

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Weibliche Blicke auf die Stadt
in Literatur, Musik und Film
aus Frankreich und Spanien
ed. Laura Wiemer



15
2025

Impressum



apropos [Perspektiven auf die Romania] 2025, Nr. 15

ISSN: 2627-3446

DOI: <https://doi.org/10.15460/apropos.15>

Herausgeber*innen

Beate Kern, María Teresa Laorden, Joris Lehnert, Anja Mitschke

Dossier-Herausgeber*innen für dieses Heft

Laura Wiemer

Autor*innen dieser Ausgabe

Lina Bahne, Jacqueline Maria Broich, Beate Kern, Matthias Kern, Maja Klostermann, Michelle Miedtank, Lea Sauer, Viola Schneider, Janek Scholz, Hannah Steurer, Laura Wiemer

Wissenschaftlicher Beirat

Dimitri Almeida † (Halle), Rafael Arnold (Rostock), Valeska Bopp-Filimonov (Jena), Albrecht Buschmann (Rostock), Fabien Conord (Clermont-Fd), Claire Demesmay (Berlin), Uta Felten (Leipzig), Angelika Groß (Osnabrück), Anke Grutschus (Bonn), Jannis Harjus (Innsbruck), Valerie Kiendl (Würzburg), Bénédicte Louvat (Toulouse), Benjamin Meisnitzer (Leipzig), Cordula Neis (Flensburg), Ulrich Pfeil (Metz), Clara Ruvituso (Berlin), Tanja Schwan (Leipzig), Holger Wochele (Mainz), Stephanie Wodianka (Rostock)

Lektorat, Gestaltung, Satz

Beate Kern, María Teresa Laorden, Joris Lehnert, Anja Mitschke

Bildrechte

Soweit nicht anders vermerkt, liegen die Bildrechte bei den Autor*innen selbst oder es handelt sich um gemeinfreie Bilder. Die mit Copyright-Vermerk gekennzeichneten Abbildungen sind von der Open Access Lizenzierung ausdrücklich ausgenommen.

Coverbilder

© Foto von [Semina Psichogiopoulou](#) auf [Unsplash](#)

© L'enceinte de Thiers (Paris) - la muraille, le fossé, le talus de défense, et des petits zonards faisant paître leurs chèvres, 1913 (Source: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France)



Kontakt

www.apropos-romania.de – redaktion@apropos-romania.de

15

Weibliche Blicke auf die Stadt in Literatur, Musik und Film aus Frankreich und Spanien

Einleitung 6

Großstadterfahrung weiblich denken

Laura Wiemer

Dossier

Faire parler la ville 10

Écritures berlinoises chez Cécile Wajsbrot

Hannah Steurer

Mit Annie Ernaux im Supermarkt 27

Flanerie, Konsum, Ethnografie in Regarde les lumières mon amour (2014)

Lea Sauer

A la escucha de las voces de mujeres. En écoutant les voix des femmes. 42

Mit Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal unterwegs in der Stadt – weibliches Erzählen im urbanen Raum als (mögliches) Substrat literarästhetischen Lernens

Jacqueline Maria Broich

Sur la zone 61

Die französische chanson réaliste und die Inszenierungen ihrer Interpretinnen als „banlieusardes“

Matthias Kern

Premiers Travaux

Premiers travaux 75

Großstadtforchung von Nachwuchswissenschaftlerinnen

Laura Wiemer

La jeune femme dans le Paris de la Belle Époque 77

L'expérience urbaine féminine dans Claudine à Paris de Colette

Lina Bahne

Auf den Spuren der Attentate vom 13. November 2015 89
Weibliche Blicke auf Paris in Survivre von Frederika Amalia Finkelstein

Michelle Miedtank

Weibliche Blicke auf die Banlieue 109
Perspektiven im französischen Kino

Viola Schneider

Werkstatt

*Tradwives, épouses traditionnelles, esposas tradicionales auf Social Media im französischen und spanischen Sprachraum
Forschungsskizze aus pragmalinguistischer Sicht* 127

Beate Kern

Rezensionen

HOHNHAUS, Rebecca. 2023. *Vom Mythos der algerischen Revolution. Geschichte, Narration und Aufklärung in Boualem Sansals Werk.* Bielefeld: transcript. 144

Maja Klostermann

TERPE, Henriette. 2025. *Escribir es aprender a morir, diarios de muerte de Chile, España y Uruguay.* Madrid/Francfort: Iberoamericana/Vervuert. 149

Janek Scholz

Dossier

Weibliche Blicke auf die Stadt
in Literatur, Musik und Film
aus Frankreich und Spanien
ed. Laura Wiemer

© Foto von Semina Psichogiopoulou auf Unsplash



apropos

[Perspektiven auf die Romania]

www.apropos-romania.de

15
2025

ISSN: 2627-3446

Laura Wiemer

Einleitung

Großstadterfahrung weiblich denken

Laura Wiemer

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Habilitandin in der romanistischen Literatur- und Kulturwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal.
wiemer@uni-wuppertal.de

Keywords: Stadttext – Textstadt – Female Gaze – Flaneuse

City-text – Text-city – Female gaze – Flaneuse

Faszination Großstadt

In der Weltgeschichte sind Großstädte seit jeher Orte menschlicher Begegnung und Entwicklung. In antiken Metropolen wie Uruk, Athen und Rom entstanden grundlegende politische Modelle, technische Fortschritte und kulturelle Traditionen, die bis heute nachwirken. Mittelalterliche Zentren wie Konstantinopel und Bagdad verbanden Kontinente miteinander und waren Drehscheiben für Wissenschaft, Handel und Religion. Mit dem Aufstieg der frühen Neuzeit prägten dann Städte wie Paris und London ganze Epochen von der Aufklärung bis zur Industrialisierung und in der Moderne entwickelten sich schließlich New York und Tokyo zu globalen Symbolen für Wirtschaftskraft, Innovationsdynamik und kulturelle Diversität.

Großstädte faszinieren Menschen aber nicht nur in der Realität; seit Jahrhunderten finden sie auch ihren festen Platz in Literatur, Kunst, Musik und anderen Medien. Für literarische Texte,

[...] in denen die Stadt ein – über referentielle bzw. semantische Rekurrenzen abgestütztes – dominantes Thema ist, also nicht nur Hintergrund, Schauplatz, *setting* für ein anderes dominant verhandeltes Thema, sondern unkürzbarer Bestandteil des Texts [...] (Mahler 1999, 12)

hat Andreas Mahler den Begriff des „Stadttextes“ geprägt, der seine eigene „Textstadt“ imaginiert. In den Beiträgen des vorliegenden Hefts wird ein weiter intermedialer Textbegriff genutzt, der Mahlers Terminologie von der Literatur auf andere kulturelle Formen wie Lieder und Filme überträgt, die auf ihre Weise Geschichten über die Großstadt erzählen. Das Heft präsentiert ausgewählte Beiträge der Tagung „Weibliche Blicke auf die Stadt“, die am 20.06.2024 an der Bergischen Universität Wuppertal stattgefunden hat.

Weibliche Städte vs. weibliche Blicke

Ein Blick in die Literaturgeschichte verdeutlicht die Notwendigkeit, den weiblichen Blick bzw. „female gaze“ auf die Stadt genauer zu untersuchen. Denn seit der biblischen Erzählung der Hure Babylon als Allegorie der Laster (Off 1,1) wird die Stadt als verführerische Frau bzw. „femme fatale“ meistens weiblich konnotiert:

Die Geschichte der Stadtdarstellungen ist übervoll von Beispielen für die Analogisierung von Stadt und Frau, für weibliche Sexualisierungen von Stadtbeschreibungen. So werden beispielsweise im Kontext von Krieg und Zerstörung fremde Städte – wie überhaupt fremde Territorien – oft als Frauengestalten dargestellt. Oder in Reiseberichten erscheint die Sehnsucht nach der fernen Stadt als Sehnsucht nach einer Frau. (Weigel 1987, 208)

In Sprachen mit Genussystem spiegelt sich diese Feminisierung der Stadt auch im Genus des Substantivs wider: *die Stadt*, *la ville*, *la ciudad*, *la città* usw. (Wiemer 2025, 87). Demgegenüber ist derjenige Stadtbesucher, der die Literatur- und Kulturgeschichte am nachhaltigsten geprägt hat, traditionell männlich. Gemeint ist der Flaneur aus dem 19. Jahrhundert, den Walter Benjamin vor allem im *Passagen-Werk* (1927–1940) als „Leser“ der Stadt charakterisiert hat, der ziellos durch die Straßen schlendert, dort das geschäftige Treiben beobachtet, Dinge im Flug erhascht oder von den Gesichtern abliest. Seinen literarischen Ursprung nimmt der Flaneur in der französischen Hauptstadt (Benjamin 1972 [1927-1940], 525), wie bereits Victor Hugos weltbekanntes Zitat „Errer est humain, flâner est parisien“ (Hugo 1951 [1862], 669) hervorhebt. Doch so wie neuere Stadttexte zunehmend Abstand von Paris nehmen, um auch andere urbane Räume zu entdecken¹ – bedeutungslose *non-lieux* (Augé 1991) und verlassene *terrains vagues* eingeschlossen (Broich, Nitsch & Ritter 2019) –,² so werden auch die Figuren in der Stadt bezogen auf ihr Geschlecht, ihre kulturelle Zugehörigkeit und ihren sozialen Status diverser, indem sie etwa eine internationale Familiengeschichte haben oder in benachteiligten Stadtvierteln oder Vororten leben.

Aus der Perspektive der Gender Studies liegen bereits erste Forschungsbeiträge vor, die gezielt weibliche Blicke auf Großstädte untersuchen, etwa *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity* (2000) von Deborah L. Parsons, *Le Flâneur et les flâneuses* (2007) von Catherine Nesci oder *Flâneuse. Women walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London* (2016) von Lauren Elkin. Jedoch fehlt bislang eine einschlägige Publikation zu weiblichen Großstadterfahrungen in im romanischsprachigen Raum. Das vorliegende Heft nimmt sich vor, diesem Desiderat mit Fallstudien zu Stadttexten in Literatur, Musik und Film aus Frankreich und Spanien in ersten Ansätzen nachzukommen. Trotz ihrer Einordnung in unterschiedliche Epochen und Gattungen ist allen analysierten Stadttexten gemein, dass ihre Textstädte von weiblichen Erzählerinnen und Protagonistinnen erkundet werden. Dies ist das textinterne ausschlaggebende Kriterium für die Auswahl der

¹ Vgl. hierzu den Sammelband „Nicht nur Paris. Metropolitane und urbane Räume in der französischsprachigen Literatur der Gegenwart“ (2014) von Ursula Hennigfeld (ed.).

² *Non-lieux* sind anonyme funktionale Räume wie Flughäfen, Hotelketten und Warteräume, die keinen festen Identitäts-, Beziehungs- oder Geschichtswert besitzen, weshalb man sie im Alltag nur benutzt oder durchquert, aber nicht „bewohnt“. *Terrains vagues* sind dagegen vernachlässigte Industriegelände, Baulücken oder verwilderte Grundstücke ohne Zweck und offizielle Nutzung.

Werke, wohingegen das Geschlecht der Schreibenden nur eine untergeordnete Rolle spielt, zumal die meisten wie erwartbar Frauen sind.

Stadttexte aus Frankreich und Spanien

Das vorliegende Heft präsentiert vier Fallstudien, die sich in der Frankoromanistik und Hispanistik verorten, und ganz unterschiedliche Textstädte (Berlin, Paris, Madrid, die Banlieue und die fiktive Stadt Coca) in der Literatur, Musik und/oder Unterrichtspraxis von der Zwischenkriegszeit (*entre-deux-guerres*) bis zur Gegenwart untersuchen. Hinzu kommen drei *Premiers travaux*-Artikel zu literarischen und filmischen Stadttexten, die im Rahmen eines Masterseminars über Paris-Literatur im Sommersemester 2024 an der Bergischen Universität Wuppertal entstanden sind und in einer gesonderten Einleitung vorgestellt werden.

Der erste Beitrag „*Faire parler la ville. Écritures berlinoises chez Cécile Wajsbrot*“ von **Hannah Steuer** bleibt der Tradition der Flanerie und der Lesbarkeit der Stadt am meisten treu. Untersucht werden mehrere Stadttexte von Cécile Wajsbrot, etwa aus der Anthologie *Berliner Ensemble* (2015), in denen die Großstadterfahrungen der flanierenden Erzählerinnen einen neuen Zugang zur traumatischen Vergangenheit des geteilten Berlins und zum Palimpsest der wiedervereinigten Stadt eröffnen.

Lea Sauer widmet sich in ihrem Aufsatz „*Mit Annie Ernaux im Supermarkt. Flanerie, Konsum und Ethnografie in Regarde les lumières mon amour* (2014)“ ebenfalls einer Flaneuse, die im sozialkritischen Roman der Literaturnobelpreisträgerin Annie Ernaux anders als ihre männlichen Vorgänger nicht mehr draußen durch die Straßen der französischen Hauptstadt schlendert, sondern drinnen ein Einkaufszentrum in der Banlieue besucht. Anhand des Shoppingerlebnisses als Teil der Großstadterfahrung der Erzählerin arbeitet der Aufsatz den Einfluss von Geschlechts- und Machtstrukturen auf die Gestaltung des öffentlichen Raums heraus.

Auch **Matthias Kern** behandelt in seinem Beitrag „*Sur la zone. Die französische chanson réaliste und die Inszenierungen ihrer Interpretinnen als „banlieusardes“*“ die Großstadterfahrung in Pariser Randbezirken und Vororten, und zwar in der Liedkultur der *chanson réaliste* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Beitrag zeichnet in ausgewählten Liedern von Fréhel, Damia, Lucienne Delyle, Édith Piaf und Yvette Guilbert die sukzessive Verwandlung der Banlieuedarstellung und ihre Verflechtung mit der Inszenierung von Weiblichkeit nach.

Im letzten Beitrag „*A la escucha de las voces de mujeres. En écoutant les voix des femmes*. Mit Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal unterwegs in der Stadt – weibliches Erzählen im urbanen Raum als (mögliches) Substrat literarästhetischen Lernens“ setzt **Jacqueline Maria Broich** die französische und die spanische Großstädteliteratur durch den Vergleich der Stadttexte zweier Gegenwartsautorinnen (Maylis de Kerangal aus Frankreich und Lucía Lijtmaer aus Spanien bzw. ursprünglich Argentinien) in Bezug. Einerseits werden Zusammenhänge zwischen urbanen Raumkonzepten wie *non-lieu* und *terrain vague* in den imaginierten Textstädten Coca und Madrid aus der weiblichen Perspektive der Protagonistinnen

beleuchtet. Andererseits wird am Beispiel der Stadttexte in einem zweiten Teil verdeutlicht, inwiefern die Thematisierung dieser Großstadtliteratur im Fremdsprachenunterricht zur Förderung literarästhetischer Kompetenzen beitragen kann.

Das literaturdidaktische Potenzial von Stadttexten und Textstädten hat die Wuppertaler Studierenden, die 2024 an dem Masterseminar zur Paris-Literatur und an der Tagung zu den dezidiert weiblichen Blicken auf die Stadt teilgenommen haben, als angehende Lehrpersonen besonders interessiert. Gewidmet ist das Dossier Prof. Dr. Matei Chihai, der mich als Betreuer meiner Dissertation *Großstädte transkulturell erzählen* (2025) motiviert hat, immer wieder neue Blicke auf die Großstadtliteratur der Romania zu werfen.

Bibliographie

- AUGE, Marc. 2009 [1992]. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- BENJAMIN, Walter. 1972 [1927–1940]. *Das Passagen-Werk*, ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BROICH, Jacqueline M., Wolfram NITSCH & Daniel RITTER (ed.). 2019. *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- ELKIN, Lauren. 2016. *Flâneuse. Women walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- HENNIGFELD, Ursula (ed.). 2014. *Nicht nur Paris. Metropolitane und urbane Räume in der französischsprachigen Literatur der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript.
- HUGO, Victor. 1951 [1862]. *Les Misérables*, ed. Maurice Allem. Paris: Gallimard.
- MAHLER, Andreas. 1999. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution.“ In *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, ed. Mahler, Andreas, 11 – 36, Heidelberg: Winter.
- NESCI, Catherine. 2007. *Le Flâneur et les flâneuses*. Grenoble: UGA Éditions.
- PARSONS, Deborah L. 2000. *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*. Oxford: Oxford University Press.
- WEIGEL, Sigrid. 1987. „Die Städte sind weiblich und dem Sieger hold.“ Zur Funktion des Weiblichen in Gründungsmythen und Städtedarstellungen.“ In *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*, ed. Anselm, Siegrun & Barbara Beck, 207–227, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- WIEMER, Laura. 2025. *Großstädte transkulturell erzählen. Die Textstadt Buenos Aires in französischen und argentinischen Stadttexten*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Hannah Steurer

Faire parler la ville

Écritures berlinoises chez Cécile Wajsbrot

Hannah Steurer

ist wissenschaftliche Programmleiterin am Käte Hamburger Kolleg für kulturelle Praktiken der Reparation (CURE) an der Universität des Saarlandes.

hannah.steurer@khh.uni-saarland.de

Résumé

Pour Cécile Wajsbrot, la chute du Mur de Berlin ouvre un nouvel accès au passé traumatisant de la capitale allemande – et surtout au palimpseste de la ville réunifiée. Dans son anthologie *Berliner Ensemble* (2015) et dans son roman *L'Île aux musées* (2008), elle fait parler la ville en mettant à nu les différentes strates du palimpseste berlinois. La narratrice de *Berliner Ensemble* s'approprie la ville à travers la marche en superposant plusieurs regards pour créer une structure polyphonique. La pluralité des voix est également l'une des stratégies principales pour en donner une à l'expérience des blessures laissées par le passé de la ville. Dans cette optique, *Berliner Ensemble* entre en dialogue avec *L'Île aux musées*. La voix narrative du roman est transmise à un collectif de statues. Dans un mouvement de décentrement humain, ce collectif interroge la conscience humaine et la mémoire collective et reconfigure ainsi l'espace urbain.

Mots-clés: Cécile Wajsbrot – Berlin – narration – culture mémoirelle – irréparabilité

Summary

For French writer Cécile Wajsbrot, the fall of the Berlin Wall opens up a new access to the traumatic past of the German capital – and above all to the palimpsest of the reunified city. In her anthology *Berliner Ensemble* (2015) and in her novel *L'Île aux musées* (2008), she lets the city speak by exposing the layers of the Berlin palimpsest. The narrator of *Berliner Ensemble* appropriates the city through walking, superimposing multiple perspectives to create a polyphonic structure. The plurality of voices is also one of the main strategies for giving voice to the experience of the wounds left by the city's past. From this perspective, *Berliner Ensemble* enters into dialogue with *L'Île aux musées*. The narrative voice of the novel is conveyed by a collective of statues. In a movement of human decentring, this collective questions human consciousness and collective memory, thereby reconfiguring the urban space.

Keywords: Berlin – narration – memory culture – irreparability

1. Introduction

L'une des premières femmes à avoir écrit sur la ville de Berlin en langue française est Germaine de Staël qui visite la capitale prussienne en 1804.¹ Pour elle, c'est aussi un voyage en exil : en raison des circonstances politiques, elle n'a plus le droit de venir à Paris, ville à laquelle elle se sent pourtant profondément liée (cf. Balayé 1971, 13) et qui reste son idéal absolu pour définir le caractère urbain d'une ville. Dans son idéalisation de Paris, Germaine de Staël incarne un prototype du regard français porté sur Berlin au XIX^e siècle. Dans *De l'Allemagne* (1810/1813), elle dresse un bref portrait de la capitale prussienne où elle décrit notamment une ressemblance avec l'Amérique et l'absence d'un passé urbain – deux paradigmes que l'on retrouve dans de nombreux textes français jusqu'à l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale :

Berlin est une grande ville dont les rues sont très larges, parfaitement bien alignées, les maisons belles, et l'ensemble régulier : mais comme il n'y a pas longtemps qu'elle est rebâtie, on n'y voit rien qui retrace les temps antérieurs. Aucun monument gothique ne subsiste au milieu des habitations modernes ; et ce pays nouvellement formé n'est gêné par l'ancien en aucun genre. Que peut-il y avoir de mieux, dira-t-on, soit pour les édifices, soit pour les institutions, que de n'être pas embarrassé par des ruines ? Je sens que j'aimerais en Amérique les nouvelles villes et les nouvelles lois : la nature et la liberté y parlent assez à l'âme pour qu'on n'y ait pas besoin de souvenirs ; mais sur notre vieille terre il faut du passé. (Staël 1968, 133)

La nouveauté de la ville selon un modèle américain contient en soi un potentiel de développement : l'absence d'une histoire devient la source d'une modernité qui rend la ville vivante et qui lui confère un caractère individuel. Toutefois, Germaine de Staël part du principe que ce potentiel reste lié aux spécificités américaines et qu'il ne se réalisera donc pas à Berlin.

Deux cents ans après ce diagnostic de Germaine de Staël, Berlin n'est absolument plus une « ville sans histoire », mais, au contraire, une métropole où, en l'espace de quelques décennies, plusieurs événements marquants se sont succédés et superposés comme les strates d'un palimpseste urbain : la République de Weimar, la Seconde Guerre mondiale, la division de la ville, la chute du Mur. Après la réunification, l'histoire berlinoise du XX^e siècle attire un grand nombre d'écrivain·e·s français·es qui explorent un champ d'expérimentation urbaine contemporain, champ fonctionnant en même temps comme un espace de mémoire. Face à cet espace de mémoire, la ville suscite également des questions sur la manière dont il est possible de concevoir l'avenir d'une métropole marquée par les traumatismes et les cicatrices des événements passés.

¹ Le travail de recherche à l'origine de cette publication a été mené au Centre Käte Hamburger pour l'étude des pratiques culturelles de réparation (CURE) financé par le ministère fédéral allemand de la Recherche, de la Technologie et de l'Espace (BMFTR) sous la référence 01UK2401. En tant qu'autrice, j'assume l'entièr responsabilité du contenu de cette publication. En même temps, ce travail est une version revue et augmentée de mon analyse de *Berliner Ensemble* et de *L'Île aux musées* dans le dernier chapitre de mon livre *Tableaux de Berlin. Franzöische Blicke auf Berlin vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, livre dédié aux regards littéraires français sur la ville de Berlin et publié en langue allemande (Steurer 2021, 474–512).

Au XXI^e siècle, ces interrogations trouvent une résonance particulière dans l’œuvre de l’écrivaine et traductrice Cécile Wajsbrot. Née en 1954 à Paris dans une famille juive d’origine polonaise, elle est la petite-fille d’un homme assassiné à Auschwitz. Confrontée dès l’enfance au poids du traumatisme individuel et collectif, elle explore dans ses textes les possibilités du langage et de la voix narrative face au silence de Shoah (cf. Böhm/Zimmermann 2010). L’espace urbain occupe une place centrale au sein de son œuvre. Après un roman centré sur Paris (*Nation par Barbès*), Berlin devient le centre de cinq de ses ouvrages suivants : *Caspar Friedrich Strasse* (2002), *Fugue* (2005), *L’Île aux musées* (2008), *Berliner Ensemble* (2015) et *Destruction* (2019). Berlin y apparaît en tant qu’espace de communication qui s’ouvre à la fois sur le passé et sur l’avenir – et dans lequel la capitale allemande entre en dialogue avec Paris et d’autres métropoles. La grande ville est, chez Wajsbrot, un lieu dynamique : les notions de « trans fuges » (cf. Oster 2009) et de « littératures sans domicile fixe » (cf. Ette 2005) n’indiquent que deux des perspectives de recherche qui situent son œuvre dans un contexte de migration, de transculturalité et de re-cartographie du monde. Ses textes sont liés entre eux de manière à composer une œuvre en mouvement, comme s’il s’agissait d’un travail mené à travers un seul et même livre (cf. Ette 2010, 238).

Néanmoins, plusieurs décennies passent avant que Wajsbrot ne s’approche de Berlin et ne s’approprie cet espace urbain, l’accès à cette ville lui semblant longtemps interdit en raison du poids du passé. Dans *Le Chant des sirènes*, texte d’ouverture de l’anthologie *Berliner Ensemble*, la narratrice et alter ego de l’autrice raconte comment la chute du Mur débloque sa relation avec la ville :

Berlin – longtemps ces deux syllabes éveillaient de sinistres échos. Un ciel gris, un horizon de plomb. L’Est de l’Allemagne me faisait peur, sans que j’en sache bien la raison – l’addition, peut-être, de deux totalitarismes – et Berlin demeurait la capitale du Troisième Reich. À la chute du Mur, alors que j’avais suivi avec passion les révolutions pacifiques de l’automne, quelque chose de ma résistance disparut et Berlin devint une ville où je voulais aller sans savoir comment faire. [...] en repartant de ce bref séjour, j’avais la conviction que quelque chose, à Berlin, m’attendait et qu’il faudrait me rendre un jour au rendez-vous. Des années passèrent. En 2000, la possibilité d’une résidence de six semaines me conduisit à présenter un projet littéraire justifiant une présence à Berlin. (Wajsbrot 2015, 8)

De la triple superposition temporelle des regards – le regard de Wajsbrot sur la découverte de Berlin, le regard de l’autrice en train d’écrire son texte et celui de la narratrice – résulte une structure polyphonique. La pluralité des voix est ici la stratégie principale pour ouvrir un nouvel accès aux blessures laissées par les expériences du passé de la ville. Dans cette optique, *Berliner Ensemble* entre également en dialogue avec un autre texte de Wajsbrot publié sept années plus tôt, *L’Île aux musées*. La voix narrative y est transmise à un collectif de statues. Dans un mouvement de décentrement humain, ce collectif interroge la conscience humaine et la mémoire collective.

2. Berliner Ensemble (2015)

Contrairement à *L’Île aux musées*, *Berliner Ensemble* n’est pas un roman, mais une anthologie de textes que Wajsbrot a pour la plupart publiés entre 2007 et 2008

comme « work in progress » (Böhm/Zimmermann 2010, 9) sur la plateforme en ligne *remue.net* (cf. Dahlem 2014, 179). Ce n'est qu'en 2015 qu'ils paraissent rassemblés sous forme de livre, enrichis de quelques textes supplémentaires – dont le chapitre d'ouverture *Le Chant des sirènes* et le chapitre final *Ruines circulaires*. En inscrivant le livre entier dans un discours urbain de la mémoire et dans une réflexion sur les traumatismes du passés, ces deux ajouts offrent un cadre au recueil. Les autres textes documentent, pour la plupart du temps, des visites de lieux précis. À travers des fragments, ils ouvrent des perspectives sur l'histoire, le présent et l'avenir de la ville, révélant ainsi son caractère palimpseste. La structure du livre évoque également l'intertexte des *Denkbilder* de Walter Benjamin ou de son *Enfance berlinoise vers 1900*. Wajsbrot s'approprie Berlin en arpantant la ville à pied : « [J]’avais tout mon temps pour découvrir, pour parcourir la ville. Je le faisais à la fois pour le livre à venir et pour moi, tout se mêlait et convergeait vers l’enthousiasme de la découverte. Je voulais tout connaître » (Wajsbrot 2015, 8). Dans ce désir se perçoit également une proximité avec le flâneur benjaminien (cf. Dahlem 2014). Comme relevé précédemment, la voix narrative est une superposition de plusieurs voix : l'autrice, la protagoniste du livre – et la protagoniste de *Fugue*, roman de Wajsbrot paru en 2005 qui raconte l'histoire d'une femme en fuite vers Berlin. Au fil de ses explorations, la narratrice de *Berliner Ensemble* rencontre les signes d'une ville qui, dans l'omniprésence du passé, semble s'être consacrée à l'avenir :

Pendant mes longues heures de marche, j'étais impressionnée par la présence du passé, des plaques commémoratives rapportant les événements les plus sombres et par la croyance – concrétisée par le nombre de grues et de chantiers – en un avenir. Où est le présent ? me demandais-je dans les rues de Berlin, ne se tient-il que dans la tension entre passé et avenir ? Je me sentais happée par la vigueur d'un pays qui semblait neuf – comme une Amérique avec une histoire. Berlin possédait à la fois les espaces immenses et vides d'un Nouveau Monde et le long parcours plus qu'accidenté du continent ancien. Et comparant avec le Paris que j'avais provisoirement quitté, je pensais à la France comme à une Belle au bois dormant, ignorant quel serait le Prince dont le baiser pourrait l'éveiller. (Wajsbrot 2015, 8–9)

Berlin apparaît ici comme un lieu de confluence où se rejoignent de nombreux signes du passé urbain. Contrairement à Germaine de Staël qui associe Berlin au « Nouveau Monde » américain en raison de l'absence d'histoire urbaine, Wajsbrot voit dans Berlin une « Amérique avec une histoire ». La fascination de Berlin naît aussi d'une manière spécifique de penser le passé et surtout de dire ce passé : « [J]e savais gré à Berlin d'en parler là où Paris se taisait » (Wajsbrot 2015, p. 9). Paris devient un antimodèle parce que son développement urbain achevé ne semble laisse aucune place à une possible évolution :

[C]ertes Paris est une belle ville mais l'atmosphère n'y est pas bonne, de façon générale, l'atmosphère en France n'est pas bonne – c'était le début des années 2000 – depuis un certain temps on ne voit pas l'avenir, on a peur, et puis, il n'y a plus de place pour rien. C'est comme un cinéma, une salle de théâtre, où tous les sièges sont occupés, tout au plus pouvez-vous espérer trouver un strapontin. Tout a été fait, tout est construit tandis qu'à Berlin on respire, il y a du vide géographique et du vide mental, une place pour que les choses adviennent. (Wajsbrot 2015, 11)

Wajsbrot profite du potentiel créateur du vide géographique et mental décrit ici. Dans *Le Chant des sirènes*, la voix narrative – alter ego de l'autrice – décrit également comment, à partir d'un premier séjour plus long à Berlin, elle développe le projet d'un roman consacré à la capitale allemande :

Rassemblant les images mentales de mon séjour précédent et les impressions glanées à mesure des articles de la presse allemande que je continuais de lire régulièrement, la découverte fascinée, lors de ma première visite, des tableaux de Caspar David Friedrich dont je ne connaissais jusqu'alors que des reproductions, j'élaborai une sorte de programme préalable à l'écriture d'un roman qui se passerait à Berlin. (Wajsbrot 2015, 8)

La collection de textes en ligne qui précède la parution de *Berlin ensemble* s'ouvre sur le texte *L'Ange de l'histoire* dont le titre reprend le fameux commentaire de Walter Benjamin sur le dessin *Angelus Novus* de Paul Klee (1920). Benjamin voit dans ce dessin un ange qui dirige son regard vers un passé où s'amassent les ruines, tout en étant entraîné vers l'avenir par une tempête (cf. Benjamin 1974, 697–698). Chez Wajsbrot, la narratrice parcourt Berlin pour retrouver une statue : « Et je vais dans Berlin à la recherche d'une statue. Certes, je regarde les gens, je vois les bus, les trains qui passent sur des ponts suspendus, les métros, certes je vois les magasins, l'animation des rues, les arbres encore nus de l'hiver » (Wajsbrot 2015, 15). Comme le souligne Johannes Dahlem, ce passage évoque deux des critères qui relèvent de la définition minimale du flâneur, à savoir la marche et le regard (cf. Dahlem 2014, 187). En effet, la narratrice – à l'instar de ce que Benjamin analyse dans ses observations sur le phénomène de colportage de l'espace (cf. Benjamin 1982, 27) comme mode fondamental du flâneur – reste ouverte aux expériences potentielles dans la ville. De plus, avec Benjamin, la forme littéraire du *Denkbild* renvoie également à la flânerie (cf. Dahlem 2014, 189 ; cf. Köhn 1989). Lors de son parcours, la narratrice de *Berliner Ensemble* songe au commentaire de Benjamin sur le dessin de Klee parce que la statue qu'elle cherche lui semble être un second ange de l'histoire :

[O]n m'a parlé d'une statue, près de l'Île aux Musées, dans un jardin, d'une statue – un homme qui tend les bras et tourne le visage de l'autre côté, un homme qui tend les bras vers le futur en regardant le passé. Encore un *angelus novus*, encore un ange de l'histoire incarné. (Wajsbrot 2015, 17)

L'intérêt porté à la statue résulte également du fait que la narratrice décide de visiter l'Île aux Musées pour en faire le décor d'un roman (cf. Wajsbrot 2015, 17). Bien qu'elle ne réussisse pas à trouver la statue en question et qu'elle se demande si cette œuvre d'art existe réellement, elle découvre au fil de son parcours les statues placées sur les toits des musées. Au regard tourné vers le haut correspond un élargissement de la perspective de la narratrice. Soudain, elle prend conscience d'une fonction testimoniale et mémorielle de ces statues qui échappent souvent à la perception humaine – fonction que reprendra le collectif des statues dans *L'Île aux musées* :

N'ayant rien vu se dessiner sur les pelouses ou au milieu des arbres, ne voyant rien dans les jardins et sous les péristyles imités de l'Antiquité, rien d'un musée à l'autre ou sous les chemins, dans les détours, j'ai levé les yeux vers les statues qui bordent les ponts menant vers l'île, les statues qui montent la garde au sommet des frontons, les aigles, les guerriers,

les allégories de la victoire ou de la défaite, les représentations de l'art, les figures mythologiques, et j'ai découvert tout un peuple de pierre, habitants silencieux de la ville, immobiles comme il nous arrive de l'être au carrefour des temps mais eux le sont toujours, témoins des pires combats, des prises de pouvoir et des libérations, immobiles mais parfois détruits ou restaurés, déplacés, replacés, passeurs d'une rive du temps à l'autre – les habitants réels de cette île aux Musées. (Wajsbrot 2015, 19)

Positionnées « au carrefour des temps » et en position de surplomb comme l'ange de l'histoire, les statues témoignent du passé, mais leur regard se projette au-delà des ruines pour se diriger vers l'avenir urbain qui se construit à partir de la destruction. Dans *Berliner Ensemble*, la narratrice est ainsi confrontée à un double caractère palimpseste de la ville : d'une part, elle dévoile les strates déjà existantes du passé ; d'autre part, elle observe comment de nouvelles couches viennent se superposer à l'espace urbain préexistant. Elle en donne un exemple emblématique avec le Palais de la République :

Tandis que le Palais de la République [...] continue de se déstructurer, devenu carcasse métallique ouvrant des perspectives inconnues, bouclant la boucle des temps – des ruines du château est né le palais devenu ruines d'où naîtra un château reconstruit à l'identique [...], et les passants doivent batailler contre le bruit et le mouvement s'ils veulent avoir une chance d'accéder à la contemplation des ruines qui n'ont rien de romantique, de poétique – ou plutôt si, la poésie urbaine, celle du métal du et du chaos, celle du béton et de l'amiante, et des moteurs assourdissants [...], pendant ce temps, les trains continuent de rouler, imperturbablement [...]. (Wajsbrot 2015, 27)

La contemplation des ruines dans la tradition romantique (cf. Dahlem 2014, 181–182), tournée vers le passé, rencontre ici le regard porté sur un chantier lieu d'un avenir urbain. Or ce chantier fait l'objet d'une esthétisation : la structure de la phrase met en contraste l'oscillation incessante entre destruction et construction, d'une part, et le mouvement continu et linéaire des trains, d'autre part. Les trains relient les personnes et les époques, mais ils renvoient aussi à un lieu berlinois, la Gare d'Anhalt (*Anhalter Bahnhof*). Pendant la Seconde Guerre mondiale, le bâtiment de la gare fut détruit, à l'exception d'une petite partie du portique qui subsiste aujourd'hui à l'état de ruine : « De l'Anhalter, [...] il ne reste qu'un morceau de façade encadré de deux statues – des copies – dont l'une représente le Jour et l'autre la Nuit, deux allégories qui pourraient figurer le destin de Berlin – tout destin » (Wajsbrot 2015, 28). La fascination de la narratrice pour les gares et les trains comme moyens de transport s'exprime également dans *La Dernière porte*. Elle y observe un train à destination de la Russie via la Biélorussie, « ce train mystérieux qui chaque jour roule silencieusement et traverse le jour comme si c'était la nuit » (Wajsbrot 2015, 65). Le train ouvre l'espace urbain sur le lointain, dans un instant de transition temporelle : « [T]out le monde est monté, pour l'instant, le train est en suspens – plus tout à fait là mais pas encore parti. Le temps s'immobilise » (Wajsbrot 2015, 66). La narratrice est constamment à la recherche de ces zones intermédiaires où le passé fait irruption dans le présent. Ainsi découvre-t-elle sur un mur une plaque faisant référence à la résidence de la poétesse allemande Mascha Kaléko dans la maison : « [...] des plaques blanches avec des phrases bleues qui superposent aux habitants de maintenant ceux d'avant, ceux qui durent fuir et partir » (Wajsbrot 2015, 76). Mini-diagnostic d'un

Berlin contemporain, les observations de la narratrice portent également sur des situations de la vie quotidienne, comme le va-et-vient des clients du café Kant. Elle décrit en détail les personnes qui le fréquentent, rythmant son texte par l'anaphore « Au café Kant » (Wajsbrot 2015, 41–43). La narratrice fait l'inventaire d'un instant dans la ville, à la manière dont Georges Perec saisit un instant parisien dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*.

Peu avant de quitter Berlin, la narratrice repense, dans *L'Inaccompli*, au café Kant et aux réunions d'un groupe qu'elle y a observé à plusieurs reprises. Son incertitude quant au caractère de ce groupe la renvoie à l'inachèvement de son propre rapport à la ville de Berlin : « Ce rendez-vous secret ira rejoindre les actes, les gestes inaccomplis de mon séjour, me donnant le sentiment, non d'en avoir fini, mais qu'il y aura une suite » (Wajsbrot 2015, 105). Cette suite se concrétise dans le dernier chapitre du recueil *Ruines circulaires*. Le texte suggère une distance temporelle par rapport aux autres parties du livre – et il retourne, à travers la circularité annoncée dans son titre, au début de *Berliner Ensemble*. Lors d'une promenade à Berlin, la narratrice traverse les voies ferrées menant à Südkreuz et découvre le cylindre de béton du « Schwerbelastungskörper ». Ce cylindre faisait partie des projets d'Albert Speer pour transformer Berlin en capitale nazie (renommée *Germania*) et devait servir à tester la résistance du sol pour la construction d'un arc de triomphe. En observant ce cylindre, la narratrice est rattrapée par la « hantise du passé » (Dahlem 2014, 191) :

[J]e suis à Berlin précisément parce que l'avenir semble exister beaucoup plus qu'à Paris, parce qu'il y a de la place, dans la ville et dans la société, mais sous mes pas, dans les moments et les lieux les plus inattendus, s'entrouvre parfois l'abîme du temps [...] j'avance vers l'étrange cylindre fiché dans le paysage comme une météorite avec une sorte d'angoisse due, sans doute, aux dimensions de l'objet, et peut-être à ce que cette vision laisse pressentir. De nouveau le temps a frappé. (Wajsbrot 2015, 112–113)

Bien que la chute du Mur ait déverrouillé l'accès à Berlin pour la narratrice et à l'avenir de la ville (cf. Wajsbrot 2015, 115), une fenêtre s'ouvre ici sur l'expérience irréparable du passé. Lorsque la narratrice entre dans le cylindre, la structure circulaire et close du bâtiment lui rappelle une phrase de la nouvelle *Las Ruinas circulares* de Jorge Luis Borges, phrase à laquelle le titre du chapitre fait référence. Le rêve fantastique de Borges devient pour elle cependant un « cauchemar » (Wajsbrot 2015, 117). Elle émerge de ce cauchemar en montant, gravissant la tour d'observation située à côté du cylindre :

Au loin, les édifices récents et colorés de Potsdamer Platz, la tour de la télévision. De l'autre côté, le sud au-delà duquel s'annonce la limite de Berlin. La frondaison des arbres fruitiers balance sous la brise. C'est là que j'irai, dans les chemins qui traversent la colonie des jardins ouvriers, pour retrouver le cours du temps. (Wajsbrot 2015, 118)

À travers le temps remis en mouvement – en quelque sorte une variante du *Temps retrouvé* de Proust – s'exprime une volonté de penser l'avenir de la ville et du vivre-ensemble urbain en réfléchissant aux traumatismes vécus dans le passé.

3. L'Île aux musées (2008)

Un avenir urbain issu des blessures du passé devient également l'un des fils conducteurs de *L'Île aux musées*.² À l'instar de *Fugue*, le roman présente Berlin comme un lieu de fuite : deux couples parisiens traversent une crise – pour fuir la tension, la femme de l'un et l'homme de l'autre couple se rendent à Berlin pour le week-end de Pâques, devenant ainsi des transfuges dans une ville étrangère. Dans un entrecroisement des couples, les deux personnes à Berlin et les deux personnes restées à Paris se rencontrent dans un « ballet éphémère » (Pradelle 2008, 8)³ et passent le week-end ensemble, surtout dans les grands musées des deux capitales : le Louvre, les Tuileries et la Galerie du Jeu de Paume à Paris ; l'Île aux Musées à Berlin. Si le titre du roman, à travers son allusion à cette île berlinoise, semble mettre l'accent un peu plus sur Berlin que sur Paris, Wajsbrot y construit aussi un lieu hybride où l'Île aux Musées, l'Île de la Cité parisienne et d'autres espaces urbains se superposent (cf. Ette 2011, 242). Le week-end passé, les protagonistes partis pour Berlin rentrent à Paris. Comme dans *Fugue*, le roman se termine sur une fin ouverte parce qu'on ne sait pas si les personnages parviendront à surmonter leurs crises.

Néanmoins, les quatre personnages ne sont en réalité pas les véritables protagonistes du roman. Ils sont dépourvus de nom et de contours : leur apparence, leurs intérêts, les détails biographiques disparaissent dans un vide ; seuls leurs métiers sont mentionnés. Même le récit de leurs problèmes ne permet guère d'identification avec les personnages. Cela tient également au fait qu'il est difficile de distinguer leurs perspectives et voix respectives. En effet, les dialogues sont uniquement introduits par des tirets, sans attribuer explicitement la parole à l'un ou l'autre. Dans un décentrement de la parole humaine, la véritable voix narrative revient aux statues de Paris et de Berlin. C'est dans cette voix narrative que réside la spécificité de la structure du récit et, par conséquent, du regard porté sur l'espace urbain. La voix des statues est la voix d'un collectif, formé des sculptures qui ornent les bâtiments à Berlin, à Paris et ailleurs et qui, pour la plupart du temps, n'attirent pas le regard des passants. Faisant du texte un « roman d'artiste » (Klettke 2014, 197), les statues opposent au « temps humain » un « temps de l'art » (Pradelle 2008, 8). Elles donnent une voix à la fois à l'art et à la ville parce que la pierre des statues, matériau de l'architecture urbaine, accède à la parole. Les statues deviennent ainsi les véritables habitantes de la ville. Dans *Enfance berlinoise vers 1900*, Walter Benjamin décrivait déjà les caryatides du Tiergarten et dans la loggia comme des figures porteuses de l'esprit de la ville, figures de seuil qui permettent un basculement de la réalité urbaine vers l'imaginaire (cf. Benjamin 2010, 11, 25). Tandis que, chez Wajsbrot, les statues semblent incarner un tel esprit de la ville et qu'elles prennent la parole, les quatre

² Dans une version légèrement remaniée, le roman est republié en 2022 dans *Haute Mer*, livre où Wajsbrot réunit en un cycle cinq romans qu'elle consacre à différentes formes d'art : *Conversations avec le maître* (2007), *L'Île aux musées* (2008), *Sentinelles* (2013), *Totale éclipse* (2014) et *Destruction* (2019).

³ Roswitha Böhm et Margarete Zimmermann comprennent la configuration croisée des couples comme une expérience amoureuse dans le style de Marivaux (cf. Böhm/Zimmermann 2010, 17).

protagonistes, observés par les sculptures, deviennent des objets. Le roman inverse les rôles de celui qui regarde et de celui qui est regardé, de celui qui raconte et de celui à qui on ne prête pas la voix. Cette inversion permet d'inventer d'autres manières de parler. Comme Margarete Zimmermann le décrit, les textes de Wajsbrot se caractérisent par un intérêt pour le silence et le non-dit – et ils expriment cet intérêt à travers une multiplication des voix (cf. Zimmermann 2010, 130–131). Dans *L'Île aux musées* se crée alors ce que Ottmar Ette appelle, à propos de *Mémorial* de Wajsbrot, un « espace d'échos de voix sans domicile fixe » (Ette 2005, 241). La voix des statues articule ce que la voix humaine ne dit pas ou n'est pas capable de dire. Ainsi le collectif narratif rompt-il également avec le silence autour de la Shoah auquel Wajsbrot se trouve confrontée (cf. Oster 2013, 395). La voix des statues décentre la perspective humaine tout en se rapprochant d'autant plus de la conscience humaine et des blessures vécues.

Or, les statues ne sont pas seulement mises en avant comme un collectif, le roman se consacre aussi à des œuvres d'art individuelles : chacun des douze chapitres est précédé de la description d'une œuvre située soit à Paris, soit à Berlin. Ces micro-portraits transforment l'espace urbain en un espace artistique et ouvrent une fenêtre sur le passé des villes, dans la mesure où les sculptures et installations sont des témoins du temps (cf. Huesmann 2017, 389), ancrées dans un contexte historique et politique. En conséquence, le roman peut également être lu comme un catalogue d'exposition ou comme un parcours à travers une exposition (cf. Ette 2009, 263) : dans le chapitre qui suit la présentation d'une œuvre, celle-ci est reprise et commentée de manière plus ou moins libre.

Le roman s'ouvre sur le portrait d'une sculpture berlinoise, la statue *Der Rufer* (*Celui qui appelle*) de Gerhard Marcks, située sur la *Straße des 17. Juni*, à proximité immédiate de la porte de Brandebourg et du Mur de Berlin. De manière programmatique, la statue anticipe la voix narrative des statues : tout comme celles-ci parlent en tant que collectif anonyme, *Der Rufer* reste sans nom, réduit à sa seule fonction d'appeler et au pouvoir de la parole. Et comme les statues plus tard dans le récit, *Der Rufer* élève la voix, d'abord sans personne pour l'écouter :

C'est un homme seul dans l'avenue monumentale qui traverse le parc, Tiergarten, et mène à la porte de Brandebourg [...]. Les deux bras sont levés et les mains repliées en porte-voix entourent une bouche grande ouverte dont le cercle décrit la courbe d'une parole lancée au loin. Il n'a pas de nom, seulement une fonction, il est celui qui appelle, *der Rufer*, mais le cri, loin de déformer son visage, montre la force du mot, sa portée. Bien sûr, dans la ville, personne ne l'entend [...]. (Wajsbrot 2008, 7)

Créé sur le modèle antique de Stentor, *Der Rufer* est le symbole de la voix humaine – qui ne peut guère être traduite à travers la pierre : « [C]omment représenter l'immatériel ? » (Wajsbrot 2008, 8). Installée au printemps 1989 dans l'espace intermédiaire entre l'Ouest et l'Est, « tournant le dos à l'ouest et faisant face à l'est » (Wajsbrot 2008, 8), la statue établit un nouveau cadre de référence politique (cf. Oster 2013, 390). L'appel silencieux de la pierre semble être un appel à la réunification, d'autant plus que le socle de la statue est gravé des vers de Pétrarque qui appellent à la paix : « *I'vo gridando: pace, pace, pace.* Je vais crier paix, paix, paix » (Wajsbrot 2008, 9). Immédiatement après cette citation, le texte évoque la

chute du Mur de Berlin : « Six mois après l'installation de l'homme éternellement immobile à la bouche éternellement ouverte, le mur de Berlin tombait » (Wajsbrot 2008, 9). Le montage des informations établit un lien entre la voix de la statue et la chute du Mur. Dans cette superposition de l'art et de l'événement politique, *Der Rufer* devient un « prophète de la réunification » (Wajsbrot 2008, 9) et un modèle pour la voix collective des statues, qui observent et commentent l'histoire et pensent au-delà de la ville. La description du *Rufer* fonctionne ainsi comme une ouverture annonçant la structure narrative du roman. Berlin y apparaît comme un palimpseste dont les couches sont révélées par les voix des œuvres individuelles et du collectif des statues. Par ailleurs, comme le soulignent Roswitha Böhm et Margarete Zimmermann, le roman ne s'ouvre pas seulement sur une œuvre d'art qui met en scène la puissance de la voix – il se clôt également sur une telle œuvre : la sculpture *Le Cri* de Marino Marini, exposée dans le jardin de sculptures de la Neue Nationalgalerie (cf. Böhm/Zimmermann 2010, 19).⁴ En recourant à Walter Benjamin, on peut lire *Der Rufer* comme un ange de l'histoire inversé : il n'est pas tiré vers le futur, mais semble au contraire l'invoquer activement. En effet, ce que la statue perçoit au-delà du Mur – selon sa perspective au moment de son installation – n'est pas tant un passé urbain, mais plutôt un avenir réuniifié, projeté sur l'image de la ville divisée et devenue réalité peu de temps après. De plus, *Der Rufer* est aussi une figure d'ouverture spatiale : la porte de Brandebourg, lieu de passage emblématique, est le premier lieu du roman – qui évoque plusieurs autres portes (le portail d'entrée de la Gare d'Anhalt, *La Porte de l'Enfer* de Rodin et la porte d'Ishtar au musée de Pergame) pour se terminer sur le portail des Tuileries qui se referme dans le dernier chapitre (cf. Klettke 2014, 211).

Quelle est donc l'histoire racontée par le collectif des statues sinon celle des quatre personnes vivant à Paris, Berlin passant à l'arrière-plan ? Dans un décentrement de la voix humaine, les statues posent des questions sur la conscience et la mémoire humaines : les œuvres d'art à Berlin, à Paris et dans d'autres villes sont à la fois sujets et objets du regard porté sur les événements politiques et culturels. En prenant pour la première fois la parole à la première personne du pluriel, les statues se présentent comme figures médiatrices entre les différents espaces et temps et comme gardiennes de la mémoire :

Nous montons la garde, même si personne ne nous prête attention – et peut-être est-il plus facile de veiller quand personne ne regarde [...]. L'espace nous appartient et nous montons la garde. Nous sommes en pierre, en bronze, nous sommes en granit ou en marbre, nous sommes sur les ponts, en haut des édifices ou devant les musées, nous sommes dans les jardins, en signes avant-coureurs, nous sommes dans des niches – mais immobiles, le regard fixe. Tournées vers le passé, l'avenir, regardant l'horizon. [...] vous ne pensez jamais à nous qui veillons sur la ville, du haut des socles et sur les toits, nous qui vous voyons, vous

⁴ Cornelia Klettke analyse dans quelle mesure plusieurs des œuvres d'art présentées – dont *Le Cri* – réfléchissent, dans le médium de la sculpture et du texte, au langage et à la (non-)représentabilité d'un son invisible (cf. Klettke 2014, 217–222). Elle part du principe que les voix de ces œuvres d'art possèdent une « fonction appellative particulière » (Klettke 2014, 219) qui attire l'homme dans l'univers insulaire de l'art.

entendons, nous qui avons vu et entendu tant de choses. Nous sommes là pour des siècles [...]. Vous êtes dans le présent. Nous sommes dans la présence. (Wajsbrot 2008, 10–11)

Sans que les humains ne s'en rendent compte, les statues sont donc à la fois témoins de l'histoire et gardiennes de la mémoire. Cependant, elles n'accèdent pas au passé selon une chronologie linéaire. Leur appréhension du temps diffère fondamentalement de la conception du présent humain où il est possible de se souvenir du passé et de penser l'avenir – y compris un avenir sans les humains (cf. Ette 2021, 1002). Ancrées dans une présence éternelle, voire une omniprésence, les statues (re-)vivent sur un même plan tous les événements dont elles ont été témoins. Leur mémoire absolue crée un contraste entre leur propre système de sens et le système humain qui les entoure et qui les a créées (cf. Oster 2013, 391). Les deux systèmes ne fonctionnent pas selon la même « mesure du temps » (Wajsbrot 2008, 81). Dans le prolongement des réflexions de Michel Serres sur l'existence des statues qui précède celle du langage, la mémoire absolue permet aux statues de faire revenir la mémoire et de prendre le rôle de revenantes. Serres le formule ainsi : « Nos idées nous viennent des idoles, le langage même l'avoue ; mieux, elles en reviennent, comme des revenants » (Serres 2014, 49). Comme l'existence des statues persiste même hors du temps, elles se trouvent en opposition à l'existence éphémère des êtres humains (cf. également Ette 2009, 260). Les statues deviennent ainsi des figures symboliques d'un rapport très particulier à la temporalité, comme le montre Stephanie Bung pour l'intégralité de l'œuvre de Wajsbrot : bien que ses romans soient toujours ancrés dans un présent très concret, ils échappent néanmoins à ce présent par le jeu des strates temporelles et de reconfiguration de chronologies (cf. Bung 2024).

À travers leur « oralité imaginaire » (Klettke 2014, 216), les statues font parler la ville même parce que le collectif comprend surtout les statues installées sur les toits et les ponts, fusionnant avec l'espace urbain à un tel degré que le regard humain ne les perçoit plus comme des objets d'art à part entière. Elles remplissent une fonction de témoignage contre leur propre volonté :

Nous sommes votre mémoire, mais parfois, vous préférez l'oubli [...]. Sur les ponts de l'île aux musées, nous veillons. Jamais nos yeux se ferment ni le jour ni la nuit. Nous sommes condamnées à voir, condamnées à entendre vos paroles et vos voix qui se mêlent, s'élèvent comme un chœur. (Wajsbrot 2008, 77)

En effet, à l'instar du chœur de la tragédie grecque qui commente l'action dramatique depuis une position extérieure, les statues observent le comportement humain depuis un point de vue détaché. Leur voix est un instrument collectif – et c'est justement l'identité collective qui leur permet d'adopter une perspective décentrée et atemporelle sur la ville. Les statues individuelles, par contre, sont limitées par le champ de vision que leur imposent leurs positions au sein de l'espace urbain. C'est pourquoi les statues ne peuvent pas suivre les parcours de protagonistes humains en dehors de l'île aux Musées ou des Tuileries. Etres singuliers, les statues sont « immobiles, le regard fixe » (Wajsbrot 2008, 10), réduites à l'observation de leur environnement le plus immédiat. Un « au-delà » (Wajsbrot 2008, 10) du regard ne devient possible qu'à partir du collectif. Tout

comme les protagonistes humains (et tout comme d'autres figures dans l'œuvre de Wajsbrot), les statues sont des transfuges entre les mondes : « [N]ous voyons au-delà de l'espace et du temps, nous voyons d'autres choses » (Wajsbrot 2008, 180). Placées dans un contexte global, elles forment un réseau mondial (cf. Ette 2009, 259) et communiquent entre elles à l'intérieur de ce réseau : « Dans la nuit, nos voix traversent les murs, nos voix muettes, et nous nous racontons ce qui se passe dehors, dedans – nous reconstituons le monde dans sa totalité » (Wajsbrot 2008, 195). Ce monde, et cela devient très clair à ce moment du texte, ne se constitue qu'à travers la communication des statues et la transgressions de l'opposition entre futur et passé ou entre ciel et terre. Comme les anges dans le film *Les Ailes du désir* de Wim Wenders (1989), les statues sont capables de percevoir simultanément dans leur « au-delà » plusieurs temps et plusieurs lieux (cf. Steurer 2014, 251).

Dans une structure fuguée, les statues reprennent sans cesse leur rôle de veilleuses, de témoins, de gardiennes de la mémoire. Faire mémoire, cela implique aussi qu'elles racontent des épisodes du passé, surtout du passé de Paris et Berlin. La première histoire racontée dans le roman (après celle du *Rufer* en dehors de l'intrigue principale) est celle de l'Île aux Musées, à Berlin : « Avant, il y avait une île, avant encore, des marais, la terre cernée par les eaux et peu à peu vous avez voulu construire, édifier » (Wajsbrot 2008, 82). Puis, le texte retrace pas à pas l'histoire de ce haut-lieu culturel berlinois. Les statues évoquent aussi des actes de disparition et de réécriture :

Croyez-vous effacer l'histoire en changeant le nom des rues ? Cet effort que vous avez fait, les statues et sculptures qu'il avait générées, cette culture que vous vouliez créer... Vous avez tout laissé, abandonné d'un coup. Au nom de l'unité. Quarante ans d'histoire pour rien. Et de nouveau des statues abattues, déplacées, remisées – l'immense statue de Lénine, où est-elle maintenant ? Et de nouveau des noms qui tombent dans le silence. Dans les villes, malgré les plaques qui énoncent les absents, il manque les ponts du temps et les statues du temps. (Wajsbrot 2008, 82)

À cet égard, *L'Île aux musées* partage une approche comparable à celle du projet *Souvenirs de Berlin-Est* de Sophie Calle (cf. Calle 1999 ; cf. Steurer 2021, 386–399). Pour ce projet, Calle se rend sur des lieux où, après la chute du Mur, des statues ont été démontées, des rues renommées et des signes retirés. Elle interroge les passant·e·s sur leurs souvenirs du lieu. Par le montage des fragments, elle fait naître une image éphémère et contradictoire de lieux singuliers, qu'elle combine avec des photographies d'avant et d'après la réunification. Contrairement aux souvenirs subjectifs des passant·e·s chez Calle, souvent glissants vers l'imaginaire, les statues de *L'Île aux musées* parlent depuis une mémoire absolue et une perspective qui dépasse le simple individu. Elles documentent un passé auquel elles ont participé en tant qu'observatrices, en tant qu'objets et victimes de vols durant les guerres. Un buste de la Renaissance italienne, d'Acellino Salvago, resté fragmentaire après la Seconde Guerre mondiale et exposé au Bode-Museum, représente la figure symbolique des expériences de destruction et de violence. Les statues se souviennent d'avoir été enfermées dans un bunker avec lui :

Maintenant il reste une partie du visage, un œil, et à peine une oreille, un peu du front et la moitié du crâne. Il reste la forme du visage. L'autre œil n'est plus qu'une orbite, la bouche, une cavité. Il n'y a plus de nez, le cou est décharné, le col, arraché, et le haut de la toge, les premiers plis... Il n'y a plus d'expression, plus rien. Le buste était avec nous, dans un bunker du parc pour échapper à votre guerre [...]. La plupart d'entre nous ont péri, attaquées par les flammes, carbonisées, désintégrées [...]. Ce fier portrait de marbre était défiguré, rendu méconnaissable comme les victimes de vos bombardements atomiques ou au napalm – nous avons appris qu'une peau de marbre pouvait s'en aller [...]. (Wajsbrot 2008, 203–204)

La force destructrice de la guerre, l'expérience de la déportation et des meurtres de masse de la Shoah s'exprime à travers la destruction du buste et d'autres statues. Les statues parlent au nom des morts qui n'ont plus de voix, transformant ainsi la voix du roman en celle d'un *Rufer* (cf. Oster 2013, 395).

Appeler pour donner une voix au passé, telle est également la fonction de la ruine de la gare d'Anhalt et de ses deux statues figurant le jour et la nuit, évoquées également dans *Berliner Ensemble* – et chez de nombreux auteur·e·s français·es qui ont écrit sur la ville de Berlin.⁵ Wajsbrot mentionne ce lieu pour la première fois dans son roman *Caspar Friedrich Strasse* : le narrateur y superpose la toile du tableau *Abtei im Eichwald* de Caspar David Friedrich et la ruine de la gare (cf. Wajsbrot 2002, 86–87). Le chapitre consacré à la gare d'Anhalt dans *L'Île aux musées* s'ouvre sur l'image de la ruine pour ensuite, dans un changement de temps du présent à l'imparfait, plonger dans l'histoire urbaine : la gare apparaît comme lieu du développement de Berlin en un « nouveau Paris » au cours des premières décennies du XX^e siècle :

La gare est délaissée, abandonnée – détruite. Avant, elle s'élevait, la plus grande d'Allemagne, la verrière la plus haute, la plus longue, la plus large – le jour de l'inauguration, le 15 juin 1880, l'empereur Guillaume I^{er} était présent avec le chancelier Bismarck et lui-même était impressionné par l'ampleur du bâtiment. (Wajsbrot 2008, 27)

Sur le portail de la gare se dressaient à l'origine trois statues – le Jour et la Nuit ainsi qu'un ange placé tout en haut. Ange gardien du bâtiment, il échoue néanmoins à le protéger :

S'il était un ange gardien, il faillit à sa mission car la gare [...] fut fortement endommagée par les bombardements aériens du 3 février 1945. [...] elle fut définitivement fermée puis détruite à l'exception du morceau de façade qui se dresse, solitaire, devant les terrains de sport et plus loin, le chapiteau blanc d'un lieu de spectacles ne rappelant en rien la grandeur passée. Des ogives murées dont les œils-de-bœuf ouvrent sur le vide, une carcasse rescapée des tempêtes, absurde au bord de ce qui ressemble à une route plutôt qu'à une rue en pleine ville [...]. De l'ange, il ne reste plus qu'une silhouette sur des photos anciennes – car l'histoire a vaincu. (Wajsbrot 2008, 28)

Après avoir été détruit pendant la Seconde Guerre mondiale, l'ange n'existe plus que par le médium de la photographie. Les Jour et de la Nuit existent certes encore, mais portent les stigmates de l'attaque, « [v]ictimes de la guerre aussi car [ils]

⁵ La ruine de la Gare d'Anhalt est p. ex. évoquée dans *Berliner requiem* de Jean-Michel Palmier (1976), *Calvaire des chiens* de François Bon (1990) ou dans *Toponyme : Berlin* (2002) de Michèle Métail. Cf. à cet égard Steurer 2021, 245–249, 360–376, 401–422.

portent des traces de balles » (Wajsbrot 2008, 28). Plus encore que *Der Rufer*, l'ange, vaincu par l'histoire et qui n'a pu empêcher la destruction de la gare, ouvre un parallèle avec la réflexion de Benjamin sur l'*Angelus Novus* de Paul Klee comme ange de l'histoire. Après sa disparition sur la Gare d'Anhalt, les figures du Jour et de la Nuit reprennent sa fonction de gardiennes de la ruine : « [A]ujourd'hui où il ne reste rien, ni rails ni trains ni voyage, aujourd'hui où un pan de mur se dresse, solitaire, au milieu d'un terrain vague, ce sont le jour et la nuit qui montent la garde » (Wajsbrot 2008, 29). Avec cette nouvelle fonction, les deux figures entrent en relation avec la voix du collectif des statues dans le récit principal. Les statues de Wajsbrot habitent un espace-limite, zone de transition entre l'art et la ville, et elles conservent en elles un *genius loci*. Cependant, cette position liminaire limite leur regard parce que chacune a sa place fixe au sein de l'espace urbain. Cette limitation influence également la perspective des statues sur les quatre personnages humains et leur parcours à travers la ville. L'accès des statues aux couples est fragmentaire et partiel. Certaines choses leur échappent, les humains se déplaçant et sortant ainsi de leur rayon de perception :

Nous ne savons pas qui vous êtes – mais nous vous entendons. Nous écoutons les mots qui vous échappent. Nous avons assisté à des ruptures, des réconciliations – à des rencontres aussi. Nous avons entendu des discussions politiques, artistiques, scientifiques. Mais vous allez trop vite – tout nous parvient par bribes. Nous avons des moments de votre vie, des éclats. – J'ai parcouru le rez-de-chaussée, suis revenu dans la rotonde et puis je suis monté au premier étage – le plan est simple, de salle en salle on fait le tour du bâtiment. (Wajsbrot 2008, 17)

Les « bribes » et « éclats » de la communication humaine dans le musée, perçus par les statues, transforment le texte en un « puzzle de fractales » (Klettke 2014, 198). Dans la citation ci-dessus, la transition de la voix des statues à la voix humaine (celle de l'homme venu à Berlin) s'effectue ainsi de manière presque imperceptible et sans aucune marque explicite. Il est facile de manquer le changement de perspective ou d'attribuer la voix au mauvais locuteur. Dans ce contexte, Patricia Oster souligne l'influence du nouveau roman : comme dans la lecture d'un texte de Claude Simon, il faut ici lire et observer très attentivement pour décider ensuite quelle voix se fait entendre (cf. Oster 2009, 254). Seul le tiret précédent « J'ai parcouru », qui introduit un saut de ligne, indique dans la citation que c'est désormais un protagoniste humain qui prend la parole. Pour pouvoir distinguer les voix, on doit donc insérer des coupures imaginaires dans le texte (cf. Oster 2009, 254). Dans cet exemple, le protagoniste observe les œuvres d'art dans la *Alte Nationalgalerie* à Berlin. Comme les trois autres personnages humains, il lit les œuvres d'art à travers le prisme de sa propre crise. Alors qu'il tente désespérément de se détourner de l'attente angoissante d'un appel téléphonique de sa compagne restée à Paris (appel qu'il attend en vain), son regard se fixe sur le tableau *Die Toteninsel* d'Arnold Böcklin. Dans l'île représentée sur la peinture se reflètent à la fois ses sentiments blessés et le traumatisme de la ville. La réception de l'art opère chez le protagoniste humain, tout comme dans la perspective du collectif des statues, une superposition entre l'expérience individuelle et l'expérience collective :

Cette forme blanche m'attire, et le contraste avec la hauteur des roches et des arbres de l'île, cette impression d'écrasement, le jour qui se couche pour ne plus jamais se lever, ou un coucher du soleil éternel – quelle image de la mort, mais de la solitude aussi, l'arrivée du soir, l'annonce de la nuit à passer seul et le jour qui ne reviendra pas. Comme cette barque qui avance, peut-être à cause de la ville, de son histoire, je pense aux exécutions, à la solitude des condamnés à mort, sur le chemin. Ici, les plaques égrènent le nom des morts, les lieux d'exécutions, individuels ou collectifs [...]. (Wajsbrot 2008, 117f.)

Les statues, de leur côté, observent l'homme figé devant le tableau de Böcklin et parlent de lui comme s'il s'agissait d'un objet d'exposition : « D'où nous sommes, nous le voyons » (Wajsbrot 2008, 116). Ce n'est que lorsque lui et sa compagne quittent l'île aux musées qu'ils échappent au regard des statues. Cette limitation de la vision concerne également la représentation de l'espace urbain : tout ce qui se trouve en dehors du champ de vision des statues apparaît indéterminé et interchangeable, comme si cela pouvait se situer dans n'importe quelle grande ville.

4. Conclusion

Qu'avez-vous vu dans votre promenade ? – Des gens, des terrasses de café, des tramways, des boutiques, des églises, des jardins... – Comme à Paris. – Mais je ne connais aucun nom de rue [...], tout est à découvrir et en même temps, je ne suis pas exclue, en marchant, je participe, je suis ici et maintenant et non dans un monde à part [...]. (Wajsbrot 2008, 119)

C'est la Parisienne réfugiée à Berlin qui exprime ici sa joie de quitter le monde parallèle du musée ; pourtant, quand elle essaie de décrire à quoi ressemble la ville au-delà de ce monde parallèle, elle reste très vague. Sans s'être réellement fait une idée de Berlin en dehors de l'île aux musées – et sans avoir trouvé de solution à leurs problèmes –, les deux voyageurs rentrent à Paris. De la même manière, les partenaires restés à Paris quittent à la fin leur « champ de jeu » (cf. à l'égard de cette notion Ette 2009, 270), qui se referme derrière eux comme la grille du parc. Ils ne sont que des passants, des silhouettes éphémères traversant la ville. Celle-ci retombe finalement dans l'anonymat, tandis que les statues, gardiennes et témoins de la mémoire de la ville, demeurent sur place. Voix non humaines, elles continuent à explorer des expériences qui touchent au cœur de la condition humaine : « Elle est partie, tout le monde est parti. La grille se referme. Et nous sommes là. Nous restons » (Wajsbrot 2008, 230).

Bibliographie

- BALAYÉ, Simone. 1971. *Les carnets de voyage de Madame de Staël. Contribution à la genèse de ses œuvres*. Genève : Droz.
- BENJAMIN, Walter. 1974 [1940]. « Über den Begriff der Geschichte ». Dans id. *Gesammelte Schriften*, t. 1.2 : *Abhandlungen*, ed. Tiedemann, Rolf & Hermann Schweppenhäuser, 691–704.
- BENJAMIN, Walter. 1982. *Gesammelte Schriften*, t. 5.1 : *Das Passagen-Werk*, ed. Tiedemann, Rolf.
- BENJAMIN, Walter. 2010 [1950]. *Berliner Kindheit um 1900*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Taschenbuch.
- BÖHM, Roswitha & Margarete Zimmermann. 2010. « Cécile Wajsbrot's Œuvre innerhalb einer europäischen Gedächtniskultur. » Dans *Du silence à la voix. Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, ed. Böhm, Roswitha & Margarete Zimmermann, 7–28, Göttingen : V & R unipress.

- BUNG, Stephanie. 2024. « Literatur als Relief. Über Brücken, Stimmen und Sprachen im Werk von Cécile Wajsbrot. » *literaturkritik* 25.1.2024. <<https://literaturkritik.de/literatur-als-relief,30260.html>>. [23.6.2025].
- DAHLEM, Johannes. 2014. « Transformation du paysage urbain et mélancolie du flâneur dans *Berliner Ensemble* de Cécile Wajsbrot. » Dans *Après le Mur. Berlin dans la littérature francophone*, ed. Zimmermann, Margarete, 179–193, Tübingen : Narr.
- ETTE, Ottmar. 2005. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin : Kadmos.
- ETTE, Ottmar. 2009. « Cécile Wajsbrot : *L'Île aux musées* oder die verborgenen Choreographien der Anwesenheit. » Dans *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, ed. Böhm, Roswitha, Stephanie Bung & Andrea Grewe, 257–270, Tübingen : Narr.
- ETTE, Ottmar. 2010. « ‘Caspar-David-Friedrich-Strasse’. Cécile Wajsbrot oder die Ästhetik der Abwesenheit. » Dans *Du silence à la voix. Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, ed. Böhm, Roswitha & Margarete Zimmermann, 223–239, Göttingen : V & R unipress.
- ETTE, Ottmar. 2011. « Urbanität und Literatur. Städte als transareale Bewegungsräume bei Assia Djebar, Emine Sevgi Ozdamar und Cécile Wajsbrot. » Dans *Stadt und Urbanität : transdisziplinäre Perspektiven*, ed. Messling, Markus, Dieter Läpple & Jürgen Trabant, 221–246, Berlin : Kadmos.
- ETTE, Ottmar. 2021. *Von den historischen Avantgarden bis nach der Postmoderne. Potsdamer Vorlesungen zu den Hauptwerken der Romanischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Berlin : de Gruyter.
- HUESMANN, Herbert. 2017. *Das Erzählwerk Cécile Wajsbrots. Eine literarische Suchbewegung*. Tübingen : Narr.
- KLETTKE, Cornelia. 2014. « La communication des intensités émotionnelles : hétérotopies et hétérologies dans *L'Île aux musées* de Cécile Wajsbrot. » Dans *Après le Mur. Berlin dans la littérature francophone*, ed. Zimmermann, Margarete, 197–223, Tübingen : Narr.
- KÖHN, Eckhardt. 1989. *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin : Das Arsenal.
- OSTER, Patricia. 2009. « ‘Transfuges’ entre Paris et Berlin. Stadterfahrung und Stadtdiskurs im Werk Cécile Wajsbrots. » Dans *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, ed. Böhm, Roswitha, Stephanie Bung & Andrea Grewe, 237–256, Tübingen : Narr.
- OSTER, Patricia. 2013. « Kunst als Medium des Kulturtransfers. Methodische Reflexionen am Beispiel von Cécile Wajsbrots Berlinromanen. » Dans *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbereihungen aus deutsch-französischer Perspektive*, ed. Lüsebrink, Hans-Jürgen, Christiane Solte-Gresser & Manfred Schmeling, 383–396, Stuttgart : Steiner.
- PRADELLE, Hugo. 2008. « Les Veilleurs éternels. » *La Quinzaine littéraire* 977, 8.
- SERRES, Michel 2014 [1987]. *Statues. Le second livre des fondations*. Paris : Flammarion.
- STAËL, Germaine de. 1968 [1813]. *De l'Allemagne*, t. 1. Paris : Flammarion.
- STEURER, Hannah. 2014. « Le ciel au-dessus de Berlin – espace de projection d’espoirs et de désirs. » Dans *Après le Mur. Berlin dans la littérature francophone*, ed. Zimmermann, Margarete, 241–252, Tübingen : Narr.
- STEURER, Hannah. 2021. *Tableaux de Berlin. Der französische Blick auf Berlin vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Heidelberg : Winter.
- WAJSBROT, Cécile. 2002. *Caspar Friedrich Strasse*. Paris : Zulma.

- WAJSBROT, Cécile. 2008. *L'Île aux musées*. Paris : Denoël.
- WAJSBROT, Cécile. 2015. *Berliner Ensemble*. Montreuil : La ville brûle.
- ZIMMERMANN, Margarete. 2010. « Trop de mémoire – trop de silence. Schweigen und Vergessen im Werk von Cécile Wajsbrot. » Dans *Du silence à la voix. Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*, ed. Böhm, Roswitha & Margarete Zimmermann, 127–142, Göttingen : V&R unipress.

Lea Sauer

Mit Annie Ernaux im Supermarkt.

Flanerie, Konsum und Ethnografie in *Regarde les lumières mon amour* (2014)

Lea Sauer

ist freie Autorin und promovierte zum Thema der Flanerie an der Rheinland-Pfälzischen Technischen Universität in Landau.

lea.sauer@posteo.de

Zusammenfassung

Der Supermarkt bzw. das Einkaufszentrum ist bis heute ein literarisch wenig beachteter Raum. Die französische Autorin und Literaturnobelpreisträgerin Annie Ernaux bietet mit *Regarde les lumières mon amour* (2014) das Tagebuch einer Shopping Mall-Besucherin. In der Tradition der modernen Flaneurliteratur wirft sie einen sozialkritischen Blick auf das Alltägliche und ansonsten Unsichtbare, um daraus Rückschlüsse auf die französische Gesellschaft und die Postmoderne zu ziehen. Dabei zeigt sich der von ihr untersuchte *hypermarché* in einem Pariser Vorort als *gendered space*, der sinnbildlich für eine Geschlecht- und Machtstruktur steht, die das Häusliche nicht nur aus dem öffentlichen Raum, sondern auch aus der Literatur verdrängt.

Keywords: Annie Ernaux – Flaneur – Supermarkt – Stadtsoziologie – Autofiction

Abstract

To this day, the supermarket or shopping centre is a space that has received little literary attention. In *Regarde les lumières mon amour* (2014), French author and Nobel Prize winner Annie Ernaux offers the diary of a shopping mall visitor. In the tradition of modern flâneur literature, she takes a critical look at the everyday and the otherwise invisible parts of society in order to draw conclusions about French society and postmodernity. The *hypermarché* she investigates in a Parisian suburb is revealed as a gendered space that symbolises a gender and power structure that displaces the domestic not only from public space, but also from literature.

Keywords: Annie Ernaux – flaneur – supermarket – urban studies – autofiction

Spätestens seit der Vergabe des Literaturnobelpreises im Jahr 2022 ist die französische Schriftstellerin Annie Ernaux auch außerhalb der französischen Landesgrenzen keine Unbekannte mehr. Ausgezeichnet wurde ihr Werk „for the courage and clinical acuity with which she uncovers the roots, estrangements and collective restraints of personal memory.“ ([NobelPrize.org](https://www.nobelprize.org)) Seither gilt die „Ethnologin ihrer Selbst“ als Koryphäe des autofikionalen Schreibens und der soziologischen Selbst-erkundung, die mit Didier Eribon und Édouard Louis bekannte Nachahmer fand. Themen, die ihr Werk prägen, sind die eigene Herkunft – ihre Familie betrieb einen Lebensmittelladen in Yvetot – (z. B. *La place* (1983) (dt. *Der Platz* (2019)) und *Une femme* (1988) (dt. *Eine Frau* (2019))), die Rolle der Frau in Frankreich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (z. B. *L'événement* (2000) (dt. *Das Ereignis* (2021)) und *Mémoire de fille* (2016) (dt. *Erinnerungen eines Mädchens* (2018))) oder die weibliche Sexualität (*Passion simple* (1991) (dt. *Eine Leidenschaft* (2024)) und *Le jeune homme* (2022) (dt. *Der junge Mann* (2023))). Ernaux repräsentiert aufgrund

ihres Stils eine literarische Richtung, die Dominique Viart als „*Littérature de terrain (Fieldwork Literatures)*“ (Viart 2019, 3) bezeichnet, d.h. ein Schreiben, das sich explizit an soziologischen Methoden orientiert, insbesondere an der Feld- bzw. Milieubeobachtung, Interviews und der dokumentarischen Recherche, wie sie allen voran der französische Soziologe Pierre Bourdieu in den Wissenschaften etablierte.

Weniger bekannt als die bereits genannten und bislang auch nicht ins Deutsche übersetzt sind die Werke *Journal du dehors. 1985-1992* (1993), *La Vie extérieure. 1993-1995* (2000) und die Auftragsarbeit *Regarde les lumières mon amour* (2014), in denen Ernaux sich weniger auf ihre eigene (familiäre) Vergangenheit konzentriert, sondern vielmehr ins Außen blickt, konkret: auf die Pariser Trabantenstädte. Vor allem Cergy im Nordwesten von Paris, der Ort, an dem die Schriftstellerin seit Mitte der 1970er selbst lebt, wird mit der für sie typischen soziologischen Brille kartiert. Diese Werke können als Milieustudien beschrieben werden, bei denen Beobachtungsprotokolle mit eigenen Reflexionen und Materialien, wie etwa Notizen und Beschreibungen von Fotografien, ergänzt werden, um so ein soziologisch akkurate Bild des Ortes festzuhalten.

Stephanie Gomolla ordnet letztgenannte Werke aus diesem Grund auch der postmodernen Flaneurliteratur zu, wobei „[v]or allem transitorische Räume [...] zum privilegierten Terrain der Stadterfahrung [avancieren]“ (Gomolla 2019, 257). So nehmen *Journal du dehors*, *La Vie extérieure* und *Regarde les lumières mon amour* fast ausschließlich Orte in den Blick, denen üblicherweise in der Literatur wenig Beachtung geschenkt wird. In der Regel sind es *non-lieux* im Sinne Marc Augés, d.h. „d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens [...]“ (Augé 2009 [1992], 100). Neben Métrostationen und dem RER sind das vor allem der Supermarkt bzw. die großflächigen, für die Banlieues typischen Supermärkte, die im Französischen auch *hypermarchés* genannt werden, sowie die daran anschließenden Shopping Malls – große anonyme Glasbauten also, in denen neben dem schier überbordenden Angebot an Lebensmitteln auch ein neuer Haarschnitt erstanden oder ein Snack eingenommen werden kann und die als Konsumtempel verschrien sind.

Es mag überraschen, dass Ernaux sich gerade mit diesen Streifzügen durch die *super-* und *hypermarchés* französischer Vorstädte in die bereits seit dem 19. Jahrhundert entstandene Flaneurtradition einschreiben soll. Denn eine Übereinstimmung mit dem gängigen Stereotyp des kontemplativen Künstler-Flaneurs der Moderne, wie er beispielsweise von Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke oder Siegfried Kracauer verkörpert wird, liegt zunächst einmal nicht direkt auf der Hand, schließlich behauptete bereits Walter Benjamin, das Warenhaus sei „der letzte Strich des Flaneurs“ (Benjamin 1974, 53). Bis heute stehen Konsum und Flanerie sowie Konsum und das poetisch-literarische Schreiben in der Regel in einem Gegensatz zueinander. Gerade deshalb scheint es mir allerdings durchaus lohnenswert Ernaux' Supermarkt-Streifzüge genauer zu untersuchen, insbesondere, da es hier um die Frage des ‚weiblichen‘ Blicks auf die Stadt gehen soll.

Die Feministische Stadtkritik untersucht seit ihrem Aufkommen im Zuge der Zweiten Frauenbewegung in den 1970er Jahren den urbanen Raum als *gendered space*, in dem das „gesellschaftliche Geschlechterverhältnis [...] in die räumlichen Strukturen eingeschrieben“ ist (Becker 2008, 798). Damit ist auch eine binäre, heterosexuelle Raumstruktur gemeint, bei der Weiblichkeit stereotyp der häuslichen Sphäre zugeschrieben wird, während der öffentliche Raum stereotyp mit Männlichkeit verbunden wird. Der Supermarkt bzw. die Shopping Mall stellt auch diesbezüglich einen Transitort dar. Denn wie kaum ein anderer Ort steht er für den Haushalt, das Alltägliche, und doch befindet er sich in der Öffentlichkeit. Es liegt also die These nahe, dass Ernaux als Autorin, die sich regelmäßig in ihrem Gesamtwerk mit ihrer gesellschaftlichen Position als Frau auseinandersetzt, nicht zufällig die großen *super-* und *hypermarchés* in Cergy als Schauplatz ihrer literarischen Erkundungsgänge gewählt hat.

Die Handlung des kleinen Journals ist schnell zusammengefasst: *Regarde les lumières mon amour* (RLL) ist das Tagebuch einer Mall-Besucherin, dessen zeitlicher Rahmen sich in etwa auf ein Jahr beschränkt (vom 8. November 2012 bis 22. Oktober 2013). In 34 Einträgen unterschiedlicher Länge gibt der literarische Bericht einen Einblick in das alltägliche Treiben des *hypermarchés* „Auchan“ im Trois-Fontaines, dem größten Einkaufszentrum im französischen Département Val-D’Oise im Norden von Paris. Ernaux beschreibt diesen Ort als „un centre-ville d’un nouveau genre“, denn als „propriété d’un groupe privé, il est entièrement fermé, surveillé et nul ne peut y pénétrer en dehors d’horaires déterminés“ (RLL, 14). Die Alltäglichkeit des Themas ist Programm, zeigt sich doch schnell, dass es gerade darum geht, einen Ort der Mittelklasse und der ‚weiblichen‘ Sphäre aufzuwerten und literarisch zu erkunden. Was zunächst wie eine Beschreibung von Lebensmittel-einkäufen aussieht, entlarvt sich durch Ernaux’ Reflexionen schnell als tiefgehende Analyse des Raumes. Genau von dieser Vermutung aus möchte ich abheben, um im Folgenden am Beispiel von *Regarde les lumières mon amour* nicht nur aufzuzeigen, warum der Streifzug durch die Shopping Mall zur postmodernen Flanerie gezählt werden kann, sondern auch Teil einer ‚weiblichen‘ Flanierliteratur ist, deren Tradition bis in das 19. Jahrhundert zurückreicht.

1. Von der Passage zur Shopping Mall, vom Flanieren zur ethnologischen Studie

Zunächst gilt es, den Blick auf die Erzähl- und Wahrnehmungshaltung zu richten, die Ernaux’ Schreibweise im Allgemeinen und ihre Stadtbeobachtungen im Speziellen kennzeichnen. Denn diese unterscheidet sich trotz einiger Übereinstimmungen wesentlich von der Wahrnehmung, wie sie in modernen literarischen Flanierien zu finden ist. Kennzeichnend für die Flaneurtexte des 19. Jahrhunderts bzw. der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist eine hohe Subjektivität, formal repräsentiert durch die Ich-Perspektive, die den Flanierenden als „Heros Flaneur“ erscheinen lässt, wie Harald Neumeyer es für das lyrische Ich in den Prosagedichten Baudelaires ausmacht (cf. Neumeyer 1999, 112). Zwar lässt sich auf den ersten Blick aufgrund der tagebuchartigen Anlage des Textes von *Regarde les lumières mon amour* vermuten, dass es sich um einen besonders subjektiven Text und damit auch

um eine höchst subjektive Wahrnehmung der urbanen Vorstadt Welt handelt, dies ist allerdings ein Trugschluss.

Denn die Tagebuchform dient dabei weniger der Erkundung eigener, intimer Gefühlsräume als vielmehr der Studie des Außen im Sinne einer „auto-socio-biografie“ (cf. Ernaux 2011, 23). Damit bezeichnet Ernaux ein Schreiben, das die autobiografischen Fakten zwar zur Grundlage nimmt, jedoch nicht, um damit die Singularität des Erzählten zum Ausdruck zu bringen. So mag es zunächst einmal gegensätzlich anmuten, wenn Viart für die soziologisch geprägten *littératures de terrain* festhält, dass eines ihrer Merkmale das Rekkurieren auf die Autor:innen-schaft darstellt: „C'est bien l'écrivain qui raconte lui-même son enquête, que la fusion auteur/narrateur soit explicite ou simplement suggérée par un faisceau d'indices concordants“ (Viart 2019, 6).

Zwar besteht kein Zweifel daran, dass die Perspektiven von Autorin und Erzählerin in *Regarde les lumières mon amour* im Sinne von Viarts *littérature de terrain* ineinanderfallen, allein dadurch, dass über die Form des Textes reflektiert wird und Ernaux den Text als Tagebuch bezeichnet:

Voilà pour la physionomie des lieux que, à mon habitude, j'ai parcourus avec ma liste de courses à la main, m'efforçant simplement de prêter une attention plus soutenue que d'ordinaire à tous les acteurs de cet espace, employés et clients, ainsi qu'aux stratégies commerciales. Pas d'enquête ni d'exploration systématique donc, mais un journal, forme qui correspond le plus à mon tempérament, porté à la capture impressionniste des choses et des gens, des atmosphères. (RLL, 15f.)

Die (Selbst-)Einordnung des Textes als Tagebuch ist allerdings dahingehend irreführend, dass es nicht darum geht, intime Einblicke in ihre subjektive Wahrnehmung bzw. ihre Empfindungen zu geben. Vielmehr ist das Ich ihrer Texte ein, wie Ernaux es an anderer Stelle beschreibt, „je transpersonnelle“ (Ernaux, 2019), d. h. kein individuelles Ich, sondern eines, dessen Biografie und Persönlichkeit dezidiert durch die soziale Prägung bestimmt wird und lediglich exemplarisch für einen bestimmten Habitus und soziale Umstände steht. Bereits in *Journal du dehors* und *La vie extérieure* verfolgt Ernaux mit der Entscheidung für das Fragmentierte und dennoch Chronologische, das die Tagebuchform kennzeichnet, die Absicht „faire des sortes de photographies de la réalité quotidienne, urbaine, collective“ (Ernaux 2011, 25). Statt eines urbanen Ichs oder der Lebensweise eines Individuums soll über die Methode der teilnehmenden Beobachtung ein gesamtgesellschaftliches Porträt zusammengesetzt werden. Damit bedient sich Ernaux eindeutig des Konzepts der *objectivation participante*, das Bourdieu exemplarisch in *Esquisse pour une auto-analyse* (2004) auf seine eigene Biografie anwandte.

Dieser deutlich soziologisch bzw. ethnologisch gefärbte Ansatz prägt auch *Regarde les lumières mon amour*, wodurch sich der Tagebuchbericht in die Reihe soziologischer (und vermeintlich „neutraler“) Raumbetrachtungen experimenteller, französischer Autor:innen einordnen lässt, insbesondere derjenigen des OuLiPo-Autoren Georges Perec (man denke beispielsweise an *Espèces d'espaces* (1974) oder *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975)).

Die Nähe zur Soziologie ist generell ein Grundmerkmal der Ernaux'schen Poetologie, die stark von den Theorien des französischen Soziologen Pierre Bourdieu (1930–2022) geprägt ist und damit stets auch den Anstrich einer *littérature engagée* trägt, d.h. einer sozialkritischen und politisch engagierten Literatur. Die sozialkritische Schreibhaltung mag auch der Grund sein, warum Ernaux für das Online-Projekt *Raconter la vie* (2014–2017) angefragt wurde, in dessen Rahmen *Regarde les lumières mon amour* entstanden ist.

Grundidee des von dem Historiker Pierre Rosanvallon ins Leben gerufenen Projekts war, wie es auf der nicht mehr existierenden Website *raconterlavie.fr*¹ hieß, nichts Geringeres als das Verfassen des „roman vrai de la société d'aujourd'hui“, also das Verfassen des wahren Gesellschaftsromans unserer Zeit, in Blogbeiträgen und in Buchform. Daran beteiligen konnten sich nicht nur etablierte Autor:innen (neben Annie Ernaux beispielsweise auch Guillaume Le Blanc oder Omar Benlaala), sondern alle französischen ‚Otto-Normal-Bürger‘ und ‚-Bürgerinnen‘, die Lust hatten, aus ihrem Alltag zu berichten, und sich dabei an die Grundregeln von Orthografie und Syntax halten konnten. Letztlich sollte so den, wie sie Rosanvallon in seinem Gründungsmanifest *Le Parlement des invisibles* (2014) nennt, ‚Unsichtbaren‘ der französischen Gesellschaft eine Stimme verliehen werden. Aus diesem Grund wird das Projekt nicht selten auch mit Pierre Bourdieus soziologischer Studie der Pariser Banlieues, *La Misère du monde* (1993), verglichen, da dort Interviews mit den damaligen Bewohner:innen abgedruckt sind, woraus sich ein möglichst direktes – und vor allem unzensiertes – Bild der Lebensrealität der Vorstädte ergeben sollte.

Interessant ist diesbezüglich die Wahl des Gegenstandes der Betrachtung, schließlich wählt Ernaux mit der Shopping Mall und dem sich darin befindenden *hypermarché* einen Handlungsort, der in seiner Alltäglichkeit kaum zu übertreffen ist und der mit Bourdieus Betrachtungen der Banlieue korrespondiert. Es ist ein Ort, der, wie Ernaux gleich zu Beginn von *Regarde les lumières* konstatiert, trotz seiner häufigen Frequentierung in der Literatur und Kunst wenig Beachtung erfährt und dort kaum repräsentiert ist (cf. RLL, 10). Ausdrückliches Ziel ist somit, ganz im Tenor des auftraggebenden Projekts, die Sichtbarmachung des Ortes, von dem „[...]es femmes et les hommes politiques, les journalistes, les ‚experts‘, tous ceux qui n'ont jamais mis les pieds dans un hypermarché ne connaissent pas la réalité sociale de la France d'aujourd'hui“ (RLL, 12). Diese Übertreibung dient selbstredend der Pointierung: Es wird wenig Menschen geben, die tatsächlich noch niemals ein Einkaufszentrum von innen gesehen haben. Fest steht allerdings, dass es bis heute ein schwer angreifbarer Allgemeinplatz zu sein scheint, dass Supermärkte und Shopping Malls die Nicht-Orte *par excellence* des 20. und 21. Jahrhunderts darstellen und sie somit einer genaueren Betrachtung im Grunde kaum würdig sind. Sie sind Repräsentanten einer rein auf den Konsum ausgerichteten, sich immer weiter anonymisierenden und global vernetzten Warenwelt, und stehen somit für genau die „surmodernité“ (Augé 2009 [1992], 42), die Marc Augé für die Verbreitung der sogenannten *non-lieux* ausmacht – für eine Zeit nach der Moderne

¹ Heute verbirgt sich hinter der Adresse eine französische Beratungsfirma. Informationen zu dem Projekt *Raconter la vie* finden sich u.a. hier: Lepenies 2014; Hondl 2014.

also, die besonders durch Beschleunigung, Anonymisierung und eine unkontrollierte Flut an Informationen gekennzeichnet ist, und die den Menschen überfordert zurücklässt. Im Unterschied zu sogenannten *lieux anthropologique* sind *non-lieux* identitätslos, der Geschichte entrissen und weisen keine Verbindung zur Gesellschaft auf, da sie allein auf ihren Nutzen ausgerichtet sind und keine weitere Funktion haben, als die oben genannten Attribute der Übermoderne zu unterstützen (cf. Augé 2009 [1992], 99).

Ernaux widersetzt sich diesem Negativbild des Supermarkts und der großen Shopping Malls, indem sie ihren Beschreibungen des besagten „Auchan“ bewusst eine Auflistung verschiedener Erinnerungen an Supermarkt-Erlebnisse voranstellt, darunter auch so emotionale Erlebnisse wie das Weinen beim Anblick von Schokolade in den Regalen, weil sie Gedanken an die verstorbene Mutter wachrufen: „Les super- et hypermarchés ne sont pas réductibles à leur usage d'économie domestique, à la ‚corvée des courses‘. Ils suscitent des pensées, fixent en souvenirs des sensations et des émotions“ (RLL, 11).

Die großen Einkaufszentren stellen seit jeher in vielerlei Hinsicht einen Zwischenraum dar. Sie stehen aufgrund ihres Nutzens und der architektonischen Anlage genau an der Schnittstelle zwischen drinnen und draußen, zwischen Konsum und Schauplatz, sowie zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Damit sind gegenwärtige Shopping Malls und Einkaufszentren, zu denen die französischen *super-* und *hypermarchés* ohne Zweifel zählen, wie Anne Friedberg feststellt, den Passagen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und damit dem *natural habitat* der Flanierenden, in ihrer Architektur nicht unähnlich: „The mall is not a completely *public* place. Like the arcade before it, the street is made safely distant inside the mall“ (Friedberg 1993, 111). Wie auch schon die ersten größeren Einkaufszentren im 19. Jahrhundert, wie beispielsweise das Pariser *Bon Marché*, berühren auch die heutigen Shopping Malls mit ihrem Angebot viele verschiedene Lebensbereiche, vom Friseur bis hin zum Zeitschriftenladen, und sie repräsentieren dabei die Mehrheitsgesellschaft, insbesondere aber auch die Mittel- und Unterschicht (cf. RLL, 14). Die Mall wird damit zu einer von der eigentlichen Großstadt abgetrennten Parallelstadt, in der auf den ersten Blick Konsum und Alltäglichkeit regieren. Gleichzeitig weist die Produktpalette, die zu hohen Teilen aus Importprodukten besteht und stark mit einer globalen Konsumstruktur verwoben ist, darauf hin, dass in der Gegenwart kein Raum isoliert zu betrachten ist. Auch diesbezüglich ist der *hypermarché* also ein Zwischenraum, weil er gleichzeitig lokal verortet werden kann, seine Funktion allerdings universell ist und die Einzelteile, d.h. die Produkte, aus denen er besteht, global zirkulieren. Der *hypermarché* und die Mall sind zudem unabhängig von Jahreszeiten zugänglich und bieten aufgrund der Größe des Gebäudes sowie des Einzugsgebiets ausreichend Anonymität, um, wie es Baudelaire für den „perfekten Flaneur“ beschreibt, gleichzeitig in der Menge einzutauchen, ohne die erhabene Position des außenstehenden Beobachters aufgeben zu müssen (cf. Baudelaire 1976, 699).

Das bereits erwähnte ‚transpersonelle Ich‘ der Autorin unterstreicht diese ambige Position formal, da diese Erzählhaltung gleichzeitig subjektiv ist, während der Anspruch höchster Objektivität angestrebt wird. Doch während der moderne

Künstler-Flaneur, so wie Baudelaire ihn versteht, als sensibler Beobachter noch eine Sonderrolle in der städtischen Menge einnimmt, ist es Ernaux daran gelegen, vollends mit den anderen zu verschmelzen und ihr ‚personelles Ich‘ aufzugeben: „Das Ich erkennt in der vermeintlich anonymen Masse Facetten des eigenen Selbst wieder“, so erklärt es Stephanie Gomolla, „und gibt damit [...] eine zentrale Maxime der Flaneurtradition auf: die Distanz zur Menge“ (Gomolla 2009, 238).

Dass der Blick während der Flanerie auf das Randständige der Gesellschaft gerichtet wird, das, was mitunter unsichtbar bleibt, ist durchaus kennzeichnend für moderne Flanierende der Literaturgeschichte, ja, sie schließt im Grund auf direkte Weise an den Ur-Flaneur Baudelaire und den Kunstbegriff an, den dieser in seiner Aufsatzsammlung *Maler des modernen Lebens* (1863) untrennbar mit dem Typus des Flaneurs verbindet. War es bei Baudelaire noch das Schöne, das sich aus dem Ewigen und dem Flüchtigen zusammensetzt und auf paradoxe Weise das Hässliche und Groteske einschließt, sofern es uns etwas Universelles über die Sitten einer Epoche verrät (cf. Baudelaire 1976, 685), zeigt sich dies bei Ernaux in gesteigerter Form und weist deutliche Unterschiede zum modernen Flaneur auf. Statt ein Stadtporträt besonders abjekter und skurriler Beobachtungen anzufertigen und damit auf den besonderen Schockmoment des Gesehenen zu setzen, wie Baudelaire es in *Les Fleurs du Mal* (1868) tut, richtet Ernaux den Blick auf alles, was so sehr alltäglich ist, dass es in der Literatur in der Regel schier unsichtbar bleibt. Selbst das Katzenfutter wird erwähnt oder die eigene Einkaufsliste zitiert (cf. RLL, 49) – immer mit dem Anspruch, daraus Rückschlüsse auf die eigene soziale Position oder die der anderen Einkaufenden, die soziale Zusammensetzung des Ortes und damit auf den Ort im Allgemeinen ziehen zu können. Je profanter die Information, desto allgemein gültiger und damit aussagekräftiger ist sie. Die Konsumgüter sind, so macht Ernaux deutlich, dabei nicht neutral, sondern von unserer sozialen Stellung abhängig, von unserem Geschmack, dem Bildungsniveau und dem sozialen Habitus, kurz: Es sind die „feinen Unterschiede“ (cf. Bourdieu 2023 [1982], 150–161), die hier über das Kassenband rollen und Aufschlüsse über den Raum zulassen.

Ging es also dem modernen Flaneur noch darum, während seiner Streifzüge Material für die künstlerische Verwertung aufzuspüren, ist Ernaux’ primäres Ziel die ethnologische Studie *on the ground*. Der Raum dient ihr dabei als eine Art Laboratorium, da in ihren Augen gerade der *hypermarché* einen Querschnitt der französischen Gesellschaft darstellt und somit der ideale Beobachtungsraum ist. (Post-)Modern ist der *hypermarché* nicht nur aufgrund des überbordenden Warenangebots, das repräsentativ für eine hypervernetzte und sich ständig in Bewegung befindliche Welt steht, sondern auch, weil es ein Ort ist, an dem gesellschaftliche Grenzen, insbesondere Milieugrenzen, aufgeweicht werden, denn es handelt sich um Einrichtungen „fréquentés grossso modo cinquante fois l’an par la majorité des gens depuis une quarantaine d’années en France [...]“ (RLL 10).

Dies macht den *hypermarché* und das ihn umgebende Einkaufszentrum zu einem idealen Schauplatz, sowohl für die Flanerie, als auch für die ethnologische Gesellschaftsstudie, die Ernaux anstrebt. Doch macht es die Ausführungen in *Regarde les lumières mon amour* auch zu einer dezidiert ‚weiblichen‘ Flanerie, d.h. einer Flanerie, die in hohem Maße durch den ‚weiblichen‘ Blick gefärbt ist?

2. Einkaufen – die ersten Schritte der Flaneuse oder reiner Konsum?

Seit ihrem massiven Anwachsen im Verlauf des 19. Jahrhunderts gelten Großstädte nicht nur als Orte des Fortschritts, sondern auch als Gefahrenorte und Orte der zunehmenden Anonymisierung und des ungezügelten Konsums. So schreibt schon Georg Simmel in *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) davon, dass die an der Ökonomie ausgerichtete Beschleunigung des Alltags zu einer dem Menschen nicht angemessenen „Steigerung des Nervenlebens“ führe. (Simmel 1995, 116) Symbolisch stehen die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris und London aufkommenden Kaufhäuser für diese rein am Konsum ausgerichtete Entwicklung der Großstadt. Genau vor diesem Hintergrund sind die kritischen Stimmen zu sehen, die bis vor Kurzem im Gleichklang mit Benjamin davon ausgingen, dass die Flanerie in solch kapitalistisch orientierten Orten schier unmöglich sei (cf. Ortheil 1986).

Die Frage nach weiblicher Flanerie bzw. literarischen Flanerien aus weiblicher Perspektive war bis Mitte der 1980er ein blinder Fleck der Kultur- und Literaturwissenschaften und steht in engem Zusammenhang mit den Entwicklungen der Feministischen Stadtkritik und der Vorstellung des Raums als *gendered space*. Die Unterteilung zwischen öffentlichem Raum als stereotyp männlicher Domäne auf der einen, und dem Häuslichen als stereotyp weiblichem Raum auf der anderen Seite, habe, so die Argumentation Janet Wolffs in „The Invisible Flaneuse. Women and the Literature of Modernity“ (1985), im 19. Jahrhundert nicht nur dafür gesorgt, dass Frauen nicht am öffentlichen, urbanen Leben teilhaben konnten, sondern ihnen auch den Zugang zur ästhetischen Praxis der Moderne verschlossen. Die einzigen Frauen im öffentlichen Raum der Moderne seien marginalisiert gewesen, wie etwa Prostituierte, Witwen, Greisinnen, Lesben, Mordopfer oder passive Passantinnen, die von den männlichen Flaneuren beobachtet werden (Wolff 1985, 41). Aus diesem Grund gäbe es auch keine literarischen oder künstlerischen Zeugnisse weiblicher Flanierender (Wolff nennt lediglich George Sand, bemängelt allerdings, dass diese auch nur Zugang zum öffentlichen Leben hatte, weil sie sich wie ein Mann kleidete) und damit auch keine weibliche, moderne Literatur insgesamt. Wolffs Urteil lautet dementsprechend vernichtend: „There is no question of inventing the *flâneuse*: the essential point is that such a character was rendered impossible by the sexual divisions of the nineteenth century“ (Wolff 1985, 41).

Wolff setzte mit ihrem Aufsatz eine Debatte über weibliche Formen der literarischen Flanerie in Gang, die bis heute anhält. Dabei hat insbesondere die stereotype Annahme, dass es die Figur der Prostituierten oder der Halbweltdame ist, die sich als Ausnahmephänomen im öffentlichen Raum des 19. Jahrhunderts bewegt, Konjunktur. So schreibt beispielsweise noch Rebecca Solnit: „Until the twentieth century women seldom walked the city for their own pleasure, and prostitutes have left us almost no records of their experience.“ (Solnit 2001, 181) Mittlerweile mehrern sich allerdings Stimmen, welche die harsche Abschreibung der Flaneuse widerlegen und darauf aufmerksam machen, dass der öffentliche Raum für Frauen im

19. Jahrhundert weit zugänglicher war, als von Wolff angenommen (cf. Beispielsweise Wilson 1992). Prostitution stehe, so Elizabeth Wilson in ihrer direkten Replik „The Invisible Flâneur“ (1992), in den Texten, die Wolff in ihrer Studie ins Feld führt, vielmehr als Metapher für den Rausch der Warenwelt. Zudem würden in Bezug auf Baudelaire die Beobachtungen eines lyrischen Ichs als historische Dokumente behandelt, ohne die künstlerisch-ästhetisierte Wahrnehmungsebene der Darstellung zu reflektieren (Wilson 1992, 99). Von Griselda Pollock wurde zudem die Kritik angeführt, dass in den ästhetischen Kriterien, die an die Moderne angesetzt werden, bereits ein „particular and gendered set of practices“ stecke (Pollock 1988). Neuere Publikationen bemühen sich somit um eine ‚Rettung‘ der Flaneuse bzw. des Raums, den Frauen in der Öffentlichkeit einnehmen konnten. So untersucht Deborah L. Parsons in *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity* (2000) eine ganze Reihe von Großstadtromanen der Moderne, die von weiblichen Autorinnen geschrieben wurden. Jüngst zeigte zudem Lauren Elkin in *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London* (2015) wie vielfältig weibliche Blicke auf die Stadt sind, und ließ mit George Sand und Virginia Wolff auch (vor-)moderne Autorinnen nicht unerwähnt.

Dieser Paradigmenwechsel wird insbesondere auch dadurch ermöglicht, dass sich in der neueren Flaneur-Forschung insgesamt eine deutliche Abkehr vom Flaneur als Figur verzeichnen lässt. So wird der Flaneur heute vielmehr als „Funktionsform“ (Keidel 2006, 12) verstanden, die einen Text strukturiert und sich eher durch die Wahrnehmungsperspektive einer sich im urbanen Raum bewegenden Erzählinstanz auszeichnet, denn als einfach im Text auftretender Stadtspaziergänger (cf. Neumeyer 1999; Parsons 2000; Gomolla 2009; Thiemann 2019). Dadurch liegt der Fokus insgesamt vermehrt auf der Wahrnehmung und weniger auf konkreten Identitätsmerkmalen der Figur, zu denen selbstredend auch das Geschlecht gehört. Identität, Subjektivität und Subjektkonstitution werden dementsprechend mittels der Flanerie als ‚hybride‘, bewegliche Konstrukte gezeigt (cf. Sauer 2024, 293). Gerade dies ist auch ein Grund dafür, warum der Flaneur – d.h. die Funktionsform – häufig zweierlei Funktionen im Text erfüllt: erstens die Kartierung des Ortes, und zweitens die Kartierung des (urbanen) Ichs, das im Text auftritt und sich im steten Abgleich mit der Umgebung in ein soziales Milieu einordnet oder von ihm abgrenzt. So wundert es kaum, dass Annie Ernaux sich diese Wahrnehmungsperspektive in *Regarde les lumières mon amour* zunutze macht.

Ebenso wenig überrascht auf den zweiten Blick auch der Beobachtungsgegenstadt bzw. der Handlungsort. Denn gerade Kaufhäuser und öffentliche Einkaufszentren werden in den Repliken auf Wolff häufig als Möglichkeitsräume der (historischen) Flaneuse diskutiert, wobei ihnen in der Regel eine maßgebliche Rolle in der Literatur der Moderne zugeschrieben wird. Kaufhäuser wie beispielsweise das *Bon Marché* prägten das großstädtische Leben der Moderne ebenso stark wie die Pariser Passagen und boten dabei weit mehr als nur Konsum. Als Zwischenräume zwischen dem Häuslichen und der Öffentlichkeit befanden sich in ihnen Cafés, es fanden Ausstellungen und erste Modeschauen statt und sie luden zum Verweilen ein (cf. Miller 1981). Insbesondere für Frauen waren sie somit ein wichtiger Ort der städtischen Teilhabe. So stellt Anne Friedberg in direkter Replik zu Benjamin fest:

„The department store may have been, as Benjamin puts it, the flâneur's last coup, but it was the flâneuse's first“ (Friedberg 1993, 34; cf. Schössler 2005).

Zudem fanden sie als Handlungsorte auch Eingang in die Literatur. Ernaux schreibt sich also mit *Regarde les lumières mon amour* durchaus in die lange literarische Tradition durch die Kaufhäuser flanierender Frauen ein – von Denise in Zolas *Au Bonheur des Dames* (1883) bis hin zu Monica Madden in George Gissings *The Odd Women* (1893) (cf. Parsons 2000, 50–51). Auch erinnert Ernaux' Einkaufsflanerie aufgrund der Ich-Perspektive an Virginia Woolfs Essay „Street Haunting. A London adventure“ (2022 [1927]), in dem ein Ich auf der fast schon manischen Suche nach einem Stift durch die Londoner Straßen streift. Ganz ähnlich wie London zu Beginn des 20. Jahrhunderts verströmt der *hypermarché* nicht das unheimliche Gefühl der Entfremdung im Angesicht von Beschleunigung und Konsumüberfluss, sondern stellt sich, im Gegenteil, gerade wegen dieser Attribute als anregend dar. So erinnert sich Ernaux an einer Stelle ausdrücklich an das Gefühl, das sie bei ihren ersten Besuchen im Einkaufszentrum Trois-Fontaines verspürt hat: „une excitation secrète d'être au cœur même d'une hypermodernité dont ce lieu me paraissait l'emblème fascinant. C'était comme une promotion existentielle“ (RLL, 52).

Diese Feststellung korrespondiert mit der Idee einer verstärkten Verschränkung von Lokalem und Globalem, die Augé (2010, 173) in seiner Revision der *non-lieux* auch als „ville-monde“ bezeichnet, d.h. die Globalisierung zeichnet sich auch in einer diverser werdenden lokalen (Raum-)Struktur ab, wie beispielsweise anhand der vorhandenen Waren aus aller Welt in einem Auchan in Clichy-sous-Bois. Vor diesem Hintergrund mag es verwundern, dass Orte des Konsums bislang so wenig innerhalb der Literatur stattfinden. In ganz ähnlicher Manier wie die kultur- und literaturwissenschaftlichen Stimmen vor ihr, die für eine Aufwertung der Auseinandersetzung mit dem Sujet des Kaufhauses für die ästhetische Moderne plädieren, reflektiert Ernaux in *Regarde les lumières mon amour* über die Gründe für die mangelnde Repräsentation dieser Orte in der Literatur. Sie kommt zu folgenden Schlüssen:

Hypothèses, aujourd'hui

1. les supermarchés sont liés à la subsistance, affaire des femmes, et celles-ci en ont été longtemps les utilisatrices principales. Or ce qui relève du champ d'activité plus ou moins spécifique des femmes est traditionnellement invisible, non pris en compte, comme d'ailleurs le travail domestique qu'elles effectuent. Ce qui n'a pas de valeur dans la vie n'en a pas pour la littérature.
2. jusqu'aux années 1970, les écrivains, femmes et hommes confondus, étaient majoritairement d'origine bourgeoise et vivaient à Paris où les grandes surfaces n'étaient pas implantées. (Je ne vois pas Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ou Françoise Sagan faisant des courses dans un supermarché, Georges Perec si, mais je me trompe peut-être.)

(RLL, 43)

Ernaux erkennt also eine doppelte Diskriminierung darin, dass der Supermarkt trotz seiner Relevanz für den öffentlichen Raum literarisch weitestgehend unsichtbar

bleibt, und zwar zum einen auf Achse des Genders, und zum anderen auf Achse des sozial-ökonomischen Milieus. Die Anspielung auf die Hausarbeit macht deutlich, wie eng Weiblichkeit und sozial-ökonomischer Stand miteinander verwoben sind, denn die bürgerlichen Autorinnen (Sarraute, Sagan) sind laut Ernaux ausdrücklich von der Pflicht des Wocheneinkaufs im Supermarkt entbunden. Implizit lässt sich hier auch eine These in Bezug auf die Frage ableiten, warum sich seit dem Ende des 20. Jahrhunderts ein gewisser „renouveau du réalisme“ (Asholt 2013), eine Rückkehr zum Realismus also, verzeichnen lässt: Weil sich seitdem vermehrt Autoren und Autorinnen etablieren konnten, die sich aufgrund ihrer eigenen Herkunft außerhalb der Bourgeoisie bewegen.

Ernaux verortet sich mit *Regarde les lumières mon amour* explizit als Frau der Mittelklasse – weniger als Autorin. Als Repräsentantin ihrer Klasse begibt sie sich auf Spurensuche nach den Markern, die sie und andere an dem Ort, an dem sich exemplarisch die Zugehörigkeit zum Milieu herauskristallisiert, auszeichnen (cf.. zur Spurensuche: Demanze 2019). Dies unterstreicht sie zusätzlich in einer späteren Passage:

Les super- et hypermarchés demeurent une extension du domaine féminin, le prolongement de l'univers domestique dont elles assurent la bonne marche régulière, parcourant les rayons avec, en tête, tout ce qui manque dans les placards et le frigo, tout ce qu'elles doivent acheter pour répondre à la question réitérée, qu'est-ce qu'on va manger ce soir, demain, la semaine entière. (RLL, 51)

Der *hypermarché* wird somit zum Ort, an dem die sonst in der Unsichtbarkeit des Privaten ausgeführte Care-Arbeit in den öffentlichen Raum übergreift und damit sichtbar wird.

Dies spiegelt sich auch im Warenangebot der Spielzeugabteilung, die, wie Ernaux feststellt, die geschlechtsspezifische Einteilung von öffentlichem und privatem Raum unterstreicht. Die Autorin beobachtet dort, wie sich schon Kinder vor bestimmtem, nach Geschlecht stereotyp eingeteiltem Spielzeug gruppieren: „Aucune fille devant les voitures et les panoplies de Spiderman, aucun garçon devant les Barbies, les Hello Kitty, les poupons Rik et Rok qui pleurent“ (RLL 33). Die Autos stehen dabei deutlich für die Öffentlichkeit, die Fortbewegung und den Fortschritt, die Waffen für Stärke, Führung und Aggression, während die Puppen das Häusliche, weibliche Schönheitsideale und die Care-Arbeit innerhalb der Familie abbilden. Dadurch dass es sich bei den Beobachteten um Kinder handelt, wird implizit auf die Sozialisierung angesprochen, d.h. auf den Umstand, dass die binäre Geschlechtereinteilung nicht natürlich ist, sie ist nicht angeboren. Vielmehr wird die binäre Geschlechtertrennung des Raums (und damit metaphorisch gesprochen die Gesellschaft) durch die immer wiederkehrende Wiederholung der Symbolik – selbst in einem solch alltäglichen Raum wie dem Einkaufszentrum – angelernt und gefestigt.

Care-Arbeit, so sichtbar sie im *hypermarché* auch sein mag, erfährt allerdings nicht wirklich eine Aufwertung dadurch, dass sie in diesem Raum öffentlich wird. Denn abgesehen von Ernaux' expliziten Reflexionen zur geschlechtsspezifischen Einteilung des öffentlichen Raums und Lebens gibt es immer wieder Passagen, die zudem die allgemeine gesellschaftliche Machtstruktur entlarven, die sich in den

Raum einschreibt. So wird immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass die Architektur des Mall-Gebäudes sich am Konsum an sich und nicht an den Konsument:innen orientiert. Bei näherem Hinsehen finden sich im gesamten Gebäude kaum Plätze, die nicht zum Konsum zwingen, im Gegenteil, „[I]’hyper est prévu pour la circulation la plus efficace.“ (RLL, 32) Selbstredend geht damit auch einher, dass diejenigen, die aufgrund ihrer ökonomischen Situation kaum oder gar nichts konsumieren können, aus dem Raum verdrängt werden.

Weiblichkeit wird auf diese Weise, zumindest liegt dieser Schluss nach der Lektüre von *Regarde les lumières mon amour* nahe, immer mit Konsum in Verbindung gebracht. Oder schärfer formuliert: Das Weibliche konsumiert, das Männliche verdient daran. Während es allgemein die globalen Player sind, die den Raum bestimmen, sind es primär die Care-Arbeit-Leistenden, d.h. in erster Linie die weiblichen Mitglieder der (französischen) Gesellschaft, die zum passiven Konsum angeregt werden sollen. Diejenigen also, welche die unsichtbare Arbeit des täglichen Lebens verrichten. Somit sind es gerade die stereotyp weiblichen Orte, die in der Literatur unsichtbar gemacht werden.

Ernaux macht durch die Beschreibungen in *Regarde les lumières mon amour* deutlich, dass sie den Annahmen der Feministischen Stadtkritik folgt und damit auch im *hypermarché* in Clichy-sous-Bois einen binär aufgeteilten Raum erkennt, in dem sich Männlichkeit und Weiblichkeit gegenüberstehen. In ihrer Analyse des Raums kommen immer wieder Eigenschaften zur Sprache, welche die Machtstrukturen des Raums aufdecken. Sie zeigt dabei nicht nur, dass sozio-ökonomische Faktoren den Raum strukturieren, sondern eben auch solche, die dazu dienen, Weiblichkeit im öffentlichen Raum (subtil) abzuwerten. Doch ist der Blick, mit dem Ernaux den *hypermarché* betrachtet, auch ein dezidiert ‚weiblicher Blick‘ auf die Stadt?

3. *Regarde les lumières mon amour – ein weiblicher Blick auf die Stadt?*

Annie Ernaux ist, wie bereits eingangs dargelegt, eine Autorin, deren Gesamtwerk durch einen sozialkritischen und auch feministischen Blick gefärbt ist. Mit *Regarde les lumières mon amour* schreibt sie sich zudem in eine lange Tradition von Flanierenden ein, welche die metaphorischen Randgebiete der Großstädte in die Literatur überführen, angefangen mit Baudelaire als Ur-Flaneur. Dass sie sich dabei bewusst für die Shopping Mall bzw. den *hypermarché*, zumal einen in einer Pariser Banlieue, entscheidet, stellt eine geschickte Überführung der für die literarische Flanerie seit der Moderne geltenden Eigenschaften in die Postmoderne dar. Da es sich beim Flaneur bzw. der literarischen Flanerie um eine Funktionsform handelt, die das im Text dargestellte Subjekt stets im Abgleich mit der (urbanen) Umgebung hervortreten lässt, ist sie prädestiniert dafür, die soziologische Erkundung in eine (literarische) Sprache zu fassen. Deshalb mag es kaum überraschen, dass Ernaux diese Form der Raum-Subjekt-Erkundung wählt, denn der Schwellenbereich zwischen Außen und Innen, zwischen Ich und dem Anderen korrespondiert mit dem *je transpersonelle*, das die Autorin für ihr Schreiben einführt. *Regarde les lumières*

mon amour kann demnach als exemplarisch für die bewegliche Suchbewegung gelten, die Ernaux mit ihrem Schreiben auslöst.

Ihre feministische Prägung zeigt sich in der Auswahl der Themen, wie auch in ihren Reflexionen zum Feminismus und dem Schreiben allgemein. So nennt sie neben Bourdieus Gesamtwerk immer wieder *Le Deuxième Sexe* (1949) von Simone de Beauvoir als Initiationsmomente für das eigene Schaffen (cf. Ernaux 2011, 94). Und ja, es lässt sich nicht leugnen, dass Ernaux mit *Regarde les lumières mon amour* Schicht für Schicht die Verwobenheit von Konsum, Weiblichkeit und dem sogenannten *gendered space* aufdeckt. Dies ist ein durchaus feministischer Blick, mit dem auch die Literaturgeschichtsschreibung hinterfragt wird, wenn beispielsweise immer wieder darauf hingewiesen wird, dass es gerade die stereotyp weiblichen Räume sind, die literarisch wenig Beachtung finden. Dass auch sogenannte literarische Räume nicht losgelöst von Machtstrukturen zu betrachten sind, die sich in der Gesellschaft abzeichnen, wird auch in der jüngeren Literaturwissenschaft diskutiert (cf. Würzbach 2001).

Ernaux greift mit ihrem Tagebuch einer Konsumentin genau diese Diskurse auf und reflektiert sie am Beispiel des dargestellten Auchan-Hypermarchés. Doch ist zu bezweifeln, dass sie selbst ihren Blick auf den *hypermarché* als dezidiert ‚weiblichen‘ Blick bezeichnen würde, denn gegen ein solches Etikett hat sie sich seit jeher gewehrt. So gibt sie noch in *Écriture comme un couteau* (2011), dem in Buchform veröffentlichten E-Mail-Austausch mit dem Schriftsteller Frédéric-Yves Jeannet an:

[...] [J]e n'aime figurer dans la rubrique ‚écriture féminine‘. Il n'y a pas de division de la littérature intitulée ‚écriture masculine‘, c'est-à-dire rattachée au sexe biologique ou au genre masculin. Parler d'écriture féminine, c'est de facto faire de la différence sexuelle – et seulement pour les femmes – une détermination majeure à la fois de création et de réception : une littérature de femme pour les femmes. (Ernaux 2011, 90)

Angesichts dessen wäre es vielleicht angebrachter von einem ‚feministischen‘ Blick auf die Stadt zu sprechen, als von einem ‚weiblichen‘. Denn ja, was sie in *Regarde les lumières mon amour* beschreibt, steht in der Tradition feministischer Literatur- und Kulturwissenschaften. Ernaux’ Flanerie ist zudem deutlich gefärbt von den Ansätzen der Feministischen Stadtkritik. Die Kritik, die Ernaux oben an die Eingruppierung von Literatur als ‚weibliche Literatur‘ anführt, lässt sich allerdings auch für die Stadtliteratur und literarische Flanerien allgemein geltend machen und ist eine durchaus relevante. Trägt eine besondere Markierung solcher Texte als ‚weibliche Flanerie‘ oder ‚weibliche Stadtbetrachtungen‘ zur Sichtbarmachung bei? Oder werden damit Geschlechtsdifferenzen – und damit auch Machstrukturen aufgrund von Gender-Zuschreibungen – zusätzlich manifestiert?

Diese Fragen lassen sich nicht pauschal beantworten. Sie regen allerdings zum Nachdenken an. Insbesondere darüber, warum, wie Ernaux es in *Regarde les lumières mon amour* beschreibt, auch heute noch binäre Geschlechtsstrukturen einen großen Einfluss auf die Gestaltung des öffentlichen Raums haben. Auch lassen sich Reflexionen darüber anschließen, was zur literarischen Flanerie gezählt wird oder was wir allgemein als Kriterien an die Hochliteratur stellen. Wo endet die Flanerie und wo beginnt die soziologische Recherche? Was begreifen wir zudem als

poetischen bzw. erzählenswerten Raum? Was als erzählenswertes literarisches Thema? Was ist der Analyse wert? Ernaux beweist: Mit der richtigen Brille lässt sich vieles ergründen und sichtbar machen – und sei das Betrachtete noch so alltäglich.

Bibliographie

- ASHOLT, Wolfgang. 2013. „Un renouveau du ‚réalisme‘ dans la littérature contemporaine?“. *lendemains* 150-151, 22-35.
- AUGE, Marc. 2009 [1992]. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- AUGE, Marc. 2010. „Retour sur les « non-lieux ». Les transformations du paysage urbain.“ *Communications* 87, 171-178.
[<https://doi.org/10.3917/commu.087.0171>](https://doi.org/10.3917/commu.087.0171)
- BECKER, Ruth. 2008. „Raum: Feministische Kritik an Stadt und Raum.“ In *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, ed. Ruth Becker & Beate Kortendiek, 798–811, Wiesbaden: Springer.
- BENJAMIN, Walter. 1974. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BAUDELAIRE, Charles. 1976. „Le peintre de la vie moderne“. In *Œuvres complètes*, Bd. 1, ed. Claude Pichois, 683–724, Paris: Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles. 1975. „Les Fleurs du Mal“. In *Œuvres complètes*, Bd. 1, ed. Claude Pichois, 1–176, Paris: Gallimard.
- BEAUVOIR DE, Simone. 1949. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard.
- BOURDIEU, Pierre. 1993. *La Misère du monde*. Paris: Seuil.
- BOURDIEU, Pierre. 2023 [1982]. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre. 2004. *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris: Raison d’Agir.
- DEMANZE, Laurent. 2019. *Un nouvel âge de l’enquête. Portraits de l’écrivain contemporain en enquêteur*. Saint-Denis: Corti.
- ELKIN, Lauren. 2015. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. New York: Macmillan.
- ERNAUX, Annie. 1983. *La place*. Paris: Gallimard.
- ERNAUX, Annie. 1988. *Une femme*. Paris: Gallimard.
- ERNAUX, Annie. 1991. *Passion simple*. Paris: Gallimard.
- ERNAUX, Annie. 1993. *Journal du dehors. 1985-1992*. Paris: Gallimard.
- ERNAUX, Annie. 2000. *L’événement*. Paris: Gallimard.
- ERNAUX, Annie. 2000. *La Vie extérieure. 1993-1995*. Paris: Gallimard.
- ERNAUX, Annie. 2011. *L’écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris: Gallimard.
- ERNAUX, Annie. 2014. *Regarde les lumières mon amour*. Paris: Seuil.
- ERNAUX, Annie. 2016. *Mémoire de fille*. Paris: Gallimard.
- ERNAUX, Annie. 2018. *Erinnerung eines Mädchens*. Berlin: Suhrkamp.
- ERNAUX, Annie. 2019. *Vers un je transpersonnel*. [<https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/vers-un-je-transpersonnel/>](https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/vers-un-je-transpersonnel/) [11.11.2025].
- ERNAUX, Annie. 2019. *Der Platz*. Berlin: Suhrkamp.
- ERNAUX, Annie. 2019. *Eine Frau*. Berlin: Suhrkamp.
- ERNAUX, Annie. 2021. *Das Ereignis*. Berlin: Suhrkamp.
- ERNAUX, Annie. 2022. *Le jeune homme*. Paris: Gallimard.
- ERNAUX, Annie. 2023. *Der junge Mann*. Berlin: Suhrkamp.
- ERNAUX, Annie. 2024. *Eine Leidenschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- FRIEDBERG, Anne. 1993. *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley [u.a.]: University of California Press.
- GISSING, George. 2008 [1893]. *The Odd Women*. Oxford: Oxford University Press.
- GOMOLLA, Stephanie. 2009. *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*. Würzburg:

- Königshausen & Neumann.
- HONDL, Kathrin. 2014. „Das ‚Parlament der Unsichtbaren‘.“ *Deutschlandfunk* 14.2.2024 <<https://www.deutschlandfunk.de/frankreich-das-parlament-der-unsichtbaren-100.html>> [11.11.2025].
- KEIDEL, Matthias. 2006. *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- LEPENIES, Wolfgang. 2014. „Internet-Projekt. Wahre Romane zur Rettung der Demokratie.“ *Welt online*, 28.1.2014 <<https://www.welt.de/kultur/article124314606/Wahre-Romane-zur-Rettung-der-Demokratie.html>> [11.11.2025].
- MILLER, Michael Barry. 1981. *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store. 1869-1920*. Princeton: University Press.
- NEUMEYER, Harald. 1999. *Der Flaneur. Konzeption der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- NobelPrize.org. *Nobel Prize in Literature 2022*. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/summary/>> [11.11.2025].
- ORTHEIL, Hanns-Josef. 1986. „Der lange Abschied vom Flaneur.“ In *Merkur* 40, 30–42.
- PARSONS, Deborah L. 2000. *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*. Oxford: Oxford University Press.
- PEREĆ, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*. Paris: Gallimard.
- PEREĆ, Georges. 1975. „Tentative d'épuisement d'un lieu parisien.“ *Cause commune* 1, 59–108.
- POLLOCK, Griselda. 1988. *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of art*. London: Routledge.
- ROSANVALLON, Pierre. 2014. *Le Parlament des invisibles*. Paris: Seuil.
- SAUER, Lea. 2024. *Stadt in Bewegung. Flanerie und Subjektivität im Gegenwartsroman*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- SCHÖSSLER, Franziska. 2005. „Die Konsumentin im Kaufhaus. Weiblichkeit und Tausch in Émile Zolas Roman *Au Bonheur des Dames*.“ In *Tauschprozesse. Kulturwissenschaftliche Abhandlungen des Ökonomischen*, ed. Mein, Georg & Franziska Schössler, 245–274, Bielefeld: transcript.
- SIMMEL, Georg. 1995. „Die Großstädte und das Geistesleben“. In *Gesamtausgabe*, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen, 1901–1908, ed. Kramme, Rüdiger, Angela Rammstedt & Otthein Rammstedt, 116–131, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- SOLNIT, Rebecca. 2001. *Wanderlust. A History of Walking*. London/New York: Verso.
- THIEMANN, Jule. 2019. *(Post-)Migrantische Flanerie. Transareale Kartierungen in Berlin-Romanen der Jahrtausendwende*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- VIART, Dominique. 2019. „Les littératures de terrain.“ *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne] 18, mis en ligne le 15 juin 2019 <<http://journals.openedition.org/fixxion/1275.1-15>> [25.9.2025].
- WILSON, Elizabeth. 1992. „The Invisible Flâneur.“ *New Left Review* I/191, 90–110.
- WOLFF, Janet. 1985. „The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity.“ *Theory, Culture, Society* 2, 37–46.
- WOOLF, Virginia. 2022 [1927]. *Street Haunting. A London Adventure*. London: Penguin Classics.
- WÜRZBACH, Natascha. 2001. „Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung.“ In *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*, ed. Helbig, Jörg. 105–129. Heidelberg: Winter.

Jacqueline Maria Broich

A la escucha de las voces de mujeres. En écoutant les voix des femmes.

Mit Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal unterwegs in der Stadt – weibliches Erzählen im urbanen Raum als (mögliches) Substrat literarästhetischen Lernens

Jacqueline Maria Broich

ist Literaturwissenschaftlerin und Fachdidaktikerin am Romanischen Seminar der Universität zu Köln und Oberstudienrätin am Gymnasium.
j.m.broich@uni-koeln.de

Zusammenfassung

Ziel dieses Beitrags ist es, anhand exemplarischer Textstellen aus einschlägigen Werken von zwei Autorinnen der zeitgenössischen spanischen und französischen Literatur (Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal) spezifisch weibliche Stimmen und Blicke auf die Stadt zu analysieren, um den Zusammenhang zwischen den räumlichen Konzepten *non-lieu*, *lieu anthropologique*, *hétérotopie* und *terrain vague* sowie verschiedenen Formen von Affekt-, Imaginations- und Möglichkeitsräumen zu beleuchten. Zu diesem Zweck wird von einer starken Interdependenz zwischen urbanem Raum und Figurenperspektive ausgegangen. Hierfür werden individuelle Nutzungsweisen, Bewegungs-muster und Aneignungsmodi durch die weiblichen Subjekte in den Blick genommen bzw. gehört. Mithilfe eines Aufgabenapparates zum globalen, selektiven, detaillierten und inferierenden Hörverstehen zeigt sich schließlich im Rahmen literaturdidaktischer Seitenblicke und Zwischentöne ganz konkret, inwiefern (syn)ästhetisches Erfahren zum emotiven Lernen an exemplarisch romanischer, dezidiert weiblicher Literatur des 21. Jahrhunderts beitragen und motivieren kann.

Keywords: emotives Lernen – *non-lieu* – Raum und Bewegung in Literatur – Stadt – *terrain vague* – weibliche Stimmen

Abstract

The aim of this article is to analyse specifically female voices and perspectives on the city using exemplary passages from relevant works by two authors of contemporary Spanish and French literature (Lucía Lijtmaer and Maylis de Kerangal) in order to shed light on the connection between the spatial concepts of *non-lieu*, *lieu anthropologique*, *hétérotopie*, *terrain vague* and various forms of spaces of affect, imagination and possibility. To this end, it is assumed that urban space and the character's perspective are interdependent. Thus, individual use, patterns of movement and modes of appropriation by the female subjects are analysed and listened to. With the help of a task apparatus for global, selective, detailed and inferential listening comprehension, the extent to which (syn)aesthetic experience can contribute to and motivate emotive learning from decidedly feminine Romance literature of the 21st century is concretely shown in the context of literary didactic (marginal) perspectives and nuances.

Keywords: emotive learning – *non-lieu* – space and movement in literature – city – *terrain vague* – female voices

Weibliche Blicke und Stimmen der Gegenwart

„Je réclame la liberté à grands cris!“ Dies schrieb die französische Bildhauerin und Malerin Camille Claudel 1927 in einem Brief an ihren Bruder, den Dichter Paul Claudel, und meinte damit nicht (mehr) ihr Sich-Lösen von Auguste Rodin, der bis 1893 ihr Lehrer und Geliebter gewesen war. Natürlich flehte sie ihren Bruder an, sie aus der Heilanstalt zu entlassen, in die sie 1913 eingewiesen worden war. Aber welche Freiheit meinte sie noch? Doch wohl die des freien Schaffens! Ein Ausdruck ihres Wunsches, gar ein Traum, den sie immer anstrebe.

In eine ähnliche Richtung bewegt sich die Kurzgeschichte „The Story of an Hour“ (1894) von Kate Chopin, in der die Protagonistin Louise Mallard die Nachricht vom Tod ihres Mannes (verursacht durch ein Zugunglück) erhält. Nach Schock, Trauer und anfänglichem Beweinen, geht sie in ihr Schlafzimmer, öffnet das Fenster und sieht den Frühling in seiner ganzen Pracht. Plötzlich verändert sich etwas in ihr und sie spürt das starke Gefühl von Zuversicht, denn sie ist nicht länger dem Willen anderer ausgeliefert. Sie sieht sich frei an Körper, Geist und Seele. Im 21. Jahrhundert benötigt die Mehrheit der Frauen die Todesnachricht ihres Mannes natürlich gar nicht, um bei sich selbst zu sein und um sich sowohl persönlich als auch in der Gesellschaft frei entfalten zu können.

Diese grundlegenden Veränderungen, die sich vornehmlich im 20. Jahrhundert vollzogen, waren in vielerlei Hinsicht weitreichend: Man ebnete den Weg dafür, dass das Schaffen, die Veröffentlichung, sogar die Aufführung von Werken, die von Frauen geschrieben wurden, *peu à peu* Pfade der Normalität fanden. Abgesehen von der kommerziellen Zweckmäßigkeit hat man nun endlich Zugang zu einer beträchtlichen Anzahl von qualitativ hochwertigen Werken, die von Frauen verfasst wurden. Und neben dem Wieder-Hören von Stimmen, die im Schatten zum Schweigen gebracht worden waren, hat sich ein berechtigtes Interesse daran entwickelt, zu wissen, was Frauen tun und sagen und aus welchem Grund. Wir befinden uns im 21. Jahrhundert in einem Prozess der Normalisierung, in dem die Qualität eines *Œuvre* anerkannt wird und kein Verdacht entsteht, dass ein Werk nur aufgrund des Geschlechts der Person, die es produziert, interessant ist (cf. Ayete Gil et al. 2024, 10).

Gegenwärtig sehen wir folglich eine reichhaltige, innovative und mutige von Frauen verfasste Literatur, die intensiv übersetzt wird. Das Augenmerk bei der Suche nach exemplarischen Texten für die vorliegende Analyse lag auf den Werken möglichst jüngerer Frauen aus der Romania, weil der gegenwärtige Stand des weiblichen Schreibens gemessen und gleichzeitig Distanz zu einem gewissen symbolischen Gewicht der Reife gewahrt werden soll. Bei einer ersten Textauswahl ließ sich feststellen, dass einige Werke sowohl von der Thematik als auch von der Herangehensweise her berührend, gar herzzerreißend waren. Nach einer Verfeinerung der literarischen Erkundungen kristallisierte sich heraus, dass einige Texte, ohne miteinander in Beziehung zu stehen, schmerzhafte Realitäten ausdrückten, deren künstlerische Darstellung sogar verstörend war. Zunächst konnten zwei allgemeine thematische Schwerpunkte ausgemacht werden:

Zum einen fokussieren die modernen weiblichen Stimmen der Romania immer wieder auftauchende familiäre Beziehungen, die als Schicksal verstanden werden, mit dem man *in persona* unerwartet zusammenstößt. Des Öfteren präsentieren sich die familiären Verflechtungen als ein sich sukzessiv zersetzender oder schon explodierter Kern, wobei die Explosion mitunter als Sprengung gedeutet werden könnte. Die Gründe hierfür wurzeln tief: der Verlust traditioneller Bezugspunkte, das Aufbegehren der Frauen, zumeist offen, sei es individuell oder kollektiv, der Überdruss, weiterhin (vorbestimmte) Rollen einnehmen zu müssen, die einem Freiheit, Kreativität und die Luft zum Atmen nehmen.¹ Zum anderen zeigt sich eine gewisse Reflexion über die Form(en): Was lässt sich wahrnehmen? Und wie sollte es wahrgenommen werden? Das Schreiben und Sprechen, Lesen und Hören über unsere Sinne ist eine Möglichkeit, Geschichten der Körperlichkeit zu erzählen. Zum Vorschein kommt der Schmerz, auch jener der Sprache, sowie die Notwendigkeit, nach einer anderen Schrift, einer passenderen Stimme zu suchen. Ein Schreiben, das in vielen Fällen exzessiv ist, ohne Beschönigung, hart, wahr und weit entfernt von jeder bescheidenen Weiblichkeit. So als habe man sich seiner Ketten entledigt und könne nur noch unter dem Eindruck schaffen, den diese zuvor hinterlassen haben.

Hier nun zwei Beispiele für die enorme Vitalität und Vielfalt der Stimmen, welche ihrerseits Erfahrungen und Genres vermischen und aus dem Besonderen Kunst machen, um unsere Gegenwart in eine Form zu gießen (cf. Ayete Gil et al. 2024, 11). (1°) Die Echtheit der Protagonistinnen, (2°) die angelegte Polyphonie in den Werken der beiden Autorinnen, (3°) ihre lexikalische Präzision sowie (4°) ihre formale Offenheit bilden auf den ersten Blick schon eine augenscheinliche Schnittmenge zwischen Lijtmaer und de Kerangal, die sukzessiv erweitert werden wird.

Um nicht allzu eklektisch zu verfahren, gilt es nun, die Argumentationslinien, die dieser Beitrag zu verbinden sucht, zu explizieren und näher zu erläutern: Erstens rückt ein dezidiert weibliches Erzählen in den Vordergrund, das sich sowohl in der Inszenierung von Weiblichkeitsskursen als auch in der narrativen und semantischen Vergegenwärtigung weiblicher Stimmen konkretisiert. Die Stimmen der Protagonistinnen Lijtmaers und de Kerangals werden dabei als paradigmatische Artikulationen einer weiblichen Perspektive verstanden, die zugleich Distanzierungs- wie auch Aneignungsgesten gegenüber tradierten Rollen, Bewegungsmustern und Handlungen leisten. Zweitens stehen erzählte (peri)urbane Räume im Zentrum, deren narratologische Analyse und Erschließung zur Diskussion raumtheoretischer Konzepte (*non-lieu*, *lieu anthropologique*, *lieu de mémoire*, *hétérotopie*, *xénotopie*, *terrain vague*) führen wird, wobei zu zeigen ist, dass Lijtmaer und de Kerangal urbanen Raum nicht einfach nur minutiös beschreiben, sondern diesen durch die Blicke und Stimmen ihrer Protagonistinnen erst synästhetisch konstituieren. Zusätzlich wird relevant, in welchem Maße der spezifische Raum identitätsstiftend (oder -verweigernd) für die jeweilige Protagonistin sein kann. Drittens eröffnet sich

¹ Exemplarisch soll hier die andalusische Dichterin, Rapperin, Frauenrechtlerin und Politologin Gata Cattana (1991–2017) genannt werden, der auch posthum immer noch eine signifikante Rolle in der Bewegung des *Feminismo* und der *Resistencia* zugeschrieben wird (cf. Pinilla Alba 2024, 60–64).

die Aussicht eines sinnlich induzierten und affektiv erlebten literarischen Lernens im Fremdsprachenunterricht (Spanisch und Französisch), das an ausgewählten Textstellen weiblicher Stimmen und Blicke bei Lijtmaer und de Kerangal ansetzt. Daraus ergibt sich synthetisierend die These, dass literarische Räume, in denen weibliche Stimmen und (Peri)Urbanität narrativ verschränkt werden, ein großes Potenzial für reflexives, kritisches, synästhetisches und emotives Fremdsprachenlernen bergen. All diese Linien werden im Laufe des Beitrags systematisch aufgegriffen, miteinander verquickt, zunächst in ihrer literaturwissenschaftlichen und anschließend in ihrer literaturdidaktischen Hören- und-Verstehens-Dimension entfaltet.

Mit Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal unterwegs in der Stadt

Auf einen Streifzug durch die Stadt beziehungsweise durch vielgestaltige spezifische städtische Räume nehmen uns jetzt die beiden zeitgenössischen Autorinnen mit: zum einen Maylis de Kerangal (*1967 in Toulon), die nach ihrer Kindheit in Le Havre in Paris wohnt, Tochter eines Seemanns und Enkelin eines Kapitäns ist, weshalb laut eigenen Angaben dem Element Wasser in ihrem *Œuvre* eine bedeutsame Rolle zukommt, die Philosophie, Geschichte und Ethnologie studiert, zeitweilig in Colorado (USA) lebt und als Schriftstellerin² und Teil des Kollektivs *Inculte* tätig ist; sowie zum anderen Lucía Lijtmaer Paskvan (*1977 in Buenos Aires), die in Barcelona aufwächst, Anglistik und Journalismus studiert, als Publizistin für *El País* und *El Diario* und zusammen mit Isa Calderón als Podcasterin arbeitet, das Festival *Princesas y Darth Vaders* kuratiert, als Schriftstellerin, Übersetzerin und Dozentin an der *Universidad de Barcelona* tätig ist und die sich selbst als Feministin, Popkultur- und Gender-Forscherin beschreibt.³

Dem Wasser von Maylis de Kerangal wird nun das Feuer von Lucía Lijtmaer gegenübergestellt. Beide Autorinnen weisen sich in Interviews (cf. Francisco 2015, Entrevista a Lucía Lijtmaer) und Lesungen (cf. Maylis de Kerangal im Literaturhaus Köln, 2024) explizit das jeweilige Element zu, mal durch autobiographische Allusion, mal autofiktional in Teile ihrer Werke integriert.

² Ihr Gesamtwerk umfasst u.a. *Je marche sous un ciel de traîne* (2000); *La Vie voyageuse* (2003); *La Rue* (2005); *Ni fleurs ni couronnes* (2006); *Dans les rapides* (2007); *Corniche Kennedy* (2008); *Naissance d'un pont* (2010); *Tangente vers l'est* (2012); *Réparer les vivants* (2014); *À ce stade de la nuit* (2014); *Un chemin de tables* (2016); *Un monde à portée de main* (2018); *Kiruna* (2019); *Canoës* (2021); *Un archipel* (2022); *Jour de ressac* (2024).

³ Zu ihren Werken gehören u.a. *Quiero los secretos del Pentágono y los quiero ahora* (2015); *Casi nada que ponerte* (2016); *Cultura en tensión* (2016); *Yo también soy una chica lista* (2017); *Ofendiditos* (2019); *Cauterio* (2022). Lijtmaer äußert sich in einem Interview zu ihrem (literarischen) Feminismus wie folgt: „Mientras siga existiendo un día de la mujer; mientras a mí me sigan invitando a hablar de las mujeres en el periodismo y no simplemente de periodismo; mientras me sigan preguntando si existe una literatura femenina; mientras cumplamos un papel anecdótico seguiremos siendo vistas como un gueto. Yo no tengo ningún problema en hablar de género porque me interesa, pero sé escribir y hablar sobre muchas más cosas. No somos un colectivo, ¿qué es eso de ‘colectivo de las mujeres’?, somos la mitad de la población“ (Francisco, Mercedes de, 2015).

Suhrkamp bewirbt Lijtmaers jüngstes Werk *Cauterio* (2024) als „einschneidende Geschichte über weibliche Selbstbehauptung [...] ein Fest der Verdammten – zwei Frauen, die vier Jahrhunderte versetzt leben, streben nach der Befreiung aus dem Patriarchat“ (Lijtmaer 2024, Klappentext Suhrkamp). *Cauterio* ist ein Roman über die Flucht vor dem Schmerz als eine Form des Überlebens und über die Rebellion gegen zeitgenössische Geschlechterrollen, ein Roman, der in zwei verschiedenen Zeiten spielt, mit zwei verschiedenen Frauen unterschiedlichen Alters: Die eine Hauptfigur ist Deborah Moody aus dem 17. Jahrhundert, die sich gezwungen sieht, London zu verlassen, in die nordamerikanischen Kolonien von Massachusetts verbannt wird, schließlich – von Priestern geächtet – ihre eigene Gemeinde gründet und damit die ersten Umrisse des heutigen Brooklyns zeichnet. Die andere Protagonistin ist eine Figur der Gegenwart (Sommer 2014), die in den Jahren der wirtschaftlichen Krise in Barcelona lebt, vor kurzem verlassen, somit jedoch aus einer toxischen Beziehung befreit wurde, nach Madrid flieht und „wie ein Zombie“⁴ durch die Stadt streift. Als Rezipient*in fragt man sich unweigerlich, was diese beiden Frauen verbindet und warum sie alles hinter sich lassen, um wieder ganz von vorn zu beginnen. Die beiden ineinander verschrankten Geschichten handeln von Angst, Bigotterie und Rache, sowohl von Hexen als auch von Heilerinnen. Denn im Roman gelingt es den Figuren, die beide zunächst eine gewisse Verzweiflung spüren, sich durch Rache zu kurieren. Für Lucía Lijtmaer scheint Rache ein überaus interessantes literarisches Motiv zu sein, vor allem, so kommentiert sie gegenüber dem Verlag *Anagrama* in Barcelona, wenn diese von Frauen ausgeführt werde. Rache fasziniert Lijtmaer in der Fiktion deshalb, weil die Autorin sie für heilsam hält. Raumsemantisch steht der Ort Salem in der Erzählung *Cauterio* für eine mögliche neue Welt, in der es weiblichen Figuren sogar gelingt, Landbesitzerinnen zu werden, diametral der Stadt Barcelona gegenüber, der ein Zusammenbruch apokalyptischer Art droht.⁵ Im Gegensatz zum eher humorvollen Podcast *Deforme semanal ideal total* der Autorin verlangt *Cauterio* eine Tiefe, gar einen Tiefgang in den Stimmen der Figuren, zu dem Lijtmaer beim Schreiben laut eigenen Angaben nur am frühen Morgen gelangt, bevor Lärm und Hektik des Großstadtalltags aufkommen. Dennoch haben die Entstehungsprozesse etwas gemein, da es für Lijtmaer immer auch einen Moment des Humors gibt im Schmerz der Charaktere. Im Roman, so die Autorin, existiert jedoch eine Ruhe, die ein Podcast weder hat noch benötigt. Das Sujet der (*mujer*) *loca* in Kunst, Musik und Literatur fasziniere sie gleichermaßen, weil die Idee der „verrückten Frau“ die eines subversiven

⁴ Zitat von Lucía Lijtmaer aus ihrem Interview mit dem Verlag *Anagrama*, Barcelona, 21.03.2022: „[...] vaga por la ciudad como un(a) zombi [...]“.

⁵ Auffallend analog hierzu siehe Costas, Ledia. 2024. *Piel de cordero*. Barcelona: Planeta (Destino/Áncora y Delfín): „Catalina, que pertenece a una estirpe de brujas en los últimos años de la Inquisición, se cría en Merlo, en una consulta a donde acuden enfermos con todo tipo de dolencias. La joven hereda de su abuela Elvira el oficio y los saberes sobre plantas medicinales. Pero un acontecimiento desata su huida y provoca un cambio radical en su existencia que conlleva una misión: salvar a un niño. Lola, una mujer del siglo XXI que está atravesando una crisis, entra en contacto con unas fuerzas que no comprende. La ruptura con su pareja, sus dudas sobre la maternidad y el desbloqueo de recuerdos que había olvidado le provocan un colapso. Las vidas de Catalina y Lola, separadas por más de dos siglos, se conectan por un apocalipsis personal. Ambas tienen la pulsión de rebelarse y romper con la fatalidad a través de esta historia que hará que se tambaleen los límites del escepticismo“ (cf. texto de presentación).

Körpers sei, der nicht einfach gezähmt oder gebändigt werden könne. Jemand, die*der aus der Norm ausbreche, ziehe Lijtmaer jenseits der politischen Satire-Lesarten an, welche natürlich auch möglich seien. Die Autorin erläutert im Interview ferner, dass der Gedanke an psychische Krankheiten und die Frage nach der mentalen Gesundheit in unser aller Leben heutzutage sehr präsent seien. Sie denke jedoch, man könne und sollte die Kunst und die Literatur, die es bereits über *mujeres locas* gebe, auf eine neue Art lesen. Das ist es nämlich, was sich in der Erzählung darüber, was es heißt, eine „verrückte Frau“ zu sein, verändere. Lijtmaer eruiert im Gespräch außerdem, was es wohl genau bedeute, dass ihre Protagonistin Moody verrückt sei; was ist denn nun wirklich los mit ihr? In *Cauterio* finden sich ergo Geschichten von Frauen über die Solidarität zwischen weiblichen Figuren jenseits der Verzweiflung, über die Idee, dass die Liebe manchmal wie eine Falle wirkt und dass vielleicht eine optimistischere Zukunft, oder eine Art Zuversicht, in einer Vereinigung, schlicht im Zusammensein gefunden werden kann (cf. Anagrama (Editorial), 2022).

Mit Lucía Lijtmaer bei ZARA: *Cauterio* – vom *non-lieu* zum Proust'schen Sehnsuchtsort

Es dürfte konsensfähig sein, dass Einkaufszentren Nicht-Orte *par excellence* sind, da sie im Allgemeinen als gesichtslose, austauschbare Konsumzonen gelten. Diesen Übergangsorten spricht der französische Ethnologe Marc Augé aufgrund ihrer Funktion als Durchgangsbereiche, an denen sich niemand für längere Zeit aufhält, und ihrem Mangel an sozialer Interaktion die Eigenschaften eines *lieu anthropologique* ab. Das fünfte Kapitel von *Cauterio*, mit „Calle Hermosilla (ahora)“⁶ betitelt, beginnt *in medias res* damit, dass die junge Spanierin, Lijtmaers weibliche Hauptfigur der Gegenwart, das Bekleidungsgeschäft ZARA betritt:

En ocasiones entro a tiendas de ZARA. Tengo cuidado de no hacerlo demasiado desde que estoy en Madrid. Cuando siento que lo necesito, planifico cuidadosamente cómo y cuándo, siempre en día laborable, entre las diez y las doce [...]. Intento dosificar esas excursiones, pero cuando las necesito, me arrastro entre comercios de vestimenta de caza y cafeterías de estilo vienes de la zona hasta que llego a mi propio templo. En el momento preciso antes de entrar siempre hago una pausa, para no gastar la emoción que me embarga justo cuando paso el umbral de los detectores de códigos de barras. (Lijtmaer 2022, 42)

Mithilfe der Ausdrücke „siento que lo necesito“, „planifico cuidadosamente cómo y cuándo“, „siempre en día laborable“, „entre las diez y las doce“, „intento dosificar esas excusiones“ und „siempre hago una pausa“ spannt Lijtmaer narrativ ein semantisches Feld des Zwanghaften, der Abhängigkeit und Sucht auf, das vom Durchschreiten der Lichtschranke, dem Passieren der Barcode-Schwelle am Geschäftseingang jäh unterbrochen wird. Emblematisch vor der Zäsur in dieser Textpassage ist, dass die Pause, die die Protagonistin stets vor Betreten der ZARA-

⁶ Zumeist alternieren die beiden Erzählstränge der Frauen, die vier Jahrhunderte versetzt leben; kontextualisiert durch werkinternen Paratext (cf. Peritext gemäß Gérard Genette), indem hinter die Kapitel- bzw. Zwischenüberschriften in Klammern entweder *antes* oder *ahora* hinzugefügt wird; hier: Lijtmaer 2022, 42.

Filiale macht, einzig und allein dazu dient, dort noch keinerlei Emotion zu verschwenden, ohne die Art der Empfindung jedoch für uns Rezipient*innen zu präzisieren. Durch die metaphorische Klassifizierung des Geschäfts als „mi propio templo“ wird deutlich, welchen Stellenwert dieser urbane Ort für die junge Erzählerin hat. Aber ist es auch ein Nicht-Ort?

Ganz im Gegensatz zum *lieu anthropologique*, der einen konkreten, symbolisch aufgeladenen Ort meint, der Identität stiftet, gesellschaftliche Bezüge herstellt und mit der Geschichte verwoben ist, definiert Augé (mit engem Bezug zu Michel de Certeau) den *non-lieu ex negativo*, weil er weder soziale Relation noch Identität konstituiere, sich auf einen ihn definierenden Zweck hin ausrichte, Analogien und Anonymität impliziere und eine der *surmodernité* inhärente Einsamkeitserfahrung erzeuge (cf. Augé 1992, 100). „Die Vermehrung von Nicht-Orten ist für Augé das Symptom einer aktuellen Entwicklung, der ‚Übermoderne‘, die nach einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin, nach einer ‚Anthropologie des Hier und Jetzt‘ verlangt“ (Chihaia 2015, 188). Mit *surmodernité* ist eine gesteigerte Stufe der Moderne gemeint, die durch einen durch Verkehrs- und Kommunikationsmedien hervorgebrachten, dreifachen Exzess charakterisiert werden kann: *surabondances événementielle et spatiale* und *l'individualisation des références* (cf. Augé 1992, 95).

ZARA müsste die persönliche Identität unserer Protagonistin beim Durchschreiten der Metalldetektoren am Eingang eigentlich gegen eine provisorische und kulturell unabhängige Identität einer Kundin oder Konsumentin eintauschen, die ein *non-lieu* allen Subjekten im Sinne einer Egalisierung gleichermaßen verleiht. Ferner sollte sie sich eigentlich an gewisse Zirkulationsbedingungen und Nutzungsmodalitäten halten, den (impliziten) Imperativen nachkommen, ergo genau das tun, wozu der Nicht-Ort bestimmt ist. Aufgrund dieser deindividualisierenden Wirkung kategorisiert Augé den gleichschaltenden *non-lieu* auch als Gegenteil der Utopie. Wider Erwarten geschieht in unserem Fall jedoch Folgendes:

Sí, las tiendas de ZARA son para mí una ofrenda, algo tan preciado como una joya pulida con esmero. Las tiendas de ZARA son mis zafiros, que saco a pasear solamente en los días señalados. Son algo parecido a un homenaje, el equivalente a un baño caliente y relajante. Cuando voy a una, lo primero que me golpea es el aire acondicionado, que, en vez de repelerme, me hace sentirme segura. Las tiendas de ZARA son mi particular líquido amniótico, en el que me mezo por sus suelos color hueso, por sus superficies de mil, dos mil, tres mil metros cuadrados distribuidos regularmente, de manera minuciosa, en varias plantas. No hay nada más seguro que este espacio. (Lijtmaer 2022, 42–43)

An dieser Textstelle wird sofort augenfällig, dass nicht einmal die kühle Luft der Klimaanlage vermag, der Schwärmerei unserer Erzählerin ein Ende zu setzen, denn Kohärenz- und Kohäsionsorientiert rekurrieren die Klasseme (bzw. die dominanten Seme) in „ofrenda“, „como una joya pulida“, „mis zafiros“, „un homenaje“, „un baño caliente y relajante“, „mi particular líquido amniótico“, „por sus suelos color hueso“ und „nada más seguro que este espacio“ auf ein und dieselbe Isotopie, genauer gefasst, die Verständnisebene des Luxus, des Wertvollen, der Sicherheit und des Wohlgefühls.

Für unsere Hauptfigur ergibt der Besuch bei ZARA durchaus Sinn. Sie gibt vor, sich die Kleidungsstücke anzusehen, tut dies jedoch nie. Sie befühlt die Materialien der

Herbst- und Winterkollektion, die nach den Farben der Regenbogenflagge sortiert sind: „Simulo ser una clienta más, finjo extremadamente bien. Parezco una mujer desocupada, con tiempo libre, que pasea entre el *brunch* y una sesión de radioterapia facial“ (Lijtmaer 2022, 43). Dabei fühlt sie sich weder von der *chill out*-Musik gestört noch regt sie sich über die *easy listening*-Version von Nirvanas „Come as you are“ auf. Ganz im Gegenteil, ihr stiftet dieses Einkaufszentrum sogar Identität. Der Duft des Ladens lässt ihren Atem an diesem Dienstagmorgen im Spätsommer sogar schneller gehen, während sie so tut, als sei sie eine Kundin, die alle Zeit der Welt hat. Sie ist süchtig nach dem Raumspray von ZARA, dessen Geruch sie förmlich in Rausch versetzt: „Se me nubla la vista y finalmente pasa. Llegan imágenes de [...]“ (Lijtmaer 2022, 43). Einem Proust'schen Erinnerungsmoment (*mémoire involontaire*) gleich, durch das beim Eintauchen einer *Madeleine* in eine Tasse Lindenblütentee (*déclencheur*) Marcels Kindheit in Combray in *Du côté de chez Swann* (1913) *ad hoc* Gestalt annimmt, transportiert die Duftsynästhesie unsere Protagonistin just an einen Tag des Jahres 1994, an dem sie als Kunstgeschichtsstudentin in Edinburgh an ihrer Dissertation zum Thema „Spekulativer Realismus“ forscht und sie Evan oder Nathaniel trifft, dessen Name je nach ihrer Laune variiert. Das Duftmoment bei ZARA ist nicht nur Illustration oder ein rein assoziativer Vergleich mit dem Proust'schen Sehnsuchtsort, sondern durch die rhythmisch strukturierte Syntax Lijtmaers eine performative Nachbildung des Erinnerungsflusses. Die Materialität der Wahrnehmung verweist auf eine verkörperlichte Poetik der Erinnerung, die das Proust'sche Moment transformiert. Gedankenblasen gehen auf, verschwimmen, ein sehr komplexer Vorgang des Sich-Erinnerns entspint sich: Unsere Hauptfigur erträumt sich ihre Bilderbuchfamilie mit Evan oder Nathaniel und ihren Sizilien-Urlaub als abenteuerlustige Eltern von hübschen blonden Zwillingen. Dies alles endet schließlich abrupt mit folgender Feststellung:

La fragancia de los establecimientos de ZARA se distribuye por medio de vaporizadores manuales, pero también está conectada al aire acondicionado [...]. El olor a flores frescas [...] me llena de recuerdos falsos que deseo con tanta fuerza haber tenido que [...] siento cómo asciende por mi cuerpo una rabia feroz [...]. Solo con un esfuerzo sobrehumano logro, finalmente, controlarme. [...] Otros días, los menos malos, cuando puedo regresar yo sola de mi viaje interior, me consuelo pensando en que hay dos mil doscientos treinta y dos ZARAS en el mundo y que todos huelen exactamente igual. El de Londres, el de Dubái, el de São Paulo. No me hace falta viajar. No es necesario. Aquí, entre botas de charol y brillo de labios color cereza, lo tengo todo, nada me falta. (Lijtmaer 2022, 46)

In obiger Textpassage sehen wir plötzlich sehr klar auch die latente *otra cara de la moneda*: Während einerseits die „fragancia“ und der „olor a flores frescas“ per Duftspray den ganzen Verkaufsraum erfüllen und durch die Klimaanlage noch besser verteilt werden, tauchen andererseits auf einmal „recuerdos falsos“ auf und die Empfindungen der jungen Erzählerin kippen in Wut, Niedergeschlagenheit und Kontrollverlust. Den Vergleich zwischen dem Auslöser des Erinnerungsmoments durch das ZARA-Raumspray und die Madeleine bei Proust entfaltet Lijtmaer systematisch. Die Schnittmenge der *mémoire involontaire* ist hierbei eine unwillkürliche Überschreitung der Gegenwart. Allerdings bleibt das Moment innerhalb der Textstelle nicht kohärent, vielmehr entsteht ein Fragmentierungseffekt, da die

Erinnerungen der Protagonistin ganz abrupt als paradoxes Begehr nach Nicht-Erlebtem gedeutet werden können – ein Ausdruck der Krise moderner Subjektivität in Konsumzonen, an Nicht-Orten.

Es gilt festzuhalten, dass auch als städtische Nicht-Orte anmutende Einkaufszentren für Subjekte durchaus identitätsstiftend und sinngebend sein können, ohne sich gleich als symbolträchtige Erinnerungsorte (*lieux de mémoire*, cf. Nora 1984) ins kollektive Gedächtnis einzuschreiben, zu denen anthropologische Orte der Übermoderne häufig erhoben werden. Man inszeniert Geschichte in diesem Fall förmlich durch künstliches Erschaffen von *lieux de mémoire*. Auf der Suche nach sozialer Identität und Erinnerung (cf. Chihaia 2015, 190) eignet sich unsere junge Protagonistin den Raum bei ZARA trotz ihrer singulären Aktivitäten regelrecht an und experimentiert mit seinen Nutzungsmöglichkeiten, sodass es ihr gelingt, durch (syn)ästhetisches Erfahren ganz individuelle, affektiv-emotionale Erinnerungsmomente zu erleben, seien sie positiver oder negativer Art, die den Konsumzonen, Wartebereichen, Verkehrsmitteln und Kommunikationsmedien des städtischen Raums diametral gegenüberstehen, wenn auch Ort und *non-lieu* nur als ideal-typische, stets aufeinander bezogene Extrema zu denken sind.

Mit Maylis de Kerangal am Tatort: *Naissance d'un pont*

Schlendern wir nun weiter zur Synopsis von *Naissance d'un pont* (2010), einem Roman von Maylis de Kerangal, deren Erzählstimme den Rezipient*innen eine gänzlich andere städtische Raumerfahrung beschert: In Coca, einer fiktiven Stadt in einem imaginären Kalifornien, soll am Anfang unseres Jahrtausends eine Hängebrücke entstehen, um die letzte Kluft zwischen der westlichen Zivilisation und dem Rest an unberührter Kultur zu überwinden. Personen aus aller Welt arbeiten dort auf dieser riesigen Baustelle zusammen: US-amerikanische Jobber, mexikanische Kranfahrer, chinesische Bauarbeiter und französische Ingenieure. Anhand dieser ganz verschiedenen Schicksale ergeben sich so neue Verwicklungen, Verhältnisse und Beziehungen zwischen den Menschen dieses Schmelztiegels – genau in dem Jahr, in dem die gigantische Brücke trotz aller Widerstände fertiggestellt werden soll. Im amerikanischen Stil werden Empfindungen und Träume, Maschinen und Räume, soziale Klassen und Karrieren, Berufe und Körper (humorvoll-makaber, aber echt) miteinander verbunden. Mal einfühlsam, mal distanziert erzählt, erfahren die Leser*innen, wie die Protagonist*innen miteinander umgehen, wie sie arbeiten, sich lieben, sich von der Politik beeinflussen lassen, wie sie gegeneinander kämpfen, sich hassen, wie ihr Alltag ist. Selbst wenn wir im Folgenden nicht den tatsächlichen Brückenbau in den Blick nehmen, sondern ein Szenario innerhalb des Romans fokussieren, das sich auf einer städtischen Brachfläche ereignet, so spielt die Autorin in ihrem Werk zweifellos auf den Film *Le Pont du Nord* (1981) des Filmkritikers und widerspenstigen *Nouvelle Vague*-Regisseurs Jacques Rivette an.⁷

⁷ Für eine nähere Betrachtung siehe Broich (2019).

Auf einem *terrain vague*

Im letzten Abschnitt des Romans *Naissance d'un pont* mit der Kapitelüberschrift „De l'autre côté de l'eau“ entdeckt die kleine Billie, kaum dreijährig, einen leblosen Körper auf einem verwilderten Grundstück hinter dem Fußballplatz von Edgefront, auf welchem sie – sich selbst überlassen mit ihrem Plüschtier in der Hand – herumstreunt. Für den Nachmittag wird sie von ihrer auf der Baustelle arbeitenden Mutter ihrem älteren Bruder Matt anvertraut, der sich um sie kümmern und sie mit zum Brachland nehmen soll, wo Billie so gern hinmöchte, um mit ihm zu spielen. Jedoch hat der Jugendliche andere Pläne:

Quand Matt arrive sur le terrain vague, une fille est là, vautrée dans l'herbe, qui l'attend avec des bières. C'est quoi ça ? dit-elle en désignant Billie dans la poussette, canari à lunettes roses en forme de cœur. Ça, c'est ma petite sœur ! Matt délivre Billie qui saute de la poussette. La fille fait la moue, déçue, je pensais qu'on serait tranquilles, j'aime pas trop les gosses, et Matt s'empresse de lui répondre, ça va, elle est pas chiante, tu verras, déjà il l'embrasse les yeux fermés en lui palpant les seins, et Billie s'éloigne en silence. (de Kerangal 2010, 270)

De Kerangal kreiert hier sowohl durch die Lexik als auch durch ihre Syntax ein Ambiente der Unmittelbarkeit, der Spontaneität und der kindlich-jugendlichen Improvisation, indem sie mündliches Sprachregister mimt, verschriftlicht und beispielsweise den ersten Teil des Verneinungspartikels „(ne/n')... pas“ weglässt sowie umgangssprachliche Ausdrücke des *langage familier* wie „faire la moue“ oder „gosses“ verwendet. Das *terrain vague*, auf dem Billie umherstreift, ist ein verlassener, verwahrloster, oft vergessener Raum innerhalb des Stadtgefüges, ein Rest, eine Baulücke oder eine Brachfläche. Während es traditionell als Makel im Stadtbild, als Zeichen gesellschaftlicher Missstände und als Gegenort der urbanen Ordnung galt, ist das *terrain vague* heute eher ein Imaginations- und Potenzialraum, ein Möglichkeitsraum für neue Urbanität innerhalb der schrumpfenden, fragmentierten Stadt.⁸ Dieses leere, scheinbar zweckfreie und herrenlose Gelände ist als hybride Zone zwischen Kultur und Natur, Stadt und Land, öffentlicher Ordnung und Privatheit, Nutzungsvorgaben und Fantasie ein Refugium (cf. Broich 2023 [2019], 382) – für die beiden Jugendlichen, aber auch für die kleine Billie.

[L]e double usage de la friche au centre ou en marge d'une ville persiste dans le roman moderne et contemporain. Les terrains vagues qui apparaissent dans *L'herbe des nuits* de Patrick Modiano dénoncent la 'Seconde Haussmannisation' des années 1960, mais ressemblent aussi aux lieux du crime d'un roman policier ; et celui qui, dans *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal, s'étend aux alentours d'un chantier énorme favorise les ébats d'une

⁸ Ein Analysemodell des *terrain vague* (auch in diesem Roman) ist das folgende: „In der einen Dimension werden die drei Bedeutungsebenen des Vagen [...] mithilfe der drei [...] etymologischen Linien des Wortes *vague* abgebildet: (1) *vacuus* repräsentiert Leere, Abwesenheit und Negation; (2) *vagus* repräsentiert das Unbestimmte, Zufällige, Ungeordnete und die diffuse Bewegung; (3) *vâgr* repräsentiert Transformation, Umbruch und Transgression. Diese drei semantischen Ebenen werden nun auf verschiedene ontologische Ebenen projiziert, die wesentlich sind für die Beschreibung gesellschaftlicher und insbesondere urbaner Realität, in der sich soziale Verhältnisse in materiellen Situationen verräumlichen und in Zeichensysteme einschreiben [...]: (1) Physik; (2) Ökonomie; (3) Politik; (4) Soziologie; (5) Ethnologie/Anthropologie; (6) Ökologie; (7) Ästhetik und (8) Praxis“ (Broich 2023 [2019], 381).

petite fille et d'un couple adolescent tout en leur révélant un corps déchiré. (Nitsch 2025, in Vorbereitung)

Wolfram Nitsch wählt den einschlägigen Begriff „les ébats“, der durch seine inhärente Ambiguität direkt auf den großen Handlungsspielraum (auf einem *terrain vague*) verweist, zum einen auf das Herumtollen eines Kindes, zum anderen auf das Liebesspiel Heranwachsender. Der kleinen Billie, die als *rôdeuse* und *arpenteuse* auf der Brachfläche unterwegs ist, fehlen gar keine Nutzungsvorgaben oder Handlungsordnungen. Die vielmehr unbestimmte Bestimmung öffnet das *terrain vague* für Unvorhergesehenes. Ludische Momente, insbesondere das kindliche Spiel, zeigen, wie das Brachland für sie durch symbolische Aneignung prinzipiell zu jedem beliebigen Raum werden könnte. Billie zweckentfremdet es auf xenotope (heterotope und heterochrone) Weise, spielt darauf frei und kreativ mit Zigarettenkippen, verrosteten Fahrrädern und Schuhsohlen. Das Mädchen vermeidet eingeschriebene Ordnungen, präferiert eher komplexeres Chaos und lässt sich ein auf das Prinzip der Serendipität, auf das zufällige Auffinden von etwas ursprünglich nicht Angestrebt, jedoch Bedeutsamem:

Au début, la petite fille se promène, ramasse des mégots de cigarettes, boit les dernières gouttes aux canettes de bière qui traînent, s'accroupit pour cueillir des pissenlits. On ne sait pas ce qu'elle se raconte, il semble qu'elle se parle, errante au soleil, enjambant les carcasses de vélos rouillés, les bidons d'essence crevés à la carabine. Bientôt elle tripote une semelle, délace une chaussure, tire sur une chaussette, gratte la peau qui apparaît avec un petit bâton de bois – elle s'applique, sa petite langue rose sort entre ses lèvres pincées –, tout en chassant les mouches en vol stationnaire, nombreuses ici, et bruyantes, puis derrière la jambe, elle aperçoit une autre jambe, la même chaussure et la même chaussette, et relevant les yeux découvre le reste du corps. (de Kerangal 2010, 270)

Bei de Kerangal inszeniert die kindlich-sensorische Lexik Billies Blick auf das *terrain vague* als Möglichkeitsraum, in dem (Liebes)Spiel, Tod und Subversion koexistieren. Das explorative Verhalten des Kindes, semantisch und syntaktisch durch die schrittweise Entdeckung der einzelnen Körperteile und Kleidungsstücke verdeutlicht, erzeugt Spannung und retardiert den Prozess des Leichenfunds, der sich durch den Fliegenschwarm unmissverständlich ankündigt. Das *terrain vague* ist für Billie ein Spielplatz, auf dem sie sich ausprobieren kann, der sie handlungsfähig macht, ein Ort, auf dem alles möglich ist, an dem sie teilhaben kann. Für ihren Bruder Matt hingegen ist es ein Ort der ersten, geheimen Liebe, aber auch ein Ort des Abjekten; ein Tatort, an dem ein fremder Körper tot, gar zerstückelt und zerfetzt entdeckt wird.

Mit Maylis de Kerangal an der Schwelle: *Canoës*

An dieser Stelle werden Blickwechsel zu (peri)urbanen Orten und Räumen vollzogen, indem wir unser Augenmerk auf ein weiteres Werk von Maylis de Kerangal richten: In *Canoës* (2021) widmet sich die Autorin in acht Geschichten (*Bivouac, Ruisseau et limaille de fer, Mustang, Nevermore, Un oiseau léger, after, Ontario, Ariane Espace*) explizit der Kraft der weiblichen Stimme. Acht unnachahmliche Frauenstimmen loten Nähe und Entfremdung aus und beweisen, Welch' signifikante Rolle die Stimme für unser Dasein als Menschen spielt. *Grosso modo* erzählt

die Autorin (in autofiktionaler Weise?) von einer Pariserin, die in eine Kleinstadt in Colorado verbannt wird und sich nur schwer an ihr neues Leben gewöhnt, ganz im Gegensatz zu ihrem Lebensgefährten, dessen Stimme und Persönlichkeit sich zu verändern beginnen. Um diese zentrale Novelle herum entfalten sich sieben weitere Erzählungen, in denen Frauen im Mittelpunkt stehen: einsame, verträumte, wortgewandte und ausgegrenzte (cf. de Kerangal 2021, *quatrième de couverture*). Die Geschichten erzählen von Momenten, in denen eine winzig kleine Verschiebung alles entscheidend für das Gefüge ist, und somit Gehemmtsein rasch in Vertrauen umschlagen kann, jedoch Liebe auch in Bedenken.

nicht mehr, noch nicht

So beginnt „after“, die sechste Geschichte von *Canoës*:

Cette capsule de bière qui roule dans ma bouche, cette couronne de métal cabossée, déformée d'un coup de mâchoire, son pourtour dentelé de pointes, le recto poli, émaillé sous ma langue, le verso râpeux, et cette façon qu'elle a de prolonger son goût de petite monnaie tiède, de faire durer sous mes lèvres ses arômes de foin et de houblon, de rappeler l'amertume, cette pièce d'or Heineken frappée d'une étoile rouge qui valdingue contre mes dents et que je colle sous mon palais telle une hostie clandestine [...]. (de Kerangal 2021, 139)

Überaus geschickt bewegt die Protagonistin den 21-zackigen-Kronkorken, auch Bierkapsel genannt, jenes kreisrunde Blechstück mit kronenförmig gebogenem Rand, mit dem die Heineken-Flasche luftdicht und geschmacksneutral verschlossen wurde, in ihrem Mund hin und her, presst diesen an ihren Gaumen und vergleicht ihn mit einer Hostie, einer Opfergabe aus Mehl, Wasser und Sauerteig, die beim Abendmahl als Brot gereicht wird. Die gustatorische Wahrnehmung der Erzählerin steht im Vordergrund (analog zur olfaktorischen bei Lijtmaer): Der Kronkorken schmeckt wie eine lauwarme Münze mit einer Prise aus Heu und Hopfen. Mit dem Wort „amertume“ ordnet die Protagonistin als Geschmackqualität die Bitterkeit zu. Diese darf ebenfalls als Vorbotin gelten für das Ungewisse, was sie zukünftig erwartet. Denn das Abitur ist geschafft, die Aufräumarbeiten nach der privaten Abifeier stehen an und die Protagonistin läuft mit einem Plastikmüllsack über das plattgetretene Gras, um eben Kronkorken, Chipstüten, Pizzakartons, Haargummis, T-Shirts und leere Tabakpäckchen einzusammeln; ihr Kommentar zu alledem: „C'est dégueulasse, ici“ (de Kerangal 2021, 139).

Als Bindeglied und Schnittmenge zwischen den Textstellen liegt es auf der Hand, den *Tract* der *Linguistes atterré.e.s* zu bemühen, den die Autorin verinnerlicht zu haben scheint, auf den sie während ihrer Lesung im Literaturhaus Köln im Juni 2024 explizit verweist, und der unter anderem folgende Ideen enthält: „Le français n'est plus la langue de Molière. / Le français parlé n'est pas déficient. / Le français n'est pas massacré par les jeunes. / Le français n'est pas en péril face à l'extension du féminin.“ (cf. *Les Linguistes atterré.e.s* 2023). Ebenfalls stehen die Nutzung fingierter Mündlichkeit und die Verwendung nicht-normgemäßer Jugendsprache als stilistische Mittel und zur Charakterisierung der Protagonistin im Vordergrund. Jugendsprache imitierend, elliptisch (lexikalisch abkürzend sowie syntaktisch

reduziert), assoziativ (gedanklich springend), jedoch semantisch überaus reichhaltig und differenziert, schildert de Kerangal mithilfe einer Analepse – genauer in Form einer aufbauenden Rückwendung gemäß Eberhard Lämmert (1955) – wie die junge Protagonistin von „after“ im Foyer ihres Gymnasiums zusammen mit den anderen Abiturient*innen die Notenliste sichtet. Direkt im Anschluss macht sie sich zum vielleicht vorerst letzten Mal auf den Heimweg mit ihrem Rad, das ihr (zumindest bis jetzt) einen größeren Bewegungsradius innerhalb der Stadt garantierte:

J'ai franchi les grilles du bahut et filé à vélo sans me retourner, cinq kilomètres sur cette route plus familière encore que la voix de ma mère et qui soudain s'est dérobée, distante, telle une image pelliculée sous un film transparent – les vieilles rues de pierre silencieuses prolongées d'un bitume trop noir, les pavillons en rez-de-jardin, les façades saumon, rose pâle, les toits minces, les tas de parpaings, parfois une piscine gonflable pour les petits, deux chiens derrière le grillage, un trio d'arbres maigrelets mais toujours un garage par lequel on entre dans l'habitation. (de Kerangal 2021, 141–142)

Straßen und Wege ins Umland, also raus aus der Stadt, die noch vertrauter sind als die Stimme der eigenen Mutter, die sich plötzlich entzogen hat und nunmehr distanziert erscheint – der geneigten Leserschaft erscheint dies wie eine Vorahnung. Die Protagonistin übertritt bzw. überfährt eine Schwelle. Mit Arnold van Gennep lässt sich von Übergangsriten oder *rites de passage*⁹ sprechen, die in quasi allen menschlichen Gesellschaften der Welt seit jeher zu finden sind und die Funktion haben, den Übergang eines Individuums von einer Gruppe in eine andere, von einer sozialen Situation in die andere oder von einem Zustand in einen anderen zu begleiten und abzusichern. Das Fahrradfahren der Hauptfigur repräsentiert hier eine zeremonielle Sequenz. Van Gennep unterscheidet für die Übergänge drei Typen: Trennungs-, Umwandlungs- und Angliederungsriten (cf. van Gennep 1999, 20–23). All diesen Übergängen liegt eine nicht nur metaphorische, sondern auch tatsächlich räumliche Vorstellung einer Grenzüberschreitung zugrunde, die ganz konkret realisiert werden kann.

Im Folgenden sehen wir außerdem, inwiefern das *terrain vague* die Rolle eines Schwellenortes übernehmen kann, indem es nämlich als Raum des Dazwischen fungiert. Bei Foucault (2009 [1966]) sind diese Schwellenorte identisch mit den von ihm so bezeichneten Krisenheterotopien. Eine solche Schwelle passiert unsere Abiturientin:

[...] puis les cultures apparaissent, maïs et tournesols, et plus on s'éloigne de la bourgade, plus la campagne sème des ruines, garages abandonnés, hangars à tabac capitonnés de lierre, tracteur oxydé couleur Coca-Cola, citernes dévorées de flore rudérale, fermettes désertes, des maisons pauvres et défoncées, des masures bien réelles. J'ai pensé que c'était la dernière fois que je faisais ce trajet, que je ne le ferais jamais plus, mais au lieu d'exulter bouche ouverte, de décoller comme une fusée *bye bye* la compagnie, quelque chose se formait dans le fond de mon larynx, un accroc, une rayure – j'ai cru que j'avais avalé un

⁹ Laura Wiemer fächert mit Erläuterungen zu Walter Benjamin, Jonas Geist, Karlheinz Stierle etc. ein umfassendes Bedeutungsspektrum der *Passage* auf, die zunächst architektonisch gemeint ist; bei van Gennep allerdings nur im übertragenen Sinn; cf. die Polysemie von *pasaje/passage* in Wiemer 2025, 65, 176, 209–211, 217–218, 241.

insecte et je me suis même arrêtée pour cracher sur le bas-côté de la départementale. (de Kerangal 2021, 142)

Während dieses Umwandlungsritus changiert die Stadt vom Wissens- zum Überlebens-, zum Affekt-, zum Imaginationsraum. Hierbei lässt sich das Verhältnis von Stadtraum und fühlendem, erkennendem Subjekt über spezifische Denkfiguren sowie urbane Semantiken artikulieren: (1°) über Raum-Zeit-Relationen, (2°) Orientierung im System und (3°) Bewegungsmodi (cf. Harbrecht et al. 2020, 34). Die Protagonistin scheint zunächst aus der Schule zu fliehen, möchte den ihr so vertrauten Ort, dem sie seit der Notenbekanntgabe nicht mehr angehört, unbedingt verlassen und sucht vermeintlich ziellos nach für sie noch nicht Definierbarem, orientiert sich auf dem Rad an Straßen und Häusern der Stadtstruktur und durchfährt periurbane Brachflächen, zu denen sie sich auf einmal hingezogen fühlt: Rost, Ruinenästhetik und Ruderalvegetation staffieren den Affektraum für die Protagonistin im Aneignungsmodus angenehm aus. Schließlich folgt durch das Nicht-mehr und Noch-nicht eine raumsemantische Umkehrung; daheim angekommen wird Nahes plötzlich zu Fremdem:

Chez moi, il n'y avait personne, j'ai bu longuement au robinet, plongée dans l'évier, puis j'ai renversé la tête au plafond pour une série de borborygmes, je voulais retrouver ma voix claire, cette voix de bachelière qui s'apprête à partir, mais alors, au lieu de sortir sur la terrasse et d'attendre au soleil en fumant, la cigarette tendue derrière l'oreille, star du jour, je suis montée dans ma chambre, j'ai tiré les rideaux et me suis couchée dans mon lit en position fœtale, je frissonnais, l'œil ouvert, et dans la pénombre bleutée ma chambre elle aussi m'a paru bizarre, les murs reculés, lointains, c'était la chambre de la fille que je n'étais déjà plus, que j'avais cessé d'être [...]. (de Kerangal 2021, 142–143)

Ohne klare Stimme legt sich die junge Abiturientin in embryonaler Haltung in ihr Bett – hier schwingt leicht die *Fruchtwasser*-Metapher bei ZARA mit – und obwohl ihr Zimmer ihr im metrischen Sinne objektiv ganz nah sein müsste, erscheint es ihr phänomenologisch gesehen in jenem Moment fremd und fern, da es aus Mangel an offensichtlichem Wozu aus dem regulären Bedeutungsspektrum herausfällt. Sie liegt im Zimmer des Mädchens, das sie bereits nicht mehr ist, das sie aufgehört hatte zu sein. Die periurbanen Brachflächen, die sie passiert hatte, sind weit entfernt davon, *lieux anthropologiques* zu sein: Zwar bilden sie einen Raum *sui generis*, stifteten jedoch von sich aus keine stabile Identität (mehr) und zwingen ihr auch keine provisorische Rolle (mehr) auf; streng genommen offerieren sie nichts dergleichen. Obschon sie zwangsläufig mit Geschichte verflochten sind, die sich zum Beispiel in den Ruinen manifestiert, und soziale Verbindungen bezeugen, lassen (peri)urbane Brachflächen ihr Subjekt mitunter (positive) Einsamkeitserfahrungen machen.

Die bisherigen Analysen haben gezeigt, wie weibliche Stimmen städtische Räume konstituieren und transformieren können und wie (peri)urbane Topographien narrative Möglichkeitsräume eröffnen. Hieraus ergibt sich folgende Anschlussfrage: Wie lassen sich diese ästhetischen und affektiven Prozesse wohl in Lehr-Lern-Kontexte romanischer Sprachen überführen? Auf ihre besondere Weise zeigen beide Autorinnen uns, welch großes Potenzial für emotives, literarisches Lernen sich in Stadttexten verbirgt. Das folgende Kapitel versteht sich als konsequente Fortführung der bislang skizzierten Argumentationslinien.

Literaturdidaktische Seitenblicke und Zwischentöne – Rezeptive und produktive *oralidad / oralité*

(Syn)ästhetisches Erfahren und multisensorische Dynamiken bilden die Grundlagen emotiven Lernens an romanischer Literatur des 21. Jahrhunderts. Wen nimmt es daher wunder, dass im Zentralabitur aller modernen fortgeführten Schulfremdsprachen Englisch, Französisch, Spanisch und Italienisch ab dem Jahr 2025 globales, detailliertes und selektives Hörverstehen abgeprüft wird? Ewout van der Knaap erläutert in seiner Literaturdidaktik sowohl den Zusammenhang zwischen literarischen Texten, Hör- und Verstehensprozessen als auch deren Relevanz: „Aufgaben mit Fiktionsbezug können das Hörverständnis verbessern. Literarische Textsorten können auf Schüler*innen stimulierend wirken, wenn sie in die Erzählwelt gezogen werden. Darüber hinaus sind literarische Texte einfacher zu verstehen, sofern sie [...] zum Niveau passen, [...] sie in passender Geschwindigkeit und mit guter Intonation vorgelesen werden“ (van der Knaap 2023, 111). Im Folgenden nun ein Aufgabenbeispiel für Schüler*innen zum Hörverstehen des Vorgelesenen, welches sich exakt auf die weiblichen Blicke und Stimmen in unseren literarischen Stadttexten bezieht. Das erste Beispiel fokussiert das selektive Hörverstehen (*comprensión oral selectiva de opción múltiple*) in *Cauterio*:

- 1º** ¿Por qué la narradora va regularmente a las tiendas de ZARA?
- para comprar ropa
 - para hacer su pausa de trabajo
 - para acordarse y soñar

Das zweite Aufgabenbeispiel bezieht sich hingegen auf das globale Hörverstehen (*compréhension auditive globale*) in *Canoës*:

- 2º** Coche le résumé adéquat !
- Dans l'extrait, il s'agit d'un groupe d'amis fêtant leur réussite au bac. La narratrice décrit intensément le moment où elle se rend compte qu'elle a passé les examens. Mais lorsqu'elle arrive à la maison, elle réalise tout à coup qu'elle a arrêté d'être une enfant.
 - L'extrait traite d'un groupe d'amis qui finit leurs carrières scolaires. Malheureusement, la fille nous racontant l'histoire est la seule de la bande qui a raté. Néanmoins, elle fête avec les autres puisque le bac, pour elle en tout cas, n'est pas si important.
 - Dans le récit, il s'agit d'un groupe d'amis fêtant leur réussite au bac. À la fête, on fume et on boit trop d'alcool en plein air. Pourtant, la narratrice célèbre trop ce qui est la raison pour laquelle elle se couche très tôt en position fœtale à la fin après avoir bu beaucoup d'eau.

Zur Förderung des inferierenden Hörverstehens, wenn beispielsweise Schlussfolgerungen gezogen, Textintentionen benannt, die Art des Sprechens erläutert, Ableitungen aus den angesprochenen Sujets oder aus den spezifischen Reaktionen der Figuren gebildet werden sollen (mind. Anforderungsbereich II, eher III), wäre folgendes Aufgabenbeispiel denkbar:

- 3º** Réponds à cette question ouverte !

Pourquoi la narratrice est-elle allongée dans son lit en position fœtale à la fin de l'extrait ? Quelles sont ses pensées ?

[par exemple :] La narratrice comprend que la réussite au bac va de pair avec le fait de devenir adulte. Soudain, il y a une rupture dans la vie qu'elle a connue jusqu'ici. Elle n'est plus la fille qui va tous les jours au lycée, mais une adulte entrant dans une nouvelle phase de sa vie. Cette découverte lui fait peur et elle craint les changements à venir. Le fait de quitter la ville à vélo pour se rendre en périphérie renforce ses sentiments et représente un certain seuil, le passage d'un « plus jamais » à un « pas encore ».

In den skizzierten Aufgabenbeispielen wird deutlich, inwiefern verschiedene literarische (peri)urbane Räume bei de Kerangal und Lijtmaer maßgeblich dazu beitragen, durch ästhetisches Erfahren vonseiten der beiden Protagonistinnen zu vielfältigen Verstehensprozessen anzuregen, wobei das Hören literarischer Stadttextauszüge (beispielsweise für Schüler*innen) sowohl aufgrund der Zwischentöne als auch aufgrund der durch die Prosodie des vorgelesenen Textes transportierten Zusatzinformation noch effizienter sein dürfte als die bloße Textlektüre.

Auditive Medien (Clips, Podcasts, Musik etc.) sind im Bildungskontext bereits Teil des (romanischen) Fremdsprachenunterrichts. In einer Welt, in der Schüler*innen und Lehrkräfte von Stimmen, Melodien und Tonspuren umgeben sind, fördern auditive Medien, wenn sie als Lehr- und Bildungsmaterialien bewusst eingesetzt werden, das situierte, sinnvolle und wirksame Sprachenlernen. Es wird jedoch immer notwendiger, den Schüler*innen hilfreiche Werkzeuge für die Entwicklung einer kritischen Perspektive an die Hand zu geben, nicht nur für die Analyse des authentischen Primärtextes, sondern auch für eine bewusste und motivierende mündliche Sprachproduktion als Reaktion auf eingesprochene literarische Texte jedweden Genres. Welche soziokulturellen Repräsentationen verbergen sich für Fremdsprachenlernende hinter der (Großstadt-)Fiktion? Auf welche Weise können effiziente Lehr-Lern-Kontexte gestaltet und eine aufmerksame Textrezeption in den Mittelpunkt gestellt werden? Wie lassen sich zunächst ein differenziertes Verständnis literarischer Ausgangstexte (z.B. von Stadttexten) in der Fremdsprache und in einem weiteren Schritt eine kreative französische oder spanische Sprachproduktion optimal schulen? Das Entwickeln kritischer Haltungen unter Berücksichtigung besonderer Empathie im modernen Fremdsprachenunterricht (FSU: *français comme langue étrangère (FLE) / español como lengua extranjera (ELE)*) entspricht einerseits den Anforderungen des Gemeinsamen europäischen Referenzrahmens (GeR), der eine didaktische Integration der Kenntnisse über die Codes der gesprochenen Fremdsprache fordert, und kann andererseits Lernende dazu ermutigen, sowohl rezeptive als auch produktive Mündlichkeit (*oralidad/oralité*) qua Stimme auf eine ethisch-humanistische und engagierte Weise zu nutzen. *Mais qu'en est-il de la voix humaine, de la voix féminine ?*

Individualität der menschlichen Stimme (auch innerhalb der Stadtmelodie)

Auf einer Lesung aus *Canoës* im Literaturhaus Köln im Juni 2024 verweist Maylis de Kerangal auf eine Passage aus ihrer Erzählung „Ruisseau et limaille de fer“ (und gleichsam auf *Un archipel*) zur weiblichen Stimme: Für ihre Arbeit beim Radiosender hat die junge Zoé einen Stimmcoach engagiert, um ihre Stimme tiefer, sicherer, angenehmer zu machen. Dies verlange nicht nur das Radio, sondern auch

die Zuhörer*innen. Der Erzählerin kommt diese anders klingende Stimme ihrer Freundin Zoé irritierend und fremd vor. Gefährdet dies nicht die Vielfalt, Diversität und Individualität von Menschen, wenn wir Eigenheiten der Stimme verstecken und unsere Stimme verstehen?

[...] un désavantage naturel, celui que portent les voix de femmes, car plus tu parles aigu, plus tu es perçue comme fragile, nerveuse, moins résistante, à l'inverse, plus la voix est grave, plus celle qui parle est jugée solide, rassurante, digne de confiance, tu vois? [...] Et comme pour fêter cette mue sociale des voix féminines, cette révolution vocale, nous avons recommandé deux White Russian. (de Kerangal 2021, 28)

Seit 2020 legt man aus gegebenem Anlass der COVID-19/Coronavirus-Pandemie und der damit einhergehenden Masken, durch die sich in Kommunikationssituationen kein Mundbild mehr (ab)lesen lässt, noch mehr Aufmerksamkeit auf die Stimme. Maylis de Kerangal erläutert während der Lesung auf nachvollziehbare Weise, dass sie als Romantitel *Canoës* gewählt hat, weil sie das Kanu für ein leises und elegantes Fortbewegungsmittel im Wasser halte, welches in der Gestalt eines Mundes die menschliche Sammeltätigkeit des Erzählers *par excellence* repräsentiere. Die Autorin führt aus, dass der Mensch evolutionsbiologisch nur aufgrund einer Absenkung des Kehlkopfes spreche. Selbst wenn Stimmen aufgezeichnet würden, wirkten sie stets lebendig, denn sie kämen regelrecht aus dem Körper. Obschon höhere Stimmen besser hörbar seien – relevant bei Gefahren, Warnungen und Unfällen – hätten anthropologische und soziologische Studien der 1960er Jahre ergeben, dass Frauen tiefer sprächen, seitdem sie sich stärker fühlten. Außerdem existiere ein gewisser gesellschaftlicher Argwohn gegenüber hohen Stimmen: Je höher die Stimme, desto künstlicher. Frauen sähen sich immer noch zu häufig mit dem Vorwurf konfrontiert, nicht wahrlich bei sich zu sein. Man müsse also seine (eigene) Stimme finden, so subsumiert Maylis de Kerangal auf ihrer Kölner Lesung im Jahr 2024, denn sie sei „une donnée biométrique de l'identité“ mit Wiedererkennungswert, allerdings ein leicht paradoxes Identitätsmerkmal, das sich viel zu lange an der Position der Frau innerhalb der Gesellschaft orientierte und nachjustieren ließ. Man existiere, man sei förmlich in seiner Stimme, man müsse sie nur finden!

Ausklang & Ausblick

Die Reflexion ließe sich fortsetzen mit der Frage nach der individuellen Stimme im Spannungsfeld von Stadtgewebe und spezifischem Geschlecht. Im Zentrum stand soeben die literarische Inszenierung der Stimme als biometrisches, identitätsstiftendes Merkmal, das zugleich gesellschaftlichen Zuschreibungen unterliegt. Zuletzt expliziert de Kerangal während ihrer Lesung, dass sie stimmliche Transformationsprozesse untersuche, narrativisch verarbeite und sowohl mit raumsemantischen als auch mit geschlechtertheoretischen Dimensionen verknüpfe. Dies dürfe als Grundlage für eine Beschäftigung mit *gender biases* der menschlichen Stimme gelten.

Wie eingangs angedeutet, sind Lucía Lijtmaer und Maylis de Kerangal wie Feuer und Wasser, zwei Elemente, die sich nicht etwa neutralisieren, sondern miteinander

kommunizieren, indem sie ihre feministischen Blicke auf die Stadt mit uns durch die Augen ihrer weiblichen Protagonistinnen teilen, sie ergänzen und intensivieren: Eine der Hauptfiguren Lijtmaers kann innerhalb des städtischen Gewebes selbst an einem *non-lieu* wie ZARA eine höchst individuelle ästhetische Erfahrung machen. Während die kleine Billie bei de Kerangal das *terrain vague* als Lücke im städtischen System eigentlich zum Spielen nutzen möchte, will ihr Bruder im Stimmbruch auf eben jener Brachfläche lieber seine geheime Liebe treffen – *unisono* lässt sich diese *friche urbaine* jedoch prompt als Tatort identifizieren. Auch die junge Abiturientin de Kerangals verliert ihre eigene Stimme auf dem Weg von einem vormals fremden Ort des öffentlichen urbanen Bereichs per Stadtdurchquerung auf dem Rad – in einer Art Umkehrung der Verhältnisse von Distanz und Nähe, Öffentlichem und Privatem, Fremdem und Vertrautem – zum eigenen Zuhause, da sie sich in einem Ablösungsprozess bereits vom Ort ihrer Kindheit entfremdet hat.

Der Beitrag vermochte in verschiedenen aufeinander bezogenen Argumentationssträngen zu zeigen, wie feminine Erzählstimmen urbane Räume narrativ konstituieren und auf welche Weise die ausgewählten Primärquellen für literaturdidaktische Kontexte fruchtbar gemacht werden können. Das weibliche Erzählen bei Lijtmaer und de Kerangal bildet eigenständige (literar)ästhetische Kategorien. (Peri)urbane Räume lassen sich durch die Hauptfiguren subjektivieren, sogar in Funktion, Handlungsweise und Wert(igkeit) umkehren, und werden erst durch (in unserem Fall dezidiert weibliche) Blicke und Stimmen zu *non-lieux*, *terrains vagues* oder Schwellenräumen innerhalb der Diegesis. Insgesamt kann gefolgert werden, dass diese literarischen Konstellationen besonderes Potenzial für wirksames multisensorisch induziertes, affektiv-emotives Fremdsprachenlernen bergen, das sich aus dem eigentümlichen Klang weiblichen Erzählens, den (städtischen) Möglichkeits- und Imaginationsräumen sowie den differenzierten Hör- und Verstehensprozessen flechten lässt.

Bibliographie

- ANAGRAMA (EDITORIAL). 2022. „Cauterio. Una conversación con Lucía Lijtmaer“, <<https://www.youtube.com/watch?v=icshdVXf1Hk>> [12.11.2025].
- AUGE, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- AYETE GIL, María et al. 2024. „Voices de mujeres en el mundo hispanohablante.“ *Hispanorama* 183 (1), 10–11.
- BROICH, Jacqueline Maria. 2023 [2019]. *Terrains vagues. Urbane Zwischenräume im französischen Kino*. Köln: KUPS.
- BROICH, Jacqueline Maria. 2019. „Rôdeuses, vagabondes, arpenteuses : flâner sur les terrains vagues de Jacques Rivette.“ In *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, ed. Broich, Jacqueline Maria, Wolfram Nitsch & Daniel Ritter, 181–204, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- CHIHAIA, Matei. 2015. „Nicht-Orte.“ In *Handbuch Literatur & Raum*, ed. Dünne, Jörg & Andreas Mahler, 188–195, Berlin/Boston: de Gruyter.
- CHOPIN, Kate. 2025 [1894]. *The Story of an Hour*. London: Penguin.
- CLAUDEL, Camille. ³2014. *Correspondance*. Édition d'Anne Rivière et Bruno Gaudichon. 3^e édition revue et augmentée. Paris: Gallimard.
- COSTAS, Leticia. 2024. *Piel de cordero*. Barcelona: Planeta (Destino/Áncora y Delfín).

- FOUCAULT, Michel. 2009 [1966]. *Les hétérotopies/Le corps utopique*. Paris: Lignes.
- FRANCISCO, Mercedes de. 2015. „Entrevista a Lucía Lijtmaer: ,¿Qué es eso de ,colectivo de las mujeres?’, somos la mitad de la población.“, <<https://crisis.jornadaselp.com/entrevistas/entrevista-a-lucia-lijtmaer-que-es-eso-de-colectivo-de-las-mujeres-somos-la-mitad-de-la-poblacion/>> [12.11.2025].
- GENNEP, Arnold van. 1999 [1909]. *Übergangsriten [Les rites de passage]*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- HARBRECHT, Katia et al. (ed.). 2020. *Die un-sichtbare Stadt. Urbane Perspektiven, alternative Räume und Randfiguren in Literatur und Film*. Bielefeld: transcript.
- KERANGAL, Maylis de. 2022. *Un archipel. Fiction, récits, essais*. Montréal: PUM.
- KERANGAL, Maylis de. 2021. *Canoës*. Paris: Gallimard.
- KERANGAL, Maylis de. 2010. *Naissance d’un pont*. Paris: Gallimard.
- KNAAP, Ewout van der. 2023 [2019]. *Literaturdidaktik im Sprachenunterricht*. Bielefeld: wbv (utb).
- LÄMMERT, Eberhard. 1955. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- LES LINGUISTES ATTERRE.E.S. 2023. *Le français va très bien, merci*. Paris: Gallimard (Tracts).
- LIJTMAER, Lucía. 2024 [2022]. *Die Häutungen*. Berlin: Suhrkamp.
- LIJTMAER, Lucía. 2022. *Cauterio*. Barcelona: Anagrama.
- LIJTMAER, Lucía/Isa Calderón. 2025. „Deforme semanal ideal total.“, <<https://deformesemanal.es/#podcast>> [12.11.2025].
- NIRVANA. 1991. „Come as you are.“ In *Nevermind*. Los Angeles: Geffen Records.
- NITSCH, Wolfram. 2025 (in Vorbereitung). „Du terrain vague aux ,vagues du terrain’. Métamorphoses de la friche périurbaine chez Jean Rolin.“ In *Métamorphoses du réel dans la littérature francophone contemporaine*, ed. Mecke, Jochen & Melanie Schneider, Berlin: Lang.
- NORA, Pierre. 1984. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard.
- PINILLA ALBA, Susana. 2024. „Feminismo, Resistencia y Música: Gata Cattana como universal.“ *Hispanorama* 183 (1), 60–64.
- PROUST, Marcel. 1913. *Du côté de chez Swann*. Paris: Grasset.
- RIVETTE, Jacques. 1981. *Le Pont du Nord*. Frankreich.
- WIEMER, Laura. 2025. *Großstädte transkulturell erzählen. Die Textstadt Buenos Aires in argentinischen und französischen Stadttexten*. Berlin/Boston: de Gruyter.

Matthias Kern

Sur la zone

Die französische *chanson réaliste* und die Inszenierungen ihrer Interpretinnen als „banlieusardes“

Matthias Kern

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Französische Literatur- und Kulturwissenschaft der TU Dresden.

matthias.kern@tu-dresden.de

Zusammenfassung

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts treten zunehmend Frauen das Erbe von Aristide Bruant und seines urban geprägten *chanson populaire* an. Dabei fällt auf, dass sich die bei Bruant häufig noch humoristische Darstellung des Elends und der marginalen Existenz von Landstreicher:innen und Prostituierten zunehmend in eine Klage über die Lebenskonditionen der *classes populaires* in den Randbezirken und der nahen Banlieue von Paris wandelt. Betrachtet man die Lieddichtung vom *entre-deux-guerres* bis zum Beginn der 1950er Jahre, so lässt sich eine schrittweise Transformation des Bildes der Pariser Banlieue betrachten, die auch die *posture* der Sängerinnen betrifft. Der Beitrag zeichnet die sukzessive Verwandlung der Banlieuedarstellung und ihre Verflechtung mit der Inszenierung von Weiblichkeit nach. Als Grundlage dienen dabei insbesondere Lieder von Fréhel, Damia, Lucienne Delyle und Édith Piaf sowie von Yvette Guilbert, welche die Figur der „pierreuse“ in der Liedkultur der *chanson réaliste* verbreitet hat.

Schlagwörter: banlieue – chanson française – Musikbranche – Marginalität – Postur

Summary

In the first half of the 20th century, women increasingly took up the legacy of Aristide Bruant and his urban-influenced *chanson populaire*. It is noticeable that Bruant's mostly humorous depictions of misery and marginalisation of tramps and prostitutes were increasingly transformed into lamentations about the living conditions of the *classes populaires* in the outskirts and the nearby *banlieue* of Paris. Looking at song poetry from the *entre-deux-guerres* to the early 1950s, a gradual transformation of the image of the Parisian *banlieue* can be observed, which also affects the *posture* of the female singers. The article traces the successive transformation of the *banlieue* image and its intertwining with the staging of femininity. In particular, songs by Fréhel, Damia, Lucienne Delyle and Édith Piaf as well as by Yvette Guilbert, who popularised the figure of the “*pierreuse*” in the song culture of the *chanson réaliste*, serve as a basis for this analysis.

Keywords: banlieue – chanson française – marginality – music business – posture

Einleitung

Keine andere französische Sängerin ist im kulturellen Gedächtnis so sehr mit der Stadt Paris verbunden wie Édith Piaf. „La Môme de Paris“, wie sie auch genannt wird¹ ist u. a. bekannt für Lieder wie „Les Amants de Paris“, „Sous le ciel de Paris“² oder auch ihre erste Aufnahme „Les Mômes de la cloche“, in denen die Toponymie der französischen Hauptstadt eine besondere Rolle spielt. Dabei lässt sich eine erstaunliche Tendenz feststellen: Paris ist weniger Sehnsuchtsort als Verortung einer gewissen Gefahr und Kriminalität, die das Alltagsleben bestimmt. Besonders deutlich wird das in „Dans ma rue“:

Dans ma rue il y a des femmes qui s'promènent
J'les entends fredonner dans la nuit
Quand je m'endors bercée par une rengaine
J'suis soudain réveillée par des cris
Des coups d'sifflet, des pas qui traînent, qui vont et viennent
Puis le silence qui me fait froid dans tout le cœur
Dans ma rue il y a des femmes qui s'promènent
Et je tremble et j'ai froid et j'ai peur (Piaf 1946, 25-32)

In diesem sehr bekannten Lied von Édith Piaf wird das lyrische Ich als junge Frau charakterisiert, die in den Außenbereichen von Montmartre in einer verarmten Familie aufwächst und sich aus der Not prostituieren muss – erfolglos, denn schließlich stirbt sie vor Hunger und wird von Engeln abgeholt. Das Stadtbild, das in diesem Chanson³ gezeichnet wird, könnte kaum negativer sein: Geräusche der Gewalt durchdringen den Pariser Außenbezirk, Frauen werden von ihren Vätern unterdrückt und von anderen Männern für eine Nacht gekauft, wodurch aber dennoch kein Überleben gesichert wird. Die Straße wird damit bei Piaf zu einem bedrängenden, bedrückenden Raum, der jegliche Lebensenergie aufzusaugen scheint.

Dass es sich hierbei um eine Straße Montmartres, also in der städtischen Peripherie und in einem *quartier populaire*, handelt, ist dabei keineswegs ein Zufall. Ganz im Gegenteil werden gerade während des *entre-deux-guerres* immer mehr weibliche Stimmen laut, die vornehmlich die Stadtperipherie besingen und sie dabei in ein Feld erstaunlicher Ambivalenz stellen: Die sogenannte *zone* um Paris ist gleichzeitig bedrückend und lebensbedrohlich – aber auch ein Erholungsraum vom Alltag in der Innenstadt. Wie kommt es zu einer solchen Ambivalenz? Und welche Rolle muss hier der weiblichen Stimme zugesprochen werden? Kann das klassische Chanson einen Einblick darin geben, wie die Stadtperipherie imaginiert worden ist – und

¹ Diese Benennung ist so wirksam gewesen, dass sie auch weiterhin als Titel für Kompilationsalben mit Piafs größten Erfolgen verwendet wird, cf. Piaf 2003.

² Bei diesem Chanson handelt es sich allerdings um ein Cover. Das Lied wurde zuerst in der Interpretation von Jean Bretonnière für den gleichnamigen Film von Julien Duvivier 1951 aufgenommen.

³ „Chanson“ wird hier der deutschen Konvention im Neutrumbekleidet; wird allerdings von einer spezifischen Spielart der französischen Lieddichtung wie der *chanson sociale* gesprochen, so kennzeichne ich dies in kursiv und benutze hierbei das französische Genus.

dabei sogar gewisse Entwicklungen aufdecken, die sich bis in die Darstellung der (Pariser) Banlieue hindurchziehen?

In den folgenden Ausführungen soll anhand des *self-fashionings*⁴ von Weiblichkeit im Chanson das Bild der Peripherien von Paris während des *entre-deux-guerres* erforscht werden. Grundlage der Untersuchung sind demzufolge weniger Lieder, die von Frauen, sondern für weibliche Stimmen geschrieben worden sind und demzufolge eine weibliche Urbanität simulieren sollen. Die meisten kommerziell erfolgreichen Lieder weiblicher Interpretinnen – selbst jene von Édith Piaf, die bekanntlich selbst als Texterin einen wichtigen Beitrag zur Chansonkultur geleistet hat – sind nämlich tatsächlich zumeist von Männern geschrieben, weshalb aus der Untersuchung keine Erkenntnis zum genuin weiblichen Ausdruck, sondern vielmehr zur mythischen Inszenierung⁵ von Weiblichkeit zu erwarten ist. In einem ersten Schritt soll die Rolle weiblicher Stimmen in der sogenannten *chanson réaliste* einer genauen Betrachtung unterzogen werden und daraus abgeleitet werden, wie der ambivalente Diskurs über die Stadt im Chanson erzeugt wird. In diesem Zusammenhang kann dann auch geklärt werden, wie gegenderte Rollenmodelle die Wahrnehmung der Stadt beeinflussen und welche Posturen für die Chansonnières in dieser Periode offenstanden. Diese Betrachtungen eröffnen dann auch abschließende Überlegungen zum Klassenverständnis in Frankreich und der besonderen Form der Populärkultur, die sich in der Zeit zwischen den Weltkriegen entwickelt.

Die Chanson réaliste – vom *peuple* zur *pègre*

Bevor der Blick auf Chansons von weiblichen Interpretinnen verengt werden kann, muss das Chanson und seine Beziehung zur Entwicklung der französischen Populärkultur im Allgemeinen untersucht werden. Dieser erweiterte Blick legt nämlich offen, inwiefern gerade die Pariser Vorstädte und die *quartiers populaires* eine ambivalente, wenn nicht offen abwertende Darstellung im französischen Liedgut erfahren. Diese problematisierende Darstellung ist umso wichtiger, als sie Spuren in der allgemeinen kulturellen Auffassung dieser urbanen Territorien hinterlässt. Auch wenn das französische Chanson in dieser Periode noch nicht als hochkultureller künstlerischer Ausdruck erachtet worden ist, sollte seine Verbreitung in den *cafés-concert* und sein Wert als sowohl gesamtgesellschaftliches Unterhaltungsmedium als auch als Ausdrucksform der *classes populaires* nicht

⁴ Der Begriff wird hier im Sinne von Stephen Greenblatt aufgegriffen (Greenblatt 1980), um die gegenderte Selbstdarstellung weiblicher Chanson-Interpretinnen zu beschreiben. Im weiteren Verlauf wird dabei auch auf den Begriff der *posture* von Jérôme Meizoz zurückgegriffen (Meizoz 2007), der allerdings eine komplexere Form der Selbstdarstellung als eine bewusste Positionierung im kulturellen Feld des Chansons auf kultursoziologischer Ebene impliziert und damit auch eine Vielzahl von Weiblichkeitsmodellen als Optionen anbietet.

⁵ Ich beziehe mich hier auf den Mythos-Begriff, wie er von Barthes (2005) definiert worden ist.

unterschätzt werden: Schließlich avanciert das Chanson spätestens im 20. Jahrhundert zu einem weit diffundierten Unterhaltungsgenre und wird über die Medienkanäle Film und Radio über alle Gesellschaftsschichten hinweg rezipiert.⁶

Doch der Aufstieg des Chansons beginnt bereits vor diesen technischen Fortschritten der „Medienmoderne“ (Segeberg 2003, 125). Das *café-concert*, das als Phänomen am Ende des 19. Jahrhunderts in Paris auftritt und als eine Vorform des Cabarets verstanden werden kann, baut auf der Tradition des revolutionären und politischen Liedguts der Pariser *Commune* auf und bedient sich dabei auch häufig den Melodien seiner Zeit. Im Gegensatz zur politischen *chanson sociale*, die im *café-concert*beerbt wird, spielen jedoch Aufrufe zur Revolution und der politische Appell an die Arbeiterklasse keine Rolle mehr, sondern an ihre Stelle treten zunächst reine Unterhaltungsstücke und Romanzen (Dutheil Pessin 2004, 31–32). Soziale Thematiken werden allerdings nicht vollkommen ausgeblendet. Dies zeigt sich insbesondere in Etablissements wie dem 1881 eröffneten *Chat noir*, in dem Chansonniers wie Jules Jouy oder Aristide Bruant auftreten und mit ihren Lieddichtungen das Erbe des revolutionären und sozialen Chansons antreten und dabei einen neuen, emotiven Tonfall anschlagen. Dies wird insbesondere im Schaffen Aristide Bruants deutlich: Anstatt einen politischen Appell in seinem Liedgut zu transportieren, zeichnet Bruant teils mit Pathos, teils mit einem satirischen Ton die sozialen Ränder der Pariser Gesellschaft und die Armut, die sie erleben. Bruant übernimmt dabei Thematiken und Darstellungsweisen der sozialen Ränder der Gesellschaft, stellt sie aber als persönliche Erfahrungen heraus und präsentiert in seinen Liedern damit einen anderen Zugang zum Thema der Marginalität: Aus der sensationalistischen Berichterstattung von Gewalttaten wird damit ein Erfahrungsbericht, der dem Publikum eine emotionale Aufladung und die Entwicklung eines empathischen Zugangs zu den sozial Ausgeschlossenen eröffnet (Jenni 2023). Bruants Verwendung des *français familier*, sein klar markierter Nord-pariser Dialekt und sein nasales Timbre bestätigen seine Zugehörigkeit zu den abgehängten Gesellschaftsschichten, die er besingt. Damit entsteht der Eindruck einer Beleuchtung der *classes populaires* von ‚innen‘, die den Eindruck von Authentizität und einem gewissen Einverständnis mit dem Publikum hervorruft. In seiner Darstellung der Vorstädte und der *quartiers populaires* von Paris findet dabei aber auch eine besondere Umdeutung der Begrifflichkeit „populaire“ statt: Anstelle einer Interpretation des Populären als adjektivische Bildung für das Volk („peuple“) nähert er eher den Begriff der „pègre“ an, d. h. des Lumpenproletariats und der städtischen Unterwelt, und poetisiert sie, wie bereits Dominique Kalifa dargestellt hat (cf. Kalifa 2013, 250–53).

Besonders interessant im Kontext dieser Untersuchung ist Bruant allerdings wegen des Einflusses, den er auch auf französische Chansonnières seiner Zeit ausgeübt hat. Die beiden Sängerinnen Eugénie Buffet und Yvette Guilbert etwa übernehmen

⁶ Die Bedeutung des Chansons für den französischen Film wird schon daran ersichtlich, dass viele der für das klassische französische Kino emblematisch gewordenen Schauspieler:innen wie Arletty oder Jean Gabin ihre Karriere als Interpret:innen in den Pariser *music-halls* (den Nachfolgern der *café-concerts*) oder in Operetten begonnen haben (cf hierzu Vincendeau 2017, 104).

einen Großteil seines Repertoires und reichern es dabei um eine weibliche Perspektive an (cf. Dutheil Pessin 2004, 37–38). Gerade Eugénie Buffet zeichnet sich dabei insbesondere durch die performative Steigerung des Effektes seiner Chansons aus, da zu ihren Auftritten auch die phänotypische Selbstdarstellung als „pierreuse“ gehörte, d. h. als einfache Straßenprostituierte der Vorstädte. Buffet trainierte sich in ihrem Vortragsstil, um in ihrer Aussprache der einfachen Bevölkerung der Vorstädte so nah wie möglich zu kommen. Aber auch Yvette Guilbert verewigt die Rolle der „pierreuse“ in ihrem gleichnamigen Chanson von 1907:

Moi j'suis tout simplement pierreuse
 L'soir dans les fortifications
 Afin d'boulotter l'existence
 Quand vient la nuit j'travaille dans l'noir
 Pendant qu'mon homme reste à distance
 A m'surveiller sur le trottoir
 Quand j'veois un passant qui s'promène
 Afin d'lui causer sans témoin
 Dans un des fossés je l'amène
 Et puis j'appelle Alphonse de loin
 Hiiiiii
 (Guilbert 1907, 3-13)

In dem Chanson von Jules Jouy, Weggefährte von Aristide Bruant (Gordon 1989, 67), stellt sich das lyrische Ich als „pierreuse“ dar, die mit ihrem Zuhälter gemeinsam potentielle Freier überfällt und beraubt, um ihr Überleben zu sichern. Gleich zu Anfang verdeutlicht diese weibliche Stimme, dass sie nicht zu den „fille qu'on a dit heureuses“ gehört, sondern als Prostituierte dafür sorgen muss, ihren Unterhalt zu verdienen. In dieser Selbstdarstellung werden insbesondere zwei unterschiedliche Topographien von Paris in der *Belle époque* als Kulisse aufgerufen: die „fortifications“ und der Canal Saint-Martin. Während sich letzterer in den nördlichen Außenbezirken von Paris befindet und damit direkt mit der Arbeiterklasse in Verbindung gebracht wird,⁷ evoziert die Nennung der „fortifications“ ein Imaginarium der Gewalt und Gefahr, die am Ende des 19. Jahrhunderts mit diesem Terrain in journalistischen Artikeln und fiktionalen Werken assoziiert wird: Die ehemaligen militärischen Anlagen liegen Brach und werden in dieser Zeit von gesellschaftlich Ausgeschlossenen als Rückzugsort genutzt und aus diesem Grund mit der bedrohlichen Bandenkriminalität der „apaches“ und anderen Gewalttaten in Verbindung gebracht (cf. Leveau-Fernandez 1992, 59–62).⁸ Doch während die Verortung des lyrischen Ichs in der Welt der Prostitution und der Kriminalität zunächst noch eine gewisse Stabilität zu garantieren scheint, wird in der letzten Strophe die Situation noch dramatischer, denn der Zuhälter und Partner Alphonse wird zum Tode verurteilt, während die „pierreuse“ nun als Witwe auftritt. Während

⁷ Dies gilt selbst noch in den 1930er Jahren, wie der Roman *Hôtel du Nord* (1929) von Eugène Dabit und die darauffolgende Verfilmung des Sujets von Marcel Carné verdeutlicht. Cf. hierzu auch meine Promotionsschrift (Kern 2021) sowie meine Analyse der Verfilmung von Carné (Kern 2019).

⁸ Dies wird unter anderem deutlich in dem Roman des Autors und Chansonniers Francis Carco *L'Équipe. Roman des fortifs*. Paris: Albin Michel 1925.

der Liedtext demzufolge eine dramatische und tragisch endende Geschichte von sozial marginalisierten Figuren erzählt, kontrastiert der heitere Ton des Chansons diese Stimmung. Darüber hinaus verleiht der umgangssprachliche Sprachstil des lyrischen Ichs dem Lied eine humoristische Wirkung; in dieser Hinsicht schreibt sich „La Pierreuse“ in die Tradition der *chanson réaliste* von männlichen Chansonniers wie Aristide Bruant ein. Guilbert bedient die gleichen Stereotype wie Bruant und stellt die *pègre* dar, die das Leben in der Banlieue bestimmt, und bestätigt insbesondere das Klischee der gefährlichen *zone* und der *fortifs* um Paris, in denen ehrliche Bürger:innen lediglich zu Opfern von Gewalt werden können. Der bittersüße Ton des Chanson stellt dabei nicht nur in humoristischer Weise die Kriminalität der Vorstadtmilieus dar, sondern wirbt ebenso um Mitleid mit der „verwitweten“ „pierreuse“, die nun allein im Leben steht, und schreibt sich in die von Gewalt geprägte Atmosphäre ein, die der Autor Pierre Mac Orlan ab den 1920er Jahren als „fantastique social“ (Mac Orlan 1970 [1937]) benennt.⁹

Die Sängerin als „banlieusarde“ und Repräsentantin der Arbeiterklasse

Während sich mit Sängerinnen wie Eugénie Buffet und Yvette Guilbert das Stereotyp der Sängerin als zwielichtige Bewohnerin der Vorstädte und Randbezirke von Paris etabliert, ändert sich der Inhalt die Zuschreibung durch das Chanson während der Periode zwischen den zwei Weltkriegen sowie auch das Bild der Banlieue. Dies wird besonders deutlich in Fréhels „Chanson des fortifs“, in welcher der Wandel des Stadtbildes mit der Änderung des Chansons parallelisiert wird:

Il n'y a plus de fortifications
Ni de p'tits bistrots de barrière
Adieu décor de toutes les chansons
Des jolies chansons de naguère
Mais d'autres viendront
Héros différents
Puis disparaîtront
À chacun son temps
Il n'y a plus de fortifications
Mais y aura toujours des chansons
(Fréhel 1938, 26-35)

Fréhel verdeutlicht hier nicht nur die Bedeutung der unsicheren *zone* um Paris herum für das Imaginarium des Chansons, sondern sie stellt im Laufe des Liedes auch dar, wie Aristide Bruant in den kulturellen Kanon Eingang gefunden hat und fortan seine eigene Straße bekommen soll, während die Slums der *zone* an den Festungen von Paris nun sechsstöckigen Häusern mit Heizung weichen mussten. Über den nostalgischen Topos des „Ubi sunt“ („Où sont donc Julot / Nini, Casque d'Or“) deutet sie das Bedauern über diesen städtischen Wandel an, unterstreicht aber schließlich auch, dass es neue Held:innen für das Chanson geben wird. Damit

⁹ Zur Vertiefung des Konzepts: Lacassin 2000; Kern 2021, 176–84.

ist das Ende der unheimlichen, aber gerade deshalb auch so faszinierenden *zone*¹⁰ um Paris eingeläutet, und Fréhel deutet durch die Erwähnung von Neubauten eine gewisse Normalisierung und Anpassung an die Topographie der Hauptstadt an.

Dies wird beispielsweise auch in einem weiteren Chanson von Fréhel deutlich, das mit dem Titel „La Zone“ das mythische Imaginarien der Stadtränder in der *Belle Époque* erneut aufruft, aber entschieden umdeutet: Fréhel stellt hier nämlich den neuen, eher kleinbürgerlichen und proletarischen Lebensstil der nahen Banlieue um Paris dar und weist dabei darauf hin, dass die Banlieue mittlerweile zum Naherholungsgebiet für die Arbeiterklasse geworden ist. Damit ist bei Fréhel die Gefahr der Vorstädte verschwunden und dem Imaginarien der „banlieue verte“ (Barbaresco 2025) gewichen, das auch in Filmen wie Marcel Carnés Debüt *Nogent, Eldorado du dimanche* oder auch Julien Duviviers *La Belle équipe* bemüht wird.¹¹ Doch selbst in dem neuen Idyll der Banlieue bleibt das Bild der Marginalität zum Teil bestehen:

Sur la zone,
Bien sûr que la faune
N'est pas cell' de tous les pays...
On y chasse,
En guise de bécasse,
Du rat, d' la puce et d' la souris !
On pratique
Les jeux athlétiques
Et les sports qu'hippiques à la fois...
On a des balançoires à tirer, des ch'vaux d' bois...
Sur la zone !
(Fréhel 1933, 29-38)

Die Zeichen der Armut sind bei weitem nicht verdeckt in der direkten Umgebung der Hauptstadt: Fréhel spricht die Präsenz von Ratten, Mäusen und Flöhen an; in einer anderen Textstelle stellt sie fest: „On habite une cabane faite en boîtes à cigares / Avec une toiture en carton“ (Fréhel 1933, 32-33). Durch diese Darstellung von Armut spricht Fréhel indirekt das Problem der schlechten Infrastruktur in der Banlieue an, die im *entre-deux-guerres* dazu führte, dass viele Arbeiter:innen und Kleinbürger:innen sich zwar ein Grundstück in der ehemaligen *zone* leisten konnten, darauf jedoch in prekären Verhältnissen leben mussten, da die gekauften Grundstücke oft über keinen Zugang zur Wasserversorgung verfügten oder nicht mit befestigten Straßen angebunden waren, wodurch auch das Zirkulieren von Schädlingen und Krankheiten begünstigt wurde (Fourcaut 1995).

Allerdings wird bei Fréhel trotz des Befalls durch Ungeziefer und der Armut der Banlieue-Bevölkerung die ehemals noch so gefährliche *zone* zum wahrhaften „Pays de Cocagne“, in dem die „vraie République“ (Fréhel 1933, 13) gelebt wird, fernab

¹⁰ Schon in der Belle Époque ziehen die Stadtränder eine ganze Reihe von bürgerlichen Besucher:innen an, die eben gerade die unheimliche Atmosphäre des marginalen Lebens und darin eine Form von Unterhaltung suchen (Cannon 2015, 65–69). Ein sprechendes Beispiel dafür ist u. a. der ‚Reiseführer‘ *Paris horrible et Paris original* (1882) von Gustave Grison.

¹¹ Cf. hierzu auch meinen Beitrag zum Dokumentarfilm des *entre-deux-guerres* (Kern 2023).

von den Reichen: Denn die Stimme des Chansons stellt sich entschieden auf die Seite der Banlieue-Bewohner:innen und bezieht sich durch die Benutzung des Pronomens „on“ in diese Gemeinschaft mit ein. Das lyrische Ich wird damit ebenfalls zur proletarischen Besitzerin eines „Pavillon“, der im *entre-deux-guerres* als wahre Errungenschaft für Mitglieder der Arbeiterklasse gilt (Dubost 1992, 101–102). Dieses Chanson weist damit auf mehrere historische Entwicklungen der Banlieue im *entre-deux-guerres* hin: Erstens behandelt das Chanson den sogenannten „rêve pavillonnaire“, der insbesondere in der Arbeiterklasse des 20. Jahrhunderts besondere Wirksamkeit erlangte: Viele Arbeiter:innen strebten den Bau eines kleinen Eigenheims in der Banlieue an, in dem sie leben und im Garten Gemüse zur Eigenversorgung anbauen konnten. Dieser Traum warf allerdings allzu häufig neue Probleme auf, da viele der Grundstücke, die zu dieser Zeit verkauft wurden, nur unzulänglich an jegliche Infrastruktur angeschlossen waren, weshalb weitere hygienische Probleme auftraten und viele Bauprojekte auch schnell zum Konkurs führten. Dies wird nun zweitens mit dem Hinweis auf das Ungeziefer angesprochen. Drittens führte die Besiedelung durch (ehemalige) Arbeiter:innen auch zu der sogenannten „banlieue rouge“ und der Leitung der Kommunen um Paris durch vornehmlich kommunistische und anarchistische Parteien, worauf der Hinweis auf die „vraie République“ und der Ausschluss der Reichen hindeutet (Fourcaut 1992).

Was bedeutet dies allerdings für die Inszenierung des weiblichen Blicks auf die Stadt? Bei Fréhel, aber auch bei Damia, wird die Sängerin zur Erzählerin, die sich durch die Bemühung der Umgangssprache ihrer Zeit und die stringente Benutzung des „on“ als Teil der Arbeiterklasse und als „banlieusarde“ darstellt. Die Identifizierung mit den *classes populaires* der Pariser Außenbezirke und der direkten Umgebung wird besonders deutlich in Damias „Aux quatre coins de la banlieue“:

Des murs noirs
Le long du parcours, c'est tout c' que l'on peut voir
Des faubourgs enfumés
Des avenues désolées
Mais tout se transforme soudain
Aux quatre coins d' la banlieue de Paris
L' dimanche, on entend d' la musique
C'est à celui qui fera le plus d' bruit
Phono ou piano mécanique
On danse et on boit
On n'a que ce jour-là
Et quand on s'amuse, une journée
C'est si vite passé !
Aux quatre coins d' la banlieue de Paris
L' dimanche, on oublie ses ennuis
(Damia 1937, 6-20)

Das lyrische Ich ist Teil eines impersonellen „on“, das deutlich die Arbeiterklasse darstellt, die morgens in Zügen zu ihren Fabriken fährt. Das Chanson führt allerdings eine Verklammerung von zwei unterschiedlichen Banlieues durch, die normalerweise zeitlich und räumlich getrennt sind: Während das „on“ zuerst die Trostlosigkeit der industriellen Banlieue sieht, verwandelt sich das gleiche Terrain mit

Beginn des Sonntags in eine Landschaft aus Musik und Tanz, was durch die Java-Melodie des Liedes noch unterstrichen wird.

Im *entre-deux-guerres* ändert sich damit die Postur¹² der Chansonnier: Auch wenn sie weiterhin meistens als Bewohnerin der Vorstädte oder der Pariser Faubourgs auftritt, ist sie nun Arbeiterin und keine kriminelle oder betrunkene Prostituierte mehr. Ihr Blick auf die Banlieue ändert sich damit auch: Die Banlieue ist nun gleichzeitig ein Idyll, ein *locus amoenus*, aber auch ein Ort, der durch Armut, Schmutz und Tristesse markiert ist, also ebenfalls ein *locus horribilis*. Dieses schreckliche Bild der Banlieue ist dabei ein Erbe, das das Chanson aus der Zeit der Jahrhundertwende und dem Klischee der gefährlichen *zone* übernimmt. Diese Ambiguität der Banlieue in den gewählten Chansons entspricht dabei einer Konstante, die auch in der Literatur und im Film der Zwischenkriegszeit zu beobachten ist, und röhrt von der Verklammerung der Banlieue mit der Arbeiterklasse her. Dies wird sowohl bei Damia als auch Fréhel explizit – und führt auch zu einer dritten Bedeutungsebene der Pariser Vorstädte in Chanson, Literatur und Film: Dadurch, dass die Umgebung von Paris der ‚perfekte‘ Lebensraum der *classes populaires* ist, avanciert sie auch zum repräsentativen Terrain der Nation (cf. Cannon 2015, 129–36). Gerade im Zuge des Front Populaire, der ab 1936 die französische Regierung stellt und aus einer Vielzahl von linken Parteien zusammengesetzt ist, etabliert sich ebenfalls eine wahre Kulturpolitik, welche die Arbeiterklasse sichtbarer macht und als Kern der Gesellschaft darstellt (cf. Ory 1994, 19–21). Dies bedeutet allerdings nicht, dass das Erbe der *zone* als Ort der Gefahr aus dem Chanson verschwindet; diese Darstellung wird eher, wie es auch schon bei Fréhel angedeutet wird, kanonisch und erreicht damit den Status einer stereotypen Referenz auf die *chanson réaliste* von Bruant, Jouy und Liedautor:innen aus der Umgebung des *Chat noir*.

Der Populismus des Chansons

In dieser kurzen Betrachtung der Beziehung zwischen Chanson, weiblichem Blickwinkel und Banlieue kann demzufolge als Erstes geschlussfolgert werden, dass die Postur der Sängerinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer Form von Populismus in der Darstellung des Vorstadtlebens führt. Während die *chanson réaliste* noch ein politisch engagiertes Erbe antritt, entfernt sie sich davon zunehmend zugunsten der Darstellung von marginalen Gestalten der Schattenwelt. Dies geschieht sowohl auf inhaltlicher als auch performativer Ebene wie insbesondere die Beispiele von Eugénie Buffet und Yvette Guilbert zeigen: Die Sängerinnen identifizieren sich selbst mit Straßenprostituierten und versuchen darüber sowohl eine satirische als auch pathetische Darstellung der Stadtperipherien vorzunehmen. Dadurch geht der engagierte Impetus verloren; im

¹² Zur Bedeutung dieses Terminus, cf. Meizoz 2007, der unter der Postur das Selbstbild der Kunstschaffenden versteht, das durch öffentliche Auftritte, aber auch durch das eigene Werk selbst gebildet wird. Die Postur ermöglicht damit eine Selbstverortung im künstlerischen Feld (im Sinne von Bourdieu) und zeigt Verbindungen und Trennungen zu anderen Künstler:innen und weiteren Agenten des respektiven Feldes auf.

Vordergrund steht der Unterhaltungscharakter des Chansons, indem besonders drastische Lebenswege vertont werden.

Während des *entre-deux-guerres* dagegen versuchen Texter:innen das Chanson eher den modernen Banlieue-Bewohner:innen anzunähern und so nimmt das weibliche lyrische Ich vornehmlich die Rolle der Arbeiterin an. Allerdings werden nun zwar immer noch Missstände des Banlieue-Lebens angesprochen, im Vordergrund steht aber noch umso mehr die Suche nach Liebe und Vergnügen. Dies kann das Chanson „Y a d' la fumée dans ma banlieue“ (1941, Musik Guy Dalmont, Text Mireille Brocey) von Lucienne Delyle illustrieren:

Y a d' la fumée dans ma banlieue
Y a des usines
On n' voit jamais en levant les yeux
Si l' ciel est bleu
[...]
Mais comme la fumée s'effiloche
Et se disperse au gré du vent
Je sens sitôt que tu m'approches
S'envoler au loin mes tourments
Au ciné ou dans les romances
Y en a sûrement des plus beaux qu' toi
Mais pour moi c'est sans importance
Puisque t' es mon amour à moi
(Delyle 1941, 9-12 & 20-27)

Grundsätzlich wird hier die Banlieue als *locus horribilis* mit seinem Rauch und der Abwesenheit jeglicher Natur charakterisiert; doch das Motiv der Liebe kann das Idyll wieder einläuten. In dem Chanson von Delyle wird damit ein Rückzug ins Innere vollzogen, der eine Politisierung des Diskurses über die Banlieue durchkreuzt.

Diese thematische Ausrichtung des Chansons während des *entre-deux-guerres* erklärt sich teilweise dadurch, dass die Musikbranche im Allgemeinen, wie ein Blick auf die Autoren der hier zitierten Lieder bereits deutlich zeigt, im 19. und 20. Jahrhundert eine männerdominierte Sparte ist: Nur der Text von „Y a d'la fumée dans ma banlieue“ wurde von einer Frau verfasst, die restlichen Lieder wurden vollständig von Männern geschrieben, die einen weiblichen Blick für die Interpretinnen simulieren. Insgesamt kennt das Genre des französischen Chansons zwar eine Vielzahl von Interpretinnen, doch sind es nur in den wenigsten Fällen sie selbst, die auch die Texte ihrer Lieder schreiben. Die (Selbst-)Darstellung der Chansonnier wird demzufolge auf klassische Frauenrollen reduziert und die Texte der von Frauen gesungenen Lieder drücken deshalb auch eine Beschränkung des Blickes auf das Häusliche, Private und Sentimentale aus. Politische Themen rücken damit in den Hintergrund und im gleichen Zug auch divergente Frauendarstellungen, die nicht dem Bild der *femme fatale* oder *femme fragile* entsprechen. Raum erhalten nur Frauenfiguren, deren Identität sich vornehmlich über ihre Sexualität oder Sentimentalität definiert. Dass diese Reduzierung auf die Frau als Wesen der Privatsphäre ebenfalls ihren Niederschlag in dem oben zitierten Chanson von Lucienne Delyle findet, obwohl es von der Texterin Mireille Brocey geschrieben worden ist, muss in diesem Zusammenhang kaum verwundern: Zu stark ist der

Druck der genretypischen Konvention, als dass sich die Texterin den typischen Geschlechterrollen erwehren kann, ohne dies als eine dezidierte Geste der Revolte zu stilisieren, was nicht das Ziel dieses Liedes ist. Aus diesem Grund realisieren sich lediglich die zwei oben genannten Typen des Chansons, die entweder auf humoristische Weise Marginalität in den Vordergrund stellen und sie mit Kriminalität verklammern, oder das Vorstadtleben der Arbeiterklasse auf die Privatsphäre und die Liebe reduzieren.

Die zweite Variante fügt sich dabei reibungslos in die Konventionen der Unterhaltungsmusik ein, die häufig das Thema der Liebe in den Vordergrund stellt. Das Chanson – und gerade jenes, das von weiblichen Interpretinnen gesungen wird – bietet demnach eine Form des Eskapismus¹³ aus den Lebensbedingungen der Arbeiterklasse. Dies entspricht sicherlich auch den Rezeptionsbedingungen des Chansons, das sich in der Form der Java oder des Walzers vordergründig als Tanzmusik und demzufolge als reines Unterhaltungsgenre präsentiert. Eine politische Nachricht wird in einem solchen Rahmen kaum erwartet; der Eskapismus, der sich etwa im Text von Lucienne Delyles oder Damias Liedern niederschlägt, entspricht demzufolge der Funktion, die schon die Melodie dieser Stücke suggeriert.

Dennoch kann sich die Depolitisierung des Diskurses über die Banlieue nicht ausschließlich durch Genrekonventionen erklären lassen. Eine ähnliche Form der Darstellung von den Pariser Vorstädten lässt sich nämlich auch in der Literatur der Zeit finden; das Chanson schreibt sich damit in ein stetes übersteigendes Imaginarium ein, das die Schicksale der Arbeiterklasse von seinem politischen Inhalt weitgehend befreit und stattdessen eine ästhetisierende Darstellung von Armut vornimmt, um die *classes populaires* als Sympathieträgerinnen und Repräsentantinnen der französischen Gesellschaft herauszustellen. Ab 1929 veröffentlicht der junge Romancier Léon Lemonnier mit der Unterstützung des Literaturkritikers und erfolgreichen Autors André Thérive eine Reihe von Texten, die schließlich zu einem *Manifeste du roman populaire* führen, das eben gerade die gleiche Form von Darstellung der Arbeiterklasse vorschlägt, die sich ebenfalls in den hier erwähnten Chansons realisiert: Klassenunterschiede sollen so weit wie möglich verwischt und politische Themen ausgeklammert werden, um vielmehr die „petites gens, les gens médiocres“ und ihre „drames“ (Lemonnier 1930, 60) darzustellen – im Gegensatz zur Literatur von Autoren wie Proust, bei dem vornehmlich Untätige und Privilegierte in den Mittelpunkt gestellt würden.

Diese Depolitisierung schlägt ihre Wellen und beeinflusst auch das Kino dieser Zeit, das unter dem Begriff des „réalisme poétique“ die Welt der Arbeiterklasse auch hauptsächlich als Kulisse benutzt, wie es etwa in Julien Duviviers Film *La Belle équipe* (1936) der Fall ist. Beide Strömungen behalten aber auch eine pessimistische Note, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg dann auch wieder im Chanson wiederfinden lässt, wie es das eingangs zitierte Lied von Édith Piaf illustriert hat. Doch hierbei handelt es sich weniger um eine Form von Realismus, welche das

¹³ Die Flucht aus der Realität oder zumindest der Wunsch danach ist ein rekurrerndes Thema in Lyrik und Musik und wird in diesem Zusammenhang häufig unter dem Rubrum „Eskapismus“ zusammengefasst, cf. Minero Escobar (2006).

Chanson sucht, sondern vielmehr um eine Einschreibung in die Schule von Montmartre und des Chat noir, dessen pathetische Darstellung der Banlieue und der Unterdrückung von Frauen der *classes populaires* bereits zu einem verbreiteten Plotmuster geworden ist, wie es auch die Literatur und der Film beweisen.

Die Verbindung von Banlieue-Darstellungen, der Chanson-Kultur und der Fokussierung auf weibliche Blickwinkel legt damit vor allen Dingen eine Stereotypisierung der Stadtperipherie offen, die der französischen Popkultur eigen ist: Die Banlieue wird dargestellt als der Lebensraum des „peuple“; dieses „peuple“ wandelt sich aber in Kontakt mit seinem Lebensraum zur Unterkasse, zur „pègre“. Anders ausgedrückt illustriert die weibliche Banlieue-Chanson eine Dynamik, die sich auch in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts ausfindig machen lässt, nämlich die Identifizierung der „classes laborieuses“ mit den „classes dangereuses“, wie es bereits 1969 Louis Chevalier festgestellt hat.

Behandelte Chansons

- DAMIA (Marie-Louise Damien). 1937. „Aux quatre coins de la banlieue.“ Musik von Rudi Revil, Text von Michel Vaucaire. *Damia 1926-1944*. Frémeaux & associés (1998).
- DELYLE, Lucienne. 1941. „Y a d'la fumée dans ma banlieue.“ Musik von Guy Dalmont, Text von Mireille Brocey. *Y a d'la fumée dans ma banlieue*. Rendez-vous Digital (2013).
- FREHEL (Marguerite Boulc'h). 1933. „La Zone.“ Musik von J. Jekyll, Text von Marc-Hély. *Fréhel 1930-1939*. Frémeaux & associés (1999).
- FREHEL (Marguerite Boulc'h). 1938. „Chanson des fortifs.“ Musik und Text von Georges van Parys. *Fréhel*. Parlophone Music France (1997) [Collection Disques Pathé].
- GUILBERT, Yvette. 1907. „La Pierreuse.“ Musik von Eugène Poncin, Text von Jules Jouy. *Madame Arthur*. Wnts (2009).
- PIAF, Édith. 1935. „Les Mômes de la cloche.“ Musik von Vincent Scotto, Text von André Décaye. *Exclusive*. DMI (2024 Remastered).
- PIAF, Édith. 1946. „Dans ma rue.“ Musik und Text von Jacques Datin. *La Vie en Rose et autres succès*. Wet Music (2022).
- PIAF, Édith. 1948. „Les Amants de Paris.“ Musik von Eddy Marnay, Text von Léo Ferré. *Éternelle*. Capitol Music (1987).
- PIAF, Édith. 1954. „Sous le ciel de Paris.“ Musik von Hubert Giraud, Text von Jean Dréjac. *Éternelle*. Capitol Music (1987).
- PIAF, Édith. *La Môme de Paris*. Kompilation, Parlophone Music France (2003).

Bibliographie

- BARBARESCO, Constance. 2025. *Le Bonheur dans le pré parisien. Littérature et culture du bonheur en banlieue verte*. Dijon: Presses Universitaires de Dijon.
- BARTHES, Roland. 2005. „Le mythe, aujourd’hui.“ In *Mythologies*, 209–72. Collection Points Essais 10. Paris: Éd. du Seuil.
- CANNON, James. 2015. *The Paris Zone: A Cultural History, 1840-1944*. Farnham: Ashgate.
- CHEVALIER, Louis. 1969. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*. Civilisations et mentalités. Paris: Plon.
- DUBOST, Françoise. 1992. „Le rêve du pavillon.“ In *Banlieue rouge, 1920-1960. Années Thorez, années Gabin : archétype du populaire, banc d’essai des*

- modernités*, ed. Fourcaut, Annie, 99–110. Paris: Éditions Autrement.
- DUTHEIL PESSIN, Catherine. 2004. „Chanson sociale et chanson réaliste.“ *Cités* 19, 27–42.
- FOURCAUT, Annie. 1992. „Banlieue rouge, au-delà du mythe politique.“ In *Banlieue rouge, 1920 - 1960: années Thorez, années Gabin ; archétype du populaire, banc d'essai des modernités*, ed. Fourcaut, Annie, 12–37, Paris: Éditions Autrement.
- FOURCAUT, Annie. 1995. „Les lotissements défectueux en région parisienne : un exemple de gestion technique d'une crise urbaine.“ In *Les chantiers de la paix sociale: 1900-1940*, ed. Cohen, Yves & Rémi Baudouï, 255–64, Fontenay-aux-Roses: ENS éditions.
- GORDON, Rae Beth. 1989. „Le Caf conc' et l'hystérie.“ *Romantisme* 19 (64), 53–67.
- GREENBLATT, Stephen. 1980. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. [Nachdr.]. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press.
- GRISON, Georges. 1882. *Paris horrible et Paris original*. 1 Bde. Paris: E. Dentu. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57732556>>. [16.11.2025].
- JENNI, Hector. 2023. „La chanson périphérique : poétique et politique d'une tradition populaire au long cours (Bruant, Fréhel, Ministère A.M.E.R., Booba).“ *Acta fabula*, September. <<https://www.fabula.org:443/colloques/document10082.php>>. [16.11.2025].
- KALIFA, Dominique. 2013. *Les bas-fonds: histoire d'un imaginaire*. L'Univers historique. Paris: Seuil.
- KERN, Matthias. 2019. „Vom ‚echten Leben‘ über die Literatur zum Film: Transformationen populistischer Ästhetiken anhand von *L'Hôtel du Nord*“. In *Transformationen. Wandel, Bewegung, Geschwindigkeit. Beiträge zum XXXIII. Forum Junge Romanistik in Göttingen*, ed. Bacciu, Caroline et al., 255–67.. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- KERN, Matthias. 2021. *L'esthétique populiste: « L'Amour du peuple » dans la culture française de l'entre-deux-guerres*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- KERN, Matthias. 2023. „La vie banlieusarde entre le réel et l'imaginaire : le film documentaire sur la banlieue parisienne de l'entre-deux-guerres (Carné, Lacombe).“ *Acta fabula*, September. <<https://www.fabula.org:443/colloques/document10070.php>>. [16.11.2025].
- LACASSIN, Francis. 2000. „Aux écoutes de l'ombre.“ In *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, ed. Pierre Mac Orlan, 13–26. Paris: Phébus.
- LEMONNIER, Léon. 1930. *Manifeste du roman populiste*. Paris: Jacques Bernard.
- LEVEAU-FERNANDEZ, Madeleine. 1992. „La zone et les fortifs.“ In *Banlieue rouge, 1920-1960. Années Thorez, années Gabin : archétype du populaire, banc d'essai des modernités*, ed. Fourcaut, Annie, 56–65.. Paris: Éditions Autrement.
- MAC ORLAN, Pierre. 1970 [1937]. „Le Décor sentimental.“ In *Masques sur mesure*, ed. Mac Orlan, Pierre, 13–108. Paris: Cercle du bibliophile.
- MEIZOZ, Jérôme. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- MINERO ESCOBAR, Angélica. 2006. „'Anywhere Out of the World' : Escapism in Baudelaire-Duparc's 'L'invitation au voyage'.“ In *Ars Lyrica* 15, 103-127.
- ORY, Pascal. 1994. *La Belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935 - 1938*. Civilisations et mentalités. Paris: Plon.
- SEGEBERG, Harro. 2003. *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- VINCENDEAU, Ginette. 2017. „Jean Gabin, icône du Front populaire.“ In *Le front populaire et le cinéma français*, ed. Creton, Laurent & Michel Marie, 103–109. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Premiers travaux ed. Laura Wiemer
Weibliche Blicke auf die Stadt in Literatur und Film aus Frankreich

a propos

[Perspektiven auf die România]

15
2025

Laura Wiemer

Premiers travaux

Großstadtforschung von Nachwuchswissenschaftlerinnen

Laura Wiemer

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Habilitandin in der romanistischen Literatur- und Kulturwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal.
wiemer@uni-wuppertal.de

Keywords: Studierendenforschung – Paris – peripherer Blick – Geschlechterrollen

Student research – Paris – peripheral view – gender roles

Das Themenfeld der Großstadt ist durch seine vielfachen Anschlussmöglichkeiten im universitären Kontext besonders dazu geeignet, Forschung, Lehre und Third Mission sinnvoll miteinander zu verbinden. So haben die Studierenden der Masterseminare „Littérature urbaine: Paris“ und „Literatura urbana: Buenos Aires“ im Sommersemester 2024 an der Bergischen Universität Wuppertal einerseits an der wissenschaftlichen Tagung „Weibliche Blicke auf die Stadt“ teilgenommen, aus dem die Dossier-Beiträge dieses Heftes hervorgegangen sind. Andererseits haben die Studierenden eine feministische Stadtführung mit dem lokalen Verein der „Wupperfrauen“ absolviert, der Biografien bedeutender Wuppertalerinnen aus den Bereichen Kunst, Kultur, Politik, Sport, Wissenschaft und Religion aufarbeitet und auf einem virtuellen Stadtplan verortet.¹

Im Anschluss an die Seminare sind verschiedene studentische Forschungsprojekte wie Hausarbeiten und Abschlussarbeiten entstanden, von denen exemplarisch drei als „Premiers travaux“ in dieses Heft aufgenommen wurden, um die Großstadtforschung des jüngsten wissenschaftlichen Nachwuchses entsprechend zu würdigen und diese ersten Publikationen mit dem interessierten Fachpublikum zu teilen. Die Studentinnen und inzwischen teilweise Absolventinnen haben Französisch entweder im Master of Education für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen studiert oder den Teilstudiengang Frankoromanistik im Master of Arts belegt.

Lina Bahne widmet sich in ihrem Aufsatz „La jeune femme dans le Paris de la Belle Époque. L’expérience urbaine féminine dans *Claudine à Paris* de Colette“, der als Vorarbeit für ihre Master-Thesis entstanden ist, einem Werk der frühesten weiblichen Stimmen der Paris-Literatur: Es geht um den ersten Band der bekannten *Claudine*-Romanreihe der Schriftstellerin, Journalistin und Variété-Künstlerin Colette, der zunächst unter dem Namen ihres Mannes Willy erschienen ist. Der Aufsatz untersucht den peripheren Blick der vom Land zugezogenen Protagonistin Claudine auf die französische Hauptstadt, die sowohl ein spannender Ort für neue

¹ Für weitere Informationen vgl. die Internetseite des Vereins www.wupperfrauen.de.

Erkundungen ist, als auch einer der sozialen Unterdrückung aufgrund von traditionellen Geschlechterrollen Anfang des 20. Jahrhunderts.

Das Forschungsprojekt „Auf den Spuren der Attentate vom 13. November 2015. Weibliche Blicke auf Paris in *Survivre* von Frederika Amalia Finkelstein“ von **Michelle Miedtank** führt uns sodann in die französische Gegenwartsliteratur. Es geht um die individuelle und kollektive Verarbeitung der traumatischen Paris-Attentate aus dem Jahr 2015 durch die junge Erzählerin und Protagonistin Ava, welche als Flaneuse durch die von Terror und Gewalt geprägte Stadt streift. Es wird deutlich, dass Paris in Finkelsteins Roman sowohl ein Ort der Erinnerung als auch ein Spiegel der psychischen Verfasstheit der weiblichen, autobiografisch geprägten Hauptfigur darstellt, die für das Kollektiv ihrer Generation das Wort ergreift.

Der dritte Aufsatz „Weibliche Blicke auf die Banlieue: Perspektiven im französischen Kino“ stellt eine Erweiterung der Bachelor-Thesis von **Viola Schneider** dar, motiviert durch die Tagung und das Seminar, an dem sie als Masterstudierende teilgenommen hat. Sie geht der Frage nach, ob bzw. wie die filmische Darstellung der Banlieue spezifische weibliche Perspektiven als Reflexion gesellschaftlicher Realität sichtbar macht und welche Rollen die weiblichen Charaktere innerhalb der Filmgeschichte dafür einnehmen.

Lina Bahne

La jeune femme dans le Paris de la Belle Époque

L'expérience urbaine féminine dans *Claudine à Paris* de Colette

Lina Bahne

a fait des études de littérature générale et littérature française à l'Université de Wuppertal.

lina-ba@gmx.de

Résumé

Cet article examine la représentation de l'expérience urbaine féminine dans *Claudine à Paris* de Colette à travers l'analyse de la perception de l'espace urbain par la protagoniste dans le contexte de la Belle Époque. Dans ce cadre, il est étudié comment la ville de Paris est construite au niveau textuel et de quelle façon Claudine, une jeune fille de la campagne, fait l'expérience de la métropole. Son regard périphérique révèle une ambivalence vis-à-vis de la capitale, qui est à la fois un lieu de découverte et d'oppression sociale. Femme du début du XX^e siècle, elle n'est pas seulement limitée dans ses déplacements, elle est également confrontée au fait d'être considérée dans les rues comme un objet de désir par les hommes.

Mots-clés: Paris – féminisme – Belle Époque – Claudine – Colette

Summary

This article explores the representation of the female urban experience in Colette's *Claudine à Paris* by analysing the protagonist's perception of urban space in the context of the Belle Époque. Within this framework, it will be studied how the city of Paris is constructed on a textual level and how Claudine, a young girl from the countryside, experiences the French metropolis. Her peripheral view reveals an ambivalence towards the capital, which is both a place of discovery and social oppression. As a woman in the early twentieth century, she is not only restricted in her freedom of movement, but is also confronted with being seen as an object of desire by men in the streets.

Keywords: Paris – feminism – Belle Époque – Claudine – Colette

Premiers Travaux

Dieser Artikel basiert auf dem Exposé der Master-Arbeit von Lina Bahne, die 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. Introduction

Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954) fait partie des autrices marquantes du début du XX^e siècle, dont l’œuvre reflète les thèmes de la perception féminine de soi et des changements sociaux. Élevée dans une famille cultivée et non conventionnelle en Bourgogne, elle s’installe à Paris après son mariage avec l’écrivain Willy, où elle fait ses débuts en tant qu’auteure, mais d’abord sous le nom de son mari, ce qui illustre bien les limites imposées aux femmes écrivains à la Belle Époque (cf. Thérenty 2023). Ce n’est qu’après leur séparation que Colette a commencé à s’imposer comme une artiste indépendante et une personnalité publique, en tant qu’actrice, journaliste et enfin romancière acclamée (cf. Société des amis de Colette), dont les œuvres telles que *La Vagabonde* (1910), *Chéri* (1920) ou *Gigi* (1944) sont encore lues et adaptées aujourd’hui.

Publié en 1901 sous le nom de Willy, *Claudine à Paris* raconte l’histoire d’une jeune fille âgée de 17 ans qui quitte Montigny, son village de campagne natale, pour s’installer à Paris avec son père. Dans la capitale, Claudine découvre un univers bien différent de celui qu’elle a connu avant et, fortement opposée à la ville et à ses habitants, elle a du mal à s’adapter à sa nouvelle vie. À cause de cela, elle tombe malade pendant des semaines et ne quitte plus la maison. Une fois guérie, elle fait la connaissance de sa tante Wilhelmine, qui vit depuis longtemps à Paris, et de Marcel, le petit-fils de sa tante, voire le neveu de Claudine, qui est du même âge. Quand elle n’est pas à la maison en train de lire, elle passe son temps avec Marcel, soit chez Tante Wilhelmine, soit dans les grands magasins de Paris. Bientôt, elle fait également la connaissance de Monsieur Renaud, le père de Marcel qui est, par conséquent, son cousin, nettement plus âgé qu’elle, mais dont elle tombe pourtant amoureuse. Grâce à eux, Claudine découvre Paris, mais elle n’arrive pas vraiment à aimer la ville et repense souvent à Montigny et à ses amies de là-bas.

Comme beaucoup de romans de Colette, *Claudine à Paris* reflète les ambivalences de l’existence féminine vers 1900. La Belle Époque, idéalisée rétrospectivement comme une période de prospérité, de culture et de progrès technologique (cf. Kalifa 2021, 1–3), était également marquée par de profonds contrastes sociaux. Alors que la ville moderne était considérée comme le centre de la liberté et du plaisir, les femmes restaient fortement limitées dans leurs rôles sociaux, même si les nouvelles avancées techniques, l’expansion des transports publics et la présence croissante des femmes dans l’espace urbain ont donné naissance à l’image de la « nouvelle femme » (cf. Holmes, 2–3, 15).

C'est dans ce contexte que cet article étudie la perception de l'espace urbain de la protagoniste du roman et ses expériences en tant que jeune femme dans le Paris de la Belle Époque. Pour tenter de répondre à cette question, nous nous pencherons sur le contexte historique et la situation des femmes pendant la Belle Époque, ainsi que sur la ville textuelle racontée dans le roman et les expériences spécifiques de la jeune protagoniste dans ce Paris narré.

2. Paris comme lieu de l'action : la constitution de la ville dans *Claudine à Paris*

Dans le roman de Colette, Paris se présente de manière évidente comme le lieu de l'action où la protagoniste se crée sa nouvelle vie après son départ de la campagne. Dans ce qui suit, nous allons examiner comment Paris se présente si clairement comme lieu de l'action et par quels moyens la ville textuelle¹ est constituée en nous basant sur la base théorique de la narration de la ville.

Dans le roman *Claudine à Paris*, des références indiquent clairement que l'action du roman se déroule à Paris, le titre du roman annonçant d'emblée le lieu de l'action. De même, au tout début, la protagoniste déclare qu'elle se trouve à Paris : « Il va falloir, pour l'honneur de mes cahiers, que je raconte pourquoi je me trouve à Paris » (CP, 7). Par la suite, le nom de la ville est mentionné tout au long du texte, de manière que le lecteur est constamment conscient de la ville dans laquelle se trouve la protagoniste : « nous sommes à Paris » (CP, 26), « Ici, à Paris » (CP, 68) ou encore « arrivée à Paris » (CP, 160). En outre, de nombreuses références partielles sont utilisées pour constituer la ville de Paris dans le texte. En font partie notamment des lieux prototypiques comme le Louvre (cf. CP, 38), le jardin du Luxembourg (cf. CP, 30) ou la Place de l'Étoile (cf. CP, 74). De plus, un grand nombre de rues est cité, entre autres la rue Visconti (cf. CP, 22), la rue Cardinet, décrite comme « mal fréquentée » (CP, 74), ou encore la rue des Courcelles (cf. CP, 152). Elles ne font certes qu'indirectement référence à Paris, car elles ne sont pas forcément des rues connues, le lectorat ne les associe pas nécessairement à la capitale française, mais elles existent et contribuent ainsi à construire la ville textuelle. De cette manière, un lien est créé entre le texte et le monde réel, ce qui nous donne l'impression que l'histoire racontée dans le roman pourrait réellement se dérouler de cette façon à Paris.

En dehors des références à Paris, la constitution du lieu de l'action en tant que grande ville se fait également au niveau sémantique par l'emploi du champ lexical de la ville. En premier, il devient évident que l'action se déroule dans un espace urbain, puisque le texte parle de trottoirs (cf. CP, 49) et de « grandes allées plates » (CP, 30). De plus, la taille de la métropole est mise en évidence par l'évocation de différents quartiers tel que « les élèves des Beaux-Arts tiennent beaucoup de place dans le quartier » (CP, 99) ou encore « les quartiers neufs sont plus sains, plus aérés

¹ En se basant sur la base linguistique de Saussure qui dit qu'un signe linguistique est composé par un signifiant et un signifié, Mahler diffère entre la « ville textuelle », une ville produite par le texte par l'imagination, et le « texte de ville », un texte dans lequel la ville est le sujet dominant (cf. Mahler 1999, 11).

et mieux construits, sans coûter d'avantage » (CP, 42). Par ailleurs, la description des maisons contribue à évoquer l'image d'un espace urbain. D'un côté, nous trouvons des descriptions de nouvelles maisons telles que la maison de la tante de Claudine qui est caractérisée comme « une magnifique maison neuve déplaisante » (CP, 41) ou la maison d'une amie de la protagoniste, décrite comme « une maison neuve, écrasée de sculptures blanches et de balcons » (CP, 153). De l'autre, les logements collectifs typiques des métropoles sont évoqués comme de « grandes boîtes à six étages » (CP, 7). Cette description de différents types d'immeubles crée l'image d'une grande ville, car elles reflètent les différentes couches sociales qui y vivent. L'anonymat lié à cette vie dans la grande ville est souligné par Claudine : « cette maison carrée pleine de gens que je ne connais pas » (CP, 22). En outre, le texte mentionne plusieurs fois des commerces qui contribuent également à la construction de la ville textuelle car ils n'existent pas sous cette forme à la campagne. À titre d'exemple, Claudine parle du « charme des grands magasins » (CP, 38), de « la vieille et surannée Poullanx, couturière » (CP, 104) et « Mme Abraham Lévi, modiste » (CP, 104) ainsi que des « kiosques à journaux » (CP, 50). Les différents moyens de transport du début du XX^e siècle mentionnés dans le roman tels que les fiacres (cf. CP, 30), les carrioles (cf. CP, 62), les voitures (cf. CP, 74) et les omnibus (cf. CP, 179) sont un autre élément important pour la création de l'image d'une métropole. Les personnes qui vivent dans l'espace urbain font également partie du champ lexical de la ville : les passants anonymes (cf. CP, 51) les mendiants (cf. CP, 22). De plus, la ville textuelle est également construite à travers la description de la vie nocturne : « Des lumières, des lumières vives, des vitraux coloriés, des buveurs attablés à une terrasse... » (CP, 220). La création d'une image romantique de la grande ville par Claudine est aussi particulièrement caractéristique de Paris : « les pneus font ronron sur le mauvais pavé qui longe les quais, et le grelot éveille en moi des idées romantiques de nuit et de chaise de poste » (CP, 127).

Paris est dès le début visiblement présenté comme le lieu de l'action du roman, puisque le nom de la ville n'apparaît pas seulement dans le titre, mais est également cité à plusieurs reprises tout au long du livre. À cela s'ajoute la mention de références partielles par la citation de lieux prototypiques de Paris. De plus, la constitution sémantique du texte contribue à présenter le lieu de l'action comme une métropole en utilisant un champ lexical spécifique à l'espace urbain dans lequel se meut la protagoniste dont l'expérience de la ville est avant tout féminine.

3. Expériences féminines de la grande ville dans *Claudine à Paris*

3.1. Déménagement à Paris : un regard périphérique sur la ville

Au début du roman, Claudine déménage à Paris, ce qui a pour conséquence qu'elle perçoit la ville d'une autre façon que les habitants qui y vivent depuis plus longtemps. Ce « regard périphérique » est utilisé dans de nombreuses œuvres

littéraires pour décrire une ville textuelle.² Le regard périphérique de la protagoniste du roman *Claudine à Paris* peut être classé dans la première catégorie, car, venant de la campagne, elle se présente comme une nouvelle arrivante dans la ville. Le fait que Paris lui soit complètement inconnu avant d'y déménager se manifeste dans sa réponse à son père qui lui demande dans quel quartier elle préférerait habiter :

« Moi aussi, je m'en... ça m'est égal. » Je n'en savais rien du tout, en réalité. Comment voulez-vous qu'une Claudine, qui n'a jamais quitté la grande maison et le cher jardin de Montigny, sache ce qu'il lui faut à Paris, et quel quartier on doit choisir ? (CP, 10–11)

De ce fait, beaucoup d'aspects dans la ville surprennent Claudine, comme par exemple le nombre d'enfants dans le parc et le fait qu'il n'y ait pas de mauvaises herbes :

Promenade à pas lents au Luxembourg, où mon noble père m'entretient des mérites comparés de la Nationale et de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Le vent m'étourdit, et le soleil. Je trouve vraiment belles les grandes allées plates, mais l'abondance des enfants et l'absence des mauvaises herbes me choquent, l'une autant que l'autre (CP, 30).

De plus, Claudine raconte après une promenade :

J'ai rapporté de ma petite course à pied des observations très intéressantes : 1° il fait plus, beaucoup plus chaud qu'à Montigny ; 2° on a le dedans du nez noir quand on rentre ; 3° on se fait remarquer quand on stationne seule devant les kiosques à journaux ; 4° on se fait également remarquer quand on ne se laisse pas manquer de respect sur le trottoir. (CP, 50)

Le regard périphérique se montre ici clairement puisque Claudine, nouvelle arrivante qui ne connaît pas encore la vie parisienne, fait des observations que les habitants ne perçoivent plus de cette manière, car elles font partie de leur quotidien. Par ailleurs, Claudine est facilement fascinée par des aspects de la vie urbaine tels que les grands magasins, car de telles commodités lui sont également inconnues : « J'ai goûté, escortée de Mélie, le charme des grands magasins » (CP, 38), le verbe « goûter » soulignant qu'il s'agit pour elle de quelque chose qu'elle découvre pour la première fois. De la même manière, les moyens de transport à Paris lui sont inconnus et attrayants : « Un fiacre à pneus nous reçoit à la station de la rue Jouffroy! Je ne suis pas encore blasée sur la joie des pneumatiques, et je l'avoue » (CP, 93), « Comme une grande faveur, je sollicite de monter dans un « pneu » qui passe; ce roulement ouaté et rebondissant me charme » (CP, 124) ou encore « Voici poindre Panthéon-Courcelles, pacifique et zigzagant. Hop ! sautons, en dédaignant de faire arrêter. Un saut réussi sur une plate-forme d'omnibus au

² Dieter Ingenschay distingue trois catégories de regards périphériques. Selon lui, le premier regard périphérique est celui d'un nouvel arrivant dans la ville, par exemple une personne qui vient de la campagne. La deuxième catégorie représente le regard d'un habitant de la ville mais qui ne s'identifie plus à cette dernière. Ce regard est souvent empreint de nostalgie. Dernièrement, le troisième type de regard périphérique se réfère au (post-)colonialisme dans le cadre duquel les pays européens sont considérés comme le centre et les pays colonisés comme la périphérie. Une personne venant d'une (ancienne) colonie en Europe a ainsi un regard périphérique sur la ville ou le pays européen d'accueil est considéré comme centre (cf. Ingenschay 2000, 9, 12–13).

grand trot, ça console de bien des choses » (CP, 179–180). L'utilisation des transports en commun lui procure visiblement le plaisir excitant de la nouveauté.

Nouvelle arrivante à Paris, Claudine a un regard périphérique sur la ville et la perçoit de ce fait différemment des autres habitants qui y vivent depuis longtemps. Les aspects de la vie moderne qu'elle n'a pas connus à la campagne fascinent la protagoniste et la charment. Le fait qu'elle découvre la ville pour la première fois, permet de décrire la ville de Paris de manière détaillée et de créer ainsi la ville textuelle.

3.2. Entre l'appartement et les magasins : le Paris de Claudine

Arrivée à Paris, Claudine décrit à plusieurs reprises le quartier dans lequel elle a emménagé avec son père. L'image créée par la protagoniste est celle d'un quartier sale et pauvre. En témoigne sa description de la cour : « [u]ne grande cour maussade ; au bout, le revers d'une maison noire. Dans la cour, des petits bâtiments sans nom à toits de tuiles » (CP, 21). De plus, elle constate : « Cette cour, je ne l'ai vu traverser que par des ouvriers en blouse et des femmes en cheveux, tristes, avec cet affaissement du buste sur les hanches, à chaque pas, spécial aux créatures éreintées » (CP, 22). Ces remarques évoquent l'image d'un quartier défavorisé et sombre où vivent principalement des ouvriers. Cette impression est renforcée par la constatation de Claudine qu'il règne une odeur désagréable dans le quartier : « En rentrant de ma promenade, je constate que la rue Jacob conserve opiniâtrement son aspect graillonneux » (CP, 31). D'ailleurs, la protagoniste affirme qu'elle ne se sent pas à l'aise dans ce quartier et dans son nouvel appartement à cause des autres personnes qui vivent aussi dans la maison : « En bas, chez nous – si j'ose appeler « chez nous » cette maison carrée pleine de gens que je ne connais pas et qui me sont antipathiques » (CP, 22). Son mécontentement face à sa nouvelle situation de vie est même si forte qu'elle tombe en dépression, ce qui la rend très malade pendant des semaines (cf. CP, 16–18).

Lorsqu'elle est guérie, Claudine peut sortir de l'appartement, mais elle y passe tout de même la plupart de son temps comme le montre son récit de ses premiers mois à Paris :

Voilà le résumé de mes premiers mois de Paris, à peu près. Mon « cahier au net », comme nous disions à l'école, est au courant, il ne me sera pas difficile de l'y maintenir. Je n'ai pas grand-chose à faire ici : coudre des petites chemises gentilles pour mon trousseau toujours à court, et des petits pantalons (fermés) ; brosser mes cheveux, – c'est si vite fait maintenant – peigner Fanchette blanche, qui n'a presque plus de puces depuis qu'elle se parisianise, et l'installer avec son coussin plat sur le rebord extérieur de la fenêtre pour qu'elle prenne l'air. (CP, 37–38)

De ce fait, il se forme une dialectique du dehors et du dedans selon la poétique de l'espace de Bachelard,³ puisque le fait que Claudine reste dans son appartement s'oppose à la vie qui se passe dans la ville. Quand Claudine quitte l'appartement, ce

³ Selon Bachelard, le « [d]ehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement », puisque les deux espaces s'opposent. Par exemple, un personnage peut aussi percevoir la ville depuis son appartement (Bachelard 1961, 191–207).

n'est souvent que pour aller aux magasins : « Je vais aux magasins du Louvre : il faut que je sois propre pour le dîner de ma tante Cœur, je manque de bas fins et mes souliers blancs sont usés » (CP, 49), « Rien de drôle ces jours-ci. Je sors à pied, je me remue pour des robes et des chapeaux » (CP, 79). Claudine ne s'intéresse qu'aux magasins de vêtements et non à l'exploration de la ville. En témoigne aussi sa rencontre avec son cousin Renaud qui lui pose la question de savoir ce qu'elle a déjà vu à Paris et à laquelle elle répond par « Le Luxembourg et les grands magasins » (CP, 91). Bien qu'avec le temps Claudine passe plus de temps dans la ville, son Paris reste limité au « Luxembourg, le parc Monceau, les grands magasins et quelques rues » (d'Hollander 1981, 61). De cette manière, l'espace urbain perçu et raconté par Claudine peut être qualifié, selon Mahler, de « ville textuelle partielle »,⁴ marquée par la perception subjective de la protagoniste. Néanmoins, Claudine découvre un peu la vie culturelle de Paris, mais uniquement grâce à son cousin. Quand les deux se rencontrent pour la première fois, Renaud propose à Claudine de l'emmener au concert et Claudine lui répond avec enthousiasme : « Les grands concerts ? Oh ! oui, je vous remercie ; j'avais bien envie d'y aller » (CP, 91). Une autre fois, il invite la protagoniste au théâtre : « Claudine, dit-il, en se rapprochant avec son fils, je voulais vous emmener, tous deux, voir *Blanchette* dimanche prochain au théâtre Antoine » (CP, 198). Cependant, ce n'est pas vraiment la vie culturelle parisienne qui intéresse Claudine, mais son cousin, car elle affirme : « Du théâtre, je m'en moque ; de mon oncle,⁵ pas » (CP, 203).

Dans l'ensemble, Claudine n'est pas intéressée par la découverte de la grande ville encore inconnue pour elle. Bien au contraire, elle passe la plupart de son temps à la maison et lorsqu'elle la quitte, ce n'est que pour aller aux magasins. Le Paris de Claudine est donc un Paris très partiel.

3.3. « Paris me mange les sangs » : la relation difficile de Claudine avec la métropole

Tout au long du livre, Claudine ne cesse de révéler à la fois son admiration et son dégoût pour Paris et les habitudes parisiennes (cf. Rogers 2010, 224). Premièrement, sa relation avec Paris se présente d'emblée sous un préjugé négatif, car elle exprime son aversion par rapport au déménagement : « Et peu à peu, je compris que cette installation à Paris sentait la folie de trop près » (CP, 13). De plus, elle affirme :

[J]e vis si nettement, si clairement la bêtise, le malheur de partir, que je faillis courir et dévaler jusqu'à la maison, pour supplier, pour ordonner qu'on déclouât les caisses de livres et qu'on désentortillât les pieds des fauteuils. (CP, 13)

Le fait qu'elle rejette le déménagement mais ne puisse pas empêcher celui-ci la met sous pression, ce qui ressort du fait qu'elle déclare avoir presque une crise de nerfs lorsqu'elle voit ses meubles être emballés (cf. CP, 15). En outre, l'arrivée à Paris

⁴ Mahler distingue entre deux types de constitution d'une ville textuelle : la constitution globale et la constitution partielle. Pendant que la ville textuelle globale constitue un espace urbain entier, la ville textuelle partielle est seulement la constitution d'une partie de celle-ci (cf. Mahler 1999, 24).

⁵ En raison de la différence d'âge, Claudine appelle Renaud son « oncle », même s'il ne l'est pas vraiment.

n'est pas facile pour elle, parce qu'elle ne se sent pas à l'aise dans leur nouvel appartement :

Le voyage, l'arrivée, le commencement de l'installation se perdent dans une brume de détresse. L'appartement sombre, entre deux cours, de cette rue Jacob sale et pauvre, me laissa dans une torpeur navrée. (CP, 16)

Lors de ses rares excursions dans Paris, il apparaît clairement que Claudine n'aime pas la ville. Cela se traduit d'abord par sa difficulté à s'adapter à la nouvelle ville :

Marcel, sous l'œil attendri de tante Cœur, fait la jeune fille du monde et me demande si je m'amuse à Paris. Un « non » farouche est d'abord tout ce qu'il obtient. Mais bientôt je m'humanise un peu, [...] et je condescends à expliquer :

— Vous comprenez, je me doute bien que je m'amuserai plus tard, mais, jusqu'à présent, j'ai une peine extrême à m'habituer à l'absence des feuilles. Les troisièmes étages, à Paris, n'abondent pas en « talles » vertes. (CP, 55)

Il en ressort que l'absence de la nature représente un lourd changement pour Claudine, ce qui apparaît également dans d'autres passages, par exemple lors d'une promenade avec son père au Jardin du Luxembourg pendant laquelle elle remarque : « Comme les arbres sont avancés ici ! Les Lilas sortent des bouts de feuilles tendres. Là-bas, là-bas... on ne doit voir encore que des bourdons bruns et vernis, tout au plus des anémones des bois, et encore ! » (CP, 31) Le climat est un autre aspect de Paris qui lui déplaît : « Que je suis triste ! La tiédeur excessive de ce printemps de Paris, et sa mollesse, font que je ne suis plus qu'une pauvre bête des bois condamnée à la ménagerie » (CP, 100). Notamment la chaleur de l'été parisien est difficile pour Claudine car elle n'aime pas la chaleur : « Il fait chaud dans cet odieux Paris ! Je ne veux pas qu'il fasse chaud ! » (CP, 183) On peut même constater que la chaleur a un impact sur le bien-être et l'humeur de Claudine : « La chaleur m'écrase, me rend gâteuse, complètement gâteuse » (CP, 149). Par ailleurs, Claudine n'aime pas le terrain plat de la ville : « Moi, les rues de Paris ne m'amusent jamais. C'est plat tout le temps, par terre... » (CP, 194) Cela est la raison pour laquelle elle ne se plaît pas à sortir, comme l'illustre sa réaction à l'appel de marcher et de prendre de l'air auquel elle répond « Je ne peux pas, je ne veux pas, ça m'embête ! » (CP, 184) Un autre aspect qui ne lui convient pas est la nuit, puisque l'activité nocturne dans la grande ville lui fait peur, comme elle en témoigne : « Retour silencieux dans les rues allumées. Je n'ai pas encore l'habitude de me trouver dehors à cette heure-ci, et les lumières, les passants noirs, tout ça me serre la gorge, nerveusement ; j'ai hâte de rentrer » (CP, 46).

Même si des expressions comme « ce sale Paris » (CP, 178) ou « cet odieux Paris » (CP, 183) mettent en lumière son rejet de la ville, il existe tout de même des situations dans lesquelles la grande ville lui plaît. En font partie les endroits de la capitale française où elle trouve de la nature, par exemple le parc Monceau sur lequel elle dit :

Le parc Monceau, vert, avec ses pelouses tendres voilées de jets d'arrosage en rideaux vaporeux, m'attire comme quelque chose de bon à manger. Il y a moins d'enfants qu'au Luxembourg. C'est mieux. (CP, 148)

De plus, la vie nocturne de Paris attire Claudine en même temps qu'elle l'effraie. Cela se remarque lors de sa promenade avec Renaud après le théâtre lors de laquelle Claudine voit une brasserie où elle veut par la suite boire un verre car « Ça brille, ça c'rabâte », c'est amusant » (CP, 220). Renaud de l'autre côté décrit l'endroit comme « gendelettreux, cocotteux, bruyant » (CP, 220), ce qui plaît d'autant plus à Claudine.

Claudine a une image à double face de Paris. D'une part, elle n'aime pas la ville, car elle ne se sent pas à l'aise dans son nouvel appartement et dans le quartier qui l'entoure. En outre, elle a du mal à s'adapter à sa nouvelle vie et elle souffre surtout du climat et du manque de nature, ce qui est la raison pour laquelle elle passe beaucoup de temps à la maison. Néanmoins, certains aspects de la vie dans la grande ville lui plaisent, comme par exemple les grands magasins où elle aime aller acheter de nouveaux vêtements ou la vie nocturne parisienne, encore inconnue pour elle, qui exerce une certaine attirance sur elle.

3.4. Une jeune femme à Paris : Claudine comme objet de désir

Selon Leslie Kanes Weisman, architecte féministe, éducatrice et militante associative américaine, l'espace, et en particulier l'espace urbain moderne, est socialement construit et place les hommes dans une position de supériorité. Cependant, la ville, lieu qui offre anonymat et liberté, présente également une possibilité pour les femmes d'échapper à la monotonie et à la routine de leur vie domestique (cf. Weisman 1992, 2, 69). Pourtant, il n'était pas évident pour les femmes de la Belle Époque de s'y promener seules. De cette manière, la flâneuse – pendant féminin de la figure du flâneur selon Walter Benjamin (cf. Benjamin 1939, 34, 35, 39) – est souvent réduite à son rôle d'acheteuse qui ne peut se déplacer qu'à l'intérieur du magasin (cf. Cone 1996, 423–424). Cela est aussi dû au regard masculin qui rendait impossible aux femmes de se promener dans les rues de manière invisible, comme pour le flâneur (cf. Elkin 2016, 13). Par conséquence, « la femme, dans la culture de la flânerie et la littérature panoramique, ne joue le plus souvent que le rôle d'objet regardé et désiré, mais guère celui de sujet de l'observation » (Nesci 2007).

Dans le roman, Claudine est confrontée de nombreuses fois à ces conditions de l'expérience urbaine féminine. En premier lieu, Claudine, qui avait auparavant l'habitude de sortir seule à Montigny, est confrontée au fait que les adultes qui l'entourent ne considèrent pas approprié qu'elle se promène toute seule dans les rues de Paris. La réaction étonnée et inquiète de son père lorsqu'elle lui annonce qu'elle va se rendre seule en ville en est un exemple :

- Après le déjeuner, j'affirme mon indépendance :
- Papa, je sors. [...]
- Tu sors ? Avec Mélie, je pense ?
- Non, elle a du raccommodage.
- Comment, tu veux sortir toute seule ?
- J'ouvre des yeux comme des palets de tonneau :
- Pardi, bien sûr, je sors toute seule, qu'est-ce qu'il y a ?
- Il y a qu'à Paris, les jeunes filles...

- Voyons, papa, il faut tâcher d'être logique avec soi-même. À Montigny, je « trôlais » dans les bois tout le temps ; c'était rudement plus dangereux qu'un trottoir de Paris, il me semble.
- Il y a du vrai. Mais je pourrais pressentir à Paris des dangers d'une autre nature. Lis les journaux. (CP, 48–49)

La tante de Claudine est également choquée quand elle apprend que sa nièce se promène seule dans Paris : « Tante Wilhelmine est venue me voir, je n'étais pas là. Elle a causé avec papa, me raconte Mélie, et elle était « hors d'état » de me savoir sortie seule » (CP, 99). Une autre fois, quand elle rend visite à sa tante, elle est confrontée à une réaction similaire :

- Ah ? ma jolie nièce ! Avez-vous dit qu'on vînt vous cherchez ici, ou voulez-vous que Marcel vous reconduise ?
- Mais, tante, je n'ai besoin de personne. Je suis venue toute seule.
(Elle en devient pourpre sous sa poudre.)
- Seule ! À pied ? en voiture ?
- Non, tante, dans Panthéon-Courcelles.⁶ (CP, 82)

Les moyens de transports donnent à Claudine la liberté de se déplacer en ville seule, comme cela était le cas pour beaucoup de femmes. D'ailleurs, son rayon de déplacement s'agrandit en comparaison avec le flâneur classique qui se déplace à pied, lui donnant ainsi la possibilité de voir plus de Paris en moins de temps.

En outre, Claudine est consciente du fait que Paris est connue pour être une ville où les femmes sont considérées comme des objets de désir et poursuivies dans les rues par des hommes. Lors de l'une de ses premières sorties à Paris, avec sa bonne Mélie, elle se demande ainsi : « Vais-je enfin savourer la convoitise des « vieux messieurs » suivreurs, tant célébrés ? » (CP, 38) Comme le note Cone :

Claudine stands out and is out of place alone and unescorted in the street. Her desire to circulate anonymously in the streets of Paris as a woman that is neither a prostitute, an elderly matron, nor a courtisane is doomed to failure. She cannot help but be the object of the lascivious gaze of men unable and/or unwilling to disassociate a woman alone with sexuality. (Cone 1996, 426)

Elle ne devra pas attendre longtemps pour être l'objet de convoitise masculine ; ainsi alors qu'elle est en train de rentrer d'une promenade :

Un monsieur très bien m'a suivie, rue des Saints-Pères. Pendant le premier quart d'heure, jubilation interne de Claudine. Suivie par un monsieur très bien ; comme dans les images d'Albert Guillaume ! Deuxième quart d'heure : le pas du monsieur se rapproche, je presse le mien, mais il garde sa distance. Troisième quart d'heure : le monsieur me dépasse, en me pinçant le derrière d'un air détaché. Bond de Claudine, qui lève son parapluie et l'assène sur la tête du monsieur, avec une vigueur toute fresnoise. Chapeau du monsieur dans le ruisseau, joie immense des passants, disparition de Claudine confuse de son trop grand succès. (CP, 50–51)

Il apparaît clairement que Claudine, jeune femme non accompagnée dans la ville, est perçue par les hommes comme un objet qui peut être traité sans respect pour

⁶ Claudine fait ici référence à la ligne d'omnibus qui circule entre les stations « Panthéon » et « Courcelles ».

sa personne. Claudine y associe différents sentiments : au début, elle se réjouit de la poursuite de l'homme, car il est excitant pour elle de se sentir comme dans un tableau d'Albert Guillaume.⁷ Cependant, au fil du temps, la poursuite devient inconfortable, comme le suggère le fait qu'elle accélère ses pas. Finalement, au lieu d'être effrayée par l'agression subie, Claudine sait se défendre, ce qui révèle son caractère de jeune femme forte, correspondant à l'image de la « nouvelle » femme. Des situations similaires se produisent à plusieurs reprises, par exemple lors d'une autre promenade après laquelle elle raconte : « Un monsieur m'a suivie. J'ai eu la malencontreuse idée de lui tirer une langue pointue. « Oh ! donnez-la-moi ! » qu'il a fait. Ça m'apprendra. » (CP, 79) Une autre fois, la protagoniste est dérangée par des hommes durant son séjour dans le parc Monceau :

Je m'assis sur un banc, mais un vieux monsieur, la moustache et les cheveux vernis au pinceau, m'en déloge, par son insistance à s'asseoir sur le plan de ma jupe et à me frôler du coude. L'ayant traité de « vieille Armelle », je m'éloigne d'un pas digne vers un autre banc. Un tout petit télégraphiste, - qu'est-ce qu'il fiche là? - occupé à draguer en chassant du pied un caillou plat, s'arrête, me dévisage et crie: « Hou! que t'es vilaine! veux-tu bien aller te cacher dans mon pieu! » (CP, 148–149)

Claudine ne peut pas sortir seule à Paris sans être dérangée, que ce soit en marchant dans la rue ou en se reposant dans un parc. Elle est perçue par les hommes, occupant une position sociale supérieure, comme un objet de désir. Néanmoins, il apparaît clairement que Claudine sait gérer ces situations, car elle ne se sent que rarement intimidée et n'hésite pas à se défendre contre les assauts masculins.

4. Conclusions et perspectives

En conclusion, le roman *Claudine à Paris* met en évidence l'expérience urbaine d'une jeune fille à Paris. Nous avons tout d'abord pu constater que la ville textuelle est construite aussi bien au niveau constitutionnel que sémantique, de sorte que le lectorat sait non seulement que l'action se déroule non seulement dans une métropole, mais qu'il s'agit précisément de la ville de Paris. Dans ce contexte, surtout le regard périphérique de Claudine sur la ville joue un rôle central, grâce auquel elle voit la ville sous un autre angle que ses habitants qui y vivent depuis longtemps. Claudine n'aime pas Paris, en particulier parce que la nature et la liberté auxquelles elle est habituée de son village natal de Montigny lui manquent et car la chaleur étouffante de la ville ne lui plaît pas. Pour cette raison, Claudine passe beaucoup de temps à la maison, même si de temps en temps elle sort, cependant non pour explorer la ville qu'elle ne connaît pas encore, mais pour acheter des vêtements dans les grands magasins. Lors de ces sorties, qu'elle entreprend souvent seule, elle est confrontée à ce que signifie être une jeune femme seule dans les rues de Paris : les hommes la considèrent comme un objet de désir et la suivent plus d'une fois dans la rue. Mais la protagoniste au caractère bien trempé ne se laisse pas intimider pour autant et sait se défendre. En outre, le fait qu'elle quitte la maison seule est critiqué par son père et sa tante, soulignant les

⁷ Né en 1873 à Paris, Albert Guillaume était peintre, affichiste et caricaturiste de la Belle Époque.

restrictions des femmes pendant la Belle Époque et les attentes qui existaient à leur égard. Une comparaison des expériences urbaines de Claudine avec celles d'autres protagonistes des romans, tels que *La Vagabonde*, *Gigi* ou *Chéri* permettrait d'interroger plus largement l'expérience urbaine féminine chez Colette, ses spécificités et ses rapports à l'expérience de la romancière. De même, les films étant aussi des textes urbains qui forment leurs propres villes textuelles, l'adaptation cinématographique du roman par Edouard Molinaro en 1978 offre aussi une piste d'analyse intéressante, tant d'un point de vue cinématographique qu'interprétatif du roman à une époque où la place de la femme dans la société n'est, juridiquement comme socialement, plus la même.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. 1971. « Sémiologie et urbanisme. » *L'architecture aujourd'hui* 153, 11–13.
- BENJAMIN, Walter. 1939. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitafter des Hochkapitalismus*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp.
- COLETTE et Willy. 2023 [1900]. *Claudine à Paris*. Paris : Albin Michel. [CP]
- CONE, Annabelle. 1996. « Misplaced Desire: The Female Urban Experience in Colette and Rohmer. » *Literature/Film Quarterly* 24 (4), 423–31.
- ELKIN, Lauren. 2016. *Flâneuse. Women walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. New York : Farrar, Straus and Giroux.
- HOLMES, Diana & Carrie Tarr. 2006. « Introduction. » Dans A 'Belle Epoque'? *Women in French Society and Culture 1890-1914*, éd. Holmes, Diana & Carrie Tarr, 1–8, New York/Oxford : Berghahn Books.
- HOLMES, Diana & Carrie Tarr. 2006. « New Republic, New Women? Feminism and Modernity at the Belle Epoque. » Dans A 'Belle Epoque'? *Women in French Society and Culture 1890-1914*, éd. Holmes, Diana & Carrie Tarr, 11–22, New York/Oxford : Berghahn Books.
- INGENSCHAY, Dieter. 2000. « Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘. » Dans *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, éd. Buschmann, Albrecht & Dieter Ingenschay, 7–19, Potsdam/Berlin : Königshausen & Neumann.
- KALIFA, Dominique. 2021. *The Belle Époque: A Cultural History, Paris and Beyond*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- MAHLER, Andreas. 1999. « Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. » Dans *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, éd. Mahler, Andreas, 11–36, Heidelberg : Winter.
- NESCI, Catherine. 2007. *Le Flâneur et les flâneuses*. Grenoble: UGA Éditions.
- ROGERS, Juliette M. 1997. « Claudine's Peers: Social and Historical Expectations for Colette's First Heroine. » *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 50 (4), 224–237.
- SOCIETE des amis de Colette. « Bibliographie. »
<https://www.amisdecolette.fr/colette/biographie/>.
- THÉRENTY, Marie-Ève. 2023. « Colette (1873-1954). » *Encyclopedia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/colette/>.
- WEISMAN, Leslie Kanes. 1992. *Discrimination by Design. A Feminist Critique of the Man-Made Environment*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press.
- WOLFF, Janet. 1985. « The Invisible Flâneuse : Women and the Literature of Modernity. » *Theory, Culture & Society* 2 (3), 37-46.
- WUNDERLI, Peter. 2014. *Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale*. Tübingen : Gunter Narr.

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 feministischen 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 Gruppe 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 Medieneignis (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 Beispiele 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 Parallel 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 Gegenwartroman* (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 präsenter 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 Raumeignung

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 Raumeignung 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 objektiviert (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 unbedarfte 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 Spezifikationsisotopen 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 äußereren 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 existentielle, 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 hochfrequentierte 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 „épicentre 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 Aneinanderreichung 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. Erl 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 censierten 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 Aires in argentinischen und französischen Stadttexten* (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 Trauma-verarbeitung 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 extra-literarischen 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. Erl, 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 RHAZOUI, 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.

- HESSEL, 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 Stadttexten.* 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.

Viola Schneider

Weibliche Blicke auf die Banlieue

Perspektiven im französischen Kino

Viola Schneider

ist Master-Studentin am Institut für Romanistik der Bergischen Universität Wuppertal.

viola.schneider@uni-wuppertal.de

Zusammenfassung

Der Artikel untersucht das zeitgenössische Kino der französischen *Banlieues*, das sich mit den sozialen, politischen und kulturellen Realitäten dieser marginalisierten Vororte auseinandersetzt. Während sich die meisten Erzählungen über die *Banlieue* auf den harten Alltag junger Männer konzentrieren, finden vereinzelt auch starke Frauenfiguren ihren Einzug. Anhand des Films „*La Vie Scolaire*“ (2019) wird untersucht, wie geschlechtsspezifische Perspektiven im *Banlieue*-Kino repräsentiert werden und gezeigt, dass die filmische Darstellung der *Banlieues* nicht nur von männlichen, sondern auch von patriarchalen Narrativen geprägt ist. Dabei wird die Frage aufgeworfen, inwieweit das Kino die vielfältigen Realitäten der Bewohner*innen der *Banlieues*, insbesondere die von Frauen, angemessen abbildet. Die Analyse verdeutlicht die Notwendigkeit einer stärkeren Repräsentation weiblicher Perspektiven, um ein umfassenderes Bild der sozialen Dynamiken in den *Banlieues* zu zeichnen.

Keywords: *Banlieue*-Kino – Geschlechterperspektiven – *La Vie Scolaire* – weibliche Repräsentation – patriarchale Narrative

Abstract

This article examines the contemporary cinema of the French *banlieues*, which deals with the social, political and cultural realities of these marginalized suburbs. While most stories about the *banlieue* focus on the tough everyday lives of young men, strong female characters are also occasionally featured. The film “*La Vie Scolaire*” (2019) will be used to examine how gender-specific perspectives are represented in *banlieue* cinema and to show that the cinematic representation of the *banlieues* is characterized not only by male but also by patriarchal narratives. This raises the question of the extent to which cinema adequately depicts the diverse realities of *banlieue* residents, especially those of women. The analysis highlights the need for a stronger representation of female perspectives in order to paint a more comprehensive picture of the social dynamics in the *banlieues*.

Keywords: *banlieue* cinema – gender perspectives – *La Vie Scolaire* – female representation – patriarchal narratives

Premiers Travaux

Dieser Artikel basiert auf der Bachelor-Arbeit von Viola Schneider, die im Master-Seminar „Littérature urbaine: Paris“ (Sommersemester 2024) und auf der Tagung „Weibliche Blicke auf die Stadt“ (2024) an der Bergischen Universität Wuppertal präsentiert 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.

Einführung in das Kino der Banlieues: Räume und Perspektiven

Am 27. Juni 2023 kam es in Nanterre zu einem tragischen Ereignis: Der Tod von Nahel M. nach einer Verfolgungsjagd mit der Polizei erschütterte die Pariser Vorstadt und löste erneut starke Unruhen in französischen Vororten aus. Diese Ereignisse wurden wochenlang intensiv in den Medien behandelt und riefen wieder einmal eine gesellschaftspolitische Debatte über die Zukunft der Banlieues hervor. Seit Jahrzehnten stehen die Banlieues und ihre Bewohner*innen im Fokus von Medien und Politik. Die Berichterstattung erreichte 2005 ihren Höhepunkt, als zwei junge Männer – ähnlich wie im Fall von Nahel M. – nach einer Verfolgungsjagd mit der Polizei ums Leben kamen. Damals schon führten die Vorfälle zu schweren Unruhen, in Folge derer wochenlang Bilder von Gewalt und brennenden Autos durch die Medien gingen. Auch damals wurden Stimmen laut, die Diskriminierung, infrastrukturelle Vernachlässigung und Rassismus anprangerten.

Leider haben aufeinanderfolgende Regierungen keine wirksamen Maßnahmen ergriffen, um die Probleme der Banlieues zu lösen. Seit deren Bau haben sich die Viertel zu Ballungsräumen von Stigmatisierung und Marginalisierung entwickelt, geprägt von Arbeitslosigkeit und einer hohen Rate von Menschen mit Migrationshintergrund. Besonders Jugendliche und junge Erwachsene sind häufig von Diskriminierung aufgrund ihrer Herkunft¹ betroffen, was zu Frustration und Perspektivlosigkeit führt und die Spannungen verstärkt. Unter anderem deswegen gehen die Unruhen in den Banlieues oft mit großer Gewalt einher.

In den immer wieder aufkeimenden Debatten, in denen vor allem *über* die Banlieues, aber nur selten *mit* deren Bewohner*innen geredet wird, wird noch etwas anderes deutlich: Frauen bleiben in diesem Diskurs häufig unsichtbar. Der Fokus der medialen Berichterstattung über die Banlieues liegt in diesen Diskussionen vor allem auf gewaltbereiten Jugendlichen und stellt dabei in der Regel junge Männer in den Mittelpunkt. Immer häufiger ist das Thema der Jugend in den Banlieues auch ein beliebtes Motiv im Film und wird von der Filmindustrie mit großem Interesse behandelt. Einige dieser Filme haben mitunter internationale Anerkennung erlangt und sind auf Streaming-Plattformen wie Netflix oder Amazon

¹ Die Herkunft bietet in diesem Zusammenhang doppeltes Diskriminierungspotenzial: Einerseits bezeichnet sie einen möglichen Migrationshintergrund, andererseits meint sie die marginalisierten Banlieues.

Prime verfügbar. Allein 2019 haben mit *La Vie Scolaire*, *Banlieusards* und *Les Misérables* drei neue Filme Premiere gefeiert, die das Leben in den Banlieues auf unterschiedliche Weise beleuchten. Wie in der medialen Berichterstattung behandeln diese Filme vor allem den harten, von Gewalt und Diskriminierung geprägten Alltag junger Männer. Zwar finden mit Filmen wie *Bande des filles* (2014) von Céline Sciamma vereinzelt auch Filme Einzug ins französische Kino, die den Alltag von jungen Frauen in den Banlieues thematisieren. Dennoch wird das Banlieue-Kino weiterhin von männlichen Perspektiven geprägt, und die patriarchalen Strukturen des Alltags finden nur selten eine filmische Darstellung aus weiblicher Sicht. Dabei lässt sich die Frage nach einer weiblichen Perspektive im Film auf zwei Ebenen verstehen: Zum einen kann sie sich auf die filmische Autorschaft beziehen – also darauf, ob Frauen hinter der Kamera Regie führen oder das Drehbuch schreiben. Zum anderen betrifft sie die Darstellungsebene: Werden weibliche Figuren als handelnde Subjekte ins Zentrum der Erzählung gerückt, oder bleiben sie Randfiguren in männlich dominierten Geschichten? In diesem Artikel steht vor allem die zweite Dimension im Vordergrund.

Aus dem Spannungsverhältnis zwischen dem kommerziellen Erfolg und dem wachsenden Interesse an Filmen über die marginalisierten Banlieues einerseits und der fehlenden Repräsentation weiblicher Perspektiven andererseits ergeben sich neue Forschungsperspektiven. Der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit der Frage, ob bzw. wie weibliche Perspektiven auf die Pariser Banlieue in der filmischen Darstellung sichtbar werden. Dabei wird das Medium Film als Reflektor gesellschaftlicher Realität genutzt, exemplarisch anhand von *La Vie Scolaire* (Regie: Grand Corps Malade und Mehdi Idir).² Weiterhin wird gezeigt, welche Rolle Frauen,

² Dieser Film wurde bereits in der Bachelor-Thesis „La banlieue parisienne à l'écran. La représentation des jeunes banlieusards dans le cinéma contemporain“ (Wuppertal, 2024), die diesem Artikel zugrunde liegt, im Vergleich mit *Banlieusards* von Kery James und Leïla Sy sowie *Les Misérables* von Ladj Ly analysiert, welche im selben Jahr und Kontext erschienen sind.

In *Banlieusards* geht es um drei Brüder mit Wurzeln in der Elfenbeinküste, die in einer prekären Pariser Banlieue aufwachsen und dort auf ihre Weise versuchen einen Weg aus Armut und Diskriminierung zu finden. Der Film begleitet vor allem den mittleren Bruder Soulaymaan, der sich im Gegensatz zu seinen Brüdern durch Fleiß und Disziplin aus den Banlieues hocharbeiten möchte. Nach dem Abitur beginnt er ein Jurastudium und bereitet sich auf eine Debatte vor, in der es um die Frage geht, wer für die schwierigen Verhältnisse in den Banlieues verantwortlich ist. Soulaymaan tritt in dieser Debatte gegen Marie an, eine Studentin aus einem gebildeten Pariser Elternhaus. Während Soulaymaan, der in seinem Alltag ständig mit Diskriminierung und Marginalisierung konfrontiert ist, in der Debatte die Eigenverantwortung der Bewohner*innen der Banlieues vertreten soll, argumentiert Marie, dass strukturelle und institutionelles Versagen die Ursache für die Probleme in den Banlieues sei. Neben der Vorbereitung auf die Debatte zeigt der Film auch den Alltag Soulaymaans, der nicht nur mit den typischen Herausforderungen eines Jugendlichen zu kämpfen hat, sondern auch mit herkunftsbedingten Schwierigkeiten wie willkürlicher Schikane durch die Polizei. Seine kranke Mutter, die sich so gut wie möglich um ihn und seinen kleinen Bruder kümmert, sorgt sich vor allem um den jüngeren, da dieser dem Vorbild des älteren Bruders nachefert, der als angesehener Gangster in den Straßen vor Paris lebt.

Der Film *Les Misérables*, dessen Titel auf den Erfolgsroman von Victor Hugo aus dem Jahr 1862 über die gesellschaftliche Ungerechtigkeit zur Zeit Napoleons anspielt, ist ein französischer Gesellschaftstriller, der wie Victor Hugos gleichnamiger Roman in Montfermeil, einem Vorort von Paris, spielt. Der Film begleitet ein Trio der Brigade Anti-Criminalité² bei seinem Alltag auf Streife in den Banlieues und verbindet dokumentarische Elemente mit dramatischen Szenen von Polizeigewalt und sozialen Konflikten. Um Authentizität zu schaffen, engagierte Regisseur Ladj Ly 200 Bewohner*innen aus Montfermeil als Darsteller*innen. Die Hauptfigur ist Stéphane, der aus Cherbourg nach Paris zieht, um näher bei seinem Sohn zu sein. Die Handlung

insbesondere die Figur der Madame Zibra in *La Vie Scolaire*, innerhalb dieser cinematographischen Erzählungen einnehmen, wobei hier die Theorie des peripheren Blicks hinzugezogen wird, um die Macht- und Geschlechtsstrukturen differenzierter zu betrachten, die auf die Raumgestaltung der Banlieue einwirken.

Filmauswahl: Ansätze einer weiblichen Perspektive in den Banlieues

Im Folgenden wird zunächst die Auswahl des Films *La Vie Scolaire* kurz begründet und der Film selbst vorgestellt, bevor die Frage nach seiner möglichen weiblichen Sichtweise auf das Leben in den Banlieues diskutiert wird, die etwa in *Bande de filles* (2014) von Céline Sciamma im Mittelpunkt steht. Aufgrund seiner explizit feministischen Ausrichtung sowie der intensiven wissenschaftlichen Rezeption in der genderorientierten Banlieue-Forschung gehört Sciammas Film jedoch nicht zum Mainstream-Banlieuefilm, der im vorliegenden Artikel im Hinblick auf den Umgang mit Geschlechterbildern im Fokus stehen soll.

Das Erkenntnisinteresse der folgenden Analyse liegt vielmehr darin, zu zeigen, wie weibliche Figuren und Perspektiven in Filmen konstruiert werden, die nicht primär unter einem feministischen oder gendertheoretischen Anspruch produziert wurden, sondern das Alltagsleben in den Banlieues allgemein darstellen. Diese Filme, die häufig von Regisseur*innen mit sozialrealistischem Anspruch geschaffen und für ein breites Publikum konzipiert werden, ermöglichen es, bestehende Geschlechterbilder innerhalb der populären Banlieue-Repräsentation sichtbar zu machen. Der bewusste Verzicht auf die detaillierte Analyse von der Ausnahme *Bande de filles* erlaubt somit, den Blick auf Filme zu richten, die den gesellschaftlichen „Normalfall“ männlich dominierter Erzählweisen repräsentieren und in denen die weibliche Perspektive nicht intendiert, sondern impliziert wird.

Der Film *La Vie Scolaire* thematisiert ebenso wie die im selben Jahr erschienenen Filme *Banlieusards* und *Les Misérables* das Leben in den Pariser Banlieues und zeigt die sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Herausforderungen der Bewohner*innen. Die Regisseur*innen dieser drei Filme, die z.T. selbst aus diesen Vierteln stammen, verleihen den Filmen Authentizität und eine persönliche Perspektive. Während Madame Zibra in *La Vie Scolaire* eine Hauptrolle einnimmt, spielen in *Banlieusards* und *Les Misérables* Frauen jedoch eine eher untergeordnete Rolle. Mit der Studierenden Marie und der Mutter des Protagonisten Soulaymaa sind in *Banlieusards* zwar durchaus starke Frauenrollen vorhanden; trotzdem bezieht sich

konzentriert sich auf seinen ersten Tag im Dienst, an dem er mit zwei Kollegen durch Montfermeil patrouilliert. Schnell wird er Zeuge des brutalen Vorgehens seiner Kollegen und lernt die selbst etablierten Machtdynamiken, Hierarchien und kulturellen Konflikte der Gegend kennen. Die fragile Ordnung droht zu kollabieren, als ein Jugendlicher namens Issa ein Löwenbaby aus einem örtlichen Zirkus stiehlt. Um einen Bandenkrieg zwischen den Bewohner*innen der Banlieues und den „Gitans“ des Zirkus zu verhindern, sucht das Trio nach dem Löwen. Bei der Festnahme Issas eskaliert die Situation: Jugendliche bewerfen die Polizisten mit Steinen, und einer der Beamten schießt Issa in einem Moment der Überreaktion mit einem Flashball nieder. Dieser Vorfall führt dazu, dass die bestehenden Machtstrukturen und sozialen Ordnungen in Montfermeil ins Wanken geraten, da verschiedene Gruppen – angetrieben von unterschiedlichen Interessen und kulturellen Identitäten – zu rebellieren beginnen.

die Vordergrundhandlung vor allem auf das Leben der drei Brüder, insbesondere auf Soulaymaans Alltag. Die Mutter und Marie bleiben dabei größtenteils auf traditionelle weibliche Rollen beschränkt: die der fürsorglichen Mutter und der unterstützenden Freundin (cf. Bauhardt 2006, o. S.). Im Film *Les Misérables* treten Frauen hauptsächlich in weniger bedeutenden Nebenrollen oder als Statistinnen auf. Eine Szene zeigt beispielsweise die willkürliche und übergriffige Kontrolle einer Gruppe von Mädchen, die den Schikanen eines Polizisten ausgesetzt sind.

La Vie Scolaire ist eine Tragikomödie von Grand Corps Malade und Mehdi Idir, welche die Geschichte einer jungen Frau, Samira Zibra, erzählt, die von der Ardèche in einen Vorort von Paris zieht, um C.P.E.³ an einer Brennpunktschule zu werden. Sie erlebt dort den Alltag des teils engagierten, teils frustrierten Schulpersonals und den der Schüler*innen, die oftmals in der eigenen Wahrnehmung unter Perspektivlosigkeit leiden. Ein zentraler Handlungsstrang des Films ist die Beziehung zwischen Madame Zibra und ihrem Schüler Yannis, dessen Vater inhaftiert ist. Im Gegensatz zu vielen anderen Lehrkräften vertraut Madame Zibra in Yannis' Fähigkeiten und unterstützt ihn gezielt bei schulischen und persönlichen Herausforderungen. Durch diese Haltung wird Yannis ermutigt, Verantwortung zu übernehmen und sein Potenzial auszuschöpfen, wodurch die Rolle der Lehrerin als Mentorin und Bezugsperson besonders hervorgehoben wird. Beide Regisseure stammen aus dem Brennpunktviertel Saint-Denis, sodass ihre Erfahrungen den Film maßgeblich prägen. So spiegelt vor allem Yannis Charaktereigenschaften des jugendlichen Fabian Marsaud alias Grand Corps Malade wider. Ähnlich wie dieser hat auch Yannis Schwierigkeiten, Zukunftsperspektiven für sich zu entwickeln. Er ist sich bewusst, dass das Herumziehen mit Gangs auf der Straße nichts für ihn ist, doch genauso wenig kann er sich mit der Schule anfreunden. Das Einzige, was ihn wirklich begeistert, sind Filme; eine Leidenschaft, die beide, Yannis und Fabian, mit ihren Vätern teilen, die trotz ihrer Abwesenheit einen großen Einfluss auf das Leben der Jugendlichen hatten (cf. grandcorpsmalade.fr). Auf eine humorvolle Weise begleitet der Film junge Menschen aus der Banlieue, die mit Herausforderungen wie fehlender Unterstützung des Elternhauses, Armut, Kriminalität, Lustlosigkeit und auch Stigmatisierung zu kämpfen haben. So erfreuen sich die Betreuer*innen gegenseitig an den Fauxpas der Schüler*innen und machen diese zu der sogenannten „Bart Simpson Challenge“.⁴ Auch das Lehrpersonal steht den Jugendlichen teilweise misstrauisch gegenüber und macht für das Fehlverhalten eher individuelle Bosheit als strukturelle Probleme verantwortlich.

³ *Conseillère principale d'éducation*. Beauftragte für Verwaltungs- und Disziplinarfragen an französischen Schulen.

⁴ Als Referenz zu der amerikanischen Fernsehserie *Die Simpsons* versuchen die Betreuer*innen die Schüler*innen möglichst absurde Strafsätze abschreiben zu lassen. Der absurdste Satz gewinnt die Challenge.

Theoretische Rahmung: Der Film als Medium gesellschaftlicher Reflexion

Im Sinne eines erweiterten Textbegriffs können die erwähnten Banlieue-Filme als cinematografische Stadttexte definiert werden. Sie sind darüber hinaus soziologische Produkte ihrer Ausgangsbedingungen, die sowohl von kollektiven gesellschaftlichen und politischen Dynamiken als auch von individuellen, von den Produzent*innen geprägten Faktoren beeinflusst werden (cf. Heinze 2018, 38-40). Die Banlieues können in den Filmen entweder als Kulisse für andere Geschichten genutzt werden, die unabhängig von der dortigen Realität erzählt werden, oder sie fungieren selbst als zentrale räumliche Akteure in den Filmen. Erzählen die Banlieues als Subjekte ihre eigenen Geschichten, bestimmt weiterhin die jeweilige Produktionssituation, in welcher Weise dies geschieht. Ob die Darstellung wohlwollend oder stereotypisch erfolgt, hängt ebenso vom Einfluss der Produzent*innen ab.

Neuere sozialwissenschaftliche Theorien gehen von einem fortschreitenden Prozess der Individualisierung und sozialen Differenzierung aus, wodurch seit dem industriellen Aufschwung der späten 1950er Jahre stabile und integrative soziale Formen an Bedeutung verlieren (cf. Weckwerth 2018, 107). Es stellt sich daher die Frage, inwiefern die Banlieues und ihre Bewohner*innen, insbesondere die weiblichen, als homogene Gruppe betrachtet werden können und ob Individualisierungstheorien nicht vielmehr darauf hindeuten, dass traditionelle soziale Strukturen individuellen Lebensweisen gewichen sind (cf. Weckwerth 2018, ebd.).

Gleichzeitig verdeutlichen wiederkehrende Ausschreitungen, gesellschaftspolitische Diskurse und das kontinuierliche Eingreifen des französischen Staates, dass das Schicksal der Bewohner*innen zum mindesten durch ihre vermeintliche Perspektivlosigkeit, ein gewisses Diskriminierungspotenzial sowie infrastrukturelle Defizite verbunden ist (cf. Tijé-Dra 2018, 11). Einen wichtigen Hinweis darauf liefert die mediale Darstellung, die von rechts wie auch von links kollektive Defizite postuliert, wenngleich die jeweiligen Erklärungsansätze dafür stark voneinander abweichen. Dieses Phänomen der politischen Polarisierung in den Medien, das zur Bildung sich gegenseitig verstärkender narrativer Echokammern führt, in denen unterschiedliche, unvereinbare Realitäten über die Banlieues konstruiert werden, lässt sich mit Cass R. Sunsteins Konzept der „Republik der Fragmentierung“ analysieren (vgl. Sunstein 2018).

Diese theoretischen Überlegungen rechtfertigen auch die Analyse von Filmen über die Banlieue, um Einblicke in deren Eigen- und Fremddarstellungen zu gewinnen.⁵ Insbesondere für geschlechterspezifische Darstellungen kann diese Analyse wertvolle Erkenntnisse liefern. Im Fokus der vorliegenden Untersuchung steht dabei die Repräsentation von Frauen innerhalb der Filmnarration. Es lassen sich quantitative

⁵ Hier geht es vor allem um die Regisseur*innen, die entweder selbst aus den Banlieues kommen und einen Blick von innen gewährleisten oder um die Regie, welche von außen auf die Banlieues blickt. Beim Schauen der Filme wird nicht immer direkt ersichtlich, um welche Perspektive es sich handelt.

Merkmale, etwa die schlichte Präsenz weiblicher Figuren, ebenso erfassen wie qualitative Aspekte ihrer Darstellung und die ihnen zugeschriebenen Rollen in der Fremd- und Selbstdarstellung der Banlieue, indem verschiedene Filme vergleichend untersucht werden. Diese fokussierte Betrachtung der im Film konstruierten Weiblichkeitssbilder ist von der Frage nach der Perspektive weiblicher Filmschaffender (Regie, Drehbuch etc.) zu unterscheiden, die eine andere, hier nicht primär untersuchte Analyseebene darstellt.

Exkurs I: Historische und städtebauliche Entwicklung der Banlieues

Die historische und städtebauliche Einführung der Banlieues, die im Folgenden skizziert wird, dient als essenzieller analytischer Schlüssel für die nachfolgende Filmanalyse. Denn sie schafft das fundamentale soziologische und räumliche Setting, ohne das die Handlung, die Charaktere und die visuelle Sprache von Filmen, die in diesem Milieu spielen, oft nicht vollständig verstanden werden können. Der Begriff „Banlieue“ ist kein neutraler Begriff, sondern wird mit sozialpolitischen und soziokulturellen Zuschreibungen verbunden.⁶ Im allgemeinen Sprachgebrauch bezeichnet er Orte, die von Armut, Migration und Stigmatisierung geprägt sind (cf. Slooter 2019, 9). Die heutige Verwendung des Begriffs entwickelte sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg.⁷ Als Reaktion auf die Wohnungsknappheit entschied man in Frankreich Mitte der 1950er Jahre unter der Regierung von Charles De Gaulle, „Grands Ensembles“ oder „Cités“ in der Nähe von Industriegebieten zu bauen. Anfangs schien dieser Plan der Regierung erfolgreich.⁸ So entstanden zwischen 1958 und 1973 insgesamt 193 „Zones à Urbaniser en Priorité“ (ZUP), um die Wohnungsnot zu bekämpfen (cf. Slooter 2019, 9).

Die Gebäude wurden größtenteils aus Fertigteilen zusammengesetzt und galten auch deswegen als innovativ und modern. Sie boten viel Platz und neue sanitäre Einrichtungen (cf. Glasze & Weber 2014, 65). Die Anforderungen an die neuen Bauprojekte waren hoch: Die Banlieues sollten ein modernes städtisches Wohnen und Leben ermöglichen. In Paris sollten vor allem Arbeiter von diesem Wohnangebot profitieren, die aufgrund der stark voranschreitenden Industrialisierung vom Land in die Großstadt zogen. Neben ihnen fanden auch französische Rückkehrer aus Algerien sowie Arbeiter, die ihre engen Wohnungen in der Hauptstadt verlassen wollten, in den Banlieues Platz (cf. Castel 2006, 778 –779). Anfänglich entstand so in den Banlieues eine recht pluralistische Gesellschaft.

⁶ Im Deutschen wird der Begriff neutraler mit „Vorort“ übersetzt, wobei soziokulturelle Zuschreibungen verloren gehen. Die Ursprünge des Begriffs „Banlieue“ gehen auf das germanische Wort „Bann“ und das lateinische „leuga“ zurück, aus dem später „lieue“ wurde. Ursprünglich bezeichnete „Banlieue“ die Zone um eine Stadt, auf die sie Einfluss hatte (cf. Glasze & Weber 2014, 64).

⁷ Im 17. Jahrhundert bezeichnete der Begriff die außerhalb des Stadtzentrums gelegenen Gebiete, ohne dass eine genaue Abgrenzung definiert war (cf. Glasze & Weber 2014, 64).

⁸ Die Zahl der Menschen in schlechten Wohnverhältnissen sank nach Fertigstellung der Bauprojekte von 11 auf 3 Millionen (cf. Castel 2006, 779).

Bald nach der Errichtung der Banlieues traten jedoch erste Probleme aufgrund der schnellen Bauweise und unzureichenden Planung auf: Die Banlieues verwandelten sich in negativ behaftete Viertel. Die Trennung von Arbeit und Wohnen gemäß Le Corbusiers „Charte d’Athènes“, die als Vorbild gedient hatte, führte nun dazu, dass die anfängliche Begeisterung in Enttäuschung umschlug: Durch die fehlende Infrastruktur und mangelnde soziale Kontakte fühlten sich viele Bewohner*innen der Pariser Banlieues von der übrigen Gesellschaft isoliert. Dieses Gefühl der Isoliertheit betraf vor allem die Frauen in den Banlieues, da sie im Gegensatz zu ihren Männern oftmals die Rolle der Hausfrau übernahmen (cf. Castel 2006, 780). Die schnelle Errichtung der Wohngebiete ging außerdem mit Baumängeln einher. Infolgedessen setzte ein erneuter Umzugsprozess ein: Alle, die es sich finanziell leisten konnten, zogen aus den Banlieues (wieder) in die Innenstädte. Zurück blieben diejenigen mit begrenzten wirtschaftlichen Mitteln, häufig Migrant*innen und die Nachkommen algerisch-französischer Familien. So entstanden in den Banlieues parallele Gesellschaften (cf. Castel 2006, 780).⁹

Seitdem hat sich die Situation kaum verbessert: Die einstigen Symbole für Hoffnung und Modernität sind heute Orte der Hoffnungslosigkeit und Stigmatisierung. In seinem Essay „Racisme, espaces urbains et le terme ‚ghettos‘ en France“ beschreibt Didier Lapeyronnie 2008 dass sich in den Banlieues seit 1999 soziale Strukturen entwickelt haben, die den Ghettos in den USA ähneln (cf. Lapeyronnie 2009, 21). Diese Analyse wird durch die ethnographische Forschung von Luuk Slooter (2019) eindrücklich bestätigt und mit empirischen Belegen untermauert. Slooter zeigt in seiner Studie, wie sich diese ghetto-ähnlichen Strukturen im Alltag der Pariser Banlieue La Courneuve manifestieren: Durch interne Praktiken der Grenzziehung, Überwachung und sozialen Organisation schaffen die Bewohner parallele Gesellschaften, die gleichzeitig von externer Stigmatisierung und innerer Abgrenzung geprägt sind (vgl. Slooter 2009: 249 ff.).

Exkurs II: Genderspezifische Gewalterfahrungen in den Banlieues?

Das Problem der Polizeigewalt in den Banlieues, welche Filme häufig zeigen, stellt eine anhaltende und besorgnisregende Realität dar. Die Polizei, insbesondere die BAC (Brigade Anti-Criminalité) steht oft im direkten Kontakt mit Jugendlichen, wobei viele Interaktionen von Konflikten geprägt sind. Dies führt zu wachsendem

⁹ Bereits in den 1950er Jahren warb Frankreich in Kampagnen um qualifizierte ausländische Arbeitskräfte. Die Arbeiter, fast ausschließlich Männer maghrabischer Herkunft, ließen ihre Familien in den Heimatländern zurück und planten, eines Tages zurückzukehren. Die Unterbringung dieser Arbeitskräfte war häufig schlecht organisiert, sodass viele unter prekären Bedingungen mit zahlreichen anderen Männern in kleinen Räumen lebten. Mit der Einführung des Gesetzes zum Familiennachzug änderte sich die Situation: Viele Arbeiter holten ihre Frauen und Kinder nach, um wieder gemeinsam als Familie zu leben. Die Wohnblocks in den Banlieues schienen eine gute Lösung, da sie ausreichend Platz boten und weitgehend leer standen. Mitte der 1970er Jahre verschärfe sich die Lage in den Banlieues jedoch, da sich die französische Wirtschaft grundlegend veränderte. Die Nachkriegsjahre hatten zahlreiche Arbeitsplätze geschaffen, diese waren jedoch nahezu erschöpft. Für geringqualifizierte Arbeitskräfte gab es kaum noch Beschäftigungsmöglichkeiten, wodurch die Banlieues zu Orten wurden, die von Arbeitslosigkeit und Migration geprägt waren (cf. Castel 2006, 781).

Unmut unter den Jugendlichen, die sich diskriminiert und unfair behandelt fühlen (cf. Marlière 2007, 26–27). Diese Konflikte sind tief in den sozialen und politischen Strukturen verankert. Die repressive Polizeipraxis wird durch einen dominanten Sicherheitsdiskurs legitimiert, der soziale Probleme in Sicherheitsbedrohungen umdeutet. Dieser Diskurs, der von Medien und politischen Akteuren verstärkt wird, schafft ein Klima, in dem ethnisches Profiling und gewaltsame Auseinandersetzungen begünstigt werden (vgl. Tribout-Joseph 2024: 453). Studien zeigen, dass Jugendliche im Alter von 18 bis 25 Jahren siebenmal häufiger von der Polizei kontrolliert werden als der Rest der Bevölkerung, wobei Männer arabischer und afrikanischer Herkunft besonders betroffen sind. Diese Gruppe empfindet die willkürlichen Kontrollen der Polizei oft als unfreundlich, auch aufgrund der umgangssprachlichen Ausdrucksweise der Beamter*innen (cf. Auffret 2017, o. S.).

Schon vor den eingangs genannten Unruhen von 2005 gab es Berichte über wahllose Polizeigewalt gegen Jugendliche mit maghrebinischer Familiengeschichte (cf. Marlière 2007, 27). Die Ursachen für diese Diskriminierung werden unterschiedlich bewertet: Einige Studien heben den rassistischen Aspekt hervor, während andere den benachteiligten Kontext der Vorstädte betonen. Beide Faktoren wirken oft zusammen, da die betroffenen Minderheiten sowohl ethnisch als auch durch ihre marginalisierte Wohnsituation intersektional benachteiligt sind. Frauen sind als Ehefrauen, Schwestern, Töchter und Mütter zwar auch, aber weniger von dieser Polizeigewalt betroffen (cf. Roux und Roché 2016, 729, 732).

In Zusammenhang mit den Dynamiken der Banlieues kann eine Umwandlung von sozial-räumlichen Differenzierungen in symbolisches Kapital beobachtet werden, das sich im Habitus der Akteur*innen verfestigt (cf. Wettig 2000, 23). Diese asymmetrischen Strukturen schreiben sich in scheinbar legitime Macht- und Herrschaftsverhältnisse ein, welche Pierre Bourdieu als symbolische Gewalt bezeichnet (cf. Bourdieu 1991, 27). Diese Form von Gewalt ist deswegen erwähnenswert, da sie beide Geschlechter gleichermaßen betrifft und sich durch die unbewusste Anerkennung von sozial-räumlichen Machtverhältnissen als natürliche Ordnung gewissermaßen selbst legitimiert. Die herrschende Gruppe legt Maßstäbe zur Kategorisierung der Welt fest, sodass die symbolische Gewalt sich in der Gestaltung und Wahrnehmung des sozialen Raums manifestiert. Dieser Prozess wird von den Betroffenen, sowohl von Opfern als auch von Tätern, oft nicht erkannt, was es schwierig macht, diese verinnerlichten Strukturen zu hinterfragen (cf. Bourdieu 2005, 63–66; Bourdieu 1991, 28).

Ein Beispiel für die Wirkung symbolischer Gewalt ist die Sprache, insbesondere die Verwendung von Begriffen wie „Banlieue“. Dieser Begriff trägt historisch und semantisch negative Konnotationen, die mit Gesetzlosigkeit und sozialer Ausgrenzung verbunden sind. Obwohl ähnliche Begriffe in anderen Sprachen existieren (z.B. „Bannmeile“ im Deutschen), hat das französische Wort „Banlieue“ eine eigene Bedeutung, die mit der Erfahrung von Marginalisierung und staatlicher Kontrolle einhergeht. Der Begriff steht für die asymmetrische Beziehung zwischen Vororten und Stadtzentren und wird oft mit sozialer Unordnung und Bedrohung assoziiert (cf. Dikeç 2002: 93). Trotz politischer Versuche, den Begriff durch neutralere Bezeichnungen wie „Région Parisienne“ zu ersetzen, bleibt „Banlieue“ in der

Alltagssprache und den Medien fest verankert und reproduziert so die stigmatisierende Wahrnehmung dieser Räume (cf. Bourdieu 1998, 22). Die symbolische Gewalt erklärt die herrschende gesellschaftliche Ordnung, schließt aber gewaltsame Konflikte nicht aus. Bourdieu sieht in diesen Konflikten oft einen Kampf um die Kontrolle von Kapital und Legitimität (cf. Wettig 2000, 23). In den 1990er Jahren wurden die Banlieues Schauplatz von gewaltsamen Aufständen, welche die sozialen Spannungen und die Auswirkungen symbolischer Gewalt deutlich machten. Diese Ereignisse unterstreichen, wie räumliche und soziale Hierarchien sowohl symbolisch als auch real gewaltsam ausgehandelt werden.

Neben diesen Arten von Gewalt gibt es auch solche aus den Banlieues selbst heraus. Diese sind durchaus bekannt, bleiben im medialen und wissenschaftlichen Diskurs aber doch eher unbearbeitet hinter den großen, medial für Aufregung sorgenden Aufständen zurück (cf. Bauhardt 2006, o. S.). Frauen leiden häufig unter dem Aufrechterhalten von normativen Gender-Konstrukten, die institutionalisierte Gewalt bedeuten (cf. Bauhardt 2006, o. S.). In Problemvierteln wie dem von Saint-Denis klagen Frauen über vermehrte sexualisierte Gewalt in Form von Belästigungen und Übergriffen (cf. Richardot 2022, o. S.). Mehrfach haben Übergriffe auf Frauen in den Banlieues zu deren Tod geführt, woraufhin sich unter anderem die Gruppe „Ni putes ni soumises“ genderpolitisch engagiert hat.¹⁰ Diese Bewegung hat die männliche Aneignung des weiblichen Körpers angeprangert, die sich in einer männerdominierten, bilateralen Geschlechterordnung äußert. So erscheinen Frauen entweder als sexuelles „Freiwild“ oder aber in traditionellen Rollen, die nicht selten mit religiösen Normen einhergehen (cf. Bauhardt 2006, o. S.).¹¹ Während Männer den öffentlichen Raum dominieren und sich aneignen, ist das Leben der Frauen häufig auf den privaten Haushalt beschränkt, den sie nur begrenzt in den öffentlichen Raum ausweiten (cf. Kebabza 2007, 31). Faktoren wie die Unmöglichkeit, sich sozialer Kontrolle zu entziehen, die Notwendigkeit der Verschleierung und die Tatsache, dass sie öffentliche Räume oft nur durchqueren, anstatt sich dort aufzuhalten, tragen dazu bei, dass Frauen in diesen urbanen Räumen weitgehend unsichtbar bleiben (cf. Bauhardt 2006, o. S.).

In diesen sozial benachteiligten Vierteln, in denen kulturelles und ökonomisches Kapital im Sinne Bourdieus knapp ist, schaffen die Bewohner*innen eigene Strukturen mit den ihnen zur Verfügung stehenden Ressourcen. Innerhalb dieser Strukturen, in denen Frauen teilweise ihre Jungfräulichkeit als symbolisches Kapital nutzen, festigen sich patriarchale Machtverhältnisse durch Unterdrückungsmechanismen, was die Unsichtbarkeit von Frauen in diesen Räumen weiter verstärkt (cf. Kebabza 2007, 33).

¹⁰ Auf Deutsch: „Weder Schlamphen noch unterdrückt“. Diese zivilgesellschaftliche Gruppe hat sich nach dem Femizid von Sohane Benziane in Vitry-Sur-Seine in der Nähe von Paris gegründet. Nach mehreren Jahren des aktiven Kampfes gegen sexualisierte Gewalt gegen Frauen ist die Gruppe heute wegen fehlender finanzieller Mittel inaktiv (cf. INA 2023, o. S.).

¹¹ Die Zugehörigkeit einer Frau zu diesen Gruppen hängt neben ihrem Kleidungsstil mit ihrer Jungfräulichkeit zusammen. Verliert sie diese, steigt sie von der Gruppe der „Ernsthaften“ in die Gruppe der „leicht zu Hابenden“ ab (cf. Kebabza 2007, 31).

Filmanalyse von *La Vie scolaire*: Der periphere weibliche Blick auf urbane Randräume

Um die Banlieue-Erfahrungen von Madame Zibra, der Protagonistin des Spielfilms *La Vie Scolaire* besser zu verstehen, bietet sich die Theorie des peripheren Blicks von Dieter Ingenschay an, den er in drei Kategorien unterteilt (cf. Ingenschay 2000, 9–16). Madame Zibra, die aus dem ländlichen Département Ardèche nach Saint-Denis, einem Vorort von Paris, zieht, lässt sich dem peripheren Blick 1 zuordnen.¹² Dieser beschreibt die Perspektive von Neuankömmlingen auf eine Großstadt. Besonders interessant ist hier die doppelte Peripherisierung: Zum einen betrachtet Madame Zibra als Neuzugang die Stadt aus einer Außenperspektive, zum anderen richtet sich ihr Blick speziell auf die Banlieue, also die Randzone der Großstadt. Auch Marie in *Banlieusards*, die aus Paris stammt, hat einen peripheren Blick auf die Banlieue, die zwar geografisch zu ihrer vertrauten Heimatstadt gehört, aber für sie und viele andere Bewohner*innen der Metropole oft nur aus medialen Darstellungen bekannt ist. Erst als Soulaymaan sie in seine Welt mitnimmt, wird ihr bewusst, wie stark sich das Leben in der Vorstadt von dem in der Hauptstadt unterscheidet. Dabei lernt sie nicht nur die negativen Aspekte wie soziale Benachteiligung und Diskriminierung kennen, sondern entdeckt auch positive Seiten, wie das starke Gemeinschaftsgefühl und die gegenseitige Unterstützung, die im Quartier gelebt werden. Diese Erfahrung öffnet ihr die Augen für die Komplexität und die vielfältigen Facetten der Banlieue, die weit über die oft einseitigen Darstellungen in den Medien hinausgehen.

Zusammengefasst sind Banlieues im zeitgenössischen Kino ein beliebtes und wiederkehrendes Thema. Sie bieten nicht nur inhaltliches Potenzial für Geschichten, sondern helfen auch, die Funktionsweise und Komplexität urbaner Randräume besser zu verstehen (cf. Ingenschay 2000, 7). Wenn sich die Realität der Vorstadt mit filmischen Darstellungen verbindet, entsteht ein „Ganzes der Erfahrbarkeit“ (cf. Stierle 1993, 14). Dieses Ganze ist jedoch nicht universell, sondern hängt stark vom jeweiligen Blickwinkel ab, aus dem das Werk die (Vor-)Stadt betrachtet. So sind verschiedene Werke über dieselbe (Vor-)Stadt genauso vielfältig wie sie selbst (cf. Ingenschay 2000, 8).

¹² Der periphere Blick 2 beschreibt laut Ingenschay wiederum die Sichtweise von Menschen, die in ihre Stadt zurückkehren, die sich durch Urbanisierungsprozesse verändert und entfremdet hat. Der periphere Blick 3 hingegen nimmt einen (post)kolonialen Blickwinkel ein, der sich von der Peripherie ins Zentrum richtet. Wenn man diese Definition in einem erweiterten Rahmen sieht, ergibt sich hieraus eine interessante Perspektive auf die Beziehung von den Banlieues zu Paris: Die Peripherie der Hauptstadt Paris ist zu großen Teilen von Ausländer*innen bewohnt. Von den insgesamt etwa 4,5 Millionen Immigrant*innen in Frankreich leben über ein Drittel (35,8 %) in den Vorstädten der Hauptstadt (vgl. Brutel 2016: o.S.). Ein entscheidender Teil der Ausländer*innen stammt aus ehemaligen französischen Kolonialgebieten (cf. Engler 2017, o. S.) und leidet unter struktureller Ausgrenzung (cf. Preissing 2009, 155), die der periphere Blick 3 als Konsequenz der Kolonialisierung deutlich macht. Auch die Filmfiguren Madame Zibra und Soulaymaan haben eine internationale Familiengeschichte.

Madame Zibra als starke Frauenfigur: Vom Außenblick zur Integration in die Banlieue

In der Tragikomödie *La Vie Scolaire* behauptet sich Madame Zibra, gespielt von Zita Hanrot, als Schulpädagogin im herausfordernden Umfeld einer Brennpunktschule. Ihre Rolle dort ist jedoch nicht nur durch ihr Engagement geprägt, sondern auch durch ihre Perspektive als Außenstehende, die langsam Teil der Banlieue wird.

Madame Zibra kommt aus der ländlichen Ardèche und wird auf eigenen Wunsch an die Schule in der Pariser Banlieue versetzt. Madame Zibra erklärt, dass sie schon früh wusste, dass sie wie ihre Mutter im Bildungsbereich arbeiten wollte. Dies unterstreicht ihre intrinsische Motivation und ihr Engagement für die Bildung (*La Vie Scolaire*, 00:12:44–00:12:56). Ihr Umzug in die Banlieue ist aber trotzdem nicht nur beruflich motiviert, sondern auch persönlich: Sie möchte ihren Lebensgefährten unterstützen, der im Département Île-de-France wegen Kreditkartenbetrugs inhaftiert ist. Als Neuankömmling verkörpert sie den peripheren Blick 1, denn sie betrachtet die Banlieue zunächst aus einer Außenperspektive: Eine symbolische Szene (*La Vie Scolaire*, 00:04:21–00:04:49), in der ein Zaun Madame Zibra von den Schüler*innen trennt, verdeutlicht die anfängliche Distanz. Ihre doppelte Peripherie-Erfahrung zeigt sich darin, dass sie sowohl als Fremde in der Großstadtregion Paris als auch speziell in der Banlieue, der Randzone der Metropole, agiert. Ihr Blick auf die Banlieue ist zunächst geprägt von Distanz, aber auch von Neugier und dem Willen, den Jugendlichen zu helfen.

Im Laufe des Films wird Madame Zibra mit den harten Realitäten der Banlieue konfrontiert: Armut, Kriminalität und Perspektivlosigkeit prägen den Alltag der Schüler*innen. Sie erlebt die komplexen Beziehungen zwischen Lehrkräften und Jugendlichen und wird Zeugin der vielfältigen Herausforderungen, mit denen die Schüler*innen zu kämpfen haben. So stieht beispielsweise der Schüler Lamine Essen aus der Schulkantine, um seine bedürftige Familie zu versorgen, während Yannis, dessen Vater im gleichen Gefängnis wie der Partner von Madame Zibra inhaftiert ist, eine besondere Beziehung zu ihr entwickelt: Yannis kommentiert die Augenbrauen von Frida Kahlo auf einem Bild in Madame Zibras Büro. Als er erwähnt, einen Film über die Künstlerin gesehen zu haben, zeigt Madame Zibra Interesse und beginnt, Yannis in einem neuen Licht zu sehen (*La Vie Scolaire*, 00:06:070–00:06:40). Diese Szene markiert den Beginn ihrer Beziehung auf Augenhöhe. Sie zeigt, wie die Pädagogin über kulturelle Interessen eine Verbindung zu dem Schüler aufbaut und Charakterzüge jenseits seines störenden Verhaltens erkennt.

Madame Zibra setzt sich aktiv für ihre Schüler*innen ein und versucht, deren Lebensumstände zu verbessern. Sie initiiert die Verteilung zusätzlicher Lebensmittel und unterstützt Lamine im Musikunterricht, wo dieser einen Rap über das Alltagsleben in der Banlieue komponiert. Ihr Engagement zeigt sich besonders im Umgang mit Yannis, der als Inkarnation der Perspektivlosigkeit in der Banlieue gesehen werden kann. Seine prekäre familiäre Situation spiegelt die strukturellen Probleme wider, mit denen viele Jugendliche in der Banlieue konfrontiert sind.

Madame Zibra versucht, Yannis' Widerstände konstruktiv zu kanalisieren und ihm alternative Wege aufzuzeigen. Sie spricht bspw. mit Moussa, einem Erzieher, um mehr über Yannis' familiäre Situation zu erfahren. Sie zeigt echtes Interesse daran, die Herausforderungen zu verstehen, mit denen Yannis außerhalb der Schule konfrontiert ist (*La Vie Scolaire*, 00:13:31–00:14:00). Sie geht demnach über ihre Rolle als Pädagogin hinaus und versucht, die persönlichen Umstände ihrer Schüler*innen als Individuen zu verstehen, um sie besser unterstützen zu können.

Trotz ihres Engagements wird Madame Zibra von Herrn Boufarra, einem angesehnen Lehrer, vor den Grenzen ihres Einsatzes gewarnt. Diese Warnung verweist auf die strukturellen Hindernisse, die nachhaltige Veränderungen in der Banlieue erschweren. Gleichzeitig wird ein zentrales Narrativ reproduziert: Die Hilfe für die Banlieue kommt oft von außen, wie in diesem Fall durch Madame Zibra. Ihre Rolle als Vermittlerin zwischen Schülerinnen und Lehrkräften zeigt eine Initiative zur Veränderung, die nicht aus der Banlieue selbst erwächst, sondern von einer externen Akteurin getragen wird. Dies wirft die Frage auf, inwiefern diese Darstellung auch kritisch zu betrachten ist. Wird hier tatsächlich die Realität abgebildet oder handelt es sich um eine mediale Inszenierung, welche die Abhängigkeit der Banlieue von externer Unterstützung erneut betont und dabei die internen Potenziale und Initiativen der Bewohner*innen vernachlässigt? Diese Kritik sicherlich auf viele mediale Darstellungen der Banlieue zu, kann aber an dieser Stelle zumindest teilweise relativiert werden. Zwar kommt Madame Zibra von außen, doch ihre Hilfe folgt keiner Herangehensweise, die Abhängigkeiten verstärkt. Stattdessen entwickelt sie sich im Laufe des Films zu einer Bewohnerin der Banlieue, die mit ihrer Expertise und ihrem Engagement den Jugendlichen neue Perspektiven eröffnen möchte (*La Vie Scolaire*, 00:39:25–00:42:26). Nachdem Madame Zibra Yannis' Interesse für Film und Kunst erkannt hat, schlägt sie ihm eine Ausbildung in diesem Bereich vor. Sie versucht, ihn zu motivieren, seine Schulbildung abzuschließen und seine Talente zu nutzen. Ihr Ansatz zielt nicht darauf ab, die Bewohner*innen in eine passive Rolle zu drängen, sondern sie zu stärken und ihnen Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Damit durchbricht sie das typische Narrativ der externen „Retterfigur“ und zeigt eine differenziertere Form der Unterstützung, die auf Integration und Empowerment basiert.

Parallel zu ihrem beruflichen Engagement wird Madame Zibra mit einer persönlichen Enttäuschung konfrontiert: Sie erfährt die Wahrheit über ihren Lebensgefährten, der sie belogen hat. Diese Enttäuschung führt dazu, dass sie über eine Rückkehr in ihre ländliche Heimatregion nachdenkt. Dieser Konflikt zwischen ihrem Engagement für die Banlieue und ihrer persönlichen Situation verdeutlicht die emotionalen und psychologischen Herausforderungen, die mit ihrer Rolle verbunden sind. Zunächst folgt sie dem stereotypen Motiv der aufopfernden Liebenden, das sie in die Banlieue führt, um ihren Lebensgefährten zu unterstützen. Der Film zeigt jedoch eine gegensätzliche Entwicklung: Je mehr sich Madame Zibra in die Banlieue integriert, desto selbstbewusster und eigenständiger wird sie. Am Ende beendet sie die Beziehung und entscheidet sich bewusst dafür, in der Banlieue zu bleiben (*La Vie Scolaire*, 01:22:12–01:23:59). Diese Entwicklung steht im Kontrast zu dem häufig reproduzierten Bild von Frauen in den Banlieues, die oft als passiv

oder auf ihre traditionellen Rollen beschränkt dargestellt werden. Madame Zibras Charakter durchbricht diese Klischees und zeigt eine Frau, die sich emanzipiert und aktiv ihre eigene Zukunft gestaltet.

Sie verkörpert eine starke Frauenrolle, die sich in einem von Problemen und Perspektivlosigkeit geprägten Umfeld behauptet. Sie ist nicht nur Pädagogin, sondern auch Mentorin und Vermittlerin, die versucht, den Schüler*innen Hoffnung und Alternativen aufzuzeigen. Ihr peripherer Blick auf die Banlieue ermöglicht es ihr, die Probleme aus einer distanzierten, aber empathischen Perspektive zu betrachten. Gleichzeitig veranschaulicht ihre langsame Integration in die Banlieue, dass sie keine Außenstehende bleibt, sondern Teil dieser Gemeinschaft wird.

Frauen in der Banlieue zwischen Tradition und Aufbruch: Ein filmischer Ausblick

Die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Kino über die Banlieues bietet tiefe Einblicke in gelebte und zugeschriebene soziale, kulturelle und ökonomische Strukturen der französischen Gesellschaft. Banlieue-Filme wie *La Vie Scolaire* verdeutlichen nicht nur die komplexen Lebensrealitäten in diesen Vierteln, sondern werfen auch ein Schlaglicht auf die Geschlechterdynamiken, die dort wirken. Insbesondere zeigen sie, wie Frauen in diesen Kontexten oft zwischen traditionellen Rollenbildern, gesellschaftlichen Erwartungen und ihrem Streben nach Selbstbestimmung navigieren. Dabei werden sowohl ihre Stärken als auch die strukturellen Barrieren, mit denen sie konfrontiert sind, sichtbar.

Ein besonderes Merkmal des untersuchten Films *La Vie Scolaire* ist, dass die Regisseure selbst aus der Banlieue stammen. Dies führt zu einer vermeintlichen Reduktion von Fremddarstellungen und kann die Authentizität der verfilmten Geschichte erhöhen. Allerdings bleibt die Frage, inwiefern dieser Film wie auch andere Banlieue-Filme wie *Banlieusards*, *Les Misérables* und *Bande de filles* tatsächlich die vielfältigen Realitäten der Banlieue abbilden oder ob sie nur bestimmte Narrative reproduzieren. Hier könnten weitergehende soziogeografische und filmwissenschaftliche Untersuchungen Aufschluss darüber geben, wie repräsentativ diese Darstellungen sind und welche Perspektiven möglicherweise noch fehlen.

Auffällig ist, dass Banlieue-Filme zwar realistische Frauenrollen präsentieren, diese jedoch oft gesellschaftlich etablierte Genderrollen widerspiegeln, ohne sie grundlegend zu hinterfragen. Frauen werden häufig als starke, aber zugleich passive Figuren dargestellt, die vor allem durch ihre Opferrolle oder ihre Funktion als Stütze der Familie definiert sind. Um diese Narrative aufzubrechen, ist es notwendig, sie im medialen und gesellschaftlichen Diskurs sichtbar zu machen und kritisch zu reflektieren. Dabei sollten auch alternative Erzählungen gefördert werden, die Frauen als aktive Gestalterinnen ihres Lebens zeigen und ihre vielfältigen Erfahrungen und Perspektiven in den Vordergrund stellen.

In den letzten Jahren ist ein gesteigertes Interesse an literarischen und filmischen Werken über Frauen in den Banlieues zu beobachten. Dennoch hat die gender-spezifische Problematik und das zivilgesellschaftliche Engagement von Frauen aus

der Banlieue im gesamtgesellschaftlichen Diskurs bisher nur wenig Beachtung gefunden. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass ihre Perspektiven oft marginalisiert werden und ihre Geschichten selten den Weg in die breite Öffentlichkeit finden.

Zudem könnten zukünftige Forschungen untersuchen, wie Frauen in der Banlieue ihre eigenen Räume schaffen und nutzen, um sich gegen strukturelle Benachteiligung zu behaupten. Hierbei könnten Konzepte der feministischen Geographie (Doreen Massey) oder der Sozialraumforschung (Henri Lefebvre) fruchtbar gemacht werden. Auch die Rolle von Kunst und Kultur als Mittel der Selbstermächtigung und des Widerstands verdient mehr Aufmerksamkeit.

Insgesamt zeigt sich, dass das zeitgenössische Kino über die Banlieues durch Filme wie *La Vie Scolaire* ein wichtiges Medium ist, um die Lebensrealitäten von Frauen in Randbezirken und Vororten sichtbar zu machen. Doch um nachhaltige Veränderungen zu erreichen, müssen diese Geschichten nicht nur erzählt, sondern auch aktiv in den gesellschaftlichen Diskurs eingebracht werden. Nur so kann es gelingen, die bestehenden Strukturen aufzubrechen und eine inklusivere Gesellschaft zu schaffen, in der die Stimmen und Perspektiven von Frauen aus der Banlieue gehört und wertgeschätzt werden.

Bibliographie

- AUFFRET, Simon. 2017. „Contrôles d'identité : les jeunes 7 fois plus contrôlés que le reste de la population“. *Le Monde*, 13.02.2017.
[\[https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/02/13/controles-d-identite-les-jeunes-7-fois-plus-controles-que-le-reste-de-la-population_5079101_4355770.html\]](https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/02/13/controles-d-identite-les-jeunes-7-fois-plus-controles-que-le-reste-de-la-population_5079101_4355770.html) [12.10.2025].
- BAUHARDT, Christine. 2006. „Die französischen Vorstädte – ein kritischer Gender-Blick auf mediale und wissenschaftliche Diskursproduktionen“. In *Was ist los in Frankreich? Migration - Integration - Diversity*. Heinrich-Böll-Stiftung, November 2006.
[\[https://heimatkunde.boell.de/de/2006/11/18/die-franzoesischen-vorstaedte-ein-kritischer-gender-blick-auf-mediale-und\]](https://heimatkunde.boell.de/de/2006/11/18/die-franzoesischen-vorstaedte-ein-kritischer-gender-blick-auf-mediale-und) [13.10.2025].
- BOURDIEU, Pierre. 2005. *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre. 1998. *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion*. Konstanz: UVK.
- BOURDIEU, Pierre. 1991. *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien: Braumüller.
- BRUTEL, Chantal. 2016. „La localisation géographique des immigrés. Une forte concentration dans l'aire urbaine de Paris“. *INSEE Première* 1591, 19.04.2016.
- CASTEL, Robert. 2006. „La discrimination négative: Le déficit de citoyenneté des jeunes de banlieue“. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 61 (4), 777–808.
- DIKEÇ, Mustafa. 2002. „Police, politics, and the right to the city“. *GeoJournal* 58, 91–98.
- ENGLER, Marcus. 2017. „Aktuelles Migrationsgeschehen und Frankreichs Einwandererbevölkerung“. *Bundeszentrale für politische Bildung*, 20.04.2017.
[\[https://www.bpb.de/themen/migration-integration/regionalprofile/246825/aktuelles-migrationsgeschehen-und-frankreichs-einwandererbevoelkerung/\]](https://www.bpb.de/themen/migration-integration/regionalprofile/246825/aktuelles-migrationsgeschehen-und-frankreichs-einwandererbevoelkerung/) [14.10.2025].
- GLASZE, Georg & Florian Weber. 2014. „Die Stigmatisierung der banlieues in

- Frankreich seit den 1980er Jahren als Verräumlichung und Ethnisierung gesellschaftlicher Krisen“. *Europa Regional* 20 (2–3), 63–75.
- HEINZE, Carsten. 2018. „Filmszoologische Suchbewegung“. In *Die Herausforderungen des Films*, ed. Heinze, Carsten, Alexander Geimer & Rainer Winter, 7–55, Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- HUGO, Victor. 1862. *Les Misérables*. Paris: Pagnerre.
- INA. 2023. „Il y a 20 ans, la fondation du mouvement Ni putas, ni soumises“. *L'INA éclaire l'actu*, 02.02.2023.
<<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/ni-putas-ni-soumises-violences-faites-aux-femmes-feminisme>> [12.10.2025].
- INGENSCHAY, Dieter. 2000. „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚Peripheren Blicks‘“. In *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, ed. Buschmann, Albrecht & Katharina Stadtler, 7–21, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KEBABZA, Horia. 2007. „« Invisibles ou parias » Filles et garçons des quartiers de relégation“. *Empan* 67 (3), 30–33.
- LAPEYRONNIE, Didier. 2008. „Rassismus, städtische Räume und der Begriff des «Ghettos» in Frankreich“. In *Jugendliche im Abseits. Zur Situation in französischen und deutschen marginalisierten Stadtquartieren*, ed. Ottersbach, Markus & Thomas Zitzmann, 21–50. Wiesbaden: VS Verlag.
- MARLIERE, Éric. 2007. *Les habitants des quartiers : adversaires ou solidaires des émeutiers ?* Paris: La Découverte.
- PREISSING, Sonja. 2009. „Jugendliche in einer Pariser Banlieue: Am Rand der Städte oder Teil der Städtegesellschaft?“ In *Jugendliche im Abseits*, ed. Ottersbach, Markus & Thomas Zitzmann, 151–170, Wiesbaden: VS Verlag.
- RICHARDOT, Robin. 2022. „A Saint-Denis, le difficile #metoo des quartiers populaires.“ *Le Monde*, 10.07.2022.
<https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/10/07/a-saint-denis-le-difficile-metoo-des-quartiers-populaires_6144834_3224.html> [12.10.2025].
- Roux, Guillaume & Sebastian Roché. 2016. „Police et phénomènes identitaires dans les banlieues : entre ethnitité et territoire. Une étude par focus groups.“ *Revue française de science politique* 66 (5), 729–750.
- SLOOTER, Luuk. 2019. *The Making of the Banlieue – An Ethnography of Space, Identity and Violence*. Cham: Palgrave Macmillan.
- STIERLE, Karlheinz. 1993. *Der Mythos von Paris*. Wien und München: Carl Hanser Verlag.
- SUNSTEIN, Cass R. 2018. *#Republic: Divided Democracy in the Age of Social Media*. Princeton: Princeton University Press.
- TIJÉ-DRA, Andreas. 2018. Zwischen »Ghetto« und »Normalität«: Deutungskämpfe um stigmatisierte Stadtteile in Frankreich. Bielefeld: transcript Verlag.
- TRIBOUT-JOSEPH, Sarah. 2024. „Updating Victor Hugo for the Twenty-First Century: Addressing Entrenched Inequality, Discrimination and Police Violence in Ladj Ly's Banlieue Film, *Les Misérables* (2019)“. *Forum for Modern Language Studies* 60 (4), 447–468.
- WECKWERTH, Jan. 2018. „Das ‚Wissen‘ um Differenz.“ In *Die Herausforderungen des Films*, ed. Heinze, Carsten, Alexander Geimer & Rainer Winter, 107–125, Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- WETTIG, Hanna. 2000. „Algerien. Das Versagen von Konstruktion. Identität als Sackgasse nach der Befreiung.“ *Arranca!* 19, 22–25.

Filmographie

- IDIR, Mehdi & Grand Corps Malade (Regie). 2019. *La vie scolaire*. Frankreich:
SNC Catalogue MC.
- Ly, Ladj (Regie). 2019. *Les Misérables*. Frankreich: SRAB Films.
- SCIAMMA, Céline (Regie). 2014. *Bande de filles*. Frankreich: Hold Up Films.
- SY, Leïla & Kery James (Regie). 2019. *Banlieusards*. Frankreich: ARP Sélection.

Werkstatt

Bild: The Ladies' home journal (April 1948) via Wikimedia Commons



apropos

[Perspektiven auf die Romania]

15
2025

Beate Kern

Tradwives, épouses traditionnelles, esposas tradicionales auf Social Media im französischen und spanischen Sprachraum

Forschungsskizze aus pragmalinguistischer Sicht

Beate Kern

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für französische und spanische Sprachwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Rostock.
beate.kern@uni-rostock.de

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag bietet einen Überblick über mögliche sprachwissenschaftliche und insbesondere pragmalinguistische Forschungsansätze zur Annäherung an das Phänomen der Tradwives, v.a. in der Romania. Ursprünglich auf die sozialen Medien in den USA zurückgehend, erhält der Trend zunehmend auch in Europa Aufmerksamkeit und wird dort in den sozialen wie auch in den traditionellen Medien kontrovers diskutiert. Dies lässt sich wohl zumindest zu Teilen auf ihre polarisierende Selbstdarstellung und Abgrenzung von anderen Lebensentwürfen zurückführen. Zu klären ist zunächst, ob bzw. welche Accounts im romanischen – und insbesondere spanischen und französischen – Kontext dem Bild der Tradwife entsprechen. Daran anschließend lassen sich grundlegende sprachliche Strategien feststellen, die die Tradwives in ihren Posts nutzen und die in folgenden Untersuchungen näher zu betrachten wären. In der hier vorliegenden ersten explorativen Studie konnten auf Polyphonie basierende Verfahren, wie inszenierte Dialoge oder Ironie, bestimmte narrative Muster, die Aktivierung von Implikaturen sowie die Verwendung positiv bzw. negativ konnotierter Lexik beobachtet werden. Untersuchenswert erscheint darüber hinaus die multimodale Komponente der Posts ebenso wie die Einordnung in den größeren Zusammenhang pragmatischer Interaktionen in den sozialen Medien.

Keywords: tradwife – épouse traditionnelle – esposa tradicional – Pragmalinguistik – Polyphonia – Social Media

Abstract

This article provides an overview of possible linguistic and, in particular, pragmalinguistic research approaches to the phenomenon of tradwives, especially in Romance-speaking countries. Originally emerging on social media in the United States, the trend is gaining increasing attention in Europe, where it is the subject of controversial debates in both social and traditional media. This can likely be attributed, at least in part, to their polarising self-presentation and differentiation from other lifestyles. The first step is to clarify which accounts in the Romance context – and in particular in Spanish and French – correspond to the image of the tradwife. Subsequently, fundamental linguistic strategies used by tradwives in their posts can be identified, which could be examined in more detail in subsequent studies. In the initial exploratory approach presented in this article, polyphony-based techniques such as staged dialogues or irony, certain narrative patterns, the activation of implicatures, and the use of positively or negatively connotated vocabulary were observed. The multimodal component of the posts also appears worthy of investigation, as does their situation within the larger context of pragmatic interactions on social media.

Keywords: tradwife – épouse traditionnelle – esposa tradicional – pragmatics – polyphony – social media

1. Tradwives – ein Forschungsgegenstand der romanistischen Linguistik?

CONTROVERSIAL THINGS about our marriage. We are not ‘equal partners’. He is the head of the family and main breadwinner. I’m his helpmeet and take care of the home. We have designated roles in the household. We serve each other and put the other first
(Aria Lewis, 2024, <<https://www.tiktok.com/@mrsarialewis/video/7369950519164472619>> [10.12.2025])

in my dreams i [sic] have a plan... If I marry a masculine man... My dreams of becoming a homemaker and serving my family come true... Cooking. Cleaning. House Dresses. Lots of babies. No daycare
(Estée Williams, 2023 <<https://www.tiktok.com/@esteeccwilliams/video/7236429240088923438>> [10.12.2025])

So lesen sich auf Tiktok die Lebensentwürfe bekennender Tradwives, wie Aria Lewis oder Estée Williams, die diese in Texteinblendungen in ihren Videos kundtun. Als Social Media-Influencerinnen machen sie und andere Tradwives¹ in den letzten Jahren diesen Trend weithin bekannt. Dieser entwickelt sich in den USA und im anglophonen Raum seit ungefähr den 2010er Jahren (cf. Simmons 2025, 102) und wird auch in Europa zunehmend medial wahrgenommen, sicherlich verstärkt seit der Berichterstattung zu den US-Präsidentenwahlwahlen 2024. Mehr oder weniger radikal und antifeministisch werden auf den Kanälen der Tradwives konservative Werte aus dem 19. Jahrhundert vertreten: Unterordnung der Frau unter den Ehemann, Selbstaufgabe für die Familie, häusliche Tugenden, der Mann als Alleinverdiener und Ernährer der Familie. Diese Darstellungen werden einerseits mit einer romantisierenden 50er-Jahre-Ästhetik verknüpft, die hübsch angezogene Frauen zeigt, wie sie formvollendet in Handarbeit kochen, backen, nähen, Tipps für die Paarbeziehung oder die Kindererziehung geben. Andererseits gehen damit nicht selten politisch-gesellschaftliche Botschaften einher. Estée Williams etwa offenbart sich in ihren Videos als Trump-Anhängerin und spricht sich gegen Abtreibung aus.² Das politische Spektrum reicht dabei bis in die extreme Rechte und die *white supremacy*-Bewegung hinein. Während jedoch hinsichtlich der Rolle der Frau äußerst konservative Positionen bezogen und entsprechende Darstellungen inszeniert werden, sind nicht wenige der Tradwives in den sozialen Medien äußerst erfolgreich und verdienen mit ihren Accounts (teilweise mit hunderttausenden von Follower*innen) oder Online-Shops durchaus – in Widerspruch zum propagierten Lebensmodell – paradoxe Weise ihr eigenes Geld.

Auch wenn dieser Trend seinen Ursprung in den USA hat, so hat er in den letzten Jahren über die sozialen Medien hinaus auch in der traditionellen europäischen Presse- und Fernsehlandschaft Aufmerksamkeit erlangt. In Deutschland betitelt etwa das ZDF einen Beitrag mit der Frage „Zurück an den Herd. Warum der

¹ Zur Vorstellung weiterer Tradwife-Persönlichkeiten, wie Alena Kate Pettitt, Caitlin Huber oder Ayla Stewart, s. z.B. Proctor 2022.

² Cf. zu diesen Positionen z.B.: Estée Williams, 15.11.2024, <<https://www.tiktok.com/@esteeccwilliams/photo/7437604926794059038>> [20.12.2025]; Estée Williams, 1.6.2024 <<https://www.tiktok.com/@esteeccwilliams/video/7375605760115428650>> [20.12.2025].

,Tradwife‘-Trend gefährlich ist“ (15.9.2024)³ und der Deutschlandfunk Kultur fasst unter der Überschrift „Tradwives. Von Hausfrauenvideos zu rechten Inhalten“ (24.10.2025)⁴ mehrere Hörbeiträge und Texte zusammen. Diese beiden stehen stellvertretend für eine lange Reihe journalistischer Beiträge zu diesem Thema, die zudem längst nicht mehr über den Atlantik blicken müssen. In Deutschland lassen sich in den sozialen Medien inzwischen diverse Accounts mit entsprechender Ausrichtung finden.⁵ Ein ähnliches Bild bietet sich bei einem Blick in die Romania, wo man etwa in französischen und spanischen Medien kaum umhin kommt, auf Schlagzeilen wie „La ‚trad wife‘ ou la nouvelle femme au foyer“ (*Le Monde* 16.1.2024)⁶ oder „Tu marido debería ser siempre lo primero: el resurgir del ama de casa sumisa y abnegada que se gesta en Internet“ (*El País* 5.2.2020)⁷ aufmerksam zu werden. Nicht nur in der Presse, auch im Fernsehen oder im Radio ist das Thema präsent, wie etwa der knapp einstündige Beitrag „Tradwife, le retour de la femme au foyer ?“ auf France Inter (22.2.2024)⁸ oder der Bericht „,Trad wives‘: les influenceuses antiféministes et nationalistes“ des Fernsehsenders France 24 (17.5.2024)⁹ belegen.

Die breite mediale Aufmerksamkeit wie auch die Kommentare zu den Social Media-Posts auf TikTok, Instagram, Youtube und Co der Tradwives selbst lassen erkennen, dass das Thema kontrovers ist und auch in europäischen Ländern emotional diskutiert wird. Durch die Beiträge der Influencerinnen sehen sich diejenigen herausgefordert, die andere Lebensentwürfe verfolgen.¹⁰ Offensichtlich geht es eben um mehr als nur optisch ansprechend präsentierte Haushaltstipps und Rezepte, nämlich um das Ringen um Familien- und Gesellschaftsmodelle und die Stellung der Frau. Und offensichtlich scheint die Art, wie sich die Tradwives – auch sprachlich im Diskurs – präsentieren, ein Reibungsfeld zu eröffnen.

Grund genug also, sich diesem Phänomen aus sowohl romanistischer wie auch sprachwissenschaftlicher Perspektive zu nähern, um insbesondere die sprachlichen

³ <<https://www.zdfheute.de/politik/ausland/tradwife-bewegung-trend-tiktok-100.html>> [10.12.2025].

⁴ <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/tradwife-hausfrau-social-media-trend-100.html>> [10.12.2025].

⁵ S. z.B. folgende Accounts bei Instagram und TikTok: freyarosi, tradwifefactory, xmalschka_

⁶ Chirol, Anne. 2024. „La ‚trad wife‘ ou la nouvelle femme au foyer“. *Lemonde.fr*, 16.1.2024, <https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2024/01/16/la-trad-wife-ou-la-nouvelle-femme-au-foyer_6211092_4497916.html> [14.9.2025].

⁷ López Villodres, María. 2020. „Tu marido debería ser siempre lo primero: el resurgir del ama de casa sumisa y abnegada que se gesta en Internet“. *Elpais.com*, 5.2.2020, <<https://elpais.com/smoda/feminismo/tu-marido-deberia-ser-siempre-lo-primero-el-resurgir-de-la-ama-de-casa-sumisa-y-abnegada-que-se-gesta-en-internet.html>> [23.12.2024].

⁸ <<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/zoom-zoom-zoom-zoom-zen-du-jeudi-22-fevrier-2024-3192193>> [20.12.2024].

⁹ <https://youtu.be/mG5_-0Wxlgg> [20.12.2024].

¹⁰ Exemplarisch seien hier nur zwei Beispiele angeführt. Auf einen Post der Tradwife xmalschka zu ihrem Alltag als Hausfrau und zu ihrem ersten eigenen Buch kommentiert ich6260 am 31.10.2025 auf TikTok „Ach herje, das ist traurig. Aber Karma wird's richten“ (<<https://www.tiktok.com/@xmalschka/video/7567343530457271574>> [20.12.2025]). Auf Instagram liest man zu einem Post der französischen Tradwife archifon folgenden Kommentar: „Mais ma chérie tu ne sais pas ce que c'est être indépendante.. tu n'as jamais bossé de ta vie, tu es sortie de l'école pour faire un bébé et rester dans le confort de ta maison.. que ton monde doit être petit !“ (Kommentar von lueez.ai, am 13.11.2024, <<https://www.instagram.com/p/C7a5dRgCsBd/>> [20.12.2025])

und pragmatischen Strategien offenzulegen, mit denen die Influencerinnen ihren Lebensentwurf propagieren und verteidigen, und so die polarisierende Wirkung dieser Personen und ihrer Posts zu erklären. Erste Recherchen für die Einreichung eines Abstracts im Dezember 2024 und im Vorfeld des Vortrags auf dem Romanistiktag im September 2025 in Konstanz haben gezeigt, dass das Thema erst seit Kurzem und bislang hauptsächlich aus US-amerikanischer Sicht wissenschaftlich behandelt wird. Ebenso wird das Thema v.a. politik-, kultur-, genderwissenschaftlich und soziologisch analysiert. So nehmen etwa Sykes und Hopner (2024) in einer netnographischen Analyse eine Einordnung des breiten Spektrums der Tradwives in die politische Landschaft vor. Scott (2024) situiert Tradwives in Bezug auf das Phänomen des *choice feminism*. Und Simmons (2025) betrachtet die Rolle von Tradwives innerhalb des feministischen Backlash und für die Propagierung von *white supremacy*-Positionen im Internet. Dezipiert sprachwissenschaftliche und auch auf die Romania bezogene Untersuchungen fehlen bisher noch. Eine diskursanalytisch orientierte Arbeit legt Cooper (2024) vor, in der sie wiederkehrende Themen der Tradwife-Bewegung (zu Religion und Kirche, zu Othering und zu Haushaltswohlfühlcontent) aus verschiedenen TikTok-Konten herausfiltert. Zwischen Sprachwissenschaft und Soziologie siedelt sich Tebaldi (2024) an, die die Herausbildung eines Registers weißer nationalistisch eingestellter Frauen anhand ihrer Sprechweise, ihres pragmalinguistischen Gesprächsverhaltens, aber auch anhand ihres äußeren Auftretens untersucht.

2. Tradwives in Frankreich und Spanien

Von dem allgemeinen Befund ausgehend, dass das Thema auch in der Romania präsent ist, muss in einem ersten Schritt erkundet werden, ob und wie sich die Tradwife-Community in den einzelnen Ländern präsentiert bzw. ob und welche Accounts relevante Inhalte zum Thema posten. Hierzu ist es zunächst notwendig, sich genauer mit dem Begriff der Tradwife auseinanderzusetzen, um bestimmen zu können, welche Accounts überhaupt unter diesen Begriff fallen und Gegenstand der weiteren Untersuchung sein sollten. Für die genauere Begriffsbestimmung kann auf die Forschung aus den USA zum Thema zurückgegriffen werden. Insbesondere der zentrale Artikel von Sykes und Hopner (2024: 462ff.) liefert hierfür einen guten Rahmen. Folgende Kriterien werden dort vorgeschlagen, um eine Person bzw. einen Account als Tradwife einordnen zu können:

- Haushaltsführung und Care-Arbeit als Aufgaben der Frau und ein traditioneller Lebensstil erfahren auf den betreffenden Social Media-Accounts eine gezielte Ästhetisierung und dadurch eine positive Aufladung.
- Es werden deziert traditionelle Geschlechterrollen vertreten.
- Dies kann bis hin zu Antifeminismus und Anschluss an rechte Positionen reichen.
- Hinzu kommt eine Tätigkeit als Influencerinnen.

Maßgeblich für den letzten Punkt, nämlich als Influencerin gelten zu können, sind Selbstinszenierung und Selbst-Branding, das – möglichst bzw. scheinbar authentische – Porträtierten des eigenen Alltags- und Privatlebens, verbunden mit Produktwerbung (ggf. auch Verkauf eigener Produkte) und/oder politischer Einflussnahme sowie eine gewisse Reichweite und eine Beziehung zur Community der Follower*innen (vgl. Sykes/Hopner 2024: 460, Rösch 2023, 26f.).

Diese Definition liefert konkrete Kriterien für die Suche nach französischen und spanischen Tradwife-Persönlichkeiten bzw. Accounts in den sozialen Medien. Um entsprechende Accounts zu finden, wurde einerseits auf die mediale Berichterstattung aus Frankreich und Spanien zurückgegriffen werden, die z.T. nicht nur amerikanische, sondern auch heimische Influencerinnen erwähnt. Andererseits muss natürlich direkt auf den sozialen Medien gesucht werden. Hierfür kommen unterschiedliche Plattformen in Frage, angefangen bei Facebook über Twitter, YouTube bis hin zu Instagram und TikTok. Die Recherche konzentrierte sich zunächst auf die beiden letztgenannten Kanäle, aufgrund der derzeitigen Popularität dieser Medien und der dort – im Gegensatz etwa zu YouTube – verfügbaren kürzeren und damit einfacher zu analysierenden Videos und den dort – im Gegensatz etwa zum schriftlastigeren Twitter – geteilten multimedialen Inhalte. Die Suche erfolgte mit Stichwörtern und Hashtags wie tradwife, épouse/femme traditionnelle, esposa/mujer tradicional/sumisa/sabia. Nach den ersten Funden kommen zudem die Empfehlungen der Algorithmen hinzu, und es kann außerdem berücksichtigt werden, wem bestimmte Accounts selbst folgen. Nicht primär berücksichtigt wurden Influencerinnen, die zwar in den Medien auch als Tradwife gehandelt werden, aber nur entsprechende politische Inhalte ohne die Verquickung mit Hausfrauen-Content posten, wie etwa im Fall von Thaïs d'Escufon. Zusätzlich wurde darauf geachtet, dass sich die jeweiligen Influencerinnen selbst auch als Tradwife identifizieren, etwa durch die Wahl dieser Selbstbezeichnung in ihrer Bio, in geposteten Statements oder durch die Nutzung entsprechender Begriffe in mehreren Hashtags. Außerdem wurden v.a. Accounts mit einer Follower*innenzahl ab 10.000 berücksichtigt.

Der erste interessante Befund ist, dass sich für Frankreich recht schnell v.a. einige Instagram-Accounts finden lassen, die die oben genannten Kriterien erfüllen. In Spanien sieht die Lage jedoch anders aus. Drei relativ bekannte Vertreterinnen in Frankreich sind etwa Laurette des Sources (Instagram: laurettedessources_tradwife), April (Instagram: europeanhousewife_) und Calypso Bonnefoy (Instagram: archifoff). Mit ca. 19.000, 23.000 und 66.400 Follower*innen zählen diese in Frankreich schon zu den größeren Accounts, erreichen aber nicht die Zahlen der „Stars“ der Szene in den USA. Dem ersten Eindruck nach scheint in Frankreich zudem TikTok eine weniger große Rolle als in den USA zu spielen. Archifoff besitzt auch einen TikTok-Account, der aber mit rund 11.000 deutlich weniger Follower*innen hat als ihr Instagram-Account und auf dem sie sehr viel weniger postet. Europeanhousewife_ hat gerade einmal ca. 300 Follower*innen auf Tiktok, noch weniger sind es bei Laurette des Sources mit etwas mehr als hundert. Jeder Account bedient eine etwas andere Nische. So ist etwa Laurette des Sources nach der

Geburt ihrer Tochter mit ihrem Mann aufs Land gezogen, renoviert dort ein kleines Haus mit Garten und postet viel über das idyllische Landleben und Entschleunigung. Außerdem betreibt sie ein Diskussionsforen für Tradwives (Link zur Telegram-Gruppe s. Insta-Bio von laurettedessources_tradwife). April (europeanhousewife_) ist mit einem gebürtigen Polen verheiratet und teilt viele Inhalte zu polnischer Küche und Haushaltsführung. Sie vermarktet ihr eigenes Kochbuch und betreibt einen Vinted-Shop. Auch archifon (Calypso Bonnefoy) lebt auf dem Land, ist christlich-religiös orientiert, postet seit der Geburt ihres Kindes viel zu Kindererziehung und vertreibt online eigene Zeichnungen und Postkarten. Weitere Accounts, die jedoch z.T. weniger Follower*innen haben, einen sehr spezifischen Schwerpunkt oder sich selbst nicht ganz klar als Tradwife identifizieren, und deshalb nicht für die explorative Studie herangezogen wurden, sind beispielsweise coquetteensalopette, mamandecampagne (mit nur etwa 2250 Follower*innen), apprendrelesbonnesmanieres (mit einem starken Fokus auf Benimmregeln und Etiketten), mother_wood (deutlich ökologisch ausgerichtet). Auch wenn die Community sicher kleiner ist als jene in den USA, lassen sich also in Frankreich problemlos Tradwives in den sozialen Medien finden.

Anders sieht es in Spanien aus. Trotz intensiver Suche, insbesondere auf Instagram und TikTok, konnte kein spanischsprachiger Account gefunden werden, der die oben genannten Kriterien für Tradwives wirklich erfüllt. Die (Presse)berichterstattung, die zum Thema durchaus auch in Spanien vorhanden ist,¹¹ zieht als Beispiele jedoch fast ausschließlich US-amerikanische Influencerinnen heran. Es konnte hauptsächlich der Fall einer Influencerin ausgemacht werden, die in den sozialen Medien und in der Presse als Tradwife eingeordnet wird.¹² Es handelt sich um die Influencerin Rocío López Bueno, genannt RoRo (Instagram: whoisroro, 4,8 Millionen Follower*innen, Stand 19.12.2025; TikTok: roro.bueno, 9,7 Millionen Follower*innen, Stand 19.12.2025). Mit ihren inzwischen in die Millionen reichenden Follower*innenzahlen ist sie weitaus erfolgreicher als die oben

¹¹ Cf. z.B.: Franco, Lucía. 2024. „Novia que se queda en casa‘: el caso de las chicas mantenidas por sus novios que se han convertido en tendencias en redes“. *Elpais.com*, 24.2.2025, <[https://elpais.com/smoda/2024-02-04/novia-que-se-queda-en-casa-el-caso-de-las-chicas-mantenidas-por-sus-novios-que-se-han-convertido-en-tendencias-en-redes.html#rel=mas](https://elpais.com/smода/2024-02-04/novia-que-se-queda-en-casa-el-caso-de-las-chicas-mantenidas-por-sus-novios-que-se-han-convertido-en-tendencias-en-redes.html#rel=mas)> [23.12.2024].

Filardo-Llamas, Laura & Carmen Aguilera Carnerero. 2024. „Las ‘esposas tradicionales’ toman internet: ¿quiénes son y qué defienden?“. *Theconversation.com*, 15.4.2024, <<https://theconversation.com/las-esposas-tradicionales-toman-internet-quienes-son-y-que-defienden-225028>> [23.12.2024].
Sánchez, María B. 2023. „Marido, cocina e hijos. Las tradwives, el movimiento ultraconservador que devuelve a la mujer al hogar“. *Elmundo.es*, 14.4.2023, <<https://www.elmundo.es/yodona/actualidad/2023/04/14/6437cfb3e4d4d813548b45c9.html>> [18.9.2025].

¹² Cf. Elmundo. 2024. „Roro, la tradwife española que se ha hecho viral por complacer a su novio hasta límites insospechados“. *Elmundo.es*, 23.7.2024, <<https://www.elmundo.es/yodona/actualidad/2024/07/23/669f976021efa0b3278b45d7.html>> [23.12.2024].

Serrano, María. 2024. „Roro, la perfecta tiktoker ‘trad-wife’ viral que cocina para su novio Pablo“. *Articulo14.es*, <<https://www.articulo14.es/cultura/roro-la-perfecta-tiktoker-trad-wife-viral-que-cocina-para-su-novio-pablo-2-20240716.html>> [23.9.2025].

Wilkinson, Isambard. 2024. „‘Trad wife’ influencer profits as culture warriors simmer“. *Thetimes.com*, 2.8.2024, <<https://www.thetimes.com/world/europe/article/trad-wife-influencer-stirs-anger-among-feminists-in-spain-lbhkvwrfw>> [20.12.2025].

genannten französischen Accounts. Sicher rückt sie mit einigen Merkmalen in die Nähe der Tradwives. So etwa kocht sie ausschließlich für ihren Freund Pablo nach dessen Vorlieben die aufwendigsten Gerichte. Immer wieder wird auf den Eingangssatz „Hoy le preguntaba a mi novio de que le apetecía comer“ (roro, 18.5.2024, <<https://www.tiktok.com/@roro.bueno/video/7370406836962348320>> [20.12.2025]) verwiesen, den sie in der zitierten oder in leicht varierter Form in einigen ihrer Videos verwendet. Außerdem wird immer wieder auf die besonders süßliche Stimme, die sie in ihren Videos annimmt, angespielt. Diese wird als *fundie baby voice* wahrgenommen.¹³ Unter diesem in den USA geprägten Begriff wird verstanden, dass Frauen, insbesondere aus konservativen Kreisen, in einer höheren als ihrer natürlichen Stimmlage sprechen, um dadurch kindlicher und unterwürfiger zu wirken.¹⁴ Tatsächlich hört sich die Stimme von RoRo anders als in ihren Videos an, wenn sie etwa in einem Interview, z.B. in der Sendung *Espejo Público* auf Antena 3 spricht.¹⁵ Zugleich stellt sie aber in eben jenem Interview klar, dass sie sich selbst durchaus als Feministin sieht und weist die mediale Einordnung als Tradwife explizit von sich. Sie erklärt, dass sie nicht nur für ihren Freund kocht, sondern aus der Leidenschaft zum Kochen und zum eigenen Vergnügen hinter dem Herd steht, zudem studierte Übersetzerin ist und ihren eigenen beruflichen Weg geht. In ihren Posts fehlen zudem die für Tradwives typischen Inhalte mit Tipps zur Unterordnung in der Paarbeziehung, zur Haushaltsführung etc. Zudem postet sie zunehmend andere Inhalte, z.B. wie sie im Juli 2025 an einem Boxkampf teilgenommen hat, die sie noch weiter von den Tradwives wegrücken lassen.

Es mag sein, dass in Bezug auf Spanien noch nicht die richtigen Hashtags ausgemacht wurden, um in die entsprechende Blase vorzudringen. Allerdings weist auch die Art der medialen Berichterstattung in Spanien, die, wie erwähnt, außer amerikanischen Beispielen höchstens noch RoRo als Beispiel anführt, darauf hin, dass diese Szene dort weniger präsent sein könnte. Ein Erklärungsansatz, warum dies möglicherweise der Fall ist, liefern zwei Artikel von Alabao (2024a, 2024b). Unter dem Titel „No podemos (ni queremos) ser esposas tradicionales I + II“ vertritt sie die Auffassung, dass der von den Tradwives vorgelebte Lebensstil in der spanischen Mittelklasse nicht verfängt, da sie sich diesen schlichtweg nicht leisten kann. Die Lebenshaltungskosten sind gegenüber den durchschnittlichen Einkommen zu hoch, als dass eine Familie mit einem Alleinverdiener überleben könnte. Hausfrauendasein ist eher in der spanischen Arbeiterklasse zu finden und dort sind die Realitäten, so Alabao (2024a, s.p.), „muy alejadas de las imágenes que proyectan las *tradwives*“. Hausfrau zu sein entspricht nicht einer freiwilligen

¹³ Serrano, María. 2024. „Roro, la perfecta tiktoker ‚trad-wife‘ viral que cocina para su novio Pablo“. *Articulo14.es*, <<https://www.articulo14.es/cultura/roro-la-perfecta-tiktoker-trad-wife-viral-que-cocina-para-su-novio-pablo-2-20240716.html>> [23.9.2025].

¹⁴ Zum Phänomen der *fundie baby voice* s. etwa: Bologna, Caroline. 2024. „‘Fundie baby voice’ seems to be everywhere now. Here’s what you should know“. *Huffpost.com*, 12.3.2024, <https://www.huffpost.com/entry/fundie-baby-voice_I_65eb6b2fe4b05ec1cccd9e9b9> [20.12.2025]. Außerdem wird das Phänomen auch speziell in Bezug auf Tradwives diskutiert, cf. Tebaldi (2024) zu den von Tradwives zur Schau gestellten Merkmalen idealisierter Feminität, u.a. bzgl. Sprache, Stimme, Kleidung.

¹⁵ *Espejo Público*, Antena 3, 30.2024, <<https://www.youtube.com/watch?v=GyFn72SUX9o>> [20.12.2025].

Entscheidung, sondern ist eher Frage der sozialen Klasse, Zeichen von Armut und Folge mangelnder Bildung und mangelnden kulturellen Kapitals (Alabao 2024b). Um diese Erklärung zu prüfen, wäre es sinnvoll die sozioökonomischen Strukturen in Spanien mit anderen Ländern, etwa Frankreich zu vergleichen.

Angesichts dieser Situation wird sich die folgende exploratorische Untersuchung und Forschungsskizze vorwiegend auf Frankreich (und die oben näher vorgestellten drei Accounts) beziehen. Zunächst soll an einem Fallbeispiel erläutert werden, was aus linguistischer Sicht an den Posts der Tradwives interessant ist (Punkt 3). Daran anschließend werden weitere mögliche sprachliche Strategien der Tradwives thematisiert, die Gegenstand näherer linguistischer und pragmalinguistischer Untersuchungen sein könnten. Abschließend werden diese ersten Ansatzpunkte in den größeren Kontext sprachlicher Strategien in den sozialen Medien im Allgemeinen eingeordnet.

3. Die Untersuchung sprachlicher Strategien – Fallbeispiel: inszenierter Dialog und Polyphonie

Einer der Gründe, warum Tradwives so viel Aufmerksamkeit erlangen und in den Kommentaren teils heftige Reaktionen hervorrufen, mag sein, dass sie nicht nur ihren – an sich schon zu Kontroversen einladenden – Lebensentwurf auf Social Media öffentlich ausbreiten, sondern diesen nicht selten mehr oder weniger offen und explizit mit anderen Lebensentwürfen vergleichen, gegenüberstellen und diese abwerten. Darüber wiederum wird auch der innere Zusammenhalt und die Zugehörigkeit in der Community der Tradwives gestärkt. Cooper (2024: 26, 28-31) spricht in diesem Zusammenhang von sogenanntem Othering in „videos that create an ‚us vs them‘ dichotomy via describing how ‚some people‘ criticize their lifestyle or how their lifestyle is more fulfilling than other women’s“ (Cooper 2024, 26).¹⁶ Hierzu werden sprachliche Strategien eingesetzt, die v.a. bestimmte pragmatische Mechanismen ausnutzen. Im Folgenden soll exemplarisch ein Post hinsichtlich dieser Aspekte genauer analysiert werden. Hierbei handelt es sich um ein repräsentatives Beispiel. Dieselben oder sehr ähnliche Strategien tauchen bei der Durchsicht der Instagram-Kanäle der drei oben erwähnten französischen Tradwives immer wieder auf.

Der Post stammt von *europeanhousewife_* und wurde am 3.3.2025 auf Instagram publiziert (<https://www.instagram.com/p/DGvqvcZIOXG/>). Zu sehen ist ein Reel, also ein kurzes Video, in dem die Account-Inhaberin zu sehen ist, wie sie in ihrer Küche, hübsch gestylt und lächelnd, Mehl abwiegt und dieses mit einer Flüssigkeit verröhrt. Untermalt wird die Inszenierung durch einen Ausschnitt aus dem Song *Margaret* von Lana del Rey feat. Bleachers, einer Liebesballade. Über das Video ist folgender still stehende Text gelegt:

Elles: „je ne ferais jamais assez confiance à un homme pour subvenir à mes besoins“.

¹⁶ Zum Begriff des Otherings im Online-Kontext s. zudem Harmer/Lumsden 2019.

Moi: „je ne ferais jamais confiance à une inconnue pour élever mes enfants.“

Zusätzlich ist in der Textspalte rechts neben dem Video folgender Kommentar der Posterin zu lesen:

Et toi ? Tu l'entends souvent également cette phrase ?

Begleitet wird der Posts von folgenden Hashtags:

#femmeau foyer #femmeau foyer epanouie #faitmaison #femmeau foyer traditionnelle
 #familienombreuse famille heureuse #foyer heureux #familienombreuse #painaulevain
 #faitmaison cuisine #espritdefamille #favoriser la famille #enfance #petite enfance
 #retouràunmodedeviesain #meredefamille #viral #fyp #fypシ

Der visuellen Komponente und der Musik kommen in diesem Post v.a. unterstützende und untermaulende Funktion zu. Die Hauptbotschaft wird durch die sprachliche Ebene vermittelt. Ihre pragmatische Struktur soll im Zentrum der Analyse stehen. Zunächst ist festzustellen, dass *europeanhousewife_* einen Dialog inszeniert, in dem sich zwei Sprechakte in einer Sprechaktsequenz aneinanderreihen. Die erste Äußerung wird durch das Pronomen *elles* einer anderen Instanz zugeschrieben. Aufgrund des Inhalts der Äußerung ist zu vermuten, dass *elles* in diesem Fall auf eine Gruppe von Gegnerinnen der Tradwife-Bewegung referiert, im Zweifelsfall die Gesamtheit aller Frauen, die sich nicht als Tradwife sehen. Auf den ersten Blick mag die Äußerung als eine einfache Feststellung, als ein assertiver Sprechakt, erscheinen. In Verbindung mit der folgenden Entgegnung wird aber klar, dass es sich hier um einen Schlagabtausch handelt, der erste Sprechakt eher als eine wertende Kritik verstanden wird, also in die Nähe eines expressiven Sprechakts rückt, auf den der zweite mit *moi* eingeleitete Sprechakt als Gegenkritik und Gegenangriff folgt. Die Gegenüberstellung anhand der Pronomen *elles* und *moi* in Verbindung mit dem Parallelismus der beiden Sätze zeigt deutlich den polarisierenden Charakter des inszenierten Dialogs.

Interessant ist hierbei die polyphone Struktur des Posts. Unter Polyphonie ist in der *théorie de l'énonciation* (vgl. Ducrot 1984) zu verstehen, dass eine Äußerung auf unterschiedliche Instanzen zurückgeführt werden kann. Das *sujet parlant* ist der physische Produzent der Äußerung. Dieser muss nicht unbedingt übereinstimmen mit dem *locuteur*, der verantwortlich ist für den Äußerungsakt. Auf einer dritten Ebene kann der *énonciateur* unterschieden werden; hierbei handelt es sich um den Diskurteilnehmenden, dessen Stimme ausgedrückt wird, dem also die Illokution, die Aussageabsicht, zugeschrieben wird. Betrachten wir das vorliegende Beispiel, so ist das *sujet parlant* ganz klar die Influencerin April die ihren Post schreibt und hochlädt. Für den zweiten Teil präsentiert sich die Influencerin durch das einleitende *moi* und die ein Selbstzitat kennzeichnenden Anführungszeichen selbst sowohl als *locutrice* als auch als *énonciatrice*. Die Referenz des Pronomens *je* bezieht sich hier tatsächlich auf die Person der Tradwife. Sie ist verantwortlich für den Äußerungsakt und hat selbst die Aussageabsicht, ihren in der dialogischen Inszenierung imaginierten Kritikerinnen vorzuwerfen, sie kümmerten sich nicht optimal um ihre Kinder, da sie auf Betreuungsangebote zurückgreifen.

Für den ersten Teil des Posts, der eingeleitet wird durch das Pronomen *elles*, ergibt sich jedoch eine andere polyphone Struktur. Zwar ist auch hier die Influencerin April das *sujet parlant* und zugleich *locutrice* der globalen Äußerung. *Locutrices* und v.a. *énonciatrices* des in Anführungszeichen gesetzten Teils sind jedoch die Gegner*innen der *Tradwives*, denen die betreffende Aussage in den Mund gelegt wird. Es ist nicht klar, ob es sich hier tatsächlich um ein direktes Zitat handelt, wie die Anführungszeichen es vermuten lassen oder ob diese Teil der Inszenierung sind, ein direktes Zitat nur suggerieren und der gegnerischen Seite eine Aussage in den Mund legen. Letzteres ist aufgrund des einleitenden Pronomens *elles* nicht unwahrscheinlich. Hier wir als *énonciatrices* ja keine konkrete Person – und damit wohl keine konkrete, wörtliche Aussage – inszeniert, sondern ein abstraktes Kollektivum. Das Personalpronomen *je* ist hier auf alle Fälle nicht mit der Influencerin zu identifizieren, sondern mit einer unbestimmten Gruppe anderer Personen, die eben die in diesem Statement formulierten Zweifel gegenüber einer allzu großen Abhängigkeit von einem Ehemann vertreten. Diese Kontrastierung mit einer unbestimmten Gruppe statt eines Bezugs auf die konkrete Aussage einer Person scheint hier zur Polarisierung beizutragen.

Dass die Position der anderen für falsch gehalten und die eigene als einzige richtige angesehen wird, stellt die Influencerin erstens durch die visuelle Komponente, die ihr Lebensmodell positiv illustriert, klar. Zweitens ergeben sich aus der inszenierten Gegenüberstellung der (unterstellten) Fremdäußerung und der ihr selbst zuzuschreibenden Äußerung mehrere Implikaturen (vgl. Grice 1975). Die Gegenposition wird mit einem dysfunktionalen Beziehungsbild in Verbindung gebracht: In der polemischen Verneinung¹⁷ (*je ne ferais jamais confiance à une inconnue*) schwingt ebenfalls polyphonisch mit, dass jemand anderes (hier die durch *elles* markierten Gegnerinnen der *Tradwives*), sehr wohl einer fremden Person vertraut. Wenn das Vertrauen sogar gegenüber einer fremden Person, der man die eigenen Kinder zur Betreuung anvertraut, größer ist, als dem eigenen Mann gegenüber, dann kann etwas in der Paarbeziehung nicht stimmen. Entweder haben die betreffenden Frauen ein generelles Vertrauensproblem oder sie sind latente Männerhasserinnen. Zudem handeln sie unverantwortlich gegenüber ihren Kindern.

Dass mit einer solchen Art der Auseinandersetzung mit Gegenpositionen eine Spaltung statt eines Austauschs beabsichtigt ist, wird einmal mehr deutlich, wenn man auch den Begleittext hinzuzieht, den die Influencerin der Bildkachel rechts daneben zur Seite gestellt hat. Während der über das Video gelegte Text die Abgrenzung der eigenen Position nach außen intendiert, wirkt die direkte Rede und die direkte Ansprache im Kommentar (*Et toi? Tu...*) in der entgegengesetzten Richtung. Es werden die Follower*innen des Accounts *europeanhousewife*_ adressiert. Sie werden aufgefordert, mit der Kommentarfunktion über ihre eigenen Erfahrungen zu berichten, ob sie bereits ähnlicher Kritik ausgesetzt waren. Durch

¹⁷ Cf. Ducrot (2010) und Bracops (2006, 182f.) zur polyphonen Funktionsweise der polemischen Negation.

diese Anspielung auf mögliche gemeinsame Erfahrungen stärkt die Influencerin das Wir-Gefühl der Community, die sich gegen die Außenwelt zu behaupten hat.

Wenig überraschend ist nun, dass diese Art der polarisierenden Kommunikation, gestützt auf gezielten Einsatz von Pronomen, polyphone Strukturen, einerseits zu Zustimmung aus der Community, andererseits zu deutlichen Reaktionen der Gegenseite auf den Post führt. Es finden sich etwa Kommentare wie die folgenden beiden (der erste hat zudem über 200 Likes erhalten):

Dommage que tu sois obligée de descendre les autres femmes plutôt que de vivre en harmonie avec, j'ajouterai que peut être que toi aucune passion ne t'animes avec ton ancien job mais ce n'est pas le cas pour toutes, ne fais pas de ta personne une règle universelle (_10h10 Lucile Chl, 4.3.2025)¹⁸

quand je pense à toutes ces nanas qui aiment leur travail et en ont t'as le cul que d'autres femmes leur balancent à la tronche qu'elles sont de mauvaises mères. Restez chez vous si vous voulez, et laissez les autres exister comme bon leur semble, c'est pourtant pas compliqué. (jeanettejop @blindwarves, 4.3.2025)

Auf den Account von Tradwives kommen solche und ähnliche Strategien, die auf der Aktivierung polyphoner Strukturen beruhen häufiger vor: Neben Gegenüberstellungen wie *elles – moi* finden sich z.B. auch *ils disent – je réponds* oder *on m'a dit*. Eine mögliche Häufung, wie auch die genaue Ausgestaltung solcher Strategien wären in künftigen Arbeiten näher zu untersuchen.

4. Ansatzpunkte für die weitere (pragma-)linguistische Forschung

Das obige Beispiel illustriert einen zentralen Punkt der pragmalinguistischen Strategien der untersuchten Tradwife-Accounts, den gezielten Einsatz von Polyphonie, also das Aufrufen unterschiedlicher Stimmen, die zu dem Thema bestimmte Positionen vertreten und deren Auseinandersetzung miteinander inszeniert wird. Dies kann nicht nur, wie im obigen Beispiel, durch fingierte Dialoge geschehen, sondern durch weitere sprachliche Mittel, wie etwa Ironie, polemische Negation, Fragesätze, echte Zitate z.B. anderer Posts oder Kommentare. Hier bedarf es weiterer Untersuchungen, um besser verstehen zu können, wann diese Verfahren eingesetzt werden (etwa zur Behandlung bestimmter Themen), wie der strategisch-argumentative Einsatz von Polyphonie innerhalb der Affordanzen bestimmter Plattformen genau funktioniert, welche verschiedenen sprachlichen Ausprägungen diese Verfahren im Einzelnen annehmen können, welche intermedialen Bezüge zu Bild/Video und Ton eine Rolle spielen und wie evtl. Leser*innen des Posts reagieren.

¹⁸ Interessant ist, dass _europeanhousewife auf diesen Kommentar antwortet: „Je ne descend [sic] personne, après si les gens se sentent concernés c'est qu'il faut une bonne remise en question“. Hier wird die Eigenschaft von konversationellen Implikaturen ausgenutzt, dass diese aufhebbar sind und der oder die Sprecher*in sich leicht davon distanzieren kann.

Ebenfalls im Beispiel bereits zu beobachten war der Einsatz von Implikaturen, mittels derer unterschwellig Aussagen über die Gegenseite getroffen werden. Auch hier ist ein genauerer Blick darauf zu richten, inwiefern etwa verschiedene Arten (konventionelle vs. konversationelle Implikaturen, cf. Grice 1975; Bracops 2006, 67-91) verwendet werden, um bestimmte Positionen aufzurufen, ob diese v.a. im Zusammenspiel mit weiteren sprachlichen Merkmalen auftreten oder begünstigt werden, wie z.B. die im obigen Beispiel beobachteten syntaktischen und lexikalischen Parallelismen, ob diese Implikaturen durch die visuellen Anteile der Posts (Videos und Bilder) ausgelöst oder unterstützt werden etc.

Darüber hinaus, hat eine erste Sichtung der Posts der drei oben näher vorgestellten französischen Accounts gezeigt, dass weitere Strategien und Verfahren immer wieder auftauchen, die deshalb näher zu analysieren wären: Auffällig sind etwa Muster, die man als „Erweckungserzählung“ bezeichnen könnte (cf. Rösch 2023, 29). So etwa postet Laurette des Sources ein Video mit vermutlich aus ihrem Garten stammenden, idyllisch wirkenden kurzen Sequenzen. Zu sehen sind ein spielender Hund, eine kletternde Katze, ein Blick auf Bäume, Detailaufnahmen von blühenden Pflanzen. Zunächst wird der Titel „Je vis au rythme de la nature“ eingeblendet. Der folgende Text wird ebenfalls zeilenweise eingeblendet, mit Klaviermusik hinterlegt und von Laurette des Sources gesprochen:

Notre environnement influence notre style de vie. Quand je **vivais** en ville, j'**étais** toujours stressée, angoissée, en retard. Aujourd’hui je me **sens** apaisée, sereine. Je **vis** au rythme de la nature, de mes enfants, de mes animaux.

(Laurette des Sources, laurettedessources_tradwife, 11.11.2024, Herv. d. Verf. <<https://www.instagram.com/p/DCPgAPvsHC7/?hl=de>> [10.9.2025])

Hier wie auch bei verschiedenen anderen Gelegenheiten wird das Leben vor und nach der Wende zum Tradwife-Dasein gegenübergestellt. Die Erzählung greift hierfür auf entsprechendes Tempus (*imparfait* vs. *présent*) zurück. Zugleich wird in diesem Fall der Kontrast durch die Gegenüberstellung von Adjektiven verstärkt, die zum einen in diesem Kontext als Antonyme aufzufassen sind (*stressée, angoissée, en retard* vs. *apaisée, sereine*), zum anderen stark negativ bzw. positiv besetzt sind. Auch auf diese Weise wird eine Polarisierung erreicht. Die negative Wertung des Stadt- und Berufslebens wird dem positiven Landleben der Tradwife gegenübergestellt. Ähnliche Vorgehensweisen sind über die verschiedenen Accounts hinweg immer wieder zu beobachten.¹⁹

Auch außerhalb der gerade erwähnten „Erweckungserzählungen“ wird wertende Lexik auf verschiedenen Accounts eingesetzt, um gezielt die „gegnerische“ Position abzuwerten, etwa wenn von „féministes hystériques“ (europeantradwife, 7.2.2025, <[https://www.instagram.com/p/DFr5ZenIfn_>](https://www.instagram.com/p/DFr5ZenIfn_/) [10.9.2025]) die Rede ist oder die Welt außerhalb der Tradwife-Illusion als „triste monde“ charakterisiert

¹⁹ Auch archifon erläutert ihre Bekehrung an mehreren Stellen, u.a. in diesem ausführlichen Post: archifon, 15.10.2023, <https://www.instagram.com/archifon/p/CyamodpqwG1/?img_index=4> [10.9.2025].

und dem eigenen „bonheur“ (archiffon, 29.5.2024, <<https://www.instagram.com/p/C7inTDxC9D4/?hl=de>> [10.9.2025]) gegenübergestellt wird. Ähnliche Kontraste werden auch mit Hilfe von rhetorischen Figuren wie Metonymien oder Metaphern erreicht: „Dans une génération de Kardashian, j’aspire à être une Mme Ingalls“ (europeanhousewife_, 29.2.2024, <<https://www.instagram.com/p/C38BVGPCluD/>>) etwa wird auf dem Account europeanhousewife_ proklamiert, der dadurch metonymisch – bzw. genauer antonomatisch – Popkultur, Kommerz, Dekadenz und in gewisser Weise erfolgreiches weibliches Unternehmertum dem tugendhaften Leben der Caroline Ingalls gegenüberstellt. Es handelt sich hierbei um eine historisch basierte Figur der Mutter aus der US-amerikanischen Fernsehserie *Little House on the Prairie* (ausgestrahlt 1974-1983), die das Familienleben einer Farmerfamilie Ende des 19. Jahrhunderts darstellt.

Ebenfalls bereits angedeutet wurde die Rolle des multimodalen Aufbaus der Posts, die gesprochenen und geschriebenen Text, Bilder, Ton und Videos auf unterschiedliche Weise kombinieren. Hier ist zu analysieren, wie die verschiedenen Ebenen bei der Bedeutungskonstruktion zusammenwirken. So ist etwa die Musik, die die Videos unterlegt, sorgfältig ausgewählt. Wenn etwa europeanhousewife_ in einem Video stolz eine Vintage-Nudelmaschine vorführt, die sie auf dem Trödel sehr günstig erworben hat, und dies mit der Intro-Musik der Serie *Desperate Housewives* und einer in Memes häufig genutzten Tonspur mit der (nachgeahmten?) Stimme Kris Jenners („Look at this. Oh, perfect Oh my god.“) unterlegt, so birgt dies sicher einiges an ironischem Potential. Derartige popkulturelle Referenzen bzw. die Verwendung von Pop-Songs tauchen immer wieder auf. So nutzt z.B. Estée Williams in einer Art Playback des Öfteren Ausschnitte aus bekannten Liedern, die sie im Hintergrund abspielt, während sie dazu die Lippen bewegt. Der so übernommene – in manchen Fällen durch zusätzliche schriftliche Einblendungen modifizierte – Liedtext stellt dabei eine Art Stellungnahme zu einem Thema dar, die wie auch die oben analysierten Beispiele auf polyphone Verfahren zurückgreift, in diesem Fall aber die rein textuelle Ebene verlässt und die spezifischen Affordanzen der Social Media-Plattformen nutzt.²⁰ Diese lediglich kurz angerissenen Beispiele sollen aufzeigen, dass hier auf alle Fälle Potential für weiterführende Analysen liegt.

Schließlich sollten die Posts der Influencerinnen nicht isoliert betrachtet werden. Wie ebenfalls bereits angedeutet, sind die Reaktionen der Leser*innen und Follower*innen und die Interaktion mit den Influencer*innen einerseits ein wichtiger Anhaltspunkt, um die Wirkung der Posts einschätzen zu können, andererseits können sie selbst Gegenstand der Forschung sein, um die Reaktionskultur in den sozialen Medien genauer zu beleuchten. Lassen sich z.B. bestimmte Sprechaktsequenzen häufiger beobachten, welche sprachlichen Mittel werden verwendet, um auf Elemente aus dem Ursprungspost zu verweisen, welche Rolle

²⁰ Z.B. hier: Estée Williams, 11.5.2023, <<https://www.tiktok.com/@esteeewilliams/video/7232033687364291882>> [18.12.2025].

spielen Anredeformen, welche wiederkehrenden sprachlich-pragmatischen Strategien sind in den Antworten auf Posts zu beobachten etc.? In diesem Zusammenhang besonders interessant sind Parodien der Tradwife-Bewegung, z.B. von Laura Calu, einer französischen Schauspielerin und Humoristin, auf TikTok unter dem Namen lolocalu unterwegs, mit einem Post vom 19.11.2024²¹, oder durch die Mexikanerin Tatiana Martínez, ebenfalls Comédienne, die auf TikTok unter tats_martin firmiert und gleich zwei Parodien hochgeladen hat (5.8.2024 und 23.12.2024)²². Einen gewissen Bekanntheitsgrad mit ihren Parodien, die sie immer wieder auf TikTok postet, hat die Comédienne Tyler Bender (tyler.benderr) aus Colorado erreicht.^{23,24}

5. Einordnung in einen weiteren Kontext pragmalinguistischer Strategien in den sozialen Medien

Insbesondere der letzte Punkt der Interaktion nimmt bereits eine allgemeinere Perspektive auf das Thema der Tradwives in der Romania und darüber hinaus ein. So muss auch betrachtet werden, inwiefern die Tradwives generell als Social Media-Phänomen zu gelten haben und auf allgemein in den sozialen Medien gängige Strategien zurückgreifen. Wäre die Wahrnehmung für diese Gruppe und ihre Überzeugungen dieselbe, wenn es Social Media nicht gäbe? Sicherlich nicht, ohne Social Media gäbe es wahrscheinlich keine Tradwives im oben beschriebenen Sinne, da diese sich ja auch gerade durch ihr Influencerinnentum auszeichnen. Zudem scheint auch die Wahrnehmung als Gruppe – von außen wie von innen – erst durch Social Media in dieser Weise möglich. Manche der Influencerinnen beschreiben in ihren Posts, dass sie die Bezeichnung der Tradwife erst über Social Media gefunden haben und erleichtert waren, hierdurch eine Identifikationsmöglichkeit und Anschluss gefunden zu haben. Auf dieses Gruppengefühl wird auch in der Interaktion mit der Community häufig Bezug genommen (s. das oben ausführlicher diskutierte Beispiel).

Umgekehrt sind die Tradwives nicht die einzigen, die auf diese Weise Communities herausbilden. Deshalb ist auch zu betrachten, inwiefern die bzw. welche der oben genannten pragmatischen Strategien und verwendeten sprachlichen Mittel tatsächlich spezifisch für die Tradwives sind (zumindest in ihrer Kombination, Ausprägung und der Verknüpfung mit bestimmten Inhalten und Diskursen) und inwiefern das Gebaren der Tradwives für die sozialen Medien im Allgemeinen

²¹ <<https://www.tiktok.com/@lolocalu/video/7439034141661842720>> [23.12.2024].

²² <https://www.tiktok.com/@tats_martin/video/7451469167540161800> [23.12.2024],
<https://www.tiktok.com/@tats_martin/video/7399731387261046017> [23.12.2024]).

²³ Z.B. in einem Video vom 16.1.2024:

<<https://www.tiktok.com/@tyler.benderr/video/7324475307128360234>> [20.12.2025].

²⁴ Der österreichische Standard widmet den Tradwife-Parodien sogar einen eigenen Artikel: Feldkamp, Anne. 2024. „Wie die Tradwives in den sozialen Medien parodiert werden“. Derstandard.de, 14.8.2024, <<https://www.derstandard.de/story/3000000232186/wie-die-tradwives-in-den-sozialen-medien-parodiert-werden>> [20.12.2024].

charakteristische Verfahren aufdeckt. So spielt z.B. Polyphonie etwa auch in Memes eine große Rolle (cf. Prak-Derrington 2025).

Auch ein Vergleich zwischen den bevorzugten sprachlich-pragmatischen Verfahren einzelner Accounts bzw. zwischen den Tradwife-Communities in verschiedenen Ländern und Sprachgemeinschaften könnte zu einer klareren Verortung innerhalb des generellen Social Media-Kontexts beitragen. Nahe liegt natürlich der Vergleich des romanischen mit dem anglo-amerikanischen Raum, als dem „Geburtsort“ der Tradwife-Kultur. Inwiefern orientieren sich die französischen Tradwives in ihrem pragmatisch-diskursiven Vorgehen an ihren amerikanischen Vorbildern, inwiefern schaffen sie eigene Muster? Aber auch der deutschsprachige Raum könnte interessante Vergleichspunkte bieten, z.B. hinsichtlich der mehr oder weniger vorhandenen diskursiven Überschneidung mit extrem rechten Ansichten, wie etwa der von Frankreich ausgehenden, seit 2012 auch in Deutschland Fuß fassenden Strömung der identitären Bewegung (cf. Bundeszentrale für politische Bildung o.J.).

Bibliographie

- ALABAO, Nuria. 2024a. „No podemos (ni queremos) ser esposas tradicionales I.“ *ctxt. Contexto y Acción*, 22.9.2024, <<https://ctxt.es/es/20240901/Firmas/47435/Nuria-Alabao-tradwives-esposas-tradicionales-patriarcado-clase-media-influencers-Roro.htm>> [11.12.2024].
- ALABAO, Nuria. 2024b. „No podemos (ni queremos) ser esposas tradicionales II.“ *ctxt. Contexto y Acción*, 28.9.2024, <<https://ctxt.es/es/20240901/Politica/47474/Nuria-Alabao-tradwives-esposas-tradicionales-feminismo-patriarcado-emancipacion-laboral-salario-familiar.htm>> [11.12.2024].
- BRACOPS, Martine. 2006. *Introduction à la pragmatique. Les théories fondatrices : actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée.* Brüssel: De Boeck.
- BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG. O.J. „Identitäre Bewegung.“ <<https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/500787/identitaere-bewegung/>> [18.12.2025].
- COOPER, Savannah. 2024. „Since when do we celebrate not having talent?“: *Common tropes and counterstory in tradwife TikTok.* Master Thesis. <<https://scholarworks.indianapolis.iu.edu/items/3c525198-0f16-449f-8ee2-7987d4572553>> [24.9.2024].
- DUCROT, Oswald. 1984. *Le dire et le dit.* Paris : Éditions de Minuit.
- Ducrot, Oswald. 2010. „Ironie et négation.“ In *Ironie et un peu plus*, ed. Atayan, Vahram & Ursula Wienen, 169-181, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- GRICE, H. Paul. 1993 [1975]. „Logik und Konversation.“ In *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*, ed. Meggle, Georg, 243-265, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HARMER, Emily & Lumsden, Karen. 2019. „Online Othering. An Introducton“. In *Online Othering: Exploring Digital Violence and Discrimination on the Web*, ed. Lumsden, Karen & Emily Harmer, 1-33, Cham: Palgrave Macmillan.
- PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle 2025. „De l’intersubjectivité générique de la première et de la deuxième personne dans les mèmes et reels Instagram : une analyse contrastive français / allemand / anglais.“ Vortrag am 23.9.2025 auf dem Romanistiktag in Konstanz; Abstract: <<https://www romanistiktag.de/wp-content/uploads/2025/08/RT25-Abstracts-Sektion-12-1.pdf>> [20.12.2025].

- PROCTOR, Devin. 2022. „The #Tradwife persona and the rise of radicalized white domesticity.“ *Persona Studies* 8 (2), 7-26.
- Scott, Ruby. 2024. „‘Girlcore’: The right way to be female?“ *Plurality* 1, 138-146, <<https://doi.org/10.2218/plurality.10080>>.
- SIMMONS, Cécile. 2025. *Ctrl hate delete. The new anti-feminist backlash and how we fight it.* Bristol: Bristol University Press.
- SYKES, Sophia & Veronica Hopner. 2024. „Tradwives: Right-Wing Social Media Influencers.“ *Journal of Contemporary Ethnography* 53 (4), 453-487. <<https://doi.org/10.1177/08912416241246273>>.
- TEBALDI, CAHTERINE. 2024. „Metapolitical seduction: Women’s language and white nationalism.“ *Linguistic Anthropology* 34, 84-106, <[www.doi.org/10.1111/jola.12418](https://doi.org/10.1111/jola.12418)>.

Rezensionen

a propos

[Perspektiven auf die Romania]

Maja Klostermann

HOHNHAUS, Rebecca. 2023. *Vom Mythos der algerischen Revolution. Geschichte, Narration und Aufklärung in Boualem Sansals Werk.* Bielefeld: transcript.

Maja Klostermann
ist wissenschaftliche Projekt-
mitarbeiterin und Doktorandin
im Bereich der französischen
Literatur- und Kulturwissenschaft am
Institut für Romanistik der Universität
Innsbruck.
Maja.Klostermann@uibk.ac.at

Schlagwörter

Französisch – Algerien – Literatur – Boualem Sansal – Aufklärung

Als einer der bekanntesten zeitgenössischen Schriftsteller des Maghreb nimmt Boualem Sansal durch seine international unterschiedlich rezipierten Texte und den darin beleuchteten, oft kontrovers diskutierten Themen nicht nur innerhalb der Literaturszene eine besondere Stellung als – mit Bezug zu Jean-Paul Sartre – « écrivain engagé » (cf. 1948) ein. In den Veröffentlichungen des mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten algerischen Autors verdichten sich religiöse, gesellschaftspolitische sowie (post-)kolonial bezogene Denkmuster und Haltungen, die Einzug in öffentliche Diskurse erhalten haben. Während Sansal in Ländern wie Frankreich, Deutschland, Polen und Israel auf Resonanz stößt, dominieren im arabischen Raum und in Algerien ablehnende Haltungen gegenüber derjenigen Stimme, „qui dit des choses que *personne ne voudra entendre*“ (Dryef 2024), wo ihm der Status einer *persona non grata* zugeschrieben wird. Mit der Verhaftung Sansals in Algier im November 2024 und der durch Artikel 87 des algerischen Strafgesetzbuches begründeten Verurteilung zu einer Freiheitsstrafe von fünf Jahren im März 2025 werden nicht zuletzt die Verschärfung anhaltender Spannungen zwischen Algerien und Frankreich sowie eine breite mediale Aufmerksamkeit für den Autor sichtbar, der durch sein literarisches Wirken auf Gefahren totalitärer Entwicklungen aufmerksam macht und in Bezug auf die Geschichtsschreibung Algeriens (historische) Aufklärung leistet.

Die an der Universität Leipzig promovierte und beim transcript Verlag tätige Lektorin Rebecca Hohnhaus verweist bereits im Titel ihrer 2021 eingereichten und überarbeiteten Dissertationsschrift, *Vom Mythos der algerischen Revolution. Geschichte, Narration und Aufklärung in Boualem Sansals Werk* (2023), auf das Zusammenwirken der Schlagworte „Geschichte“, „Narration“ und „Aufklärung“ im Œuvre des algerischen Literaten und zeigt anhand der Verschränkung von Historizität und literaturwissenschaftlicher Expertise die Inszenierung von Aufklärung in einem doppelten Sinne in den Romanen Sansals auf:

Zum einen klären sie über die algerische Vergangenheit auf und entlarven so die Geschichtserzählung der algerischen Machthaber als Mythos. Zum anderen beleuchten sie die Verfahren und Entstehungsbedingungen von Geschichte selbst und initiieren damit einen Prozess der Aufklärung als Selbstaufklärung (44).

Durch die Untersuchung sozio-historischer Zusammenhänge vom Zeitalter der Aufklärung bis zur im Februar 2019 entstandenen *Hirak*-Bewegung, der Analyse von narrativen Strategien und der bis aufs Engste miteinander verknüpften Sansalschen Raum-, Zeit- und Figurendarstellungen – letztere fungieren als „tugend- und ereignishaft im parrhesiastischen Sinne“ (197) beschrieben selbst als „Träger von Aufklärung“ (21) –, dokumentieren sich in der von Hohnhaus vorgelegten, ersten deutschsprachigen Monographie zum Werk Sansals höchst eminente Lesarten und Ausführungen zu dessen Charakterisierung und Konzeption von Aufklärung und Geschichte. Das Korpus der Untersuchung bildet das von 1999 bis 2020 entstandene Romanwerk Sansals, das dem Skopos des Titels folgend die Grundlage der 236-seitigen Publikation bildet. Die Arbeit untergliedert sich in sechs Kapitel, deren Überschriften bereits den multiperspektivistischen Zugang der Autorin (mit u.a. diskurstheoretischen Zugriffen, genealogischen, narratologischen, sozialgeschichtlichen und postkolonialen Theorien) sichtbar macht und wird mit einem Vorwort eröffnet, auf das die Einleitung als erstes Kapitel (11-22) folgt. Mit Verweis auf den Kohelet und dem darin thematisierten menschlichen Streben nach der Durchbrechung des Kreislaufs der Wiederholung und der Symbolik der Sonne als Sinnbild derselben – bei Sansal konträr als repräsentativ für den Stillstand der Geschichte aufgegriffen – führt die Autorin mit Bezug zur Terminologie des deutsch-israelischen Historikers Dan Diner zum Begriff der „Versiegelung der Zeit“ (14) in Algerien. Hohnhaus thematisiert insbesondere das nach dem Ende der 132-jährigen französischen Kolonialherrschaft 1962 dominierende, dem Stillstand zugrunde liegende hegemoniale Geschichtsnarrativ der FLN (*Front de libération nationale*) (im dritten Kapitel werden die rentenbasierte Entwicklungsstrategie sowie die zunehmende Islamisierung als weitere Faktoren angeführt, [56]), die zur Etablierung einer erneuten Herrschaftsstruktur und zeitlichen Versiegelung in Algerien geführt hat – ein Land, das Sansal als „Gefängnisraum“ (20) entwirft. Indem der Autor an die hellenistische Idee der Demokratie anknüpft und die Befreiung vom Mythos der algerischen Geschichtserzählung als Voraussetzung versteht, dass die Menschen zu „Akteuren ihres eigenen Schicksals“ (17) werden, betont Hohnhaus insbesondere das aufklärerische Schreiben der ‚Wahrheit‘ Sansals und skizziert neben dem inhaltlichen Aufbau der Arbeit biographische Angaben und Aspekte zur politischen (Schreib-)Motivation Sansals.

Im zweiten, mit „Vorüberlegungen“ überschriebenen Kapitel (23-45) dokumentieren sich dem Titel zu entnehmen grundlegende Reflexionen bezüglich der genealogischen Verbindungen von Aufklärung und Geschichte, deren Zusammenhenden sich anhand der fundierten Ausführungen der Autorin als unerlässlich erweist und auch innerhalb der Überschrift des ersten Unterkapitels („Geschichte durch Aufklärung und Aufklärung durch Geschichte“, [24-30]) deutlich wird. Unter Rückgriff auf das durch die Teleologie geformte geschichtsphilosophische Denken Hegels und der Skizzierung dessen Spezifika hebt Hohnhaus die Herausbildung von

Geschichtserkenntnis hervor und zeigt den Anstoß des Prozesses der Aufklärung über sich selbst als Selbsterklärung auf. In Abschnitt 2.2 wirft die Verfasserin – neben der Bezugnahme auf u.a. Jean-Jacques Rousseau, Karl Marx, Edward Said und Hayden White – wesentliche Schlaglichter auf den indischen Historiker Dipesh Chakrabarty und die sogenannte „Zweiteilung der Geschichte“ (38), bevor der krisenhafte Charakter aufklärerischen Denkens (2.3) diskutiert wird und eine Überleitung zur „Entgrenzung der Geschichtswissenschaft“ (2.4) folgt. Für das Verständnis des Stillstandes in Algerien betont Hohnhaus im letzten Teil des Kapitels überdies insbesondere die Bedeutung der Berücksichtigung des Braudelschen Konzepts der *longue durée* (cf. Braudel 1958) und führt auf Grundlage der Vorüberlegungen zusammenfassend fünf zentrale Elemente an, die die Geschichtskonzeption von Sansal kennzeichnen: anthropozentrische Weltsicht, Geschichte und Bewegung, Perspektive der Freiheit, Geschichte als Konstrukt, Metageschichte und Selbstreflexion (45).

Entlang historischer Informationen zur Geschichte Algeriens rückt Hohnhaus die Situierung des Stillstandes und der Versiegelung der Zeit innerhalb des historischen Prozesses in den Mittelpunkt des dritten Kapitels („Die Versiegelung der Zeit in Algerien“, [47-73]). Der Leserschaft bieten sich hier grundlegende Perspektiven auf historische Zusammenhänge und Entwicklungen, von der Zeit vor der Unabhängigkeit über das Aufkommen von Widerstandsbewegungen, dem Algerienkrieg (1954-1962), dem Ausbruch des Bürgerkriegs in den 1990er Jahren und dem „*printemps arabe*“ (67) bis zur im vierten Unterkapitel angeführten *Hirak*-Bewegung, als deren Vordenker Sansal selbst gedacht werden kann (73, 214). Die historische Erschließung erfolgt ebenso mit Bezug auf den „*choc des civilisations*“ (Bourdieu 2008, 59), die Entwicklung der politischen und ökonomischen Situation Algeriens – letztere erklärt Hohnhaus als wesentlich für gewaltsame Auseinandersetzungen, während das Ölkommen „jeglichen ökonomischen oder politischen Fortschritt hemmte“ (61) –, sowie anhand von Ausführungen zur gewaltsamen Assimilierungs-, Kultur- und Sprachpolitik und der Arabisierungswelle (3.2.3 „Vom algerischen Nationalismus zum islamischen Puritanismus“, [62-68]).

Das vierte Kapitel der Arbeit ist dem Hauptteil der Arbeit gewidmet („Schreiben gegen den Stillstand“, [75-198]) und diskutiert unter Berücksichtigung der vorherigen Ausführungen die Analyse von Sansals Werk, wobei die Autorin insbesondere die Art und Weise verdeutlicht, in der Sansal Aufklärung zugleich als Selbstaufklärung innerhalb der den Bezug zur Aufklärung verlorenen Geschichte Algeriens gestaltet. Dabei bieten sich der Leserschaft Ausführungen zur Sansalschen Zeitkonstitution (4.1), gekennzeichnet durch eine Fragmentierung der Zeit (98) und der Vermittlung zwischen Gegenwart und Vergangenheit durch Erinnerung als „Träger der Bewegung“ (79) zwischen den beiden Zeiten. Besonders hervorzuheben ist die Abbildung im Unterkapitel 4.1.3.1 „Analepsen“ (100-103), die das Zeittarrangement am Beispiel *Le serment des barbares* anhand verschiedener Zeitebenen graphisch veranschaulicht (100). Als weitere literarische Strategien zur Sichtbarmachung der mythischen Geschichtsschreibung und des Stillstandes führt die Autorin etwa intertextuelle Referenzen (106) und wiederkehrende Beschreibungen des auktorialen Erzählers an, die den „desolaten Zustand

der algerischen Gesellschaft und ihrer Institutionen“ beleuchten (103). Hohnhaus illustriert zudem die charakteristische Verknüpfung von Mikro- und Makrokosmos (z.B. in *Harraga*) sowie – mit Verweis auf u.a. Michel Foucault und Henri Lefebvre – die Konstruktion des (sozialen) Raumes bei Sansal, wobei das Gefängnis als Allegorie für Algerien interpretiert wird („Der soziale Raum: Algerien als Gefängnis“, [89-98]). Die Autorin diskutiert des Weiteren anhand des Romans *Le village de l'Allemand* (2008) die Parallelisierung von Nationalsozialismus und Islamismus (109-119) und thematisiert mit Bezug zu Hannah Arendt Aspekte des Totalitarismus, ideologischer Verbindungen, historischer Verdrängung sowie der Kollaboration zwischen NS-Deutschland und Algerien. Auf der Ebene der Figurencharakterisierung (138) verdeutlicht sich der aufklärerische Impuls des Schriftstellers beispielsweise anhand von nach Wahrheit suchenden Detektivfiguren, die mit Bezug zur Figurentypologie nach Jurij M. Lotman (cf. 2006) als „bewegliche Figuren“ (149) beschrieben werden. Neben realistischen Figuren entwirft Sansal auch übernatürliche Wesen, die die Vergangenheit reflektieren (179), geprägt aus der durch die Wut gegen die autoritäre Führung resultierende *hogra* (arabisch „Entwürdigung“) (177). Hohnhaus beleuchtet darüber hinaus die Rezeption durch explizite Botschaften an die Leserschaft – häufig in Form von Vor- oder Nachworten –, die nicht zuletzt als Warnungen gestaltet sind (187).

Im fünften Kapitel (199-212) nimmt die Verfasserin in Anlehnung an die in den 1960er Jahren von Wolfgang Iser und Hans Robert Jauß begründete Rezeptionstheorie die Wirkung auf und die öffentliche Wahrnehmung der Sansalschen Texte durch die Leserschaft in den Blick. Dabei legt Hohnhaus im ersten Abschnitt (202-205) den Fokus auf Frankreich, Deutschland und Israel (5.1), wo der Autor mit einem prestigeträchtigen Status großen Zuspruch findet, wie etwa die Einladung zum *Jerusalem International Writers Festival* 2012 zeigt oder es sich auch anhand der Wahl deutscher Handlungsorte (*Le village de l'Allemand*, *Le train d'Erlingen*) begründen lässt. Der zweite Abschnitt (206-212) widmet sich der kontroversen Rezeption Sansals im arabischen Raum und in Algerien, wobei die Autorin dessen Reise nach Israel angesichts des arabisch-israelischen Konflikts als „Hochverrat“ (206) interpretiert. Die Verfasserin beleuchtet hier überblicksartig insbesondere den äußerst unterschiedlichen Rezeptionsdiskurs zu Sansals Werk und verweist bereits im Titel des Kapitels, „Anmerkungen zur öffentlichen Wirkung des Werkes“ (199), auf die im Lichte der Rezeptionsforschung zu Sansal als eigenständigen Untersuchungsgegenstand kurorische, übersichtsartige Auseinandersetzung mit der Thematik.

Das Buch findet seinen Abschluss mit der als sechstes Kapitel betitelten „Conclusio“ (213-214), die eine prägnante Zusammenfassung der erarbeiteten Inhalte liefert und mit dem Ausblick auf zukünftige Entwicklungen im Schreiben des algerischen Autors sowie dem Verweis auf die ebenso zentrale Bedeutung der Individuen der Gegenwart schließt. Die Ausführung der Conclusio mag vergleichsweise zu den anderen Kapiteln zunächst knapp erscheinen; mit den vorhergehenden Zusammenfassungen der Kapitel 2 und 3 stellt dies jedoch keinesfalls ein Monitum dar. Angesichts der kurzen Konklusion kann jedoch angemerkt werden, dass eine

ebenso zusammenfassende Passage für das vierte Kapitel konsistent gewesen wäre.

Die Monographie von Rebecca Hohnhaus, *Vom Mythos der algerischen Revolution. Geschichte, Narration und Aufklärung in Boualem Sansals Werk*, so viel sei abschließend gesagt, zeichnet sich nicht nur durch profunde und gelungene literaturwissenschaftliche Analysen zum Romanwerk Sansals aus, sondern leistet auch einen anregenden Beitrag zu einem interdisziplinären Verständnis von Literatur als Spiegel historischer, gesellschaftlicher und politischer Prozesse und ist zugleich Akteur zur „Demaskierung der algerischen Geschichte“ (117). Die Publikation stellt trotz einzelner redaktioneller Unschärfen – z.B. orthographische, typographische und grammatischen Unstimmigkeiten wie „eröffnete damit Perspektiven“ (24), „wird später auch in Sansals Romanen wiederfinden zu sein“ (34), „(MLTD)“ (55), „portait du colonisé“ (58), „die Suche nach neuen, oft auch gewaltsamen Strategien, an neue Rententöpfe zu gelangen“ (61-62), „ist keine Ausnahme mehr, sondern Teil die Regel“ (83), „Le serment des barbares“ (96), „Adressiert wird hier vor allem Sansals europäische Leser:innen“ (126), „– and their orders –cannot“ (143) – eine originelle Forschungsarbeit dar und lädt als Ausgangspunkt für weitere Diskussionen und Untersuchungen ein.

Bibliographie

- BOURDIEU, Pierre. 2008. *Esquisses algériennes*. Paris : Éditions du Seuil.
- BRAUDEL, Fernand. 1958. „Histoire et Sciences sociales : la longue durée.“ *Annales* 13 (4), 725-753.
- DRYEF, Zineb. 2024. „Boualem Sansal dans ‘Le Monde’, une voix qui dit des choses que ‘personne ne voudra entendre’.“ *Le Monde* 27.12.2024. <https://www.lemonde.fr/m-lemag/article/2024/12/27/boualem-sansal-dans-le-monde-une-voix-qui-dit-des-choses-quepersonne-ne-voudra-entendre_6469434_4500055.html> [28.06.2025].
- LOTMAN, Jurij. 2006. „Künstlerischer Raum, Sujet und Figur.“ In *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, ed. Dünne, Jörg & Günzel, Stephan, 529-545, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- SARTRE, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.

Janek Scholz

Rezension

Terpe, Henriette. 2025. *Escribir es aprender a morir. Diarios de muerte de Chile, España y Uruguay.* Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Janek Scholz

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Romanische Literaturwissenschaft und Kulturstudien (Schwerpunkt Hispanistik und Lusitanistik) am Institut für Romanistik der Universität Leipzig.
janek.scholz@uni-leipzig.de

Keywords: death studies – Krankheit – Lateinamerika – Lyrik – Tagebuch

Keywords: death studies – illness – Latin America – poetry – diary

Bei den sogenannten *death studies* handelt es sich um ein interdisziplinäres Forschungsfeld, das zumindest im englischsprachigen Raum bereits seit Ende der 1970er Jahren relativ gut etabliert ist, wovon die Gründung der wissenschaftlichen Zeitschriften *Omega – Journal of Death and Dying* im Jahr 1970 und *Death Education* im Jahre 1977 Zeugnis ablegen. Umso erstaunlicher scheint es daher, dass die Literaturwissenschaften im Allgemeinen und die romanistische Literaturwissenschaft im Besonderen diesen transversalen Zugriff bislang nur wenig aufgegriffen haben, obwohl die Beschäftigung mit literarischen Texten über den Tod mindestens genauso alt zu sein scheint wie das Schreiben über den Tod an sich. Das Interesse am Tod in der Literatur ist zweifellos groß, wie zahlreiche Publikationen, auch im deutschsprachigen Raum, belegen, so z.B. die Sammelbände von Mitterer/Wintersteiner (Hg., 2010) und Hartung (Hg., 2018). Henriette Terpe beschreitet in ihrem Buch, das gleichzeitig die Promotionsschrift der Verfasserin war, nun jedoch einen anderen Weg, indem sie ihre Studie klar in der Tradition der *death studies* verortet.

In *Escribir es aprender a morir. Diarios de muerte de Chile, España y Uruguay* untersucht Terpe vier zwischen 1973 und 2006 erschienene Todestagebücher aus der spanischsprachigen Literatur: *Diario de la muerte* von Sara de Ibáñez (1973), *Diario de muerte* von Enrique Lihn (1989), *Fragmentos de un libro futuro* von José Ángel Valente (2000) sowie *Diario de vida y muerte* von Gonzalo Millán (2006). Das Besondere an diesem Korpus ist die Tatsache, dass mit den vier genannten Texten eine Form des literarischen Schreibens ins Zentrum tritt, bei der es nicht nur um die Verarbeitung der eigenen Endlichkeit geht, sondern auch ganz konkret um das eigene, mehr oder weniger präzise terminierte Ableben in Folge einer unheilbaren Krankheit. Es handelt sich folglich nicht um allgemeine, poetische, prosaische oder in anderer Weise ästhetische Reflexionen der menschlichen Endlichkeit, sondern

um autofiktionale/autobiografische Zeugnisse eines konkreten Sterbeprozesses. In dieser Tatsache (dass das Sterben der Autor*innen dokumentiert wird und diese Dokumentationen schließlich veröffentlicht werden) glaubt Terpe eine Form des *Spectacular Death* zu erkennen. Dieses von Michael Hviid Jacobsen (2021) entworfene Konzept führt sie im ersten Kapitel ihrer Studie ein, um es an späterer Stelle, zum Ende ihrer Studie, noch einmal aufzugreifen.

Die Dokumentation des *eigenen* Todes ist es schließlich auch, was diese Texte von anderen Todestexten der spanischsprachigen Literatur unterscheidet. Sachkundig bietet Frau Terpe ihren Lesenden im zweiten Kapitel der Arbeit einen breiten historischen Überblick über das Thema Tod in der spanischsprachigen Literatur, von spätmittelalterlichen Texten und barocken Totentänzen, über Francisco de Quevedo und Don Juan bis hin zu César Vallejo und Federico García Lorca. Im zweiten Teil des zweiten Kapitels präsentiert die Verfasserin sodann ihre theoretischen Bezugstexte. Für die Analysen greift Terpe auf Ludwig Wittgenstein, Maurice Blanchot, Jacques Derrida und Giorgio Agamben zurück. Es ist jedoch hervorzuheben, dass die vier Theorien nicht einfach um ihrer selbst willen genannt werden, sondern tatsächlich die Schablone bilden, vor der die vier Werke des Korpus später diskutiert werden. Diese genaue Passung ist lobenswert und macht die Stärke der Arbeit deutlich: Frau Terpe hat sich von der Überfülle theoretischer (z.B. Byung-Chul Han 1999) und literarischer (z.B. Norbert Elias 2025) Reflexionen zum Tod nicht beirren lassen; statt eine breite Masse an Texten zu präsentieren, ohne dass diese eine tatsächliche Relevanz für die spätere Analyse hätten, gelingt es der Verfasserin, auf ausgewählte Texte zu fokussieren und diese für ihre Argumentation fruchtbar zu machen.

Die Besonderheit des Korpus wurde weiter oben bereits angedeutet: Bei den vier Werken handelt es sich um Texte, die nach einer tödlichen Diagnose verfasst und erst nach dem Ableben der Autor*innen veröffentlicht wurden. Das konkrete biografische Ereignis der schreibenden Person nimmt hier also ganz unmittelbar Einfluss auf die Texte, sowohl inhaltlich als auch formal. Um sich dieser besonderen Textsorte zu nähern, diskutiert die Verfasserin im dritten Kapitel ihrer Arbeit Totentagebücher als Variante von, aber auch in Abgrenzung zu gewöhnlichen Tagebüchern. Ein zentrales Differenzkriterium zwischen diesen beiden Textsorten liege in der Finalität des Schreibens, so Terpe. Während Tagebücher zwar einen klar erkennbaren Beginn haben, ist ihr Ende in der Regel nicht klar bestimmt. Häufig begleiten Tagebücher die Schreibenden durch bestimmte Phasen ihres Lebens, nur selten werde das ganze Leben hinweg der Alltag dokumentiert. Das Totentagebuch unterscheidet sich hiervon dahingehend, dass zwar ebenfalls ein Ereignis im Leben der Autor*innen den Schreibprozess auslöst, das Schreiben sich jedoch von Beginn an auf einen Schlussmoment zubewegt, der alle Eintragungen durchdringt. Die *diarios de muerte*, mit denen Terpe sich in ihrem Buch beschäftigt, sind gleichzeitig auch *poemarios de muerte*, sodass eine Reflexion des lyrischen Tagebuchformats nicht fehlen darf. Die lyrische Form wirft besondere Fragen auf, beispielsweise, ob ein Erzählstrang über die einzelnen Beiträge hinaus erkennbar wird und ob und inwiefern das lyrische Ich mit dem schreibenden Ich gleichzusetzen ist. In diesem Zusammenhang geht Terpe schließlich auch auf die beiden Konzepte der

Autobiografie und der Autofiktion ein, bevor sie sich in den Kapiteln vier, fünf, sechs und sieben detailliert den vier Werken ihres Korpus zuwendet.

Bei ihren Einzelanalysen gelingt es Frau Terpe, die *diarios de muerte* stets vor dem Gesamtwerk der jeweiligen Autorin bzw. des jeweiligen Autors zu lesen. Diese umfangreiche Textkenntnis ermöglicht ihr eine solide und erhellende Diskussion der unter dem Zeichen des herannahenden Todes verfassten letzten Werke der entsprechenden Personen. Dabei treten sowohl Gemeinsamkeiten als auch interessante Unterschiede zu Tage. So ist das Schreiben über den eigenen Tod für Sara de Ibáñez beispielsweise geprägt von zahlreichen Intertexten, die ihr dabei helfen, in einen Raum voller kreativer Energie einzutreten, wo sie eine finale und absolute Wahrheit zu finden sucht. Auch bei Enrique Lihn führt die Erfahrung des bevorstehenden Todes zu einer intensiven Auseinandersetzung mit früheren Textzeugnissen und Debatten, in seinem Fall jedoch in der Hoffnung, dem Unbegreiflichen ein Stück näher zu kommen. Diese investigative Beobachtung des literarischen und des körperlichen Sterbens komme einem Narzissmus gleich, wobei die Sprache zu einem Ort der Negativität werde, so Terpe. Auch José Ángel Valente reiht sich ein in eine Vielzahl von Texten über das Sterben, die vor ihm geschrieben wurden. Er nutzt das Schreiben jedoch vornehmlich, um in seine innere Stille hineinzuhören. Sein ‚Buch der Zukunft‘ ist fragmentiert und lückenhaft und feiert die Leere als einen Raum, wo sich die unausgesprochenen Geheimnisse der Zukunft verbergen. Für Gonzalo Millán schließlich, wird das Schreiben zum Pharmakon, zu einem Weg, die Zeit, die noch vom Leben bleibt, ein wenig hinauszuzögern und zu dokumentieren. In sein Tagebuch fließt ausschließlich das Lebendige ein, Erinnerungen an Momente vollen Lebens. Hierin erkennt Terpe einen Versuch, dem Tod ein Schnippchen zu schlagen, auch wenn es paradoxalement bedeutet, einen großen Teil der wenigen verbleibenden Zeit für dieses Ziel aufzubringen, also zu schreiben, statt zu leben. Auch bei Millán lassen sich zahlreiche Intertexte und Referenzen finden, die er jedoch aktualisiert und in die Gegenwart überträgt.

Die ausgeprägte Intertextualität der vier Arbeiten kommt nicht von ungefähr. Über die Bezüge in frühere Werke der Literatur oder der bildenden Kunst versuchen die Autor*innen, dem Erleben von Instabilität und Fragmentierung etwas entgegenzusetzen. Die literarische Tradition, innerhalb derer sie sich verorten, gewinnt einen sinnstiftenden Gehalt, der weit über das Werk hinausgeht. Das biografische Ich und das literarische Ich sind in besonderer Weise verschränkt, im Versuch, die Krankheit und Andersartigkeit des Körpers sowie das Sein-vor-dem-Tode besser zu verstehen. Im Schreiben (und letztlich auch im Lesen) über das Sterben der vier Autor*innen äußert sich eine „re-ritualization of death“, mit dem Versuch „to make death a meaningful, rather than an alien aspect of life“ (Jacobsen 2021, 6). Dank ihrer präzisen philologischen Lektüre und ihrer scharfsinnigen Analysen gelingt es Henriette Terpe eindrücklich zu zeigen, dass es sich bei den vier Todestagebüchern um einen Versuch handelt, dem eigenen Sterben einen bedeutungsvollen Aspekt abzugewinnen, der jedoch von jeder und jedem der vier Autor*innen auf höchst komplexe und kreative Weise individuell ausgestaltet wird.

Bibliographie

- ELIAS, Norbert. 2025. *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*. Berlin: Suhrkamp.
- HAN, Byung-Chul. 1999. *Todesarten. Philosophische Untersuchungen zum Tod*. München: Wilhelm Fink.
- HARTUNG, Heike (ed.). 2018. *Embodied Narration. Illness, Death and Dying in Modern Culture*. Bielefeld: Transcript.
- JACOBSEN, Michael Hviid. 2021. *The Age of Spectacular Death*. London: Routledge.
- MITTERER, Nicola/Wintersteiner, Werner (ed.). 2010. „Wir sind die Seinen lachenden Munds‘. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos. Wien: Studienverlag.

Bild: L'enceinte de Thiers (Paris) - la muraille, le fossé, le talus de défense, et des petits zonards faisant paître leurs chèvres, 1913 (Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



Nächste Nummer Mensch-Tier-Beziehungen in der Romania

hrsg. von Stéphane Hardy & Sandra Herling

16
Sommer 2026