

Şirin Dadaş (Freie Universität Berlin)

### **Vanessa Springoras *Le consentement* oder über Grenzen, Macht und Potential der Literatur im 21. Jahrhundert**

When in early 2020 Vanessa Springora's *Le consentement* was published in France, it immediately evoked a broad debate regarding the status of the author and the freedom of art. This paper discusses the book's reception and argues that the critique of literary 'censorship' is uncalled-for in regard to Gabriel Matzneff's writings, which were taken off the market due to Springora's book. The analysis shows that we have to distinguish between fact and fiction if we are going to characterize literature through transgressive qualities. It also points out that ethical claims on the literary scene are appropriate and important, considering the negative and positive impact literature can have – as *Le consentement* demonstrates. In fact, Springora's publication aims at a triple "retravail de l'éthos" (Amossy): first, it challenges Matzneff's authorial image; second, the autobiographical text rewrites the image that Matzneff created of his young lover in his books and interviews; third, in doing so, Springora's text shapes a contrasting discursive ethos which goes beyond the denouncement of being a victim. *Le consentement* unfolds its critical and creative dimensions by using different modes of representation that exhibit the constructive momentum of writing, while varying perspectives and ambivalent passages elicit reader affection and irritation.

Als Vanessa Springoras *Le consentement* im Januar 2020 erschien, hatte das Durchsickern von Informationen bereits die sogenannte "affaire Matzneff" ausgelöst. Der Klappentext deutet auf die Sprengkraft des Buches hin, sowohl im Hinblick auf den Schriftsteller Gabriel Matzneff als auch das literarische Milieu, in dem er wirkte und seine Anerkennung fand:

Séduite à l'âge de quatorze ans par un célèbre écrivain quinquagénaire, Vanessa Springora dépeint, trois décennies plus tard, l'emprise que cet homme a exercée sur elle et la trace durable de cette relation tout au long de sa vie de femme. Au-delà de son histoire intime, elle questionne dans ce récit magnifique les dérives d'une époque et la complaisance d'un milieu littéraire aveuglé par le talent et la notoriété. (Springora 2020)

Dass die Periphrase Matzneff nur indirekt benennt, eröffnet – trotz der Möglichkeit einer eindeutigen Identifizierung über außertextuelle Informationen – einen Interpretationsspielraum. Dieser erschwert das Einklagen der Verletzung von Persönlichkeitsrechten, was als kluge Strategie von Verlag und Autorin gewertet werden kann, in Anbetracht eines entgegengesetzten Vorgehens von Matzneff bei zahlreichen seiner Publikationen aber auch als programmatische Distanzierung verstanden werden darf.

*Le consentement* hat überfällige Diskussionen angestoßen. Das Buch richtet sich gegen Matzneffs Thematisierung von Beziehungen und sexuellen Begegnungen mit Minderjährigen in seinen Tagebüchern, Romanen und Essays. Es wendet sich gegen die *posture* des sexuell transgressiven Ästheten, die Matzneff ausgestellt, die ihn geschützt und wesentlich zu seiner Anerkennung als Schriftsteller im literarischen Feld beigetragen hat. Und es regt in besonderer Weise dazu an, über Grenzen der Kunst, über Literatur und Verantwortung sowie unterschiedliche Arten der Macht von Literatur nachzudenken. Der Beitrag setzt sich daher in einem ersten Schritt mit verschiedenen Reaktionen auf *Le consentement* und mit grundlegenden Positionierungen auseinander, die hierbei ausschlaggebend sind: mit der Kritik an einer (vermeintlichen) Zensur einerseits und ethischen Forderungen an den Literaturbetrieb andererseits; mit dem Argument einer der Literatur eigenen Transgressivität, das angeführt wird, wenn juristische oder verlegerische Maßnahmen als Be-

drohung der Kunstfreiheit angesehen werden, sowie mit der gewichtigen Differenz zwischen Fakt und Fiktion, die es in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen gilt (1). Sowohl die beachtlichen realweltlichen Konsequenzen von Springoras Publikation für den Autor *und* Bürger Matzneff als auch die psychischen Versehrungen der Betroffenen durch seine Bücher, auf die der Text aufmerksam macht, zeugen von der nicht zu unterschätzenden Macht von Literatur, auf die ich in einem zweiten Schritt eingehen werde. In diesem Sinne ist *Le consentement* als wirkmächtiges Plädoyer für einen verantwortungsbewussten Umgang mit Literatur zu lesen (2). Der Text macht sich hierbei einen dreifachen "retravail de l'éthos" (Amossy 2014: 24) zur Aufgabe: Er zielt erstens auf eine korrigierende Darstellung der Matzneff'schen Autorinszenierung ab; er reagiert zweitens auf das "éthos préalable" (23), das Matzneff schreibend von einer Person kreiert hat, die für eine erfolgreiche öffentliche Umdeutung selbst zur Autorin werden muss. Diese auktoriale Selbstbemächtigung ermöglicht es, mit dem autobiographischen Text ein eigenes Bild von der Protagonistin und Ich-Erzählerin zu zeichnen. Damit ist drittens auch *Le consentement* eine bestimmte Autorinnenmodellierung eingeschrieben, die in deutlichem Kontrast zum Matzneff'schen *ethos* steht, ohne sich in der Geste der ethisch-moralischen Opferklage zu erschöpfen. Denn Springoras Buch entfaltet sein kritisches Potential, wie ich im letzten Schritt zeigen werde, indem sich die Autorin einer klugen Organisation des Präsentierten bedient, die subtil andeutet, dass jede Darstellung auf Konstruktion beruht (3.1). Zugleich wird ein kreativer Anspruch sichtbar, dem der Text nicht nur mit der Strukturierung, sondern auch mit der Juxtaposition von zwei unterschiedlichen Darstellungsmodi gerecht wird: autobiographischen Schilderungen einerseits und essayistischen Ausführungen andererseits (3.2). Dieser diskursiven Differenzierung, die *Le consentement* neben anderen Eigenheiten von vorangehenden Missbrauchsdarstellungen unterscheidet (3.3), kommt eine wichtige Funktion zu: Während in den essayistisch-dokumentarischen Abschnitten eine eindeutige Haltung eingenommen wird, die gegenwärtigen ethischen Normen entspricht, findet in den autobiographischen Passagen eine Aufspaltung, Konfrontation und Mischung von zwei Perspektiven statt. Es ergeben sich Kontraste zwischen der jugendlichen Sicht des erlebenden Ich und den Analysen des erzählenden Ich, in Teilen aber auch Ambivalenzen und Widersprüche innerhalb der beiden Perspektiven, die eine spezifische Affizierung bewirken. *Le consentement* vermag es auf diese Weise, die Lesenden zu verunsichern, das Unhinterfragte punktuell infrage zu stellen und eindrücklich die hartnäckigen Selbstzweifel einer vermeintlichen 'Komplizin' vor Augen zu führen (3.4).

### **1 Von der Unantastbarkeit eines Autors und den Grenzen der Kunst**

Barthes' wirkmächtige Bestimmung des literarischen Textes als "tissu de citations" (Barthes 1994: 494), die der Autorinstanz ihre Relevanz absprach, um sie den Lesenden zuzuweisen, kommt zweifellos einem literaturanalytischen Befreiungsschlag gleich. Mit Barthes' Verabschiedung des Autors – "c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur" (492) – wurde der Text indes nicht nur in die auktorial ungebremste Polysemie, sondern zugleich auch in die Verantwortungslosigkeit entlassen: Sind Autor oder Autorin absent, können sie konsequenterweise für keinerlei Inhalt zur Rechenschaft gezogen werden. Mag diese literaturtheoretische Konsequenz in jenen Fällen keinen Bestand haben, in denen die literaturpraktische Verletzung von Urheber- oder Persönlichkeitsrechten juristische Schritte nach sich ziehen kann, so erwies sie sich in Literaturbetrieb und Literaturwissenschaft insbesondere dort als weitgehend unproblematisch, wo der Modus des Fiktionalen den Wahrheitsanspruch für das Behauptete suspendiert. Dem standen und stehen

indessen Ansätze gegenüber, die mit Wayne Booth einen *ethical criticism* einfordern – "If there is no author, how can you talk about an ethical relation with anything?" (Booth 1998: 357) – und wie Katrin Frisch und Katharina Fürholzer einen "fast sakrosankten Status" (Frisch/Fürholzer 2017: 193) von Autor:innen problematisieren.

Von solch einem Status hat der Schriftsteller Gabriel Matzneff zweifellos in besonderer Weise profitiert. 1966 veröffentlicht er seinen ersten Roman, neun weitere folgen. Daneben führt er ab 1953 ein Tagebuch, das er in insgesamt 15 Bänden sukzessive von 1976 bis 2019 publiziert; er verfasst Artikel für Zeitungen und Zeitschriften sowie Essays. Am 'berühmtesten' dürfte seine apologetische Schrift *Les moins de seize ans* von 1974 sein. Der Band setzt sich zusammen aus kurzen essayistischen Texten zur Beschreibung, (literatur-)historischen Rechtfertigung und Verteidigung von sexuellen Beziehungen zwischen Erwachsenen und 10–16-Jährigen. Diese acht Texte alternieren mit sieben "Lettres de la petite fille au vilain monsieur". In einer Fußnote zum ersten dieser 'Liebesbriefe' beteuert der Autor: "Les lettres de la petite fille m'ont été écrites par une adolescente de quinze ans. Il n'y a pas une ligne qui ne soit d'elle. G. M." (Matzneff 1974: 19) Entsprechende Vorlieben und Erfahrungen hat Matzneff sowohl in seinen Tagebüchern zum Gegenstand gemacht als auch in seinen Romanen verhandelt. Diese "actes pédophiles" werden, wie Hélène Merlin-Kajman bemerkt, "[v]oilés, au sens de leur vérité autobiographique, par la fiction dans les romans, mais ostensiblement dévoilés dans les écrits non fictionnels" (Merlin-Kajman 2020: 93). Damit unterscheidet sich der Fall Matzneff in wesentlicher Weise von einer immer lauter werdenden Kritik an der Honorierung männlicher Künstler, denen pädophile Handlungen oder Vergewaltigung vorgeworfen werden, wie Gisèle Sapiro betont: "Le cas Matzneff est différent de celui de Polanski, en ce qu'il a fait 'œuvre' du récit autosatisfait de ses exploits sexuels avec des enfants." (Sapiro 2020: 116)

Erhielt Matzneff 2013 noch den renommierten Prix Renaudot Essai für seine Essaysammlung *Séraphin, c'est la fin!*, so hat sich der Status der Unantastbarkeit des Autors mit dem Erscheinen von *Le consentement* fundamental gewandelt. Springora zeichnet mit ihrem autobiographischen Text das Psychogramm einer Vierzehnjährigen, die sich auf einen fünfzigjährigen Autor einlässt – eine Beziehung, die bis zu diesem Zeitpunkt nur Matzneff zum Gegenstand seines Schreibens gemacht hatte. *Le consentement* ist ein Verkaufserfolg, wird in mehrere Sprachen übersetzt, breit in den Medien diskutiert und hierbei v.a. als Enthüllungsbuch rezipiert: In der Kritik stehen nicht nur Matzneff und seine Texte, sondern auch ein Literaturbetrieb, der ihn hofierte, seine sexuelle Vorliebe für Minderjährige sowohl mit Blick auf den Autor wie auch dessen Publikationen akzeptierte oder bagatellierte (vgl. etwa Rousseau 2020). Matzneff erhielt neben Literaturpreisen auch staatliche Zuwendungen, die ihm infolge des durch *Le consentement* entstandenen Skandals 2020 gestrichen wurden (vgl. Bacqué 2020). Das Verlagshaus Gallimard teilte medienwirksam seine Entscheidung mit, den Verkauf von Matzneffs Roman *Ivre du vin perdu* sowie den der Tagebücher einzustellen. Drei kleinere Verlage zogen nach (vgl. Merlin-Kajman 2020: 95). Von Heuchelei sprechen diejenigen, die nicht nur den Autor, sondern auch den ihn jahrzehntelang stützenden Literaturbetrieb anklagen. Zensur rufen die anderen, die die Freiheit der Literatur bedroht sehen (vgl. Jourde 2020). Tatsächlich ist ein solcher Verkaufsstopp, den auch Merlin-Kajman als "geste de censure" bezeichnet (Merlin-Kajman 2020: 138), aber keine "umfassende, strukturell und institutionell verankerte Kontrolle, Beschränkung oder Verhinderung von zur Veröffentlichung bestimmter oder veröffentlichter Meinungsäußerung" und damit alles andere als Zensur, wenn man Nikola Roßbachs

griffiger Definition folgt (Roßbach 2018: 19). Private Verlage, die täglich aus den unterschiedlichsten Gründen die Publikation zahlloser Manuskripte oder Neuauflagen ablehnen, stellen den kommerziellen Vertrieb der Bücher eines Autors ein. Dies mag zweifellos unter dem Druck einer dominierenden öffentlichen Meinung infolge von Springoras Publikation erfolgt sein, doch solange in französischen (und im Übrigen auch in deutschen) Bibliotheken keine Zugangserschwerungen zu Matzneffs Büchern vorliegen, erweist es sich als ebenso unzutreffend wie irreführend, von 'Zensur' zu sprechen. Unberücksichtigt bleibt darüber hinaus, dass, wie Roßbach zu Recht unterstreicht, Zugangserschwerungen auf rechtsstaatlichen Maßnahmen gründen können, die genauso wenig mit Zensur gleichzusetzen sind (14). Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die Gesetzeswidrigkeit eines Textes juristisch anders bewertet, wenn der Text als literarischer klassifiziert ist (vgl. Grüttemeier 2016: 8). Dies kann, wie in Deutschland oder bspw. auch in Italien, Portugal, Spanien und Südafrika, in der Verfassung festgeschrieben sein. Ralf Grüttemeier hält aber fest, dass eine solch explizite *exceptio artis*, die es etwa in den Verfassungen von Frankreich, Belgien und den Niederlanden nicht gibt, *keine* 'signifikanten Unterschiede im juristischen Umgang mit Literatur' erzeugt (9f.). Dass der ausdrückliche Schutz der Kunstfreiheit im Grundgesetz indessen nicht andere wichtige Rechte wie etwa das Persönlichkeitsrecht aushebeln darf, war die juristische Botschaft, die 2003 am Ende des Prozesses um Maxim Billers Roman *Esra* stand, dessen Verbreitung verboten wurde.

Jean-Baptiste Amadiou zufolge werden die Gerichte mit Fällen 'überschwemmt', in denen der Schutz von Persönlichkeitsrechten gegen autofiktionale Texte in Anschlag gebracht wird (vgl. Amadiou 2019: 38). Auch Anna Arzoumanov meint:

Nombreux sont les articles de presse qui commentent les procès d'écrivains, les condamnations quasi-systématiques de l'autofiction ou décrivent les activités de la 17<sup>e</sup> chambre du Tribunal de grande instance de Paris, dite chambre de la presse.  
(Arzoumanov 2018: 31)

Fakt ist allerdings, dass das Einklagen der Verletzung von Persönlichkeitsrechten mit einem erheblichen Aufwand vonseiten der Betroffenen verbunden ist, der im Fall von Francesca Gee offenbar ihre finanziellen Möglichkeiten überstieg. Mit 15 Jahren ging sie drei Jahre eine Beziehung mit Matzneff ein, der ungefragt einige ihrer Liebesbriefe für *Les moins de seize ans* und *Ivre du vin perdu* von 1983 verwendete. *Les moins de seize ans* trägt zudem die Widmung "Pour Francesca", auf dem Folio-Cover von *Ivre du vin perdu* ist ein stilisiertes Porträt abgebildet, das unverkennbar Gees Züge nachzeichnet. Wie sie im März 2020 der *New York Times* schilderte, hatte Gee Matzneff 1992 vergeblich aufgefordert, ihre Briefe nicht abzdrukken. 2004 wollte sie gerichtlich gegen Gallimard vorgehen; sie scheiterte an den Anwaltskosten (vgl. Onishi 2020).

Bereits wenn es um das Recht auf Persönlichkeitsschutz geht, zeigt sich, dass der Differenz von Fakt und Fiktion sowie dem Spiel mit ihrer Vermischung eine zentrale Rolle bei der Auseinandersetzung mit den Grenzen der Literatur zukommt. Wenn Pierre Jourde kritisiert, dass Matzneff nicht als Literat, sondern als Bürger gerichtlich für seine pädophilen Straftaten zu verurteilen sei, wenn er sie denn begangen habe (vgl. Jourde 2020), übersieht er, wie Sapiro scharfsichtig erkennt, dass auch das Verherrlichen von Verbrechen in (faktualen) Texten als Straftat gewertet werden kann (vgl. Sapiro 2020: 123). Sapiro fordert dementsprechend eine "éthique de responsabilité de l'écrivain et des instances de production et de diffusion qui régulent le champ littéraire" – ein ethisches Verantwortungsbewusstsein, das im Fall von Matzneff gefehlt habe, obwohl "ses actes comme ses écrits constituent des infractions à la loi" (116). Damit übersieht nun aber auch Sapiro, dass man es bei

Matzneffs Taten und Schriften de facto so lange nicht mit 'Gesetzesbrüchen' zu tun hat, wie kein Gerichtsurteil über sie gefällt wurde, was bislang weder geschehen ist noch in Aussicht steht. So muss Sapiros Verantwortlichkeitsappell auf den Literaturbetrieb beschränkt bleiben, wenngleich ihre Wortwahl indirekt auch die Möglichkeit eines juristischen Verbots von Matzneffs Büchern mitreflektiert.

In der Tat tragen Verlage, Jurys, Kritiker:innen und Literaturwissenschaftler:innen eine große Verantwortung. Nicht nur Literaturpreise sind Konsekrationsmittel, auch literaturwissenschaftliche Einschätzungen können maßgebend sein. Es ist mehr als bezeichnend, wenn Sapiro die literarischen Qualitäten von Matzneffs Schriften, "qui n'ont de littéraire que la prétention", abwertet (Sapiro 2020: 116), wenn Merlin-Kajman in Bezug auf den Autor nach Erklärungen dafür sucht, dass in einer ausgesprochen theorieorientierten Zeit "une œuvre si médiocre et si peu audacieuse ou si peu expérimentale en termes d'écriture" Anerkennung finden konnte (Merlin-Kajman 2020: 105, Herv. im Orig.). Auch Roßbach schreibt in Bezug auf Billers *Esra*: "Über die geringe literarische Qualität des Romans sind sich auch die Kritiker des juristischen Verfahrens ziemlich einig" (Roßbach 2018: 114). Werturteile können einen erheblichen Einfluss darauf haben, ob ein Text als Literatur rezipiert und entsprechend klassifiziert wird. Und sie können sich auf die Rechtsprechung auswirken: In ihrem Gespräch mit dem auf Medienrecht spezialisierten Anwalt Vincent Toledano bringen David Caviglioli und Grégoire Leménager in Erfahrung, dass Richter davor zurückschrecken, einen gefeierten Roman zu sanktionieren: "Raison pour laquelle les avocats empilent les chroniques élogieuses de la presse littéraire, quand il y en a." (Caviglioli/Leménager 2013)

Aber können der Literatur überhaupt Grenzen gesetzt werden, wo das Literarische über die Eigenschaft der Transgressivität charakterisiert wird? Seit der Aufklärung, so meint Amadiou, wird der Transgression ein literarischer Wert zugesprochen. Das Konzept der Literatur als "contre-pouvoir" habe sich zur Zeit der Romantik mit dem Bild des Dichters als Prometheus verfestigt und könne sich auf Autoren wie Rabelais und Molière stützen. Im 20. Jahrhundert sei der Bereich der politischen Transgression um den der ethischen "résistance aux tabous moraux" erweitert worden. Und auch heute werde auf dem Buchmarkt häufig mit dem Argument der Transgression geworben (Amadiou 2019: 35). De facto kreiert Amadiou allerdings problematische Zusammenhänge. Philippe Roussin hat diesen gängigen "récit émancipateur" überzeugend kritisiert (Roussin 2020: 18): Die Aufklärung, die mit einer staatlichen und kirchlichen Zensur zu kämpfen hatte, wie sie im heutigen Frankreich nicht mehr existiert, wird zum Anfangspunkt einer modernen Literatur stilisiert, der auf diese Weise ein besonderer Status zugewiesen wird, um eine vermeintliche Zensur der Gegenwart anklagen zu können (17f.). Unberücksichtigt bleibt bei derlei 'Zensuralarmismus' zudem, wie ausschlaggebend der Modus eines Textes ist. Während moralische Transgression in der Fiktion längst Mainstream geworden ist, stellt sich die Frage ihrer Akzeptanz in einem faktualen Essay in anderer Weise. Man kann Richard Millets *Éloge littéraire d'Anders Breivik* – ein 'literarisches Lob' auf die Formvollendetheit von Breiviks 2011 verübtem rechtsterroristischen Massenmord, erschienen am Tag der Urteilsverkündung des Osloer Gerichts, das Breivik für den Mord an 77 Menschen zu 21 Jahren Haft mit Sicherheitsverwahrung verurteilte – zweifellos Transgressivität bescheinigen, aber handelt es sich damit um eine literarische, gegen jede Moralkritik gefeierte Transgression (dies suggerieren Wortwahl und Argumentation von Amadiou 2019: 37) oder um ein "pamphlet fasciste qui déshonore la littérature", für das die "posture de martyr, d'écrivain maudit" zum Deckmantel wird, wie Annie Ernaux in einem Beitrag für *Le Monde* schreibt (Ernaux 2012)? In diese Richtung zielt berechtigter-

weise auch Jérôme Meizoz mit seiner Suggestivfrage: "Millet ne fait-il pas, dans son 'essai' un usage stratégique de l'autonomie de la 'Littérature' pour faire passer en contrebande des jugements inséparablement esthétique [sic], éthiques et politiques?" (Meizoz 2016: 98) Nicht fiktionale Meisterwerke haben Grenzen zu befürchten, sondern Texte, die wie Millets Essay, *Les moins de seize ans* oder Matzneffs Tagebücher einen Wirklichkeitsbezug herstellen und einen Gültigkeitsanspruch erheben. Denn lange vor jeder möglichen juristischen Bewertung ihrer Inhalte muss sich ein verantwortungsvoller Literaturbetrieb, der diese Texte publiziert, bewirbt und bewertet, die Frage stellen, ob und wieso er sie überhaupt als Literatur verstanden wissen möchte.

## 2 Zwei Formen der Macht: Literatur, die verurteilt – Literatur, die verletzt

Eindrucksvoll stellt *Le consentement* die Wirkmacht, die von Literatur ausgehen kann, unter Beweis, auch wenn es sich um einen singulären Fall mit unintendierten realweltlichen Konsequenzen handeln dürfte. Denn Springoras Veröffentlichung hat nicht nur zum bereits erwähnten Publikationsstopp von Matzneffs Tagebüchern und anderen Texten des Autors geführt, sondern auch zur Einleitung von Vorermittlungen gegen Matzneff durch die französische Staatsanwaltschaft wegen Verdachts auf Vergewaltigung Minderjähriger. Springoras Buch wird derart zum gerichtlichen Dokument, zur "quasi-plainte", ohne dass die Autorin selbst Anklage erhoben hat, wie Merlin-Kajman treffend feststellt (Merlin-Kajman 2020: 94). Sie sieht dies ebenso kritisch wie die Entscheidungen der Verlage:

Ce geste de censure induit en effet un contresens sur son projet littéraire [le projet de Springora]. Il achève d'organiser sa réception, d'enfermer la lecture du *Consentement* dans le seul scénario '#MeToo'. Il lui retire sa littérarité au profit de sa littéralité. Restreignant la portée du récit en le concentrant sur la question vériste et judiciaire du passé, le geste de censure empêche de l'écouter là où il devrait, selon moi, être écouté : dans sa transitionnalité. (138)

Wird mit dieser Einschätzung der Schritte der Staatsanwaltschaft einerseits sowie von Verlagen andererseits nicht deren doch eher eingeschränkte Macht auf die vielfältigen Rezeptionsweisen der Leser:innen des Buches überschätzt? Und suggeriert in einem Zirkelschluss Merlin-Kajmans unnötig zugespitztes Schlussplädoyer nicht, was es kritisiert: dass *Le consentement* nur eine (richtige) Lesart erlaube? Ich möchte dem entgegenhalten, dass Springoras faktualer Text in vieler Hinsicht durchaus wörtlich genommen werden darf, seine diskursive Gestaltung dies in Teilen auch dezidiert herausfordert, dass *Le consentement* aber zugleich vielschichtiger angelegt ist (s.u. Abschnitt 3).

Wie unterschiedlich die Rezeption eines Textes ausfallen kann, macht Springora selbst unmittelbar zum Gegenstand, wenn sie in *Le consentement* eine spezifische Wirkung in den Blick rückt – die verletzende Macht von Literatur auf ein betroffenes Individuum:

Entre mes seize et vingt-cinq ans, paraissent successivement en librairie, à un rythme qui ne me laisse aucun répit, un roman de G. dont je suis censée être l'héroïne; puis le tome de son journal qui couvre la période de notre rencontre, comportant certaines de mes lettres écrites à l'âge de quatorze ans; avec deux ans d'écart, la version poche de ce même livre; un recueil de lettres de rupture, dont la mienne; sans compter les articles de journaux ou les interviews télévisées dans lesquels il se gargarise de mon prénom. Plus tard, suivra encore un autre tome de ses carnets noirs revenant de façon obsessionnelle sur notre séparation. (Springora 2020: 167f.)

Die Länge der Auflistung, verbunden mit dem expliziten Verzicht auf deren Vollständigkeit, vermittelt einen Eindruck von der Überwältigung und dem Fremdeinwirken auf die junge Frau. Dass die Titel der angesprochenen Bände nicht genannt

werden, gibt den zentralen Unterschied der Rezeptionssituationen zu erkennen: Für diejenige, die sich in den Werken wiedererkennt, bedarf es keiner Benennungen, sie verbieten sich sogar aus Gründen des Selbstschutzes; die Leser:innen hingegen müssen und können recherchieren, um die Verknüpfungen herzustellen, um die es hier geht. In eingängigen Bildern wird diese Differenz im Folgenden verdeutlicht:

Chacune de ces parutions, quel que soit le contexte dans lequel je les découvre (il se trouve toujours une personne bien intentionnée pour me le faire savoir), confine au harcèlement. Pour le reste du monde, c'est un battement d'ailes de papillon sur un lac paisible, pour moi c'est un tremblement de terre, des secousses invisibles qui renversent toutes les fondations, une lame de couteau planté dans une blessure jamais cicatrisée, cent pas en arrière dans les progrès que je crois avoir faits dans la vie. (168)

Die Verhältnisse werden umgekehrt: Steht die betroffene Leserin allein der Vielheit des Leseublikums von Matzneffs Schriften gegenüber, so sind es hier ihre Empfindungen, die metaphorisch verbildlicht zahlenmäßig überwiegen. Den Auswirkungen dieser Texte auf eine konkrete Person wird damit ein Gewicht zuerkannt, das sie im Umgang mit Matzneffs Publikationen bis dahin nicht hatten und das auch allererst eingefordert werden muss:

À cette époque, personne ne me dit que je pourrais porter plainte, attaquer son éditeur, qu'il n'a pas le droit de publier mes lettres sans mon consentement, ni d'étaler la vie sexuelle d'une mineure au moment des faits, rendu reconnaissable, outre par son prénom et l'initiale de son nom, par mille autres petits détails. (170)

Springoras Buch legt derart nahe, dass nicht alles im Namen der Kunstfreiheit geduldet werden muss. Möglichkeiten des juristischen Eingreifens werden aber ausschließlich mit Blick auf Persönlichkeitsrechte benannt. An keiner Stelle spricht sich die Autorin für ein Verbot von Matzneffs Texten aufgrund einer straftatsverherrlichenden Ausrichtung aus. Die Verantwortung sieht sie, die inzwischen selbst Verlegerin ist, beim Verlag. So schließt *Le consentement* mit einem "Post-scriptum", einem "Avertissement au lecteur", das einen konkreten Vorschlag für einen verantwortungsvollen Umgang mit Matzneffs Schriften unterbreitet: ein paratextueller Hinweis, mit dem der Literatur Freiheiten zugestanden, aber mit einer Aufklärung über gesetzeswidriges Handeln verbunden werden. Unberücksichtigt bleibt mit diesem Vorschlag indessen, dass Literatur insbesondere dann, wenn sie nicht über Texteigenschaften wie Fiktionalität und/oder eine ausgeprägte Literarizität verfügt, auch das sein kann, was "die maßgeblichen Kulturvertreter als zur Literatur gehörig erkennen" (Culler 2002: 36), was mithin wesentlich von der definitorischen Macht von Verlagen abhängt.

### 3 Das kritische Potential der Literatur

"Das Buch hat ein Erdbeben in der französischen Literaturszene ausgelöst", so Sabine Wachs kurz nach Erscheinen von *Le consentement* im Deutschlandfunk. "Springora beschreibt mehr als einen Pädophilie-Skandal. Sie hat die Mitwisserschaft und stillschweigende Billigung einer ganzen Szene, eines ganzen Milieus enthüllt" (Wachs 2020). Doch wie bildet der Text sein kritisches Potential aus? Die folgende Analyse unterschiedlicher diskursiver Strategien, der vergleichende Blick auf die 'Tradition' von Missbrauchsdarstellungen sowie die genauere Untersuchung von Perspektivierungen und Ambivalenzen, die *Le consentement* auszeichnen, wird verdeutlichen, dass dies mit einem bestimmten "éthos discursif" (Amossy 2010: 20) zusammenhängt, das der Text entwickelt und das einen komplexen literarischen Anspruch erkennen lässt.

### 3.1 Ein Leben in Kapiteln

In seiner Anlage gibt *Le consentement* grundsätzlich eine unmissverständliche Stoßrichtung vor: Römisch eins "L'enfant", römisch zwei "La proie", römisch drei "L'emprise" und römisch vier "La déprise" vermitteln ausgehend von der Schilderung positiver, insbesondere aber schmerzlicher Kindheitserfahrungen die 'Erbeutung' der vierzehnjährigen V. durch G., dessen manipulativen Einfluss und schließlich die Versuche der Loslösung aus dem missbräuchlichen Verhältnis. Der Titel des fünften Abschnitts, "L'empreinte", verweist auf die traumatischen Spuren, die sowohl die Beziehung als auch Matzneffs literarische Bemächtigungen bei der jungen Frau hinterlassen haben. Der letzte Abschnitt "Écrire" ist der selbstreflexiven Darstellung der Befreiung durch das eigene Schreiben sowie den damit verbundenen Ängsten gewidmet.

Merlin-Kajman hat in Bezug auf den Text von einer Art "roman d'apprentissage autobiographique" gesprochen (Merlin-Kajman 2020: 135). Allerdings signalisieren keinerlei paratextuelle Hinweise eine solche Lektüre als autobiographischen Roman. Nichts lässt darauf schließen, dass hier "gezielt fiktive und autobiographisch-faktische Elemente" zum Einsatz kommen, dass es unter dem "Deckmantel der Fiktion" ein "autobiographisches Substrat" zu entdecken gilt, so die Bestimmung, die Christina Schaefer unter Bezug auf Serge Doubrovsky für den autobiographischen Roman veranschlagt (Schaefer 2008: 308). Vielmehr wird durch die Verwendung der Initiale V. eine Identität von Autorin, Ich-Erzählerin und Protagonistin nahegelegt, wie sie Philippe Lejeune als Marker eines "pacte autobiographique" zwischen Produktions- und Rezeptionsseite ansetzt (vgl. Lejeune 1975: 14). Dies erfährt durch den Klappentext eine paratextuelle Bestätigung. Wir haben es folglich mit einem autobiographischen Text zu tun, für den die Autorin im Übrigen auch den Prix Jean-Jacques Rousseau de l'autobiographie erhalten hat (vgl. Verdrager 2021: 91). Anders als die Autofiktion oszilliert *Le consentement* an keiner Stelle demonstrativ zwischen Fiktionalität und Faktualität (vgl. Schaefer 2008: 308). Selbstredend können sich in einer Autobiographie fiktive Elemente finden, wie sich bereits an Rousseaus *Confessions* beobachten lässt. Doch werden im Unterschied zu einem autobiographischen Roman oder einer Autofiktion "die fiktiven Elemente [...] vom dominanten faktualen Diskurs überformt bzw. von ihm für seine Zwecke dienstbar gemacht" (306, Herv. im Orig.), so dass der Text insgesamt als faktualer einzustufen ist. Dessen ungeachtet darf nicht vergessen werden, "dass auch Fakten das Ergebnis kognitiver Selektion und Reorganisation von Erfahrung oder (auch sprachlicher) Formung, kurz: eines Konstruktionsprozesses sind" (302). Dies gilt auch für autobiographische Darstellungen.

Im Fall von *Le consentement* zeigt sich die formende Strukturierung des Präsentierten sehr deutlich in den fein aufeinander abgestimmten Abschnittstiteln. Die knappen Überschriften verweisen auf Stationen, die einen Zusammenhang insinuierten ('das Kind' – 'die Beute'), teilweise morphologisch verknüpft sind ("emprise" – "déprise"; "emprise" – "empreinte"). Mit ihrer Nummerierung legen sie nicht nur eine chronologische Organisation des Textes nahe, die auch weitgehend gegeben ist, sondern suggerieren eine unausgesprochen bleibende kausale Verkettung. In fünf von sechs Fällen handelt es sich hierbei um Substantive, denen ein bestimmter Artikel vorangestellt ist. Sie alle weisen in ihrer Semantik einen Bezug zum zentralen Gegenstand des Textes auf: In den meisten Fällen benennen sie das Ich ("L'enfant", "La proie") oder Handlungen, die an dieses Ich geknüpft sind ("emprise", "déprise"). Der Rückgriff auf Gegenstandswörter und den bestimmten Artikel vermittelt hierbei einerseits den Eindruck, das Ich werde aus einer gewissen Distanz heraus beobachtet, andererseits scheinen die geschilderten Erfahrungen



dergestalt verallgemeinerbar auch für andere 'Kinder' zu stehen, die zur sexuellen 'Jagdbeute' werden. Ziel ist es hierbei offenkundig nicht, im Goethe'schen Sinne "das eigene, individuelle Leben zum 'Menschenleben' [zu] stilisier[en]" (Lehmann 2007: 171), sondern die Verantwortung auf sich zu nehmen, die Bedeutung eines Einzelfalles, der zwar personenbezogen ist, aber aufgrund der Serialität von Matzneffs manipulativem Handeln nicht singular sein dürfte, in sehr subtiler Weise auszuweiten, ohne offen Repräsentativität für das Erfahrene zu beanspruchen. Damit umgeht Springora das "paradox of representativeness", das autobiographischen Darstellungen von Traumata eignet (Gilmore 2001: 8), entgeht dem Widerspruch, den Sigrid Weigel für eine Literatur der Betroffenheit darin ausmacht, "daß der Anspruch unverwechselbarer Subjektivität mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit eigentlich unverträglich ist" (Weigel 1987: 100).

Der letzte Abschnitt markiert einen Wendepunkt: Mit "Écrire" ist die Darstellung in der Erzählgegenwart angekommen. Im Unterschied zu den vorangehenden Substantiven hat man es nun mit einem Verb zu tun, das im Infinitiv den Schreibakt benennt, auf dem der autobiographische Text gründet, und zugleich ein Handeln ausstellt. Springoras 'Gegendiskurs' erscheint hierbei als einziger Ausweg, um Matzneffs literarischer Machtausübung zu entgehen, ihn mit 'seinen eigenen Waffen zu schlagen', wie bereits der Prolog ankündigt: "[...] la solution se présente enfin, là, sous mes yeux, comme une évidence: prendre le chasseur à son propre piège, l'enfermer dans un livre." (Springora 2020: 10)

Jede Form der korrigierenden Selbstdarstellung ist, wie Ruth Amossy betont, ein Überwinden von Passivität, zumeist gegen soziale Widerstände: "Qu'il s'agisse d'un stéréotype social ou d'une réputation personnelle, le retravail de l'image antécédente permet de dépasser un certain immobilisme, qui est aussi une pesanteur sociale." (Amossy 2010: 89) Da es im Fall von Springora nicht um jenes zumeist habitualisierte "face-work" geht, das sich mit Erving Goffman für alltägliche soziale Interaktionen ansetzen lässt (vgl. Goffman 2003), sondern um eine öffentliche Reaktion auf mehrere öffentliche Aktionen im Medium Buch, erweist es sich als konsequent und effektiv, das Umschreiben eines *ethos*, das in Matzneffs Fremddarstellungen vorgeprägt wurde, im selben Medium vorzunehmen. Mit dieser literarischen Rückaneignung kann Springoras "retravail de l'*éthos*" (Amossy 2014: 24) zudem auf Autor und Autorin ausgedehnt werden. *Le consentement* negiert Matzneffs *posture* des die Normen bürgerlicher Sexualmoral übertretenden Ästheten und stellt dem ein auktoriales *ethos* entgegen, das sich performativ mit der Lektüre des Textes entfaltet. Wichtige Facetten dieses *ethos* sind der genannte Anspruch der kreativen Formung und ein Bewusstsein für die Konstruiertheit jeder Darstellung, die in der Gestaltung des Textes erkennbar werden.

### 3.2 Autobiographische Lebensdarstellung und dokumentarischer Essay

Beide Facetten manifestieren sich nicht nur in der Gliederung von *Le consentement*, sondern auch im Rückgriff auf zwei unterschiedliche Darstellungsmodi:

1) Zu weiten Teilen wird der Fokus auf das Ich gerichtet. Es werden Momente und Stationen des eigenen Lebens geschildert, was als ebenso typisch für einen autobiographischen Text gewertet werden darf wie die Beschreibung persönlicher Erlebnisse und Gefühlszustände. Dass der Text hierbei eine unübersehbare Selektion im Hinblick auf das 'Lebensmaterial' vornimmt und mithin ostentativ jeglichen Vollständigkeitsanspruch verweigert, dürfte angesichts der ansatzweise im 19. Jahrhundert, verstärkt dann im 20. Jahrhundert ausgeprägten "Tendenz [der Autobiographik] zum bewußt Fragmentarischen" (Lehmann 2007: 171, vgl. auch Schwalm 2007: 58) und der damit einhergehenden Leseerwartungen gegenüber der

Gattung kaum überraschen. *Le consentement* integriert hierbei von Anfang an Aussagen mit allgemeinem Gültigkeitsanspruch: "Les pères sont pour leurs filles des remparts. Le mien n'est qu'un courant d'air." (Springora 2020: 13) Eine generalisierende Aussage über Vater-Tochter-Beziehungen wird der Thematisierung der spezifischen Familienverhältnisse vorangestellt und derart von der Sprechinstanz als Norm etabliert, vor deren Folie sich die individuelle Familienkonstellation bereits auf den ersten Seiten als problematische Normabweichung darstellt. Entsprechendes lässt sich in umgekehrter Reihenfolge auch bei der Charakterisierung der sechsjährigen Protagonistin beobachten: "Je suis une petite fille studieuse, bonne élève, obéissante et sage, vaguement mélancolique, comme le sont souvent les enfants de parents divorcés." (19) Der autobiographische Text verbindet erinnernde und analytische Darstellung. Mit ihr gehen unverkennbare kausale Festschreibungen, aber auch implizite Assoziationen einher. So bildet das brave Scheidungskind, von dem in diesem Zusammenhang die Rede ist, den Gegenpol zum kapriziösen "enfant gâté" (15), als das der Vater bezeichnet wird, um die Verantwortung für das konfliktuelle Verhältnis der Eltern bei ihm und seinem von Eifersucht, Wahn und Aggressivität geprägten Verhalten zu verorten. Der dominante Einsatz des Präsensstempus in diesen Passagen suggeriert, dass die Erfahrungen, die das erlebende Ich in der Vergangenheit gemacht hat, auf die Gegenwart des erzählenden Ich fortwirken. Zudem wird durch die Präsensverwendung die Distanz zum Geschilderten für das Lesepublikum minimiert, wie dies auch durch die Aufzählung von mit dem Vater verknüpften, für die autobiographische Darstellung indes weitgehend nutzlosen Details erfolgen kann, die einen "effet de réel" kreieren (vgl. Barthes 1968 und zu einer entsprechenden Distanzminimierung Genette 2007: 167): "je me souviens d'une senteur de vétiver qui embaume la salle de bains au petit matin, d'objets masculins posés çà et là, une cravate, un bracelet-montre, une chemise, un briquet Dupont [...]" (Springora 2020: 13)

2) Neben der autobiographischen Subjektkonzentration finden sich mehrere Abschnitte, die einen dokumentarischen Duktus aufweisen. Zuweilen handelt es sich um eine Art sozialhistorische Studie des intellektuellen Milieus im Frankreich der 1970er Jahre, zuweilen um die Auseinandersetzung mit Schriften von Matzneff und ihrer Rezeption. Mit der entsprechenden Fokussierung bestimmter Aspekte und punktueller Ereignisse eignen diesen Ausführungen ein essayistischer Charakter. In einem wesentlichen Punkt unterscheidet er sich von dem zuvor besprochenen Darstellungsmodus, wie folgendes Zitat veranschaulicht:

En 1977, une lettre ouverte en faveur de la dépénalisation des relations sexuelles entre mineurs et adultes, intitulée 'À propos d'un procès', est publiée dans *Le Monde*, signée et soutenue par d'éminents intellectuels, psychanalystes et philosophes de renom, écrivains au sommet de leur gloire, de gauche pour la plupart. On y trouve entre autres les noms de Roland Barthes, Gilles Deleuze, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, André Glucksmann, Louis Aragon... (63)

Es geht nun offenkundig nicht mehr um die individuelle Lebensgeschichte, sondern um historische Fakten. Auf einen für den autobiographischen Modus zentralen Ich-Bezug wird verzichtet. Unabhängig von dem Umstand, dass selbstredend eine strategische Auswahl und Anordnung der vermittelten Informationen getroffen wurde, geht mit diesem Verzicht auf das deiktische Markieren von Subjektivität ein verstärkter Eindruck von Objektivität einher. Zudem weitet sich der Bezugsrahmen: Die referentialisierbaren Namen verweisen auf eine Zeitung und intellektuelle Persönlichkeiten, die einem Großteil des Lesepublikums bekannt sein dürften. Anders als der persönliche Fall, um den es in den autobiographischen Passagen geht, schlie-

ßen die essayistischen Abschnitte somit an einen allgemeineren, breiteren Erfahrungs- und Kenntnishorizont an.

Das auffällige Nebeneinander unterschiedlicher Darstellungsmodalitäten dient nicht der Hinterfragung des faktualen Status des Textes. Ein Oszillieren zwischen Autobiographie und Fiktion ist nicht gegeben. Die essayistisch-dokumentarischen Passagen entwerfen ein soziales Umfeld, einen "air du temps" (65) mit dem expliziten Zweck, die fehlende Verhinderung der Beziehung von V. und G. zu erklären (vgl. die Rahmung der Passage: 62 u. 65 oder auch 111) und den kritischen Stimmen, die sich in der Vergangenheit gegen Matzneff gewandt haben, Gehör zu verschaffen (191; 109–111). Ungeachtet dieses funktionalen Zusammenhangs zwischen autobiographischen und essayistischen Passagen unterscheiden sie sich überdeutlich in ihrer diskursiven Erscheinung, so dass sie – wie die Kapiteltitel und Gliederung – ein konstruktives Eingreifen der Textproduzentin offenlegen. Damit ist auch der demonstrativen Juxtaposition unterschiedlicher Darstellungsweisen ein poetologischer Ansatz eingeschrieben, der ein wichtiges Potential der Literatur im Ausschöpfen verschiedener Formen von Sprachlichkeit erkennt und der nicht zu verstecken sucht, dass Schreiben Konstruktion ist. Zudem spiegelt der *discours* auf diese Weise, was immer wieder Gegenstand der *histoire*-Ebene ist: die aneignende Konstruktion von V. in Tagebüchern und Romanen von G. Anders als Matzneff reflektiert Springora hierbei auch die Perspektivgebundenheit des eigenen Schreibens: "elle [la mère de V.] m'écrit: Ne change rien. C'est ton histoire." (201)

### 3.3 Wie über Missbrauch schreiben...

"La politique passe désormais par l'empathie, et la littérature, par le témoignage." (Merlin-Kajman 2020: 116f.) Entsprechende Verallgemeinerungen können zweifellos auf Moden oder dominante Tendenzen aufmerksam machen, als vorschnelle Pauschalisierung mit kritischem Unterton sind sie angesichts der unüberschaubaren Masse und Vielfalt der Literaturproduktion des 21. Jahrhunderts allerdings unzutreffend. Zudem stellt sich mit Blick auf *Le consentement* die Frage, ob und wenn ja wie der Text als Zeuginnen- und/oder Erfahrungsbericht überhaupt funktioniert. Welche Eigenheiten weist Springoras Darstellung einer Missbrauchserfahrung auf? Wie bereits der Titel ankündigt, rückt *Le consentement* keine mehr oder weniger umfassende Lebensdarstellung, sondern ein bestimmtes autobiographisches Erlebnis in den Mittelpunkt: die Beziehung von V. und G. Die Sprechinstanz ist somit als Subjekt dieser Erfahrung zugleich Zeugin des Erlebten, das de facto erst aufgrund der Bekanntheit von Matzneff, seines öffentlichen und v.a. schriftlichen Ausstellens dieser Beziehung und insbesondere aufgrund der Frage ihrer juristischen Einschätzung einer 'Bezeugung' bedarf. In diesem Sinne lassen sich schriftliche Darstellungen erfahrenen Unrechts zugleich als Erfahrungs- und Zeugenbericht lesen, die autobiographische Schilderung glücklicher Erfahrungen nicht. Allgemeine Aspekte, die Barbara Havercroft angesetzt hat im "caractère éthique du genre", in der "capacité du témoin de parler pour d'autres victimes" sowie im Abzielen auf die "empathie du lecteur" und die "transmission d'un message édifiant pour avertir le public, pour l'éduquer" (Havercroft 2014: § 16), ließen sich für *Le consentement* in Teilen zwar durchaus veranschlagen. Da aber die Zeugenaussage im juristischen Kontext als "déposition faite par une personne, le plus souvent sous la foi du serment, pour éclairer la justice" (siehe "témoignage" im TLFi) einen festen Platz hat, läuft der Begriff "témoignage" im literarischen Kontext Gefahr, einen Text als "récit factuel, sans qualités esthétiques" (Havercroft 2014: § 19) auszuweisen und derart abzuwerten.

Die deutschsprachige Forschung der 1980er und 1990er Jahre hat sich vereinzelt mit zeitgenössischer "Bekenntnis- und Erfahrungsliteratur" von Frauen befasst (Kiper 1994: 167). Diese hat Weigel in Teilen wie folgt problematisiert:

Es sind Texte, die meist auf literarische Gestaltung verzichten und eigene Erlebnisse der Schreibenden dokumentieren, die offenbar ein hohes Maß an Identifikation anbieten [...]. Sie sind leicht konsumierbar und dazu angetan, eigene Gefühle und Überlegungen der Leserinnen zu bestätigen, nicht in Frage zu stellen. Problematisch ist vor allem die Unmittelbarkeit, mit der hier persönliche Erlebnisse ohne Umschweife zu Literatur werden. Der Verzicht auf sprachlich-literarische Bearbeitung des Erlebten impliziert vielfach den Verzicht auf Reflexionsarbeit. (Weigel 1987: 108, hier zit. nach Kiper 1994: 167)

Es muss betont werden, dass sich Weigel nicht auf autobiographische Schilderungen von Missbrauch bezieht. Entsprechendes ist auch für Renate Wiggershaus' Überblick festzustellen (vgl. Wiggershaus 1985). Tatsächlich handelt es sich um eine ausgesprochen junge und wenig verbreitete Tradition. Wie Hanna Kiper für den deutschsprachigen Raum ermittelt hat, finden sich erst "[s]eit Mitte der achtziger Jahre [...] autobiographische Texte von Frauen, die über sexuellen Mißbrauch berichten" (Kiper 1994: 167). In Frankreich ist 1986 mit *Le viol du silence* von Eva Thomas der erste französische Text erschienen, mit dem ein Opfer von Inzest seine Erfahrungen öffentlich bezeugt (vgl. Verdrager 2021: 91). Insofern ermöglicht eine entsprechende Erfahrungsliteratur in den 1980er Jahren allererst, eine neue Sicht zu vermitteln: "Mißbrauchserfahrungen von Mädchen und Frauen kennenzulernen, sie ernst zu nehmen, um eine Kritik an zerstörerischen Verhaltensweisen und Sichtweisen zu führen und weibliche Ansprüche zu begründen." (Kiper 1994: 169)

Der Fall liegt zehn Jahre später zweifellos anders. 1999 publiziert Christine Angot mit *L'inceste* einen Text, in dem laut Havercroft eine "écriture de l'évitement" die "dimension esthétique du texte d'Angot" begründet (Havercroft 2014: § 22 u. 23). Francesca Forcolin verortet diese in einer "écriture ambiguë qui se contredit et s'annule", um der Autorin einen ausgeprägten "désir d'indigner le lecteur" zuzuschreiben (Forcolin 2011: 51). Konsumierbarkeit und dokumentarische Naivität können *L'inceste* sicherlich nicht vorgeworfen werden. Insofern die Lesenden im Zweifel über den Status des Textes gelassen werden, unterscheidet sich *L'inceste* auch von einem eindeutig fiktionalen Roman wie *La porte du fond* (1988) der MLF-Aktivistin Christiane Rochefort, der Kindesmissbrauch zum Gegenstand der Narration macht und hierbei – im Unterschied zu Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955) oder Alberto Moravias *L'attenzione* (1965) – nicht nur ansatzweise die Perspektive der Tochter miteinspielen lässt, sondern diese dezidiert fokussiert (vgl. Kiper 1994: 63–70).

Bei Rochefort reflektiert die Ich-Erzählerin hierbei explizit die Problematik einer sprachlichen Erfassung der Erfahrungen (64). Bereits in *Le viol du silence* heißt es: "Il n'existe pas de mots pour dire ça." (Thomas 1986: 48) In verstärkter Weise wird dann in *L'inceste* auf eine pronominal ausweichende Benennung des Inzests als "ça" und narrative Aussparungen zurückgegriffen (vgl. hierzu Havercroft 2014: § 21). Wie Leigh Gilmore generell mit Blick auf die Darstellung traumatischer Erfahrungen und damit einhergehende theoretische, praktische und juristische Erwartungen aufgezeigt hat, hat man es mit einem Dilemma zu tun: Auf der einen Seite besteht nahezu Konsens darüber, "that language fails in the face of trauma, and that trauma mocks language and confronts it with its insufficiency" (Gilmore 2001: 6). Auf der anderen Seite könne ein Trauma nur bezeugt werden, wenn es benannt werde: "Language is asserted as that which can realize trauma even as it is theorized as that which fails in the face of trauma." (7)

### 3.4 Le consentement?

Ein solches Dilemma oder die Problematisierung einer sprachlichen Vermittlung der gemachten Erfahrungen ist nicht Gegenstand von *Le consentement*. Man könnte dies als Rückschritt gegenüber Rochefort und Angot werten, wenn jenes 'Scheitern der Sprache' im 21. Jahrhundert nicht längst zum Gemeinplatz geworden wäre, der nicht mehr notwendig einer Explizierung bedarf. Festzuhalten ist auch, dass das (inzestuöse) Verhältnis von Vater und Tochter, um das es in den Texten von Thomas, Rochefort und Angot geht, bei Springora deutlich verschoben erscheint. Der leibliche Vater wird in der autobiographischen Darstellung, wie bereits angedeutet, zwar zum Problem. Doch kein sexuelles Vergehen an der Tochter, sondern sein väterliches Desinteresse steht im Vordergrund, auf das die Anfälligkeit der verlassenen Tochter für Aufmerksamkeiten und Schmeicheleien älterer Männer, insbesondere von G. zurückgeführt wird (vgl. Springora 2020: 40, 77). In dieser Konstellation scheint G. mit der Akzeptanz der Beziehung durch die alleinerziehende Mutter in die 'Leerstelle' des inzestuösen Vaters zu treten: "À table, tous les trois, autour d'un gigot-haricots verts, on dirait presque une gentille petite famille, papa-maman enfin réunis, avec moi, au milieu, [...]" (66). Zugleich unterscheidet sich dieses Verhältnis grundlegend von dem Missbrauch der Protagonistin durch den Vater, wie er in *La porte du fond* behandelt wird, eben aufgrund der räumlichen Situation und Abhängigkeiten innerhalb der Kleinfamilie – "the deep cover offered to the father in the name of paternal rights and privacy" (Gilmore 2001: 52).

Die Besonderheit von Springoras Darstellung einer Missbrauchserfahrung liegt demgegenüber im Fokussieren und Reflektieren der Frage des Einverständnisses: Ist die Einwilligung einer Vierzehnjährigen in eine sexuelle Beziehung mit einem mehr als dreimal so alten, erfolgreichen Autor eine Einwilligung? Dieser Frage sucht die Autorin des autobiographischen Textes – neben dem angedeuteten Beleuchten eines auch gesellschaftlichen und mütterlichen Einverständnisses – mit dem beständigen Wechseln, teils auch Überblenden der Fokalisierung auf das erlebende Ich der Vergangenheit und das erzählende Ich der erwachsenen Frau nachzugehen.

Betrachtet man die Beschreibung der ersten Begegnung von V. und G. bei einem Abendessen, zu dem Freunde der Mutter der Dreizehnjährigen einladen, so werden beide Perspektiven erkennbar:

À table, il est assis à un angle de quarante-cinq degrés. Une prestance évidente. Bel homme, d'un âge indéterminé, malgré une calvitie complète, soigneusement entretenue et qui lui donne un air de bonze. Son regard ne cesse d'*épier* le moindre de mes gestes et quand j'ose enfin me tourner vers lui, il me sourit, *de ce sourire que je confonds dès le premier instant avec un sourire paternel*, parce que c'est un sourire d'homme et que de père, je n'en ai plus. (Springora 2020: 40, m. Herv.)

Die Beschreibung des Unbekannten beginnt aus der Sicht des erlebenden Ich: Die Jugendliche nimmt einen imposanten, schönen Mann wahr, dessen Kahlheit mit der Erscheinung eines buddhistischen Mönches, nicht mit einem bestimmten Alter in Verbindung gebracht wird. Sie spürt seine beobachtenden Blicke, sie zögert, ihn anzuschauen, blickt dann aber in ein Lächeln, das – wie das erzählende Ich abschließend kommentiert – jenes väterliche Lächeln kompensiert, das dem vaterlos aufwachsenden Mädchen fehlt. Bereits das Verb "épier" ist doppeldeutig: Es benennt ein insistierendes, aufmerksames Beobachten, stellt als Synonym von "guetter" aber zugleich einen Konnex zum Kapiteltitle "La proie" her, so dass die Perspektiven des jugendlichen und des erwachsenen Ich ineinandergreifen. Hierbei steht nicht die kritische Analyse des Vergangenen im Vordergrund, sondern die

unmittelbare Faszination, welche die Aufmerksamkeit des Mannes bei der Dreizehnjährigen auslöst: "c'est toujours sur moi que s'attarde son regard, amusé, intrigant. Jamais aucun homme ne m'a regardée de cette façon" (40), oder: "je sens à tout instant le regard de G., assis à l'autre bout de la pièce, me caresser la joue", oder: "La présence de cet homme est cosmique." (41) Die Wahrnehmung des erlebenden Ich erfährt indessen sogleich eine subtile Färbung, wenn sich die Gefahr dieser Faszination, dieser Verzauberung ("envoûtement", 41), in einer Wortwahl andeutet, die auf das Jagen anspielt: "Quelque chose de magnétique circule entre nous. Son bras contre le mien, ses yeux posés sur moi, et ce sourire *carassier* de *grand fauve* blond. Toute parole est superflue." (42, m. Herv.)

Dieses Oszillieren zwischen zwei Perspektiven, die zum Teil auch amalgamiert werden, dient dazu, einen Spagat zu bewältigen: darzustellen, wie sich die Jugendliche in den deutlich älteren Mann verliebt, zugleich aber ihre jugendliche Einwilligung in diese Beziehung aus der Perspektive der Erwachsenen infrage zu stellen. Hierbei werden Manipulationen, spezifische Umstände und sein Schriftstellerstatus als Faktoren geltend gemacht. G. schreibt V. Briefe voller Komplimente. Dass er Schriftsteller ist, schmeichelt der literaturaffinen Tochter einer Verlegerin in besonderer Weise (44). Er siezt sie, behandelt sie wie eine Ebenbürtige, bis auch sie schüchtern auf seine vielen Briefe antwortet:

Dès que j'ai mordu à l'hameçon, G. ne perd pas une minute. Il me guette dans la rue, quadrille mon quartier, cherche à provoquer une rencontre impromptue, qui ne tarde pas à se produire. Nous échangeons quelques mots, et je repars transie d'amour. (45f.)

Erneut zeigt sich das wertende Eingreifen des erzählenden Ich in der Metaphorik der Jagdbeute. Sie veranschaulicht die Funktionsweise der Manipulation als ein Handeln aus Eigennutz, das schwerwiegende Konsequenzen für das manipulierte Objekt haben kann. Zudem muss die Manipulation dergestalt nicht explizit als solche benannt, sondern kann als gegeben vorausgesetzt werden. Auch hier wird aber die metaphorische 'Analyse' a posteriori mit der Wahrnehmung der Jugendlichen zusammengeführt, wenn die Gefühle des erlebenden Ich als 'Liebe' ausgewiesen werden.

Indem *Le consentement* die unbedarfte Sicht der Jugendlichen mit der gereiften Sicht der Erwachsenen paart, konfrontiert der Text die Lesenden unablässig mit der Frage der Einwilligung, ohne sie immer klar zu beantworten. Dies wird auch deutlich, wenn man die Schilderung des ersten gemeinsamen Treffens von G. und V. genauer betrachtet. Es ist von einem "sentiment de commettre une immense transgression" (46) die Rede, von der Unsicherheit und dem Zögern der überrumpelten Vierzehnjährigen, als G. sie zu sich nach Hause einlädt, von ihrer Angst ("je n'en menais pas large"), als sie mit ihm die Treppen zu seiner Wohnung hinaufsteigt. Aber auch ihr Vertrauen und ihre daraus resultierende Untätigkeit werden aus der Sicht des erlebenden Ich beschrieben:

Je pourrais tout aussi bien me lever et partir. G. ne me fait pas peur. Il ne me forcerait jamais à rester contre mon gré, j'en suis certaine. Je pressens un inéluctable glissement de situation et pour autant, je ne me lève pas, ne parle pas. G. se déplace comme en rêve, je ne le vois pas s'approcher et soudain il est là, assis tout près de moi, ses bras enlaçant mes épaules qui tremblent. (49)

Die Situation entgleitet der Protagonistin, die im Folgenden nicht mehr untätig bleibt: Sie hält sein Gesicht mit den Händen, als er sie küsst, zieht ihren Pullover aus, ohne dass G. sie dazu auffordern muss. Der Gedanke "Deux adolescents timides flirtant à l'arrière d'une voiture" (49) lässt ihre Unsicherheiten normal erscheinen und auch das Gefühl einer noch nie dagewesenen Freude – "une joie inédite" (50) –, die sie auf ihrem Weg nach Hause verspürt, vermittelt den Eindruck

einer jugendlichen Einwilligung. Diese Momente kontrastieren allerdings mit der eingangs geschilderten unbestimmten Angst. Innerhalb der Perspektive des erlebenden Ich ergeben sich Widersprüche, wenn es heißt: "je suis paralysée, incapable du moindre geste" (49f.). Und tatsächlich gehen alle Initiativen von G. aus, sowohl der Vorschlag und die Entscheidung, einen privaten Ort aufzusuchen, als auch die körperliche Annäherung. Das Reagieren der Jugendlichen entspricht lediglich dem derart vorgegebenen Erwartungshorizont: "Il m'embrasse longuement, me caresse les épaules et glisse sa main sous mon pull, sans jamais me demander de le retirer, ce que je finis pourtant par faire." (49) Auf diese Weise deutet der Text an, dass sich die Vorstellungen und Bedürfnisse des Erwachsenen und der Jugendlichen grundlegend unterscheiden. Wie Merlin-Kajman in Erinnerung ruft (Merlin-Kajman 2020: 122f.), hat erstmals der Psychoanalytiker Sándor Ferenczi diesen Abstand mit Blick auf inzestuösen Kindesmissbrauch benannt:

Ein Erwachsener und ein Kind lieben einander; das Kind hat die spielerische Phantasie, mit dem Erwachsenen die Mutterrolle zu spielen. Dieses Spiel mag auch erotische Formen annehmen, bleibt aber nach wie vor auf dem Zärtlichkeitsniveau. Nicht so bei pathologisch veranlagten Erwachsenen, besonders wenn sie durch sonstiges Unglück oder durch den Genuß betäubender Mittel in ihrem Gleichgewicht und ihrer Selbstkontrolle gestört sind. Sie verwechseln die Spielereien der Kinder mit den Wünschen einer sexuell reifen Person oder lassen sich, ohne Rücksicht auf die Folgen, zu Sexualakten hinreißen. (Ferenczi 1967: 260f.)

Dies führt laut Ferenczi zu einer "Introjektion des Angreifers" durch das Opfer:

Die Kinder fühlen sich körperlich und moralisch hilflos, ihre Persönlichkeit ist noch zu wenig konsolidiert, um auch nur in Gedanken protestieren zu können, die überwältigende Kraft und Autorität des Erwachsenen macht sie stumm, ja beraubt sie oft der Sinne. *Doch dieselbe Angst, wenn sie einen Höhepunkt erreicht, zwingt sie automatisch, sich dem Willen des Angreifers unterzuordnen, jede seiner Wunschregungen zu erraten und zu befolgen, sich selbst ganz vergessend, sich mit dem Angreifer vollauf zu identifizieren.* (261, Herv. im Orig.)

Eine Reaktion, die fälschlich als kindliche Einwilligung verstanden werden könnte, ist, wie Ferenczi betont, alles andere als das. Die Diskrepanz zwischen den Bedürfnissen einer Jugendlichen und eines Erwachsenen mag zweifellos geringer ausfallen. Dies wird in *Le consentement* auch offen thematisiert, wenn V., von der Mutter mit dem Vorwurf konfrontiert, sie lasse sich auf einen Pädophilen ein, entgegnet: "c'est n'importe quoi, je n'ai pas huit ans!" (Springora 2020: 52) Mit einem präpubertären Kind kann sie sich nicht identifizieren – eine Differenz, die Matzneff in *Les moins de seize ans* wohlgemerkt einebnet. Dass aber auch die Vierzehn- und der Fünfzigjährige über unterschiedliche Erfahrungen und insbesondere Erwartungen verfügen, deutet sich bei der Schilderung des zweiten Treffens von V. und G. an:

Quelques minutes plus tard, je suis étendue sur son lit et cela n'a absolument rien à voir avec quoi que ce soit de connu. Ce n'est plus le corps imberbe et frêle de Julien contre le mien, sa peau veloutée adolescent, l'odeur âcre de sa transpiration. C'est un corps d'homme. Puissant et rugueux, fraîchement lavé et parfumé. (53)

Aus der Perspektive des erlebenden Ich wird der Kontrast zwischen der körperlichen Annäherung mit einem Gleichaltrigen und mit G. unterstrichen. Aufschlussreich ist die Verknüpfung der Zeitangabe und des *participe passé* zu Beginn der Passage: Sie legen subtil die Schnelligkeit gezielter Handlungen des Gastgeber und die Passivität der ahnungslosen Besucherin nahe, die sich wenige Minuten nach ihrer Ankunft bereits in seinem Bett wiederfindet. Eine "Introjektion des Angreifers", wie sie Ferenczi beim Kindesmissbrauch als eine typische Reaktion ausweist, lässt sich für die Beschreibung des ersten scheiternden Geschlechtsverkehrs zwar

nicht ansetzen – anders als etwa in *Le viol du silence* (vgl. Thomas 1986: 46f.). Doch es wird deutlich, dass die Jugendliche die vermeintlich eigenen 'Träume' nach jenen ihres älteren Liebhabers ausrichtet, stehen sie doch in deutlichem Gegensatz zur körperlichen Verweigerung und Angst des erlebenden Ich, die mittels erlebter Rede in Frageform thematisiert wird:

Mes cuisses se serrent dans un mouvement réflexe incontrôlable. Je hurle de douleur avant même qu'il m'ait touchée. Pourtant, je ne rêve que d'une chose. Dans un mélange de sentiments bravaches et fleur bleue, j'ai déjà acquiescé intimement à cet horizon inéluctable : G. sera mon premier amant. Et si je suis allongée sur son lit, c'est bien pour cette raison. Alors pourquoi mon corps s'y refuse-t-il ? Pourquoi cette peur irrépressible ? (Springora 2020: 54f.)

Wie subtil sich diese Hinterfragung des Einverständnisses in Springoras Text zunächst ausnimmt, wird auch an der Beschreibung des Ausgangs dieses ersten Treffens deutlich. Diesen hatte V. nicht vorgesehen, wie der Vorschlag von G. – "on peut faire autrement" (55) – signalisiert. Dass er die folgende "sodomie" genauestens vorbereitet, wird vom erzählenden Ich zunächst distanziert kommentiert, dann rückt das erlebende Ich in den Blick – es ist nichts als Körper:

G. me retourne sur le matelas, se met à lécher la moindre parcelle de mon corps, de haut en bas : nuque, épaules, dos, reins, fesses. Quelque chose comme *ma présence au monde s'efface*. Et tandis que sa langue vorace s'insinue en moi, *mon esprit s'envole*. (55, m. Herv.)

Wie sind die Sätze, die die Wahrnehmung des erlebenden Ich zum Ausdruck bringen, zu verstehen? Ihre irdische Präsenz tritt zurück, verschwindet, stirbt dahin? Ihr Geist fliegt davon? Geht es im übertragenen Sinne um eine mentale Flucht aus körperlichen Zumutungen oder um die Beschreibung eines Höhepunktes? Der Text bleibt im Andeuten von zwei konträren Zuständen ambivalent – eine Ambivalenz, die Merlin-Kajman überzeugend als Zusammenführung von Lustempfinden und altersbedingter Traumatisierung deutet:

Contre ce qui a fait l'une des certitudes les plus ancrées de l'après-Mai 68, ce passage dit que la jouissance sexuelle n'est pas toujours heureuse, ou que son bonheur peut être traumatique si son intensité déborde les capacités psychiques à l'accueillir, ce qui, concernant l'adolescent, est inhérent à son *âge* encore pris dans la langue de la tendresse malgré les sollicitations intérieures et extérieurs dont il est la proie, malgré le déferlement soudain du langage de l'érotisme de la sexualité adulte : ceci doit être *tamisé* – notamment par la responsabilité d'une parole adulte qui, elle, ne confondrait rien. (Merlin-Kajman 2020: 130, Herv. im Orig.)

Indem Springoras Text diese Mehrdeutigkeit zulässt, müssen sich die Lesenden in unmittelbarer Weise mit der Position auseinandersetzen, die Matzneff und andere Intellektuelle in den 1970er Jahren zur Verteidigung von Sex mit Minderjährigen vertreten haben, wie sie auch in *Le consentement* referiert wird: "Une fille de quatorze ans a le droit et la liberté d'aimer qui elle veut" (Springora 2020: 61), lehrt G. seiner jungen Geliebten. Und zur Erklärung der Zustimmung ihrer Mutter, die der neuen Beziehung zunächst mit Ablehnung gegenübersteht, wird auf ein kulturelles Umfeld verwiesen, das die sexuelle Befreiung der 1968er auch auf die Befreiung der Sexualität der Jugend im Namen der "libre jouissance de *tous* les corps" (64, Herv. im Orig.) bezog. In diesen essayistisch-dokumentarischen Abschnitten von *Le consentement* ist eine sehr klare Haltung erkennbar: Es sind nicht nur "des positions qui semblent aujourd'hui si choquantes" (64), sondern es ist abwertend von einer "dérive", einem "aveuglement" die Rede (65). Diese Textstellen benennen mithin, was in den autobiographischen Passagen mit der Fokussierung des erlebenden Ich in Teilen offen oder ambivalent bleibt. Auch wenn immer wieder Distanzierungen des erzählenden Ich integriert werden, sich die Perspektiven mischen,



konfrontiert der Text die Lesenden beständig mit der gefühlten Liebe der Vierzehnjährigen: "Je suis amoureuse, me sens aimée, comme jamais auparavant. Et cela suffit à gommer toute aspérité, à suspendre tout jugement sur notre relation" (56), heißt es im Anschluss an den ersten Verkehr mit G. Ihre Reaktion auf die anfängliche Entrüstung der Mutter entfaltet in der erlebten Rede das Pathos eines aufmüpfigen Teenagers:

Comment peut-elle me priver de cet amour, le premier, le dernier, l'unique ? Elle s'imagine peut-être qu'après m'avoir enlevé mon père (car bien sûr, maintenant tout est sa faute), je la laisserai faire une seconde fois ? Jamais je n'accepterai d'être séparée de lui. Plutôt mourir. (52)

Nach dem Ende der Beziehung macht V. der Mutter zwar Vorhaltungen, sie nicht ausreichend geschützt zu haben. Dass sie mehrmals der Schule verwiesen wurde, hätte ihr als Erziehungsberechtigter zu denken geben müssen (156). Doch sieht sie sich mit dem eigenen Einverständnis konfrontiert: "Elle me répond que mon ressentiment est injuste, qu'elle n'a fait que respecter mes désirs" (156). Erst in den dokumentarischen Passagen wird in eindeutiger Weise Stellung bezogen: "L'abus sexuel [...] se présente de façon insidieuse et détournée, sans qu'on en ait clairement conscience." (163) Und: "Malgré toute la bonne volonté du monde, un adulte reste un adulte. Et son désir un piège dans lequel il ne peut qu'enfermer l'adolescent." Und: "Ce qui caractérise les prédateurs sexuels en général, et les pédocriminels, en particulier, c'est bien le déni de la gravité de leurs actes." (164) Diese Assertionen mit Allgemeingültigkeitsanspruch stellen eine Eindeutigkeit her, welche in der Darstellung der ungleichen Beziehung häufig nicht gegeben ist und das aus einem entscheidenden Grund. Es geht darum, die Lesenden den zentralen Konflikt des Ich nachempfinden zu lassen: "*comment admettre qu'on a été abusé, quand on ne peut nier avoir été consentant ?* Quand, en l'occurrence, on a ressenti du désir pour cet adulte qui s'est empressé d'en profiter ?" (163, Herv. im Orig.) Der autobiographische Erfahrungsbericht zielt – auch mit der inkludierenden Wendung 'on' – auf eine unangenehm verunsichernde Affizierung der Lesenden ab, jenseits der unmissverständlichen Antworten, welche die essayistisch-dokumentarischen Passagen liefern und die sich in distanzierenden Kommentaren des erzählenden Ich andeuten. Diese Art der Affizierung unterscheidet sich deutlich von der Wirkung, die von Fragen ausgeht, wie sie auch in *Le viol du silence* gestellt werden:

Qu'est-ce qui fait qu'une fille ne peut hurler face à son père ? Hurler même si elle réveille tous ses frères et sœurs ? Hurler ou se sauver seule dans la nuit noire, rester dehors toute la nuit plutôt que de sentir le poids du père sur son ventre. Elle aurait dû s'enfuir, elle n'a pas pu. Elle ne savait rien de ce qu'il allait lui faire. Elle ne voulait rien savoir de ces choses sales. Elle hurlait 'non' à l'intérieur. (Thomas 1986: 46)

Mit dem anaphorischen Aufgreifen von 'hurler' wird das, was zunächst als Frage formuliert wird, in eine verspätete Anweisung überführt. Doch auch wenn sich die Fünfzehnjährige nicht hörbar gegen den Vater wehrt, vermittelt ihr 'inneres Nein' den Lesenden eine klare Ablehnungshaltung. Etwas anders liegt der Fall bei Rochefort. Neben dem gewaltvollen Missbrauch, den die Protagonistin in *La porte du fond* durch ihren Vater erfährt, wird eine Beziehung thematisiert, die die Vierzehnjährige ohne ersichtlichen Zwang mit ihrem Onkel eingeht. Auch hier stellt sie sich aus der Perspektive der Jugendlichen als Liebe dar (vgl. Rochefort 1988: 183). Damit kommt auch bei Rochefort ein ambivalentes Wort zum Einsatz – ein Wort, das wie kein anderes von einer 'Sprachverwirrung' (im Sinne von Ferenczi) zwischen Jugendlichen und Erwachsenen zeugen kann, wie sie auch für *Le consentement* anzusetzen ist. In *La porte du fond* wird die Differenz zwischen Begehlichkeiten auf der einen Seite und elementaren Bedürfnissen auf der anderen

indes sogleich durch eine Ellipse und eine Negationswiederholung markiert: "Il ne me veut plus si je ne. Du coup je n'ai plus rien du tout dans ma vie" (191). Der romantischen Vorstellung einer exzeptionellen Transgression – einer Ausnahme-liebe – wird auf diese Weise das Fundament entzogen. Bei Springora bleibt sie als Was-wäre-wenn-Szenario hingegen präsent:

[P]eut-être aurait-elle [l'histoire de V. et G.] été unique et infiniment romanesque, si j'avais eu la certitude d'être la première et la dernière, si j'avais été, en somme, dans sa vie sentimentale, une *exception*. Comment ne pas lui pardonner, alors sa transgression ? L'amour n'a pas d'âge, ce n'est pas la question. (Springora 2020: 129f., Herv. im Orig.)

Damit ergeben sich nun auch Widersprüche innerhalb der Perspektive des erzählenden Ich; dessen Analyse aus der gereiften Distanz entfernt sich von den Klarstellungen in den essayistischen Passagen (164). Während die Diskrepanzen innerhalb der Fokalisierung des erlebenden Ich berechtigte Zweifel an der Sicht der Jugendlichen sähen, die durch eingestreute Kommentare und Deutungen des erzählenden Ich bestärkt werden, fallen mit der punktuellen Inkonsistenz der Äußerungen des erzählenden Ich "éthos *dit* (ce que le locuteur dit sur lui-même) et éthos *montré* (ce que montre sa manière d'énoncer)" (Maingueneau 2014: 34, Herv. im Orig.) auseinander. Dies führt keineswegs zu einer Relativierung der Positionierung zum erfahrenen Missbrauch, auch wenn sie mit der Vorstellung einer exzeptionellen Liebe nicht vereinbar ist. Das *ethos*, das sich in der Widersprüchlichkeit zeigt, vermittelt vielmehr einen erschütternden Eindruck davon, wie tückisch die 'Sprachverwirrung' ist und wie schwer sich ein darauf gründendes Selbstmisstrauen – "de se sentir complice de *cet amour* qu'on a forcément ressenti" (203, m. Herv.) – überwinden lässt.

## Bibliographie

- Amadiou, Jean-Baptiste (2019): "Introduction. L'immoralité littéraire et ses juges: problèmes et perspectives", in: Amadiou, Jean-Baptiste / Darmon, Jean-Charles / Desan, Philippe (Hg.): *L'immoralité littéraire et ses juges*. Paris: Hermann, 7–39.
- Amossy, Ruth (2010): *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Amossy, Ruth (2014): "L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires", in: *Langage et société* 149.3, 13–30.
- Arzoumanov, Anna (2018): "Le style comme bouclier juridique: l'argument du style dans les procès de fiction", in: *Romanic Review* 109, 31–52.
- Bacqué, Raphaëlle (2020): "L'écrivain Gabriel Matzneff touchait une aide publique, qui va être supprimée", in: *Le Monde*, 03.01.2020. [[https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/01/03/l-ecrivain-gabriel-matzneff-touchait-une-aide-publique-qui-va-etre-supprimee\\_6024704\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/01/03/l-ecrivain-gabriel-matzneff-touchait-une-aide-publique-qui-va-etre-supprimee_6024704_3224.html), 02.02.2022]
- Barthes, Roland (1968): "L'effet de réel", in: *Communications* 11, 84–89.
- Barthes, Roland (1994): "La mort de l'auteur", in: Ders., *Œuvres complètes*, hg. v. Éric Marty, Bd. 2, Paris: Seuil, 491–495.

- Booth, Wayne (1998): "Why Ethical Criticism Can Never Be Simple", in: *Style* 32.2, 351–364.
- Caviglioli, David / Leménager, Grégoire (2013): "Christine Angot et Lionel Duroy entraînés en justice par leurs personnages", in: *BibliObs*, 15.03.2013. [<https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130315.OBS2106/christine-angot-et-lionel-duroy-traines-en-justice-par-leurs-personnages.html>, 01.01.2022]
- Culler, Jonathan (2002): *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- Ernaux, Annie (2012), "Le pamphlet fasciste de Richard Millet déshonore la littérature", in: *Le Monde*, 10.09.2012. [[https://www.lemonde.fr/idees/article/2012/09/10/le-pamphlet-de-richard-millet-deshonore-la-litterature\\_1758011\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2012/09/10/le-pamphlet-de-richard-millet-deshonore-la-litterature_1758011_3232.html), 03.04.2022]
- Ferenczi, Sándor (1967): "Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind (Die Sprache der Zärtlichkeit und der Leidenschaft)", in: *Psyche* 4, 256–265. [1932]
- Forcolin, Francesca (2011): "Christine Angot: le désir d'indigner le lecteur. La société violée par l'(auto)fiction", in: *Carnets* 3. [<https://journals.openedition.org/carnets/6374>, 16.04.2022]
- Frisch, Katrin / Fürholzer, Katharina (2017): "'Was jetzt kommt, das darf man nicht machen'", in: Stiemer, Haimo / Büker, Dominic / Sanchino Martinez, Esteban (Hg.): *Social Turn? Das Soziale in der gegenwärtigen Literatur(-wissenschaft)*. Weilerswist: Velbrück, 192–218.
- Genette, Gérard (2007): *Discours du récit*. Paris: Seuil.
- Gilmore, Leigh (2001): *The Limits of Autobiography – Trauma and Testimony*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Goffman, Erving (2003): "On Face-Work. An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction", in: *Reflections* 4.3, 7–13. [1955]
- Grüttemeier, Ralf (2016): "Literary Trials as Mirrors. An Introduction", in: Ders. (Hg.): *Literary Trials – Exceptio Artis and Theories of Literature in Court*. London / New York: Bloomsbury Academic, 1–18.
- Havercroft, Barbara (2014): "Le refus du romanesque? Hybridité générique et écriture de l'inceste chez Christine Angot", in: *Temps zéro* 8. [<https://tempszero.contemporain.info/document1146>, 17.04.2022]
- Jourde, Pierre (2020): "Si Josyane Savigneau n'existait pas, il faudrait l'inventer", in: *BibliObs*, 08.01.2020. [<https://www.nouvelobs.com/les-chroniques-de-pierre-jourde/20200108.OBS23216/josyane-savigneau-emmene-nous-au-bout-de-l-immonde.html>, 01.02.2022]
- Kiper, Hanna (1994): *Sexueller Mißbrauch im Diskurs. Eine Reflexion literarischer und pädagogischer Traditionen*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag.

- Lehmann, Jürgen (2007): "Autobiographie", in: Weimar, Klaus [et al.] (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Berlin / New York: De Gruyter, Bd. 1, 169–173.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Maingueneau, Dominique (2014): "Retour critique sur l'éthos", in: *Langage et société* 149.3, 31–48.
- Matzneff, Gabriel (1974): *Les moins de seize ans*. Paris: Julliard.
- Meizoz, Jérôme (2016): *La littérature 'en personne'. Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genf: Slatkine.
- Merlin-Kajman, Hélène (2020): *La littérature à l'heure de #metoo*. Paris: Ithaque.
- Onishi, Norimitsu (2020): "Longtemps contrainte au silence, la victime d'un écrivain pédophile témoigne enfin", in: *New York Times*, 31.3.2020. [<https://www.nytimes.com/fr/2020/03/31/world/europe/matzneff-francesca-gee.html>, 02.02.2022]
- Rochefort, Christiane (1988): *La porte du fond*. Paris: Grasset.
- Roßbach, Nikola (2018): *Achtung Zensur! Über Meinungsfreiheit und ihre Grenzen*. Berlin: Ullstein Verlag.
- Rousseau, Christine (2020): "Avec *Le consentement*, Vanessa Springora dépeint les ressorts de l'emprise", in: *Le Monde*, 10.01.2020. [[https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/01/10/avec-le-consentement-vanessa-springora-depeint-les-ressorts-de-l-emprise\\_6025374\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/01/10/avec-le-consentement-vanessa-springora-depeint-les-ressorts-de-l-emprise_6025374_3232.html), 02.02.2022]
- Roussin, Philippe (2020): "Liberté d'expression et nouvelles théories de la censure", in: *Communications* 106 "Post-censure(s)", 17–32.
- Sapiro, Gisèle (2020): *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?* Paris: Seuil.
- Schaefer, Christina (2008): "Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion", in: Rajewsky, Irina O. / Schneider, Ulrike (Hg.): *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Stuttgart: Steiner, 299–326.
- Schwalm, Helga (2007): "Autobiographie", in: Burdorf, Dieter / Fasbender, Christoph / Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur – Begriffe und Definitionen*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 57–59.
- Springora, Vanessa (2020): *Le consentement*. Paris: Grasset.
- Thomas, Eva (1986): *Le viol du silence*. Paris: Aubier.
- Verdrager, Pierre (2021): *Le grand renversement. Pédocriminalité: comment en est-on arrivé là?* Paris: Armand Colin.

Wachs, Sabine (2020): "#MeToo in Frankreich – Ein Erdbeben im alten Kulturbetrieb", in: *Deutschlandfunk*, 17.01.2020. [<https://www.deutschlandfunk.de/metoo-in-frankreich-ein-erdbeben-im-alten-kulturbetrieb-100.html>, 01.02.2022]

Weigel, Sigrid (1987): *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel: Tende.

Wiggershaus, Renate (1985): "Neue Tendenzen in der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich und in der Schweiz", in: Gnüg, Hiltrud / Möhrmann, Renate (Hg.): *Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 416–433.