

**THEATER
RESIDENZ**

**MARSTALL
THEATER**

**ERINNERUNG
.. EINES
MÄDCHENS**

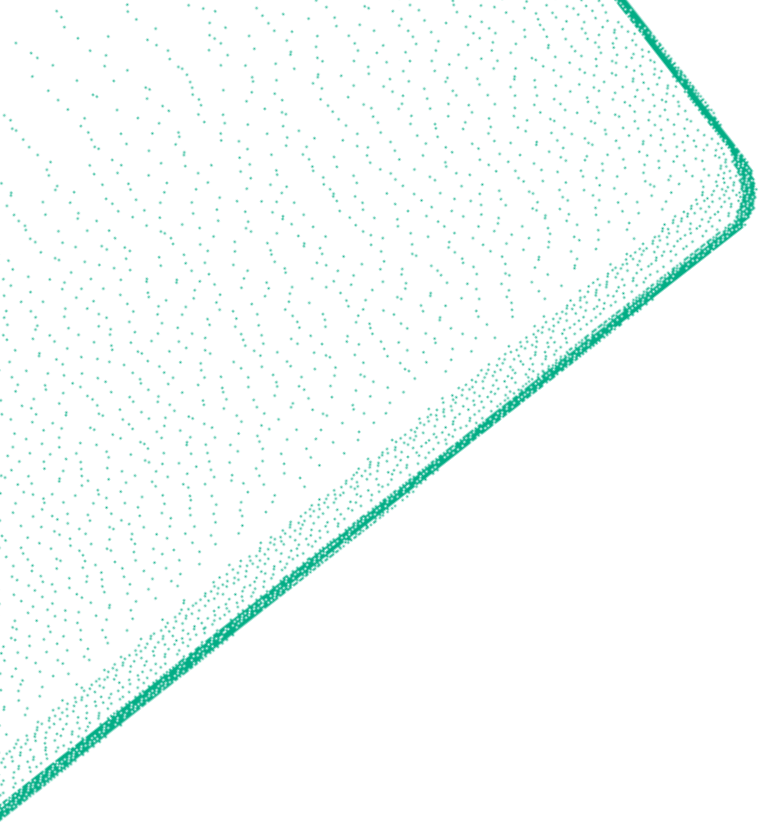
**SPIELZEIT
2020/2021**

Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für 2 Euro an der Theaterkasse und
in den Foyers erwerben.

ERINNERUNG ..EINES MÄDCHENS

VON ANNIE ERNAUX
AUS DEM FRANZÖSISCHEN VON SONJA FINCK

BÜHNENFASSUNG VON SILVIA COSTA



Uraufführung

Annie Ernaux, «Erinnerung eines Mädchens»

© der deutschen Ausgabe: Suhrkamp Verlag, Berlin 2018

© Originalausgabe: («Mémoire de fille») Éditions Gallimard,
Paris 2016

Aufführungsrechte **Suhrkamp Theater Verlag, Berlin**

Premiere am **21. Mai 2021**

im **Marstall**

Mit
Sibylle Canonica
Juliane Köhler
Charlotte Schwab

Inszenierung und Bühne **Silvia Costa**
Komposition und Mitarbeit Regie
Ayumi Paul
Kostüme **Rebekka Stange**
Mitarbeit Bühne **Anna Schöttl**
Licht **Barbara Westernach**
Dramaturgie **Ewald Palmethofer**

Regieassistent **Richard Wagner** Bühnenbildassistent **Lotta Thoms** Kostümassistent **Anna Gillis, Silke Messemer**
Inspizienz **Christine Neuberger** Soufflage **Simone Rehberg**

Für die Produktion

Bühnenmeister **Klaus Kreitmayr, Karl-Heinz Weber**
Beleuchtungsmeister **Uwe Grünewald** Stellwerk **Alexander Bauer, Hannes Gambeck, Thorsten Scholz** Konstruktion
Bärbel Kober Ton **Matthias Reisinger** Requisite **Maximilian Keller** Maske **Christian Augustin** Garderobe **Sabine Berger, Michaela Fritz**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirektorin **Elisabeth Rauner** Technische Leitung **Frank Crusius**
Werkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Bärbel Kober**
Beleuchtung **Gerrit Jurda** Ton **Michael Gottfried** Video
Jonas Alsleben Requisite **Barbara Hecht, Anna Wiesler**
Rüstmeister **Peter Jannach, Robert Stoiber** Produktionsleitung
Kostüm **Enke Burghardt** Damenschneiderei **Gabriele Behne, Petra Noack**
Herrensneiderei **Carsten Zeitler, Mira Hartner** Maske
Andreas Mouth Garderobe **Cornelia Faltenbacher** Schreinerei
Stefan Baumgartner Malersaal **Katja Markel**
Tapezierwerkstatt **Peter Sowada** Hydraulik **Thomas Nimmerfall**
Galerie **Christian Unger** Transport **Harald Pfähler**
Bühnenreinigung **Adriana Elia**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Ich frage mich, was es bedeutet, wenn eine Frau Szenen vor ihrem inneren Auge ablaufen lässt, die über fünfzig Jahre zurückliegen, Szenen, denen die Erinnerung nichts Neues hinzufügen kann. Welche Überzeugung treibt sie an, wenn nicht die, dass Erinnern eine Form der Erkenntnis ist.

Annie Ernaux, «Erinnerung eines Mädchens»

ANNIE ERNAUX SPRICHT FÜR SICH

Fotos, sagt Annie Ernaux, wirken in ihrem Schreiben als Auslöser. Fotos von Männern und Frauen, nicht von Landschaften, bringen sie zum Schreiben. «Das Foto ist nichts anderes als angehaltene Zeit. Aber ein Foto rettet nicht. Weil es stumm ist. Ich glaube sogar im Gegenteil, dass die Fotografie den Schmerz angesichts der vergehenden Zeit vergrößert. Das Schreiben rettet, und das Kino.» Ernaux hat sehr viel geschrieben, das meiste davon neben ihrer Arbeit als Lehrerin. Seit 1974 veröffentlicht sie in Frankreich in rascher Folge Bücher, in denen sie seit den 1980er-Jahren meistens mit autobiografischem Material arbeitet. Seit 2017 werden Ernaux' Bücher auch in Deutschland bekannter. Sie gelangten durch eine Tür nach Deutschland, die Didier Eribon mit seinem in Deutschland ebenfalls mit starker Verzögerung erschienenen Memoir «Rückkehr nach Reims» geöffnet hatte. Die Analyse sozialer Klassen trat im zutraulichen Medium der Familiengeschichte auf, zugleich wurde sexuelle Liberalisierung mittels eines Coming-outs bestechend erzählt. Eribon referiert den französischen Soziologen Pierre Bourdieu und schreibt über den durch Fabrikarbeit gezeichneten Körper seiner Mutter. Eines seiner Vorbilder war dabei Annie Ernaux. Sie selbst hält es kurz: «Ich schulde Bourdieus Soziologie alles Mögliche, aber ich arbeite nicht <nach> Bourdieu.» Ernaux schreibt für die Erinnerung, den Rest müssen wir selbst machen.

An anderer Stelle spricht Ernaux davon, dass ihr das Schreiben immer Angst mache, es sei eine ernste Sache: Es sei der «richtige Ort», derjenige, an dem sie sich an ihre Erinnerung wende. Das sei nicht einmal ein sehr persönlicher Akt, sondern der Besuch eines Archivs, das sie besonders gut kenne.

Dieses Archiv sei eine Fiktion, und zwar diejenige, in der man seine eigene Erinnerung durchgehen könne wie einen Karteikasten. Diese Fiktion sei notwendig, um Erzählung in Gang bringen zu können: Ein einzelnes Foto, diene als Fund aus diesem Archiv, ein beschreibungsbedürftiges, zu analysierendes und erträgliches Einzelstück. So ein Foto sei ein guter Anfang, etwas Konkretes, über das man etwas sagen könne. Mit einer Beschreibung gehe es los, so sei man nicht allein mit der leeren Seite, das Foto sei ja da.

ERINNERUNG EINES MÄDCHENS – DAS MÄDCHEN VON 1958

Mit 20, im Jahr 1960, reiste Ernaux zum ersten Mal aus der Kleinstadt Yvetot in der Normandie nach Paris. Zu dieser Zeit hieß Annie Ernaux noch Annie Duchesne und war vor Kurzem aus Großbritannien zurückgekehrt, wo sie einen Sommer als Au-pair-Mädchen verbracht hatte. Die Familie, in der sie Dienst leistete, sprach ihren Namen englisch aus, was in den Ohren ihres Au-pairs wie «any» klang und ihr ganz recht war; in einer großen Gleichgültigkeit zu verschwinden, schien ihr zu diesem Zeitpunkt nur richtig. Das «Mädchen von 58», das sie einmal war und von dem ihr Memoir «Erinnerung eines Mädchens» handelt, war noch ganz in der Nähe. Dieses Mädchen ist Tochter von Arbeiter*innen, die sich zu Besitzer*innen eines Gemischtwarenladens hochgearbeitet haben und eine geringe formale Bildung besitzen. Ihre Tochter soll sie einmal übertreffen, sie ermöglichen ihr eine gute Schulbildung und ein Studium, sodass sie Lehrerin werden kann. «Das bessere Leben», das sich ihrer Tochter so eröffnet, ist eines, in dem diese ständig auf ihre Herkunft gestoßen wird und sich dafür zu schämen lernt. Sie nennt ein anderes Mädchen, mit der sie als Erzieherin gemeinsam in einem Ferienlager arbeitet, ihre Freundin, diese antwortet: «Was? Nein! Wo haben wir denn zusammen Schweine gehütet?» Das Mädchen von 58 ist weder in ihrer ersten Welt, der ihrer Familie, noch in ihrer zweiten Welt, die mit Bildung und Aufstieg verbunden ist, gut aufgehoben.

ERINNERUNG ALS FRAGMENT

Man soll nicht von sich selbst in der dritten Person sprechen, so sagt es jede*r Psychoanalytiker*in, man soll nicht von anderen in der dritten Person sprechen, so sagen es die «woke people», man soll bitte für sich sprechen, soll das heißen. Annie Ernaux hat ein Verfahren gefunden, für sich in der dritten Person Singular zu sprechen. Ihr Buch «Die Jahre» beginnt mit einer Montage, einem Inventar scheinbar subjektiver Erinnerungen. Sie bestehen manchmal nur aus Untertiteln zu Bildern, manchmal aus Szenen oder «aus der Mode gekommenen Redewendungen, die man eines Tages zufällig wieder hört, kostbar wie ein verlorener und wiedergefundener Gegenstand». Ernaux betont durch ihre Schreibweise den Fragmentcharakter ihrer Erinnerung, «die erst im Schreibprozess eine – fiktive – Kohärenz» erhält. Es handelt sich dabei um den Vorspann einer Autobiografie, die sich der ersten Person Singular verweigert und deren Thema unter anderem die Suche nach dem Personalpronomen ist, das ausreicht, «die vielen verschiedenen Bilder ihrer selbst, die getrennt voneinander existieren, asynchron, in einer Erzählung zu vereinen». Ernaux landet beim «man», denn: «Das <ich> ist zu beständig, eng, fast schon beklemmend, beim <sie> ist die Außensicht, der Abstand, zu groß.» Das «man» als die dritte Figur zwischen «ich» und «sie» stellt scheinbar sehr leicht jene Form von **Autofiktion** her, die auch kollektive Autobiografie heißt. In «Der Platz» schreibt Ernaux, dass sie, während sie an dem Buch arbeitete, ständig Klassenarbeiten korrigierte und Musterlösungen für Aufsätze erstellte, weil sie dafür bezahlt werde. Sie versorgte auch zwei kleine Söhne, die in all ihren Erzählungen namenlos bleiben. Annie Ernaux spricht für sich, und wer will, kann sich für die Zeit anschließen, die die Lektüre des Textes braucht. Sie berichtet über die Portalfiguren ihres Lebens, Mutter und Vater, die an der Grenze zu einer anderen Klasse stehen: «Vielleicht sein [des Vaters] größter Stolz, sogar sein Lebenszweck: dass ich eines Tages der Welt angehöre, die auf ihn herabgeblickt hatte.»

Hanna Engelmeier

DIE ICH-FUNKTION

Bei der mittlerweile inflationären Verwendung des Begriffs der «Autofiktion» scheint in Vergessenheit zu geraten, dass der auf den französischen Autor Serge Doubrovsky zurückgehende Begriff (der erstmals 1977 auf dem Rückcover seines Romans «Fils» auftauchte) ursprünglich eine Spielart der Autobiografie bezeichnete, die explizit der Aneignung dieses Genres durch jene galt, die bisher von diesem ausgeschlossen waren/sich von diesem ausgeschlossen fühlten. So schreibt Doubrovsky in «Un amour de soi» (1982):

«Ich schreibe meinen Roman. Keine Autobiografie, ehrlich, das ist verbotenes Terrain, ein exklusiver Klub für Berühmtheiten. Um dazuzugehören, muss man erstmal jemand sein. Ein Theater- oder Filmstar, ein Politiker, Jean-Jacques Rousseau. Ich, in meiner geliehenen Zwei-Zimmer-Wohnung, bin niemand. [...] Seit ich mein Leben in Sätze umwandle, finde ich mich interessant. In dem Maße, wie ich zur Figur meines Romans werde, kann ich mich für mich begeistern. [...] Mein verfehltes Leben wird ein literarischer Erfolg werden.»

Während sich das autobiografische Schreiben der Annäherung und dem tieferen Verständnis des Selbst und seiner Zusammenhänge widmet, perspektiviert die Autofiktion das Material «Leben» unter dem Blickwinkel des Darstellungsinteresses, das sich an der Funktion der Verwendung der Ich-Perspektive ausrichtet. Diese erfüllt eine spezifische Funktion, die jenseits des biografischen Mäanderns liegt, nämlich den strategischen Einsatz der ersten Person Singular in Texten, die weniger vor dem Horizont der Autobiografie als der Reflexion über sie agieren.

Die Möglichkeit der Ich-Fiktionen liegt darin, den Raum der Literatur für andere Formen des Sprechens, des Nachdenkens über das Ich, das eben nicht privat bleibt, sondern in seiner ausgestellten Privatheit politisch ist, zu öffnen. Wie das Benennen der Protagonist*innen in einem Roman erfüllt das Ich im Text eine Funktion und ist somit eine Darstellungsfrage und kein Genretrend. Ein Indiz für diese Unterscheidung ist die Adressierung: Richtet sich die Autor*in an ein (imaginiertes) Gegenüber, oder kreist er/sie um eine leere Mitte? Das Ich, das hier entworfen wird, hat an das autarke Ich nie geglaubt. Es begreift sich immer schon in Beziehung zu anderen, ist ein per se soziales Ich und in diesem Sinne nicht exkludierend. Die entworfene Subjektivität öffnet sich zum Du hin, zu den Adressat*innen, und lässt das primär an Autarkie und Autonomie ausgerichtete Subjekt hinter sich. Dieses kollektive Potenzial ist es, was an der Ich-Fiktion politisch relevant ist.

Isabel Mehl



Das Mädchen auf dem Foto bin nicht ich, aber sie ist auch keine Fiktion.

Annie Ernaux, «Erinnerung eines Mädchens»

DAS LEBEN SCHREIBEN

Annie Ernaux, 1940 in der französischen Provinz geboren, mischt sich als Schriftstellerin immer wieder in öffentliche Debatten um politische Partizipation ein. Selbst aus einem Arbeiter- und Kleingewerbel milieu stammend, macht Ernaux ihre Herkunft und ihre Adaptionsschritte beim Wechsel in ein bürgerlich-intellektuelles Milieu zum Ausgangspunkt ihres Schreibens. Ab den 1970er-Jahren erscheinen zunächst Romane, deren Figuren teils autobiografische Züge tragen. Seit 1984 wendet sich Ernaux ausdrücklich von dieser klassischen Form der Erzählung ab und entwickelt seither Prosaformen, mit denen sie die sozialen Bedingungen des eigenen Lebens erkundet. Ihre Devise «Schreiben ist aus meiner Sicht ein politischer Akt» zielt dabei auf den Zusammenhang von Persönlichem und Kollektiv.

Ebenfalls 1984 beginnt Annie Ernaux, gleichzeitig fotografische Praktiken in ihre Texte zu integrieren. Sie kreiert eine Art literarischen Schnappschuss, der in knappen Worten eine Person oder Situation skizziert, als wären sie momenthaft in einem Foto festgehalten. Außerdem spielen Beschreibungen von Fotos, die nicht gezeigt werden, aber einen springenden Punkt der Narration markieren, eine wichtige Rolle. Zudem entwickelt sie Foto-Texte, in denen Fotografien und deren schriftliche Deutung direkt aufeinanderprallen. Und schließlich arbeitet sie in Formen der Collage und des Palimpsests mit komplexen Verschränkungen von Fotografie und Schrift. Mithilfe dieser fotoliterarischen Verfahren versucht Annie Ernaux, eine Notation ihres Lebens zu erstellen, gesehen durch ihr soziologisch geschultes Auge. Ihre Schriften formieren sich so zu einer Fotosoziobiografie ihrer selbst und der Menschen, die in ihrem Leben eine zentrale Rolle spiel(t)en.

FOTOGRAFISCHES SCHREIBEN

In dem Buch «Der Platz», dessen Gegenstand die Person ihres Vaters ist, nutzt Ernaux zum ersten Mal eine literarische Form, die sie analog zur Fotografie entwickelt. Es ist ihr Gegenentwurf zum konventionellen Roman, den sie als unzulänglich bezeichnet für das, was sie (be-)schreiben will. Die Wahl ihrer literarischen Mittel leitet sie fortan aus zwei Quellen ab: der Fotografie und ihrer Herkunft:

«Seit kurzem weiß ich, dass der Roman unmöglich ist. Um ein Leben wiederzugeben, das der Notwendigkeit unterworfen war, darf ich nicht zu den Mitteln der Kunst greifen, darf nicht «spannend» oder «berührend» schreiben wollen. Ich werde die Worte, Gesten, Vorlieben meines Vaters zusammentragen, das, was sein Leben geprägt hat, die objektiven Beweise einer Existenz, von der auch ich ein Teil gewesen bin. Keine Erinnerungspoesie, kein spöttisches Auftrumpfen. Der sachliche Ton fällt mir leicht, es ist derselbe Ton, in dem ich früher meinen Eltern schrieb, um ihnen von wichtigen Neuigkeiten zu berichten.»

Das Kunstlose sucht Ernaux in einer auf Fakten reduzierten Sprache, die der Redeweise ihrer Familie entspricht. Mit «Der Platz» beginnt Ernaux eine indexikalische Schreibpraxis des fotografischen «Da, das da!», die sich mit dem Zeugnischarakter der Fotografie verknüpft. So verknüpft sie ihre Sätze an bestimmten Stellen so, dass das Geschilderte wie zu einem Tableau gefriert. Entsprechend lautet eine Schilderung des Vaters in «Der Platz»: «Er war vernünftig, für einen Arbeiter jedenfalls, kein Nichtsnutz, kein Säufer, kein Herumtreiber. Kino und Charleston, aber keine Kneipen. Beliebt bei den Chefs, keine Gewerkschaft, keine Politik.» Wie in einer literarischen Vignette schafft Ernaux hier ein Soziogramm des Vaters; allerdings aus der normativen Perspektive der Gesellschaft gesehen. Ihm stellt Ernaux immer wieder lapidare Einschübe zur Seite wie «Er war fröhlich» oder er sei der «Überzeugung, dass man nicht

glücklicher sein kann, als man ist». Sie versuchen, die innere Gemütslage und Einstellung des Vaters zum Leben zu fassen. Den am fotografischen Sehen orientierten Außenblick auf die Figur etabliert Ernaux durch literarische Verfahren des Unterbrechens, Innehaltens, Einkapselns. Die innere Befindlichkeit des Vaters lässt sie hingegen durch dessen eigene Redewendungen zutage treten, die sie kursiviert in ihre Sätze einbaut. Beide Sprachformen fungieren als Inserts und sprengen kompakte Bilder aus dem Textfluss. Vor den Augen der Leser*innen entfaltet sich punktuell ein imaginäres Bild des Vaters als Verkörperung eines klassenspezifischen Habitus. Diese Doppelperspektive einer Außen- und einer Innensicht verfolgt Ernaux seit «Der Platz». Sie ist ihr politisches Anliegen und literarische Herausforderung zugleich:

«Beim Schreiben ein schmaler Grat zwischen der Rehabilitierung einer als unterlegen geltenden Lebensweise und dem Anprangern der Fremdbestimmung, die mit ihr einhergeht; weil diese Art zu leben unsere war, sogar unser Glück, sie aber auch die demütigenden Grenzen unseres Daseins bestimmte [...], will ich gleichzeitig über das Glück und über die Fremdbestimmung schreiben. Allerdings habe ich eher das Gefühl, zwischen den beiden Seiten dieses Widerspruchs hin- und herzuschwanken.»

Für Ernaux gibt es kein geschlossenes, individuelles Subjekt, sondern dieses formiert sich im Verlauf seines Lebens immer neu aus dem, was ihm von außen zustößt, und dem, was es von innen dagegensetzt oder adaptiert. Beide Ebenen versteht sie als sozial bedingt. Mit ihren kurzen Texten stellt Ernaux beide Perspektiven nebeneinander. Im Wechsel zwischen beiden hofft sie, der «Wahrheit» des Vaters am nächsten zu kommen.

ERINNERUNGSBILDER

Ernaux benutzt die schriftlichen Evokationen fotografischer Vorstellungsbilder darüber hinaus als Mittel, um dem

Verlust persönlicher Erinnerungsbilder entgegenzutreten. «Alle Bilder werden verschwinden», schreibt sie zu Beginn von «Die Jahre», und meint damit, dass am Ende ihres Lebens die in ihrem Gedächtnis vorhandene visuelle Welt erlischt. Dem lässt sie jedoch umgehend Erinnerungssplitter folgen, die sich in einer imaginären Fotostrecke aneinanderreihen. Dem absehbaren Bildverlust stemmt sie sich mit einer ungehemmten Bilderlust entgegen. Mit dieser Art des Schreibens entwickelt Ernaux analog zum fotografischen Zeigen eine «écriture immédiate», die sich zuallererst als Existenzbezeugung des Geschilderten versteht. Sie vertritt literarisch denselben Realitätsanspruch wie die analoge Fotografie, indem sie das Dagewesensein des Referenten beschwört, um es einer soziobiografischen Lektüre zu unterziehen. Die von Annie Ernaux entwickelte «écriture immédiate» erweist sich damit als janusköpfig: Sie präsentiert in der literarischen Mimikry des Schnappschusses eine momentane Oberfläche der Menschen und Dinge, die sie zugleich zum Objekt ihrer Deutung macht. Sie vereint in ihrem Schreiben das Zeigen im Modus der Fotografie mit der literarischen Exegese.

Seit «Der Platz» nutzt Ernaux auch direkte Beschreibungen existierender Fotografien, die sie uns als Abbildungen gleichzeitig vorenthält. Erzählungen über den Rahmen, die Färbung oder Datierung der Fotos vermitteln zusammen mit den detaillierten Beschreibungen jedoch den Eindruck, es handele sich um reale Vorlagen. Sie werden als analoge Abzüge charakterisiert, die alle aus Ernaux' persönlichem «Familienalbum» stammen. Im Zuge dessen rückt ihre Person als Gegenstand ins Zentrum. Erneut ist es die Fotografie, die es Ernaux erlaubt, ihre eigene Schreibweise zu entwickeln. In ihrem Buch «Die Jahre» kreierte sie in der Auseinandersetzung mit dem zeitlichen Dispositiv des Mediums eine vielschichtige Position der Autorin/Erzählerin: Durch wechselnde Konfigurationen aus «ich», «sie» und verallgemeinerndem «man» entfaltet Ernaux dichte Beschreibungen ihrer eigenen Person im gesellschaftlichen

Wandel. Das erinnernde Ich der Schriftstellerin versetzt sich in seine früheren Existenzformen und setzt sich zugleich von ihnen ab, indem sie diese ihrem soziologischen Blick unterwirft. In «Erinnerungen eines Mädchens», in dem sie eine besonders schmerzliche Phase ihrer Jugend zwischen erster Leidenschaft und Missbrauch beschreibt, reflektiert sie angesichts eines Fotos vom Frühjahr 1958 darüber, dass sie sich in dem Bild als Fremde sieht und es zugleich Teil ihres Selbstbildes ist:

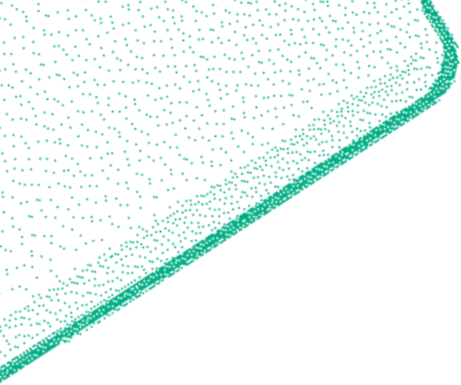
«Ich betrachte das schwarz-weiße Ausweisfoto im Jahrbuch des Pensionats Saint-Michel, Yvetot, Abiturklasse C, altsprachlicher Zweig. Ich sehe ein ebenmäßiges Gesicht im Halbprofil, eine gerade Nase, dezente Wangenknochen, eine hohe Stirn [...]./Je länger ich das Mädchen auf dem Foto betrachte, desto größer wird der Eindruck, dass sie mich ansieht. Ist sie ich? Dieses Mädchen? Bin ich sie?»

Das fotografische Grunddispositiv, das die vergangene Existenz des Abgebildeten verbürgt, zugleich aber die zeitliche Distanz zu ihm zementiert, bringt Ernaux dazu, ein literarisches «entre deux» zu entwerfen, das zwischen der Ich-Position der Autorin von 2016 und dem «sie» des Mädchens auf dem Bild changiert. Die zeitliche Distanz, die das Foto qua Medium setzt und die sich in der fremd gewordenen Mädchengestalt von damals bestätigt, erlaubt Ernaux, ihre Existenz von 1958 in der Form der dritten Person zu beschreiben. Das singuläre «sie» reiht das Mädchen in das kollektive «sie» all der Personen ein, die diese Zeit mit ihr geteilt haben: «er», den sie zu ihrem ersten Liebhaber wählte, oder «sie», die Gruppe der Betreuerinnen im Ferienlager des Sommers 1958, die das Mädchen demütigten. Der zeitliche Umschlag in der Wahrnehmung des Fotos von 1958, das mit seiner Präsenz Anteile des alten «Ich» in Ernaux hervorholt, um die Dargestellte zugleich in den Status einer «Anderen» zu versetzen, veranlasst sie zu einer changierenden Positionierung eines

literarischen «Ich-Nicht-Ich». Diese durch die Fotografie ausgelöste Verzeitlichung der schreibenden Position, die sich irisierend zwischen einst und jetzt bewegt, ist das temporale Äquivalent zur changierenden Platzierung von Ernaux' Alter Ego zwischen den sozialen Klassen.

Im Erzählfluss erhalten die Fotos eine doppelte Funktion. Einerseits konstituieren sie eine Chronologie, die in «Erinnerungen eines Mädchens» die historische Spanne von 1958 bis 1960 umfasst. Dem stellt Ernaux Fotobeschreibungen zur Seite, welche die Form der Lebenschronik unterbrechen. Die Absätze beginnen oft mit der Evokation der Materialität der Fotos: «Das ovale sepiafarbene Foto klebt in einem aufklappbaren Umschlag mit goldenem Rand unter dünnem weißen Schutzpapier»/«Das Schwarz-Weiß-Foto eines Mädchens in dunklem Badeanzug auf einem Kieselstrand». Diese Beschwörung einer realen Vorlage stattet die folgenden Beschreibungen mit dem Wirklichkeitstopos der Fotografie aus. Effekt ist, dass wir gleichsam durch die doppelte Repräsentation der Abgebildeten, einmal in den Fotos, einmal in deren Beschreibungen, direkt auf den Referenten zu blicken meinen. Diese Umlenkung des Auges vom Text zum vermeintlich direkten Sehen ist es, die den Lesefluss unterbricht. Die Fotos werden uns gleichsam direkt vor Augen geführt, als würden sie uns von Ernaux nacheinander vorgelegt. Durch diese Art wiederholter Interpunktion macht Ernaux die Lesenden zu Kompliz*innen ihres Anspruchs auf Authentizität, die auch die weitere Lektüre grundieren soll. Diese Rezeptionsanleitung verstärkt Ernaux noch, indem sie ihr selbst immer wieder folgt. So sagt sie zu Beginn einer Fotobeschreibung häufig: «Ich sehe...» und verschränkt dadurch unsere Perspektive mit der ihren. Das erleichtert den Lesenden die Überblendung dessen, was Ernaux sieht respektive schreibt, mit eigenen Vorstellungsbildern. Damit ist sie ihrem Ziel einer Ich-Erweiterung durch ein (Lese-) Kollektiv ein Stück nähergekommen.

Katharina Sykora



Ich wollte dieses Mädchen auch vergessen. Sie wirklich vergessen, das heißt, nicht mehr das Bedürfnis haben, über sie zu schreiben. Nicht mehr denken, ich muss über sie schreiben, über ihr Begehren, ihren Wahn, ihre Idiotie und ihren Stolz, ihren Hunger und ihr versiegtes Blut. Es ist mir nie gelungen.

Immer wieder diese Sätze in meinem Tagebuch, Anspielungen auf «das Mädchen von S», «das Mädchen von 58». Seit zwanzig Jahren steht «58» in meinen Notizen zu jedem neuen Buch. Das ist der fehlende Text. Immer aufgeschoben. Die unbeschreibliche Leerstelle.

Annie Ernaux, «Erinnerung eines Mädchens»

Sie ist berauscht von ihrer Freiheit, dem Ausmaß ihrer Freiheit.

Annie Ernaux, «Erinnerung eines Mädchens»

RÄUME DER FREIHEIT – SCHMERZ EINER FORM

Der Raum, den «das Mädchen von 58» – wie Ernaux ihr jüngeres Ich in analytischer Selbstdistanzierung nennt – betritt, ist bereits vor ihrer Ankunft in jener Ferienkolonie, in der sie im Sommer 1958 als Kinderbetreuerin arbeiten wird, durch und durch von Machtverhältnissen strukturiert. Es ist ein streng hierarchisch geordneter Raum. Zum einen gilt das Prinzip einer institutionellen arbeitsteiligen Rang- und Machtordnung: ein Verantwortungsträger an der Spitze, Personal in der Mitte, weniger qualifizierte Aushilfskräfte unten (– nur noch gefolgt von den zu beaufsichtigenden Kindern). Zum anderen herrscht eine binäre, hierarchische Geschlechterordnung: Männer oben, Frauen unten. Die Spitze der Pyramide ist selbstverständlich männlich besetzt, gefolgt von männlichem und weiblichem Personal. Dieses doppelte Machtgefüge (institutionell und geschlechtlich) billigt Männern und Frauen unterschiedliche Bewegungsspielräume zu. Männern erlaubt es eine Art Seitwärtsbewegung. Als (heterosexueller) Mann tritt man gelegentlich aus dem hierarchischen, institutionellen Gefälle heraus, um sich mit seinen Geschlechtsgeossen zu verbrüdern – sei es bei Freizeitaktivitäten, Alkoholkonsum und/oder dem kollektiven männlichen Betrachten, Besprechen oder Benutzen von Frauen. Der hierarchische Raum öffnet für Männer also einen separaten Bereich egalitärer Freiheitsmomente – im Separee, am Flur, auf dem Fußballfeld oder in der Kellerbar. Man ist unter sich und vielleicht ist der Chef ab und an auch dabei. Hierarchie, Verantwortung und Arbeitsteilung sind vorübergehend ausgesetzt – kleine Inseln der Freizeit und Gleichheit unter Gleichen. Dort

sind alle Männer Brüder, denn ein (heterosexueller) Mann ist wie der andere – für sich und für einander, ist dem anderen gleich. Die Machtstruktur ist kurz vergessen, weil es ja immer noch Frauen gibt, als Fluchtpunkt und verbindende Differenz. Diese scheinbar egalitäre Seitwärtsbewegung ist ein ausschließlich männliches Privileg. Die Geschlechterhierarchie stützt männliche Macht, indem sie Frauen den gleichberechtigten Zugriff auf Entscheidungen, Ressourcen, Positionen, Freiheit und Verantwortung verwehrt, zugleich aber öffnet sie mächtigen wie untergebenen Männern gemeinsame Räume vorübergehender Egalität und Rekreation jenseits der Machtordnung als verbindende, gemeinschaftliche Erlebnissphäre.

Der jungen Frau «von 58» ist diese vorübergehende Seitwärtsbewegung hinaus aus dem Feld des Hierarchischen selbstredend nicht gewährt. Zwar ist es ihr gestattet, sich unter ihresgleichen zu versammeln, aber das berührt die Machtstruktur in keiner Weise. Der einzige, seitens der Hierarchie vorgesehene Ausweg aus der Position des doppelt untergeordneten Subjekts (als Untergebene und als Frau) führt über und in den Nahebereich von Männern. Es ist dies ein prekärer Weg, gepflastert von Hoffnung, Begehren, Freiheitsdrang, körperlicher Exponiertheit und Vulnerabilität. Sie wird erwählt, vielleicht wählt sie auch selbst, und findet sich in einem Umfeld, in welchem der einzige ihr zugewiesene Ort an der Seite eines Mannes ist. Und wie anders ist doch dieser Raum für sie – verglichen mit der Freiheits-sphäre der Männer. Keine Gleichheit, keine Rekreation, keine vorübergehende Aussetzung der Hierarchien erwartet sie dort – vielmehr eine doppelte Entfremdung bzw. Fremdheit, aus der Gemeinschaft der Frauen ausgesondert, alleine im Kreis der Männer, eine Fremde des «anderen» Geschlechts. Dort ist sie ganz auf sich allein gestellt, ihre Verletzlichkeit ist ins Unermessliche gesteigert und steht in hartem Kontrast zur kollektiven Unverwundbarkeit der (heterosexuellen) Männer unter sich. Kehrt sie von dort zu ihresgleichen zurück, ist die hierarchische Ordnung nach

wie vor ungebrochen – sie war nie außer Kraft gesetzt. Als Frau hat sie dieser Ausflug markiert wie ein scharlachroter Buchstabe. Wenn es eine Seitwärtsbewegung gegeben hat, dann muss diese schräg nach unten verlaufen sein, hinaus aus der Gruppe und noch weiter hinab – in den Augen der Männer wie auch der anderen Frauen. Am Ende dieser Bewegung warten nicht Solidarität und Mitgefühl sondern Ausgrenzung und Scham. Der von Machtverhältnissen vorstrukturierte Raum beugt die Bahnen der Subjekte, erzwingt ihre Routen, hält oder bringt sie auf Spur. Es ist dies ein vom Gravitationsfeld des Patriarchats gekrümmter Raum. Ihn betritt die junge Frau im Sommer 1958. Die Realisierung des Freiheitsversprechens, dem sie folgt, wird umgehend sanktioniert.

«... ein vom Gravitationsfeld des Patriarchats gekrümmter Raum.»

Aber – und das ist ein weiterer zentraler Aspekt an Ernaux' autobiografischer Erinnerungsarbeit und Analyse – auch dieses Versprechen der Freiheit ist bereits strukturiert. Die junge Frau betritt die Ferienkolonie nicht als unbeschriebenes Blatt. Ihr Selbstbild ist geprägt von der sozialen Scham ihrer Herkunft, einem sozio-ökonomisch nicht privilegierten, bildungsfernen Milieu, aber auch von ihrem Gefühl, als begabte Schülerin als Besonderheit aus eben diesem Herkunftssystem herauszuragen, es ist aufgeladen von ihren zahllosen Romanlektüren und ihren Identifikationen mit Frauenbildern aus Filmen und der Populärkultur ihrer Zeit. An der Schwelle zum Erwachsensein ist sie übervoll mit dem Begehren, neue Erfahrungen zu machen, die Liebe – oder das, was sie dafür hält – zu finden, eine andere Welt zu entdecken, sich selbst neu zu entwerfen, aus der Behütetheit ihres Elternhauses in eine strahlende Sichtbarkeit, in ein neues Leben, in offene Räume der Möglichkeit zu treten. «Sie ist berauscht von ihrer Freiheit, vom Ausmaß ihrer Freiheit», wie Ernaux schreibt. Aber dieses

Ich hat noch keinen Begriff von den Strukturen, von denen es durchdrungen ist, von denen es auch hervorgebracht wurde. Es ist dies die Grunderfahrung jeder Person, die versucht, ihren Klassenort zu überwinden und hinter sich zu lassen. Denn erst die Erfahrungen in der «Fremde» enthüllen in einer Serie nachträglichen Erkennens, was an jenem Ort, von dem man ausgezogen ist, alles gefehlt hat. Die Zeit krümmt sich und das Subjekt erkennt sich erst in der Rückschau, begreift nach und nach wer sie oder er gewesen ist, von wo sie oder er wirklich kommt. Man wird ein nicht privilegiertes Subjekt gewesen sein – nachträglich. Denn man wusste nicht, was man alles nicht kann, kennt, weiß, was zu sein und scheinen man nicht in der Lage ist. Der Vergleich macht den Unterschied. Und es ist eine doppelte Scham, die einen befällt: die soziale Scham der eigenen Herkunft und die Scham des Irrtums, sich so in sich selbst getäuscht zu haben, soviel weniger zu sein als man dachte.

Diese Wirkmächtigkeit äußerer und verinnerlichter intersektionaler Strukturen – Macht, Klasse und Geschlecht –, wie auch die Anstrengungen, die es kostet diesem Kräftefeld zu entkommen, führt Ernaux in ihrer soziologisch informierten literarischen Selbst-Analyse schonungslos vor Augen. Wenn sie dabei die junge Frau «von 58» immer wieder sprachlich in der dritten Person Singular als «sie» in den Blick nimmt, folgt die Autorin damit nicht zuletzt der erlebten Wirklichkeit eines pluralen, fragmentierten Ichs. Denn das In-Dividuum – das ungeteilte, unteilbare Selbst – erfährt sich in den von Machtstrukturen durchdrungenen äußeren und inneren Räumen vielmehr als ganz und gar Geteiltes, als «Dividuum», als in zahllose Ichs gespaltene Vielheit. «Ich» zu sagen, würde bedeuten, ein in sich abgeschlossenes, konsistentes und durch die Zeit hindurch stabiles Selbst zu unterstellen und damit sowohl Selbst- und Weltentfremdung als auch die Erfahrung der Fragmentiertheit zu nivellieren. Daher ist jedes dieser einander abwechselnden, widersprechenden oder gleichzeitig bestehenden «Ichs» für die schreibende, sich erinnernde Betrachterin bloß als

«sie» aufrufbar. Und so bringt die Autorin in der Montage ihres Erinnerungsmaterials nach und nach dieses, dann dieses, dann jenes «Mädchen» – «sie», «sie» und «sie» – hervor. Im Abstand zwischen dieser unabschließbaren Pluralität und dem schreibenden «Ich» Ernaux' wird Individuation stattgefunden haben. Doch ist dem Autorinnen-Ich jeder Triumphalismus scheinbar geglückter Ich-Werdung fremd, denn am Weg des Erinnerns hat sich dieses Ich nicht als Gegebenes, Voraussetzung oder Ursprung gezeigt, sondern als nachträglichen Effekt, als Effekt eines Schmerzes – «Schmerz einer Form», wie sie in «Erinnerung eines Mädchens» in anderem Zusammenhang schreibt. Und so kippt auch der Titel von Ernaux' autobiografischer Erzählung vom Statischen zum Prozesshaften, von der Essenz zum Effekt, vom Subjekts- zum Objektsgenitiv: nicht Erinnerung eines Mädchens, also nicht das, was das Mädchen erinnert, sondern umgekehrt – im verbalen Sinn – ein Mädchen erinnern. Mit all den daraus folgenden Verwerfungen und Unmöglichkeiten, all dem Verlust und Schmerz. Denn dieses Mädchen ist vergangen – «sie». Und jedes «Ich» wird ihm irgendwann nachfolgen.

Ewald Palmethofer

**Eines Tages wird es
niemanden mehr geben,
der sich erinnert.**

Annie Ernaux, «Erinnerung eines Mädchens»

Diese Scham ist anders als die Scham, die Tochter von kleinen Ladenbesitzern zu sein. Es ist eine weibliche Scham. Eine historische Scham, aus einer Zeit vor dem Slogan «Mein Körper gehört mir», zehn Jahre später. Zehn Jahre, in den Augen der Geschichte eine kurze Zeit, aber sehr lang für ein junges Leben, Tausende von Stunden und Tagen, in denen die Bedeutung der Dinge, die Bedeutung dessen, was man erlebt hat, sich nicht verändert und man sich weiter schämt. Nichts kann dafür sorgen, dass das, was in einer bestimmten Welt, der Welt vor 1968, geschehen und nach den Regeln dieser Welt verurteilt worden ist, in einer anderen Welt einen radikal neuen Sinn bekommt. Was passiert ist, bleibt ein einzigartiges sexuelles Ereignis, und die Scham darüber löst sich nicht einfach in den Wahrheiten und sozialen Praxen des neuen Jahrhunderts auf.

Annie Ernaux, «Erinnerung eines Mädchens»

ANNIE ERNAUX

Geboren 1940 in der Normandie, ist eine der bedeutendsten französischen Schriftstellerinnen der Gegenwart. Ihr literarisches Werk, das mit einiger Verzögerung nun auch im deutschsprachigen Raum für Aufsehen sorgt, bewegt sich zwischen Autofiktion und sozio-literarischer Gesellschaftsanalyse – die Autorin bezeichnet sich als «Ethnologin ihrer selbst». 1984 wird Annie Ernaux der Prix Renaudot, einer der wichtigsten französischen Literaturpreise, für ihre autobiografische Erzählung «La place» (dt: «Der Platz», 2019) verliehen. Darin reflektiert sie – nach dem Tod ihres Vaters – dessen Leben und sozialen Aufstieg vom Knecht zum Besitzer eines kleinen Ladens und vermisst die soziale «Klassendistanz», die Vater und Tochter trennt. 1987 erscheint «Une femme» (dt: «Eine Frau», 2019), ein soziologisch-biografisches Requiem für ihre Mutter. 1997 wird «La honte» (dt: «Die Scham», 2020) veröffentlicht, eine Auseinandersetzung mit häuslicher Gewalt und sozialer Scham. 2008 erscheint «Les années» (dt: «Die Jahre», 2017), eine kollektive oder «anonyme» Autobiografie ohne «Ich», in der sie ein historisches Panorama Frankreichs von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart entwirft und für welche sie mit dem Prix Marguerite Duras 2008 ausgezeichnet wird. Im selben Jahr erhält sie für ihr literarisches Œuvre den Prix de la langue française. 2016 wird «Mémoire de fille» (dt: «Erinnerung eines Mädchens», 2018) publiziert. 2017 erhält sie den Prix Marguerite-Yourcenar für ihr Gesamtwerk, das mehr als zwanzig Bücher umfasst.

SILVIA COSTA

Geboren 1984 in Treviso, studierte bildende Kunst und Theater an der Università luav di Venezia. Sie arbeitet als Schauspiel- und Opernregisseurin, Bühnenbildnerin und

Darstellerin. Darüber hinaus kreiert sie Performances, Installationen und Videoarbeiten. Von 2006 bis 2019 war Silvia Costa künstlerische Mitarbeiterin und Darstellerin bei einer Vielzahl von Opern- und Theaterproduktionen des italienischen Regisseurs Romeo Castellucci, etwa bei: «Parsifal» (2011, La Monnaie, Brüssel), «The Four Seasons Restaurant» (2012, Festival d'Avignon), «Hyperion. Briefe eines Terroristen» (2013, Schaubühne, Berlin), «Orfeo ed Euridice» (2014, Wiener Festwochen), «Le Sacre du Printemps» (2014, Ruhrtriennale), «Ödipus der Tyrann» (2015, Schaubühne, Berlin), «Le Metope del Partenone» (2015, Theater Basel), «Moses und Aron» (2015, Opéra national de Paris), «Jeanne au bûcher» (2017, Opéra de Lyon), «Tannhäuser» (2017, Bayerische Staatsoper), «Das Floß der Medusa» (2018, Dutch National Opera, Amsterdam), «Salome» (2018, Salzburger Festspiele), «Die Zauberflöte» (2018, La Monnaie, Brüssel), «Il Primo Omicidio» (2019, Opéra national de Paris) und «Requiem» (2019, Festival d'Aix-en-Provence). 2018 entstand ihre Arbeit «Dans le pays d'hiver», inspiriert von Cesare Pavese «Gespräche mit Leuko», bei der sie für Inszenierung und Bühne verantwortlich zeichnete (Festival d'Automne à Paris). 2019 inszenierte Silvia Costa am Vorarlberger Landestheater die choreografisch-musikalische Installation «Wry Smile Dry Sob» nach Samuel Becketts Drama «Spiel» (Regie und Bühne). Eine französische Adaption dieser Arbeit entstand 2021 als Koproduktion der Comédie de Valence, des Centre Pompidou Paris, des Festival d'Automne à Paris und des Théâtre Garonne in Toulouse. 2021 inszenierte sie an der Staatsoper Stuttgart Antonio Vivaldis Oratorium «Juditha Triumphans», für das sie ebenfalls das Bühnenbild entwarf. Von 2017 bis 2019 war Costa associated artist am Teatro dell'Arte/Triennale Milano und 2019 am «Le Quai – Centre Dramatique National» in Angers, Frankreich. Seit 2020 ist sie Teil des künstlerischen Ensembles an der Comédie de Valence, Frankreich. «Erinnerung eines Mädchens» ist Silvia Costas erste Arbeit am Residenztheater München.