

Simona Bartoli Kucher / Dorothea Böhme  
Tatiana Floreancig (Hrsg.)  
unter Mitwirkung von Brigitte Pappler

# Das Subjekt in Literatur und Kunst

Festschrift für Peter V. Zima

francke |  
VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in Wien, des Forschungsrates der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt und der Dr. Manfred Gehring Privatstiftung in Klagenfurt.

© 2011 Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG  
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: [www.francke.de](http://www.francke.de)  
E-Mail: [info@francke.de](mailto:info@francke.de)

Druck und Bindung: Ilmprint, Langewiesen  
Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-8408-9

## Subjekt- und Körper(de-)konstruktion in Anne Garréras Roman *Sphinx*

Für Anne Garréta ist das Schreiben eines Romans, wie sie in einem Interview mit Frédéric Grolleau formuliert, „ein Erkenntnisinstrument“, „eine Lebensform im Wittgensteinschen Sinn“.<sup>1</sup> Die Frage, die für die Autorin jeweils den Ausgangspunkt bildet, wird durch den Roman eher umspielt als beantwortet. Unmittelbare Identifikationsangebote oder klare Rezeptionsperspektiven bieten Garréras Texte nicht. Meine Betrachtung wird darauf ausgerichtet sein, einige Bedeutungspotentiale ihres vielschichtigen Romans *Sphinx*<sup>2</sup> sichtbar zu machen; die Wahl dieses Textes steht im Zusammenhang mit einem Forschungsgebiet des Jubilars, zumal *Sphinx* in subtiler Weise die Problematik der Subjektdekonstruktion im Spannungsverhältnis von Moderne und Postmoderne thematisiert.

*Sphinx* wurde 1986 veröffentlicht und war Garréras Erstling; darauf folgten einige Novellen *Pour en finir avec le genre humain*<sup>3</sup>, *Ciels liquides*<sup>4</sup>, *La Décomposition*<sup>5</sup> und *Pas un jour*,<sup>6</sup> wofür die Autorin 2002 mit dem *Prix Médicis* ausgezeichnet wurde. 2009 erschien der gemeinsam mit Jacques Roubaud verfasste Roman *Eros mélancolique*.<sup>7</sup>

### 1. „écrire au neutre“

Lange bevor Anne Garréta Mitglied von Oulipo, der Werkstatt für potenzielle Literatur wurde,<sup>8</sup> machte sie sich eine Contrainte, eine selbstgewählte Einschränkung zum Ausgangspunkt des Romans: Das biologische Geschlecht und damit auch die sexuelle Orientierung der beiden durch eine Liebesgeschichte verbundenen Hauptfiguren sollte bis zum Ende des Romans unein-

---

<sup>1</sup> Vgl. „Entretien avec Anne Garréta, Propos recueillis par Frédéric Grolleau“, in: *L'Humour du Marcassin* (01.09.1999).

<sup>2</sup> A. Garréta, *Sphinx*, Paris 1986. Ich zitiere im Folgenden mit einfacher Seitenzahl im Text.

<sup>3</sup> A. Garréta, *Pour en finir avec le genre humain*, Paris 1987.

<sup>4</sup> A. Garréta, *Ciels liquides*, Paris 1990.

<sup>5</sup> A. Garréta, *La Décomposition*, Paris 1999.

<sup>6</sup> A. F. Garréta, *Pas un jour*, Paris 2002.

<sup>7</sup> A. F. Garréta, J. Roubaud, *Eros mélancolique*, Paris 2009.

<sup>8</sup> Garréta wurde im Jahr 2000 Mitglied von Oulipo.

deutig bleiben.<sup>9</sup> Das erzählende *Je* ist namenlos, die geliebte Person, Tänzer oder Tänzerin in einem Nachtlokal, wird A\*\*\* genannt. Das Paar, das sich nach längerer Annäherung findet, bis es durch den Tod von A\*\*\* getrennt wird, ist höchst unterschiedlich. A\*\*\* vertritt gewissermaßen den Körper, hat kaum andere Interessen, als sich für das Tanzen fit zu halten, und verfügt im Grunde auch über keine andere Sprache, um sich auszudrücken. Das Ich erlebt sich über den Intellekt, analysiert sein Erleben, hat eine melancholisch-kritische Haltung gegenüber der Welt, während es A\*\*\* eher auf Unbeschwertheit und Leichtigkeit ankommt als auf Selbstreflexion und Bewusstheit.

Was bedeutet die *Contrainte* im Hinblick auf die Sprachhandhabung? Mit dem *Imparfait* und *Passé simple* stehen im Französischen unverfängliche Vergangenheitszeiten zur Verfügung, es mussten jedoch Adjektive und Satzkonstruktionen vermieden werden, die eine Genus-Übereinstimmung erfordern – keine ganz einfache Aufgabe, aber eine zu bewältigende Herausforderung für die sprachlich und stilistisch ausgesprochen virtuose Autorin.

Die Idee zu dieser *Contrainte* hatte Garréta, die sich von Anfang an zu ihrer Homosexualität bekannte, wohl vor dem Hintergrund ihrer Kritik an der Hegemonie eines Diskurses, der auf Geschlechterdifferenzen und einfachen binären Kategorien beruht – *Sphinx* trägt die Widmung „To the third“. Marie-Odile Métral eröffnete ihre Besprechung in der Zeitschrift *Esprit* mit den Worten: „Par la contrainte littéraire qu’elle se donne: écrire au neutre résoluement, Anne Garréta, sans militance, fait œuvre féministe. A partir du moment où dans la langue disparaît le genre, ce n’est plus le masculin qui commande les rapports d’assujettissement.“<sup>10</sup> Ralph Nelson, der den Roman für *World Literature Today* rezensierte, schien die sexuelle Unbestimmtheit allerdings gar nicht zu bemerken: Das Erzähler-Ich erscheint bei ihm schlicht als Mann – immerhin ist es ja das intellektbegabte Subjekt –, das begehrte Liebesobjekt als Frau, deren auf „her movements on stage“ reduzierte Darstellung er allerdings kritisiert.<sup>11</sup> Giorgiana Colvile imaginiert die sexuellen Identitäten in derselben Weise, findet dafür aber im Rahmen ihrer Studie Argumente im

<sup>9</sup> Eine ähnliche *Contrainte* – aber mit anderer Funktion und Wirkung – verwendete schon die ebenfalls Oulipo angehörende Autorin Michelle Grangaud in ihrem kurzen (auf 8000 Anschläge festgelegten) Prosatext *On verra bien* (Paris o.J., [= Les Guères Epais, III, 2]). Grangauds Text erzählt in philosophisch-reflektierender, sachlicher und sprachlich schlichter Form den Bewusstwerdungsprozess eines Individuums, das mehr und mehr beginnt, „Falten zu bilden“, d.h. in der Welt, in der es lebt, etwas aktiv und bewusst zu gestalten.

<sup>10</sup> M.-O. Métral, „Sphinx“, in: *Esprit* 124 (1987), S. 116-117.

<sup>11</sup> R. Nelson, „Anne Garréta – Sphinx“, in: *World Literature Today*, Bd. LXI (1987), S. 236-237, hier S. 237.

Handlungsverlauf und betrachtet ihre Entscheidung als „pari“. <sup>12</sup> Monika Fludernik analysiert die verschiedenen Mosaiksteine der Figurencharakterisierung und meint, eine homosexuelle Beziehung zwischen zwei Männern werde durch die Summe der vergebenen Gender-Informationen nahegelegt. <sup>13</sup>

Wer hat recht? Impliziert der Titel *Sphinx*, dass es sich bei der biologischen Identität der Figuren um eine Art Texträtsel dreht, das es zu lösen gilt? In einer Lehrveranstaltung am Institut für Romanistik in Graz haben sieben Studierende den Roman gelesen; in der Diskussion stellte sich heraus, dass alle vier der möglichen Interpretationen vollzogen worden waren: Das Erzähler-Ich war meist männlich, mehrfach aber auch als weiblich wahrgenommen worden, A\*\*\* als weiblich oder als männlich, sodass auch im Hinblick auf die Frage, ob es sich um eine homosexuelle oder heterosexuelle Beziehung handelte, keine Einigkeit herrschte: Jeder Leser, jede Leserin hatte Argumente, die ihn bzw. sie überzeugten oder hatte sich – um der Lesbarkeit des Romans willen – auf eine Variante eingestellt.

Wie sehr man als Leser daran gewöhnt ist, die Figuren auf der Basis ihrer Geschlechtszugehörigkeit wahrzunehmen und zu interpretieren, erfährt man während der Lektüre von *Sphinx* an sich selbst. Informationen über Aussehen, Kleidung, Einstellungen, Verhalten, werden – selbst wenn man als Leser weiß, dass Garréta die sexuelle Identität der Figuren nicht festlegt – ständig darauf ausgewertet, ob diese nun eher auf einen Mann oder eine Frau hindeuten. Eigentlich stattet Garréta ihre beiden Hauptfiguren mit – im Sinne eines binären Gender-Denkens – so widersprüchlichen Eigenschaften aus, dass es nicht möglich ist, ihre Körper im Hinblick auf ihr Geschlecht zu kategorisieren. A\*\*\* hat einen wunderschönen, muskulösen Körper, den die Ich-Erzählinstanz mit Michelangelos Skulpturen assoziiert, A\*\*\* schminkt sich gern, interessiert sich für Kleidung, A\*\*\* ist nicht bereit, sich mit dem Erzähler-Ich auf eine monogame Beziehung einzulassen, hat einen „Adonis“ als Liebhaber, der die Eifersucht des erzählenden Ichs erweckt – usf. Durch den fehlenden Bezugspunkt treten Gender-Konzepte ins Bewusstsein, die sich mitunter, bei genauerem Hinsehen, als potenzielle Gender-Stereotype erweisen. Die systematische Verunsicherung, die Garréta erzeugt, beruht aber nicht nur auf einer Informationsvergabe, die gängige Gender-Konzepte und Gender-Stereotype widersprüchlich organisiert, sondern auch auf einer weit gehenden Neutralisierung: Diese kommt sprachlich durch die Wahl von neutralen Adjektiven und Begriffen zustande. Als das Erzähler-Ich ein einziges Mal von diesem Prinzip abweicht und sich selbst als „travelo en intellection, gigo-

---

<sup>12</sup> G. M. M. Colville, „Plaisir et chorégraphie de l’inter-texte: *Sphinx* d’Anne Garréta“, in: J. Brami, M. Cottenet-Hage, P. Verdaguer (Hrsg.), *Regards sur la France des années 1980. Le roman*, Saratoga 1994, S. 110-125, hier S. 111.

<sup>13</sup> M. Fludernik, „The Generization of Narrative“, in: *GRAAT* 21 (1999), S. 153-175.

lo en énamorations“ (170) bezeichnet, handelt es sich dabei zwar eindeutig um „masculine gendered terms“, wie Gill Rye feststellt; dennoch könne – „because of the figurative use of the terms and also because no feminine equivalents for them exist“ – daraus nicht eindeutig abgeleitet werden, dass es sich um ein männliches Erzähler-Ich handle: „The reader is led to recognize the way language encloses us in meaning and to accept his or her own complicity with reinforcing such meanings.“<sup>14</sup> Darüber hinaus tritt die Differenz zwischen Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit zu Tage: In Pariser Nachtlokalen wird es mehr Tänzerinnen, aber auch männliche Tänzer geben, die Rolle von DJs ist eher eine männliche, kann aber auch von Frauen ausgefüllt werden; wäre es tatsächlich undenkbar, dass, wie Fludernik meint, ein Priester eine Theologiestudentin zum Abendessen einlädt und danach mit ihr einen Nachtclub aufsucht? Dem Priester werden durchaus gewisse erotische Interessen unterstellt – diese könnten sich ebenso auf einen jungen Mann wie auf eine junge Frau richten.

In der Begegnung zwischen Roman und Leser bzw. Leserin geht es hier also nicht nur um die poststrukturelle Infragestellung eines im Text liegenden, vom Leser zu eruiierenden Sinnes,<sup>15</sup> sondern um ein implizites Bewusstsein des Anteils, den der Leser bei der Konstruktion von Sinn – und Gender – hat. Natürlich könnte man hier einwenden, dass „der ideale Leser“ jemand ist, der nicht in die von Garréta geschickt gestellten Fallen fällt, doch in konventionellen Gender-Kategorien zu denken<sup>16</sup> oder, etwas weniger konventionell, die beiden als androgyne oder transsexuelle Wesen festzulegen. Es überrascht jedoch nicht, dass sich Garréta über die unterschiedlichen Lesarten, die in der Rezeption ihres Romans sichtbar wurden, durchaus erfreut zeigt, denn diese sind zweifellos der Beleg dafür, dass es der Autorin tatsächlich gelungen ist, die zentralen Figuren des Romans geschlechtsneutral – und damit als Projektionsflächen für Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit anzulegen.

Wäre es, um das gesamte Bedeutungspotential des Textes im Hinblick auf die doch etwas rätselhafte Beziehung zwischen erzählendem Ich und A\*\*\* zu

<sup>14</sup> G. Rye, „Uncertain readings and meaningful dialogues: Language and sexual identity in Anne Garréta’s *Sphinx* and Tahar Ben Jelloun’s *L’Enfant de sable* and *La Nuit sacrée*“, in: *Neophilologus* 84 (2000), S. 531-540, hier S. 533.

<sup>15</sup> Vgl. z.B. R. Barthes: „Je lis le texte. Cette énonciation, conforme au ‚génie‘ de la langue française (sujet, verbe, complément) n’est pas toujours vraie. Plus le texte est pluriel et moins il est écrit avant que je le lise“ (*S/Z*, Paris 1970, S. 16).

<sup>16</sup> Das Bild der „Fallen“ verwendet Garréta selbst im Gespräch mit Eva Domenighini, wobei sie anmerkt: „Ou plutôt c’est un piège dans lequel on tombe pour sortir de celui dans lequel on était sans le savoir“ (*Entretien avec Anne F. Garréta. Propos recueillis par Eva Domenighini* (13 octobre 2000), in: „Anne Garréta, littérature contemporaine. Présentation, bibliographie et analyse des œuvres. Manuscrits et premières de couverture“, <http://cosmogonie.free.fr/index2.html> (zuletzt besucht: 07.01.2010).

realisieren, im Grunde erforderlich, den Roman viermal zu lesen und den vier Varianten entsprechend zu interpretieren? Ist *Sphinx* eine Art „*Four in One*“-Roman, der dank einer effektvollen *Contrainte* das Bedeutungspotential des Textes vervierfacht? Oder ist es im Gegenteil so, dass diese Varianten für Garréta gar keinen so großen Unterschied ausmachen, dass es gar nicht darauf ankommt? Diese Annahme trifft es eher: Die interessanteste Lektüre bestünde für Garréta darin, sich tragen zu lassen und die Identifikation im Laufe der Lektüre immer wieder zu ändern. Sie bestünde eher in der Entscheidung für eine Vervielfachung der Identitäten als in einer monolithischen Identifikation mit dem einen oder dem anderen Geschlecht. Die Frage, ob es eine „nécessité d'identification en fonction de la sexualité“ gebe, verneint Garréta:

Il n'y a pas de nécessité. Il y a un impératif qui est à la fois socialement et psychologiquement inscrit dans la plupart des lecteurs et qui les force à s'assimiler à une identité, une qu'ils bétonnent par tous les bouts et tous les moyens. Tout ce qui vient remettre en cause ou en question cette identification, qu'elle soit normative (selon le bon canon de la norme sociale) ou minoritaire, les gens semblent y tenir, dur comme fer, ne pas savoir comment être sans. Ce qu'ils demandent à la fiction, c'est non de remettre en question cela mais de les rassurer alors que la fiction peut être un espace possible dans lequel prendre de la distance, se désadhérer de ces constructions pour voir comment elles sont faites, à quoi elles servent, à qui, se poser la question de leur nécessité et de leur utilité.<sup>17</sup>

Das Rätsel von Garrétas *Sphinx* besteht demnach nicht darin, das Geschlecht des erzählenden Ich und seines Liebespartners „herauszufinden“. Deutet der Umstand, dass sich die Mehrzahl der dem Roman gewidmeten Studien in irgendeiner Form mit dem Phänomen der „Degenderization“ beschäftigt, auf einen grundlegend falschen Zugang zum Roman? Liegt die Autorin Béatrix Beck richtig, die in ihrer Rezension meint, es wäre beinahe obszön danach zu fragen, ob die beiden Partner Mann oder Frau bzw. Männer oder Frauen sind?<sup>18</sup> Lediglich nach Argumenten zu suchen, welche die Annahme einer bestimmten Geschlechterkonstellation fundieren, wäre zweifellos eine allzu eingeschränkte Perspektive, gleichzeitig halte ich es aber nicht für unangebracht, über die Implikationen und Effekte der *Contrainte* nachzudenken, die den Roman in seiner Figurenkonzeption bestimmt. Das bedeutet jedoch nicht,

<sup>17</sup> *Entretien avec Anne F. Garréta, Propos recueillis par Eva Domeneghini*, op. cit. Anna Livia, die „nongendered characters“ in der französischen und englischen Literatur untersucht, glaubt nicht daran, dass es sinnvoll bzw. möglich sei, sich bzw. den anderen geschlechtlich nicht zu identifizieren: „It doesn't make sense to behave as though we are living in a non-gendered utopia because we may desire one“ (A. Livia, *Pronoun envy: literary uses of linguistic gender*, New York 2001, S. 37).

<sup>18</sup> „Il serait presque obscène de se demander si les deux partenaires sont homme(s) et (ou) femme(s)“ (B. Beck, „Anne Garréta, certains sphinx ont des ailes“, in: *Roman 16* [1986], S. 29-30).

dass Garréras Roman nicht noch wesentlich mehr Bedeutungspotenziale aufwiese.

## 2. Zum Incipit

Durch das enigmatische Incipit des Romans entsteht eine interessante Rahmung. Vor dem Hintergrund des Wissens um das Ende der Geschichte – das Ich wird bei einem Spaziergang im nächtlichen Amsterdam ermordet und erzählt in aller Ausführlichkeit seine Todeserfahrung – bekommt das Incipit noch ein weiteres Bedeutungspotenzial: *Sphinx* ist als postmortale Erzählung lesbar.

Dem Anfang kann man gut folgen: Es handelt sich offensichtlich um eine Erinnerungserzählung, vermutlich um einen Roman in autobiografischer Form, wobei man überrascht sein könnte, dass das Ich nicht mehr genau weiß, wie lange die erzählten Ereignisse zurückliegen: „Me souvenir m’attriste encore à des années de distance. Combien au juste, je ne sais plus. Dix ou treize peut-être. Et pourquoi me faudra-t-il ne vivre qu’en souvenir, en mémoire?“ (9)

Seine darauf folgende Selbstbeschreibung gibt allerdings gleich ein Rätsel auf: „Ame en quête d’incarnation, mais lourde déjà de trop de savoir ou corps fatigué de s’éprouver pensant et impuissant à la fois, tant l’a traversé cette obsession d’un ennui dont rien ou presque ne le divertit plus.“ (9)

Abgesehen von einer möglichen (nicht markierten) Baudelaire-Referenz auf das Spleen-Gedicht *Je suis le roi d’un pays pluvieux*<sup>19</sup> interessieren hier die durch ein „oder“ verbundenen Appositionen, die beide Geist bzw. Seele und Körper miteinander in Verbindung bringen: Einmal wird der Zugang von der Seele her gewählt, die sich „inkarnieren“ will, sich aber aufgrund der Erfahrungen, die sie mit sich trägt, „schwer“ fühlt; das andere Mal bildet der Körper den Ausgangspunkt, der im selben Atemzug jedoch als „fatigué de s’éprouver pensant et impuissant à la fois“ bezeichnet wird. Dem Körper fehlt somit die eigentliche Körpererfahrung, die sinnliche Dimension, da er sich nur über das Denken erfährt: Die Descartes’sche Seinsbestimmung über das Cogi-

<sup>19</sup> Im Spleen-Gedicht *Je suis comme le roi d’un pays pluvieux* (Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal (Spleen et idéal LXXVII)*, Paris 1975 [Ed. Pléiade], S. 74) erlebt sich das lyrische Ich als *impuissant*, es langweilt sich, sein Körper ist erschöpft: Gegenüber Baudelaires „corps hébété“ erscheint die Formulierung bei Garréta als Abschwächung; nichts kann ihn erfreuen: „rien ne distrahit plus (...)“ wird bei Garréta zu „rien ne le divertit plus“. Im Satz darauf ist von den erwähnten „théorie de cadavres“ die Rede – in Baudelaires Gedicht wird der eigene Körper als „cadavre“ bezeichnet. Der Umstand, dass sich bei Baudelaire das Bett zum Grab verwandelt („son lit fleurdéliné se transforme en tombeau“), passt ebenfalls zur Metaphorik des leblosen Körpers.



to erscheint damit implizit zumindest als ungenügend. „Impuissant“ kann unterschiedlich gedeutet werden, aber auch als Hinweis darauf, dass die Seele in ihrem gegenwärtigen Sein schlicht keinen konkreten, physischen und damit sinnlich erfahrbaren Körper besitzt. Eine mögliche Lektüre des Romans als „mémoire d'outre-tombe“ ist also im Text angelegt, aber vermutlich nur eine Ausdrucksmöglichkeit für die Frage nach der Relation von Bewusstsein bzw. Seele und Körper, die der gesamten Erzählung zugrunde liegt.<sup>20</sup> Unmittelbar darauf begegnen wir einer Formulierung, die als Anspielung auf theoretische Ansätze gedeutet werden kann, welche vom Tod des Menschen als Subjekt ausgehen: „A l'époque, si je me souviens bien, je décrivais le monde comme un théâtre où auraient dansé, au bal macabre des pulsions, des théories de cadavres.“ (9)

Die Verwendung des Begriffs „théories de cadavres“ ist ungewöhnlich. Erstens: Warum sollten Leichen tanzen? Zweitens: Warum verwendet Garréta das Wort „théories“, das nur in seiner literarischen, veralteten Bedeutung Prozession, Aufmarsch u.ä. heißt? Es sieht so aus, als distanzieren sich das Ich der Gegenwart von seiner damaligen Sicht der Welt, in der es von postmodernen theoretischen Positionen beeinflusst war, die von einem „Tod des Subjekts“, jedenfalls einem Verlust jeglicher Subjektautonomie ausgehen. Gleichzeitig kündigt sich darin bereits eine Kritik an der unbewussten, maschinenartig tanzenden Masse in der Diskothek an, in der das Ich, vormals Theologiestudent bzw. Theologiestudentin als DJ tätig war.<sup>21</sup> Bevor das Ich von seiner Begegnung mit A\*\*\* zu erzählen beginnt, fasst es seine ganze Geschichte in Form eines metaphorischen Kommentars zusammen, der seinen Weg – überraschend krass – als „voie de l'enfer“ und „destin de fuite fascinée“ charakterisiert. Der Rhythmus der Musik in der Diskothek wird in einer Beschreibung vorweggenommen, die fragmentierte Körperbilder der tanzenden Menge mit traditionellen Höllenqualen in Verbindung bringt:

Contemtion et vocifération ne m'empêchaient pourtant pas de traquer la décomposition de valse en valse amoureuse. Nuits alanguies à dériver au gré de scansion syncopées, pulsations brèves; la voie de l'enfer s'étoilait de sourdes lanternes; un fond d'abîme se rapprochait indéfiniment; aux parois lisses du tourbillon dans lequel je me mouvais, je discernais les images déformées de corps extatiques, dans le râle lent et rauque des tortures de la chair à vif.

<sup>20</sup> Ob im obigen Zitat das „oder“ zwischen den beiden Appositionen im Sinne von „vel“ oder im Sinne von „aut“ zu interpretieren ist, ist unsicher – „vel“ erscheint vom Fluss und Rhythmus des Satzes her natürlicher, „aut“ bzw. eben ein Spiel mit dem möglichen Doppelsinn ist jedoch nicht auszuschließen. Durch das „aut“ käme es zu einer klaren Opposition zwischen einer idealistischen und einer materialistischen Seinsauffassung.

<sup>21</sup> Unter dieser Perspektive interpretiert Alain-Philippe Durand („Discothèques. Sur *Sphinx* d'Anne Garréta“, in: *L'Atelier du roman*, juin 1999, S. 126-134) den Roman.

Mais je glissais et ne pouvais m'éprendre, m'interrompre et faillir à mon destin de fuite fascinée. Était-ce vraiment une imposture que d'aller nier la grâce là où je ne pouvais pas croire qu'elle ne résidât pas? Était-ce une hérésie de soutenir que la lucide traversée de l'enfer est voie directe de rédemption? Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas trouvé; tu ne me désirerais pas si tu ne m'avais pas un jour tenu dans tes bras. (9f.)

Bei den genannten Fragen ist offen, wer der Adressat ist: Spricht das Ich hier mit sich selbst? Ist es eine reine Selbstreflexion? Oder wendet es sich an Gott? Auf die zweite Frage, ob es häretisch sei zu behaupten, die luzide Durchquerung der Hölle sei der direkte Weg zur Erlösung, folgt eine als Zitat ausgewiesene Antwort. Sie kommt „von Gott“, seine Vermittler sind aber Augustinus in den *Confessiones* oder Pascal in den *Pensées*: „Tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais pas trouvé“. (9)<sup>22</sup> Gleich im Anschluss – d.h. noch innerhalb der Anführungszeichen – versieht die Autorin diesen die grundlegende Verbundenheit von Mensch und Gott herausstreichenden Gedanken – mit einer auf den Körper gemünzten, homosyntaktischen Variation: „tu ne me désirerais pas si tu m'avais pas un jour tenu dans tes bras“. (10) Die Frage nach der Beziehung von Mensch und Gott wird hier somit durch eine Frage nach dem Zusammenhang von Begehren und Erfüllung ergänzt.

In der Folge beginnt Mallarmés vielfältige Präsenz durch den Text zu scheinen, die über den ganzen Roman im wahrsten Sinn des Wortes „disseminiert“ zur Wirkung kommt und eine ganz besondere Rolle in der Textgestaltung der Todesszene am Ende des Romans innehat.<sup>23</sup> Das Nachtlokal, in dem A\*\*\* tanzend auftritt, trägt den Namen *L'Eden*. Mallarmé sah in einem Theater namens *Eden* die Tänzerin „La Cornalba“, die ihn zu einer Reflexion über den Tanz bewegte.<sup>24</sup> Die Passage, die ich daraus zitiere, ist in zweifachem Sinn im Hinblick auf Garréta bedeutsam: Mallarmé abstrahiert von der Weiblichkeit der Tänzerin und sieht deren Bewegung als unmittelbare, reine Sprache, den Tanz als Gedicht:

A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce

<sup>22</sup> Bei Pascal heißt es: „Console-toi, tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas trouvé“ (B. Pascal, *Pensées*, fr. 553, Paris 1964, S. 212).

<sup>23</sup> Wie Colvile bemerkt, finden sich mit Ausnahme von „bibelot“ fast alle Wörter des berühmten Verses: „Aboli bibelot d'inanité sonore“ im Text verstreut. Es ist allerdings nicht, wie sie meint, der Vers, nach dem das erzählende Ich am Ende des Romans sucht.

<sup>24</sup> Vgl. Colvile, „Plaisir et chorégraphie“, op. cit., S. 116.

qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe.<sup>25</sup>

Wenn vorhin aber von der Hölle die Rede war, kann *Eden* nicht nur als Name gelten, sondern ruft auch seine eigentliche Bedeutung auf: das Paradies. *Eden* ist der Ort, an dem A\*\*\* tanzt, und stellt als Nachtlokal eine Art pervertiertes Paradies dar; die Faszination, die das Erzähler-Ich empfindet, die Bewunderung für A\*\*\*'s Schönheit und Tanz sind davon jedoch vollkommen unbeeinflusst. Das Paradies scheint für das erzählende Ich untrennbar eine spirituelle und eine körperlich-sinnliche Komponente zu haben. Der Begriff der „illumination charnelle“, der „körperlichen Erleuchtung“, die das Ich in der Vereinigung mit A\*\*\* erfährt, bringt dies zum Ausdruck und bildet ein ideales Scharnier zu dem sich nun im Textverlauf abzeichnenden Herabsteigen in irdische, konkret lebensweltliche Gefilde: „Ses bras, douceur intense, série de scènes qui encore à ma mémoire font l'effet d'une illumination charnelle.“ (10)<sup>26</sup>

Die letzte Passage des Incipits wird durch den schlichten, auf die Darstellung unmittelbarer Wahrnehmung abzielenden Zweiwortsatz „A\*\*\* dansait“ eingeleitet, der im Roman noch mehrmals aufgerufen werden soll. A\*\*\*s Individualität ist durch das Fehlen eines Namens wie einer geschlechtlichen Identität als Subjekt aufgehoben – aufgehoben im Tanz. Das Ich konstituiert sich als betrachtendes Subjekt, löst sich aber sogleich in alle erdenklichen Betrachter auf, da die Schönheit von A\*\*\*s Körper und Bewegungen kein „persönliches Urteil“ ist, sondern Schönheit an sich. Die Mutmaßung, dass die in diesem Incipit hergestellte Verbindung von Inkarnation und Erlösungsvorstellung mit der Seelen- und Ideenlehre Platons sowie dessen vielstimmiger Reflexion über den Eros im Zusammenhang steht, erhärtet sich durch die Wortwahl „apparition“ – Erscheinung:

A\*\*\* dansait: j'ai passé des soirées à guetter son apparition sur la scène de l'*Eden*, cabaret bon ton de la rive gauche. Et qui ne se fût épris de cette charpente élancée, de cette musculature comme modelée par Michel-Ange, de ce satiné de peau dont rien de ce que j'avais connu jusqu'alors n'approchait? (10f.)

<sup>25</sup> S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris 2003 (Ed. Pléiade), S. 170.

<sup>26</sup> Der junge Mallarmé hatte 1867 geschrieben: „Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps – ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux“ (S. Mallarmé, „A Eugène Lefebure“, in: *Œuvres complètes*, op. cit., S. 720). Und in dem Gedicht *Prose – Pour Des Esseintes* kreierte er in der achten Strophe mit der erfundenen Blumengattung „la famille des iridées“ einen Neologismus, einen schillernden Blütennamen, um die Verbindung von „désir“ und „idées“ in vollendeter Homophonie zum Ausdruck zu bringen: *Gloire du long désir, Idées / Tout en moi s'exaltait de voir / La famille des iridées / Surgir à ce nouveau devoir*. S. Mallarmé, in: „Prose (pour des Esseintes)“, in: *Œuvres complètes*, op. cit., S. 28-29, hier S. 28.

Die Schönheit ist gewissermaßen „jenseits“ alles Bekannten, am ehesten noch mit der höchsten Formkunst eines Michelangelo vergleichbar; die französische Namensform beginnt mit einem gängigen menschlichen Namen, dessen etymologische Bedeutung jedoch „Wie Gott“ ist und die biblische Geschichte des Erzengel Michael evoziert; der zweite Teil ist als Engel überhaupt ein Bote Gottes, eine menschenähnliche, geflügelte Lichtgestalt.

Die Zwitterwesen, die den Roman auf realer, mythologischer, symbolischer oder allegorischer Ebene kennzeichnen, werden vervielfacht. Eros hat in vielen Darstellungen einen männlichen Körper mit Flügeln. Durch die Formulierung „un dédale de portes et d’escaliers“ (17) rückt mit Dädalus Ikarus ins Bewusstsein. A\*\*\* wird öfter als göttlich bezeichnet und mit einem Engel verglichen, aber auch als *Sphinx* gesehen bzw. so genannt. In der griechischen Mythologie wird die Sphinx als geflügelter Löwe mit dem Kopf einer Frau oder als Frau mit den Tatzen und Brüsten einer Löwin, einem Schlangenschwanz und Vogelfedern dargestellt – womit die Hybridität noch gesteigert wird.

„J’officials à l’époque cinq soirs par semaine comme disquaire à *l’Apocryphe*, boîte de nuit à la mode en ces années-là“ (11), lautet der Schluss des Incipits, in dem die für den gesamten Roman charakteristische Verflechtung von traditionellem theologischem Vokabular (hier: „j’officials“) und zeitgenössischer Lebenswelt bereits deutlich sichtbar wird. Sie ist Ausdruck der widersprüchlichen Identität des erzählenden Ich. Wie das Eden zwei Seiten hat, so auch der Name *l’Apocryphe*. Stistrup Jensen bezieht die Namen der Lokale direkt auf die Figuren bzw. deren Beziehung zueinander: „A\*\*\* travaille à ‚l’Eden‘, ce qui reflète son côté divin et originel et l’adoration que JE lui voue. JE travaille à ‚l’Apocryphe‘, signe de son authenticité douteuse, de son statut ambigu, non reconnu.“<sup>27</sup>

In seiner zweiten, hier angewandten Bedeutung ist *apocryphe* (nach Larousse) synonym mit „controuvé, faux, inauthentique“. Die postmoderne Thematik rund um Original, Kopie, Simulacrum ist tatsächlich ein immer wieder präsent Moment des Romans. Wenn das Münchner Nachtlokal *Sans nom* vom Ich als Pendant des *Apocryphe* bezeichnet wird, könnte man darin einen Verweis auf die Namenlosigkeit des Ich sehen, auf das Fehlen einer Essenz. Aber auch an die erste Bedeutung des Begriffs – „Que l’Eglise ne reconnaît pas, n’admet pas dans le canon biblique“ – eröffnen sich Anschlussmöglichkeiten. Das Ich hatte als Studierender der Theologie offenbar ein geistiges und geistliches Interesse, führte das Studium seiner intellektuellen Begabung und seiner Aussicht auf eine akademische theologische Karriere zum Trotz jedoch nicht weiter. Der Grund dafür war seine Abneigung gegen

<sup>27</sup> M. Stistrup Jensen, *Les Voix entre guillemets. Problèmes de l’énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*, Odense 2000, S. 335.

fundamentalistisch denkende Studierende und einzelne dogmatisch Lehrende; nur die Vorlesungen eines Paters – Vorlesungen über die Inkarnation –, wie es nebenbei heißt – besucht es noch. Später, als es nach dem Tod von A\*\*\* seine theologischen Studien wieder aufnimmt, sind es die apophatischen, also mystischen Traditionen, die von jeder Benennung Gottes oder des Göttlichen absehen, für die es sich interessiert.

### 3. Potentielle Lektüren eines unabschließbaren Textes

Das Rätsel der griechischen *Sphinx*, auf die sich Garréta offensichtlich bezieht, scheint mit der Antwort, die Ödipus gefunden hat und die bekanntlich „der Mensch“<sup>28</sup> lautete, nicht seine Lösung zu finden, sondern seine Gestalt, seine implizite Frage: Was hat es mit dem Menschen grundlegend auf sich, mit dem Sein als Mensch, mit dem menschlichen Bewusstsein und seinem Körper, mit seiner Fähigkeit oder Unfähigkeit, sich zu finden, dem anderen tatsächlich zu begegnen, nicht sich selbst, sondern ihn zu lieben? Zu diesen fundamentalen Fragen, die Garrétras Roman evoziert, gesellen sich noch einige historische Konkretisierungen derselben: Was bedeutet Menschsein in der postmodernen Gegenwart? Wie wirken sich lebensweltliche und technologische Entwicklungen auf unsere Selbst- und Körperwahrnehmung, auf unser Bewusstsein, unser Lebensgefühl, unsere sozialen Beziehungen aus? Und schließlich: Wie kann sich der zeitgenössische Mensch als spirituelles Wesen fassen: Gibt es gangbare Wege zwischen fundamentalistischen Glaubenshaltungen, zwischen einem ausschließenden, vorurteilsbehafteten Denken in Wert-Oppositionen und dem Verzicht auf den Versuch, sich als Subjekt metaphysisch zu verorten?

In gewisser Weise scheint *Sphinx* ein Musterbeispiel für die narrative Umsetzung poststrukturaler theoretischer Positionen zu sein. Ohne Lacan, Derrida, Barthes, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Kristeva und ihre Vordenker hätte Garréta ihren Roman nicht in dieser Form geschrieben.<sup>29</sup> Die Liste der Fragen,

<sup>28</sup> Die Frage, die der griechischen Mythologie zufolge von Ödipus richtig beantwortet wurde, lautete: „Es ist am Morgen vierfüßig, am Mittag zweifüßig, am Abend dreifüßig. Von allen Geschöpfen wechselt es allein in der Zahl seiner Füße; aber eben, wenn es die meisten Füße bewegt, sind Kraft und Schnelligkeit bei ihm am geringsten.“ Die vollständige Antwort von Ödipus war: „Du meinst den Menschen, der am Morgen seines Lebens, solange er ein Kind ist, auf zwei Füßen und zwei Händen kriecht. Ist er stark geworden, geht er am Mittag seines Lebens auf zwei Füßen, am Lebensabend, als Greis, bedarf er der Stütze und nimmt den Stab als dritten Fuß zu Hilfe.“ Vgl. G. Schwab, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, Stuttgart 1986, S. 259.

<sup>29</sup> Möglicherweise bildet die Psychoanalyse bzw. Philosophie Lacans den Hintergrund für zentrale Konzepte des Romans: in Lacans Definition des Begehrens, in der Begrifflichkeit von *objet petit a* und *grand A*, in seiner Lektüre Descartes' und Pascals, in der er den *pari*

die Garréras *Roman* aufwirft, erscheint unabschließbar. Es ist ein Text, der sein Ende zum Ausgangspunkt für seinen Anfang hat, bei dem unterschiedliche Zugänge möglich sind und sich eine Hierarchisierung der einzelnen, im Text angelegten Bedeutungsstrukturen nicht unbedingt aufdrängt. Er kommt somit dem „idealen pluralen Text“ im Sinn von Barthes nahe. Überraschende Ereignisse bzw. Handlungen tragen zu einer gewissen Befremdung bei, durch zahlreiche ungewöhnliche, teilweise sogar hermetische Formulierungen und die fehlende Definition der geschlechtlichen Identität der zentralen Protagonisten wird eine Bewegung des Fragens und Nachdenkens ausgelöst, durch seine auffällige Intertextualität gerät und bleibt die Zeichenhaftigkeit des Texts im Bewusstsein – obwohl der Roman eine durchaus vorstellbare Geschichte in einer dem zeitgenössischen Leser vertrauten Lebenswelt erzählt, also nicht davon die Rede sein kann, dass eine „structure de signifiés“ durch eine „galaxie de signifiants“ ersetzt würde, wie Barthes in *S/Z* formulierte.<sup>30</sup> Von einem Text wie Sollers' *Nombres*, den Derrida in *La Dissémination* analysiert<sup>31</sup>, sind wir in *Sphinx* weit entfernt. Garréta verbindet die Erzählung einer singulären Geschichte in der Zeit mit der Eröffnung eines mit unzähligen Anschlussmöglichkeiten versehenen Textraumes, so dass man bei der Lektüre den Eindruck hat, sich in einer gewissermaßen ausdehnenden Galaxie von Zeichen zu bewegen, deren Signifikanten eine Vielzahl potentieller Bedeutungsstrukturen bilden; diese entstehen jedoch nicht nur zufällig im eigenen Bewusstsein, sondern verdanken sich einem ganz bewusst geknüpften Netz an Bezügen und Sinnpotenzialen.

Ohne Pascal, Stendhal, Balzac, Flaubert, ohne Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Proust, Gide und eine ganze Reihe anderer Autoren (insbesondere des 19. und 20. Jahrhunderts) wäre Garréras Roman ebenso wenig oder noch weniger das, was er ist. Es finden sich in *Sphinx* die unterschiedlichsten Spielarten intertextueller Bezugnahmen, von der mehr oder weniger markierten Integration einzelner Begriffe – wie *Spleen* oder *ennui* oder Titel wie [*La*] *Parure*, *La chute*, *Les mains sales*, *Les nourritures terrestres*, bis zur *réécriture* einzelner Sätze oder ganzer Passagen. Am auffälligsten ist eine sich über zwei Seiten hinziehende *réécriture* von Prousts Madeleine-Episode.<sup>32</sup> Die ironisch-humorvolle Brechung, die man hier während der Lektüre erlebt, beruht nicht auf einem simplen parodistischen Proust-Pastiche, sondern auf dem Umstand, dass dem – als eklektizistisch charakterisierten, polyphonen – Er-

---

Pascals „korrigierte“, in seiner Beschreibung des Spiegelstadiums, auf das eine Schlüsselzene des Romans sehr deutlich verweist, wie in seiner Beschäftigung mit dem Unsagbaren.

<sup>30</sup> R. Barthes, *S/Z*, op. cit., S. 12.

<sup>31</sup> J. Derrida, *La Dissémination*, Paris 1972.

<sup>32</sup> Vgl. *Sphinx*, S. 130f. Prousts *Recherche* bildet den Hintergrund der Struktur bzw. Constraints in Garréras Roman *La Décomposition*.

zähler-Ich gar nicht aufzufallen scheint, in welchem Ausmaß das eigene Erleben durch Lektüren bestimmt ist, die es sich „einverleibt“ hat.

Für Colville, die sich in ihrer Studie dem „Plaisir de l'intertexte“ widmet, besteht ein „aspect policier“ der Lektüre des Romans „dans l'étrange sensation de ‚déjà vu‘ (eigentlich wäre hier der Barthes'sche Begriff des ‚déjà lu‘<sup>33</sup> angebracht) qui revient sans cesse au niveau du signifiant. L'histoire se détache sur un patchwork d'intertextualité multiple qui sous-tend la diégèse.“<sup>34</sup> Colville liest *Sphinx* vor allem vom Ödipusmythos und Barthes' Analyse der Balzac-Novelle *Sarrazine* aus, Stistrup Jensen stellt inhaltliche wie strukturelle Analogien zwischen Garréas Roman und Camus' Erzählung *La chute* fest.<sup>35</sup> Die Darstellung von A\*\*\* als *Sphinx* kann, wie Colville darlegt, mit Mallarmés zweitem Text über den Tanz, *Les Fonds dans le Ballet*<sup>36</sup>, in Verbindung gebracht werden. Mir erscheint hier aber auch ein Hinweis auf das meistinterpretierte Gedicht Baudelaire's, *Les Chats*<sup>37</sup>, angebracht. Baudelaire beschrieb die großen Katzen als stolze, geheimnisvolle Sphinxen, die sowohl von den „amoureux fervents“ als auch den „savants austères“ geliebt werden. Das erzählende Ich erlebt den geliebten Körper als katzenhaft und verwendet „Mon sphinx“ als Kosenamen:

Il y avait du chat ou de la divinité dans ce corps qui, mû par quelque inquiète volupté, exprimait dans la nonchalance du pas une languide damnation ou immémoriale fatalité faite geste. (...) A\*\*\* avait alors du sphinx (...) la pose dédaigneuse,

<sup>33</sup> R. Barthes, „De l'œuvre au texte“, in: *Revue d'esthétique* 24 (1971), S. 225-232, hier S. 229.

<sup>34</sup> G. M. M. Colville, „Plaisir et chorégraphie“, op. cit., S. 112.

<sup>35</sup> M. Stistrup Jensen, *Les Voix entre guillemets*, op. cit., S. 234.

<sup>36</sup> S. Mallarmé, „Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet“, in: *Œuvres complètes*, op. cit., S. 174-178.

<sup>37</sup> Les Chats

Les amoureux fervents et les savants austères  
Aiment également, dans leur mûre saison,  
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,  
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté  
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;  
L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,  
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes  
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,  
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,  
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,  
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal (Spleen et idéal LXVI)*, op. cit., S. 66.

l'esthétique aiguë. Je m'en fis la réflexion et, riant finalement l'apostrophaï ainsi: „mon sphinx“ comme j'aurais dit „mon amour“. (118f.)

Macht man aus dem Pluralsubjekt des Sonetts *Les Chats* einen Singular, findet sich darin überdies eine überraschend genaue Beschreibung des Ichs: Dieses ist ein „amoureux fervent“ und, als Studierender der Theologie, ein „savant austère“, und liebt A\*\*\*, d.h. eine Person, deren Beschreibung mit der Baudelaire'schen Darstellung der sphinxgleichen Katzen zusammenfällt. Da A\*\*\* nicht irgendein Revuetänzer bzw. eine Revuetänzerin ist, sondern – im gegebenen Rahmen – ein Star, ist auch die Apposition „orgueil de la maison“ kongruent. Durch den Vergleich, den Baudelaire zwischen den menschlichen Katzenliebhabern und den Katzensphinxen herstellt, kann der Vers „Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres“ auch auf das Ich bezogen werden, das aus seinem stillen, zurückgezogenen Studienleben, in dem es sich mit Fragen der Metaphysik auseinandersetzt, plötzlich in die Pariser Nachtwelt abtaucht und sich als DJ auf „die Schrecken der Finsternis“ einlässt.

Das Erzähler-Ich ist weiß und kommt aus dem französischen Bildungsbürgertum, wurde offenbar von seiner Großmutter aufgezogen und entbehrt jeglicher familiärer Bindungen. A dagegen ist schwarz – „A noir“, wie Rimbauds Gedicht *Voyelles* es vorgeben scheint – und stammt aus Harlem, lebt somit weit von seiner großen Familie entfernt, die das Paar, welches das „Ich“ und A\*\*\* nach langer Annäherung schließlich werden, bei seinen regelmäßigen Besuchen in New York aufwändig bekocht, was das im Sozialkontakt zurückhaltende und eher asketische Ich zum ersten Mal auf den Geschmack der „nourritures terrestres“ bringt.

A propos: Wäre nicht vielleicht *Les Nourritures terrestres* von André Gide ein Stichwort für den nächsten Loop, der uns, wenn wir ihm folgten, ein Stück weit von den im Roman erzählten Ereignissen und Entwicklungen entfernt, um uns diese von einem anderen Blickpunkt, in einer anderen Rahmung zu zeigen? Wäre es nicht auch möglich, *Sphinx* von Gide her aufzurollen (der ja auch eine Ödipus-Bearbeitung verfasst hat) oder von Oscar Wildes *De profundis* her, worauf der Roman ebenfalls anspielt? Vielleicht soll das Gebet *De profundis*, welches das Erzähler-Ich für Michel, den ersten Toten des Romans, nicht in der Lage war zu sprechen, auf die *Suspiria de Profundis* des englischen Essayisten Thomas de Quincey verweisen, der überhaupt das Gehirn als Palimpsest bezeichnete und dies bereits 1845? –

What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, O reader! is yours. Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succes-



sion has seemed to bury all that went before. And yet in reality not one has been extinguished.<sup>38</sup>

Des Weiteren könnte uns das *De Profundis* aber auch wiederum mit Platon in Verbindung bringen, denn Michel stirbt an einer Überdosis von Drogen in den tief gelegenen Toiletten der Diskothek *L'Apocryphe*, wo sein Leichnam auf schockierend pietätlose Weise in einer Klärgrube entsorgt wird. Die Diskothek, in der das Ich unmittelbar nach dem Tod des DJ Michel als DJ eingesetzt wird, wird mehrfach als jene „Höhle“ ins Bild gesetzt, die Platon für sein Höhlengleichnis benützt:

*L'Apocryphe!* Nuit rouge et non pas noire. Rien ne s'y dévoilait jamais de son essence ambiguë, entre bordel et boucherie, qu'à qui savait déchiffrer le reflet des miroirs. Il y fallait tout deviner, saisir sans preuve les paroles venues sur les lèvres, les signes fugitifs, incidents que le miroir captait (...). (26)

Nicht zuletzt kann man den erwähnten Psalm *De Profundis*, der für das Seelenheil eines Toten gesprochen wird, aber auch selbst in den Blick nehmen – dabei stößt man auf den Begriff der „redemptio“, der schon im Incipit auffiel.<sup>39</sup> In der gegebenen Romansituation, die im höchsten Grade abstoßend und „heillos“ ist, erscheint allein der Gedanke an ein *De Profundis* als absurder, geradezu lächerlicher Reflex einer Person, bei der kurz die Erinnerung an ein traditionelles, ihr offenbar vertrautes Mittel aufblitzt, für das in der gegenwärtigen Lage nicht der geringste Raum ist.<sup>40</sup>

Es dürfte bereits deutlich geworden sein, dass man bei der Lektüre von Garréas Text, um mit Oskar Pastior zu sprechen, sehr rasch „Vom Sichersten

<sup>38</sup> T. de Quincey, „*Suspiria de Profundis*“, in: *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, London 2003, S. 150. Im Zusammenhang mit ihrem Roman *La Décomposition* erwähnt Garréta eine andere Schrift de Quinceys: „*Du meurtre considéré comme l'un des beaux-arts*. L'essai de de Quincey est une parodie violente de la morale kantienne“ (Entretien avec Anne F. Garréta. Propos recueillis par Frédéric Grolleau, op. cit.).

<sup>39</sup> Ich zitiere hier einen Abschnitt daraus, der mit dem Begriff der „redemptio“ endet (*De profundis*, Psalm 130):

Sustinuit anima mea in verbo eius:  
speravit anima mea in Domino.  
A custodia matutina usque ad noctem:  
speret Israel in Domino.  
Quia apud Dominum misericordia:  
et copiosa apud eum redemptio.

<sup>40</sup> Francine Dugast-Portes betrachtet das Oxymoron als zentrale Stilfigur von Garréas *écriture*, die sie zurecht von zahlreichen *effets paroxystiques* gekennzeichnet sieht. Die Szene der Leichenentsorgung in der Diskothek könnte als Musterbeispiel für eine solche Zuspitzung von Kontrasten und Widersprüchen angeführt werden (F. Dugast-Portes, „Anne F. Garréta: jeux de construction et effets paroxystiques“, in: N. Morello, C. Rodgers (Hrsg.), *Nouvelles écrivaines: nouvelles voix?* Amsterdam-New York 2002, S. 159-179).

ins Tausendste“<sup>41</sup> kommt. In der Galaxie der Zeichen erleben wir Echos aus unserer gesamten Kultur, von der Antike bis zur Gegenwart, insbesondere aus Mythologie, Philosophie und Literatur. Es scheint, als wäre beinahe jedes Wort mit einem oder sogar mehreren Links versehen und diese wiederum untereinander vernetzt.<sup>42</sup> Aber was will Garréta damit? Hält sie es für notwendig zu belegen, dass die Wörter, die wir benutzen, immer schon von den Spuren geprägt sind, die andere Sprecher mit ihren jeweiligen Absichten in ihnen hinterlassen haben, wie Bachtin dies in seiner Theorie der Dialogizität gefasst hat?<sup>43</sup> Geht es um Barthes' Textbegriff als vieldimensionalem Raum, als Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur, wie er ihn in seinem bekannten Aufsatz vom „Tod des Autors“<sup>44</sup> formulierte? Oder um Derridas unendliches Spiel differenzieller Relationen? Oder befinden wir uns in Borges' unendlicher Bibliothek?

In gewisser Weise trifft dies alles zu. Gleichzeitig gibt es einige Kräfte, die zu diesen zentrifugalen Tendenzen in ein interessantes Spannungsverhältnis treten. Zunächst wird ja ein Abschnitt einer Lebensgeschichte in subjektzentrierter Ich-Form erzählt, einer Geschichte, die ebenso als „éducation sentimentale“ lesbar ist wie als Thanatographie mit impliziter Memento mori-Funktion: Drei Tode prägen die Entwicklung des Ich: Der erste ist der Drogentod des DJ Michel, zu dessen Tod das Erzähler-Ich zufällig hinzukommt und dessen Rolle es übernimmt; der zweite ist der Tod des geliebten Partners A\*\*\*, mit dem sich aber keine längerfristig glückliche Beziehung entwickeln ließ: A\*\*\* stirbt, kurz nach einer Auseinandersetzung, während einer Tanzaufführung durch einen Sturz von einer Stiege an einem Genickbruch. Der dritte ist, sieben Jahre später, der Tod von A\*\*\*s Mutter in New York, welche das Ich in deren letzter Phase begleitet, zugleich aus Liebe und aus einer Art von Schuldgefühl gegenüber A\*\*\*, zumal es nach dem Tod von A\*\*\* nicht nur unter dessen Verlust litt, sondern auch unter all dem, was sich in ihrer Verbindung nicht hatte verwirklichen lassen. Von dem Moment an, da dem Ich bewusst wird, dass es mit dem Tod von A\*\*\*s Mutter jegliche echte Verbindung zum Leben verloren hatte – die akademischen Kontakte waren ohne

<sup>41</sup> So lautet der Titel des ersten von Oskar Pastior in Westdeutschland publizierten Gedichtbandes (O. Pastior, *Vom Sichersten ins Tausendste*, Frankfurt/M. 1969).

<sup>42</sup> Verschaltet man z.B. Platons Höhlengleichnis und Wildes *De profundis*, wäre eine solche Vernetzung jenseits der Textoberfläche in der Umkehr des Zusammenhangs von Gefangenschaft und Erkenntnis zu sehen: Oscar Wilde schrieb *De Profundis* während seiner Haft; sein Gefängnisaufenthalt war die Quelle mannigfacher Einsichten. In Platons Höhlengleichnis sind die Menschen in einer Höhle festgebundene Gefangene und daher nicht in der Lage, die Erscheinungen richtig zu deuten.

<sup>43</sup> M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/M. 1979, S. 157.

<sup>44</sup> R. Barthes, „La mort de l'auteur“, in: ders., *Le bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 61-67.

Bedeutung – scheint es selbst den Tod in sich zu tragen. Es entscheidet sich für eine Aufarbeitung seiner Geschichte, zieht sich zurück und schreibt diese nieder; kaum hat es diese beendet und fühlt sich dadurch einigermaßen befreit, wird es allerdings in einem zwielichtigen Viertel von Amsterdam ums Leben gebracht: Tod Nummer 4, bei dem das Bewusstsein, wie wir gesehen haben, aber nur den Körper zu verlieren scheint.

Zwischen der intertextuellen Polyphonie des Ich und der Ich-Form des Erzählens, die neben der *fonction proprement narrative* (Genette) vor allem aus Reflexionen besteht, ergibt sich eine interessante Spannung. Das Ich ist so vielstimmig wie überhaupt nur denkbar; es scheint aus nichts anderem zu bestehen als aus verschiedensten miteinander verwobenen Diskursen unserer gesamten theologischen, philosophischen und literarischen Kultur – und doch bildet es ein Zentrum aus, das sich innerhalb der Stimmen, von denen es geprägt ist, zu situieren versucht, das sich durch Selbstreflexion zu verstehen sucht. Stistrup Jensen unterstreicht zunächst die auffällige Fragmentiertheit, „Leerheit“ und Polyphonie des Ich, kommt aber auch zu dem Schluss, dass die Ich-Erzählinstanz einen klaren Bezugspunkt darstellt und man sich als Leser nicht im kulturellen Stimmengewirr verliert:

Pour conclure sur *Sphinx*, on peut dire que s'il se présente comme un texte aux nombreux éléments polyphoniques, on ne se perd pas vraiment dans ses voix. Ces voix sont presque toutes ramenées à une sorte de centre, le moi-narrateur, qui, bien qu'il paraisse éclaté ou réfracté par de multiples facettes, constitue néanmoins le noyau du récit. En fait, c'est la perspective et la/les voix du moi-narrateur qui dominent le récit.<sup>45</sup>

Der Roman stellt auf der Ebene des Erzählvorgangs einen komplexen Innenweltdiskurs vor, und auch auf der Ebene des Erzählten erleben wir das Ich als suchende, denkende, trauernde, sich in Schuldgefühlen verstrickende, sich daraus durch das Schreiben mehr oder minder befreiende und dabei ständig reflektierende Person. Dass uns kein Name zur Verfügung steht und wir über keine Informationen bezüglich des Geschlechts verfügen, tritt demgegenüber in den Hintergrund.

Als weitere zentripetale Kraft fungiert die Sprachverwendung, die mit einer interessanten „Hörbarkeit“ der Erzähler-Stimme einhergeht. Auch wenn Garréta sagt, sie identifiziere sich nicht mit ihren Erzähler-Figuren, was in Bezug auf deren Denken und Verhalten zutreffen mag, schenkt sie ihnen doch ihre Stimme und ihre differenzierte sprachliche Ausdrucksfähigkeit. Garrétras Satzbau ist bei aller Komplexität immer präzise, musikalisch, rhythmisch komponiert – Laute und Bilder werden aufeinander abgestimmt wie in den symbolistischen Gedichten, auf die die Autorin nicht nur anspielt, sondern

---

<sup>45</sup> M. Stistrup Jensen, *Les Voix entre guillemets*, op. cit., S. 146.

deren poetische Kraft und Dichte sie offenbar zu nützen versteht: „Je ressens à présent la blessure infligée“ (230) ist eigentlich ein ausgesprochen euphonischer – „klassischer“ – Alexandriner. Abgesehen von der Integration neuester „zeitgenössischer“ technischer oder alltagssprachlicher Vokabeln hat diese Ausdrucksweise etwas überraschend Unzeitgemäßes. Man könnte den Begriff der „dissonantischen Schönheit“, den Friedrich im Zusammenhang mit Baudelaire geprägt hat, auf Garréta münzen und doppelt interpretieren: Wie bei Baudelaire wird eine in vielem hässliche, brutale oder schmerzliche Lebenswelt in kunstvoller, suggestiv schöner Form dargestellt; eine Dissonanz ergibt sich aber auch durch die Konfrontation des Paradigmas der Moderne mit dem der Postmoderne und einer Lebenswelt, die im Roman durch Fragmentierung, Bewusstseins- und Identitätsverlust, eine Befriedigung durch Surrogate und einen Verlust von Wertorientierung gekennzeichnet wird. Das Erzähler-Ich, das dank seiner Bildung, aber auch dank seiner metaphysischen Sehnsucht die Moderne noch in sich trägt, ist mit einer Welt konfrontiert, in der eine scheinbare „Leichtigkeit des Seins“ mit einer problematischen „Austauschbarkeit von identitätslosen Individuen“<sup>46</sup> einhergeht, wie Peter V. Zima sie als Signum der Postmoderne betrachtet. Die Sprache erweist sich als Halt, als eine Kraft, die dem Auseinanderdriften, der Auflösung von Subjektivität im offenen Raum der sich kreuzenden Diskurse und Sinnpotentiale etwas entgensetzt.

Auf die Frage, warum sich Garréts Erzähler-Figuren immer so höflich verhalten, gibt Garréta eine Antwort, die auch auf das erzählende Ich in *Sphinx* zutrifft und zugleich die intendierte Funktion des intertextuellen Textgeflechts verdeutlicht:

Tous mes narrateurs sont des sujets pris entre deux cultures et deux époques, sujets contradictoires qui ont hérité quelque chose d'une culture classique qui ne cesse de revenir sous la forme de l'intertexte, de la citation, de la répétition de scripts ou de romans anciens qu'ils connaissent ou pas, mais qui agissent à travers eux. Et d'autre part ils sont jetés dans un monde où les formes anciennes n'ont plus de sens et ils doivent donc faire du sens dans un monde où les formes selon lesquelles leur subjectivité ou leur identité se manifeste n'ont plus de sens. La politesse est l'un des paramètres de cette contradiction des sujets. Ce sont des narrateurs tissés d'une époque révolue où régnaient certaines formes de l'interaction sociale, de la culture et qui sont jetés dans un monde de machines, dans un monde de corps désincarnés ou décorporés, et qui doivent faire avec. Leur politesse est alternativement tragique ou comique.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Vgl. P. V. Zima, *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen 2001, S. X.

<sup>47</sup> *Entretien avec E. Domenighini*, op. cit.

Als „insufficiently postmodern“ bezeichnete sich Garréta einmal in einem Gespräch mit Josyane Savigneau.<sup>48</sup>

Das dichte Geflecht von Intertexten, das Garréts Roman prägt, schreibt sich in das für die Postmoderne typische Spiel mit Zitaten,<sup>49</sup> Anspielungen und Bedeutungen ein, auf der anderen Seite wird hier ein Ich entworfen, das mit den Texten der Moderne und gewissermaßen durch diese lebt. Der gesamte Roman könnte auch als Metaroman gelesen werden, der nichts anderes zum Gegenstand hat als die Verabschiedung des Subjekts durch die von „théories de cadavres“ geprägte Postmoderne. Das Erzähler-Ich, das am Ende des Romans ermordet wird, ist das melancholische, zerrissene, suchende Subjekt der Moderne. Dem Ich, das sich durch die Niederschrift des Erlebten als Subjekt zu fassen versuchte, bleibt keine Zeit für eine neue, gesammelte Lebensphase: Sobald es die Rekonstruktion seiner Erinnerungen beendet, fällt es einem Raubüberfall zum Opfer. Da sich alle nahen Verbindungen zuvor aufgelöst haben, weiß man, dass der Tod des Ich ebenso unbemerkt vonstatten gehen wird, wie der Tod des DJ Michel: Der Mensch erscheint austauschbar, unwesentlich. Je nachdem, ob man den Tod des Ich aus der Innenperspektive mitverfolgt, in der er geschildert wird, oder von außen, als Ereignis auf der Ebene der Geschichte, erscheint er tragisch oder banal bzw. anders formuliert: modern oder postmodern.

#### 4. A\*\*\* und „Ich“ – Drei Lesarten: das Unsagbare, das Du, der Körper

Abschließend möchte ich nun noch einer der in *Sphinx* quasi mehrspurig angelegten Sinnstrukturen nachgehen, die Garréta nicht im Sinne klarer Rezeptionsperspektiven entwirft, sondern als Hypothesen betrachtet, die durch das fiktive romanische Universum „getestet“ werden.<sup>50</sup>

Die mit Platons Erkenntnis- und Seelenlehre hergestellten Verbindungen drängen nicht nur als punktuelle Anspielungen ins Bewusstsein, sondern bilden einen regelmäßig aktualisierten Subtext und damit einen potentiellen Hintersinn. An der Textoberfläche finden wir die bekannte Lebenswelt vor, die illusionäre Welt der Erscheinungen, dahinter Platons Reich der reinen Ideen.

---

<sup>48</sup> A. F. Garréta and Josyane Savigneau, „A conversation“, in: *Yale French Studies* 90 (1969), S. 214-34, hier S. 218.

<sup>49</sup> Vgl. P. V. Zima, „Intertextualität und Subjektivität in der Nachmoderne“, in: ders., *Das literarische Subjekt*, op. cit., S. 185-240.

<sup>50</sup> „Il n’y a pas de thèses, il n’y a que des questions. Ce sont plutôt des fictions hypothétiques comme on en fait parfois en logique, ou dans les sciences. On se dit: Et si? Alors... , on construit un univers autonome pour tester une hypothèse“ (*Entretien avec Eva Domenighini*, op. cit.).

Mehrmals im Roman beschreibt sich das Ich als „Schatten“. Die Grundthematik des Eros sowie einige Textstellen führen zum platonischen *Phaidros*-Dialog. Einige rätselhafte Aspekte des Romans klären sich vor diesem Hintergrund. Der Beweis, den Sokrates für die Unsterblichkeit der Seele liefert, bildet die Basis; die weitere Beschreibung von der möglichen Wiedererinnerung der Seele weist das Erzähler-Ich als ein Wesen aus, das die Erinnerung an das Schöne in sich trägt und durch die Erfahrung der Liebe – zu A\*\*\* – an ihre „göttliche Heimat“ erinnert wird. All die Federn und Flügel, die im Text aufscheinen, berühren das sokratische Bild des „Seelengefieders“. Handelt es sich nach Sokrates um eine – „vollkommene, befiederte Seele“, setzt sie „zum Höhenflug an und durchwaltet den ganzen Kosmos; die aber ihr Gefieder verloren hat, treibt so dahin, bis sie sich an irgend etwas Festes heftet“<sup>51</sup> – letzteres trifft offenbar auf die melancholische Seele des Ich-Erzählers zu, die sich ja eingangs als eine sich nach Inkarnation sehnde Seele definiert. Der Platonismus bildet somit einen Texthintergrund, der sich v.a. auf der Bild-Ebene des Textes manifestiert. Daneben finden sich Hinweise auf mystische Traditionen des Christentums, deren Weltbild auf neuplatonischen Lehren beruht: Das theologische Arbeitsfeld des Erzähler-Ichs sind die „apophatischen Traditionen“ (137), die im Gegensatz zu den kataphytischen Traditionen darauf verzichten, über Gott irgendeine Form von direkter Aussage zu machen. Schließlich kann man beobachten, dass nicht nur der Name von A\*\*\* mit drei Sternchen versehen wird. Auch der Padre wird zunächst als Père\*\*\* eingeführt, bei einem Aufenthalt in München – also „apud München“, bei den Mönchen, wie der Name der Stadt etymologisch gedeutet wird, kann das Ich A\*\*\* zu seiner Freude dazu überreden, eine barocke Kirche zu besuchen: Saint\*\*\*. Mit den Sternchen wird also nicht nur der Eigenname abgekürzt oder getilgt – die Sternchen haben somit – als formales, reines Zeichen – ihren Sinn, ihre Hinweisfunktion jenseits von Sprache.

Mit Mallarmé, dem Dichter, den das Unsagbare am meisten beschäftigt hat, endet das Buch: Das Erzähler-Ich stirbt – gewissermaßen als „cygne d'autrefois“, als Schwan bzw. Zeichen von einst –, auf der Suche nach der Fortsetzung der berühmten Verse Mallarmés „Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre“<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Platon, *Phaidros*, Hrsg. Wolfgang Buchwald, München 1964, S. 61.

<sup>52</sup> S. Mallarmé, op. cit., S. 36. „Das reine, lebensvolle, schöne Heut und Jetzt / Wird's uns mit einem trunkenen Flügelschlag aufreißen“ (P. V. Zima, *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg 2005, S. 52f.). Zahlreiche Wörter der beiden Verse, die das Erzähler-Ich zu erinnern versucht – Ce lac dur oublié que hante sous le givre / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui! – bzw. darüber hinaus weitere Wörter des Gedichts werden von Garréta in der Darstellung der Todesszene aufgegriffen. Im Satz „Passe sur mon visage l'effleurement d'un coup d'aile, la caresse des plumes d'un éventail dont tu jouais... Eden, Eden“ (229) wird

Je suis là sans mot dire tandis que continue de me hanter l'incomplétude de ces vers oubliés. Il me semble que je suis immobile dans ce décor glacé depuis un très long moment; je me détache et m'éloigne de mon corps comme pétrifié, je le considère, érigé au bord d'une eau durcie par le gel où il se mire, simulacre et son reflet. Au gré d'un songe froid, mon esprit divague, emporté au loin par ces deux vers en quête du fragment symétrique dont la chute dans l'oubli leur ravit sens et harmonie. (228)

Die Auswahl gerade dieses Gedichts als Intertext für die Schluss- bzw. Todeszene ist in mehrfachem Sinn bedeutsam. Einmal im Zusammenhang mit dem Unsagbaren. Peter V. Zima konstatiert in seiner Analyse von *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*: „Wie im Falle von *L'Azur* haben wir es hier mit einer metaphorischen Inszenierung der sprachlichen Situation der Dichtung zu tun, die vom Verstummen bedroht wird: von der Unmöglichkeit, das Unsagbare zu sagen und das undarstellbare Erhabene darzustellen.“<sup>53</sup>

Gleichzeitig liest Zima das Gedicht als „eine nostalgische Kritik an Hugo und Baudelaire“, als „eine Erinnerung an die Zeit, als in der Lyrik Hugos und Baudelaires die Freiheit des poetischen Wortes noch unproblematisch erschien“.<sup>54</sup> Auch dieser Aspekt der Nostalgie, der sich besonders im Vers „Un cygne d'autrefois se souvient“ ausdrückt, passt gut in das Schlussbild des Romans. Wenn das erzählende Ich um die Erinnerung an das fehlende „fragment symétrique“ ringt, das erst die Erfahrung von „Sinn und Harmonie“ ermögliche, ist diese in einem übertragenen Sinn mehrfach deutbar:

Im Hinblick auf das menschliche Bedürfnis nach Transzendenz erscheint das A gefolgt von drei Sternchen – in platonischer Rahmung – als Mallarmés *A-zur*.

Auf der menschlichen Beziehungsebene ist das symmetrische Fragment das Du, der Partner: Das Ich und A\*\*\*, worin – zufällig oder nicht – exakt das Thema eines Liebesgedichts von René Char mit dem Titel A\*\*\* besteht:

A\*\*\*

Tu es mon amour depuis tant d'années  
 Mon vertige devant tant d'attente,  
 Que rien ne peut vieillir, froidir ;  
 Même ce qui attendait notre mort,  
 Ou lentement sut nous combattre,  
 Même ce qui nous est étranger,  
 Et mes éclipses et mes retours.

---

die Überlagerung von Mallarmé-Referenzen und einem Element der Geschichte – dem Requisit von A\*\*\* – besonders deutlich.

<sup>53</sup> P. V. Zima, *Ästhetische Negation*, op. cit., S. 53.

<sup>54</sup> Ibid.

Fermée comme un volet de buis  
 Une extrême chance compacte  
 Est notre chaîne de montagnes,  
 Notre comprimante splendeur.  
 Je dis chance, ô ma martelée ;  
 Chacun de nous peut recevoir  
 La part de mystère de l'autre  
 Sans en répandre le secret;  
 Et la douleur qui vient d'ailleurs  
 Trouve enfin sa séparation  
 Dans la chair de notre unité,  
 Trouve enfin sa route solaire  
 Au centre de notre nuée  
 Qu'elle déchire et recommence.

Je dis chance comme je le sens.  
 Tu as élevé le sommet  
 Que devra franchir mon attente  
 Quand demain disparaîtra.<sup>55</sup>

Indem die Liebenden, wie es in der dritten Strophe heißt, in ihrer Vereinigung „la part de mystère de l'autre“ aufnehmen können, findet ein tiefer Austausch statt, der die im Roman evozierte Problematik von narzisstischer Liebe auf der einen Seite, und zu großer Fremdheit und Trennung auf der anderen Seite, überwindet.

Die dritte „Zweiheit“, deren Auflösung implizit nahegelegt wird, ist die zwischen Geist und Körper. Der Wunsch nach *Inkarnation* kann unabhängig von der postmortalen Erzählsituation und dem platonischen Reinkarnationsgedanken als Suche nach einer integrierten Geist-Körper-Erfahrung verstanden werden.

In einem Interview stellt Garréta die „décorporation“ als problematische Tendenz des Menschen und insbesondere der Gegenwart dar:

L'homme est un animal qui „fictionne“ tout le temps. Le plus inquiétant n'est pas, me semble-t-il, la menace de déréalisation dans des fictions mais plutôt celle de la „décorporation“, la „désincarnation“. Ce sont les deux faces du dualisme, esprit immatériel d'un côté et corps matériel de l'autre.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> R. Char, „A\*\*\*\*“, *Œuvres complètes*, Paris 1983 (Ed. Pléiade), S. 762. P. Schunck („René Char, „A\*\*\*\*“, in: H. Hinterhäuser [Hrsg.], *Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart II*, Düsseldorf 1975, S. 341-348, hier S. 341) übersetzt den Titel mit „An\*\*\*\*“. Der Umstand, dass Char die Sternchen unmittelbar auf das A folgen lässt, spricht aber eher dafür, dass die Sternchen hier für einen Vornamen stehen.

<sup>56</sup> *Entretien avec Anne Garréta, Propos recueillis par Frédéric Grolleau*, op. cit.



In dieser Lektüre repräsentiert das Erzähler-Ich den reflexionsfähigen Geist, A\*\*\* den beweglichen, tanzenden Körper. Die Sehnsucht nach „Inkarnation“ bedeutet dementsprechend die Sehnsucht nach der Wiedereroberung und Integration des Körpers in ein Bewusstsein, das – wie es im Incipit hieß – es leid ist, sich nur als denkend zu erleben.

Das Wechseln und Vermischen der Ebenen, auf denen der Roman lesbar ist – psychologische, philosophische, gesellschaftskritische – soll der Tendenz zur nicht reflektierten Identitätskonstruktion entgegenarbeiten. Die im Roman vollzogene Identitäts(de)konstruktion steht im Zeichen eines intendierten Bewusstseinsgewinns: Selbst wenn es kein fassbares Selbst gibt – wie es ja auch keine unabhängige, in sich bestehende Welt und kein kleinstes Teilchen gibt – verfügt der Mensch doch in jedem Augenblick seines Lebens über einen Körper – als Erlebensgrundlage für sein Bewusstsein wie als Kontaktfläche zur Welt. Ich-Identität und Wirklichkeit als autonome Größen werden dekonstruiert, aber das Leben im Sinne eines lebendigen, bewussten und gestaltbaren menschlichen Seins wird nicht relativiert, im Gegenteil. Eine in diesem Sinn radikale Dekonstruktion erscheint Garréta längst überholt: „Il y a déjà longtemps qu'on a arrêté de faire semblant qu'il n'y ait ni sujet ni corps dans la quête du sens“, sagte Garréta im Interview mit Frédéric Grolleau, und in Bezug auf die Verantwortlichkeit des zwar nicht autonomen, aber eben doch handlungs- und entscheidungsfähigen Subjekts: „Toute la question morale se résume à savoir les effets du sens sur ses interprétants.“<sup>57</sup> Es eröffnen sich andere Möglichkeiten des Denkens und des Mensch-Seins, wenn man in der Lage ist „de se défaire des catégories de l'identification sociale, de leur pente, de leur poids“.<sup>58</sup>

## Literaturverzeichnis

- Bachtin, M., *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/M. 1979.  
 Barthes, R., *S/Z*, Paris 1970.  
 Barthes, R., „De l'œuvre au texte“, in: *Revue d'esthétique* 24, 1971.  
 Barthes, R., „La mort de l'auteur“, in: *Le bruissement de la langue*, Paris 1984.  
 Baudelaire, Ch., *Les Fleurs du mal*, Paris 1975.  
 Beck, B., „Anne Garréta, certains sphinx ont des ailes“, in: *Roman* 16, 1986.  
 Char, R., „A\*\*\*“, in: *Œuvres complètes*, Paris 1983.  
 Colville, G. M. M., „Plaisir et chorégraphie de l'inter-texte: ‚Sphinx‘ d'Anne Garréta“, in: J. Brami, M. Cottenet-Hage, P. Verdaguer (Hrsg.), *Regards sur la France des années 1980. Le roman*, Saratoga 1994.  
 Derrida, J., *La Dissémination*, Paris 1972.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.

- Dugast-Portes, F., „Anne F. Garréta: jeux de construction et effets paroxystiques“, in: N. Morello, C. Rodgers, *Nouvelles écrivaines: nouvelles voix?* Amsterdam-New York 2002.
- Durand, A. Ph., „Discothèques. Sur ‚Sphinx‘ d’Anne Garréta“, in: *L’Atelier du roman* (juin 1999).
- Fludernik, M., „The Generization of Narrative“, in: *GRAAT* 21(1999).
- Garréta, A. F., *Ciels liquides*, Paris 1990.
- Garréta, A. F., *La Décomposition*, Paris 1999.
- Garréta, A. F., *Pas un jour*, Paris 2002.
- Garréta, A. F., *Pour en finir avec le genre humain*, Paris 1987.
- Garréta, A. F., Roubaud, J., *Eros mélancolique*, Paris 2009.
- Garréta, A. F., *Sphinx*, Paris 1986.
- Grangaud, M., *On verra bien*, Paris 1996 (*Les Guère Epais*, III, 2).
- Livia, A., „Nongendered Characters in French“, in: *Pronoun envy: literary uses of linguistic gender*, New York 2001.
- Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, Paris 2003.
- Métral, M. O., „Sphinx“, in: *Esprit* 124 (1987).
- Nelson, R., „Anne Garréta – Sphinx“, in: *World Literature Today* LXI (1987).
- Pascal, B., *Pensées*, Paris 1964.
- Quincey, T. de, „Suspiria de Profundis“, in: *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, London 2003.
- Rye, G., „Uncertain readings and meaningful dialogues: Language and sexual identity in sacrée“, in: *Neophilologus* 84, 2000.
- Schunck, P., René Char, „A\*\*\*\*“, in: H. Hinterhäuser, *Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart II*, Düsseldorf 1975.
- Schwab, G., *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, Stuttgart 1986.
- Stistrup Jensen, M., *Les Voix entre guillemets. Problèmes de l’énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*, Odense 2000.
- Zima, P. V., *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen 2001.
- Zima, P. V., *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg 2005.

## Interviews mit Anne Garréta

- Entretien avec Anne Garréta, Propos recueillis par Frédéric Grolleau*, in: L’Humeur du Marcassin (01.09.1999).
- Entretien avec Anne F. Garréta. Propos recueillis par Eva Domeneghini* (13 octobre 2000), in: „Anne Garréta, littérature contemporaine. Présentation, bibliographie et analyse des oeuvres. Manuscrits et premières de couverture“, <http://cosmogonie.free.fr/index2.html> [zuletzt besucht: 07.01.2010].
- A. F. Garréta and Josyane Savigneau, „A conversation“, in: *Yale French Studies* 90 (1996), S. 214-34, hier S. 218.