

apropos


[Perspektiven auf die Romania]



www.apropos-romania.de

Auf den Spuren der Attentate vom 13. November 2015
Weibliche Blicke auf Paris in *Survivre* von Frederika Amalia Finkelstein

Michelle Miedtank 

Bergische Universität Wuppertal 
michelle.miedtank@uni-wuppertal.de

Nr. 15 (2025)
<https://doi.org/10.15460/apropos.15.2497>
Premiers Travaux-Artikel
Reviewed

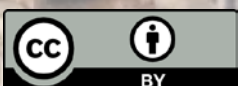
Eingereicht: 15.03.2025
Akzeptiert: 27.10.2025
Veröffentlicht: 20.12.2025

Interessenskonflikt-Statement
Die Autorinnen erklären, dass keine Interessenskonflikte bestehen.

Empfohlene Zitierweise

Miedtank, Michelle. 2025., „Auf den Spuren der Attentate vom 13. November 2015. Weibliche Blicke auf Paris in *Survivre* von Frederika Amalia Finkelstein.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 15, 89-108.
doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.15.2497>

© Michelle Miedtank. Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Michelle Miedtank

Auf den Spuren der Attentate vom 13. November 2015 Weibliche Blicke auf Paris in *Survivre* von Frederika Amalia Finkelstein

Michelle Miedtank
ist Doktorandin an der Bergischen
Universität Wuppertal
michelle.miedtank@uni-wuppertal.de

Zusammenfassung

Die Pariser Attentate vom 13. November 2015 haben sich tief in das kollektive Gedächtnis Frankreichs eingeschrieben und bereits kurze Zeit später erste literarische Auseinandersetzungen hervorgerufen, zu denen auch Frederika Amalia Finkelsteins Roman *Survivre* (2017) zählt. Dieser Stadttext beleuchtet die Folgen jener traumatischen Ereignisse aus der Sichtweise der Erzählerin und Protagonistin Ava, die als Flâneuse durch die von Terror und Gewalt geprägte Stadt streift. Der vorliegende Artikel untersucht, inwiefern sich die Verarbeitung des Traumas aus ihrer femininen Perspektive im urbanen Raum manifestiert. Im Zentrum der Analyse stehen die Phasen der Traumabewältigung, die mit der Struktur des autobiographisch inspirierten Werks korrespondieren und sich in der subjektiven Wahrnehmung und Nutzung des virtuellen und physischen Stadtraums widerspiegeln. Dabei offenbart sich, dass die französische Hauptstadt nicht nur als *lieu de mémoire*, sondern auch als Spiegel von Avas psychischer Verfasstheit fungiert.

Keywords: Flâneuse – Paris – Terroranschlag – Trauma – weibliche Perspektivierung

Abstract

The Paris attacks of November 13, 2015, have left an indelible mark on French collective memory, inspiring immediate literary reactions such as Frederika Amalia Finkelstein's novel *Survivre* (2017). In an urban context, this narration explores the aftermath of these traumatic events through the perspective of the narrator and protagonist Ava. She roams the city marked by terror and violence, assuming the role of a *flâneuse*. The present contribution examines how trauma processing unfolds in the urban space from a feminine perspective. The analysis centres on the phases of coping with trauma, which correspond to the structure of the autobiographically inspired work and are reflected in Ava's subjective perception and interaction with both virtual and physical spaces. This reveals that the French capital not only serves as a *lieu de mémoire* but also as a reflection of her psychological state.

Keywords: Flâneuse – Paris – Terrorist attack – Trauma – Female perspective

Premiers Travaux

Dieser Artikel basiert auf dem Forschungsprojekt für den Master of Education von Michelle Miedtank, das durch das Master-Seminar „Littérature urbaine: Paris“ (Sommersemester 2024) und die Tagung „Weibliche Blicke auf die Stadt“ (2024) an der Bergischen Universität Wuppertal motiviert wurde. Die Arbeit wurde für die Publikation in der *apropos*-Rubrik *Premiers Travaux* unter Betreuung durch Laura Wiemer (wissenschaftliche Mitarbeiterin für romanische Literatur- und Kulturwissenschaft) überarbeitet und erweitert.

1. Vom Ereignis zur Erinnerung: Der 13. November 2015 aus literarischer Perspektive

Die Terroranschläge vom 13. November 2015 in Paris haben sich nicht nur in das kollektive Gedächtnis Frankreichs eingeschrieben, sondern auch globale Aufmerksamkeit erregt.¹ An jenem Freitag ereignete sich eine Serie koordinierter islamistischer Anschläge und Selbstmordattentate,² bei denen 130 Menschen zu Tode kamen und Hunderte verletzt wurden. Neben dem Bataclan und dem Stade de France in Saint-Denis waren weitere Orte betroffen, darunter Cafés, Bars und Restaurants im 10. und 11. Pariser Arrondissement. Der damalige Präsident François Hollande deklarierte diese Anschläge als „actes de guerre“ (Hollande 2015, 2) und rief nur wenige Stunden später den Ausnahmezustand aus.

Bereits seit der *rentrée littéraire* 2016 sind zahlreiche Werke erschienen, die sich in die Gedächtnisgeschichte³ dieser Attentate einfügen. Unter den Autor*innen sind sowohl direkte Opfer und Zeug*innen als auch Personen, welche die Geschehnisse nicht unmittelbar erlebt haben, diese aber trotzdem thematisieren.⁴ Zu dieser zweiten Gruppen gehört auch die 1991 in Paris geborene Autorin Frederika Amalia Finkelstein. Sie hielt sich an jenem Abend zwar in den Straßen der französischen Hauptstadt auf, erfuhr jedoch erst durch die mediale Berichterstattung von den Attentaten (cf. Schlüter 2020, o. S.). Im folgenden Zitat wird ihre emotionale Betroffenheit anhand von drastischen Vergleichen deutlich, die als Hyperbeln Parallelen zum Terror in der Weltgeschichte suchen:

¹ Durch die rapide mediale Verbreitung und die intensive Berichterstattung wurden die Pariser Attentate innerhalb kürzester Zeit zu einem transnationalen Medienereignis (cf. Zeitler 2017, 123).

² Diese Ereignisse fügen sich in eine Reihe islamistisch motivierter Attentate der letzten Dekade in Frankreich ein, zu der unter anderem die Anschläge auf die Redaktion der Satirezeitschrift *Charlie Hebdo* und den jüdischen Supermarkt „Hyper Cacher“ in Paris im Januar 2015 gehören, sowie der Angriff auf die Promenade des Anglais in Nizza am französischen Nationalfeiertag 2016, der Terroranschlag auf den Straßburger Weihnachtsmarkt im Dezember 2018, die Ermordung des Geschichtslehrers Samuel Paty und der Messerangriff in der Basilique Notre-Dame de l'Assomption in Nizza im Oktober 2020 (cf. Hartmann 2021, 5; Hennigfeld 2021, 9).

³ Jan Assmann erläutert den Begriff der Gedächtnisgeschichte wie folgt: „Im Unterschied zur Geschichte im eigentlichen Sinne geht es der Gedächtnisgeschichte nicht um die Vergangenheit als solche, sondern nur um die Vergangenheit, wie sie erinnert wird“ (J. Assmann 2011, 26).

⁴ Beispielfhaft zu nennen sind die folgenden literarischen Werke: *Au nom de quoi* (Antoine 2016), *V13. Chronique judiciaire* (Carrère 2024), *13 – Zineb raconte l'enfer du 13 novembre* (El Rhazoui 2016), *Terrasses ou Notre long baiser si longtemps retardé* (Gaudé 2024), *Le livre que je ne voulais pas écrire* (Larher 2017), *Vous n'aurez pas ma haine* (Leiris 2016), *L'indicible de A à Z* (Salines 2016) und *Il nous reste les mots* (Salines & Amimour 2020).

Le 13 novembre est un point de non-retour dans la violence contemporaine, je l'ai vécu ainsi : à partir de maintenant, „tout est possible“. C'est un peu comme la bombe atomique de 1945. Un peu comme la Shoah. Un peu comme le Rwanda. Sauf que cela a lieu en 2015 : en plein Paris, un vendredi soir, à six cents mètres de chez moi. Et alors, là, j'ai le sentiment d'assister en direct au cauchemar de l'Histoire en train de se faire. Je n'avais jamais vécu cela. Je n'avais jamais eu la sensation d'être à l'intérieur de l'Histoire de la violence. Jusque-là, il y avait toujours eu la distance du temps – une extériorité. Le présent, le soir du 13 novembre, s'est métamorphosé, en temps réel, en quelque chose d'historique [...]. (Finkelstein in Steiner 2017, o. S.)

Finkelstein ließ die Arbeit an dem Buch, welches sie zu diesem Zeitpunkt schrieb, ruhen, um sich eingehend mit den Terroranschlägen auseinanderzusetzen (cf. Gesbert 2017, 05:50–06:36). In der Folge entstand ihr Roman *Survivre* (2017), der für den *Prix Décembre* nominiert und in der deutschen Übersetzung unter dem Titel *Überleben* (2018) publiziert wurde. In dem autobiographisch inspirierten Werk⁵ versucht die Protagonistin Ava, die Anschläge zu verarbeiten. Während ihres Streifzugs durch die französische Hauptstadt beleuchtet die junge Erwachsene⁶ die weitreichenden Folgen⁷ des von Terror und Gewalt geprägten physischen und virtuellen Raums. Angesichts der Trias weiblicher Instanzen – Autorin, Erzählerin und Protagonistin – werden so weibliche Blicke auf die moderne Stadt eröffnet.

Survivre ist bisher von der Forschung weitgehend unbeachtet geblieben. Die Untersuchung der literarischen Darstellung der Pariser Attentate stellt bedingt durch die geringe zeitliche Distanz grundsätzlich ein noch wenig erschlossenes Forschungsfeld dar. Zwar existieren erste wissenschaftliche Beiträge,⁸ jedoch steht eine umfassende Beschäftigung mit diesem Thema im Rahmen der *Trauma Studies* noch aus.

Vor diesem Hintergrund widmet sich der vorliegende Beitrag der Frage, inwiefern der erzählte Raum in Finkelsteins Großstadtroman die Nachwirkungen der Pariser Anschläge auf die Erzählerin und Protagonistin Ava sowie ihr Verhalten im Raum widerspiegelt. Dieses Erkenntnisinteresse ist von besonderer Bedeutung, da der fiktionale Text ein gesellschaftsrelevantes Thema aufgreift und somit trotz seiner

⁵ Eine zentrale Parallele zu der Vita Finkelsteins besteht in der obsessiven Auseinandersetzung mit den Attentaten, die sich unter anderem in der äußerst genauen Betrachtung eines Fotos zahlreicher Leichen äußert (cf. Steiner 2017, o. S.).

⁶ Ava tätigt widersprüchliche Aussagen bezüglich ihres Alters. So gibt sie zunächst an, 25 Jahre alt zu sein, äußert jedoch am Ende des Romans, dass sie jünger als 25 sei (cf. Finkelstein 2017, 109, 139). Diese Diskrepanz deutet auf eine Identitätskrise hin, die sich sowohl im Rahmen einer möglichen *Quarterlife Crisis* als auch im Kontext ihrer durch die Attentate ausgelösten Orientierungslosigkeit interpretieren lässt.

⁷ Wie schon für einen großen Teil der gegenwärtigen Terror-Literatur konstatiert, sind nicht die Anschläge an sich Gegenstand der literarischen Auseinandersetzung, sondern vornehmlich deren Nachwirkungen, vor allem auf der psychisch-emotionalen Ebene (cf. König 2015, 383).

⁸ Zentrale Referenzen des noch jungen Diskurses sind die Forschungsgruppe „Écrire le 13 novembre, écrire les terrorismes“ im Rahmen des transdisziplinären Projekts „13-Novembre“ und ihre Publikationen in der Zeitschrift *Contemporary French and Francophone Studies* (2020) sowie der Artikel „Liens humains, liens textuels : les écritures des attentats de 2015 en France“ (2019) von Alexandre Gefen. Erste wissenschaftliche Beiträge zu *Survivre* haben Lea Sauer und María Julia Zaparart vorgelegt. Sauer untersuchte den Roman in ihrer Dissertation *Stadt in Bewegung. Flanerie und Subjektivität im Gegenwartsroman* (2024) insbesondere im Hinblick auf transhumanistische Fragestellungen, während Zaparart in ihrem Artikel „Narrar la violencia contemporánea: *Survivre* de Frederika Amalia Finkelstein“ (2020) beleuchtet, wie die Gewalt in diesem Werk erzählt wird.

monoperspektivischen Fokussierung auf Ava einen Beitrag zur soziopolitischen Debatte rund um Attentate und ihre Auswirkungen leisten kann.

Der Artikel befasst sich zunächst mit grundlegenden Bemerkungen zu Avas Traumatisierung. Anschließend wird ihre Erfahrung als Flâneuse und ihre Präsenz im urbanen Raum beleuchtet. Im weiteren Verlauf erfolgt eine detaillierte Analyse ihres Traumabewältigungsprozesses, der die Phasen der Stabilisierung, Konfrontation und Integration durchläuft. Dabei wird untersucht, wie sich ihre psychische Verfasstheit im Raum manifestiert und vice versa, also wie der Raum wiederum ihre Wahrnehmung und Handlungen beeinflusst.

2. Zwischen Trauma und Terror: Im Spannungsfeld unauslöschlicher Erinnerung und präsender Bedrohung

Der in medias res einsetzende Roman konfrontiert die Leser*innen unmittelbar mit Avas emotionaler Reaktion auf die gegenwärtige Gewalt in Paris: „Je n’ai jamais cru à un monde meilleur, mais la violence que nous sommes en train de vivre – en France, en Europe, cette violence-là me tue“ (Finkelstein 2017, 11). Die Verwendung des Personalpronomens in der ersten Person Plural („nous“) lässt erkennen, dass sich die Erzählerin in ihrer Erfahrung dieses Ereignisses als Teil eines Kollektivs versteht, das gleichermaßen Täter und Opfer umfasst: „Le soir du 13 novembre, ma génération s’en est prise à elle-même : les assassins avaient le même âge que les assassinés“ (Finkelstein 2017, Klappentext).

Obwohl die Protagonistin – ebenso wie die Autorin – die Anschläge nicht selbst erlebt und erst durch die mediale Berichterstattung davon mitbekommt, stuft sie das Geschehen umgehend als bedeutsam ein (cf. Finkelstein 2017, 28). Dies führt dazu, dass sich die Erinnerungen an den Abend, an dem sie von dem schockierenden Ereignis erfährt, besonders stark in ihrem Gedächtnis verankern und so den Merkmalen einer flashbulb memory entsprechen (cf. Brown & Kulik 1977, 73). Die durch die mediale Vermittlung ausgelöste indirekte Beeinträchtigung kann im Kontext der symbolvermittelten Traumatisierung theorisiert werden (cf. Kühner 2008, 109) und zeichnet sich dadurch aus, dass das Kollektiv „[...] nicht an Traumasymptomen im engeren Sinne leidet, sondern, durch Nähe zu und in partieller Identifikation mit den Opfern – ‚symbolvermittelt‘ – schwer erschüttert ist“ (Kühner 2002, 15). In *Survivre* kommt dies unter anderem dadurch zum Tragen, dass sich die Anschläge in der Heimatstadt der Erzählerin ereignen, die Täter ihrer Altersklasse angehören und Ava potenziell traumatisierende Fernsehaufnahmen in Endlosschleife zu Gesicht bekommt, ohne in irgendeiner Form reagieren zu können.

Die symbolvermittelte Traumatisierung der Protagonistin müsste im Gegensatz zu einer direkten Konfrontation mit den Ereignissen, wie sie bei Augenzeug*innen vorliegt, vergleichsweise gering ausfallen, denn dem Konzept der zones of sadness zufolge beeinflusst die physische, emotionale und soziale Nähe zum dramatischen Ereignis die Intensität der individuellen Wahrnehmung (cf. Strozier & Gentile 2004, 416). Die Anschläge beschäftigen Ava jedoch in besonderem Maße, was sich unter anderem in wiederkehrenden Albträumen manifestiert (cf. Finkelstein 2017, 17) – einem Symptom posttraumatischer Belastungsstörungen (cf. Caruth 1996, 11). Die

traumatische Vergangenheit, die Ava immer wieder in Form von flashbacks einholt, wirkt in die Gegenwart hinein, sodass sie von einem permanenten Gefühl des Terrors begleitet wird, das ein Klima der Angst schürt und mit flashforwards dystopischer Zukunftsvisionen einhergeht. Die Erzählung oszilliert folglich zwischen Trauma- und Terror-Narrativen⁹ (cf. Frank 2014, 95–98) und bezieht den Raum darin ein.

3. Weibliche Blicke auf Paris: Die Flâneuse zwischen Unsichtbarkeit und Raumaneignung

In *Survivre* ist die Auseinandersetzung mit den dramatischen Ereignissen eng mit dem urbanen Raum verknüpft. Der 13. November 2015 hinterließ im Sinne einer Verräumlichung der Zeit¹⁰ tiefgreifende Spuren in Paris, die unweigerlich an die Attentate erinnern. Dadurch verschmelzen in der französischen Hauptstadt Vergangenheit und Gegenwart zu einer vielschichtigen Erinnerungslandschaft. Avas Bewegung durch die Stadt, welche die gesamte Handlung wesentlich beeinflusst, bildet die Grundlage der extradiegetischen Erzählebene und verleiht dem Roman seinen Status als Stadttext (cf. Mahler 1999, 12). Dass Paris ein integraler Bestandteil des Textes ist, wird anhand der detaillierten referentiellen Stadtkonstitution deutlich. Der Name der Stadt wird mehrfach explizit erwähnt und auch die berühmte Avenue des Champs-Élysées und der Louvre verweisen gemäß dem Prinzip des *pars pro toto* auf die französische Hauptstadt und generieren so einen *effet de réel* (cf. Barthes 1968, 88). Hinzu kommen zahlreiche weitere Bezugsorte wie die von Ava frequentierten Metrostationen, zu denen „Charles-de-Gaulle-Étoile“ und „Opéra“ zählen, sowie passierte Gebäude wie beispielsweise der offizielle Shop des Fußballvereins Paris Saint-Germain und Straßen wie der Boulevard Voltaire. Diese Details ermöglichen eine Lokalisierung der Protagonistin auf einer *mental map*.¹¹

Ava erschafft durch ihre urbane Präsenz einen Raum, der weibliche Erfahrungen sichtbar macht. Diese Perspektive verdient besondere Beachtung, da männliche Narrative des Gehens nach wie vor prädominieren (cf. Elkin 2018, 33). Angesichts dessen bietet es sich an, die literarische Figur der Flâneuse in Relation zum Flâneur zu analysieren, um herauszuarbeiten, inwiefern weibliche Praktiken der urbanen Raumaneignung und tradierte, männlich codierte Formen der Flânerie divergieren. Der in Walter Benjamins *Passagen-Werk* (1982) theoretisierte Flâneur beschreibt einen Spaziergänger, der ohne festes Ziel durch die Straßen schlendert und das

⁹ Ausgehend von Aleida Assmanns Unterscheidung zwischen Terror und Trauma verwende ich diese Begriffe wie folgt: „Terror ist Erwartungsangst und daher immer in die Zukunft gerichtet. Trauma dagegen ist die Bindung an eine Vergangenheit, die nicht vergehen will, und immer wieder unvermittelt in die Gegenwart einbricht“ (A. Assmann 2011, 356).

¹⁰ Die Verräumlichung der Zeit und die Verzeitlichung des Raums beschreiben eine reziproke Relation, die Michail M. Bachtin unter dem Begriff des Chronotopos subsumiert (cf. Bachtin 2008, 7). Während sich die Zeit in den Raum einschreibt, etwa als bleibende Narbe, spiegelt sich der Raum in der Zeit wider, wie es beispielsweise bei einem Besuch des Elternhauses der Fall ist (cf. Basseler & Birke 2005, 131–132).

¹¹ Eine *mental map*, auch kognitive Karte genannt, ist „eines Menschen strukturierte Abbildung eines Teils der räumlichen Umwelt“ (Downs & Stea 1982, 24).

urbane Treiben aufmerksam beobachtet (cf. Benjamin 1974, 39; Benjamin 1982, 525). Die Stadt trägt zwar in vielen Sprachen ein feminines Genus – *die Stadt, la ville, la ciudad* usw. – doch Frauen werden im öffentlichen Raum nach wie vor häufig durch den männlichen Blick objektifiziert (cf. Özgen 2022, 112) oder in stereotype Rollen wie die der Prostituierten gedrängt (cf. Elkin 2018, 19–20). Janet Wolff erkennt in ihrem Essay „The Invisible *Flâneuse* : Women and the Literature of Modernity“ (1985) diese weibliche Präsenz an, betont aber auch deren strukturelle Marginalisierung und kommt zu folgendem Schluss: „The central figure of the *flâneur* in the literature of modernity can only be male“ (Wolff 1985, 37, Hervorhebung im Original).

Vor diesem Hintergrund plädiert Lauren Elkin dafür, die männlich konnotierte Bezeichnung des *Flâneurs* nicht unreflektiert auf Frauen zu übertragen. Sie fordert vielmehr eine konzeptionelle Neubestimmung, die den spezifischen Erfahrungen weiblicher Stadtgängerinnen Rechnung trägt (cf. Elkin 2018, 23).¹² Die *Flâneuse* zeichnet sich nämlich durch „eine subversive Form der Bewegung durch die Stadt“ (Dündar et al. 2020a, 247) aus, die etablierte Geschlechterrollen sowie urbane Normen infrage stellt (cf. Dündar et al. 2020a, 251–252). Anders als beim traditionellen *Flâneur* wird die Präsenz der *Flâneuse* im öffentlichen Raum nicht ohne Weiteres akzeptiert, sondern stößt auf Widerstand (cf. Dündar et al. 2020b, 10). Es sei darauf hingewiesen, dass sich der Begriff der *Flâneuse* angesichts der unterschiedlichen strukturellen Bedingungen als problematisch erweist, sodass die Verwendung eines geeigneteren Terminus an anderer Stelle genauer reflektiert werden müsste. Trotz der gesellschaftlichen Restriktionen beansprucht sie den urbanen Raum für sich:

Das Besondere ist, dass sie etwas tut, was sie eigentlich nicht tun soll, von dem andere sie abhalten wollen oder das andere für sie erschweren. Da ist die Vorstellung davon, dass du *trotz* der Gefahren durch die Stadt läufst. Natürlich nicht, wenn es sich um wirklich ernsthafte Gefahren handelt. Es geht aber darum, sich nach draußen zu bewegen, obwohl man dort eventuell nicht erwünscht ist. Und da ist dieses Moment der Entschlossenheit bei der *Flâneuse**. Nach dem Motto: Ich mach das jetzt, egal, was ihr denkt, egal, was ich jetzt machen sollte, ich geh da jetzt einfach raus und eigne mir die Stadt auf meine Art an! (Dündar et al. 2020a, 259–260, Hervorhebung im Original)

Als emblematische *Flâneuse* ist Ava mehr als nur eine literarische Figur. Sie verkörpert einen Ermächtigungsakt, da es ihr – im Unterschied zum Typus des *Flâneurs* – nicht möglich ist, sich unbedarft in der Stadt treiben zu lassen. Dies zeigt sich insbesondere in der Interaktion mit einem männlichen Passanten in der Metro, der sich raumgreifend verhält, ohne Rücksicht auf sie zu nehmen: „Un individu de sexe masculin me bouscule, son sac à dos vient s'écraser contre mon épaule“ (Finkelstein 2017, 19). Im Gegensatz zu seinem dominanten Verhalten zeichnet sich ihres durch große Vorsicht und Rücksichtnahme aus. Sie ist bemüht, möglichst wenig Raum einzunehmen und niemanden zu berühren: „Je glisse mon bras contre

¹² Die *Flâneuse* entzieht sich einer festen Definition, da die Erfahrungen weiblicher Stadtgängerinnen vielfältig und individuell sind und sie sich den öffentlichen Raum auf verschiedene Weise aneignen (cf. Dündar et al. 2020a, 260).

ma hanche [...], veillant à ne toucher personne“ (Finkelstein 2017, 22). Dies verdeutlicht eine gegenderte Raumpraxis, bei der Männer den öffentlichen Raum mit einer Selbstverständlichkeit für sich beanspruchen, während Frauen, die ohnehin zurückhaltend auftreten, in ihrer Bewegungsfreiheit noch weiter eingeschränkt werden (cf. Schmidt & Vogelpohl 2022, 28). Hinzu kommt, dass Ava mehrfach darum bittet, Platz zu machen, als sie aus der Metro aussteigen möchte. Da sie jedoch nicht gehört wird, bleibt ihr nichts anderes übrig als sich den nötigen Raum selbst zu verschaffen: „Je dis ‚pardon‘ mais personne n’entend ; je dis ‚excusez-moi‘ en forçant quelque peu le passage“ (Finkelstein 2017, 29).

Die Flâneuse erfährt die Stadt in einer Vielschichtigkeit – sowohl in ihrer Breite als auch in ihrer Tiefe. Dies lässt sich zum einen durch das weitverzweigte Metronetz erklären, das die rhizomatische Struktur der Stadt widerspiegelt (cf. Deleuze & Guattari 1980, 24) und Ava eine umfassende Mobilität gewährt. Zum anderen ermöglicht ihr die flexible Wahrnehmungsposition eine intensive sensorische Auseinandersetzung mit Paris, wie Spezifikationsisotopien von Geräuschen und Gerüchen offenbaren. Beispiele dafür sind „[l]e bruit de la ville“ (Finkelstein 2017, 65) und „[u]ne odeur de caoutchouc et de métal brûlé“ (Finkelstein 2017, 11) in der Metrostation. Insofern stützt sich Avas Darstellung der Stadt nicht nur auf visuelle, sondern auch auf akustische und olfaktorische Eindrücke, die den Leser*innen durch ihre interne Fokalisierung vermittelt werden. Sie befindet sich mitten im Geschehen und versucht, die Stadt zu lesen, denn „[f]lanieren ist [gemäß dem Lesbarkeitstopos] eine Art Lektüre der Straße [...]“ (Hessel 1929, 155). Ava geht dabei nicht nur einen äußeren, sondern auch einen inneren Weg, um wieder zu sich selbst zu finden.

4. ‚Traumabewältigung‘ in drei Teilen: Die äußere Struktur des Romans als Spiegel von Avas innerer Reise

Trotz ihrer Marginalisierung und des damit verbundenen Gefühls der Unsichtbarkeit bewegt sich Finkelsteins Flâneuse weiterhin durch die nach den Pariser Attentaten von Angst und Unsicherheit geprägte Großstadt. Die Beschäftigung mit den traumatischen Ereignissen in *Survivre* folgt dabei einer dreiteiligen Struktur, die mit dem Drei-Phasen-Modell der Traumabewältigung nach Judith Herman¹³ korrespondiert. Dieses wird für die folgende Analyse herangezogen, weil es den psychischen Heilungsprozess traumatisierter Personen beschreibt und so eine tiefere Einsicht in Avas Verarbeitung der belastenden Erfahrungen ermöglicht.

In der ersten Phase der Stabilisierung liegt der Fokus auf der Wiederherstellung von Sicherheit. Die zweite Phase der Konfrontation widmet sich der intensiven Auseinandersetzung mit dem traumatischen Ereignis, wobei das bewusste Erinnern und die Verarbeitung der damit verbundenen Emotionen im Mittelpunkt stehen. Die dritte Phase der Integration zielt schließlich darauf ab, die Verbindung zu einem geregelten Alltag wiederherzustellen, neue Lebensperspektiven zu entwickeln und

¹³ Das Drei-Phasen-Modell basiert auf den Überlegungen von Pierre Janet in *L’automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l’activité humaine* (1889).

das Trauma in die persönliche Lebensgeschichte zu integrieren (cf. Herman 2018, 171–172).

Nachfolgend wird die sukzessive Analyse der drei Teile von *Survivre* aufzeigen, dass diese zwar grundlegend den drei erläuterten Stadien der Traumaverarbeitung entsprechen, die einzelnen Phasen jedoch nicht in einer strikt linearen Abfolge verlaufen. Vielmehr sind sie von Rückwendungen und Zirkularität geprägt, welche die Komplexität des Verarbeitungsprozesses verdeutlichen.

4. 1. Gescheiterte Stabilisierung: Illusorische Kontrolle und paranoide Wahrnehmung des urbanen Raums

Avas Bemühungen, nach dem traumatischen Ereignis eine Form von Stabilität wiederherzustellen, manifestieren sich zunächst in der Strukturierung ihres Alltags durch akribische Orts- und Zeitangaben. Dies wird bereits im zweiten Satz des Romans deutlich: „Il est 7h44, je suis sur le quai de la station Stalingrad“ (Finkelstein 2017, 11). Die minuziöse Verortung ihrer Bewegungen im städtischen Raum lässt sich als Versuch erkennen, Kontrolle und Ordnung zurückzugewinnen. Außerdem gewährt die Protagonistin durch die detaillierte Beschreibung ihrer Umgebung Einblicke in ihren Arbeitsweg und merkt an: „Il me reste une centaine de mètres à parcourir pour arriver au travail : je presse le pas“ (Finkelstein 2017, 34).¹⁴

Nach etwa einem Drittel der Erzählzeit offenbart sich eine Diskrepanz zwischen ihrer Erzählung und der Realität ihrer Lebenswelt, denn ihre vermeintliche Eingebundenheit in das Arbeitsleben entpuppt sich als Täuschung, da ihr Arbeitgeber sie gekündigt hat. Ava enthüllt die Wahrheit schließlich, indem sie sich direkt an die Leser*innen wendet:

Et puisque je viens d'affirmer que je ne vous mens pas, alors je vais avouer quelque chose : je ne me rends pas au travail, pour la simple et bonne raison que cela fait exactement trois semaines que j'ai perdu mon emploi. Je continue de me lever le matin à 7 heures, de prendre le métro et de passer la journée dehors : je le fais pour ne pas sombrer, parce que je me connais : si je ne m'oblige pas à sortir de chez moi tous les matins, si je ne continue pas à faire semblant d'avoir un travail : alors tout dans mon existence va s'effondrer. (Finkelstein 2017, 46)

Anhand der Zeitangaben lässt sich a posteriori rekonstruieren, dass Ava gar nicht auf dem Weg zur Arbeit war, was auf ein unzuverlässiges Erzählen hindeutet. Sie kreiert eine fiktive Normalität, indem sie sich selbst täuscht, um den zunehmenden Verlust von Struktur und Stabilität nicht wahrhaben zu müssen. Das Festhalten an ihrer Routine zielt dabei weniger auf eine tatsächliche Stabilisierung ab, sondern dient vielmehr der Aufrechterhaltung einer Illusion von Kontrolle über ihr Leben. Folglich verweilt die Protagonistin in einer äußeren Scheinwelt, die ihr allerdings keine innere Stabilität verschafft.

¹⁴ Diese Beobachtungen werden zwar nicht unter dem Konzept der Flâneuse subsumiert, erweisen sich für die Analyse des Umgangs mit der Traumatisierung dennoch als relevant.

Im dritten Kapitel des ersten Teils schildert Ava in Form einer Analepse und unter Verwendung von Vergangenheitstempora den Tag ihrer Kündigung. Im letzten Satz wechselt die Erzählerin jedoch ins Präsens, um den genauen Wortlaut ihres Chefs wiederzugeben: „Ava, nous allons devoir te laisser partir. [...] Tu as des qualités, mais tu n’as pas assez la foi. Je ne te sens pas des nôtres“ (Finkelstein 2017, 61).¹⁵ Dieser Tempuswechsel hebt die Eindringlichkeit und Persistenz seiner Worte in Avas Gedächtnis hervor, die sich so unauslöschlich eingeprägt haben, dass sie den Moment gleichsam gegenwärtig erlebt. Außerdem markiert die Kündigung einen Wendepunkt in ihrem Leben, dessen Konsequenzen sich unmittelbar im zweiten Teil des Romans manifestieren. Bereits der erste Satz weist auf eine gewisse Orientierungslosigkeit hin, die mit einer veränderten Beziehung zur Stadt einhergeht: „J’ai erré dans Paris toute la matinée“ (Finkelstein 2017, 63). Die zuvor intensive Wahrnehmung der urbanen Umgebung weicht einer diffuseren, weniger geordneten Erfahrung. Die Flâneuse ist nicht mehr in der Lage, die Stadt zu lesen. So entspricht die Wahrnehmung ihrer eigenen Stadt nun einem peripheren Blick (cf. Ingenschay 2000, 9–17), da sie Paris nicht mehr als vertrauten Lebensraum, sondern als einen zunehmend entfremdeten Ort betrachtet. Parallel dazu verlieren die Zeitangaben ihre Präzision und werden durch unscharfe Formulierungen wie „[v]ers 11 heures“ (Finkelstein 2017, 68), „un peu moins de 18 heures“ (Finkelstein 2017, 76) und „presque 19 heures“ (Finkelstein 2017, 109) ersetzt. Diese fortschreitende Auflösung des zeitlich-räumlichen Rahmens spiegelt Avas innere Desorientierung wider und verdeutlicht, dass der Verlust ihres Arbeitsplatzes, verbunden mit den traumatischen Ereignissen der Attentate, nicht nur eine existenzielle, sondern auch eine tiefgreifend identitätserschütternde Wirkung entfaltet.

Zudem strebt Ava durch die Rückbesinnung auf positive Kindheitserinnerungen nach Stabilität. Dabei sind zwei Schlüsselmomente von zentraler Bedeutung, in denen sie von einem Gefühl der Überwältigung und des Unbehagens ergriffen wird: Zum einen ist es der Anblick patrouillierender Soldaten mit gezogenen Waffen, zum anderen die bedrückende Enge in der Metro (cf. Finkelstein 2017, 11–12). In beiden Situationen schließt Ava die Augen und idealisiert den Garten ihres Elternhauses:

Je ferme les yeux et j’essaye de penser à une chose belle : je revois ma maison d’enfance, son jardin gonflé de fleurs (hortensias, lilas, marguerites), ses volets bleus bordés de rouille et ses murs écaillés par le sel de l’océan. (Finkelstein 2017, 11)

Der Garten ihrer Kindheit, der als *locus amoenus* durch seine idyllische und beruhigende Natur ein Gefühl von Sicherheit vermittelt, divergiert deutlich vom gegenwärtigen *locus terribilis* der französischen Hauptstadt, in dem sich Ava unsicher fühlt und eine permanente Bedrohung verspürt. Das Schließen der Augen verstärkt den eskapistischen Charakter ihrer Erinnerungen. Indem sie sich visuell von der erlebten Realität abkapselt, schafft sie sich nämlich einen mentalen Rückzugsort und blendet die Bedrohlichkeit durch die Außenwelt temporär aus. Die wiederholte Flucht in diese retrospektive Konstruktion von Sicherheit zeigt jedoch, dass die Protagonistin nicht in der Lage ist, Stabilität im Hier und Jetzt zu finden.

¹⁵ Ob die Kündigung mit Avas posttraumatischem Verhalten in Zusammenhang steht, bleibt unklar.

Stattdessen wird Avas Wahrnehmung durch das perpetuelle Gefühl von Terror dominiert. Dies führt zu einer paranoiden Einschränkung ihrer Mobilität im urbanen Raum.

Durch die permanente Begegnung mit Soldaten wird der Flâneuse immer wieder die latente Gefahr von Gewalttaten vor Augen geführt. Es gelingt ihr nicht, achtlos an den bewaffneten Männern vorbeizugehen (cf. Finkelstein 2017, 36). So äußert sie, dass bereits ein einziger impulsiver Moment fatale Konsequenzen nach sich ziehen könnte: „Il suffit que l'un d'eux soit pris d'un coup de folie et nous voilà tous morts“ (Finkelstein 2017, 11). Diese ständigen Konfrontationen führen zu Interruptionen innerhalb der Diegese, die von Überlegungen zur potenziellen Bedrohung begleitet werden. Die Omnipräsenz des Terrors spiegelt sich in folgender Aussage wider: „Le terrorisme était partout : en germe dans chaque corps“ (Finkelstein 2017, 59). In diesem Zusammenhang spricht Ava auch von einem „virus de la terreur“ (Finkelstein 2017, 59), einer Metapher, die den Terror als eine unsichtbare Bedrohung beschreibt, die sich rapide verbreitet, unaufhaltsam in die Gesellschaft eindringt und nur allmählich überwunden werden kann. Angesichts der präsenten Bedrohung entwickelt Ava eine ausgeprägte Paranoia und betrachtet jeden Menschen, dem sie begegnet, als potenziellen Täter (cf. Finkelstein 2017, 59).

Die beständige Angst beeinflusst ebenso ihre Wahrnehmung des Raums. Dementsprechend verweist die Erzählerin später in Form einer Analepse auf eine prägende Situation in der Metro: „Je n'ai pas dit à quel point j'ai eu peur dans le métro ce matin [...]“ (Finkelstein 2017, 43). Dieser Transitort gilt eigentlich als bedeutungsloser *non-lieu* (cf. Augé 1992, 101). Durch Avas Angst erhält er jedoch eine besondere Relevanz, die sich darin manifestiert, dass sie auch mit zeitlich-räumlicher Distanz a posteriori noch einmal darauf zurückkommt. Somit spiegelt sich die Intrusion von *flashbacks* als Merkmal traumatischer Störungen auf erzähltheoretischer Ebene wider. Ava gewährt den Leser*innen Einblick in ihre von Furcht geprägte Gedankenwelt:

Quand j'entre dans le wagon, une crainte systématique et très brève m'étreint, la crainte d'une bombe ou d'une ceinture d'explosifs dissimulée dans un sac ou sous une veste. N'importe quel regard un peu trop sombre, un peu trop nerveux, n'importe quel geste sortant de l'ordinaire, et je vois rouge ; un sac de voyage ou de sport, un regard de travers, un vêtement ample, et là aussi, je vois rouge. (Finkelstein 2017, 43)

Ihre anhaltende Alarmbereitschaft führt dazu, dass sie ihre Bewegungen im Raum fortwährend unter Berücksichtigung möglicher Gefahren abwägt:

[...] dois-je changer de rame, ne pas changer de rame, dois-je sortir maintenant, parce que lui ou elle a un comportement étrange, au risque d'avoir eu tort et d'avoir perdu dix minutes de ma journée, oui, dois-je sortir maintenant, dois-je sortir pour tenter de sauver ma peau et de ne pas mourir ainsi saccagée par de vulgaires clous contenus dans une ceinture (j'ai encore tant de choses à accomplir), telles sont les questions qu'il faut que j'évite tous les jours de me poser, dès que je vois un sac, une valise abandonnés sous un siège ou sur le quai. (Finkelstein 2017, 43)

Ava entscheidet sich schließlich aus Angst vor einem potenziellen Anschlag, den Louvre als hochfrequentierten touristischen Anziehungspunkt zu meiden (cf.

Finkelstein 2017, 65). Diese selbst auferlegte Einschränkung ihrer Mobilität verdeutlicht, wie der urbane Raum zur Projektionsfläche ihrer Sorgen wird. Sie ist sich bewusst, dass ihre Ängste übertrieben sind, wie sie selbst reflektiert: „Il est certain que j'exagère. Statistiquement, j'ai mille fois plus de risques de mourir dans un accident de la route ou d'un malaise cardiaque plutôt qu'assassinée“ (Finkelstein 2017, 44). Trotzdem gelingt es ihr nicht, sich von ihrer dystopischen Wahrnehmung der urbanen Umgebung zu befreien.

Aus der vorangegangenen Analyse resultiert ein gescheiterter Versuch der Stabilisierung. Zwar bemüht sich Ava, eine illusorische Kontrolle über ihr Leben aufrechtzuerhalten, doch ihre paranoide Wahrnehmung des urbanen Raums führt immer wieder zu einer Destabilisierung. Das folgende Kapitel untersucht die zweite Phase der Traumabewältigung, welche die Konfrontation mit der traumatischen Erfahrung vorsieht.

4.2. Konfrontation mit der Gewalt: Eine obsessive Auseinandersetzung mit Opfern und Tätern sowie den fließenden Grenzen zwischen virtuellem und physischem Raum

Ava beschäftigt sich intensiv mit den Pariser Attentaten. So begibt sie sich mehrfach ins „épicerie de la tuerie“ (Finkelstein 2017, 68). Diese Periphrase hebt die zentrale Bedeutung dieses Ortes als Ursprung des Terrors hervor. Die Protagonistin beschreibt ihre ambivalenten Emotionen beim Besuch der Konzerthalle Bataclan wie folgt: „Depuis novembre, chaque fois que je me retrouve devant cette salle, je ressens un mélange de terreur et d'excitation morbide [...]“ (Finkelstein 2017, 68). Diese Form des iterativen Erzählens verweist auf eine repetitive Auseinandersetzung mit den traumatischen Ereignissen am Ort des Geschehens, die jedoch keine signifikante Verbesserung ihrer psychischen Verfasstheit bewirkt. Nichtsdestoweniger zieht es Ava immer wieder zu diesem *lieu de mémoire*, der eine besondere Bedeutung innerhalb der Erinnerungsgemeinschaft einnimmt (cf. Nora 1992, 20). Im Bataclan durchlebt sie erneut „la nuit noire ; la nuit du basculement“ (Finkelstein 2017, 68–69). Mit diesen metaphorischen Bezeichnungen referiert die Protagonistin nicht nur auf die Nacht des Attentats, sondern markiert zugleich den Einschnitt, der ihre gesamte Wahrnehmung nachhaltig verändert hat. Einblicke in die Zerrissenheit ihrer Gedanken gewährt Ava durch die unverbundene Aneinanderreihung zahlreicher Nominalphrasen, wie das folgende Beispiel veranschaulicht: „La méfiance. L'incertitude. La douleur des blessés. La douleur des familles. La torture de l'attente“ (Finkelstein 2017, 69). Diese fragmentierte Erzählweise akzentuiert die Unfähigkeit, ihre Wahrnehmungen kohärent darzustellen, und reflektiert ihren inneren Zustand angesichts der traumatischen Ereignisse.

Nicht nur der Konzertsaal als *lieu de mémoire*, sondern auch ein Foto des Bataclan-Grabs löst in seiner Funktion als Gedächtnismedium Erinnerungen aus (cf. Erll 2017, 155). Trotz des ausdrücklichen Verbots, das Foto in den sozialen Medien weiterzuverbreiten, gelingt es Ava, dieses binnen kürzester Zeit zu finden (cf. Finkelstein 2017, 17). Doch mit der zensierten Version gibt sie sich nicht zufrieden:

Mais il y avait un problème : les corps étaient floutés, comme s'il était inacceptable de les voir ainsi dans leur mort ; comme s'ils relevaient de la pornographie. Cela m'a mise hors de moi, car je voulais voir les corps, plus précisément, je voulais voir ce qu'on leur avait infligé. La vue d'un corps assassiné est-il un déshonneur ? non ; flouter le corps d'un mort, c'est le tuer une seconde fois. Il fallait que j'obtienne la version non censurée de la photographie parce qu'il fallait que je voie ces corps dans leur réalité, avant qu'ils n'aient été violés par la bienséance médiatique – il fallait que je les voie innocents dans leur mort, c'était une question de respect pour ce qu'ils ont subi, et peut-être aussi, je l'avoue, un réflexe de voyeur. (Finkelstein 2017, 17–18)

Neben den von Ava selbst genannten Gründen verdeutlicht ihr Wunsch, die unverfälschten Bilder zu sehen, ihren Drang, sich der Realität zu stellen. Angetrieben von ihrer Obsession, die mediale Zensur zu durchbrechen, stößt sie nach kurzer Recherche auf das Originalbild, wenn auch nur in minderwertiger Qualität. Die Erzählerin äußert in Form eines metafiktiven Kommentars das Bedürfnis, das Foto zu beschreiben, obwohl dies angesichts der grausamen Details körperliche Reaktionen in Form von Atemproblemen hervorruft. Sie stellt die Leichen auf eine verstörende Weise dar, indem sie die verstümmelten Körper mit einer erschütternden Detailtreue abbildet. Diese Dehumanisierung der toten Körper entfaltet eine Ästhetik des Hässlichen, wie folgendes Beispiel belegt:

[...] je vous jure que sur cette photographie la notion d'être humain n'est pas claire, et celle d'une tête pour un corps ne l'est pas beaucoup plus : leurs postures sont monstrueuses, on dirait plutôt des créatures pourvues de ce qui ressemble à des membres, des cheveux, un tronc, mais sans réelle ressemblance à l'espèce humaine ; un bras plié, un autre tendu au-dessus d'une tête, des jambes tantôt recroquevillées, tantôt allongées, des ventres à l'air, des joues écrasées contre le sol ou enfouies dans l'aisselle d'un autre corps. (Finkelstein 2017, 22)

Vor dem Hintergrund ihres limitierten sozialen Umfelds lässt sich die Verbalisierung ihrer visuellen Eindrücke als eine bedeutende Strategie zur Verarbeitung ihres Traumas erkennen. Abgesehen von ihren ehemaligen Kolleg*innen, mit denen die Interaktion auf das Wesentliche begrenzt war, sind die einzigen sozialen Kontakte, die Ava im Verlauf des Romans erwähnt, ihre Schwester Etty, deren Aufenthaltsort ihr nicht bekannt ist, ihre Eltern, denen sie ihre Ängste nie offenbart hat, ihre kürzlich verstorbene Großmutter sowie ihre beste Freundin Adèle, von der sie nach zwei Monaten erstmals wieder eine Nachricht per E-Mail erhält. Avas soziale Isolation zeigt, dass sie mit ihrem Trauma alleine ist und im Verarbeitungsprozess keine zwischenmenschliche Unterstützung erfährt. Dies erschwert den Genesungsprozess maßgeblich, da eine Wiedereingliederung in das soziale Gefüge als *conditio sine qua non* für die vollständige Heilung gilt (cf. Herman 2018, 171).

Die Protagonistin bringt das Foto des Massengrabs sowie die Gesichter der Opfer, ergänzt durch ihre Namen und Altersangaben, an den Wänden ihres Zimmers an (cf. Finkelstein 2017, 26–27). So etabliert sie eine symbolische Form der posthumen Verewigung, verleiht jedem Individuum des Kollektivs eine Identität und ermöglicht ihnen ein Fortleben im kollektiven Gedächtnis der französischen Gesellschaft. Außerdem wird dadurch die gängige Praxis der verstärkten Fokussierung auf die Täter bewusst vermieden (cf. Altmann 2021, 117). Damit liefert sie einen wertvollen Beitrag zu einer gerechteren Repräsentation von Opfern und Tätern. Ava

wirft schließlich die Frage auf, wie mit den Terroristen umgegangen werden soll. Nach eingehender Reflexion und der Abwägung verschiedener Optionen beschließt sie letztlich, auch Fotos der Mörder an ihrer Wand zu befestigen.¹⁶ Dies ist eine Entscheidung, die weitreichende Konsequenzen nach sich zieht, wie ihr später bewusst wird:

Je me suis souvenue de ce moment où j'ai commencé à collectionner les visages des terroristes et à les coller sur le mur [de] ma chambre, comme s'ils étaient des héros. Inutile de le cacher, il m'arrive parfois de les confondre : je me remémore le visage d'un des trois terroristes en pensant qu'il s'agit d'une victime [...]. Et puis je l'avoue à contrecœur, eux et moi nous sommes liés. Par l'âge naturellement. Mais ce n'est pas tout. (Finkelstein 2017, 70–71)

Avas Identifikation mit den Tätern wird durch eine vielschichtige Reflexion ihrer eigenen Erfahrungen sowie ihrer Auseinandersetzung mit virtueller Gewalt deutlich. Eine Broschüre, die vor den Risiken einer gewaltsamen Radikalisierung warnen soll, löst bei ihr eine erschreckende Erkenntnis aus: „[...] cette brochure parlait de moi“ (Finkelstein 2017, 71). Schon als Kind tötet Ava in Videospielen hunderte Menschen, leichtfertig und ohne Konsequenzen. Die Möglichkeit eines permanenten Resets „t'es mort' [...] ,REJOUER“ (Finkelstein 2017, 103) verstärkt die Bedeutungslosigkeit des Sterbens. Zugleich verspürt die Protagonistin nach der Gewalt ein paradoxes Gefühl der Erleichterung und hat den Eindruck, im Gegensatz zur realen Welt endlich respektiert zu werden (cf. Finkelstein 2017, 71, 103–104).

Diese Reflexionen führen Ava zu der Vermutung, dass sie ebenfalls hätte abgleiten können: „Je crois que, si j'étais tombée à seize ans sur un discours de haine au lieu de tomber sur un recueil de poésie, ç'aurait été possible : j'aurais pu basculer“ (Finkelstein 2017, 72). Sie hat ein großes Interesse daran, zu verstehen, wie Menschen, die aus einem ähnlichen Umfeld wie sie kommen, plötzlich zum Täter werden. Zugleich reflektiert Ava ihre eigene Ambivalenz zwischen Opfer- und Täterrolle. Schließlich empfindet sie eine Empathie für die reale Katelyn Nicole Davis,¹⁷ deren Suizid sie nachvollziehen kann, weil auch sie selbst oft das Gefühl hat, hässlich zu sein (cf. Finkelstein 2017, 73, 108). Die Protagonistin setzt sich so mit ihrer eigenen Verwundbarkeit sowie den Mechanismen, die Gewalt und Radikalisierung begünstigen können, auseinander und zeigt, wie fließend die Grenzen zwischen dem virtuellen und physischen Raum und damit auch zwischen Tätern und Opfern sein können.

Ava ist im öffentlichen Raum einer permanenten Konfrontation mit digitaler Gewalt ausgesetzt, da sie durch diverse Bildschirme fortwährend über Gewaltereignisse informiert wird. Ihr Blick oszilliert dabei unablässig zwischen den verschiedenen Medien: „Mon regard procède par va-et-vient : de l'écran de télévision à l'écran de mon téléphone, et inversement. Des deux côtés, le massacre se poursuit“

¹⁶ Durch die Verknüpfung von Täter- und Opferdiskursen eröffnet der Roman gemäß dem Konzept der *histoire croisée* eine multiperspektivische Auseinandersetzung mit den Pariser Attentaten (cf. Werner & Zimmermann 2002, 609).

¹⁷ Der Roman verweist auch auf weitere Täter und Opfer anderer Gewaltverbrechen der extraliterarischen Welt.

(Finkelstein 2017, 86). Dieses Verhalten verweist nicht nur auf ihre mediale Abhängigkeit, sondern auch auf ihre unfreiwillige Verstrickung in die Gewaltspirale. Ava erkennt selbst, dass sie von Bildschirmen nahezu magnetisch angezogen wird und es ihr schwerfällt, sich davon zu lösen (cf. Finkelstein 2017, 79, 121). Die mediale Gewalt wird so Teil des physischen Alltags. Diese Erfahrung macht Ava letztlich zur Gefangenen eines Systems, dem sie zeitweise zu entkommen versucht, wie ihr Wunsch, ihr Handy zu zerstören, veranschaulicht:

Ce matin, dans la rue, j'ai voulu jeter mon téléphone : l'envie m'a pris de le fracasser contre le trottoir. Rompre la corde invisible que j'ai autour du cou. Renoncer aux objets. Renoncer aux réseaux. (Finkelstein 2017, 73)

Doch stetige Push-Benachrichtigungen ziehen sie unweigerlich zurück in den medialen Sog:

Encore, mon téléphone vibre, je le sors de ma poche ; une notification illumine l'écran : *Un groupe terroriste aurait achevé d'acquérir la bombe automatique, ses différents composants et ses méthodes d'assemblage.* (Finkelstein 2017, 115, Hervorhebung im Original)

Dies verdeutlicht, dass Medien nicht allein als Informationsquelle fungieren, sondern zugleich eine psychische Belastung darstellen und eine ungewollte permanente Konfrontation mit Traumata generieren können.

Die Untersuchung des Romans im Hinblick auf die Phase der Konfrontation ergibt, dass Ava sich auf vielfältige Weise mit der Gewalt auseinandersetzt, dabei allerdings keine Unterstützung erfährt. Ihre obsessive Beschäftigung mit den Tätern und Opfern führt sie nicht nur ins Bataclan als zentralen *lieu de mémoire*, sondern spiegelt sich durch diverse Fotos auch in ihren eigenen vier Wänden wider. Darüber hinaus wird die direkte Konfrontation mit der Gewalt im urbanen Raum durch eine Reflexion der fließenden Grenzen zwischen dem virtuellen und physischen Raum ergänzt. Dieser permanenten Gewalt möchte Ava im dritten Teil des Romans endlich entkommen.

4.3. Unvollständige Integration: Der vergebliche Versuch, der Gewaltspirale zu entfliehen

Die durch den Terror permanent ausgelöste Angst wird für Ava unerträglich und auch ihr Versuch, die Augen vor der Gewalt zu verschließen, scheitert endgültig:

Je commence à étouffer, pas seulement dans ce lieu, pas seulement dans cette ville. Les morts, la paranoïa, les menaces m'ont atteinte. L'injustice et la peur ont fini par me peser. Moi qui croyais pouvoir fermer les yeux, mais l'angoisse persiste. (Finkelstein 2017, 118)

Dies führt zu einer Wesensveränderung: Zum ersten Mal ignoriert die Protagonistin die Push-Benachrichtigungen ihres Handys und auch bei der Begegnung mit Soldaten empfindet sie keine Furcht mehr (cf. Finkelstein 2017, 119–120), aber nicht, weil ihr Trauma *ex abrupto* geheilt ist, sondern weil sie emotional erschöpft ist: „[J]e n'ai même plus la force de craindre qui que ce soit“ (Finkelstein 2017, 120). Ava erkennt, dass sie die französische Hauptstadt verlassen muss: „Je ne sais pas

vraiment ce qu'il est en train de m'arriver. Un seul mot subsiste : partir. Cela devient une obsession" (Finkelstein 2017, 120).

Auf diese Weise versucht sie, endlich aus dem Teufelskreis ihres Traumas auszubrechen. Die zentralen Orte, die Ava auf der extradiegetischen Erzählebene in Paris passiert, beginnend an der Station „Stalingrad“ über die Avenue des Champs-Élysées, den Louvre und das Bataclan bis hin zurück zu ihrem Ausgangspunkt, konstituieren auf einer *mental map* eine zirkuläre Struktur und verdeutlichen so die Gewaltspirale, in der Ava sowohl physisch als auch psychisch gefangen ist. So beschließt sie, doch zur Beerdigung ihrer Großmutter nach Neuquén in Argentinien zu fliegen, obwohl sie ihrer Schwester Etty eigentlich schon abgesagt hatte (cf. Finkelstein 2017, 114, 121). Die Entscheidung, Paris zu verlassen, lässt sich als doppelte Grenzüberschreitung erkennen: Ava überwindet nicht nur die physische Grenze zwischen Frankreich und Argentinien, sondern auch eine symbolische Grenze, indem sie den Raum, der für sie zum Inbegriff von Terror und Gewalt geworden ist, hinter sich lässt.

Doch dieser Schritt bringt keine vollständige Befreiung. Bereits am Flughafen in São Paulo stellt die Protagonistin fest, dass Paris trotz der geographischen Distanz ganz nah ist: „[C]'est la même odeur de café froid et de sucre glace que dans leurs magasins parisiens“ (Finkelstein 2017, 126). Dies deutet darauf hin, dass Ava aufgrund der Ähnlichkeiten zwischen den beiden Räumen keinen peripheren Blick nach Ingenschay auf die Stadt einnimmt, obwohl ihre Perspektive als Neuankömmling eigentlich dadurch gekennzeichnet sein müsste (cf. Ingenschay 2000, 9). Infolgedessen hat sie den Eindruck, Paris nie verlassen zu haben (cf. Finkelstein 2017, 126) und befindet sich im Sinne einer Ubiquität, d. h. einer räumlichen Simultaneität auf symbolische Weise zugleich in Frankreich und Brasilien.

Sie fliegt weiter nach Buenos Aires, fährt dort mit dem Taxi zum Busbahnhof und begibt sich von da aus auf den Weg nach Neuquén. Gemäß der von Laura Wiemer etablierten Typologie transkultureller Textstädte in *Großstädte transkulturell erzählen. Die Textstadt Buenos Paris Aires in argentinischen und französischen Stadttexen* (2025) handelt es sich bei der Textstadt in *Survivre* um ein „Buenos Paris Aires“ und konkret um eine sukzessive Textstadt mit zwei bzw. drei Teilräumen: Paris, Buenos Aires und punktuell São Paulo. Während die ersten sieben Kapitel in Paris spielen, findet die Handlung im letzten Kapitel in Buenos Aires statt. Der argentinischen Hauptstadt wird zwar vergleichsweise wenig Erzählzeit gewährt, durch die Taxifahrt und die Erwähnung einiger bekannter Orte wie dem Flughafen, der Avenue du Libertador und dem Busbahnhof ist es für die Leser*innen aber möglich, wie auch in Paris eine *mental map* zu konstruieren. Obwohl São Paulo durch die erwähnten Erfahrungen von Ubiquität Anzeichen einer simultanen Struktur aufweist, kann nicht von einer simultanen Textstadt gesprochen werden, da diese Teilstadt nur in einer Sequenz mit wenig Erzählzeit vorkommt und die Darstellung der Stadt auf den Flughafen als *non-lieu* begrenzt ist. Gemäß Wiemers Typologie lässt sich die transkulturelle Textstadt also folgendermaßen codieren: {P → BA (SP)} (cf. Wiemer 2025, 80–81). Die sukzessive Dimension der Textstadt hebt die Bemühung hervor, das Trauma durch die Flucht in einen anderen geographischen Raum zu überwinden.

Die erhoffte Sicherheit, die Ava in der Reise nach Buenos Aires, die Stadt ihrer Kindheit, sucht, bleibt allerdings aus. Entsprechend Tzvetan Todorovs Typologie des Reisenden wird die Protagonistin von einer „Impressionistin“ zu einer „Enttäuschten“ (vgl. Todorov 1989, 379, 384), denn der zuvor als *locus amoenus* imaginierte Ort wird in der Begegnung mit der Realität im Sinne einer semantischen Inversion zu einem *locus terribilis*. Der plötzliche Tod ihres Jugendfreundes Fernando infolge einer Meningitis verdeutlicht exemplarisch, dass Gewalt und Leid auch jenseits des urbanen Raums von Paris präsent ist. Ava spricht sogar von einem allgegenwärtigen Kriegszustand:

C'est la guerre qui s'affirme, dans les centres-villes, dans les banlieues, dans les villages, dans les trains, dans les métros, dans les avions, sous la terre, sur la terre, [...] n'importe quand, n'importe où : plus personne n'est en sécurité. (Finkelstein 2017, 139)

Damit widerspricht die Protagonistin ihren Großeltern, die ihr gegenüber geäußert haben: „*Ava, estime-toi heureuse, tu n'as jamais connu la guerre*“ (Finkelstein 2017, 34, Hervorhebung im Original). Avas Behauptung erscheint kritisch betrachtet zwar übertrieben, betont zugleich jedoch, wie tiefgreifend sich ihr Gefühl von Unsicherheit nach dem 13. November 2015 in den Raum eingeschrieben hat. Die Aussicht auf eine vollständige Heilung rückt in weite Ferne, denn

[i]m Verlaufe eines erfolgreichen Genesungsprozesses muss ein allmählicher Übergang von einem Grundgefühl ständiger unberechenbarer Gefahr zu einem Gefühl verlässlicher Sicherheit [...] erkennbar sein. (Herman 2018, 171)

Diese pessimistische Einschätzung zeichnet sich auch in narratologischer Hinsicht ab. Während die ersten beiden Teile aus jeweils drei Kapiteln bestehen, umfasst der dritte Teil lediglich zwei. Diese Leerstelle verweist als strukturelle Unvollständigkeit auf den fragmentarischen Charakter der Traumaverarbeitung sowie auf die narrative und inhaltliche Unabgeschlossenheit von Avas Heilungsprozess. Dies wird auch durch das offene Ende des Romans hervorgehoben: „*Je suis en train de me réveiller*“ (Finkelstein 2017, 142). Dieser letzte Satz bleibt in seiner genauen Bedeutung unklar und lädt zu verschiedenen Interpretationen ein. Woraus erwacht Ava? Aus einem Alptraum oder gar aus der Hoffnung, jemals in Sicherheit zu leben? Eines lässt sich jedoch erkennen: Die Phase der Integration wird von einem ernüchternden Erwachen begleitet: Es gelingt Ava als Finkelsteins *alter ego* nicht, der Gewaltspirale zu entkommen, unabhängig davon, wo sie sich befindet. Vor diesem Hintergrund steht Avas Name, der aus dem Hebräischen stammt und sinngemäß „lebendig sein“ bedeutet (cf. Steiner 2017, o. S.), in einem Spannungsverhältnis zu ihrer tatsächlichen Großstadterfahrung. Zwar existiert sie weiterhin, doch ihr Zustand kann kaum als Leben bezeichnet werden. Vielmehr handelt es sich um ein fortwährendes Überleben, wie auch der Titel des Romans *Survivre* suggeriert.

5. Bleibende Spuren des Traumas: Die psychische Ausweglosigkeit der Flâneuse im urbanen Raum

Mit der Untersuchung der Spuren, welche die Pariser Attentate vom 13. November 2015 in *Survivre* sowohl im urbanen Raum als auch auf psychischer Ebene hinterlassen haben, hat sich der vorliegende Beitrag auf die literarische Verarbeitung von Traumata und deren Interdependenz mit dem erlebten und erzählten Raum konzentriert. Obwohl die Protagonistin die traumatischen Ereignisse der Pariser Attentate nicht unmittelbar erlebt hat, belastet sie dieses als kollektiv repräsentierte Trauma sehr. Avas psychische Verfasstheit ist dabei eng mit ihrer Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum verknüpft, was sich in ihrer Rolle als Flâneuse manifestiert.

Die dreiteilige Struktur des Romans korrespondiert mit den drei zentralen Phasen der Traumabewältigung, welche die Stabilisierung, Konfrontation und Integration umfassen. Es wird jedoch deutlich, dass diese Phasen in *Survivre* weder linear noch erfolgreich verlaufen. Zu Beginn des Romans bemüht sich Ava, durch präzise Zeit- und Ortsangaben sowie das Verdrängen ihrer beruflichen Entlassung eine Illusion von Kontrolle über ihre instabile Lebensrealität aufrechtzuerhalten. Parallel dazu flüchtet sie mental in den *locus amoenus* ihrer Kindheit, um der Bedrohung des urbanen Raums zu entkommen. Dieser Versuch der Stabilisierung scheitert jedoch, da die von Terror geprägte Stadt unaufhörlich Angstzustände auslöst, die Avas Bewegungsfreiheit einschränken und sie ziellos umherirren lassen. Ihre innere Desorientierung spiegelt sich schließlich in der zunehmenden Auflösung des zeitlich-räumlichen Rahmens wider. Zudem bleibt Avas wiederholte, sowohl aktive als auch passive Konfrontation mit den Ereignissen – sei es durch Besuche des Bataclan als zentralem *lieu de mémoire*, die Präsenz von Fotos in ihrer Wohnung oder die allgegenwärtige digitale Gewalt in den Medien – ohne jegliche Form der externen Unterstützung. Aufgrund der Tatsache, dass die Protagonistin mit ihrer Auseinandersetzung allein bleibt und keine kommunikativen oder sozialen Bewältigungsstrategien nutzt, fehlt in der Konfrontationsphase das potenziell heilende Element. Dadurch kommt es lediglich zu einer Verstärkung der traumatisierenden Effekte. Auf der Suche nach einem Ausweg aus der Gewaltspirale begibt sich Ava nach Argentinien. Doch die erhoffte Erlösung bleibt aus, weil ihr bewusst wird, dass Gewalt keine geographischen Grenzen kennt. Ebenso wird durch die Offenheit des Romanendes unterstrichen, dass Avas prozesshafte Traumaverarbeitung noch nicht abgeschlossen ist. Es bleibt zu hoffen, dass die literarische Auseinandersetzung mit den traumatischen Ereignissen Frederika Amalia Finkelstein selbst zu einem besseren Umgang damit verholfen hat, zumal Terroranschläge weiterhin den physischen wie auch den virtuellen Raum der extraliterarischen Welt prägen.

Bibliographie

- ALTMANN, Eva M. 2021. *Das Unsagbare verschweigen. Holocaust-Literatur aus Täterperspektive. Eine interdisziplinäre Textanalyse*. Bielefeld: transcript.
- ANTOINE, Amélie. 2016. *Au nom de quoi*. Scotts Valley: CreateSpace.
- ASSMANN, Aleida. 2011. „Bis der andere Schuh herunterfällt. Über den Unterschied zwischen Terror und Trauma.“ In *Unheimlich vertraut. Bilder vom Terror*, ed. Hoffmann, Felix, 354–359, Köln: Walther König.
- ASSMANN, Jan. 2011 [1998]. *Moses der Ägypter. Entzifferung einer*

- Gedächtnisspur*. Frankfurt am Main: Fischer.
- AUGE, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- BACHTIN, Michail M. 2008 [1975]. *Chronotopos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BARTHES, Roland. 1968. „L’Effet de Réel.“ *Communications* 11, 84–89.
- BASSELER, Michael & Dorothee Birke. 2005. „Mimesis des Erinnerns.“ In *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, ed. Erll, Astrid & Ansgar Nünning, 123–147, Berlin: de Gruyter.
- BENJAMIN, Walter. 1974 [1939]. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter. 1982 [1940]. „Das Passagen-Werk.“ In Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften V. Das Passagen-Werk*, ed. Tiedemann, Rolf, 45–1063, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BROWN, Roger & James Kulik. 1977. „Flashbulb memories.“ *Cognition* 5, 73–99.
- CARRERE, Emmanuel. 2024. V13. *Chronique judiciaire*. Paris: Gallimard.
- CARUTH, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- CÉLESTIN, Roger, Eliane Dalmolin & Catherine Brun (ed.). 2020. „Writing Terrorism.“ *Contemporary French and Francophone Studies* 24 (4).
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.
- DOWNS, Roger M. & David Stea. 1982. *Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen*. New York: Harper & Row.
- DÜNDAR, Özlem Ö. et al. 2020a [2019]. „Interview mit Lauren Elkin.“ In *Flexen. Flâneusen* schreiben Städte*, ed. DüNDAR, Özlem Ö. et al., 245–260, Berlin: Verbrecher.
- DÜNDAR, Özlem Ö. et al. 2020b [2019]. „Vorwort.“ In *Flexen. Flâneusen* schreiben Städte*, ed. DüNDAR, Özlem Ö. et al., 9–12, Berlin: Verbrecher.
- ELKIN, Lauren. 2018. *Flâneuse. Frauen erobern die Stadt – in Paris, New York, Tokyo, Venedig und London*. München: btb.
- EL RHAZOUÏ, Zineb. 2016. *13 – Zineb raconte l’enfer du 13 novembre*. Paris: Ring.
- ERLL, Astrid. 2017 [2004]. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- FINKELSTEIN, Frederika A. 2017. *Survivre*. Paris: Gallimard.
- FINKELSTEIN, Frederika A. 2018 [2017]. *Überleben*. Berlin: Suhrkamp.
- FRANK, Michael C. 2014. „Terror- und Trauma-Romane. Zwei Perspektiven auf die Welt nach 9/11.“ In *Poetiken des Terrors. Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich*, ed. Hennigfeld, Ursula, 93–114, Heidelberg: Winter.
- GAUDÉ, Laurent. 2024. *Terrasses ou Notre long baiser si longtemps retardé*. Arles: Actes Sud.
- GEFEN, Alexandre. 2019. „Liens humains, liens textuels : les écritures des attentats de 2015 en France.“ *Études Francophones* 31, 91–105.
- GESBERT, Olivia. 2017. „La vie d’après, avec Erwan Larher et Frederika Amalia Finkelstein.“ *France Culture*, 31.8.2017.
<<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-1ere-partie/la-vie-d-apres-avec-erwan-larher-et-frederika-amalia-finkelstein-2703507>>.
- HARTMANN, Haika. 2021. „13 / 11 / 2015 – die Terroranschläge in Paris interkulturell aufarbeiten.“ *Französisch heute* 52 (2), 5–12.
- HENNIGFELD, Ursula. 2021. *Terror und Roman 9/11-Diskurse in Frankreich und Spanien*. Heidelberg: Winter.
- HERMAN, Judith. 2018 [1993]. *Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden*. Paderborn: Junfermann.

- HESEL, Franz. 1929. *Spazieren in Berlin*. Leipzig/Wien: Dr. Hans Epstein.
- HOLLANDE, François. 2015. *Déclaration de M. François Hollande, Président de la République, devant le Parlement réuni en Congrès à la suite des attaques terroristes perpétrées à Paris et en Seine-Saint-Denis, Versailles le 16 novembre 2015*.
 <<https://www.vie-publique.fr/discours/196856-declaration-de-m-francois-hollande-president-de-la-republique-devant>>.
- INGENSCHAY, Dieter. 2000. „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘.“ In *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, ed. Buschmann, Albrecht & Dieter Ingenschay, 7–19, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- JANET, Pierre. 1889. *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*. Paris: Alcan.
- KÖNIG, Michael. 2015. *Poetik des Terrors. Politisch motivierte Gewalt in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript.
- KÜHNER, Angela. 2002. *Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte: Eine Bestandsaufnahme nach dem 11. September*. Berlin: Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung.
- KÜHNER, Angela. 2008. *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- LARHER, Erwan. 2017. *Le livre que je ne voulais pas écrire*. Paris: Quidam.
- LEIRIS, Antoine. 2016. *Vous n'aurez pas ma haine*. Paris: Fayard.
- MAHLER, Andreas. 1999. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution.“ In *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, ed. Mahler, Andreas, 11–36, Heidelberg: Winter.
- NORA, Pierre. 1992. „Comment écrire l'histoire de France?“ In *Les lieux de mémoire*. III. *Les France*. 1. *Conflits et partages*, ed. Nora, Pierre, 9–34, Paris: Gallimard.
- ÖZGEN, Asli. 2022. *The Aesthetics and Politics of Cinematic Pedestrianism. Walking in Films*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- SALINES, Georges. 2016. *L'indicible de A à Z*. Paris: Seuil.
- SALINES, Georges & Azdyne Amimour. 2020. *Il nous reste les mots*. Paris: Robert Laffont.
- SAUER, Lea. 2024. *Stadt in Bewegung. Flanerie und Subjektivität im Gegenwartsroman*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- SCHLÜTER, Nadja. 2020. „Warum sind diese Menschen gestorben? Es gibt keinen Grund.“ *Süddeutsche Zeitung*, 13.11.2020.
 <<https://www.jetzt.de/kultur/terroranschlaege-in-paris-2015-frederika-amalia-finkelsteins-roman-ueberleben-erzaehlt-von-der-zeit-danach>>.
- SCHMIDT, Katharina & Anne Vogelpohl. 2022. „Stadt aneignen – Alltägliche Begegnungen, nachbarschaftliche Kollektive und soziale Bewegungen in globaler Perspektive.“ In *Stadtgeographie. Aktuelle Themen und Ansätze*, ed. Franz, Yvonne & Anke Strüver, 17–47, Berlin: Springer.
- STEINER, Olivier. 2017. „Survivre, dit-elle : conversation avec Frederika Amalia Finkelstein.“ *Diacritik*, 29.8.2017.
 <<https://diacritik.com/2017/08/29/survivre-dit-elle-conversation-avec-frederika-amalia-finkelstein/>>.
- STROZIER, Charles B. & Katie Gentile. 2004. „Responses of the Mental Health Community to the World Trade Center Disaster.“ In *Living with Terror, Working with Trauma. A Clinician's Handbook*, ed. Knafo, Danielle, 415–428, Lanham: Rowman & Littlefield.
- TODOROV, Tzvetan. 1989. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.
- WERNER, Michael & Bénédicte Zimmermann. 2002. „Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderungen

- des Transnationalen.“ *Geschichte und Gesellschaft* 28 (4), 607–636.
- WIEMER, Laura. 2025. *Großstädte transkulturell erzählen. Die Textstadt Buenos Paris Aires in argentinischen und französischen Stadttexen*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- WOLFF, Janet. 1985. „The Invisible Flâneuse : Women and the Literature of Modernity.“ *Theory, Culture & Society* 2 (3), 37–46.
- ZAPARART, María J. 2020. „Narrar la violencia contemporánea: Survivre de Frederika Amalia Finkelstein.“ In *Violencia y parodia. Estudios de literatura francesa y francófona*, ed. Romero, Walter & Lucía Vogelfang, 293–299, Buenos Aires: Leviatán.
- ZEITLER, Anna. 2017. „#MediatedMemories: Twitter und die Terroranschläge von Paris im kollektiven Gedächtnis.“ In *(Digitale) Medien und soziale Gedächtnisse*, ed. Sebald, Gerd & Marie-Kristin Döbler, 123–141, Wiesbaden: Springer.