

Skandalöse Phantastik:
Zur Ästhetik der Krise in Marie Darrieussecqs Roman *Truismes*

1. Der literarische Skandal: Ein Ereignis-Format mit Indiziencharakter

Mit ihrem 1996 veröffentlichten Debütroman *Truismes*¹, von dem bereits ein Jahr nach der Ersterscheinung allein in Frankreich 400 000² und mittlerweile weltweit über eine Million Exemplare³ verkauft wurden, gelang Marie Darrieussecq der schriftstellerische Durchbruch. Einen wesentlichen Beitrag zu diesem literarischen Coup leistete zweifelsohne ein weit über die nationalen Grenzen hinausreichendes mediales Echo, das die Veröffentlichung des Romans mit aufmerksamkeitsbindenden Mitteln flankierte und ihn wiederholt als ›literarisches Ereignis‹ einstuft.⁴ Die unwirklich anmutende Handlung, in deren Verlauf eine Frau sich in das Wechselwesen einer Frau-Sau verwandelt, bot zugleich einen willkommenen Anlass für wiederkehrende Vergleiche zu epochenmachenden Klassikern wie Kafkas *Verwandlung*, La Fontaines Tiergeschichten und Homers *Odyssee*.⁵ In Darrieussecqs Erzählung laufen verschiedene thematische und ästhetische Stränge zusammen, die – gattungstheoretisch gesprochen – Versatzstücke aus der Fabel, dem Bildungs- sowie Gesellschaftsroman und der Phantastik mit grotesken, bis hin zu obszönen Szenarien verbinden. Nicht selten wurde in diesem Zusammenhang auch die provokative Ausrichtung des Textes betont. Damit lässt er sich in die Nähe der Skandalli-

1 Alle im Folgenden angeführten direkten und indirekten Zitate sind aus der 2017 bei Gallimard (folio) veröffentlichten Taschenbuchausgabe (Marie Darrieussecq: *Truismes*, Paris: 2017 [1996]) entnommen und werden im laufenden Fließtext ausschließlich durch die entsprechenden in Klammern gesetzte(n) Seitenzahl(en) kenntlich gemacht.

2 John Lambeth: »Entretien avec Marie Darrieussecq«, in: *The French Review* 79 (2006), H. 4, S. 806–818, S. 806.

3 Didier Jacob: »Marie Darrieussecq: la reine des clones«, in: *L’OBS*, 22.08.2017, bibliobs.nouvelobs.com/romans/20170822.OBS3635/marie-darrieussecq-la-reine-des-clones.html (18.12.2022).

4 Vgl. Anneliese Depoux: La fabrique de l’évènement littéraire: le cas de *Truismes*, in: *Communications et langages* 142 (2004), H. 4, S. 71–83.

5 Thomas Steinfeld: »Das Schwein spricht. Anarchie in Frankreich: Eine Fabel hat Erfolg«, in: *FAZ*, 07.02.1997, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/reze-nsion-belletristik-das-schwein-spricht-11310854.html (10.11.2022).

teratur⁶ rücken, die sich in den 1990er und frühen 2000er Jahren großer Beliebtheit erfreute.⁷ Obwohl die Funktionsweise des literarischen Ekklats aus literatursoziologischer Sicht primär als ein Mittel zur kalkulierten Vermarktungsförderung⁸ erscheint, legen diskurs- und medientheoretisch orientierte Überlegungen eine Ergänzung dieses Erklärungsansatzes nahe. Die Mehrdimensionalität und kulturelle Tragweite von Skandalisierungsprozessen lassen sich erst erfassen, wenn man sie als konfliktbesetzte Knotenpunkte vielschichtiger Kommunikationsmechanismen zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Akteuren versteht. Dementsprechend verweisen sie implizit auf neuralgische Spannungsbereiche innerhalb diskursiver Formationen einer kulturellen Gemeinschaft.⁹ Aus einer solchen Perspektive offenbart sich der performative und epistemische Mehrwert eines Skandals, der die Selbstverständlichkeit sozialer Praktiken sowie handlungs- und wahrnehmungsleitender Muster innerhalb einer Gesellschaft aufhebt, sie sichtbar macht und zur Debatte stellt. Kulturtheoretisch formuliert handelt es sich beim ›Skandalisieren‹ also um eine den

-
- 6 Jordan Shirley: »Saying the unsayable: identities in crisis in the early novels of Marie Darrieussecq«, in: Rye, Gill/Worton, Michael (Hrsg.): *Women's writing in contemporary France: New writers, new literatures in the 1990s*, Manchester 2002, S. 142–154, S. 142; Andrew Asibong: »*Mulier sacra*: Marie Chauvet, Marie Darrieussecq and the Sexual Metamorphoses of ›Bare Life‹«, in: *French Cultural Studies* 14 (2003), H. 2, S. 169–177, S. 172 und Isabelle de Courtivron: »The French still loves a succes de scandale«, in: *New York Times*, 22.06.1997, archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/06/22/bookend/bookend.html (02.12.2022).
- 7 Vgl. Jochen Mecke: »Der Fall Houellebecq: Zu Formen und Funktionen eines Literaturskandals«, in: Eggeling, Giulia/Segler-Meißner, Silke (Hrsg.): *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen: Profile, Tendenzen, Strategien*, Tübingen 2003, S. 194–217, S. 195.
- 8 Vgl. Mecke: Der Fall Houellebecq, S. 211 und 214–215. Versteht man den Skandal als Phänomen, das Aufschluss über Kommodifizierungsstrategien und die Neuformierung des literarischen Feldes gibt, scheint Frédéric Beigbeders Roman *99 Francs* (2000) diesbezüglich besonders aufschlussreich zu sein, da er die Funktionsweisen des Skandals bzw. der Skandalliteratur selbstparodistisch aufdeckt. Die auf Handlungsebene repräsentierte Skandalträchtigkeit der Werbebranche (maßloser Drogenkonsum, extreme Verschwendungssucht, Regression moralischer Werte zugunsten monetärer und machtpolitisch orientierter Maximen) wird durch die eigene literarische Anwendung üblicher Vermarktungsstrategien, die der Erzähler in Bezug auf die Werbeindustrie kritisiert, konterkariert und zugleich auf das eigene literarische Produkt gelenkt: Die Anklage der Werbeagenturen durch den Roman wird implizit zur selbstreferentiellen Anklage des Romans. Zu fragen bleibt an dieser Stelle, ob eine solche Form des selbstkritischen Umgangs genügt, um die von Mecke angesprochene Gefahr der Reduzierung von Literatur auf ihren Tauschwert zu bannen.
- 9 Vgl. Regina Roßbach: *Der Literaturskandal. Akteure, Verläufe und Gegenstände eines Kommunikationsphänomens*, Berlin 2020, S. 37.

öffentlichen Raum beanspruchende Praxis zur Aushandlung normativer Standpunkte.¹⁰ Sie bietet Gemeinschaften ein Mittel zur Selbst- und Neuverortung. Der Kombination von Skandal und Literatur ist dabei eine besondere Gewichtung zuzuschreiben: Geht man davon aus, dass, wie Albrecht Koschorke es ausdrückt, Literatur ohnehin »sozial Bedeutsames verhandelt« und in der Lage ist, eine »Demontage von hegemonialen Sinnzwängen«¹¹ zu leisten, gilt diese Feststellung in besonderer Weise für literarische Produkte, die Skandale erzeugen.

Mit Blick auf eine Äußerung aus einem 2001 geführten Interview wird deutlich, dass Marie Darrieussecq ihr eigenes literarisches Schaffen – weitgehend mit dem ›Demontage-Paradigma‹ Koschorkes übereinstimmend – im Horizont interventionistischer Gesellschaftskritik verortet: »En ce sens toute écriture exploratrice, novatrice, est politique [...], elle fournit le langage moderne, elle bâtit les outils verbaux et mentaux qui permettent de penser le monde. Elle corrode les clichés, elle fait rendre gorge au prêt-à-penser, au déjà dit.«¹² Es ist wenig überraschend, dass die Erfindung einer innovativen Sprache, die tradierte Klischees dekonstruiert und neue Sichtweisen eröffnet, auf Widerstand stößt, wenn sie mediale Routinen, Denkgewohnheiten und institutionell legitimierte Praktiken in Frage stellt. Doch welche konkreten Schlussfolgerungen lassen sich aus diesen sehr allgemeinen Bemerkungen zu *Truismes* ziehen? Was steckt hinter den Zuschreibungen, die Darrieussecqs Debüt zwischen ›literarischem Ereignis‹ und ›Skandalroman‹ verorten? Oder anders gefragt: Welche Merkmale eignen dem Text und seinem Bezug auf die außertextuelle Wirklichkeit, die einige Feuilletonist*innen und Literaturwissenschaftler*innen dazu veranlassen, in ihm einen Anstoß zur Entrüstung zu erkennen? Mit Sicherheit bieten allein schon die Motivik und Handlung einen ersten Anhaltspunkt. Denn der Roman stellt die allmähliche Transformation einer Frau in eine Frau-Sau dar und schreckt nicht vor detaillierten Darstellungen schockierender Körperdeformationen oder anstößig-entrückter Szenen zurück.

10 Vgl. ebd., S. 66–68.

11 Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt am Main 2012, S. 11.

12 Becky Miller/Martha Holmes: »Entretien réalisé par Becky Miller et Martha Holmes en décembre 2001 pour le premier site consacré à l'auteure«, mariedarrieussecq.com/sites/default/files/2017-12/Entretien%20re%CC%81alise%CC%81%20par%20Becky%20Miller%20et%20Martha%20Holmes%20en%20de%CC%81cembre%202001%20pour%20le%20premier%20site%20consacre%CC%81%20a%CC%80%20l%20E%20%99auteure.pdf (27.11.2022).

Am Beginn der Erzählung nimmt die noch in vorwiegend menschlicher Gestalt auftretende und zu diesem Zeitpunkt arbeitslose Protagonistin trotz gnadenloser Unterbezahlung eine Tätigkeit als Angestellte eines Kosmetikstudios auf. Die Filiale verwandelt sich jedoch jäh in einen Massage-salon, der sich wiederum als Bordell entpuppt. Dort ist die Hauptfigur den zunehmend außergewöhnlichen sexuellen Wünschen verschiedener Freier ausgeliefert, bevor sie – beziehungs- und erneut arbeitslos – die erratische Suche nach einer ihrem neuen Wesen entsprechenden Lebensweise antritt. Sie führt ein gefährdetes Dasein inmitten einer degenerierenden Gesellschaft, die von faschistischen Strukturen geprägt ist und der steigenden Zahl von Mischwesen mit menschlichen und tierischen Merkmalen kein sicheres Umfeld mehr bietet. Dieser bedrohten Gruppe nun selbst angehörend, erlebt die Protagonistin zahlreiche schreckliche, aber auch einige glückliche Phasen im Verlauf einer turbulenten Fluchtbewegung: Zum einen führt sie ein Dasein im Kreis von Obdachlosen, hält sich illegal in einem Automatenhotel auf, wird in zuchthausähnlichen Einrichtungen inhaftiert und fällt wiederholt brutalen Misshandlungen zum Opfer. Zum anderen erfährt sie – gegen Ende der Erzählung – eine persönliche Erfüllung durch die Beziehung zu einem Werwolf, mit dem sie in der Manier eines *amour fou* das Ideal einer romantischen Liebe realisiert, Morde begeht und in stetiger Angst vor Festnahmen in isolierter Zweisamkeit lebt. Obwohl ihr Liebhaber getötet wird und das Glück des Paares endet, findet die Protagonistin einen Ausweg aus ihrer prekären Lage. Es gelingt ihr, sich von einer grausamen und männlich dominierten Gesellschaft zu lösen, indem sie den urbanen Raum verlässt und als Teil einer Schweinefamilie ein erfülltes Dasein führt. Nur an Tagen des Vollmonds dominieren die menschlichen Züge und ermöglichen es der Protagonistin, ihrer neu erlangten Autonomie in der Tätigkeit des Schreibens eine Stimme zu verleihen – ein Akt der Emanzipation, den aufschlussreiche Lesarten feministischer Ausrichtung¹³ herausgearbeitet haben und

13 Nora Cotille-Foley deutet die Metamorphose und stilistisch überzeichnete Darstellungsweise des Textes als eine Karikatur weiblicher Klischees, sodass die durch einen männlichen Blick dominierte, objektivierende Wahrnehmungsweise des Weiblichen in ihrer oft gewaltverherrlichenden Unmenschlichkeit aufgedeckt wird (vgl. Nora Cotille-Foley: »Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq : mais qui finit à l'abattoir?«, in: *Women French Studies* 10 (2002), S. 188–206). Eine andere theoretische Einbettung wählt Andrew Asibong, indem er das subversive Potential von *Truismes* mit Hilfe von Giorgio Agambens Konzept des *Homo Sacer* erfasst und aufzeigt, dass die rechtlichen Macht- und Ausschlussmechanismen nicht ge-

der nicht zuletzt von der Autorin selbst in einem Kommentar betont worden ist.¹⁴ In diesem Zusammenhang kann auch die eingangs angedeutete hybride Ästhetik des Romans als ein Widerstand gegen konventionelle Erwartungen verstanden werden. Schließlich operiert die Darstellung mit Bildern, die Bereiche des Skurrilen, Obszönen, Splatterartigen sowie vor allem des Phantastischen¹⁵ tangieren, während sie eine Gesellschaft abbildet, deren Angehörige innerhalb eines apokalyptischen Settings aus unerklärlichen Gründen zu menschlich-tierischen Mischwesen mutieren und sich in einem Dauerzustand der Krise befinden. In Anbetracht dieser wilden Mischung ist es also wenig überraschend, dass Darrieussecqs Erzählung wiederholt in den Bereich des Provokativen und Skandalösen gerückt wurde.

Anknüpfend an diese ersten Beobachtungen und die einleitende These, dass der Skandal implizite Hinweise auf verborgene und problematische kulturelle Wahrnehmungsmuster bereithält, beabsichtige ich im Folgenden aufzuzeigen, dass der Roman mithilfe typisch phantastischer Verfahrensweisen eine Ästhetik der Krise inszeniert. Es soll beleuchtet werden, wie der Text unter Anwendung verzerrender Erzählstrategien die *histoire*- und *discours*-Ebene in ein spezifisches Spannungsverhältnis setzt, das aufseiten der Leseinstanz eine permanente Verunsicherung aufrechterhält und auf diese Weise die Schwachstellen gesellschaftlicher Krisennarrative sinnlich erfahrbar macht.

schlechtsneutral sind, sondern vor allem weiblich gelesene Personen in die Rolle von rechtsfreien Menschen gedrängt werden (vgl. Asibong: *Mulier sacra*, S. 169–173).

- 14 »Son expérience unique échappe aux registres sociaux. Elle doit donc inventer sa voix, vivre l'aventure d'une langue, qui à mesure que le livre avance et que le corps oscille de symptôme en symptôme, s'enrichit, se complexifie, en vocabulaire et en structure, pour se dégager des truismes« (Miller/Holmes: *Entretien*, nicht paginiert).
- 15 Die »Überschreitung von Diskurs- und Gattungsgrenzen« kann laut Jürgen Lehmann als ein typisches Merkmal phantastischer Literatur verstanden werden (Jürgen Lehmann: »Phantastik als Schwellen- und Ambivalenzphänomen«, in: Ivanović, Christine/Lehmann, Jürgen/May, Markus (Hrsg.): *Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 25–39, S. 33). Ähnliches konstatiert Annette Simonis und versteht die Vermischung unterschiedlicher Genres als ein Mittel, um Erwartungshaltungen der Leseinstanz zu irritieren. (vgl. Annette Simonis: *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*, Heidelberg 2005, S. 47).

2. Textstrategien der Phantastik im Dienste einer Verunsicherungslogik und Leser*inaktivierung

Was versteht man unter phantastischem Erzählen und inwiefern charakterisiert diese literarische Form den untersuchten Roman? Einer noch immer aktuellen Definition von Tzvetan Todorov folgend, besteht das Phantastische in der permanenten Aufrechterhaltung einer *hésitation*, einer perpetuierten Unsicherheit, die ein eindeutiges Verständnis zentraler Ereignisse der erzählten Welt unterläuft. Dabei bringt der Text typischerweise rationale Erklärungen für unbegreifliche Phänomene in Anschlag, ohne deren Übernatürlichkeit befriedigend in eine logozentrische Ausdeutung des fiktiven Geschehens überführen zu können. Diese Bestimmung¹⁶ bildet bis heute den gemeinsamen Fluchtpunkt einschlägiger Studien zur phantastischen Literatur, die Todorovs Ansatz aufgegriffen und modifiziert haben. So hebt Jürgen Lehmann den transgressiven Schwellencharakter hervor und versteht Phantastik »dominant als Ambivalenzphänomen [...], in dessen Rahmen eine bestehende Opposition von Realem und Irrealem gerade in Frage gestellt wird«. ¹⁷ Nicht selten schlagen sich solche Entgrenzungseffekte darin nieder, dass ein stabiles Verhältnis zwischen dem Ich einer Erzählung und seiner Umwelt aufgelöst wird. ¹⁸ Ferner zählt zu den bedeutendsten Entwicklungen im Rahmen einer Begriffsschärfung die Einsicht, dass Phantastik im Sinne einer unauflösbaren Unschlüssigkeitsdynamik methodisch nur nachvollzogen werden kann, wenn eine textinterne Betrachtung mit rezeptionsästhetischen Aspekten verbunden wird. Die Funktionsweise der *hésitation* lässt sich also nicht unter ausschließlicher Berücksichtigung der Textebene verstehen, wie z.B. durch die Aufschlüsselung dissonanter Figurensichtweisen oder das Nachvollziehen der Konfrontation von Figuren mit dem Unerklärlichen; vielmehr bedarf es immer auch einer antizipierenden Betrachtung textimmanenter Merkmale bezüglich ihrer Effekte auf die impliziten Leser*innen. ¹⁹ Eine in diesem Zusammenhang oft eingesetzte Verunsicherungsstrategie

16 Vgl. Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 2015, S. 29 und 37–38.

17 Lehmann: Phantastik als Schwellen- und Ambivalenzphänomen, S. 28–29.

18 Vgl. ebd., S. 30.

19 Vgl. Stephan Berg: *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1991, S. 33–34.

ist die erzählerische Unzuverlässigkeit:²⁰ Gibt der Text Anhaltspunkte für eine mangelnde Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz, die als elementare Informationsquelle den narrativen Aufbau der Geschichte maßgebend steuert, erhöht sich automatisch die Wahrscheinlichkeit einer Distanznahme zum Akt des Erzählens und der durch ihn dargebotenen Geschichte, sodass die Rezipierenden zugleich für eventuelle Widersprüche und Diskontinuitäten der Geschichte sensibilisiert werden. Die aus diesem kursorischen Einblick gewonnenen Schlüsseigenschaften phantastischer Erzählungen dienen im Folgenden als Richtschnur, um die erzählerische Unzuverlässigkeit (2.1) und die narrativ (2.2) sowie inhaltlich hergestellten (2.3) Unschlüssigkeitsdynamiken in *Truismes* herauszuarbeiten.

2.1 Unzuverlässiges Erzählen

In Hinblick auf eine phantastische Lesart erweist sich das Incipit des Romans in doppelter Weise als aufschlussreich. Einerseits eröffnet der Text offenkundig Momente des Zweifels, die von der retrospektiv über ihr Leben berichtenden Ich-Erzählerin selbst vermittelt werden und ihre narrative Zuverlässigkeit daher von Anfang an in Frage stellen. Andererseits gibt die sprachlich-stilistische Darstellungsweise der ersten Passage paradigmatisch Auskunft über die grundlegende erzählerische Anlage des Romans. Auf folgende gleichermaßen warnende wie irritierende Aussagen stoßen die Leser*innen bei Beginn der Lektüre:

Je sais à quel point cette histoire pourra semer de trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera de gens. Je me doute que l'éditeur qui acceptera de prendre en charge ce manuscrit s'exposera à d'infinis ennuis. La prison ne lui sera sans doute pas épargnée, et je tiens à lui demander tout de suite pardon pour le dérangement. Mais il faut que j'écrive ce livre sans plus tarder, parce que si on me retrouve dans l'état où je suis maintenant, personne ne voudra ni m'écouter ni me croire. Or tenir un stylo me donne de terribles crampes. Je manque aussi de lumière, je suis obligée de m'arrêter quand la nuit tombe, et j'écris très, très lentement. Je ne vous parle pas de la difficulté pour trouver ce cahier, ni de la boue, qui salit tout, qui dilue l'encre à peine sèche. [...] L'action même de me souvenir m'est très difficile (S. 11–12).

20 Es handelt sich dabei um eine Textstrategie, die nicht ausschließlich phantastischen Texten zuzuordnen ist, aber dennoch eine gewisse Exemplarität für dieses Genre aufweist (vgl. Simonis: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur, S. 47).

Voller Überzeugung hebt die Erzählerin in den ersten drei Sätzen die außerordentliche Brisanz ihrer Geschichte hervor, die nicht nur höchste Irritation auslösen werde, sondern derart im Zeichen der Devianz stehe, dass eine Veröffentlichung ihrer Erzählung für die Verleger*innen schwerwiegende politische Konsequenzen nach sich zöge – ein Umstand, der die eigene Geschichte ohne Umschweife skandalisiert und als gesetzeswidrig ausstellt. Verschiedene sprachliche Mittel in den ersten Zeilen suggerieren eine dezidierte Gewissheit aufseiten der Erzählerin. So sind die gehäufte (fünfmal in drei Sätzen) Verwendung des Futur I (statt bspw. des Konjunktivs), die hyperbelartige Betonung (»d'infinis ennui«), mit der eine drohende Haftstrafe akzentuiert wird, und nicht zuletzt die Formulierung »Je sais« selbst, mit der die Erzählung wohlgemerkt einsetzt, kennzeichnend für den sicheren Ton innerer Überzeugung. Parallel dazu weist der affirmative Duktus in den ersten Zeilen jedoch Risse auf, berücksichtigt man, dass der Ausdruck »doute« – der im konkreten kotextuellen Umfeld mit »ahnen« (»se douter«) und »wahrscheinlich« (»sans doute«) übersetzt werden kann – bereits mit seinem doppelten Auftreten im wahrsten Sinne des Wortes einen Zweifel in den Text einflacht. Auf diese Weise kündigt sich gleichsam ein Bruch an, der über die einen Gegensatz markierende Konjunktion »mais« den Modus der Gewissheit aushebelt. Denn entgegen der anfänglichen Rhetorik standhafter Unbeirrbarkeit scheint sich das erzählende Subjekt eine Konstitution zuzuschreiben, die ihm weder Glaubhaftigkeit verleiht noch die physiologischen und situativen Voraussetzungen erfüllt, um überhaupt eine zuverlässige Erzählung zu Papier zu bringen: Krämpfe verhindern ein flüssiges Schreiben, eine schlechte Beleuchtung erschwert die Arbeit, die noch dazu durch ein gestörtes Erinnerungsvermögen beeinträchtigt wird; zudem ist bereits Notiertes zur Unkenntlichkeit verschmiert, da das Manuskript in einer verdreckten Umgebung liegt. Das Eingeständnis in die Unzuverlässigkeit des Geschriebenen findet seine Entsprechung abermals in der erzählerisch-stilistischen Ausgestaltung, die ab der angesprochenen Zäsur eine neue Richtung einschlägt. Bereits die Subjonctif-Konstruktion mit der unpersönlichen Wendung »il faut que« scheint dem Subjekt das Schreiben eher aufzuerlegen. Der Grund für die Dringlichkeit des Schreibaktes wird direkt im anschließenden Nebensatz benannt: Die Erzählerin attestiert sich selbst eine physische Außenwirkung, die sie aus Sicht der anderen unglaubwürdig erscheinen lässt. Diese für einen antizipierten Außenblick defizitäre Position erfährt in grammatischer Hinsicht eine Verstärkung, indem die Erzählerin nun gehäuft als Satzglied des direkten oder indirekten Objektes repräsentiert

wird. Einen ähnlichen Verlust aktiver Selbstbestimmung verdeutlichen auch die Sequenzen »je manque« und »je suis obligée«; hier steht das Subjekt zum einen im Zeichen des Mangels und wird zum anderen innerhalb einer Passivkonstruktion in die semantische Rolle des Patiens gedrängt. Angesichts der mannigfaltigen Defizite spricht sich die Erzählerin letztlich das Recht auf Erzählen selbst ab. Vor diesem Hintergrund erklärt sich nun auch die anfängliche Verortung der eigenen Geschichte im Bereich des Skandalösen. Anstößig nämlich scheint der Umstand zu sein, dass hier jemand schreibt, dem die konventionellen Voraussetzungen für ein solches Unterfangen fehlen und der somit eine lückenhaft und uneindeutige Geschichte präsentiert; ein Prinzip, das stilistisch schon in den ersten Zeilen umgesetzt wird, indem sich die anfangs betonte epistemisch stabile Perspektive (»je sais«) sukzessive auflöst. Wie sich im Folgenden zeigen wird, bildet die kontinuierliche Durchkreuzung von Gewissheiten auf Basis erzählerisch konstruierter Irritationsmomente die Grundlage, mit der die Leseinstanz einer spannungsvollen Ambivalenz ausgesetzt wird.

2.2 Simuliertes Versteckspiel: Narrative Verzerrungen im Dienste einer phantastischen Unschlüssigkeitsdynamik

In auffälliger Häufigkeit richtet sich die Erzählerin mit direkten Ansprachen an die implizite Leseinstanz.²¹ Diese Adressierungen, wie bspw. »Je supplie le lecteur« (S. 12) oder »enfin vous comprenez« (S. 105),²² haben einen doppelten Effekt. Einerseits forcieren die Apostrophierungen eine Distanzierung zwischen Lese- und Erzählinstanz, da letztere mit Hilfe solcher Formulierungen als klar von den Leser*innen zu unterscheidende Entität und Vermittlungsinstanz markiert wird.²³ Andererseits fordern sie

21 Vgl. Raluca Lupu-Onet: »Truismes ou la métamorphose au féminin«, in: *Transylvanian Review* 16 (2005), H. 4, S. 1–17, S. 8.

22 Vgl. ebd., S. 8 für weitere Beispiele.

23 Folgt man den Erwägungen von Wolfgang Schmid, der für eine Differenzierung zwischen impliziten bzw. abstrakten Leser*innen und fiktiven Leser*innen plädiert (Wolfgang Schmid: *Elemente der Narratologie*, Berlin/Boston 2014, S. 102), lässt sich im Text sogar eine doppelte Distanzierungsstrategie beschreiben: Zum einen richten sich die Adressierungen an die fiktive Leseinstanz, die auf diese Weise konsequent als imaginierte Entität konsolidiert und damit von der Erzählerin auf Abstand gehalten wird. Zum anderen führen die inkohärenten Entwürfe der fiktiven Leseinstanz, die mal männliche (S. 41), mal weibliche (S. 63) und mal sensible Eigenschaften (S. 36) von der Erzählerin zugeschrieben bekommt, zu weiteren Verunsicherungen. Diese Schwankungen wieder-

die Leser*innen permanent dazu auf, das Erzählte zu beglaubigen und bewirken auf diese Weise eine Annäherung der Rezipierenden an die Diegese. Besonders wirkmächtig im Sinne einer Verunsicherungsstrategie wird dieser an sich bereits ambivalente Effekt des gleichzeitigen Distanzierens und Annäherns jedoch erst, wenn die Leser*inansprache mit einer Darstellung einhergeht, die auf inhaltlicher Ebene starke Unklarheiten provoziert.²⁴ Ein Beispiel dafür bietet folgende Passage, in der die Interaktion zwischen Freiern und der Protagonistin beschrieben wird, die als Prostituierte in dem bereits erwähnten Bordell ihrer Tätigkeit mit naiver Zielstrebigkeit nachgeht.

Moi qui avais cru que mes bourrelets les dégoûteraient, eh bien pas du tout. Contre toute attente, tous, et même les nouveaux [...], tous semblaient m'apprécier un peu grasse. Il leur venait un appétit pour ainsi dire bestial. A peine avais-je commencé la séance qu'ils voulaient tout, tout de suite, le combiné spécial et le forfait *Haute Technicité* avec les huiles et le vibro et tout, au prix où c'est ; mais les huiles je voyais bien qu'ils s'en fichaient, et le vibro ils me l'arrachaient des mains et ils en faisaient de drôles d'usages, je vous jure. Je sortais de là moulue (S. 33, Hervorh. im Orig.).

Mit dem performativen Sprechakt des Schwörens (»je vous jure«) verspricht die Erzählerin den Adressierten explizit eine möglichst wahrheitsgetreue und vollständige Darstellung des Geschehens. Im Gegensatz dazu ist die vorangehende Beschreibung jedoch alles andere als klar. Worin genau die sogenannte »séance« besteht, bleibt im Vagen. Die als animalisch deklarierte Lust der Kunden, die gezielte Entreißung des Massagegeräts (»vibro«) und dessen stürmischer, eigenartig entfremdeter Einsatz (»de drôles d'usages«) bei gleichzeitiger Vernachlässigung des Öls deuten an, dass hier sexuelle Praktiken vollzogen werden, ohne sie tatsächlich zu benennen. Der hohe Grad an Unbestimmtheit resultiert dabei aus einer Verdichtung inhaltlicher Mehrdeutigkeiten: Die sachliche Semantik der Lexeme »séance«, »combiné spécial« und »forfait *Haute Technicité*«, die sich wie Brandings eines Werbekatalogs lesen, überführt das zu erahrende obszöne Geschehen nicht nur in eine verschleiende Unverfänglich-

rum verwehren der abstrakten Leseinstanz, also dem potentiellen, idealtypischen Leser*innen, eine stabile Identifizierungsgrundlage.

24 Ähnlich fasst es auch Lupu-Onet, wenn sie schreibt, dass die Leser*innenansprachen „impliquent sans cesse le lecteur comme témoin du récit, [lorsque] Darrieussecq déjoue en même temps la cohérence du roman [...]“ (Lupu-Onet: Truismes ou la métamorphose au féminin, S. 8). Dabei geht sie jedoch nicht konkret auf das Zusammenspiel von Leser*innenadressierungen und Kohärenzbrüchen ein.

keit, sondern neutralisiert auch jegliche Sinnlichkeit oder emotionale Involviertheit. Dieser Sachlichkeit widersprechen indes der Hinweis auf das bestialische Verlangen und das eher mit Temperament konnotierte Entreißen. Überdies zeugen die zahlreichen polysemantischen Ausdrücke (»huile«, »vibro«, »séance«, »combiné spécial«), die eine Brücke zwischen den Wortfeldern »Massage« und »Prostitution« bilden, von der elementaren Doppelbödigkeit der Darstellung. Nicht zuletzt das Lexem »forfait« lässt eine versteckte Abgründigkeit erkennen, da es mit »Pauschalangebot« oder »Schandtat«²⁵ übersetzt werden kann. Es bleibt also festzuhalten, dass die Erzählerin die sexuelle Dimension, Anstößigkeit und Brutalität der Szene nur in ahnungsvoller und anspielungsreicher Verzerrung wiedergibt – ein Prinzip, das noch weiter getrieben wird, wenn die Frau-Sau wenige Seiten später über die neuen Vorlieben ihrer Kunden spricht:

Ils s'intéressaient de plus en plus à mon derrière, c'était le seul problème. Je veux dire, et j'invite toutes les âmes sensibles à sauter cette page par respect pour elles-mêmes, je veux dire que mes clients avaient de drôles d'envies, des idées tout à fait contre nature si vous voyez ce que je veux dire (S. 36).

Abermals richtet sich die Erzählerin deutlich an die Leseinstanz, um allzu empfindliche Rezipierende vor verstörenden Inhalten zu warnen, die jedoch durch die extreme Unschärfe der Beschreibung (»avaient de drôles d'envies«) nicht spezifiziert werden. Sinnbildlich für die Ausblendung des Schockierenden ist zudem die dreimalige Wiederholung des Syntagmas »je veux dire«, dessen Häufung eine leere Zirkularität erzeugt und damit, entgegen der erklärten Absicht, etwas auszudrücken, letztlich nichts besagt. Erneut ist es den Leser*innen überlassen, diese Leerstelle zu füllen oder in ihrer Vagheit zu belassen. Die Funktionsweise der beiden Passagen beruht primär auf dem Zusammenspiel aus insistierender Aufmerksamkeitsbindung und undeutlichen Beschreibungen: Indem die Erzählerin sich an die Rezipierenden wendet, lenkt sie deren Fokus auf das Gesagte, welches jedoch angesichts seiner semantischen Unbestimmtheit alles andere als Eindeutigkeit hervorruft. Die explizite Adressierung der Leser*innen dient also nicht dazu, Zweifel über die Deutung des Gesagten auszuräumen. Ganz im Gegenteil wird die Unklarheit aufrechterhalten, während die Unschärfe der Erzählweise besonders deutlich zur Geltung kommt.

25 Vgl. Paul Robert/Josette Rey-Debove/Alain Rey: *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris 1994, S. 949.

In anderen Textstellen lässt sich eine dazu komplementäre Verunsicherungsstrategie ausfindig machen. Insbesondere wenn die Transformation der Protagonistin im Vordergrund steht, kontrastieren detaillierte Darstellungen der körperlichen Verwandlung mit dem Ausbleiben einer klaren Benennung der Metamorphose in eine Sau. Vorenthalten wird nicht mehr die konkrete Bildlichkeit – wie in den beiden vorangehenden Zitaten –, sondern ein abstrahierendes Verständnis des Geschehens aufseiten der Protagonistin. Trotz der hochgradig evidenten Signale bringt sie ihre neue Konstitution nicht auf den Begriff. Unverkennbar nehmen die phänotypischen Veränderungen der Protagonistin im Verlauf der Geschichte immer extremere Züge an: Eine außer Kontrolle geratene Gewichtszunahme, die Ausbildung einer ledrigen, von widerständigen Haaren überzogenen Haut und der zunehmend rosa eingefärbte Teint werden von physiologischen Anomalien begleitet, wie etwa der aus dem Gleichgewicht geratene Menstruationszyklus, die vollständige Neujustierung des Wahrnehmungsapparats oder ihre plötzlich eintretende mangelnde Fähigkeit, Schweinfleisch verdauen zu können.²⁶ So offensichtlich sämtliche Phänomene auf die Verwandlung der Hauptfigur in eine Sau hinweisen, so konsequent wird ebendiese explizite Schlussfolgerung nicht gezogen. Exemplarisch dafür steht eine Szene, in der die Metamorphose der Heldin einen neuen Schub erfährt. Sie ereignet sich zu einem Zeitpunkt, als die Protagonistin ihre Anstellung bereits verloren hat, von ihrem temporären Lebenspartner verlassen wurde und – einer festen Unterkunft beraubt – schließlich beginnt, im Freien zu nächtigen.

En plus de la douleur dans l'échine j'avais du mal dans la poitrine, [...] ma nouvelle mamelle tirait douloureusement sous la peau, comme à la puberté. Je me suis courbée en avant et toute cette douleur a disparu. [...] Quand le soleil s'est levé [...] [j]e me suis dressée sur mes pattes. J'ai secoué la tête et étiré les jarrets. Sous mon visage, mes deux mains étaient plantées dans le sol. Elles n'avaient plus que trois doigts. [J]'ai vu que le petit doigt, l'*auriculaire* comme on dit, avait

26 Neben den auffälligen Bezügen zu Kafkas *Verwandlung* (Konfrontation mit neuen Körpermerkmalen, unbekanntem mentalen Zuständen, der zunehmenden Unfähigkeit sprechen zu können und veränderten Vorlieben bei der Nahrungswahl) weist Darrieussecqs Roman auch wesentliche Unterschiede bezüglich inhaltlicher und erzählerischer Aspekte auf. Während Gregor Samsa seine Gestalt mit dem ersten Satz erkennt und einer irreversiblen Metamorphose unterliegt, die letztlich in den Tod mündet, begreift die Protagonistin aus *Truismes* ihr neues Wesen als Frau-Sau erst gegen Ende der Erzählung und nimmt eine Wechselexistenz an, die zwischen menschlichen und tierischen Zuständen alterniert (vgl. Lupu-Onet: *Truismes ou la métamorphose au féminin*, S. 1–2 und 7).

raccourci. L'ongle était long et dur, très épais, et tous les autres ongles pareil. Je ne les avais pas manucurés depuis longtemps il faut dire [...] (S. 81–82, Hervorh. im Orig.).

Das hier in Einzelheiten geschilderte Erscheinungsbild und Verhalten lässt keinen Zweifel offen: Die Ausbildung von Zitzen, der schmerzhafte Zwang, eine zusammengekrümmte Haltung einzunehmen und die Degeneration der Hände zu Klauen verweisen eindeutig auf den Phänotypus einer Sau. Doch diese unverkennbare Evidenz wird aus der Perspektive der Protagonistin unter Rückgriff auf eine zweifelhafte und gleichzeitig komisch wirkende Begründung ausgeblendet: Sie führt die Deformierung ihres kleinen Fingers kurzerhand auf eine fehlende Maniküre zurück. Die Nichtbenennung des Offensichtlichen resultiert im Übrigen nicht nur aus naiver Verkennung, sondern steht in anderen Passagen auch unter dem Vorzeichen erzählerisch kalkulierter Zurückhaltung von Informationen. Während die Leugnung der eigenen Situation in der soeben besprochenen Szene eher über die Gefühlswelt und Wahrnehmungskanäle des erzählten Ichs perspektiviert wird, bemerkt das erzählende Ich an anderer Stelle in Form eines begleitenden Kommentars zur eigenen narrativen Vorgehensweise, dass es zu früh sei, die Leser*innen darüber zu unterrichten, was sie anlässlich einer Behandlungsprozedur beim Marabut, einem heiligen Hexer afrikanischer Herkunft, im Spiegel erblickte.²⁷ Sei es die intern fokalisiert wiedergegebene Wahrnehmung der Protagonistin oder ein intendierter Informationsaufschub – beide Verzerrungs- und Verunklärungsstrategien generieren eine unauflösbare Spannung, da die vom Romanbeginn an den Text durchziehende Evidenz (die Transformation der Protagonistin in eine Frau-Sau) weder vom erzählten Ich noch vom erzählenden Ich, das naturgemäß einen deutlichen Wissensvorsprung gegenüber ihrem jüngeren Alter Ego genießt²⁸, eine klare Bezeichnung erfährt. Rekurrente Hinweise auf den Zustand der Hauptfigur kontrastieren mit der permanenten Ausblendung des Offensichtlichen. Narratologisch

27 »Il est encore trop tôt pour que je vous raconte ce que j'ai vu dans la glace, vous ne me croiriez pas« (S. 43).

28 Die Reflexion narrativer Steuerung (S. 43, 37), luzide bis humoristische Einsichten in den eigenen Veränderungsprozess (S. 13, S. 26–27, S. 82) und die Fähigkeit, Lektüreaktionen antizipieren zu können, die aufgrund moralischer oder ideologischer Diskrepanzen mit dem Dargestellten in Konflikt geraten könnten (S. 35, 37), zeigen, dass es sich um ein durchaus scharfsinniges erzählendes Ich handelt. Die oft erwähnte Naivität ist daher eher eine (durchdachte) naive *écriture*, die die Gefühlswelt des in der Entwicklung begriffenen erzählten Ichs ästhetisch nachvollziehbar macht.

gesprachen führen die Dissonanzen zwischen der *histoire* und *discours*-Ebene einerseits sowie dieser beiden Ebenen und der Rezeptionsebene andererseits zu Irritationsmomenten. Das Wechselspiel zwischen (vermeintlichem) Wissen und fehlender Gewissheit zögert die finale Auflösung des offensichtlich Anzunehmenden bis zum Ende der Erzählung hinaus²⁹ und lässt sogar offen, inwiefern es überhaupt möglich ist, die fiktive Welt und das Erzählen tatsächlich einzuordnen; ob all die Schilderungen nicht doch – wie eingangs angedeutet – das Produkt eines unzuverlässigen Erzählens oder eines nicht eindeutig zu entziffernden verschmierten Manuskripts sind.

2.3 Aporien rationaler Plausibilisierungsprozesse

»Désormais la plupart du temps je suis truite [...]« (S. 148): Obwohl die Erzählerin ihr neues Wesen am Ende des Romans schließlich klar benennt und das fortwährend wirkende retardierende Moment einer Auflösung entgegenführt, bleibt der phantastische Charakter des Romans weiterhin erhalten. Denn wenn Texte so angelegt sind, dass eine rein allegorische Lektüre³⁰ sowie ein Kippen in die benachbarten Genres des *merveilleux*

29 Der ›Aufschub-Effekt‹ der hier analysierten Erzählstrategien lässt sich an die zentralen Thesen von Alistaire Rolls und Marie-Laure Vuaille-Barcan anknüpfen. Sie zeigen auf, dass der Körper der Protagonistin eine widersprüchliche Anlage des Textes spiegelt, der einerseits einen hohen Grad an Zugänglichkeit bzw. Lesbarkeit eröffnet; andererseits aber auf Grundlage seines intertextuellen Geflechts die eigene stabile Einheit unentwegt auflöst, sodass der Roman nie nur Produkt, sondern immer auch in dynamischer Produktion begriffen ist und eine textuelle Identität zugunsten der Vielfalt ablehnt (vgl. Alistaire Rolls/Marie-Laure Vuaille-Barcan: »Une seule ou plusieurs femmes-truites? Une lecture virtualisante de Truismes de Marie Darrieussecq«, in: *Australian Journal of French studies* 46 (2009), H. 1, S. 131–144, S. 131–132). Denkt man das erzählerische Perpetuieren und die Tendenz zur transgressiven Anlage des Romans zusammen, ergeben sich weiterhin interessante Anschlusspunkte zu feministischen Lesarten. Das narrative Auf-schieben der Eindeutigkeit bezüglich des tierisch-menschlichen Wesens der Heldin betrifft ja vor allem die körperliche Konstitution der Frau-Sau und inszeniert mit literarisch-erzählerischen Mitteln eine neue Form erotischen Begehrens, das sich von männlich dominierten Vorstellungen löst, die auf binärer Asymmetrie, Objektivierung und Besitz beruhen, und ästhetisch direkt auf alle Leser*innen des Buchs wirkt: Aus einer solchen Perspektive illustriert die fehlende Benennung der Heldin als Sau die Unlesbarkeit ihrer nie abgeschlossenen Identität und initiiert zugleich eine Erotik, die Lust gerade dadurch hervorruft, dass das Gegenüber nicht vollends zu begreifen ist und somit auch nicht in der Kategorie des Besitzes aufgeht.

30 Eine allegorische Lesart implizieren all jene Auslegungen, die den gesellschaftskritischen Charakter auf inhaltlicher Ebene hervorheben und die erzählte Welt als Gleichnis

oder *étrange* verhindert werden, bleibt die zentrale Eigenschaft der Phantastik, die aufschiebend-irritierende *hésitation*, bestehen.³¹ Bezogen auf *Truismes* erhalten wiederholte Einschübe von Erklärungsansätzen das phantastische Moment bis zuletzt insofern aufrecht, als sie für die unbegreiflichen Verwandlungen der Figuren in tierisch-menschliche Mischwesen zwar auf biologischer Basis fundierende Plausibilisierungsversuche anbieten, diese jedoch selbst wieder konterkariert werden und ein rationales Deutungskonstrukt dadurch unmöglich scheint.³² So konsultiert die Protagonistin am Anfang der ihr suspekten körperlichen Transformationen verschiedene Ärzte, die schwerwiegende Eingriffe an ihrem Körper vornehmen und gravierende Probleme feststellen. Auf eine diagnostizierte Fehlgeburt folgt eine von der Protagonistin gewünschte Abtreibung, da sie sich die anhaltenden physiologischen Merkwürdigkeiten nur durch eine Schwangerschaft erklären kann. Im Zuge des Aborts konstatieren die zuständigen Mediziner eine erhebliche organische Anomalie:

Ils m'ont aussi dit qu'ils n'avaient jamais vu un utérus aussi bizarrement formé, que je ferais bien de me soucier un peu, qu'il y a des tas de maladies qui traînent. Ils ont même gardé l'*hystérogaphie* pour l'étudier de près (S. 31, Hervorh. im Orig.).

Ganz im Sinne der oben ausgemachten Verzerrungsstrategien verbleiben auch die rationalen Erklärungsansätze im Bereich des Unklaren. Die atypische Verformung der Gebärmutter wird nicht genauer erläutert; ebenso unspezifisch sind die ärztlichen Warnungen an die Protagonistin, sie solle aufgrund einiger nicht näher definierter Krankheiten wachsam sein. Selbst der Ausdruck »*hystérogaphie*«, der in diesem Kontext angesichts seiner fachspezifischen Semantik eigentlich auf medizinische Zuverlässigkeit verweisen sollte, führt ins Leere. Denn auch aus dem damit bezeichneten bildgebenden Röntgenverfahren werden keine weiteren Schlüsse gezogen. Die Kursivsetzung des Fachbegriffs scheint sein Kippen aus einer erzählten Welt zu markieren, die sich jeder rationalen Logik entzieht.

einer außerliterarischen Wirklichkeit lesen. Es sei noch einmal explizit darauf hingewiesen, dass solche Deutungen absolut Gültigkeit beanspruchen können. Der vorliegende Versuch versteht sich als eine Ergänzung, um weitere Potentiale und Funktionsweisen des Romans auszuloten.

31 Vgl. Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, S. 37–38.

32 Auf ähnliche Weise fasst auch Lupu-Onet die Phantastik auf, ohne jedoch anhand von Beispielen das konterkarierte Spiel genauer zu erläutern: »Le choix du fantastique impose un pacte narratif qui, chez Darrieussecq, repose sur un souci permanent de vraisemblance« (Lupu-Onet: *Truismes ou la métamorphose au féminin*, S. 8).

Ähnlich unbefriedigend erweisen sich die Hinweise auf einen möglichen Tumor, den die Protagonistin zwischenzeitlich für ihre körperlichen Veränderungen verantwortlich macht (S. 72), oder die Spekulationen über den Einfluss eines nuklearen Kraftwerks. Im Anschluss an die Gefangennahme durch ein faschistisches Regime, das unter der Leitung von einem Führer namens Edgar steht – und hier wird die phantastische Einfärbung der Erzählung durch die Referenz auf den Namensvetter Edgar Allan Poe unterstrichen – wird die Frau-Sau Zeugin folgender Unterhaltung:

Il a fait appeler un docteur qui m'a demandé si je m'étais promenée du côté de Goliath, je ne savais même pas ce que c'était. C'était la nouvelle centrale nucléaire qu'avait fait construire Edgar. J'ai seulement dit que j'avais travaillé dans une parfumerie et Edgar a demandé si les produits chimiques peut-être... [...]. Le docteur a dit que peut-être, mais à très haute dose, que rien n'était sûr [...]. Edgar a dit que ce serait tout de même marrant si on pouvait transformer les prisons en porcheries, qu'au moins ça fournirait des protéines pas chères. Le docteur s'est mis à rigoler avec Edgar. Moi je n'ai jamais rien compris à la politique (S. 103).

Nichts Geringeres als das mögliche Szenario einer nuklearen Katastrophe wird mit den eher beiläufigen Erwägungen des Arztes und dem Diktator beschworen. Ohne diese Eventualität zu vertiefen, rückt übergangslos eine weitere Mutmaßung in den Fokus und überblendet die Möglichkeit radioaktiver Verseuchung: Könnte eine Überdosis kosmetischer Produkte dazu geführt haben, dass die Menschen zunehmend tierische Eigenschaften ausbilden? Klar ist, dass zumindest die Protagonistin während ihrer Anstellung eine Unzahl von Hautbalsamen unterschiedlichster Firmen anwendete, deren sprechende Namen die Hypothese des Doktors zu bestätigen scheinen: Cremen, die damit werben, Mutationen in somatischen Zellen auszulösen³³, überspitzen die in der realen Kosmetikindustrie tatsächlich bemühten molekularbiologischen Begrifflichkeiten, um die Wirkungsweise jener Produkte wissenschaftlich zu fundieren; letztlich aber bleiben textliche Spuren solcher Begründungsversuche einer fiktiven Logik verhaftet, da eine derartige Potenz, menschliches Erbgut nachhaltig zu beeinflussen, mit den tatsächlichen Wirkungen von Schönheitsprodukten nicht in Einklang zu bringen ist – es sei denn, man reicherte sie mit radioaktiven Stoffen wie z.B. Uran an. Neben dem phantastischen Kippeffekt rationaler Leerverweise eröffnet die zitierte Szene einen Blick auf

33 »[U]n ensemble de crèmes Gilda à l'ADN suractivé pour renouvellement cellulaire et recombinaisons des macromolécules« (S. 32, Hervorh. im Orig.).

die dystopische Einfassung der erzählten Welt. Aus Sicht der involvierten Figuren scheint der Ausnahmezustand Normalität zu sein. Nahezu gleichgültig, ob die schwerwiegenden physischen Veränderungen der Menschen nun auf radioaktive Strahlung oder Genmutationen induzierende Kosmetik zurückzuführen sind, begegnen Edgar und sein medizinischer Berater der Situation mit amüsiertes Unbekümmertheit. Ihr Augenmerk gilt vielmehr der Frau-Sau, aus deren speziellen Fall sie ohne Skrupel Lösungen für eine optimierte Nahrungsversorgung der Bevölkerung ableiten: Ganz im Sinne einer großformatig angelegten biopolitischen Maßnahme erwägt Edgar, beim Vorliegen adäquater mutativer Verfahren Gefängnisse in Schlachthäuser und Insassen in Schweine umzuwandeln. Die Unmenschlichkeit eines in leichtfüßiger Heiterkeit heraufbeschworenen Massenkanibalismus wirkt angesichts der indifferenten Haltung der Protagonistin gegenüber solch kaltblütigen Gedankenexperimenten besonders beklemmend.

3. Phantastik im Dienste einer Krisenästhetik

Es zeigt sich also, dass – analog zur Blindheit, die kategorisch das Verhältnis der Protagonistin zu ihrer eigenen Verwandlung kennzeichnet – die bestialische Grausamkeit der sozialen Umwelt aus dem Blickwinkel der Hauptfigur ebenfalls nicht adäquat erfasst wird. Auf einer orgienartigen Zusammenkunft erkennt die Protagonistin bspw. nicht, dass sie von den Gästen als lebende Attraktion missbraucht wird. Vor opulenter Kulisse bietet sich den Leser*innen eine unübersichtliche, entsetzliche und von Gewalt übersättigte Gemengelage dar: Tierische und menschliche Wesen sind teilweise nicht mehr zu unterscheiden; die entfesselte Gesellschaft gibt sich sadistischen Ausschweifungen hin, fügt gefangenen Menschen qualvolle Schmerzen zu, tobt auf blutgetränktem Parkett und feiert unter mit Leichen behangenen Kronleuchtern eine symbolisch aufgeladene Mileniums-Silvesternacht. Wie in einem dionysischen Ritus drängt die dekadente Initiationsfeier auf einen epochalen Übergang, die im Rausch allen zivilisatorischen Errungenschaften entsagt und den Blick auf menschliche Abgründe freigibt: Immun gegen die Grausamkeit dieser Szenerie begegnet die Protagonistin der moralischen Verelendung mit einer Mischung aus naiver Verkennung und stoischer Gelassenheit:

Quand ils ont tous eu fini de s'amuser, elle [une très jolie jeune fille] s'est mise à errer à quatre pattes dans la salle les yeux complètement révoltés, un coup de

fatigue sans doute, le manque d'habitude [...]. [J]'ai voulu aller la consoler mais décidément aucun son articulé ne voulait sortir de ma bouche. Un des gorilles a entraîné la gosse dans une salle à côté, je l'ai vu se distraire un peu et puis lui mettre une balle dans la tête. Ça m'a déçue de lui. Heureusement Edgar n'a pas vu ça sinon ça aurait bardé pour le gorille (S. 107).

Abermals wird mit anspielungsreicher Unschärfe angedeutet, dass die Verstörung der jungen Frau alles andere als von einer leichten Müdigkeit – wie von der Protagonistin vermutet – herrührt. Sie resultiert vielmehr aus einer schrecklichen Vergewaltigung. Auf die Spitze getrieben wird die gutgläubig-unbekümmerte Wahrnehmung der Ereignisse, wenn die anschließende Misshandlung und gnadenlose Ermordung durch den Leibwächter aus der lakonisch dargebotenen Sicht der Frau-Sau lediglich ein Gefühl leichter Enttäuschung hervorruft und absurderweise mit dem arglosen Glauben an die moralische Integrität des faschistischen Führers Edgar verbunden wird. Die Inkongruenz zwischen den Wahrnehmungsmustern der Protagonistin und der Leseinstanz ist ein weiteres Mal das Ergebnis einer erzählerischen Anlage, die als simuliertes Versteckspiel bezeichnet werden kann. Dem beschriebenen Geschehen wird aus Rezeptionsperspektive unweigerlich eine unfassbare Grausamkeit beigemessen, deren Evidenz eine verunsichernde Distanz zum naiven Blick der Erzählerin hervorruft. Etwas allgemeiner gefasst ließe sich diese Textstrategie mit den Worten Bergs beschreiben, die er selbst zur Definition der Phantastik nutzt: Es handelt sich hier um ein Wechselspiel, das »auf zwei Ebenen, nämlich einer textinternen der Protagonisten und einer rezeptionsbezogenen des Lesers, einen emotional-ambivalenten Raum schillernd gleitender Verschiebungsakte«³⁴ erzeugt und einen Moment der Verunsicherung, der *hésitation*, aufrechterhält.

Wie lassen sich diese Beobachtungen zum Roman nun abschließend mit dem Konzept der Krise in Verbindung bringen und kulturwissenschaftlich perspektivieren? Dass die im Verlauf der Erzählung präsentierte Welt in grundlegender Weise als krisenhaft zu betrachten ist, kann kaum bestritten werden. Davon zeugen in erster Linie die sich überschlagenden Ereignisse und hereinbrechenden politischen Umbrüche mitsamt ihren neo-faschistischen Säuberungs- und Reinheitsobsessionen.³⁵ Der Aufstieg

34 Berg: Schlimme Zeiten, böse Räume, S. 34.

35 Wie alle parteilichen Ziele und ideologischen Beweggründe wird auch die Rede des Parteiführers nur bruchstückhaft von der Erzählerin wiedergegeben. Erkennbar ist jedoch Edgars rhetorische Strategie, eine deklarierte Umbruchsphase in Kombination mit

der totalitären Partei »Social-Franc-Progressisme« (S. 101) geht mit dem Versuch einher, jegliche Form von Devianz zu eliminieren.³⁶ Die ergriffenen Maßnahmen reichen von Bordellschließungen über die Ermordung einer Gruppe von Obdachlosen bis zur gewaltsamen Festsetzung stigmatisierter Menschen in ehemaligen psychiatrischen Einrichtungen, die sich zu einer absonderlichen Form von Konzentrationslagern entwickeln und deren Insassen schließlich auf Anordnung des Regimeführers Edgar mit Napalmbomben hingerichtet werden (S. 94–99). Überdies folgt auf die stürmische Schreckensherrschaft eine schnelle Abfolge extremer Katastrophen (S. 117), die nicht nur in Paris ein Trümmerfeld hinterlassen, sondern globale Ausmaße annehmen und auch andere Gebiete der Erde in Mitleidenschaft ziehen.³⁷ Auch wenn ein derartig labiles gesellschaftliches Gefüge, das stetigen Umwälzungen ausgesetzt ist, soziale Akteur*innen jeglicher Art nicht an feste Strukturen und Regeln bindet, wirken die abrupten machtpolitischen Auf- und Abstiege verschiedener Nebenfiguren stark überzeichnet und kontraintuitiv, da ihre sprunghaften Entwicklungen weder perspektivisch nachvollzogen noch durch Monologe, Dialoge oder kurze Binnenerzählungen erklärt werden. Der Marabut, zu dem die Protagonistin mehrfach Kontakt hat, durchläuft eine verrückte Karriere. Anfangs tritt er als schamanischer Heiler in Erscheinung, versorgt nebenbei Kosmetikstudio und Bordell mit ominösen »produits africains« (S. 79), bleibt anschließend lange unsichtbar, schwört dann schlagartig als Oberhaupt einer geistlichen Institution an der Seite Edgars die dekadente High Society auf ein neues Jahrtausend ein (S. 108), um zuletzt ebenso plötzlich von der politischen Bühne zu verschwinden (S. 113). Sein Amt übernimmt Marchepiède, ein Charakter, dessen Werdegang noch unwirklicher erscheint: Vor der Übernahme dieser prestigeträchtigen Stellung protestierte er in Kliniken gegen Abtreibungen (S. 30–31), verfluchte die Protagonistin mit dunklen Prophezeiungen und kreuzte den Weg der Frau-Sau in dem Lager (S. 97), das der neofaschistischen Rassenhygiene zum Opfer fiel. Wie ihm die Flucht noch vor der Zerstörung gelang und auf welche Weise der steile Aufstieg zum Würdenträger innerhalb eines Sys-

der binären Gegenüberstellung von negativ konnotiertem Schmutz und positiver Gesundheit in persuasiver Absicht zu bemühen (S. 64).

36 Vgl. Cotille-Foley: *Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans Truismes*, S. 200.

37 Die Erzählerin berichtet von einer Migrationswelle, die Menschen aus San Francisco nach Paris führte (S. 130).

tems glückte, das ihn bereits zum Tod verurteilt hatte, bleibt wie so vieles im Unklaren. Alles in dieser grausamen und zugleich eigenartig entrückten Welt steht im Zeichen beständiger Veränderung und unabgeschlossener Vorläufigkeit. Das gilt für das Geschehen wie für die transgressive Wechselkonstitution der Figuren, die nahezu allesamt³⁸ eine hybride Existenzform zwischen Mensch und Tier annehmen. Nichts ist von Dauer und bürgt für Sicherheiten. Damit inszeniert die Erzählung unentwegt das konzeptuelle Kernverständnis der Krise. Denn als krisenhaft gelten Situationen, in denen eine »Entscheidung fällig, aber noch nicht gefallen ist.«³⁹ Sie implizieren durch retrospektive Projektion eine Ereignishaftigkeit, einen jähen Bruch, eine wesentliche Veränderung, mit deren Vollzug die ausgewiesene Stabilität der Vergangenheit verloren ging. Entgegen diesem initiatorischen, in der Vergangenheit situierten Umbruchsmoment besitzt die Krise selbst jedoch keinen Ereignischarakter.⁴⁰ Ihre Wesensmerkmale bestehen vielmehr darin, dass die instabile Lage einen komplexen Möglichkeitsraum zwischen zwei Radikalalternativen wie zum Beispiel (Weiter-)Leben oder Tod aufspannt und im Modus absoluter Offenheit unterschiedlichste Ausgänge der Krisenlage spekulativ andeutet. »Es handelt sich bei Krisen somit eher um eine Latenzperiode bzw. um eine Phase der Suspendierung von Ereignishaftigkeit, bei der ein Wandel bevorsteht, sich aber noch nicht vollzogen hat.«⁴¹ Die Betonung der andauernden Aufhebung und damit verbundenen Offenheit zeigt überdies, wie sehr sich die zentralen definitiven Strukturelemente des Krisen- und Phantastikbegriffs überschneiden: Obwohl es sich bei dem einen um ein narratives Konstrukt bzw. eine narrative Metapher und im Falle des anderen um eine ästhetische bzw. gattungsbezogene Kategorie handelt, wird beiden ein infinit aufgeschobenes Moment spannungsreicher Verunsicherung als

38 Edgar etwa entwickelt Züge eines Pferdes, während der Marabut Eigenschaften von Elefanten ausbildet (S. 114–115). Konsequenter zum bisherigen Umgang mit den Wesensveränderungen der Figuren unterliegt auch die Darstellung ihrer Metamorphosen auf Basis von Vergleichen, Metaphern und Uneindeutigkeiten der erzählerischen Strategie des simulierten Versteckens.

39 Reinhart Koselleck: »Krise«, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried/Gabriel, Gottfried (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 2007, S. 617–650, S. 619.

40 Vgl. Ansgar Nünning: »Krise als Erzählung und Metapher: Literaturwissenschaftliche Bausteine für eine Metaphorologie und Narratologie von Krisen«, in: Meyer, Carla/Patzel-Mattern, Katja/Schenk, Gerrit Jasper (Hrsg.): *Krisengeschichte(n). »Krise« als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Stuttgart 2013, S. 117–144, S. 122.

41 Ansgar Nünning: *Krise als Erzählung und Metapher*, S. 124.

Schlüsselmerkmal attestiert. Das erklärt die Affinität der Phantastik zur literarischen Verhandlung von Krisen und deren regelmäßige Verknüpfung. In Anlehnung an Berg, für den die Phantastik des 19. Jahrhunderts die »Repräsentanzfunktion einer krisenhaften Moderne« erfüllt und die lebensweltlichen »Verschiebung[en] zwischen Weltgewissheit und Weltverlust, zwischen Identität und Ich-Störung, zwischen Zusammenhang und Vereinzelnung«⁴² in einen literarischen Verhandlungskontext aufnimmt, stellt auch *Truismes* zweifelsohne eine moderne Variante mit ähnlichen Potentialen dar. Es ist also sehr plausibel, in diesem temporeichen Roman eine überzeichnete und allegorische Anspielung auf einen gegenwärtigen Gesellschaftszustand zu erkennen, der nicht selten als hyperbeschleunigt, überkontingent, unübersichtlich und autodestruktiv beschrieben wird.

Verfolgt man diese Lesart, liefert der Text die karikatureske Repräsentation eines omnipräsenten Krisendiskurses. Doch der Roman geht weit über eine verzerrende mimetische Abbildungsfunktion hinaus. Sein phantastischer Unterbau bezieht sich nicht nur kritisch auf bestehende Missstände der außerliterarischen Wirklichkeit, sondern liefert ein ästhetisches Mittel, um das Narrativ der Krise, das mittlerweile zu einem hochgradig beanspruchten Werkzeug der sinnstiftenden Selbstbeschreibung von westlichen Kulturen avanciert ist,⁴³ selbst auf den Prüfstand zu stellen. Wie die Analysen gezeigt haben, besteht die Besonderheit der Erzählung ja darin, dass weder das erzählende noch das erzählte Ich die beschriebenen Situationen als krisenhaft verstehen: Sowohl die Brisanz der körperlichen Transformation als auch die moralische Verelendung der krisengeschüttelten erzählten Welt werden durch verschiedene Ausblendungsmechanismen verzerrt. Diese Unschärfe steht permanent in einem eklatanten Widerspruch zur Position der Leseinstanz, die aufgrund der unzähligen Adressierungen dazu angeregt wird, die lückenhaft dargestellte innerfiktive Welt unter Aktivierung ihrer bekannter Sinnstiftungsprozesse zu vervollständigen und mit gewohnten Wirklichkeitserfahrungen abzugleichen.

42 Berg: *Schlimme Zeiten, böse Räume*, S. 36–37.

43 Vgl. Ansgar Nünning: »Grundzüge einer Narratologie der Krise. Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) werden können«, in: Grunwald, Henning/Pfister, Manfred (Hrsg.): *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen, Diskursstrategien*, München/Paderborn 2007, S. 48–71, S. 68.

Marie Darrieussecq

Truismes



Abb. 1: Foto (aufgenommen von S. G.) vom Frontcover der 2017 erschienenen Taschenbuchausgabe.⁴⁴

Kurzum: Das fehlende Krisenbewusstsein der Hauptfigur und Erzählerin wird potentiell durch die Projektionsleistung der Rezipierenden kompensiert. Das Konzept des Krisenhaften gehört nicht der erzählten Welt an, sondern ist Teil der Welt der Leser*innen. Sie werden somit für ihre eigenen Wahrnehmungs- und Urteilsschemata sensibilisiert, da diese durch die fehlende Deckung mit den Reaktionen der Erzählerin in kontrastreicher Spannung ihre Selbstverständlichkeit verlieren und folglich erfahrbar werden. Damit offenbart sich eine zentrale Crux des Romans, die mit dem Cover der Taschenbuchausgabe gleichnishaft illustriert wird.

Die Beobachter*innen der Szene scheinen sich auf den ersten Blick in einer epistemisch bevorteilten Position zu befinden. Nur sie können erkennen, dass die sich im Spiegel betrachtende Frau einen schraubenförmigen Schwanz am Hinterteil trägt und dadurch auf ihre Deformation schließen. Für sie selbst bleibt das Körperteil unsichtbar. Doch wie steht es um den Beobachter? Es fällt auf, dass er sich selbst nicht im Spiegel zu erblicken vermag. Alles, was er sieht, ist das Spiegelbild der Frau. Nur sie bietet sich in dieser räumlichen Konstellation als Identifikationsfigur an. Dabei handelt es sich allerdings um eine Identifizierung mit beunruhigender Tragweite. Denn wenn der Beobachter sich in der Frau wiedererkennt und ihre Situation auf seine eigene projiziert, gilt die partielle Blindheit der Frau ebenso für ihn. Dementsprechend kippt die vermeintliche Überlegenheit des Betrachters in ein Abhängigkeitsverhältnis: Auch er befindet sich in einer epistemisch instabilen Lage, die einer umfassenden Selbsterkenntnis im Wege steht und deren blinde Flecken nur durch den Umweg über die Frau-Sau sichtbar gemacht werden können. Was wäre also, wenn der Mensch – spiegelverkehrt zur Wahrnehmung und zum Erfahrungsraum der Protagonistin – inmitten eines öffentlichen Diskurses agiert, dessen Inanspruchnahme des Krisennarrativs dazu neigt, überstrapaziert zu werden, so dass eine gesellschaftliche Selbstreflexion eher verhindert als angetrieben wird?⁴⁵ Wenn das Krisennarrativ als omnipräsentes Wahrnehmungsraster den Blick für die eigene Konstitution eher verstellt als ihn zu schärfen? Und was wäre, wenn genau diese Kritik an einer Krisenblindheit

44 Marie Darrieussecq: *Truismes*.

45 Vgl. Albrecht Koschorke: »Das Narrativ der krisenhaften Moderne«, in: Kohlrausch, Laura/Schoeß, Marie/Zejnelovic, Marko (Hrsg.): *Krise. Mediale, sprachliche und literarische Horizonte eines vielzitierten Begriffs*, Würzburg 2018, S. 23–39; Armin Nassehi: »Der Ausnahmezustand als Normalfall. Modernität als Krise«, in: *Kursbuch* 170 (2012), S. 34–49 und Nünning: *Krisengeschichte(n)*, S. 141.

von einem Roman kommt, der die inneren Widersprüche weitgehend verankerter Selbstverständlichkeiten und ihre potentiellen Defizite im wörtlichen Sinne verstanden ›ästhetisch‹ erfahrbar macht? Käme das schon einem Skandal gleich?

Literatur- und Quellenverzeichnis

- ASIBONG, Andrew: »*Mulier sacra*: Marie Chauvet, Marie Darrieussecq and the Sexual Metamorphoses of ›Bare Life‹«, in: *French Cultural Studies* 14 (2003), H. 2, S. 169–177.
- BERG, Stephan: *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1991.
- COTILLE-FOLEY, Nora: »Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq : mais qui finit à l'abattoir?«, in: *Women French Studies* 10 (2002), S. 188–206.
- DE COURTIVRON, Isabelle: »The French still loves a succes de scandale«, in: *New York Times*, 22.06.1997, archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/06/22/bookend/bookend.html (02.12.2022).
- DEPOUX, Anneliese: »La fabrique de l'évènement littéraire : le cas de *Truismes*«, in: *Communications et langages* 142 (2004), H. 4, S. 71–83.
- DARRIEUSSECQ, Marie: *Truismes*, Paris 2017 [1996].
- JACOB, Didier: »Marie Darrieussecq: la reine des clones«, in: *L'OBS*, 22.08.2017, bibliobs.nouvelobs.com/romans/20170822.OBS3635/marie-darrieussecq-la-reine-des-clones.html (18.12.2022).
- KOSCHORKE, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt am Main 2012.
- _____ : »Das Narrativ der krisenhaften Moderne«, in: Kohlrausch, Laura/Schoeß, Marie/Zejnelovic, Marko (Hrsg.): *Krise. Mediale, sprachliche und literarische Horizonte eines vielzitierten Begriffs*, Würzburg 2018, S. 23–39.
- KOSELLECK, Reinhart: »Krise«, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried/Gabriel, Gottfried (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 2007, S. 617–650.
- LEHMANN, Jürgen: »Phantastik als Schwellen- und Ambivalenzphänomen«, in: Ivano-*vić, Christine/Lehmann, Jürgen/May, Markus* (Hrsg.): *Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 25–39.
- LAMBETH, John: »Entretien avec Marie Darrieussecq«, in: *The French Review* 79 (2006), H. 4, S. 806–818.
- LUPU-ONET, Raluca: »Truismes ou la métamorphose au féminin«, in: *Transylvanian Review* 16 (2005), H. 4, S. 1–17.
- MECKE, Jochen: »Der Fall Houellebecq: Zu Formen und Funktionen eines Literatur-skandals«, in: Eggeling, Giulia/Segler-Meißner, Silke (Hrsg.): *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen: Profile, Tendenzen, Strategien*, Tübingen 2003, S. 194–217.

- MILLER, Becky/HOLMES, Martha: »Entretien réalisé par Becky Miller et Martha Holmes en décembre 2001 pour le premier site consacré à l'auteure«, [cq.com/sites/default/files/2017-12/Entretien%20re%CC%81alise%CC%81%20par%20Becky%20Miller%20et%20Martha%20Holmes%20en%20de%CC%81embre%202001%20pour%20le%20premier%20site%20consacre%CC%81%20a%CC%80%20l'E2%80%99auteure.pdf](http://marriedarrieusecq.com/sites/default/files/2017-12/Entretien%20re%CC%81alise%CC%81%20par%20Becky%20Miller%20et%20Martha%20Holmes%20en%20de%CC%81embre%202001%20pour%20le%20premier%20site%20consacre%CC%81%20a%CC%80%20l'E2%80%99auteure.pdf) (27.11.2022).
- NASSEHI, Armin: »Der Ausnahmezustand als Normalfall. Modernität als Krise«, in: *Kursbuch* 170 (2012), S. 34–49.
- NÜNNING, Ansgar: »Grundzüge einer Narratologie der Krise. Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) werden können«, in: Grunwald, Henning/Pfister, Manfred (Hrsg.): *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen, Diskursstrategien*, München/Paderborn 2007, S. 48–71.
- _____ : »Krise als Erzählung und Metapher: Literaturwissenschaftliche Bausteine für eine Metaphorologie und Narratologie von Krisen«, in: Meyer, Carla/Patzel-Mattern, Katja/Schenk, Gerrit Jasper (Hrsg.): *Krisengeschichte(n). »Krise« als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Stuttgart 2013, S. 117–144.
- ROBERT, Paul/REY-DEBOVE, Josette/REY, Alain (Hrsg.): *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris 1994.
- ROLLS, Alistaire/VUAILLE-BARCAN, Marie-Laure: »Une seule ou plusieurs femmes-truies? Une lecture virtualisante de Truismes de Marie Darrieussecq«, in: *Australian Journal of French studies* 46 (2009), H. 1, S. 131–144.
- ROSSBACH, Regina: *Der Literaturskandal. Akteure, Verläufe und Gegenstände eines Kommunikationsphänomens*, Berlin 2020.
- SCHMID, Wolfgang: *Elemente der Narratologie*, Berlin/Boston 2014.
- SHIRLEY, Jordan: »Saying the unsayable: identities in crisis in the early novels of Marie Darrieussecq«, in: Rye, Gill/Worton, Michael (Hrsg.): *Women's writing in contemporary France: New writers, new literatures in the 1990s*, Manchester 2002, S. 142–154.
- SIMONIS, Annette: *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*, Heidelberg 2005.
- STEINFELD, Thomas: »Das Schwein spricht. Anarchie in Frankreich: Eine Fabel hat Erfolg«, in: FAZ, 07.02.1997, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-das-schwein-spricht-11310854.html (10.11.2022).
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 2015.

