

*Sonderdruck aus:*

Roswitha Böhm / Margarete Zimmermann (Hg.)

Du silence à la voix –  
Studien zum Werk von  
Cécile Wajsbrot

V&R unipress

V&R unipress

---

Margarete Zimmermann

***Trop de mémoire – trop de silence.***  
**Schweigen und Vergessen im Werk von Cécile Wajsbrot**

Fools said I, you do not know  
Silence like a cancer grows.  
Hear my words that I might teach you,  
Take my arms that I might reach you.  
But my words like silent raindrops fell,  
And echoed  
In the wells of silence  
(Paul Simon, *The Sound of Silence*)

I.

»Trop de mémoire« – »trop de silence«: Dies, so ließe sich sagen, sind in ihrer sprachlichen Verfasstheit zunächst zwei analoge Konstruktionen. Semantisch jedoch haben wir es mit den beiden Polen zu tun, zwischen denen sich das Werk der Cécile Wajsbrot bewegt. Es ist die Ich-Erzählerin des Romans *Le Tour du lac* (2004), eine namenlose Schriftstellerin mittleren Alters, die über »zu viel Gedächtnis« klagt. Sie überwindet eine Schreib- und Schaffenskrise, indem sie auf zwei ritualhaft-repetitive, jeweils an einem Sonntag praktizierte Verfahren zurückgreift: Das erste ist die Konversation mit einem unbekanntem jungen Mann, das zweite eine gleichförmige Bewegung – das Umkreisen des Sees im Bois de Boulogne in Begleitung desselben jungen Mannes. Diese doppelte Bewegung in dem Gespräch mit einem nahezu unbekanntem Gegenüber und in der körperlichen Bewegung ist zugleich Ausdruck der Suche nach einem »Ort« – als Individuum, als Schriftstellerin – in der Gegenwart und in der Zukunft:

Le passé m'entrave, tous les passés, le souvenir d'une histoire, la génération de mes parents, l'histoire de mon pays, je n'aspire qu'au présent, à l'avenir et je n'y arrive pas – j'ai trop de mémoire. (Wajsbrot 2004a: 30)

Dieses erdrückende Gewicht der Vergangenheit und der mit dieser verbundenen familiengeschichtlichen Erinnerung löst keinen Wortschwall mit therapeutischer Funktion aus, kein Sich-Mitteilen, sondern dessen Gegenteil: Schweigen, ein Schweigen, das von einer auf pausenlose Kommunikation ausgerichteten Außenwelt, hier vertreten durch eine bestimmte Literaturkritik, als ein »Zuviele«

und fast als Provokation empfunden wird. Dabei stagniert jedoch auch die Kontroverse um Texte, in denen angeblich »zu viel« geschwiegen wird, im Schweigen, denn die Schriftstellerin hat nicht die Möglichkeit, in einen Dialog mit ihren Kritikern zu treten, und zieht sich deshalb in das Schweigen zurück:

Mes personnages aussi se taisaient. Parmi les reproches qu'on avait pu me faire – reproches n'est pas le mot mais dans les critiques, les sous-entendus ironiques qu'elles contenaient parfois – il y avait cela, trop de silence, les personnages ne se parlaient pas assez, reprenaient une conversation après des silences d'une durée invraisemblable, restait-on un quart d'heure, une demi-heure sans se parler avant de reprendre le cours comme si de rien n'était, mais la vie n'est pas la littérature, aurais-je répondu si j'avais pu répondre [...]. (Wajsbrot 2004a: 62)

Im Folgenden nähere ich mich den komplementären Begriffspaaren *Erinnern und Vergessen*,<sup>1</sup> *Reden und Schweigen* und versuche eine Beschreibung der zu ihnen gehörenden semantischen Felder innerhalb des Wajsbrotschen *Cœuvres*. Zugleich ergibt sich über diese Begriffe, vor allem über den des Schweigens, eine Positionierung Cécile Wajsbrots in ihrem Verhältnis zur Tradition der Moderne (hier vor allem zu Virginia Woolf); ferner ist es auf diese Weise möglich, sie präziser im Kontext der Gegenwartsliteratur, des *extrême contemporain*, zu situieren.<sup>2</sup>

## II.

»Silence« gehört wie Abwesenheit, Mangel, Leere zu dem Begriffsfeld der *Absenz* – *Absenz* von Geräuschen, aber auch von Stimmen oder Sprechakten. Es ist eine stets historisch zu verortende *Absenz*, die ihre besondere, wenn auch nicht ausschließliche Bedeutung bei Cécile Wajsbrot vor dem Hintergrund des Holocaust erhält. »Silence« verweist auf das inhaltliche wie auch auf das produktions- und rezeptionsästhetische Zentrum ihres Werks. Ihre Texte werden erstens von einer vielfach differenzierten Semantik des Schweigens (und der Stille) durchquert,<sup>3</sup> und zweitens von einer dieser Semantik inhärenten Reflexion über

1 Siehe hierzu Weinrich 1997, die einzige umfassende Studie aus romanistischer Perspektive, und hier vor allem das IX. Kapitel (»Auschwitz und kein Vergessen«, S. 228 – 256).

2 Dieser Begriff bzw. jener des »immédiatement contemporain« wird in der Mitte der achtziger Jahre von Michel Chaillou in Bezug auf die zeitgenössische Lyrik lanciert; seine Verwendung wird dann auf alle literarischen und alle künstlerischen Gattungen ausgeweitet. Siehe zu diesem Begriff ferner Viart/Vercier 2005: 18 sowie jüngst Böhm/Bung/Grewe 2009: X-XII.

3 Die beiden deutschen Lexeme »Schweigen« und »Stille« fallen mit dem französischen Lexem »silence« zusammen. In Philip Grönings Dokumentarfilm *Die große Stille* (2005; frz.: *Le Grand Silence*) über die Kartäusermönche des Mutterklosters La Grande Chartreuse werden

die Möglichkeit – oder die Unmöglichkeit – der Umsetzung von »silence« in »littérature«.

In dieser Hinsicht gibt es zahlreiche Bezüge zu der frühen Avantgarde-Literatur, zu Stéphane Mallarmé, zu James Joyce, vor allem aber zu Virginia Woolf, in deren Werk sich ein neuartiger Umgang mit dem zeigt, was die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Elaine Showalter als »the holes in discourse, the blanks and gaps and silences [...], the blinds of a ›prison-house‹ language« (zitiert nach Ondek Laurence 1991: 9) bezeichnet. Woolf nimmt deshalb nicht zuletzt als »author of silence« (Meise 1996: 56) eine Sonderstellung innerhalb der modernen Literatur ein. Sie entwickelt nicht nur ein Lexikon und eine Rhetorik des Schweigens, – auch Syntax und Interpunktion sind sprachliche Mittel einer Repräsentation des Schweigens in ihrer Prosa.

In dieser Tradition steht Cécile Wajsbrot. Nach frühen Virginia Woolf-Lektüren findet eine intensive Auseinandersetzung mit deren Romanästhetik bereits 1993 über die Übersetzung von *The Waves* statt<sup>4</sup> und auch der Titel von Cécile Wajsbrots erstem Roman *Une vie à soi* (1982) ist ein Echo von *Une chambre à soi*, dem Titel der französischen Übersetzung von *A Room of One's Own*. Auf Virginia Woolf beruft sie sich immer wieder in Situationen der schriftstellerischen Selbstvergewisserung (vgl. Wajsbrot 2004a: 32 ff.) und man könnte im Hinblick auf diesen, Cécile Wajsbrots Werk inhärenten Dialog mit der englischen Schriftstellerin von einem romanästhetischen Subtext sprechen, der ihr gesamtes Werk, und zwar Texte *aller* Gattungen, durchzieht.

Cécile Wajsbrots Rekurs auf Virginia Woolf beschränkt sich dabei nicht auf poetologische Probleme, sondern bezieht auch die ethisch-moralphilosophische Grundfrage des *Wie sollen wir leben?* ein. Ein Beispiel: In ihrem kurz nach dem Fall der Berliner Mauer entstandenen fiktiven Briefwechsel mit dem Psychoanalytiker und Schriftsteller Jacques Hassoun geht es einerseits um den Zweiten Weltkrieg, seine Folgen und das Weiterleben ›nach Auschwitz‹, andererseits um das sich nach 1989 neu formierende Europa. Auch in diesem Kontext erfolgt der Rekurs auf Virginia Woolf an höchst signifikanter Stelle, das heißt: nach einer kritischen Betrachtung zu dem Verhalten der beiden ›engagierten‹ Intellektuellen Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir während der deutschen Besatzung. Hier dient Woolfs Tagebuch erneut als eine kapitale Referenz, als ein Text, der zeigt, wie präsent bei der englischen Autorin, im Gegensatz zu Simone de

---

beide Bedeutungsebenen miteinander verbunden. – Ferner bietet die deutsche Sprache auch im verbalen Bereich zusätzliche Möglichkeiten durch die Hinzufügung von Präfixen wie »aus-«, »ver-« oder »tot-« zu dem Verb »schweigen«.

4 Unter dem Titel *Les Vagues* erscheint die Erstausgabe dieser Übersetzung 1993 bei Calmann-Lévy; 2008 erscheint eine überarbeitete Neuauflage bei Christian Bourgois. Ferner hat Cécile Wajsbrot ein Vorwort verfasst zu dem von Béatrice Vierende übersetzten Buch *Le Cercle de Virginia. E. M. Forster, H. Walpole et les autres...*, Paris: Arléa 1996.

Beauvoir, die folgende immer wiederkehrende »question essentielle« (Hassoun/Wajsbrodt 1991: 61) ist: »[...] comment vivre en temps de guerre, comment écrire en temps de guerre« (ebd.: 60). »Leben« und »Schreiben« sind also für Cécile Wajsbrodt wie für Virginia Woolf untrennbar miteinander verbunden.

### III.

In Wajsbrodts Gesamtwerk scheint sich, zumindest auf den ersten Blick, ein Paradox aufzutun. Denn obwohl in seinem Zentrum eine immer wieder neu ansetzende Reflexion über die verschiedenen Formen des Schweigens, zuweilen auch der Stille steht, ist es zugleich, und dies wie kaum ein anderes Werk der französischen Gegenwartsliteratur, von einer Vielzahl von Stimmen durchzogen. Alte wie junge, männliche wie weibliche, vergangene wie gegenwärtige, empörte wie melancholische Stimmen, die namenlosen, aber individualisierten Sprechern zugeordnet sind oder die, wie in *Mémorial* (2005; dt. *Aus der Nacht*, 2008), als ein Kollektiv, als ein ›Chor‹ auftreten, der die Protagonistin auf ihrer Reise in das polnische Kielce, den Ort des Judenpogroms vom 4. Juli 1946, begleitet und sie auf der Fahrt dorthin immer wieder von ihrem Vorhaben abzubringen sucht. In dieser Vielstimmigkeit liegt eine weitere Gemeinsamkeit mit Virginia Woolf, vor allem mit deren Roman *The Waves* (1931), der getragen wird von sieben ›körperlosen‹ Stimmen, die sich zu »dramatic soliloquies« (Ondek Laurence 1991: 193) zusammenfügen.

Man kann in Cécile Wajsbrodts Romanen eine deutliche Entwicklung nachverfolgen, die zu einer zunehmenden ›Entkörperung‹ ihrer Figuren führt und zu dem in ihren letzten Romanen fast vollständigen Verzicht auf Porträts und Beschreibungen. Eng damit verbunden ist die Namenlosigkeit ihrer Protagonisten, die ebenfalls erst ein Merkmal ihrer späteren Romane ist.<sup>5</sup> Das – vorläufige – Resultat ist eine dezidiert ›moderne‹ Form des Romans, der konstruiert wird über verschiedene Einzelstimmen, zuweilen auch Kollektivstimmen. Sie bilden in ihrer Gesamtheit ein differenziertes, nie diffuses klangliches Gewebe. Insgesamt lässt sich diese Arbeit an und mit der Stimme als ein zentrales Konstituens ihrer Ästhetik bezeichnen.<sup>6</sup> Diese ›Verstimmlichung‹ des gesamten Romantextes muss sicherlich in einen Zusammenhang mit Wajsbrodts zahlreichen Arbeiten für den Rundfunk gestellt werden, ist darüber hinaus jedoch eine grundsätzliche Entscheidung, ein *choix esthétique*. Eng damit verbunden ist die implizite Weigerung, einem leicht konsumierbaren epigonalen Realismus zu huldigen

5 Vgl. hierzu zum Beispiel ihren Roman *Mariane Klinger* von 1996, dessen Titel bereits auf die in diesem Text noch praktizierte häufige Verwendung von Eigennamen verweist.

6 Siehe hierzu die Beiträge von Stephanie Bung und Marguerite Gateau in diesem Band.

und ›leicht lesbare‹ Erzähltexte zu verfassen. Diese Art des Arbeitens mit der Stimme steht außerdem in deutlichem Kontrast zu all jenen narrativen Texten der letzten Jahre wie zum Beispiel Dacia Marainis (Kriminal-)Roman *Voci* (1994; dt. *Stimmen*, 1995), in deren Mittelpunkt sehr viel vordergründiger die menschlichen Stimmen in ihrer Beziehung zu modernen Kommunikationsmedien, wie z. B. Anrufbeantwortern, stehen.<sup>7</sup>

Zudem sind Cécile Wajsbrots Romane, aber auch ihre kürzeren Erzähltexte, von einer oft geradezu musikalischen Vielstimmigkeit gekennzeichnet. Diese nimmt jedoch in jedem Werk eine andere Form an. So ist zum Beispiel *Mémorial* nach dem Modell der Oratorien des 20. Jahrhunderts, der Werke eines Benjamin Britten, Henryk Mikolaj Górecki oder Toshio Hosokawa, komponiert.<sup>8</sup> In ihrem Roman *Conversations avec le maître* (2007) wiederum kreisen die beiden Stimmen der Ich-Erzählerin und des alten Mannes und Maestros um Probleme der modernen Musik in ihrem Verhältnis zur Geschichte, und hier vor allem um die Kriegs-Requien von Benjamin Britten und Dimitri Schostakowitsch. In ihrem bislang letzten Roman *L'île aux musées* (2008) gehen die Stimmen der Statuen auf der Berliner Museumsinsel und in den Tuileries in Paris mit jenen der beiden Paare, die in Berlin bzw. in Paris zueinanderfinden und sich am Ende wieder trennen, sowie mit einer nur wenig markierten Erzählerstimme eine für den Lesenden zuweilen schwierig zu entwirrende Verbindung ein: Sie bilden einen vielstimmigen Chor, der sowohl die Grenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit als auch die zwischen den Objekten aus Stein oder Metall und den diese betrachtenden und zwischen diesen umhergehenden Menschen aufhebt. Diese Vielstimmigkeit bildet zusammen mit den vielfachen, in Literatur umgesetzten Formen des Schweigens und der Geschichte die Textur von Cécile Wajsbrots Werk: »Die Literatur«, so Ottmar Ette, »fängt alle diese virtuellen und zugleich doch so realen Stimmen ein und lässt sie zu jenem Geflecht werden, in dem sich die Geschichte verstrickt und der literarische Text bildet.« (Ette 2005: 57)

#### IV.

Aber zugleich gibt es in diesem Werk eben eine Omnipräsenz des Schweigens – »le silence« – in vielfachen semantischen Varianten, allerdings unter besonderer Akzentuierung der folgenden: Schweigen als die Verweigerung von oder die

---

7 Vgl. hierzu auch Wajsbrot (2008a: 248): »Car il ne suffit pas d'écrire au présent aujourd'hui où presque tous les livres sont écrits au présent pour être moderne et révolutionnaire. Il ne suffit pas non plus d'utiliser des supports technologiques récents comme internet, l'interactivité, pour avoir inventé une forme nouvelle.«

8 Siehe dazu das Interview mit Dominique Dussidour (2005).

Unfähigkeit zur Kommunikation; und als Verschweigen eines Sachverhalts, oft auch als eine – sehr unterschiedlich motivierte – Weigerung, über diesen zu sprechen. Hierin besteht eine gewisse Nähe zu Sarah Kofmans Begriff der »paroles suffoquées«, zu ihrer aporetischen Grundfrage: »Comment parler de ce devant quoi cesse toute possibilité de parler?« (Kofman 1987: 16) Diese Form des Schweigens hat revelatorischen Charakter, denn:

Texte, die selber schweigen und nicht nur darüber reden, melden das Recht dessen an, was der kulturelle Code unter Rede verbot und durch die offizielle Sprache wegschweigt. [...] Es ist [...] damit zu rechnen, daß literarische Rede in dem verschwiegenen Schatten, den sie wirft, zugleich den Schatten dessen kritisch ausstellt, was eine Zeit in ihrem kulturellen Code für ihren nennbaren Besitz hält, und daß sie, im beredten Schweigen, artikuliert, was jener mangelt. (Hart Nibbrig 1981: 48 f.)

Über diese Bündelung von Bedeutungsebenen, vor allem aber über den historischen Bezug des (Ver-)Schweigens auf das Frankreich der Okkupationszeit und auf die ›Urszene‹ Vichy-Frankreich (vgl. Wajsbrodt 1999) definiert sich Cécile Wajsbrodts besondere, unverwechselbare Position, ihr ›Ort‹ im Verhältnis zu zahlreichen anderen Formen des Schweigens, die wir aus der Literatur, der Musik, dem Film und der Fotografie des 20./21. Jahrhunderts kennen. Trotzdem gibt es künstlerische Projekte, die ihrem Versuch nahestehen, Schweigen aufzubrechen und die hinter diesem verborgenen Wirklichkeiten erkennbar werden zu lassen. Hier mag ein Verweis auf Christian Boltanski genügen, dessen Installationen und Recherchen eine ähnliche Dialektik von Verbergen und Entdecken, von (Ver-)Schweigen und Erinnern zugrunde liegt: Ich denke hier zum Beispiel an die 1990 erfolgte Installation auf der Brandmauer des fehlenden Mietshauses – *The Missing House* – in der Großen Hamburger Straße 15/16 in Berlin-Mitte, die sich bis 1990 ›in Schweigen hüllte‹.<sup>9</sup> Dank der von Boltanski mit einer Gruppe Berliner Kunststudenten unternommenen Erinnerungsarbeit und dank ihrer Recherchen zu den mit diesen Wohnungen ›verschwundenen‹ Mietern, ›brach‹ das Haus sein Schweigen und spricht seitdem von dem alltagsweltlichen Zusammenleben verschiedener jüdischer und nichtjüdischer Mietsparteien vor 1933, deren Namen und Berufe, ähnlich wie in den Adressbüchern jener Jahre, auf der Brandmauer vermerkt sind.<sup>10</sup>

Analoges, so könnte man sagen, vollzieht sich in den Texten von Cécile Wajsbrodt, die um die Absenz als Schweigen kreisen, so lange und so insistierend,

<sup>9</sup> Zu diesem Künstler siehe neuerdings sein autobiographisches Porträt in Gesprächsform: Boltanski/Grenier 2007; zur Einführung in sein Werk vgl. Semin 1988 sowie vor allem Gumpert 1994.

<sup>10</sup> Siehe hierzu Gumpert 1994: 77 – 149, v. a. 140 ff. sowie Oexle 2004.

bis dieses Schweigen zu einer Form des Sprechens über das Beschwiegene und das Verschwiegene wird. Dies lässt sich besonders gut an ihrem Roman *La Trahison* (1997; dt. *Der Verrat*, 2006) zeigen und an dem immer wieder neu und an anderer Stelle einsetzenden Dialog zwischen der jungen Journalistin und dem berühmten ehemaligen Radiosprecher. Hier mündet das Sprechen über die Vergangenheit dann allerdings in den Abschied von der Gegenwart und der Zukunft – in den Tod.<sup>11</sup>

## V.

Eng verbunden mit dieser Thematik ist eine ästhetische Herausforderung, die in der Gestaltung eines Paradoxes besteht: des Sprechens über das Schweigen.<sup>12</sup> Cécile Wajsbrot macht diesen scheinbaren Widersinn sogar zum Gegenstand ihres Konversationsromans *Le Tour du lac*. Wie bereits eingangs erwähnt, treffen sich hier an einem immer gleichbleibenden Ort, über den sich der für die Autorin so typische »ancre dans un lieu«, die Verankerung in einem präzisen Ort,<sup>13</sup> vollzieht, und in unregelmäßigen Abständen zwei namenlose Protagonisten, ein junger Mann und eine (noch) junge Frau. Während sie jeden Sonntag den See im Bois de Boulogne umkreisen oder sich in seiner Nähe niederlassen, unterhalten sich die beiden – eine männliche und eine weibliche Stimme, ein »il« und ein »je« – in einer langen, immer wieder neu ansetzenden Konversation, »faite de quelques mots et de longs silences« (Wajsbrot 2004a: 41), über verschiedene Formen des Schweigens und des Verschwiegens. Sie bewältigen auf diese Weise eine existentielle Krise, die für den jungen Mann in seinem Verhältnis zu seinem auch und gerade zu der jüngsten französischen Vergangenheit schweigenden Vater besteht, für die Frau in der Überwindung einer Krise ihres Selbstverständnisses als (Roman-)Autorin.

Wenn das Nachdenken, Sprechen und Schreiben über das Schweigen Cécile Wajsbrots Gesamtwerk durchzieht und das Schweigen zugleich Teil einer be-

11 Eine ähnliche dialogische Konstellation, jetzt allerdings unter Rückgriff auf das historische Kommunikationsparadigma der Konversation, findet sich in ihrem Roman *Conversations avec le maître* (2007): Auch hier befragt eine jüngere Frau einen alten Mann, in diesem Fall einen Avantgardemusiker; hier allerdings wird das ›Sprechen über die Vergangenheit‹ und die Gegenwart an eine Nebenfigur, den Freund des Komponisten, delegiert. Der Musiker verweigert sich ebenfalls durch den Weg in den Freitod – den Sprung aus dem Fenster seiner Wohnung, die einzige Bewegung, die diese Figur vollzieht – der Zukunft und dem Weiterleben.

12 Zu diesem Paradox siehe die anregenden Überlegungen von Kathrin Meise 1996.

13 Siehe Dussidour 2005: 3: »D'abord, il me semble que dans mes livres, cela [die Formulierung der Frage nach »origine« und »héritage«] se passe par un ancrage, qu'il y a, à chaque fois ou presque, un lieu – au sens large du terme.«

stimmten Form von Kommunikation ist,<sup>14</sup> stellt sich die Frage, welche Bedeutungsdimensionen das Lexem »silence« im Kontext ihres Werks eröffnet, welche ›Botschaften‹ es transportiert – und in welchem Zusammenhang diese zu den verschiedenen Gegenwart ihrer Texte, aber auch zu den diese Gegenwart immer wieder überlagernden und überschattenden Vergangenheiten stehen. Zu stellen wäre gleichfalls die Frage nach der sozialen Interaktion bzw. nach deren Fehlen, das dem Schweigen zugrunde liegt, denn Schweigen impliziert auch immer die Möglichkeit des Nicht-Schweigens, des Sprechens über und von etwas (vgl. Meise 1996: 47). Eng damit verbunden ist das Nachdenken über die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit des Dialogs, das die Autorin wiederholt als ein zentrales Problem ihres Schreibens bezeichnet (vgl. Dussidour 2005). Zugleich ist die Schaffung von Leerstellen in einem literarischen Text Teil einer auktorialen Strategie: Das Schweigen ist in dieser Hinsicht, ähnlich wie bei Virginia Woolf, Bestandteil einer Interaktion zwischen Erzähler und Leser. Wie funktioniert diese Interaktion in Cécile Wajsbrots Texten, in welcher Absicht wird sie in Bewegung gesetzt?

Ein besonders eindringliches Beispiel hierfür findet sich in der längeren Erzählung *Beaune-la-Rolande* (2004). In diesem Text wechseln der chronologische Bericht, das Tagebuch, Träume sowie Notizen von Reisen nach Krakau, Auschwitz und Warschau, situiert auf der Zeitschiene der Jahre 1990 bis 2001, einander ab. Die gesamte Erzählung kreist förmlich um den Begriff des »silence« und bricht diesen zugleich erzählerisch auf: Das Schweigen im Frankreich der Gegenwart um das Durchgangslager Beaune-la-Rolande wird zunehmend brüchig, in Frage gestellt durch sich wiederholende und verdichtende »mots« und »images«, Worte und Bilder.<sup>15</sup> Diese fügen sich zusammen zu einer – immer noch von partiellem Schweigen ›durchlöcherten‹ und deshalb ›löchrigen‹ – Erzählung:

C'est un récit troué, les pièces éparses d'un puzzle incomplet qu'ils tentent de reconstituer en important d'autres pièces venues d'autres puzzles, au hasard des recherches dans les livres, dans les conversations, pour construire l'image, qu'elle apparaisse enfin et qu'on en reconnaisse les contours. (Wajsbrot 2004b: 50)

Dieser »récit troué« ist Teil eines Erinnerungskonstruktes gegen das Schweigen, er vermag es nicht gänzlich aufzuheben, aber doch in Frage zu stellen, zu erschüttern – und zugleich den Leser dazu zu aktivieren, selbst Fragen zu stellen, auf Spurensuche zu gehen, eigene Wissensfragmente zusammenzufügen.

14 Vgl. dazu Paul Watzlawicks Feststellung »[...] one cannot not communicate. Acitivity or inactivity, words or silence all have message value« (zitiert nach Meise 1996: 46).

15 Die Erzählung beginnt mit »Le vide de la route prolonge le silence des rues [...]« und endet mit »le silence« (Wajsbrot 2004b: 7, 57).

## VI.

Abschließend ein Blick auf zwei Essays von Cécile Wajsbrot, für die dieser thematische Komplex ebenfalls von Bedeutung ist: auf die Schrift *Pour la littérature* aus dem Jahre 1999, die das »Schweigen als bedeutungsvollen Schatten der Sprache und die Sprache als Medium des Schweigens« (Strelis 1991: 12) thematisiert und über die sich die Autorin zudem innerhalb der französischen Gegenwartsliteratur situiert; und auf ihren Essay *Le Son du silence* (2008).<sup>16</sup>

In *Pour la littérature* erhebt Cécile Wajsbrot in insgesamt sechs Kapiteln einen entschiedenen, oft ironisch abgetönten Einspruch gegen jene postmoderne, geschichtslose Literatur, die ihre eigene Praxis nicht mehr als *littérature*, sondern nur noch als *écriture* bezeichnet. Umschrieben wird mit diesem Begriff ein narzisstisches und »nombriolistisches« Schreib-Verfahren, das das Leben mit seiner komplexen Schichtung von Zeitebenen ebenso ausschließt wie politische oder soziale Probleme und Fragestellungen und das anstelle der Polyphonie, der »multiplication des points de vue« und des vielfachen Perspektivenwechsels eine monotone Einstimmigkeit setzt (vgl. Dussidour 2005). Im Mittelpunkt dieser Art von Literatur stehen die Befindlichkeiten von Intellektuellen

[...] qui ont fermé leurs fenêtres et tiré leurs rideaux [...] gardant les yeux fixés sur soi, le nez collé à leur histoire, et sans envol, sans élan vers autre chose, sans étendue à parcourir, ils restent sur place, enfonçant dans le sol leurs semelles de plomb – la complaisance. (Wajsbrot 1999: 10, 37)

Sie verweigern sich der nach Wajsbrot zentralen Aufgabe eines Schriftstellers und des modernen Romans, nämlich schreibend zwischen dem »dedans« – dem eigenen Ich, der Innerlichkeit – und dem »dehors« in einer unaufhörlichen Bewegung und in immer neuen Gewichtungen des einen und des anderen Pols zu vermitteln, nach einem stets prekären Gleichgewicht zwischen diesen beiden zu suchen. Eine solche Suche ist für sie ein grundlegendes Gattungsmerkmal, das sich, einem Ariadnefaden gleich, durch die Geschichte des Romans zieht:

L'histoire du roman pourrait se voir comme un mouvement perpétuel qui oscille entre le dehors et le dedans, entre le dedans et le dehors, et comme l'exploration de cette différence. Le balancier penche plutôt d'un côté ou plutôt de l'autre. (Wajsbrot 1999: 31)

Der französische Gegenwartsroman seit dem *nouveau roman* und trotz aller Renarrativierung seit den achtziger Jahren klammere die Außenwelt oder die

<sup>16</sup> Dieser Text war ursprünglich der Eröffnungsvortrag des VI. Frankoromanistentags in Augsburg (2008).

Welt *tout court* jedoch weitgehend aus und wende sich ausschließlich der narzisstischen Erkundung des ›Innen‹ zu. Das Resultat einer schriftstellerischen Arbeit, die auf einer solchen selbstverliebten Fixierung auf die eigene Psyche beruht, seien, so noch einmal die Autorin, »des livres où règne une funeste intelligence doublée d'un ennui mortel qui, selon les lois de la gravitation universelle, ne peuvent que vous tomber des mains« (ebd.: 13). Dieser »ennui mortel« und damit das Scheitern der Kommunikation zwischen Autor und Leser wird auf die Unfähigkeit eines Großteils der französischen Gegenwartsautoren zurückgeführt, Fragen – und zwar die richtigen Fragen – zu stellen, um auf diese Weise Geheimnissen – »secrets« – auf den Grund zu kommen und das diese umgebende Schweigen zu durchbrechen.

Nicht zufällig lässt Cécile Wajsbrot deshalb den modernen Roman mit Chrétiens am Ende des 12. Jahrhunderts entstandenem Gralsroman *Perceval* beginnen, in dem zum ersten Mal das Verhängnis des Schweigens, des Nicht-Fragenstellens thematisiert wird. In der Nachfolge des *Perceval* definiert sie den Roman als ein Instrument der Erkenntnis, das dazu eingesetzt werden kann, um von »silence« umgebene Geheimnisse an den Tag zu bringen und den Zugang zu fremden Welten zu ermöglichen:

Le roman fait entrer dans un autre monde [...] qui serait la quintessence du nôtre, où tout ce qui est caché d'habitude apparaîtrait au grand jour, remonterait à la surface, comme les objets que la marée ramène au bord des plages, perdus depuis des jours, des semaines, des années. [...] L'insu n'est plus possible, la faille est creusée. (Wajsbrot 1999: 55)

Dem modernen Roman tut sich damit, so die Autorin, ein Raum besonderer Art auf, weit davon entfernt, hinlänglich beschrieben worden zu sein:

L'exploration est infinie, et le roman, aujourd'hui, loin d'être un genre fini, dépassé, n'a encore découvert que la surface émergée de l'iceberg, n'a rien couvert encore de l'espace qui va du silence à la parole, de la vie à la mort, n'a rien franchi de cette distance infranchissable qui sépare Achille et la tortue. (Wajsbrot 1999: 47)

Zu dieser erzählerischen Erkundung des Schweigens und dessen stilistischer Gestaltung gehört notwendig die andere Form des »silence« – jene Stille, oder auch »vacance«, »vide« –, die den Prozess der Kreativität überhaupt erst ermöglicht:

La littérature a besoin de vacance, de silence et de vide, la littérature a besoin d'être injoignable, de ne pas répondre à chaque appel pour pouvoir répondre à l'appel majeur de la vie. L'écrivain a besoin de silence et de temps pour écrire, d'un

mélange de retrait et de présence au monde pour trouver la juste distance [...]. (Wajsbrot 1999: 39)

Sie geht einher mit dem Abstand – »décalage« (ebd.: 57 f.) – zu der »rumeur« (ebd.: 58), der Nicht-Stille, der lauten Betriebsamkeit des unmittelbar Gegenwärtigen. Hier könnte man auch von »présentisme« (Hartog 2003) oder mit Zaki Laïdi von einer Gegenwart ohne Vergangenheit und Zukunft sprechen,<sup>17</sup> um eine verklärende Huldigung des Gegenwärtigen auf den Begriff zu bringen, die die westlichen Gesellschaften im Zeitalter der Globalisierung kennzeichnet. Von dieser Haltung einer ausschließlichen Gegenwartsfixierung distanziert sich Cécile Wajsbrot in aller Deutlichkeit, wenn sie darauf verweist, wie notwendig zeitliches »décalage« für den Roman ist, um überhaupt eine Deutung von Realität vornehmen zu können: »C'est dans cet intervalle, dans cet espace, que se situe la littérature et la création qui l'engendre.« (Wajsbrot 1999: 57)

Eine andere Herangehensweise praktiziert die Autorin in ihrem Essay *Le Son du silence*, in dessen Titel unüberhörbar jener des berühmten Songs von Simon & Garfunkel, *The Sound of Silence* (1964) nachklingt. Es ist ein Lied, über das zugleich ein historisch-gesellschaftliches Trauma der sechziger Jahre verarbeitet<sup>18</sup> wie auch die Kommunikationslosigkeit der modernen Gesellschaft angeklagt wird. Cécile Wajsbrot nimmt in ihrem Essay von 2008 einige thematische Elemente, vor allem die kritische Auseinandersetzung mit dem *nouveau roman*<sup>19</sup> und dem Schweigen als Verschweigen der Vichy-Vergangenheit, wieder auf – und zeigt auf diese Weise bereits die Immobilität eines großen Teils der französischen Gegenwartsliteratur, für die der Befund von 1999 auch 2008 noch immer gilt. Des Weiteren spitzt sie ihre Thesen zu und unternimmt eine intensivere gattungsästhetische wie literaturgeschichtliche Fundierung ihrer Aussagen. Auffallend ist schließlich auch die Zunahme poetischer Elemente in diesem Essay: So ist er zum Beispiel durchzogen von räumlich-geographischen Metaphern<sup>20</sup> sowie von jener des »undurchdringlichen Walds der Namen« – »l'inex-

17 Vgl. Laïdi 1997: 20: »Le temps mondial exprime à mes yeux une situation temporelle inédite qui paraît donc coupée du passé sans être capable de se rattacher à l'avenir.«

18 Es handelt sich um die Ermordung John F. Kennedys 1963.

19 Sie begründet dies damit, dass der *nouveau roman* der letzte große ästhetisch-theoretische Entwurf der modernen französischen Literatur gewesen sei: »À ceux qui disent que le Nouveau Roman est dépassé, enterré depuis longtemps, je répondrais que c'est la dernière théorie littéraire énoncée en France. C'est la dernière fois que la question de la littérature est posée, c'est le dernier mouvement [...]« (Wajsbrot 2008a: 249).

20 Ein besonders schönes Beispiel liefert die Autorin, wenn sie von den »Territorien« des Romans spricht: »Mais ces terres immenses ne sont pas vierges, elles ont une histoire, de grands édifices y ont été bâtis, des cités entières reportées sur des cartes, ces terres sont irriguées de fleuves et de rivières, bordées de mers, traversées de forêts, et si nous voulons les parcourir, si nous voulons à notre tour y établir notre demeure, même modeste, il nous faut connaître un peu la région, sa topographie – son histoire.« (Wajsbrot 2008a: 250).

tricable forêt des noms« (Wajsbrot 2008a: 253) – und durchwoben mit Anspielungen auf das hier zur Parabel umfunktionierte Feenmärchen *Le Prince Charmant* der Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

*Le Son du silence* ist zum einen eine Reflexion über Gegenwartsliteratur sowie der Versuch, ein epochenspezifisches Verständnis von Literatur, einen Literaturbegriff zu entwickeln. Zum andern enthält dieser Essay wie bereits *Pour la littérature* eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis Frankreichs zu seinen »années noires« (Jean Guéhenno) und zu der aktiven Beteiligung der französischen Polizei an der Deportation der französischen Juden; es ist eine immer wieder neu einsetzende Reflexion über das Schweigen und das Verschweigen dieses Sachverhalts, ein Nachdenken über das gegenwärtige Frankreich, das seinen Gegenstand in immer neuen argumentativen Bewegungen immer enger einkreist. Und es ist ein Nachdenken über die französische Nachkriegsliteratur, über ihr Schweigen – »mais la littérature fait silence« (Wajsbrot 2008a: 243) – und über die Theoretisierung dieses Schweigens durch die Ästhetik des *nouveau roman*:

L'inexistence de Vichy, du rôle véritable de ce régime dans la déportation et l'extermination des Juifs depuis la France dans la littérature en est d'autant plus remarquable, et plus encore parce que le silence cette fois est théorisé. (Wajsbrot 2008a: 243)

Mit dieser Romanform entstehe, so die Autorin, eine von den wesentlichen Inhalten und Fragen der menschlichen Existenz in ihrer geschichtlichen Verfasstheit entleerte, »gereinigte« und auf puren Formalismus reduzierte Literatur, die diese essentiellen Fragen und ihre Beantwortung an die *Sciences Humaines* weitergereicht habe. Zugleich handele es sich um eine sich gewissermaßen im »traditionsleeren Raum« entwerfende Literatur, die auch dadurch an Substanz verloren habe, dass sie sich ihrer Positionierung und Rückversicherung innerhalb einer Gattungstradition begeben habe. Dieser Verlust der Selbstsituierung einer Erzählform kann, so noch einmal die Autorin, jedoch nur als eine Übergangslösung betrachtet werden, die von der jetzigen Autorengeneration nicht übernommen werden könne, denn:

Écrire, c'est savoir hériter, savoir trouver la juste distance entre le passé et l'avenir, entre soi et les autres, entre la rupture et la continuité. Écrire, c'est pouvoir s'inscrire dans une lignée – la table rase prônée par le Nouveau Roman ne peut être qu'une solution provisoire, temporaire, ne peut valoir jusqu'à la fin des temps. Pour nous qui venons après – après la rupture, la déflagration, après la dissociation (recherche formelle d'un côté et contenu de l'autre) – si nous ne voulons pas continuer de dépecer les cadavres du roman, de la littérature, nous devons avancer, et tenter de recréer une unité. (Wajsbrot 2008a: 246)

Doch wie ist es möglich, Form und Inhalt wieder miteinander zu verbinden und den Roman erneut auszurichten an dem Hegelschen Postulat der Totalität?<sup>21</sup> Wie ihn wieder zu seiner eigentlichen Aufgabe, der ästhetischen Verarbeitung von Zeit und Zeitlichkeit (vgl. Wajsbrot 2008a: 251), zurückführen? Die Antwort auf die erste Frage lautet schlicht und einfach: über die Geschichte – »son histoire« –, das heißt: die Rückholung einer geschichtlichen Substanz in die erzählende Literatur der Gegenwart; und die Beantwortung der zweiten Frage beginnt mit der Nennung von Autoren, die in dieser Hinsicht vorbildlich und traditionsstiftend gewesen seien: Robert Antelme, Charlotte Delbo – in Europa: Primo Levi – und vor allem: Maurice Blanchot und Marguerite Duras (vgl. Wajsbrot 2008a: 246 ff., 252 ff.). Ersterer wird genannt im Hinblick auf die Entwicklung einer »écriture du désastre«,<sup>22</sup> Duras ihrerseits als diejenige, die mit *La Douleur* (1985), eine »Bresche« in die französische Literatur geschlagen habe:

La première fut Duras – la première à mêler aux noms étrangers, Bergen-Belsen, Buchenwald, des noms français – l'hôtel Lutetia, le centre d'Orsay. Soudain, les rues de Paris prenaient un autre visage, la familiarité revêtait une inquiétante étrangeté. C'était en 1985. (Wajsbrot 2008a: 252)

Damit sei ein Weg vorgezeichnet, bestimmt von dem Zurückweichen des »silence« angesichts einer immer stärker vernehmbaren »parole« und von Stimmen – »voix« –

qui prononçaient ces noms autrefois inconnus, ou connus seulement de quelques-uns – Beaune-la-Rolande, Jargeau, Gurs, (la France tout à coup se couvrait de camps, n'était plus épargnée ni coupée du reste de l'Europe, Pithiviers devenait enfin autre chose qu'un gâteau à pâte d'amandes, Rivesaltes autre chose qu'un vin doux) [...]. (Wajsbrot 2008a: 253)

Cécile Wajsbrot hat mit ihrem narrativen Werk diesen Weg konsequent verfolgt. Dies ist ein wesentliches, wenn auch nicht das alleinige Merkmal ihres Schreibens, über das sich ihr »Ort« innerhalb der französischen Literatur des *extrême contemporain* bestimmen lässt, wie vor allem ihre letzten Romane *Conversations avec le maître* und *L'Île aux musées* zeigen.<sup>23</sup>

21 Zu diesem (impliziten) Bezug auf Hegel (und vermutlich auch auf Lukács) siehe Wajsbrot 2008a: 250: »Le roman est totalité – totalité de la forme, totalité du contenu, totalité de la forme et du contenu. Le roman littéraire et non le roman romanesque, qui appartient aux lectures de divertissement. [...] Le roman est totalité. C'est sa définition même. Les perspectives qu'il ouvre sont infinies, ses étendues, immenses [...]«

22 So der Titel von Blanchots Essay von 1980.

23 Zu diesen beiden Romanen siehe Ette 2009 und Oster 2009. Gewinnbringend wäre es in unserem Zusammenhang, Cécile Wajsbrots in diesem Band erstmals in deutscher Über-

## VII.

»Le silence« als Bestandteil einer Ästhetik der Abwesenheit verweist in das unmittelbare Zentrum von Cécile Wajsbrots Werk. Es ist ebenso ein thematisches Element wie auch ein produktions- und rezeptionsästhetisches Prinzip. »Le silence« im Sinne von Schweigen/Verschweigen ist zugleich notwendig mit jener Vielfalt von Stimmen, »voix«, verbunden, jenen Stimmen, die es begleiten, in Frage stellen, zuweilen quälende, doch die richtigen Fragen stellen – und es schließlich aufbrechen.

Über dieses thematische Element erfolgt eine doppelte Selbstpositionierung der Autorin: zunächst im Hinblick auf eine literarische Tradition, hier vor allem die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts und vornehmlich Virginia Woolf, dann im Verhältnis zu einem Teil der Literatur der eigenen Gegenwart und ihrem Schweigen in Bezug auf die Vichy-Zeit.

Und schließlich wird die Besonderheit von Cécile Wajsbrots literarischem Umgang mit dem Schweigen und dem Verschweigen in seiner ganzen Tragweite noch deutlicher erkennbar, wenn dieser historisiert und kontextualisiert, und das heißt, in größere gedächtnisgeschichtliche Zusammenhänge gestellt wird.<sup>24</sup>

## Bibliographie

- Böhm, Roswitha/Bung, Stephanie/Grewe, Andrea (2009), »*Observatoire de l'extrême contemporain*. Ein Ort der Beobachtung, Fokussierung und Entdeckung«, in: dies. (Hg.), *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Gunter Narr, S. IX–XVIII.
- Boltanski, Christian/Grenier, Catherine (2007), *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris: Seuil.
- De la Motte, Annette (2004), *Au-delà du mot. Une »écriture du silence« dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster: LIT Verlag.
- Dussidour, Dominique (2005), Interview mit Cécile Wajsbrot: »En littérature, il n'est pas d'autre urgence que l'urgence d'écrire...«, in: *remue.net* (23. u. 24. 10. 2005), [remue.net/spip.php?article1107](http://remue.net/spip.php?article1107); [remue.net/spip.php?article1108](http://remue.net/spip.php?article1108), Abruf: 11.3.2009.
- Ette, Ottmar (2005), *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ette, Ottmar (2009), »Cécile Wajsbrot: *L'Île aux musées* oder die verborgenen Choreographien der Anwesenheit«, in: Böhm, Roswitha/Bung, Stephanie/Grewe, Andrea

---

setzung vorliegenden Essay »Traverser les grandes eaux« von 2007 einzubeziehen, der in einer engen und komplementären Beziehung zu »Le Son du silence« steht und noch stärker als letzterer die Möglichkeiten des Schreibens und des Umgangs mit der literarischen Tradition auslotet.

24 Vgl. dazu den Beitrag von Otto Gerhard Oexle in diesem Band.

- (Hg.), *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Gunter Narr, S. 257 – 270.
- Gumpert, Lynn (1994), *Christian Boltanski*, Paris: Flammarion.
- Hart Nibbrig, Christiaan L. (1981), *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hartog, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris: Seuil.
- Hassoun, Jacques/Wajsbrot, Cécile (1991), *L'Histoire à la lettre. Essai*, Paris: Mentha.
- Kofman, Sarah (1987), *Paroles suffoquées*, Paris: Galilée 1987.
- Laïdi, Zaki (1997), *Malaise dans la mondialisation. Entretien avec Philippe Petit*, Paris: Textuel.
- Maraini, Dacia (1994), *Voci*, Mailand: Rizzoli.
- Maraini, Dacia (1995), *Stimmen*, München: Piper.
- Meise, Katrin (1996), »On Talking about Silence in Conversation and Literature«, in: Grabher, Gudrun M./Jessner, Ulrike (Hg.), *Semantics of Silence in Linguistics and Literature*, Heidelberg: C. Winter, S. 45 – 67.
- Oexle, Otto Gerhard (2004), »Memoria und Kulturelles Gedächtnis im Werk Christian Boltanskis/Christian Boltanski: Memoria and Cultural Memory«, in: Jussen, Bernhard (Hg.), *Signal – Christian Boltanski*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 5), S. 83 – 101.
- Ondek Laurence, Patricia (1991), *The Reading of Silence, Virginia Woolf in the English Tradition*, Stanford: SUP.
- Oster, Patricia (2009), »Transfuges: entre Paris et Berlin. Stadterfahrung und Stadtdiskurs im Werk Cécile Wajsbrots«, in: Böhm, Roswitha/Bung, Stephanie/Grewe, Andrea (Hg.), *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Gunter Narr, S. 237 – 256.
- Semin, Didier (1988), *Christian Boltanski*, Tours: Mame Éditeur.
- Sontag, Susan (1983) »The Aesthetics of Silence«, in: *A Susan Sontag Reader*, hg. von Elizabeth Hardwick, New York: Farrar/Straus/Giroux, S. 181 – 204.
- Strelis, Joachim (1991), *Die verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*, Frankfurt a. M./Bern u. a.: Lang.
- Viart, Dominique/Vercier, Bruno (2005), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas.
- Wajsbrot, Cécile (1982), *Une vie à soi*, Paris: Mercure de France.
- Wajsbrot, Cécile (1996), *Mariane Klinger*, Paris: Calmann-Lévy.
- Wajsbrot, Cécile (Hg.) (1996), *Le Cercle de Virginia. E. M. Forster, H. Walpole, F. Birrell, R. Mortimer*, Übersetzung aus dem Englischen von Béatrice Vierne, Paris: Arléa.
- Wajsbrot, Cécile (1997), *La Trahison*, Paris: Zulma.
- Wajsbrot, Cécile (1999), *Pour la littérature*, Paris: Zulma.
- Wajsbrot, Cécile (2004a), *Le Tour du lac*, Paris: Zulma.
- Wajsbrot, Cécile (2004b), *Beaune-la-Rolande*, Paris: Zulma.
- Wajsbrot, Cécile (2005), *Mémorial*, Paris: Zulma.
- Wajsbrot, Cécile (2006), *Der Verrat*, München: Liebeskind.
- Wajsbrot, Cécile (2007a), *Conversations avec le maître*, Paris: Denoël.
- Wajsbrot, Cécile (2007b), »Traverser les grandes eaux«, in: *Neuf leçons de littérature*. Par Michel Butor, Chloé Delaume, Pierrette Fleutiaux, Claudine Galea, Hédi Kaddour, Ri-

- chard Millet, Oliver Rohe, Antoine Volodine, Cécile Wajsbrot, Saint-Étienne: Éditions Thierry Magnier, S. 169 – 187.
- Wajsbrot, Cécile (2008a), »Le Son du silence«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* XXXII.3/4, S. 241 – 255.
- Wajsbrot, Cécile (2008b), *Aus der Nacht*, München: Liebeskind.
- Wajsbrot, Cécile (2008c), *L'Île aux musées*, Paris: Denoël.
- Weinrich, Harald (1997), *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München: C. H. Beck.
- Woolf, Virginia (1931), *The Waves*, London: Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1993), *Les Vagues*, Übersetzung aus dem Englischen von Cécile Wajsbrot, Paris: Calmann-Lévy.
- Woolf, Virginia (2008), *Les Vagues*, Übersetzung aus dem Englischen von Cécile Wajsbrot, überarbeitete Neuausgabe, Paris: Christian Bourgois.