduld, ihrer Aufregung und ihrem Freiheitsdrang in einer bildhaften Sprache Ausdruck verleihen.

Non, nous n'avons plus de patience.

Nous avons besoin de ciel, nous avons besoin de vent. Nous voulons l'avènement du confus, la tension des forces mal harmonieuses, le soulèvement des plaines, l'agitation des bases terrestres.⁴⁸

Die Migrant/innen metaphorisieren an dieser Stelle die Atmosphäre, die unter den Aufbrechenden vorherrscht: Sie haben das Bedürfnis nach Weite (»ciel«) und nach einem Neuanfang, an dem alles Alte »weggeweht« wird (»vent«). Die Flucht stellt für sie einen Moment der Chaotisierung (»confus«) und Erschütterung des Bekannten dar (»l'agitation des bases terrestres«), in dem nichts mehr so ist, wie es war und noch unbekannt ist, wie es sein wird. Die Bilder eines Sturms und einer Zerstörung des Bestehenden greift das Flüchtlingskollektiv am Ende des vierten Kapitels des ersten Teils nochmals auf, als sich der Bus schließlich in Bewegung setzt.

Nous sommes des édifices en marche, des palais, gonflés, craquants, en prise au vent, balustres déployés, ondulation des rampes, amarres battant les hampes, vrombissements, piliers arqués, tentures déroulées du ciel, porche qui se balance, arraché à l'attraction.

Allez, laissez tourbillonner les feux, vibrer les écailles, se hérissier les crocs et les sourcils du dragon: nous partons.⁴⁹

47 Erštić, Marijana: »La maniera di Pier Paolo Pasolini. Bildtradition und Nachkriegszeit«, *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur/Rivista d'italianistica di letteratura contemporanea* 3 (2018), S. 157–171, hier S. 167; vgl. Pasolini, Pier Paolo: »1° febbraio 1975. L'articolo delle lucciole«, *Scritti corsari*, erstmals 1975 erschienen, Mailand: Garzanti Editore 1990, S. 128–134. In Anknüpfung an Pasolini identifiziert auch der französische Kulturwissenschaftler Georges Didi-Huberman in seinem Essay *Survivance des lucioles* (2009) das Glühwürmchen und seine Leuchtkraft als ein politisches Symbol des Widerstands, das sich in weiteren Texten der europäischen Kultur- und Philosophiegeschichte der Nachkriegszeit wiederfindet, vgl. Didi-Huberman, Georges: *Survivance des lucioles*, Paris: Minuit 2009.

48 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 38f.

49 Ebd., S. 46.

Die Migrant/innen verbildlichen sich als Gebäude, die von einem starken Wind erfasst werden und deren äußere Bestandteile – Balustraden, Geländer, Veranden, Säulen, Vorhänge – dabei abgerissen werden. Die »édifices en marche« spielen darauf an, dass viele der Flüchtenden versuchen, ihren gesamten Hausstand auf die Reise mitzunehmen und im Bus unterzubringen, wie zuvor angedeutet wird.⁵⁰ Mit diesem Bild ruft Caligaris ein bekanntes, stereotypes Motiv von Migration und Flucht auf und schreibt es zugleich um. Die Migrant/innen sind keine mit vielzähligem Gepäck beladenen Menschen, die sich mühevoll vorwärts kämpfen. Die Passage zeigt vielmehr einen explosiven, kraftvollen und rebellischen Aufbruch, in dem alle alten (Gedanken-)Gebäude auseinanderbrechen. Das Bild des feuerspeienden, schuppigen Drachens mit spitzen Zähnen, der für den startbereiten Bus steht (»laissez tourbillonner les feux, vibrer les écailles, se hérissier les crocs et les sourcils du dragon«), weist auf einen märchenhaften-fantastischen Kontext hin und lässt den Aufbruch wie ein Abenteuer erscheinen, in dem sich die Flüchtenden gegen alle Widrigkeit und Hindernisse auf eine held/innenhafte Reise ins Unbekannte begeben.

Die Textbeispiele zeigen, dass die Migrant/innen ihre Flucht als einen Zwischenraum wahrnehmen, in dem sie alle bisherigen Normen und Repressionen überwinden können und die Utopie eines anderen Lebens möglich scheint. Im Verlauf des ersten Kapitels des zweiten Teils, nachdem der Bus abgefahren ist, deklarieren sie in diesem Sinne die Ablösung von der Gesellschaft, der sie entfliehen:

Nous n'avons plus de vocabulaire familial.

Nous n'avons plus de petit nom, plus de figure identifiable, plus de ressemblance avec quiconque: lambdas, fils de personne, lisses, nous passerons du côté blanc du ciel.

Sans lien, maintenant. Sans lien du tout.

Nos images et notre alphabet, voilà ce que nous quittons.⁵¹

Sie bezeichnen sich als »lambdas«, mit dem griechischen Buchstaben, der in der Physik für die Zerfallskonstante von Atomen steht – im Französischen heißt diese Zahl »constante de désintégration«. Die Migrant/innen beschreiben ihren Aufbruch an der Stelle als einen Prozess der Desintegration, der Auflösung und Herauslösung, bei dem sie gleichsam eine Neugeburt erleben und zu identitäts- und herkunftslosen Figuren werden (»nous n'avons plus de petit nom, plus de figure identifiable, plus de ressemblance avec quiconque«), die sich, von jeder Verbindung zu ihrer Vergangenheit entledigt, nun in jede Richtung frei entwickeln können (»Sans lien, maintenant. Sans lien du tout.«). Auch hier machen sie nochmals auf die Rolle der Sprache aufmerksam: Eine Befreiung ist für sie nur möglich, wenn sie im gleichen Zuge die ihnen vertrauten Worte (»vocabulaire familial«), Buchstaben und Schriftzeichen (»alphabet«) und Bildwelten »images« zurücklassen.

In der Passage fällt darüber hinaus auf, dass sich die Migrant/innen als »fils de personne« bezeichnen – und nicht als »filles« –, wodurch sich zeigt, dass die kollektive Stimme nicht aus einer rein weiblichen, sondern sogar eher aus einer männlichen

50 Vgl. Ebd., S. 39.

51 Ebd., S. 54f.

Perspektive spricht. Die Plural-Endungen der Partizipien und Adjektive der bis hierhin angeführten Zitate, die stets nur auf «-s» und nicht auf »-es« enden (z.B. »muets«, »obéissants«, »aspirés«, »nous, seuls, délestés«), weisen ebenso darauf hin, dass es sich nicht um eine Frauengemeinschaft handelt. Dennoch scheinen in den gemeinschaftlichen Anklagen und Ausrufungen immer wieder dezidiert weibliche Sichtweisen durch. Wenn es heißt »Rien n'est à nous. Ni notre ventre. Ni notre vie.«⁵² implizieren sie, dass insbesondere Frauen nicht über ihre Körper bestimmen können und gegen ihren Willen zu Schwangerschaften gedrängt werden. Auch die Stelle, an der die Migrant/innen auf den Zusammenhang von Sprache und gesellschaftlichen Einengungen hinweisen (»Vivre aspirés par la bouche de nos pères, modelés par leur salive, modelés par leur langue à la forme des sons, à la forme des mots qui sont les leurs depuis toujours et qui ne peuvent pas leur écorcher la gorge.«) ist aus einem feministischen Blickwinkel als eine Absage an phallogozentristische Sprachstrukturen lesbar. Noch deutlicher finden sich die Sichtweisen der Frauen in den zwischendurch immer wieder eingeschobenen Stellen, in denen sich eine der drei Protagonistinnen und/oder eine unspezifische weibliche Ich-Stimme äußert: »C'est fini, moi, la bonniche, bye-bye!«⁵³, ruft so Sissi la Starine aus. An einer anderen heißt es: »Vivre sous l'influence, fini: la patronne, c'est moi.«⁵⁴, wobei unklar bleibt, welche der Frauen diesen Satz formuliert. Die Perspektive(n) des Migrant/innenkollektivs ist somit eine gemischtgeschlechtliche, die jedoch immer wieder dezidiert die Aufmerksamkeit auf eine weiblich-genderspezifische Inblicknahme der Flucht und die damit verbundene Gesellschaftsrevolte legt. Während der Aufbruch für alle Migrant/innen eine Rebellion gegen die Zwänge und Repressionen der Gesellschaft und Politik darstellt, bedeutet sie vor allem für die Frauen einen Akt der Emanzipation, mit dem sie sich von einer patriarchalen Gesellschaft und Sprachkultur und stereotypen, traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen zu lösen suchen.

In der Darstellung von Flucht als Gesellschaftsrevolte und insbesondere dem stets präsenten Fokus darauf, dass Freiheit mit einem Ausbruch aus erstarrten Sprachstrukturen einhergeht, zeigt sich auch eine metapoetische Dimension: Ebenso, wie die Migrant/innen in dem Text Ländergrenzen und Geschlechternormen überwinden und sich aus alten Sprachstrukturen und Bildwelten auszubrechen suchen, überschreitet Caligaris in *Les Samothraces* literarische Genrebegrenzungen, erschüttert bekannte Bilder und findet neue Metaphern.

Als solche programmatischen Kommentare betrachtet, erhalten die Ausrufungen der Migrant/innen einen Proklamations- und Manifestcharakter. Insbesondere in ihrer die Skepsis gegenüber allem Bestehenden, in der Euphorie und dem kämpferische Aktionismus, mit dem sie einer neuen, unbekannten Zukunft entgegenschreiten, erinnern sie an die Gründungstexte der klassischen Avantgarden, wie beispielsweise Tristan Tzaras »Manifeste Dada 1918« oder auch an Filippo Tommaso Marinettis »Manifesto del Futurismo«. Caligaris weist an keiner Stelle darauf hin, dass sie in *Les Samothraces* bewusst auf avantgardistische Verfahren zurückgreift. In den Parallelen zwischen den

52 Ebd., S. 37.

53 Ebd., S. 52.

54 Ebd., S. 55.

Äußerungen der Flüchtenden und den Avantgarde-Manifesten zeigt sich vielmehr, inwiefern das Erneuerungsparadigma, das futuristische, dadaistische und surrealistische Künstler/innen am Beginn des 20. Jahrhunderts proklamiert haben, an der Jahrtausendwende zu einem grundlegenden, kollektiven Repertoire künstlerisch-literarischer Strategien gehört und gar zu einem Topos geworden ist. Die Vorstellung davon, dass Innovation und Befreiung stets mit der Zerstörung bzw. radikalen Ablehnung des Alten und Gewohnten assoziiert ist, macht sich Caligaris literarisch zunutze, um Flucht und Migration als Gesellschafts- und Genderrevolte darzustellen.

In der Repräsentation des Migrant/innenkollektivs wird zudem noch eine weitere intertextuelle Referenz sichtbar, die Caligaris jedoch konkret benennt. Wenn sie die Gemeinschaft der Flüchtenden in dem vorangestellten poetisch-programmatischen Figureninventar als »chœur des migrants« ankündigt, weist sie darauf hin, dass sie auf das dramatische Element des Chors zurückgreift. In seinem *Dictionnaire du théâtre* (1987) definiert Patrice Pavis den Chor als einen Zusammenschluss aus »forces (actants) non individualisées et souvent abstraites, représentant des intérêts moraux ou politiques supérieurs«⁵⁵. In dem Lexikonartikel nennt er vier Aspekte, durch die Chöre in Theatertexten von der Antike bis ins 20. Jahrhundert oftmals charakterisiert sind.⁵⁶ Sie haben eine derealisierende ästhetische Funktion (»a. Fonction esthétique et déréalisante«), denn sie erscheinen oftmals als ein »künstliches Element« (»élément artificiel«), das sich zwischen die Handlung und die Zuschauer schaltet und einen Effekt der Distanzierung hervorruft. Auf diese Weise ermöglicht ein Chor den Ausdruck von verallgemeinerten Erkenntnissen, die von den *dramatis personae*, den individualisierten Figuren, abstrahieren (»b. Idéalisation et généralisation«). Zudem stellt die Figur des Chors eine Gemeinschaft dar, die durch ein bestimmtes Ziel, eine Ideologie oder ähnliches verbunden ist (»c. Expression d'une communauté«). Insbesondere in Texten des 20. Jahrhunderts integrieren Chöre das Potential der kritischen Verhandlung von totalitären gesellschaftlichen und politischen Strukturen (»d. Force de contestation«), in denen Menschen gleichgeschaltet werden: »il [le chœur, Anm. F.K.] intervient pour dénoncer ce qu'il serait théoriquement censé représenter: un pouvoir unifié, sans débats internes, présidant aux destinées humaines.«⁵⁷

In *Les Samothraces* aktualisiert Caligaris die Figur des Chors nicht innerhalb eines Theatertextes, sondern in einem *récit*. In der Darstellung des »chœur des migrants« lassen sich die von Pavis aufgezählten Charakteristiken wiederfinden – doch als dazu verschobene Varianten. In seinem Ausdruck der Anliegen all jener, die aufbrechen (wollen), stellt der Migrant/innenchor sowohl eine »communauté« dar, die sich durch ihre gemeinsame Ablehnung der bestehenden Gesellschaft und das Streben nach einem anderen Leben zusammenschließt. In seinen Äußerungen erscheint er zudem als eine Art analytische Instanz, die die gesellschaftspolitische Situation darlegt und Zusammenhänge aufzeigt. Der Flüchtlingschor wird auch hier zu einer »force de contestation«, die eine gesellschaftliche Homogenisierung und Entindividualisierung kritisiert, für

55 Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*, erstmals 1987 erschienen, neue Aufl., Paris: Dunod 1996, S. 44, »chœur«. Herv. i.O.

56 Vgl. im Folgenden Ebd., S. 45f., »chœur«.

57 Ebd., S. 46, »chœur«.

die er auf den ersten Blick selbst steht. Der Chor ist jedoch kein »pouvoir unifié, sans débats internes«, sondern oszilliert zwischen verschiedenen Blick- und Geschlechterperspektiven: zwischen jenen, die zurückbleiben, und jenen, die fortgehen, zwischen der spezifischen Perspektive der Frauen und der der gesamten, gemischtgeschlechtlichen Gemeinschaft. In *Les Samothraces* ist der »chœur des migrants« somit keine klar umrissene Figur, sondern eine heterogene kollektive (Erzähl-)Stimme.

Der Migrant/innenchor erhält ebenso eine »fonction esthétique et déréalisante« und stellt ein künstl(er)i(s)ches Element in Caligaris' hybrider *écriture* dar, das zu einer Distanzierung der Lesenden von dem Text und dem Geschehen beiträgt/beitragen kann. Im gleichen Zuge wird er jedoch zu einem Werkzeug, um genau den gegenteiligen Effekt zu erreichen: die Erfahrung von Aufbruch, Flucht und Migration narrativ (nach-)erlebbar zu machen. »[Le chœur] assure«, schreibt Pavis, »le passage du particulier au général.«⁵⁸ Der »chœur des migrants« abstrahiert nicht nur vom Erleben des/der Einzelnen, sondern auch von dem konkreten Fluchtgeschehen und fokussiert stattdessen auf die bildhafte Beschreibung der Stimmung, der Atmosphäre und der Eindrücke der Migrant/innen, wie das tagelange Warten vor dem Visa-Schalter, die Euphorie, Aufregung Ungeduld und Vorfreude vor und während der Busfahrt. Indem der Chor damit universelle Erfahrungen und Gefühle beschreibt, wird die Flucht für die Leser/innen nachvollziehbar, können sie während der Lektüre doch an eigene, ähnliche Situationen anknüpfen. Anhand der chorischen Stimme des Flüchtlingskollektivs *Les Samothraces* ermutigt und animiert Caligaris die Lesenden dazu, Migration und Flucht sowohl als Rebellion gegen politische Repressionen und gegen patriarchale, traditionelle Geschlechternormen als auch einen Moment der Utopie, einen Zwischenraum, in dem alles möglich scheint, narrativ zu erfahren.

2.2 »Ça fait wouf en contrebas, c'est tout«: Schmerz (nicht) zeigen

In *Les Samothraces* steht nicht nur die Repräsentation der euphorisch-rebellischen und lebensbejahenden Dimension der Flucht, sondern auch deren schmerzhaftes Seite im Zentrum. Während der vibrierenden Aufbruchsstimmung nach der Abfahrt des Busses herrscht unter den Migrant/innen zugleich eine Atmosphäre des Abschieds, in der sie auf die geliebten Menschen, ihr gewohntes Umfeld und ihre Vergangenheit zurückblicken, die sie zurücklassen.

Les voix cassées chantaient l'effacement dans lequel se coulait ce que nous quittions.
On serrait quelques minutes un peu de son passé contre soi, trois fois rien. Et encore, c'était pour l'abandonner de bon.

Maintenant qu'il faisait presque clair, le chauffeur donnait des signes d'agitation.⁵⁹

Der Schmerz und die Traurigkeit der Migrant/innen zeigt sich in den »voix cassées« und der liebe- und sehnsuchtsvollen Geste, mit der sie ihre Vergangenheit für einige

58 Ebd., »chœur«.

59 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 56.

Minuten an sich gedrückt halten (»On serrait quelques minutes un peu de son passé contre soi«). Die Beschreibung dieses Moments bricht daraufhin jedoch abrupt wieder ab: »Et encore, c'était pour l'abandonner de bon.« Der vorangegangene Augenblick der Introspektion der Flüchtenden rückt in den Hintergrund und ihre Aufmerksamkeit richtet sich wieder auf das unmittelbare Geschehen, was zusätzlich durch das Adverb »maintenant« hervorgehoben wird (»Maintenant qu'il faisait presque clair, le chauffeur donnait des signes d'agitation«). Auch in den Passagen, in denen die Erzählinstanz den Fokus auf die individuellen Rückschauern der drei Protagonistinnen legt, zeigt sich ein ganz ähnlicher Prozess, wie insbesondere das Beispiel von Sissi la Starine verdeutlicht.

La Starine, doucement dansante au milieu des deux autres, chantonnait une forme d'adieu dans le mouvement du car comme si c'était un galop lent.

Les kebabs allumés comme des bulles, la nuit. Les filles à l'intérieur, qui fument leur cigarette.

Et le marchand, les bras croisés sur un genou, qui ne dit rien, qui ne fait rien, qui attend, à côté d'un transistor posé sur une étagère avec les verres à thé.

Quitter le quartier, cette odeur de graisse.⁶⁰

Sissi schaukelt und singt im Takt der Fahrtbewegungen und denkt an das Viertel, das sie zurücklässt: die abendlich erleuchteten Imbissbuden, die darin rauchenden Frauen und den Händler, der auf Kundschaft wartend und radiohörend vor seinem Laden sitzt. In Verbindung mit der zuvor aufgerufenen »forme d'adieu«, die Sissi vor sich hin summt, wirkt diese Momentaufnahme wie eine nostalgische, schmerzliche Erinnerung. Im nächsten Augenblick jedoch legt sich darüber ein anderes Bild: »Quitter le quartier, cette odeur de graisse.« Der vorhergehende romantisiert-verklärende Rückblick wird durch Sissi la Starines Gedanken an den Fettgeruch relativiert, der ebenso stets in dem Stadtviertel omnipräsent war. In beiden Zitaten wird der Abschiedsschmerz der Migrant/innen zunächst kurzzeitig sichtbar, um dann jedoch sogleich wieder durch einen pragmatischen Blick auf die Realität (»le chauffeur donnait des signes d'agitation«/»odeur de graisse«) verdeckt zu werden. Diese Oszillation zwischen Zeigen und Kaschieren ist charakteristisch für die Darstellung der schmerzhaften und traumatischen Erlebnisse, denen die Flüchtenden bei ihrer Reise ausgesetzt sind.

Auf ihrem Weg erleiden die Migrant/innen immer wieder physische Versehrungen, wenn sie sich beim Erklimmen einer Steilküste die Beine und Hände blutig klettern oder ihre Füße im Flüchtlingscamp vor Kälte zu schmerzen beginnen.⁶¹ Gleich eines Leitmotivs durchzieht den Text jedoch eine andere Form des Schmerzes und Leidens: Momente, in denen die Migrant/innen zu Zeug/innen werden, wie andere Flüchtende sterben und/oder tödlich verunglücken. In fast jeder Phase der Flucht finden einige von ihnen den Tod: Sie werden vor der Visa-Ausgabestelle bei einer Massenpanik überrannt, ersticken im Kofferraum des Busses an Abgasen, stürzen beim Erklettern der Felsküste ab oder überleben das Auffanglager nicht.⁶² In der Szene vor dem Visumsschalter beschreibt die Erzählstimme die »merkwürdig eingedrückten Rippen« und die »bizarr

60 Ebd., S. 50f.

61 Vgl. Ebd., S. 63f., 83.

62 Vgl. Ebd., S. 18f., 58, 65, 85.

weggedrehten Köpfe« derjenigen, die auf dem Boden liegenbleiben, während alle anderen über sie hinweglaufen: »L'arrière passait, sautant par-dessus ceux qui tombaient, renversant les plus lents. Et tout le monde suivait sauf ceux qui restaient par terre, la tête tournée avec un angle bizarre, les joues violettes et les côtes enfoncées curieusement.«⁶³ Den Moment, in dem sich einige Flüchtende nicht mehr an den Felsen halten können und ins Meer stürzen, gibt die Erzählinstanz mit einem onomatopoetischen »wouf« wieder.

Certains lâchent. Régulièrement. Ça fait wouf en contrebas, c'est tout.

Qui est-ce?

On ne se connaît pas.

Quelque fois on regarde.

Plus personne. L'écume, les grappes de bulles et les vagues emportées jusqu'au-dessus de nous. La furie furieuse, le chahut.

Et plus personne.⁶⁴

Und als die Flüchtenden während der Busfahrt bemerken, dass die, die sich im Kofferraum versteckt hatten, anfangen von unten gegen den Fußraum zu klopfen, weil sie zu ersticken drohen, beginnen die oben Sitzenden laut zu klatschen und zu singen, da sie – so impliziert die Textstelle – nicht anhalten können, um die Sterbenden zu befreien.

Pas bien réglé, de modèle ancien, le car était tellement chargé, forçait tellement pour maintenir l'allure, les gaz remontaient en soute; et couchés là-dedans ils étaient nombreux à la place des bagages. Ils s'asphyxiaient. [...]

On entrait paraît-il dans une région dangereuse où le public était méfiant, où les hasards ne pardonnait pas. [...]

En sous-sol, dans la tombe, les coups des morts redoublaient.

Et tout le monde de taper les mains, d'ouvrir la bouche et d'entonner une chanson. On ne connaissait pas celle des autres, polyphonie du diable, à peine lancés on était perdus, tant pis, on braillait quand même. Ça n'était pas musical mais ça masquait le tamtam d'en bas. Le tamtam d'en bas qui nous donnait des nausées. [...]

En bas sous le plancher, c'était devenu un calme blanc. Ceux qui étaient couchés là-dedans, on n'en parlerait plus.⁶⁵

Allen drei Szenen ist gemeinsam, dass sie das Sterben der anderen Flüchtenden im gleichen Zuge zeigen und (wieder) verbergen. In den ersten beiden bleibt der Tod der

63 Ebd., S. 18f.

64 Ebd., S. 65.

65 Ebd., S. 58f.

Migrant/innen ungesagt, doch erschließt er sich aus dem Kontext: zum einen aus der Beschreibung der versehrten Körper (»la tête tournée avec un angle bizarre, les joues violettes et les côtes enfoncées curieusement«), zum anderen durch die Darstellung ihres Absturzes und Verschwindens im aufgewühlten Meer (»wouf«; »c'est tout«; »Plus personne.«; »Et plus personne.«). In der dritten Passage spricht die Erzählstimme den Erstickungstod der anderen direkt aus (»Ils s'asphyxiaient.«; »les coups des morts«), doch suchen die Migrant/innen mit ihrem Gesang die Agonie ihrer Mitreisenden zu »verschleiern« (»ça masquait le tamtam d'en bas«).

Auf den ersten Blick wirken die Migrant/innen in diesen Passagen wie eine Gemeinschaft, in der keine Empathie und Solidarität untereinander herrscht und jede/r allein auf sein/ihr eigenes Fortkommen und Überleben fokussiert ist (»sautant pardessus ceux qui tombaient, renversant les plus lents«). Die Flüchtenden registrieren den Tod der anderen buchstäblich *en passant* als Kuriosität und Merkwürdigkeit (»Et tout le monde suivait sauf ceux qui restaient par terre«; »les côtes enfoncées curieusement«), transponieren ihn in eine lakonische Lautmalerei (»Ça fait wouf«) und über-tönen ihn mit grotesk anmutendem kollektiven Gesang (»Et tout le monde de taper les mains, d'ouvrir la bouche et d'entonner une chanson«), um ihn schließlich gänzlich zu verschwiegen (»on n'en parlerait plus«). Diese Formen der »Maskierung« (»ça masquait le tamtam d'en bas«) des Sterbens der anderen Flüchtenden weisen jedoch nur vordergründig auf eine Bagatellisierung ihres Todes hin. Bei einer genaueren Lektüre zeigt sich, dass die Textstellen auch auf die schmerzhaft und traumatische Dimension dieser Situationen hindeuten.

In der plastischen Beschreibung der Körper derjenigen, die bei der Massenpanik vor dem Visumsschalter überrannt werden, findet sich eine Dimension des Entsetzens, der Un(be)greifbarkeit und des Unverständnisses des Geschehens: »Et tout le monde suivait sauf ceux qui restaient par terre, la tête tournée avec un angle bizarre, les joues violettes et les côtes enfoncées curieusement.« Die Erzählstimme oszilliert an dieser Stelle zwischen der heterodiegetischen und kollektiven Erzählinstanz (»on«/»nous«), doch die Fokalisierung ist deutlich auf die Aufbruchswilligen gerichtet, die in dem Moment nur wahrnehmen (können), was sie unmittelbar sehen. Die Szene, in der einige der Migrant/innen die Felsküste hinunterfallen, transportiert hingegen eine spezifische Atmosphäre, die das Erleben der Überlebenden widerspiegelt: »Quelquefois on regarde./ Plus personne. Lécume, les grappes de bulles et les vagues emportées jusqu'au-dessus de nous. La furie furieuse, le chahut./Et plus personne.« In dieser Passage spricht das Migrant/innenkollektiv, das sich im Augenblick des Erzählens in die Gegenwartigkeit der Flucht zurückversetzt (»on regarde« steht im *présent*). Durch die Beschreibung des aufgewühlten, tosenden und »wütenden« Meeres erschaffen sie im Rückblick eine Stimmung, in der sich einerseits ihre Angst vor dem eigenen Tod ausdrückt und andererseits den Absturz der anderen als ein dramatisches und tragisches Geschehnis zeichnet.

In der Passage, die das Ersticken der Flüchtenden im Kofferraum des Busses schildert, formulieren die Migrant/innen konkret(er) ihre Empfindungen und ihr Erleben der Situation: Das Klopfen der Sterbenden (»Le tamtam d'en bas qui nous donnait des nausées.«) verursacht ihnen Übelkeit, ihren disharmonischen, »gebrüllten« Gesang (»tant pis, on braillait quand même«), mit dem sie dagegen anhalten, bezeichnen sie als eine »polyphonie du diable« und sich selbst als »perdus«. Im Moment des Erzäh-

lens reflektieren die Flüchtenden so ihre Handlung und unterziehen sie einer moralischen Bewertung. Gerade in der Erwähnung ihrer »nausée«, in Formulierungen wie »tant pis« und »quand même« scheint in dieser Szene auch das gleichsam körperliche Unwohlsein, die Verzweiflung und Überforderung der Migrant/innen angesichts dieser Situation auf, in der es ihnen unmöglich ist, ihren Mitfahrer/innen zu helfen und sie dazu gezwungen sind, ihren Tod in Kauf zu nehmen. Die Gleichzeitigkeit des Zeigens/Kaschierens des Todes der anderen weist in allen drei zitierten Textstellen darauf hin, dass die Situation, ihr Sterben beobachten zu müssen, ohne es verhindern zu können, eine schmerzhaft und traumatische Erfahrung für die Migrant/innen darstellt, angesichts der ihnen die Worte und die Gesten fehlen. Diese narrative und sprachliche Leerstelle macht Caligaris sichtbar, indem sie in der Repräsentation des Sterbens der Flüchtenden auf ästhetische Strategien des Grotesken und Makabren zurückgreift.

Oana Sabo deutet Caligaris' »use of the grotesque, the absurd, the macabre« und die Ausstellung einer »banality of the migrants deaths«⁶⁶ in *Les Samothraces* als eine Kritik an einer restriktiven europäischen Grenzpolitik. Die zwischen Nüchternheit und schockierenden Bildern oszillierende Ästhetik werfe Fragen nach den (Un-)Möglichkeiten von Fluchtwegen auf: »The juxtaposition between shocking images and a matter-of-fact tone as well as the depiction of characters caught in liminal positions encode political questions about the possibilities for migrants' circulation.«⁶⁷ Der vordergründig sachlich-emotionslose Tonfall, in dem das Sterben geschildert wird, verweist auf die Kritik an den unmenschlichen Bedingungen, denen die Flüchtenden auf ihrem Weg ausgesetzt sind und in denen ihr Tod nur eine Nebensächlichkeit bedeutet. In dem Auffanglager, in dem die Migrant/innen ankommen, nachdem sie die Steilküste erklimmen haben, beobachten sie so, wie jeden Morgen »eine handvoll« in der Nacht zuvor Verstorbener »auf den Müll geworfen« werden: »Tous les matins, une poignée de corps rejetée sur les bords du campement, dans la moraine des poubelles.«⁶⁸ Darüber hinaus ist die Darstellung des Todes der Flüchtenden als ein kritischer Kommentar zur Nicht-Repräsentation der Erfahrung von Flucht und Migration lesbar. Nachdem das Klopfen aus dem Kofferraum des Busses verstummt ist, konstatiert die kollektive Erzählstimme der Flüchtenden: »Ceux qui étaient couchés là-dedans, on n'en parlerait plus.« Das unbestimmte Personalpronomen »on« steht ebenso für die Migrant/innen selbst, scheint jedoch zusätzlich auch auf einen gesellschaftlichen und politischen Diskurs zu verweisen, in dem diejenigen, die während ihrer Flucht umkommen, keinerlei Erwähnung finden: Wenn sie sterben, verschwinden sie sprach- und spurlos, als hätten sie nie existiert. In *Les Samothraces* schafft Caligaris eine Aufmerksamkeit dafür, dass die Erfahrungen und (Schmerz-)Geschichten von Migrant/innen kaum hörbar sind/gehört werden und gibt ihnen eine Stimme, um davon zu berichten.

66 Sabo, Oana: »Clandestine Migration and the Politics of Form in Nicole Caligaris's *Les Samothraces*«, *Studies in 20th & 21st Century Literature* 42/2, Artikel 25 (2018), S. 1-14, hier: S. 8.

67 Ebd., S. 9.

68 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 85.

2.3 »Notre voyage n'existe plus«: Flucht erzählen

Der dritte und letzte Teil von *Les Samothraces* endet mit dem Kapitel »L'arrivée«, das in wenigen Sätzen die Ankunft der drei Protagonistinnen Sissi la Starine, Sambre und Madame Pépite an einem Hafen beschreibt, nachdem sie heimlich und nur mehr zu dritt im Laderaum eines Frachtschiffes das Meer überquert haben.

Les machines à l'arrêt, l'eau sans vague, nous, au bord de la fosse noire. Ce que nous avons devant nous c'est un rempart de lumière.

Voilà.

Le bassin du port. La bateau à quai.

Notre voyage n'existe plus. Tout ce que nous avons passé ne s'est jamais passé, nous le savons.

Maintenant, les vrais emmerdements commencent: c'est là.⁶⁹

Der Schluss des Textes markiert den Übergang in eine neue Phase. Die stetige Bewegung des Vorwärtstkommens gelangt nun an ein Ende (»Les machines à l'arrêt, l'eau sans vague, nous, au bord de la fosse noire«) und die Migrantinnen blicken auf den Beginn von etwas, das sie noch nicht sehen und fassen können (»Ce que nous avons devant nous c'est un rempart de lumière«). Sie deklarieren, dass ihre Reise »nun nicht mehr existiere« und alles, was sie erlebt haben, »nie geschehen« sei. Es scheint zunächst, als würden die drei Frauen ihre Flucht angesichts des vor ihnen liegenden Neubeginns negieren. Sie äußern jedoch vielmehr den Eindruck einer (Un-)Gleichzeitigkeit, der sich in diesem Moment des plötzlichen Stillstehens und Ankommens (»les machines à l'arrêt«) einstellt: Ihr Aufbruch, ihre Reise und die Erfahrungen, die sie gemacht haben, liegen nun hinter ihnen und verlieren angesichts des beginnenden neuen (Lebens-)Abschnitts an Bedeutung (»Notre voyage n'existe plus«; »ne s'est jamais passé«). Zugleich ist den Migrantinnen das gerade erst Erlebte aber noch präsent und bildet einen frischen Abdruck in ihrer Erinnerung (»tout ce que nous avons passé«). Als eine solche Spur bleibt zudem der *récit*, der nun endet und von den Erlebnissen der Flucht zeugt.

In diesem Augenblick der Ankunft verändert sich zudem der Blick der Migrantinnen auf das neue Land: Sie imaginieren sich keinen »bal des lucioles« mehr, den sie an ihrem Ziel vorfinden. Die Euphorie und die Utopie eines vollkommen anderen Lebens wenden sich in die Erkenntnis, dass ihnen auch an dem neuen Ort Herausforderungen und »Ärgernisse« bevorstehen – und es möglicherweise gar nicht so einfach ist, sich aus all den Strukturen und Grenzen zu lösen, gegen die sie mit ihrem Fortgehen revoltiert haben. Um welche »emmerdements« es sich genau handelt, bleibt jedoch unausgesprochen und der Text überlässt es den Leser/innen, sich die anschließende Erzählung des Ankommens selbst vorzustellen, auf die mit »c'est là« verwiesen ist. Oana Sabo erkennt

69 Ebd., S. 133.

darin eine Geste, mit der Caligaris die Verantwortung für den Platz, den die Migrantinnen in dem neuen Land finden werden, zu den Lesenden verschiebt: »This lack of textual closure indicates that Caligaris shifts the issue of migrant subjects' place in their host country from the text to the real world, where it becomes the readers' responsibility.«⁷⁰ Der Schluss in *Les Samothraces* stellt jedoch weniger ein offenes Ende dar, wie es Sabo konstatiert, sondern ist vielmehr als eine Zäsur lesbar, mit der Caligaris darauf aufmerksam macht, was nun nicht (mehr) erzählt wird. Die Autorin markiert damit deutlich, dass der Fokus in *Les Samothraces* spezifisch auf der Schilderung des Fluchtwegs und den damit einhergehenden Erfahrungen der Migrant/innen liegt und eine Betrachtung ihres Immigrations- und Integrationsprozesses einen eigenen Text benötigt.⁷¹ Dass die »emmerdemments«, denen die drei Frauen in ihrem Zielland begegnen, hier nicht genauer benannt werden, ist darüber hinaus auch als ein Hinweis zu verstehen, dass sie gar keiner näheren Erläuterung bedürfen, weil die Schwierigkeiten, denen Migrant/innen bei ihrer Ankunft ausgesetzt sind, oftmals in den Medien repräsentiert und verhandelt werden. Wenn Caligaris in *Les Samothraces* den Blick stattdessen auf die Flucht selbst lenkt, richtet sie die Aufmerksamkeit auf Erfahrungsbereiche, die wenig(er) Gegenstand medialer Berichterstattung sind. Auf die Frage, warum sie sich mit Sujets wie Abreise und Exil beschäftige, antwortet die Autorin in einem Interview mit *L'Humanité*, dass sie in dem Text die bekannten und vielfach wiederholten Erzählungen und Bilder zu Flucht und Migration zu ergänzen und zu vertiefen sucht:

L'actualité, évidemment, qui nous offre sans cesse des récits de ce genre, tels que les tentatives de franchissement du détroit de Gibraltar, qui se terminent parfois tragiquement. Mais, outre le fait que je ne crois pas à l'efficacité, ni même à la possibilité d'un roman »engagé«, ce qui m'intéresse c'est la recherche de ce qui peut exister d'extrêmement universel et de totalement personnel dans ces situations. La condition humaine et l'intimité. C'est se poser la question »Et si moi... ?« Comment dire ce qui se pense, se vit, dans ces attentes interminables, ces incertitudes. Ne jamais savoir si on va partir, si on a fait ce qu'il fallait faire, visas, vaccins, tampons, argent, bagages. Dans toute cette angoisse, cet ennui, cette impatience, monte une parole qui fait bouger les références, qui dit un ébranlement, la possibilité d'un bonheur.⁷²

Caligaris' Fokus liegt demnach darauf, sowohl die universellen als auch die intim-individuellen Dimensionen des Aufbrechens und Fliehens zu erkunden, die – so impliziert sie es – in den Nachrichten kaum oder unerwähnt bleiben. Sie unterstreicht in diesem

70 Sabo: »Clandestine Migration«, S. 10.

71 Diesen Text veröffentlicht Caligaris acht Jahre nach *Les Samothraces*: In dem Band *Il me sera difficile de venir te voir* (2018), den sie gemeinsam mit Éric Pessan herausgibt, versammelt sie Briefkorrespondenzen zwischen französischen und französischsprachigen Autor/innen, die sich über Immigrationspolitik und Rassismus, Nationalität(en), Sprache und Literatur austauschen, vgl. Caligaris, Nicole und Éric Pessan (Hg.): *Il me sera difficile de venir te voir. Correspondances littéraires sur les conséquences de la politique française d'immigration*, La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs 2008.

72 Nicolas, Alain: »Entretien. Avec *Les Samothraces*, Nicole Caligaris donne la parole à l'immémorial chœur des migrantes«, *L'Humanité*, 28.09.2000, <http://www.humanite.fr/node/234326> (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

Zuge, dass es ihr in dem Text nicht um ein politisch-aktivistisches Schreiben im Sinne einer *littérature engagée* geht. Vielmehr sucht sie in einer empathischen Perspektivübernahme (»C'est se poser la question ›Et si moi...?‹«) die Gedanken und Empfindungen, die mit dem Entschluss zur Flucht einhergehen, sagbar und literarisch darstellbar zu machen (»Comment dire ce qui se pense, se vit«). Dabei zeigt sich, so Caligaris, dass Fluchtsituationen nicht ausschließlich tragische Ereignisse darstellen (»qui se terminent parfois tragiquement«) und mit negativen Gefühlen wie Angst, Langeweile und Ungeduld einhergehen, sondern dass diese unangenehmen Schmerz- und Grenzerfahrungen auch mit einem Gestus der Rebellion und der Möglichkeit eines neuen Glücks oszillieren: »Dans toute cette angoisse, cet ennui, cette impatience, monte une parole qui fait bouger les références, qui dit un ébranlement, la possibilité d'un bonheur.« An dieser Stelle weist die Autorin zudem darauf hin, dass diese Suche nach einem literarischen Ausdruck von Flucht und Migration und den damit einhergehenden komplexen, zwischen Schmerz, Revolte und Hoffnung changierenden Erfahrungsdimensionen auch zu einer experimentellen *écriture* führt, die gewohnte Bedeutungen verschiebt und erschüttert (»une parole qui fait bouger les références, qui dit un ébranlement«). In *Les Samothraces* verbindet Caligaris Medien- und Gesellschaftskritik mit dem Anliegen literarischer und sprachlicher Innovation, das heißt, Form und Inhalt verschränken sich in dem Text zu einer poetisch-politischen Exploration von Flucht und Migration.⁷³

Diese Verknüpfung eines experimentellen Schreibens mit einer gesellschafts- und medienkritischen Perspektive auf die Repräsentation (der Erfahrungen) von Flüchtenden arbeitet Caligaris in einer künstlerischen Neuauflage von *Les Samothraces* nochmals heraus, die 2016 im Verlag Le Nouvel Attila erscheint.⁷⁴ Die Ausgabe ist als ein Leporello in einem länglichen Hochformat gestaltet. Auf der Vorderseite ist der Text abgedruckt, der sich durch typographische Spiele mit unterschiedlichen Schriftgrößen und -arten auszeichnet. Die Rückseite zeigt ein Fotoprojekt von Éric Caligaris (Nicole Caligaris' Bruder). Ein Begleittext erklärt, dass er dafür im Internet gefundene Bilder von Migrant/innen in schwarz-weiß abfotografiert und durch eine hohe Unschärfe verfremdet hat.⁷⁵ Die insgesamt 1166 Fotografien sind als Miniaturen in einer Art Schwarm über die gesamte Breite des 6,60 Meter langen Leporellos angeordnet, worauf auch der Titel der Serie, *Nuée*, aufmerksam macht.

Gemeinsam mit dem Unschärfe-Effekt, der die Menschen auf den Bildern zu unerkennlichen Gestalten verwischt und nur mehr schwarze, weiße und graue Lichtpunkte zeigt, erinnern die Fotografien an die Metapher des »bal des lucioles« in *Les Samothraces*. Das fotografische Projekt von Éric Caligaris verbildlicht die literarisch-narrativen Strategien, die Nicole Caligaris verwendet: die Verunklung der Figuren und die

73 So konstatiert auch Bruno Blanckeman in seinem Aufsatz zum »Écrivain impliqué«, in dem er *Les Samothraces* (an-)analysiert, dass Caligaris darin mit einer »poétique et une politique romanesque de la migration« experimentiere, »qui erre entre prose, poésie, théâtre, délie les mots des fonctions prescriptives qu'ils recouvrent, la syntaxe de ses attaches logiques normatives, les paragraphes fragmentaires de tout corps narratif d'ensemble.«, Blanckeman: »L'Écrivain impliqué«, S. 75.

74 Caligaris, Nicole: *Les Samothraces. Voici le dit de celles qui mènent le cœur des migrants*, Paris: Le Nouvel Attila 2016.

75 Vgl. Ebd., S. 43.

Ent-Verortung des Geschehens, das in keinem bestimmten geographischen Raum stattfindet. In ihren zwei unterschiedlichen Medien, Nicole Caligaris in ihrem Text und Éric Caligaris in dem Fotoprojekt, nutzen sie beide künstlerische Formen der Verfremdung, die die Flüchtenden und ihre spezifischen Erlebnisse wieder un(be)greifbar machen.⁷⁶ Im Vordergrund steht bei beiden Künstler/innen die Abkehr von einer journalistischen, medialen Repräsentation von Flucht, die die Alterität der Migrant/innen herausstellt und ihre Erfahrungen als vollständig lesbar und verstehbar erscheinen lässt. Stattdessen findet sich ebenso in Nicole Caligaris' *Les Samothraces* wie auch in Éric Caligaris' Fotoserie *Nuée* eine Darstellungsweise, die Migrationserfahrungen in ihrer Komplexität, Widersprüchlichkeit und Universalität abbildet. Die narrativen und fotografischen Verundeutlichungen verweigern den Lesenden/Betrachtenden einen voyeuristischen Blick auf die Migrant/innen, um jedoch ein empathisches Hineinversetzen zu ermöglichen. Die Unkenntlichkeit der auf den Fotos abgebildeten Menschen, die Flüchtigkeit der literarischen Figuren und die Entreferentialisierung des Handlungsortes kreieren einen Vorstellungsspielraum, durch den sich die Rezipierenden an die Stelle der Protagonist/innen bzw. der Abgebildeten imaginieren können, um sich, ebenso wie Caligaris selbst während des Schreibprozesses, zu fragen: »Et si [c'était] moi...?«

In seiner Monographie *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle* (2017) untersucht Alexandre Gefen Texte des 21. Jahrhunderts, die individuelle und kollektive Schmerz- und Leiderfahrungen zum Gegenstand haben und insbesondere »les drames et les êtres« ohne (eigene) Stimme und Darstellung in den Blick nehmen:

[...] les objets sur lequel la littérature »remédiateur« veut opérer sont multiples: les moi blessés, désinscrits; les communautés manquantes, asservies, aveuglées; l'altérité innommée, abandonnée; l'histoire trouée, occultée, banalisée; les corps souffrants, mourants; les drames et les êtres sans langage ni représentation. Mais ces objets ont pour commun d'appeler l'empathie, autrement dit la capacité du récit de nous mettre à la place d'autrui pour partager ses émotions et comprendre sa position dans les situations les plus problématiques [...].⁷⁷

Trotz ihrer so unterschiedlichen Themen, in denen ebenso das »verwundete, vereinsamte Selbst« (»les moi blessés, désinscrits«) und verletzte, sterbende Körper (»les corps souffrants, mourants«) wie auch diskriminierte, unterrepräsentierte Gemeinschaften (»les communautés manquantes, asservies«) im Zentrum stehen, liegt die Gemeinsamkeit dieser Texte nach Gefen darin, dass sie das Einfühlungsvermögen der Leser/innen in den Schmerz anderer ein- und erfordern. Er bezeichnet sie als eine »littérature »remédiateur« und verweist mit diesem Begriff auf die performativ-intervenierende Dimension, die er darin angelegt sieht. Während das Substantiv »remède« als Heil- und/oder Arzneimittel hauptsächlich eine pharmakologische und therapeutische Bedeutung hat, beschreibt das Verb »remédier« auf abstraktere Weise eine Aktion des

76 Vgl. dazu auch Sabo: »Clandestine Migration«, S. 11.

77 Gefen, Alexandre: *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Éditions Corti 2017, S. 12.

Bekämpfens, »combattre par les moyens, par les mesures approprié(e)s«⁷⁸ bzw. des Abschwächens oder Beseitigens negativer Auswirkungen und (be-)nachteiligen(der) Effekte, »atténuer ou supprimer les effets néfastes de«⁷⁹. Das Vermögen dieser Literatur, die Empathie der Lesenden anzusprechen, beschreibt Gefen somit als »formes d'intervention«⁸⁰, die dazu beitragen/beitragen können, gegen bestehende gesellschaftliche und politische Problematiken anzukämpfen, sie zu mildern oder gar abzuschaffen. Indem Autor/innen wie etwa François Bon, Annie Ernaux, Patrick Modiano, Danièle Sallenave und Antoine Volodine (Nicole Caligaris nennt Gefen in seiner Monographie nicht) in ihren Texten das Wort anderer ergreifen, wird ihre Literatur zu einer Vermittlungsinstanz, die fremde Schmerz- und Leidgeschichte(n) narrativ nachempfindbar werden lassen kann: »Il s'agit de témoigner [...] pour un autrui concret et incarné, [...] de sentir et relier, et [...] de mettre en partage une sensibilité aux précaires, aux victimes.«⁸¹ Darüber hinaus sei dem Gestus des »témoigner pour autrui« auch die Möglichkeit einer »Empowerment«-Leistung immanent:

Il s'agit de rendre la parole aux infâmes, de proposer une clinique du monde social, dans une tradition romantique d'intervention sociale et politique, comme d'avancer une version éducative de la littérature et de son partage, version française des doctrines américaines d'*empowerment* des communautés par la parole.⁸²

Nicole Caligaris' *Les Samothraces* kann zu jener »littérature remédiatrice« gezählt werden, die Gefen in seiner Studie skizziert. Neben der empathischen Wirkung des Textes, die Migration und Flucht erzählerisch erfahrbar werden lässt, ist darin ein Movens der Ermächtigung zu beobachten. Caligaris zeigt die Flucht nicht als schicksalhafte Leiderfahrung. Stattdessen lässt sie die Migrant/innen selbst davon berichten, dass ihr Aufbruch einen selbstbestimmten Akt der Rebellion gegen ein gesellschaftspolitisches System darstellt. Insbesondere Caligaris' Fokus auf drei Frauen, die von vornherein als *porte-paroles* der gesamten Migrant/innengemeinschaft vorgestellt werden, stellt einen zentralen Aspekt eines (möglichen) Empowerments durch Literatur und Fiktion dar, sind doch die Stimmen von Migrantinnen im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs in besonderem Maße unterrepräsentiert. Angelehnt an Gayatri Spivaks Essay »Can the Subaltern Speak?« (1988) titelt ein Sammelband einer Reihe von Kulturwissenschaftler/innen und Soziolog/innen, die sich darin mit Migration und Gender befasst, provokativ: *Kann die Migrantin sprechen?* (2012)⁸³ Und Annette Treibel schreibt im Artikel »Migration« des *Handbuchs Soziologie* (2008), dass Frauen »[l]ange Zeit [...] sowohl von der Politik als auch von der Wissenschaft allenfalls als Anhängsel betrachtet [wurden], die im ›Schlepptau‹ männlicher Familienangehöriger mitwanderten« und

78 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 14, Paris: Gallimard 1990, S. 746, »remédier«.

79 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 2181, »remédier«.

80 Gefen: *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, S. 13.

81 Ebd.

82 Ebd., S. 14f. Herv. i.O.

83 Vgl. Hausbacher, Eva u.a. (Hg.): *Migration und Geschlechterverhältnisse. Kann die Migrantin sprechen?*, Wiesbaden: Springer VS 2012.

»Frauen als Akteurinnen in Migrationsprozessen, insbesondere auch als deren Initiatorinnen, kaum in den Blick [kamen]«⁸⁴. In *Les Samothraces* zeigt Caligaris mit Sissi la Starine, Sambre und Madame Pépité gleich drei Beispiele solcher Initiatorinnen und Akteurinnen.

84 Treibel, Annette: »Migration«, in: Baur, Nina (Hg.): *Handbuch Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 295-317, hier S. 306.

