

1 Cécile Wajsbrot

Cécile Wajsbrot gehört seit vielen Jahren zu den vielseitigsten und produktivsten Autorinnen und Autoren des *extrême contemporain* in Frankreich. Durch die Übersetzung einiger ihrer Romane und Erzählungen ins Deutsche¹ hat sie auch in Deutschland eine Lesergemeinde gefunden. Gleichzeitig ist sie durch die Übersetzung deutscher Autoren ins Französische zu einer Brückenbauerin zwischen beiden Ländern geworden. Am Anfang einer Beschäftigung mit dem Erzählwerk Cécile Wajsbrots sollte ihr biographischer Hintergrund in dem Maße erhellt werden, in dem dies den Zugang zu ihren Romanen und Erzählungen erleichtert. Dasselbe gilt für ihre literaturtheoretischen, vor allem auch für ihre auf den Roman bezogenen Positionierungen, die sie in einem Essay und in Interviews dargelegt und erläutert hat. Ergänzt werden die Ausführungen durch einen Überblick über den Forschungsstand zum Erzählwerk Cécile Wajsbrots sowie durch Anmerkungen zur Rezeption ihrer Romane in Frankreich und Deutschland.

1 Zu den in dieser Arbeit behandelten bzw. erwähnten Erzähltexten liegen – in der Reihenfolge ihres Erscheinens – folgende Übersetzungen vor:

- *Mann und Frau den Mond betrachtend*, Übersetzung: Holger Fock und Sabine Müller, München, Liebeskind, 2003, (*Caspar-Friedrich-Strasse*).
- *Im Schatten der Tage*, Übersetzung: Holger Fock u. Sabine Müller, München, Liebeskind, 2004, (*Nation par Barbès*).
- *Der Verrat*, Übersetzung: Holger Fock u. Sabine Müller, München, Liebeskind, 2006, (*La Trahison*).
- *Aus der Nacht*, Übersetzung: Holger Fock und Sabine Müller, München, Liebeskind, 2008, (*Mémorial*).
- *Nocturnes. Geschichten vom Meer*, Übersetzung: Holger Fock und Sabine Müller, München, Liebeskind, 2009, (*Nocturnes*).
- *Die Köpfe der Hydra*, Übersetzung: Brigitte Große, Berlin, Matthes & Seitz, 2012, (*L'Hydre de Lerne*).
- *Éclipse*, Übersetzung: Nathalie Mälzer, Berlin, Matthes & Seitz, 2016, (*Totale Éclipse*).

1.1 Biographischer Hintergrund²

Cécile Wajsbrot wurde 1954 in Paris geboren. Ihre Mutter, deren jüdische Eltern aus Polen stammten, galt zwar als „Ausländerkind“, war aber, da sie in Paris geboren wurde, Französin. Sie überlebte den Krieg im Département Lot-et-Garonne in einem von Nonnen geleiteten Mädchenpensionat. Ihr Vater, der im Alter von 17 Jahren mit seiner Familie aus Polen nach Frankreich emigriert war, fand während der Kriegszeit Schutz in einem Versteck in der Auvergne. Der Großvater mütterlicherseits wurde im Mai 1941 von Beaune-la-Rolande in ein Lager im Loiret verbracht und im Juni 1942 von dort nach Auschwitz deportiert, wo er einige Wochen später starb.

Cécile Wajsbrot hat nach dem Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft zunächst einige Jahre als Französischlehrerin und als Rundfunkredakteurin gearbeitet, bevor sie als freie Schriftstellerin und Übersetzerin deutscher und englischer Autorinnen und Autoren und als Mitarbeiterin der Zeitschriften *Autrement*, *Les Nouvelles littéraires* und *Le Magazine littéraire* einer breiten Öffentlichkeit bekannt wurde.³ Das umfangreiche literarische Werk Cécile Wajsbrots umfasst neben den in dieser Studie vorgestellten und analysierten Romanen und Erzählungen Biographien, Essays, Dialoge und Hörspiele.

Nachdem Cécile Wajsbrot erstmals 1995 bei einer Reise nach Litauen einige Tage in Berlin verbracht hat, erlebt sie fünf Jahre später bei einem eininhalb Monate dauernden Besuch der Stadt „[...] un véritable coup de foudre“⁴, der ihr Leben verändern sollte: „J’ai aimé la ville et eu du mal à la quitter au point que j’ai trouvé la solution d’avoir *eine zweite Wohnung* à Berlin et de *pendeln zwischen Paris und Berlin* [...]“⁵. Als Stipendiatin des DAAD lebt sie von März 2007 bis März 2008 ein Jahr ununterbrochen in Berlin. Während dieser Zeit und im Jahr 2012 entsteht ein als *Berliner Ensemble*⁶ erschienenes, facettenreiches Ka-

2 Zum folgenden Abschnitt vgl. insbesondere Cécile Wajsbrot, „Euphemismus“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 178, 2006, S. 197–206, (Wajsbrot 2006); Cécile Wajsbrot: „chat“ avec Cécile Wajsbrot (2006), in: <http://www.linternaute.com/sortir/auteurs/cecile-wajsbrot-chat.shtml> (Abruf: 23.11.2012), (chat avec Cécile Wajsbrot 2006); Böhm/Zimmermann 2010, S. 7–10.

3 Im Jahre 2014 wurde C. W. der Eugen-Helmle-Übersetzerpreis verliehen. Vgl. www.sr.de/sr/home/der_sr/kommunikation/aktuell/20140625_pm_uebersetzerpreis100.html (Abruf: 22.04.2015). Im November 2016 erhielt sie den Prix de l’Académie de Berlin.

4 Elke Richter/Natascha Ueckmann, „L’irréparable et la vie quotidienne“. Entretien avec Cécile Wajsbrot“, in: Böhm/Zimmermann Hrsg.’ 2010, S. 71–78, hier: S. 71, (Richter/Ueckmann 2010).

5 Ebd.

6 Cécile Wajsbrot, *Berliner Ensemble*, Berlin, éditions la ville brûle, 2015, (Wajsbrot 2015).

leidoskop literarischer Impressionen, die „[la] réflexion [de C. W.] sur les ravages causés par l’histoire du XX^e siècle et, en particulier, sur les lieux de mémoire de la Seconde Guerre mondiale“⁷ widerspiegeln.

In einem FAZ-Gespräch mit Katharina Narbutovic erklärt Cécile Wajsbrot im April 2008 eine eindeutige Vorliebe für Berlin:

Ich fühle mich in Berlin besser als in Paris. In Berlin lässt es sich freier atmen. In Paris ist der Kulturbetrieb sehr eng, geschlossen, auch narzisstisch. Da denke ich, wenn ich in Frankreich schon außen vor stehe, dann kann ich mich auch noch weiter aus der Stadt zurückziehen.⁸

Ihr Gefühl, in Frankreich nicht in die Gesellschaft voll integriert zu sein, sondern als Außenseiterin betrachtet zu werden, erklärt sie in dem Gespräch mit Elke Richter und Natascha Ueckmann mit einer Lebenserfahrung, die der ungarische Schriftsteller Imre Kertész in seinem in deutscher Sprache unter dem Titel *Ich – ein anderer* sinngemäß folgendermaßen zum Ausdruck gebracht habe: „Es ist etwas anderes sich zu Hause heimatlos zu fühlen als in der Fremde, wo man in der Heimatlosigkeit ein Zuhause finden kann.“⁹ Cécile Wajsbrot erklärt sodann ausführlich, warum diese aphoristische Beobachtung ihr eigenes Lebensgefühl so treffend wiedergibt:

Je me suis toujours sentie un peu étrangère en France, en tout cas pas comme les Français de souche, comme on dit. Donc toujours un peu différente, étrangère alors que je suis née en France, que ma langue maternelle est le français. Si je sens une différence à Berlin, c’est normal parce que je suis vraiment étrangère, je suis réellement une Française à Berlin, une Française en Allemagne. En France, ce n’est pas normal que je ne me sente pas tout à fait française comme les autres. Il est plus confortable que la réalité coïncide avec le sentiment intérieur.¹⁰

Unter dem Einfluss der migratorischen Geschichte ihrer Familie und ihrer eigenen Biographie hat sich Cécile Wajsbrot im Laufe ihrer schriftstellerischen Entwicklung in der Auseinandersetzung mit und auf der Suche nach ihren eigenen Wurzeln, ihrer „origine“, immer wieder „zwischen den Welten“ bewegt, ohne dabei der Gefahr zu erliegen, die Perspektive ihres Schreibens auf Einzel-

7 Johannes Dahlem, „Transformation du paysage urbain et mélancolie du flâneur dans *Berliner Ensemble* de Cécile Wajsbrot“, in: Margarete Zimmermann (Hrsg.), *Après le Mur: Berlin dans la littérature francophone*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2014, S. 179–193, hier: S. 179.

8 Zitiert nach <http://www.faz.net/-gqz-x483>, (Abruf: 13.04.2015).

9 Zitiert nach Richter/Ueckmann 2010, S. 72. Vgl. auch Cécile Wajsbrot, „L’autre“, in: Wajsbrot 2015, S. 83–86, hier: S. 83.

10 In: Richter/Ueckmann 2010, S. 72.

schicksale, und sei es ihr eigenes Leben, zu fokussieren. Allerdings wurde für sie wie für viele andere Autorinnen und Autoren mit einem ähnlichen biographischen Hintergrund die eigene oder, wie in ihrem Fall, die durch den Abstand der Generationen nur noch mittelbar erlebte Erfahrung der Migration zu einem bestimmenden Movens ihrer „quête littéraire“ in sehr unterschiedlichen Lebens- und Erfahrungsräumen.¹¹

1.2 Grundpositionen Cécile Wajsbrots zur Bedeutung und Funktion des Romans

Cécile Wajsbrot hat sich mehrfach in literaturhistorisch und literaturtheoretisch argumentierender Form zur Bedeutung und Funktion der Literatur geäußert, wobei sie sich im Wesentlichen auf den Roman bezieht.¹² Schon 1999 beklagt sie, dass der klassische Begriff der „littérature“ der Vergangenheit angehöre und einer weitgehend sinnentleerten Vorstellung von „écriture“ gewichen sei.¹³ Sie versäumt nicht, ihre eigenen Vorstellungen von „littérature“ zu entwickeln. Dabei fühlt sie sich einerseits dem literaturgeschichtlichen Erbe verpflichtet, andererseits will sie sich aber auch nicht mit der Beibehaltung alter Strukturen und Erzählungen begnügen, sondern unter Berücksichtigung aller Brüche und neuer Entwicklungen Kontinuität pflegen und Eigenständigkeit leben.¹⁴

Den Vorwurf des literarischen und geschichtlichen Kontinuitätsbruchs richtet Cécile Wajsbrot an Theoretiker des *Nouveau Roman*, namentlich an Nathalie Sarraute und Alain Robbe-Grillet:

[...] Nathalie Sarraute dans *l'Ère du soupçon* et Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* édifiaient la théorie des villes nouvelles du roman, réfutant toute

11 Vgl. dazu Ette 2005. Bzgl. Cécile Wajsbrot s. insbesondere die S. 239–250.

12 Vgl. insbesondere

- *Pour la littérature*, Zulma, 1999, (Wajsbrot 1999b)
- *Le son du silence*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (RZLG), Heft 3/4, 2008, S. 241–254, (Wajsbrot 2008b)
- *Traverser les grandes eaux*, in: Böhm / Zimmermann Hrsg.' 2010, S. 47–57, (Wajsbrot 2010b).

Vgl. dazu auch Zimmermann 2010, S. 135–139.

13 Vgl. Wajsbrot 1999b, S. 7f: Je veux parler de la littérature. Le mot n'existe plus, presque plus, il n'est guère employé et on lui préfère un autre mot, écriture. [...] Lorsque l'écriture apparaît, la singularité de la littérature disparaît, autant dire son essence.

14 Vgl. Wajsbrot 2008b, S. 245: Écrire, c'est savoir hériter, savoir trouver la juste distance entre le passé et l'avenir, entre soi et les autres, entre la rupture et la continuité. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Wajsbrot 1999b, S. 41–59, und Wajsbrot 2010b, S. 53.

narration, toute présence d'un récit, de personnages, pour accepter comme seul élément fiable de la littérature, comme base unique sur laquelle elle pourrait reposer, pour n'accepter que le langage.¹⁵

Nathalie Sarraute habe „bei vollem Bewusstsein“ (en pleine conscience) die Frage gestellt, wie man nach der Katastrophe des 20. Jahrhunderts noch an die „Menschheit“ bzw. an „Menschlichkeit“ (humanité) und an die den Roman bevölkernden literarischen Figuren glauben könne. Der vor der Katastrophe die Augen verschließende Robbe-Grillet habe im Namen des „Überdrusses und der Langeweile“ (ennui) die „Tyrannei der Sinnhaftigkeit“ (la tyrannie du sens) angeprangert, sich aber nicht im Gefolge Camus' oder Becketts der Theorie des Absurden, sondern in gewisser Weise der „l'art pour l'art“-Bewegung des 19. Jahrhunderts verschrieben, mithin einer Literaturform „[...] dont l'élégance suprême serait de ne rien dire, de ne rien signifier“¹⁶.

Der Kontinuitätsbruch ist indes in einen größeren Rahmen einzuordnen. Die Schriftsteller – und die Intellektuellen – haben sich mit ihrer Haltung des „Wegsehens“, wie C. Wajsbrot 1999 feststellt, lange Zeit lediglich dem „mainstream“ der französischen Gesellschaft angeschlossen. So haben sie die Zeit von 1939 bis 1945, den Schrecken der Naziherrschaft mit der von allgemeinem Schweigen begleiteten systematischen Vernichtung der europäischen Juden, die Okkupation und Kollaboration und ihre Folgen, aber auch den Abwurf der ersten Atombombe von den 50er bis in die 70er Jahre und sogar „[...] jusqu'à aujourd'hui [...]“¹⁷ ausgeblendet und stattdessen lieber gegen den Einsatz der USA in Vietnam protestiert. Die Autorin mag von der Idee des „péché originel“, der Erbsünde und ihrer Wirkungen, geleitet worden sein, wenn sie feststellt: „Notre scène originelle, c'est Vichy, et comme toute scène originelle, elle gît dans la pénombre d'un inconscient qui ne demande qu'à oublier.“¹⁸ Die Erinnerung an den Krieg sei zwar überall – „[...] sur les plaques des immeubles, dans les rues des villes et des grandes capitales, sur le calendrier et sur les monuments aux morts, partout [...]“¹⁹ – gegenwärtig, nicht jedoch in der Literatur. Und wenn sich die zeitgenössische Literatur in Frankreich mit Vichy-hörigen faschistischen Autoren wie Céline oder Brasillach noch immer arrangiere, dann übersehe man geflissentlich die von ihnen vermittelten Inhalte, um sich an ihrem Stil zu delectieren: „[...] il faudrait écouter la musique et non les paroles.“²⁰ Mit ihrer

15 Wajsbrot 2008b, S. 243.

16 Zu den vorangegangenen Zitaten und zum Kontext vgl. Wajsbrot 2008b, S. 243.

17 Wajsbrot 1999b, S. 23. Zum Kontext vgl. ebd. S. 23 ff.

18 Ebd., S. 27.

19 Ebd., S. 25.

20 Ebd.

resignierenden Feststellung „Céline est à l’image de la France [...]“²¹ schließlich bringt Cécile Wajsbrot zum Ausdruck, dass ihrer Meinung nach die zeitgenössische Literatur Frankreichs durch eben diese Negation des Inhalts auf die Stufe der reinen „écriture“ herabgesunken ist. Hingegen stehe die Erinnerung an den Krieg in den Literaturen Zentraleuropas, von Deutschland bis Russland

[...] au cœur des romans, au cœur de la réflexion de ceux qui l’ont vécue comme de ceux qui sont nés après, dans l’ombre portée du souvenir. Oui, il est des pays dont la littérature porte la trace de tout cela, le désarroi, l’interrogation, ou le silence, tandis que chez nous, alors que ce monde s’écroule à son tour, depuis la chute du mur, l’exploration vient à peine de commencer.²²

Für Cécile Wajsbrot definiert sich der Roman – genauer: der literarische Roman (roman littéraire), den sie vom „Unterhaltungsroman“ (roman romanesque) unterscheidet – durch eine von ihr als „totalité“ bezeichnete Einheit aus Form und Inhalt: „Le roman est totalité – totalité de la forme, totalité du contenu, totalité de la forme et du contenu.[...] Le roman est totalité. C’est sa définition même.“²³ Der Totalitätsanspruch des Romans beruht für Cécile Wajsbrot jedoch keineswegs nur auf der durchaus als klassisch-traditiert zu bezeichnenden Entsprechung zwischen Form und Inhalt, sondern ebenso auf der sich ins Unendliche öffnenden inhaltlich-thematischen Vielfalt unterschiedlicher Perspektiven, die sie mit dem Hinweis auf eine Auswahl von Romanen – von *La Princesse de Clèves* bis zu *Anna Karenina* – überzeugend zu belegen vermag. Welche Anforderungen an Autorinnen und Autoren mit diesem Anspruch einhergehen, erläutert Cécile Wajsbrot in der für sie fundamental wichtigen Form einer Raummetapher, die an Klarheit nichts zu wünschen übrig lässt:

Notre installation sur les terres du roman littéraire, le parcours de ses forêts ne peut se faire que dans le temps où nous sommes ou plutôt, ne peut se faire sans s’inscrire dans le temps où nous sommes, ce qui signifie à la fois connaître ce qui nous a précédés dans l’histoire et savoir que nous écrivons maintenant. Ni avant ni après mais précisément dans le lieu et le temps où nous vivons.²⁴

Beim Prozess des Schreibens sieht Cécile Wajsbrot die Autorinnen und Autoren eines Romans folglich in eine Tradition hineingestellt, die sich einerseits auf die Vergangenheit im Ganzen, andererseits jedoch auch auf die von ihnen selbst

21 Ebd., S. 24.

22 Ebd., S. 25.

23 Wajsbrot 2008b, S. 250. Zu Bezügen der Definition auf Hegel (und vermutlich auch auf Lukács) vgl. Zimmermann 2010, S. 139.

24 Ebd., S. 250 f.

ge- und erlebte Zeit bezieht, mithin auf die jeweils aktuellen räumlich-örtlichen und zeitlichen Bedingungen, den Chronotopos. In demselben Text präzisiert Wajsbrot etwas später, dass sich die Verpflichtung gegenüber dem Erbe der Geschichte auch auf „[...] une succession de livres“ beziehe, dass sich das Schreiben gleichermaßen „[...] dans le temps biographique et le temps littéraire“ einfüge. Wohl auch unter dem Einfluss ihrer eigenen Biographie und der Geschichte ihrer Familie betrachtet sie daher das Schreiben als eine dreifache Verpflichtung: „[...] c’est aussi prendre la parole, rompre le silence, et porter témoignage“. ²⁵ In der bewussten Annahme dieses Auftrags der Literatur zur Stellungnahme und einer das Verschweigen überwindenden Zeugenschaft liegt wohl der eigentliche Grund für die Befreiung, die, wie Cécile Wajsbrot überzeugt feststellt, von der Beschäftigung mit der Vergangenheit ausgeht: „La connaissance des autres, de l’histoire [...] la connaissance de l’histoire pourrait nous libérer.“ ²⁶

Mit der Robbe-Grillet zugeschriebenen Inhaltsleere des *Nouveau Roman* vermag Cécile Wajsbrot dieses Konzept nicht in Einklang zu bringen. ²⁷ Demgegenüber verteidigt sie vehement die *Comédie humaine* Balzacs. ²⁸ Starke Sympathien hegt sie insbesondere für Marcel Proust, dessen Innovationen leider folgenlos geblieben seien, und Virginia Woolf. ²⁹ Gerne beruft sie sich auf Proust, um den Totalitätsanspruch des Romans und die ihm daraus erwachsende Aufgabe, die Zeit als vielschichtige Einheit aus Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem zu behandeln, ³⁰ hervorzuheben, hat Proust doch in seiner *Recherche* „[...] la totalité de l’iceberg, sa partie émergée et sa part immergée [...]“ ³¹ erforscht. Dass sich der Roman als literarisches Genre mit der Zeit nicht in einer verkürzten, distanzlosen, unreflektiert abbildhaften und als „écriture“ einzustufenden Art und Weise auseinandersetzen sollte, unterstreicht die Autorin mit der folgenden programmatischen Erklärung:

Le roman travaille sur le temps, travaille le temps, c’est pourquoi se déposent en lui les travers de l’époque, le risque de l’éphémère mais aussi la possibilité de les transcender en dessinant le temps [...] la possibilité de le configurer c’est-à-dire de le

25 Zitate ebd., S. 253.

26 Ebd., S. 251.

27 Vgl. Wajsbrot 1999b, S. 18.

28 Vgl. ebd., S. 21 f.

29 Vgl. ebd., S. 16: [...] la voie ouverte par Proust demeure sans suite – l’expérience, la recherche, l’exploration littéraire se situent ailleurs, dans des zones encore inconnues, aux frontières du récit et du rêve, dans des promenades, des errances au carrefour des villes et de l’inconscient [...]. Vgl. auch Wajsbrot 2008b, S. 246.

30 Vgl. Wajsbrot 2008b, S. 251: [...] le roman a affaire au temps. Au temps dans son ensemble avec ses passés, ses présents, ses futurs éventuels.

31 Ebd.

relier aux chaînes d'événements des époques passées et de le décrire non platement comme le ferait le journalisme [...] mais dans ses trois dimensions comme un objet holographique.³²

Cécile Wajsbrot ist sich sehr wohl bewusst, dass die Möglichkeiten der unmittelbar-direkten Zeitzeugenschaft aufgrund der Begrenztheit der eigenen Erfahrungen stark eingeschränkt sind. So gilt im Hinblick auf die Ereignisse der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für sie, dass sie als Angehörige der „[...] génération venue après [...]“ auf in unterschiedlichster Form vermittelte Erzählungen angewiesen ist, um sodann über eigene Fragestellungen – [...] pas au sens d'un historicisme anachronique mais au sens d'un renouvellement [...] – zu einer „[...] reconstitution de repères“³³, d. h. zu einer Kontinuität sichernden, Orientierung ermöglichenden neuen Sicht auf Vergangenes zu gelangen.

Um dem an ihn gerichteten „Totalitätsanspruch“ gerecht zu werden, muss der Roman sowohl die „Innenwelt“ – le dedans –, also das die handelnden Figuren in ihrem Denken und Fühlen Bewegende, als auch die „Außenwelt“ – le dehors –, also die durch Raum und Zeit konstituierten Bedingungen darstellen. Zu diesen beiden elementaren Faktoren gesellt sich „[...] un troisième ingrédient qu'on peut appeler mystère ou secret, une chose qui crée la tension et qui repose autant sur l'art du récit – [...] que sur la croyance en la littérature, un troisième ingrédient qui donne à l'œuvre sa troisième dimension.“³⁴ Im Bilde des Eisbergs gesprochen, ist es der unter Wasser liegende Bereich, der die dritte Dimension des Romans ausmacht:

L'exploration est infinie, et le roman [...] n'a encore découvert que la surface émergée de l'iceberg, n'a rien couvert encore de l'espace qui va du silence à la parole, de la vie à la mort, n'a rien franchi de cette distance infranchissable qui sépare Achille et la tortue.³⁵

Gewiss mag man Cécile Wajsbrot vorwerfen, dass ihre Erklärungen bzgl. des „mystère de la littérature“ recht vage bleiben.³⁶ Es ist für sie jedoch von entscheidender Bedeutung, dass es in einer durch und durch rationalisierten Zeit, in der man alle Fragen – bis in die „[...] zones obscures de la personnalité [...]“³⁷ – für erklärbar hält und den Tod nur noch als ursächlich genau zu bestimmende „Panne“ (accident de parcours) betrachtet, mit dem Roman einen poetischen

32 Ebd.

33 Ebd., S. 254.

34 Zum Zitat und Kontext vgl. Wajsbrot 1999b, S. 47 f.

35 Ebd., S. 47.

36 Bzgl. einiger konkreter Beispiele vgl. ebd., S. 45–49.

37 Ebd., S. 49. Vgl. zu diesem Abschnitt ebd., S. 48 f.

Raum für das „Geheimnisvolle“ gibt. Das „Geheimnisvolle“, in welcher Form es sich auch äußern mag, bewirkt jedoch, wie Cécile Wajsbrot andeutet, etwas als angenehm Empfundenes: Das „grelle Licht“ einer umfassenden Erklärbarkeit aller Belange des Lebens wird von der das „Geheimnisvolle“ umgebenden Dunkelheit umhüllt und eben dadurch auch erträglicher:

Peu importe la forme ou le visage que prend le mystère, les agissements de quelqu'un, une venue, une disparition, une question d'identité, ce qui compte, c'est qu'il soit là, c'est qu'un peu de ses ténèbres vienne obscurcir enfin la lumière crue.³⁸

Der Unterschied zwischen einer nur an Fakten orientierten, um Aktualität bemühten, abbildhaften „écriture“ und der aus einer zeitlichen und gedanklichen Distanz abwägenden, eine eigene Weltsicht vermittelnden und dabei um Antworten auf existentiell wichtige Fragen ringenden „littérature“ wird auch an dieser Stelle noch einmal besonders deutlich. Aufgrund der hier skizzierten Eigenschaften von „littérature“ kann Cécile Wajsbrot daher auch mit Fug und Recht von der „[...] universalité de la littérature [...]“ sprechen, insofern, um eines ihrer Beispiele zu zitieren, Tolstois *Krieg und Frieden* nicht nur in nostalgischer Erinnerung an die napoleonische Zeit lebende Russen interessieren dürfte.³⁹ Es macht den besonderen Charakter von Literatur aus, dass sich im Beispiel des Einzelfalles stets allgemein Menschliches spiegelt.

Für eine Studie über die Darstellung literarischer Suchbewegungen im Erzählwerk Cécile Wajsbrots liefern die hier zusammengefassten literaturtheoretischen und -historischen Überlegungen der Autorin verschiedene Anhaltspunkte. Dies gilt insbesondere für

- ihre These, dass der Roman eine „[...] totalité de la forme et du contenu“ darstellt
- ihre Überzeugung, dass das Schreiben eines Romans Vertrautheit einerseits mit der Geschichte und der literarischen Tradition, andererseits mit den örtlich-räumlichen und zeitlichen Rahmenbedingungen der Gegenwart (im Sinne der Entstehungszeit des Romans) voraussetzt
- ihre Forderung, dass ein „roman littéraire“ dem Anspruch eines Zeitzeugnisses gerecht zu werden habe.

38 Ebd., S. 49.

39 Vgl. ebd., S. 54.

1.3 Überblick über den Forschungsstand zum Erzählwerk Cécile Wajsbrots

Einen überaus hilfreichen und gewinnbringenden Zugang zum Erzählwerk Cécile Wajsbrots eröffnet der bereits in der Einleitung erwähnte, 2010 erschienene, von Roswitha Böhm und Margarete Zimmermann herausgegebene Sammelband *Du Silence à la voix – Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot*.⁴⁰ Einer der Vorzüge des Buches ist, dass die Herausgeberinnen in ihrem einleitenden Aufsatz⁴¹ im Sinne einer „grobe[n] Typologisierung“ (S. 9) die thematischen Schwerpunkte des Werks der Autorin vor dem Hintergrund ihrer Familiengeschichte und ihres persönlichen Werdegangs herausarbeiten und es insgesamt treffend als „literarische Suchbewegung“ bezeichnen,

die zwar durchaus an historische Dokumente und überlebende Zeitzeugen anknüpft, deren Anliegen es aber ist, den Grenzbereich zwischen dem Sagbaren und dem Ungesagten, zwischen öffentlicher Geschichte und privater Erinnerung, zwischen Gedenken und Vergessen auszuloten.⁴²

Dass neben der Beschäftigung mit historischen bzw. zeitkritischen Themen die Auseinandersetzung mit den Künsten ab *Caspar-Friedrich-Strasse* (2002) die Romane Cécile Wajsbrots beherrscht, stellen die Herausgeberinnen in einer kritischen Sichtung der bis zum damaligen Zeitpunkt erschienenen Werke dar, indem sie den Zusammenhang zwischen dem „Zyklus der Künste und ihrer Rezeption“ betonen.⁴³ Verdienstvoll ist nicht zuletzt die beigefügte Bibliographie,⁴⁴ die einen Überblick über die bis 2010 erschienenen Werke Wajsbrots (einschließlich der Hörspiele und einer Auswahl von Übersetzungen aus dem Englischen und Deutschen), Interviews, Rezensionen in der französisch- und deutschsprachigen Presse sowie über die Forschungs- und weiterführende Literatur bietet.

Ein weiterer Vorzug des Sammelbandes ist, dass im Kapitel I Cécile Wajsbrot nicht nur mit dem eigens für den Band verfassten kurzen Erzähltext *La Ville de l'oiseau*⁴⁵, sondern auch mit dem literaturtheoretischen Text *Traverser les grandes*

40 Vgl. dazu Johannes Dahlem, „Roswitha Böhm / Margarete Zimmermann (Hrsg.'), *Du silence à la voix. Studien zum Werk von Cécile Wajsbrot* (Formen der Erinnerung, 37), Göttingen: V&R unipress, 2010, 245 S.“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 122/3, 2012, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, S. 286–291, (Dahlem 2012).

41 „Cécile Wajsbrots (Œuvre innerhalb einer europäischen Gedächtniskultur“ (S. 7–28).

42 Ebd., S. 12.

43 Ebd., S. 15–21.

44 Ebd., S. 22–28.

45 In: Böhm / Zimmermann Hrsg'. 2010, S. 31–37, (Wajsbrot 2010a). Vgl. dazu B 5.

*eaux*⁴⁶ und in einem Interview zu Wort kommt, das von Elke Richter und Nata-scha Ueckmann zum Thema „*L'irréparable et la vie quotidienne*“ geführt wird.⁴⁷ Inhaltliche Schwerpunkte des an *Pour la littérature* (1999) anknüpfenden Essays *Traverser les grandes eaux* – der Titel wirkt wie ein Echo auf den *Haute Mer*-Zyklus – sind insbesondere die Auseinandersetzung der Autorin mit der Rolle der Sprache und Literaturgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des Nouveau Roman, Probleme des eigenen Schreibens und die Bedeutung literarischer Vorbilder. Ein besonderer Akzent des Interviews liegt auf der Frage der Herkunft der Autorin und der sich daraus ergebenden Konsequenzen für ihr Werk und ihre Wohnsitze in Paris und Berlin.

Zwei Themenkreise, die für das Erzählwerk Cécile Wajsbrots von besonderer Bedeutung sind, werden in den Aufsätzen der Kapitel II – (*Gegen*)*Das Schweigen schreiben* – und III – *Dialog der Künste* – multiperspektivisch beleuchtet.

In Kapitel II arbeitet zunächst Dominique Dussidour in einer subjektiv-essayistischen Form wichtige Merkmale der Romane *Nation par Barbès*, *Caspar-Friedrich-Strasse*, *Le Tour du lac* und *Mémorial* heraus und gelangt zu dem Schluss, dass „[...] c'est bien d'un temps et d'un espace à eux, et à eux seuls, non partageables, qu'ont besoin les écrivains [...] ils ont autant besoin, et même nécessité, d'un temps et d'un espace communs avec vous, avec tous“⁴⁸.

Aus einer literarhistorisch-kulturwissenschaftlichen Sicht setzen sich Katja Schubert⁴⁹ und Margarete Zimmermann⁵⁰ mit *Beaune-la-Rolande* (Schubert, Zimmermann) bzw. *Le Tour du lac*, *Mémorial*, *Conversations avec le maître* und *L'île aux musées* (Zimmermann) auseinander.

K. Schubert „[zeichnet] die interne Bewegung des Textes zwischen Beaune-la-Rolande / Auschwitz als Ursprungs- und Gründungsereignis mit mythischen Konnotationen auf der einen und als radikaler universaler Frage auf der anderen Seite [nach]“. Neben einer historischen Kontextualisierung des Textes vermittelt K. Schubert wertvolle Einblicke in die ihn prägenden „Kompositions- und Schreibverfahren“.⁵¹

Margarete Zimmermann analysiert die Opposition zwischen „[...] Erinnern und Vergessen, Reden und Schweigen“ im konkreten Rückgriff auf „[...] eine

46 Ebd., S. 47–57, (Wajsbrot 2010b). – Es handelt sich um einen am 25.06.2006 in der Bibliothèque nationale de France gehaltenen Vortrag.

47 Ebd., Richter/Ueckmann 2010, S. 71–78.

48 Ebd., Dominique Dussidour, „Passer par écrire“. Du proche et du lointain dans le travail romanesque de Cécile Wajsbrot“, S. 91–101, hier: S. 100, (Dussidour 2010).

49 Ebd., „Stimmen im Kontext – *Beaune-la-Rolande* von Cécile Wajsbrot“ S. 115–126, (Schubert 2010).

50 Zimmermann 2010.

51 Zitate Schubert 2010, S. 115.