

1. Aktualisierungen und Überwindungen der Avantgarden im 21. Jahrhundert

»Was ist Gegenwart?« ist eine der zentralen Fragen, mit der sich literatur- und kulturwissenschaftliche Diskurse im 21. Jahrhundert beschäftigen. Stephan Porombka betitelt damit eine Einführungsvorlesung, die er im Sommersemester 2018 an der UDK Berlin hält.¹ Der Kulturwissenschaftler geht von der Annahme aus, dass die Beschäftigung damit, »was wir eigentlich unter Gegenwart verstehen« immer auch mit der Frage danach einhergeht, »ob wir in der Gegenwart die Gegenwart anders verstehen, anders definieren und deshalb auch anders gestalten«². Zum Ende der Vorlesung stellt er zwei aktuelle, exemplarische Thesen zur Erfassung und Definition des Gegenwartsbegriffs im 21. Jahrhunderts einander gegenüber: Hans Ulrich Gumbrechts Formulierung einer »breiten Gegenwart« und Armen Avanesians Ansatz der Akzeleration.³ Beide beziehen sich in ihren jeweiligen Denkmodellen auf einen häufig genannten Befund zum 21. Jahrhundert, der als eine Fortsetzung und Neuauflage jenes Zeitgeists erscheint, den Denker/innen bereits an der Wende zum 20. Jahrhundert beschworen haben: die Wahrnehmung einer allgemeinen Beschleunigung der Lebensrealität.⁴

Gumbrecht bemerkt in *Our Broad Present* (2014), dass sich die Menschen am fortgeschrittenen Beginn des 21. Jahrhunderts in einer neuen Zeitrechnung wiederfinden und

-
- 1 Vgl. Porombka, Stephan: »Was ist Gegenwart? (Einführungsvorlesung)«, UDK Berlin, 2018, <https://www.udk-berlin.de/studium/studium-generale/lehrveranstaltungen-des-studium-generale/archiv-der-lehrveranstaltungen-des-studium-generale/archiv-sommersemester-2018/einfuehrungsvorlesungen-2018/was-ist-gegenwart-einfuehrungsvorlesung/> (zugegriffen am 15.03.2022).
 - 2 Gespräch zur 8. Vorlesung, abrufbar auf Soundcloud.com: Porombka, Stephan und Alessandra Weber: »WAS IST GEGENWART | 8. Vorlesung | Present Shock, Entschleunigung, Akzeleration«, *SoundCloud*, 2018, <https://soundcloud.com/stephanporombka/was-ist-gegenwart-8-vorlesung-present-shock-entschleunigung-akzeleration> (zugegriffen am 15.03.2022), Min. 1:00f.
 - 3 Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: *Unsere breite Gegenwart*, übers. von Frank Born, Berlin: Suhrkamp 2010; Gumbrecht, Hans Ulrich: *Our Broad Present. Time and Contemporary culture*, New York: Columbia University Press 2014; Avanesian, Armen (Hg.): *#Akzeleration*, Berlin: Merve Verlag 2013.
 - 4 Siehe zu diesem Vergleich der Zeitstrukturen in der Moderne und Postmoderne insbesondere Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

zurechtfinden müssen. Fortan gelte nicht mehr ein historisches Verständnis, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft linear aufeinander folgen und das Vergangene beständig hinfällig, hinter sich gelassen wird.⁵ In dieser Vorstellung erscheint die Gegenwart »eng« (»narrow«)⁶, denn sie stellt einen minimalen Transitionsmoment zwischen dem soeben Geschehenen und dem noch Geschehenden dar. Im Gegensatz dazu beobachtet Gumbrecht eine »breite Gegenwart«. Sie basiere auf einem »neuen Chronotop«, den der Literatur- und Kulturwissenschaftler als problematisch einschätzt. Im 21. Jahrhundert sei es nicht mehr möglich, »eine Vergangenheit hinter uns zu lassen.«⁷ Insbesondere das Internet und die darin erreichte »Perfektion elektronischer Gedächtnisleistungen« führe dazu, dass »Vergangenheiten unsere Gegenwart [überschwemmen]«⁸ und gemeinsam neben allem, was in der Gegenwart geschieht, existierten. Zusammen mit der Möglichkeit eines steten Zugriffs auf verschiedene, zeitgleich existierende »simultane Welten« sei »die Gegenwart zu einer sich verbreiternden Dimension der Simultaneitäten geworden«⁹. Wie Douglas Rushkoff konstatiert, folgt daraus der krisenhafte Zustand eines »present shock«¹⁰, das heißt der beständigen Überforderung und des Scheiterns an dem Versuch, sich auf den bzw. einen der Momente zu fokussieren, die im Jetzt stattfinden.

Armen Avanessian blickt hingegen aus einer anderen Perspektive auf Gegenwart. Er spricht von einer kreativen und intellektuellen Aneignung der Beschleunigung, die die gegenwärtige Gesellschaft charakterisiert. Der Kultur- und Literaturwissenschaftler formuliert ein »[a]kzelerationistisches Denken«, das sich auf die Zukunft ausrichtet und in »Fluchtgeschwindigkeit«¹¹ aus einem von ihm als lähmend beschriebenen Prozess steter Selbst- und Metareflexion, insbesondere in der Kunst, Kultur und den (Geistes-)Wissenschaften, auszubrechen sucht. In *Miamification* (2017) setzt Avanessian diesen Ansatz der Akzeleration in einem literarisch-essayistischen Selbstversuch um. Der Text ist ein Experiment, in dem sich der Autor vornimmt, innerhalb von zwei Wochen einen philosophischen Essay zu schreiben und fertigzustellen.¹² Das Resultat stellt einen Versuch dar, die Bewegung, Unabgeschlossenheit und Spekulativität des Denkens darzustellen und zugleich die Entfokussierung, Dezentrierung und Fragmentierung des sprechenden Ich in eine Vielzahl von Gedankensplittern, parallelen Wahrnehmungs- und digitalen Identitätsebenen zu reflektieren.

Die Unterschiedlichkeit von Gumbrechts und Avanessians Vorschlägen für eine Zeitdiagnose des 21. Jahrhunderts zeigt sich insbesondere in ihrem jeweiligen Verständnis von Innovation und Erneuerung, wie Porombka in seiner Vorlesung deutlich macht. Nach Gumbrecht leben und denken die Menschen heute »entlang lateral ver-

5 Vgl. Gumbrecht: *Our Broad Present*, S. XIIf.

6 Ebd., S. XIII.

7 Gumbrecht: *Unsere breite Gegenwart*, S. 16.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Vgl. Rushkoff, Douglas: *Present Shock. When Everything Happens Now*, New York: Current 2013.

11 Avanessian, Armen: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *#Akzeleration*, Berlin: Merve Verlag 2013, S. 7-15, hier S. 13f.

12 Vgl. Avanessian, Armen: *Miamification*, Leipzig: Merve Verlag 2017, S. 8f.

bundener »Netzwerke«¹³, in denen alles immer gleichzeitig präsent ist. Porombka deutet diese Definition einer »breiten Gegenwart« in einer postmodernen Perspektive. Neues entstehe nicht mehr aus sich selbst heraus und durch die Ausrufung einer *tabula rasa*, sondern durch das »Kopieren, Mixen, Remixen, Pfropfen, Kombinieren, Archivieren, Kuratieren, Vernetzen«¹⁴ des Bestehenden, woraus sich (möglicherweise) überraschende Verknüpfungen ergeben. Avanesian hingegen geht davon aus, dass es genau das Entkommen aus dieser sich immer wiederholenden Selbstbezüglichkeit bedarf, um Innovation hervorzubringen. In seinem Ansatz handele es sich nach Porombka vor allem um ein Streben danach, »neue Erzählungsfiguren zu erfinden [...], in denen neu erzählt wird, anders erzählt wird, [...] übererzählt wird«¹⁵. Bei Avanesians Akzelerationismus geht es demnach um das Auffinden des Unerwartbaren und um experimentelle, in die Zukunft hinein spekulierende Entwürfe der Gegenwart.¹⁶ Auch Porombka selbst stellt mit seiner Vorlesung einen Umgang mit der »breiten« und beschleunigten Gegenwart dar: Basale Fragen zu stellen, wie »Was ist Gegenwart?« ist ebenso eine Entschleunigungsleistung, die in der Fokussierung auf vermeintlich Bekanntes und Banales ebenso Unerwartetes, ein Neu- und Andersdenken zu Tage treten lassen kann.

Die Beispiele exemplifizieren auf ihre je eigene Weise nicht nur eine Neugier, die Prozesse eines sich verändernden Gegenwertsverständnisses zu analysieren, sondern die Autoren stellen auch ein spezifisches (schmerzhaftes) Spannungsverhältnis heraus, das aktuell zwischen den Menschen und der sie unmittelbar umgebenden Realität besteht. Inwiefern finden sich (diese oder ähnliche?) Formen der Beschäftigung mit der Gegenwart in der französischsprachigen Literatur des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts wieder – ebenso wie auch in der Literaturwissenschaft, die sich mit den literarischen Texten des *extrême contemporain* auseinandersetzt?

Die Forscher/innen, die sich mit der Gegenwartsliteratur und insbesondere ihrer Systematisierung befassen, betonen oftmals den Effekt, den die zeitliche Nähe zum beforschten Gegenstand hervorruft: Strukturen und Konturen verschwimmen, die erst aus einer weiteren Distanz sichtbar würden. Sie unterstreichen deshalb immer wieder das Tastende, das jedem Versuch einer Übersicht über die aktuellen literarischen Strömungen unterliegt und sprechen, wie Roswitha Böhm, Stéphanie Bung und Andrea Grewe in ihrem Sammelband *Observatoire de l'extrême contemporain* (2009) von der Notwendigkeit einer »Neugierde für bisher Ungehörtes, der Sensibilität für neue Stimmen, der Lust an der Entdeckung« und dem Problem »des ständige[n] zeitliche[n] Überholtwerden[s] durch den eigenen Gegenstand«¹⁷. In der französischsprachigen Literatur beobachten Wissenschaftler/innen seit den 1980er Jahren eine – nach theorielastigen

13 Gumbrecht: *Unsere breite Gegenwart*, S. 106.

14 Porombka/Weber: »WAS IST GEGENWART | 8. Vorlesung«, Min. 4:00f.

15 Porombka, Stephan und Alessandra Weber: »WAS IST GEGENWART | 9. Vorlesung | Akzeleration. Raus aus der Gegenwart/Rein in die Gegenwart«, *SoundCloud*, 2018, <https://soundcloud.com/stephanporombka/was-ist-gegenwart-9-vorlesung-akzeleration-raus-aus-der-gegenwart> (zugegriffen am 15.03.2022), Min. 17:15f.

16 Vgl. Avanesian: »Einleitung«, S. 15.

17 Böhm, Roswitha, Stéphanie Bung und Andrea Grewe: »*Observatoire de l'extrême contemporain*. Ein Ort der Beobachtung, Fokussierung und Entdeckung«, in: Dies. (Hg.): *Observatoire de l'extrême con-*

und formspielerischen Tendenzen in den 1960er und 1970er Jahren – wieder vermehrte Auseinandersetzung mit der Gegenwart und dem Erzählen, ebenso anhand von autobiographischen und autofiktionalen Erkundungen des Selbst wie auch von Betrachtungen und Problematisierungen der zeitgenössischen Welt und der Geschichte, die in sie hineinragt. Dominique Viart und Bruno Vercier strukturieren die Gegenwartsliteratur anhand der Kategorien »écritures de soi«, »écrire l'histoire« und »écrire le monde«¹⁸. Der Beschäftigung der Schriftsteller/innen mit dem »présent«, wie Viart in der Einleitung zu *Écrire le présent* (2013) feststellt, ist gleichsam eine Zentrifugalkraft immanent.

[L]'écriture du présent est centrifuge. Quiconque s'y intéresse est comme projeté vers des extériorités multiples: réalités sociales, hantises historiques, actualités diverses, reflets multiples, informations incessantes, angoisses ou espoirs d'avenir, sentiments du temps. C'est que le présent n'a pas de contenu propre: il faut l'habiter, il faut l'investir.¹⁹

Das Schreiben der Gegenwart im 21. Jahrhundert ist nach Viart einer Beschleunigungskraft unterworfen, die ins Außen drängt, in die Kontemplation sozialer Realitäten, des Nachhalls der Geschichte (»hantises historiques«), der ununterbrochenen Informationsströme, von Zukunftsängsten oder -hoffnungen. »Écrire le présent« heißt so auch, stets um die Leerstelle des Jetzt zu kreisen, das kaum inhaltlich zu (er)fassen, sondern nur zu erleben ist (»il faut l'habiter«). Auch in diesem Zitat von Viart zeigt sich ein spannungsvolles Verhältnis zu einer Gegenwart, die als schnelllebig und multifokal erscheint (»reflets multiples«).

Nicole Caligaris gehört zu jenen Autor/innen der französischen Literatur des 21. Jahrhunderts, wie beispielsweise Olivier Cadiot, Marie Darrieusseq, Virginie Despentes, Claudine Galea, Yannick Haenel, Olivia Rosenthal oder Nathalie Quintane, die sich in ihren Texten mit der unmittelbaren Gegenwart beschäftigen. Caligaris widmet sich ebenso der Auseinandersetzung mit aktuellen, gesellschaftspolitischen Sujets wie auch dem Experimentieren mit neuen literarischen Strategien und Ausdrucksformen. In der Online-Zeitschrift *remue.net* bemerkt Guénaël Boutouillet als »Konstante« der Literatur Caligaris' insbesondere die Verknüpfung einer Arbeit an der Sprache und an den »problématiques du monde«²⁰, sodass ihre Texte in der Linie einer engagierten Literatur situiert werden können.

temporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur, Tübingen: Narr 2009, S. IX–XVIII, hier S. X.

- 18 Viart, Dominique und Bruno Vercier: *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas 2005, S. 3; vgl. dazu auch den Eintrag von Wolfgang Asholt in der *Französischen Literaturgeschichte* des Metzler Verlags, in dem er auch Viarts und Verciers Unterteilung aufruft und übernimmt: Asholt, Wolfgang: »Von der Ära Mitterand bis zur Gegenwart«, in: Hartwig, Susanne und Jürgen Grimm (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*, 6. Aufl., Stuttgart: Metzler 2014, S. 386–417, hier S. 397.
- 19 Viart, Dominique: »Introduction. Écrire le présent. Une »littérature immédiate?«, in: Ders. und Gianfranco Rubino (Hg.): *Écrire le présent*, Paris: Colin 2013, S. 17–36, hier S. 36.
- 20 Boutouillet, Guénaël: »Les Hommes Signes, de Nicole Caligaris«, *remue.net* (2008), <https://remue.net/Les-Hommes-Signes-de-Nicole-Caligaris> (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

Auf ihrer Webseite präsentiert sich Caligaris als eine »lectrice kaléidoscopique«²¹. Ebenso, wie sie sich selbst als eine solche kaleidoskopische Leserin beschreibt, stellt auch ihr bisheriges literarisches *Œuvre* »reflets multiples« der Gegenwart des 21. Jahrhunderts dar. Indem sie über Krieg (*La Scie patriotique*, 1997), Flucht (*Les Samothraces*, 2000), Folter (*Okosténie*, 2008) und einen kannibalistischen Mord (*Le Paradis entre les jambes*, 2013) schreibt, richtet sie den Blick vor allem auf eine »anthropologie de la violence«²² und eine (kritische) Betrachtung des Leidens anderer, die sie auch mit Genderfragen verbindet. Während Caligaris in *La Scie patriotique* Themen wie Krieg, Schmerz und Gewalt mit einer Problematisierung von traditionellen Männlichkeitsentwürfen verschränkt, stellt sie in *Les Samothraces* und *Le Paradis entre les jambes* dezidiert die Erfahrungen von Schmerz und Gewalt von Frauen ins Zentrum und knüpft sie an Fragen nach einer Überwindung von tradierten Weiblichkeitsvorstellungen.

Im Folgenden hebt das Kapitel drei Aspekte der Literatur des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts hervor, die den zeitgenössischen Kontext aufspannen, in dem sich Caligaris' Texte und ihre literarische Praxis situieren. Der Blick richtet sich zunächst auf das Aufkommen neuer Stimmen von Autorinnen in den 1990er Jahren, die in ihren oftmals autofiktionalen, experimentellen Texten Tabugrenzen der Inszenierung von Schmerz und Sexualität durch Schriftstellerinnen ausloten und überschreiten. Im Anschluss fokussiert das Kapitel auf eine aktualisierte Form der *littérature engagée*, die sich in der Gegenwartsliteratur als eine schreibende Partizipation an aktuellen politischen und gesellschaftlichen Themen äußert sowie als eine Reflexion der Darstellungsformen, die insbesondere das Schreiben über fremden Schmerz und fremde Verletzungen erfordert. Zuletzt steht die derzeitige Suche nach und Diskussionen zu neuen Definitionen literarischer Innovation im Zentrum, die das Avantgarde-Modell abzulösen und sich davon zu emanzipieren suchen.

1.1 Gender Trouble(s): Körper und Autof(r)iktionen

Mit dem Beginn der 1990er Jahre erscheint Judith Butlers Essay *Gender Trouble*, der zu einem der Grundlagentexte poststrukturalistischer Gendertheorie avanciert. Auch entlang nachfolgender Studien wie *Bodies that matter* (1993) und *Undoing Gender* (2004) prägt die Philosophin maßgeblich die akademischen und öffentlichen Diskurse zu Geschlechterfragen. In *Gender Trouble* erneuert Butler die bis dahin in der feministischen Theorie vorherrschenden Diskussionen, die oftmals, so schreibt sie in einem zweiten Vorwort von 1999, auf »received notions of masculinity and femininity« sowie »heterosexual as-

21 Caligaris, Nicole: »Point N«, <http://pointn.free.fr/> (zugegriffen am 15.03.2022).

22 So der Titel eines Forschungsseminars von Alice Laumier und Tancrède Rivière im Januar 2020, in dem die beiden Wissenschaftler/innen Caligaris' Texte behandelt und die Autorin zu einem Gespräch eingeladen haben, vgl. Laumier, Alice und Tancrède Rivière: »Séminaire ›La question de la violence‹ 2019-20: Nicole Caligaris, ›Anthropologies de la violence‹ (Paris)«, 18.12.2019, https://www.fabula.org/actualites/anthropologies-de-la-violence-avec-nicole-caligaris-seminaire-la-question-de-la_94456.php (zugegriffen am 15.03.2022).

sumption[s]«²³ zurückgriffen. Stattdessen plädiert sie für ein offeneres Verständnis von Gender und Sexualität, das eine Vielzahl an Lebens- und Liebesmöglichkeiten jenseits binärer Vorstellungen und Stereotype einschließt. Einer der zentralen Punkte in ihrem Text ist die Dekonstruktion der Unterscheidung zwischen *sex* und *gender*, einem biologischen und vermeintlich essentialistisch determiniertem Geschlecht und einer sozialen Geschlechtsidentität. Nach Butler entspringt auch die Kategorisierung in die biologischen Geschlechter männlich/weiblich gesellschaftlichen Kulturalisierungs- und Diskursivierungsprozessen. *Sex* und *gender* seien deshalb nicht getrennt voneinander zu denken, sondern stünden in einer dynamischen, performativen Wechselseitigkeit.²⁴ Ihre Analysen begründet Butler auf einer kritischen Lektüre und Weiterentwicklung der Theorien zu Feminismus, Körper und Psychoanalyse französischsprachiger Autor/innen und Intellektueller, insbesondere von Simone de Beauvoir und Michel Foucault sowie Luce Irigaray, Julia Kristeva und Jacques Lacan.

Am Anfang des ersten Vorworts zu *Gender Trouble* von 1990 beleuchtet Butler den Begriff »trouble«, ausgehend von dem sie ihre Argumentation für eine Ver-Störung bestehender Geschlechterkategorien sowie des bisherigen Denkens von Gender im Allgemeinen entfaltet. »Trouble«, schreibt sie darin, sei ein und dieselbe Bezeichnung für »rebellion and its reprimand«²⁵, für Revolte und die Strafe, die das Revoltieren nach sich zieht. Sie nennt Beauvoir und Sartre, bei denen sie eine bestimmte Form des »trouble«, also der Unruhestiftung liest: »[T]rouble became a scandal with the sudden intrusion, the unanticipated agency, of a female ›object‹ who inexplicably returns the glance, reverses the gaze, and contests the place and authority of the masculine position.«²⁶ Was Butler in *Gender Trouble* interessiert, ist jedoch nicht der erneute Blick auf die Subjekt-Objekt-Machtrelationen zwischen den Geschlechtern, sondern auf die Macht- und Diskursstrukturen, die binäre Geschlechterordnungen überhaupt erst hervorbringen.²⁷

Zur gleichen Zeit, als Butler ihre ersten Schriften publiziert, ist auch in der französischen Literatur ein *gender trouble* zu beobachten. In den 1990er Jahren entstehen eine Reihe von Texten, deren Autorinnen neue Formen der Verhandlung von Körper und Gender (er)finden. Eine der Gemeinsamkeiten dieser Literatur, für die insbesondere Schriftstellerinnen wie Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Catherine Millet, Laurence Nobécourt (ehemals Lorette Nobécourt) oder Amélie Nothomb stehen, ist die »écriture franche et provocatrice«²⁸, mit der sie Frauenkörper und (weibliche) Sexualität darstellen. Das Ziel dieser neuen Generation von Autorinnen bestehe darin, so Nathalie Morello und Catherine Rodgers, die Grenzen des Sagbaren, die Frauen weiterhin innerhalb des »guten Geschmacks« und der Zurückhaltung einengen, erneut aufzusprengen und zu verschieben:

23 Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, erstmals 1990 erschienen, New York: Routledge 2006, S. VIII.

24 Vgl. Ebd., S. 8ff.

25 Ebd., S. XXIX.

26 Ebd., S. XXX.

27 Vgl. Ebd.

28 Morello, Nathalie und Catherine Rodgers: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Nouvelles écrivaines. Nouvelles voix?*, Amsterdam/New York: Rodopi 2002, S. 7-45, hier S. 33.

Beaucoup de nouvelles écrivaines refusent les limites qui les cantonnaient dans le «bon goût», et elles font éclater les derniers tabous en ce qui concerne la représentation des corps et de la sexualité des femmes. Elles montrent qu'elles peuvent tout écrire, même l'insoutenable.²⁹

Im ausgehenden 20. Jahrhundert knüpfen Autorinnen demnach weiterhin an die kritischen Verhandlungen der öffentlichen Äußerungsmöglichkeiten an, die Violette Leduc bereits in der Nachkriegszeit thematisiert und problematisiert. Der »trouble«, im Sinne eines Skandals, wie ihn Butler bei Sartre formuliert sieht, wenn Frauen ihre Objektposition verlassen und in männliche Autoritätsbereiche – wie dem offenen Darstellen von Sexualität – eindringen, zeigt sich auch in der zeitgenössischen Rezeption dieser Schriftstellerinnen. Texte wie z.B. Marie Darrieussecqs *Truismes* (1996) oder Catherine Millet's *La Vie sexuelle de Catherine M.* (2001), aber auch öffentliche Auftritte, etwa von Christine Angot, lösen in den Medien und in der Kritik ebenso euphorische wie kontroverse Reaktionen aus.³⁰

In einer mehrteiligen Portraitserie erfindet der Fernsehsender France Inter 2001 das Label der »Nouvelles Scandaleuses«³¹ für diese neue Generation von Autorinnen. Der Begriff hat sich bisher jedoch nicht als Sammelbezeichnung für die französischsprachigen Schriftstellerinnen der 1990er und des beginnenden 21. Jahrhunderts durchgesetzt, die in ihren Texten erotische Körper zeigen, (ihre) Lust und (ihr) Verlangen benennen und damit Tabus brechen. In der Forschung verbreiteter sind stattdessen Termini wie »nouvelles écrivaines« oder »nouvelle génération«³² sowie, in der vielfältigen englischsprachigen Forschung zu den Texten dieser Autorinnen, »new (women) writers« oder »(contemporary) women's writing«³³.

Diese eher offenen Um- und Beschreibungen weisen darauf hin, dass die Forscher/innen (noch) keinen Strömungsbegriff für jene Texte und Autorinnen zu

29 Ebd., S. 33f.

30 Rye, Gill und Michael Worton: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Women's writing in contemporary France. New writers, new literature in the 1990s*, Manchester: Manchester University Press 2002, S. 1-26, hier S. 1, 6; exemplarisch zum Skandal um Catherine Millet's Text siehe Hiergeist, Teresa: »Totgesagte leben länger. Der Literaturskandal als kulturelle Praxis anhand von Gustave Flauberts *Madame Bovary* und Catherine Millet's *La vie sexuelle de Catherine M.*«, in: Bartl, Andrea und Kathrin Wimmer (Hg.): *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation*, Bd. 1, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 235-255.

31 Vgl. Struve, Karen: »Les artistes de l'intime«. *Erotische Körper im Spannungsfeld zwischen Intimität und Öffentlichkeit bei Christine Angot, Catherine Millet und Annie Ernaux*, Münster: LIT 2005, S. 6, Fußnote 10.

32 Vgl. z.B. Morello, Nathalie und Catherine Rodgers (Hg.): *Nouvelles écrivaines. Nouvelles voix?*, Amsterdam/New York: Rodopi 2002; Schaal, Michèle A.: *Une troisième vague féministe et littéraire. Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, Leiden: Brill Rodopi 2017.

33 Vgl. z.B. Rye, Gill und Michael Worton (Hg.): *Women's writing in contemporary France. New writers, new literature in the 1990s*, Manchester: Manchester University Press 2002; Jordan, Shirley Ann: *Contemporary French Women's Writing. Women's visions, Women's voices, Women's lives*, Oxford: Peter Lang 2004; Rye, Gill und Amaleena Damlé (Hg.): *Experiment and Experience. Women's Writing in France, 2000-2010*, Oxford: Peter Lang 2013; Damlé, Amaleena: *The Becoming of the Body. Contemporary Women's Writing in French*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2014.

formulieren und auszurufen vermögen. Ein Grund dafür ist die ambivalente Situation, in der sich viele Wissenschaftler/innen sehen, die ausschließlich die Literatur von Schriftstellerinnen untersuchen: Zum einen konstatieren sie, dass die Rezeption von Literatur auch an der Wende zum 21. Jahrhundert geschlechtlich codiert ist und Autorinnen noch immer weniger im Feuilleton und in der literaturwissenschaftlichen Forschung repräsentiert sind, weshalb sie weiterhin für eine Erhöhung der Sichtbarkeit der Texte von Schriftstellerinnen plädieren.³⁴ Zum anderen suchen die Forscher/innen jedoch ebenso die Festschreibung von Autorinnen in fortgeführte oder gar neue Kategorisierungen einer wie auch immer gearteten »weiblichen Literatur« zu vermeiden.³⁵ Als weiterer Grund für die Vorsicht, einen Strömungsbegriff zu ernennen und sich allein auf das Attribut »neu« oder »zeitgenössisch« zu einigen, erscheint darüber hinaus die Diversität der Schreibweisen und Themenfelder der Schriftstellerinnen, die sich bis heute in einem dynamischen Wandel befinden. So basieren die Texte nicht nur auf einer Offenlegung von Begehren und Sexualität und einem Spiel mit pornographischen Darstellungsweisen, sondern berühren auch andere Körpertabus, die in einem Zusammenhang mit Schmerzen, Verletzungen und Traumata stehen, wie Krankheiten, sexueller Missbrauch, Vergewaltigungen und Abtreibungen.³⁶

Am Ende des 20. Jahrhunderts können Autorinnen an einen Kontext anknüpfen, in dem Vorgängerinnen wie Colette, Claude Cahun, Violette Leduc, Simone de Beauvoir und schließlich Monique Wittig, Hélène Cixous, Marie Cardinal oder Annie Ernaux in den 1970er und 1980er Jahren bereits neue und experimentelle, theoretische und literarische Wege des (Körper-)Schreibens vorgezeichnet sowie die Wahrnehmung und Äußerungspositionen von Schriftstellerinnen in der Literaturszene problematisiert haben.³⁷ Die jeweiligen ästhetischen und formalen Charakteristiken der Texte wandeln sich entlang der zeitgenössischen literarischen Tendenzen. Insbesondere zwischen den 1970er/80er und den 1990er Jahren ist eine Abkehr von einem linguistisch-theoretischen Fokus zugunsten einer vermehrten Hinwendung zu autobiographischen und autofiktionalen Schreibweisen zu beobachten. Die gesellschaftspolitischen und feministischen

34 Vgl. z.B. Morello/Rodgers: »Introduction«, S. 11ff. Zur aktuellen (Un-)Sichtbarkeit von Frauen im französischsprachigen Literaturbetrieb siehe auch einen Aufsatz von Roswitha Böhm, in dem sie exemplarisch anhand des *Magazine littéraire* sexistische Rezeptions- und Repräsentationsmechanismen im Jahr 2015 aufzeigt: Böhm, Roswitha: »«Mais où sont les dames d'aujourd'hui?». Champ littéraire et réception genrée de l'extrême contemporain«, *Lendemain. Etudes Comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung* 41/162-163 (2016), S. 150-164. Ein breiter angelegtes Forschungsprojekt, das die Sichtbarkeit von Autorinnen in deutschsprachigen Medien wie Tages- und Wochenzeitungen, TV und Radio auswertet, läuft zur Zeit an der Universität Rostock unter dem Titel #Frauenzählen, vgl. dazu die Webseite: George, Nina: »FRAUEN ZÄHLEN – Frauen in Medien und im Literaturbetrieb«, <http://www.frauenzaehlen.de/> (zugegriffen am 15.03.2022); sowie die Studie von Prommer, Elizabeth u.a.: »Zur Sichtbarkeit von Frauen in Medien und im Literaturbetrieb«, #Frauenzählen (2018), http://www.xn--frauenzählen-r8a.de/docs/Literaturkritik%20und%20Gender_08_09_18.pdf (zugegriffen am 15.03.2022).

35 Vgl. etwa Rye, Gill: »Introduction«, in: Dies. und Amaleena Damlé (Hg.): *Experiment and experience. Women's writing in France, 2000-2010*, Oxford: Peter Lang 2013, S. 1-10, hier S. 1f.

36 Vgl. Rye/Worton: »Introduction«, S. 16; Damlé: *The Becoming of the Body*, S. 19f.

37 Vgl. Rye/Worton: »Introduction«, S. 5.

Implikationen der Verhandlung von Weiblichkeit und (Frauen-)Körpern – durch Frauen – bleibt jedoch auch bei Schriftstellerinnen wie Desportes, Angot, Darrieussecq, Millet, Nobécourt und anderen bestehen.³⁸

Virginie Desportes veröffentlicht 2006 das Manifest *King Kong Théorie*, das als ein feministischer Schlüsseltext des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts gilt.³⁹ Sie analysiert darin zeitgenössische Geschlechterdiskurse und -relationen und kritisiert das weiterhin in der Gesellschaft wirkende stereotype Verständnis von Weiblichkeit und Männlichkeit sowie die daran geknüpften Machtverhältnisse und Repressionen – unter denen nicht nur die Frauen, sondern auch die Männer litten. Die Beschlagnahme (»la confiscation«⁴⁰) des Frauenkörpers durch normativ-idealisierte Weiblichkeitsvorstellungen gehe nach Desportes in einer patriarchalen Gesellschaft auch immer mit einer ebensolchen Beschlagnahme des Männerkörpers einher, seien Männer doch oftmals noch einem traditionellen Männlichkeitsbild unterworfen, das ebenso verletzend und verstümmelnd sei: »[L]a virilité traditionnelle est une entreprise aussi mutilatrice que l'assignement à la féminité. [...] Répression des émotions. Taire sa sensibilité. Avoir honte de sa délicatesse, de sa vulnérabilité.«⁴¹ Ihre Geschlechterkritik verknüpft Desportes mit Themen, die sie zum Teil bereits in vorhergehenden Texten verhandelt: Pornographie sowie ihre Vergewaltigung und – daraus resultierenden, wie sie schreibt – eigenen Erfahrungen mit Prostitution. Einer der zentralen Punkte, den Desportes in *King Kong Théorie* benennt und anklagt, ist die geschlechtlich codierte Wahrnehmung öffentlicher Äußerungen von Frauen im Allgemeinen und Schriftstellerinnen im Besonderen. Sie kontextualisiert ihre Reflexionen anhand kanonischer Autorinnen der französischen Literaturgeschichte, die ihrer Meinung nach zu wenig Sagbarkeitsgrenzen überschritten hätten bzw. durch repressive Diskursstrukturen daran gehindert wurden:

Colette, Duras, Beauvoir, Yourcenar, Sagan, toute une histoire de femmes auteurs qui toutes prennent soin de montrer patte blanche, de rassurer les hommes, de s'excuser d'écrire en répétant combien elles les aiment, les respectent, les chérissent, et ne veulent surtout pas – quoi qu'elles écrivent – trop foutre le bordel.⁴²

Als Beispiel für die direkte oder indirekte Zensur, der diese Schriftstellerinnen aufgrund ihres Geschlechts unterworfen sind, führt Desportes Violette Leducs *Thérèse et Isabelle* an, ihre Erzählung über die homosexuellen Erlebnisse zweier Internatsschülerinnen, die Gallimard 1955 aus dem Roman *Ravages* streicht (und darin noch weitere kleinere Zensureingriffe vornimmt).⁴³ Zur gleichen Zeit, fügt sie an, ließen jedoch drei

38 Vgl. Ebd., S. 12ff.

39 Vgl. Damlé, Amaleena: »The Mutant Metamorphic Subject. Femininity and Embodiment in Virginie Desportes's *King Kong théorie*«, in: Rye, Gill und Dies. (Hg.): *Experiment and experience. Women's writing in France, 2000-2010*, Oxford: Peter Lang 2013, S. 13-27, hier S. 14.

40 Desportes, Virginie: *King Kong Théorie*, Paris: Grasset 2006, S. 27: »La confiscation du corps des femmes se produit en même temps que la confiscation du corps des hommes. Il n'y a de gagnants dans cette affaire que quelques dirigeants.«

41 Ebd., S. 28.

42 Ebd., S. 137.

43 Vgl. Kapitel III.3.4 dieser Arbeit.

Autoren – Jean Genet, Georges Bataille und André Breton – »les limites du dicible«⁴⁴ explodieren. Desportes verortet sich in einer Reihe mit den von ihr genannten Schriftstellerinnen, die nicht ihr volles Äußerungspotential ausschöpfen (konnten). Sie führt ein intertextuelles Zitat aus Leducs *Trésors à prendre* an, in dem die Nachkriegsautorin konstatiert: »Je suis du sexe féminin, mon sexe doit se taire, demeurer neutre, se vouloir faible [...]«⁴⁵ – eine Feststellung, die Desportes keinesfalls als überholt ansieht.

Moi, je suis de ce sexe-là, celui qui doit se taire, qu'on fait taire. [...] Les hommes savent pour nous ce que nous pouvons dire de nous. Et les femmes si elles veulent survivre doivent apprendre à comprendre l'ordre. Qu'on ne vienne pas me raconter que les choses ont tant évolué qu'on est passé à autre chose. Pas à moi.⁴⁶

Die mehrfache Wiederholung des »nous« – »Les hommes savent pour nous ce que nous pouvons dire de nous« (Herv. F.K.) – erscheint als eine feministische Solidaritätsbekundung, in der sich Desportes sowohl mit ihren Vorgängerinnen als auch mit zeitgenössischen Autorinnen, die sich in ihren Texten außerhalb patriarchaler Sprechordnungen bewegen, zusammenschließt. Zur Verdeutlichung, dass noch immer ähnliche Mechanismen wirkten wie in den vorhergehenden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, rückt Desportes sich selbst und ihre Erfahrungen exemplarisch in den Fokus (»Qu'on ne vienne pas me raconter que les choses ont tant évolué qu'on est passé à autre chose. Pas à moi.«). An einer anderen Stelle in *King Kong Théorie* schildert sie die mediale Rezeption ihres literarischen Debüts *Baise-moi* (1994), in der nicht ihr Text selbst im Vordergrund gestanden habe, sondern ihr Geschlecht, ihr Körper, ihr Äußeres sowie moralische Diskussionen darüber »si j'avais le droit de dire ce que je disais«:

On s'en fout du livre. C'est mon sexe qui compte. [...] []Je réalise qu'on me tombe dessus de tous côtés en ne s'occupant que de ça: c'est une fille, une fille, une fille. J'ai une chatte à travers la gueule. [...] Toutes ces discussions pour savoir si j'avais le droit de dire ce que je disais. Une femme. Mon sexe. Mon physique. Dans tous les articles, plutôt gentiment, d'ailleurs. Non, on ne décrit pas un auteur homme comme on le fait pour une femme. Personne n'a éprouvé le besoin d'écrire que Houellebecq était beau. S'il avait été une femme, et qu'autant d'hommes aient aimé ses livres, ils auraient écrit qu'il était beau. Ou pas.⁴⁷

Auch in diesem Zitat findet sich eine Wiederholungsfigur: »c'est une fille, une fille, une fille« (Herv. F.K.). Desportes drückt damit ihre Wut und Empörung aus ebenso wie sie auch, indem sie das Wort »Mädchen« verwendet und betont, die Entmündigung hervorhebt, die die Kommentare der Kritiker(innen?) darstellen. In ihrer Anklage vergleicht sie die Reaktionen, die ihr Text hervorruft, beispielhaft mit denen, die Texte von Michel Houellebecq (dem zeitgenössischen Schriftsteller, der ebenfalls für seine freizügigen Darstellungen von Sexualität bekannt ist und dessen Debüt *Extension du domaine de*

44 Desportes: *King Kong Théorie*, S. 137.

45 Leduc, Violette: *Trésors à prendre*, erstmals 1960 erschienen, Paris: Gallimard 1999, S. 81. Vgl. auch Kapitel III.2.2 dieser Arbeit.

46 Desportes: *King Kong Théorie*, S. 137.

47 Ebd., S. 117f.

la lutte im gleich Jahr wie *Baise-moi* erscheint) gerade nicht hervorrufen: Niemand habe sich darüber ausgelassen, ob Houellebecq schön sei oder eben nicht. Als Frau Literatur zu publizieren, zumal von Texten, die Tabuisierungen und gesellschaftliche Moralvorstellungen aufzeigen, befragen und überwinden, stellt laut Desportes einen Akt der Entblößung dar, in dem die Autorinnen fortan wie nackt in der Öffentlichkeit stehen (»J'ai une chatte à travers la gueule«) und sich »aux dangers du jugement de tous«⁴⁸, einer kollektiven Bewertung auszusetzen hätten. Einen fundamentalen transgressiven Akt situiert Desportes ab Beginn der *King Kong Théorie* noch immer darin, sich gerade außerhalb normativer, traditioneller und idealisierter Weiblichkeitsvorstellungen zu verorten und von dort aus zu schreiben: »J'écris de chez les moches, pour les moches, [...] toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. [...] Je n'échangerais ma place contre aucune autre, parce qu'être Virginie Desportes me semble être une affaire plus intéressante à mener que n'importe quelle autre affaire.«⁴⁹ Aktuelle Autorinnenfotos von Desportes, die oftmals im Zusammenhang mit ihrer Romantrilogie *Vernon Subutex* (2015-2017) veröffentlicht werden, zeigen sie entsprechend jenseits weiblicher Schönheitsideale: Ungeschminkt, mit tiefen Augenringen, sichtbaren Falten im Gesicht und verblichenen Tätowierungen auf den Armen.

Eine der formalen Gemeinsamkeiten der Literatur der »nouvelles écrivaines« ist die literarische Inblicknahme und Erkundung der eigenen Person und Erfahrungen, wie auch der Incipit von Desportes *King Kong Théorie* beispielhaft zeigt, wenn sie schreibt: »[Ê]tre Virginie Desportes me semble être une affaire plus intéressante à mener que n'importe quelle autre affaire.« In ähnlicher Weise spricht Christine Angot in ihrem gleichnamigen Text vom *Sujet Angot* (1998). Die Autorinnen wenden sich oftmals autofiktionalen Schreibweisen zu, und somit einem Genre, das als charakteristisch für die gesamte französischsprachige Gegenwartsliteratur gilt. Die Gattung erscheine dennoch als »genre féminin«⁵⁰, wie Annie Ernaux in einem Interview mit *Le Monde* äußert, und werde nur selten für die Literatur von Männern verwendet. Wie Desportes

48 Ebd., S. 84. An dieser Stelle formuliert Desportes eine provokative These, um ihren Standpunkt deutlich zu machen: Das Schreiben und Publizieren von Schriftstellerinnen parallelisiert sie mit Prostitution. »Être lue par n'importe qui, parler de ce qui doit rester secret, être exhibée dans les journaux... En opposition évidente avec la place qui nous est traditionnellement assignée: femme privée, propriété, moitié, ombre d'homme. Devenir romancière, gagner de l'argent facilement, provoquer la répulsion autant que la fascination: la honte publique est comparable à celle de la pute.«

49 Ebd., S. 9.

50 »Ce qui me frappe, en effet, c'est qu'on parle beaucoup plus souvent d'autofiction à propos de textes, quels qu'ils soient, écrits par des femmes et qu'on ne le fait jamais, ou rarement, quand il s'agit de textes d'écrivains masculins auxquels le même label s'appliquerait sans difficulté. [...] Tout se passe très subtilement comme si l'autofiction était principalement un genre féminin, avec un côté sentimentalo-trash, narcissique, façon détournée, inconsciente, d'assigner aux femmes leur domaine, leurs limites en littérature.« Rérolle, Raphaëlle: »Toute écriture de vérité déclenche les passions«. Entretien avec Annie Ernaux et Camille Laurens«, *Le Monde.fr*, 03.02.2011, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-tout-e-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html (zugegriffen am 15.03.2022); vgl. dazu auch Baudelle, Yves: »L'Autofiction des années 2000. Un changement de régime?«, in: Blankeman, Bruno und Barbara Havercroft (Hg.): *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2013, S. 145-157, hier S. 146f.

in *King Kong Théorie* spricht Ernaux darin von sexistischen Rezeptionsweisen und literarischen Kategorisierungsmechanismen, die noch im 21. Jahrhundert tradierte Stereotype einer negativ konnotierten »littérature féminine« reaktualisieren. Texte von Frauen gälten oftmals automatisch als narzisstische, sentimentale Selbstbetrachtungen (»avec un côté sentimental-trash, narcissique, façon détournée, inconsciente«), wodurch Schriftstellerinnen einen klar umgrenzten Bereich der Literatur zugewiesen bekämen. Aufgrund dieser unbewussten, misogynen Parallelisierung mit dem alten Verständnis einer »Frauenliteratur« haften der Autofiktion ein pejorativer, unliterarischer Charakter an, wie Camille Laurens im selben Interview mit *Le Monde* konstatiert – »[c]omme si la pudeur«, ruft sie schließlich aus, »était un critère, en littérature!«⁵¹ Die Autorin spielt darauf an, dass als autofiktional bezeichneten Texten oftmals ein Anliegen der Enthüllung von zuvor verborgenen und/oder geheim gehaltenen Tatsachen sowie die Überschreitung bestehender (Gattungs-)Grenzen immanent ist. Laurens macht in ihrer Exklamation und in ihren folgenden Ausführungen jedoch klar, dass Akte der Transgression, insbesondere von überkommenen Moralvorstellungen und das Experimentieren mit neuen, unerprobten Textformen, zentrale Bestandteile dessen seien, was als Literatur bezeichnet werde.

Seit Serge Doubrovskys Verwendung des Neologismus »autofiction« für seinen Text *Fils* (1977) hat der Begriff eine Vielzahl an kontroversen Kommentaren, Definitions- und Theoretisierungsversuchen nach sich gezogen.⁵² Der Sammelband *Autofiction(s)* (2010), der im Zuge einer Cerisy-Tagung erscheint und einen maßgeblichen Beitrag zur Debatte um das Genre leistet, zeigt auf seinem Cover eine Art Wörterbucheintrag, der die Heterogenität des Autofiktionsdiskurses benennt: »Définir l'autofiction est devenu travail de Sisyphe (quand on croit y être, il faut recommencer sur de nouveaux frais) ou supplice Tantale (on est au bord de la tenir, cette formulation comblante, sans jamais l'atteindre) etc.«⁵³ Der Satz entstammt Claude Burgelins Essay »Pour l'autofiction«, der den Band eröffnet. Er stellt, wie es der Titel in Anlehnung an Alain Robbe-Grillet's *Pour un nouveau roman* ankündigt, einen programmatischen Text dar, in dem sich der Literaturwissenschaftler für die Gattung und den Terminus der Autofiktion ausspricht. So findet sich in dem genannten Zitat letztlich nicht nur die Aussage über eine Vielstimmigkeit von theoretischen Definitionen und Bestimmungen des Genres, sondern ebenso eine Feststellung über die Unabgeschlossenheit seiner Entwicklung. Burgelin schreibt, dass

51 Rérolle: »Toute écriture de vérité déclenche les passions«, o.S.

52 Vgl. exemplarisch die vielbeachteten Monographien von Vincent Colonna und Philippe Gasparini sowie einen Sammelband von Jean-Louis Jeannelle und Catherine Viollet. In einem neueren Aufsatz listet Shirley Jordan darüber hinaus die einschlägigen Texte, Kolloquien und auch Internetseiten auf, die sich mit dem Autofiktionsbegriff auseinandersetzen: Colonna, Vincent: *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris: Tristram 2004; Jeannelle, Jean-Louis und Catherine Viollet (Hg.): *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant 2007; Gasparini, Philippe: *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris: Seuil 2008; Jordan, Shirley Ann: »Autofiction in the Feminine«, *French Studies* 67/1 (2013), S. 76–84, hier S. 76f.

53 Burgelin, Claude, Isabelle Grell und Roger-Yves Roche (Hg.): *Autofiction(s). Colloque de Cerisy* 2008, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2010.

die Gattung einem »roman inachevé«⁵⁴ gleiche – sich also weiterhin in einem stetigen Wandel befinde, der immer wieder neue literarische Innovationen und auch eine eigene Erzählung seiner Entstehungsgeschichte hervorbringe. Das Genre zeigt sich als ein offener und experimenteller literarisch-künstlerischer Freiraum, innerhalb dessen Autor/innen oftmals die Grenzen zwischen Text und anderen Ausdrucksformen überwinden. Darüber hinaus beschäftigen sich Künstler/innen und Schriftsteller/innen auch in anderen Kunstmedien wie Performance, Film, Fotografie oder Blogs mit autofiktionalen Verfahren.⁵⁵

Doubrovsky definiert seine Begriffsschöpfung »autofiction« in dem Umschlagtext von *Fils* als eine »[f]iction de faits et de d'événements strictements réels«⁵⁶. Er versteht das neue Genre ebenso als eine Überwindung sowie zugleich als eine Weiterentwicklung der vorangegangenen Suche(n) nach neuen Formen des Romanschreibens:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. [...] si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. [...] Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.⁵⁷

Die Diskussionen, die sich seither um den Terminus sowie um autofiktionale Verfahren entwickelt haben, kreisen vorrangig um das Verwischen der Grenze zwischen Wirklichkeit und Imagination, Wahrheit und Erfindung, das sich in Doubrovskys Definition zeigt. Das Präfix »auto-« weist zudem darauf hin, dass sich Autofiktionen mit einer Selbst-Fiktionalisierung bzw. einer Fiktionalisierung des Selbst beschäftigen. Doubrovsky formuliert damit einen Neu- und Gegenentwurf zur tradierten Gattung der Autobiographie, dessen Autor/innen sich, in Anknüpfung an Schriftsteller wie Montaigne und Rousseau, »in einer schönen Sprache« vorrangig dem Versuch eines unverstellten Blickes auf sich selbst und der Enthüllung von Wahrheiten über das eigene Leben widmen.⁵⁸ Autofiktionen seien dagegen immer auch »Autofriktionen«, lustvolle, grenzüberschreitende, experimentelle literarische Beschäftigungen mit dem eigenen (körperlichen) Ich, die in einer gleichsam exhibitionistischen Geste dargeboten werden.

Nach Burgelin liegt eine der grundlegenden Charakteristiken von Autofiktion(en) im »dédoublement«⁵⁹ des Ich, das sich ebenso als ein schreibendes wie auch als ein erschriebenes und so fiktionalisiertes Ich darstellt. Der Literaturwissenschaftler führt

54 Burgelin, Claude: »Pour l'autofiction«, in: Ders., Isabelle Grell und Roger-Yves Roche (Hg.): *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2010, S. 5–21, hier S. 21.

55 Vgl. Jordan: »Autofiction in the Feminine«, S. 82; sowie auch Weiser, Jutta und Christine Ott (Hg.): *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013; Dünne, Jörg und Christian Moser (Hg.): *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhelm Fink 2008.

56 Doubrovsky, Serge: *Fils*, Paris: Éditions Galilée 1977.

57 Ebd. Herv. i.O.

58 Vgl. Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 28f.

59 Burgelin: »Pour l'autofiction«, S. 14f.

in diesem Zusammenhang den Begriff der »autoscopie«⁶⁰ an. In der Psychologie beschreibt er einen »[p]hénomène hallucinatoire par lequel un malade se voit lui-même, extérieurement ou intérieurement«⁶¹. In Abgrenzung zu Doubrovskys Bestimmung der Autofiktion als »autofriction« rückt Burgelin das autofiktionale Schreiben somit in die Nähe psychischer Pathologie (die/der Schreibende als »malade«) und bezeichnet es als ein halluzinatorisches Phänomen, in dem sich das Ich aufspaltet und sich zugleich in einer Innen- wie auch in einer Außenschau erkundet.

[J]e témoin de je, [...] je masquant ou démasquant je, [...] un je qui écrivant observe le je qui n'écrit point, [...] je qui regarde avec ironie ce je en train d'»écrire«, [...] un je qui a mesuré ce qu'il y a de fictif dans tout propos de soi et qui écrit de lui à partir de cette contradiction ou cette posture instable [...].⁶²

Die Dopplung des »je« besteht nach Burgelin darin, dass das Ich zu seinem eigenen Untersuchungs- und Darstellungsobjekt wird. Das »je« erzählt seine Erlebnisse und Erfahrungen, demaskiert und enthüllt sich nicht direkt, sondern vielmehr anhand einer Stimme, die in Distanz zu dem Ich tritt, das die wiedergegebenen Dinge erlebt (hat). In diesem Sinne finde sich in autofiktionalen Texten oftmals eine metatextuelle Reflexion, in der sich das schreibende »je« bei der schriftlichen Selbsterkundung beobachtet (»je qui regarde avec ironie ce je en train d'»écrire«). Der Literaturwissenschaftler lässt diesen Satz, in dem er den Effekt des »dédoublement« bzw. der »autoscopie« verdeutlicht, mit einem Fragezeichen enden, wie um auch hier die Vorläufigkeit seines Vorschlags für eine Theoretisierung der Autofiktion zu unterstreichen.

Autor/innen autofiktionaler Texte orientierten sich laut Burgelin weiterhin an (autobiographischen) Fakten, doch blickten sie hinter die »frontières de l'exact«, um zu »vérités plus fondamentales«⁶³ zu gelangen. Das sprachlich-poetische Potential dieses Schreibens liegt demnach in der steten Transgression von objektiver, faktualer Genauigkeit und in der Erkundung einer subjektiven Wahrheit, die eben möglicherweise erst durch die fiktionale Verfremdung von Gegebenheiten zu Tage tritt. Die Poetizität und Literarizität von Autofiktion(en) begründet sich auch in der Möglichkeit einer Eröffnung des Verborgenen, einem Vordringen in die Zwischenräume des Verschwiegenen und Unsagbaren.

Ebenso wie autofiktionale Literatur ein literarisches Spiel mit Erzählperspektiven und Metaebenen integriert, erscheint sie zugleich als eine textuelle Form »[qui] a souvent à voir avec le trauma – maladie, inceste, crime, deuil – et s'attache à dire comment le sujet en est affecté, ce qui le blesse«⁶⁴, wie Camille Laurens in dem Essay »Qui dit ça?« schreibt, der ebenfalls in dem Cerisy-Band erscheint. Autofiktionales Schreiben geht

60 Ebd. Nicole Caligaris verwendet diesen Begriff ebenfalls für ihr literarisches Verfahren in *Le Paradis entre les jambes*, vgl. dazu Kapitel IV.3.1 dieser Arbeit.

61 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 3, Paris: Gallimard 1974, S. 1013, »autoscopie«.

62 Burgelin: »Pour l'autofiction«, S. 13.

63 Ebd., S. 15.

64 Laurens, Camille: »Qui dit ça?«, in: Burgelin, Claude, Isabelle Grell und Roger-Yves Roche (Hg.): *Autofiction(s). Colloque de Cerisy* 2008, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2010, S. 25-34, hier S. 29.

demnach oftmals mit literarischen Verhandlungen von Trauma, Schmerz und Verletzung einher. Der Distanzierungsmodus der Autofiktion erscheint als ein literarisches Instrument, um die eigenen Wunden und Verwundungen ebenso literarisch darstellbar zu machen als auch (poetisch) erkunden zu können. Die Autorin Chloé Delaume betitelt in ihrem Essay über Autofiktion, *Le Règle du Je* (2010), das dreizehnte Kapitel mit der Überschrift »Je chante par ma plaie« und setzt sich darin mit der Zuschreibung der Autofiktion als »forme de la douleur« auseinander:

La douleur, l'autofiction la forme de la douleur, qu'ils disent. Comme si seule la souffrance pouvait être le moteur. Comme s'il n'était question que d'auto-thérapie, de restauration du Moi, pas de littérature. Comme si chaque praticien ne chantait que sa plaie, que sa plaie, non pas par.⁶⁵

Delaume zielt auf die Unterscheidung zwischen dem Ausdruck »chanter sa plaie« und »chanter par sa plaie« und stellt sich damit gegen die Bewertung autofiktionalen Schreibens als therapeutisch und als Bewältigungsstrategie vorangegangener Verletzungen. Autofiktion beinhalte laut Delaume jedoch nicht nur das »Besingen der (eigenen) Wunde«, sondern vielmehr das »Singen *durch* die oder *anhand* der Wunde«. Dieses Schreiben sei keines, das seinen Movens ausschließlich aus dem Leiden ziehe und darauf gerichtet sei, Verletzungen dar- und auszustellen. Autofiktionen illustrierten nach Delaume stattdessen eher den Versuch, eine literarische Form der Verkörperung (in) der Sprache zu finden.⁶⁶ Beispiele für eine solche *écriture* finden sich beispielsweise in Laurence Nobécourts *La Démangeaison* (1994, veröffentlicht unter dem Namen Lorette Nobécourt) oder in Hervé Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), zwei Texten, die auf dem Titel die Gattungsbezeichnung »roman« tragen, doch auf autobiographischen Erfahrungen basieren.⁶⁷ Nobécourt inszeniert in *La Démangeaison* die Ich-Erzählerin Irène, die seit frühester Kindheit unter einem juckenden und schmerzhaften Hautekzem leidet. Guiberts autodiegetischer Erzähler schildert die Diagnose und Behandlung seiner HIV-Infektion. Beide Autor/innen verschränken in ihren Texten jene Partien des Körpers, die Trägerinnen ihrer jeweiligen Krankheiten sind – die Haut und das Blut – mit dem Akt des Schreibens. In *La Démangeaison* werden die Lesenden zu Zeug/innen, wie die Erzählerin ihren Juckreiz, ihre Wunden und ihre verschorfte, vernarbte Haut in einen Text überführt.

La chair devenait verbe. [...] Le texte, le texte de ma peau éclatait en plein cœur de la page. Mon écriture se démenait nerveuse, je grattais, je grattais avidement le papier, la phrase me démangeait, tournait en tous sens dans ma tête avant que de venir s'écrouler sur ma feuille. Mes plaies, une à une, venaient mourir sur la blancheur de ces dizaines de pages [...]. Adjectifs, verbes, syntaxe, j'inventais des hapax, je tournais les termes, j'écorchais la langue, je dépouillais le grammaire, je fouillais, je raclais le fond de mon vocabulaire! [...] ma maladie, mon psoriasis en complément d'objet direct, en

65 Delaume, Chloé: *La Règle du Je*, Paris: Presses Universitaires de France 2010, S. 74.

66 Die Formulierung »chanter par sa plaie« entlehnt Delaume Pierre Guyotat, in dessen Texten »la langue devient corps«, Ebd.

67 Vgl. Guibert, Hervé: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris: Gallimard 1990; Nobécourt, Lorette: *La Démangeaison*, erstmals 1994 erschienen, Paris: Grasset 2009.

relatives, mon prurigo subordonné, pronominal! [...] enfin, enfin je traduisais le texte de ma peau...⁶⁸

In Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* finden sich keine Stellen, die in gleicher expliziter, metapoetischer Weise die Verbindung von Körper, Schmerz und Schreiben illustrieren. Die Engführung von Körper und *écriture* zeigt sich darin jedoch auf ganz ähnliche Art, wie sie Nobécourts Erzählerin beschreibt. Aufgrund von vielen, zum Teil sehr langen Sätzen ahmt der Rhythmus von Guiberts Text das Fließen und Rauschen des Blutes ebenso nach wie sich auf der Ebene der Semantik Beschreibungen zum Zustand des Blutes, etwa der darin vorhandenen Anzahl der T4-Helferzellen wiederfinden. Zu Beginn spricht der Ich-Erzähler in *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* davon, dass ihm plötzlich ein Offenliegen und Enthülltsein seines Blutes bewusst wird – was Guibert im Verlauf des Textes gleichsam poetisch umsetzt:

[J]’ai senti mon sang, tout à coup, découvert, mis à nu, comme si un vêtement ou un capuchon l’avaient toujours protégé [...]. Il me fallait vivre, désormais, avec ce sang dénudé et exposé, comme le corps dévêtu qui doit traverser le cauchemar. Mon sang démasqué, partout et en tout lieu [...].⁶⁹

Die beiden autofiktionalen Texte von Nobécourt und Guibert inszenieren die Konstitution einer Stimme, die sowohl durch als auch entgegen der erlebten Verletzungen spricht – und in diesem Sinne ein Gewicht in öffentlichen Diskursen erhalten kann. Im Kapitel »Politique de l'autofiction« ihres Essays *Le Règle du Je* schreibt Chloé Delaume, dass das autofiktionale Schreiben nicht nur ein literarisches, ästhetisches Experimentierfeld darstelle, sondern auch mit einem politischen, engagierten Gestus einherzugehen vermag: »L'autofiction un geste, un geste politique. Par le biais de l'autofiction, le Je peut se redresser, entrer en résistance. Écrire le Je relève de l'instinct de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle.«⁷⁰

Für Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* hat Delaumes Formulierung vom »Schreiben des Ich als Überlebensinstinkt« eine besondere Gültigkeit, schreibt der Autor seine Texte ab dem Zeitpunkt der HIV-Diagnose im Bewusstsein seiner nur mehr noch begrenzten, verbleibenden Lebenszeit. Die politische Dimension des Textes besteht darin, dass er das Tabuthema Aids in der Öffentlichkeit laut(er) werden lässt und das Schreiben seiner eigenen körperlichen Erfahrungen der Krankheit dafür einsetzt. Auch am Ende des Kapitels aus *La Démangeaison*, dem das obige Zitat entstammt, heißt es konkret: »[M]on corps [...] est devenu politique«⁷¹ – und mit ihm gleichsam auch der Text, der aus diesem Körper entstanden ist. Nach Nathalie Morello erscheint das Leiden von Nobécourts Ich-Erzählerin an ihrer Psoriasis auf den ersten Blick als Metapher für eine Revolte gegen das patriarchale bürgerliche System, in dem sie aufwächst, erzählt der Text doch die »quête de liberté« Irènes »qui se traduit par la

68 Nobécourt: *La Démangeaison*, S. 64–67.

69 Guibert: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, S. 14.

70 Delaume: *Le Règle du Je*, S. 78.

71 Nobécourt: *La Démangeaison*, S. 75. Herv. i.O. Zur Verschränkung von politischem Engagement und Autobiographie siehe auch Hamel, Jean-François, Barbara Jane Havercroft und Julien Lefort-Favreau (Hg.): *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal: Nota bene 2017.

résistance à une force perçue comme aliénante.«⁷² Am Ende zeigt sich – und letztlich liegt hierin der politische Gestus von *La Démangeaison* –, dass die Protagonistin sich nicht zu befreien vermag, weder von ihrer Krankheit noch von den äußeren Bedingungen, die sie umgeben: »Je suis cette fille au psoriasis fou, tapie derrière les vitres de sa chambre [...].«⁷³ Der Terminus der »autofriction«, den Doubrovsky in *Fils* im Sinne einer lustvollen Selbstliterarisierung und -darstellung verwendet, erhält mit Nobécourts Text noch eine weitere Bedeutung. Indem sie eine Protagonistin einsetzt, die unter stetigem Juckreiz leidet, inszeniert sie eine andere Form einer »Reibung an sich selbst«, in der das erzählende Ich immer wieder auf die Beschäftigung und den Dialog mit sich selbst zurückgeworfen ist. Irène in *La Démangeaison*, ebenso wie auch der Ich-Erzähler in Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, können ihren kranken und verletzten Körpern letztlich nicht entkommen. Autofiktionen ist somit immer auch eine klaustrophobische Dimension immanent, die die Unmöglichkeit des Ausbruchs aus dem eigenen Körper und der eigenen Weltwahrnehmung literarisch umsetzt.

1.2 Écrivain/es impliqué/es: Den Schmerz anderer schreiben

Innerhalb des Autofiktionsdiskurses aktualisiert sich an der Wende zum 21. Jahrhundert eine Debatte zu den ethischen Implikationen von Literatur und den möglicherweise sogar rechtlichen Folgen der Publikation von Autobiographien und -fiktionen. Die Veröffentlichungen mehrerer autofiktionaler Texte führen seit Beginn des neuen Jahrtausends zu Gerichtsverfahren und juristischen Auseinandersetzungen, in denen sich Autor/innen wie Christine Angot, Grégoire Delacourt, Marcela Iacub oder Camille Laurens mit dem Vorwurf der »atteinte à la vie privée« konfrontiert sahen.⁷⁴ Angehörige oder (ehemalige) Weg- und Lebensgefährten/innen warfen den Schriftsteller/innen eine Überschreitung ihrer Privatsphäre durch die Preisgabe intimer Details vor. Natalie Edwards formuliert in ihrem Artikel mit dem Titel »Autofiction and Law«, in dem sie die Fälle zu den Texten Angots und Laurens' untersucht, zwei Fragen, die diese Beispiele aufwerfen: »What is the responsibility of the author of life writing towards her/his others? And where is the boundary between creative agency and legal wrongdoing?«⁷⁵ Die Inblicknahme des eigenen Körpers und Schmerzes, der eigenen Sexualität und Verletzungen geht in der zeitgenössischen autofiktionalen Literatur mit einer Neuverhandlung der Verantwortlichkeit (»responsability«) der Schriftsteller/innen einher, in ihren Texten nicht nur ihr Leben und Leiden, sondern auch das anderer – wenngleich in der Form (auto-)fiktionaler Verfremdung – einem öffentlichen Blick auszusetzen.

Ein bekanntes Beispiel stellt die Veröffentlichung von Hervé Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* dar. Guibert erzählt und enthüllt darin seine eigene Aids-Erkrankung

72 Morello, Nathalie: »La Démangeaison et La Conversation de Lorette Nobécourt. Quand le parler chair devient révolte... féministe?«, *Romance Studies* 20/1 (2002), S. 65-76, hier S. 66.

73 Nobécourt: *La Démangeaison*, S. 111.

74 Vgl. Edwards, Natalie: »Autofiction and the Law. Legal Scandals in Contemporary French Literature«, *Contemporary French and Francophone Studies* 22/1 (01/2018), S. 6-14, hier S. 6.

75 Edwards: »Autofiction and the Law«.

sowie zugleich die Agonie seines Freundes Muzil an derselben Krankheit. Hinter der Figur des Muzil verbirgt sich Michel Foucault, der 1984 verstorben ist, offiziell an Krebs. Trotz des geänderten Namens ist der Literaturkritik schnell klar, dass es sich bei Muzil um den berühmten Kulturwissenschaftler handelt, woraufhin sich Guibert einer Art medialem Prozess ausgesetzt sieht.⁷⁶ Die Zeitschrift *L'Événement du jeudi* bringt ein Dossier mit dem Titel heraus: »La littérature a-t-elle tous les droits?«⁷⁷ und auch in der Sendung *Apostrophes* fragt Bernard Pivot den Schriftsteller: »Est-ce que vous aviez le droit de raconter l'agonie et la mort de Michel Foucault, qui était votre ami?«⁷⁸ In seiner Antwort wirft Guibert im Gegenzug den Autoren des Dossiers in *L'Événement du jeudi* »une grande malhonnêteté« vor, in der sie Voyeurismus und eine Lust am Skandal mit einem moralisierenden Anspruch vermischten, und rechtfertigt sich damit, in seinem Text nicht die eine »Wahrheit« über den Tod Foucaults zu beanspruchen: »Je ne sais pas si j'avais le droit ou pas, je crois que de toute façon cette mort, cette agonie n'appartient à personne, ne m'appartient pas, je ne suis pas le détenteur de vérité sur cette mort-là.«⁷⁹ Wenn Guibert betont, dass er nicht »le détenteur de vérité sur cette mort-là« sei, verweist er auf die Subjektivität und autofiktionale Dimension seines Textes und macht darauf aufmerksam, dass er keiner Darstellung von Fakten und Objektivität folgt. Mit der Formulierung »cette mort-là« zieht er eine deutliche Grenze zwischen dem realen Tod Foucaults und dessen textueller Inszenierung, die sich auch darin zeigt, dass sich der Autor nicht zu der Frage positioniert, »ob er das Recht hatte« das Sterben des Soziologen zu literarisieren und fiktionalisieren.

Der Tabubruch, der den Diskussionen um Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* zugrunde liegt, ist ein doppelter: Zum einen erscheint Guiberts Repräsentation der Agonie von Muzil/Foucault als Aneignung eines fremden Leids, dessen Darstellung und Rezeption moralisches Unbehagen hervorruft. Zum anderen spricht der Schriftsteller damit offen über eine stigmatisierte Krankheit, die sich eben nicht nur an den Rändern der Gesellschaft findet, sondern auch öffentliche, berühmte Personen betrifft, und trägt so zu einer vermehrten Sichtbarkeit der Krankheit im medialen Diskurs bei.

Die Diskussion um Guiberts autofiktionalen Text stellt einen exemplarischen Ausschnitt aus einem Moment dar, in dem sich in der französischen Literatur wieder vermehrt literarische und soziale und gesellschaftliche Anliegen miteinander verschränken, die sich in den 1960er und 1970er Jahren eher getrennt voneinander abgespielt haben. Im Zuge einer strikten Abgrenzung zu Jean-Paul Sartres Forderung nach einer *littérature engagée* der Nachkriegszeit spalten sich in den folgenden Jahrzehnten politisches Engagement und Literatur auf, wie Dominique Viart und Bruno Vercier in *La Littérature française au présent* schreiben: »D'un côté la littérature, dont l'exercice se pensait hors du monde, enclos dans le seul univers symbolique et verbal; de l'autre l'engagement politique, parfois porté aux limites de la violence.«⁸⁰ Ab den 1980er Jah-

76 Vgl. Boulé, Jean-Pierre: *Hervé Guibert. L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris: Harmattan 2001, S. 233f.

77 *L'Événement du jeudi* 278, 1.-7. März 1990, S. 80-87, zit.n. Ebd., S. 233.

78 Pivot, Bernard: *Apostrophes*, Sendung vom 16. März 1990, zit.n. Ebd., S. 234.

79 Pivot, Bernard: »Apostrophes. Hervé Guibert *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* | Archive INA«, https://www.youtube.com/watch?v=en9OWEvf_Cw (zugegriffen am 15.03.2022), Min 1:55ff.

80 Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 245.

ren sei jedoch die Rückkehr zu einer »saisie critique du monde«⁸¹ zu beobachten. Die Schriftsteller/innen setzten sich vor allem mit den »systèmes d'explications globales«⁸² auseinander, d.h. mit den vorherrschenden – insbesondere in den Medien oftmals vereinfachten – Erklärungsmodellen und Narrativen zu politischen und gesellschaftlichen Krisen und Ereignissen. Diese neue Form einer politisch engagierten Literatur, betonen die beiden Literaturwissenschaftler, bewege sich nicht mehr in einheitlichen ideologischen Rahmen und strebe auch keine »réflexions généralisantes«⁸³ mehr an. Viart und Vercier führen in ihrer Übersicht hauptsächlich die Texte von Autoren wie z.B. Antoine Volodine (*Lisbonne en marge*, 1990), François Bon (*Impatience*, 1998) oder Olivier Rolin (*Tigre en papier*, 2002) an, die in Form von »fictions politiques«⁸⁴ insbesondere einen Blick auf das 20. Jahrhundert zurückwerfen und sich mit Themen wie der RAF, mit sozialer Marginalisierung, Klassenfragen und Arbeiterbewegungen auseinandersetzen.

Andere Texte, die exemplarisch für eine neue politische Literatur des 21. Jahrhunderts stehen, stellen Nicole Caligaris' Romane *Les Samothraces* (2000) und *Okosténie* (2008), Claudine Galeas Theatermonolog *Au bord* (2010), Nathalie Quintanes autofiktionales Journal *Tomates* (2010) und ihre Essaysammlung *Les Années 10* (2014) dar. Die Gemeinsamkeit der Werke dieser Autorinnen liegt in der Verschränkung von experimentellen Schreibformen mit der kritischen Thematisierung zeitgenössischen Weltgeschehens, insbesondere von Gewalt, Migration und Flucht sowie von sozialen Ungleichheiten. Caligaris, Galea und Quintane beschäftigen sich in ihren Texten auf unterschiedliche Weise mit Überlegungen zum Zusammenhang zwischen literarischer Inszenierung und der Repräsentation des Leidens anderer und verbinden sie mit medienkritischen Reflexionen.

Les Samothraces und *Okosténie* sind *récits*, die auf viele der in den 1940er Jahren aufkommenden Strategien des Verspielens und Entgrenzens traditioneller Erzählverfahren zurückgreifen. Die Figuren und die Handlungen bleiben schemenhaft und auch die Orte, an denen Caligaris ihre Texte situiert, sind ein »no man's land«⁸⁵, wie es mehrfach in *Okosténie* heißt. In *Les Samothraces* stehen drei Frauen im Zentrum, Madame Pépite, Sambre und Sissi la Starine, die gemeinsam mit einer unbestimmten Menge anderer zur Flucht aus ihrem Land aufbrechen, da sie sich anderswo eine bessere Zukunft erhoffen. Der Text, der theatrale Züge trägt, beginnt mit Szenen, in denen sich eine große Gruppe von Menschen vor einen Schalter zusammendrängt, um sich Papiere ausstellen und stempeln zu lassen. Er endet mit einer Ankunft – das letzte Kapitel ist mit »L'arrivée« überschrieben –, die alles zuvor Geschehene nichtig werden lässt: »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.«⁸⁶ Dazwischen begleiten die Leser/innen die Fliehenden auf einer anstrengenden, entbehrungsreichen und gefährlichen Reise, bei der sie mal tagelang durch steinige Landschaften wandern,

81 Ebd., S. 246.

82 Ebd., S. 262.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 253.

85 Z.B. Caligaris, Nicole: *Okosténie*, Paris: Verticales 2008, S. 243.

86 Caligaris, Nicole: *Les Samothraces*, Paris: Mercure de France 2000, S. 133.

mal mit dem Bus und im Bauch eines Schiffes übers Meer fahren. Die Perspektive der Erzählinstanz, die zumeist zwischen Nullfokalisierung und einem kollektiven »nous« oszilliert, verschiebt sich immer wieder zu den drei Protagonistinnen, die ihre Erinnerungen, Pläne und Zukunftsträume in kurzen Sätzen und Abschnitten erzählen.

Caligaris stellt dem Text ein Zitat aus Victor Segalens Roman einer Chinareise *Équipée. Voyage au pays du réel* (1929, posthum) voran: »Je me dépars ainsi de ce pays peuplé de couleurs immobiles.«⁸⁷ Mit ihrem Text knüpft Caligaris somit an eine französische Literaturgeschichte des Exotismus und seiner Kritik an, in der der Blick auf den/die Fremde/n in seiner/ihrer Alterität zentraler Gegenstand ist. Sie aktualisiert das Sujet im zeitgenössischen Kontext von Flucht und Migration im 21. Jahrhundert, indem sie in *Les Samothraces* zum einen fiktiven fliehenden Frauen eine Stimme gibt und ihre jeweils individuellen Geschichten aus einer ansonsten anonymen Masse hervorhebt. Zum anderen inszeniert sie die Schmerzen und Verletzungen, denen die Flüchtenden auf ihrer Reise ausgesetzt sind, die sie trotz allem antreten. »Partir, nous partirons.«, heißt es am Beginn des Textes: »Comme des maudits et al.ors? Comme des forçats... Sur le ventre peut-être, malades à crever; sur les poings et les genoux, sur les ongles un par un [...]; sanglants à force d'y laisser la peau, comme des écorchés s'il le faut; nous partirons.«⁸⁸

In *Okosténie* inszeniert Caligaris einen namenlosen, autodiegetischen Erzähler, der sich rückblickend an seine Zeit in einem Gefängnis erinnert, in dem er sich eine Zelle mit dem Gefangenen Nummer 53 – auch er bleibt anonym – geteilt hat. »Le 53«⁸⁹, wie ihn das Ich im Verlauf des gesamten Textes nennt, wird von den Wärtern immer wieder zum Verhör im Keller des Gefängnisses, das stets nur »la villa«⁹⁰ heißt, abgeholt und gefoltert. Kaum bei Bewusstsein und in fast komatösen Zuständen erzählt er dennoch dem sprechenden Ich seine Erinnerungen an eine Flucht und an seine Kamerad/innen, die ihn dabei begleitet haben. Diese (fantasierte?) Geschichte »des 53« bindet der Erzähler bruchstückhaft nach und nach in seine eigene Erzählung seiner Erinnerungen an die Haft, seinen Mithäftling, die unmenschlichen Zustände und die brutalen, folternden Aufseher in der »villa« ein. Die Leser/innen erfahren, dass auch der Erzähler im Keller des Gefängnisses verhört wird, doch berichtet er nie von eigenen Misshandlungen, denen er dort höchstwahrscheinlich ebenso ausgesetzt ist.

Noch stärker als in *Les Samothraces* löst Caligaris das Geschehen in *Okosténie* aus einem spezifischen historischen und/oder geographischen Kontext heraus. Caligaris positioniert sich damit nicht zu konkreten Geschehnissen. Gerade in diesem generalisierenden Charakter ist dennoch eine kritische Aussage lesbar, die sich vor allem auf die Repräsentation von Gewalt in öffentlichen Diskursen bezieht. Die Kenntnis und Berichte von Foltergefangnissen, wie dem in *Okosténie* beschriebenen, sind am Beginn des 21. Jahrhunderts so sehr Teil eines kollektiven Wissens und der medialen Berichterstattung, dass es keiner expliziten Anbindung an bestimmte Situationen mehr bedarf. Im Fokus des Textes steht stattdessen der Versuch, die Erfahrung, steten Befragungen und

87 Ebd., S. 9; Segalen, Victor: *Équipée. Voyage au pays du réel*, erstmals 1929 erschienen, Paris: Gallimard 1983, S. 18.

88 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 29.

89 Z.B. Caligaris: *Okosténie*, S. 13.

90 Z.B. Ebd., S. 19.

Folter ausgesetzt zu sein und mit der Erinnerung daran umgehen zu müssen, literarisch zu umkreisen und zu untersuchen.

Caligaris' Roman *Okosténie* erscheint im Jahr 2008 und ruft mit seiner Thematik, und insbesondere mit einzelnen darin geschilderten Szenen, die Erinnerung an den nur vier Jahre zuvor publik gewordenen Skandal um das Gefängnis in Abu Ghraib während der US-amerikanischen Besetzung des Irak auf. 2004 veröffentlichten die internationalen Medien Fotografien von Soldat/innen, die irakische Gefangene foltern, misshandeln und mit den Schwerverletzten posieren. In ihrem Theatermonolog *Au bord*, der zwei Jahre nach *Okosténie* und somit sechs Jahre nach der Verbreitung der Bilder aus Abu Ghraib erscheint, inszeniert Claudine Galea einen Prozess der Auseinandersetzung mit einem der bekanntesten dieser Bilder. Diese Fotografie, die dem Text in einer kleinformatigen und verpixelten Version vorangestellt ist, zeigt eine amerikanische Soldatin, die einen auf dem Boden liegenden Gefangenen an der Leine hält. »Je suis cette laisse en vérité«⁹¹, so beginnt der Monolog, in dem die Sprecherin immer wieder zu der Betrachtung des Bildes zurückkehrt und ausgehend davon über ihre (Homo-)Sexualität und die Beziehung zu ihrer Mutter reflektiert. Der erste Satz des Incipits ist, darauf weist das Ich wenig später selbst hin, ein intertextuelles Zitat von Dominique Fourcade.⁹² Er publiziert bereits 2005 den poetischen Text *en laisse*, in dem er sich mit der gleichen Fotografie beschäftigt. Der Klappentext von *en laisse* weist Fourcades Text als »une réaction de l'écriture à des événements contemporains, notamment à la photographie d'un prisonnier irakien tenu en laisse par une soldate américaine«⁹³ aus. Im Prolog nimmt der Autor zudem auf den vorangehenden, und unmittelbar mit den Geschehnissen im Irak verknüpften Anschlag auf das New Yorker World Trade Center am 11. September 2001 Bezug, der ihn »wie einen Peitschenhieb« getroffen habe: »[L]'attaque des deux tours à New York m'avait touché en plein fouet, me faisant entrer dans un [...] sentiment irréprouvable d'en être à la fois victime et responsable.«⁹⁴ In der Folge dieses Vorworts schreibt Fourcade, dass er sein Schreiben unmöglich fortsetzen konnte, ohne »der Erschütterung« (»cette secousse«) der Ereignisse in den USA eine literarische Form und seinem Eingebundensein in das aktuelle Weltgeschehen, zudem als Schriftsteller, Ausdruck zu verleihen.⁹⁵ Der Text von Fourcade zeigt zwei Aspekte: Einerseits den gleichzeitigen Eindruck einer Verantwortlichkeit und einer individuellen Be- und Betroffenheit von den globalen politischen Geschehnissen selbst, andererseits die Notwendigkeit einer literarischen Reaktion auf diese Ereignisse – zu denen nicht nur das Geschehen selbst zählt, sondern insbesondere auch dessen Bilder und Verbildlichungen, weist doch der Klappentext die Fotografie aus Abu Ghraib ebenso als »événement« aus.

91 Galea, Claudine: *Au bord*, Les Matelles: Éditions Espaces 34 2010, S. 9.

92 Vgl. Ebd., S. 11.

93 Fourcade, Dominique: *En laisse*, Paris: P.O.L 2005.

94 Ebd., S. 7f.

95 Vgl. Ebd., S. 8f.: »Ce rapport instantané [...], il me semblait que, si j'arrivais à l'établir, [...] je parviendrais à élargir le registre, et que je comprendrais mieux ainsi, non seulement la réalité de mon époque, mais, au sein de cette époque, la situation de mon travail d'écrivain [...].«

Wenn Galea in *Au bord* auf Fourcade verweist, bindet sie ihre *écriture* an das Anliegen der Auseinandersetzung mit dem politischen Weltgeschehen zurück und versteht sie vor allem als eine »réaction de l'écriture à la photographie«, eine Beschäftigung mit den Bildern (der Gewalt), die daraus hervorgehen. Der Text stellt eine *mise en abyme* seiner selbst dar, denn die Sprecherin reflektiert immer wieder den Schreibprozess des Textes *Au bord*, den sie mit der Betrachtung der Fotografie verschränkt: »J'ai punaisé la photographie sur le mur en face de la table où j'écris. Je n'écris plus je regarde. Celle qui tient la laisse m'appelle. Sans me regarder elle me tient captive. Regarde-moi.«⁹⁶ Galea literarisiert in ihrem Text die Schwierigkeit, sich solchen Bildern zu nähern und sich gleichzeitig nicht doch von ihnen einnehmen und verführen zu lassen. Die Autorin exploriert in *Au bord* performativ die Komplexität der Betrachtung und des damit einhergehenden Berührtwerdens von medial verbreiteten Fotografien des Schmerzes und der Verletzung anderer.

Auch Nathalie Quintane ist eine Autorin der französischsprachigen Gegenwartsliteratur, die literarisches Experimentieren und Gesellschaftskritik miteinander verschränkt. Einer ihrer bekanntesten Texte ist *Tomates*, eine Art autofiktionales Tage- und Notizbuch, in dem sie über die Schnittstelle(n) zwischen Politik, Literatur und Revolte reflektiert. Der Text enthält, ähnlich einem Essay oder einer wissenschaftlichen Studie, eine Vielzahl an Fußnoten mit Kommentaren, zusätzlichen Informationen und Internetlinks sowie darüber hinaus einen Anhang mit weiteren Anmerkungen. *Tomates* kreist insbesondere um die Affäre der sogenannten Tarnac 9, bei der eine Gruppe junger politischer Aktivist/innen, Autor/innen und Intellektueller aus dem Ort Tarnac wegen der vermeintlichen Sabotage des Schienennetzes des SNCF im Sinne eines terroristischen Aktes und der angeblichen Vorbereitung eines revolutionären Aufstandes im November 2008 verhaftet und angeklagt wird.⁹⁷ Im Zuge der Auseinandersetzung mit diesem Fall problematisiert die autodiegetische Sprecherin des Textes immer wieder auch das Potential der französischen Sprache und Literatur, aktuelle gesellschaftliche Themen und vor allem die Anliegen und den Revolutionswillen der sozialen Schichten jenseits der »aristos«⁹⁸ abzubilden: »[E]n France, on sait bien comment sonne la Révolution, parce qu'on connaît sa langue: c'est celle du XVIII^e. Comment une prose classique française fait-elle entendre le son du canon en 2009?«⁹⁹ Mit *Les Années 10* veröffentlicht Quintane schließlich einen Essayband, in dem sie ihre Reflexionen über das Verhältnis von Poetik und Politik, der Arbeit an der Sprache, einem gesellschaftlichen Nutzen und politischem Aktionismus von Literatur weiter vertieft. Insbesondere der letzte Aufsatz mit dem Titel »Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature?«¹⁰⁰ hat programmatischen Charakter.

96 Galea: *Au bord*, S. 9.

97 Der Prozess um die beiden Hauptangeklagten Julien Coupât und Yildune Lévy endet erst 2018, vgl. Seckel, Henri: »Procès de Tarnac. Julien Coupât et Yildune Lévy relaxés«, *Le Monde.fr*, 12.04.2018, https://www.lemonde.fr/police-justice/article/2018/04/12/procès-de-tarnac-julien-coupât-et-yildune-levy-relaxés_5284397_1653578.html (zugegriffen am 15.03.2022).

98 Quintane, Nathalie: *Tomates*, Paris: P.O.L 2010, S. 41.

99 Ebd., S. 39.

100 Quintane, Nathalie: *Les Années 10*, Paris: La Fabrique 2014, S. 175-201.

Für französischsprachige Autor/innen wie Nicole Caligaris, Dominique Fourcade, Claudine Galea und Nathalie Quintane, die sich in ihren Texten mit zeitgenössischen Krisen sowie ihrer medialen und literarischen Verhandlung auseinandersetzen, findet Bruno Blanckeman den Begriff des »écrivain impliqué«¹⁰¹. Er entwickelt den Terminus in einem Aufsatz, in dem er Nicole Caligaris' *Les Samothraces* und Yannick Haenels *Jan Karski* (2009) untersucht, einen Roman, der den gleichnamigen polnischen Widerstandskämpfer gegen den Nationalsozialismus ins Zentrum stellt.

Ebenso wie Viart und Vercier beobachtet Blanckeman die Abkehr von dem Begriff und dem Konzept des *engagement*, wie es Sartre in den 1940er Jahren prägt. Der Literaturwissenschaftler situiert die aktuellen Auseinandersetzungen in der Literatur mit politischen und gesellschaftlichen Fragen stattdessen im Kontext von Roland Barthes *écriture blanche*, wie er sie in *Le Degré zéro de l'écriture* entwickelt – und die Barthes schon in den 1950er Jahren als Abgrenzung zur *littérature engagée* versteht.¹⁰² Während Sartre die Form dem Inhalt unterwirft, geht es bei Barthes auch um eine Dekonstruktion tradierter Sprachstrukturen und literarischer Traditionen. In zeitgenössischen Texten konstatiert Blanckeman ebenso das gleichzeitige Anliegen »[de] [t]rouver une juste forme qui soit aussi une forme juste«¹⁰³, bei dem Autor/innen Form und Inhalt zusammendenken, insbesondere wenn sie gesellschaftliche und politische Krisensituationen aufgreifen. Autor/innen des 21. Jahrhunderts fänden sich in einem medialen Umbruchmoment wieder, in dem sich die Kultur und Gesellschaft von ihrer Schriftzentriertheit löse und sich mehr und mehr einer Bildzentrierung zuwende: »le basculement d'une civilisation logocentrée à une civilisation icono-centrée, [...] l'avènement d'une ère médiologique«¹⁰⁴. Daraus folge, dass die Literatur im Besonderen und das Geschriebene im Allgemeinen nicht mehr das primäre Medium der Problematisierung gesellschaftlicher, kultureller und politischer Themen darstelle.

Der neue Engagement-Typus der Gegenwartsliteratur verortet sich laut Blanckeman vor diesem doppelten literarhistorischen Hintergrund, einerseits der von Nathalie Sarraute proklamierten *ère du soupçon* und der Theorien politisch-linguistischer Dekonstruktionen der 1950er bis 1970er Jahre, andererseits der aktuellen Medienlandschaft des 21. Jahrhunderts. Die zeitgenössischen Autor/innen orientierten sich nicht mehr an der Rolle des engagierten Intellektuellen oder anderen historischen »figures ou [...] spectres, tels l'idéologue des Lumières, le poète messianique issu du Romantisme, le maître à penser et directeur de conscience de l'âge moderne«¹⁰⁵, das heißt Figuren, die Ideologien ausrufen, sich als »messianische« Vordenker oder moralische Vorbilder inszenierten. In einer Gegenwart, in der sich die Literatur nach Blanckeman vor der Notwendigkeit einer neuen Verhandlung ihrer Stellung im medialen und kulturellen Feld gegenüber sehe, stellten sich die Schriftsteller/innen vielmehr die basale Frage nach der

101 Blanckeman, Bruno: »L'Écrivain impliqué. Écrire (dans) la Cité«, in: Blanckeman, Bruno und Barbara Havercroft (Hg.): *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2013, S. 71-81.

102 Vgl. Kapitel III.1.2 dieser Arbeit.

103 Blanckeman: »L'Écrivain impliqué«, S. 72.

104 Ebd., S. 73.

105 Ebd., S. 71.

»responsabilité littéraire«¹⁰⁶, also der Verantwortung, die mit dem Schreiben literarischer Texte und insbesondere mit der Darstellung aktueller gesellschaftlich relevanter Themen einhergeht.

Anstelle des Begriffs der »responsabilité« schlägt Blanckeman jedoch den der »implication« vor, der präziser die derzeitige Dimension eines politischen Gestus (in) der Literatur fasse. Laut *Petit Robert* beschreibt der Terminus eine »[a]ction d'impliquer (qqn) dans une affaire criminelle«¹⁰⁷. Das zugehörige Verb meint »engager dans une affaire fâcheuse« oder auch nur »engager dans une action, un processus« sowie »entraîner comme conséquence«¹⁰⁸. Wenn der Literaturwissenschaftler sein Konzept der *implication* definiert, greift er auf diese Bedeutungen zurück, die ebenso ein Eingebundensein, Verwickeltsein wie auch ein Sicheinmischen in bestimmte Geschehnisse umfasst und somit zugleich eine passive und aktive Komponente integrieren. Die Ausdrücke »affaire criminelle« und »affaire fâcheuse« aus den Wörterbucheinträgen weisen zudem darauf hin, dass auch Blanckeman als *écrivain/e impliqué/e* vor allem jene Autor/innen versteht, die sich mit »kriminellen« und »unerfreulichen Angelegenheiten« befassen – mit Gewalt, Tabus und Schmerz.

Cette question de la responsabilité, référée à la séquence culturelle en cours, je proposerai de la poser en termes d'*implication*. Les écrivains de la génération littéraire actuelle se savent partie prenante d'ensembles – une collectivité, des géographies territoriales, des événements en temps direct, un passé historique – sur lesquels le geste d'écrire peut agir. Il peut marquer ces ensembles, leur donner sens dans la forme provisoire d'un récit, mais aussi s'en démarquer, pointer les forces obscures qui les portent, faire de l'écriture un agent [...] [qui] ne se pose pas [...] comme extérieure au phénomène appréhendé mais immergée en lui, donc coresponsable de son accomplissement à même sa réalité matérielle – la langue, l'énonciation –, coresponsable donc aussi complice par son silence. [...] Où commence le tort, qu'est-ce que la faute, comment penser le crime, écrire suffit-il à s'en exempter? Les connotations judiciaires et morales du terme d'*implication* résonnent [...] avec le principe d'incertitude accompagnant le geste d'écrire [...], même si ce principe [...] n'exclut pas une dynamique de la résolution, une volonté de mettre à jour, de tirer au clair, de comprendre, de faire sens et agir par le trouble sur les consciences.¹⁰⁹

Écrivain/es impliqué/es nehmen nach Blanckeman, wie er es in diesem Zitat erklärt, eine doppelte Position ein: Sie verstehen sich als Teil einer Gemeinschaft, die von vielfältigen historischen und aktuellen Krisensituationen gezeichnet ist, und sind so Betroffene und Beobachter/innen zugleich. Die Schriftsteller/innen nehmen dabei ihr Potential wahr, nicht nur über bestimmte Ereignisse zu schreiben. Vielmehr vermögen sie, ihnen gleichsam im Moment ihres Geschehens eine (vorläufige) Erzählform zu geben, sie zu inspizieren und zu ergründen. Insofern ist es ihnen möglich, ebenso den Diskurs mitzubestimmen wie letztlich auch aktiv am Verlauf des Geschehnisses mitzuwirken und

106 Ebd.

107 Robert, Paul: *Le Nouveau Petit Robert*, Paris: Le Robert 2010, S. 1287, »implication«.

108 Ebd., »impliquer«.

109 Blanckeman: »L'Écrivain impliqué«, S. 71f., Herv. i.O.

schreibend darin einzugreifen, indem sie z. B. auf Ungesagtes hinweisen, Unterschweliges hervorheben, den Blick auf Ungesehenes und Unbeachtetes richten. In diesem Eindruck einer »Verwicklung« in politische und gesellschaftliche Ereignisse liegt nach Blanckeman jedoch auch eine stete »incertitude« zugrunde, die in der Gegenwartsliteratur zu beobachten ist. Diese Unsicherheit begründet sich zum einen darin, einen »adäquaten«¹¹⁰ sprachlichen und literarischen Ausdruck für das jeweilige Geschehen zu finden – woran insbesondere moralische, ethische und juristische Problematiken der Darstellung von Gewalt und Schmerzen anderer geknüpft sind. Zum anderen scheint diese Unsicherheit in der Doppelrolle der *écrivain/es impliqué/es* zu bestehen, nehmen sie sich doch zugleich als involviert wie auch als außenstehende Betrachter/innen des Geschehens wahr, das sie schreibend begleiten, kommentieren und auch beeinflussen können.

Blanckeman schließt seinen Artikel mit der Frage nach dem Recht, auf dem Schriftsteller/innen des 21. Jahrhunderts ihre Aneignung und Literarisierung von gesellschaftlichen Krisen und Gewaltsituationen begründen: »Qu'est-ce qui fonde alors le droit, le bon droit, des écrivains en question à se saisir de sujets d'actualité ou de société brûlants, comme on dit?«¹¹¹ Ausgehend von den Analysen von Caligaris' *Les Samothraces* und Haenels *Jan Karski* findet der Literaturwissenschaftler eine Erklärung in der Diskurs- und Medienkritik, die sich in den Texten findet und die zeigt, dass sich die Autor/innen vereinfachenden Deutungs- und Erklärungsentwürfen verweigern. Die Geste literarischer Einmischung in krisenhafte Ereignisse geht nach Blanckeman mit einem Bedürfnis der Rückkehr zu einer Verkomplexierung einher, die in einer derzeitigen »idéologie de la transparence« und einem »accès immédiat à la vérité des situations«¹¹² verloren gegangen ist. *Implication* bedeutet stattdessen, einem Ereignis anhand seiner literarischen Vergegenwärtigung wieder seine Undurchdringbarkeit, Widersprüchlichkeit und Un(be)greifbarkeit zuzugestehen.¹¹³ Diese Form der Literatur generiert auch einen Gegenpol zu den in den Medien omnipräsenten Bildern, konstatiert Blanckeman am Ende seines Artikels im Sinne eines Ausblicks auf weiterführende Fragestellungen, denn sie vermag es, darüber hinaus Dinge zu benennen und sichtbar zu machen, die auf Fotografien (vermeintlich) unsichtbar bleiben.¹¹⁴

Die Beispiele aus der französischsprachigen Literatur und Literaturwissenschaft – die Texte von Caligaris, Fourcade, Galea und Quintane sowie Blanckemans Konzept der *implication* – berühren aus jeweils literarischer bzw. literaturwissenschaftlicher Herangehensweise Fragen nach der Darstellung und Darstellbarkeit von Gewalt und des Schmerzes anderer, die am Beginn des 21. Jahrhunderts insbesondere Susan Sontag und Judith Butler untersuchen. In *Regarding the Pain of Others* (2003) sowie dem Aufsatz »Regarding the Torture of Others« (2004), den Susan Sontag als Reaktion auf

110 Vgl. Ebd., S. 73: »C'est le degré d'équivalence établi par le trouble, sinon le chaos, entre les failles d'une situation civile et celles d'une littérature entendant en rendre compte sans garantie symbolique autre que sa recherche d'une ligne d'énonciation, et d'un rapport à la langue adéquats.«

111 Ebd., S. 80.

112 Ebd.

113 Vgl. Ebd.: »(lutter contre l'autosuffisance et la sanction définitive des images)«.

114 Ebd.

die bereits oben genannten Fotografien aus Abu Ghraib veröffentlicht, betrachtet sie die ethischen und ästhetischen Implikationen von Kriegsphotografie im Besonderen und der fotografischen Repräsentationen von Gewalt im Allgemeinen.¹¹⁵ Judith Butler bringt zur gleichen Zeit die Essaysammlung *Precarious Life. The Politics of Mourning and Violence* (2004) heraus, in der sie sich mit den strukturellen Machtverhältnissen bei medialen Verhandlungen von Schmerz, Gewalt und Tod auseinandersetzt.¹¹⁶ Die Überlegungen dieser Aufsätze führt sie in dem Band *Frames of War. When Is Life Grievable?* (2009) fort, in dem sie sich auch mit Sontags Essays beschäftigt.¹¹⁷ Während sich Sontag in ihren Texten vor allem mit Formen der künstlerischen und fotografischen Abbildung von Krieg und Verletzung und deren affektiven Auswirkungen auf die Betrachtenden beschäftigt, nimmt Butler in den Blick, wessen Leiden im Zentrum öffentlicher Repräsentationen steht und welche Normen diesen Darstellungen, und ihren Reaktionen darauf, determinieren.

An einer Stelle in *Regarding the Pain of Others* geht Sontag auf den Unterschied zwischen Fotografien und Erzählungen ein: »Harrowing photographs do not inevitably lose their power to shock. But they are not much help if the task is to understand. Narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us.«¹¹⁸ Sontag differenziert demnach zwischen einer emotionalen und einer kognitiven Ebene bei der Auseinandersetzung mit dem Leiden anderer. Fotografien sprächen vor allem die Gefühle der Betrachtenden an, während die (textuelle) Narrativierung von Gewalt vielmehr Verstehens- und somit auch Interpretationsprozesse anregen könne.¹¹⁹ In ihrem Essay »Torture and the Ethics of Photography. Thinking with Sontag« aus dem Band *Frames of War* greift Judith Butler diesen Gedanken aus *Regarding the Pain of Others* auf, betrachtet ihn kritisch und führt ihn weiter. Sontag bedenke bei ihren Überlegungen nicht, so Butler, dass sich (Kriegs- und Gewalt-)Fotografien selbst schon in einem interpretatorischen Rahmen bewegten und eine Deutung der Wirklichkeit darstellten.¹²⁰ Dieses »Framing« setze sich aus gesellschaftlichen Machtstrukturen und, im Falle von Kriegsphotografie, auch aus »state and military regulatory regimes«¹²¹ zusammen, die zumeist unausgesprochen und unsichtbar bleiben. Was Texte also (zusätzlich zu Foto-

115 Vgl. Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2003; Sontag, Susan: »Regarding the Torture of Others«, *The New York Times*, 23.05.2004, <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> (zugegriffen am 15.03.2022).

116 Vgl. Butler, Judith: *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London/New York: Verso 2004.

117 Vgl. Butler, Judith: *Frames of War. When Is Life Grievable?*, erstmals 2009 erschienen, London/New York: Verso 2016, zu Sontag siehe insbesondere den Aufsatz »Torture and the Ethics of Photography. Thinking with Sontag«, S. 63-100.

118 Sontag: *Regarding the Pain of Others*, S. 89.

119 Wenn Blanckeman in seinem Aufsatz zur *implication littéraire* also davon spricht, dass Literatur es gerade vermöge, etwas wieder unbegreifbar zu machen, nimmt er implizit auf diese Unterscheidung Sontags Bezug, indem er sie vertieft und transformiert.

120 Vgl. Butler, Judith: »Torture and the Ethics of Photography. Thinking with Sontag«, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, erstmals 2009 erschienen, London/New York: Verso 2016, S. 63-100, hier S. 69f.

121 Ebd., S. 72.

grafien) leisten können, ist eine »analysis [...] of regulatory and censorious power«¹²², innerhalb deren sich medial verbreitete Abbildungen von Gewalt bewegen. In *Precarious Life* betrachtet Butler genauer die Machtverhältnisse, die Darstellungen von Schmerz und Verletzungen anderer regulieren und eine »differential allocation of grievability« hervorrufen, »that decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not«¹²³. Diese »ungleichmäßige Verteilung von Betrauerungswürdigkeit«¹²⁴ geht nach Butler direkt mit einem normativen Verständnis dessen einher, was als menschlich und als lebenswertes Leben gilt.

Die Beispiele von Caligaris, Fourcade, Galea und Quintane stellen, anhand ihrer jeweiligen fiktionalen, essayistischen, theatralen und poetischen Verfahren, ebenfalls eine kritische Auseinandersetzung mit den sozialen, gesellschaftlichen und sprachlichen Ordnungsstrukturen medialer Repräsentationen dar. Wenn Caligaris in *Les Samothraces* und in *Okosténie* fiktive Geschichten von flüchtenden Frauen und dem Folteropfer eines totalitären Regimes erzählt, greift sie nicht nur aktuelle politische und gesellschaftliche Diskurse auf, ergründet und verkompliziert sie, wie Blanckeman schreibt. Indem sie individuelle Perspektiven in den Vordergrund rückt, die oftmals ungehört bleiben und höchstens als kollektives Schicksal betrauert werden, unterläuft sie gesellschaftliche Darstellungsstrukturen und sucht damit eine empathische Nähe zwischen den Leser/innen und Protagonist/innen (wieder-)herzustellen. Die *implication littéraire* der Autor/innen erfordert und fördert gleichermaßen eine »lecture impliquée«, eine Rezeptionshaltung, die Lesende in politische und gesellschaftliche Geschehen verwickelt und buchstäblich in Mit-Leidenschaft zieht.

1.3 *Littérature déconcertante, écritures incomparables:* Zu den Neudefinitionen von Avantgarde

Die französischsprachige Literatur der unmittelbaren Gegenwart bezeichnen insbesondere deutschsprachige Romanist/innen oftmals als *littérature de l'extrême contemporain*.¹²⁵ Der Begriff »extrême contemporain« geht auf den Schriftsteller Michel Chaillou zurück, der ihn erstmals 1987 in der Zeitschrift *Poésie* verwendet. In einem kurzen Text mit dem Titel »L'Extrême-contemporain, journal d'une idée« nähert er sich in mehreren fragmentarischen, poetischen Absätzen, die allesamt mit der Frage »L'extrême-contemporain?« beginnen, einer Definition dieses Ausdrucks an.

122 Ebd.

123 Butler: *Precarious Life*, S. XIV.

124 Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, übers. von Karin Wördemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 10.

125 Vgl. den ersten Band dazu, den Christiane Baumann und Gisela Lerch herausgeben und damit auch den Begriff prägen: *Extreme Gegenwart*, Bremen: Manholt 1989; sowie auch neuere Sammelbände von Böhm, Roswitha, Stéphanie Bung und Andrea Grewe (Hg.): *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Narr 2009; Obergöker, Timo (Hg.): *Les Lieux de l'extrême contemporain. Orte des französischen Gegenwartsromans*, München: Meidenbauer 2011.

L'extrême-contemporain? Deux mots, un trait d'union, de désunion. Ce qui est extrêmement contemporain, contemporain deux fois, mille ou ce qui ne l'est plus, l'extrêmement passé, usé. Le jour passe de travers. Quel jour? Demain? Hier? [...]

L'extrême-contemporain? L'affiche à peine décollée du présent. Ça tient encore, ça résiste. On voudrait voir le dessous, poésie, fatras, substance murmurante mais le jour colle à la nuit, l'humain s'avance soudé. On n'émerge pas des narrations habituelles, il faut toujours coller au modèle. Ressembler, jamais dissoudre. Analyser, jamais confondre. Subjuguer, errer, rôder. [...]

L'extrême-contemporain? Le marché aux puces de la modernité, la rouille du futur, son apologie. [...]

L'extrême-contemporain? Le jour pris en filature (à suivre)¹²⁶

Chaillous Text erinnert nicht nur in seiner Form an ein Manifest der klassischen Avantgarden. Insbesondere das Spiel mit einem Bruch der chronologischen Zeitstruktur (»Quel jour? Demain? Hier?«) und die Auseinandersetzung mit einer vergangenen, tradierten und modellhaften Literatur (»poésie«, »narrations habituelles«) greifen avantgardistische Topoi auf, die sich etwa in Filippo Tommaso Marinettis »Manifesto del Futurismo« finden.¹²⁷ Die zitierten Ausschnitte zeigen jedoch, dass Chaillou diese Motive im Sinne eines *memento mori*, in einem stillgestellten Moment ihres Endes abbildet. Der »extrême-contemporain« gleicht laut dem Autor einem »marché aux puces de la modernité«, einem Flohmarkt, auf dem nur mehr die ehemaligen Innovationen und alten Zukunftsvorstellungen der Moderne (und Avantgarden) feilgeboten werden und deshalb die Zukunft selbst bereits wie verrostet erscheint (»la rouille du futur«). Ein ähnliches Bild findet sich auch in dem vorherigen Absatz, in dem Chaillou schreibt, dass es in der »extremen Gegenwart« nicht möglich sei, das Verborgene zu erblicken (»On voudrait voir le dessous, poésie, fatras, substance murmurante«), weil immer noch die vorhergehenden Diskurse und literarischen Modelle dominieren und sich nicht überwinden oder auflösen lassen (»[I] faut toujours coller au modèle. Ressembler, jamais dissoudre.«).

Gisela Lerch erwähnt Chaillous »L'Extrême-contemporain, journal d'une idée« in einem der ersten literaturwissenschaftlichen Bände zur französischen Gegenwartsliteratur der 1980er Jahre. Chaillou, so die Forscherin, wolle darunter in erster Linie die Literatur von »Autoren [und Autorinnen, Anm. F.K.] wie Florence Delay, Denis Roche, Danièle Sallenave und Philippe Sollers«¹²⁸ unter einer gemeinsamen Bezeichnung versammeln. Er finde in seinem poetischen Definitionsversuch jedoch weniger zu einem »einende[n] Begriff« als vielmehr zu einem »Versuch der Abgrenzung« der Schriftsteller/innengeneration der 1980er von »verbrauchten, zu eng und falsch gewordenen

126 Chaillou, Michel: »L'Extrême-contemporain, journal d'une idée«, *Poésie* 41 (1987), S. 5-6, hier S. 5f.

127 Vgl. Kapitel II.1.1 dieser Arbeit.

128 Lerch, Gisela: »Die Generation des zweiten Aufpralls. Ausschweifende Anmerkungen zum Topos »Extreme Gegenwart«, in: Dies. und Christiane Baumann (Hg.): *Extreme Gegenwart*, Bremen: Manholt 1989, S. 19-35, hier S. 23.

Definitionen wie Moderne, Avantgarde und Postmoderne¹²⁹. Der Autor beschreibt die »extreme Gegenwart« am Ende der 1980er Jahre demnach als einen Moment, in dem die Geschichtlichkeit der Avantgarden als vergangenes, historisches Phänomen gewahrt wird. Dieser Moment zeigt sich vor allem als ein Zeitpunkt der Ablösung: Wenn Chaillou den Begriff »extrême-contemporain« im ersten Absatz als »[d]eux mots, un trait d'union, de désunion« definiert, ist darin auch eine Anspielung auf den Ausdruck »avant-garde« lesbar. Den Bindestrich, der den beiden Worten gemeinsam ist und auf eine Kontinuität hinweist, erklärt der Autor zu einem »trait [...] de désunion«, gleichsam einem Bruchstrich. Über diesen Bruch hinaus vermag der »extrême-contemporain« allerdings auch (noch) nichts Neues, Nachfolgendes zu proklamieren. Ein Gegenentwurf für ein neues Modell und/oder Paradigma, eine aktualisierte Form der Erneuerung bleibt, wie der letzte Satz des Textes zeigt, allein eine Ankündigung: »Le jour pris en filature (à suivre)«

Auf literarische Weise illustriert Chaillou mit »L'Extrême-contemporain, journal d'une idée« jenes »Ende der Avantgarden«, das spätestens im Zuge der Einstellung der (post-)avantgardistischen Literaturzeitschrift *Tel Quel* 1982 ausgerufen wird.¹³⁰ Marcelin Pleynet veröffentlicht darin bereits 1966 einen Artikel, in dem er die »problèmes de l'avant-garde«¹³¹ beleuchtet. Der Schriftsteller, Essayist und Geschäftsführer von *Tel Quel* betrachtet in einem ersten Schritt den zeitgenössischen Status des Surrealismus, den er als »événement littéraire le plus important de ce demi-siècle«¹³² bezeichnet. Die ehemals revolutionäre Bewegung und Kunstform habe in der Mitte der 1960er Jahre seine subversive Kraft jedoch vollends eingebüßt. Die Komplexität der surrealistischen Ideen und die Transgressivität surrealistischer Werke seien zu »pittoresken Anekdoten« und Allgemeinplätzen zusammengeschrumpft und die Texte und Bilder zu alltäglichen oder exquisiten Objekten geworden, die auf Bahnsteigen verkauft werden oder in bürgerlichen Wohnzimmern hängen. Die Gesellschaft, konstatiert Pleynet, hat den Surrealismus in Besitz genommen und ihn zu einer »figure décorative«¹³³ degradiert.

In einem zweiten Schritt widmet sich Pleynet auf abstrakterer Ebene der kritischen Kommentierung des avantgardistischen Gestus des Bruchs mit allem Dagewesenen und Tradierten. Diese Geste habe sich im Verlauf der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer mehr verstetigt: »[L]a rupture de l'histoire« sei zu einer »histoire de la rupture«¹³⁴ geworden. Im Jahr 1966, also nur wenige Zeit vor den Revolten von 1968, geht Pleynet davon aus, dass es in der zeitgenössischen Epoche keine Transgressionen, Subversionen und Brüche mehr geben könne, oder wenn, dann nur als »parodie de transgression, parodie de subversion, simulacre, répétition de la rupture«¹³⁵. Eine innovativ-revolutionäre Kunst und Literatur, Pleynet führt als Beispiele Popart und Beatnik an, könne

129 Ebd., S. 23f.

130 Vgl. Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 311.

131 Pleynet, Marcelin: »Les Problèmes de l'avant-garde«, *Tel Quel* 25 (1966), S. 77-86.

132 Ebd., S. 80.

133 Ebd.

134 Ebd., S. 81.

135 Ebd., S. 82.

also nur noch so tun, als sei sie innovativ und revolutionär, während sie eigentlich demonstrierte »[que] tout est vu, tout est lu, tout est connu«¹³⁶.

Die Problematiken, die der Essayist identifiziert, betreffen demnach sowohl die historischen Avantgarden (im Plural), als auch die damals gegenwärtige Avantgarde (im Singular). Die Erstgenannte, wie der von Pleynet beispielhaft angeführte Surrealismus, werde zu Kitsch- und bürgerlichen Prestigeobjekten. Die Zweitgenannte stehe vor dem Problem, in ihrem Avantgardismus und Erneuerungsstreben nur mehr eine literatur- und kunstgeschichtliche Tradition zu wiederholen und zugleich immer wieder selbst Tradition(en) zu schaffen, ohne aus diesem Kreislauf ausbrechen zu können:

Dans un tel climat répétitif, fondamentalement répétitif, et où rien ne peut apparaître [...] qui ne soit le retour de la nouveauté, l'avant-garde devient une tradition. Ayant de plus en plus de difficultés à recouvrir l'ambiguïté de son message, elle précipite le mouvement, toujours plus »nouvelle«, toujours pour moins de temps, toujours débordée par une nouveauté plus encore plus... que la société récupère de plus en plus facilement.¹³⁷

Angesichts dieser Ambiguität eines Innovationsgestus, der jedoch letztlich auch immer schon eine »alte Tradition«¹³⁸ gewesen sei, fragt Pleynet: »Comment imaginer une possible liberté dans un tel contexte?«¹³⁹ Als Antwort führt er am Ende seines Essays aus, dass eine Freiheit nur dann bestehen kann, wenn sich die Schriftsteller/innen und Künstler/innen der Geschichtlichkeit des Avantgarde(n)-Begriffs und -Paradigmas bewusst werden. Die historischen Bewegungen wie Futurismus, Dadaismus und Surrealismus und ihre Forderungen nach einer *tabula rasa* seien in einer bestimmten Zeit entstanden, als sich die (westliche) Welt in einem allgemeinen Zustand der Erschütterung befand. Ein neuer künstlerischer Freiraum kann nach Pleynet letztlich nur dann entstehen, wenn sich die Kunst und Literatur dem Anachronismus und der Historizität des spezifischen, revolutionären Erneuerungsgestus der klassischen Avantgarden bewusst ist.

D'avant-garde, aujourd'hui, il ne saurait y en avoir que dans la mesure où se survit à lui-même un monde en proie à sa disparition. Aujourd'hui plus que jamais l'avant-garde justifie son nom; métaphore militaire, c'est en tête, *avant* de la réaction qu'elle *garde*. L'avant-garde ne saurait s'inscrire que dans l'histoire qu'elle fait, ou qu'elle répète, et son problème aujourd'hui ne saurait être que la survie de cette histoire.¹⁴⁰

Die Welt, so beschreibt es der *Tel Quel*-Chef hier, befindet sich an einem anderen Punkt als zur Zeit der avantgardistischen Bewegungen der 1910er, 20er und 30er Jahre. Der Wiederholung des Bruchs mit der existierenden Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichte sei indirekt auch immer der geschichtliche Kontext der vorangegangenen Jahrzehne-

136 Ebd.

137 Ebd., S. 83.

138 »[L]a Tradition du Nouveau est une tradition ancienne, topique d'une des plus anciennes rhétoriques«, Ebd., S. 82.

139 Ebd., S. 85.

140 Ebd., S. 84. Herv. i.O.

te vom Beginn des Jahrhunderts eingeschrieben. Eine zeitgenössische Avantgarde sei deshalb »*avant de la réaction qu'elle garde*«, sie habe also eigentlich den Gestus, den sie wiederholt und aufrechterhält, bereits historisch überlebt und hinter sich gelassen. Als »directeur gérant« jener Zeitschrift, die seit ihrer Gründung Ende der 1950er Jahre als Avantgarde gilt, setzt sich Pleynet kritisch mit dem Begriff und den Paradigmen der Avantgarde(n) auseinander, was auf eine theoretische (Selbst-)Reflexivität verweist, die das »Ende der Avantgarden« begleitet. Sein Zerspielen des Terminus kündigt darüber hinaus ein Streben nach einer Überwindung des Avantgarde-Begriffs an, wie es Chaillou 1987 in dem Ausdruck »*extrême-contemporain*« skizziert.

In ihrer Studie *La Littérature française au présent* nennen Dominique Viart und Bruno Vercier Pleynets Text, wenn sie die »fin de l'avant-garde«¹⁴¹ beschreiben. In Bezugnahme auf den Essay konstatieren sie für den Kontext der Gegenwartsliteratur seit den 1980er Jahren zum einen, »[que] l'avant-garde est allée au bout de son institutionnalisation esthétique«¹⁴². Zum anderen heben sie auch Pleynets Feststellung hervor, »[que] ›tout a été écrit‹«¹⁴³. Das Ende der Avantgarde(n) ist nach Viart und Vercier dadurch charakterisiert, dass der avantgardistische Erneuerungsgestus im Verlauf der Kunst und Literatur der 1960er Jahre traditionalisiert und institutionalisiert wird. Darüber hinaus wendeten sich Schriftsteller/innen (spätestens) seit den 1980er Jahren vermehrt einer Auseinandersetzung mit der Literaturgeschichte, ihren Brüchen, Zäsuren und Modernen zu.¹⁴⁴

Die derzeitige Debatte um den Status und die Stellung der Avantgarde(n) im 21. Jahrhundert greift die Diskurse zu ihrem »Ende« in abgewandelter Form auf. Die Diskussionen in der Literaturwissenschaft und -theorie gruppieren sich aktuell maßgeblich um die Bestimmung der historischen Avantgarden als Mythos und »Gespenst«¹⁴⁵ der Gegenwartsliteratur und -kultur sowie um die Suche nach Konzepten literarischer Innovation, die sich vom Begriff und den Paradigmen des Avantgardismus lösen. Viart und Vercier benennen drei Zeitalter eines unterschiedlichen Umgangs mit dem literarischen Erbe und knüpfen damit an Epochenbestimmungen an, wie sie auch Hans Robert Jauss in den 1970er und 1980er Jahren vorgenommen hat: Sie sprechen von einer klassischen Epoche, die sich vor allem der Imitation vergangener Werke zuwendet, von der Moderne, die den Bruch mit dem Alten und eine *tabula rasa* fordert und einer Gegenwart, die sich unter dem Begriff der (Re-)Lektüre subsummieren lasse.¹⁴⁶ Die gegenwärtige Literatur sei, so konstatieren die Literaturwissenschaftler, »moins tournée vers la promulgation d'œuvres ›à venir‹ ou de ›livres futurs‹, moins portée à préfigurer l'avenir que ne le fut la modernité la plus militante«, sondern sie verstehe ihr Gegenwärtigsein vielmehr »à l'aide d'un passé toujours revisité«¹⁴⁷. Diesen Befund

141 Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 311.

142 Vgl. Ebd.

143 Ebd., S. 17.

144 Vgl. Ebd., S. 18f.

145 Vgl. Asholt, Wolfgang: »L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire?«, in: Léonard-Roques, Véronique und Jean-Christophe Valtat (Hg.): *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2003, S. 19–32, hier S. 28.

146 Vgl. Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 263f.

147 Ebd., S. 264.

eines Blickes auf die Gegenwart, der sich zu großen Teilen aus einer Beschäftigung mit vergangenen Werken zusammensetzt, formuliert auch der Schriftsteller Jean-Philippe Toussaint in einem Interview, das Dominique Viart in dem von ihm herausgegebenen Band *Écrire le présent* 2013 veröffentlicht:

En me voulant contemporain, et avant tout contemporain, je suis à la fois complètement tourné vers le passé. C'est-à-dire que mon écriture est nourrie des classiques de la littérature [...]. Mais si je suis ainsi nourri du passé, c'est avec un œil radicalement tourné vers le contemporain et l'avenir. [...] Et, par exemple, je ne me pose absolument pas la question de l'avant-garde, ça m'est égal d'être avant-garde ou pas d'avant-garde. Écrire aujourd'hui, voilà ce qui m'importe.¹⁴⁸

Wenn Toussaint in dem Beitrag seine Herangehensweisen an ein Schreiben (in) der Gegenwart beschreibt, betont er, dass es ihm egal sei, ob er zur »avant-garde« gehöre oder nicht. Dabei fällt jedoch auf, dass er den Begriff in einem Satz gleich drei Mal hintereinander verwendet. Die Äußerung des Autors macht exemplarisch auf eine subtil existierende »présence fantomatique«¹⁴⁹ der Avantgarde(n) in der Literatur und Kultur des 21. Jahrhunderts aufmerksam, die Wolfgang Asholt in dem Aufsatz »L'Avant-garde, le dernier mythe littéraire?« (2003) formuliert. Der Literaturwissenschaftler fokussiert insbesondere auf den Surrealismus, dessen Verfahren und Ideen ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Schriftsteller und Intellektuelle wie Bataille, Blanchot, Derrida und Foucault aufgreifen.¹⁵⁰ Das surrealistische Denken werde zu einem Mythos »qui, par son omniprésence, hante désormais les arts et les lettres«¹⁵¹. Die Ausbildung eines »Avantgardemythos« findet nach Asholt eine weitere Dimension in den theoretischen Diskussionen über die Avantgarden und die (Un-)Möglichkeit ihres Fortbestehens, von Roland Barthes als Pionier in den 1950er Jahren, über Renato Poggiolis *Teoria dell'avanguardia* (1962) und Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) als einflussreiche Theoretisierungsversuche avantgardistischer Paradigmen, bis hin zu Paul Manns metadiskursivem Essay *Theory-Death of the Avant-garde* (1991).¹⁵²

Der Eindruck eines mythenähnlichen, phantomartigen Weiterbestehens der Avantgarden ebenso wie die Komplexität des bis heute aktuellen Avantgarde-Diskurses entsteht durch einen Akt der Vereinnahmung: Die zentralen Forderungen und Reklamationen historischer avantgardistischer Gruppen (Futurismus, Dada, Surrealismus), wie sie Peter Bürger herausarbeitet – vor allem die einer Überwindung der Grenzen zwischen Kunst und Leben und einer Revolte gegen institutionalisierte, traditionelle Kunst- und Literaturformen – sind an die Stelle des Konzeptes von literarischer Erneuerung selbst getreten. Der Begriff Avantgarde benennt nicht (mehr) nur eine spezifische innovativ-

148 Viart, Dominique: »Entretien avec Jean-Philippe Toussaint«, in: Viart, Dominique und Gianfranco Rubino (Hg.): *Écrire le présent*, Paris: Colin 2013, S. 243-249, hier S. 248f.

149 Asholt: »L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire?«, S. 31.

150 Vgl. Ebd., S. 25; vgl. dazu auch Bürger, Peter: *Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.

151 Asholt: »L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire?«, S. 25.

152 Vgl. Ebd., S. 26ff. Zu Barthes' Perspektive auf die Avantgarden siehe auch Kapitel III.1.2 dieser Arbeit.

revolutionäre Literatur- und Kunstform des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, sondern ist im Verlauf des 20. Jahrhunderts auch zur primären Bezeichnung für den Modus künstlerisch-literarischer Innovation und Revolution avanciert, wie Asholt in dem zitierten Aufsatz formuliert und auch Peter Bürgers Überlegungen in der Einleitung zu seinem Essay *Nach der Avantgarde* (2014) zeigen.¹⁵³

In dem Sammelband *Avantgarde und Modernismus* (2014) vertieft Asholt die Reflexionen zur Avantgarde als »Gespenst« und »Unheimliches, das stets aufs Neue an das Versprechen der historischen Avantgarde erinnert«¹⁵⁴. Der Band enthält einen Artikel mit dem Titel »L'Avant-garde en 2012«, in dem Philippe Dagen ebenfalls die gleichsam normierende Modellhaftigkeit der historischen Avantgarden und einer daraus resultierenden Verabsolutierung des Begriffs feststellt.¹⁵⁵ In gegenwärtigen künstlerischen Ausdrucksformen beobachtet der Kunsthistoriker und -kritiker bereits eine Überwindung des Terminus Avantgarde.¹⁵⁶ Er stelle kein sprachliches Instrument mehr dar, um die Gegenwartskunst präzise zu erfassen: »[L]a notion d'avant-garde non seulement n'est plus pertinente, mais empêche de penser les manifestations artistiques contemporaines de façon précise.«¹⁵⁷ Um dennoch eine kunsthistorische Genealogie zwischen der performativen und bildenden zeitgenössischen Kunst und den Avantgarden seit Ende des 19. Jahrhunderts herzustellen, schlägt Dagen vor, mit dem Bild der »irruption« im Sinne einer »intrusion à l'intérieur de l'espace reconnu«¹⁵⁸ zu arbeiten. Innovation versteht der Kunsthistoriker somit als einen Moment des plötzlichen Auftauchens eines künstlerischen Werkes innerhalb eines bestimmten Diskurses, den es verstört und destabilisiert. Dagen denkt somit eine künstlerisch-innovative Revolution nicht mehr primär ausgehend von einer Chronologie, eines zukunftsweisenden Erneuerns, sondern vielmehr vor dem Hintergrund einer metaphorischen »ordre géographique, que cette géographie soit sociale, sexuelle, culturelle ou mentale«¹⁵⁹, in der Verschiebungen, Dezentrierungen und Transgressionen des bisher Bekannten, Normierten, Tradierten stattfinden.

Auf ähnliche Weise versuchen Dominique Viart und Bruno Vercier in *La Littérature française au présent* einen Ausdruck für die innovative Literatur seit den 1980er Jahren zu (er)finden, ohne den Avantgarde-Begriff zu verwenden. In der Einleitung zu ihrer Untersuchung sprechen sie von einer »littérature [...] déconcertante«¹⁶⁰, die nicht den

153 Vgl. Asholt: »L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire?«, S. 28: »L'avant-garde du XXe siècle peut donc être appréciée comme le mythe de la révolution permanente dans le domaine de l'art, une révolution qui ne voulait pas seulement remplacer un système ou une institution par un autre modèle mais qui aurait la qualité et les exigences d'un apocatastase.«; vgl. Bürger, Peter: *Nach der Avantgarde*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2014, S. 7-18.

154 Asholt, Wolfgang: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 1-7, hier S. 3f.

155 Vgl. Dagen, Philippe: »L'Avant-garde en 2012«, in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 81-87, hier S. 81.

156 Vgl. Ebd., S. 86.

157 Ebd., S. 87.

158 Ebd., S. 87, 85.

159 Ebd., S. 85.

160 Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 10. Herv. i.O.

jeweils aktuellen Produktions- und Rezeptionsbedingungen unterworfen sei, sondern dazu beitrage, die Erwartungen der Lesenden zu »deplatzen«¹⁶¹. Die Autor/innen solcher Texte verstehen das Schreiben nach Viart und Vercier als einen kritischen Akt – »une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme activité critique«¹⁶² –, in dem sie weder vergangene literarische Formen noch gesellschaftliche Allgemeinplätze, Stereotype und vorgefertigte Bedeutungen reproduzieren.

Si ces œuvres littéraires *déconcertent*, c'est qu'elles arrivent là où on ne les attend pas. Elles échappent aux significations préconçues, au prêt-à-penser culturel. [...] Chaque période de l'histoire suscite un état du monde ou de la conscience, une qualité d'expérience ou une forme d'existence que les productions de la culture n'ont encore jamais traduits. [...] La littérature ne se donne certes pas pour tâche de résoudre ces questions, mais ne se résigne pas à les laisser silencieuses. Elle écrit là où le savoir défaille, là où les formes manquent, là où il n'y a pas de mots – ou pas encore. C'est pourquoi il y faut d'autres mots, combinés selon des syntaxes improbables. *Inédites*, dans tous les sens du terme.¹⁶³

Unter ihrem Terminus einer *littérature déconcertante* begreifen die Literaturwissenschaftler Texte, die in bisher (noch) nicht literarisch oder auch sprachlich erfasste thematische Bereiche vordringen. Eine solche Literatur ist somit immer auch »extrême contemporaine«, arbeitet sie doch an der Vergegenwärtigung und Literarisierung des jeweils aktuell(st)en Zustands der Welt oder des Zeitgeists (»état[s] du monde ou de la conscience«). Viarts und Verciers Definition beschreibt ein literarisches Schaffen, das sich am Kreuzungspunkt von ästhetisch-poetischer Recherche, Innovation und politisch-gesellschaftlicher Kritik situiert. Wenn sie betonen, dass dieser Literatur eine »activité critique« immanant sei, beziehen sie sich damit nicht auf eine Form des *engagement* im Sinne Sartres. Vielmehr unterstreichen sie die sprachlich und textuell performative Dimension von Literatur, deren Autor/innen sich weniger über die Themenauswahl, als insbesondere über die Art der Darstellung ihrer Sujets kritisch zur zeitgenössischen Kultur und Politik positionieren. Sie mischen sich ein, indem sie Diskurse und Perspektiven destabilisieren und (ver-)stören – »déconcerter« meint »[d]éranger, troubler [...] ; dérégler«¹⁶⁴ und »jeter dans l'incertitude de ce qu'il faut faire, dire ou penser«¹⁶⁵. Diese *littérature déconcertante* sei, wie Viart und Vercier am Ende der hier zitierten Stelle schreiben, »[i]nédit[e], dans tous les sens du terme«, immer neu, unveröffentlicht und unbekannt, Texte also, die noch nicht einer öffentlichen Rezeption zugänglich gemacht oder deren literarische Verfahren noch nie ausprobiert wurden.¹⁶⁶

Die Parameter der beiden Literaturwissenschaftler erinnern an das grundlegende Innovations- und Revolutionsstreben, das auch die historischen Avantgarden angetrie-

161 »Elle ne cherche pas à correspondre aux attentes du lectorat mais contribue à les déplacer.«, Ebd.

162 Ebd. Herv. i.O.

163 Ebd., S. 11. Herv. i.O.

164 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 6, Paris: Gallimard 1978, S. 858, »déconcerter«.

165 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 635, »déconcerter«.

166 Ebd., S. 1319, »inédit«.

ben hat. Darin zeigt sich zum einen erneut die Schwierigkeit einer inhaltlichen Abgrenzung zu dem Terminus, zum anderen aber auch, dass der grundlegende *Movens* von Futurismus, Dadaismus, Surrealismus etc. trotz der Ausrufung des »Endes der Avantgarde« auch in der zeitgenössischen Literatur weiterhin vorhanden ist, wie Alain Farah ebenfalls feststellt: »En somme, rien n'arrête l'impulsion avant-gardiste, surtout pas la fin de l'avant-garde.«¹⁶⁷ In seiner Studie *Le Gala des incomparables* (2013) zu den beiden Gegenwartsautor/innen Olivier Cadiot und Nathalie Quintane schlägt Farah ebenfalls einen neuen Terminus vor, um eine Abgrenzung zu dem historisch und theoretisch aufgeladenen Avantgarde-Begriff zu erreichen. Während Viart und Vercier mit dem Adjektiv »inédit« darauf verweisen, dass sie ihre Definition einer *littérature déconcertante* aus einer chronologischen, diachronen Perspektive auf literarische Innovation heraus entwerfen, wählt Farah mit dem Wort »incomparable« einen eher synchronen Ansatz.

Cependant, l'effritement du modèle avant-gardiste oblige désormais à considérer l'évolution de l'histoire des formes non plus dans une dynamique de négativité, où chacun définirait sa position par rapport à celle qu'il refuse, mais plutôt dans l'apparition d'écritures *incomparables*. J'entends par *incomparable* l'œuvre d'un écrivain qui, prenant le risque d'apparaître »hors-sujet«, se libère des assignations passées, de l'assujettissement qu'elles imposent pour créer ses propres règles, de manière à ce que s'ouvrent les potentialités formelles et l'imagination politique nécessaires au refus de l'ordre arbitraire imposé par les forces d'ordonnance des corps, de la mémoire et du langage.¹⁶⁸

Nach Farah ist spätestens ab den 1980er Jahren, seit sich das Avantgarde-Modell in Auflösung (»l'effritement du modèle avant-gardiste«) befindet, nicht mehr der Gestus einer Verweigerung des Vorangegangenen als konstitutives Merkmal beobachtbar. Innovative literarische Werke zeichneten sich seither stattdessen durch ihre »écritures incomparables« aus, durch ihre Unvergleichbarkeit – und damit einhergehend auch durch die Einzigartigkeit – ihrer Herangehensweisen und Verfahren. Der Literaturwissenschaftler konstatiert demnach, dass Gegenwartsautor/innen in und mit ihren Texten weniger nach einer Erneuerung streben, die das noch Zukünftige und bisher Ungeschriebene präfiguriert. Vielmehr begeben sie sich auf die Suche nach den »potentialités formelles« und einer »imagination politique«, die sich von den bestehenden Ordnungsstrukturen des Körpers, der Erinnerung und der Sprache abgrenzt. Im Vordergrund von Farahs Definition steht radikaler Individualismus: Experimentelle Schriftsteller/innen seit den 1980er Jahren zielen darauf, stets ihre eigenen Regeln zu entwerfen (»créer ses propres règles«), um sich auf diese Weise von allem Beschränkenden und Eingrenzenden zu emanzipieren.

Bei Farah zeigt sich nochmals, dass auch im 21. Jahrhundert Innovation in der Literatur, das heißt das Spiel mit sprachlichen, ästhetischen, poetischen Formen, an einen politischen Anspruch, im Sinne einer Abgrenzung von dominierenden Sprach- und Diskursformationen, geknüpft ist. Die Charakteristik der Gegenwartsliteratur liegt darin,

167 Farah, Alain: *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris: Classiques Garnier 2013, S. 11.

168 Ebd., S. 25. Herv. i.O.

wie weiter oben bereits angesprochen, dass sie im Kontext des 20. Jahrhunderts entsteht, in dem beides bereits mit entsprechenden Begrifflichkeiten, Avantgarde und *engagement*, besetzt ist – zu denen sich die Autor/innen ebenso in historischer Distanz befinden wie sie sie zugleich auch stets im Blick behalten: »Ces œuvres émergent ainsi à distance des notions d'engagement et d'avant-garde tout en gardant scrupuleusement le regard dessus.«¹⁶⁹

Farahs Terminus der *écritures incomparables* ist der Versuch, einer damit einhergehenden Eigenheit der aktuellen Literatur Rechnung zu tragen, bleibt doch am fortgeschrittenen Beginn des 21. Jahrhunderts die Frage ungeklärt, wie es nach der Avantgarde weiter geht. Klar sei, dass ein Satz wie »Je suis l'avant-garde en 2013«¹⁷⁰ nur noch seine Gültigkeit haben kann, wenn das Verb in der ersten Person Singular hier nicht »être«, sondern »suivre« dekliniert. Auf gewisse Weise folgt das Streben nach innovativer und gesellschaftskritischer Literatur auch in der Gegenwart immer dem Modell nach, das die klassischen Avantgarden instauriert haben. Zugleich befinden sich Schriftsteller/innen an einem Moment »où l'hégémonie du modèle avant-gardiste prend fin, mais aussi, et surtout où la littérature française n'a plus de cadre défini pour désigner ce qui fait d'un texte une œuvre *inventive* et/ou *politique*.«¹⁷¹ In den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts existiert eine neue Art von Freiraum, der nicht mehr durch einen bestimmten Begriff, ein bestimmtes Konzept oder bestimmte Paradigmen der Erneuerung determiniert ist. Nicole Caligaris gehört zu jenen Autor/innen, deren Texte zu dieser Form von »[i]nnovations et libres variations«¹⁷² zu zählen sind: Unter dieser Überschrift führt Dominique Viart in seiner *Anthologie de la littérature contemporaine française* (2013) Caligaris' *La Scie patriotique* (1997) auf.

169 Ebd., S. 26.

170 Ebd., S. 19.

171 Ebd., S. 29. Herv. i.O.

172 Viart, Dominique (Hg.): *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris: Colin 2013, S. 5.