

Jutta Fortin (Wien)

## **Das Spiel mit den Namen in der Autofiktion am Beispiel der Romane von Camille Laurens**

The present article examines the use of proper names in terms both of a playful activity and of a game played according to a set of rules, in Camille Laurens's autofictional novels. It first looks at the author's treatment of her pseudonym, a name also given to her female first-person-narrators. It then studies the author's use of three names, which haunt her writings, namely "Jacques" (the lover's name), "André" (the name of the mother's lover), and "Simone/Sissi" (the mother's name). An examination of Camille Laurens's choice and treatment of proper names, including her own pseudonym, reveals that specific names play an important role in creating a "family novel" in the Freudian sense. The (intertextual) game with the names simultaneously points to the unreality of such a story. Playing with the names allows the author to redefine her personal identity, notably in terms of her origins (her parents) and sex.

Die Schriftstellerin Camille Laurens wurde 1957 in Dijon im französischen Burgund geboren. Nach dem Abschluss ihres Französisch-Studiums war sie an diversen Schulen und Hochschulen in Frankreich und Marokko als Lehrerin tätig. Ihren ersten Roman veröffentlichte sie 1991 bei P.O.L, einem kleinen Verlag in Paris. Zu ihrem literarischen Werk zählen nunmehr acht Romane, wobei die ersten vier eine Tetralogie bilden: *Index* (1991), *Romance* (1992), *Les Travaux d'Hercule* (1994), *L'Avenir* (1998), *Dans ces bras-là* (2000), *L'Amour, roman* (2003), *Ni toi ni moi* (2006) und *Romance nerveuse* (2010). Zwei relativ kurze Texte, nämlich die autobiografische Erzählung *Philippe* (1995) und der durch zwanzig Fotografien von Rémi Vinet angereicherte Text *Cet absent-là. Figures de Rémi Vinet* (2004) werden von der Autorin nicht als Roman ("roman"), sondern als Erzählung ("récit") bezeichnet. Obwohl auch die ersten vier Texte der Autorin, insbesondere *Romance*, autobiografische Züge aufweisen, werden von der Kritik nur jene Romane dem Genre der Autofiktion zugeordnet, die nach *Philippe* erschienen sind. Zu den Erzähltexten kommen die Theaterstücke *Le pouce* (2006) und *Eurydice ou l'Homme de dos* (2012) sowie ein Text-Bild-Band mit dem Titel *Les Fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes* (2011) und der Aufsatz ("essai") *Encore et*

*jamais. Variations* (2013). Nach einer heftigen Auseinandersetzung mit ihrem Verleger Paul Otchakovsky-Laurens verließ die Autorin das Verlagshaus P.O.L, um zu Gallimard zu wechseln. *Tissé par mille* erschien 2008 als erstes ihrer Bücher bei Gallimard.

Der *Trésor de la langue française* bietet zunächst folgende Definition von "jeu": "Activité divertissante, soumise ou non à des règles, pratiquée par les enfants de manière désintéressée et par les adultes à des fins parfois lucratives." Das Spiel wird in seiner ersten Bedeutung als eine Tätigkeit definiert, die dazu dient, sich auf angenehme Weise die Zeit zu vertreiben. Diese ursprüngliche Bedeutung von "Spiel" interessiert uns hier in erster Linie. Denn Camille Laurens ist als große Liebhaberin von Sprache und Literatur bekannt. Sie liebt es, über die Verwendung, Bedeutung und Herkunft von Wörtern nachzudenken und in ihren Texten mit ihren linguistischen Kenntnissen zu spielen. Sicher ist es kein Zufall, dass sie parallel zu ihrem Romanwerk nunmehr drei Bücher veröffentlicht hat, deren Kapitel jeweils einem Wort oder Ausdruck aus dem Französischen gewidmet sind: *Quelques-uns* (1999), *Le Grain des mots* (2003) und *Tissé par mille* (2008). Genauso wenig wie das Spiel mit den Wörtern ist aus ihrem Werk das Spiel mit literarischen und filmischen Texten, also die externe Intertextualität und Intermedialität, wegzudenken. So verweist beispielsweise *L'Amour, roman* (2003) massiv auf die *Maximes* (1664) von La Rochefoucauld oder *Ni toi ni moi* (2006) auf *Adolphe* (1816) von Benjamin Constant (*Ni toi ni moi* kann in der Terminologie von Genette als Hypertext von *Adolphe* bezeichnet werden), während auch das subtilere Spiel der Autorin mit Texten, die in ihrem eigenen Werk weniger stark präsent sind, ganz besonders spannend ist (vgl. Fortin 2011 und 2012).

Im Eintrag "Spiel" des Lexikons *Ästhetische Grundbegriffe* erwähnt Tanja Wetzel, dass das Spiel mit Texten im besonderen Maße charakteristisch für die Literatur der Postmoderne sei. Als kennzeichnendes Merkmal nennt sie den von Claude Lévi-Strauss eingeführten Begriff "bricolage" als ein kulturelles Verfahren, das mit den Mitteln operiert, die zur Verfügung stehen, weil die Welt nach dem Ende der Kunst keinen Raum für Innovationen mehr bietet (vgl. Wetzel 2010: 578). Im ersten Kapitel der *Pensée sauvage* schreibt Lévi-Strauss zum Thema des Bastlers ("bricoleur"):

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens de bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensembles instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie) ; il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que "ça peut toujours servir". (Lévi-Strauss 2009: 27)

In *Palimpsestes. La littérature au second degré* verweist Gérard Genette ebenfalls auf die Tätigkeit des Bastelns. Hypertextualität habe insofern mit Basteln zu tun, als es in beiden Fällen um die Kunst gehe, aus etwas Altem etwas Neues zu schaffen. Während Genette an die negative Konnotation des Begriffs "bricolage" erinnert, betont er den Vorzug des Bastelns, der darin bestünde:

[...] de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits faits exprès : une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble. (Genette 1982: 451)

Auch Genette erwähnt die Bedeutung des Spielerischen, das sowohl der Hypertextualität als auch dem Basteln zugrunde liegt:

Aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes : au fond, le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée et donc "indue". (Genette 1982: 452)

Weil die Texte von Camille Laurens in besonderem Maße auf andere Texte verweisen, ist es besonders interessant, die Intertextualität in ihrem Werk als eine spielerische Tätigkeit zu betrachten, die gleichzeitig aber auch auf die Notwendigkeit des Bastelns und insofern auf psychische Blessuren hindeutet, die in ihrem Schreiben eine entscheidende Rolle spielen.

Eine Art des Spiels, die mit Formen der Intertextualität zu tun hat, betrifft die Wahl der Namen der Romanfiguren und den Umgang mit diesen Eigennamen in den Texten. Die vorliegende Arbeit wird das Spiel der Autorin mit ihrem Pseudonym sowie mit drei weiteren Eigennamen untersuchen, die in ihren Erzählungen wiederkehren. Neben "Camille Laurens" handelt es sich um den Vornamen der Mutter, "Simone", und seine Koseform "Sissi", den Vornamen

des Liebhabers der jeweiligen Protagonistin oder Erzählerin, "Jacques", und den Vornamen des Geliebten der Mutter, "André". Es wird davon ausgegangen, dass Eigennamen in der Literatur grundsätzlich in hohem Maße identitätsstiftend sind (vgl. Cormier 2013). Wie tragen die Namen der Protagonisten in den Romanen von Camille Laurens zur Inszenierung der jeweiligen Romanfiguren bei? Inwiefern hängt das Spiel der jeweiligen Erzählerin mit den Namen der anderen Protagonisten signifikant mit der Konstituierung ihres eigenen Ichs zusammen? Bezeichnenderweise verwendet die Schriftstellerin ein Pseudonym. Ihr richtiger Name lautet Laurence Ruel oder – seit ihrer Heirat mit Yves Mézières – Laurence Ruel-Mézières. Das Spiel mit dem Ich ist bei Camille Laurens eng an die Wahl und den Umgang mit ihrem Pseudonym gekoppelt.

### **1 Das Pseudonym und das Spiel mit dem Ich**

Wenn in autofiktionalen Erzählungen Eigennamen erfunden werden, hat dies sowohl mit Spiel als auch mit Hochstaplerei zu tun, ähnlich wie das Genre der Autofiktion die Möglichkeit bietet, eine persönliche und manchmal intime Wahrheit offenzulegen und diese gleichzeitig hinter einer fingierten Welt zu verbergen. Die Autofiktion siedelt sich als relativ junge literarische Gattung – Serge Doubrovsky kreierte den französischen Begriff "autofiction" im Jahr 1977 in seinem Roman *Le Fils* (vgl. Doubrovsky 1977) – zwischen Autobiografie und Fiktion an (vgl. Jeannelle 2007, Burgelin 2010 und Forest 2011). Den entsprechenden Autoren der Gegenwart geht es darum, persönliche Erlebnisse oder Erfahrungen fiktionalisiert wiederzugeben, was bedeutet, dass die erzählte Welt im literarischen Text mehr oder weniger wahrheitsgetreu gestaltet wird.

Dem Gebrauch von Eigennamen, insbesondere von Personennamen, kommt hier eine besondere Bedeutung zu. Tatsächlich gilt als ein Charakteristikum der autofiktionalen Erzählung, dass die Identität des Ich-Erzählers wie in der Autobiografie mit der des Autors übereinstimmt und dementsprechend der Name des Erzählers und der Name des Autors koinzidieren. Doubrovskys *Le Fils* erscheint zwei Jahre nach der Referenzstudie *Le Pacte autobiographique*

von Philippe Lejeune. Letzterer schreibt über das Abkommen zwischen dem Autor und Leser einer autobiografischen Erzählung:

L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai). (Lejeune 1996: 23f; Hervorh. im Orig.)

Obwohl die Autofiktion zu den Genres der "littérature intime" zählt, ist der umgekehrte Schluss nicht zulässig – das heißt, allein die Tatsache, dass der Name des Autors, des Erzählers und des Protagonisten in autofiktionalen Erzählungen identisch sind, bedeutet noch nicht, dass es sich dabei um Autobiografien gemäß Lejeunes Definition handelt. Vielmehr geht die Autofiktion von biografischen Elementen aus, um daraus eine neue, mit fiktiven Elementen angereicherte Geschichte zu schaffen. Auch hier finden wir also das Motiv des Bastelns wieder.

Die Autorin Camille Laurens verwendet seit der Veröffentlichung ihres ersten Romans, *Index*, ein Pseudonym. Laut Lejeunes Erklärung handelt es sich bei einem Pseudonym nicht um einen "falschen" Namen, sondern um einen zweiten Namen wie den Namen einer Ordensschwester, der von einem Schriftsteller verwendet wird, um einige oder alle seine Texte zu publizieren. Nur selten ginge es dabei um die Wahrung von Diskretion oder die Mystifizierung der Person des Autors, denn die Person, die sich hinter dem Pseudonym verberge, sei der Öffentlichkeit in den allermeisten Fällen bekannt (vgl. Lejeune 1996: 24). Dies trifft vor allem, wenn nicht ausschließlich, auf Autoren zu, die als solche bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht haben.

Tatsächlich ist der Umgang von Camille Laurens mit ihrem Pseudonym ein besonderer. Das mystifizierende Potential des Pseudonyms ist Gegenstand ihres Erstlingsromans. Hier kauft die Protagonistin Claire am Bahnhofskiosk den Roman eines gewissen Camille Laurens; obwohl "Camille" ein sowohl weiblicher als auch männlicher Vorname ist, geht Claire von Beginn an davon aus, dass es sich bei dem Autor des zufällig erworbenen Buches um einen Mann handelt. Claire ist sicher, dass dieser Mann ihre eigene Vergangenheit kennt, denn der Text enthüllt ein dunkles Ereignis ihres Lebens, das so gut wie niemand anderem bekannt ist. Ihre Suche nach dem Autor des fiktiven Ro-

mans, dessen Titel ebenfalls *Index* lautet, bleibt jedoch erfolglos. Die *mise en abyme* verweist auf narrativer Ebene auf das Spiel, das die Autorin Camille Laurens mit dem Leser treibt. Denn zum Zeitpunkt, als *Index* erschien, war die Schriftstellerin ein völlig unbeschriebenes Blatt in der französischen Literaturszene. Auf die Frage nach der Wahl ihres Pseudonyms antwortete sie, dass ihr Pseudonym zunächst Teil einer narrativen Strategie war: Die Spannung beim Lesen ihres Romans *Index* sollte dadurch gesteigert werden, dass unklar war, ob der Verfasser des Texts ein Mann oder eine Frau war (vgl. Laurens 2005: 182–183). Camille Laurens spielt also zu Beginn ihrer schriftstellerischen Karriere mit verborgenen Karten, wobei dem Leser eine bedeutsame Rolle zukommt: Genauso wie sich Claire innerhalb des Texts auf die Suche des vermeintlichen Schriftstellers Camille Laurens macht, soll sich der Leser für die wahre, bewusst verschleierte Identität der Autorin Camille Laurens interessieren.

Freilich führt die Protagonistin Claire den Leser dadurch auf eine falsche Fährte, dass sie hartnäckig an ihrer ursprünglichen Meinung zum Geschlecht des fiktiven Autors Camille Laurens festhält – ein Täuschungsmanöver, das letztlich natürlich von der wahren Autorin Camille Laurens ausgeht. In ihrem Beitrag "(Se) dire et (s')interdire" im Sammelband *Genèse et autofiction* untersucht die Schriftstellerin verschiedene Formen der literarischen Zensur. Ihr Beitrag schließt mit folgender Bemerkung darüber, was von ihr als "censure inconsciente" bezeichnet wird:

[...] depuis quelques années je fais énormément de fautes d'accord : j'oublie presque systématiquement les accords au féminin dans les participes passés, par exemple, comme si écrire était au fond une activité phallique, et que je m'interdisais d'y être une femme (peut-être parce que la misogynie, d'abord et surtout dans la critique – "ouvrage de dame", "déballage de bonne femme", "récit de harpie" – est une censure insidieuse et quotidienne chez beaucoup d'hommes). (Laurens 2007: 228)

Wie in *Index* wird die Tätigkeit des Schreibens auch hier dem Mann zugeordnet und sogar zu einer phallischen Tätigkeit erhoben. Das Genre der Autofiktion hingegen wird der Frau zugeschrieben und gleichzeitig abgewertet, was hier durch die herablassenden, von männlichen Kritikern verwendeten Ausdrücke "ouvrage de dame" oder "déballage de bonne femme" verdeutlicht wird.

Gemäß Lejeune hat das Pseudonym eines Autors keine andere Funktion als der richtige Name dieser Person; "[...] il [sc. le pseudonyme, JF] signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publiée." (Lejeune 1966: 24), schreibt er. Tatsächlich unterscheidet sich das Pseudonym jedenfalls dadurch vom ursprünglichen Eigennamen, dass es vom Autor selbst gewählt wird. Wie Camille Laurens berichtet, war es ihr in erster Linie wichtig, als Schriftstellerin einen Vornamen zu verwenden, den sowohl Männer als auch Frauen tragen können. Was den Nachnamen betrifft, so wollte sie ihre Texte weder unter dem Namen ihres Vaters, "Ruel", noch unter dem Namen ihres Ehemannes, "Mézières", veröffentlichen. Ihre Wahl des Nachnamens "Laurens" als Teil des Pseudonyms ist aufschlussreich. Insofern, als es sich hierbei um den Namen ihres Verlegers, Paul Otchakovsky-Laurens, handelt, macht sich die Autorin Camille Laurens in gewisser Weise zu dessen Tochter. Durch diese "zweite Geburt", um auf die Bemerkung von Lejeune zur Verwendung des Pseudonyms zurückzukommen, wird gleichzeitig Distanz zum wirklichen Vater wie auch zum Ehemann geschaffen. Der Roman *Romance nerveuse* thematisiert den Streit mit Otchakovsky-Laurens, der zur Folge hat, dass die Schriftstellerin von P.O.L zu Gallimard wechselt. Wie immer ähnelt die Erzählerin auch hier der Autorin des Texts: Ihr Ursprungsverlag sei für die Ich-Erzählerin Camille wie eine richtige Familie gewesen, auf die sie sich verlassen konnte, bevor ihr Verleger sie im Stich ließ und öffentlich anprangerte. Mit ihrem früheren Verleger habe die Erzählerin nicht nur einen guten Freund, sondern auch einen Vater verloren (vgl. Laurens 2010: 48). Hier wird die Bedeutung der Vaterfigur deutlich: Der Schmerz über den Verlust des Verlegers ist umso größer, als die Autorin in ihm eine Art Vater sieht, während der reale Vater durch diese Sichtweise verdrängt und verfremdet wird.

## **2 Die Verdrängung des Vaters und das Spiel mit "Jacques"**

Der Vorname des Geliebten der Ich-Erzählerin Camille in den drei neuesten Romanen von Camille Laurens (*L'Amour, roman; Ni toi ni moi; Romance nerveuse*) lautet jeweils "Jacques". Jacques sträubt sich grundsätzlich dagegen, eine sozial anerkannte Beziehung zu Camille einzugehen, sondern zieht es vielmehr vor, eine Art Doppelleben zu führen. Auch Camille hat immer auch

noch einen anderen Mann (einen Ehemann oder "offiziellen" Partner), während sie ihre Beziehung zu Jacques geheim hält. Beide täuschen ihre Umwelt, um Zeit miteinander verbringen zu können. In seinen "Treize questions à Camille Laurens" erkundigt sich Jean-Pierre Ferrini nach der Herkunft der Figur "Jacques", nachdem dieser für die Autorin augenscheinlich der Mann ihres Schreibens sei. In ihrer Antwort bezieht sich Camille Laurens auf Roland Barthes. Die literarische Figur "Jacques" sei ein Biografem – das heißt ein Stück durch den literarischen Text geformtes biografisches Material.<sup>1</sup> "Jacques" sei der Vorname des langjährigen Geliebten ihrer Mutter gewesen, den letztere nach der Scheidung vom Vater schließlich auch heiratete. In ihren Romanen sei die Figur "Jacques" ein Motiv im architektonischen oder musikalischen Sinn geworden, das von Text zu Text wiederkehre. Jacques sei für sie der Archetyp des Geliebten und gleichzeitig eine Figur von größtmöglicher 'Andersheit' (vgl. Laurens in Ferrini 2009: 65). Tatsächlich zeichnet sich der Liebhaber der Mutter vor allem dadurch aus, dass er anders ist, und zwar anders als der Vater. So lesen wir in *L'Amour, roman*, wo der Name des Geliebten der Mutter "André" lautet: "Presque tout de suite, ma mère a pris André [...] l'Autre avec le grand A d'André, l'Autre avec le grand A d'Amour." (Laurens 2002: 165) Natürlich verweist dieser Parallelismus auch auf das große A des Ehebruchs (*adultère*), dem Nathaniel Hawthorne den Roman *The Scarlet Letter* (1850) widmete.

Camille erinnert sich daran, als Kind geglaubt zu haben, Andrés Tochter zu sein, was in ihren Augen die Leidenschaft ihrer Mutter für diesen Mann rechtfertigte. Als sie schließlich verstand, dass sie selbst in dieser Liebesgeschichte keine Rolle zu spielen hatte, fühlte sie sich von der Mutter zurückgestoßen und im Stich gelassen. In einem inneren Monolog berichtet Camille von ihrer Desillusion: "Et, te disais-tu pour finir, en larmes, c'était évidemment ce qui devait lui plaire, à elle [ta mère] : que tu n'y sois pas, qu'ils puissent rester ensemble hors du monde, seul à seule." (Laurens 2002: 157) Dadurch, dass sich Camille als Kind einbildete, die leibliche Tochter von André zu sein, ähnelt sie dem Subjekt, von dem Freud in seiner Arbeit über den "Familienro-

---

<sup>1</sup> Barthes entwickelt den Begriff "biographème" in *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

man der Neurotiker" ausgeht – eine Fabel, deren psychologische Funktion darin besteht, das Subjekt abzulenken und ihm Trost zu spenden (vgl. Freud 1977). Zwar erfindet das kleine Mädchen Camille keinen fabelhaften Vater, denn dieser existiert ja tatsächlich als Geliebter der Mutter. Doch sehr wohl negiert sie in der Fantasie die Existenz ihres tatsächlichen Vaters, um ihn durch André zu ersetzen – jenen Mann, den die Mutter anstelle des Vaters liebt.

Was mag es bedeuten, dass die Autorin für die Liebhaber ihrer Ich-Erzählerinnen den Namen "Jacques" beansprucht? Man könnte das Spiel mit "Jacques" als einen Versuch deuten, sich diesen Namen anzueignen, der ursprünglich das Andere und Fremde bezeichnete. Man könnte auch eine Art Racheakt der nunmehr erwachsenen Tochter an der Mutter vermuten. Denn durch die Existenz des Geliebten der Mutter wurde nicht nur der Vater von der Seite seiner Ehefrau verdrängt, sondern auch die zwei Töchter wurden aus dieser neuen Beziehung ausgeschlossen. In *L'Amour, roman* weicht der Vater ganz konkret dem Liebhaber André, wenn nicht er im Ehebett neben der Mutter schläft, sondern André. Doch das von der Mutter an der elterlichen Schlafzimmertür angebrachte Schloss symbolisiert auch ihre Unnahbarkeit für ihre Töchter. So berichtet Camille, wie sehr sie vor den Kopf gestoßen war, als sie das neue Schloss entdeckte: "Il me faut une minute pour découvrir le verrou tout neuf à la porte de la chambre – un gros verrou métallique à targette comme dans le tableau de Fragonard: on ne passe plus." (Laurens 2002: 158f) In der Romanwelt von Camille Laurens erwähnt die Protagonistin Camille Jacques zu ihrem Geliebten. Dadurch "stiehlt" sie diesen der Mutter, die nun ihrerseits von der Zweisamkeit des Liebespaares ausgeschlossen wird.

In *La Chambre claire. Note sur la photographie* gebraucht Barthes wieder den Ausdruck "biographème". Er bedient sich dieses Konzepts, um sein Verhältnis zu bestimmten fotografischen Bildern zu beschreiben, die ihn bezaubern und faszinieren. Es liegt nahe zu vermuten, dass ein Biografem, ähnlich wie das barthessche "*punctum*", jenen Punkt oder jenes Detail der Fotografie darstellt, das die Sehnsucht des Betrachters weckt, gleichzeitig aber jene Verletzung bezeichnet, die dieses Detail wie durch ein spitzes Instrument anrichtet (vgl. Barthes 1980: 48f). "Jacques" ist ein wiederkehrendes Textfragment, das in

der Tat wie das *punctum* agiert. So wird der Liebhaber Jacques in *Romance nerveuse* beispielsweise in nur einem Satz kurz erwähnt (vgl. Laurens 2010: 56). Der Protagonist Luc, ein "Anti-Jacques" (Laurens in Ferrini 2009: 65), nehme an Jacques' Stelle den gesamten Platz für sich ein. Auch in *Index* taucht bereits eine Liebhaberfigur namens Jacques auf. Wie das *punctum* birgt Jacques ein destruktives Potential, denn die Protagonistin Claire behauptet, dass ihr Vater tot umfallen würde, wenn sie ihm den Namen "Jacques" ins Ohr schreien würde:

Est-ce qu'il mourrait si maintenant elle criait "Jacques" à son oreille ? Il lui semblait que oui, qu'il serait tué net si elle lui disait "Jacques" [...] ou peut-être à l'agonie bégaierait-il son nom, hébété, jac, jac, J'accuse ? J'accepte ? (Laurens 1991: 142)

Bezeichnenderweise setzt die Autorin nicht nur den Vornamen "Jacques" spielerisch ein, sondern kreiert dabei auch aus dem Namen selbst ein Wortspiel. Während man annehmen darf, dass die Autorin bewusst mit "Jacques" spielt, behaupten diverse Protagonisten innerhalb mehrerer Texte, sich für eine bestimmte Person ausschließlich aufgrund ihres Namens, nämlich "Jacques", zu interessieren, sodass die Faszination der Liebhaberfigur "Jacques" auch innerhalb des Texts eine Funktion bekommt. So verdankt der Privatdetektiv namens "Jacques André" in *Les Travaux d'Hercule* den Auftrag, von dem der Roman handelt, allein seinem Namen (vgl. Laurens 1994: 16) und gründet der Plan der Erzählerin Laurence in *L'Avenir*, einen bestimmten Mann zu verführen, allein auf dessen Namen Jacques. Laurence erklärt ihre Liebe für diesen Namen wie folgt:

J'ai toujours aimé *Jacques*: c'est un prénom très romanesque, qui fait exister le personnage. A l'origine, il désigne le paysan robuste et révolutionnaire, donc une certaine virilité. Puis l'enfance et ses comptines: Jacques a dit. Enfin, l'élégance, le charme de l'amant – j'ai mes raisons. D'un autre côté, il se prête à toutes sortes de jeux de mots : j'ac-cuse, j'ac-couche, j'ac-cepte, etc. [...] Jacques, c'est Jacob, "celui qui supplante". (Laurens 1998: 125)

Hier wird das bereits aus *Index* bekannte und nun durch das Verb *accoucher* angereicherte Wortspiel mit dem Namen "Jacques" wiederholt. Natürlich ist der explizite Verweis auf die biblische Figur des Jakobs relevant: Gemäß der biblischen Schöpfungsgeschichte ist Jakob derjenige, der seinen erstgeborenen

Bruder Esau um den Segen des Vaters betrog.<sup>2</sup> Bei Camille Laurens ist Jacques derjenige, der den Vater der Protagonistin aussticht und verdrängt.

### 3 Die Konstanz des Namens

Die Autorin befolgt streng die Regel, dass die Mutter der Protagonistin immer "Simone" oder – innerhalb der Familie – "Sissi" heißen muss. Die Tatsache, dass sich der Name der Mutter nicht ändert, stellt in den Texten von Camille Laurens eine Ausnahme dar, denn die Namen aller anderen wiederkehrenden Figuren, wie zum Beispiel der Figur des Vaters oder der Schwester, variieren durchaus. Obwohl weder "Simone" noch "Sissi" der richtige Vorname der Mutter der Autorin ist, wird die Mutter als literarische Figur durch ihren konstanten Vornamen zu einem Fixpunkt im Gesamtwerk der Autorin.

Die Erzählung *Philippe* ist der erste publizierte literarische Text, der von der Autorin in der Ich-Form verfasst wurde. Es handelt sich um die bislang einzige autobiografische Erzählung von Camille Laurens. *Philippe* handelt von der Schwangerschaft der Autorin, den Umständen der Geburt ihres Sohns Philippe und dem Tod des Babys wenige Minuten nach seiner Entbindung in einer Klinik in Dijon. Dieses traumatische Ereignis sowie die zeitnahe Veröffentlichung der Erzählung stellen einen Einschnitt im literarischen Schaffen der Schriftstellerin dar. Mit *Philippe* wird die Erzählstimme der Autorin zu einer identifizierbaren Ich-Erzählerin. Wie wir in *L'Amour, roman* erfahren, wird das Spiel mit den Namen nach dem Verlust des Kindes für die Autorin undenkbar. In einem Textabschnitt, den die Erzählerin an sich selbst richtet, liest man:

Avant, oui, tu pouvais, tu savais faire, et même choisir des noms avec soin, des noms qui fassent sens dans le roman, des noms intelligents porteurs d'un secret, d'un clin d'œil ou d'un rire – avant, oui, mais plus maintenant, maintenant tu ne peux plus jouer avec les noms, tu n'y arrives plus. C'est depuis Philippe, depuis qu'il est couché dans les mots comme il l'est dans la terre, tu ne peux plus. (Laurens 2002: 29)

Der literarische Text erlangt hier die Bedeutung einer Ruhestätte. In ihrem Beitrag "Témoignage" zum Sammelband *Mourir avant de n'être ?* schreibt Camille Laurens, dass ihr Sohn erst dadurch eine eigene Identität erhielt, dass sie

---

<sup>2</sup> Eric Leborgne beschäftigt sich in seiner Einleitung des *Paysan parvenu* (1735) von Marivaux mit der Figur des Jakobs; "Jacob" ist ja der Name des Emporkömmlings, dem dieser Roman gewidmet ist.

seinen Namen schrieb (vgl. Laurens 1997: 96). Tatsächlich wird das tote Kind, das in allen folgenden Texten der Autorin zumindest kurz erwähnt wird, immer "Philippe" genannt. Aber auch die Namen des Liebhabers der weiblichen Hauptfigur und des Geliebten der Mutter werden sich von nun an nicht mehr ändern, sondern diese beiden Männer werden konstant "Jacques" beziehungsweise "André" heißen. Dennoch behält der Name "Philippe" eine Ausnahmestellung, die den anderen Eigennamen nicht zukommt. So wird auch eine andere Romanfigur, nämlich der erste Geliebte der Erzählerin, in den späteren Texten "Philippe" genannt (und nicht "Michel", wie noch in *Dans ces bras-là*), weil in Wirklichkeit der erste Geliebte der Autorin so hieß. Nicht nur dem Kind Philippe selbst, sondern auch seinem Namen haftet eine Sakralität an, die in der Romanwelt der Autorin respektiert wird.

Umso bedeutungsvoller erscheint nun die Tatsache, dass der Vorname der Mutter bereits vor dem Tod des Kindes der Autorin "Sissi" lautet. In *Tissé par mille*, dem dritten ihrer Bücher über Wörter, bemerkt Camille Laurens im Eintrag zum Wort "maman", dass dieses zu den wenigen Wörtern aus der Kindheit zähle, dessen sich kaum ein Erwachsener schäme, und das viele Menschen ihr ganzes Leben lang wie ein geliebtes Kuscheltier behielten (vgl. Laurens 2008a: 151). Dem Vornamen "Sissi" scheint ein ähnlicher Affekt anzuhaften. Durch die Verwendung dieser Koseform wird die Liebe des Kindes der Mutter gegenüber ausgedrückt. In einem Gespräch mit Olivia Banhamou berichtet Camille Laurens von der Rivalität zwischen ihrer Schwester und ihr selbst in der Kindheit. Die beiden Mädchen hätten schrecklich um die Liebe des Vaters geeifert. Ihre Schwester habe immer auf der Seite der Mutter gestanden und Camille Laurens auf der Seite des Vaters, obwohl auch sie ihre Mutter abgöttisch liebte (vgl. Laurens 2008b: 34). Im Romanwerk der Autorin wird die Beziehung zur Mutter als problematisch dargestellt, insbesondere dann, wenn die weibliche Protagonistin vordergründig als Tochter positioniert ist. Aus den Romanen geht hervor, dass die ambivalente Mutter-Tochter-Beziehung mit der Tatsache zusammenhängt, dass die Mutter schon sehr bald nach ihrer Eheschließung mit dem Vater eine neue, anscheinend erfülltere Beziehung zu einem Geliebten einging. Diese außereheliche Liebesbeziehung wurde von allen schweigend akzeptiert, doch man kann sich vorstellen, welche Auswirkung

diese exklusive Liebesbeziehung der Mutter zu einem fremden Mann auf die Psyche ihrer Kinder hatte.

Obwohl der Geliebte der Mutter in den Romanen von Camille Laurens wiederholt Erwähnung findet, wird diese Liebesbeziehung in keinem Text als zentrales Thema behandelt. In einem Interview gibt die Autorin zu, dass es ihr unmöglich wäre, ein Buch über ihre Mutter zu schreiben (vgl. Laurens in Savary 2003: 22). Die wenigen positiven, an die Mutter gekoppelten Kindheitserinnerungen, die in das Romanwerk von Camille Laurens eingebettet sind, müssen als umso wichtiger eingestuft werden. Die Tatsache, dass in diesem Kontext konsequent der Vorname der Mutter, "Sissi", genannt wird, ist für uns von besonderem Interesse.

So erinnert sich die Erzählerin Lise in *Romance*, dem zweiten Roman der Autorin, in einer Szene, die der Beerdigung der Großmutter mütterlicherseits vorangeht: "Elle [sc. Lise, JF] avait salué la femme de ménage avant de s'enfourer dans le parfum de Sissi, sa mère, désespérée de venir seule: Patrice avait ses malades à visiter, il ne se libérait que pour la messe, il fallait l'excuser." (Laurens 1992: 68f) Es handelt sich um eine der wenigen Szenen, die Mutter und Tochter in einer emotionalen Nähe zueinander zeigen – eine Nähe, die hier durch körperliche Nähe (eine Umarmung) ausgedrückt wird. Natürlich wird selbst in dieser Situation die Dreiecksbeziehung zwischen der Tochter, der Mutter und dem Geliebten sichtbar. Der Geliebte ist nicht anwesend (als Arzt muss er eine berufliche Verpflichtung wahrnehmen). So kann die Tochter ihn ersetzen und sich an die Seite der Mutter stellen, um letztere zu trösten. Interessanterweise wird der Geliebte der Mutter in diesem Roman ironisch "Patrice" genannt: von lateinisch *pater*, der Vater – den er als Geliebter und späterer Ehemann der Mutter aussticht und verdrängt.

#### **4 "Sissi": ein intermediales Spiel**

Es soll nun die Hypothese gewagt werden, dass der fiktive Vorname "Sissi" durch die gleichnamige österreichische Filmtrilogie von Ernst Marischka mit Romy Schneider und Karlheinz Böhm in den Hauptrollen inspiriert wurde. Ein intermedialer Verweis auf die zwischen 1955 und 1957 für das Kino gedrehte *Sissi*-Trilogie, bestehend aus den Filmen *Sissi* (1955), *Sissi, die junge Kaiserin*

(1956) und *Sissi, Schicksalsjahre einer Kaiserin* (1957), kommt im Romanwerk von Camille Laurens zwar nur einmal vor, nämlich in *L'Amour, roman*. Doch die entsprechende Szene aus dem letzten Teil der *Sissi*-Trilogie 'überstrahlt' das gesamte Romanwerk der Autorin, um hier einen Ausdruck von Pierre Brunel zu verwenden, der in Bezug auf Mythen von einem "pouvoir d'irradiation" (Brunel 1988: 8) spricht. Selbst das kleinste mythische Element, so Brunel, könne den gesamten Text, in dem es vorkomme, oder gar ein literarisches Gesamtwerk überstrahlen (vgl. Brunel 1992: 82). Dies gilt für die entsprechende Kinoszene aus Marischkas *Sissi*-Film, die in modifizierter Form in *L'Amour, roman* eingeschrieben ist.

Dieser Roman ist ein fragmentarischer Text, in dem sich die Erzählerin Camille vor dem Hintergrund der bevorstehenden Trennung von ihrem Ehemann die Frage stellt, ob die wahre, ewige Liebe überhaupt existiert und inwiefern es möglich ist, in ihrer Familie über die Generationen hinweg wiederholte Handlungsmuster zu identifizieren, welche die Liebesbeziehungen der Frauen zu ihren Ehemännern oder Geliebten charakterisieren. Der Anspielung auf den *Sissi*-Film im Roman geht eine Kindheitserinnerung der Erzählerin an ihre Mutter voran. So erzählt Camille plötzlich und ohne ersichtliche Motivation: "Petite, j'aimais passionnément ma mère. Je n'étais d'ailleurs pas la seule, tous les enfants me l'enviaient, l'appelaient Sissi, Sissi, en lui tendant les bras. Je n'ai pourtant d'elle qu'un seul souvenir de tendresse." (Laurens 2002: 162) Dieser außergewöhnliche Moment wird nun ausführlich beschrieben: Das vier Jahre alte Mädchen schmiegt sich in den Schoß der Mutter, es ist nackt und in ein Badetuch gewickelt, seine Mutter reinigt ihm sanft und mit zärtlichen Gesten beide Ohren (vgl. Laurens 2002: 163).

Durch diese Beschreibung wird folgende Erinnerung wach gerufen, die wieder völlig abrupt, ohne Übergang erzählt wird:

Elle est impériale, son beau visage a les traits de Romy Schneider. Au cours d'une cérémonie officielle, elle aperçoit, à l'autre bout d'un interminable tapis rouge, sa petite fille qu'un protocole infâme lui a enlevée pendant des semaines. Alors elle oublie son rang, son rôle, son devoir, et elle se met à courir vers la petite fille, les bras tendus, le visage lumineux d'amour, elle court, rien ne l'arrête, je la vois arriver vers moi de toutes ses forces, jamais elle n'a couru si vite, c'est son plus beau sprint, je vois tout son corps arriver vers moi, tendre vers moi, on lui a déroulé le tapis rouge et l'écran me la donne de face jusqu'à l'étreinte – maman ! –, elle est hors d'haleine, j'ai la respiration coupée, je sanglote, c'est la première fois que je vais au cinéma. Entre

dix et douze ans, j'ai vu cinq fois *Sissi impératrice*, sans compter toutes les nuits où je me suis repassé la scène. (Laurens 2002: 164)

Die Filmszene aus dem letzten Teil der *Sissi*-Trilogie, auf die der Text deutlich anspielt, zeigt die Kaiserin Sissi, dargestellt von Romy Schneider, wie sie nach langer Trennung von ihrer Tochter das kleine Mädchen bei einem Staatsbesuch in Venedig unverhofft wieder sieht. Als Mutter und Tochter einander entgegenlaufen, bricht das italienische Volk in Jubelrufe aus. "Evviva la mamma!", ertönt es schallend. Natürlich gilt der Jubel der sympathischen Kaiserin, die ihre Freude über das Wiedersehen mit ihrer kleinen Tochter nicht verbergen kann oder will.

Die Autorin gibt sich nicht damit zufrieden, die Szene aus dem Film einfach zu erzählen. Vielmehr 'bastelt' sie aus ihrer Erinnerung an den *Sissi*-Film und einer Fantasievorstellung über ihre Mutter eine neue Szene. Tatsächlich überlagert die Vorstellung der Erzählerin, dass ihre eigene Mutter ihr sehnsüchtig entgegenläuft, um sie liebevoll in die Arme zu schließen, die Erinnerung an ihren ersten Kinobesuch, insbesondere an eine bestimmte, eindrucksvolle Szene aus dem damals gesehenen Film. Da hier die grammatische Zeit des Präsens verwendet wird, ähnelt die Textpassage der Beschreibung einer Filmszene. So wird der Eindruck noch verstärkt, dass die Mutter der Erzählerin und die Sissi aus dem Kinofilm ein und dieselbe Figur sind: eine Mutter nämlich, die sich selbst und ihre Umgebung völlig vergisst, um ausschließlich Mutter zu sein.

Doch natürlich handelt sich um eine Wunschvorstellung, denn in Wirklichkeit ist die Mutter ihrer Tochter nie anders als "en couleur de songe" (Laurens 2002: 164) entgegengeläufig. Dem Namen "Sissi" haftet nicht nur in *L'Amour, roman*, sondern im gesamten Romanwerk der Autorin, die Sehnsucht der Tochter nach einer liebevollen und natürlichen Mutter an; genauso aber auch die Erkenntnis, dass diese Vorstellung illusorisch ist.

*L'Amour, roman* schließt mit der Antwort der Ich-Erzählerin Camille auf den Brief eines ehemaligen Schulkollegen namens Jean-Louis. Der letzte Satz des Romans lautet: "Oui, Jean-Louis, c'est moi. Laurence Ruel. 31 décembre 2002." (Laurens 2002: 268) Gemäß Frédérique Toudoire-Surlapierre wird durch die Unterzeichnung der fiktiven Postkarte mit dem Namen "Laurence

Ruel" die wahre Identität der Autorin enthüllt (vgl. Toudoire-Surlapierre: 167). Tatsächlich wird hier an einer strategisch wichtigen Stelle des Romans der Mädchenname der Autorin erwähnt, den letztere zum Zeitpunkt der Publikation von *L'Amour, roman* jedoch nicht mehr trägt, weil sie im Zuge ihrer Heirat den Namen ihres Ehemannes, "Mézières", angenommen hat und seitdem den Doppelnamen "Ruel-Mézières" trägt. Inwiefern kann der Name "Laurence Ruel" also eine wahre Identität offenbaren? Handelt es sich nicht vielmehr um ein Spiel mit dem eigenen Namen, das die Komplexität der Beziehung zwischen Eigennamen und persönlicher Identität einmal mehr vor Augen führt?

Die Frage nach einer endgültigen Wahrheit, nach einer definitiven, persönlichen Identität, die durch einen Eigennamen ausgedrückt würde, steht im Mittelpunkt des literarischen Schaffens von Camille Laurens. Das Spiel mit den Eigennamen – mit ihrem Pseudonym und mit den Namen ihrer Romanfiguren – ist für die Autorin zweifelsohne zugleich freudvoll und existenziell. Die selbst auferlegte Notwendigkeit, sich im Rahmen dieses Spiel an konkrete Regeln zu halten, verweist auf den (mehr oder weniger bewussten) Wunsch der Autorin, die eigene Identität spielerisch neu zu definieren.<sup>3</sup>

## **Bibliographie**

- Barthes, Roland (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil.
- Brunel, Pierre (1988): "Préface", in: ders. (Hg.): *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Edition du Rocher, 7–15.
- (1992): *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses universitaires de France.

---

<sup>3</sup> Diese Forschungsarbeit wurde durch den Österreichischen Fonds für Wissenschaftliche Forschung im Rahmen einer Elise-Richter-Stelle (Projektnummer: V159-G20) finanziert. Mein herzlicher Dank geht an die Organisatorinnen der Sektion "Hochstapler und Spieler" des Romanistentags 2013 in Würzburg und Herausgeberinnen des vorliegenden Beihefts, Lydia Bauer und Kristin Reinke.

- Burgelin, Claude (2010): "Pour l'autofiction", in: Burgelin, Claude / Grell, Isabelle / Roche, Roger-Yves (Hg.): *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 5–21.
- Cormier, Agathe (2013): "Entre subjectivité et historicité, le rôle du nom propre dans la construction de l'identité personnelle", in: *¿ Interrogations ? 16 (Identité fictive et fictionnalisation de l'identité II)*. [<http://www.revue-interrogations.org/Entre-subjectivite-et-historicite>, 06.10.2014]
- Dobrovsky, Serge (1977): *Le Fils*. Paris: Galilée.
- Ferrini, Jean-Pierre: "Treize questions à Camille Laurens", in: *La Nouvelle Revue Française* 591, 54–56.
- Forest, Philippe (2011): "Je & moi: avant-propos", in: *La Nouvelle Revue française. Je & moi* 3, 7–20.
- Fortin, Jutta (2011): "'Au bal de l'amour, cavalier, cavalière, on danse toujours avec sa mère': *Ni toi ni moi* de Camille Laurens, *Adolphe* de Benjamin Constant", in: *Modern and Contemporary France* 19.3, 253–264.
- (2012): "Hantise textuelle: le mythe d'Aristophane et le conte 'La Reine des Neiges' de Hans Christian Andersen dans *Ni toi ni moi* de Camille Laurens", in: dies. / Vray, Jean-Bernard (Hg.): *L'imaginaire spectral de la littérature contemporaine*. Saint-Étienne: Presses universitaires de Saint-Étienne, 283–295.
- Freud, Sigmund (1973): "Der Familienroman der Neurotiker" [1909], in: *Gesammelte Werke*. Bd. VII. Frankfurt a.M.: Fischer, 227–231.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hawthorne, Nathaniel (1994): *The Scarlet Letter* [1850]. London: Penguin.
- Jeannelle, Jean-Louis (2007): "Où en est la réflexion sur l'autofiction ?", in: dies. / Viollet, Catherine (Hg.): *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Avademia, 17–37.
- Laurens, Camille (1991): *Index*. Paris: P.O.L.
- (1992): *Romance*. Paris: P.O.L.
- (1994): *Les Travaux d'Hercule*. Paris: P.O.L.
- (1996): *Philippe*. Paris: P.O.L.
- (1997): "Témoignage", in: Frydman, René / Flis-Trèves, Muriel (Hg.): *Mourir avant de n'être ?*. Paris: Odile Jacob, 89–96.

- (1998): *L'Avenir*. Paris: P.O.L.
  - (1999): *Quelques-uns*. Paris: P.O.L.
  - (2000): *Dans ces bras-là*. Paris: P.O.L.
  - (2003a): *L'Amour, roman*. Paris: P.O.L.
  - (2003b): *Le Grain des mots*. Paris: P.O.L.
  - (2004): *Cet absent-là. Figures de Rémi Vinet*. Paris: Léo Scheer.
  - (2005): "Entretien avec Jean-Luc Defromont", in: Majorano, Matteo (Hg.): *Le Jeu des arts*. Bari: B.A. Graphis, 173–185.
  - (2006a): *Ni toi ni moi*. Paris: P.O.L.
  - (2006b): "Le Pouce", in: David, Claire (Hg.): *Les Cinq Doigts de la main*. Arles: Actes Sud, 6–9.
  - (2007): "(Se) dire et (s')interdire", in: Jeannelle, Jean-Louis / Viollet, Catherine (Hg.): *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Avademia, 221–228.
  - (2008a): *Tissé par mille*. Paris: P.O.L.
  - (2008b): "J'écris parce que mon père ne parle pas", in: Benhamou, Olivia (Hg.): *Le Premier Homme de ma vie*. Paris: Robert Laffont, 25–43.
  - (2010): *Romance nerveuse*. Paris: P.O.L.
  - (2011): *Les Fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*. Paris: Toucan.
  - (2012): "Eurydice ou l'Homme de dos", in: *Guerres et paix*. Paris: L'avant-scène théâtre, 111–126.
  - (2013): *Encore et jamais. Variations*. Paris: Gallimard.
- Leborgne, Eric (2010): "Présentation", in: ders. (Hg.): *Le Paysan parvenu (texte de 1735) de Marivaux*. Paris: GF Flammarion, 7–42.
- Lejeune, Philippe (1996): *Le Pacte autobiographique [1975]*. Paris: Seuil.
- Lévi-Strauss, Claude (2009): *La Pensée sauvage [1962]*. Paris: Plon.
- Savary, Philippe (2003): "La peau et le masque", in: *Le Matricule des anges* 43, 18–22.

Toudoire-Surlapierre, Frédéric (2013): *Oui/non*. Paris: Minuit.

Wetzel, Tanja (2010): "Spiel", in: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhard / Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. V. Stuttgart: Metzler, 577–618.

Winnicott, Donald W. (1953): "Transitional objects and transitional phenomena", in: *Journal of Psychoanalysis* 34, 89–97.