

# (AUF-) BEGEHRENDE TEXTKÖRPER

## Intertextuelle Verführungsspiele zwischen Nina Bouraoui und Marguerite Duras

Von Sophia Schnack (Wien)

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit intertextuellen Bezügen zwischen Marguerite Duras und der zeitgenössischen algerisch-französischen Autorin Nina Bouraoui auseinander. Dabei wird zum einen ›La Voyeuse interdite‹ (1991) als „algerische Melodie“ von ›Moderato cantabile‹ (1958) gelesen. Zum anderen wird veranschaulicht, inwiefern der Roman ›Appelez-moi par mon prénom‹ (2008) von Nina Bouraoui explizit Marguerite Duras und Yann Andréa gewidmet ist.

This essay analyses intertextual references between Marguerite Duras and the contemporary french-algerian writer Nina Bouraoui. On the one hand ›La Voyeuse interdite‹ (1991) will be read as an algerian melody of ›Moderato cantabile‹ (1958). On the other hand we will illustrate to what extent Bouraoui's novel ›Appelez-moi par mon prénom‹ is explicitly dedicated to Marguerite Duras and Yann Andréa.

L'amour et l'écriture ont la même origine charnelle,  
ils viennent du même brasier.<sup>1)</sup>

In Nina Bouraouis Romanen äußern sich intertextuelle Bezüge auf mehreren Ebenen: neben expliziten Verweisen in Form von kurzen Zitaten oder Kommentaren, beispielsweise wiederholt aus und von narrativen Texten von Hervé Guibert oder Violette Leduc, finden sich subtilere Anspielungen wie die Übernahme von Motiven oder ‚Rhythmen‘ aus fest in der französischen Literaturgeschichte verankerten AutorInnen und Texten.<sup>2)</sup> Hierbei scheint der Begriff der ‚trace intertextuelle‘<sup>3)</sup> nach Riffaterre, auf den Genette verweist, der Art

---

<sup>1)</sup> NINA BOURAOUI, Interview von Dominique Simonnet, ›Ecrire, c'est retrouver ses fantômes, in : L'Express, 31.5. 2004. [https://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes\\_819681.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes_819681.html) [24.11. 2019]

<sup>2)</sup> Beispielsweise wird ›La Voyeuse interdite‹ gern als maghrebinsche Version von Sartres ›La Nausée‹ (1938) gelesen, und auch der Roman ›Standard‹ (2014) weist eine thematische und ästhetische Nähe zu diesem existentialistischen Roman auf.

<sup>3)</sup> GÉRARD GENETTE, Palimpsestes, La littérature au second degré, Paris 1982, S. 9.

von intertextuellen Verweisen in Bouraouis Texten am besten gerecht zu werden; er wird im Folgenden insbesondere im Sinne von thematischen beziehungsweise motivischen sowie stilistischen Anlehnungen verstanden. Die „traces durassiennes“ treten in den Romanen Bouraouis besonders stark hervor: so kreuzen sich ›L'Amant‹ (1984) und ›Le Garçon manqué‹ (2000) beispielsweise als Kindheits- und Jugenderzählungen unter anderem in der Kolonialthematik, der Erfahrung des ersten – auch gleichgeschlechtlichen – „désir“ oder den fließenden Geschlechtergrenzen der Protagonistinnen.<sup>4)</sup>

Dieser Artikel konzentriert sich zum einen auf Bouraouis Roman ›Appelez-moi par mon prénom‹ (2008): dieser ist explizit der Beziehung zwischen Marguerite Duras und Yann Andréa gewidmet und bietet regelrecht ein literarisches Verführungsspiel. Zum anderen schlägt er eine Lektüre von ›La Voyeuse interdite‹ (1991) als algerische Version und ‚Rhythmisierung‘ von ›Moderato cantabile‹ (1958) vor, da hier stilistisch und motivische Anlehnungen besonders stark zur Geltung kommen. Dabei wird zunächst die Frage nach den verwandten schreib- und literaturtheoretischen Überlegungen von Nina Bouraoui und Marguerite Duras gestellt. Deren als „körperlich“ beziehungsweise tabubrechend verstandener Schreibakt wird anschließend in Verbindung zu Konzepten der „écriture féminine“ gebracht und soll an der Gegenüberstellung von ›Moderato cantabile‹ und ›La Voyeuse interdite‹ einerseits sowie an den auf mehreren Ebenen hervortretenden Verflechtungen von ›Appelez-moi par mon prénom‹ (2008) mit Marguerite Duras' ›Yann Andréa Steiner‹ (1992) und Yann Andréas ›Cet amour-là‹ (1999) andererseits veranschaulicht werden.

In Rezensionen<sup>5)</sup> zu Neuerscheinungen von Nina Bouraoui wird ihr Schreibstil gern in Verbindung mit Marguerite Duras' „écriture sauvage“ gebracht.

<sup>4)</sup> Der Aspekt der hybriden Identität steht im Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bouraouis Prosa. Siehe hierzu insbesondere :

KIRSTEN HUSUNG, *Hybridité et genre* chez Assia Djebar et Nina Bouraoui, Paris 2014.

MARTINA ORTRUD HERTRAMPF, *Méditerranée Grenz-passagen: Hybride Identitätskonstruktionen in Nina Bouraouis Le Jour du séisme und Garçon manqué*, in: *Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film/La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques*, hrsg. v. ELISABETH AREND u. a., Frankfurt/Main u. a. 2010, S. 113–130.

<sup>5)</sup> Die Besprechung und regelmäßige Präsenz von Nina Bouraoui in den französischen Medien steht einerseits in einem besonders starken Kontrast zu einer algerischen Stille oder Zurückhaltung rund um das Werk der Autorin; andererseits, während separat erscheinende Artikel sehr wohl auch exklusiv auf Nina Bouraoui eingehen, findet die – noch sehr überschaubare – wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Nina Bouraouis Prosawerk in ausführlichen Studien (Monographien und Sammelbänden) in der Regel im Rahmen einer komparatistischen – und oft in einen maghrebinischen Kontext eingebetteten – Studie statt. Beispiele dafür sind (neben den in Am. 4 genannten Studien): ANNE-MARIE NAHLOVSKY, *La femme au livre. Itinéraire d'une reconstruction de soi dans les relais d'une écriture romanesque. Les écrivaines algériennes de langue française*, Paris 2010; TRUDY AGAR-MENDOUSSE, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris 2006.

Beispielsweise wird in *Le Figaro* ›La Voyeuse interdite‹ als ein „requiem, beau, grave et sans pitié“ beschrieben, welches mit Marguerite Duras „en plus hanté“<sup>6)</sup> verglichen wird, und auch Jacques-Pierre Amette nennt die Autorinnen in einem Atemzug:

Visiblement nourrie de phrases farouches et d'interviews prophétiques de notre Duras nationale, Nina Bouraoui, torche enflammée, est tout à fait représentative de ces nouvelles romancières qui écrivent au bord de la crise de nerfs, dans ces tons crus d'un rouge almodovarien pour dénoncer le racisme et le gangstérisme des rapports humains.<sup>7)</sup>

Viel expliziter werden die Vergleiche bisher nicht ausgeführt. Nina Bouraoui selbst erwähnt in Gesprächen regelmäßig Duras als eine der Autorinnen, die sie geprägt hätten, begründet diese Aussage aber ebenso wenig: „Jusqu'à l'âge de 15, 16 ans j'ai dévoré Marguerite Duras que j'adorais ...“<sup>8)</sup>, sagt sie beispielsweise in einem Interview, das Rosalia Bivona in ihrer Dissertation transkribiert. Mehrere ihrer Werke geben jedoch Anlass, sie als thematische und in erster Linie stilistische „clins d'œil“ zu Texten von Marguerite Duras zu lesen. Neben thematischen Überschneidungen wie der Problematisierung der doppelten kulturellen Identität, der patriarchalen Verhältnisse der jeweiligen Gesellschaft, des (weiblichen) Körpers und von (unkonventionellen) Liebesbeziehungen, sind es in erster Linie die stilistischen Auffälligkeiten, die die „écriture durassienne“ und die „écriture bouraouiienne“ verwandt wirken lassen.

Michel Foucault und Hélène Cixous prägen den Begriff des „effet Duras“, der den Stil der Autorin als einen zunächst vor Zuordnungen und Beschreibungen echappierenden darstellt: „il y a un effet Duras et cet effet Duras c'est quelque chose qui s'écoule et est très puissant.“<sup>9)</sup> Ebenso ließe sich von einem „effet Bouraoui“ sprechen, der eine „écriture“ meint, die einem ständigen Außer-Atem-Sein ausgesetzt ist und in ihrem fluiden Charakter auch auf gewisse Weise unhaltbar ist; das Formlose, Suchende, sich stets nahezu Verlierende der beiden „écritures“ kann zunächst mit den Erfahrungen eines inneren wie äußeren Exils kurzgeschlossen werden. Es lässt sich jeweils von einer „écriture exilée“ beziehungsweise einer „écriture migrante“<sup>10)</sup> sprechen, die sich zwischen zwei Kulturen, zwei Geschlechtern und zwei Sexualitäten bewegt – und auf diese Weise

<sup>6)</sup> Nina Bouraoui, *une révolte sous forme de requiem*, in: *Le Figaro*, le 6 mai 1991.

<sup>7)</sup> JACQUES-PIERRE AMETTE, *Le Point* n°972, le 6 mars 1991.

<sup>8)</sup> ROSALIA BIVONA, *Nina Bouraoui: un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Diss., Università di Palermo 1994, S. 213.

<sup>9)</sup> HÉLÈNE CIXOUS, MICHEL FOUCAULT, *A propos de Marguerite Duras*, in: *Cahiers Renaud-Barrault*, n°89 (1975), S. 8–9.

<sup>10)</sup> In ihrer Dissertation (zit. Anm. 8) verwendet Rosalia Bivona den Begriff der „écriture“ oder „littérature migrante“ um ebendiese Unzuordenbarkeit und „Zwischenposition“ („l'entre-deux“) von Bouraouis Romanästhetik auszudrücken.

den genannten (und – auch – gewollten) Effekt einer nicht zuordenbaren Textästhetik und einer somit auch textuell verankerten ‚Ortlosigkeit‘ erreicht.

Beide Autorinnen machen eine mehr oder weniger direkte Erfahrung mit dem Kolonialismus, sei es über die Kindheit im französischen Indochina bei Marguerite Duras oder über das Klima unmittelbar nach dem Unabhängigkeitskrieg in Algerien für Nina Bouraoui. Das körperliche Erinnern<sup>11)</sup> an diese Lebensabschnitte durchfließt die Texte und schreibt sich ein in ein ambivalentes Verhältnis der Erzählfiguren zu Bildern der Gewalt einerseits und einer sensuellen Poetik der Kindheit und Jugend andererseits. Dieses Spannungsverhältnis zwischen zwei extremen Polen äußert sich in einem radikalen Zerwürfnis der Texte zwischen Gewalt und Poesie, zwischen aufbegehrender Sprache und ihrer Ernüchterung. Die wellenartige Bewegung des Ausdrucks entspricht einem Auf und Ab oder einem Hin und Her zwischen Barthes' Konzepten des „texte de jouissance“ und der „écriture blanche“<sup>12)</sup>: also zwischen einem begehrenden beziehungsweise aufbegehrenden Schreiben, das verstört und mit narrativen Normen bricht („texte de jouissance“) und einem ernüchterten und ernüchternden Schreiben, in dem Formen und Erzähltempi stagnieren („écriture blanche.“)<sup>13)</sup>

### „Écriture sauvage“ und „Langue du Corps“

Das Schreiben, das nach Duras „même pas une réflexion“ sei, wird explizit als körperlicher Akt verstanden:

[...] ça rend sauvage, l'écriture. [...] On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit.<sup>14)</sup>

Und bei Nina Bouraoui heißt es beispielweise: „je parle une langue de la sensation, une langue du corps. [...] Mon style n'est pas pensé.“<sup>15)</sup> Sie bestätigt ferner

<sup>11)</sup> Helen Vassallo spricht bezogen auf die postkoloniale SchriftstellerInnengeneration von einem „embodied memory“, welches ein Erzählen „through the body“ nach sich zieht. HELEN VASSALO, *The body besieged. The Embodiment of historical memory in Nina Bouraoui and Leïla Sebbar*, Lanham 2012.

<sup>12)</sup> Das Konzept des „texte de jouissance“ bespricht Barthes in seinem 1973 erschienenen Essai ›Le Plaisir du texte‹, das Konzept der „écriture blanche“ besonders in seinem 1953 erschienenen Essai ›Le degré zéro de la littérature‹.

<sup>13)</sup> Die „écriture blanche“ als Gegensatz zum „texte de jouissance“ wird hier als ästhetische Leere verstanden, die insbesondere Ausdruck eines „lustlosen Schreibens“ ist. Siehe hierzu auch: PIERRE BALLANS, *L'écriture blanche. Un effet du démenti pervers*, Paris 2007. In dieser Studie siedelt Ballans das Schreiben an sich zwischen „jouissance“ und „discours“ an; in der „écriture blanche“ verliert sich laut Ballans der Teil der „jouissance“ und die textuelle Erotik verschwindet hinter dem dominierenden „discours.“

<sup>14)</sup> MARGUERITE DURAS, *Ecrire*, Paris 1993, S. 24.

<sup>15)</sup> SIMONNET, *Ecrire, c'est retrouver ses fantômes* (zit. Anm. 1).

die Wechselbeziehung zwischen Begehren, Körper und Schreibakt, die sich als roter Faden durch ihr Prosawerk zieht und von den Erzählinstanzen auf einer Metaebene reflektiert wird: „l’amour et l’écriture ont la même origine charnelle, ils viennent du même brasier.“<sup>16)</sup> Das „désir“ als strukturgebendes Element bei Nina Bouraoui kristallisiert sich dabei als offener Begriff heraus: „désir“ und „écriture“ sind weder homo- noch heterosexuell, weder weiblich noch männlich, weder algerisch noch französisch (oder jeweils beides). Diese Art von kategorielosem Begehren äußert sich in einer „écriture de la peau“<sup>17)</sup> oder einer „corporeité expressive“<sup>18)</sup> der Texte und wird auch bei Marguerite Duras zur Essenz einer „écriture désirante“<sup>19)</sup>, welche im Zentrum zahlreicher wissenschaftlicher Auseinandersetzungen steht. So bezeichnen beispielsweise Bernard Alazet und Mireille Calle-Gruber Duras’ Schreiben als sexuell („elle fait la littérature comme elle fait l’amour. C’est dire qu’il n’y a pas d’écriture qui ne soit sexuelle.“<sup>20)</sup> und Cornelia-Amelia Georgescu spricht von einer „(r)écriture de l’amour.“<sup>21)</sup>

Der „texte de jouissance“, der bei Duras und Bouraoui also einem sensuellen und körperlichen Schreiben entspricht, wird bei beiden Autorinnen zu einem androgynen Befreiungsakt<sup>22)</sup>, der traditionell „männlich“ und „weiblich“ Konnotiertes vereint und somit die Trennlinien übergeht bzw. porös werden lässt.

<sup>16)</sup> Ebenda.

<sup>17)</sup> CLARA ZGOLA, *La membrane sensible ou l’écriture de la peau dans l’œuvre autofictionnelle de Nina Bouraoui, Les Enjeux (en-je) de la chair dans l’écriture autofictionnelle*, hrsg. v. ISABELLE GRELL, Louvain-la-Neuve 2016, S. 103–119.

<sup>18)</sup> LOUCIF BADREDDINE, *La météorologie du sensible chez Nina Bouraoui*, in: *Carnets, Revue électronique d’études françaises, deuxième série – 7 (= Plurilinguisme et migration dans la littérature de langue française)*, 2016, S. 6.

<sup>19)</sup> *L’écriture désirante: Marguerite Duras*, hrsg. v. ANNE-MARIE REBOUL und ESTHER SÁNCHEZ-PARDO (= coll. *Espaces littéraires*), Paris 2016.

<sup>20)</sup> BERNARD ALAZET und MIREILLE CALLE-GRUBER, *Avant-propos*, in: *Marguerite Duras I. Les récits des différences sexuelles*, hrsg. v. DENS., Paris 2008, S. 18.

<sup>21)</sup> CORINE-AMELIA GEORGESCU, *Écriture du corps – écriture du texte – la technique de la fragmentation chez Marguerite Duras, Studii și cercetari filologice. Seria limbi romanice*, décembre 2012, S. 243. Das Thema Körper und (transgressives) Begehren bei Marguerite Duras wird auch in folgenden Arbeiten behandelt:

MONIQUE PINTHON, *Marguerite Duras: une écriture à l’écoute du corps, Intercambio: Revue d’études françaises=French Studies Journal, Universidade do Porto, Faculdade de Letras*, 2009; PHILIPPE VILAIN, *Dans le séjour des corps: essai sur Marguerite Duras, Chatou* 2010. Siehe auch: MARGUERITE DURAS und LEOPOLDINA PALLOTTA DELLA TORRE, *La passion suspendue, entretiens, traduit de l’italien et annoté par René de Ceccatty*, Paris 2013 [1989].

<sup>22)</sup> Dieser kann mit Hélène Cixous’ Konzept der „anderen Bisexualität“ (*l’autre bisexualité*) kurzgeschlossen werden, welche eine „non-exclusion de la différence ni d’un sexe“ anstrebt. Sie neutralisiert oder negiert Differenzen nicht, sondern sucht deren „échange dynamisé et fructueux.“ (Geschlechtliche) Differenz wird demnach nicht als Opposition gedacht, also im Sinne einer wertenden und hierarchisierenden Bildung von (sich ausschließenden) Gegensätzen, sondern als Möglichkeit der Bereicherung und Anregung zu einem grenzüberschreitenden Austausch. Innerhalb dieses „fruchtbaren Austausches“ zwischen Unter-

Nina Bouraoui äußert sich dazu explizit in einem Interview: „je ne me sens ni homme ni femme quand j'écris. L'écriture est anonyme.“<sup>23)</sup> Nina Bouraoui beraubt die Geschlechtszugehörigkeit ihrer Signifikanz und jongliert beispielsweise – wie Marguerite Duras – zwischen männlichen und weiblichen Erzählinstanzen: ›La Maladie de la mort‹ (1982) von Duras erzählt beispielsweise die Beziehung zwischen einem homosexuellen Mann und einer heterosexuellen Frau aus der Perspektive des Mannes und in ›Le Bal des Murènes‹ (1996) von Bouraoui ist der autodiegetische Erzähler männlich.

Das Jonglieren zwischen mehreren Identitätsfragen (insbesondere freilich in kultureller und sexueller Hinsicht) sowie das Gefühl der unmöglichen Zugehörigkeit der Erzählinstanzen ist nicht nur ein negativ besetzter Konflikt, sondern wird zu einer kreativen Ressource und mündet in einen subversiven Sprachgebrauch, der auch in Zusammenhang mit einem unkonventionellen (weiblichen) Begehren steht; er soll Klassifizierungen der „écriture“ überwinden und entspricht, mit Roland Barthes gedacht, einem „usage intransitif“ der „écriture“, welcher das Sprachliche als „matière première et unique“, also das eigentlich Literarische einer „écriture tout court“ meint.<sup>24)</sup> Die Texte erscheinen unetikettiert als *Textkörper*, die sich in ihrer sprachlichen Materialität exponieren, stark machen<sup>25)</sup> – oder auch zerfallen.<sup>26)</sup> Es wird ein Ausbruch aus einer „genormten“, kategorisierenden, logos-geleiteten Sprache gesucht, nach einem „non-sens“<sup>27)</sup>, welchen Marguerite Duras in ihrem Ideal einer „écriture“ des „non-dit“ verwirklicht sieht:

Il y aurait une écriture du non-dit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egaré. Là, écrits. Et quittés aussitôt.<sup>28)</sup>

---

schieden siedelt Cixous das Schreiben an, welches in einem Zwischenraum oder einem Raum der Pluralität arbeiten und nicht wählen soll; Schreiben hieße somit „beides wollen“: „vouloir le deux, et les deux, l'ensemble de l'un et de l'autre.“ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris 2010 [1975], S. 51–52.

<sup>23)</sup> NINA BOURAOUI in einem Interview mit ANNE-LAURE GANNAC, Olivia Ruiz, Isabelle Carré et Nina Bouraoui: Comment je suis devenue une femme, dans *Psychologies magazine*, n°21 (mars 2017), S. 28.

<sup>24)</sup> ROLAND BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 142.

<sup>25)</sup> Beispielsweise durch ein steigendes Erzähltempo oder eine rhetorische Verdichtung.

<sup>26)</sup> Wie zum Beispiel die visuelle Brüchigkeit des Textes betreffend oder im Sinne einer semantischen/syntaktischen Stagnation. Beide Aspekte werden im Laufe der anschließenden Textanalysen veranschaulicht.

<sup>27)</sup> Welchen Anna Ledewina wieder mit dem Identitätsverlust einerseits und dem (weiblichen) Begehren andererseits kurzschließt: ANNA LEDEWINA, *Le non-sens comme la marque de l'écriture expérimentale de Marguerite Duras*, in: A.-M. REBOUL et E. SÁNCHEZ-PARDO, *L'Écriture désirante* (zit. Anm. 19).

<sup>28)</sup> DURAS, *Ecrire* (zit. Anm. 14), S. 31.

Diese Sätze können als kompaktes Manifest der „écriture durassienne“ verstanden werden und nähern sich dem Schreibverständnis von Nina Bouraoui als „conquête de liberté“<sup>29)</sup> und ihrer „grammaire affectueuse“<sup>30)</sup> an. Die narrativen Texte der Autorinnen leisten eine ästhetische Revolte gegen eine literarisch „etablierte“ Form des Schreibens, indem sie eine (von außen kommende) textuelle Zuordenbarkeit unmöglich machen, mit narrativen Normen und grammatikalischen Strukturen brechen und diese der Rhythmik sowie der sprachlichen Materialität der Texte unterordnen.<sup>31)</sup> Es wird eine „Gegenliteratur“ entworfen, die sich sozusagen einen „degré zéro“ der literarischen Sprache (wieder-)aneignet. Es entstehen textuelle Verwirrungen, Lücken und Kreisbewegungen, eine „désécriture“, wie Madeleine Borgomano in Bezug auf Duras‘ Texte schreibt<sup>32)</sup>, in der sich Sätze überschlagen, manchmal schneller zu sein scheinen als das schreibende Subjekt und sich in einer Art „adieu au langage“ verlieren.<sup>33)</sup>

Diese ästhetische Revolte des literarischen Textes kann mit Theorien des „weiblichen Schreibens“ kurzgeschlossen und in den Kontext von Autorinnen wie Hélène Cixous, Violette Leduc, Monique Wittig und Julia Kristeva gestellt werden. Das „(Auf-)begehren“ der Sprache, welches den Zusammenhang zwischen Körper, Begehren und Schreibakt herstellt, erinnert an das Konzept der „écriture féminine“ nach Hélène Cixous, das sie in ihrem Essai ›Le Rire de la Méduse‹ (1975) definiert. Im Gegensatz zu wiederholt unpräzisen Lektüren, die dem cixous’schen Text eine essenzialisierende Argumentation unterstellen, hebt die Autorin explizit ihr Verständnis von „weiblich“ als ein von Geschlechternormen unabhängiges Adjektiv hervor, mit dem sie ein Potential und in Bezug auf literarische Texte eine subversive Kraft bezeichnet, die mit Erzähltraditionen bricht und unabhängig vom Geschlecht des Autors, der Autorin ist.

Cixous zählt beispielsweise auch Jean Genet und Marcel Proust zu den Schriftstellern, die ein „weibliches“, also subversives, aus der bestehenden Logik

<sup>29)</sup> ANNICH COJEAN, propos recueillis d’une interview avec NINA BOURAOUI, in: *Le monde magazine*, le 22 mai 2010, S. 16.

<sup>30)</sup> Der Ausdruck wird von der Erzählerin aus *L’Âge blessé* (1998) verwendet. NINA BOURAOUI, *L’Âge blessé*, S. 89.

<sup>31)</sup> Die Beiträge des Kolloquiums Marguerite Duras, *Marges et transgressions*, das 2005 an der Universität Nancy 2 stattgefunden hat, widmen sich exklusiv den sprachlichen Brüchen und Transgressionen in Duras‘ Texten: Marguerite Duras, *Marges et transgressions*, hrsg. v. ANNE COUSSEAU u. a., Nancy 2006.

<sup>32)</sup> MADELEINE BORGOMANO, Les lectures ‘sémiotiques’ du texte durassien: un barrage contre la fascination, in: *Ecrire, réécrire. Bilan critique de l’œuvre de Marguerite Duras*, hrsg. v. BERNARD ALAZET (=L’icosathèque), Paris 2002, S. 125.

<sup>33)</sup> Bezogen auf ›L’Amant‹ spricht Marguerite Duras von einer „écriture qui court, qui est plus pressée d’attraper les choses que de les dire [...]“. MARGUERITE DURAS, entretien avec BERNARD PIVOT, *Autour de ›L’Amant‹, Marguerite Duras, Œuvres complètes III* (=Bibliothèque de la Pléiade n°596), Paris 2014, S. 1542.

ausbrechendes Schreiben vertreten. Die „écriture féminine“ sei ein „lustgeladenes“ Schreiben, das die symbolische und *logos*-geleitete Ordnung von Sprache, die traditionell patriarchal und phallogozentrisch geprägt sei, unterwandert, indem sie das (weibliche) Unausgesprochene Stimme und somit gesellschaftliche Wirklichkeit werden lässt. Diese Form des Schreibens wird in Verbindung mit dem Körper gesetzt, beide bedingen einander: „texte, mon corps“<sup>34</sup>) drückt das enge Wechselverhältnis von Text und schreibendem Körper kurzgefasst aus. Es handelt sich um einen („weiblichen“) Körper, der *sich* in den Text überträgt, sich emanzipiert und sich vom Objekt zum Subjekt emporschreibt: der sich neu aneignende Körper und sein (Auf-)begehren wird somit Ausgangspunkt einer literarischen Revolte, die mit Audre Lorde gedacht die Erotik – statt des *logos* – zur kreativen Antriebskraft werden lässt: in ›The Uses of the Erotic: the Erotic as power: (1978)‹<sup>35</sup>) wird das Erotische als außerhalb der logozentrischen Hierarchien gedacht und somit als Macht, als Möglichkeit des Ausbruchs aus denselben veranschaulicht.

Diese Konzepte können in einem weiteren Sinn dem „texte de jouissance“ nach Roland Barthes untergeordnet werden, der verunsichert und herkömmliche Kategorien sowie die Beziehung zur Sprache ins Wanken bringt. Es handelt sich jeweils um das Suchen oder Wiederfinden einer Sprache, die eine begehrende, eine aufbegehrende ist und bestehende Bedeutungen zu unterwandern beabsichtigt. Auch wenn weder Marguerite Duras noch Nina Bouraoui ihre Texte als „weiblich“ verstehen, weisen sie einen starken Zusammenhang zwischen Körper und Text auf, der in den oben genannten theoretischen Texten besprochen wird und in Zusammenhang mit einem normenbrechenden Schreiben gestellt wird. Im folgenden Teil dieses Artikels wird exemplarisch die subversive Stilistik von ›La Voyeuse interdite‹ und ›Moderato cantabile‹ analysiert sowie die rhythmische Nähe der beiden Romane untersucht.

*Auf das Leben warten: ›La Voyeuse interdite‹  
als algerische Melodie von ›Moderato cantabile‹*

Die Existenzen von Anne, Protagonistin in ›Moderato cantabile‹, und von Fikria, Protagonistin von ›La Voyeuse interdite‹, können auf folgendes ‚Bild‘ reduziert, mit folgender stilistischer Rhythmisierung<sup>36</sup>) veranschaulicht werden:

<sup>34</sup>) CIXOUS, *Le Rire de la Méduse* (zit. Anm. 22), S. 48

<sup>35</sup>) AUDRE LORDE, *The Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, *The Lesbian and Gay Studies Reader*, hrsg. v. DAVID HALPERIN u. a. New York, London 1993, S. 339–343.

<sup>36</sup>) In diesem Fall anhand parataktischer, elliptischer, repetitiver oder asyndetischer Konstruktionen.

Ein Innenraum, ein Fenster, dahinter: eine Frau. Die Frau, eingeschlossen in eine beengende Existenz. Gefangene eines aufgezwungenen Schicksals. Gefangene eines inneren und eines äußeren Exils. Der Blick, gerichtet auf die andere Seite der Scheibe. Jenseits des Gitters. Auf ein Leben, außen, an dem sie nicht teilnimmt. Langeweile, Resignation, das Warten auf ein Ereignis, auf der Straße. In der Realität, abgetrennt durch das Fenster. Das Fenster als Trennlinie zwischen Aktivität und Passivität, zwischen Leben und vergeblichem Warten, zwischen traditionell männlicher und weiblicher Sphäre.

Auch wenn der geographische und soziokulturelle Rahmen der Handlungen – das Algerien der 1970er Jahre und eine unbenannte französische Stadt zu einer nicht präzisierten Zeit – verschieden ist, ähneln sich die Texte in ihrem Rhythmus, der die äußere und innere Einengung der Protagonistinnen wiedergibt: „enfermée[s] dans un monde du silence“<sup>37)</sup>, wie Daniela Grigorescu über die Erzählerin von ›La Voyeuse interdite‹ schreibt, berühren die Befindlichkeiten von Fikria und von Anne einander in ihrer resignierten Atmosphäre, in ihren Melodien des Wartens und in einer von Tabus und Verboten geprägten Weiblichkeit. Die jeweiligen Handlungen reduzieren sich auf ein Minimum und laufen Gefahr, zugunsten eines Textlabyrinths ganz zu verschwinden. Es rücken die Klänge einer bedrückenden Luft in einem gesellschaftlichen „huis-clos“ ins Zentrum. Diese schaffen einen textuellen Hohlraum, der die soziale Ausgrenzung, die Einsamkeit und die fehlende Zugehörigkeit ausdrückt. In einem objektlosen Warten löst sich das Zeitgefühl auf, die Tage verfließen ohne Variationen und wiederholen sich in einer rhythmischen Monotonie:

Aujourd’hui: adverbe désignant le jour où on est. Définition risible quand aujourd’hui n’est pas un repère mais un simple rappel d’hier, identique à avant-hier et à demain. Le temps fuit aujourd’hui et aujourd’hui fuit le temps.<sup>38)</sup>

Das Präsens der Verben übersetzt das Gleichbleibende, das Rituelle. „Aujourd’hui“ wird seiner Bedeutung beraubt und steht für keine zeitliche Präzision mehr. Stattdessen drückt der Begriff die Stagnation der aufeinanderfolgenden Tage aus, die in zirkuläre Formen fließen: redundante Ausdrücke, das Einswerden von Paradoxa oder der Chiasmus im letzten Satz lassen das Zeitgefühl textuell verschwimmen. Sie kennzeichnen die Leere zeitlicher Unterscheidungen und die ausbleibende Bedeutungsänderung, selbst bei der Umkehr von Satzteilen. Nicht nur die Tage wiederholen sich, auch die Gedanken kreisen und reißen die Ästhetik mit in ihren zirkulären Abgrund: so scheint sich auch

<sup>37)</sup> DANIELA GRIGORESCU, *Stratégies d’endurance dans La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui, *Intercâmbio, Revue d’études françaises* (=French Studies Journal), Universidade do Porto, Faculdade de Letras 2009, S. 148.

<sup>38)</sup> NINA BOURAOUI, *La Voyeuse interdite*, Paris 1991, S. 124.

der Dialog zwischen Anne und Chauvin in ›Moderato cantabile‹ in einer Endlosschleife zu befinden. Beide Gesprächspartner tauchen in einen sprachlich resignierenden Automatismus ein, der durch die geleerten Weingläser verstärkt wird. So fasst Anne beispielsweise ihren Alltag vor Chauvin zusammen:

Quelquefois, continua Anne Desbaresdes, quand cet enfant dort, le soir je descends dans ce jardin, je m'y promène. Je vais aux grilles, je regarde le boulevard. Le soir, c'est très calme, surtout l'hiver. En été, parfois, quelques couples passent et repassent, enlacés, c'est tout. On a choisi cette maison parce qu'elle est calme, la plus calme de la ville. Il faut que je m'en aille.<sup>39)</sup>

Der wellenartige Stil manifestiert sich hier in Sätzen, die einem ungeordneten Aufkommen, einem Kommen und Gehen von wiederaufgenommenen und nicht zu Ende geführten Gedanken folgen, deren Fluss wiederum graphisch durch Beistriche unterbrochen beziehungsweise in die Länge gezogen wird. Die beschriebene Monotonie der Existenz gleicht dem reduzierten Wortfeld. Die Sprache markiert und verstärkt diese existenzielle Enge: das Adjektiv „calme“ wird drei Mal angeführt und die Paare gehen vorbei, gehen wieder vorbei („ils passent et repassent“). Text wie Existenz schaffen es nicht, aus dem kleinen Rahmen auszutreten. Die scheinbare Zufälligkeit der Sätze wird abrupt beendet: „il faut que je m'en aille“ stoppt den eben erst angesetzten Gedankenfluss. Chauvin bringt den repetitiven Verlauf von Anne's Existenz prägnant auf den Punkt: „vous allez aux grilles, puis vous les quittez, puis vous faites le tour de votre maison, puis vous revenez encore aux grilles.“<sup>40)</sup> Erneut drücken die Anaphern und die parallelen Strukturen die gleichbleibenden, unbedeutenden Tätigkeiten Annes aus. Das Repetitive wird außerdem mit einer durch Alliterationen erzeugten phonetischen Monotonie ausgedrückt, beispielsweise: „Le vendredi, oui. Je voudrais un autre verre de vin.“<sup>41)</sup>

Dieses moribunde Klima der Texte entspricht dem Tempo einer „petite musique de la mort“<sup>42)</sup>, die Fikria erwähnt und dem „modéré chantant“, das metaphorisch für die gesamte Tonalität von Duras' Roman steht: einmal mehr wird das leblose Innere mit dem lebendigen Außen kontrastiert, wobei diese Gegenüberstellung in beiden Texten mit dem Blick durch das Fenster zum Meer, das als Symbol für eine unbekannte und „männliche“ Freiheit fungiert, kulminiert. In ›Moderato cantabile‹ beschreibt Anne wiederholt die Sicht aus

<sup>39)</sup> MARGUERITE DURAS, *Moderato cantabile*, Paris 1985, S. 83.

<sup>40)</sup> Ebenda.

<sup>41)</sup> Ebenda, S. 51.

<sup>42)</sup> BOURAOUI, *La Voyeuse interdite* (zit. Anm. 38), S. 44. Für die Metaphorik der Musik im Roman siehe: MIDORI OGAWA, *Moderato cantabile et la puissance métaphorique de la musique*, *La musique dans l'écriture de Marguerite Duras*, Paris 2002.

ihrem Zimmer auf das Meer (beispielsweise: „ma chambre est au premier étage, à gauche, en regardant la mer.“<sup>43</sup>), wobei letzteres zum Sehnsuchtsort wird. Auch während der Klavierstunden ihres Sohnes beobachtet sie es aus dem Fenster und hört, wie sich sein Rauschen mit den Stimmen von Männern am Ufer vermischt: „le bruit de la mer mêlé aux voix des hommes qui arrivaient sur le quai monta jusqu’à la chambre.“<sup>44</sup>) In ›La Voyeuse interdite‹ erwähnt Fikria ebenfalls mehrmals den Blick aus ihrem dunklen, abgeschlossenen Zimmer (la chambre „close et obscure“) – „mais au bord de la mer“<sup>45</sup>), – und es heißt explizit: „la plage est interdite aux filles qui se respectent!“<sup>46</sup>) Das Meer repräsentiert die Sehnsucht nach einem Leben auf der anderen Seite („l’espoir de l’autre côté de la mer“<sup>47</sup>) und wiederum sind es Männer, denen diese Hoffnung gehört: „Ils s’en vont. Ils nous quittent. Abandon.“<sup>48</sup>)

Statt grammatikalischer Korrektheit bestimmt ein innerer Rhythmus die Strukturen. Die Worte kommen nicht kohärent aus Anne oder Fikria hervor, sie stolpern über die eigene Leere beziehungsweise, im Sinne der angeführten „écriture exilée“, über das eigene Exiliertsein. Die Sprache wirkt formresistent. Der Zusammenfall von inhaltlicher wie ästhetischer Monotonie äußert sich in einer knappen, gebrochenen Satzstruktur, in einer scheinbaren Aneinanderreihung von Worten, an deren Sinn der Text nicht glaubt. Tradition, Gewohnheit und Wiederholung setzen die Taktstriche und werden zu den eigentlichen Gestalterinnen der Texte:

La tradition est une dame vengeresse contre qui je ne peux lutter. C’est ainsi pour elles, ce sera comme ça pour les autres. Mouvement répétitif qui ne s’enquiert ni du temps, ni de mon refus et encore moins de notre jeunesse.<sup>49</sup>)

Die personifizierende Metapher der Tradition als rachsüchtiger Dame macht jeden Versuch des Ausbruchs undenkbar: für Fikria ist es wie für die unbenannten „elles“ und wie für die entsubjektivierten „autres“. Das neutrale „comme ça“ benennt die Umstände nicht, behält sie aber traditionell bei. Dieses verschwommene, aber entscheidende „comme ça“ der Tradition entspricht dem unpersönlichen „on“ in ›Moderato cantabile‹, das ‚im Dunklen‘ über soziale Normen entscheidet. „C’est dans cette maison qu’on vous a épousée il y a maintenant dix ans?“<sup>50</sup>), fragt Chauvin Anne beispielsweise. Dieses neutrale „on

<sup>43</sup>) DURAS, *Moderato cantabile* (zit. Anm. 39), S. 55.

<sup>44</sup>) Ebenda, S. 102.

<sup>45</sup>) BOURAOUI, *La Voyeuse interdite* (zit. Anm. 38), S. 81.

<sup>46</sup>) Ebenda, S. 84.

<sup>47</sup>) Ebenda, S. 118.

<sup>48</sup>) Ebenda.

<sup>49</sup>) Ebenda, S. 126.

<sup>50</sup>) DURAS, *Moderato cantabile* (zit. Anm. 39), S. 55.

sociétal“ ist wie die „dame vengeresse“ der Tradition eine unsichtbare Entscheidungsinstanz. Das Alternieren zwischen Subjekt- und Objektstatus von Anne und Fikria äußert sich weiters in einer hybriden Äußerungssituation: in ›Moderato cantabile‹ alternieren sprechendes „je“ und neutralisiertes „elle“, beide werden wiederholt durch das „on sociétal“ regelrecht verdrängt und ersetzt. Auch in ›La Voyeuse interdite‹ vermittelt ein Wechsel der Fokalisierung und Äußerungssituationen die innere Zerrissenheit von Fikria: in den ersten drei Kapiteln spricht ein sehendes „je“, das sich danach in ein – gesehenes – „elle“ verwandelt.

Das innere Unbehagen einerseits und der – vergebliche – Versuch, dagegen anzukämpfen, kontaminieren die Satzstrukturen und erzeugen einen ‚ringenden‘, kreis-[ß]-enden, Textkörper. Oft fehlen Konjunktionen, logische Verbindungen oder das Verb. Während einer Szene, in der Anne von großer Gesellschaft umgeben irritiert ist, affiziert das körperliche Unbehagen die Konstruktion der folgenden Sätze: „son corps éreinté a froid, que rien ne réchauffe“<sup>51)</sup> oder auch „les doigts le [le pétale de magnolia] froissent jusqu’à le trouver puis, interdits, s’arrêtent, se reposent sur la table, attendent, prennent une contenance, illusoire.“<sup>52)</sup> Der wiederum rhythmische (ungrammatikalische) Einsatz der Beistriche reproduziert eine ondulöse Bewegung, ein Hin und Her zwischen Atempausen und Ergänzungen, zwischen vorübergehendem Ende und Wiederaufnahme. Zusammengehöriges wird getrennt, der Satzfluss gerät dadurch ins Wanken. Die Zeichensetzung untermalt den wellenartigen Stil zwischen „texte de jouissance“ und „écriture blanche“: die „écriture blanche“ als begehrenloses Schreiben reflektiert die äußere wie innere Einengung der Protagonistinnen und verwandelt sich durch ihre stilistischen „Obsessionen“, denen wiederum ein „désir“ nach (textuellem) Ausbruch zugrunde liegt, in einen „texte de jouissance.“ Dieses Schwanken zwischen zwei Extremen, die in diesem Fall ineinandergreifen und einander gegenseitig bedingen, kommt mit Pascal Michelucci einer „écriture à excès“ gleich, die zwischen „réduction au silence et hurlement“ steht.<sup>53)</sup> Diese stilistischen Extreme werden in ›La Voyeuse interdite‹ von Fikria kommentiert, indem sie explizit von einer „architecture hystérique“ der Sätze spricht:

Je fais, je défais, je refais, je redéfais ma chambre. Tabouret à droite, lit au milieu, bureau devant fenêtre, coussins par terre, lumières éteintes, robinets ouverts, robinets fermés, porte close, rideaux tirés, sombre, clair, rectangle, rond, courbe, je m’insurge dans les formes les

<sup>51)</sup> Ebenda, S. 136.

<sup>52)</sup> Ebenda, S. 133.

<sup>53)</sup> PASCAL MICHELUCCI, La motivation des styles chez Marguerite Duras: cris et silence dans Moderato cantabile et La douleur, in: Etudes françaises, vol. 39, n°2. (2003), S. 95.

plus extraordinaires, tabouret sur lit, lit sur bureau, chaise dans lavabo et abat-jour au plafond.<sup>54)</sup>

Die Sprache scheint sich zu verselbstständigen oder aus aufgetauter Zurückhaltung hervorzubrechen. In diesem Absatz beschleunigt sich das Tempo auf syntaktischer wie semantischer Ebene durch die häufige Verwendung von anaphorischen Antonymen wie „je fais, je défais“ und durch deren repetitiven Gebrauch in Formen der Klimax „je refais, je redéfais“. Die parallelen Konstruktionen „tabouret à droit, lit au milieu, bureau devant fenêtre, coussins par terre“ beschreiben trocken und minimalistisch das Zimmer von Fikria. Die Enge und Nüchternheit des Raumes wird dadurch augenscheinlich und lässt die Protagonistin wie den Text ‚durchdrehen‘: die Anapher „robinets ouverts, robinets fermés“ mit den antonymischen Adjektiven, der Klimax zwischen „porte close“, rideaux tirés“ und „sombre“ und die Antonyme „sombre, claire“ oder „rectangle rond“ spielen mit dem Rhythmus des Satzes, der in die Länge gezogen wird. Durch die Gegensatzpaare, die das Zimmer beschreiben, löst sich die Bedeutung der Worte auf, beziehungsweise wird sie in der gegebenen Enge indifferent. Die anschließenden Parallelismen „tabouret sur lit, lit sur bureau, chaise dans lavabo et abat-jour au plafond“ weisen äußerlich eine scheinbare Regelmäßigkeit auf, die semantisch aber sofort dekonstruiert wird. Die aufeinander oder ineinander liegenden Möbelstücke drücken das Verrücktwerden von Fikria und Sprache innerhalb der vorgegebenen Begrenzungen aus. Die Worte und ihre Bedeutungen geraten durcheinander. Ein Bedürfnis, sich durch Worte frei zu bewegen, ungewöhnlich zu konstruieren und Bilder zu erzeugen, die jenseits der (äußeren) Realität stehen, wird deutlich. Das Zirkuläre und ‚(Auf-)begehrende‘ des Textkörpers entsteht durch innere Revolte gegen die eigene Situation der Erzählerinnen. Der Kampf äußert sich in einem Kampf mit der Sprache, der hier in eine textuelle Sackgasse mündet.

*Die Symbiose von Schreibakt und Begehren in und zwischen ›Appelez-moi par mon prénom‹ von Nina Bouraoui und ›Cet amour-là‹ von Yann Andréa*

Der Bezug zwischen Körper, Begehren und Schreibakt tritt in ›Appelez-moi par mon prénom‹ insbesondere in Form seiner direkten Thematisierung durch die Erzählinstanzen hervor und wird auf mehreren Ebenen als literarischer Dialog mit narrativen Texten von Marguerite Duras und Yann Andréa inszeniert. Die Bezüge, die in ›Appelez-moi par mon prénom‹ zum Paar Duras – Andréa hergestellt werden, betreffen einerseits die reale Schriftstellerin und den realen

<sup>54)</sup> BOURAOUI, La Voyeuse interdite (zit. Anm. 38), S. 65–66.

Schriftsteller, andererseits die Figuren in jenen Romanen, die Duras und Yann Andréa ihrer Beziehung gewidmet haben: bei Duras handelt es sich um die Werke ›L'Été 80‹ (1980), ›La Maladie de la Mort‹ (1982), ›Yeux bleus cheveux noirs‹ (1986) ) oder ›Yann Andréa Steiner‹ (1992) während die Gesamtheit des Œuvres von Yann Andréa wie ›M.D.‹ (1983), ›Cet amour-là‹ (1999) oder ›Ainsi‹ (2000) seine Liebesbeziehung zu Duras behandelt. Bouraouis ›Appelez-moi par mon prénom‹ interessiert sich für die Entstehung von Liebe in der Abwesenheit und im Getrenntsein von den betroffenen Körpern und ist in diesem Sinne explizit der Liebesbeziehung zwischen Marguerite Duras und Yann Andréa gewidmet:

J'étais fascinée par ce couple qui s'est aimé d'abord à travers les mots. Oui, ce fut un moment merveilleux, car j'ai compris – c'est la lectrice qui vous parle – que le rapport entre un écrivain et son lecteur pouvait être un rapport amoureux et qu'il pouvait donner lieu à une rencontre.<sup>55)</sup>

Die Liebesbeziehung zwischen Duras und Yann Andréa geht darauf zurück, dass letzterer Texte von Duras gelesen hat; analog dazu hat die fiktive Geschichte zwischen Erzählerin und P. in Bouraoui's ›Appelez-moi par mon prénom‹ in der Liebe von P. zu Texten der fiktiven Autorin ihren Ausgangspunkt. Der „literarische“ oder „textuelle“ Beginn der Liebesbeziehung von Duras und Yann Andréa inspiriert demnach die Geschichte zwischen P. und der fiktiven Autorin: „notre histoire débutait d'une absence. P. m'avait aimé en me lisant [...]“<sup>56)</sup> In ›Appelez-moi par mon prénom‹ werden Lese-, Schreib- und Liebesakt laufend miteinander in Bezug gesetzt und geradezu als Synonyme inszeniert, wodurch es im Endeffekt zu einem Spiel mit den Grenzen zwischen Leser(in), Erzähler(in), Autor(in) beziehungsweise Fiktion und Realität kommt: die Beziehung zwischen Leser(in) und Autor(in) wird als Liebesbeziehung gestaltet und bricht mit der herkömmlichen Distanz zwischen beiden Instanzen sowie zwischen Fiktionalität des Textes und Realität der lesenden Person, das heißt, innerhalb der Romandiegese findet eine Auflösung der Trennung zwischen Diegese (fiktiver Text der Erzählerin) und Realität (Lebenswelt von P.) statt. Kurzgefasst wird die Distanz zwischen Leser und Text, zwischen Erzählerin und Autorin und somit zwischen Realität und Fiktion übergangen. Die schwindende Barriere zwischen Autorperson und lesender Person erinnert an eine Passage aus Roland Barthes' ›Le plaisir du texte‹, in der er sich zugunsten einer Aufhebung von Subjekt- und Objektzuschreibungen, also von der Trennung von Autor(in) und Leser(in) äußert:

<sup>55)</sup> ALEXANDRE LAMASSON, Trois questions à Nina Bouraoui: 'un livre sur l'écriture', in: Le magazine littéraire, septembre 2008, n°478, p. 29.

<sup>56)</sup> NINA BOURAOUI, Appelez-moi par mon prénom, Paris 2008, S. 95.

Sur la scène du texte, pas de rampe: il n'y a pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur) ; il n'y a pas un sujet et un objet. Le texte périmé les attitudes grammaticales.<sup>57)</sup>

Tatsächlich verschwimmen die Ebenen in ›Appelez-moi par mon prénom‹ wie folgt: der fiktionale Text verführt die lesende Person, welche sich in die Erzählinstanz verliebt und selbst zur schreibenden Person wird. Lese- und Schreibakt, welche die Körper ersetzen beziehungsweise repräsentieren, stehen am Anfang: „nos vies s'ouvraient l'une à l'autre, sans chair, les mots prenant place des corps.“<sup>58)</sup> P. regt die Lektüre des Tagebuchs der fiktiven Schriftstellerin zum Dreh eines Films an, den er ihr überreicht. Das Begehren, das der fiktive Leser in ›Appelez-moi par mon prénom‹ dem Text und der Erzählerin beziehungsweise Autorin gegenüber entwickelt, ist Ausgangspunkt der eigenen Kreation. Der Dialog zwischen P. und der Erzählerin beginnt somit auf einer fiktionalen Ebene, indem der Film als Antwort auf das Tagebuch fungiert und eine Liebeserklärung an die Autorin jener Texte ist, über die er sich in sie verliebt hat. Die Kunst, die gleichzeitig aus Begehren entsteht, ruft dieses auch hervor und verstärkt die Liebe zwischen P. und der Erzählerin.

Der Text verführt P., erweckt sein Begehren, welches ihn zum Dreh eines Films veranlasst, der letztendlich die Erzählerin/Autorin verführt: Autor- und Leser/Zuschauerrolle verschwimmen ebenso wie die Rolle von Verführer(in) und Verführter/m. Es entsteht ein Dialog von Text und Film, zwischen verführerischem Text, verführtem Leser, der wiederum verführender Schaffender wird. In der Folge entwickelt sich eine Korrespondenz zwischen P. und der fiktiven Autorin, die um Kunst, Schreiben und Begehren kreist, wobei der Briefwechsel die gegenseitigen Gefühle nährt und wachsen lässt. Auch hier wird die lesende Figur jeweils als verführte, die schreibende als verführende dargestellt. Die Lektüre hat zunächst eine physische Wirkung auf die lesenden Personen: „ses images sur mes mots faisaient penser à ses mains sur mes épaules“<sup>59)</sup>, schreibt die Erzählerin in Bouraouis Roman und schafft eine Parallele zwischen Lektüre und Körperkontakt: „il semblait être contre ma peau qui recevait ses mots comme des baisers.“<sup>60)</sup>

Das Warten auf ein Mail von ihm vergleicht sie mit dem Warten auf einen Kuss: „j'attendais ses mails comme on attend un baiser.“<sup>61)</sup> Der Zusammenhang zwischen Text(-materialität) und Begehren beziehungsweise Sensualität schafft in einem weiteren Schritt ein (körperliches) Abhängigkeitsverhältnis zwischen

<sup>57)</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris 1973, S. 13.

<sup>58)</sup> Bouraoui, *Appelez-moi par mon prénom* (zit. Anm. 56), S. 34.

<sup>59)</sup> Ebenda, S. 54.

<sup>60)</sup> Ebenda, S. 51.

<sup>61)</sup> Ebenda, S. 105–106.

lesender und schreibender Person: „je le possédais à mon tour sachant que l'écriture avait un rapport avec la sensualité ou le manque de sensualité de son auteur.“<sup>62</sup>) Die (sensuelle) Abhängigkeit entsteht hier auf Seiten der lesenden Person. Das Teilen des Geschriebenen wird als Teilen von Intimität und Sensualität dargestellt, das Machtspiele und besitzergreifende Tendenzen („s'écrire revenait à s'appartenir l'un l'autre“)<sup>63</sup>) zwischen schreibender und lesender Person hervorruft. Nach der Lektüre des ersten Briefes von P. verfällt die Erzählerin in ein obsessives Verhalten, das den starken Einfluss des Geschriebenen und die daraus hervorgehenden heftigen Gefühle übersetzt und an das Verhalten des autodiegetischen Erzählers aus ›Cet amour-là‹ erinnert.

Bereits der Titel ›Appelez-moi par mon prénom‹ scheint auf einige der ersten Sätze aus ›Cet amour-là‹ von Yann Andréa anzuspieren: „je n'ai jamais pu la tutoyer. Parfois elle aurait aimé. Que je la tutoie, que je l'appelle par son prénom.“<sup>64</sup>) Wie P., ist der autodiegetische Erzähler Yann von ›Cet amour-là‹ Philosophiestudent. Yann liebt die Schriftstellerin in Duras, nicht aber die Frau oder den weiblichen Körper: sowohl P., als auch Yann Andréa haben eine Vorliebe für homoerotische Beziehungen, aus denen die Leidenschaft für die Autorin – als eine sich körperlich ausdrückende Leidenschaft zu ihren Texten – jeweils hervorsticht. Der autodiegetische Erzähler Yann aus ›Cet amour-là‹ bezeichnet seine Lektüre von Duras' ›Les petits chevaux de Tarquinia‹ als „coup de foudre“<sup>65</sup>), woraufhin er sich auf eine „literarische Verfolgung“ der Autorin begibt und alle Texte von ihr liest, die er sich beschaffen kann. Die erste Lektüre des Romans bezeichnet er als „première rencontre“ und „première passion.“<sup>66</sup>) Die Art, in welcher der Erzähler über die Texte von Marguerite Duras schreibt, gleicht einer Liebesbeschreibung, die Lektüre wird als persönliche Begegnung geschildert, Körper und Text fusionieren wie in Bouraouis ›Appelez-moi par mon prénom‹ oder Duras' ›Yann Andréa Steiner‹. In allen drei Fällen erhalten die Texte innerhalb der Diegese eine Körperlichkeit, die mit der Autorin verbunden wird: die Cixous'sche Maxime „texte, mon corps“<sup>67</sup>) scheint beim Wort genommen.

<sup>62</sup>) Ebenda, S. 47–48.

<sup>63</sup>) Ebenda, S. 34.

<sup>64</sup>) YANN ANDRÉA, *Cet amour-là*, Paris 1999, S. 9.

<sup>65</sup>) Ebenda, S. 10.

<sup>66</sup>) Ebenda, S. 10–11.

<sup>67</sup>) CIXOUS, *Le Rire de la Méduse* (zit. Anm. 22), S. 48

*Conclusio*

Die parallele Lektüre von ›Moderato cantabile‹ und ›La Voyeuse interdite‹ hat den Zusammenhang von „körperlichem“ und „(auf-)begehendem“ Schreiben innerhalb einer moribunden Atmosphäre exemplarisch ausgeführt. Im zweiten Beispiel wurde gezeigt, inwiefern ›Appelez-moi par mon prénom‹ diesen Bezug zwischen Körper, Begehren und Schreiben wörtlich nimmt und deren (positive) Wechselbeziehung auf mehreren Ebenen inszeniert. In und zwischen ›Appelez-moi par mon prénom‹, ›Yann Andréa Steiner‹ und ›Cet amour-là‹ entsteht regelrecht ein Liebesviereck zwischen Text, Körper, Autor(-in)/Erzähler(-in) und Leser(-in), welches als ein wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis arrangiert wird.

In diesem zweiten Beispiel ist der Bezug von Bouraouis Roman zu Duras explizit gegeben während die ‚rhythmischen‘ Parallelen zwischen ›La Voyeuse interdite‹ zu ›Moderato cantabile‹ auf keine – zumindest keine bewusste – Einflussnahme des Hypotextes auf den Hypertext verweisen. ›Appelez-moi par mon prénom‹ als Reaktion von Nina Bouraoui auf Yann Andréas ›Cet amour-là‹ beziehungsweise Marguerite Duras‘ ›Yann Andréa Steiner‹ kann – im Sinne der im Text verhandelten körperlich-textuellen Fusionen – als intertextueller Dialog „en absence des corps“ zwischen Bouraouis und Duras‘ Roman gedeutet werden. Dieser Bezug verweist auf die Poetik von Bouraoui, nach welcher das Schreiben als ein Nehmen und Geben von Begehren verhandelt wird und welche sich zugunsten einer direkten und distanzlosen Beziehung zwischen Text und Leserschaft positioniert.

