



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

À la recherche de l'amie perdue :
Frauenfreundschaften bei Anne-Lise Grobéty, Assia Djebar,
Virginie Despentes und Anne-Sophie Brasme

Verfasserin

Mag.phil Laura Fuchs-Eisner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 344 347

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramt Englisch Französisch

Betreuerin :

o.Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

*Only he or she who is capable of experiencing the miniscule joy of existing
can thus experience friendship.*
(Agamben; Interview mit Durante 2012, 53)

Eine Diplomarbeit begleitet nicht nur die Verfasserin ein gutes Stück ihres Weges,
sondern zwangsläufig auch die Menschen rund um sie herum.

Ich bedanke mich daher ganz herzlich bei meiner Betreuerin Dr. Birgit Wagner für ihr
Interesse an meinem Thema und die damit verbundene motivierende Unterstützung, und
ganz besonders bei meinen Eltern und meinen Freundinnen und Freunden.

Danke an all diese Menschen, die da sind, zuhören, fragen, lesen, fordern, umarmen,
laufen, kommentieren, anrufen, die Welt auseinandernehmen und zurechtrücken.

Mit ihnen entwickelt sich mein Denken.
In ihnen begründet sich meine Freude am Existieren.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Warum Freundschaft? Warum Frauenfreundschaft? Rahmen und Grenzen.....	1
2. Frauenfreundschaft oder Frauenliebe? Homosozial, homoerotisch, homosexuell. Eine Abgrenzung zum Einstieg	5
3. Fragestellung.....	9
4. Zur Suche und Auswahl der Romane.....	11
 A) Theoretische Annäherungen	14
1. Soziologische, philosophische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Thema der Frauenfreundschaft	14
1.1 Forschungsüberblick – (Frauen)Freundschaft	14
1.2. Historischer Abriss der Beziehung von Frauen und Freundschaft – eine Geschichte der Exklusionen und Zuschreibungen in Literatur und Theorie....	20
1.3. Freundschaftliche Grundideen und ihre Relevanz für diese Arbeit	26
1.3.1 Das Ideal der 'wahren' Freundschaft.....	27
1.3.2 Gegenseitigkeit der Freundschaft – Lieben versus Geliebt-werden.....	29
1.3.3 Verschmelzung versus Selbsterkenntnis im Angesicht der Freund_innen.....	31
1.3.4 Freundschaft als Politikum.....	33
2. Das Ethische im Ästhetischen: feministisch-kulturwissenschaftlich orientierte Narratologie.....	35
 B) Analyse der Romane	39
 I) Anne-Lise Grobéty : <i>Pour mourir en février</i> (1970) – « <i>amitié sans plus</i> », ein Bildungsroman über bitter-süße Frauenfreundschaft.....	40
1. Inhalt, stilistische Aspekte, Aufbau des Romans	40
2. Rahmen für die Analyse: Autorinnenhintergrund, Grobéty und Feminismus.....	42
3. Thematische und stilistische Analyse.....	44
3.1 « <i>ma douce amie</i> » ... Freundschafts- und Frauenbild im Roman	45
3.2 Gegenpole: Familie versus Freundschaft; Vater versus Gabrielle.....	48
3.3 « <i>peut-être ce soir-là ai-je été amoureuse</i> »: Erotik der Freundschaft.....	51
3.4 Erzählsituation.....	53

3.5 Thematisierung des Schreibens	54
Conclusio <i>Pour mourir en février</i>	56
 II) Assia Djébar: « Femmes d'Alger dans leur appartement » (1980) –	
ein Stimmengeflecht.....	57
1. Verweiszusammenhang des Texts : Intermedialität als Ausgangspunkt	57
2. Inhalt, stilistische Aspekte, Aufbau der Erzählung.....	58
3. Thematische und stilistische Analyse.....	63
3.1 Frauensolidarität versus Isolation.....	64
3.2 Sarah als <i>pierre de patience</i> – von der <i>femme-regard</i> zur <i>femme-voix</i>	66
3.3 Narrative Strukturen – Beziehungsgeflechte in Djébars « <i>miroirs multiples</i> » ..	71
Conclusio « Femmes d'Alger dans leur appartement »	74
 III) Virginie Despentes: <i>Baise-moi</i> (1993) – Punk, Sex und <i>guly-n-affection</i>	
1. Thematische Aspekte, Charakterisierung der Protagonistinnen, Aufbau	76
2. Virginie Despentes als « <i>une espèce d'anarcho-féministe</i> »	81
3. Freundschaft allgemein im Roman	84
4. Manu und Nadine – « <i>rencontrer sa pareille</i> »	86
4.1 Narrative Struktur des Romans – ein gegenseitiges sich Beobachten	87
4.2 Einfluss der Frauenfreundschaft auf die Handlung	90
Conclusio <i>Baise-moi</i>	93
 IV) Anne-Sophie Brasme Respire (2001) –	
« <i>ma meilleure amie</i> » auf Gedeih und Verderb	94
1. Freundschaft, Abhängigkeit, Obsession – Etappen einer Entwicklung	96
2. Erzählsituation – ein Monolog der Obsession.....	104
Conclusio <i>Respire</i>	106
 Resümee	107
<i>Résumée en Français</i>	115
Bibliographische Angaben	124
Abstract Deutsch	131
Abstract Englisch	132
Curriculum vitae.....	133

*Indem wir nach der Freundschaft fragen, sind wir unterwegs zur Freundschaft:
Sinn und Substanz der Freundschaft ist dem Fragenden nicht gegeben,
sondern aufgegeben.¹*

Einleitung

1. Warum Freundschaft? Warum *Frauen*freundschaft? Rahmen und Grenzen.

Diese Arbeit behandelt die literarische Darstellung von Freundschaft zwischen Frauen in ausgewählten Werken der frankophonen, zeitgenössischen Literatur. Ausgangspunkt dafür war zum einen eine konkrete Frage, die mich seit den Recherchen rund um meine erste Diplomarbeit nicht mehr losgelassen hat und auf die ich im Folgekapitel zurückkommen möchte; zum anderen ein persönliches, lebenspraktisches wie theoretisches Interesse an der Freundschaft im weitesten Sinn. Diese ist ein so intimes wie ethisches und soziopolitisches Thema. Sie stellt das Gegenteil von Geburtsrecht und Zwangsgemeinschaft² dar, weil sie eine auf eigene Verantwortung basierende, „frei gewählte Bindung [ist], zu der [...] gegenseitig auf Ehre, Loyalität und Zuneigung gegründete Gewißheiten gehören“ (Raymond 1990, 17). Sie ist somit Teil unserer privaten Angelegenheiten und doch inhärent politisch relevant als Möglichkeit, in einer postmodernen, postkolonialen, postfeministischen, sekulären, individualistischen Gesellschaft 'ethisch vertretbare' Zugehörigkeitsgefühle zu empfinden: „Freundschaft in diesem Sinne ist [...] ein gesellschaftlicher Pakt“ (Raymond 1990, 17).

Ein gesellschaftlicher Pakt, für den es allerdings keine Institution gibt, der nicht offiziell festgeschrieben werden kann: „Nicht nur durch ihre begriffliche sondern auch durch ihre lebenspraktische Nicht-Fixierbarkeit entzieht sich [die Freundschaft] weitgehend einer Verallgemeinerung und damit einer Funktionalisierung (Sykora 1994, 56). Wie sie also sprachlich fassen?

Wenn Elke Siegel über Freundschaft schreibt, sie zeige „sich in Formen, die gelesen werden müssen“, weil ihr „eine gewisse Literarizität“ eigne, und dass über sie

1 Münchberg 2012, 12

2 Vgl. die Definition der Freundschaft von Alois Hahn: „Es handelt sich [...] immer um eine persönliche Beziehung, die zumeist zwei, manchmal auch mehr Personen miteinander verbindet, und zwar in der Regel auf der Basis der Freiwilligkeit. Es herrscht also das Prinzip der Wahlverwandtschaft“ (2012, 67). oder Alexandra Pfleger als eine „dyadische Beziehung [...], die freiwillig, symmetrisch, reziprok und von längerer Dauer“ ist (2009, 20)

„nicht im Allgemeinen zu schreiben“ sei, sondern sie „in ihrer Erscheinung in spezifischen Konstellationen“ betrachtet werden müsse (2009, 34f), so stilisiert sie damit Freundschaft als ein Thema, das für die Literatur wie gemacht erscheint.

Für eine kulturwissenschaftlich orientierte Fragestellung sind also gerade auch literarische Darstellungen von Freundschaft interessant, da sie ein Spiegel möglicher Diskurse sind und damit ein Ausloten zugrundeliegender Vorstellungen von Liebe, Nähe, Vertrauen, Verantwortung, Ehrlichkeit, Respekt ... Gleichzeitig sind sie kulturelle, künstlerische Artefakte, deren ästhetische Ebene die Rezeption beeinflussen. Dem oben genannten Pakt literaturwissenschaftlich auf die Spur zu gehen, ist dadurch doppelt reizvoll, weil es erlaubt, thematische und formale Fragen zu kombinieren. Die kulturwissenschaftliche Poetologin Mieke Bal beschreibt dies so: *„I believe that thinking about narrative has much to gain from taking seriously the question of its purpose and the surplus value of its efforts. In other words, its point“* (2007, 1). Ethische und ästhetische Fragestellungen können und müssen hier also Hand in Hand gehen – „denn offensichtlich bestimmt die Art und Weise, wie man über Freundschaft denkt und spricht, auch das, was sie *ist* und *sein kann*“ (Lemke 2000, 58).

Freundschaft wird hier im Sinne eines „Zeugnis' der Verantwortlichkeit“ verstanden (Moog-Grünwald 2012, 150). Damit verbunden ist eine ganze Reihe an ausschweifenden Fragen: Was kann und soll Freundschaft bedeuten und bewirken? Welche Vorstellungen haben wir von ihr und woher kommen diese? Welche Ansprüche stellen wir an sie? Wie verbindlich, wie eng, wie intensiv muss Freundschaft sein? Welche Verantwortungen gehen damit einher? Schulden wir unseren Freund_innen etwas? Und wenn ja, was? Steht Freundschaft in einem hierarchischen Verhältnis zur geschlechtlichen Liebe? Und falls ja, was von beiden ist lebensnotwendig(er)? Wofür ist man eher bereit, etwas zu opfern? Und was passiert mit der Freundschaft in einem extrem mobilen Milieu? Ist in einem großen Freundeskreis echte Freundschaft möglich? Oder behindert ein breites emotional-soziales Netzwerk die Möglichkeit 'echter' Freundschaft schon von vornherein? Was ist wichtiger, eine Vielfalt loser Bindungen in verschiedene Richtungen zur optimalen Ausschöpfung sozialen Potentials – oder eine intensive Bindung an eine Handvoll Menschen, denen man eine gewisse Kontinuität und Präsenz schuldet?

Dies sind Fragen, die das Nachdenken über diese Arbeit geprägt haben und daher auf die eine oder andere Weise gestreift werden, denen hier aber nicht systematisch nachgegangen werden kann, weil dies über den Rahmen einer literaturwissenschaftlichen

Diplomarbeit hinausgehen würde. Was hier allerdings doch, und zwar schon eingangs, geklärt werden soll, ist die Frage nach dem speziellen Fokus dieser Diplomarbeit und den Begriffen, die verwendet werden.

Warum eigentlich *Frauenfreundschaften*? Warum in Zeiten von *Gender* und *Queer Studies* ein *feministisches* Konzept wählen und auf der Kategorie der *Frau* beharren? Warum konzentriert man sich auf die Darstellung von Freundschaften zwischen *Frauen*, wenn man sich doch selbst – manchmal mehr, manchmal weniger – an dieser Kategorie stößt, im Laufe dieses Schreibprozesses ebenso viele 'männliche' freundschaftliche offene Ohren vorgefunden hat wie 'weibliche' und in der glücklichen Lage ist, deren Unterschiede nicht unbedingt an dieser einen Kategorie festmachen zu müssen?

Die Antwort darauf muss eine Mischung sein aus dem Eingeständnis, dass meine ersten Gedanken zu diesem Thema einer gewissen Naivität geschuldet waren und ich zu Beginn die Kategorie Frau nicht wirklich hinterfragt habe (was rückblickend eine Erkenntnis an sich ist), und Argumenten, die dennoch für diese Kategorisierung sprechen. Denn selbst wenn man im Fahrwasser der *Gender Studies* versucht, binäres Denken in 'männlich' und 'weiblich' als kulturell 'gemacht' zu dekonstruieren, lebenspraktisch sind 'wir' (noch und auf unbestimmte Zeit) tagtäglich und auf ganz essentielle Weise mit diesen Kategorien konfrontiert. Ihr Fortschreiben lässt sich zunächst vielleicht banal mit einem gewissen 'menschlichen' Grundbedürfnis nach Kategorisierung, und damit einem bestimmten „*Desire for Gender*“³, erklären.

Griffiger und kämpferischer lässt es sich mit Linda Alcoff's Konzept der *Positionality* umkreisen. In Abgrenzung zu sowohl *Cultural Feminism* (im Sinne einer Essentialisierung des 'Weiblichen') als auch striktem *Post-structuralist Feminism* (im Sinne der totalen Verweigerung der Kategorie 'Frau') postuliert sie: „*Gender is not natural, biological, universal, ahistorical, or essential and yet [...] gender is relevant because we are taking gender as a position from which to act politically*“ (1988, 433). Sie bestimmt 'Frau' folgerichtig als „*a relational term in a changing context AND as the place where meaning is constructed (not discovered)*“ (1988, 434).

In eine ähnliche Kerbe schlägt Theresa de Lauretis, selbst eng mit den *Queer Studies* verbunden, wenn sie schreibt:

3 Und dies selbst aus den *Queer Studies* heraus; vgl. den gleichnamigen Artikel von Robyn Wiegman: „*The desire for gender is not about wanting or not wanting gender. It is meant instead to cite the enabling wish for coherence that accompanies Left critical thought and, in this, it sets up an encounter with the anxiety that every privileged order of naming is supposed to heal: that even our categories won't always grasp what we mean*“ (2007, 232).

For the female subject, finally, gender marks the limit of deconstruction, the rocky bed (so to speak) of the 'abyss of meaning'. Which is not to say that woman, femininity, or femaleness are any more or any less outside discourse than anything else is. It must be understood [...] as a semiotic difference. [...] *Clearly, the time of 'replacing feminist criticism' has not come*" (1989, 255; meine Hervorhebung)

Dies sind beides Bestimmungen, die in Richtung eines *strategischen Essentialismus* gehen, einem Beharren auf einer identitätsstiftenden Kategorie, so lange ein bestimmter Teil der Gesellschaft aufgrund bestimmter Merkmale mit Benachteiligungen konfrontiert ist⁴. Strategischem Essentialismus kann man entgegensetzen, dass er durch das Aufgreifen bestimmter Kategorien diese re-aktualisiert und damit festschreibt (vgl. Phillips 2004, 54). Dennoch erscheint er mir als operable Form, dekonstruktivistische Ansätze lebenspraktisch und politisch zu denken, weil die Kategorie 'Frau' sich dadurch ja gerade nicht essentialistisch, sondern viel eher genealogisch konstituiert:

Every woman becomes a woman by taking over and reinterpreting pre-existing cultural constructions of femininity, constructions which in turn exist as a result of preceding activities of reinterpretation, so that all these interpretations of femininity – and all the women who produce and experience them – come to belong within overlapping chains. These chains make up a unique – albeit complex and multiply branching – history within which all women are situated. Thus, although women do not share any common characteristics, they are defined as a group by their participation in this history. (Stone 2004, 24)

Auf jeden Fall sind dies Erklärungen für eine Kategorisierung, die mir sowohl politisch wirksam als auch für kulturwissenschaftliche Analysen sinnvoll erscheint. Dies gerade in Kombination mit der 'Freundschaft' als eines jener Jahrhunderte alter, changierender Konzepte⁵, ein Wort, das „*the very heritage of a long discourse, a wandering course*“ (Smith 2002, 18) ist und somit zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich inklusiv oder exklusiv verstanden wurde und gerade in Bezug auf 'Frauen' eine turbulente Geschichte aufweist. Dadurch eignet es sich meiner Meinung nach ganz besonders dazu, aus einer bestimmten Perspektive, also auch von einer bestimmten Kategorie ausgehend, betrachtet zu werden.

Gerade die Darstellung von Freundschaften zwischen Frauen ist interessant, weil sie so eine ambivalente Geschichte hat: Frauen wurde bis ins 18. Jahrhundert die Freundschaftsfähigkeit gänzlich abgesprochen; danach wurde sie als selbstverständlich

4 Vgl. Gayatri Spivak, die das Konzept für die *Subaltern Studies* theoretisch begründet hat, sich später aber auch immer wieder davon abgegrenzt hat (1987, 205).

5 Vergleiche dazu auch Kracaurs berühmten Einstieg in sein Essay über die Freundschaft: „Es gibt Worte, die durch die Jahrhunderte von Mund zu Mund gehen, ohne daß ihr begrifflicher Inhalt je klar und scharf umrissen vor das innere Auge tritt. [...] Was sind die Worte, die die den Reichtum unserer inneren Welt fassen, anderes als schwache, hilflose, spärliche Namen für einen überquellenden Inhalt? [...] tausendfaches Geschehen ballt sich in ihrer Hülle zusammen" (Kracauer [1918] 1990, 9)

angesehen und dadurch verniedlicht oder schlicht verschwiegen; ab Beginn der Moderne, mit wachsender Emanzipation der Frau, wurde sie dämonisiert oder als unmöglich dargestellt (Stichworte Lesbenparanoia und Rivalität unter Frauen); ab den 70er Jahren dann besonders in radikal-lesbisch-feministischen Kreisen idealisiert, später tendenziell wieder in den Hintergrund gedrängt⁶. Der Umstand, dass gerade der Freundschaftsdiskurs so lange ausschließlich männlich konnotiert war und bis heute selbst innerhalb der Feminismen für Ambivalenzen oder Schweigen sorgt, rechtfertigt meiner Meinung nach den Fokus auf das Motiv der *Frauenfreundschaft*.

Frauenfreundschaft eignet sich zudem besonders für ein feministisches Interesse an Subjekt- und Identitätsbildungsprozessen, da Freundschaft „wie kein anderes Verhältnis [...] das Subjekt mit der Frage [konfrontiert]: Wer bin ich? Wer soll und wer will ich sein? Wer bin ich im Verhältnis zum anderen? Und was ist der Andere?“ (Siegel 1990, 242). Dies betont das Prozesshafte einer jeden Identität und schafft Verhandlungsräume. Diesbezüglich stellt Katharina Sykora fest,

daß Freundschaft - mit ihrem verhältnismäßig hohen Grad an Flexibilität in der Konstituierung des Selbst und seiner Beziehung zu anderen – gerade für Frauen – einen nicht zu unterschätzenden Handlungsraum darstellte und -stellt. Ihr grundlegend experimenteller Charakter und die damit verbundenen Notwendigkeit, die eigenen Regeln und Muster, Werte und Verbindlichkeiten stets neu zu definieren, immer wieder zu verifizieren und zu bestätigen, hat Freundschaft für Frauen historisch oft zum (Ausgangs-)Ort emanzipatorischer Lebenspraxis gemacht. (1994, 55)

Vor diesem Hintergrund finde ich es interessant, zu fragen, wo wir heute im Nachdenken über die Freundschaft zwischen Frauen stehen und wie dabei feministische Theorien, Literaturwissenschaft und Repräsentation in der Literatur zusammenspielen.

2. Frauenfreundschaft oder Frauenliebe? Homosozial, homoerotisch, homosexuell. Eine Abgrenzung zum Einstieg

„*O mes amis, il n'y a nul amy.*“⁷

Bevor ich zur eigentlichen Fragestellung komme, bleibt noch zu klären, was die vorliegende Arbeit *nicht* möchte beziehungsweise was es mit der eingangs angesprochenen Frage auf sich hat. Im Zuge der Recherchen für meine erste Diplomarbeit⁸ beschäftigte ich

6 Vgl. die Kapitel 1.1 Forschungsüberblick und 1.2. Geschichtlicher Abriss; bzw. für einen geschichtlichen Überblick über ('westliche') Frauenfreundschaften: Hahn 2010; Raymond 1990; Signori 1995; Fadernman 1990; Eickenrodt, Rapisarda 9f. speziell zur Dämonisierung von Frauenfreundschaften mit Beginn der Moderne: Smith-Rosenberg 1975, 27; Stoehr 1993

7 Derrida zitiert Montaigne zitiert Aristoteles (1994, 17).

8 „Die Ästhetik sexueller Gewalt bei Yvonne Vera und Calixthe Beyala : Repräsentation von Vergewaltigung und weiblicher Artikulation in *The Stone Virgins* und *C'est le soleil qui m'a brûlée*“, 2012

mich mit vielen zeitgenössischen Romanen, die weibliche Protagonisten als zentrale Figuren und, auf die eine oder andere Weise, auf Identitätssuche darstellen. Was mich damals verblüffte, war zum einen die Tatsache, dass eine Vielzahl der weiblichen Charaktere als Einzelkämpferinnen dargestellt und nur selten innerhalb eines stärkenden (weiblichen) Bezugsnetzes gezeigt werden. Zum anderen war ich tatsächlich zunächst verwirrt, dann verärgert darüber, dass die Romane, in denen sich zwei Frauen in irgendeiner Weise näher kommen, in der Sekundärliteratur oftmals beinahe automatisch als 'lesbische'⁹ Texte bezeichnet werden. Diese Kategorisierung und die dadurch verhinderte Reflexion über *Freundschafts*bande zwischen Frauen – zugunsten eines (geschlechtlichen) Liebes- bzw. Lustplots – irritierte mich. Sie irritierte mich so sehr, dass ich, bevor ich zu meiner eigentlichen Fragestellung kommen kann, hier eine argumentative Klammer öffnen möchte.

Gerade wenn man die Verweigerung einer Kategorisierung von Begierde und Zuneigung der *Queer Studies* und der *3rd wave feminists* ernst nimmt (vgl. nur Hall 2013, xvf), stellt sich die Frage, ob nicht wichtige Aspekte übersehen werden, es nicht in eine argumentative Sackgasse führt, wenn jegliche intensivere Begegnung zwischen zwei Frauen bzw. jegliche Transgression von 'normaler' Distanz als lesbisch bezeichnet oder auch als homosexuell gelesen wird. Negiert dies nicht die Komplexität des Geflechts aus Begehren, Zuneigungen, Lust, Anziehung und Sexualität, das gerade auch die *Queer* und *Gender Studies* zu durchleuchten versuchen? Verniedlicht es nicht den Kampf um Rechte und Anerkennung jener Frauen, die ihr Sexual-, Liebes- und Alltagsleben tatsächlich gemeinsam mit einer Frau gestalten und die lebenspraktischen Konsequenzen tragen, wenn jegliche homoerotische Tendenz in Narrativen als 'lesbisch' bezeichnet wird? Und, um zum Kernaspekt dieser Arbeit zurückzukommen, ist es nicht gerade vor dem Hintergrund eines jahrhundertlang ausschließlich männlich konnotierten und erst (relativ) kürzlich von feministischen Theorien 'eroberten' Freundschaftsbegriffs vielsagend, wenn das Nachdenken über intensive Freundschaft zwischen Frauen zugunsten dem über sexueller Leidenschaften vernachlässigt wird?

Eingeräumt werden muss, dass ich den von mir ausgewählten Romanen homoerotische Tendenzen nicht abspreche. Ganz im Gegenteil, sie sind voll von Sehnsüchten, Anziehungen, Blicken, Zuneigung, starken Empfindungen und Annäherungen. Dass 'innige' Freundschaft teilweise einer gewissen Erotik nicht entbehrt

9 Vgl. in Bezug auf Calixthe Beyalas Romane zum Beispiel: Etoke 2006,44; Nfah-Abenyi 1997, 29f; Bjornson 1991, 416); in Bezug auf Virginie Despentes *Baise-moi* : Sénéchal 2013. Auf die Verwendung des Begriffs 'lesbisch' wird noch zurückgekommen.

bzw. in einer Grauzone der Liebe und der gegenseitigen Anziehung verortet ist, wird hier als dem Freundschaftsbegriff implizit angenommen, erscheint es doch seit der Antike als ein wesentlicher Topos des Freundschaftsdiskurs¹⁰. Demgegenüber behaupte ich aber, dass der Umgang mit stark politisch konnotierten und (noch) relativ eindeutigen Kategorien à la „Lesbe“ oder „lesbische Literatur“ ein vorsichtiger sein sollte.

Näher ausführen möchte ich dies anhand des Beispiels der Diplomarbeit von Emilie Sénéchal, die *„Une lecture queer du lesbianisme dans Baise-moi et Apocalypse bébé de Virginie Despentes“* (2013) vorschlägt. Sie liest dabei Despentes' weibliche Protagonisten als „*lesbiennes*“ im Sinne rebellischer frauenbestimmter Subjekte als Gegenentwürfe zu einer patriarchalen Gesellschaftsordnung, die Frauen erniedrigt, unterdrückt und als Sexualobjekte in Bezug auf den Mann konstruiert. 'Die Lesbe' definiert Sénéchal – in Anlehnung daran, dass Zuneigung von Frauen füreinander seit der Antike immer als abseits der Norm galt (stärker noch als männliche Homosexualität) – nicht als bedingt 'homosexuell', sondern als ein sich primär über Frauen definierendes Subjekt, als Rebellin, die sich heternormativen, phallogozentrischen Gesellschaftsstrukturen 'quer' entgegenstellt: *„Le lesbianisme, ce n'est pas seulement l'homosexualité féminine, mais [...] une lutte militante et émancipatoire des femmes pour toute les femmes“* (2013, 11).

Ich stimme Sénéchals Argumentation bezüglich Despentes Denunziation und Subversion patriarchaler, phallogozentrischer Strukturen durch weibliche Subjekte, die von der Norm sozial angepasster weiblicher Sexualität abweichen, zu. Bei der Wahl der Kategorie "*lesbienne*" für die Bezeichnung der despentes'schen Protagonistinnen (bzw. für Gegenentwürfe weiblicher Subjekte allgemein) möchte ich allerdings – über Sénéchals Arbeit hinaus – Bedenken anmerken. Sénéchal führt aus, dass sie den Begriff der *lesbienne* als „*polyvalent*“ versteht (2013, 26). Sie unterscheidet in ihrer Definition auch „*lesbienne hétérosexuelle*“ und „*lesbienne homosexuelle*“ (10, 2013) bzw. arbeitet sie heraus, wie im allgemeinen Sprachgebrauch Begriffe wie *lesbienne* oder *gouine* (ursprünglich Prostituierte, dann Lesbe im Sinne homosexueller Frau) geschichtlich immer wieder auf abweichendes weibliches (Sexual-)Verhalten angewendet wurde (2013, 25ff). Lesbisch wird hier also eigentlich als Synonym für 'radikalfeministisch' gebraucht. Damit reiht sie sich in eine *radicalesbische* Denktradition ein, die mit dem Manifesto *The Woman-Identified-Woman* aus dem Jahr 1970 ihren theoretischen Ursprung nahm¹¹ und auch bei radikal-lesbischen

10 Vgl. nur Aristoteles, *NE*,40; Kracauer [1918] 1990, 39 oder, aktueller, Lemke 1999, 3f

11 Vgl.: aus dem Manifest der Radicalesbians: *„What is a lesbian? A lesbian is the rage of all women condensed to the point of explosion. She is the woman who, often beginning at an extremely early age, acts in accordance with her inner compulsion to be a more complete and freer human being than her society - perhaps then, but certainly later - cares to allow her“* (Radicalesbians, 1970).

Feministinnen à la Lillian Faderman¹² oder Adrienne Rich¹³ gebräuchlich ist.

Diese Verwendung des Begriffs ist allerdings selbst innerhalb des lesbischen Feminismus umstritten. Autorinnen wie Janice Raymond verwenden den Begriff differenzierter; sie spricht von Frauen-Zuneigung (*gyn-affection*), wenn keine eindeutig sexuelle Komponente vorhanden ist¹⁴. Hanna Hacker dekonstruiert und verwendet in ihrer Dissertation „Die Ordnung der Frauen und Freundinnen“ den Begriff 'homosozial' (1985, vii) für gleichgeschlechtliche Beziehungen (in diesem Fall im institutionalisierten Rahmen der Frauenbewegungen).

Dieser Begriff erlaubt es, die Aspekte homosozial, homoerotisch, homosexuell und feministisch getrennt voneinander zu betrachten – eine Differenzierung, der ich mich hier anschließen möchte, weil sie mir, besonders im Hinblick auf die Freundschaft, als sinnvoll erscheint. Denn es ist mir nicht verständlich, warum es politisch hilfreich sein soll, *lesbienne*, Lesbe, als landläufig *homosexuell* konnotierten Begriff, als generelle Bezeichnung für rebellische, anti-patriarchal agierende, sexuell von der 'Norm' abweichende, sprich: radikal-feministische Frauen zu verwenden. Die Begriffe lesbisch/Lesbentum oder *lesbienne/lesbianisme* sind, von manchen radikal-lesbisch-feministischen Diskursen abgesehen, einer bestimmten sexuellen Orientierung zugeschrieben¹⁵. Selbst wenn Theoretikerinnen wie Judith Butler „dauerhafte Unklarheit darüber schaffen möchte[n], was [sie] genau bezeichnen“ (1996, 16), finde ich es nicht sinnvoll, diesen Begriff für die Geisteshaltung oder Lebensführung einer „rebellischen, abweichenden Frau“ zu verwenden – vor allem nicht, weil dies im Grunde erst recht Dichotomien reproduziert. So dekonstruiert der Begriff zwar (die Partner_innenwahl

12 So definiert Faderman in *Köstlicher als die Liebe der Männer* (1990): "Der Begriff *lesbisch* bezeichnet eine Beziehung, in der das stärkste Gefühl und die tiefste Zuneigung einer Frau einer Frau gelten. Ob die Sexualität einen größeren oder kleineren Platz einnimmt oder aber auch gänzlich fehlt: Zwei Frauen wünschen sich, die meiste Zeit miteinander zu verbringen und die meisten Aspekte des Lebens miteinander zu teilen" (16).

13 Vgl. ihr Konzept des lesbischen Kontinuums, der eine Bandbreite an frauenbezogenen Erfahrungen umschließt (Hark 1996, 10)

14 Raymonds *Philosophie der Zuneigung* ([1986] 1990) kann man zwar durchaus, ähnlich zu Fadermans Theorien, als lesbisch-utopischen Gegenentwurf zur heteronormativen, phallogozentrischen Gesellschaftsordnung lesen – sie ist allerdings vorsichtig mit der Verwendung des Begriffs 'lesbisch' und spricht von „Frauen-Zuneigung“ bzw. „Frauenfreundschaft“, wenn es darum geht, ein allgemeineres Miteinander von Frauen zu beschreiben oder um den Versuch, 'frauenbestimmt' zu leben.

15 Das *Dictionnaire culturel en langue française* von Robert bietet für „*Lesbianisme*“ nur „1) *de Lesbos* 2) *de l'homosexualité féminine*“ (9), für „*lesbienne*“ ausschließlich „*femme homosexuelle*“ (10). Bei Brockhaus sieht es ähnlich aus. Lesbierin/Lesbe wird hier definiert als „Bez. für Frauen, die sexuelle Beziehungen ausschließlich oder in einem bestimmten Lebensabschnitt mit weibl. Partnern haben (Drosdowski 1995¹⁹ Bd. 13, 301). Natürlich sind Einträge in allgemeinen Lexika bei kulturell so sensiblen Begriffen wie 'lesbisch' mit Vorsicht zu genießen und reichen alleine sicherlich nicht aus, um Bedeutungen eindeutig zu definieren – vielsagend in Bezug auf das generelle Verständnis eines Begriffs sind sie allerdings allemal.

betreffend) ein heteronormatives System, operiert aber doch implizit mit der Kategorie 'Frau' und ist somit auch binären Denkmustern verhaftet. Warum das Wort 'Lesbe' verwenden, für etwas, das mit 'Radikalfeminist_in' präziser auf den Punkt gebracht werden kann oder das die *Queer Studies* mit der Bezeichnung *queer* offener umfassen können, weil es sich in seinem ursprünglichen Anspruch 'quer' zu Kategorisierung und theoretischer Vereinnahmung stellt und für wandernde Bedeutungszusammenhänge steht (vgl. Hark 2004, 106f)?

Wenn es in Texten zu keinen geschlechtlichen homosexuellen Akten kommt bzw. sich die Protagonistinnen niemals selbst als 'Lesben' bezeichnen, keine 'bewussten' homosexuellen Sehnsüchte hegen und auch nicht anstreben, größtenteils frauenbezogen zu leben, dann sollten diese nicht als 'lesbisch' bezeichnet werden. Dies auch (oder gerade) wenn sie mit Homoerotik spielen – um die Vielschichtigkeit der Andeutungen nicht zu überdecken, sondern ihr Raum in einem Kontinuum der freundschaftlichen, liebevollen Zuneigung zu lassen. Auf jeden Fall erscheint mir die oben erläuterte Verwendung der Bezeichnung „lesbisch“ im Hinblick auf den Fokus meiner Arbeit wenig hilfreich, erschwert sie doch die begriffliche Unterscheidung zwischen homosexueller Lust/Liebe und freundschaftlicher Zuneigung noch zusätzlich. Diese Prämisse ist auf jeden Fall diskussionswürdig – im Folgenden soll sie aber meiner Arbeit zugrunde liegen.

Wenn aber (geschlechtliche) Frauenliebe hier beiseitegelassen wird, wie soll man es dann theoretisch fassen, dass in den ausgewählten Romanen Frauen Sehnsüchte nach Frauen haben, sie ihre ganze Aufmerksamkeit auf Frauen richten, ihre Blicke Frauen folgen, sie sich an Frauen aufrichten und ihre Phantasie von Frauen entfacht wird?

3. Fragestellung

Aus der oben angesprochenen Verwirrung heraus werde ich als Art 'Gegenprogramm' versuchen, eine Auswahl zeitgenössischer frankophoner Romane als Texte der Freundschaft zwischen Frauen zu lesen bzw. auszuloten, wie sie sich inhaltlich und formal-ästhetisch in freundschaftstheoretischen Diskursen verorten lassen. Diese Arbeit möchte also die ausgewählten Romane als Repräsentationen von (platonischen¹⁶) Freundschaften

16 Und zwar platonisch sowohl im ursprünglichen als auch im zeitgenössischen Sinne: Freundschaft ist in der Antike mit *eros* (begehrende Liebe), *philia* (freundschaftliche Liebe, Zuneigung) und *agape* (wohlwollende Liebe ohne jegliches Begehren) verbunden. Die platonische Liebe bezieht sich auf den *eros* und bezeichnet ein Begehren nach einem Anderen, das allerdings dem Erkenntnisprozess geopfert wird. Platonische Liebe ist somit erotisch konnotiert, aber sublimiert (Erler 2007, S. 196, 372). Im

lesen und die Spielarten der dargestellten Frauenbeziehungen in einem feministisch-politischen theoretischen Rahmen verorten.

Ausgehend vom feministischen Postulat¹⁷, dass Freundschaft zwischen Frauen soziale Sprengkraft inne liege, es aber an Repräsentationen und an einer Sprache der Freundschaft zwischen Frauen fehle, werden in dieser Arbeit ausgewählte zeitgenössische französischsprachige Romane dahingehend untersucht, wie und ob sie Freundschaft repräsentieren bzw. eine 'Sprache der Freundschaft' schreiben und ihr Potential für sozialen Wandel inszenieren. Insbesondere soll dabei untersucht werden, inwieweit die Romane eine Realisierung oder einen Gegenentwurf zu feministischen Theorien über Frauenfreundschaften ab den späten 70er Jahren darstellen.

Die Leitfragen für die folgenden Überlegungen werden dementsprechend sein: Wie bestimmt die Freundschaft zwischen (zwei) Frauen auf struktureller und inhaltlicher Ebene die ausgewählten Romane? Inwieweit widerspiegeln die Romane auf thematischer und formaler Ebene etwas, das man grob verkürzt als 'feministische Ethik der Freundschaft' bezeichnen könnte? Wie spielen Ästhetik und Ethik der Romane zusammen und wo lassen sie sich im vorangestellten kulturwissenschaftlich-theoretischen Rahmen verorten?

Um diese Fragen zu konkretisieren, wird ein zweischrittiger theoretischer Rahmen als Basis für die Romananalysen aufgezogen. Zuerst soll das der Arbeit zugrundeliegende Freundschaftsverständnis vorgestellt bzw. im Hinblick auf den hier ausgewählten Gender-Fokus theoretisch erläutert werden. Insbesondere soll herausgearbeitet werden, inwiefern Freundschaft als politisches Thema mit sozialer Spreng- und Bindekraft verstanden werden kann. Dazu bedarf es eines überblicksartigen Exkurses zu philosophiegeschichtlichen und kulturwissenschaftlichen Perspektiven auf das Thema der (Frauen)freundschaft.

Da diese Arbeit allerdings eine literaturwissenschaftliche ist und letztlich darauf abzielt, thematische Fragen mit formal-ästhetischen zusammenzudenken, soll im Anschluss mit Überlegungen zur kulturwissenschaftlich-feministischen Narratologie das literaturwissenschaftliche Werkzeug präsentiert werden, das es ermöglicht, die ästhetische und ethische Ebene von Frauenfreundschaften im Narrativ miteinander zu verknüpfen.

Davor soll allerdings die Wahl der Primärliteratur erläutert werden bzw. ein Literaturüberblick die Forschungslage zum Thema der (Frauen)Freundschaft und die für die Arbeit maßgeblichen Referenztexte vorstellen.

allgemeinen Sprachgebrauch wird als 'platonische' heute eine „nichtsinnliche, auf psychisch-geistige Kommunikation gegründete Liebe“ verstanden (Brockhaus 1995, 235).

17 vgl. u.A. Hertz et al. 2011; Audet 2000; Bovenschen 1998; Raymond 1987.

4. Zur Suche und Auswahl der Romane

Gesucht wurde nach (relativ) zeitgenössischen frankophonen Romanen, denen eine innige Frauenbeziehung als zentrales oder zumindest maßgebliches Element des Romans zugrunde liegt.

Texte, die ganz offensichtlich homosexuelle Frauenliebe darstellen, wurden nicht in Betracht gezogen, weil es hier um Freundschafts-, nicht um dezidierte Liebes- oder Lustgeschichten gehen soll. Da diese Grenze per se eine schwammige sein muss¹⁸, mache ich sie daran fest, ob es zu sexuellen Handlungen *zwischen* den Protagonistinnen kommt oder nicht¹⁹, möchte allerdings betonen, dass dies eine von mir gewählte Grenzziehung in einem Kontinuum (zwischen homo- und heterosexueller Begierde bzw. Freundschaft und Liebe) ist, die ich zur Diskussion stelle.

Ebenfalls nicht in Betracht gezogen wurden Texte, die Frauenbeziehungen als utopisches alternatives Lebensmodell darstellen (wie zum Beispiel der Roman über eine Künstlerinnenkommune *L'ange de la solitude* der kanadischen Autorin Marie-Claire Blais) oder wo die Beziehung zu anderen Frauen bzw. Mädchen sich auf Kameradschaft beschränkt (wie etwa in *Clèves* von Marie Darrieussecq).

Für das Korpus wurden schließlich folgende Texte, geordnet nach ihrem Erscheinungsjahr, ausgewählt: *Pour mourir en février* (Anne-Lise Grobéty, 1970), „Femmes d'Alger dans leur appartement“ (Assia Djébar, 1980), *Baise-moi* (Virginie Despentes, 1993) und *Respire* (Anne-Sophie Brasme, 2001)²⁰.

Dem liegt eine verblüffend mühsame Suche nach passender Primärliteratur zugrunde. Lange Zeit erschien es so, als ob – abseits von Ratgeberliteratur und Bahnhofsromanen à la *Deux femmes en vue*²¹ – enge Freundschaft zwischen zwei Frauen

18 Vgl. Nötzold-Linden, die feststellt, dass in den meisten soziologischen Studien „fließende Übergänge von Freundschaft, Liebe, Erotik und Sexualität“ betont werden (1998, 105).

19 Vgl. Alois Hahn in Bezug auf Freundschaft vs. geschlechtlicher Liebe: „Immer wird ein hohes Maß an Partikularität erwartet, immer sind affektiv aufgeladene Sympathien im Spiel, ohne die Freundschaft keinen Sinn machen würde. Von der diesbezüglich ähnlichen geschlechtlichen Liebe unterscheidet sie sich allerdings durch den Ausschluss von Sexualität“ (2012, 67).

20 *C'est le soleil qui m'a brûlée* (Calixthe Beyala, 1987) wurde zunächst auch angedacht und hätte durch seinen komplexen narrativen Aufbau (eine mystische homodiegetische Erzählerinnenstimme, die die Handlung des Romans heterodiegetisch darstellt, aber viel Raum für Dialoge und erlebte Reden aus der Sicht der Protagonistin lässt und der die Protagonistin am Ende entgleitet) und die thematische Rolle der Freundschaft (vgl. Freundschaftsverlust als Weltverlust) eine interessante Analyse ergeben – um die einzelnen Romane profunder behandeln zu können, wurde die Auswahl im Laufe des Arbeitsprozess' aber verkleinert.

21 Ein relativ willkürlich gewähltes Beispiel: leichtfüßige, klisierte Lektüre von Madeleine Chapsal, erschienen 2001; zwei erfolgreiche Pariser beste Freundinnen (die eine Modedesignerin, die andere Bestseller-Autorin) verlieben sich in den selben Mann, beide verhandeln sich nacheinander mit ihm – was ist stärker, Liebe oder Freundschaft? Spoiler : Am Ende treffen sich die beiden, jeweils wieder Single, im selben Café wie eh und je.

als tragendes Element im Text unauffindbar sei. Die zentralen Protagonistinnen der überwiegenden Mehrheit zeitgenössischer Romane sind Einzelkämpferinnen bzw. höchstens noch in Liebesbeziehungen verstrickt oder in so multiple, lose soziale Netzwerke eingebunden, dass im Narrativ oft kein Raum bleibt für eine starke Zweierbeziehung, die nicht sexuell aufgeladen ist²². Elke Siegel sieht einen Grund für die von ihr ebenfalls konstatierte schwindende literarische Bedeutung der Freundschaft in der Literatur des 20. Jahrhunderts darin, dass die Literatur:

von 'Asozialität' und Negativität gezeichnet scheint, die das Verhältnis des Menschen zur Welt, zum Anderen und sich selbst bestimmen. Einsamkeit, Isolation und das Problem des Sozialen sind die wesentlichen Kennzeichen der Literatur geworden, und dies scheint die Freundschaft auszuschließen (2009, 35)

Vielleicht ist dieses 'Fehlen' an Repräsentation aber auch dem Freundschaftstopos selbst inhärent, taucht doch immer wieder der Hinweis auf, dass Freundschaft, im Gegensatz zu Liebe, über keine klare symbolische Sprache verfüge und es ihr an symbolischer Repräsentationskraft oder institutionalisierten Bräuchen fehle (vgl. Bovenschen 1998²³, 39; Hahn 2010²⁴, 114; Hite 1999, 66) – wobei man dem auf banaler Ebene vom Freundschaftsarmband angefangen bis zur gemeinsamen Erinnerung an die erste Begegnung (vgl. Heller 1998, 58) einiges entgegensetzen könnte. Dass sich Freundschaft sehr wohl auch ohne Sex lukrativ inszenieren lässt, beweist auch der gegenwärtige Erfolg eines Underground-Films wie *Frances Ha* von Regisseur Noah Baumbach aus dem Jahr 2012²⁵.

Die nun ausgewählten Romane dehnen alle den Rahmen der eingangs ausgeführten Auswahlkriterien auf die eine oder andere Weise aus: *Pour mourir en février* definiert den zeitgenössischen Rahmen als sehr breiten, setzt ihn aber zumindest während der zweiten Frauenbewegung an; Djebbar zeigt zwar auch ein Freundinnenpaar, der Geschichte liegt

22 Man denke nur an die Romane von Malika Mokeddem, Maïssa Bey, Marguerite Duras, Leïla Sebbar, Françoise Sagan, Marie NDiaye usw.

23 Vgl. „Wie legende- und bilderarm nimmt sich [im Gegensatz zur Liebe] das Sprechen über die Freundschaft aus. Wie alt und traditionsreich es auch immer sein, wie emphatisch man sich diesem Thema auch immer genähert haben mag, es gibt gleichwohl keine Sprache der Freundschaft - so, wie es eine Sprache der Liebe gibt" (Bovenschen 1998, 39)

24 Vgl.: „Lieben sind als Liebesgeschichte erzählbar [...] Freundschaften dagegen sperren sich gegen diese Darstellung. Sie beginnen nicht. Sie haben immer schon begonnen. Wenn wir erkennen, dass eine Freundschaft entstanden ist, blicken wir auf gemeinsame Zeit zurück. Freundschaften sind nie – da. Freunde, die nicht sprechen, die nicht schreiben, in welchem Rhythmus auch immer, sind keine Freunde. Freundschaft ist nicht, sie wird gewesen sein“ (Hahn 2010, 114)

25 Dieser erzählt in fragmentierter Manier die 'Selbst'findung seiner Protagonistin, lässt sie durch verschiedene soziale Netzwerke und Milieus stolpern und dabei erwachsen werden. Der Film verzichtet gänzlich auf einen Liebesplot (Frances ist und bleibt „undateable“), erzählt aber die Höhen und Tiefen der innigen Freundschaft zwischen Frances und Sophie. Frances beteuert wiederholt: „*We are one person, just with different hair*“, selbst dann noch, als die beiden schon längst nicht mehr zusammenwohnen und sich auseinandergelebt haben.

aber tendenziell eher ein Netz an verschiedenen Frauenbeziehungen zugrunde; bei Desportes und Brasme wird zu diskutieren sein, inwiefern hier überhaupt von 'Freundschaft' gesprochen werden kann (bei Desportes verbringen die Protagonistinnen nur eine Woche gemeinsam, bei Brasme ist die Beziehung stark einseitig). Zudem sind die ausgewählten Romane in sehr unterschiedlichen sozio-politischen Kontexten entstanden. Man kann sie also nicht direkt vergleichen, wohl aber Parallelen aufzeigen und Tendenzen ausmachen. Dies auch insofern, als alle Schriftstellerinnen, wenn nicht europäischer Herkunft, so zumindest stark von 'europäisch-französischen' Entwicklungen in wissenschaftlichen und kulturellen Diskursen beeinflusst sind²⁶.

Interessanterweise sind fast alle ausgewählten Texte Debütromane und erzählen die Geschichte sehr junger Frauen. Zudem fällt bei Brasme und Grobéty auch ihr erstaunlich junges Alter zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Romane auf (16 und 18 Jahre). Dies könnte man als Zeichen für die prominente Rolle deuten, die Freundschaftsbeziehungen bei der Herausbildung individueller Subjektivität und Sprache (der Protagonistin, aber auch der Autorin) zufallen kann – wobei Djebars Erzählung in diesem Fall in jeder Hinsicht eine Ausnahme bildet.

Vorausschickend sei festgehalten, dass inhaltlich alle ausgewählten Geschichten auf die eine oder andere Weise von einem pessimistischen oder tragischen Grundton geprägt sind und, mit Ausnahme von Djebars Erzählung, auf ein Ende der Freundschaften hinauslaufen – sei es durch ein Auseinanderbrechen durch gesellschaftlichen Druck (Grobéty) oder, noch drastischer, durch den ebenfalls gesellschaftlichen Umständen zuschreibbaren Tod einer Protagonistin (Desportes). In den Texten von Grobéty, Beyala und Desportes bildet die Gesellschaft für die Protagonistinnen erdrückende Umstände, die in letzter Instanz auch die dargestellten Freundschaften verunmöglichen. Bei Djebars fungiert die Freundschaft als Hoffnungsschimmer für eine mögliche, freiere Zukunft. Anders ist die Situation in diesem Kontext in Brasmes *Respire*, da hier die Freundschaft zur Obsession wird und dadurch selbst das (Haupt-)Problem der Protagonistin dargestellt.

In Anbetracht der Tatsache, dass diese Romane die Auslese einer längeren Suche nach Primärliteratur sind, ist ihr überwiegend pessimistischer Grundton in Hinblick auf Freundschaft zwischen Frauen und Gesellschaft eine doch recht eindeutige Einladung, sie parallel zu anderen Freundschaftsdiskursen und feministischen Theorien zu lesen.

In jedem Fall scheint es so, als müsse man den Herausgeberinnen von *Amies*,

26 Assia Djebars hat nordafrikanische Wurzeln hat allerdings in Frankreich studiert und lebt (teilweise) nach wie vor in Paris. Zudem ist sie Mitglied der *Académie Française*.

Sonderheft der *Nouvelles Questions Féministes*, Recht geben, wenn diese bedauern:

Il faut se rendre à l'évidence, les amies ne sont pas dignes d'être mises en scène et ne sont pas aptes à jouer un rôle politique actif [...]

Si l'amitié entre femmes ne peut être ignorée, elle est le plus souvent dénigrée : soit on la (dé)considère comme du lesbianisme, soit on prétend que les amies sont en fait des concurrentes. (2011, 1ff)

– ob hoffentlich mit Vorbehalt, wird im Laufe dieser Arbeit herauszufinden sein.

A) Theoretische Annäherungen

„Denken und Freundschaft [gehen] Hand in Hand“ (Raymond 1990, 293)

1. Soziologische, philosophische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Thema der Frauenfreundschaft

1.1 Forschungsüberblick – (Frauen)Freundschaft

Dies ist eine literaturwissenschaftliche romanistische Arbeit. Ein Blick auf die Bibliographie zeigt allerdings, dass die Recherche dafür in einem (sprachlich) breiteren Feld der kulturwissenschaftlich orientierten feministischen Literaturwissenschaft zu verorten ist. Unleugbar ist damit die komparatistische Tendenz, die den Zugang zu meiner Recherche bestimmt. Dies ist aber durchaus sinnvoll, wenn es darum geht, sich einem Thema anzunähern, das in einem Sprachraum bzw. einer wissenschaftlichen Tradition (in diesem Fall der anglo-amerikanischen) relativ breit diskutiert wird, in einer anderen (in diesem Fall der frankophonen) allerdings kaum Beachtung findet.

Ist Frauenfreundschaft generell ein (relativ) 'unter'forschtes Motiv, so trifft dies ganz besonders auf den frankophonen Raum zu²⁷ bzw. sind die wenigen geisteswissenschaftlichen Themenhefte und Studien, die es vor allem im Québec und vereinzelt auch in Frankreich gäbe, entweder an österreichischen Bibliotheken nicht vorhanden oder über die Datenbankzugänge der Uni Wien nicht erhältlich (vgl. die Liste am Ende der Bibliographie). Schon aus pragmatischen Gründen 'muss' die Annäherung an das gewählte Thema also dementsprechend interdisziplinär ausfallen.

„Freundschaft ist zu allen Zeiten ein beliebtes Thema gewesen“, schreibt die

27 So stellen die Herausgeberinnen des Sonderhefts der *Nouvelles Questions Féministes* zum Thema *Amies* in ihrem Editorial fest: "La recherche sur l'amitié entre femmes dans les pays francophones est peu développée [...] Il n'y a pas eu, et il n'y a toujours pas, à notre connaissance, un champ d'études établi sur l'amitié entre femmes dans les études genre francophones" (Hetz et al. 2011, 5). Bis auf das Editorial ist dieses Heft leider online nicht verfügbar).

Germanistin Alexandra Pflieger (2009, 13), eine „anthropologische Konstante“²⁸ die unser Miteinander und somit auch unsere kulturellen Erzeugnisse bedeutend präge. Dies scheint zumindest auf den ersten Blick so zu sein. In Belletristik, Ratgeberliteratur, Magazinen etc. ist sie ein beliebter Topos. Dies geht so weit, dass Eickenrodt & Rapisarda von einer „inflationäre[n] Thematisierung“ von Freundschaft in populären Medien sprechen (1998, 12) und Dallmayer bedauert: *"a book on friendship means, quite often, a collection of little sayings, attractively illustrated, meant as a gift, and sold in a drugstore"* (1999, 127). Gerade in Bezug auf Frauenfreundschaften findet sich besonders auch im populärwissenschaftlichen Bereich eine Fülle an Abhandlungen (vgl. Labouvie 2009, 21)²⁹. Demgegenüber steht die Beliebtheit der Freundschaft in philosophiegeschichtlichen Abhandlungen, ethischen Theorien, und – in alter Tradition – in philosophischen Essays³⁰.

Sucht man allerdings nach systematischer Forschung (insbesondere zu zeitgenössischen Aspekten), fallen die Resultate spärlich aus. Dies trifft schon auf Freundschaft 'allgemein'³¹ zu, besonders aber *Frauenfreundschaften* werden gerne als *das* vernachlässigte, okkulte Thema dargestellt (vgl. Hetz 2011, 5; Ferreti 2000, 67; Charnley 2000, 63).

-
- 28 Eine Behauptung, bei der ihr Alois Hahn aus soziologischer Sicht berechtigterweise widersprechen würde: „Freundschaft ist keine anthropologische Konstante. Es gibt Gesellschaften, in denen sie nicht vorkommt oder für die Struktur der jeweiligen Gesellschaft marginal ist. Es gibt andere, für die sie zentral ist“. Selbiges gelte auch innerhalb derselben Gesellschaft für unterschiedliche Altersgruppen, Berufsstände, Geschlechter etc. (2012, 67)
- 29 Vor allem in den 90er Jahren gab es im englisch- und deutschsprachigen Raum einen Boom der Freundinnenliteratur – Dies ist eventuell eine Auswirkung der Entwicklungen des *2nd wave feminism* und den damit verbundenen Tendenzen in Richtung verstärktem Differenzdenken und Utopien weiblicher Alternativgesellschaften. Als Beispiele seien nur genannt :
- Georg, Martina und Christine Woratz. *Freundinnen unter sich: Streifzug durch eine weibliche Welt* (1996) : Eine Sammlung autobiographischer Freundschaftszeugnisse
 - Kast, Verena. *Die beste Freundin: Was Frauen aneinander haben* (1992) : halbstrukturierte Interviews mit 'besten Freundinnen' aus der psychotherapeutischen Praxis
 - Orbach, Susie; Eichenbaum, Luise. *Bitter und süß: Frauenfeindschaft – Frauenfreundschaft* (1996, aus dem Englischen) : ebenfalls Psychotherapie; über Schmerz, Neid, Konkurrenz etc. in Frauenfreundschaften der 80er Jahre.
 - Hite, Shere. *Wie Frauen Frauen sehen. Neue Wege zwischen Zuneigung und Rivalität – Analyse einer Gesellschaft im Umbruch* ([1997] 1999): Plädoyer für weibliche Solidarität und der Aufwertung eines weiblichen Wertesystems anhand von Studien an individuellen, persönlichen Zeugnissen von Frauenfreundschaften. Ein Nachzügler des legendären Hite-Reports.
 - rezent: Rosenkranz-Hirschhäuser, Silvia: *Du bist nicht mehr meine Freundin* (2010). Sammlung autobiographischer Zeugnisse über das Ende von Freundschaften.
- 30 Der philosophische Essay über die Freundschaft wird seit Montaigne hochgehalten. Es scheint Konsens zu sein, den Essay als *das* Genre der Freundschaft anzusehen, der durch seine „freie, flexible, tastende Form der Darstellung“ (Baum 2011, 18) noch am ehesten der offenen, vielseitigen, undefinierbaren Natur der Freundschaft auch formal Rechnung tragen könne. Vgl. 'Essays der Freundschaft' aus der Leseliste: Agamben 2009; Baum 2011; Böhler 2000; Bovenschen 1998; Derrida 1994 (der sein 500 Seiten Werk „Essay“ nennt); García-Düttmann 1998; Heller (1998); Kracauer [1918] 1990; Lemke 2000.
- 31 Wobei Freundschaft 'allgemein' zumeist heißt, dass theoretisch ohne jeglichen Bezug auf Gender gesprochen wird, praktisch dann allerdings nur Männerfreundschaften behandelt werden – und dies gilt auch für das 20./21. Jahrhundert. Zum Beispiel tun dies: Cotteri 1994; Seidl 1994; Kracauer [1919] 1990; Jung&Müller-Dohm 2011.

Für den sozialwissenschaftlichen Bereich beklagt Anthony Giddens, dass Freundschaft allgemein kaum beforscht sei, obwohl sie aufschlussreich über viele Faktoren des privaten Zusammenlebens seit der Moderne wäre (1990, 118). In Bezug auf Frauenfreundschaften in der Soziologie schreibt Ursula Nötzold-Linden: „Fraglos gehört Frauenfreundschaft zu den in der Wissenschaft meistvernachlässigten Kategorien“ (1998, 105)³². Michaela Huber und Inge Rehling stellen fest, dass die Wissenschaft, im Gegensatz zu allen anderen Beziehungstypen, wenig Aufschluss über Frauenfreundschaften gäbe. Wenn Beziehungen zwischen Frauen behandelt werden, dann geschehe dies häufig in Hinblick auf sexuelle Konstellationen oder Mädchenfreundschaften (1989, 10f)³³.

Ähnlich gestaltet sich die Lage in den Geisteswissenschaften. In der Philosophie finden sich zwar eine Fülle von Abhandlungen über Schlüsseltexte der 'Denkväter der Freundschaft'³⁴. Harald Lemke stellt aber fest, dass „nach über zwei Jahrhunderten einer ausschließlichen Beschäftigung mit Liebe, Ehe und Familie [...] der Lebens- und Erfahrungsbereich der Freundschaft weitgehend eine *terra incognita* [sei]" (1999, 3) und so etwas wie eine Freundschaftsethik in der zeitgenössischen Philosophie kaum beachtet werde (2000, 3). Ähnliches behauptet auch Konrad Utz, wenn er das Fehlen einer Theorie über Freundschaft als menschliche Praxis feststellt (2012, 12f). Philosophiegeschichtliche Überblicke über (westliche) Denktraditionen der Freundschaft seit Platon und Aristoteles finden sich zuhauf (zum Beispiel Cotteri 1994; Münchberg 2012; Siegel 2009), Betrachtungen zu zeitgenössischen Phänomenen sind allerdings dünn gesät. Gerhard Richter beschreibt diesen Umstand folgendermaßen:

While friendship has been a central issue in the history of Western ethical and political discourses in philosophy and literature [...] it has only recently begun to become visible as a sphere in which to consider the possibility of a subject that strives to act ethically and responsibly, even without recourse to an essential groundedness or a stable metanarrative. (2002, 2)

In diesem Kontext sei Jacques Derridas Artikel „Politics of friendship“ (1988) bzw. dann sein 500 Seiten Essay *Politiques de l'amitié* (1994) hervorgehoben, die eine regere Auseinandersetzung mit der Freundschaft (insbesondere bei Aristoteles und Nietzsche) und ihrer politisch-ethischen Dimension ausgelöst haben³⁵.

32 Für einen detaillierten Überblick über die Forschung zu Frauenfreundschaften in den Sozialwissenschaften siehe Nötzold-Linden (1998) und Labouvie (2009).

33 Diese Publikationen sind nicht sehr aktuell – ein Blick auf Bibliothekskataloge und in wissenschaftliche Datenbanken zeigt aber, dass sich auch in der Zwischenzeit hier nicht sehr viel geändert hat.

34 Von Platon (*Lysis*), Aristoteles (*Eudemische* und *Nikomachische Ethik*), Cicero (*De Amicitia*), Montaigne (*De l'Amitié*) ... zu Nietzsche (*Also sprach Zarathustra*) und Derrida (*Les politiques de l'amitié*); um nur die prominentesten zu nennen.

35 Vgl. nur Giorgio Agambens „The Friend“ (2009); Dallmayer 1999; Baum; 2011; Goh 2011, Böhler 2000

Was nun speziell die Freundschaft zwischen Frauen anbelangt, ist die Geschichte der geisteswissenschaftlichen Freundschaftsforschung eine sehr kurze und dabei recht unausgeglichene. Unter den anglo-amerikanischen Feministinnen kam es ab den späten 70er Jahren zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Thema, wobei hier oft keine präzise Unterscheidung zwischen homosexuellen Lebensentwürfen und platonischen Bindungen gemacht und der Fokus verstärkt auf historische Verhältnisse gelegt wurde. Carroll Smith-Rosenbergs Aufsatz „*The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America*“ (1975) stellt den ersten wirklich bekannten feministischen theoretischen Text über Frauenbeziehungen dar. Zwei wichtige radikal-lesbisch feministische Referenztexte sind außerdem die bereits erwähnten *Köstlicher als die Liebe der Männer: Romantische Freundschaft und Liebe zwischen Frauen von der Renaissance bis heute*, ein historischer Überblick über Frauenbeziehungen von Lillian Faderman (1990), und Janice Raymonds *Frauenfreundschaft: Philosophie der Zuneigung* (1987), ebenfalls Abhandlung über historische Frauenbünden und dabei ethisch-philosophisches Manifest für frauendefinierte Lebensformen. Beide stellen Frauenzuneigung bzw. Frauenliebe als politisches Gegenprogramm zur Männerherrschaft, als realisierbare anti-patriarchale, anti-heteronormative, anti-phallogozentrische Utopie dar³⁶ und arbeiten historische Formen von Frauenbeziehungen als Genealogien der Frauenfreundschaft heraus. Beiden kann man vorwerfen, Frauenbeziehungen stark zu idealisieren, beide differenzieren allgemein wenig bis gar nicht zwischen Frauenzuneigung und sexueller Frauenliebe. Trotz ihrer Schwachstellen (Leichtfertigkeit im Umgang mit historischen Quellen³⁷, Idealisierung von Frauenkultur und Frauenliebe) sind die beiden Texte wichtige und vielzitierte Referenzquellen.

Ausgehend von diesem angloamerikanischen Interesse gab es, wie bereits erwähnt, im deutschsprachigen Raum in den 90er Jahren einen Boom an Literatur zu Frauen-

36 Vgl. Faderman 1990: „Der Zugang der Männer und Frauen zur Welt ist nach Meinung der lesbischen Feministinnen durch Ungleichheit geprägt: die Männer sind normalerweise autorität, gewalttätig, kalt, und die Frauen sind genau das Gegenteil“ (436).

Raymond (1987): „Der Zustand der Frauenfreundschaft präsentiert eine *andere* Sichtweise von der Frau – die Vision von Frauen, die ihr Selbst erkannt haben, die anderen Frauen zu deren selbst-bestimmtem Bild verhelfen und gesehen haben, 'daß es gut war'“ (315).

37 Lillian Faderman geht so weit, das Konzept der *romantic friendship* zwischen Frauen im 18. Jahrhundert als analog zur lesbischen Beziehung von heute zu lesen (vgl. 1990, 19). In adeligen Kreisen des 18. Jahrhunderts war es üblich und gesellschaftlich anerkannt, dass selbst verheiratete Frauen eine beste Freundin hatten, die für sie emotional 'alles' war, die sie täglich sahen oder der sie zumindest täglich schrieben. Beweise für eine tatsächlich sexuelle Dimension dieser Beziehungen gibt es keine. Für ihren sehr leichtfertigen Umgang mit historischem Material ist Faderman daher auch – zurecht – stark kritisiert worden (z.B.: von Steidele 2013, 6, der Fadermans „naive[r], unkritische[r] und auf seine Weise misogyn[e] Sexualitätsbegriff“ missfällt, wie wohl sie einräumt, dass bislang keine andere Fadermans systematische Studie von Frauenbeziehungen ab dem 16. Jahrhundert bis 'heute' ersetzen konnte).

freundschaften – allerdings in den Bereichen der Ratgeberliteratur, der Psychotherapie, etwas weniger in der Soziologie und der Psychologie. Im frankophonen Raum hingegen erlebte das Thema wenig bis keine Resonanz. In ihrer Rezension für das Sonderheft *Amies* der *Nouvelles Questions Féministes* bedauert Virginie Sauzon diesbezüglich, das Thema sei ein „*impensé de la recherche francophone (contrairement au champ anglo-saxon beaucoup plus largement développé en ce domaine)*“ (2011).

Ähnlich verhält sich die Situation für die Literaturwissenschaft. In der anglophonen Literaturwissenschaft kam es, beeinflusst durch die feministische Theorien, in den 80er Jahren verstärkt zu mehr Auseinandersetzung mit dem Thema³⁸. In den deutschen (und französischen) Literaturwissenschaften wurde das Thema der Freundschaft zwischen Frauen hingegen lange nicht beachtet – abgesehen von einigen wenigen biographischen Untersuchungen oder der Briefwechselforschung (und da mit Fokus auf das 18. Jahrhundert; vgl. Eickenrodt 1998, 10). Auch die für diese Arbeit sehr hilfreiche Studie der Innsbrucker Professorin Helga Ramsey-Kurz über *Frag-würdige „Frauenfreundschaften“* (1997) ist eine anglistische und bezieht sich auf die Darstellungen von Frauenbeziehungen in zeitgenössischen Romanen, die als Gegenprogramm zu den feministische Theorien der 80er Jahre gelesen werden.

Für den frankophonen Raum hat Elaine Audet, Essayistin aus dem Québec, im Jahr 2000 *Le cœur pensant - Courtepointe de l'amitié entre femmes* publiziert, eine literaturwissenschaftliche Geschichte der Frauenfreundschaft von der Antike bis heute, bei der sie biographischen und literarischen Freundschaftsspuren auf den Grund geht³⁹. Ihr Text ist in Österreich nur leider nicht zugänglich. Ein Blick auf ihre ausführliche Verlagshomepage und die dort enthaltenen Auszüge zeigt aber, dass die Studie stark von Janice Raymonds Theorien beeinflusst ist⁴⁰. Dies ist tatsächlich die einzig auffindbare frankophone Monographie zum Thema Frauenfreundschaften in (auch) zeitgenössischen Texten. Die einzige Anthologie, die meine Recherchen zutage brachte, ist das schon mehrmals erwähnte Sonderheft der *Nouvelles Questions Féministes* (in dem der Großteil der Beiträge erst recht wieder entweder Übersetzungen aus dem englischsprachigen Raum sind oder sich auf andere, nicht-frankophone Literaturen beziehen).

38 Für einen (kritischen) Forschungsüberblick für den anglo-amerikanischen Raum vgl. Ramsey-Kurz 1997, 43ff.

39 Und zwar von: Hildegard von Bingen, Vera Brittain, Rosa Luxemburg, Simonne Monet-Chartrand, Khalida Messaoudi, Simone de Beauvoir, Alice Walker, Hannah Arendt, Anne Hébert, Virginia Woolf und Louky Bersianik.

40 vgl. <http://sisyphe.org/spip.php?auteur7> <15/12/2013>

Konsultiert man den Bibliothekskatalog der Uni Wien und sucht nach Hochschulschriften zum Thema Freundschaft allgemein bzw. Frauenfreundschaften im Besonderen, so zeigt sich, dass die eingereichten Arbeiten etwa diese Forschungslage widerspiegeln. Interessant ist, dass gerade 2011 und 2012 mehrere Diplomarbeiten eingereicht wurden, die sich mit diesem Thema beschäftigen. Ansonsten zeichnet sich auch hier der allgemeine Trend der späten 90er Jahre als offensichtliches Hoch der (deutschsprachigen) Freundschaftsforschung ab⁴¹.

In den Geisteswissenschaften⁴² wurde das meiste zum Thema Freundschaft am Institut der Philosophie geschrieben, und zwar überwiegend zu Freundschaftskonzepten aus der Antike. Ausreißer, als einzige Arbeit, die Gender-Aspekte berücksichtigt, ist die Diplomarbeit von Köller Katharina (2011) über Frauenfreundschaften und Patriarchat in den Werken von Janice Raymonds. Konkret mit Freundschaftsdarstellungen bzw. der Inszenierung von Freundschaften setzen sich einige wenige Arbeiten auf der Germanistik, der Publizistik, der Geschichte, der Film und Medienwissenschaft und der Europäischen Ethnologie auseinander⁴³.

Eine Recherche mit SUDOC⁴⁴ ergibt ähnliche Resultate. Es dominieren Abhandlungen aus der Philosophie, die sich mit antiken Freundschaftskonzepten befassen, dazu noch einige wenige Arbeiten zu Freundschaft im Mittelalter beziehungsweise Freundschaft bei Montaigne, Maupassant, Flaubert und Nietzsche. Dezidiert zu

41 Prinzipiell überwiegt der Bestand in den Sozialwissenschaften, wobei die Psychologie mit insgesamt elf Arbeiten das meiste vorweist. Vier davon beschäftigen sich immerhin mit Freundschaften zwischen Frauen und Mädchen: eine mit Frauenfreundschaften in dörflichen Strukturen (Platt 1996), drei mit Mädchenfreundschaften in der Adoleszenz (alle eingereicht in den späten 90er Jahren). Kultur- und Sozialanthropologie und Soziologie verschieben den Fokus schwerpunktmäßig auf die Rolle von Freundschaft innerhalb von Minderheiten und intersektionellen Theorien und gehen damit besonders auf das politische Potential von Freundschaftsstrukturen ein: vgl. Studien zu Freundschaften zwischen Menschen binationaler Herkunft, in Migrant_innenkreisen, zwischen Menschen mit Behinderungen etc.; gerade auf diesen Instituten wurden auch die aktuellsten Arbeiten (mehrere 2012) eingereicht

42 Nicht beachtet wurden theologische Arbeiten zur Freundschaft mit Jesus bzw. dem christlichen Freundschaftskonzept bei St. Augustinus und Co. Auf katholischer und evangelische Theologie gäbe es zwar einige Arbeiten, diese sind hier allerdings ausgeklammert, weil sich diese Arbeit generell nicht auf das christliche Konzept einer Freundschaft mit Gott bzw. eines allgemeingültigen „Liebe deinen Nächsten“ stützt. [zum Verhältnis der christlichen Agape zum antiken Freundschaftsbegriff siehe Rey 2005, 176]

43 Alle der hier gefundenen Arbeiten sind interessanterweise aus den 2000er Jahren und beschäftigen sich, mit Ausnahme der Arbeiten auf der Germanistik, auch mit rezenten Phänomenen wie Medieneinfluss auf Freundschaften, Freundschaft und Social Media, Freundschaft im zeitgenössischen Film etc.. Speziell mit der Inszenierung von Frauenfreundschaften beschäftigen sich darunter: Kathrin Unterleitner (Dissertation 2009, Europäische Ethnologie, „Frauenfreundschaften in Printmedium am Beispiel der *Freundin*“); Beate Brandlhofer (2011, Medienwissenschaft, „Freundschaft in *Sex and the City*“); und Li Gerhalter (2004, Geschichte, „briefliche Inszenierung von Freundschaft innerhalb der Ersten Frauenbewegung“)

44 *Système universitaire de Documentation*, Verbundkatalog der französischen Unibibliotheken – hier scheinen allerdings nur Dissertationen, keine Diplomarbeiten auf.

Frauenfreundschaften scheinen im französischen Verbundkatalog sehr wenige Schriften auf bzw. beschäftigen sich diese im geisteswissenschaftlichen Bereich beinahe ausschließlich mit Freundschaften und Briefwechsel im 18. und 19. Jahrhundert. Da diese Arbeiten allesamt nicht relevant für das Forschungsfeld der vorliegenden Arbeit sind, werden sie hier auch nicht näher angeführt.

Die Suche nach und Beschäftigung mit Frauenfreundschaften in zeitgenössischen frankophonen Romanen kann also durchaus als das berühmte 'Desiderat der Forschung' bezeichnet werden ...

1.2. Historischer Abriss der Beziehung von Frauen und Freundschaft – eine Geschichte der Exklusionen und Zuschreibungen in Literatur und Theorie

"Die" Frauen ; sie wurden im Laufe der Geschichte der Menschheit wieder und immer wieder – fast ist man genötigt zu sagen, systematisch - aus dem Knoten jenes Verweisungsgefüges ausgeschlossen, das die Welt der Freundschaft konstituiert. Diese Fußnote der Menschheitsgeschichte verlangt nach Aufklärung. (Böhler 2000, 133)

Ellen Hetz & CO stellen im Editorial zu *Amies* fest: „*Comme toute relation sociale, l'amitié entre femmes est le produit d'influences sociales multiples, liées au contexte historique dans lequel elle prend forme*“ (2011, 5). Dies ist Teil der Erklärung für die „Fußnote der Menschheitsgeschichte“, die der jahrhundertelange Ausschluss der Frauen aus dem Freundschaftskonzept für Arno Böhler darstellt. Ein kurzer historischer Abriss über die Rolle von Frauen in Freundschaftsdiskursen soll daher anhand einiger prägender Etappen dieser Geschichte der Exklusionen und Zuschreibungen nachgehen.

Laut Alois Hahn sind die diskursiven Hoch-Zeiten und Milieus der Freundschaft (die auch relativ gut beforscht sind) in der antiken Polis, der höfisch-adeligen Welt des 17./18. Jahrhunderts und der bürgerlichen Mitte des 18./19. Jahrhunderts zu verorten (2012, 68) – Perioden und soziale Orte, die nicht unbedingt für ihr hohes Maß an Emanzipation und öffentlicher Partizipation von Frauen bekannt sind.

Von der Antike bis ins 18. Jahrhundert wurden Frauen aufgrund ihrer angenommenen geringeren Denkfähigkeit als grundsätzlich nicht freundschaftsfähig angesehen (vgl. Hahn 2010; Raymond 1990, 291). Der Freundschaftsdiskurs war geprägt von einer „*pensée hommo-privilegière et globale selon la femme serait inapte à l'amitié*“ (Legault 2002, 271). So schreibt etwa Michel de Montaigne Mitte des 16. Jahrhunderts in „*De l'Amitié*“⁴⁵:

45 Montaignes berühmter Essay zum Gedenken an die wahre, vollkommene Freundschaft mit Étienne de la

La suffisance ordinaire des femmes n'est pas pour répondre à cette conférence et communication, nourrice de cette sainte couture : ni leur âme ne semble assez ferme pour soutenir l'étreinte d'un noeud si pressé et si durable“ (1992, 142).

Die wahre, die vollkommene Freundschaft ist demnach so männlich wie rar und kostbar, weil sie eine reiche Seele und einen starken, autonomen Geist verlangt – also etwas, das Frauen „*par le commun consentement des écoles anciennes*“ (Montaigne 1992, 142) abgesprochen wurde⁴⁶.

Im 18. Jahrhundert wurde Frauen erstmals Freundschaft zugesprochen – diese wurde aber Hand in Hand damit als Gemüts- und Klatschfreundschaft sentimentalisiert und damit als unbedeutend und ausschließlich persönlich verniedlicht (Eickenrodt & Rapisarda 1998, 9). Das Ideal war die „romantische Freundschaft“, in der zwei Frauen einander emotional alles galten, sie aber nicht aus einem (ökonomisch, politisch, familiären) männlich dominierten Rahmen ausbrachen. Schwärmerische, überschwängliche Zuneigungsbekundungen dominierten den Ton (Fadermann 1990, 14). Dies ist auch die Zeit, aus der es zum ersten Mal von Frauen verfasste Zeugnisse ihrer Freundschaften gibt (und daher auch Forschung dazu) – bezeichnenderweise fast ausschließlich in Briefform, weil deren "natürliche, ungezwungene und abwechslungsreiche Form [...] einer vorgeblich genuinen 'weiblichen Natur' entspr[ach]“ (Signori 1995, 14).

Was bis ins späte 19. Jahrhundert als normal angesehen wurde – nämlich liebevolle Zuneigung und Schwärmereien von Frauen füreinander – wird mit aufkommender Moderne und der damit verbundenen emanzipatorischen Bewegungen stark gesellschaftlich reglementiert. Die Sexualwissenschaften entdecken Anfang des 20. Jahrhunderts die Sexualität der Frau, Angst vor ihrer Emanzipation macht sich breit: Die 'Lesbe' und die damit verbundene regelrechte Panik vor zu engen Frauenbindungen tritt auf den Plan. Einher gehen damit eine ganze Reihe sozialer Tabus, die homosoziales Verhalten von Frauen empfindlich einschränken (vgl. Nötzold-Linden 1998, 108; Smith-Rosenberg 1975, 27). Laut Irene Stoehr sind Modernisierungsprozesse von einer Kontrolle von

Boétie, der einer der meistzitierten Referenztexte im Bezug auf die Freundschaft ist. Er selbst verweist wiederum ausgiebig auf Aristoteles und Cicero. Die Idee der idealen Freundschaft, die eine kostbare, einzigartige, beinahe utopische Bindung darstellt, stellt eine Grundkonstante der Auseinandersetzung mit der Freundschaft seit der Antike dar.

- 46 Weniger oft zitiert wird allerdings Montaignes Sinneswandel Jahre später im Essay II, XVIII „De la presumption“, wo er seiner 'fille d'alliance' Marie de Gournay all diese Attribute zuschreibt und sie als außerordentlich begabt und entwicklungsfähig preist: „*J'ay pris plaisir à publier en plusieurs lieux, l'esperance que j'ay de Marie de Gournay le Jars ma fille d'alliance: et certes aymée de moy beaucoup plus que paternellement, et enveloppée en ma retraite et solitude, comme l'une des meilleures parties de mon propre estre. [...] Si l'adolescence peut donner presage, cette ame sera quelque jour capable des plus belles choses, et entre autres de la perfection de cette tressainte amitié, où nous ne lisons point que son sexe ait peu monter encores. [...] il se trouve parmi nous, des ames fermes, jusques à la perfection.*“ (Montaigne 2007, 701, meine Hervorhebung). Für diesen Hinweis danke ich Birgit Wagner.

Kommunikationsstrukturen betroffen, die vor allem auf Frauen abzielt. Die Trennung der Frauen voneinander wurde als Teil des Fortschritts verkauft. Dieses Phänomen war laut Stoehr gerade in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts auf seinem Höhepunkt. Die damalige Aufwertung heterosexueller Partnerschaften führte zur Abwertung von Frauenfreundschaften – „Mit anderen Frauen zusammen in der Öffentlichkeit zu erscheinen, galt als 'altmodisch', wenn es nicht der gemeinsamen Annäherung an das andere Geschlecht dienen sollte" (1993, 101). Hand in Hand damit ging die Festsetzung des Gemeinplatzes, Frauen wären zu eifersüchtig, zu neidisch, zu intrigant und zu sehr auf Konkurrenz eingestellt, um echte Freundschaften untereinander einzugehen (Raymond 1990, 201f; Charnley 2008, 53). Janice Raymond konstatiert diesbezüglich eine doppelschrittige diskursive Abwehr patriarchaler Strukturen gegen Freundschaft zwischen Frauen: „Das ständige Geschrei, daß Frauen keine Frauen leiden könnten, wird ergänzt durch das historische *Schweigen* über die Tatsache, daß Frauen immer Frauen geliebt haben“ (1990, 202)⁴⁷.

Im Zuge der zweiten Frauenbewegung wurde an den oben ausgeführten Stereotypen aktivistisch wie theoretisch heftig gerüttelt. Laut Helga Ramsey-Kurz kam es im angloamerikanischen Raum zu einer völligen Vereinnahmung des Freundschaftsbegriffs durch feministische Denkerinnen. Frauenbeziehungen wurden in manchen Strömungen der Feminismen der 70er/80er Jahren als die „wertvollsten, bedeutendsten und fruchtbarsten aller denkbaren sozialen Einheiten“ angesehen (Ramsey-Kurz 1997, 13). Sie wurden idealisierend als macht-, aggressions- und hierarchiefrei dargestellt. In den Konzepten von Theoretikerinnen wie den *Radicalesbians* (à la *The Woman-identified-woman*), Lillian Fadermann, Janice Raymond, Mary Daly, Adrienne Rich und Co. wurden Frauenfreundschaft und frauenidentifizierte, frauenbasierte Gemeinschaften als einzig möglicher Weg aus der Unterwerfung der Frau durch patriarchale Strukturen ausgewiesen. Es wurde nach neuen, positiven Frauenbildern verlangt und gesucht. Autorinnen wie Janice Raymond verstanden die thematische Auseinandersetzung mit Frauenfreundschaft als durch und durch politische Haltung und verlangten nach einer Neukodierung des

47 Ein Phänomen, das mir besonders in Gesprächen mit meinen Großtanten immer wieder begegnet. Geboren in der Zwischenkriegszeit und allesamt in familiäre Strukturen eingeheiratet, die ihnen fast ausschließlich durch weibliche Hilfe praktisch und emotional erträglich gemacht wurden, herrscht unter ihnen dennoch der Konsens, sich vor Frauen in Acht nehmen zu müssen, weil diese intrigant, launisch und freundschaftsunfähig seien. Tatsächlich bezeichnen sie im Zuge dessen soziale Orte, an denen 'zu viele' Frauen miteinander arbeiten oder leben oder die gar von Frauen in leitenden Positionen dominiert sind, als „Schlangennest“. Sie sind vehemente Gegnerinnen von *Chefinnen* oder Frauen in der Politik und predigen ein Lösen von (frauen)freundschaftlichen Banden (die ja ohnehin nicht hielten) zugunsten mehr Loyalität einem (männlichen) Partner oder Chef gegenüber.

feministischen Diskurses. An Stelle von feministischer Auto- Viktimisierung bzw. Opfer- und Unterdrückungsgeschichten (die das Bild der Frau als gesellschaftliche Verliererin durch die Wiederholung altbekannter Strukturen als 'normal' im Diskurs festschreibt) verlangten sie nach positiven politischen Visionen – und damit positiver Repräsentation und Entwicklung von Frauenkraft und Frauenfreundschaft:

Es besteht ein Mangel an feministischer Theorie, die sich über die Theorien von Frauenunterdrückung hinaus zu Theorien von Frauenkraft weiterbewegt hat. Feministische Theorie muß sich sowohl mit Kräften auseinandersetzen, die das Überleben von Frauen sichern, als auch mit Kräften, die die Unterdrückung von Frauen aufrecht erhalten. Eine Theorie der Frauenfreundschaft soll ausdrücken, auf welche Weise und in welchen Formen Frauen für uns selbst und füreinander (da) sind. (Raymond 1990, 34)

Eine neue Sprache, ein neues Sein, eine neue Vision der Frau wurde gesucht, gefunden werden sollte sie in einer alternativ-weiblichen harmonischen Gemeinschaft der Anerkennung und der Frauensolidarität:

Der Zustand der Frauenfreundschaft präsentiert eine *andere* Sichtweise von der Frau – die Vision von Frauen, die ihr Selbst erkannt haben, die anderen Frauen zu deren selbstbestimmtem Bild verhelfen und gesehen haben, 'daß es gut war'.“ (Raymond 1990, 315)

Besonders in radikal-feministischen Kreisen grenzte dies allerdings teilweise an einen Separatismus, der den Feminismus in eine Enge trieb, weil Emotionen wie Streit, Hass, Feindschaft unter Frauen als abnormal oder als patriarchalen Mustern geschuldet erklärt und dadurch negiert wurden. Dies machte es schwierig, konfliktreiche Frauenbeziehungen darzustellen oder zu analysieren (Ramsey-Kurz, 1997, 37). Hand in Hand damit erschienen eine Reihe von Genealogien der Frauenzuneigung. Reges Interesse galt dabei der Repräsentation von Frauenbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert, aber auch in 'ursprünglichen' Gesellschaften (vgl. die Analysen von Smith-Rosenberg 1975, Raymond 1990, Faderman 1987).

In der Literaturwissenschaft schlug sich diese Suche nach einer frauenbestimmten Kreativität, einer eigenen literarischen Tradition und einer eigenen Stimme in Strömungen wie Elaine Showalters *Gynocritics* oder auch der *écriture féminine* nieder. Es wurde zum Projekt, vor allem der anglophonen, feministischen Kritik, so lange der '*muted history*' und dem '*double voiced discourse*' der Frauen nachzugehen, bis Frauenbeziehungen nicht mehr marginal in den Texten wären, sondern sich der Fokus auf heterosexuelle Liebeshandlungen zugunsten von Konzepten wie *sisterhood* auflöste und alles in frauenbestimmter Harmonie endete:

Eine neue Weiblichkeit würde sich in der Literatur dartun, welche nichts mehr mit einem androzentischen oder phallokratischen Weltbild zu tun hätte, da sie ganz allein aus Frauengemeinschaften und deren pazifistischer Politik des Privaten hervorgehen würde. (Ramsey-Kurz 1994, 64)

Helga Ramsey-Kurz sieht es als das große Paradox der feministischen Literaturwissenschaft in den 80er Jahren, dass einerseits in historischen Texten nach subtilen und subversiven Andeutungen für Frauenzuneigung gesucht wurde; andererseits in zeitgenössischen Texten alles für politisch bare Münze genommen wurde und Autorinnen, die es wagten, konfliktreiche Frauenbeziehungen darzustellen, teilweise starke Ablehnung und negative Kritik aus feministischer Richtung ernteten (1994, 66). In seiner Eindeutigkeit, Bestimmtheit und Idealisierung war das Bild der Frauenfreundschaft in feministischen Strömungen der 80er Jahre also erst recht wieder einschränkend. Ramsey-Kurz spricht von einem „Engpaß [...] in den die feministische Theorie mit ihrer undifferenzierten Sicht von Frauenfreundschaft geführt hat“ (1994, 70). Im Ideal der *sisterhood* und der Wesensverwandtschaft von Frauen der angloamerikanischen Feminismen der 70er/80er Jahre fehlt ihr der diskursive Raum für ein notwendiges Maß an Autonomie, Abgrenzung und Selbstliebe der individuellen Frauen (1994, 142)⁴⁸.

Warum es im frankophonen Raum so wenig zu Frauenfreundschaften im 20./21. Jahrhundert gibt (nämlich sowohl an literarischen Texten und Literaturkritik, als überhaupt an systematischer Forschung), könnte durchaus mit der andersgearteten Prägung der französischsprachigen feministischen Strömungen zusammenliegen. Theoretikerinnen wie Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous sind weniger feministisch *aktivistisch* engagiert als die oben genannten angloamerikanischen, vor allem aber auch stärker von poststrukturalistischen und psychoanalytischen Theorien beeinflusst. In einem theoretischen Gemenge, in dem die Kategorien der Frau oder des Weiblichen von vornherein stärker hinterfragt werden, ist es weniger wahrscheinlich, dass so stark frauenverbindende Konzepte wie *sisterhood* oder *solidarity* aufkommen, die für die *Cultural Feminists*⁴⁹ bestimmend waren⁵⁰. Es ist in diesem Kontext vielleicht auch bezeichnend,

48 Dies ist eine Diskrepanz, die auch Irene Stoehr anspricht, wenn sie beschreibt: „Die neue Frauenbewegung seit ca. 1970 befindet sich in dem Widerspruch, auf der einen Seite den Fortschritt der Individualisierung zu betreiben - als Voraussetzung für individuelle Emanzipation - und auf der anderen Seite meist uneingestandenermaßen traditionelle 'diffuse' Frauenbeziehungen wieder herstellen zu wollen" (Stoehr 1993, 104f).

49 Für eine zusammenfassende Gegenüberstellung von *Cultural* und *Poststructuralist 'French' Feminism* siehe Linda Alcoff 1988.

50 Dennoch sei hier auf die italienische Philosophinnengruppe Diotima verwiesen, die stark auf Luce Irigarays differenzfeministischem Denken aufbaute und der lange Zeit auch Adriana Cavarero (*Nonostante Platone*) angehörte. Ziel der Gruppe war und ist es, unter dem Begriff des *affidamento* ein frauenbezogenes Philosophieren und Arbeiten zu denken: „*la pratica della relazione privilegiata tra donne detta 'affidamento' che si proponeva come riconoscimento del debito originario alla madre*“ (vgl. offiz. Homepage der Gruppe). Dies hat zu jahrelanger, intensiver Zusammenarbeit einer Gruppe von Frauen in Verona geführt – näher ausführen möchte ich ihre Thesen allerdings nicht, da sie durch ihren Fokus auf die Mutter bzw. Diotima als Lehrmeisterin nicht wirklich in das hier vorgeschlagene

dass ein Großteil des hier behandelten frankophonen Materials (sowohl Primärtexte als auch Forschungsliteratur), nicht aus Frankreich kommt⁵¹.

Ähnliches könnte man auch für das 21. Jahrhundert feststellen. Die Feminismen sind innerlich zerspalten wie eh und je. Im Fahrwasser von *Gender*, *Queer* und *Postcolonial Studies* ist es zudem um nichts weniger komplex geworden, 'Frauen'beziehungen zu denken. Mit dem Fokus auf Begierde und Sexualität der *Queer Studies* erscheint es auf den ersten Blick außerdem wenig kribbelnd, über platonische Freundschaften nachdenken zu wollen⁵². Der notwendige, erhellende, aufregende Dekonstruktivismus der oben genannten theoretischen Strömungen macht es leider auch schwierig, theoretisch über Freundschaft zwischen Frauen nachzudenken, ohne sich ständig Verkürzungen vorzuwerfen. Denn was ist 'Frau' und was ist das 'homo' in homosozial und was ist 'platonisch' und von welchen Prämissen soll und darf man ausgehen? (Vgl. meine tastenden Versuche zu Beginn dieser Arbeit, operable Paradigmen zu definieren). Hinzu kommt noch, dass Freundschaft gerne als eine Tugend dargestellt wird, die in der gegenwärtigen ausdifferenzierten, sozial mobilen, individualistischen Gesellschaft in die Krise gekommen ist: „*L'individualismo di oggi e l'utilitarismo dimostrano una crisi della "amicizia" così come la penuria e la privazione si manifestano nell'ordine spirituale*“ (Cotteri 1994, 22; um nur ein Beispiel zu nennen). Konstatieren die einen in fortschrittspessimistischer Manier, dass Religionsverlust, Wahrheitsverlust, Einheitsverlust, Weltverlust und Werteverfall Freundschaft verunmöglichen⁵³, warnen die anderen vor der Verbreitung von 'toxischen' Freundschaften (vgl. das sehr aktuelle Dossier des *Nouvel Observateur* zu *relations toxiques*) oder verlangen nach einer Revision des Begriffs im Sinne einer „Polyphilie“, die der Ausdifferenzierung der Gesellschaft geschuldet sei (Hahn 2012, 69):

freundschaftliche Denken fällt bzw. auch ihr starker differenzfeministischer Ausgangspunkt nicht zum theoretischen Rahmen der ausgewählten Arbeit passt.

- 51 Djebar deren Text ganz stark Hoffnung in Freundschaften zwischen Frauen gesetzt wird, hat nordafrikanisch-muslimische Wurzeln; Grob  y ist aus der Schweiz – der Artikel, der Freundschaft in ihrem Werk und dem zweier anderer Schweizer Autorinnen analysiert, ist in einem anglophonen Magazin publiziert (vgl. Charnley 2008). Im Québec wäre, wie schon erwähnt, Literatur zu finden. Interessanterweise ist auch der einzige Artikel in Doubler Ward 1993, der Frauenfreundschaft im frankophonen Raum thematisiert, über frankophone afrikanische und karibische Literatur, alle anderen beziehen sich auf den anglophonen Raum (vgl. Larrier 1993).
- 52 In der Tat hat das Thema meiner Arbeit bei Gespr  chspartner_innen immer nur dann Interesse ausgelöst, wenn ich erwähnt habe, dass ich in meiner Arbeit auch die Grenzen zwischen Freundschaft, Erotik und Sexualität behandeln werde bzw. meine Texte bisweilen als 'queere' Texte eingeordnet werden. Der Frauenfreundschaftstopos alleine löste zumeist noch nicht einmal ein Nachhaken aus.
- 53 Vgl. z.B.: „Zwar war Freundschaft zu keiner Zeit leicht; es kommen aber offenbar heute erschwerende Bedingungen hinzu, welche echte Freundschaft fragwürdiger, problematischer, ja illusorischer erscheinen lassen als früher“ (Seidl 1994, 424). „Es entwickelt sich [in der Moderne] keine Ethik der Freundschaft, sondern ein existentialistisches und personalistisches Denken über das Ich und den anderen“ (ibid. 434).

Vielleicht ist heute sogar ein absoluter Endpunkt erreicht, an dem wir Freundschaften nicht mehr als Beziehungen der Hingabe an den einzigartigen Anderen, in dem wir unser wahres Selbst wiederfinden, führen, sondern als kreatives Ausschöpfen der multiplen und wechselnden Möglichkeiten, die uns die neokapitalistische Gesellschaft bietet? (Münchberg 2012, 8)

Letzteres geht auf jeden Fall in eine konstruktivere Richtung als allgemeines Wehklagen und lädt ein, über eine zeitgenössische Freundschaftsethik nachzudenken. Dies ist auch im Sinne Harald Lemkes, der festhält:

Im Geistes [der] Skepsis gegenüber der Wahrscheinlichkeit zuverlässiger und dauerhafter Freundschaften hat eine Kultur der Freundschaft keine Zukunft. Aber eine Zukunft der Freundschaft tut not! (1999, 1)

– erlaube doch nur sie einen Ausweg aus der drohenden Vereinsamung des Individuums.

Womit auch immer es letztlich zusammenhängt, Fakt ist, dass es gerade im frankophonen Raum sehr wenig Forschung zu Frauenfreundschaften in zeitgenössischen Kontexten gibt. Diese Arbeit stellt demnach den Versuch dar, im Bereich der Literaturwissenschaft und der literarischen Repräsentation von Freundschaft einen kleinen gedanklichen Beitrag zu leisten und aufzuzeigen, dass dieses Thema sehr wohl ein spannendes, weil ethisch-politisch aufgeladenes, ist.

Die ausgewählten Romane werden daraufhin analysiert, welches Freundschafts- und welches Frauenbild den Erzählungen zugrunde liegen. Damit soll überlegt werden, ob den Protagonistinnen durch intensive Frauenbeziehungen Handlungsspielräume erwachsen und welche ethische Dimension der Freundschaft im Roman zugewiesen wird. Dafür ist es im folgenden theoretischen Schritt notwendig, einige *der* Prämissen der Freundschaftsdiskurse seit der Antike vorzustellen und sie auf ihre Aktualität und (feministische/ literaturwissenschaftliche) Relevanz hin zu befragen.

1.3. Freundschaftliche Grundideen und ihre Relevanz für diese Arbeit

Wo anfangen, wo aufhören mit der Freundschaft, mit diesem satten Wort, das immer noch mehr in sich aufnehmen will, nur um es dann im Bannkreis der eigenen Widersprüche zu verbrennen? Woher dieses Fassungsvermögen, diese unendliche Anziehungskraft? Ist es die tiefe Einsamkeit des Menschen, die ihn immer mehr und immer wilder von Freundschaft träumen lässt - bis sich die Bilder gegenseitig zerstört haben? (Baum 2011, 82)

Die Feststellung der Schwierigkeit, über Freundschaft zu sprechen, weil sie so ein großes, vieldeutiges, widersprüchliches Wort sei, ist eine Konstante des traditionellen Freundschaftsdiskurses. Schon Platon lässt in der *Lysis* Sokrates die Bestimmung und

Abgrenzung der Freundschaft als eine Aporie bezeichnen⁵⁴. Dieser rhetorische Gestus prägt den Diskurs bis heute (wo zum Beispiel Maria Moog-Grünwald feststellt, die vollkommene, absolute Freundschaft „entzieh[e] sich der Rede über sie“ [2012, 137]).

Um das Thema der Freundschaft für die folgende Analyse greifbarer zu machen, ist es also nötig, konkrete Aspekte auszuwählen und sie auf ihre Relevanz für die ausgewählten zeitgenössischen feministischen Theorien und Romane hin zu befragen. Der Ausgangspunkt soll dafür jener Denker sein, ohne dessen Theorien in den Geisteswissenschaften kein Nachdenken über die Freundschaft auskommt: Aristoteles legte mit der *Eudemischen* bzw. *Nikomachischen Ethik* philosophische Grundsteine. Postulate wie: die drei Arten der Freundschaft (nämlich aus Tugend, Lust oder Nutzen), 'wahre' Freundschaft und deren Wechselseitigkeit und Einzigartigkeit, das freundschaftliche Gespräch als Basis, Freundschaft als Gerechtigkeit und das implizit Politische der Freundschaft, prägen nach wie vor unsere grundsätzlichen Ideen von Freundschaft.

Daher soll das Nachdenken über relevante Grundkonzepte der Freundschaft hier auch von drei maßgeblichen aristotelischen Gedanken ausgehen, nämlich: dem Ideal einer 'wahren' Freundschaft (als die Tugendfreundschaft); der Selbsterkenntnis im Angesicht des Freundes⁵⁵ (*Synaisthanesthai* als einbeziehendes Bewusstsein der Existenz des Freundes); und der Gegenseitigkeit der Freundschaft. Diese drei Grundgedanken führen im Anschluss beinahe automatisch zur politischen Dimension von Freundschaft und damit zu einem Nachdenken über ihre Relevanz für einen zeitgenössischen und feministischen Kontext der Freundschaftsethik.

1.3.1 Das Ideal der 'wahren' Freundschaft

*In friendship we do not share some specific thing: we ourselves are shared.
To experience this is to experience friendship" (Agamben zu Durante 2012, 53)*

Für Aristoteles kann, im Gegensatz zur Freundschaft aus Lust oder Nutzen, nur die Tugendfreundschaft eine 'echte', eine 'wahre' sein, weil sie auf keinem Zweck basiert, der über die Freundschaft hinausgeht (*EE* 194). Gleichzeitig können nur 'gute' und autonome

54 So stellt Sokrates am Ende des Dialogs, in dem er seine Gesprächspartner konsequent sämtliche ihrer getroffenen Feststellungen über die Freundschaft widerrufen lässt, fest: „Wenn aber nichts von diesen etwas Freundschaftliches ist, weiß ich wirklich nicht mehr, was ich sagen soll. [...] Jetzt, Lysis und Menexenos, haben wir uns sicherlich lächerlich gemacht, ich, ein alter Mann und ihr. Denn die, die gerade fortgehen, werden von uns sagen, daß wir glauben, miteinander befreundet zu sein – denn ich rechne mich auch zu euch –, aber uns noch nicht als fähig gezeigt haben herauszufinden, was der Freund ist“ (1998, 34).

55 Da in traditionellen Freundesdiskursen ein Freund nur männlich sein kann, genere ich in den folgenden Passagen überall dort nicht, wo sich die Aussagen explizit auf diese beziehen.

Menschen diese Art der Freundschaft eingehen, weil nur sie im Sinne des Guten handeln und nur sie in der Lage sind, sich selbst – und daher auch den Freund – um des Guten willens gebührend zu achten:

Vollkommen ist aber nur die Freundschaft der Guten und an Tugend Gleichen. Denn sie wünschen einander gleichmäßig das Gute als Guten, und gut sind sie an sich. Die, welche ihren Freunden das Gute um ihretwillen wünschen, sind im besten Sinne Freunde. (NE, 13)

Die wahre Freundschaft wird demnach ausschließlich um des Freundes willen eingegangen – etwas das ja auch im wohl berühmtesten Satz aus Montaignes „De l'Amitié“ mitschwingt: *„Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant: 'Parce que c'était lui : parce que c'était moi'“* (144).

In der Eudemischen Ethik postuliert Aristoteles im Hinblick auf die Tugendfreundschaft, „daß diese Freundschaft unter Schlechten nicht möglich ist. Denn der Schlechte ist mißtrauisch und häßlich eingestellt gegen jedermann, weil er alle nach sich selber bemißt“ (EE, 1954, 199). Wahre Freundschaft ist demnach zwischen zwei nicht Tugendhaften unvorstellbar, da diese so in sich gespalten seien, dass sie sich nicht einmal selber 'Freund' sein könnten (NE, 14f). Platon nennt in der *Lysis* die *autárkeia* in Zusammenhang mit Freundschaft. Sie wird als Beziehung zwischen zwei Personen gedacht, die sich eigentlich selbst genügen – also als Verbindung nicht aus einem Mangel, sondern aus einem seelischen Reichtum heraus. Freundschaft entsteht demnach also nicht aus einem Bedürfnis oder Defizit heraus, sondern ist ein Geschenk, ein „Surplus zum Ganzen“ (vgl. Heller 1998, 54). In diesem Sinne seien dann auch „alle repräsentativen Geschichten von Freundschaft [...] schön, nicht weil sie schön geschrieben sind, sondern weil sie die Geschichten, das Gedächtnis einer wahren Freundschaft sind, dieser schönsten Bindung“ (Heller 1998, 57).

Damit liegt die Latte so hoch, dass die Feststellung der Seltenheit, ja das beinahe Utopische der vollkommenen Freundschaft, einen Gemeinplatz im Freundschaftsdiskurs von Cicero über Montaigne bis Kracauer und darüber hinaus darstellt: Montaignes „De l'Amitié“ ist neben den Lobpreisungen auf De Boétie eine einzige große Klage über die Schwierigkeit, einen 'wahren' Freund zu finden (vgl. 1992, 146); immer wieder gerne zitiert wird Schopenhauers Ausspruch, wonach die Existenz eines wahren Freundes ähnlich möglich wie die einer mythischen Seeschlange sei (vgl. Bovenschen 1998, 38 oder Lemke 2000, 54); selbst Derrida postuliert, dass es die Freundschaft nicht gibt, sondern nur die *Suche* nach ihr (1993, 168). Die philosophische Idee von Freundschaft ist also an so ideale Vorstellungen geknüpft, dass sich ihre Realisierung als äußerst unwahrscheinlich ausmacht.

Genau dagegen spricht sich ein zeitgenössischer Ethiker wie Harald Lemke vehement aus. Er kritisiert das Tugenhaftkeitsideal als Metaphysierung und Moralisierung einer "idealen Freundschaft", die keinen Raum für das Alltägliche lasse:

Die klassische Moraltheorie der guten Freundschaft nimmt eine paradoxe Wendung: Sie macht die gute Freundschaft aus *normativen* Gesichtspunkten stark, um ihr angesichts der unmoralischen *Realität* gleich selbst den Nekrolog zu singen. (2000, 54)

Gleichzeitig bagatellisiere das idealisierende Nachdenken über Freundschaft sie auch, da in der Realität dann nur mehr 'gewöhnliche', unverbindliche Zweckfreundschaften als realistisch erschienen. Auch der marokkanische Schriftsteller und Philosoph Abdelkébir Khatibi fordert mit Bezug auf Derrida: „*Admettons que la vérité de l'amitié soit plurielle et perspectiviste, sans certitude ni moralité stable. Une moralité corruptible, parce que sujette à la passion, à la compétition, à la dissension*“ (2002, 62).

Diese Kritik am Ideal der 'wahren', 'heroischen', 'moralischen' Freundschaft unter 'guten', 'starken' Menschen ist mit Blick auf die hier ausgewählten Romane hilfreich, sind die Protagonistinnen doch klassische Antiheldinnen (post)moderner Manier, die permanent ihre Defizite und ihren Mangel an Stärke hervorheben, und weder besonders autonom, noch besonders 'gut' sind – im moralischen Sinne schon gar nicht. Auch würde man sich schwer tun, Romane wie *Baise-moi* und die Geschichten, die sie erzählen als 'schön' zu bezeichnen (vgl. Heller Zitat oben). Dennoch muss es möglich sein, die Beziehungen der Protagonistinnen zueinander als Freundschaft zu denken – idealisiert man die Freundschaft also weniger stark, erlaubt dies einen größeren Spielraum für das Denken über sie.

1.3.2 Gegenseitigkeit der Freundschaft – Lieben versus Geliebt-werden

In der *Nikomachischen Ethik* bestimmt Aristoteles unter anderem:

Wenn [...] die Freundschaft und Liebe mehr im Bestätigen als im Erleiden der Liebe ihr Wesen hat und man die lobt, die ihre Freunde lieben, so dürfte in der aktiven Liebe die Freundestugend bestehen und daher die, unter denen sie dem beiderseitigen Wert entsprechend besteht, beständig Freunde sein (NE 20)

In dieser Passage postuliert er Grundsätze, die ihm teilweise als widersprüchlich ausgelegt wurden, sich aber eigentlich ergänzen: Freundschaft heißt aktiv lieben, sich aktiv in die Freundschaft einbringen steht über dem Geliebt-werden und Freundschaft muss gegenseitig sein. Die Beteiligten müssen sich also gegenseitig und aktiv Freund sein.

Gegenseitigkeit der Freundschaft heißt dann auch, dem anderen Raum zu lassen für die Zuneigung, die er oder sie mir entgegen bringt. Und dies bedeutet, dem anderen die Freiheit zu bieten, diese Zuneigung überhaupt erst zu entwickeln, ihre Art und ihre Grenzen auszuloten, und damit wiederum meine Zuneigung, meine Sicht der Dinge, meine

Akte zu beeinflussen. Verkompliziert wird dieser Aspekt allerdings durch die so klare Hierarchisierung von Lieben und Geliebt-werden – denn wollen beide gleichberechtigt aktiv lieben, werden wohl auch beide die Liebe des anderen und damit auch dessen Sicht der Dinge erst einmal auf sich wirken lassen, sich also lieben lassen müssen.

Aristoteles erwähnt besonders lobend jene, die „dem Toten die Liebestreue halten“ (EE 205f). Bei Cicero wird die Lobrede auf den toten Freund zur nobelsten freundschaftlichen Geste, da der Lobende als einzig Aktiver ein absolut Liebender ist, der keine Gegenliebe mehr einfordern kann. Jacques Derrida widmet sich diesem Aspekt gesondert und versteht ihn als Verkomplizierung der Gegenseitigkeit, und eigentlich als Triumph des Narzissmus über die Freundschaft (1993, 354). Laut Irving Goh *muss* Derrida die Texte von Aristoteles, Cicero und Montaigne solcherart dekonstruieren, weil die Bevorzugung des Liebenden über den Geliebten ja perverserweise den Tod oder die Passivität des anderen herbeisehne und damit Derridas 'Freundschaft als Demokratie'-Verständnis (dazu an späterer Stelle mehr) klar entgegenstünde (Goh 2011, 101f).

Dieser Kritik möchte ich mich hier aus feministischer Sicht anschließen. Aus einer theoretischen Perspektive heraus, für die es von besonderem Interesse ist, wer das Recht hat, zu sprechen, zu definieren, diskursiven Raum zu besetzen, erscheint die Unterscheidung zwischen aktivem und passivem Part in einer Beziehung (wie auch immer diese geartet sein mag) bzw. der klare Vorzug einer liebenden Person vor einer geliebten, als problematisch – drängt er doch einen Part in die Rolle eines Objekts, das durch einen anderen bestimmt wird.

Für die Handlungsspielräume der jeweiligen Person macht es einen großen Unterschied, ob die Geschichte einer Beziehung durch *gegenseitiges, verhandelndes* Beschreiben bestimmt wird – also ob ein Individuum *in Bezug zu* einem anderen tritt – oder ob ein liebendes, schauendes Subjekt ein geliebtes Objekt durch seine Vision festschreibt und ihr Verhältnis durch seine mono-subjektive Sichtweise emotional bestimmt (vgl. auch Ramsey-Kurz 1997, 149). Oder, literaturwissenschaftlich formuliert, es ist bedeutsam, welche Rollen ein Text „der Anderen“ ermöglicht – ob sie 'nur' Geliebte im Sinne eines bewunderten, vordefinierten Objekts oder auch strukturierendes Subjekt der Erzählung ist. Doch dazu mehr im Kapitel zur kulturwissenschaftlich orientierten Narratologie.

1.3.3 Verschmelzung versus Selbsterkenntnis im Angesicht der Freund_innen

„We are one person, just with different hair“ (Frances in Frances H)

Eine weitere Konstante des traditionellen Freundschaftsdiskurs' ist das Betonen der Wesensverwandtschaft der Freunde und ihr Verlangen, *eins* mit dem anderen zu werden. Bei Aristoteles ist das *Synaisthanesthai* – also einbeziehendes Bewusstsein der Existenz des Freundes: „Keine Wahrnehmung der eigenen Existenz [...], wo nicht die des Anderen mit registriert wird“ (Siegel 2009, 18). Das heißt nun, Freunde nehmen ihre Existenz anders wahr, werden 'andere' durch die gegenseitige Verwiesenheit auf den jeweiligen anderen. Für Aristoteles hat Freundschaft deswegen politischen und ontologischen Status – Freundschaft heißt immer, auch den anderen mitzufühlen (vgl. „*con-senting*“ Agamben 2009, 32). Giorgio Agamben beschreibt in diesem Kontext ein Bild von Giovanni Serodine, das Peter und Paul auf dem Weg zu ihrem Martyrium zeigt, als perfekte Allegorie der Freundschaft. Die beiden Apostel stehen sich in dieser Darstellung so nahe, dass sie den anderen nicht als 'anderen' sehen können, obwohl sie einander direkt ins Gesicht blicken: „*They look at each other without recognizing one another*“ (1999, 30). Für Agamben beschreibt dieses Gemälde die exzessive Nähe der Freundschaft, die verhindert, den anderen als 'etwas', und nicht als Teil von sich selbst, zu erkennen. Dies kann man – und wurde auch – im Sinne einer Verschmelzung interpretieren (vgl. Kracauer 1990, 25). Montaigne geht in diese Richtung, wenn er klagt: „*J'étais déjà si fait et accoutumé à être deuxième partout, qu'il me semble n'être plus qu'à demi*“ (1992, 148) und feststellt, dass die perfekte Freundschaft unteilbar sei, weil man sich dem einen Freund ganz hingeben müsse (1992, 146). Diese Hingabe geht in traditionellen Diskursen bis zur Selbstlosigkeit im Angesicht des Freundes:

Tatsächlich handeln alle legendären Freundschaftspaare, ob Damon und Phintias, Achill und Patroklos, Orest und Pylades, David und Jonathan, Castor und Pollux, Pirithopus und Theseus oder Amis und Amiles von dem Beweis des tugendhaften, uneigennütigen Wohlwollens für seinen Freund in der heroischen Geste absoluter Selbstlosigkeit. (Lemke 2000, 52)

Freundschaft steht in diesen Geschichten also über jedem Eigeninteresse. Das Wohlwollen dem anderen gegenüber kann und soll im Selbstopfer münden.

Dieses Bild der Verschmelzung als Freundschaftsideal wurde interessanterweise auch in manchen feministischen Kreisen hochgehalten. So lobt zum Beispiel Elizabeth Abel in ihrer Analyse von weiblicher Identität und Freundschaft in zeitgenössischen Romanen den Abbau von „*distinct ego boundaries*“ zwischen befreundeten Protagonistinnen bei Toni Morrison (1981, 419). Das Verschmelzen ist laut ihr in diesen

Romanen die konstituierende Kraft für die Freundschaft und die Identität der Frauen.

Stichworte wie Selbstopfer, Selbstaufgabe, Gemeinschaftsdenken, Aufopferung für eine Beziehung, Auflösung der Ich-Grenzen etc. sollten allerdings im Hinblick auf traditionelle Frauenbilder zur Vorsicht mahnen, stehen sie doch wider jeglichem emanzipatorischen Anspruch. Dass dieses Ausverhandeln des Verhältnisses zwischen Nähe und Distanz generell ein brisanter Punkt des Freundschaftsdiskurses ist und ein gegenwärtiges Problem darstellt, zeigt zum Beispiel das erst kürzlich erschienene Dossier „Personnalités toxique“ des *Nouvel Observateur*. Darin wird den *amitiés toxiques* ein eigener Artikel gewidmet, der eine ganze Reihe an psychotherapeutischer Lektüre vorstellt, in der speziell vor freundschaftlichem „*cannibalisme*“, also totaler Verschmelzung, die zur Auslöschung der eigenen Persönlichkeit führe, gewarnt wird (2013, 54). Auch der Blick in die ausgewählten Romane wird zeigen, dass Selbstopfer und Distanzverlust nicht unbedingt emanzipatorische, 'lebbare' Konsequenzen mit sich bringen.

Einen Ausweg aus diesem theoretischen Dilemma liefert zum Beispiel Arno Böhler, für den die Freundschaft absolut notwendig, ja sogar eine Form der „Hyperliebe“ darstellt, „weil sie Liebe *und* Respekt verlangt. Keine Besitzansprüche, keine Okkupation der Einzigartigkeit des anderen“ (Böhler 2000, 138). Freundschaft ist demnach gerade die „Zäsur jener Liebesformen [...], die es in ihrem Begehren auf die Verschmelzung, Einverleibung und Aufhebung der befremdlichen Andersheit des Anderen angelegt haben“ (Böhler 2000, 137). Ähnlich sieht dies Harald Lemke, der Freundschaft zwar auch im Bereich der Begierde und der Liebe für einen oder eine andere verortet, aber betont, dass das richtige Maß der Lust auf den anderen in der Freundschaft „in der Bereitschaft zu einer Zurückhaltung und Rücksichtnahme gegenüber dem Freund als eigenständigem Anderen [besteht]“ (2000, 71). Freundschaft also als Balanceakt zwischen Hingabe, Fürsorge, Hinwendung und Respekt für den Freiraum und das selbstständige Sein des oder der anderen. Dadurch wird bei Lemke Freundschaft auch ein Ansatzpunkt für eine aktuelle Theorie des Selbst und der Selbstbestimmung, die weder in totalem Individualismus und sozialer Isolation noch in Abhängigkeit mündet, sondern ein befreiendes Miteinander denken lässt. Gesellschaftlich und individuell funktionierende Freundschaft, das ist für Lemke ständig „Selbst werdend sein können im Netz verschiedener Freundschaften“ (2000, 2).

1.3.4 Freundschaft als Politikum

Une oeuvre de civilisation, en somme, et un des paradigmes fondateurs de la pensée, de l'exercice de la démocratie et de la justice. (Khatibi 2002, 62)

In den vorangehenden Kapiteln wurde schon mehrmals die politische Dimension der Freundschaft angesprochen. Diese ist ein weiterer Gemeinplatz im traditionellen Freundschaftsdiskurs:

On the one hand, friendship seems to be essentially foreign or resistant to the *res publica* and thus could not found a politics. But on the other hand, as we know well, from Plato to Montaigne, from Aristotle to Kant, from Cicero to Hegel, the *great philosophical and canonical discourses* on friendship will have linked friendship explicitly to virtue and justice, to moral reason and to political reason. (Derrida 1993, 382)

Derrida bezeichnet die Freundschaft (als noch zu entwickelndes Konzept) als grundlegend für die Idee einer *démocratie à venir* – einer politischen Gemeinschaftsform, die er dem stark hierarchisierten Konzept der Familie und damit Systemen, die auf Blutrecht basieren, entgegenstellt. Freundschaft könnte laut Derrida die freiheitsbejahende und doch bindende Kraft sein, die es erlaubt, Bruderbände und Phallogozentrismen zu übersteigen:

Car la démocratie reste à venir, c'est là son essence en tant qu'elle reste [...]
Est-il possible d'ouvrir au "viens" d'une certaine démocratie qui ne soit plus une insulte à l'amitié que nous avons essayé de penser par-delà le schème homo-fraternel et phallogocentrique?
Quand serons-nous prêts pour une expérience de la liberté et de l'égalité qui fasse l'épreuve respectueuse de cette amitié-là, et qui soit juste enfin, juste au-delà du droit, c'est-à-dire à la mesure de sa démesure? (Derrida 1994, 339f)

Er pocht dabei besonders darauf, das Konzept der Freundschaft nicht mit dem Familiären, Brüderlichen zusammenzudenken, sondern sie in einer anderen, einer demokratiepolitischen Sphäre zu verordnen⁵⁶. Die Verortung der Freundschaft in der Brüderlichkeit birgt für ihn eine große Gefahr:

La figure de l'ami semble spontanément appartenir à une configuration *familiale, fraternaliste* et donc *androcentrée* du politique. Pourquoi l'ami serait-il *comme* un frère? Rêvons d'une amitié qui se porte au-delà de cette proximité du double congénère [...]
La sœur ne fournira jamais un exemple docile pour le concept de fraternité. C'est pourquoi on veut le rendre docile et c'est toute l'éducation politique. Que se passe-t-il quand, pour faire cas de la sœur, on fait de la femme une sœur? et de la sœur un cas du frère. (1994, 12f; Hervorhebung im Original)

Die feministisch-emanzipatorische Dimension dieses Aspekts wird mit Hinblick auf die

⁵⁶ Derrida erwähnt sie nicht, aber interessanterweise interpretiert ja auch schon Hanna Arendt in ihrer Dankesrede zum Lessing-Preis, dass bei letzterem die Freundschaft das zentrale Phänomen der Menschlichkeit darstelle, nicht die Brüderlichkeit, in der sich die Menschheit immer wieder von ihrer finstersten Seite gezeigt habe (1960, 20).

hier schon besprochene jahrhundertelange Exklusion der Frauen aus traditionellen Freundschaftsdiskursen offensichtlich. In *“Politics of friendship“* spricht Derrida diese als die große *„double exclusion that can be seen at work in all the great ethico-political-philosophical discourses on friendship“* ([1988] 1993, 383) an⁵⁷. Dieser Ausschluss ist laut Derrida ein Zeichen für die inhärent politische, öffentliche Dimension der Freundschaft – bzw. begründet er sich in ihr.

Dies ist auch der Punkt, wo der so oft bediente feministische Slogan *the personal is the political*⁵⁸ seine Relevanz zeigt, wo Freundschaft ein feministisch höchst interessantes Thema wird, weil sie es einerseits ermöglicht, durch das Hochhalten von Respekt und Zuneigung füreinander „eine nicht kulturell entwertete weibliche Subjektivität zu schaffen“ (Ebrecht 1998, 83) und sie andererseits, durch ihre implizierte Freiheit, eine „Wahlfamilie“ schafft, die Spielräume für "eine gewisse Neukonstitution des Subjekts erlaubt" (Siegel 2009, 29). Freundschaft ist so gesehen die soziale Bindung, die es gleichzeitig erlaubt, „Protest gegen die tradierten und metaphysisch begründeten Instanzen von Ethik, Recht, Familie und Patriarchat" zu artikulieren (Siegel 2009, 29) und die „Verbindlichkeit von Normen und Regeln [zu erlernen], ohne daß diesen eigene Wünsche uneingeschränkt unterzuordnen sind“ (Ebrecht 1998, 76). Freundschaft hat also „soziale Sprengkraft“, weil sie Raum lässt für unkonventionelle Lebensentwürfe und Eigennutzen, dabei aber auch die Unterstützung und die Zusammenschlüsse bietet, die sozialen Wandel bewirken können:

Freundschaft unter Frauen war der Zement nicht nur der verschiedenen historischen feministischen Bewegungen, sondern auch der zahlreichen Frauengemeinschaften, die sich im Laufe der Geschichte gegen die lokalen Konventionen in Bezug auf ihr Geschlecht gestellt und eine kreative Unordnung gelebt haben. (Friedman 1994, 197)

Harald Lemke sieht genau auch in diesem Aspekt das Potential einer zeitgenössischen Freundschaftsethik in emanzipatorischer Hinsicht. Die Auflösung traditioneller Familiengefüge kann nur dann in einer befreiten Form des friedlichen und befriedigenden Zusammenlebens resultieren, wenn sie von einer „Kultur der Freundschaft“ abgelöst wird, die die Grundlage einer *„demokratischen Sittlichkeit“* bildet (Lemke 1999, 5). Freundschaften sind für ihn eine

vielsprechende Antwort auf die erforderliche Erfindung und Entfaltung des Selbst im Sozialen [...]: der Neugründung eines Soziallebens, das auf wechselseitiger Selbstbefreiung, Selbstgestaltung und Selbstlebenkönnen beruht. (2000, 13).

57 Doppelt, da die Frauen sowohl aus der Freundschaft mit Männern als auch mit Frauen ausgeschlossen wurden.

58 Vgl.: „The belief that the personal is the political is one of the founding assumptions of contemporary feminist theory and practice“ (Weedon 1997, 71)

Als maßgeblich wichtige Dimension der Freundschaft wurden in diesem Kapitel also das Zusammenspiel von Autonomie eines Subjekts und Gegenseitigkeit der Hinwendung zum anderen ausgemacht. Freundschaft wurde als soziale Bindung definiert, die (laut Derrida) demokratischen Gesellschaftsformen zugrunde liegt und starke Subjektpositionen ermöglicht. Sie wurde dabei unter anderem auch an ihrem (niedrigen) Grad der Vereinnahmung und Objektivierung eines Anderen festgemacht.

Für die Analyse der ausgewählten Romane stellt sich nun die Frage, wie diese thematischen Aspekte Einfluss auf die literarische Darstellung einer Freundschaft haben, wie sie die Texte strukturell beeinflussen und was formale Aspekte im Text über die zugrundeliegenden Freundschaftsideologien aussagen können.

2. Das Ethische im Ästhetischen: feministisch-kulturwissenschaftlich orientierte Narratologie

The political power of narratology qua theory resides in the more subtle and less obvious question of 'what it is that makes a text political', regardless of its specific politics. [...] The political resides in certain forms of questioning, inscriptions of ambiguity, structural positionings, modes of access to speech and vision and blurred vistas, not along a particular party line. (Bal 2007, 4)

Bis jetzt hat sich diese Arbeit ausschließlich mit thematischen Aspekten auseinandergesetzt. Da es in der Folge aber um eine Analyse der literarischen Repräsentation von Frauenfreundschaften gehen soll, muss das Zusammenspiel von inhaltlichen und formalen Aspekten besonders berücksichtigt werden. Geht es um Darstellungen in Narrativen, muss die thematische Ebene im Zusammenhang mit der ästhetischen betrachtet werden. Im Fall der vorliegenden Arbeit muss also die Frage gestellt werden, *wie* die ausgewählten Texte Freundschaft zwischen Frauen darstellen – eine Frage, der traditionellerweise die Narratologie nachgeht.

Die literaturwissenschaftliche Konsequenz, die sich für mich aus den im voranstehenden Kapitel herausgearbeiteten Prämissen ergibt, ist die Suche nach Parallelen auf der strukturellen Ebene der Romane und die Frage nach deren freundschaftsethischer Bedeutsamkeit. Inszenieren die ausgewählten Romane eine liebesplot-gleiche *Hommage an eine Freundin* – oder stellen sie die *Geschichte einer Freundschaft* dar? Entwickelt sich in den Romanen etwas, das man 'freundschaftliches Erzählen' nennen könnte? Und wie beeinflusst das die Romane strukturell? Wer erzählt welche Geschichte? Räumt der Roman 'der Anderen' Raum zum Sprechen ein oder wird sie, einem konventionellen 'love plot'

gleich, als geliebtes Objekt zum Schweigen gebracht? Schreibt ein Protagonistinnen-Subjekt eine Objekt-Andere erzählerisch fest? Oder lässt der Roman Mehrstimmigkeit und Gegenperspektiven zu und erlaubt dadurch, dass strukturell 'wechselseitig' Handlungsspielräume verhandelt werden?

Diese Fragen kombinieren poetologische mit politisch-kulturwissenschaftlich relevanten Aspekten. Das literaturwissenschaftliche Werkzeug für Fragestellungen dieser Art haben kulturwissenschaftlich/feministisch-orientierte Poetologinnen ab den späten 70er Jahren (vgl. Mieke Bal oder Susan Lanser) entwickelt⁵⁹. Sie erkannten das Potential der Erzähltheorie für kulturwissenschaftliche Fragestellungen und dachten diese zuvor streng textimmanente Methode (zum Teil gegen heftigen Widerstand⁶⁰) mit Fokus auf seinen politischen Mehrwert weiter.

Gérard Genette führte in den 60er Jahren in *Figures* die einflussreiche Trennung der erzähltheoretischen Kategorien des Modus und der Stimme ein (*mode* ↔ *voix*) ein, die es erlauben, zwischen den Fragen *wer sieht?* und *wer spricht?* zu unterscheiden⁶¹.

Mieke Bal war eine der ersten Poetologinnen, die diese Erzähltheorie auf ihre Eignung für sozial engagierte Zugänge zur Literatur hin untersuchte und sie als inhärent politisch verstand: „*I contend that narrative theory, if carefully balanced between political questions and the imaginary answers that literature proposes, is inherently political.* [...] (Bal 2007, 2). Laut Bal ist die Erzähltheorie eine wissenschaftliche Sackgasse, wenn sie strikt modellhaft strukturalistisch und damit textimmanent bleibe (Bal 1991, 27). Aufbauend auf die Genett'schen Kategorien, denen sie theoretische und ideologische Ungenauigkeit vorwarf⁶², entwickelte sie Theorien, die eine Unterscheidung zwischen Subjekt- und Objektstatus der Charaktere erlauben, da dies die narrative Ebene eines Textes sei, auf der

59 Bal, Lanser und Wagners Positionen habe ich auch schon in meiner ersten Diplomarbeit umrissen (vgl. 2012, 67-73). Dies hier ist allerdings eine stark bearbeitete, verkürzte Version, die dazu dient, die Wahl des literaturwissenschaftlichen Werkzeugs transparent zu machen.

60 vgl. u.A. Prince 1995, 74ff; Lanser 1986 und 1995, Page 2006, 2ff zur Debatte, ob analytische und interpretative Vorgehen vermischt werden dürfen.

61 Der Modus ist bei Genette die narrative Perspektive, bestehend aus der Fokalisierung (*wer sieht?*) und der erzählerischen Distanz (Verhältnis von Zeigen und Erzählen). Die Kategorie der Stimme umfasst die narrative Instanz (*wer spricht?*), die Erzählzeit und die verschiedenen Niveaus der Erzählung. In der Kategorie der Stimme unterscheidet Genette zwischen homodiegetischem (Erzähler ist im erzählten Geschehen präsent, Ich-Form) und heterodiegetischem (Erzähler ist außerhalb des erzählten Geschehens, 3. Person) Erzähler.

In der Kategorie der Fokalisierung (*wer sieht?*) unterscheidet Genette drei Modi: 1) nicht-fokalisierte Erzählung (die erzählende Instanz sagt mehr als die Charaktere wissen), 2) externe Fokalisierung (die erzählende Instanz sagt weniger als die Charaktere wissen) und 3) interne Fokalisierung (die erzählende Instanz sagt nur das, was die Charaktere wissen). (vgl. Schneider 2006, 64f)

62 In „*Narration and Focalization*“ ([1977] 2006) weist sie darauf hin, dass Genette die ideologische Dimension seiner Kategorie der Fokalisierung übersehen hätte bzw. sie ungenau definiert sei, weil er keinen Unterschied zwischen *wer sieht?* und *wer wird gesehen?*, also zwischen Fokalisierung *durch* und *auf*, Subjekt und Objekt der Fokalisierung gemacht habe.

sich Ideologien strukturell abzeichneten (Bal [1977] 2006, 10f). Bal sieht den Erzähler oder die Erzählerin nicht als objektiven Agenten, sondern als von hierarchischen Strukturen geprägtes narratives Subjekt, das im narrativen Konstrukt eine gewisse Macht über das Erzählte inne hat: „*To talk about narrators [...] is to impute agency to a subject of narration, even if this subject is not to be identified with the narrator*“ (Bal 2004, 11). Sie schlägt daher eine Unterscheidung zwischen vier Kategorien vor: dem Subjekt des Erzählens (Erzählinstanz), dem Objekt des Erzählens (das Dargestellte), dem Subjekt der Fokalisierung (durch wen wird gesehen) und dem Objekt der Fokalisierung (auf wen wird gesehen) (Bal [1977] 2006, 14-19). Durch diesen gedanklichen Schritt ist schon der narrative Aufbau eines Texts als sinntragend und politisch anzusehen.

Mit Blick auf feministische narratologische Fragestellungen führte dann Susan Lanser in den 80er Jahren das Konzept des doppelten Status der Stimme in die Narratologie ein, bei dem sie politische und ästhetische Fragestellungen rund um die Genett'sche Kategorie der *voix* verknüpfte. Sie dachte dabei die zwei Ebenen von 'voice' (als narratologische Kategorie einerseits und als politische im Sinne von 'Stimme haben' andererseits) zusammen. Stimme ist für Lanser der kontrollierende Faktor des Narratives: „*voice [...] enacts more-or-less visibly a 'plot' of its own*“ (Lanser 1992, 277). Birgit Wagner greift diesen Lanser'schen 'doppelten Status der Stimme' auf und arbeitet, anhand von Assia Djebars „Femmes d'Alger dans leur appartement“ und Gayatri Spivaks Theorien zur Repräsentation heraus, wie narrative Stimme einerseits „metaphorischer Träger⁶³ der narrativen Äußerung“, andererseits „Index von Repräsentation“ ist (2006, 144). Mit Verweis auf Paul Ricoeur und dessen Theorien zum Erzählen als produktiver Tätigkeit, die (diskursive) Wirklichkeit erschafft, plädiert auch Wagner dafür, dass strukturalistisch geprägte Texttheorien sich für kulturwissenschaftliche Analysen eignen, weil sie es erlauben, den politisch ideologischen Subtext eines Narratives herauszuarbeiten (Wagner 2000, 10f). Die narrative Instanz steuert die Sinnbildung im Text und damit auch, wie sich die narrativen Subjekte konstituieren. *Wer* im Text *wie* sprechen und sehen darf, bestimmt letztlich, welche Subjektpositionen ein literarischer Text seinen Protagonist_innen zuschreibt. Genau dadurch stellen laut Wagner „das Politische der Ästhetik und das Ästhetische der Politik [...] [ihre] Untrennbarkeit zur Schau“ (2006, 145).

Den oben genannten Theoretikerinnen zufolge ist es also notwendig und sinnvoll poetologisch-ästhetische und politisch-thematische Ansätze zusammenzuführen, da

63 'Metaphorisch', weil die textinterne Stimme auf eine textexterne Schreiberin, einen texternen Schreiber verweist (Wagner 2006, 144).

narrative Strukturen als Spiegel von Machtverhältnissen gedacht, und die Wahl verschiedener Erzählinstanzen und narrativer Verhältnisse als Ausdruck politischer Positionen verstanden werden können. Narrative Kategorien wie Stimme und Fokalisierung können als ideologisch aufgeladen bezeichnet werden, da sie es sind, die den Leser oder die Leserin durch ein Narrativ leiten und die bestimmen, wer im Text welchen Handlungsspielraum bekommt. Narratologische Verfahren können somit vor Augen führen, wer durch den Text *agency* verliehen bekommt bzw. welche Subjektpositionen das Narrativ ermöglicht. Sie können also auch Aufschluss über implizite Beziehungsmodelle und Freundschaftsideologien geben. Für die folgenden Romananalysen bedeutet dies, dass eine narratologische Analyse aufzeigen soll, inwieweit die narrative Struktur der Texte die Darstellung der Freundschaft zwischen den Frauen prägt.

B) Analyse der Romane

Im Folgenden soll für das bessere Verständnis der Romananalysen immer zuerst der Inhalt, charakteristische stilistische Aspekte und der Aufbau der Romane dargestellt werden. Darauf folgt eine Kontextualisierung der Romane und ihrer Autorinnen. Erst danach werden thematische und stilistische Aspekte detaillierter analysiert und zusammengeführt.

Dieser Aufbau liegt darin begründet, dass es sich bei den ausgewählten Geschichten um inhaltlich wie stilistisch sehr unterschiedliche und komplexe literarische Texte handelt. Ein Grundverständnis ihrer Thematik, ihrer Verortung und ihres Aufbaus erscheint notwendig, um eine sinnvolle Motivanalyse durchführen zu können. Die ausführlichere Auseinandersetzung mit den Autorinnen und ihren Äußerungen in Paratexten betont das Bewusstsein, dass jede literarische Äußerung eine situierte ist. Die hier ausgewählten Texte sind in sehr unterschiedlichen zeitlichen, geographischen und sozialen Kontexten entstanden. Daher ist es gerade vor der hier gewählten, politisch konnotierten, Fragestellung von Belang, den sozio-politischen Rahmen der Texte und die Positionierung der Autorinnen in einem feministischen Kontinuum kurz zu umreißen. Schließlich erscheint mir dieser Aufbau auch meinen tastenden Zugang zu den Romanen zu widerspiegeln: Ausgehend vom Text und den Fragen, die er auslöst, wird ein Blick auf seinen Entstehungskontext geworfen, um dann mit einer bestimmten Fragestellung wieder zu ihm zurückzukehren.

I) Anne-Lise Grobéty : *Pour mourir en février* (1970) – „amitié sans plus“, ein Bildungsroman über bitter-süße Frauenfreundschaft

1. Inhalt, stilistische Aspekte, Aufbau des Romans

Neuchâtel in der Schweiz im Februar 1969, Aude setzt sich an ihren Schreibtisch und beginnt, über die Ereignisse der letzten Monate nachzudenken, ihre Erinnerungen niederzuschreiben. Sie richtet sich dabei an ein konkretes Du, an Gabrielle, die diesen Erinnerungsstrom allerdings nicht lesen wird.

Aude ist 18 Jahre alt, Studentin, Tochter aus gutem, kleinbürgerlichem Hause: Der Vater Bankier, der sich in seiner Freizeit als Romancier betätigt, die Mutter ganz der Familie ergeben. Das Verhältnis zwischen Aude und ihrer Familie ist ein gespaltenes, distanziertes: „pour arriver jusqu'à eux il y a trop de neige à brasser, ils forment un petit bloc humide auquel j'ai eu l'inconscience de vouloir échapper, une fois sortie impossible d'y rentrer“ (30)⁶⁴. Gabrielle dagegen ist 35 Jahre alt, aus Belgien und führt als geschiedene, kinderlose Theater-Schauspielerin und Antiquarin ein in diesem Rahmen unkonventionelles, künstlerisch angehauchtes Intellektuellen-Leben.

Was Aude niederschreibt, ist die Geschichte ihrer innigen Freundschaft von der ersten Begegnung bis zum bitteren Ende zwei Monate zuvor. Aude und Gabrielle lernen sich durch einen Zufall auf der Straße kennen. Gabrielle begleitet Aude in ein Café, als es dieser wegen Magenprobleme akut schlecht geht. Die beiden beginnen zu reden, vertiefen sich in ein Gespräch – und beschließen, sich weiter zu sehen. Aude besucht Gabrielle in ihrem Antiquariat, bei ihr zu Hause, die beiden verbringen Zeit in Kaffeehäusern, machen Ausflüge, helfen einander und reden, reden, reden. Es entwickelt sich eine intensive freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden – zu intensiv für das kleinbürgerliche Milieu, das Aude umgibt. Zu dem Zeitpunkt, als sie ihre Zeilen schreibt, haben sich die beiden Frauen schon verloren, muss Aude feststellen: „Gabrielle, je suis seule, mais ce n'est pas de ta faute, ni de la mienne, c'est de la faute de ceux qui ont fait glisser le doute en moi, l'inquiétude“ (21).

Was für Aude ein Ausweg war aus dem Selbsthass, dem Hochmut und dem Widerwillen ihrer Gesellschaft gegenüber, wird von ihrem Vater durch Andeutungen („J'ai entendu des propos pas très louables à son sujet“ (58)), durch erzwungene Besuche beim Psychiater und einer „interdiction formelle“ („toute transgression sera sévèrement punie“ (119))

64 Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich für diesen Abschnitt alle Seitenzahlen auf: Grobéty [1970] 1988.

verkompliziert. Gabrielle lesbisch? Es kommt zur finalen, katastrophalen Unterredung zwischen den Frauen. Die wiederholten Warnungen des Vaters wiegen so schwer, dass es schließlich aus Aude herausbricht: „*je ne pourrai pas garder cette horrible accusation pour moi toute seule plus longtemps*“ (121). Das, was als leichtfüßige Frage an Gabrielle intendiert gewesen war, wird zur drängenden Forderung nach Aufklärung:

et puis je ne sais pas comment j'ai osé, le mot a éclaté, bris et glace, rouge et jaune,
lesbienne,
Gabrielle s'est levée d'un bond du canapé (135)

und zum traumatisierenden Streitgespräch, an dem die Freundschaft zwischen den beiden so unterschiedlichen Frauen zerbrechen muss. Zwei Monate später setzt sich Aude an den Schreibtisch und schreibt sich ihre Erinnerungen vom Leib :

Aujourd'hui que j'y repense vraiment, que je me force à y penser très fort, je me sens moins désorientée, j'ai pris possession de ces événements, ils m'apparaissent intellectualisés par ma mémoire, le recul d'eux à moi se fait peu à peu, je commence à en distinguer chaque relief, ce sont des faits qui ne me concernent plus
physiquement
aujourd'hui je suis encore seule, mais je m'habitue à cette solitude, j'en fais un couloir chaud, sec, mou, où je marque chaque forme de ma vie, et où j'ajoute les dentelles de mes dents quand j'ai trop envie de crier. (17)

Dieser erste Satz veranschaulicht deutlich den Stil des Romans. Er besteht – von den eingeschobenen direkten Reden abgesehen – aus Endlossätzen, die sich teilweise über mehrere Seiten ziehen. Zur Betonung oder Abtrennung einzelner Wörter oder Passagen, werden oft mitten im Satz Absätze eingeschoben. Dass die Sätze so lang sind, fällt kaum auf, da sie zumeist eine Aneinanderreihung kurzer, mit Beistrichen abgetrennter Hauptsätzen sind. Das macht die Sprache einfach (da wenige Nebensätze, fast keine Schachtelsätze) und flüssig, weil kein Punkt den Lesefluss unterbricht.

Zudem ist die Sprache eine sehr bilderreiche mit einer Fülle von Vergleichen und Metaphern (wie der „*couloir chaud*“ für die Einsamkeit im Zitat oben).

Der Roman ist in der ersten Person in Form eines inneren Monologs erzählt. Er erinnert in seiner a-chronologischen, repetitiven Erzählweise, die viel Raum für die Beschreibung von Details lässt, an den Woolf'schen Bewusstseinsstrom⁶⁵. Monique Saint-Hélier schreibt diesbezüglich, die Handlung der Erzählung bilde „*le lit de la rivière où coule, lyrique, le courant de conscience de cet écrivain, tantôt vers l'avant, tantôt vers l'arrière, avec de multiples méandres et des reflets changeants*“ (1978, 89).

65 In Bezug auf *Mrs Dalloway* und dessen Bruch mit den Erzählkonventionen des Realismus schreibt diese in ihr Tagebuch: „*The method of writing smooth narrative can't be right. Things don't happen in one's mind like that. We experience, all the time, an overlapping of images and ideas, and modern novels should convey our mental confusions instead of neatly rearranging it. The reader must sort it out*“ (zitiert in Nicolson 2001, 81f)

In einer Art narrativem Rahmen (12-32 und 152-156) thematisiert die Erzählerin Aude im 'Jetzt' ihr Schreiben, richtet es an ein 'Du': „*Ces pages, Gabrielle, tu ne les liras pas*“ (17). In diesen Passagen betont sie ihre Autorinnenrolle und die Distanz, die sie dadurch zum Erzählten einnehmen kann.

Si j'écris tout ça, ce n'est pas pour te faire affront, ni à moi ; c'est pour avoir plus de recul, pour ne pas être acculée irrémédiablement à ces événements, pour que la distance se fasse physique, sans rien déchirer ; et tout ce qu'elle déchire ! (26)

Diese Distanz verliert sich im Hauptteil zusehends. Das Gespräch, das gegen Ende der Erzählung zum Bruch der Freundschaft führen wird, erstreckt sich über zehn Seiten (142-152), jedes Detail wird hier beschrieben, jede Wahrnehmung so intensiv 'erlebt', dass Vorstellung und Wirklichkeit verschwimmen. So beschreibt Aude zum Beispiel den Effekt, den Gabrielles Worte in ihr auslösen folgendermaßen:

maintenant ces horribles serres s'accrochent un peu plus bas, sur mon ventre, et son bec crochu vient me piquer brusquement le visage, le menton, les joues, le nez, bientôt la chair rougie va trembler au bout de son bec (149)

Der Roman endet, wie er beginnt, beim Schreiben über die Freundschaft: „*Il y a quelques prises de vue que j'aurais aimé changer*“ (154) und der trockenen Feststellung „*il faudra que je pleure...*“ (156).

2. Rahmen für die Analyse: Autorinnenhintergrund, Grobéty und Feminismus

Neuchâtel in der Schweiz im Februar 1969. Die 19 jährige Literaturstudentin Anne-Lise Grobéty nimmt in einem Antiquariat zufälligerweise ein Buch von Charles Péguy in die Hand und öffnet es. Auf der *page de garde* entdeckt sie folgende Widmung:

« *Le jour où vous ne brûlerez plus d'amour beaucoup d'autres mourront de froid* »
(Mauriac)

*A Gilbert, ma première et dernière secrétaire !! ...
bien affectueusement à elle, Colette 1947*

1973 nennt sie diesen Moment in der Reportage des Schweizer Fernsehens „*La Voix au chapitre*“ als einen „*point de départ*“ (vgl. 25"ff). „*Quelles étaient les rapports entre ces femmes?*“ wird zur Ausgangsfrage für eine Erzählung, die Anne-Lise Grobéty „*d'un seul jet*“ niederschreibt (vgl. 738") – und die man wohl sowohl 1947 als auch 1968 situieren könnte. Im Roman gedenkt sie dieses Ausgangspunkts mit folgender Szene:

Sur la page jaunie, l'écriture de Gabrielle a dessiné finement:

« *Le jour où vous ne brûlerez plus d'amour beaucoup d'autres mourront de froid* »
(Mauriac)

*A Aude la douce amie perdue dans son rêve et dans le mien
Affectueusement à elle, Gabrielle*

le livre est là, entre mes mains; j'hésite à le refermer, car je vois sur cette page ce qui m'a sauvée et perdue dans un même mouvement de vertige [...]. (132)

Auf mehreren Ebenen also ist für eine Leserin (oder einen Leser) diese Widmung die einzig verbliebene greifbare Spur einer vergangenen Freundschaft, die zum Ausgangspunkt der (literarischen) Frage nach ihr wird. Im Weiteren werden biographistische Aspekte hier ausgeklammert. Für den Kontext dieser Arbeit ist der Fingerzeig auf Colette, die ja dafür bekannt war „*de vouer un véritable culte à l'amitié et d'avoir plusieurs amies envers qui elle [était] très attachée*“ und in deren Werk die „*amitié pour les femmes*“ einen zentralen Platz einnimmt (vgl. Audet 2004), aber zu schön, um ihn unerwähnt zu lassen.

1969 erhält die 19 jährige Literaturstudentin Anne-Lise Grobéty⁶⁶ als erste den Schweizer Georges-Nicole Preis⁶⁷ für jenes Manuskript, das im Jahr darauf unter dem Namen *Pour mourir en février* publiziert wird und Grobétys „*entrée fracassante en littérature*“ (Gorceix 2000, 132) darstellt. Der Roman stößt sofort auf große Anerkennung und wird in den nächsten Jahren mehrmals neu aufgelegt.

Nach diesem ersten großen Erfolg schreibt und publiziert Anne-Lise Grobéty weiter: Kinderbücher, Romane, wissenschaftliche Essays zur *écriture féminine*, Gedichtbände, Kurzgeschichten, Artikel⁶⁸. Die Zeit zum Schreiben muss sie sich dabei regelrecht zusammenstehlen: Familiäre Pflichten (Grobéty zieht drei Töchter groß) und neun Jahre Politik (von 1973-82 sitzt sie für die Sozialdemokraten im Neuenburger Grossen Rat) zollen ihren Tribut. Jahrzehnte später wird sie die extreme Unabhängigkeit, die sie beim Schreiben ihres ersten Romans als junge, alleine lebende Studentin hatte, vermissen (vgl. Interview in „*LittéraTour*“ 2000, 3'f).

Anne-Lise Grobéty ist eine engagierte Autorin, bewusste „*femme écrivain au lendemain des bouleversements sociaux de mai 68*“ („*La Voix au chapitre*“ 1973). Ihre Romane sind allesamt „*interrogation sur la société*“, die insbesondere die gesellschaftliche Rolle von Frauen und die „*morale du faux-semblant*“ des kleinbürgerlichen Milieus ihrer Jugend reflektieren (Gorceix 2000, 132). Grobéty bezeichnet sich als Feministin, was für die französischsprachige Schweiz eher ungewöhnlich ist. Valérie Cossy konstatiert für die Romandie sowohl die Abwesenheit feministischer Literaturkritik, als auch die „*presque*

66 Geboren 1949 in La Chaux-de-Fonds, gestorben 2010 in Neuchâtel

67 1969 ins Leben gerufener Preis für Schweizer oder in der Schweiz lebende Autor_innen (für unveröffentlichte Manuskripte, die mit der Verleihung des Preises auch publiziert werden).

68 Vgl. eine kleine Auswahl aus ihrer Bibliographie: *Zéro positif* 1975, *Contes-gouttes* 1986, *Infiniment plus* 1989, *La Corde de mi* 2006; „Du côté de l'écriture féminine...“ in: Anne-Lise Grobéty, Monique Laederach, Amélie Plume [Hg.]: *Écriture féminine ou féministe?* 1983. (<www.cuturactif.ch>)

totale absence du féminisme dans la dimension politique“ (1999, 392) und den „*caractère exceptionnellement lent et feutré de l'émancipation des femmes [...] et l'insondable discrétion du féminisme*“ (1999, 391). Demgegenüber schreibt sich Anne-Lise Grobéty demonstrativ in eine Tradition feministischen Schreibens ein und bezeichnet sich als „*jeune sœur en écriture d'Alice Rivaz*“ (Cossy 1999, 389), jene (ebenfalls sozialistische) Pionierin des feministischen Schreibens in der Romandie.

Grobéty denkt dieses feministische Interesse allerdings über die thematische Ebene hinaus. Sie positioniert sich selbst innerhalb einer Tradition der *écriture féminine*, die sie als: „*si follement diverse, mais tellement elle*“ beschreibt (Grobéty zitiert in Cossy 1999, 402; vgl. auch Charnley 2008, 58). Sie kombiniert literarisches Engagement mit ästhetischem Interesse, „*stylistic innovation with a woman-centred plot*“ (Charnley 2008, 62). Schon bei *Pour mourir en février* wird Grobétys auffallend origineller, individueller, intimer Schreibstil gelobt. Kritiker_innen zeigen sich begeistert von ihrer „*langue extrêmement originale*“ (Saint-Héliar 1978, 90), ihrer „*écriture féminine avant la lettre*“ und „*la maîtrise de la composition, la parfaite adéquation entre la forme et le propos*“ des Romans (Cossy 1999, 403). Valérie Cossy geht sogar so weit, Anne-Lise Grobéty aufgrund ihres besonderen Schreibstils, einer Kombination aus ästhetischer Arbeit und gesellschaftspolitisch scharfem Humor, als „*une petite-fille de Virginia Woolf retrouvée dans les lettres romandes*“ (1999, 401) zu bezeichnen.

3. Thematische und stilistische Analyse

Pour mourir en février wurde als „*roman d'une amitié, roman de formation [...] roman de la mise en récit de cette amitié*“ (Cossy 1999, 304) bezeichnet – und dies, obwohl in der Erzählung beständig die Möglichkeit eines lesbischen Subplots mitschwingt. Wie noch gezeigt werden soll, wird mit diesem allerdings so konsequent gespielt, dass er als Hauptaspekt der Erzählung letztlich irrelevant erscheint. Dieser Ansicht ist auch Charnley Joy⁶⁹, die diesbezüglich feststellt, das Munkeln über Gabrielles Lesbentum und Audes Interesse daran sei

possibly neither necessary nor helpful. Perhaps it is in fact female friendship, Aude's eventual recognition of a sort of attraction between the two women [...] and her desire to grow up and break away from her family, which constitute the real core of the story“ (2008, 60)

Im Folgenden möchte ich herausarbeiten, warum ich mich ihrer Feststellung anschließen

69 Im Artikel „*Ni ennemie. Nir rivale: female friendship in works by Alice Rivaz, Anne-Lise Grobéty and Nelle Revaz*“ (2008), dem einzigen auffindbaren Beitrag außerhalb romandischer Literaturgeschichten, der *Pour mourir en février* eine ausführlichere Analyse widmet.

möchte und warum diese Erzählung für mich eine recht klassische Freundschaftsgeschichte mit stark feministischem Subplot darstellt.

3.1 „*ma douce amie*“ ... Freundschafts- und Frauenbild im Roman

Die Freundschaft zwischen Aude und Gabrielle ist bewusst gepflegt. Sie sind weder Kolleginnen, noch stehen sie sich familiär nahe, sie haben nicht die selben (Arbeits)wege, keinen gemeinsamen Bekanntenkreis und keine Aktivitäten, die sie ohnehin gemeinsam ausführen würden. Sie entscheiden sich dafür, sich nach ihrem zufälligen ersten Aufeinandertreffen weiterhin zu sehen, handeln dahingehend, investieren Zeit ineinander, bezeichnen ihre Beziehung auch beide als Freundschaft, die jeweils andere als Freundin. So ist Aude für Gabrielle ihre „*douce amie*“ (132), spricht Aude von „*cette amitié sans autre*“ (22) und schreibt sie nach dem Bruch der Freundschaft :

Je sais combien il est dérisoire et douloureux aujourd'hui de brandir ces mots, mais, tu sais, je dis *notre amitié* par habitude, je m'accroche à ces mots, je m'y suspends de tout mon être (20, meine Hervorhebung)

Die Darstellung der Freundschaft ist an sich recht klassisch: eine bedeutsame Kennenlerngeschichte (44ff), tiefgründige Gespräche als verbindendes Element (über Literatur, Musik, Einsamkeit, gesellschaftliche Unfähigkeiten) und gegenseitige 'handfeste' Freundschaftsdienste (z.B.: begleitet Aude Gabrielle auf Einkaufstouren für das Antiquariat (84ff), probt mit ihr den Text für ihre Rolle in einer Inszenierung der *Bérénice*⁷⁰ (107f), flirtet Gabrielle mit Audes Studienkollegen, damit diese mit ihrem Schwarm Gérard sprechen kann (100f), liest Gabrielle Audes Gedichte und gibt ihr Feedback (115ff), sind beide 'da', selbst wenn die andere schlecht gelaunt ist und sorgen sich).

Dabei wird zwar nie völlig klar, was Aude nun eigentlich wirklich für Gabrielle ist – Zeitvertreib, sozialer Anschluss in einer fremden Stadt, Tochterersatz, beste Freundin oder Objekt der Begierde –, weil die Freundschaft ausschließlich durch Audes Bewusstseinsstrom dargestellt wird. Dass sie aber große emotionale Bedeutung hat, wird aus der bereits erwähnten Widmung für die „*douce amie perdue dans son rêve et dans le mien* » mit dem Mauriac Zitat: «*Le jour où vous ne brûlerez plus d'amour beaucoup d'autres mourront de froid* » deutlich (132).

Umgekehrt schwankt Gabrielle in Audes Darstellung ebenfalls zwischen jugendlicher Freundin (wenn sie gemeinsam über Felder laufen (S.142) oder Gabrielle mit Studienkollegen von Aude ins Gespräch kommt, damit diese mit ihrem Schwarm sprechen

70 Auch so eine Liebesgeschichte, die an widrigen gesellschaftlichen Umständen zerbrechen muss.

kann (S.100f)), Mutterersatz („*tu es la mère que j'aurais tellement voulu avoir. Tiens, ma mère: il ne lui est même jamais venue à l'idée que nous aurions pu être proches l'une de l'autre, elle et moi*“ (25)) , und geliebter Bewunderten (die Detailbeschreibungen ihrer Schönheit, der 'gierige' Blick auf sie, die Aufregung bei manchen Treffen, das Kribbeln zwischen den beiden. Aude beschreibt Gabrielles „*beauté insurmontable*“, ihre „*présence qui est comme l'absence des autres*“ (37)).

Bei aller Bewunderung und Dankbarkeit, die Aude Gabrielle entgegenbringt, ist ihre Darstellung der Freundschaft allerdings keine idealisierte. Anne-Lise Grobéty erschreibt zwei sehr komplexe Frauengestalten, die sich aufgrund ihrer Ähnlichkeiten und Unterschiede durchaus auch aneinander reiben und deren Verhältnis auch vor dem Bruch von Spannungen geprägt ist. Gabrielle hat immer wieder Schübe schlechter Laune, die sie an Aude auslöst („*Gabrielle est d'humeur « cracra » aujourd'hui*“ (84)), sie hält Aude Moralpredigten, Aude ist oft schnippisch, hasst Gabrielles Tee, den sie trinken muss, wenn sie sich nicht wohl fühlt („*c'est amer et inquiétant à boire*“ (98)).

Charakteristisch für dieses Hin und Her, das dann doch immer in der Zuwendung zur anderen endet, ist die Szene ihres zweiten Aufeinandertreffens, als Aude sich nach tagelangem Hinauszögern schließlich doch über die Schwelle des Antiquariats von Gabrielle wagt. Dort angekommen, fühlt sie den Zauber der ersten Begegnung plötzlich verloren und bedauert, diesen Weg gegangen zu sein: „*Je crois que je vais partir, je me suis trompée, rien à en tirer, rien de particulier, de rare, ou d'intéressant*“ (74). Gabrielle erscheint ihr in den ersten Minuten der holprigen Begrüßung als „*bonne bourgeoise moralisante*“ (74). Doch nach einigen unangenehmen Minuten und ausgetauschten Floskeln springt dann der Funke plötzlich wieder über, die beiden vertiefen sich in ein Gespräch: „*et tout à coup, nous nous sommes mises à parler vraiment elle et moi, paroles chaudes, des choses importantes*“ (79). Die ausufernde Beschreibung dieser zweiten Begegnung in Gabrielles Antiquariat (62-82) ist charakteristisch für die Darstellung der Freundschaft in der Erzählung. Sie enthält Zaudern, Unsicherheit, Wagnis, Enttäuschung, aber eben auch Faszination und Anziehung. Grobéty erschafft somit ein äußerst greifbares, realistisches und vor allem nicht idealisiertes Bild eines Aufeinandertreffens zweier unterschiedlicher Frauen.

Das, was die beiden Frauen verbindet, ist das freundschaftliche Gespräch, das miteinander Sprechen und sich gegenseitig Zuhören, dem Aude einen ungemein hohen Stellenwert einräumt. Den Vorwürfen eines sexuellen Interesses und der damit verbundenen Transgression sozialer Normen hält sie demnach trotzig entgegen:

C'était plus grave qu'ils ne le croyaient ; enfin il y avait quelqu'un à qui je pouvais parler, parler, parler
il faut que ce verbe résonne dans le silence de cette chambre [...] parler, et qui m'écoutait, surtout qui m'écoutait [...] bref, quelqu'un qui consentait à me considérer comme un être distinct de tous les autres êtres, et vivant (32)

Aude stilisiert Gabrielle als die Frau, die ihr die Augen für die Welt öffnet, die sie für andere Sichtweisen empfänglich macht und damit auch für sich selbst:

tu m'as éclairée [...]
parce que tu as lentement déplié mes doigts crispés et que j'ai enfin pu m'en servir pour écarter ces branches qui gênaient ma route
parce que tu étais toi⁷¹ et là, que nous marchions ensemble (29)

Aude beschreibt sich selbst durch das Unverständnis ihres Milieus als abgestumpft und verhärtet gegenüber der Welt. Gabrielle kratzt an dieser Schale: „*tu as tout déchiré, mais doucement, en prenant garde de ne pas meurtrir ma peau*“ (20) und fordert von Aude Mut, Arbeit an sich selbst und mehr Zugänglichkeit (39). Aude verachtet ihre Umwelt („*ils n'ont rien vu, rien compris*“ (30)), den Paternalismus des Vaters (während eines Gesprächs nimmt sie nur seine „*lèvres humide du paternalisme*“ (60) wahr), die untergeordnete Rolle der Mutter. Letztere kommt in der Erzählung eigentlich kaum vor. Gabrielle besetzt diese Rolle affektiv – und wird somit zur absoluten Gegenspielerin des Vaters. Aude verschließt sich vor ihrer Familie (ihre Mutter nennt sie vor dem Psychiater „*une nature insoumise*“ (31) und hat Angst vor zu viel Kontakt mit anderen. Gabrielle hingegen ist „*ma mère, mon amie, ma confidente, ma seule façon d'aborder les êtres*“ (22). Gabrielle wird ihre einzige Brücke nach draußen:

tu m'as tant donné, et tout appris, je ne savais même pas respirer, ni être douce, ni tolérante, ni marcher sans me révolter contre la raideur, ni me donner, ni recevoir, j'ignorais même qu'il y avait une façon d'aborder les êtres, les autres, je vivais arquée, courbée, crispée, mutée [...] 19

Pour mourir en février stellt also zwei sehr unterschiedliche Charaktere, und damit auch unterschiedliche Lebenskonzepte und -entwürfe, dar. Gabrielles Andersheit ist Audes vorübergehende 'Rettung' aus einem Milieu, das ihr nur Unbehagen bereitet. Die Figur von Gabrielle erlaubt es Aude, zumindest gedanklich, aus der Engstirnigkeit ihres kleinbürgerlichen Milieus auszubrechen und andere, freiere Subjektpositionen anzudenken.

Auf der Metabene kann die Erzählung durch die Figur von Gabrielle also das alternative(re) Lebenskonzept einer unabhängigen Frau zeigen – und die damit verbundenen Gerüchte und Ächtungen eines bestimmten Milieus ihrer Lächerlichkeit

71 Hier schwingt eventuell Montaignes „*Parce que c'était lui : parce que c'était moi*“ (1992, 144).

preisgeben. Implizit damit spielt sie durch die Darstellung des Drucks auf Aude und dem damit verbundenen erzwungenen Freundschaftende die im Theorieteil erwähnte Verbindung zwischen dem Aufschwung weiblicher Emanzipation und dem Abnehmen der Toleranz gegenüber Frauenbeziehungen durch.

Trotz Auseinanderbrechen der beiden Frauen hat Aude durch diese Freundschaft ein Stück Freiheit und auch ein Stück feministisches Bewusstsein erlangt. Denn selbst wenn die Freundschaft am Ende durch den Einfluss des Vaters zerbricht, so bleibt Aude doch als gestärkte junge Frau zurück, die sich bewusster wahrnimmt und mehr schätzt (*„j'ai ce besoin fou, intolérable, infini, d'être près de moi, à me parler, à m'aimer“* (54)), die zumindest ihre Erinnerung erfolgreich gegen den väterlichen Einfluss verteidigt (*„qu'ailleurs elle soit une autre femme, qu'est-ce que cela change pour moi?“* (153)) und sich ihrer Horizonterweiterung durch Gabrielle über das Ende der Freundschaft hinaus bewusst ist (*„Je pense à Gabrielle, il faut lui être reconnaissante de ce qu'elle a donné, ce rôle de totale ouverture qu'elle a joué pour moi sur cette scène malheureusement branlante“* (153)). Der Vater mag diese Freundschaft fürs Erste durchkreuzt haben, zurück bleibt allerdings eine (nach wie vor innerlich) rebellierende Tochter, die ihre Schwäche von damals bedauert und zumindest im Nachhinein für die Freundin eintreten möchte: *„Aujourd'hui je prends partie pour toi contre tous les autres, parce que tu m'as éclairée“* (29). Trotz des bitteren Endes bleibt also das Wissen um diese Erfahrung der Freundschaft und die Erinnerung an die Wegweiserin für ein Nachdenken über sich selbst als mündigeres Subjekt *„insoumise à leur conciliabules, à leurs messes basses, à leur étroite mesquinerie bourgeoise [...] je veux respirer, moi“* (31).

3.2 Gegenpole: Familie versus Freundschaft; Vater versus Gabrielle

Die Beziehung zwischen Aude und Gabrielle steht klar im Fokus des Romans. Beinahe alles rund um diese Beziehung verkommt zur Skizze. Nur Audes Vater – als Gabrielles Gegenspieler – nimmt größeren Raum ein. Inkarniert der Vater den Paternalismus und eine erdrückende, patriarchale Gesellschaft, so steht Gabrielle für eine neue Freiheit, eine 'Wahlfamilie', von der Verständnis erwartet werden kann und die neue Denkmuster eröffnet. Diese Gegenüberstellung der befreienden Freundschaft mit Gabrielle und der einengenden, kleinbürgerlichen, familiären Verhältnisse, personifiziert durch den Vater, strukturiert den Roman. Der Tonfall der Erzählung ändert sich signifikant, je nachdem ob eine Szenen zwischen Aude und Gabrielle oder zwischen Aude und ihrem Vater dargestellt wird. Schreibt Jean-Pierre Monnier in seinem Vorwort zum Roman:

On dirait qu'elle [Grobéty] a travaillé sur deux colonnes, et, dans l'une, qu'elle a noté ce qui entrait sous la rubrique: se prendre au sérieux, dans l'autre, ce qui devait être consigné sous la rubrique parallèle: ne pas se prendre au tragique“ (1988, 12)

so könnte man diese beiden Spalten durchaus den beiden Figuren der Freundin und des Vaters zuweisen. In den Szenen mit Gabrielle nimmt Aude sowohl sich als auch ihr Gegenüber sehr ernst. Der Ton ist geprägt von einem Bemühen um Aufrichtigkeit, von Bewunderung, Zuneigung, teilweise aufgeregter Emotionalität. Sobald allerdings der Vater auf den Plan tritt, ändert sich dies radikal. Hier sind zwar auch Emotionen im Spiel, allerdings solche, die Aude in die Blockade und den Zynismus treiben. Am anschaulichsten festmachen kann man dies vielleicht in der Gegenüberstellung der Beschreibung von Gabrielle und dem Vater: Betrachtet Aude Gabrielle, wird jedes Detail vielsagend und bedenkenswert, alles an Gabrielle ist für Aude Tiefe, Aufregung und Präsenz:

maintenant je sais pourquoi ce visage devant moi me force à le regarder, me fascine si étrangement: ce visage parle par chacun de ses traits, ce visage vit intensément dans chacun de ses plis, chacune de ses ombres, il exprime [...] un nez autoritaire et brusquement attendrissant par ses narines, c'est bête, et puis ce creux marqué [...] mais c'est surtout cette bouche qui porte une expression de volonté terrible, d'assurance [...] je n'arrive pas à détailler son visage, à le maîtriser, je reçois seulement l'impression qu'il donne, l'impression que quelqu'un est là (52f)

– eine bemühte, tastende Suche nach Worten, um der Freundin gerecht zu werden.

Sehr ironisch, komisch muten dagegen die trockenen Beschreibungen des Vaters an. Ist in Gabrielles Gesicht für Aude jedes Detail besonders, verkommt der Vater zur Parodie seiner selbst

l'admirable écrivain, tête baissée, sourcils arqués en signe de profonde méditation, yeux vagues et inquiets, l'air absent, l'air distrait, vite irrité, ne dérangez pas papa qui travaille, papa travaille, voyons (31)

cette admirable sensibilité à la nature, enfin un écrivain du dimanche non-amateur, employé de banque et écrivain, c'est remarquable, et puis original, ça nous change des écrivain-professeurs (57)

Konzentriert sich Aude in den Gesprächen mit Gabrielle voll auf ihr gegenüber, ist sie bemüht, die richtigen Worte zu finden, intelligente Antworten zu geben, so verschließt sie sich beim Vater völlig (vgl 118ff). Keine Dialoge, sondern nur die Vorwürfe des Vaters werden hier hörbar. Aude steigt auf kein Gespräch mit ihm ein. Was sie der Leserin oder dem Leser aber liefert, sind aufsässige, trockene (unausgesprochene) Repliken, die ihren Vater als Witzfigur dastehen lassen:

« il faut que je te parle sérieusement, »
en tout cas il fait pas sérieux avec cette chemise écossaise et son aire décoiffé [...]»
« J'ai appris que malgré mes avertissements tu continues de fréquenter cette juive, cette

madame C »
voilà qu'il complotait tout cela d'antisémitisme, c'est le bouquet (118)

Ironie und Sarkasmus sind beides rhetorische Gesten, die es erlauben, Distanz zu etwas zu markieren. Der Wechsel im Tonfall, sobald Aude an den Vater denkt oder mit ihm spricht, verdeutlicht also ihre Abwehr ihm gegenüber. Bei Gabrielle hingegen baut sie diese Distanz ab: *„J'étais si près de toi que j'ai froid près des autres »* (28).

Beinahe tragikomisch an der Darstellung des Vaters und Gabrielles als Gegenpole, ist der Umstand, dass Gabrielle ja eigentlich nicht grundsätzlich außerhalb des Systems, das Audes Vater verkörpert, steht. Von ihrer Scheidung und ihrem dadurch bedingten unabhängigen Leben einmal abgesehen, ist auch Gabrielle bürgerlich und in vielerlei Hinsicht traditionellen Werten verbunden. Ihr Einfluss auf Aude könnte eigentlich durchaus im Sinne des Vaters sein: Sie mahnt Aude zum Fleiß in der Schule und auf der Uni, sie spricht über ihre Sehnsucht nach einem Kind, sie legt Wert auf ihr Aussehen und hält auch Aude dazu an, sie hält ihr Moralpredigten, sozialer, liebenswerter, unvoreingenommener zu sein: *„Aude, il faut être raisonnable, tu ne dois pas te retirer systématiquement de tous les êtres“* (39) oder *„elle avait perdu au moins dix minutes à me faire promettre de me conduire un peu plus canoniquement avec les gens [...] c'est incroyable comme j'ai accepté n'importe quel reproche venant d'elle“* (109). Gabrielle nimmt sogar Audes Vater bzw. seine Literatur vor Audes Widerwillen und Verachtung in Schutz :

tu méprises hautement les écrits de ton père, Aude, ce qu'écrit ton père est très bien dans son genre, c'est un homme qui se respecte lui-même et qui respecte ceux pour qui il écrit, il a au moins la franchise de rester à son niveau, dans son univers [...] il écrit simplement des choses simples [...] Il écrit comme il est, simple, aimable. (110)

Da die Geschichte allerdings im kleinbürgerlichen romandischen Milieu der späten 60er Jahre spielt, muss die alleinstehende und gerüchteweise lesbische Gabrielle zu einer beinahe dämonischen Gestalt stilisiert werden:

surtout quand leurs propos se sont précisés, le danger qui me guettait, le ghetto, cette femme, cette dévoyée, ce serpent coupable, vipère lubrique (24)

und Audes Alltag durch die Warnungen der anderen zur Hölle werden:

ils l'écrivaient dans mon café, dans ma purée, cette madame C. que tu connais, que tu vois si souvent, on dit que... ils étaient là, tous ensemble, un gros bloc mastic collant, tous 'amis', le pacte de l'hypocrisie [...] les lèvres humides du paternalisme, la tape amicale sur l'épaule pour me rallier à eux (23)

Der Vorwurf des Lesbentums ist in diesem Milieu ein undenkbarer, unerhörter. Für einen passiven, aber unkonventionellen Geist wie Aude ist dieses *„marais“* (31) damit auch

unerträglich. Ihr Dilemma ist, dass sie zu stark ist, um sich ihm völlig unterordnen zu können, aber gleichzeitig (noch) zu schwach, um nicht im System unterzugehen.

3.3 « *peut-être ce soir-là ai-je été amoureuse* »: Erotik der Freundschaft

Wie aus dem Vorangehenden hervorgegangen sein sollte, sind in *Pour mourir en février* die Grenzen zwischen Freundschaft und Erotik verschwommen. Schon durch die Gerüchte, auf die sich Aude Vater immer wieder bezieht und mit denen er Aude verunsichert, ist die Leserin oder der Leser fast automatisch dazu angehalten, nach homoerotischen bzw. -sexuellen Aspekten zu suchen. Die Suche nach Anzeichen für ein womögliches Lesbentum Gabrielles teilt man dabei mit Aude, die selbst immer wieder versucht, zu verstehen, wie sie Gabrielles Zuneigung einordnen soll: „*avec leurs sous-entendus, c'est entré en moi comme une obsession [...] jamais auparavant tu n'as eu un seul geste, une seule parole; une seule fois j'ai eu peur quand tu m'as regardée*“ (26).

Die Leserin oder der Leser ist dadurch versucht, Gabrielles Reaktionen ständig in diese Richtung hin zu interpretieren, der Roman geprägt von einem durchgängigen Spiel mit der Möglichkeit eines lesbischen Subplots. Ständig werden Erwartungen bezüglich eines Geständnis' oder eines klaren Zeichens aufgebaut, doch die Erzählung bricht diese regelmäßig: zum Beispiel als Gabrielle von ihrer Scheidung erzählt und zuerst von inkompatiblen Persönlichkeiten spricht, dann aber meint „*et puis il y avait autre chose*“ (140). Die damit verbundene Erwartungshaltung wird aber nicht erfüllt: „*David désirait un enfant et je ne pouvais pas lui en donner*“ (140), und mit dieser zweiten Aussage Gabrielles Beziehung zu Aude wiederum in ein völlig anderes Licht gerückt.

Tatsächlich kommt es nur einmal, und zwar in der finalen Szene zwischen den beiden, zu einer homosexuell konnotierten Szene. Als Aude von Gabrielle über deren sexuelle Orientierung Klarheit einfordert, wird diese zunächst ungeheuer wütend und wirft ihr vor, nur aus Sensationslust mit ihr befreundet gewesen zu sein: „*mais c'est toi qui es perverse, Aude, pour avoir l'audace de m'attaquer ainsi dans mon être [...] tu devais aimer cela, le risque, cette petite angoisse*“ (149) und verbietet sich jeden weiteren Umgang: „*si nos rapports doivent être vus sous cet angle tu ne mettras plus les pieds ici*“ (149). Gegen Schluss wird sie sehr ruhig, bittet Aude, stehen zu bleiben und fragt „*pourquoi les gens ont-ils toujours besoin de nous tourmenter*“ (150). Schon hier ist nicht wirklich klar, wer mit „*nous*“ gemeint ist, Aude und Gabrielle oder Frauen, die Frauen lieben? Schließlich greift Gabrielle Aude an den Schultern, drückt sie an sich und küsst sie:

„ses lèvres s'arrêtent sur mes lèvres qui tremblent de cette chair“ (152). Erst dann wirft sie sie hinaus. Diese Szene beunruhigt Aude so sehr, dass sie in ihrer Niederschrift mehrmals ansetzt, um die Geschichte zu Papier zu bringen – diese letzten Berührungen allerdings erwähnt sie erst am Schluss.

Durch das Brechen des Tabus, über Gabrielles angebliche lesbische Orientierung zu sprechen, kommt Aude Gabrielle zu nahe und überschreitet eine subjektive Grenze der respektvollen Distanz. Durch ihr Beharren auf einer Klarstellung der Beziehung zwischen den beiden löst sie eine Reaktion aus, die das Ende der Freundschaft bedeutet. Diesen Bruch am Ende könnte man in Verbindung bringen mit Garcia-Düttmanns Warnung, mit dem Freund über die geteilte Beziehung zu sprechen, da man sie durch diesen Distanzverlust aufs Spiel setzte:

Aber seien wir vorsichtig. Wenn wir über Freundschaft sprechen, sind wir am Ende vielleicht keine Freunde mehr. Wir sind dann auseinandergeraten, weil wir einander zu nahe gekommen sind oder uns zu sehr voneinander entfernt haben (5)

Diese Szene ist es andererseits auch, die – neben dem ständigen Spiel mit Erwartungen und deren damit verbundener Dekonstruktion – meiner Meinung nach am deutlichsten aufzeigt, dass es relativ egal ist, ob Gabrielle nun wirklich lesbisch ist oder nicht. Im Roman geht es nicht darum, ob Gabrielle generell sexuell zu Frauen hingezogen ist, sondern um ihre Freundschaft mit Aude und deren damit verbundenem Entwicklungsprozess. Dies ist es auch, was Aude mit etwas zeitlichem Abstand versteht. Sie hadert zwar enorm – und zwar sowohl mit ihren eigenen Gefühlen als auch mit der Frage, was sie von Gabrielle halten soll, letztlich begreift sie aber, dass das wahre Problem gar nicht die sexuelle Orientierung selbst wäre, sondern der Umstand, dass die Freundin diese Wahrheit nicht mit ihr geteilt hätte:

c'est dur, Garielle, car au fond, je me fiche de ce qu'on dit de toi, de ce que tu es, vrai ou pas vrai, cela ne change rien, mais je ne veux pas le croire, et qu'est-ce que ça peut faire, je ne veux pas croire que tu m'as vraiment aimée de cette façon-là, non, ça serait trop atroce, trop bête [...] ce n'est pas possible, tu m'as parlé si franchement de toi que même cela, je l'aurais compris, je le comprends, je le comprendrais (21)

Charnley Joy meint diesbezüglich, Audes Umgang mit dieser Frage sei „*somewhat contradictory; she does not mind her friend being lesbian, but does not want to have been the object of her affections*“ (2008, 59). Dieser Aussage kann ich mich nicht ganz anschließen. Audes Darstellung ihrer Gefühle ist vielleicht komplex und verworren, aber nicht widersprüchlich. Aude ist mit Gabrielle den 'gesellschaftlichen Pakt' der Freundschaft eingegangen, eine Freundschaft, die von Gesprächen, Sorge und Zuneigung füreinander getragen wurde, also homosozial, und wohl auch homoerotisch war. Dessen ist sich Aude

auch bewusst, wenn sie zum Beispiel über ihre Erinnerungen an ihren ersten Besuch bei Gabrielle zu Hause schreibt:

c'est vrai, en y réfléchissant, *peut-être ce soir-là ai-je été amoureuse de Madame C.*, oui, cette sorte de déformation de la réalité d'un être et de sa demeure, cette sorte d'énorme chaleur qui me poussait vers elle, sans doute je dois l'associer à une idée de séduction, mais ce soir-là seulement, car il m'a très vite été possible de la remettre dans un contexte réel, matériel,
d'en refaire un être réel et vivant et merveilleux et surtout présent
et poétique
par tous ses mots, ses phrases, ses gestes, sa façon de marcher, de fumer, de verser le thé dans la tasse (126, meine Hervorhebung)

Was hier beschrieben wird, ist eine Form der Verliebtheit, vielleicht sogar Liebe – aber keine sexuelle. Diese Beschreibung einer anfänglichen Verzauberung, die sich dann in Bewunderung für eine Person verwandelt, aber eine gewisse Distanz aufrecht erhält, deckt sich perfekt mit den Definitionen der Freundschaft von Arno Böhler und Harald Lemke in Kapitel 1.3.3. Was hier beschrieben wird, geht über sexuelle Begierde hinaus. Hätte Gabrielle diesen Pakt nur aus sexuellem Interesse geschlossen, müsste Aude die oben beschriebene Poesie plötzlich profan erscheinen. Nicht nur als Reaktion auf ein gesellschaftliches Tabu muss sich Aude daher innerlich so sehr gegen diesen Vorwurf des Lesbentums gegen Gabrielle wehren, sondern weil er verdeckt, worum es eigentlich geht:

« *Le jour où vous brûlerez plus d'amour beaucoup d'autres mourront de froid* » [...] aujourd'hui je me rends compte combien je dois à ces simples mots, amitiés sans cris, amitié sans plus (132)

3.4 Erzählsituation

Pour mourir en février ist ein langer innerer Monolog, Audes Erinnerungsstrom in Ich-Form. Um mit Mieke Bals Termini zu arbeiten, gestaltet sich die Erzählsituation also wie folgt: Das Subjekt des Erzählens, die Erzählinstanz, ist Aude im 'Jetzt'; das Objekt des Erzählens, das Dargestellte, ist die Geschichte ihrer Freundschaft mit Gabrielle; das Subjekt der Fokalisierung ist ebenfalls Aude im 'Jetzt'; die Objekte der Fokalisierung sind Gabrielle, Audes Vater und die Aude von 'damals'. Die Erzählung ist dadurch ein doppelter Bewusstseinsstrom, nämlich der der schreibenden, heterodiegetischen Aude im 'Jetzt' und der der homodiegetischen Aude von 'damals'. Das erzählende Ich markiert ganz bewusst:

Je n'étais pas celle que je suis aujourd'hui, en ce soir de février [...] J'ai raconté les choses comme ça, comme je les ai vues, Gabrielle aura vécu ainsi pour moi, et pas autrement ; qu'ailleurs elle soit une autre femme, qu'est-ce que cela change pour moi ? (153)

Damit macht sie ihren Status in dieser Erzählung klar: Sie ist diejenige, die die Interpretation der Ereignisse und der anderen Charaktere liefert. Sie bricht diese machtvolle, bestimmende Position durch die Häufigkeit der direkten Reden, die in Gabrielles Bewusstseinsstrom einfließen (und von diesem auch immer wieder unterbrochen werden), und das Thematisieren des Umstands, dass selbst diese Erinnerungen sind, die von ihr niedergeschrieben werden:

« crois-moi, Aude, tout contact deviendra impossible avec les autres, tu vivras étouffée, feutrée en toi-même, et ce vrai silence, cette vraie solitude est insurmontable »
c'est à peu près ce qu'elle m'a dit, l'adjectif impossible
est revenu souvent tout tremblant [...]
« mais Aude, comment veux-tu vivre sans eux, comment? » (40, meine Hervorhebung)

Gabrielle bekommt der Leser oder die Leserin tatsächlich nur durch Audes Blick zu sehen. Dennoch stellt sich nicht die Frage, wie vertrauenswürdige Aude als Erzählerin in ihrer Darstellung Gabrielles ist, weil sie sich selbst immer wieder als Autorin zu erkennen gibt und ihre Rolle als Erzählerin dieser Geschichte hinterfragt: „*Aude écrivant se donne d'ailleurs constamment à voir et à lire au fil du roman*“ (Cossy 1999, 403). Sie behauptet gar nicht, eine allgemein 'richtige' Darstellung zu liefern, sondern betont immer wieder, dass es sich beim Geschriebenen um ihre Seelenschau handelt, um ihr Erleben der Dinge: „*d'ailleurs je suis la seule à pouvoir juger de ce que je veux retenir de nous deux, de Gabrielle et de moi*“ (42). Damit reflektiert sie selbst das System der Fokalisierung im Roman und markiert ihre Vision Gabrielles als subjektive, von ihr geschaffene.

3.5 Thematisierung des Schreibens

Diese Erzählsituation führt dazu, dass in *Pour mourir en février* die Themen der Freundschaft und des Schreibens Hand in Hand gehen. Die Erzählung der Freundschaft wird zum Nachdenken über das Schreiben an sich. Dies ist es auch, worauf Valérie Cossy anspielt, wenn sie schreibt: „*ce texte est aussi et surtout le roman de la mise en récit de cette amitié*“ (403).

Das Schreiben spielt auf beiden diegetischen Ebenen des Romans eine wichtige Rolle. Innerhalb der Geschichte der Freundschaft fungiert Gabrielle als Audes erste wirkliche Leserin. Traumatisiert von der abwertenden Reaktion ihres Vaters, als sie ihm in der Vergangenheit einmal ihre Gedichte zu lesen gab (er gibt ihr den Rat, sich zuerst einmal mit Orthographie auseinanderzusetzen, S.116), reagiert Aude fast panisch, als sie eines Tages auf dem Heimweg bemerkt, dass sie ihr Notizbuch bei Gabrielle vergessen hat.

Sie läuft zurück so schnell sie kann – doch Gabrielle blättert schon darin, als Aude durch die Tür stürzt. Dieses Mal erlebt sie allerdings keine Abfuhr, sondern Gabrielle schlägt ihr vor: *„si tu veux nous pourrions regarder ensemble ce que tu fais et si tu acceptes mon avis je te le donnerai volontiers [...] à deux on maîtrise mieux les choses“* (117). Dies ist einer jener Momente, wo Gabrielles Präsenz wie ein Lichtstrahl für Audes Dasein dargestellt wird: *„J'ai saisi mon cahier, le soleil éclaboussait le visage de Gabrielle, et j'ai vraiment été moins seule“* (117). Dank Gabrielle gewinnt Aude Selbstvertrauen, Gabrielle hält sie dazu an, an ihrem Schreiben zu arbeiten, bietet ihr ein offenes Ohr und einen kritischen Blick auf ihre Texte. Sie gibt Aude das Gefühl, dass es sie tatsächlich interessiert, was sie schreibt:

tu avais pris l'habitude de lire tout ce que j'écrivais. Pour mieux comprendre ce qui me faisait mal, ce qui brûlait dans ma tête. Ton visage penché au-dessus de mes cahiers, et la longue main nervurée posée sur les feuilles (17)

Folgerichtig ist es dann auch im Schreiben, dass sie sich selbst nach dem Freundschaftsende der Freundin noch nahe fühlen kann: *„je suis là, dans ma chambre, et j'écris, je t'écris un peu, c'est un peu pour toi que j'écris tout ça, c'est ma façon de pleurer“* (25f) und gleichzeitig Ordnung in ihre Gedanken bringt: *„Si j'écris tout ça, ce n'est pas pour te faire affront, ni à moi ; c'est pour avoir plus de recul“* (26). Und es ist auch dieser Gedanke an das Schreiben, der sie am Ende der Erzählung noch einmal voll Dankbarkeit an die Freundin denken lässt :

Je pense à Gabrielle ; sans elle je serais restée pleine d'effroi la plume à la main, je n'aurais jamais maîtrisé ce qui sort de moi sous le caprice de ma plume, je n'aurais pas su l'appivoiser, je n'aurais plus jamais été à mon aise (154)

Diese Wildheit und Ungezähmtheit von Audes Schreiben und die damit suggerierte Kraft, die sie mit ihrer Feder verbindet, steht im starken Gegensatz zum Schreiben des Vaters, für dessen Romane Aude so viel Verachtung übrig hat, dass sogar Gabrielle sie deswegen ermahnt. Seine Pose als Schriftsteller findet sie eine *„vaste comédie de l'hypocrisie“*. Sie macht sich lustig darüber, dass er sich als *„écrivain distrait, renfermé“* inszeniert (111). So wie er möchte sie ihre Erinnerungen nicht niederschreiben, genau so wenig so wie der Psychologe: *„il n'a pas cessé de prendre des notes, sa plume éjaculait sur le papier“* (84).

Aude hingegen lässt sich von ihren Erinnerungen tragen; wohl dem Vater zum Trotz ignoriert sie die Konventionen der Interpunktion und der Syntax, schreibt endlos lange, fließende Sätze, kappt sie mitten in der Zeile, springt von einem Bruchstück der Erinnerung zum nächsten, wiederholt sich, hinterfragt sich. Valérie Cossy spricht diesbezüglich von einer *„illustration de l'écriture féminine“* und stellt fest: *„c'est bien*

contre les discours des autres qu'Aude doit forger sa propre écriture si elle veut restituer à Gabrielle et à son sentiment pour elle leur lumière et leur douceur“ (403). Der Roman der Freundschaft wird dadurch zu einer großen Metareflexion über das Schreiben selbst.

Conclusio *Pour mourir en février*

Pour mourir en février wurde eingangs als Freundschaftsroman mit feministischem Subplot bezeichnet. Es wurde gezeigt, dass der Roman die Entwicklung einer Freundschaft und damit verbunden auch seiner Protagonistin zum zentralen Thema hat. Es wurde herausgearbeitet, dass die beiden Protagonistinnen facettenreich dargestellt und die Freundschaft nicht idealisiert, aber als maßgeblich wichtig für beide Frauen dargestellt wird. Die Ereignisse werden zwar nur aus der Sicht von Aude erzählt, durch das Einstreuen von direkten Zitaten und das wiederholte Verweisen Audes auf ihre Autorinnenrolle, enthält der Roman aber ein reflexives Moment über Machtstrukturen, die mit Repräsentation und Stimme im Text einhergehen. Dadurch und auch in der Gegenüberstellung von Audes Schreiben und dem ihres Vaters, könnte *Pour mourir en février* als Metareflexion über weibliches Schreiben gelesen werden – dies wohl durchaus im Sinne Grobétys, die sich immer einer *écriture féminine* verbunden gezeigt hat.

Der Freundin wird sowohl für die Persönlichkeitsentwicklung als auch das Schreiben der Protagonistin maßgebliche Bedeutung zugesprochen. Die Freundschaft bzw. ihr abruptes Ende wird zum Auslöser für Audes Schreibakt. Insofern ist es über den Bruch hinaus die Freundin, die Aude dazu verhilft, aus sich heraus zu gehen, ihr Erlebtes zu intellektualisieren, sich frei zu schreiben und sich genau damit von ihrem Vater und dem Milieu, das er repräsentiert, abzugrenzen. In diesem Sinne hat der Vater also vielleicht zunächst diese Beziehung zerstört, das Ende lässt aber alles offen:

„il faudra que je pleure ...“ (156)

II) Assia Djébar: „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ (1980) – ein Stimmengeflecht

1. Verweiszusammenhang des Texts : Intermedialität als Ausgangspunkt

„*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ spielt im Algier der späten 70er Jahre⁷². Geschrieben 1978, publiziert als Teil des gleichnamigen Erzählbandes 1980, präsentiert die Erzählung ein komplexes narratives Netz aus verschiedenen Frauenstimmen. Djébar fängt deren Erinnerungen an den Unabhängigkeitskrieg, ihre Betrachtungen der Gegenwart und ihre Hoffnungen für die Zukunft ein. Folgerichtig schwankt die Grundstimmung in der Erzählung zwischen Aufbruchstimmung, Hoffnung, Resignation, Zukunftsangst, Trauma und Mut.

Als Ausgangspunkt für die Geschichte dient ein doppelter intermedialer Verweis: Der Titel ist von einem Tafelbild Eugène Delacroix' übernommen, der nach seiner ausgiebigen Algerien-Reise 1832 (nachdem dieses 1830 französische Kolonie geworden war) unter anderem *Femmes d'Alger dans leur appartement* malte. Delacroix kreiert als Vertreter der *peintres orientaux* mit seiner Darstellung einer Haremsszene einen typischen „*regard orientalisant*“, einen kolonialen, patriarchalen Blick auf den „Orient“, den Harem, das „*mystère féminin*“ der maghrebinische Frau als exotisches Objekt (Djébar [1980] 2002b, 237). Delacroix' „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ öffnet einen Blick auf den verbotenen Teil des Hauses, dem Kolonialherren wird ein Privileg zuteil, das ansonsten nur Väter und Brüder algerischer Familien haben: der Blick auf die im Harem verborgenen Frauen und Kinder. (« *Ce tableau lui-même est un regard volé* » Djébar [1980] 2002b, 243). Der für seine konservative Einstellung in Bezug auf Frauen bekannte Delacroix ist begeistert von der Farbenpracht und Schönheit der sich ihm öffnenden Welt – seine angebliche Aussage:

„C'est beau! C'est comme au temps d'Homer. La femme dans le gynécée s'occupant

72 Also in einer Zeit, die von widersprüchlichen Strömungen geprägt ist: einerseits von den Nachwehen des Unabhängigkeitskriegs (Stichwort Traumata, aber auch neu gewonnene Freiheiten für manche Frauen), andererseits einer sehr prekären ökonomischen Situation. Diese wird Nährboden für radikale islamistische Gruppierungen. Die Erzählung spielt also in einem Algerien, das auf das Ende eines zuerst hoffnungsvollen, aber korrupten Sozialismus zugeht, in dem islamistische Fundamentalisten großen Zulauf haben und das Straßenbild davon geprägt ist, dass mehr und mehr Männern mit salafistischen Gewändern und Bärten erscheinen und Aggressionen gegen (unverschleierte) Frauen in der Öffentlichkeit zunehmen. Ende der 80er Jahre schlittert das Land schließlich in den Terror bzw. Bürgerkrieg. Ein Jahrzehnt lang dominieren jene Stimmen, die die vielschichtigen traditionellen Wurzeln Algeriens völlig negieren und sich auf eine einzig wahre, frauenverachtende, dogmatische, mörderische Auslegung von Geschichte und Koran stützen. Der Kampf zwischen fundamentalistischem Terror und Armee der Regierung zieht sich bis weit in die 90er Jahre hinein – von seinen Folgen hat sich Algerien nach wie vor nicht erholt.

de ses enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends“ (zitiert in Djebbar [1980] 2002b, 265)

wird immer wieder zitiert (ohne allerdings genaue Quellen zu nennen).

Pablo Picasso bezieht sich mit einer gleichnamigen Bildserie (15 Leinwände, 2 Lithographien, 1954/55), die entsteht, während er in Algier lebt, auf diese Darstellung. Er übernimmt Delacroix' Strukturen, bricht sie aber in kubistischer Manier auf, stellt die Frauenkörper ohne verhüllende, dekorierende Elemente dar und schafft gleich eine ganze Serie an Realisierungsmöglichkeiten dieses einen Blicks: Picasso „*bâtit autour des trois femmes, et avec elles, un univers complètement transformé*“ (Djebbar [1980] 2002b, 259) .

Dadurch symbolisiert seine Gemäldeserie für Assia Djebbar eine Befreiung der dargestellten Frauen und inspiriert sie wiederum zu einer narrativen Darstellung ihrer Pluralität.

Femmes d'Alger dans leur appartement von Delacroix, 1832



aus *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Picasso. 1954/55



2. Inhalt, stilistische Aspekte, Aufbau der Erzählung

Djebars Geschichte begleitet in einer erzählten Zeit von nur wenigen Tagen mehrere Personen verschiedenen Alters und verschiedener Herkunft durch die Stadt: größtenteils algerische Frauen, aber auch eine zum Islam konvertierte Deutsche, eine *pied-noir* Französin bzw. drei Männer. Teils homo-, teils heterodiegetisch werden ihre Tage bzw. ihre Erinnerungen und Bewusstseinsströme vielstimmig und aus unterschiedlichen Perspektiven eingefangen. Die Protagonistin Sarah hält dabei die erzählerischen Fragmente lose zusammen. Sarah ist eine moderne algerische Frau. Ihre Jugend hat sie aufgrund ihrer Tätigkeit im algerischen Unabhängigkeitskampf im Mädchen-Gefängnis Barberousse verbracht, im Jetzt der Diegese lebt sie verheiratet mit dem Arzt Ali und dessen Sohn

Nazim und verdient ihr Geld mit Forschungsarbeiten zu traditionellen algerischen Frauengesängen. Im Zuge der Geschichte trifft sie unter anderem auf Anne (*pied-noir*, die sie aus ihrer Kindheit kennt, die als Jugendliche nach Frankreich gegangen, nun nach der Trennung von ihrem Lebenspartner für einen Besuch nach Algerien zurückgekehrt ist), die Frauen der Familie des *hazab*⁷³ (zehn Töchter, darunter die sehr moderne Sonia, Athletin, und Baya, Zytologin, die sich auf ihre Bitte hin um Anne kümmern), auf Fatma (die alte *porteuse d'eau*⁷⁴ aus dem Süden, die nach Zwangsheirat, Flucht, Leben auf der Straße, Prostitution etc. schließlich im Hammam gelandet ist) und auf Leila (wie Sarah eine ehemalige *porteuse de feu*⁷⁵, im Unabhängigkeitskrieg gefoltert, schwer traumatisiert und abhängig von Alkohol und Tabletten).

Die Handlung der Geschichte tritt völlig hinter Gespräche, Schweigen, Begegnungen und Erinnerungen zurück, die allesamt den Alltag und die Traumata einer Handvoll befreundeter Frauen thematisieren und geprägt sind von Resignation und Verlangen nach Unabhängigkeit. Durch die Eindrücke und Dialoge der Personen wird eine breite Zeitspanne (ihr Leben vor, während und nach dem algerischen Unabhängigkeitskampf 1954-62) aus verschiedenen subjektiven Perspektiven beleuchtet. Grob könnte die Erzählung in vier Partien unterteilt werden: I) Verortung der Erzählstränge im Jetzt der Diegese: Sarahs Wanderungen durch Algier und ihre Arbeit; ihr Besuch bei Anne nach deren Suizidversuch; Sarahs Zusammenleben mit Ali; dessen Probleme mit seinem 15-jährigen Sohn Nazim; Einblicke in die Familie des *hazab*, wo traditionelle Eltern und moderne Töchter einander gegenübergestellt werden, II) der Besuch der

73 Koranleser: „*Un hazab est une personne qui connaît par coeur le Coran et on le convoque généralement dans les maisons quand une personne de la famille meurt, pour qu'il récite des versets du Coran pour l'âme du défunt ou de la défunte*“ [Diese Definition ist übrigens passenderweise eine mündlich 'überlieferte'. Auf meine Frage nach der genauen Tätigkeit eines Koranlesers hat sich ein Freund aus Algier an seine Großmutter gewandt, ihre Erklärung für mich aufgeschrieben und mir zurückgeschickt – dies ist zwar an sich anekdotisch, gerade im Kontext dieser Erzählung finde ich es aber auf so nette Weise passend, dass diese „wissenschaftliche *mise en abyme*“ nicht unerwähnt bleiben soll]

74 Die *porteuse d'eau* arbeitet im Hammam, dem traditionellen öffentlichen Badehaus. Dem Gesetz des Korans nach ist es dem Mann verboten, seiner Frau den wöchentlichen Zugang zu einem Bad zu verwehren. Der Gang ins Hammam ist somit für manche Frauen der einzige erlaubte Weg nach draußen.

75 Als *Porteuses de feu* bezeichnet man jene Frauen, die in der *bataille d'Alger*, dem Kampf um Algier im Unabhängigkeitskrieg, den *haïk/ hayek* ablegten (traditionelles weißes Übergewand, mit dem sich die Frauen so umwickelten, das nur ein oder zwei Augen sichtbar waren und das mit einer Hand zusammengehalten werden musste), um in westlicher Kleidung an Orte zu gelangen, wo sich besonders viele *pieds-noir* aufhielten, und dort gezielt Bomben platzierten.

Porteuse de feu steht also nicht nur in bildlicher Opposition zur *porteuse d'eau*. Während letztere im Hammam, also dem erlaubten Ort der Frau verweilt, erobern die *porteuses d'e feu* mit dem öffentlichen Raum im Kriegszustand den männlich konnotierten Ort.

Leila und Sarah sind zwei dieser Feuerträgerinnen, die aufgrund ihres Mitwirkens im Krieg jahrelange Kerkerhaft, Folter und wahrscheinlich Vergewaltigung hinter sich haben. Während Leila allerdings über ihr Leiden spricht, es in Gerichtssälen aus sich heraus schreit, bleibt Sarah auch nach ihrer Verurteilung die „*prisonnière muette*“ (Djebar, [1980] 2002, 58), die nach wie vor die richtigen Worte nicht finden kann.

zentralen Frauenfiguren (Sarah, Anne, Baya und Sonia) in einem traditionellen Hammam, III) die Diwans (eigentlich Ausdruck für eine orientalische Gedichtesammlung, hier autodiegetische Deliriums-Phantasien) von Fatma und Leila (*porteuse d'eau* versus *porteuse de feu*) und IV) die abschließenden Dialoge zwischen Sarah und Anne, in denen die sonst schweigsame Sarah endlich selbst von ihrer Zeit im Gefängnis spricht und Anne, schon am Flughafen, beschließt, in Algerien zu bleiben und auf den Tag zu warten, an dem sie und Sarah vom Meer aus beobachten können, wie die Frauen von Algier ihre Fenster und Türen öffnen.

2. Rahmen für die Analyse: Autorinnenhintergrund, Djebbar und Feminismus

In ihrer Laudatio zur Verleihung des Friedenspreises an Assia Djebbar (*1936 in Cherchell) charakterisiert Barbara Frischmuth diese als: „die Frau, die Dichterin, die Historikerin, die Filmemacherin berberisch-arabisch-muslimischer Abstammung, die französische Schriftstellerin aus Cherchell, Algerien, die arabische Intellektuelle aus Paris, Frankreich“ (2000, 17). Assia Djebbars⁷⁶ Leben und Wirken ist tatsächlich sehr vielschichtig. Sie hat vielsprachige, multikulturelle Wurzeln: Ihre Mutter entstammte einer Berberfamilie, ihr arabisch algerischer Vater war Grundschullehrer einer französischen Schule; ihre Muttersprache ist algerisches Arabisch, ihre Schriftsprache Französisch. Als Kind wurde sie im französischen Schulsystem ausgebildet, besuchte aber auch eine Koranschule. Obwohl aus einer traditionellen Familie, ermöglichte ihr der Vater eine gute Schulbildung und ein Studium. Djebbar meint diesbezüglich: „*De ne pas avoir pris le voile, c'était grâce à la langue et c'est grâce au père [...] la langue m'a apporté l'espace*“ (Dehane, 1992, 17'14"). Als erste arabische Frau wurde sie auf der *Ecole Normale Supérieure de Sèvres* zur Historikerin ausgebildet, 2005 wurde sie in die *Académie française* gewählt. Nach ihrem Studium in Frankreich kehrte Djebbar 1974 zunächst als Universitätsdozentin nach Algier zurück. Seit 1980 lebt sie allerdings wieder in Paris, unterbrochen von Lehraufträgen in den USA (seit 2001 in New York)⁷⁷.

Assia Djebbar bezieht sich in ihren Arbeiten auf die drei Diskurswelten der französischen, der schriftlichen islamischen und der mündlichen Kultur der Frauen aus dem Maghreb. Teil ihres cineastischen und schriftstellerischen Projekts war es immer, die letztgenannte Tradition festzuhalten und sichtbar zu machen. Sehr konkret umgesetzt hat

⁷⁶ Pseudonym für Fatima-Zohra Imalayène

⁷⁷ Vgl. <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/assia-djebbar> und <http://www.literaturfestival.com/festival/teilnehmer/autoren/2009/assia-djebbar>

sie dieses Anliegen erstmals 1979 mit einem zweistündigen arabischsprachigen semi-fiktionalen Film *La nouba des femmes du mont Chenoua* für das algerische Fernsehen⁷⁸ und 1982 mit der musikalischen Dokumentation *La zerda ou les chants de l'oubli* über die französische Okkupation des Maghrebs, in denen auch nicht-französischsprachige Frauen aus bildungsfernen Schichten und ruralen Gebieten zu Wort kommen. „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ bezeichnet Djebbar selbst als „une sorte de suite“ ihres ersten Films (Mortimer 1988, 200), der durch Sarahs Projekt „[de] mettre en musique une ville entière“ (Djebbar [1980] 2002a, 78) auf die darauffolgende Dokumentation verweist. In einem Interview in der filmischen Reportage „*Femmes d'Alger*“ von Kamel Dehane aus dem Jahr 1992 erklärt sie, dass ihre Arbeiten ein Gewebe aus vielen verschiedenen Frauenstimmen sein sollen, um sie in ihrer Vielfalt sichtbar zu machen. Sie als Autorin „*aimerai[t] bien passer inaperçue*“ (4'). Im Vorwort des Erzählbandes *Femmes d'Alger dans leur appartement* beschreibt Djebbar ihre Art und Weise, die Stimmen der Frauen 'hörbar' zu machen, folgendermaßen: „*Ne pas prétendre « parler pour », ou pis, « parler sur », à peine parler près de, et si possible tout contre*“ (Djebbar 2002, 9) – also nicht über andere Frauen schreiben, und nicht aus der Ferne für sie, sondern im besten Fall aus ihrer Mitte heraus, situiertes Sprachrohr sein. Djebbar will den dargestellten Personen eine eigene Stimme im Diskurs verleihen, ohne es sich anzumaßen, über sie hinweg zu sprechen, den algerischen weiblichen Schweigekult brechen, diskursiven Platz machen für „*la femme-regard et la femme-voix*“ (127f⁷⁹). Dies versteht Djebbar als „*première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit*“ (2002, 9) – was den immanent politischen Charakter ihres ästhetischen Schaffens betont.

Die Kondition und die Rolle der Frau in der Geschichte und Gegenwart Algeriens ist überhaupt das zentrale Thema ihrer Werke, die sich allesamt als Protest gegen die Unterdrückung, das Unsichtbarmachen und das Verstummen der algerischen Frauen lesen:

Depuis 1957, année du premier roman, l'auteur n'a cessé de s'engager dans ce combat pour la parole, la conquête de l'espace masculin, la reconnaissance et la libération du corps, en même temps que pour la renaissance au monde de la femme. (Déjeux 1984, 7)

– ein Kampf, der im Laufe des Schaffens von Assia Djebbar nach einem vorübergehenden Hoch im Anschluss an die algerische Unabhängigkeit 1962 immer wieder bedeutende

78 In einem Interview in der kurzen Doku „*Femmes d'Alger*“ von Kamel Dehane aus dem Jahr 1992, erklärt sie, dass sie bewusst das Format des Fernsehfilms gewählt habe, weil dies breitenwirksamer sei und sie diesen Film als eine Art Vermächtnis weiblicher algerischer Geschichte betrachte, der auch für in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkte, nicht-französischsprachige algerischen Frauen zugänglich sein sollte.

79 Falls nicht anders markiert, beziehen sich im Folgenden die Seitenzahlen auf Djebbar [1980] 2002.

Rückschläge erlitt⁸⁰. Vor diesen Ereignissen war sich Assia Djébar allerdings noch sicher:

L'avenir de la cité musulmane repose sur une énergie nouvelle et souterraine : N'ironisons pas, il ne s'agit pas ici de pétrole, mais de l'éveil, même en soubresauts, des consciences féminines, si, tout au moins, une communauté moderne musulmane doit être d'expression. (Djébar [1975] 1999, 82)

– eine Aussage, deren Optimismus mit Blick auf die algerische Gegenwart und die Geschichte der letzten 30 Jahre schmerzen mag, deren politische Botschaft aber gerade deshalb auch nichts an ihrer Dringlichkeit verloren hat.

Unter den Maghrebinischen Schriftstellerinnen ist Assia Djébar sicherlich „*non seulement la plus connue et la plus lue, mais aussi la plus étudiée par la critique littéraire*“⁸¹ (Thiel 2005, 139). Gleiches gilt im Rahmen dieser Diplomarbeit – wurden die anderen Autor_innen eher spärlich literaturwissenschaftlich behandelt, so ist die Liste an Monographien, Artikel, Diplomarbeiten und Dissertationen, die es alleine auf der Uni Wien über sie gibt, beachtlich. Zum Großteil konzentrieren sich diese Abhandlungen allerdings auf andere Texte bzw. Filme aus Djébars umfangreichen Werk oder behandeln andere Aspekte – konkret zum Thema der Freundschaft bei Djébar ist mir keine Abhandlung bekannt. Häufig finden sich Analysen zu Migrationserfahrung, Mehrsprachigkeit, (post)kolonialen Aspekten, Sprache und Oralität im Roman, weibliche Artikulation, dem Frauenbild im maghrebinischen Roman, Geschichte und Literatur, Traumata und Schweigen versus Artikulation, Frauen in muslimischen Kulturen und Gewalt in der Literatur⁸². Nur wenige Artikel beziehen sich auf „*Femmes d'Alger dans leur*

80 Besonders nachwirkend und drastisch waren diesbezüglich die blutigen Unruhen des Algerischen Bürgerkriegs, die 1988 begannen, 1998 offiziell beendet wurden, deren Auswirkungen und Spannungen aber bis heute andauern, und die zwischenzeitlich zu einer radikalen religiösen Fundamentalisierung größerer Bevölkerungsschichten geführt hatten – „*la tourmente, la dévoration, vertige d'une violence insoutenable qui a ciblé d'abord les femmes de tous âges, celles en mouvement*“ (Djébar 2002, 9f).

81 Zumindest im europäischen Raum hat sie große Bekanntheit erlangt und einen fixen Platz im frankophonen Kanon. Umso erstaunlicher fand ich es, als ich 2013 bei einem Kolloquium in Tlemcen einen Vortrag über die Rolle von Literatur beim Erlernen einer Fremdsprache als kulturelles Fenster hielt und als Illustration dafür meine Beziehung zu „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ und Assia Djébar erwähnte. Nur sehr wenigen Personen im Raum war Djébar ein Begriff. Generell hatten wenige meiner Gesprächspartner_innen Texte von ihr gelesen. Und diejenigen, denen zwar ihr Name, nicht aber ihre Arbeit bekannt war, taten sie gerne als nicht algerisch genug ab, da sie ausschließlich auf Französisch schreibe und das Land verlassen habe [ein Schicksal, das besonders feministisch-orientierte Schriftstellerinnen mit afrikanischen Wurzeln häufig teilen].

82 Um hier nur ein paar zu nennen:

Polyphonie im Roman: Thiel, Veronika: *Assia Djébar. La polyphonie comme principe générateur de ses textes*, 2005.

Trauma und Literatur: Kopf, Martina. *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djébar und Yvonne Vera*, 2005.

Geschichte und Identität: Murray, Jenny. *Remembering the (Post)colonial Self. Memory and Identity in the Novels of Assia Djébar*; 2008.

Frau in der algerischen Geschichte. Turk, Nada: *Assia Djébar : solitaire solidaire ; une étude de la lutte des Algériennes pour les libertés individuelles dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar*; 1994:

appartement“, keiner darunter explizit auf das Thema der Freundschaft zwischen den Frauen. Als sehr hilfreich für diese Analyse hat sich die schon im Theorieteil erwähnte Analyse Birgit Wagners zu „Erzählstimme und mediale Stimme“ (2006) erwiesen, da hier auf die politisch-ethische Dimension der narrativen Strukturen der Erzählung hingewiesen wird:

Assia Djebar konstruiert ihre Erzählung so, dass Frauen eine Stimme bekommen, durch ihr Schreiben macht sie die privaten Stimmen von Frauen öffentlich. Die Stimmen werden von der Oralität in die Schriftlichkeit überführt und die Türen des Harems werden von innen, nicht von außen geöffnet. (Wagner 2006, 156)

Birgit Wagner arbeitet auch ausführlich heraus, dass die Erzählung starke metareflexive Elemente über die Literatur und das Schreiben selbst enthält, bzw. inwieweit man sie – unter anderem durch Sarahs Arbeit an einer Dokumentation über die weiblichen Stimmen und Gesänge Algeriens bzw. Algiers – als *mise en abyme* des Schreibakts von Assia Djebar verstehen kann (2006, 156). Dieser Aspekt wird in der folgenden Analyse ausgeklammert, sei hier aber ob der Parallele zu Grobóty erwähnt.

3. Thematische und stilistische Analyse

Assia Djebar fällt im hier ausgewählten Vergleichskontext insofern etwas aus dem Rahmen, als sich ihre Geschichte nicht auf ein einziges Freundschaftspaar konzentriert, sondern ein Netzwerk an Frauensolidarität darstellt. Außerdem steht die Freundschaft in „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ nicht direkt im Fokus der Geschichte. Diese ist laut Birgit Wagner viel eher eine des „Erzählen-Könnens oder des nicht-erzählen-Könnens“ (2006, 154), eine narrative Reflexion über die Gegenüberstellung von Schweigekult versus heilender, befreiender Wirkung von Erzählen und Sprechen. Assia Djebar schreibt gegen einen „*culte du silence*“, der den algerischen Frauen anerzogen werde und den sie als eine „*seconde mutilation*“ bezeichnet, an ([1980] 2002b, 254). Schweigen, Geschichte(n) erzählen und Stimme haben sind sowohl inhaltlich als auch strukturell die zentralen Aspekte dieser Erzählung.

Den möglichen Rahmen für dieses Erzählen und Sprechen finden die Protagonistinnen allerdings in einem Netzwerk (außerfamiliärer) Frauensolidarität und Freundschaft⁸³. Die Erzählung ist dadurch ganz maßgeblich von der Darstellung von

83 Zur Verwendung der Begriffe Solidarität und Freundschaft: Solidarität wird hier im Sinne eines Zusammenhaltens in größeren, diffuseren Frauenzusammenhängen verstanden. Die Unterstützung, die Baya und Sonia Anne entgegenbringen, ist in diesem Sinne solidarisch – sie kennen die Französin nicht, sind aber für sie da, weil sie durch Sarah erfahren, dass Anne alleine ist und emotionale Unterstützung braucht. Ähnliches gilt für die Reaktion der Frauen, als die *porteuse d'eau* sich im Hammam verletzt und sie sie ins Spital begleiten und dort an ihrer Seite ausharren (108ff). Insofern ist Solidarität hier

Frauenbanden getragen. Assia Djébar selbst meint dazu in einem Interview: „*Le rapport couple est complètement au niveau des femmes*“ und in Bezug auf die Darstellung von Sarah und Anne: „*Dans cette nouvelle, est éclairée l'amitié de deux femmes*“ (Mortimer 1988, 200). Die Freundschaft zwischen den Frauen bestimmt die Erzählung sowohl strukturell als auch inhaltlich. Wie dies narrativ gelöst ist, soll die folgende Analyse zeigen.

3.1 Frauensolidarität versus Isolation

Im Schutz ihrer Wohnzimmer, Hinterhöfe und des Hammams schaffen die weiblichen Charaktere der Geschichte füreinander Orte des Erzählens, die lebensnotwendig für sie sind (vgl. das Beispiel Annes, die nach ihrem Suizidversuch von Sarahs Frauennetzwerk aufgefangen und durch deren Nähe neuen Lebensmut findet; sie wird quasi 'zurück ins Leben erzählt'). Diese lebensnotwendige Solidarität, das Selbstverständnis des Beisammenseins unter Frauen und die damit verbundenen freundschaftlichen Bande sind allerdings laut Djébar im 'modernen' Algerien gefährdet. Ihre Kritik der Immobilisierung und des Unsichtbarmachens der algerischen Frauen kombiniert sie mit Kritik an einer Auslegung der Modernisierung, die traditionelle Frauenbindungen zerstört und die algerischen Frauen in eine noch größere, weil einsamere Isolation führt.

In „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ zeigt sie diesbezüglich mehrmals auf, wie drastisch sich architektonische oder ökonomische Modernisierung auf Frauen in streng patriarchalen Gesellschaften auswirkt, wenn damit keine kulturelle und gesellschaftliche Hand in Hand geht:

[Sarah] songe aux femmes cloîtrées, même pas dans un patio, seulement une cuisine où elles s'asseyent par terre, écrasées de confinement... [...] Plus de terrasses, plus de trouées du ciel au-dessus d'un maigre jet d'eau, pas même la fraîcheur consolatrice des mosaïques usées ... (87)

Ein Beispiel dafür ist auch die Geschichte, die Baya im Hammam mitanhört: In einem sozialistischen Dorf hätten die ungebildeten Frauen die Wasserhähne in ihren Häusern zerstört, um weiterhin jeden Tag zum Brunnen gehen zu müssen – und damit außer Haus und in Kontakt miteinander zu kommen. Bedauert die unbekannte Badende „*L'ignorance !*“ dieser Frauen, so antwortet Baya vehement: „*-La liberté ! [...] Comment leur a-t-on construit les nouvelles maisons ? Fermée, chacune, sur elle-même...*“ (102).

Diese in den späten 70er Jahren verfasste Kritik Djébars kann man aus heutiger Sicht,

Unterstützung und Zusammenhalt in einem sozialen Netzwerk, ist aber nicht mit tieferen Gefühlen für eine bestimmte Person verbunden. Das Verhältnis zwischen Anne und Sarah hingegen ist freundschaftlich. Die beiden kennen einander, sind sich gegenseitig Vertraute, der Grad der Verantwortung, die sie füreinander empfinden ist größer (so bittet eben Sarah Sonia, sich um Anne zu kümmern, während sie arbeiten muss)

traurigerweise, als sehr heillosig bezeichnen⁸⁴.

Dabei verherrlicht Djébar allerdings Frauengemeinschaft nicht. Das Beispiel des Schicksals von Fatma, der *porteuse d'eau*, zeigt, dass diese bei fehlender Solidarität nicht minder furchtbar als soziale Isolation ist. So erinnert sich die alte Wasserträgerin im Delirium an ihre Zeit bei der Familie ihres Ehemannes, an die sie ihr Vater verkauft hat und von der sie eines Nachts wegläuft. Die Frauen dieser Familie machen ihr, der Neuen, das Leben durch ihre Verachtung und ihr Misstrauen zur Hölle. Nach ihrer Flucht findet sich Fatma zwar als Prostituierte alleine auf der Straße wieder, sie sagt sich aber: „*plus de belles-sœurs me tâtant chaque matin 'quand se décidera-t-elle à être grosse, celle-là?*“ (116). Ein anderes Beispiel ist die Beobachtung Sarahs auf einer ihrer Wanderungen durch die Stadt. Sie denkt darüber nach, dass ironischerweise die einzigen „*femmes libres de la ville*“ (87) jene sind, die vor Sonnenaufgang das Haus verlassen, um in die neu gebauten Bürogebäude putzen zu gehen. Nach getaner Arbeit gingen die Frauen sofort nach Hause:

Les femmes libres de la ville repartent chez elles, rêvent devant un café sur la table basse, au fils aîné qui grandira, qui, bien sûr, deviendra lui aussi un de ces chefs d'étage : elles pourront enfin fermer leur porte et surveiller à leur tour les jeunes filles pour les maintenir à l'abri, entre des murs. (88)

Hier werden Frauen sich gegenseitig zu Gefängniswächterinnen, weil das Bewusstsein für Solidarität und gesellschaftliche Freiheit fehlt.

Dennoch bedauert Djébar an mehreren Stellen den Verlust der Gemeinschaft in den Patios und Hinterhöfen von 'damals', wo die Frauen zwar ebenfalls eingesperrt gewesen wären, aber sich zumindest durch geteilte Geschichten und Gesänge gegenseitig unterstützen und einen kollektiven Wissensschatz oral weitergeben hätten können: „*Les voix chuchotées de ces femmes oubliées en ont développé des fresques irremplaçables et ont tressé ainsi notre sens de l'histoire*“ (257). Eine Modernisierung, die mit dieser traditionellen Frauensolidarität bricht, weil sie Kleinfamilien in abgetrennten Wohnungen unterbringe, die Frauen aber weiterhin von öffentlichen Plätzen fernhalte, führe zum Verlust dieser oralen Form des geschichtlichen Bewusstseins – und damit auch zu einem Identitätsverlust, weil: „*La mère semble avoir monopolisé en fait la seule expression authentique d'une identité culturelle, limitée certes au terroir [...], mais en tout cas*

84 Algerien versucht seinen massiven Wohnungsmangel nach wie vor durch die Errichtung riesiger Satellitenstädte und Vorstädte zu bekämpfen, in denen sich Hochhäuser niedriger Qualität aneinanderreihen – dazwischen pfeift der Wind. An Gemeinschaftsorte wird nicht gedacht. Gibt es in den Vorstädten schon nur wenige Cafés für Männer, so finden sich keine Orte, wo Frauen bzw. Frauen und Männer zusammenkommen könnten. Die Problematik ist hier ähnlich gelagert wie in gewissen französischen HLMs und *banlieues*, die uns aus Medien wohl besser bekannt sind – nur dass in Algerien aktuell weitergebaut wird, öffentliche Verkehrsanbindungen (noch) schlechter bis gar nicht vorhanden und besonders Frauen und Mädchen somit tatsächlich regelrecht Gefangene dieser Satellitenstädte sind.

concrète et ardente d'affectivité“ (257). Über die junge algerische Frau, die aus ihrem traditionellen Umfeld ausbricht, dabei aber sämtliche Verbindungen trennt, schreibt sie daher warnend:

Elle troque le gynécée et la communauté ancienne contre un face-à-face souvent fallacieux avec l'homme. [...] Ainsi, ce monde de femmes, quand il ne bruit plus de chuchotements de tendresse complice, de plaintes perdues, bref du romantisme d'enchantement évanoui, ce monde-là devient brusquement, aridement, celui de l'autisme. ([1980] 2002b, 259)

Die moderne, algerische Frau sieht sie oftmals in ein neues, vielleicht noch umfassenderes Schweigen gehüllt, weil ihr neben der öffentlichen Stimme nun auch noch das Stimmengewirr, die Gesänge und die Geschichten der Frauengemeinschaft von früher fehlten. Diese Argumentation geht interessanterweise in eine ähnliche Richtung wie die der schon im Theoriekapitel erwähnten Irene Stoehr, laut der ja Modernisierungsprozesse von einer Kontrolle von Kommunikationsstrukturen betroffen seien, die vor allem auf Frauen abziele und gewachsene Strukturen für größere, diffusere Frauenzusammenhänge zerstöre (1993, 103).

Diesem doppelten Verstummen der algerischen modernen Frau hält Djebbar in *„Femmes d'Alger dans leur appartement“* nun die aktiv geschaffenen und gepflegten Freundschaftsbande zwischen Frauen wie Sarah, Baya, Sonia oder auch Anne entgegen, die es jenen erlauben, das Schweigen zu brechen, ihre Ängste und Sorgen zu artikulieren. In einem Interview meint Djebbar diesbezüglich:

Quand je me pose des questions sur les solutions à trouver pour les femmes dans des pays comme le mien, je dis que l'essentiel, c'est qu'il y ait deux femmes, que chacune parle, et que l'une raconte ce qu'elle voit à l'autre. (Interview mit Mortimer 1988, 205)

Dass dies allerdings keine Selbstverständlichkeit ist und reflektiert und gelernt werden muss, zeigt Sarahs Entwicklung in der Erzählung, die im Folgekapitel skizziert werden soll.

3.2 Sarah als *pierre de patience* – von der *femme-regard* zur *femme-voix*

So vielstimmig und multiperspektivisch Djebars Geschichte auch sein mag, ihre Erzählstränge werden doch von einer Figur zusammengehalten, gehen von ihr aus bzw. führen zu ihr zurück. Sarah ist die zentrale Protagonistin der Erzählung, quasi deren diskursive Schnittstelle, um die herum die Frauen in der Diegese aufeinandertreffen und in deren Richtung sie ihre Geschichten erzählen. *„Sarah rêveuse. Sarah silencieuse“* (102) ist

dabei selbst bis kurz vor dem Ende der Erzählung schweigsam. Durch beinahe die ganze Geschichte hindurch ist sie verschlossen, gibt nichts von sich selbst preis, sammelt aber die Geschichten der anderen – und dies sowohl beruflich im Forschungszentrum als auch privat als Zuhörerin ihrer Freundinnen und Bekannten. Birgit Wagner nennt Sarah einen „weibliche[n] Sokrates“ (2006. 156). Sie schenkt den anderen ein offenes Ohr und entlockt ihnen ihre Geschichten: Annes Geschichte ihrer zerbrochenen Familie nach ihrem Selbstmordversuch (65ff); Bayas Sorge darüber, dass sie noch nicht verheiratet ist (201); Fatmas Lebensgeschichte (108ff), Leilas Traumata von Gefängnis und Folter (118f).

Dabei ist Sarah für die anderen die ganze Geschichte hindurch „*la silencieuse*“ (119), die sich sowohl über ihre Vergangenheit als auch über ihre Gefühle bedeckt hält. Sie selbst hat das Gefühl, es nicht zu schaffen, wirklich in Kontakt mit den anderen zu treten: „*Quand les autres me parlent, leurs mots sont détachés... [...] Est-ce pareil quand je parle, si je parle ? Ma voix ne les atteint pas. Elle reste intérieure*“ (64). Als sie die Geschichte der zerstörten Wasserhähne hört, denkt sie sich : „*Que casser en moi, ou à défaut en dehors de moi, pour retrouver les autres ? Retrouver l'eau qui court, qui chante, qui se perd, elle qui libère mais peu à peu en chacune de nous*“ (102).

Wie ihre oben zitierten trockenen Beobachtungen über die „*seules femmes libres*“ (88) Algiers zeigen, ist sie den größten Teil der Erzählung hindurch eher skeptisch, was ihren Unabhängigkeitskampf von damals, ihre Gegenwart und die Zukunft der algerischen Frauen anbelangt. Sie selbst nimmt sich zwar die Freiheit, sich den Großteil ihrer Zeit alleine in der Öffentlichkeit zu bewegen – und zwar sowohl als berufstätige Frau, als auch in ihrer Freizeit als Getriebene, die ihre Stadt zu Fuß erkundet, deren Leben nach dem Gefängnis von „*errances de la journée*“ (94) geprägt ist und die ihrem zukünftigen Ehemann Ali beim ersten Aufeinandertreffen auf seine Frage, was sie im Leben mache, antwortet: „*Je ne me laisse pas de marcher dehors, savez-vous?*“ (94)⁸⁵. Aber, wie sie Anne anvertraut, kann sie sich (noch) nicht wirklich an dieser ihrer Freiheit erfreuen. So verfolgt sie zum Beispiel der Gedanke an ihre Mutter, die starb, während Sarah im Gefängnis saß, und die sie daher an ihrer Freiheit nie teilhaben hat lassen können: „*Mais ma mère et son*

85 Eine Aussage, deren Tragweite man tatsächlich nur verstehen kann, wenn man mit algerischen Gepflogenheiten vertraut ist. Das Konzept, freiwillig und alleine durch die Stadt zu wandern, ohne ein bestimmtes Ziel zu haben, ohne etwas erledigen zu müssen und ohne dabei begleitet zu werden, ist schon generell nicht sehr verbreitet – für eine Frau aber absolut ungewöhnlich. Sich alleine und ohne offensichtliche Beschäftigung in der Öffentlichkeit aufzuhalten ist nicht 'normal' und verlangt von der jeweiligen Frau ein bestimmtes Maß an Willenskraft und innerer Stärke – weil sie den Blicken der Männer rundherum standhalten muss bzw. dementsprechend oft angesprochen wird. (Dies habe ich selbst so erlebt bzw. wurde es mir auch in Gesprächen mit algerischen Frauen unterschiedlichen Alters und unterschiedlichen Kleidungsstils immer wieder bestätigt. Um alleine und ohne Ziel auf die Straße zu gehen, bedarf es einer bewussten Entscheidung und vor allem einer große Portion Selbstbewusstsein).

ombre tassée [...] je n'arrivais pas à la libérer ! ... Ma mère est morte, sans même concevoir en idée cette vie zigzagante qui est mienne“(127). Im Hinblick auf das Schicksal ihrer Mutter und das vieler Frauen, deren häusliches und familiäres Eingesperrtsein sie tagtäglich von der Straße aus beobachtet, empfindet Sarah ihre Freiheit als 'gestohlene' – eine Freiheit, die so viele andere Frauen rund um sie nicht haben:

J'ai beau circuler dehors, conduire ma vie au jour le jour en improvisant et vraiment à ma guise, j'ai beau jouir, il faut bien dire le mot, de toute cette « liberté », or une seule question me taraude : cette liberté là, est-elle vraiment à moi ? (127)

In einem Interview beschreibt Assia Djebar Sarah als Frau, die, zwar nicht besonders optimistisch ist, aber verbissen weiterkämpft:

[Elle] n'est pas tellement optimiste sur le sort des femmes; en même temps elle lutte comme si la force de la lutte se concentrait dans ces lieux où les confrontations sont plus terribles qu'ailleurs. (200)

Zeichen des Optimismus zeigt Sarah erst am Ende der Erzählung, als sie mit Anne (die nicht in ihr Flugzeug gestiegen ist, die weiterleben, und zwar in Algier, weitermachen will) im Auto vom Flughafen zurück in Richtung Stadtzentrum fährt. Die Stimmen der beiden Frauen vermischen sich in einem gemeinsamen Summen und Singen, und in einem gemeinsamen Hoffen auf eine hellere, freiere Zukunft:

L'une et l'autre femme fredonnait.

- Un jour, nous prendrons ensemble le bateau ! [...] Non pour partir, non, pour contempler la ville quand s'ouvriront toutes les portes... Quel tableau alors ! Jusqu'à la lumière qui en tremblera !

L'autre ajouta qu'elles ressusciteraient enfin la joie orgueilleuse des corsaires d'autrefois, les seuls de cette ville qu'on avait appelés « rois », sans doute aussi parce qu'ils avaient été renégats. (130)

Das Aufeinandertreffen und sich-einander-Öffnen von Anne und Sarah nimmt also für die Entwicklung beider eine richtungsweisende Bedeutung ein – und stellt auf der Metaebene sowohl eine Reflexion über das sich-einander-Anvertrauen als auch über einen kulturübergreifenden Dialog zwischen 'europäischen'/'westlichen' und 'algerischen' Frauen dar.

Sarah und Anne – „l'essentiel, c'est qu'il y ait deux femmes, que chacune parle“

Dass diese oben zitierte letzte Szene Sarah und Anne gehört, die letzten Aussagen der Französin und der Algerierin sich vermischen und nicht mehr eindeutig zugeordnet werden können, ist signifikant. Die Freundschaft zwischen den beiden eröffnet gedanklichen Raum auf mehreren Ebenen.

Zunächst zeigt es, wie sehr „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ eben (auch) die Geschichte einer Freundschaft ist. In der Erzählung wird der größte Raum im

Stimmengeflecht der Beziehung zwischen Anne und Sarah eingeräumt. Die Freundschaft zwischen Sarah und Anne steht am Anfang und am Ende der Geschichte, sie prägt die Abfolge der Ereignisse und löst einen Großteil der Zusammentreffen in der Geschichte aus (Sarah geht zur Familie des *hazab*, weil sie Sonia darum bittet, Anne Gesellschaft zu leisten, daher finden sie sich dann auch alle gemeinsam im Hammam ein, wo sie auf Fatma treffen etc.). Assia Djébar meinte diesbezüglich selbst:

Dans cette nouvelle, est éclairée l'amitié de deux femmes. À un moment donné, la Française dit, "Je viens dans cette ville pour mourir." Je dois dire que ce détail pris de la réalité m'avait bouleversée. En même temps, c'est symbolique: j'ai amené ce personnage dans cette ville pour trouver des raisons de vivre. (in einem Interview mit Mortimer 1988, 200)

Die Gründe zum Leben findet Anne in der Freundschaft und der Solidarität, die ihr die algerischen Frauen entgegenbringen: in den offenen Gesprächen mit Sarah, in den liebevollen Berührungen der Frauen im Hammam (wo sich Baya und Sonia „maternellement“ um sie kümmern (97)), im freudvollen Zusammensein mit den anderen im Haus des *hazab*, wo sich traditionelle und moderne Frauen mischen und gemeinsam feiern, wo die Zytologin Baya von ihrem „*anormale du jour*“ (91) mit Riesengenitalien erzählt und sich Sonia spaßeshalber ein Y Chromosom wünscht, während Kinder herumtollen, junge Frauen tanzen und ältere Essen und Henna vorbereiten:

Anne est assise sur le seuil des chambres basses, près de la mère de Sonia et d'une vieille enturbannée qui décoient de paillettes multicolores des pâtisseries [...] Genoux ouverts et bras tendus, comme si elle avait laissé tomber un poids, Anne écoute appels ou exclamations juvéniles sans les comprendre. (89)

Die algerischen Frauen schenken Anne also neuen Lebensmut, indem sie ihr ermöglichen, Teil ihrer Gemeinschaft zu sein. Gleichzeitig nimmt Anne allerdings nicht nur in Empfang, sie gibt auch – und zwar unter anderem, in dem sie Sarah Zeit und ein verständnisvolles Ohr für ihre Geschichte schenkt. Dadurch steht die Geschichte auch für eine „*recherche de dialogue ou d'équilibre entre femmes algériennes et femmes européennes, ou occidentales*“ (Djébar im Interview mit Mortimer 1988, 200).

Durch ihre Zeit mit Anne begreift Sarah schließlich die heilende Wirkung des Erzählens und des sich Mit-teilens :

Je ne vois pour nous aucune issue que par cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite ? Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin ... (122)

Erzählen und Zuhören, sich am Sprechen und am Gehörten Abarbeiten wird hier beschrieben als ein Weg, zu sich selbst zu finden, den Schleier abzulegen – das

freundschaftliche Gespräch eröffnet also eine Vision, die aus der totalen Fremdbestimmung herausführt.

„*Tard dans la nuit, enfin, elle se délivra...* » (124). In dem Zimmer, in dem sie selbst nur wenige Tage zuvor Anne die Möglichkeit gab, ihre Lebensgeschichte zu erzählen, spricht Sarah gegen Ende der Erzählung endlich über ihre Jugend (die Zeit im Gefängnis, die Folter, die Nachricht des Todes ihrer Mutter, die Mädchengemeinschaft der Inhaftierten) und was sie davon bis in die Gegenwart plagt. Am Ende ihrer Erzählung vor der Freundin misst sie genau diesem Akt eine heilende und kraftspendende Bedeutung zu:

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, *parler entre nous*, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons!... La femme-regard et la femme-voix. (127f, meine Hervorhebung)

Dieses Erzählen traumatisierender Ereignisse „*entre nous*“ ist signifikanterweise dem Schicksal Leilas gegenübergestellt. Diese hat ihr Leiden in den Mädchengefängnissen sehr früh publik gemacht, mehrmals vor Gericht ausgesagt. Im Fieberwahn redet sie sich vor Sarah bei deren Besuch in Rage:

Il me faut parler, Sarah! Ils ont honte de moi! Je me suis desséchée [...] Peut être parce que j'ai trop déclamé dans les tribunaux d'hier, je suis trop souvent entrée en transes publiques et quand les frères applaudissaient, je croyais ... (elle rit). Y a-t-il jamais eu des frères, Sarah... dis? (120)

Dadurch wurde sie zur Nationalheldin stilisiert, fühlt sich aber von den ehemaligen Kampfgenossen verlassen und verraten⁸⁶. In dieser Szene steht Sarah Leilas Worten noch relativ hilflos gegenüber. Auf Leilas Vorwurf, man habe von Sarah nie etwas über ihre Folter erfahren, kann sie nur wortlos ihr Oberteil ausziehen und die lange, bläuliche Narbe unterhalb ihrer Brust als stumme Zeugin präsentieren. Im Kopf reflektiert sie genau, was gerade passiert: „*J'ai toujours eu des problèmes avec les mots !*“ (120), sagen kann sie allerdings nichts. Alles, was sie Leila in diesem Moment von ihrer Zuneigung und ihrem „*élan purement sensuel*“ (120) zeigen kann, ist eine stumme Umarmung. Dieser Besuch bei der fiebernden und von nationalen Interessen ausgenutzten Leila ist es aber auch, der Sarahs Nachdenken über ein heilendes Sprechen anregt. Sie verortet diese Befreiung von einer erdrückenden Geschichte allerdings klar außerhalb des politisch-nationalistischen Rahmens, und zwar in einem unterstützenden, verständnisvollen, freundschaftlichen,

86 Dies ist ein Motiv, das sich interessanterweise auch in der südafrikanischen *Post-Independence* Literatur häufig findet: Weibliche Guerillas, deren Aussagen und Geschichten zwar für nationale Narrative gebraucht wurden, deren Schicksal als Frauen von den früheren Kampfgenossen später dann aber übersehen wurde. (Vgl. dazu Meg Samuelson: *Remembering the nation, dismembering women?: Stories of the South African transition* (2007) über Vergewaltigung und Schweigen: In welche Logik schreibt man sich beim Sprechen über Vergewaltigung ein, wann kann Schweigen auch *Resistance* sein?)

weiblichen Umfeld.

3.3 Narrative Strukturen – Beziehungsgeflechte in Djebars „*miroirs multiples*“

In einem Interview meinte Assia Djebbar 1988 bezüglich der zukünftigen Rolle der algerischen Frauen in der Gesellschaft und ihres Kampfes für Gleichberechtigung und mehr Freiheiten:

La solution se cherche dans des rapports de femmes. J'annonce cela dans mes textes, j'essaie de le concrétiser dans leur construction, avec leurs miroirs multiples. (Mortimer 1988, 205)

Hier spricht Djebbar selbst an, was schon weiter oben behauptet wurde, nämlich, dass das Thema der Freundschaft bzw. der Solidarität die Erzählung nicht nur inhaltlich, sondern auch formal prägt.

Freundschaft wurde im Theoriekapitel als eine gegenseitige, unhierarchische, vielfältige Form der sozialen Beziehung definiert, die auf Freiwilligkeit, Wechselseitigkeit und einem ausgewogenen Maß an Liebe und Respekt bzw. Distanz basiert. Dies, so wurde argumentiert, impliziert Raum für gegenseitiges Sprechen bzw. gegenseitiges Definieren der Beziehung, gegenseitige Offenheit für die Vision des oder der jeweils anderen. Im Folgenden soll gezeigt werden, inwiefern Djebars Erzählung genau diese Merkmale strukturell umsetzt.

Untersucht man „*Femmes d’Alger dans leur appartement*“ auf die narratologischen Kategorien der Fokalisierung und der Stimme hin, so muss man zunächst feststellen, dass Assia Djebbar keinem einheitlichen Muster folgt. Die Erzählung stückelt mosaik- bzw. fragmentartig unterschiedlich lange Passagen aus wechselnden Perspektiven und von verschiedenen Stimmen erzählt zusammen. Es gibt nicht die *eine* Handlung, die sich samt Spannungsbogen durch die Geschichte zieht, sondern eher Leitmotive (wie das miteinander-Sprechen, das (Ver)Schweigen, die Erinnerung), die den roten Faden bilden, von dem aus die Protagonist_innen auf unterschiedliche Art und Weisen ihre Geschichten weiterspinnen. Autodiegetische Traum- bzw. Deliriumspassagen wechseln sich dabei mit auktorialer Erzählweise ab, direkte und erlebte Rede kommen ebenso vor wie Bewusstseinsstrom oder erzählte Rede.

Interessant ist hierbei, dass nur jene Teile der Geschichte in autodiegetischer Form erzählt werden, in denen die Protagonist_innen 'unbewusste' Sprechakte durchführen. Die Männer und Frauen, die Passagen in der Ich-Form schildern, tun dies im Zuge wirrer Träume (vgl. etwa gleich der Beginn der Geschichte, wo Ali von der Operation träumt, die

er wenig später tatsächlich ausführt, nur dass in seinem Traum Sarah auf dem Operationstisch liegt und sich Operationssaal und Folterkammer der Vergangenheit vermischen (61ff)), totalen Erschöpfungszuständen (wenn Fatma, die *porteuse d'eau* nach ihrem Unfall durch halb Algier zum Krankenhaus gefahren wird und wie im Trancezustand ihre Lebensgeschichte erzählt (108ff)) oder Fieberwahn (wenn Leila, die *porteuse de feu*, von ihrer Folter spricht (118ff)). Homodiegetisch sind die Passagen also immer nur dann, wenn die Erzähler_innen sich in Zuständen befinden, in denen sie vom Geschehen rund um sie herum abgekapselt und die nur aus einer sehr subjektiven Perspektive vermittelbar sind.

Der größte Teil der Geschichte ist allerdings heterodiegetisch und dabei aus sowohl personaler als auch auktorialer Perspektive erzählt, wobei selbst bei diesen heterodiegetischen Passagen die Distanz stark reduziert ist. Es dominieren direkte, erlebte und gedankliche Rede. Szenen mit mehr als einer Figur sind von Dialogen geprägt. Die Figuren dürfen in ausgedehnten Dialogpassagen also auch dann für sich selber sprechen, wenn nicht durch sie fokalisiert wird oder sie nicht die Erzählerin oder der Erzähler sind. Der Großteil der Stimmen wird dadurch bewusst als situiert dargestellt. Die auktoriale Stimme dagegen ist sehr diskret, begnügt sich meist damit, die äußeren Umstände zu erläutern, ähnelt oftmals einer Regieanweisung. Der Verweis auf Djebars Arbeit mit Film drängt sich in diesem Zusammenhang überhaupt auf. Birgit Wagner vergleicht die multiperspektivische Struktur des Textes mit der einer „alternierende[n] Montage“ (2006, 153). Weite Teile wirken durch die vielen Dialoge und die rahmenden Beschreibungen des jeweiligen Settings beinahe drehbuchartig. So zum Beispiel in einer der ersten Szenen, in denen Sarah Anne nach deren Suizidversuch dazu bringt, sich zu übergeben:

Dans la salle de bains de marbre verdâtre, gestes de Sarah précis, efficaces: le robinet grandement ouvert, Anne au-dessus de la baignoire vomissant longuement. Sarah apporte le nécessaire: bidon d'eau, serpillière, éponge; tant de dégâts à réparer. (65)

An dieser Passage erkennt man deutlich, wie zuerst die auktoriale Stimme – einer Regieanweisung gleich – den Dekor der Szene beschreibt, nach dem Semikolon aber in eine erlebte Rede (Sarahs) übergeht. Darauf folgen eine paar Sätze mit Fokalisierung durch Sarah: „*Dans la glace au-dessus du lavabo, elle se voit debout: derrière la Française aux cheveux trop longs [...] vaincre l'odeur de la vomissure ...*“ (65); dann eine kurze dialogische Passage zwischen Sarah und Anne, in der Anne sich für die Umstände, die sie gemacht hat entschuldigt. Im Anschluss kommt eine längere Passage, wo nur Anne spricht, unterbrochen von ganz kurzen auktorialen und personalen Beobachtungen aus Sarahs Sicht.

-Un coup de cafard!... ricane Anne. Un vrai mélo: désarroi d'une femme mûre et

abandonnée, suicide raté!... Il n'y a qu'une inconnue: pourquoi arriver de si loin jusqu'ici, pour cela?
Son geste du bras, haché, désignant les coussins et le matelas, maintenant rangés.
-J'aurais dû te le dire hier, quand tu m'as attendue au port (elle soupire... retrouve sa douceur): Sarah, je suis venue ici pour mourir ! (66)

Anne richtet ihre Rede zur auf dem Boden sitzenden Sarah, die ihrerseits aber nichts sagt, ganz Ohr ist: Sarah „*désire soudain se fondre dans l'obscurité*“ (66). Durch sie wird hier also fokalisiert, und zwar auf Anne, die somit Objekt der Blickregie ist. Allerdings ist es Annes Stimme, die 'gehört' wird, sie ist also Subjekt der Stimme.

Meiner Meinung nach spiegelt diese Passage sehr deutlich wider, wie sensibel Assia Djébar in ihrer Erzählung mit Fragen der Repräsentation bzw. des Verhältnisses von Objekt- und Subjektstatus umgeht. Aufbau und Fragmentierung der Geschichten können, wie schon erwähnt wurde, als narrative Spiegelung Picassos kubistischer Malweise verstanden werden (vgl. Gharbi 2004, 78). Assia Djébars Erzählung führt Picassos Variationen weiter, sie dekonstruiert den männlichen, kolonialen Blick und macht die Frauen zu den Subjekten der Äußerung und der Blickregie. Sie kehrt den Delacroix'schen Blick auf den Harem und die Frauen, die auf dem Gemälde in träger Schweigsamkeit verharren und den Betrachter tolerieren, um und verleiht ihnen in ihrem Text Subjektpositionen. Nicht mehr länger Objekt des männlichen oder westlichen Blicks oder fremder Identitätszuschreibungen (etwa durch westliche Feminismen), sollen diese Frauen sein. Jede einzelne Frau wird bei Djébar zum Sprachrohr ihrer Gesellschaft.

Im Text wird keine der Frauenstimmen von einer anderen völlig überlagert, die Frauen erzählen sich gegenseitig und definieren sich übereinander. Dies macht die komplizierte narrative Struktur, der ständige Wechsel der Fokalisierung und Erzählstimmen und das Spiel mit erlebten und direkten Reden aus unterschiedlichen Perspektiven möglich.

3.4 Intertextualität und eine Genealogie der Frauen

Dieses Stimmengeflecht lässt sich aber auch in Zusammenhang mit dem eingangs ausgeführten genealogischen Verständnis der Kategorie 'Frau' bringen. Anne fragt sich diesbezüglich, während sie Sarahs Geschichte anhört: „*Chaque femme vit-elle pour son propre compte, ou d'abord pour la chaîne des femmes autrefois enfermées, génération après génération ?*“ (124). Man könnte Djébars narratives Netz in diesem Sinne als ein Palimpsest verstehen, das sich aus verschiedenen Traditionen und Perioden speist, aber keinem Diskurs den Vorrang gibt. Die einzelnen individualisierten Stimmen stehen

gleichberechtigt nebeneinander, verfließen ineinander, decken sich aber nie gegenseitig völlig ab, das Andere bleibt beständig durchscheinend. In diesem Zusammenhang und auch in Bezug auf den schon mehrmals erwähnten besonderen Status der Stimme in Djebars Werk, finde ich Karlheinz Stierles Aussage: „Die Stimme des Textes ist begleitet vom Rauschen der Intertextualität“ (Stierle, 354), eine sehr passende Beschreibung für „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“. So könnte man auch folgende Aussage Fatmas aus dem Diwan der *porteuse d'eau* verstehen:

Je circule, moi la femme, toutes les voix du passé me suivent en musique, chant heurté, cris cassés, mots en tout cas étrangers, voix multiples tournant la villa à midi métamorphosée... (110)

Durch dieses Bild von Sprache und Geschichte kann man Djebars literarisches Suchen nach und Einfangen von Frauenstimmen als genealogisches Projekt bezeichnen. 'Frau' meint hier keine Essenz, keinen Kern einer wahren Identität, sondern eine lange Kette an aneinandergereihten, überlagerten, sich ergänzenden und weiterspinnenden Geschichten. Beide, Annes und Fatmas zitierte Aussage beziehen weibliche Stimme auf eine geschichtlich bedingte, gewachsene Form der Artikulation, von der sie sich nicht lösen können oder wollen, die sie aber weiterdenken und die vor allem divers ist. In diesem Sinne ist Djebars Erzählung auch im Hinblick auf die postkoloniale Kritik eines unreflektierten, ethnozentrischen Feminismus ergiebig, ist Djebars doch darauf bedacht, ihre Protagonistinnen zu individualisieren, 'Frau' nicht als universelle, vereinheitlichende Kategorie zu denken (vgl. etwa, wenn Sarah im Hinblick auf Annes Frage „*Comment se fera le passage pour les femmes arabes?*“ warnt : „*N'est-ce pas trop tôt (...) pour parler au pluriel ?*“ (123) und dafür sensibilisiert, dass auch die Kategorie '*femmes arabes*' eine Verkürzung darstellt).

Conclusio „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“

Verfolgt die Protagonistin Sarah in „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ das „*projet documentaire*“ (78), ihre Stadt durch die Stimmen, die sie aufnimmt, sammelt und analysiert, musikalisch zu dokumentieren, so ist dies eine Spiegelung dessen, was Assia Djebars mit ihrer Erzählung versucht. Sie verewigt die maghrebinische weibliche Kunst des Geschichtenerzählens von Ohr zu Ohr, setzt sich in ihrem künstlerischen Schaffen aber durchaus kritisch mit den alten Traditionen auseinander, indem sie sie unter neuen Gesichtspunkten betrachtet und neben den Praktiken einer neuen Gesellschaft stehen lässt. Das freundschaftliche, gleichberechtigte Gespräch, das Frauen emotionale Unterstützung bietet, ihnen aber auch relative Unabhängigkeit und Freiheit zugesteht, stellt sie als

Hoffnungsschimmer für die moderne (algerische) Frau dar. Freundschaft und Solidarität zwischen Frauen stellt für die Protagonist_innen in „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ die soziale Bindung dar, die sie durchs Leben trägt und ihnen Alltag und Traumata erträglich macht. Assia Djebar fängt diese Freundschaftsbeziehungen durch ein komplexes narratives Geflecht ein, in der die Stimmen der Frauen gleichberechtigt nebeneinanderstehen und das diskursiven Raum für verschiedene Blickregionen und Erzähler_innenstimmen schafft.

III) Virginie Despentes: *Baise-moi* (1993) – Punk, Sex und *gu/yn-affection*

1. Thematische Aspekte, Charakterisierung der Protagonistinnen, Aufbau

Manu stößt zufälligerweise eines Nachts am Bahnhof einer französischen Provinzstadt auf Nadine. Die beiden jungen Frauen tun sich zusammen und begeben sich auf einen *Roadtrip*, der sich als mörderischer, infernal entpuppt. Nach unabhängig voneinander erlebten Erniedrigungen und begangenen Morden (Manu) bzw. Totschlag (Nadine), ziehen die beiden Protagonistinnen gemeinsam – willkürlich um sich tretend, vögelnd und schießend – durch Frankreich, bis eine der beiden erschossen, die andere verhaftet wird. *Thelma und Louise* – nur schwärzer, blutiger.

Baise-moi ist wohl einer der verstörendsten Romane der zeitgenössischen frankophonen Literatur, dessen Einordnung schwer fällt – daher muss auch dieser erste, allgemeinere Teil etwas länger ausfallen. Selten konfrontiert ein Text seine Leserinnen und Leser mit so viel (körperlicher, verbaler, sexueller, roher) Gewalt, so viel Erniedrigung getaucht in bitter-schwarzen Humor, so viel derber Sprache, deren Brutalität sich doch immer wieder in gekonnten Wortspielen und im literarischen Spiel mit narrativen Strukturen und intermedialen, musikalischen Anspielungen⁸⁷ verliert. Claudia Martinek beschreibt Despentes Roman jedenfalls treffend als eine der „*écritures plus que 'noires'*“⁸⁸ während und nach deren Lektüre einen das kalte Grauen packe: „*on en a froid dans le dos*“ (2005, 57).

Körperliche Übergriffe, Diebstahl, *hardporn* Sex, Prostitution, Sadomasochismus, Drogen, Punk, scharfe Munition und Blutbäder säumen den *Roadtrip* von Manu und Nadine quer durch Frankreich: Zwei Frauen am Rande der Gesellschaft, die einander finden, und aus ihrem doppelten Opferstatus heraus in einem fulminanten Echo männlicher Gewalt Racheakte an einer Gesellschaft feiern, die ihnen die Rolle des Ertragens und der Erniedrigung zuweist – und das alles begleitet von ihrem hysterischem Lachen⁸⁹. Die

87 Ein weiterer Vergleich drängt sich auf: Virginie Despentes – eine französische, punkige, *queere* Elfriede Jelinek? *Baise-moi* als französische *Roadtrip*-Version von *Die Ausgesperrten*? Verachtung, ungerechte Morde aus Zorn über die Ungerechtigkeit der Welt; Sexualität als Machtfrage und eine betrogene Generation zeichnen beide Romane aus - aber in *Baise-moi* gibt es mehr Sex, mehr Blut, mehr Freundschaft, weniger Träume und, vor allem, keine männlichen Anführer.

88 Damit spielt sie auch auf Despentes intertextuelles Spiel mit dem *roman noir* an, dem Nicole Fayard einen ganzen Artikel widmet (2006) und auf den Despentes selbst verweist, indem sie dem zweiten Teil des Romans ein Zitat von James Ellroy voranstellt. Mit den Anlehnungen an den *roman noir* und das *road movie* eignet sich Virginie Despentes somit zwei traditionellerweise männlich konnotierte Genres an.

89 Den schwarzen Humor und das „*rire grinçant*“ des Romans behandelt Virginie Sauzon in ihrem Artikel „*Le rire comme enjeu féministe*“ als den „*lieu ludique et décomplexé de la résistance*“ des Texts (Sauzon 2012)

beiden erleben mit in jeder Hinsicht tödlichen Konsequenzen (beinahe) bedingungslos abartigen Spaß, indem sie ihre gesellschaftliche Objekt- und Abjektisierung an die Spitze treiben (vgl. Reynaud 2002), übertreiben, jede Regel, jede Moral, jedes Gesetz brechen. Der bewundernde Gedanke Nadines beim Betrachten eines Pornoheftes ist Programm für die beiden Protagonistinnen: „*Transgression. Elle fait ce qui ne se fait avec un plaisir évident. Le trouble vient en grand partie de l'assurance tranquille avec laquelle elle se dévoile*“ (139). Das gesellschaftskritische Potential des Romans wird getragen bzw. überschattet von der nihilistisch-aggressiv-indifferenten Zerstörungswut seiner Protagonistinnen, ihrer verdrehten Moral, aber auch der Gewalt, die sie selbst als Frauen in benachteiligten Milieus erfahren. Der mörderische Trip der Frauen kann als Rache an einer Gesellschaft, die ihnen die Verliererposition zugewiesen hat, gelesen werden. Opfer machen sich selbst zu Tätern. Dies ist in seiner Brutalität, Willkür und Zelebrierung des Abartigen zwar durchgehend abstoßend und empörend, durch die Konsequenz seines Nihilismus aber auch faszinierend, durch die dargestellte Zuneigung und den hochgehaltenen Wert freundschaftlicher Treue sogar anrührend – auf beunruhigende Art und Weise, vor allem auch vor dem Hintergrund der dargelegten Freundschaftstheorien und ihrem Fokus auf ethische Prinzipien.

Der Roman ist heterodiegetisch erzählt, besteht aus drei Teilen und ist zusätzlich noch in kurze Kapitel unterteilt, die in alternierender Fokalisierung von Manus oder Nadines Perspektive dominiert werden. Der erste Teil erzählt die wenigen Stunden, die die beiden jungen Frauen zu ihren ersten Morden führen. Dabei macht er anschaulich, inwieweit Manu (*la petite*) und Nadine (*la grosse*) in jeder Hinsicht Verliererinnen des Systems sind bzw. wie sehr ihnen das auch ganz genau bewusst ist. Vgl. Manu in einer erlebten Rede: „*Elle finit toujours par bien se faire à l'idée qu'il y a une partie de la population sacrifiée ; et dommage pour elle, elle est tombée pile dedans*“ (16).

Nadine lebt relativ apathisch vor sich hin. Ihr Alltag ist bestimmt durch Alkohol- und Pornokonsum, Prinzipien oder Wünsche hat sie eigentlich keine – phlegmatisch-ironisch mutet es an, wenn sie sich selbst fragt: „*Peut-on être lassant d'amoralité?*“ (21) oder auf Manus Frage nach ihrem letzten großen Wunsch angibt: „*Du sexe avec un trav. Ça me dirait bien. Mais on peut pas dire que j'y tiens énormément non plus*“ (113). Ihr Geld verdient sie, in dem sie sich prostituiert – ihre Spezialität dabei sind sado-masochistische Praktiken, die sich an ihrem Körper abzeichnen: Ihr Rücken ist von Striemen und Narben übersät: „*Des traînées sombres lui éclaboussent tout le dos comme*

une fresque rageusement raturée. Inquiétants hiéroglyphes déchainés dans la chair“ (98⁹⁰). Ihr Körper ist Arbeitsinstrument, Ware, die sie an jeden verkauft, der genug bietet: „*Même les plus vieux et les plus sales peuvent venir sur elle. Pourvu qu'ils paient comptant, elle se couche sur le dos pour servir à n'importe qui*“ (47). Die Wohnung teilt sie sich mit Sévérine, „*pas une fille comme ça*“ (9) die in ihrer (erfolglosen) Suche nach dem 'Richtigen' und in der peniblen Aufmerksamkeit, die sie ihrem Körper und ihrem Auftreten widmet, einen totalen Gegenpol darstellt – was beide Frauen schwer ertragen. Als Nadine einen Anruf von ihrem guten Freund Francis erhält, der ihr mitteilt, dass er jemanden getötet habe und ihre Hilfe brauche, und gleich darauf einer ihrer Stammfreier über ihren Preis jammert („*ces trucs que t'as dans le dos, tu les avais pas avant, ce serait logique que tu baisses un peu les tarifs, non?*“ 60), verliert sie die Kontrolle. Beim ersten mäkeldenden Kommentar von Sévérine erwürgt sie sie und fährt mit dem Zug zu Francis, wo sie prompt Zeugin seiner Ermordung wird – und den letzten Zug ins Nirgendwo verpasst.

Manu lebt in einer Pariser *banlieue*, in der männliche Gewalt den Ton angibt: ein Milieu von Drogendealern, Vergeltungstaten, (häuslicher) Gewalt gegen Frauen. Sie hat keine besonders große Meinung, weder von sich selbst, noch davon, was sie im Leben erwarten kann. Sie lebt für Alkohol und Sex, ihre ewigen Geldsorgen bessert sie durch gelegentliche Auftritte in *hardporn* Sexvideos auf (Nadine wird sie später als Protagonistin eines von ihr geschätzten Tierpornos wiedererkennen (89), das daraus resultierende Gespräch über die Pornoszene bildet den Grundstein ihrer Freundschaft).

Manu n'a pas l'âme d'une héroïne. Elle s'est habituée à avoir la vie terne, le ventre plein de merde et à fermer sa gueule. Il n'y a strictement rien de grandiose en elle. À part cette inétanchable soif. De foutre, de bière ou de whisky, n'importe quoi pourvu qu'on la soulage. [...] Elle est en relative osmose avec le monde, trouve presque tous les jours de quoi boire et un garçon pour l'enfiler. [...] Il faut pour s'exalter [...] un sens de la sublimation et du respect de soi qui font défaut à Manu (14).

Aus diesem relativ indifferenten Kreislauf aus Alkohol, Sex und Handgreiflichkeiten reißen sie der angebliche Selbstmord ihres Bekannten Camel in polizeilichem Gewahrsam, eine grauenhafte Gruppenvergewaltigung, die sie mit ihrer Bekannten Karla über sich ergehen lassen muss (und der diese zum Opfer fällt, weil sie sich, im Gegensatz zu Manu, wehrt und protestiert) und die Nachricht, dass ihr guter Freund Redouan von Dealer-Kollegen einen Denkkzettel verpasst bekommen habe: alle Knochen gebrochen und das Gesicht verätzt. In betrunkenem Zustand zieht sie beim Betrachten ihres geschundenen Körpers daraus die Konsequenz: Sie bricht bei ihrem Exfreund Lakim ein, stiehlt sein ganzes Geld und seine Waffe und zieht los, rächt Camel und Redouan mit zwei ersten

90 Falls nicht anders angegeben, beziehen sich die Seitenzahlen im Folgenden auf: Despentès [1993] 2002.

Morden, verschwindet ins Haus ihrer Mutter, um sich dort zu verkriechen. Dort wird ihr jedoch klar: „*Je ne suis pas une femme d'intérieur moi. Je suis une femme de rue et je vais aller faire un tour*“ (83). Draußen wird sie Nadine am Bahnhof finden.

Dieser erste Teil des Romans ist geprägt von der Darstellung von Gewalt, Erniedrigungen und Zwängen in bestimmten Milieus, die (vor allem) Frauen treffen: Rohe Gewalt wie die Gruppenvergewaltigung und die Beschreibung von Frauen, die von ihren Partnern verprügelt werden (38); verbale Erniedrigung von Frauen durch ihre Partner (21) bzw. durch die Kommentare von fremden Männern auf der Straße (48). Das Beispiel Sévérines, die ihren Körper fast manisch pflegt und ihren Selbstwert daran misst, ob sie den Richtigen findet und in die Norm fällt oder nicht („*Elle se traque le corps avec une vigilance guerrière, déterminée à se contraindre le poil et la viande aux normes saisonnières, coûte que coûte*“ (8)), zeigt aber auch subtilere Zwänge auf.

Nadine und Manu werden als doppelte Verliererinnen des Systems dargestellt: Sie sind Frauen und am Rande der Gesellschaft zu Hause. Der erste Teil des Romans zeichnet ihren individuellen Ausbruch aus ihrem jeweiligen passiven Opferstatus nach bzw. dient er dazu, die Parallelen zwischen den Frauen aufzuzeigen, die, obwohl sie charakterlich sehr unterschiedlich sind⁹¹ doch einen sehr ähnlichen Lebenswandel und ähnliche Zukunftsperspektiven haben, nämlich *keine*.

Der zweite Teil des Romans deckt die gemeinsame Zeit von Manu und Nadine ab. Eine Woche lang ziehen sie mit gestohlenen Autos von Hotel zu Hotel und amüsieren sich. Manu diesbezüglich: „*Faut être raide, faut beaucoup boire à partir de maintenant. Et attraper du loup. Plus tu baisses dur, moins tu cogites et mieux tu dors*“ (104). Sie ziehen dabei alle Register: nehmen Drogen, konsumieren Unmengen an Alkohol, stopfen Junk-Food auf möglichst unappetitliche Art und Weise in sich hinein (Manu „*parle le plus souvent possible la bouche pleine [...] salé sucré confondus*“ (94)), wechseln ständig ihre Haarfarben und -schnitte, haben Sex (neben- und voreinander, nicht miteinander), sobald sich die Möglichkeit bietet, vergewaltigen (200f), verunstalten Hotelzimmer (Manu zieht sich zum Beispiel während ihrer Menstruation nackt aus, beschmiert sich selbst mit ihrem Blut und zieht Blutspuren über den gesamten Teppichboden 152f⁹²), rauben und morden –

91 Nadine eher apathisch und unfähig, ihre Emotionen zu zeigen („*elle a souvent des attitudes de gros bébé battu*“ (133); Manu ständig überdreht, laut und in Bewegung („*Elle en fait trop systématiquement: trop de bruit, trop d'excitation, trop de vulgarité*“ 94)

92 Eine Szene, mit der Virginie Despentes ihrer Zeit voraus ist – seit den 2000er Jahren ist das Konzept des *free bleeding* in der vor allem amerikanischen links-feministischen Bloggerinnenszene ein Begriff: „*Free Bleeding refers to the practice of abstaining from using feminine hygiene products during menstruation. In February 2014, free bleeding was promoted by members of 4chan as a prank to convince women that feminine hygiene products were a form of patriarchal oppression*“ (vgl. „Free Bleeding“)

und zwar völlig willkürlich alles, was ihnen vor die Waffe läuft, wenn sie gerade Lust dazu haben. Moralischen Prinzipien folgen sie dabei kaum – einzig zwei Prämissen behalten sie im Hinterkopf: kein Gemetzel bei 'Arabern' (Manus Vorgabe (161)) und durchhalten bis zum 13. in Nancy, wo Nadine einen gefälschten Pass übergeben muss. Francis' letzter Wille wird dadurch zum anvisierten Endpunkt ihres Trips: *„le 14, on pourrait se payer un mur“* (155), meint Manu. Es ist den beiden klar, dass ihr Trip ein abartig böser und ein zeitlich begrenzter ist. Daher holen sie an Überreizung und Transgression heraus, was in ihrer Situation möglich ist. Aus einem Affekt heraus erschießt Nadine in einer Patisserie sogar einen fünfjährigen Jungen, weil die kleinbürgerliche Atmosphäre alte Komplexe in ihr anrührt. Kurz bevor sie abdrückt puscht sich Nadine mit dem Gedanken *„S'exclure du monde, passer le cap. Être ce qu'on a de pire. Mettre un gouffre entre elle et le reste du monde. Marquer le coup“* (158f) – die totale Selbst-Abjektion und -Exklusion, um jemand zu sein⁹³. Bis auf Manus Feststellung *„Un gamin, c'est abusé. Franchement, je l'aurais pas fait. Mais t'as eu raison: faut abuser“* (161), und ihr daraufhin ausgesprochenes Verbot *„je ne veux pas de carnage chez les Arabes. T'as pas de principe, toi“* (161)⁹⁴ kommentieren sie die ethisch-moralische Dimension ihres Geschehens allerdings nie.

Die einzigen Kommentare über ihre Taten sind ästhetischer Natur, wenn vor allem Manu darüber nachdenkt, wie sie wohl beim Morden aussieht und wie sie das meiste für sich aus dem Spektakel herausholen kann – und zwar nicht bezüglich materieller Beute, sondern im Sinne ästhetisch-hedonistischen Empfindens: *„D'un point de vue strictement visuel, c'est plus probant que la première fois. Plus de couleurs. Et puis elle est moins novice, elle en profite mieux“* (75) oder Nadine, die *„se surprend à regretter que cette image ne passe pas au ralenti et à remarquer que c'est une réflexion qu'elle a volée à Manu“* (159). In diesen Passagen werden Manus und Nadines Akte als Performance stilisiert, die sie beinahe wie für eine Kamera ausführen⁹⁵ – ähnlich der Arbeit der *hardeuses* in den Pornos, die Nadine sich anschaut und ausführlich kommentiert. Als Nadine auch eine Waffe verlangt, gerät Manu darüber in Verzückung: *„Quelle chouette idée, quelles choréographies de rêves on va pouvoir inventer toutes les deux!“* (137). Diese

93 Sénéchal weist in ihrer Diplomarbeit auf die Verbindung des von Nadine zu Beginn ständig wiederholten *„tuer qn“* mit *„tu es qn“* hin (2013, 40). Mord wird hier zur Voraussetzung der Selbstaffirmation.

94 Manu drückt sich zwar auch diesbezüglich so politisch inkorrekt wie möglich aus – Depentes' Roman wurde aber, unter anderem von Virginie Sauzon, auch dahingehend analysiert, inwieweit sie Sexismus als systemisches Phänomen untersucht, ohne dabei blind für Rassismus-Fragen zu sein und in typisch rassistische Rhetorik zu verfallen. Die *banlieue* wird bei ihr nicht zum Ort des vergewaltigenden Arabers, sondern der systemischen, patriarchalen Gewalt, die über einzelne Individuen hinausgeht und die als System angegriffen werden muss. (vgl. Sauzon 2012)

95 Teilweise erscheint es tatsächlich so, als würde der Roman seine Verfilmung schon 'mitdenken'. Auf jeden Fall ist das Medium des Films im Bewusstsein der Protagonistinnen ständig präsent.

Fixierung auf das Visuelle und die Ästhetik ihrer Akte kann man als Parallele zu Nadines Faible für *hard*-Pornos und deren Protagonistinnen lesen, aber auch als metafiktionalen Kommentar und Verweis auf die ästhetische Ebene des Romans deuten⁹⁶.

Der Höllentrip der beiden Protagonistinnen endet erst, als Manu von einem Verkäufer erschossen wird, als sie alleine Besorgungen machen will, und sie Nadine in einer rührenden Szene im Wald mit Alkohol übergießt und verbrennt: „*Elle caresse Manu à la tempe, essaie de rester digne pour lui parler un peu: -Je vais te laisser là. J'espère que c'était aussi bien pour toi que pour moi*“ (238).

Der dritte und kürzeste Teil zeigt Nadine alleine in ihrer beständig wachsenden Angst und Trauer um Manu. Sie übergibt Fatima und Tarek, dem Geschwisterpaar, das sie gemeinsam mit Manu kennengelernt hat und für das sie als eine Art Freundschaftsdienst einen Raubüberfall verübt haben, die erbeuteten Diamanten, verbringt noch eine Nacht mit ihnen, und macht sich dann auf, um Selbstmord zu begehen. Gerade als sie auf einer Parkbank sitzend abdrücken will, stürzen sich Polizisten auf sie:

Elle est à plat ventre par terre. Les bras solidement maintenus vers l'arrière par un homme à genoux sur elle. Désarmée, encerclée [...] Ces choses qui devaient arriver. On croit pouvoir y échapper. (249)

2. Virginie Despentes als „une espèce d'anarcho-féministe“

Virginie Despentes: geboren 1969 in Nancy, Autorin, Regisseurin, Essayistin, Punk-Musikerin und -Texterin, Ex-Prostituierte, Ex-Pornokritikerin, „*une madone de la littérature 'trash'*“⁹⁷. 1993 publiziert sie *Baise-moi*, ihren ersten Roman, 2000 verfilmt sie ihn gemeinsam mit Coralie Trinh Thi. Der Film wird nach Skandalen in Frankreich zensiert, als Kategorie X eingestuft. Der (inter)nationale Aufruhr rund um die Verfilmung bringt sie schließlich zur Theorie:

La levée de boucliers provoquée par la sortie du film en France a soulevé des questions qui m'ont beaucoup interpellée. Pourquoi notre vision du sexe et notre propos sur le viol déclenchent-ils des réactions aussi violentes, qui ont conduit à la censure du film ? Ces questions m'ont amenée à me définir par rapport au féminisme qui jusque-là ne me concernait que de loin. („Despentes: anarcho-féministe“ 2007)

96 Also vielleicht als augenzwinkernder, vorweggenommener Kommentar auf die Reaktion von Literaturkritiker_innen, die tatsächlich hauptsächlich auf inhaltliche Aspekte fokussiert sind und die stilistische Ebene des Romans zumeist außen vor lassen. Dies kritisiert z.B. Nadia Louar (2009) die davon auch eine Ausnahme bildet und eine Analyse der Depent'schen Sprachverwendung, insbesondere ihres Spiels mit der Doppeldeutigkeit umgangssprachlicher Begriffe, vorlegt und die „*complexité et richesse d'un texte littéraire qui se manifeste justement par la pluralité générique, linguistique et identitaire*“ (3) hervorhebt.

97 „Virginie Despentes. Écrivaine française“ <http://evene.lefigaro.fr/celebre/biographie/virginie-despentes-3335.php> <06.03.2014>

2006 erscheint *King Kong Théorie*, autobiographischer Essay und feministisches Pamphlet. Darin spricht sie die Themen an, deren Darstellung in *Baise-moi* viele so verstörten – Pornographie, Prostitution, Vergewaltigung, weiblicher Körper und Sexualität, Kapitalismus und Gegengewalt als feministische Antwort auf männliche Gewalt. Sie zeigt darin ihre Affinität zum amerikanischen Lesbofeminismus – der für sie im Gegensatz zu einem längst überholten, völlig konservativen 'französischen' Feminismus steht⁹⁸. Generell sieht sie sich allerdings als „*un électron libre, une espèce d'anarcho-féministe*“ („Despentes: anarcho-féministe“ 2007), die überhaupt erst das Nachdenken über ihre eigene Vergewaltigung zum Feminismus gebracht habe, da sie davor, aufgewachsen als Angehörige der weißen, westeuropäischen Mittelschicht nach der zweiten Frauenbewegung, Genderfragen nicht davon abgehalten hätten, zu machen, was sie wollte (Despentes 2006, 19).

Virginie Despentes' Feminismus ist ein radikaler, kämpferischer. Geschlechterrollen und -identitäten sieht sie als konstruiert und wandelbar:

Que les femmes sont des lascars comme les autres, et les hommes des putes et des mères, tous dans la même confusion. [...] C'est chacun son terrain. L'éternel féminin est une énorme plaisanterie“ (142f)

– vor allem aber als sozio-kulturell bestimmt: „*Je vois la condition féminine liée à la classe et à l'appartenance raciale*“⁹⁹ („Despentes : anarcho-féministe“ 2007).

Immer wieder betont sie daher auch, wie wichtig situiertes Sprechen sei, Offenlegung von Position und Zielpublikum. Aus dieser Perspektive heraus kritisiert sie sehr stark den 'französischen Feminismus' als salonfähigen, akademischen Feminismus der weißen, gut-situierten, gut-gebildeten Frau, die ihr Maß als universell annehme:

C'est important de préciser d'où je viens, c'est à dire ni des classes aisées ni de l'université, parce qu'en général les femmes qui prennent la parole féministe sont des femmes qui viennent d'un milieu social bien particulier, la haute bourgeoisie, et qui ont une formation scolaire bien particulière, l'université. On aimerait bien qu'elles pensent, elles aussi, à préciser d'où elles prennent la parole. (Interview mit Arbizu 2008)

In *King Kong Théorie* deklariert sie folgerichtig auch ganz klar ihren Anspruch, für eine

98 „J'ai écrit ce livre en France, où se pose la question de la traduction des livres féministes américains publiés dans les années 90. [...] La décision d'écrire King Kong Théorie, dans mon pays d'origine, est d'abord une invitation à lire ce qui a été écrit et non traduit (Sprinkle, Paglia, Carole Queen, Pheterson, etc) [...] Le discours féministe français a été confisqué, dès les années 70, par des blanches bourgeoises hétérosexuelles issues des cultures religieuses.[...] Le féminisme français s'est retrouvé un peu moribond, pas très excitant pour les gens de ma génération“. (Interview mit Arbizu 2008)

99 Eine Aussage, die auch deutlich macht, warum Nadine und Manu Männer, Frauen und Kinder aus gut- und kleinbürgerlichem Milieu willkürlich und ohne mit der Wimper zu zucken abknallen, Frauen aus ihrem (Schatten-)Milieu aber aus brenzligen Situationen retten (Fatima), bei Männern aus ihrem Milieu bzw. besonders bei den doppelt benachteiligten 'beurs' zumindest einen Grund für ihre Gewalt brauchen (Manu erschießt Moustaf, weil er an Redouans Denkmalszettel beteiligt war – dies ist einer der wenigen Morden mit Motiv im Roman).

bestimmte Gruppe an Menschen zu sprechen; nämlich für all jene, die nicht in eine bestimmte weiße, kapitalistische, bürgerliche Gesellschaft der Gewinner_innen passen:

J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. (2006, 9)

Für ein Verständnis von *Baise-moi* sehr erhellend sind vor allem die kontroversen Thesen im Kapitel über Vergewaltigung und Gegengewalt. Desportes stützt sich darin auf die ihrerseits höchst umstrittene amerikanische Theoretikerin Camille Paglia, die Vergewaltigung als dem binären Geschlechterschema inhärent ansieht, somit als ein Risiko, das Frauen, die sich frei bewegen wollen, eben eingehen und mit dem sie fertig werden müssten (Desportes 2006, 44f). Damit wendet sie sich vor allem gegen das Narrativ der Vergewaltigung, das Frauen zum 'Schutz' einsperrt:

Paglia nous permettait de nous imaginer en guerrières, non plus responsables personnellement de ce qu'elles avaient bien cherché, mais victimes ordinaires de ce qu'il faut s'attendre à endurer si on est femme et qu'on veut s'aventurer à l'extérieur. Elle était la première à sortir le viol du cauchemar absolu, du non-dit, de ce qui ne doit surtout jamais arriver. Elle en faisait une circonstance politique, quelque chose qu'on devait apprendre à encaisser. Paglia changeait tout: il ne s'agissait plus de nier, ni de succomber, il s'agissait de faire avec. (Desportes 2006, 43)

Dies ist ein Grundgedanke, der schon bei Manu in *Baise-moi* durchkommt, wenn diese nach ihrer Vergewaltigung zur völlig aufgebrachten Karla meint: „*On est encore vivantes, j'adore ça*“ (56), und „*Ma chatte [...] j'y ai rien laissé de précieux [...] C'est juste des trucs qui arrivent ... On est jamais que des filles*“ (56f). Die Gewalt, die ihr widerfährt, wird nicht minimiert, aber ihr Wille zum Überleben, Weitermachen, zur Schadensbegrenzung wird betont.

Die Vergewaltigung (sowohl als metaphysischer als auch konkreter Akt) wird dabei für Desportes zum konstituierenden Aspekt der weiblichen Identität: „*À ce moment je me suis sentie femme, salement femme, comme je ne l'avais jamais senti, comme je ne l'ai plus jamais senti*“ (47). Gerade weil sie unumgebar sei, müsse man lernen mit ihr umzugehen, vorzusorgen. In *King Kong Théorie* drückt Desportes ihre Wut darüber aus, dass Vergewaltigung in der Gesellschaft omnipräsent, aber ein Tabuthema sei bzw. über sie nur als das große, furchtbare, unsagbare Verbrechen gesprochen werden könne – dass Frauen nicht gelehrt würde, sich zu wehren, sondern ihnen nur Angst als Selbstschutz eingeimpft würde:

Je suis furieuse contre une société qui m'a éduqué sans jamais m'apprendre à blesser un homme s'il m'écarte les cuisses de force, alors que cette même société m'a inculqué l'idée que c'était un crime dont je ne devais pas me remettre. (Desportes 2006, 47)

Generell attackiert sie die Metaphysik, die mit dem Körper der Frau in unserer Gesellschaft

verbunden ist. Ihr Gegenvorschlag ist Transgression: 'Weibliche' Gewalt als Reaktion auf 'männliche' Gewalt, Prostitution als mögliches Machtmittel der Frau, ihren Körper und ihre Sexualität zu ent-mystifizieren – alles Aspekte, die aus *Baise-moi* bekannt erscheinen.

Besonders Despentès' Aufruf zur Gegengewalt führte dabei zu Empörung, auch in feministischen Kreisen. In *King Kong Théorie* greift Despentès die Kritik daran auf, um das fiktionale Statement von *Baise-moi* noch einmal, auch theoretisch, zu wiederholen:

Mais les femmes sentent la nécessité de l'affirmer encore: la violence n'est pas une solution. Pourtant, le jour où les hommes auront peur de se faire lacérer la bite à coups de cutter quand ils serrent une fille de force, ils sauront brusquement mieux contrôler leurs pulsions 'masculines' [...] C'est étonnant qu'en 2006 [...] il n'existe pas le moindre objet qu'on puisse se glisser dans la chatte quand on sort faire un tour dehors, et qui déchiquetterait la queue du premier connard qui s'y glisse. Peut-être que rendre le sexe féminin inaccessible par la force n'est pas souhaitable. (Despentès 2006, 46ff)

– hier wieder der typische, trocken-brutale Despent'sche Humor und der kämpferische Aufruf zu Gegen(-darstellung von) Gewalt, die schon in *Baise-moi* zugleich fasziniert und vor den Kopf stößt.

Betont sei hier noch – und dies ist auch ein Aspekt, der bei *Baise-moi* wichtig ist –, dass Despentès an keiner Stelle in ein essentialisierendes Mann-versus-Frau-Denken verfällt. Gender Kategorien sind bei ihr immer fließend, wandelbar, intersektional bedingt. Feminismus ist für sie daher auch eine, im wahrsten Sinne des Wortes, revolutionäre und kollektive Vision:

Le féminisme est une aventure collective, pour les femmes, pour les hommes, et pour les autres. Une révolution, bien en marche. Une vision du monde, un choix. Il ne s'agit pas d'opposer les petits avantages des femmes aux petits acquis des hommes, mais bien de tout foutre en l'air (2006, 145)

3. Freundschaft allgemein im Roman

Eingangs wurde kurz erwähnt, dass die Darstellung der Freundschaft und der damit verbundenen Werte in *Baise-moi* auf beunruhigende Weise anrührend ist. Man könnte tatsächlich argumentieren, dass Freundschaft der einzige positive Wert ist, der sich durch den gesamten Text zieht, die einzige Kraft, für die Manu und Nadine bereit sind, Pläne zu schmieden und an deren Einhaltung zu arbeiten – auch wenn sich diese Kraft immer wieder als eine nihilistisch-destruktive erweist. Dies betrifft nicht nur die zarten Bande, die zwischen den beiden Frauen entstehen, sondern auch Manus Beziehung zu Redouan, Nadines zu Francis oder das Verhältnis der beiden zu dem Geschwisterpaar Fatima und Tarek, zu dem sie in kürzester Zeit Vertrauen fassen.

Was alle diese Verhältnisse prägt, ist eine gewisse Bereitschaft, in der Katastrophe bedingungslos alles zu geben, im Alltag aber zu versagen, in Indifferenz zu versinken. So ist Manu zu Beginn des Romans nicht willens, ernsthaft mit Redouan über seine Spielchen im Dealer-Milieu zu sprechen. Kurz bevor ihm das Gesicht verätzt wird, denkt sie noch: *„Elle aurait dû chercher à lui faire comprendre. Elle hausse les épaules, après tout elle n'est pas éducatrice“* (29). Später gilt ihr erster Mord allerdings der Rache für Redouan und schickt sie ihm zwei gestohlene Walkmans, bruchsfest eingewickelt in erbeutete Geldscheine – neben dem Diamantenraub die vielleicht einzig 'sinnvolle', zielgerichtete Tat ihres Höllentrips (151). Und ähnlich ist sich Nadine im Klaren darüber, dass Francis sie nur deswegen seine Rezepte für die Apotheke fälschen lässt, um sie auf dem Laufenden darüber zu halten, welche Drogen er nimmt – sie unterschreibt jedoch alles schweigend (77). Nadine ist bewusst *„à quel point Francis est seul, et comme il aurait besoin de quelqu'un qui soit capable de l'accompagner, de le secourir. À quel point, elle en est incapable“* (46). Nach Francis' Anruf ist sie dann allerdings sehr wohl fähig, ihr altes Leben hinzuschmeißen (Totschlag und Flucht), um zu Francis zu eilen und ihm zu helfen – und sich damit selbst aus der Resignation zu retten. Die Freundschaft zu Francis wird als Nadines einzige bewusste, ambitionierte Tat in der Vergangenheit dargestellt: *„Combien de temps passé à s'imprégner de lui, combien de renoncements pour qu'il consente à la garder près de lui. Elle l'a choisi contre le monde. Une fois pour toutes, et elle sait que c'était le bon choix“* (46). Insofern ist es signifikant, dass Manu sie kurz nach seiner Ermordung aufgabelt. So wie Nadine Francis 'gegen die Welt' ausgewählt hat, lässt sie sich von Manu wählen – und folgt ab diesem Zusammentreffen jedem Wunsch der *petite*.

Über seinen Tod hinaus bestimmt Francis den Weg der beiden Frauen – seine Verabredung am Bahnhof von Nancy am 13. wird zu ihrer persönlichen und wortwörtlichen Deadline. Im einzigen mir bekannten Artikel, der sich konkret mit der Freundschaft zwischen Manu und Nadine beschäftigt (sich dabei allerdings auf die Verfilmung bezieht) und untersucht, inwieweit diese feministisch-politisches Potential inne habe und mit Janice Raymonds Theorien zur *gynaffection* parallel gelesen werden könne, interpretiert Sophie Bélot diesen Aspekt als eine der regressiven Tendenzen im Roman – letztlich dominiere der Geist eines toten Mannes den *Roadtrip* der beiden Frauen (2008, 15). Dem möchte ich insofern widersprechen, als dass es bei Desportes' Feminismus nicht darum geht, Männer und Frauen einander dichotom gegenüberzustellen. Desportes kritisiert wohl die soziale Konstitution einer Kategorie Frau als Opfer einer Kategorie Mann – Sexismus als System. Ihr Feminismus ist dabei aber immer ein intersektionaler

und sensibel dafür, dass die gesellschaftliche Auffassung von *gender* von den klassischen Kategorien *sex*, *class* und *race* abhängt. Ihr Roman proklamiert keine essentialisierende Abkehr von Männern, keine Suche nach einer frauenbestimmten Welt, sondern eher eine Hinwendung zu und einen Zusammenschluss mit den *Underdogs* einer kapitalistisch-patriarchalen, normierten Gesellschaft, die deren Regeln weder befolgen können – noch wollen. Francis, Redouan, Fatima und Tarek sind alle Verlierer_innen des Systems – brechen aber auch seine Regeln. Francis, Redouan und Tarek sind kleine Gauner ohne Zukunftsperspektive, gebrochen von einer Gesellschaft, die ihnen schon von vornherein nur einen Schattenplatz letzter Klasse zugestanden hat – aber an jeder Stelle verhalten sie sich respektvoll gegenüber den Frauen im Roman. Fatima entspricht als *beurette*, 'Opfer' von Inzest, das das Tabu ausspricht (sogar seinen Gefallen daran äußert) und Opfer einer Polizeikontrolle in jeder Hinsicht dem Geschmack Nadines und Manus. Diese vier Personen können daher, im Gegensatz zu den 'Sévérines' dieser Welt bzw. den Frauen, die häusliche Gewalt passiv ertragen und vertuschen, von Manu und Nadine als Gleiche anerkannt und akzeptiert werden, sind 'freundschaftsfähig' und haben somit als einzige einen gewissen Einfluss auf die Taten von Manu und Nadine.

Freundschaft bzw. der freundschaftliche Zusammenschluss der von der Gesellschaft Ausgegrenzten ist also generell ein tragendes Element des Romans – keine der Beziehungen hat allerdings so viel Einfluss auf die Struktur und den Handlungsverlauf, wie jene zwischen Manu und Nadine.

4. Manu und Nadine – „rencontrer sa pareille“

Les circonstances qui mènent à cette amitié naturelle, entière et sans équivoque, n'ont décrit en effet aucun des schémas amoureux traditionnels ; sauf un, le seul logique : elles se trouvent, s'aiment puis se perdent. (Louar 2009,4)

Wie ist nun aber die Beziehung zwischen Nadine und Manu und ihre Rolle im Roman zu interpretieren? In der Einleitung habe ich erwähnt, dass es fraglich erscheint, inwieweit man hier überhaupt von Freundschaft sprechen kann. Zwei Frauen treffen sich, beschließen nach Gesprächen über die *hardporn*-Szene und ihre Verbrechen, bei denen sie sich als 'Schwestern im Geiste' erkennen (88), zusammenzubleiben und verbringen eine Woche Zeit miteinander. Aus zwei völlig Fremden wird in überraschend kurzer Zeit ein eingeschworenes Team, das in einer beunruhigenden Mischung aus totaler Autonomie und absoluter Abhängigkeit auf sein Ende zurast. Dies ist sehr weit entfernt von der 'wahren' Freundschaft, wie sie im Theoriekapitel vorgestellt wurde, die auf langer Dauer basiert und

der Tugendhaftigkeit und Selbstliebe zugrundeliegt – ihre Beziehung könnte höchstens noch mit der Nutzen- oder Lustfreundschaft verglichen werden. Nadine und Manu tun sich zusammen, weil sie in einem bestimmten Moment aufeinander angewiesen sind, sie bleiben zusammen, weil sie ohnehin keine andere Idee haben und sich gemeinsam amüsieren: „*pas de raison qu'elles s'arrêtent en si bon chemin*“ (95). Sie sind ganz bewusst nicht tugendhaft, an Selbstliebe fehlt es ihnen völlig – beinahe alles, was sie tun, ist rücksichtsloser Angriff auf sich selbst, ein an die Spitze treiben ihrer Abjektisierung (übermäßiger Konsum von Drogen, Alkohol, Junkfood, ungeschützter Sex bzw. sado-masochistische Praktiken).

Dieses Maß an Nachlässigkeit und Rücksichtslosigkeit gegenüber sich selbst scheint im Hinblick auf die im Theoriekapitel besprochenen Freundschaftsethiken so etwas wie Liebe jemand anderem gegenüber unmöglich zu machen – dies erklärt vielleicht auch, warum Freundschaft als Stütze, wie oben erwähnt, im Roman nur im Moment der Katastrophe, nicht aber in der Resignation des Alltags, funktioniert.

4.1 Narrative Struktur des Romans – ein gegenseitiges sich Beobachten

Betrachtet man zunächst die Rolle dieser Beziehung für den Roman, so muss festgestellt werden, dass sie nicht zentrales Thema ist, sie allerdings den Aufbau des Romans und den Verlauf der Handlung ganz stark mitbestimmt. Die Einteilung in kurze Kapitel mit alternierender interner Fokalisierung läuft von Beginn an auf eine Art der Zweisamkeit hinaus. Der gesamte erste Teil, in dem Manu und Nadine sich noch nicht kennen, ist dafür da, Parallelen zwischen den beiden Protagonistinnen aufzuzeigen und auf ihr Aufeinandertreffen vorzubereiten. Dies dient natürlich auch dazu, Despentès' systemische Kritik an kapitalistisch-patriarchaler Unterdrückung in Frankreich zu unterstreichen, legt aber auch den strukturellen und inhaltlichen Grundstein für die Paarbildung im zweiten Teil. Dieser Abschnitt ist – neben den begangenen Verbrechen – stark von der Intensivierung der Beziehung zwischen Manu und Nadine geprägt. Dies wird unterstützt durch die narrative Struktur und die damit verbundene dreifache Blickregie des Romans.

Hauptfokalisiererinnen sind abwechselnd Manu und Nadine. Seltener sieht die Leserin oder der Leser aus der Perspektive einer dritten Person oder aus auktorialer Perspektive. Leserin und Leser lernen somit im zweiten Teil Manu und Nadine, die durch auktoriale Beschreibungen bzw. erlebte Reden aus dem ersten Teil ja schon annähernd bekannt sind, nun noch einmal, jeweils aus den Augen der anderen, neu kennen und

entdecken jeweils Aspekte an den Protagonistinnen, die bis dahin verdeckt waren. Hat man im ersten Teil zwar auch alternierende interne Fokalisierung und erlebte Reden von beiden Protagonistinnen und bekommt auktoriale Beschreibungen der beiden, so verdoppelt sich dies im zweiten Teil – Manu beobachtet Nadine und umgekehrt. Sind die beiden davor hauptsächlich als aggressive oder apathische Verliererinnen des Systems dargestellt, so erhalten sie durch den Blick der anderen jeweils sympathische Züge – und dies für die Leserin oder den Leser verstörenderweise, während sie eine Abartigkeit nach der anderen begehen. So ist Nadines Gesicht für Manu „*pas désagréable en fait, mais très surprenant*“ (85) und so erscheint Manu an seltenen Stellen zart und fragil, wenn Nadine sich um sie kümmern möchte – wie in der Szene, wo sie ihr die Haare bleicht:

La petite a les cheveux vraiment fins, on voit son crâne par endroits. Elle lui caresse la tête en répartissant la mousse blanche, elle est contente de la toucher. Elle fait attention à être douce, la masse précautionneusement. Elle voudrait bien lui faire du bien. (113)

Die beiden Protagonistinnen mustern und beobachten sich gegenseitig in allen Lebenslagen – beim Morden, beim Essen, beim Masturbieren, beim Autofahren, beim Sex mit Männern: „*[Manus] regard recontre celui de Nadine. Deux grands yeux calmes et attentifs*“ (108). Diese narrative Struktur ist es wohl auch, die die Faszination des Romans ausmacht. Er stellt eben nicht bloß grauenhafte Verbrechen dar, sondern er zeigt sie den Leserinnen und Lesern aus dem Blickwinkel der Mörderinnen, eingesponnen in deren Gefühlswelt. So wird selbst Nadines Feuer auf das fünfjährige Kind irgendwie nachvollziehbar: „*Sans qu'elle sache pourquoi l'endroit lui remet l'inquiétude en marche [...] Elle ne veut pas que ça la reprenne [...] Il fallait le faire*“ (157ff).

Die beiden reflektieren das Verhältnis, das sie zueinander haben, kaum. Nadine, deren Perspektive dominiert und über deren Gefühlswelt Leserinnen und Leser mehr erfahren (dies schon durch die eingeschobenen Textzeilen aus Punk-Songs, die die Emotionen widerspiegeln, die Nadine nicht aussprechen oder gedanklich wiedergeben kann), denkt erst kurz vor bzw. dann nach Manus Tod immer wieder über ihr Leben 'prä- und post-*petite*' nach und verbindet ihr persönliches Ende eindeutig mit dem Ende der gemeinsamen Zeit. Beim Autofahren verspricht sie sich beim Beobachten von Manu, die in hochgeschobener, fleckiger, halb offener rosa Bluse neben ihr sitzt und sich die Nägel lackiert, einmal zum Beispiel: „*de se concentrer au dernier moment, de penser à elle comme ça. Ça serait bien comme dernière image*“ (211).

In Manus innere Welt erhält man als Leserin oder Leser kaum Einblick. Die Kapitel aus ihrer Perspektive beinhalten deutlich weniger erlebte Reden und Gedankenreden als jene aus Nadines. Sie steht aber generell eher für Handlung als für Reflexion. Es ist somit

kein Wort, das die beiden im Moment ihrer größten Verletzlichkeit und gleichzeitig freundschaftlichen Unbesiegbarkeit zeigt, sondern eine Geste. Als die beiden nachts ein Polizeiauto neben der Straße sehen und glauben, dies sei eine Polizeisperre für sie, ist ihre erste Reaktion der Griff zu- und ineinander :

Du coin de l'œil, Nadine capte que Manu sourit méchamment. Elle prend sa mains dans la sienne, elle a honte de son geste en même temps qu'elle le fait. Sauf que Manu mélange tout de suite ses doigts aux siens, et tient sa paume serrée à faire péter les articulations. Nouées, crispées l'une dans l'autre. Invincibles, même si elles n'ont pas une seule chance. (165)

Diese Polizisten warten allerdings (noch) nicht auf sie, sondern sind jene, die Fatima festhalten – und dafür von Manu und Nadine prompt erschossen werden. Fatima nimmt die beiden mit zu sich in das Haus, in dem sie mit ihrem Bruder Tarek lebt. In einer Atmosphäre eigenartiger Vertrautheit legen die vier sich gegenseitig ihre Schicksale dar. Das einzige direkte Statement über die Beziehung von Manu und Nadine erhalten Leserinnen und Leser als erlebte Rede Fatimas während dieser Nacht. Sie fragt sich, ob die beiden jungen Frauen wohl miteinander schliefen:

C'est à ça qu'on pense quand on les voit. Elles ne se touchent jamais mais gardent un œil l'une sur l'autre, se cherchent à tout instant. Quand elles rient, c'est toujours de la même chose, et leurs corps se rapprochent souvent. Quand l'une allume une clope, elle en tend une à sa comparse, sans même s'interrompre, naturellement. Elles se coupent la parole, sans arrêt, ou plutôt à deux. Elles remplissent toujours les deux verres. Sans s'en rendre compte. Elles ont les mêmes mots, les mêmes expressions. De la connivence presque tangible. Elles ressemblent à une bête à deux têtes, séduisante au bout du compte. Fatima a du mal à imaginer qu'elles ne se connaissent que depuis une semaine. Elle aurait du mal à les dissocier, les imaginer l'une sans l'autre. (189)

In diesem Stadium des Romans sind sich die beiden also so nahe, dass sie für Fatima wie ein Wesen erscheinen, ein Geist, der zwei Körper leitet. Totale Verschmelzung. Schon im Hinblick darauf, was Sex für Manu und Nadine bedeutet – nämlich ein emotionsloses sich Abreagieren, ihr Brotjob, etwas, das man aus reiner Lust und nicht aus einem Bedürfnis nach der Nähe eines Menschen macht, wird deutlich, dass die Nähe zwischen den beiden sexuelle Anziehung übersteigt. Folgerichtig denkt sich Fatima auch am Ende der Nacht: „*C'est sûr qu'elles ne couchent pas ensemble. Parce que c'est ce qu'elles ont trouvé de mieux pour se dire qu'elles sont sœurs*“ (191) – dies ist zwar gerade im Kontext von Fatimas inzestuösem familiären Kontext eine ambivalente Aussage, es rückt die Interpretation der Erotik zwischen Manu und Nadine aber dennoch in eine freundschaftliche, nicht sexuelle Richtung.

4.2 Einfluss der Frauenfreundschaft auf die Handlung

Inhaltlich löst das Zusammentreffen der beiden Frauen nicht deren Transgressionen und Aggressivität aus. Sie verhalten sich auch schon alleine abseits der Normen jeglicher weiblicher 'Schicklichkeit'; beide haben schon Morde begangen und „*une certaine constance dans le n'importe quoi*“ (94) bewiesen, bevor sie einander über den Weg laufen. So wissen Manus Bekannte schon davor über sie: „*Elle n'a pas la violence maîtrisée et elle n'attendra pas que le moment soit politiquement adéquat pour se défouler*“ (15).

Aber ihr Aufeinandertreffen bestimmt die Energie und die Interpretation des darauffolgenden Schlachtens. Ist ihr Verhalten im ersten Teil von Resignation und Selbsthass geprägt – Claudia Martinek spricht beiden Protagonistinnen eine „*tendance à s'opposer aux conventions sociales qui va de pair avec une apparente résignation*“ (2005, 51) zu – so inszenieren sie zu zweit ihre Misere als Spektakel, als blutiges Fest. Sind sie alleine jeweils an einem Nullpunkt angekommen, wird ihr Höllentrip zu zweit zum absoluten Spaß, der erst dann endet, als Nadine alleine übrig bleibt.

Dies ist ein Aspekt, wo ich Sophie Bélots Verweis auf Janice Raymonds Theorien zustimmen kann. *Baise-moi* erscheint ob seiner Brutalität zwar als völlige Pervertierung Raymonds' ethischer Ansätze, in denen es letztlich immer auch um Lebensglück geht, dennoch passiert zwischen Manu und Nadine genau das, was Raymond als den Zustand der Frauenfreundschaft beschreibt, nämlich „eine *andere* Sichtweise von der Frau – die Vision von Frauen, die ihr Selbst erkannt haben, die anderen Frauen zu deren selbst-bestimmtem Bild verhelfen und gesehen haben, 'daß es gut war'“ (1990, 315). Nur dass das Selbst in diesem Kontext ein Objekt ist und dem 'gut' jegliche moralische Dimension fehlt.

Nach Manus Tod liefert Nadine eine ähnliche Interpretation ihrer gemeinsamen Zeit. Bevor sie Manus Leiche mit Benzin übergießt, sagt sie: „*J'espère que ça t'a fait du bien pareil*“ (238), auf ihrem letzten Gang durch die Stadt, kurz bevor sie Selbstmord begehen will, gehören ihre Gedanken ganz der Erinnerung an Manu:

Le corps embrasé dans les sous-bois devient une image de fête, c'est l'éclairage qui a changé, c'est un jour de félicité.

Rencontrer sa pareille. Toutes ses élucubrations sur l'âme sœur lui semblaient tellement suspectes. Elles n'ont été regardantes sur rien (248).

Manu und Nadine sind zwei Frauen, die sich ineinander wiederfinden und außer der jeweils anderen nichts mehr beachten.

Der *Roadtrip* (und damit auch die Freundschaft der beiden Frauen) endet durch

männliche Gewalt so abrupt wie er begann. Manu wird von einem Verkäufer erschossen, als sie alleine Alkohol besorgen will (235), Nadine einen Tag später von einem Polizisten festgenommen, bevor sie sich erschießen kann. Sophie Bélot interpretiert *Baise-moi* aus diesem Grund nicht als revolutionären, sondern als Norm-bewahrenden Text. Nadines Selbstmordversuch sieht sie als Zeichen weiblicher Solidarität, dass er misslingt bzw. die beiden Frauen gestoppt werden, ist „*a note of triumph of male power over a female friendship*“ (2004, 14). Sie meint daher: „*The political implications of the portrayal of female friendship are entirely recuperated at the film's¹⁰⁰ conclusion, which therefore reduces the political charge of the friendship between Nadine and Manu to a social female friendship*“ (2004, 15). Dieses Ende sei letztendlich eine Warnung und präsentiere Frauenfreundschaft, die sich gegen männliche Herrschaft richtet, als destruktive, unmögliche Verbindung (16), das Ende verhindere „*admiring and being inspired by the two protagonists' challenges*“ (16). Im Fahrwasser von Janice Raymond argumentiert sie, dass die dargestellte Frauenfreundschaft schließlich nicht als politische sondern soziale zu betrachten sei, weil sie keinen sozialen Wandel brächte, sie dadurch keine positive, politisch subversive Repräsentation von Frauenfreundschaft sei.

Dies ist eine Aussage, der ich mich letztlich zwar grundsätzlich anschließe, deren Argumentation ich aber mehrere Punkte entgegenhalten möchte. Erstens zeigt Bélots Artikel meiner Meinung nach, wie blind aus mancher amerikanisch-feministisch beeinflusster Sicht in Bezug auf Frauenfreundschaft argumentiert wurde, wie naiv mit einer Kategorie der 'Frau', deren Besinnung auf sich selbst und andere Frauen soziale Ungerechtigkeit lösen und Machtstrukturen lockern würde, umgegangen wurde.

Das Argument, die Freundschaft zwischen Manu und Nadine könne wegen ihres Endes nicht als positive Repräsentation von Freundschaft gelesen werden, scheint mir alles auszublenden, was in diesem Roman im Laufe der Handlung passiert. Die beiden sind zwar ein eingeschworenes Frauen-Team, das gemeinsam Stärke und Widerstand zeigt – aber sie sind auch ein nihilistisches, brutal mörderisches, infernales Duo, das nicht ihre Subjektivierung, sondern eher ihre totale Abjektisierung anstrebt. Die beiden eröffnen (noch) nichts Neues, Lebbares. Was sie tun, ist eher „*de tout foutre en l'air*“ (Despentes 2006, 145) – bzw., vielleicht noch nicht einmal das: Selbst wenn sie männliche Codes und männliche Gewalt parodieren und karikieren, heißt dies nicht, dass ihre Akte tatsächlich einen Ausbruch darstellen. Eine Parodie bleibt immer den ursprünglichen Codes verhaftet,

100 Der Artikel bezieht sich, wie schon erwähnt, auf die Verfilmung. Daher sind auch nicht alle Argumente für die vorliegende Analyse relevant. In Grundzügen ist er allerdings dennoch hier verwendbar.

perpetuiert sie, macht sie zwar lächerlich, muss aber dennoch innerhalb ihres Systems bleiben und sie damit weiterschreiben. Gewalt als Reaktion bei einem konkreten Angriff (auch von Desportes in *King Kong Théorie* dargestellt) mag einleuchten und gerade auch im Kontext einer Vergewaltigung subversiv sein (weil es mit dem stereotypen Bild der schwachen Opferfrau bricht) – Gewalt als Basis für einen 'frauen-solidarischen', alternativen Lebensstil oder Ausdruck weiblicher Subjektpositionen erscheint allerdings weder als erstrebenswert noch als tatsächliche Befreiung aus unterdrückerischen patriarchalen, kapitalistischen Systemen, sondern als deren Fortführung mit umgekehrten Vorzeichen.

Insofern ist Desportes' Text zwar anfänglich interessant durch sein radikales Brechen mit gesellschaftlichen und auch literarischen Tabus – bei näherer Betrachtung bleibt er allerdings in letzter Instanz konventionellen Mustern verhaftet (und zwar nicht durch sein Ende, sondern durch die fortgeschriebenen Muster der Gewalt). Er ist brutale Gesellschaftskritik, ohne jeglichen Hoffnungsschimmer oder Ausweg, da die im Roman inszenierten Lebensstile nicht lebbar, sondern auf totale Fremd- und Selbstzerstörung aus sind.

Manu und Nadine stellen all das dar, was unter lebensbejahenden Prämissen nicht wünschenswert ist: Fehlendes Selbstwertgefühl, kaum moralische Prinzipien, völlig fehlendes vorausschauendes Denken, absolute Rücksichtslosigkeit, maßlose Indifferenz sich selbst und ihrer Umwelt gegenüber. Bis zum Schluss halten sie zwar Freundschaftsdienste am Leben, diese sind in ihrer Setzung von Wertigkeiten aber so willkürlich, dass selbst dieser Aspekt keine Basis für halbwegs gesicherte soziale Interaktion darstellt. Manu und Nadine befinden sich dauerhaft in einer Art geistiger Umnachtung bzw. totaler Überreizung, in der sie nur mehr empfinden können, wenn sie die Reize über die Spitze hinaus treiben (z.B. wenn Manu Sex mit einem wildfremden Mann auf der Straße neben den Mistkübeln hat und dabei daran denkt, wie Nadine den Kopf ihres ersten gemeinsamen Opfers mehrere Male mit voller Wucht an die Steinwand schlägt – „*Bestial, vraitement. Bon comme la baise*“ (128)).

Von 'positiver' Repräsentation kann man hier also in keiner Weise sprechen – der Roman bleibt (vielleicht notwendigerweise) in der Faszination des Tabubruchs, des Rohen, Brutalen, des Abartigen, der Transgression stecken. Im Text führt kein Weg aus der Spirale aus Erniedrigung und Gewalt hinaus – diesen muss man sich als Leserin oder Leser selbst suchen. Der Text bietet vielleicht einen katharsis-ähnlichen Gedankenanstoß über die Ungerechtigkeit der Gesellschaft, sicher aber keine positive Repräsentation – und dies

nicht erst durch sein Ende, sondern von Beginn an.

Conclusio *Baise-moi*

Baise-moi ist ein auf mehreren Ebenen verstörender Text, der seine Leserinnen und Leser durch die dargestellte rücksichtslose Gewalt und das gleichzeitige Spiel mit narrativen Strukturen auf eine aufreibende literarische, anarcho-feministische *Tour de force* mitnimmt. Als Leserin oder Leser ist man durch die alternierende interne Fokalisierung, aber auch die starken bzw. sich entwickelnden Gefühle, die Manu und Nadine für Freund_innen und füreinander haben, ständig versucht, sich mit den beiden Frauen zu identifizieren. Diese Nähe macht den Leseakt durch den rohen Umgangston der Protagonistinnen und ihr mörderisches, rücksichtsloses und 'unmoralisches' Verhalten allerdings teilweise unerträglich.

Baise-moi ist in der Hinsicht radikal-feministisch, als Manu und Nadine erst ab dem Moment nicht mehr völlige Verliererinnen des Systems sind, in dem sie sämtliche Grenzen des weiblichen Anstands bewusst und radikal übertreten und Genderrollen ins Groteske umkehren (vgl.: sie drücken sich derbe aus, sind ihrem Körper gegenüber absolut nachlässig, parodieren weibliche Schönheitsbilder, wenn sie sich grotesk (über)schminken und die Haare schneiden und färben, sie konsumieren Pornos, menstruieren und masturbieren voreinander, ahmen machohafte Gesten nach, wenn sie ihre Waffen schwenken ...).

Die Freundschaft zwischen Manu und Nadine löst die Spirale der Gewalt nicht aus, färbt aber ihren Grundton ganz eindeutig und bestimmt durch die alternierende Fokalisierung und die parallele Darstellung ihrer Lebensentwürfe auch den Aufbau des Romans maßgeblich. Aus Mord aus Resignation wird ein mörderisches Fest der Vergeltung. Die gemeinsamen Stunden werden für Nadine (in deren Emotionen mehr Einblick gewährt wird) zu den kostbarsten ihres Lebens. Die beiden zerstörten und zerstörerischen Frauen erscheinen durch die Stärke, die sie zu zweit gewinnen, vor Fatimas Augen schließlich als „*séduisante au bout du compte*“ (189) – wenn auch nur für einen Augenblick.

Freundschaft gewinnt und verliert in diesem Roman an ethischer Dimension. Sie bleibt die einzige verbindende Kraft, die Manu und Nadine zu konstruktiven Taten und Plänen bewegt, sie ändert allerdings nichts an der nihilistischen Ausrichtung ihres Ausbruchs des Widerstands und ihrer tödlichen Rage und Ausweglosigkeit.

IV) Anne-Sophie Brasme *Respire* (2001) – „*ma meilleure amie*“ auf Gedeih und Verderb

Anne Sophie Brasmes Roman *Respire* fällt im Vergleich zu den bisher analysierten Texten in vielerlei Hinsicht aus dem Rahmen – daher ist auch der Aufbau dieser Analyse anders gestaltet.

Sind Grobéty, Djébar und Desportes allesamt etablierte Autorinnen, prägende Figuren ihrer jeweiligen literarischen Szenen, die sich mit einer Reihe an Werken in verschiedenen Genres durchgesetzt haben und daher auch von den Literatur-, Film- und Kulturwissenschaften behandelt wurden¹⁰¹, so wurde, soweit mir bekannt ist, über *Respire* bislang nicht wissenschaftlich geschrieben. Als Paratexte bleiben somit ausschließlich Rezensionen, Blogbeiträge und einige wenige, relativ belanglose Interviews der Autorin über ihren Erfolg.

Anne Sophie Brasme ist 16 Jahre alt und Schülerin, als sie *Respire* innerhalb zweier Monate schreibt. Sie ist 17 Jahre alt, als er 2001 publiziert wird, den *prix du premier roman* der *Université d'Artois* erhält, innerhalb kürzester Zeit auf die Bestsellerlisten kommt und in mehrere Sprachen übersetzt wird. Auch im deutschsprachigen Raum erhält er große Aufmerksamkeit. *Dich schlafen sehen* erscheint schon im Jahr 2002. Brasme wird zum Star der Literaturszene, als neue François Sagan gehandelt (wogegen sie sich selbst allerdings verwehrt, vgl. Alanyali 2012), die „*candeur und efficacité*“ ihres psychologischen Romans gelobt (Bontour 2001). Jene, die dem Roman skeptisch gegenüberstehen, tragen mit süffisanten Kommentaren über Teenager, deren Texte ob ihres Alters und der damit verbundenen Vermarktbarkeit gehypt würden, zum Medienrummel bei. So meint Christiane Tewinkel zum Beispiel in der *Taz*, „die Literaturkritik schätz[e] an 'Dich schlafen sehen' vor allem den verführerischen Duft von Aknepuder“ (2002) oder ätzt die Literaturbloggerin Lily-la-peste auf *chatdsdebiblio*:

C'est le livre d'une jeune prodige de 17 ans qui a vécu une carrière normale de livre d'une jeune prodige de 17 ans. Ca [sic!] veut dire que :
- on a changé la pauvre fille en phénomène [...]
- on a jugé le roman avec condescendance bienveillante [...]
- on en a fait tout un plat et le livre a rejoint les bacs à soldes au bout de deux ans (2008),

um dann festzustellen, das Buch sei eine „*histoire banale écrite dans un style banal. Un peu saccadé (grande mode des années 2000), un peu nerveux, faussement cynique*“ (2008).

¹⁰¹ Grobéty weniger als Djébar und Desportes, aber es gibt literaturwissenschaftliche Analysen ihrer Romane, sie ist in den meisten Romandischen oder Schweizer Anthologien angeführt und ihre Romane stehen in Universitätsbibliotheken auch außerhalb der Schweiz.

Andere sind milder gestimmt: „*L'écriture est classique, mesurée, un peu trop peut-être, dépourvue de folie. Mais pas de charme ni de talent*“ (Bontour 2001). Anne-Sophie Brasmes 2006 erschienener Roman *Le Carnaval des monstres* kann nicht mehr an den Erfolg des ersten anschließen.

Sehr wahrscheinlich hat *Respire* die große Aufmerksamkeit, die ihm in der Literaturszene bei seiner Erscheinung zuteil wurde, wegen des jungen Alters der Autorin auf sich gezogen. *Respire* ist allerdings nicht so banal, wie im oben angeführten Blogbeitrag dargestellt – aber auch kein literarisch-stilistisch besonders auffallender oder innovativer Text. Brasme fängt zwar gekonnt die erdrückende Atmosphäre der Realität eines komplexbehafteten, unzufriedenen Teenagers mit Sehnsucht nach freundschaftlicher Anerkennung und Gegenliebe ein. Bisweilen stolpert man als Leserin oder Leser aber über die Merkmale dessen, was der Roman eben ist: ein Teenager-Roman geschrieben von einer Schülerin über ein Schülerinnen-Milieu¹⁰².

Diesen Kontext in Betracht ziehend (und damit genau das tuend, was viele Kritiker_innen an seinem Erfolg so verurteilt haben), ist er ein erstaunlich dichter, intensiver psychologischer Roman, der den psychischen Abwegen seiner Protagonistin Charlène auf die Spur geht. Diese sitzt in der geschlossenen psychiatrischen Anstalt und erinnert sich schreibend an jene Beziehung, die sie ans Limit ihrer Existenz führte: ihre Freundschaft mit Sarah; etwas, das als unzertrennliche Mädchenfreundschaft beginnt, von Machtspielen getrübt wird und sich mit den Jahren zur krankhaften Obsession entwickelt.

Dies ist auch der große thematische Unterschied zu den anderen hier analysierten Romanen: In *Respire* stellt nicht die Gesellschaft, sondern die 'Freundschaft' den einengenden Aspekt im Leben der Protagonistin dar. Der Roman ist stark psychologisch und auf Charlènes Innenleben und ihre Manie fokussiert. Einen gesellschaftskritischen Subtext gibt es nicht wirklich, die Beziehung zwischen Charlène und Sarah wird zumindest nicht als von ihrer Umwelt negativ beeinflusst dargestellt.

102 So würde man dem Roman bisweilen einen weniger melodramatisch-pathetischen Ton wünschen (wenn die Protagonistin z.B. über einen Moment des Abschieds schreibt: „*Je détestais que Vanessa pleure. C'était comme si on m'avait enfoncé une lame de couteau en pleine poitrine*“ (33)) – und die Streichung ungeschickter Vorwegnahmen des Endes (z.B.: wenn Charlène schon ca. in der Mitte des Romans ein Buch über „*désir de meurtre du fanatisme*“ kauft (131) oder sie ihrem Freund Maxime, nachdem sie das erste Mal miteinander geschlafen haben, sagt: „*Quelquefois il m'arrive de tuer les gens que j'aime*“ (147)

1. Freundschaft, Abhängigkeit, Obsession – Etappen einer Entwicklung

Die Protagonistin Charlène Boher schreibt im Gefängnis als 19jährige ihre Erinnerungen auf: Erinnerungen daran, wie sie geworden ist, wer sie ist bzw. war und wie es dazu gekommen ist, dass sie zwei Jahre zuvor „*l'irréparable*“ begangen hat (15¹⁰³). Im Fokus steht dabei ihre Beziehung zu Sarah, Klassenkollegin und „*meilleure amie*“ (107), mit der sie zunächst eine innige Schulmädchenfreundschaft verbindet, die dann aber nach den Sommerferien zum ersten Mal durch ambivalente Machtspiele getrübt wird und sich schließlich über die Jahre hinweg in eine widersprüchliche, für Charlène zerstörerische Obsession entwickelt. Der Roman erzählt, wie die Außenseiterin Charlène zuerst durch ihre Freundschaft mit Sarah an Selbstsicherheit und Lebensfreude gewinnt. Ihr Selbstwert wird allerdings mit der Zeit mehr und mehr von Sarah bestimmt. Charlène sieht sich ausschließlich als beste Freundin Sarahs, stellt sich als deren stummer Schatten dar. Als diese beginnt, sich von ihr abzuwenden, verliert Charlène jeglichen Bezug zu sich selbst und ihrer Umwelt. Als letzten, verzweifelten Befreiungsversuch aus Jahren der Abhängigkeit erstickt Charlène Sarah schließlich mit einem Kopfkissen. Dieser Mord stellt gleichsam eine Art Wiedergeburt für die 16-jährige Charlène dar, den sie selbst nach zwei Jahren in der Anstalt nicht bereuen will: „*Sombrer dans la folie, ce n'est pas qu'une fatalité, c'est peut-être aussi un choix*“ (15) – eine Wahl, die sie in ihren Aufzeichnungen zu begründen versucht.

Da dieses Verhältnis – diese Freundschaft bzw. Obsession – und die damit verbundenen emotionalen Entwicklungen Charlènes das zentrale Thema des Romans darstellen, sollen im Folgenden ihre Etappen umrissen werden. *Respire* ist in mehrere Unterkapitel eingeteilt. Das erste davon ist eine Art Prolog und unbetitelt. Es stellt einen inneren Monolog über das Nicht-schlafen-Können in der Anstalt dar. Danach sind alle Unterkapitel mit Verben im Infinitiv betitelt (*Oublier*, *Étouffer*, *Respirer*, *Jouer*, *Subir*, *Perdre la partie* und *Te regarder dormir*), die jeweils Charlènes Innenleben bzw. die dominante 'Handlung' des Kapitels widerspiegeln. Interessant ist hierbei, dass das einzige Verb, das eine aktive und positiv konnotierte Tätigkeit Charlènes darstellt, nämlich *Respirer*, jenes Kapitel betitelt, in dem Charlène und Sarah ein Schuljahr lang eine schöne, ungetrübte Mädchenfreundschaft pflegen.

In *Oublier* legt das erzählende Ich zunächst die Ausgangslage dar: „*Je m'appelle Charlène Boher et j'ai dix-neuf ans [...] À peine sortie de l'enfance, j'avais déjà commis*

103 Falls nicht anders angegeben, beziehen sich die Seitenzahlen im Folgenden auf Brasme 2001.

l'irréparable. La nuit du 7 au 8 septembre, il y a deux ans, j'ai tué“ (15). Das Schreiben stellt für sie die Möglichkeit dar, ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen, sich über sich selbst klar zu werden: *„On écrit comme on tue: ça monte depuis le ventre, et puis d'un coup ça jaillit, là, dans la gorge. Comme un cri de désespoir*“ (16). In diesem ersten Kapitel greift Charlène zurück auf ihre Kindheit, die sie als glückliche darstellt. Besonders prägend war für sie die Mädchenfreundschaft mit Vanessa, *„un bonbon bleu*“ (24), die sie im Alter von fünf Jahren kennenlernt. Ihr erstes Aufeinandertreffen in der Schultoilette wird im Nachhinein zum magischen Moment stilisiert:

C'est, je crois, la première image intacte qui me reste de mon passé. Dans les toilettes mixtes, toutes décorées de carrelage et de mosaïques bleues de l'école maternelle des Jeunes Sourires, où je croise pour la première fois son immense regard. [...] Une sorte de coupe de foudre. Je n'ai jamais su ce qui a poussé le bonbon bleu à devenir l'amie du petit monstre, mais à compter de ce jour, nous ne nous sommes plus quittées. Et ces quelques années passées ensemble nous ont rapprochées à un tel point qu'il nous fut impossible par la suite de concevoir nos vies l'une sans l'autre. (24f)

Hier zeichnet sich schon etwas ab, das später mit Sarah noch stärker hervortreten wird – die Darstellung des Freundinnenpaars als Gegenpole, die in stark wertender Manier einander gegenüber gestellt werden: *„bonbon bleu*“ versus *„petit monstre*“, *„visage de poupée*“ kontra *„petit garçon*“ (24). Schon hier stilisiert Charlène die Freundin als herausragende Person, indem sie sich selbst klein schreibt.

Sechs Jahre lang sind Charlène und Sarah unzertrennlich, die Erinnerung an Vanessa taucht Charlène in pathetische Worte:

„Elle était ma sécurité, mon bien, ma lumière. Elle me protégeait. Elle a ensoleillé mon enfance [...] Vanessa était un parfum bleu. Vanessa était une fleur bleue. Vanessa était un ange bleu.“ (26)

Beendet wird diese Innigkeit, als Vanessas Familie wegzieht – ein herber Einschnitt im Leben Charlènes: *„le choc le plus terrible qu'on ait jamais pu m'infliger*“ (32), *„son départ a marqué la fin absolue de l'enfance*“ (34). Die in der Anstalt schreibende Charlène zieht aus dieser ersten Etappe der Freundschaft folgenden Schluss:

Cela n'a pas vraiment de lien avec l'histoire qui va la suivre. Si ce n'est, peut-être, que j'ai toujours désiré retrouver le goût de cette amitié, et me suis longtemps acharnée à la regagner auprès de quelqu'un d'autre. [...] À ce jour, j'ignore ce qu'elle est devenue, mais elle est toujours là [...] entre nous c'était une promesse secrète et indicible (27)

In dieser Darstellung ist also die obsessive Beziehung mit Sarah Charlènes Unfähigkeit geschuldet, sich von diesem Bild der idealen, ersten Mädchenfreundschaft zu lösen. Insofern ist es auch wenig verwunderlich, dass eine zufällige Begegnung zwischen Vanessa und Charlène Jahre später im Kapitel *Subir* (in dem Charlène schon tief in ihrer Abhängigkeit zu Sarah steckt) sie nicht mehr aus dem Wahnsinn reißen kann. Ihr

Freundschaftsbild ist von vornherein ein irreales, ein mit einer anderen Zeit und anderen Umständen verbundenes. Vanessa (magersüchtig und noch immer einen Anhänger Charlènes um den Hals tragend) ist zwar die einzige, der sich Charlène anvertraut und die verständnisvoll reagiert: „*Je suis là. Je sais ce que c'est de se croire folle. Je sais ce que c'est, l'obsession [...] où que je sois, tu sais que je suis avec toi*“ (104) – beide scheinen aber zu wissen, dass sie zwar theoretisch 'ewig' füreinander da sind, in Wirklichkeit aber nichts füreinander tun können. Die ausgetauschten Telephonnummern bleiben unbenutzt, erst Jahre später erreicht Charlène im Gefängnis ein Brief von Vanessa, in dem steht, dass sie es geschafft habe, ihr Leben auf die Reihe zu bekommen. Nach dem Abschied Vanessas und dem Ende dieser Mädchenfreundschaft, glaubt sich Charlène alleine, unverstanden und verlassen: „*J'étais seule*“ (33). Die damit verbundene Einsamkeit löst ihre ersten Schreibversuche aus: das bekannte Motiv der unverstandenen Jugendlichen, die 'gegen die Welt' zur Feder greift und der das Schreiben vorübergehend zum Freundschaftersatz wird (man denke auch an Aude in *Pour mourir en février*) .

Étouffer erzählt Charlènes Jahre in der 6ième und 5ième im *Collège Chopin*. Hier beginnen die ausführlichen Beschreibungen ihres Selbsthasses und ihrer Komplexe. Charlène stellt sich als absolute Außenseiterin dar, uninteressant, unverstanden, unnatürlich, unbeachtet, unwohl in ihrer Haut: „*Je ne faisais que jouer un rôle. Et je haïssais mon personnage*“ (37), „*Si je pouvais, je cracherais sur ce reflet avant de briser le miroir en hurlant, tellement je me déteste*“ (39). Erst in den Sommerferien erlebt sie sich zwischendurch als andere, beliebte Person, als sie im Urlaub Zeit mit einer Gruppe Jugendlicher verbringt und sich dort geschätzt fühlt. Ihr fixer Vorsatz, nach den Ferien in der 5ième aufzufallen, beliebt zu sein, wird allerdings schon am ersten Tag am Schultor durchkreuzt. Als Charlène dort erscheint, fällt dies niemanden auf – alle Blicke sind auf die Neue gerichtet: „*Une fille était là, au cœur de toute cette agitation. Tout le monde l'écoutait parler*“ (45), „*Son visage n'était pas très beau [...] à bien la regarder, on n'avait rien à lui envier. Mais cette fille avait un charme incroyable*“ (46) – Sarah wird hier also schon in den ersten Sätzen, die sie beschreiben, als die Rednerin und Manipulatorin eingeführt, zu der sie sich in Charlènes Darstellungen im Laufe der Erzählung mehr und mehr entpuppen wird. Sarahs Auftritt an diesem ersten Schultag stellt eine weitere Niederlage für Charlène dar: „*Sarah est arrivée, et elle a tout balayé sur son passage: mes rêves, mes aspirations, tout ce que je m'étais juré de réaliser*“ (46). Ihr Vorsatz, im neuen Jahr 'jemand' zu werden, Beachtung zu erhalten, wird von Sarahs Auftritt durchkreuzt: „*Elle faisait ce qu'elle voulait. Moi, je l'observais sans rien dire. J'étais redevenue l'ombre*

de moi-même“ (47). Der Kapitelname *Étouffer* bezieht sich zum einen auf die Gefühle der Enge, Einsamkeit und Unzufriedenheit, an denen Charlène zu ersticken droht, andererseits aber auch auf eine konkrete Verzweiflungstat: Beim Laufen draußen im Turnunterricht fällt die Asthmatikerin Charlène zurück und läuft bei großer Kälte unerbittlich weiter, obwohl sie weiß, dass sie längst ihren Spray nehmen, stehen bleiben sollte – so lange, bis sie Blut schmeckt und ihre Lungen 'explodieren'; ein Selbstmordversuch, den bis auf eine keiner als solchen versteht. Im Krankenhaus erlebt Charlène eine Überraschung: „*Dans la lumière éclatante de l'après-midi, j'ai cru d'abord à un ange, jusqu'à ce que la silhouette se dégage de l'ombre et s'approche de moi. J'ai reconnue Sarah*“ (53). Sarah besucht sie als einzige der Klasse im Spital, hat sie als einzige überhaupt durchschaut:

Elle a parlé longtemps, je l'ai écoutée avec une grande attention. Sa voix était nette et posée. Et c'était comme si chacun de ses mots bienfaisants m'apprivoisait un peu plus [...] Elle avait su lire au fond de moi, bien plus loin que les autres. (54)

Hier zeichnet sich schon ab, was zum Charakteristikum ihrer Freundschaft werden wird: Sarah spricht, Charlène hört zu, hat keine eigenen Worte, ist Sarahs Gutwill ausgeliefert. Am Ende dieses Krankenhausbesuchs schlägt Sarah eine Art Pakt vor:

Sache que tu peux compter sur moi à partir de maintenant. Je voudrais t'aider. Je voudrais que tu acceptes d'être mon amie. À travers ces mots, il m'a semblé entendre: « Tu ne serais plus jamais seule, Charlène ». (55)

Dies ist also keine Freundschaft, die wie bei Grobéty oder Desportes durch wechselseitiges Interesse bei einem ersten Aufeinandertreffen ausgelöst wird und die sich in Gegenseitigkeit entwickelt, sondern eine, die in einem Moment der absoluten Schwäche der einen durch eine Art Antrag der anderen besiegelt wird, der das Ungleichverhältnis und die Abhängigkeit also schon von Anfang an eingeschrieben sind.

Das Kapitel *Respirer* erzählt das eine Schuljahr der glücklichen Freundschaft zwischen Sarah und Charlène: „*Maintenant, j'avais Sarah. Et cette présence, comme une force neuve, me rappelait que je n'étais plus seule pour affronter le monde*“ (57). Sie verbringen jede freie Minute gemeinsam besuchen sich, schlafen beieinander, haben Spaß. Charlène wird wieder 'jemand', die Zeit mit Sarah reißt sie aus der Tristesse ihrer Pubertät: „*Une autre Charlène était née. Le bonheur existait en définitive. Il était bien là, avec moi, auprès de Sarah*“ (58). Die Anwesenheit Sarahs und ihr freundschaftlicher Pakt wird ihr Schutzschild gegen die Welt:

Sarah était devenue ma garantie, mon abri, ma lumière. Je la savais auprès de moi, je n'ignorais pas que si, un jour tout allait mal à nouveau, elle saurait venir à mon secours. Pour la simple et bonne raison qu'elle m'avait fait une promesse: celle d'être mon amie. (58)

Jeder Aspekt Sarahs wird von Charlène abgöttisch bewundert und verehrt: „*Je l'enviais chaque facette de la personnalité exceptionnelle de Sarah. Mais je ne la jalousais pas: je l'admirais*“ (70). Ist Sarah nicht um sie herum, verschwindet Charlène, wird sie zum Nichts. Charlènes Selbstinterpretation entwickelt sich zur traurigen Parodie des im Theoriekapitel angesprochenen Freundschaftsideals der Verschmelzung und der Einzigartigkeit, der *Synaisthanesthai* als einbeziehendem Bewusstsein der Existenz des Freundes¹⁰⁴. Charlènes Verwiesenheit auf Sarah macht sie unfähig, sich ein sozial erfülltes Leben zu organisieren. Charlène versucht nicht, Kontakt zu anderen aufzubauen: „*une promesse secrète me rappelait que je ne devais appartenir qu'à elle seule*“ (71). Sie hat kein „Netz verschiedener Freundschaften“ (Lemke 2000, 2). Schritt für Schritt fällt sie dadurch in eine regelrechte Abhängigkeit: „*Il m'était impossible de penser que je puisse ne plus être sa meilleure amie. J'aurais pu mourir pour qu'elle me redise encore et encore que je l'étais pour toujours*“ (70). Sarahs Aussage 'Du bist meine beste Freundin' wird damit zum performativen Akt: Er 'erschafft' Charlène soziales Ich, muss daher auch immer wieder wiederholt werden. Dies wird in den folgenden Kapiteln, wenn die beiden in eine einengende Hassliebe rutschen, zur bitteren Farce. Sarah zerstört Charlène (in deren Darstellung) gezielt, spielt mit ihr, baut ihr Ego auf ihrer Abhängigkeit auf, erniedrigt sie in der Öffentlichkeit – um ihr nebenher immer wieder zu versichern, sie sei ihre '*meilleure amie*'. Charlène ist Selbstliebe und Selbstaffirmation unmöglich, sie sieht sich erst in Verbindung zu Sarah als, wortwörtliches, Subjekt.

Dies ist umso problematischer, als Sarah sehr bald das Interesse an Charlène verliert. In den Kapiteln *Jouer* und *Subir* kippt das Verhältnis. Nach den nächsten Sommerferien ignoriert Sarah Charlène völlig. „*Elle faisait son entrée*“ (73) und „*elle était hautaine*“ (74). Sarah kommt nach einem Entwicklungsschub als frühreife Jugendliche in die Schule zurück, die das Interesse, das sie auslöst, gekonnt einzusetzen weiß, sich der Macht ihrer Beliebtheit bewusst ist. Der Unterschied zu Charlène ist eklatant: „*Sa vie était formidable. J'étais l'adolescente sans but, torturée. Elle vivait dans la lumière. Je me laissait mourir dans l'ombre*“ (78). Laut Charlènes Interpretation weiß Sarah genau, welche Spiele sie spielt: „*Elle savait ce que je ressentais, elle savait mon regard sur elle. Elle calculait tout*“ (75). Charlène verfällt, verliert sich: „*Ses paroles rassurantes, ses regards captivés par moi, tout ce qui autrefois certifiât encore mon existence me manquait douloureusement*“ (75). Schon an diesem Punkt ist sich Charlène eigentlich genau darüber

104 Vgl.: „Keine Wahrnehmung der eigenen Existenz [...], wo nicht die des Anderen mit registriert wird“ (Siegel 2009, 18)

im Klaren, wie krank ihr Verhältnis zu Sarah ist: „*Sarah est devenue une véritable obsession. Elle s'est imposée dans ma vie jusqu'à en aspirer tous les repères, le passé, tout mon honneur, ma liberté*“ (78). Sie kann sich allerdings nicht von Sarah lösen – dies aber auch, weil Sarah sie zwar die meiste Zeit ignoriert, sie aber immer dann wieder an sich zieht, wenn Charlène ihr zu entgleiten droht. So ist es Sarah, die Charlène aufgabelt, als diese von zu Hause wegläuft und ihr eine Predigt über ihr Außenseitertum hält (82f). Charlènes Ausbruchsversuch wird damit zum Zement ihrer Abhängigkeit: „*Tout ce que j'ai eu la force de faire, c'est de l'implorer de me pardonner, de lui dire que je souhaitais qu'elle redevienne ma meilleure amie*“ (83), und diese Abhängigkeit zur Basis ihres Seins: „*J'aurais été jusqu'à sacrifier ma vie pour retrouver son amitié. Pour qu'elle me donne l'impression [...] que j'avais le droit d'être quelqu'un*“ (84, Hervorhebung im Original). In diesem Kapitel analysiert Charlène ihr Verhältnis zu Sarah hellseherisch und mitleidslos als Obsession, legt die Mechanismen offen, die die beiden Jugendlichen verbinden, ist sich der Hierarchien bewusst: „*Je me sentais inutile, fade. Sarah avait su me donner une identité deux ans plus tôt, elle m'avait en revanche privée de personnalité*“ (90); „*Elle était mon amie, mais je n'étais pas la sienne*“ (90); „*J'adorais Sarah bien plus que je ne m'aimais moi-même*“ (91). Zwischendurch kommt es immer wieder zu unheimlichen Situationen, die dunkle Voraussetzungen heraufbeschwören. Etwa, wenn Charlène darstellt, wie ihr früheres Ich Sarah beim Schlafen beobachtet und sie kommentiert: „*Au fond de moi, sans me l'avouer, je la haïssais*“ (94).

Im Kapitel *Subir* verengt sich das Verhältnis der beiden weiter. Charlène wird klar: „*L'amour que je donnais à Sarah, c'était une passion perverse, douloureuse, acharnée. La folie me rongerait. Mon unique raison d'exister, c'était elle, c'était Sarah*“ (100). Es kommt zum vorübergehenden Höhepunkt ihrer krankhaften Beziehung, als Sarah Charlène auf eine Silvesterfeier bei Freunden ihrer Mutter mitnimmt und sie dort zuerst so systematisch ignoriert bzw. später fertig macht, dass die anderen Mädchen vor den Kopf gestoßen sind und mit Charlène über Sarahs Verhalten sprechen wollen. Auf die Frage eines der Mädchen, ob sie sich denn sicher sei, dass Sarah ihre 'Freundin' sei, antwortet Charlène mit einer Art Rede, die man als bittere Parodie auf Freundschaftsdiskurse interpretieren könnte:

Bien sûr que c'est ma meilleure amie. On se connaît depuis la cinquième. Elle a toujours été là pour moi, même dans les moments les plus durs. On partage tout, nos secrets, nos joies, nos rêves. Sarah est une fille géniale, je lui dois beaucoup. Je lui dois tout en fait. Elle m'a sortie de pas mal de situations très difficiles. Si elle n'était pas là, je ne sais pas où j'en serais. Elle m'a apporté tellement de bonheur. Je ferais tout pour elle, tellement je lui en suis reconnaissante. En fait, on est comme deux sœurs elle et moi, des sœurs de sang (111).

Diese Worte klingen fast wie ein Mantra, mit dem sich Charlène die tatsächliche Situation vom Leib hält. Fast mechanisch betet sie klassische Elemente des Freundschaftsmotivs herunter: das Teilen von Geheimnissen und Träumen, Dankbarkeit für Freundschaftsdienste, gemeinsames Glück, Blutsschwesterschaft. Aus ihrem Schattenplatz heraus beobachtet sie Sarah, wie so oft, verehrt jede ihrer Bewegungen: „*Lorsqu'elle se mouvait dans la lumière grise des spots de la piste de danse aménagée dans le salon, on aurait dit que le vêtement et sa peau ne faisaient plus qu'un*“ (114). Solche beinahe erotischen Beschreibungen Sarahs ziehen sich durch den ganzen Roman. Charlène verkommt in der Diegese zur stummen, verehrenden Beobachterin Sarahs. Wendet sie jedoch den Spieß, kommt es zur Katastrophe – wie auf der Silvesterfeier, wo sich Charlène im Laufe des Abends betrinkt, ihre Hemmungen ablegt und für einen kurzen Moment im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, weil sie plötzlich witzig ist. Sarah dreht daraufhin durch, greift Charlène körperlich an und sperrt sie in eine Abstellkammer (115). Als sich Charlène am Morgen befreien kann, kommt es wieder zu einer jener vorausdeutenden Szenen, in denen sie Sarah beim Schlafen beobachtet: „*Accroupie, je l'ai regardée un instant. [...] Pendant un bref instant, j'ai eu envie de la trouver morte devant moi*“ (120).

Dieses Ereignis treibt die beiden nun tatsächlich für eine Zeit auseinander. Charlène folgt Sarah zwar hündisch auf das selbe Gymnasium, wo sich das bekannte Spiel wiederholt: „*Sarah avait décidé que je ne devais plus exister, provisoirement du moins. Bien sûr, je conservais le titre officiel de meilleure amie*“ (127), will aber von ihr loskommen. Dabei hilft ihr Maxime, ihr Klassenkollege, der ihre Gegenwart sucht, sich in sie verliebt und für den sie sich nach und nach öffnet. Die beiden werden ein Pärchen, erleben schöne Tage. Charlène schafft es, Sarah für eine Zeitlang in den Hintergrund zu drängen, sich geliebt zu fühlen. Dies ist der Aspekt, wo feministische Kritik laut werden könnte: Aus der krankhaften Beziehung zu ihrer intriganten, raffinierten Freundin rettet Charlène (vorübergehend) natürlich die Liebe eines Jungen ...

In *Perdre la partie* kippt dies allerdings wieder. Sarah ist plötzlich nicht mehr so beliebt und ihre Mutter hat Geldsorgen. Sie kommt auf Charlène zurück, erweckt deren Mitleid. Charlène rutscht zusehends wieder in das altbekannte Abhängigkeitsverhältnis, zieht sich von Maxime zurück, tut alles für Sarah, spricht für sie bei den anderen vor, organisiert Geldmittel:

J'ai tout donné. Tout l'amour, toute la force, le peu de courage et de volonté qui me restaient. Rien que pour l'entendre me dire à nouveau que je restais sa meilleure amie, la personne qui comptait le plus à ses yeux, et cela pour toujours. (154)

Die Freundschaft wird erneut zur Manie. Über den Sommer geht Charlène einem verzweifelten Maxime aus dem Weg, terrorisiert Sarah mit Anrufen und spioniert ihr hinterher. Sarah reagiert genervt und beendet ein letztes Streitgespräch mit folgenden Worten: „*Mets-toi dans le crâne que toi et moi, on n'est plus amies depuis longtemps [...] Pour moi tu n'es rien. Tu ne m'a rien apportée*“ (160).

In *Te regarder dormir* zieht Charlène die drastischen Konsequenzen dieser letzten Beleidigung, die sie als Vernichtung ihrer Person auffassen muss. Sie steigt des Nachts in Sarahs Wohnung ein, betrachtet sie im Schlaf – und erstickt sie schließlich mit einem Kopfkissen (173f). Als Maxime sie aufsucht, nachdem Sarahs Leiche gefunden wurde, kann sie ihm das erbetene Reuegeständnis nicht geben: „*Comment lui expliquer que je n'avais aucun remords?*“ (180).

Wie diese Darstellung der Entwicklungsstadien gezeigt haben, kann man die Beziehung zwischen Sarah und Charlène kaum als Freundschaft bezeichnen – zumindest sicherlich nicht als eine positive Repräsentation. *Respire* ist viel eher ein 'Anti-Freundschaftsroman', psychologischer Roman einer Obsession, des Selbstverlusts, des Psychoterrors. Die Beziehung zu Sarah interpretiert Charlène als Anfangs- und Endpunkt ihrer Persönlichkeit. Freundschaft wird dargestellt als Projekt der Subjektwerdung, aber auch des Selbst- und Weltverlusts. So konträr der Roman dadurch zu Janice Raymonds Thesen steht, so sehr spielt er dennoch etwas durch, wovon die amerikanische Feministin warnt. In Bezug auf Frauen, die sich gänzlich im Privaten zurückziehen, den Blick für 'draußen' verlieren, meint sie: „Weltverlust führt zum Freundschaftsverlust“ (1990, 203). In ihrer eigenen Darstellung ist Charlène ohne Sarah 'niemand', wird sie erst durch sie zu 'jemandem', und verschwindet beim Abnehmen Sarahs Interesses wieder ins Nichts. Sarahs „*meilleure amie*“ zu sein wird zum einzigen Halt in ihrem Leben, darüber hinaus existiert nichts, hat nichts Wertigkeit. Worauf soll aber eine Freundschaft aufbauen, wenn eine der beiden Parteien ihr 'Selbst' völlig aufgibt? Worin soll sich in diesem Fall das Interesse der Gegenseite begründen – wenn nicht ausschließlich in der Faszination der eigenen Macht? In der Darstellung Charlènes ist auch Sarah letztlich nur eine starke Persönlichkeit, weil sie von ihrer Macht über Charlène zehrt. Aus diesem Grund lässt sie die Distanz zu Charlène auch nie zu groß werden, wendet sich ihr immer dann zu, wenn Charlène autonomer zu werden droht.

Allerdings ist es problematisch, über Sarahs Innenleben Vermutungen anzustellen, da – so wie die Freundschaft der beiden – auch ihre Darstellung eine höchst einseitige ist.

2. Erzählsituation – ein Monolog der Obsession

Wie schon dargestellt, ist die Erzählsituation in *Respire* annähernd gleich wie in *Pour mourir en février* – nur finaler, fataler. Eine 19jährige, vereinsamte Jugendliche beginnt in einer Art Rahmenhandlung ihre Erinnerung an eine Freundschaft in der Vergangenheit niederzuschreiben, denkt über ihr Schreiben nach und auch über die Tatsache, dass sie im Moment des Schreibens eine andere, ältere ist als im Jetzt der Diegese: Eine homodiegetische Erzählerin wirft einen heterodiegetischen Blick auf sich selbst in der Vergangenheit. Der Erzählstil ist dabei allerdings gesetzter, weniger dynamisch und experimentell als in *Pour mourir en février*; kein Bewusstseinsstrom, sondern chronologische Erzählung, eine Art Chronik der Ereignisse.

Charlène schreibt 'ihre' Geschichte. In der Diegese wird ausschließlich durch sie fokalisiert. Direkte Reden kommen zwar vor, aber nicht besonders häufig. Die Kommentare aus dem Off sind ebenfalls jene von Charlène, der älteren, schreibenden. Charlène ist somit Objekt und Subjekt der Fokalisierung. Die Erzählstimme ist jene der älteren Charlène. Diese blickt auf und durch ihr früheres Ich. Sarah dagegen durchgehend ausschließlich Objekt der Fokalisierung. Dieser narrative Aufbau und das damit verbundene Ungleichgewicht wird – im Gegensatz zu *Pour mourir en février* – an keiner Stelle thematisiert. Sarah wird ausschließlich aus Charlènes Blick dargestellt – keine Selbstaussage, kaum zusätzliche Perspektiven 'trüben' das Bild, das Charlène von ihr erschafft.

Dennoch, und vielleicht auch genau dadurch, schleichen sich beim Lesen des Romans Zweifel an der Vertrauenswürdigkeit Charlènes als Erzählinstanz ein. Präsentiert wird immer nur ihre Sicht der Dinge, ihre Emotion, ihre psychologisierende Interpretation der Situation. Natürlich untermalen teilweise direkte Reden bzw. Reaktionen der anderen (vgl. Silvesterfeier) Charlènes Opferstatus. Ihre eigenen Aussagen sind allerdings manchmal widersprüchlich, so dass man kaum umhin kommt, im Laufe der Erzählung misstrauisch zu werden. Immerhin hat man es bei dieser Protagonistin mit einer 'Verrückten' zu tun, die in einer psychiatrischen Anstalt auf ihre Vergangenheit, ihre Tat und ihren Wahnsinn blickt. Wie ernst kann man vor diesem Hintergrund die einseitigen Schilderungen Sarahs Charakters und die ihres Verhältnis' nehmen? Immer wieder tauchen Indizien auf, die Charlène als Erzählerin etwas unglaubwürdig machen. So stellt sie Vanessa zu Beginn beinahe beiläufig als „*bien plus qu'un passage*“ (27) und als die wichtigste Person ihres Lebens dar, meldet sich dann aber nie bei ihr. Sie lässt Maxime

tage- und wochenlang auf ein Lebenszeichen warten, kommt mit ihren Eltern nicht zurecht, obwohl sich diese um sie bemühen. Wie ungerecht wird diese Charlène tatsächlich behandelt? Wie sehr ist sie tatsächlich unbeachtete Außenseiterin? Zu Beginn beschreibt sich Charlène selbst als „*filie difficile, pleine de fougue et de passion*“ (18), die die Aufmerksamkeit Vanessas auf sich zieht. In den Sommerferien findet sie problemlos Freunde und in der Silvesternacht macht sie Sarah die Aufmerksamkeit der anderen abspenstig. Gen Ende gelingt es ihr immerhin, Geld für Sarahs Mutter aufzutreiben und Sarahs Ruf in der Klasse wiederherzustellen. Eine völlig machtlose Außenseiterin hätte dies wohl alles kaum geschafft ... Dieser Zweifel an Charlène als vertrauenswürdiger Erzählinstanz kommt meiner Meinung nach zum ersten Mal im Kapitel *Jouer* auf. Nachdem Charlène von zu Hause weggelaufen ist, findet Sarah sie, bringt sie nach Hause und hält ihr eine Moralpredigt. In dieser kehrt sie einiges um, was bisher von Charlène als Gemeinheit Sarahs dargestellt wurde: Sarah fragt Charlène, warum *sie* sich in den Ferien nie gemeldet habe und beschuldigt sie, *sie* nach den Ferien ignoriert zu haben (82f), wirft ihr vor, sich absichtlich gehen zu lassen und von den anderen abzusondern, uninteressant zu sein, weil sie uninteressant sein wolle. Charlène schluckt diese Vorwürfe, kommentiert sie nicht wirklich, nutzt sie aber für ein Stück weitere Selbsterniedrigung: „*Après tout, ce qu'elle disait ne pouvait être que la vérité: je ne valais rien*“ (83).

An keiner Stelle danach kommt es zu so einer klaren Andeutung eines Perspektivenwechsels – diese Szene genügt aber, um zu verdeutlichen, was diese Geschichte ist: Charlènes Seelenschau; nicht Darstellung einer Freundschaft, sondern subjektive Darstellung dessen, wie Charlène die Freundin sieht und was sie aus ihr macht. Es ist alleine Charlènes Blick und ihre Stimme, die Sarah definieren. Dadurch hat Charlène im Roman letztendlich eine doppelt machtvolle Position: Sie beendet nicht nur das Leben Sarahs, sie definiert es über deren Tod hinaus. Sie stilisiert Sarah zur gefährlichen, alles bestimmenden Göttin ihres Daseins – diese Interpretation liefert sie allerdings relativ ungebrochen ausschließlich selbst. Die Einseitigkeit der Zuneigung wird somit von der Einseitigkeit der Darstellung widerspiegelt – oder vielleicht auch durch sie bedingt. Das obsessive, nicht freundschaftlich-gegenseitige Element der Beziehung von Charlènes zu Sarah bestimmt den Roman also auch strukturell ganz stark.

Conclusio *Respire*

Respire von Anne Sophie Brasme stellt in vielerlei Hinsicht – trotz vorhandener Parallelen – einen Gegenpol zu den anderen hier analysierten Romanen dar. Teenagergeschichte einer Obsession, und damit einer Anti-Freundschaft, spielt er zwar viele der im Theoriekapitel ausgeführten Motive an (vgl. Verschmelzung, Selbst-Definition über die andere, Einzigartigkeit und Exklusivität, Freundschaft als Pakt...) liest sich aber durch die Einseitigkeit der dargestellten Beziehung als bittere Parodie geläufiger Freundschaftsdiskurse. *Respire* ist viel weniger die Geschichte einer Freundschaft, als die Geschichte über die Sehnsucht nach ihr bzw. die Unfähigkeit, ihre Nichtfixierbarkeit zu akzeptieren. Freundschaft bzw. das Attribut der *meilleure amie* wird hier zum Mittel und Schauplatz der Macht. Freundschaft figuriert im Roman als ein Narrativ, dessen Motive und Codes auch dann weiter durchgespielt werden, wenn die damit assoziierten Gefühle der Zuneigung und des Respekts nicht (mehr) vorhanden sind. Der Roman inszeniert somit eine Art Schattenspiel der Freundschaft, hinter deren Oberfläche sich beinharte Machtkämpfe und Manien verbergen. Kalkül und Wahnsinn verstecken sich hinter der Rhetorik der Freundschaft. Wenn Sarah Charlène *meilleure amie* nennt, ist dies ein possessiver, performativen Akt: Er festigt Sarahs Machtanspruch und definiert bzw. erschafft Charlènes soziales Selbst. So kämpft Charlène auch dann noch verzweifelt um den Titel der *meilleure amie* und hält vor anderen an der Freundinnenrhetorik fest (vgl. ihre 'Silvesterrede'), als die beiden längst schon eine krankhafte Beziehung der Hassliebe führen. Krampfhaft den Codes der 'besten-Freundinnenschaft' folgend, laufen Charlènes Handlungen und Beschreibungen dabei auch auf eine Überdetermination Sarahs hinaus.

Diese Einseitigkeit der Beziehung und dieser Fokus auf *eine* Protagonistin spiegelt sich in bzw. bedingt auch die narrative Struktur des Romans. Die Geschichte und Interpretation des Verhältnisses zwischen den beiden Protagonistinnen erfolgt ausschließlich aus der Sicht und durch die Stimme Charlènes, die somit zum absoluten Zentrum und zur alleinigen Interpretin der Ereignisse in diesem Roman wird. Daher ist *Respire* auch am weitesten von dem entfernt, was im Theorieteil 'freundschaftliches Erzählen' genannt wurde. Sarahs Sicht der Dinge hat im Roman keinen Raum, die Macht von Stimme, Blick und damit Definition des Geschehens und der anderen Figuren liegt allein bei Charlène.

Resümee

Wenn, mit Harald Lemke gesprochen, die „Art und Weise, wie man über Freundschaft denkt und spricht“ auch das bestimme „was sie *ist* und sein *kann*“ (2000, 58) und laut Elke Siegel Freundschaft nicht allgemein bestimmbar sei, sondern „in ihrer Erscheinung in spezifischen Konstellationen“ betrachtet werden müsse (2009, 34f), so erscheinen gerade literarische Darstellungen – als Spiegel und Schablonen gesellschaftlicher Diskurse – besonders reizvoll für ein kulturwissenschaftlich orientiertes Fragen nach der Freundschaft.

Diese Arbeit stellt den Versuch dar, eine Auswahl zeitgenössischer frankophoner Romane als Texte der Freundschaft zwischen Frauen zu lesen und die verschiedenen Spielarten der dargestellten Frauenbeziehungen theoretisch zu fassen. Dafür wurden die thematische und formale Ebene der literarischen Texte im Kontext von freundschaftstheoretischen und feministischen Diskursen analysiert. Die Verbindung ethischer und ästhetischer Fragestellungen erwies sich für den hier ausgewählten Fokus als besonders sinnvoll.

Eingangs wurde die Kategorie 'Frau' als genealogisch, nicht essentiell, gedachte präsentiert und eine Differenzierung von homosexuell, homoerotisch, homosozial und feministisch vorgenommen. Es wurde darauf hingewiesen, dass die analysierten Frauenbeziehungen allesamt ansatzweise homoerotisch konnotiert, und auf jeden Fall homosozial seien, nicht aber homosexuell.

Für die Analyse ausgewählt wurden folgende Texte : *Pour mourir en février* (Anne-Lise Grobéty, 1970), „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ (Assia Djébar, 1980), *Baise-moi* (Virginie Despentes, 1994) und *Respire* (Anne-Sophie Brasme, 2001). Diese entstanden in sehr unterschiedlichen sozio-politischen und kulturellen Kontexten und decken daher ein breites Spektrum feministischer Strömungen und weiblicher Lebensentwürfe ab der zweiten Frauenbewegung ab. Wie schon in den Erläuterungen zur Auswahl des literarischen Korpus' dargelegt wurde, war es kein Leichtes, überhaupt zentrale Darstellungen von Frauenfreundschaften in zeitgenössischen frankophonen Romanen zu finden. Die schließlich ausgewählten Texte stellen sich ob ihrer Verschiedenheit als sehr fruchtbar für diese Analyse dar, erlauben sie doch einen multiperspektivischen Zugang zum Thema der Freundschaft, das ja eingangs als nicht eindeutig fixierbar und divers definiert wurde.

In den theoretischen Annäherungen wurde umrissen, wie sich Diskurse über

Freundschaft zwischen Frauen im Laufe der Zeit gewandelt haben. Theoretischer Ausgangspunkt der Fragestellung wurde schließlich das feministische Postulat, dass Freundschaft zwischen Frauen das Potential sozialer Sprengkraft inne liege. Vor diesem theoretischen Kontext wurden die ausgewählten Romane dahingehend untersucht, wie sie Freundschaft repräsentieren. Hauptaugenmerk der Analysen war, wie und ob diese literarischen Darstellungen eine 'Sprache der Freundschaft' schreiben und inwieweit sie sozio-politisch engagiert sind, also Potential für sozialen Wandel inszenieren.

Die damit verbundenen Leitfragen waren demnach: Wie bestimmt die Freundschaft zwischen Frauen auf struktureller und inhaltlicher Ebene die ausgewählten Romane? Inwieweit widerspiegeln die Romane auf thematischer und formaler Ebene eine 'feministische Ethik der Freundschaft'? Wie sensibel geht der Text daher mit Fragen der Repräsentation und diskursiver Macht um? Wie spielen also Ästhetik und Ethik der Romane zusammen?

Um diesem Zusammenspiel auf den Grund zu gehen, wurde im theoretischen Teil zuerst das der Analyse zugrundeliegende Freundschaftsverständnis erläutert. Dafür wurde eine Auswahl an ethischen Aspekten aus klassischen Freundschaftsdiskursen im Licht zeitgenössischer Ethiken und Gender-Fragen erörtert. Die ausgewählten thematischen Schwerpunkte waren: 1) das Ideal einer 'wahren' (Tugend)Freundschaft unter 'guten', 'autonomen' Menschen – und die Problematik der Unerfüllbarkeit dieser Idealisierung in lebenspraktischen Kontexten, 2) die Gegenseitigkeit der Freundschaft und das damit verbundene Element von Verhandlung und Rücksichtnahme, 3) die Frage der Distanz und des Respekts in einer Freundschaft (Verschmelzung versus Selbsterkenntnis), und 4) Freundschaft verstanden als Politikum und ihr damit verbundenes feministisch-emanzipatorisches Potential.

Als literaturwissenschaftliches Analyseinstrumentarium, das es ermöglicht, die ästhetische und ethische Dimension eines Narrativs zusammenzulesen und zu fragen, *wie* die ausgewählten Texte Freundschaft zwischen Frauen darstellen, wurde die kulturwissenschaftlich-feministische Narratologie vorgestellt. Sie erlaubt es, zu analysieren, inwieweit die jeweilige Umsetzung der ausgewählten thematischen Aspekte auch Einfluss auf die literarische Darstellung der Freundschaft im Text hat. Mit einer kulturwissenschaftlich-narratologischen Analyse können Parallelen zwischen thematischer und struktureller Ebene literarischer Texte ausgemacht werden. Ausgehend von den thematischen Aspekten der Gegenseitigkeit und der relativen Autonomie der in einer Freundschaft beteiligten Subjekte wurden die ausgewählten literarischen Texte

dahingehend untersucht, inwieweit sie durch ihr Spiel mit Stimme und Fokalisierung ein 'freundschaftliches Erzählen' entwickeln. Wird eine Freundschaft ausverhandelt und vielstimmig entwickelt oder schreibt ein Protagonistinnen-Subjekt mit ihrer monologischen Stimme eine Objekt-Andere mono-perspektivisch fest? Werden strukturell 'wechselseitig' Handlungsräume erschrieben, gibt es Raum für Gegenperspektiven oder ist die Darstellung der Freundschaft von Einseitigkeit geprägt?

Die Analyse zeigt, dass die vier ausgewählten, relativ breit gefassten ethischen Kernaspekte der Freundschaft in den ausgewählten Romanen zwar eine jeweils unterschiedlich große Rolle einnehmen und von ihnen teilweise auch stark konterkarierend durchgespielt werden – die thematischen und strukturellen Aspekte aber tatsächlich Hand in Hand gehen.

Der Text, der sämtliche der oben umrissenen Kernthemen sowohl inhaltlich als auch strukturell literarisch umsetzt, ist „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“. In der Erzählung bewegt sich das Freundinnenpaar Sarah und Anne innerhalb eines relativ dichten Frauenfreundschaftsnetz', innerhalb dessen das nötige Maß zwischen Zuneigung und Distanz durch eine Vielzahl freundschaftlicher oder zumindest solidarischer Knoten erleichtert wird. Sarah und Anne müssen sich nicht alleine gegenseitig auffangen. Sie zeigen sich zwar füreinander verantwortlich, die damit verbundenen Freuden und Belastungen werden aber innerhalb eines größeren Kreises geteilt. Strukturell wird dieses Freundschaftsnetz durch die Vielstimmigkeit und Multiperspektivität des narrativen Aufbaus widerspiegelt. Eine Vielzahl an verschiedenen Erzähler_innen präsentieren ihre jeweiligen Perspektiven und Geschichten. Das Gesamtbild ergibt sich aus der Vielheit und Komplexität der eingefangenen Stimmen. Sarah und Anne sind komplexe Charaktere, die einander gegenseitig beobachten, darstellen und zuhören. Freundschaft und Solidarität zwischen Frauen wird als zukunftsweisender Hoffnungsschimmer dargestellt.

Die Darstellung der Frauenfreundschaften in den anderen Texten reiben sich – unterschiedlich stark – mit den vorgeschlagenen ethischen Grundüberlegungen. So können bis auf Djebars Protagonistinnen die dargestellten Frauenfiguren als Anti-Heldinnen bezeichnet werden, die alles andere als tugendhaft sind: Manu, Nadine und Charlène begehen Morde, deren Motive bestenfalls als egoistisch bezeichnet werden können (Mord als Selbstaffirmation, *tuer qn* wird zu *tu es qn*), Manu und Nadine überschreiten programmatisch sämtliche Grenzen des Anstands und der Moral, Aude und Charlène sind zumindest bockige Teenager, die sich selbst als sozial unfähige Versagerinnen darstellen und die sich, von der jeweiligen Freundin abgesehen, in starker Abgrenzung zu ihrer

sozialen Umwelt definieren. Bei *Baise-moi* ist es zudem schon ob der Kürze der Beziehung und ob der Fatalität des Trips der beiden Protagonistinnen fraglich, inwieweit es Sinn macht, ihr Verhältnis als 'klassische' Freundschaft zu denken, weil hier die Aspekte der längeren Dauer und der Verantwortlichkeit so gänzlich fehlen – eventuell macht dies aber die Intensität des Zusammenseins wett. Innerhalb weniger Tage 'verschmelzen' die beiden so sehr, dass sie in ihrer Einigkeit und spürbaren Zuneigung auf Fatima wie ein Wesen mit zwei verschiedenen Köpfen erscheinen. Fragen von Distanz, Respekt und Rücksichtnahme erscheinen vor dem Kontext des Höllentrips der beiden, bei dem sie sich von Anfang an auf Gedeih und Verderb einander ausliefern, um ihre Abjektisierung kompromisslos auf die Spitze zu treiben, ohnehin nicht angebracht. Dabei spielt der Roman diese Paarbildung auch strukturell durch, sind seine kurzen Kapitel doch in alternierender Fokalisierung gehalten. Die Aufteilung ist zwar etwas asymmetrisch, da aus Nadines Richtung eindeutig mehr erlebte Reden, mehr Emotionen dargestellt werden, dennoch erlaubt die Struktur des Texts eine doppelte, gegenseitige Blickregie.

Drei der ausgewählten Texte (*Pour mourir en février*, *Baise-moi* und *Respire*) sind Debütromane. *Pour mourir en février* und *Respire* wurden zudem von ihren Autorinnen in sehr jungem Alter verfasst und weisen bezüglich der verwendeten Motive auch die meisten Ähnlichkeiten auf: Beide Protagonistinnen sind Teenager in einer Phase der Auflehnung gegenüber ihren Eltern, beide stilisieren sich als Außenseiterinnen, beide beschreiben die Freundin als die Person, über die sie sich definieren und durch deren Anwesenheit und Zuwendung sie erst zu 'jemandem' werden, beide thematisieren das Schreiben und verbinden es mit der An- bzw. Abwesenheit der Freundin. In beiden Texten dominiert eine einzige Erzählstimme, und zwar die der rückblickenden Protagonistin. Aude und Charlène erzählen beide heterodiegetisch, aber durch ihr vergangenes Ich fokalisierend, ihre eigene Geschichte. Der Unterschied dabei ist allerdings, dass Aude viel Raum für Dialoge lässt und den Umstand, dass sie die Geschichte erzählt und damit ihre Sicht der Dinge dominiert, auch immer wieder reflektiert. In ihrer Geschichte erhält Gabrielle dadurch auch Stimme (nämlich in den langen dialogischen Passagen), bzw. markiert Aude ständig, dass sie eben nicht Gabrielle beschreibt, sondern *ihre* Gabrielle. Dieses reflexive Moment fehlt in *Respire* gänzlich. Hier gibt es bedeutend weniger Dialoge, Charlène schreibt Sarah völlig fest. Schreibt Aude zudem über eine Freundin, zu der der Kontakt zwar momentan 'für immer' abgebrochen ist, die aber ja noch lebt und mit der ein Wiedersehen und eine Neudefinition somit nicht völlig ausgeschlossen sind (das suggeriert vielleicht auch die Offenheit der drei Punkte am Ende des Romans), so schreibt Charlène monoperspektivisch

über die Person, die sie selbst ermordet hat. Sie bestimmt damit nicht nur Sarahs Ende, sondern ihre Geschichte über den Tod hinaus.

Dadurch ist *Respire* auch der Roman, der bei allen vier Kernaspekten aus dem Rahmen fällt. Die Beziehung zwischen den beiden Frauen ist geprägt von Einseitigkeit, totalem Distanzverlust und Abhängigkeit. Aus diesem Grund wurde *Respire* schließlich auch als 'Anti-Freundschaftsroman' bezeichnet. Zudem ist die Darstellung des Verhältnisses der beiden noch stärker individualisiert als in den anderen Texten – schwingt dort eine systemische Ebene mit, die gesellschaftskritisches Potential transportiert, fehlt diese in *Respire* gänzlich.

In allen Romanen werden interessanterweise nicht nur Freundschaft oder Solidarität, sondern auch immer die künstlerisch-kulturell-ästhetischen Formen der Artikulation der dargestellten Frauen – bzw. ihre Zusammenarbeit darin – reflektiert. Aude und Charlène finden im Schreiben einen Rückzugsort, der ihnen die Artikulation ermöglicht, die ihnen ihr Außenseitertum versagt. Bei beiden ist das Ende der Freundschaft und dessen Verarbeitung der Auslöser für das Schreiben des längeren Texts, über den in den jeweiligen Rahmenhandlungen reflektiert wird. Bei Aude ist die Freundin zudem nicht nur ihre erste richtige Leserin und Kritikerin, sondern auch die Adressatin des Textes über das Freundschaftsende hinaus. Bei Djébar ist das Einfangen und Sichtbarmachen weiblicher (Gesangs-)Stimme als kulturellem Vermächtnis und Spielraum weiblicher Identität das theoretische, narrativ inszenierte Grundthema der Erzählung. Und auch Despentes Protagonistinnen verhandeln ständig ästhetische Fragen – sei es durch Nadines Analysen der von ihr konsumierten Pornos oder Manus ständiges Verweisen auf die Inszenierung und Interpretation ihrer Morde.

Wie stark die Tendenzen dieser narrative Freundschafts-Interpretationen mit den sozio-kulturellen Umständen, in denen die Texte entstanden, zusammenhängen, sollten die jeweiligen Annäherungen an die Autorinnen-Hintergründe offen legen. Dabei ist es interessant, aber auch wenig verwunderlich, dass die Klarheit der feministischen Botschaften im Text stark mit der Offensichtlichkeit der jeweiligen gesellschaftlichen Ungleichstellung der 'Frau' einhergeht. Grobétys Protagonistin muss Anfang der 70er Jahre vor einem klaren Feindbild (vgl. „*les lèvres humides du paternalisme*“ des Vaters (60)) kapitulieren bzw. ihm den (passiven) Kampf ansagen. Bei Djébar und Despentes gestaltet sich die Ausgangslage Anfang bzw. Ende der 80er Jahre differenzierter. Djébar thematisiert stark die Unterdrückung von Frauen, deren Bewegungsfreiheit von Männern eingeschränkt wird – sie stellt aber auch die Kollaboration von Frauen in patriarchalen Systemen bzw.

Klassenunterschiede dar. Despentes Roman ist eine breit angelegte Gesellschaftskritik, in deren Zentrum zwar die Unterdrückung von Frauen steht, die aber vor allem auch ein kapitalistisches bourgeoises System attackiert, in dem ein nicht unbeträchtlicher Teil der Gesellschaft von vornherein verloren hat. Auf ihrem narrativen anarcho-feministischen Rachefeldzug thematisiert sie (auch) die Zusammenhänge von *class*, *race* und *gender*. Despentes und Djebars Geschichten transportieren damit wohl die stärksten, aber auch komplexesten, feministisch-politischen Subtexte – in Form einer nihilistisch-kämpferischen bzw. hoffnungsvoll-zukunftsweisende Botschaft. Die Ansätze der beiden sind viel stärker systemisch bzw. intersektional als jene von Grobéty und Brasme. Grobétys narrativer Feminismus ist generell kein kämpferischer, sondern ein stilistischer, dem Konzept der *  criture féminine* und der damit verbundenen Suche genuin weiblicher Ausdrucksformen verbunden. Despentes und Grobéty haben im Laufe ihres Schaffens jeweils nach der Publikation ihres Deb  tromans feministisch-theoretische Überlegungen publiziert, die mit den jeweiligen literarischen Texten in Verbindung gebracht werden können (vgl. Grobétys Artikel zur *  criture féminine*, Despentes *King Kong Théorie*). Djebars Erzählung schreibt sich überhaupt in ein größeres genre-übergreifendes künstlerisches wie politisch-theoretisches Projekt ein. Brasme fällt auch hierbei aus dem Rahmen (dies kann sich allerdings in den nächsten Jahren ja noch ändern). Ihr Text blendet gesellschaftliche Faktoren aus, Hemmnis und Stolperstein dieser Protagonistin ist ihre Psyche, die freundschaftliche Zuneigung in ein obsessives Besitzverhältnis und krankhaftes Begehren verwandelt.

Wie aus den einzelnen Textanalysen klar geworden sein sollte, sind alle ausgewählten Geschichten geprägt von einem eher düsteren Grundton, wobei diese, je nach sozio-politischer Botschaft des Textes, unterschiedlich gefärbt sind. *Pour mourir en février* ist zwar grundsätzlich traurig, melodramatisch, aber nicht frei von witzig-aufs  ssigen Passagen, die die Hoffnung aufrecht erhalten, dass das Ende des Textes noch nicht das letzte Wort in Bezug auf das Potential der dargestellten Freundschaft war. „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ gestaltet sich grundsätzlich melancholisch-kontemplativ überall da, wo Vergangenheit und Gegenwart thematisiert werden. Der Blick auf die Zukunft erscheint aber besonders auf den letzten Seiten als dynamischer, heller, hoffnungsvoller. Die letzten Absätze sind in das gemeinsame Summen und Singen des Freundinnenpaares getaucht, das im Auto auf Algier zuführt und eine Stadt, die sich von innen öffnet, imaginiert – ein sehr starkes Abschiedsbild. Der Grundton von *Baise-moi* ist aggressiv und in seiner Fatalität pessimistisch, durch das Brechen sprachlicher Tabus und

das Überschreiten sämtlicher Konventionen des 'guten Tons' aber auch kraftvoll und bisweilen schwarzhumorig, brutal witzig – ein starkes Gegenprogramm zum weitverbreiteten melancholischen Opferdiskurs der unterdrückten Frau. *Respire* hingegen ist pathetisch in seiner Darstellung vergangener Tage (vgl. die Freundschaft mit Vanessa), erdrückend und pessimistisch in Bezug auf die Beziehung mit Sarah. Durch den vorweggenommenen Ausgang der Geschichte und die wiederholten Vorausdeutungen auf das Ende, ist der Roman stark geprägt von einem düsteren, melodramatischen Fatalismus.

Die Texte spielen durch ihre unterschiedlichen Zugänge zur Freundschaft die relative Unbestimmbarkeit und Kontingenz dieses Wortes durch. Indem sie allesamt bestimmte soziale Codes und Motive aufgreifen, diese aber verschiedenartig inszenieren, verdeutlichen sie, wie unterschiedlich Freundschaft interpretiert werden kann. Dabei spielen drei der vier Texte das theoretisch postulierte Potential sozialer Sprengkraft an – es bleibt aber in allen diesen Texten bei einem Andenken. In *Pour mourir en février* wird die Freundschaft zwischen Aude und Gabrielle zwar als Bedrohung der Ordnung des Vaters dargestellt, am Ende triumphiert allerdings der Paternalismus. In *Baise-moi* bringen Manu und Nadine zwar sämtliche moralisch-gesellschaftliche Regeln und Normen gehörig durcheinander, am Ende werden sie allerdings signifikanterweise jeweils von Männern gestoppt: Manu wird von einem Verkäufer erschossen, Nadine von einem männlichen Polizisten gefasst. „*Femmes d'Alger dans leur appartement*“ transportiert von allen Texten die meiste Hoffnung auf Veränderung durch weiblichen Zusammenhalt. Schon im Laufe der Erzählung stärkt Solidarität und Freundschaft die Protagonistinnen (weckt Annes Lebensmut, erleichtert Sarah das Sprechen über die Traumata der Vergangenheit), das Ende ist geprägt von einem hoffnungsvollen Blick in eine freiere Zukunft.

Abschließend sei festgestellt, dass in allen diesen literarischen Texten Freundschaft zwischen Frauen als komplexer, konfliktreicher, lebenspraktischer dargestellt wird als in den vorangestellten Theorien. Sie zeigen wohl die Potentiale von Freundschaften zwischen Frauen – allerdings auch deren Limits und das mögliche Zerschlagen von Freundschaft an unterschiedlichen Erwartungen, Bedürfnissen und ungünstigen Rahmenbedingungen. Dies können sie auch deswegen, weil sie allesamt dank interner Fokalisierung oder homodiegetischer Erzählung sehr nahe bei den Protagonistinnen sind und somit 'von innen' zeigen können, wie sich Individuen an sozialen Narrativen und Codes 'abarbeiten'.

Gerade diese Komplexität macht die ausgewählten Texte aber interessant. Keiner von ihnen präsentiert ein fertiges feministisch-politisches Programm oder eine eindeutige Aussage über das Potential von Frauenfreundschaft, alle verwirren und erfordern ein

Weiterdenken der Geschichten. Und damit widerspiegeln sie wiederum die Prämisse, die mit Katharina Münchbergs Zitat dieser Arbeit schon vorangestellt ist: Die Frage nach der Freundschaft wird zum Unterwegssein zur Freundschaft: „Sinn und Substanz der Freundschaft ist dem Fragenden nicht gegeben, sondern aufgegeben“ (2012,12). Oder, um Janice Raymond das letzte Wort zu geben: „Denken ist eine notwendige Bedingung für Frauenfreundschaft“ (1990, 288).

Résumée en Français

Le point de départ de ce mémoire est la question de comment *penser* les différentes formes de relations amicales entre femmes et les contextualiser dans des discours philosophiques, éthiques et féministes sur l'amitié.

Je considère la catégorie « femme » et le phénomène de « l'amitié » comme des concepts fluctuants. C'est-à-dire, en ce qui concerne la signification de leurs codes sociaux, ils sont intrinsèquement liés à leurs contextes socio-économiques et culturels. Pourtant, leur signification pour les individus impliqués reste fortement personnelle et individuelle. C'est pourquoi la recherche sur l'amitié entre femmes permet de croiser des approches de plusieurs disciplines et de s'interroger sur les discours dominants au sein de la société en partant de cas particuliers. Si, selon Harald Lemke, la manière dont on parle et pense de l'amitié définit ce qu'elle *est* et *peut* être (2000, 58) et si on suppose que l'amitié n'est pas un concept universel, mais doit être considérée dans ces constellations spécifiques et individuelles, la littérature semble un discours privilégié de l'interrogation sur l'amitié.

Dans ce mémoire, je propose donc une analyse de la représentation de l'amitié entre femmes dans la littérature francophone contemporaine. Le corpus littéraire se compose de quatre œuvres, à savoir : *Pour mourir en février* (Anne-Lise Grobéty, 1970), « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » (Assia Djebar, 1980), *Baise-moi* (Virginie Despentes, 1993) et *Respire* (Anne-Sophie Brasme, 2001).

Ce choix couvre un spectre assez large de contextes socio-politiques et culturels, de courants féministes et de différentes conceptions de vies de femmes à partir de la deuxième vague féministe. Ceci permet à l'analyse un regard pluridimensionnel sur le sujet de l'amitié, qui est ici conçu comme un concept ouvert à des interprétations et connotations diverses. Ce qui rend ce projet particulièrement intéressant, c'est le fait que la recherche sur l'amitié entre femmes – surtout contemporaine – en sciences humaines et naturelles est très peu développée dans des pays francophones.

Basé sur le postulat féministe selon lequel l'amitié entre femmes impliquerait un potentiel de subversion sociale, ce mémoire tente d'explorer comment les textes littéraires choisis représentent de différentes formes de liens amicaux entre femmes. Il propose donc d'analyser *si* et *comment* les textes littéraires développent un « langage de l'amitié » et *si* et *comment* ils reflètent une éthique féministe de l'amitié sur le plan du contenu et de l'esthétique.

La partie théorique de ce travail est divisée en une approche thématique, proposant une lecture croisée des perspectives sociologiques, philosophiques et culturelles sur le sujet de l'amitié entre femmes, et la présentation des outils poétologiques pour l'analyse des structures narratives des textes, à savoir la narratologie féministe et culturelle.

Dans un premier temps, l'acception de la catégorie « femme » sous-jacente à ce travail est précisée. Elle est présentée comme une catégorie généalogique et dépendante des facteurs socio-culturels, donc ni essentielle ni universelle ni immuable. De plus, une distinction entre les concepts d'homosocial, d'homoérotique, d'homosexuel et de féministe est proposée. Ainsi, il est souligné que les textes littéraires choisis pour le corpus sont certes tous homosociaux et, pour la plupart, teintés par de fortes connotations homoérotiques, mais pas homosexuels. C'est-à-dire, ils ne mettent en scènes ni actes ni désirs sexuels entre les protagonistes, ce qui constitue la base de la différenciation entre amour/désir sexuel et amour/lien amical proposée dans ce travail.

Un aperçu de la recherche sur l'amitié entre femmes démontre d'abord que ce sujet – étant marginal en général – est particulièrement peu traité dans des pays francophones. C'est une de raisons pour lesquelles, dans ce cadre théorique, je me base surtout sur des textes de référence anglophones et germanophones.

Ensuite, un bref exposé historique fait preuve de l'histoire relativement courte, mais changeante et ambivalente du discours « occidentale » sur l'amitié entre femmes : dès l'antiquité (le berceau du concept éthique et philosophique de l'amitié) jusqu'au 18^{ième} siècle, le consensus général était de dénier la capacité d'amitié à « la femme ». Par la suite, entre les femmes des milieux aisés, elle a été perçue comme normale ou bien minimisée en tant qu'amitié « romantique » ou « exaltée », indigne de la signification héroïque et politique qu'elle avait eue pour les hommes dans les grands discours antiques sur l'amitié. Curieusement, au commencement de la modernité du XX^{ième} siècle et avec l'essor de l'émancipation des femmes elle a été, de nouveau, soit déclarée impossible ou bien diabolisée (cf. les idées reçues sur la rivalité entre femmes ou la paranoïa des lesbiennes). À partir des années 70, l'amitié entre femmes a été redécouverte et idéalisée comme concept politiquement significatif par des cercles féministes, notamment au sein des lesbi-féministes américaines (cf. Lilian Faderman et Janice Raymond). Pourtant, ces courants ont été peu reçus dans le discours francophone. Aujourd'hui, l'amitié entre femmes est, de nouveau, un sujet relativement peu représenté (ce qui explique mes difficultés initiales à trouver des textes littéraires qui lui accordent un rôle principal) et surtout qui fait peu l'objet de recherche. Si des relations entre femmes sont traitées, en général, l'attention est

plutôt accordée à des questions sexuelles ou sur l'amitié entre filles.

Pour concrétiser le concept de l'amitié employé dans ce travail, je propose ensuite une lecture croisée des textes classiques sur l'amitié (notamment par Platon, Aristote, Michel de Montaigne et Siegfried Kracauer) à la lumière de leur critique contemporaine et féministe (Jacques Derrida, Harald Lemke, Janice Raymond, Arno Böhlér et Hanna Hacker, pour nommer les plus importants). Pour ce faire, j'établis un cadre de quatre prémisses, informées par l'éthique aristotélicienne sur l'amitié, qui me semblent particulièrement intéressantes dans le contexte des œuvres littéraires analysées ici.

Ces prémisses sont 1) l'idéal de la « vraie » amitié unique entre des personnes vertueuse et autonomes – et le caractère problématique de cette idéalisation qui rend l'amitié presque utopique, 2) la réciprocité de l'amitié impliquant la négociation et l'égard et 3) la question de la distance et du respect de l'autonomie de l'autre. Ces aspects mènent tous presque automatiquement à 4) la dimension politique de l'amitié, et ainsi à une réflexion sur leur pertinence dans un contexte contemporaine et féministe de l'éthique de l'amitié. Ainsi, ce chapitre identifie la synergie entre l'autonomie de deux personnes et la réciprocité de leur orientation vers l'autre comme dimension décisive de l'amitié.

Pour l'analyse des romans se pose alors la question de comment les aspects thématiques ainsi définis influencent la représentation littéraire de l'amitié, comment ils s'inscrivent dans les structures même des œuvres.

Parce qu'il permet une lecture croisée de l'éthique et de l'esthétique, c'est la narratologie culturelle et féministe que j'ai choisie ici comme outil d'analyse littéraire. Cet approche permet de s'interroger sur la question de la manière dont les œuvres choisies représentent l'amitié entre femmes. Ce mémoire applique donc une théorie de la poétologie empruntée à Mike Bal et Susan Lanser qui analyse les structures inhérentes au texte, mais qui s'ouvre au contexte et qui, ainsi, permet une interrogation sur des questions de genre et du pouvoir discursif mise en scène par le récit. Dans un récit, la question de *qui* a le droit de parler *de quelle manière* définit les positions d'énonciation possibles pour ses sujets, donc les structures du pouvoir établies par un texte littéraire. Je suis alors le postulat que la structure de la focalisation (Mieke Bal) et de la voix (Susan Lanser) d'un texte littéraire porte au-delà du plan purement formel. C'est-à-dire, elle peut servir à une interprétation qui prend en compte la question de la représentation et démontrer le lien entre politique et esthétique au niveau textuel.

Dans mon mémoire, cette approche permet de combiner les aspects thématiques de l'amitié avec le plan structurel des textes. Il mène donc à la question de savoir *si* et

comment les textes littéraires développent une 'narration amicale'. Est-ce que, dans ces textes, une amitié est négociée et développée d'une manière polyphone et multi-perspective ou est-ce qu'on a affaire à un texte monologue dans lequel une « sujet-protagoniste » dominante définit un « objet-autre » ?

L'analyse du corpus est effectuée de manière chronologique et consacre un chapitre entier à chacun des textes, contenant de plus un bref aperçu du rôle du texte dans l'œuvre des écrivaines et des enjeux de leurs différentes positions féministes. Enfin, une lecture croisée permet de dégager les parallèles et les divergences des différentes approches sur le sujet de l'amitié entre femmes empruntés par les romans et le récit.

Pour mourir en février (1970) par Anne-Lise Grobéty peut être compris en tant qu'*Entwicklungsroman* (roman d'initiation) d'amitié avec un message féministe assez classique. Situé dans un milieu romand petit-bourgeois des années 60, il raconte l'histoire de l'amitié entre la jeune étudiante Aude et l'actrice et bouquiniste Gabrielle qui est un peu plus âgée – une amitié qui prend une fin douloureuse et brusque du fait des rumeurs sur l'homosexualité supposé de Gabrielle et de la pression paternelle sur Aude lié à ce tabou. Le sujet central du roman est effectivement le développement et la fin de cette amitié, conjointement avec le développement d'Aude qui est la narratrice homodiégétique du récit. Ainsi, Aude domine le roman structurellement. C'est par sa voix et par une focalisation interne que le récit se déroule. Néanmoins, grâce à des longs dialogues et les références d'Aude à son rôle d'auteure de ce texte – et donc d'interprète de l'histoire –, le roman contient un moment réflexif sur les mécanismes de pouvoir liés à des questions de représentation et de voix. Dans ce roman, l'amie joue un rôle important pour le développement de la personnalité et de l'écriture de la protagoniste. L'amitié (et surtout aussi sa fin) est l'aspect déclencheur de l'acte d'écriture d'Aude et de sa recherche d'un propre style, distinct de celui de son père-écrivain. Ainsi, même après la fin de l'amitié, c'est l'amie qui incite la protagoniste à vouloir surpasser son milieu petit-bourgeois et ses conventions (sociales, mais aussi esthétiques et stylistiques), d'intellectualiser ses pensées et de s'opposer au moins avec son écriture au père et au paternalisme qu'il représente. Par ceci, *Pour mourir en février* peut être lu en tant que méta-réflexion sur l'écriture féminine.

Le récit « Femmes d'Alger dans leur appartement » (1980) d'Assia Djébar raconte les itinéraires de plusieurs personnes (surtout des femmes) dans les rues d'Alger dans les années 70. Au centre de ce récit complexe, polyphone et multi-perspective figure Sarah, qui travaille dans un institut de recherches musicales où elle prépare un projet documentaire sur les chants des femmes algériennes. Ce documentaire de Sarah peut être

lu comme une mise-en-abyme de l'écriture d'Assia Djébar, qui déclare souvent que son projet littéraire et cinéaste veut préserver et rendre visible la tradition orale féminine de l'Algérie. Dans ce récit, c'est l'amitié et la solidarité entre femmes qui est porteur d'espoir pour un futur plus libre. Notamment la représentation de la relation entre Anne, ancienne pied-noir, et Sarah sert à démontrer l'amitié comme lien social qui porte les protagonistes et rend vivable leur quotidien et leur vécu traumatisant. Assia Djébar représente cette relation par un réseau complexe des voix et des perspectives dans lequel les voix des femmes se trouvent en équilibre. Par ceci, elle crée un espace discursif qui rend possible la mise en scène de la multitude de différentes voix et différents regards égalitaires – qui sont tous orientés vers « l'autre ».

Baise moi (1993) de Virginie Despentes trace l'itinéraire sanglant de Manu et Nadine – un tour mortel et violent à travers la France. Nadine et Manu, deux marginales de la société, se rencontrent à la gare d'une ville provinciale après avoir déjà commis des meurtres chacune. Le roman est composé de trois grandes parties qui sont de nouveau subdivisées en courts chapitres dont le personnage principal est toujours soit Manu soit Nadine. La première partie couvre les quelques jours avant la rencontre des deux femmes et sert à démontrer leur situation en tant que *losers* d'une société capitaliste-bourgeoise-patriarcale et victimes de violence masculine. Ce qui suit dans la deuxième partie – leur semaine ensemble – est un tour illimité de crime, de tueries, de vol, de hard-porno, de sexe, de consommation de drogues, d'alcool fort et de *junk food* – jusqu'à l'assassinat de Manu et l'arrestation de Nadine dans la troisième partie. Les deux protagonistes transgressent tous les limites sociétaux et tous les codes du 'bon comportement' féminin. Ainsi, même si l'amitié entre les deux n'est ni le déclencheur de leurs transgressions ni le sujet principal du roman, elle définit le ton du récit (si la première et la troisième partie sont marquées par la désespérance indifférente de leurs protagonistes, la deuxième tourne en fête joyeuse et sanglante) et la structure du roman. Le roman raconte cette histoire de transgression à la troisième personne avec focalisation interne alternante. Chaque chapitre est dominé soit par la vue de Manu, soit par celle de Nadine. Cette alternance souligne les parallèles entre les deux protagonistes et permet la mise en scène des regards réciproques et croisés. De grands passages sont très dialogiques ou marqués par une forte utilisation du discours indirect libre, ce qui sert à réduire la distance narratif. Le concept de l'amitié gagne et perd de dimension éthique dans ce roman. D'un côté, elle est la seule force positive que trouvent Manu et Nadine les incitant à suivre au moins un plan schématique d'itinéraire et de démontrer un minimum de responsabilité ; mais de l'autre côté, l'amitié ne change rien du

caractère absolument nihiliste et (auto)destructif de leur rage et résistance aux normes.

Comparé aux textes précédents, *Respire* (2001) d'Anne-Sophie Brasme représente un contre-pôle sur plusieurs niveaux. Histoire d'une amitié obsessionnelle entre deux adolescentes – à savoir l'amour-haine de Charlène pour sa collègue de classe Sarah qui finira par le meurtre – elle est plutôt le récit d'une « anti-amitié ». Par son caractère fortement unilatéral, cette relation peut être comprise comme une parodie amère des discours sur l'amitié. Ainsi, *Respire* est plutôt un roman sur le désir de l'amitié et sur l'incapacité d'une de sa protagoniste d'accepter le caractère fluctuant et instable de l'amitié qu'une histoire d'amitié. Dans ce récit, les concepts de l'amitié et de la « meilleure amie » deviennent la scène d'une lutte sur le pouvoir sur l'autre. Ainsi, on pourrait dire que le roman met en scène une sorte de « théâtre d'ombres » sur l'amitié où derrière la toile se trouvent la haine, la manipulation et le jeu avec les sentiments de l'autre. La folie et le calcul se cachent derrière la rhétorique de l'amitié. Si Sarah appelle Charlène sa « meilleure amie » ceci est un acte performatif : il consolide le pouvoir de Sarah en créant la position sociale de Charlène. Charlène est ainsi déterminée (se détermine) par le jugement de Sarah. En même temps son obsession sur-détermine Sarah et la relation qu'elles mènent. Ceci est parfaitement reflété par les structures narratives du roman. Similaire à *Pour mourir en février*, c'est un récit homodiégétique rétrospectif. C'est uniquement par la voix et à travers la perspective de Charlène que cette histoire est déroulée. Charlène définit la représentation de Sarah et l'interprétation de leur relation. Elle est le centre absolu qui ne pas seulement détermine la fin de la vie de Sarah (elle l'étouffe avec un coussin), mais aussi son histoire au-delà de la mort. En conséquence, *Respire* représente le contraire d'une « narration amicale » ou d'un « langage d'amitié ». Le roman n'offre pas d'espace discursif au point de vue de Sarah. Le pouvoir de la voix et du regard, et ainsi sur la définition des événements, réside uniquement chez Charlène.

Ces analyses démontrent que dans les textes du corpus littéraire, les quatre prémisses de l'amitié préétablies dans le cadre-théorique sont mises-en-scène de manière très diverses – et parfois même contrecarrées – mais que, conjointement, les aspects thématiques et structuraux reflètent les idées sur l'amitié représentées par les textes.

Le récit qui met en œuvre tous les aspects développés dans le cadre théorique sur le plan du contenu et à travers ses structures narratives est « Femmes d'Alger dans leur appartement » d'Assia Djébar. Dans ce récit, le couple d'amies Sarah et Anne est situé au sein d'un réseau d'amitié assez dense qui, par la multitude de ces nœuds sociaux, permet la balance entre affection, distance et responsabilité entre les deux femmes. Ils sont bien là

l'une pour l'autre, mais les joies et les charges de cette responsabilité sont partagées au sein d'un cercle social. Cette solidarité entre femmes est présentée comme leur espoir pour un futur meilleur. Sur le plan formel, ce réseau diversifié d'affection est reflété par la polyphonie et la multitude de perspectives de la structure narrative du texte.

Les autres représentations d'amitié entre femmes divergent, plus ou moins fortement, des prémisses éthiques choisies pour le cadre théorique. Ainsi, les autres protagonistes sont tous plutôt des anti-héroïnes et tous relativement dépourvus de vertus classiques : Manu, Nadine et Charlène commettent des meurtres. Manu et Nadine transgressent tous les limites de la convenance et de la morale. Aude et Charlène sont des adolescentes « ratées » qui se présentent comme des marginales impopulaires et par la distance qu'elles démontrent par rapport à leur environnement social. Dans *Baise-moi* les aspects de la longue durée et (liée à ceci) de la responsabilité de l'amitié manquent totalement. En revanche, le développement de la relation entre Manu et Nadine se fait d'autant plus intensément et rapidement – si vite, en fait, que quelques jours après leur premier rencontre, Fatima, une de rares personnes à qui elles font confiance les perçoit comme un être à deux têtes. Dans le roman, cette structure du couple est reflétée sur le plan formel par ces courts chapitres en focalisation alternante qui mettent en scène les regards réciproques vers l'autre de Manu et de Nadine.

Curieusement, les trois romans sont tous des premiers romans. En outre, *Pour mourir en février* et *Respire* ont été publiés par leurs auteures à un très jeune âge (18 et 16 ans). Ces deux romans démontrent, en fait, beaucoup de parallèles en ce qui concerne le choix et l'usage des motifs et les structures narratives. Dans les deux textes, les protagonistes sont des adolescentes en révolte contre leurs parents et leur milieu social. Les deux se décrivent comme marginales, les deux présentent leur amie comme la personne par laquelle elles se définissent et dont la présence est nécessaire pour être ou devenir 'quelqu'un', les deux prennent leur acte d'écriture pour sujet et le lie à l'absence de l'amie. Les deux textes sont dominés par *une* voix narrative, à savoir la voix homodiégétique et rétrospective de la protagoniste. Les deux romans sont dominés par la focalisation à travers le 'je' du passé des narratrices. Cependant, tandis qu'Aude dans son récit accorde beaucoup d'espace aux dialogues et réfléchit sur son rôle d'auteure, et donc d'interprète de l'histoire, cet élément autocritique manque complètement dans *Respire*, où Charlène définit tout sans jamais briser cette position du pouvoir. Ainsi, à tous égards, *Respire* sort du cadre de la narration amicale défini initialement. La relation entre les deux femmes est unilatérale et marquée par un manque de distance et la dépendance totale d'une des deux. C'est pourquoi

Respire a été nommé un roman d'« anti-amitié ». De plus, contrairement aux autres textes littéraires traités ici, la relation entre les deux protagonistes est si fortement individualisée, qu'il y a plus du tout la dimension de critique de la société assez marquante dans les autres textes.

Pour mourir en février, « Femmes d'Alger dans leur appartement » et *Baise-moi* sont tous porteurs de messages politiques. Ils sont très différents en ce qui concerne leurs approches et leur compréhension du féminisme, mais tout de même tous féministes. De plus, ils s'inscrivent tous dans un œuvre socio-politiquement engagé de leurs auteures. Ainsi, Anne-Lise Grobéty, députée des socialistes à Neuchâtel pendant longtemps, est représentante de l'écriture féminine sur laquelle elle a aussi publié une anthologie. Tout l'œuvre considérable d'Assia Djebar est consacré, entre autres, à la lutte pour la liberté d'expression et de mouvement des femmes et à la représentation des voix féminines. Le féminisme 'punk' de Virginie Despentes est teinté par des tendances du *queer* et fortement marqué par une critique « intersectionnelle » de la société. C'est-à-dire, dans presque tous ses livres, elle démontre les rapports entre *class*, *race* et *gender* qui délimitent l'identité de ses protagonistes. Dans son pamphlet anarcho-féministe *King Kong Théorie* (publié en 2006), elle fournit le cadre théorique des enjeux dans ces romans en proposant des réflexions controverses sur des sujets comme le viol, la prostitution, la pornographie et la contre-violence. Ces approches différentes se reflètent dans les représentations des amitiés qui deviennent porteuses de différents messages féministes. Néanmoins, tous les textes (sauf *Respire*) accorde un certain potentiel de changement social à l'amitié entre femmes, même si dans *Pour mourir en février* et *Baise-moi* les protagonistes semblent échouer à la fin.

Par leurs multiples approches à l'amitié, ses textes mettent en scène la contingence de ce mot. Par leur mise-en-scène diverse des motives et des codes sociaux de l'amitié, ils explicitent qu'elle peut et doit être interprétée de manière individuelle et complexe. Trois des quatre textes font *allusion* au potentiel politique de l'amitié entre femmes – mais s'arrêtent là. Dans *Pour mourir en février* l'amitié entre Gabrielle et Aude a beau être vue comme menace à l'ordre du père, mais à la fin c'est le paternalisme qui triomphe sur l'amitié. Pareil dans *Baise-moi*, où Manu et Nadine font tout pour briser les règles et les normes de la féminité et de la convenance bourgeoise, mais sont à la fin arrêtées – significativement par deux hommes. « Femmes d'Alger dans leur appartement », par contre, transporte l'espoir à l'amitié au-delà de la fin du texte. Au cours du récit, la solidarité entre les protagonistes rend leur vies plus vivables et les aide à chasser les

spectres du passé et supporter les charges du quotidien. De plus, la fin est marquée par le regard vers le futur plein d'espoir d'un couple d'amies dont les voix se mêlent.

À la fin, il faut remarquer que les représentations d'amitié dans les quatre textes du corpus littéraire sont tous très complexes et loin de l'idéalisation des liens entre femmes. Elles démontrent bien le potentiel de l'amitié entre femmes, mais aussi ses limites : des amitiés brisées par des attentes et besoins différents ou par des cadres sociétaux défavorables. C'est surtout cette complexité qui justifie leur choix pour cet analyse et qui rend ces récits intéressants. Aucun de ces textes ne présente un programme politique pré-fait, une idée univalente ou une affirmation cadrée sur l'amitié entre femmes, mais tous invitent à réfléchir et à *penser* les relations représentées au-delà du texte.

Ainsi, ils reflètent la devise de ce mémoire empruntée à Katharina Münchberger, selon qui l'interrogation sur l'amitié constituerait la route vers l'amitié dont le sens et la substance ne sont jamais donnés (2012, 12), et le fameux postulat de Janice Raymond affirmant que la pensée est la condition indispensable de l'amitié entre femmes (1990, 288).

Bibliographische Angaben

- Agamben, Giorgio. „The Friend“ *What is an apparatus?* Stanford, Calif: Stanford UP, 2009. (25–38)
- Alanyali, Iris. „Ersticken und erstickt werden“ *Die Welt*, 2.11.2012 <12.03.2014>
<http://www.welt.de/print-welt/article419407/Ersticken-und-erstickt-werden.html>
- Alcoff, Linda. „Cultural feminism versus post-structuralism: The identity crisis in feminist theory“. *Signs*.13.3, 1988. (405–436) <http://www.jstor.org/stable/3174166> <03.01.2014>.
- „Anne-Lise Grobéty“ <http://www.culturactif.ch/ecrivains/grobety.htm#bio> <18.02.2014>
- „Anne-Sophie Brasme“ <http://www.fayard.fr/anne-sophie-brasme> <12.03.2014>
- Arendt, Hannah. *Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten: Rede über Lessing*. München: Piper, 1960.
- Arbizu, Susana und Henri Belin. „King Kong Théorie: Entretien avec Virginie Despentes“, 2008. <<http://mauvaiseherbe.wordpress.com>> <06.03.2014>
- Aristoteles. „Wir wollen von der Freundschaft reden ...“ *Buch VIII und IX der Nikomachischen Ethik des Aristoteles*. [Übers.] Hans von Arnim. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag, 1939.
- „Assia Djebar“ <<http://www.academie-francaise.fr>> <22.02.2014>
- „Assia Djebar [Frankreich, USA]“ <[http://www.literaturfestival.com\[...\]autoren/2009/assia-djebar](http://www.literaturfestival.com[...]autoren/2009/assia-djebar)> <22.02.2014>
- Bal, Mieke. „The Point of Narratology“ *Poetics Today. Narratology Revisited II*, 11.4, 1990. (727-753) www.jstor.org/stable/1773075 <09.02.2012>.
- „Introduction“ *On story-telling : Essays in narratology*. [Hg.] David Jobling. Sonoma: Polebridge P, 1991. (1-24)
- *Narratology : Introduction to the theory of narrative* Toronto: U of Toronto P, 2004.
- „Narration and Focalisation“ [1977] *A Mieke Bal reader*. [Hg] Mieke Bal. Chicago: U of Chicago P, 2006. (3-39)
- „Enfolding Feminism“ .2001. *A Mieke Bal reader*. [Hg] Mieke Bal. Chicago: U of Chicago P, 2006. (209–235)
- [Hg.] „Introduction to volume III“ *Narrative theory: Critical concepts in Literary and Cultural Studies*. Political Narratology 3. London: Routledge, 2007. (1-8)
- Baum, Michael. *Überleben in Freundschaft: Thomas Bernhard / Jacques Derrida*. Wien: Passagen Verlag, 2011.
- Bélot, Sophie. „Baise-Moi: from a political to a social female friendship film“ *Studies in European Cinema* 1.1, 2004. (8-17)
- Beyala, Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée* [1987]. Paris: J'ai lu, 1988.
- Bjornson, Richard. *The African quest for freedom and identity: Cameroonian writing and the national experience*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Blais, Marie-Claire. *L'ange de la solitude*. Montréal: L'Hexagon, 1992.
- Böhler, Arno. *Unterwegs zu einer Sprache der Freundschaft: DisTanzen: Nietzsche - Deleuze - Derrida. Passagen Philosophie*. Wien: Passagen Verlag, 2000.
- Bontour, Brigit „Respire – un roman de Anne-Sophie Brasme“ <http://ecritsvains.com/critique/bontour01.htm> <13.03.2014>
- Bovenschen, Silvia. „Ach wie schön: Ein Kapitel über Freundschaft und idiosynkratische Befremdungen mit einem Exkurs über ein Stück von Nathalie Sarraute“ *Freundschaft im Gespräch*. [Hg.] Sabine Eickenrodt und Cettina Rapisarda. Stuttgart: J.B. Metzler, 1998. (33–47)
- Brandlhofer, Beate: „Sex and the City - ein neues Frauenbild im TV und die damit verbundene Wichtigkeit von Frauenfreundschaften“ Dipl. Arbeit: Uni Wien, 2011.

- Brasme, Anne-Sophie: *Respire*. Paris: Fayard, 2001.
- Butler, Judith. „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“. *Grenzen lesbischer Identitäten* [Hg.] Sabine Hark. Berlin: Clausen&Bosse, 1996. (15-37)
- Chapsal, Madeleine. *Deux femmes en vue*. Paris: Fayard, 2001.
- Charnley, Joy. „Ni ennemie, ni rivale: female friendship in works by Alice Rivaz, Anne-Lise Grobéty and Noëlle Revaz“ *Forum for Modern Language Studies*. 44.1, 2008 (53–66).
- Cossy, Valérie. „'Écoutez, je ne suis pas ce que vous croyez ...' Subjectivités féminines dans la littérature de Suisse romande“ *Histoire de la littérature en Suisse Romande. Bd4. La littérature romande aujourd'hui*. [Hg.] Roger Francillon. Lausanne: Payot, 1999. (387-409)
- Cotteri, Luigi. *Il concetto die amicizia nella storia della cultura europea*. Meran: Hauger, 1994.
- Dallmayr, Fred. „Derrida and Friendship“ *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 2.4, 1999. (105–130) <http://dx.doi.org/10.1080/13698239908403293> <14.10.2013>.
- Darrieussecq, Marie. *Clèves*. Paris: P.O.L, 2011.
- Derrida, Jacques. „Politics of friendship“ [1988] *American Imago* 50.3, 1993. (353–391) <http://www.istud.it/newsletter/san/derrida.pdf> <06.01.2014>.
- , *Politiques de l'amitié: Suivi de L'oreille de Heidegger*. Paris: Galilée, 1994.
- Despentes, Virginie. *Baise Moi*. [1993] Paris: Grasset et Fasquelle, 2002.
- , *King Kong Théorie*. Paris: Grasset, 2006.
- „Despentes : anarcho-féministe“. Interview 2007. <http://www.lemagazine.info/Despentes-anarcho-feministe.html> <06/03/2014>
- Déjeux, Jean. *Assia Djebar: romancière algérienne. Cinéaste arabe*. Sherbrooke (Québec): Éditions Naaman, 1984.
- „Diotima“ <http://www.diotimafilosofe.it/comunita.html> <11.03.2014>
- Djebar, Assia. „Le point de vue d'une algérienne sur la condition de la femme au 20^e siècle“ aus: *Le Courrier de l'UNESCO*, 1975. hier in : *L'Algérie au féminin. Cahier d'Études Maghrébines*, 12, [Hg.] Lucette Heller-Goldenberg. Romanisches Seminar, 1999. (82)
- , „Femmes d'Alger dans leur appartement“ [1980] *Femmes d'Alger dans leur appartement. Nouvelles*. Paris: Albin Michel, 2002a. (61-130)
- , Postface. „Regard interdit, son coupé“ [1980] *Femmes d'Alger dans leur appartement. Nouvelles*. Paris: Albin Michel, 2002b. (237-263)
- , „Ouverture“ *Femmes d'Alger dans leur appartement. Nouvelles*. Paris: Albin Michel, 2002. (7-11)
- Dossier „Les personnalités toxique : elles nous pourrissent la vie“. *Le Nouvel Observateur* 2561, 2013. (52–56)
- Durante de la, Leland. "Friendship and Philosophy: An Interview with Giorgio Agamben“ *Cabinet* 45, 2012. (53f)
- Ebrecht, Angelika. „Jenseits des Spiegels - Das Verhältnis von Freundschaft, Geschlecht und Moral aus psychoanalytischer Sicht“ *Freundschaft im Gespräch*. [Hg.] Sabine Eickenrodt, und Cettina Rapisarda. Stuttgart: J.B. Metzler, 1998. (75–88)
- Eickenrodt, Sabine, und Cettina Rapisarda [Hg]. *Freundschaft im Gespräch. Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1998.
- „Elaine Audet“ <http://sisyphe.org/spip.php?auteur7> <15.12.2013>
- El Murr, Dimitri. „Amitié“. *Dictionnaire culturel en langue française*. [Hg.] Alain Rey. Paris: Le Robert, 2005.
- Erler, Michael. *Platon. Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike*, Bd 2/2, [Hg.] Helmut Flashar, Basel: Schwaber, 2007.

- Etoke, Nathalie. „Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone: taxonomie, enjeux et défis“. *CODESRIA Bulletin* 3 & 4, 2006. (43–47)
<http://www.codesria.org/IMG/pdf/etoke.pdf> <02.11.2011>.
- Faderman, Lillian. *Köstlicher als die Liebe der Männer: Romantische Freundschaft und Liebe zwischen Frauen von der Renaissance bis heute*. Zürich: Eco-Verl., 1990.
- Fayard, Nicole. „The Rebellious Body as Parody: Baise-moi by Virginie Despentes“ *French Studies*, 1, 2006. (63–77) <http://fs.oxfordjournals.org/content/LX/1/63.abstract> <06.03.2014>
- "Femmes d'Alger" Regisseur: Kamel Dehane, 1992. <https://www.youtube.com/watch?v=zjy8Rk2k4qs> <22.02.2014>
- Ferreti, Andrée. „L'histoire de l'amitié au féminin: Une première mondiale“ *L'action nationale*, 2000. (67)
- Frances H. Regisseur: Noah Baumbach, Drehbuch: Noah Baumbach, Greta Gerwig, IFC Films, 2012.
- „Free Bleeding“ <http://knowyourmeme.com/memes/free-bleeding#fn1> <10.03.2014>
- Friedman, Marilyn. „Feminismus und moderne Formen der Freundschaft: Eine andere Verortung von Gemeinschaft“ *Pathologien des Sozialen*. [Hg.] Axel Honneth; Archard, David. Frankfurt am Main: Fischer, 1994. (184–204)
- Frischmuth, Barbara. „Laudatio“. *Assia Djébar: Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*. Frankfurt: Börsenverein des Deutschen Buchhandels, 2000. (17–30)
- Fuchs-Eisner, Laura. „Die Ästhetik sexueller Gewalt bei Yvonne Vera und Calixthe Beyala : Repräsentation von Vergewaltigung und weiblicher Artikulation in 'The Stone Virgins' und 'C'est le soleil qui m'a brûlée'“ Dipl.Arbeit, Uni Wien, 2012.
- García Düttmann, Alexander. *Freunde und Feinde: Das Absolute*. Wien: Turia + Kant, 1999.
- Georg, Martina und Christine Woratz. *Freundinnen unter sich: Streifzug durch eine weibliche Welt*. Bern: Schweiz, 1996.
- Gerhalter, Li. „Freundinnenschaft als geschriebener Ort : Selbst/Inszenierungen in den Briefen der Blindenlehrerin Tilde Mell an die frauenbewegte Schulkollegin Tilly Hübner (1903–1912)“ Dipl. Arbeit: Uni Wien, 2004.
- Gharbi, Farah Aicha. „Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar: une rencontre entre la peinture et l'écriture“ *Études françaises* 40.1, 2004. (63–80)
- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- Goh, Irving. „Rejecting Friendship: Toward a Radical Reading of Derrida's *Politics of Friendship*“ *Today. Cultural Critique* 79.1, 2011. (94–124)
- Gorceix, Paul. *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Paris: Ellipses, 2000.
- Grobéty, Anne-Lise. *Pour mourir en février* [1970]. Montreux (CH): L'age d'homme, 1988.
- Hacker, Hanna. „Die Ordnung der Frauen und Freundinnen. Zur Rekonstruktion homosozialer Handlungsmuster und ihrer institutionellen Kontrolle (Österreich, 1870–1938)“. Dissertation, Uni Wien, 1985.
- Hahn, Barbara. „Präsens und Futur II – Die Zeit der Freundschaft, die Zeit der Liebe“ *Strong ties/weak ties: Freundschaftssemantik und Netzwerktheorie*. Binczek, Nathalie und Georg Stanitzek [Hg.]. Heidelberg: UV Winter, 2010. (111–122)
- Hahn, Alois. "Zur Soziologie der Freundschaft" *Freundschaft. Theorien und Poetiken*. [Hg.] Katharina Münchberg und Christian Reidenbach. München: Wilhelm Fink, 2012. (67–77)
- Hark, Sabine. „Am Explosionspunkt“ *Grenzen lesbischer Identitäten* [Hg.] Hark, Sabine. Berlin: Clausen&Bosse, 1996. (9–14)
- „Lesbenforschung und Queer Theorie: Theoretische Konzepte, Entwicklungen und

- Korrespondenzen“ *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methode, Empirie*. [Hg.] Ruth Becker und Beate Kortendiek, Wiebaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. (104-111)
- Heller, Agnes. "Ein Essay über die Schönheit der Freundschaft" *Freundschaft im Gespräch*. [Hg.] Sabine Eickenrodt und Cettina Rapisarda. Stuttgart: J.B. Metzler, 1998. (48–62)
- Hetz, Ellen; Hélène Martin; Françoise Messant; Christine Delphy; Hélène Füger und Alice Sala. „Edito. Les relations d'amitié" *Amies. Nouvelles Questions Féministes*, 2011. <http://www.unil.ch/webdav/site/liege/shared/Edito-NQFAmies.pdf> <05.12.2013>
- Hite, Shere. *Wie Frauen Frauen sehen. Neue Wege zwischen Zuneigung und Rivalität – Analyse einer Gesellschaft im Umbruch* [1997]. München: Econ & List, 1999.
- Huber, Michaela; Rehling, Inge. *Dein ist mein halbes Herz: Was Freundinnen einander bedeuten*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.
- Jung, Thomas; Müller-Doohm, Stefan. *Prekäre Freundschaften: Über geistige Nähe und Distanz*. Paderborn [u.a.]: Fink, 2011.
- Kast, Verena. *Die beste Freundin: Was Frauen aneinander haben*. Stuttgart: Kreuz Verlag, 1992.
- Khatibi, Abdelkébir. „Variations sur l'Amitié“ *Jacques Derrida*. [Hg.] Marie-Louise Mallet und Ginette Michaud. Paris: Herne, 2002. (62–65)
- Köller, Katharina: „Frauenfreundschaft unter der Vorherrschaft des Patriachats nach Janice Raymond“ Dipl. Arbeit: Uni Wien, 2011.
- Kracauer, Siegfried. *Über die Freundschaft: Essays*. [1918] Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- „La Voix au chapitre: Anne-Lise Grobéty“, Sendung für Radio Télévision Suisse, Journalist: Jean-Philippe Rapp; Regisseur: Philippe Grand, 27'43", 1973. <http://www.rts.ch/archives/tv/culture/voix-au-chapitre> <18.02.2014>
- Labouvie, Eva. „Zur Einstimmung und zum Band“ *Schwwestern und Freundinnen: Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation*. Böhlau, 2009. (11–34)
- Lanser, Susan „Toward a feminist Narratology“ *Style* 20.3, 1986. (341-63)
- *Fictions of authority: Women writers and narrative voice*. New York: Cornell UP, 1992.
- Larrier, Renée. „Inscriptions of Orality and Silence: Representations of Female Friendship in Francophone Africa and the Caribbean“ *Communication and Women's Friendships: Parallels and Intersections in Literatur and life*. [Hg.] Janet Doubler Ward und JoAnna Stephens Mink, Bowling Green: BG State Univ Pop Press, 1993. (181-194)
- Lauretis, Teresa de. „The violence of rhetoric: Considerations on representation and gender“ *The Violence of representation*. [Hg.] Nancy Armstrong und Leonard Tennenhouse. London: Routledge, 1989. (239–259)
- Legault, Marianne. „Amitiés féministes dans *Plus Belle que Fée* de La Force: un modèle sapphique“ *La femme au XVIIIe siècle: actes du colloque de Vancouver*. (5-7octobre 2000). Tübingen: Narr, 2002. (269–279)
- Lemke, Harald. „Ethik der Freundschaft“. *Information Philosophie* 1999.5. (1–6) <http://www.haraldlemke.de/texte/lemke-philipia.pdf> <04.01.2013>.
- Lemke, Harald. *Freundschaft: Ein philosophischer Essay*. Darmstadt: Primus, 2000.
- Lily-la-peste. „Respire“ - Anne-Sophie Brasme“, 18.05.2008, <12.03.2014> <http://chatsdebiblio.blogspot.co.at/2008/05/respire-anne-sophie-brasme.html>
- „LittéraTour de Suisse: Anne-Lise Grobéty“, Regisseur Marcel Schüpbach, 15'19", 2000. <http://www.rts.ch/archives/tv/divers/3461844-anne-lise-grobety.html> <18.02.2014>
- Louar, Nadia. „Version femmes plurielles : relire *Baise-moi* de Virginie Despentes“ *Palimpsestes* 22, 2009. (83-98 gedr.; online: 1-10) <http://palimpsestes.revues.org/191>

<03.02.2014>

- Monnier, Jean-Pierre. Préface. *Pour mourir en février [1970]*. Montreux (CH): L'age d'homme, 1988. (7-14)
- Montaigne, Michel. „De l'amitié“. *Les Essais*. Paris: Arléa, 1992. (140-149)
- , "De la presumption" *Les Essais*, II, XVII. Paris: Gallimard (Pléiade), 2007. (669-701)
- Moog-Grünewald, Maria. "Die Gegenwärtigkeit der Freundschaft" *Freundschaft. Theorien und Poetiken*. München: Katharina und Christian Reidenbach. München: Wilhelm Fink, 2012. (137–151)
- Mortimer, Mildred. „Entretien Avec Assia Djébar, Écrivain Algérien“ *Research in African Literatures*. Special Issue on Women's Writing, 19.2, 1988. (197-205)
<http://www.jstor.org/stable/3819447> <24.02.2014>
- Münchberg, Katharina. "Einleitung" *Freundschaft. Theorien und Poetiken*. München: Wilhelm Fink, 2012. (7-12)
- , und Christian Reidenbach [Hg]. *Freundschaft. Theorien und Poetiken*. München: Wilhelm Fink, 2012.
- Nfah-Abbenyi, Juliana Makuchi. *Gender in African women's writing: Identity, sexuality, and difference*. Bloomington, Ind: Indiana UP, 1997.
- Nicolson, Nigel. *Virginia Woolf* [2000]. London: Phoenix, 2001.
- Nötzoldt-Linden, Ursula. „Frauenfreundschaftsmuster: Studien zur Soziologie weiblicher Solidarität“ *Freundschaft im Gespräch. Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*. [Hg.] Sabine Eickenrodt und Cettina Rapisarda [Hg.], Stuttgart: J.B. Metzler, 1998. (105-124)
- Orbach, Susie; Eichenbaum, Luise. *Bitter und süß: Frauenfeindschaft - Frauenfreundschaft*. Düsseldorf: ECON, 1996.
- Oschema, Klaus [Hg.]. *Freundschaft oder 'amitié'? : ein politisch-soziales Konzept der Vormoderne im zwischensprachlichen Vergleich (15.-17. Jahrhundert)*. Berlin: Duncker & Humblot, 2007.
- Page, Ruth E. *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Payant, Katherine. „Female friendship in the contemporary Bildungsroman“. *Communication and Women's Friendships: Parallels and Intersections in Literature and life*. [Hg.] Janet Doubler Ward und JoAnna Stephens Mink, Bowling Green: BG State Univ Pop Press, 1993. (151-164)
- Pfleger, Alexandra. *Der erinnerte Freund: Das Thema der Freundschaft in der Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2009.
- Phillips, Anne. What's wrong with essentialism? *Distinktion: Scandinavian journal of social theory*. 11.1, 2010. (47-60) <www.tandfonline.com> <01.02.2014>
- Platon. *Lysis*. Übersetzung und Kommentar von Michael Bordt. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1998.
- „platonische Liebe“. *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*. [Hg.] Günther Drosdowski, Mannheim: Brockhaus, 1995¹⁹. (235)
- Platt, Martha. „Frauenfreundschaften im Dorf: eine qualitative Studie über die Auswirkungen struktureller Bedingungen auf die Freundschaftsbeziehungen von Frauen“ Dipl.Arbeit: Uni Wien, 1996.
- Prince, Gerald. „On Narratology: Criteria, Corpus, Context“ *Narrative* 3.1 1995, (73-84)
<http://www.jstor.org/stable/20107044> <11.03.2012>
- Radicalesbians. „The Woman Identified Woman“, 1970.
<http://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/wlm/womid> <03.02.2013>
- Ramsey-Kurz, Helga. *The anatomy of friction: Frag-würdige "Frauenfreundschaften" in den Romanen von Anita Brookner, Alice Thomas Ellis und Emma Tennant*.

- Pfaffenweiler: Centaurus, 1997.
- Raymond, Janice G. *Frauenfreundschaft: Philosophie d. Zuneigung*. München: Frauenoffensive, 1987.
- Reynaud, Bérénice. „Baise-moi – A Personal Angry-Yet-Feminist Reaction“ 2002 <http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/baise-moi/> <06.03.2014>
- Rosenkranz-Hirschhäuser, Sylvia, [Hg.]. *Du bist nicht mehr meine Freundin : wenn Frauenfreundschaften enden*. Sulzbach: Helmer, 2010.
- Saint-Hélier, Monique. „Neuchâtel: Intellectualisme et révolte“ *La nouvelle littérature romande*. [Hg.] Manfred Gsteiger, Lausanne: Ex Libris, 1978. (81-90)
- Samuelson, Meg. *Remembering the nation, dismembering women?: Stories of the South African transition*. Scottsville, South Africa: Univ. of KwaZulu-Natal Press, 2007.
- Sauzon, Virginie. „Lectures [En ligne], Les comptes rendus: 'Amies', *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 30, N°2 / 2011“, 2011. <http://lectures.revues.org/7089> <24.01.2014>
- „Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle: une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation“ *Genre, sexualité & société. Dossier: Périphéries*, 2012. <http://gss.revues.org/2328> <06.03.2014>
- „Le rire comme enjeu féministe : une lecture de l'humour dans *Les mouffettes d'Atropos* de Chloé Delaume et *Baise-moi* de Virginie Despentes“ *Recherches féministes*, 25.2, 2012. (65-91) <<http://www.erudit.org/revue/RF/2012>> <06.03.2012>
- Schneider, Jost. Einführung in die Roman-Analyse, Darmstadt: WBG, 2006.
- Seidl, Horst. „Bedingungen der Freundschaft heute“. *Il concetto di amicizia nella storia della cultura europea*. Meran: Hauger, 1994. (424-441)
- Sénéchal, Emilie. „Une lecture queer du lesbianisme dans Baise-moi et Apocalypse bébé de Virginie Despentes“. Dipl.Arbeit: Uni Wien, 2013.
- Signori, Gabriela. „Freundschaften zwischen den Geschlechtern“. *Meine in Gott geliebte Freundin: Freundschaftsdokumente aus klösterlichen und humanistischen Schreibstuben*. [Hg.] idem. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 1995. (9-16)
- Siegel, Elke. *Entfernte Freunde. Nietzsche, Freud, Kafka und die Freundschaft der Moderne*. Würzburg: K&N, 2009.
- Smith, John. „Good willing and the practice of friendship - a dialogue“ *Literary Paternity, Literary Friendship: Essays in honor of Stanley Corngold*. [Hg.] Gerhard Richter. Chapel Hill: Univ of North Carolina Press, 2002. (17-39)
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Subaltern Studies: Deconstructing Historiography“ *In other worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987. (197-221)
- Steidele, Angela. *"Als wenn Du mein Geliebter wärest". Liebe und Begehren zwischen Frauen in der deutschsprachigen Literatur 1750-1850*. Stuttgart: Metzler, 2003.
- Stierle, Karlheinz. „Werk und Intertextualität“ *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. [Hg.] Dorothee Kimmich. Stuttgart: Reclam, 2004. (349-359)
- Stoeck, Irene. „Frauenbeziehungen und Modernisierung. Zehn Thesen“. *L'Homme* 4.1, 1993. (100–105)
- Stone, Alison „Essentialism and Anti-Essentialism in Feminist Philosophy“, 2004. (1-28) http://eprints.lancs.ac.uk/34/2/Microsoft_Word_-_E9130088.pdf <01.02.2014>
- Sykora, Katharina. „Freundschaftsdarstellungen in weiblicher Gestalt: Über die Spuren eines 'vorbildlosen Umgangs' in den visuellen Künsten“ *Freundinnen. Über Frauenfreundschaften und Frauenbeziehungen*. Karlsruhe: Evangelische Akademie Baden, 1994. (54–74)
- Tewinkel, Christiane, „Ein französisches Mädchen“ TAZ, 04.09.2002, <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2002/09/04/a0134> <12.03.2014>
- Thiel, Veronika. *Assia Djebar. La polyphonie comme principe générateur de ses textes*.

- Wien: Editions Praesens, 2005.
- Unterleitner, Kathrin: „'Bilderbuchfreundin' : über Choreografien von Freundschaft in einem populären Printmedium“ Diss.: Uni Wien, 2009.
- Utz, Konrad. *Freundschaft. Eine philosophische Theorie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2012.
- „Virginie Despentès. Écrivaine française“ <http://evene.lefigaro.fr/celebre/biographie/virginie-despentès-3335.php> <06.03.2014>
- Wagner, Birgit. „Kultur, Geschlecht, Erzählen“ *Beiträge zur historischen Sozialkunde. Sondernummer: Geschlecht und Kultur*, 2000. (8-13)
- „Erzählstimmen und mediale Stimmen. Mit einer Analyse von Assia Djebar Erzählung 'Die Frauen von Algier'“. *Narration und Geschlecht*. [Hg.] Siegrid Nieberle und Elisabeth Strowick. Köln: Böhlau, 2006. (141–158)
- Weedon, Chris. *Feminist practice & poststructuralist theory*. Oxford: Blackwell, 1997.
- Wiegman, Robyn. „The Desire for Gender“. *A Companion to lesbian, gay, bisexual, transgender, and queer studies*. [Hg.] George Haggerty und Molly Mc Garry. London: Blackwell, 2007. (217-236)

Bildnachweis S. 58:

- Delacroix: http://www.chess-theory.com/images1/00812_eugene_delacroix.jpg <28.02.2014>
- Picasso: http://content.cdlib.org/xtf/data/13030/jk/ft8c6009jk/figures/ft8c6009jk_00097.gif <28.02.2014>

Texte, die nicht zugänglich waren, die aber für den Forschungsüberblick von Interesse wären:

- Audet, Éline. *Le cœur pensant - Courtepointe de l'amitié entre femmes*. Québec: Loup de Gouttière, 2000.
- Caracalla, Laurence. *Le livre des copines*. Paris: J.-C. Lattès, 2012.
- Denise Bombardier. *Nos chères amies*. Albin Michel, Paris, 2008.
- Hetz, Ellen, Hélène Martin, Françoise Messant, Christine Delphy, Hélène Fuger und Alice Sala [Hg.]. *Nouvelles questions féministes – Amies*, 2011.
- Jankélévitch, Sophie und Bertrand Ogilvie. *L'amitié : dans son harmonie, dans ses dissonances*. Paris: Ed. Autrement, 2009.
- Turmel, Hélène. *L'amitié au féminin pluriel*. Longueuil (Québec): Béliveau, 2013

Abstract Deutsch

Diese Arbeit untersucht Darstellungen von Freundschaft zwischen Frauen in der zeitgenössischen frankophonen Literatur anhand von *Pour mourir en février* (Anne-Lise Grobéty, 1970), „Femmes d'Alger dans leur appartement“ (Assia Djébar, 1980), *Baise-moi* (Virginie Despentes, 1993) und *Respire* (Anne-Sophie Brasme, 2001). Ausgangspunkt der Fragestellung ist das feministische Postulat, dass Freundschaft zwischen Frauen das Potential sozialer Sprengkraft inne liege. In diesem Kontext wird untersucht, wie die ausgewählten literarischen Texte Spielarten der Frauenfreundschaft inszenieren. Die theoretische Basis dafür bildet eine Zusammenschau ausgewählter Prämissen traditioneller Freundschaftsdiskurse (Platon, Aristoteles, Michel de Montaigne) im Licht zeitgenössischer ethischer und feministischer Theorien (Jacques Derrida, Harald Lemke, Janice Raymond, Arno Böhler, Hanna Hacker). Davon ausgehend untersucht die literarische Analyse, wie und ob die Romane eine Sprache der Freundschaft schreiben und ob sie auf thematischer und formaler Ebene eine feministische Ethik der Freundschaft widerspiegeln. Das diesem Fokus inhärente Zusammenspiel von Ästhetik und Ethik wird mit Hilfe der kulturwissenschaftlich-feministischen Narratologie (Mieke Bal, Susan Lanser, Birgit Wagner) analysiert. Ausgehend vom Element der Gegenseitigkeit der Freundschaft wird untersucht, inwieweit die literarischen Texte durch ihr Spiel mit Stimme und Fokalisierung 'freundschaftliches Erzählen' repräsentieren.

Abstract Englisch

This paper proposes an analysis of the representation of female friendship in contemporary francophone literature, ranging from *Pour mourir en février* (Anne-Lise Grobéty, 1970), „Femmes d'Alger dans leur appartement“ (Assia Djébar, 1980), *Baise-moi* (Virginie Despentes, 1993) to *Respire* (Anne-Sophie Brasme, 2001). Based on the feminist claim that potential for social change is inherent in female friendship, this paper explores how these literary texts represent a variety of ties among women. To contextualise them, the paper draws on classic texts on friendship (Platon, Aristoteles, Montaigne, Kracauer) by revisiting them in the light of contemporary and feminist critique (by Jacques Derrida, Harald Lemke, Janice Raymond, Arno Böhrer and Hanna Hacker, among others). Based on this theoretical framework, the literary analysis explores whether a 'language of friendship' is enacted and a feminist ethics of friendship is mirrored on both, a content as well as a structural level. To conjoin the political and poetological aspects implied in these questions, the approach of culturally oriented feminist narratology (Mieke Bal, Susan Lanser, Birgit Wagner) is employed. Based on the concept of reciprocity inherent in friendship, the narratological approach proposed in this paper examines whether and how the literary texts develop a 'narration of friendship', exploring their use of voice and focalisation.

Curriculum vitae

geboren am 15.08.1987 in Rohrbach

laurafuchseisner@gmail.com

Bildungsweg

Studium an der Universität Wien:

2009-2014	Lehramtsstudium Französisch/Englisch
2009-2011	Modulschwerpunkt DaF/DaZ
2006-2012	Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Diplomarbeit: "Die Ästhetik sexueller Gewalt bei Yvonne Vera und Calixthe Beyla. Repräsentation von Vergewaltigung und weiblicher Artikulation in *The Stone Virgins* und *C'est le soleil qui m'a brûlée*"

Matura am BORG Bad Leonfelden, 2006

Weitere Erfahrungen

Auslandserfahrungen:

SS 2013:	DaF Auslandspraktikum an der Germanistik in Oran, Algerien
Sept. 2010	Praktikum im <i>Réseau des médiathèques de Créteil</i> (Paris Umgebung)
Juli 2010	Lehrgang am <i>Tamale Institute for Cross Cultural Studies</i> (Ghana)
2008/09	Erasmus in Paris: <i>Lettres modernes</i> und <i>Médiation Culturelle</i> (Paris XII)

Erfahrungen im akademischen Bereich und Arbeitserfahrungen

seit 2013	freie Mitarbeiterin bei ORF III, Pressearbeit
seit 2013	Sprachlehrerin für Deutsch als Fremdsprache bei <i>Innes Vienna</i>
2013	Teilnahme am Coachingprojekt für Erstsemestrige der Anglistik Wien
2012	Vortrag am komparatistischen Studierendenkongress in München mit Publikation in: <i>Spannungsfeld Literatur und Gewalt: Tagungsband des 3. Studierendenkongress der Komparistik</i> , 2003, Peter Lang.
2012:	Buchrezension in <i>Stichproben</i> 24, 2013. (121-125) zu <i>The Ethics of Dissident Desire in Southern African Writing</i> (2011), Pucherová, Dobrota
2012	Lektoratstätigkeiten im Kunstbereich
seit 2011	freie Mitarbeiterin bei Freiraum (Projektwochen für Schulen)
2011	Mitarbeit bei Übersetzung und Lektorat für <i>Theorien des Comcis</i>
2010/11:	Teilnahme am Mentoring Projekt <i>Nightingale Vienna</i>
2010	Tutorium für Französisch für Literaturwissenschaftler_innen an der Vergleichende Literaturwissenschaft (WS und SS)
2008	Praktikum beim Luftschacht-Verlag Wien

Stipendien und Förderungen

2013	Stipendium der IG Oberösterreich für die Teilnahme am Forum Alpbach
2012	Förderung der Diplomarbeit (Komparatistik) durch die ÖH Wien
2011/2012	Leistungsstipendium der Univ. Wien für Lehramt Englisch/Französisch
2008/2010	Leistungsstipendium der Univ. Wien für Vergl. Literaturwissenschaft
2007	Stipendium der Komparatistik Wien für ein Monat Sprachkurs in Florenz

Sprachen

Deutsch: Muttersprache

Französisch: fließend in Wort und Schrift (C1/2)

Englisch: fließend in Wort und Schrift (C1/2)

Italienisch: gut in Wort und Schrift (B1/2)