

Britta Köhler (Düsseldorf/Palermo)

A Room of One's Own:

Weiblichkeit, Schreiben und kollektive Erfahrung in Elena Ferrantes Tetralogie *L'amica geniale* (2011-2014) und Annie Ernaux' *Les Années* (2008)

With her famous suggestion to «give her [the woman] a room of her own and five hundred a year, let her speak her mind» from 1929, Virginia Woolf verbalized a core issue of female writing by hinting at the socioeconomic circumstances and domestic obligations of most women – valid at her times, but still today. Both Elena Ferrante and Annie Ernaux discuss, in their respective novels, the topics of being women in the particular sociocultural landscape (in Italy and, respectively, in France) after World War II and up to these days, the themes of marriage and motherhood, employment and especially (female) authorship. This article aims to show in a close reading of both Ferrante and Ernaux that the two writers play with the literary form of the (auto-)biography on a diegetic, but also extradiegetic level, while formulating at the same time a collective work that embraces the experience of womanhood but circumvents the hazard of a merely subjective and sensitive writing, as female writing has sometimes been claimed to be.

Keywords: *Ferrante; Ernaux; female authorship; autobiography; Woolf;*

1 Einleitung

Den unwahrscheinlich großen Erfolg, den die Neapolitanische Saga der Autorin Elena Ferrante nicht nur in Italien selbst, sondern auch und insbesondere im Ausland erfahren hat, belegen die hohe Präsenz der Reihe und ihrer Übersetzung in den internationalen Feuilletons ebenso wie erste akademische Untersuchungen zu dem Phänomen,¹ für das der Ausdruck *Ferrante Fever* prägend

¹ Hier sticht neben einigen Aufsätzen aus der jüngsten Zeit – zu nennen sind hier etwa die Untersuchung von Gerhild Fuchs, die insbesondere das Setting des neapolitanischen *Rione* als «Peripherie der Peripherie» (Fuchs 2019: 135) untersucht, Christine Otts Untersuchung von Weiblichkeitsentwürfen in Ferrantes Romanen unter Aufrufung des Benjaminischen Konzepts der Porosität Neapels (2018) sowie diejenige von Olivia San-



wurde. Die Verfilmung der Erfolgsromane als TV-Serie unter der Leitung von Saverio Costanzo, deren erste Staffel ab Herbst 2018 auf RAI ausgestrahlt wurde, wird fortgesetzt und bereits im Frühjahr 2020 wurden die Folgen der zweiten Staffel gezeigt. Es wäre verfehlt, die Erfolgsformel der Saga lediglich auf die gefällige Narration einer mehrere Jahrzehnte währenden Mädchen- und später Frauenfreundschaft und ihrer Dynamiken in neapolitanischem Setting unter Berücksichtigung der jeweiligen soziokulturellen und politischen Umstände der Zeit zu reduzieren – eine Hypothese, die sich aufgrund der sprachlichen Schlichtheit und des Genres des ‚Frauenromans‘ aufdrängen könnte. Vielmehr wird bei der Lektüre der Romane schnell deutlich, dass Techniken zur Anwendung kommen, die geradezu prädestiniert sind, ein soziokulturelles Panorama Italiens, insbesondere des italienischen Südens, des intellektuellen Milieus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Frauenbewegung in Italien zu skizzieren, welches aus einer spezifisch weiblichen Fokalisierung jener Elemente resultiert und das narrative Potential einer kollektiven Autobiografie besitzt.

Ähnlich verhält es sich mit dem 2008 erschienenen autobiografischen, palimpsestartig angelegten Roman *Les années* von Annie Ernaux,² dem nicht nur in Frankreich, sondern durch die zahlreichen Übersetzungen auch in anderen

toveti (2018), deren Argumentation zufolge der Erfolg von Ferrantes Romanen mit einer Aktualisierung des 1976 von Peter Brooks eingeführten Konzept des Melodramas erklärt werden kann – insbesondere der Sammelband von Grace Russo Bullaro und Stephanie V. Love ins Auge, der 2016 unter dem Titel *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins* erschien und neben den früheren Romanen in vielen Beiträgen explizit die Neapolitanische Saga in den Blick nimmt. Doch auch im populärwissenschaftlichen Bereich erschienen sowohl in italienischer als auch in deutscher Sprache mit Tiziana de Rogatis’ *Elena Ferrante. Parole chiave* (2018) und Nicola Bardolas *Elena Ferrante – Meine geniale Autorin* (2019) bemerkenswerte Untersuchungen zum Gesamtwerk der Autorin.

² Die 2011 bei Gallimard unter dem Titel *Écrire la vie* erschienene Anthologie der zwölf relevantesten bis dato erschienenen Ernaux-Romane realisiert den Palimpsesteffekt außerhalb der reinen Textebene durch die Einflechtung zahlreicher Fotos, Tagebucheinträge und Artikel aus dem Privatbesitz der Verfasserin, welche das Werk überaus interessant in Hinblick auf das fototextuelle autobiografische Dispositiv sowie das literarische punctum im Sinne Roland Barthes’ machen. Auf diese Aspekte kann im hiesigen Zusammenhang allerdings nicht näher eingegangen werden. Den Zitationen im vorliegenden Aufsatz liegt die *folio*-Ausgabe von 2008 zugrunde.

Ländern sowie in der Forschung³ großer Erfolg beschieden war. In diesem Roman fließen Ekphrasen von Fotografien und im Duktus der erlebten Rede eingebundene Kontextualisierungen jener Bilder aus sechs Jahrzehnten in die Grundmatrix einer linear erzählten, jedoch unpersönlichen Kulturgeschichte Frankreichs ein, die dieser Rekonstruktion der Nachkriegszeit bis hin zum Anfang des 21. Jahrhunderts konkret Gestalt geben und dennoch eine individuelle zugunsten einer kollektiven Fixierung von Erinnerung negieren.⁴ Es finden sich hierbei keine Protagonisten im traditionellen Sinne, sondern vielmehr wird über Referenzen aus konsensfähigen Artefakten wie etwa Alltagsgegenständen, Konsum- und Luxusgütern, über die Aufrufung kollektiver Phänomene, beispielsweise der Armut in den Nachkriegsjahren und deren sozioökonomischen Folgen, Fortschrittsglauben ebenso wie Redensarten, Modewörtern und Slang, und mittels durchgängiger Verweise auf das jeweils aktuelle innen- und weltpolitische Geschehen ein umfassendes Frankreich-Bild evoziert. Besonders relevant durch ihre Häufung und direkte Bezugnahmen auf die beschriebenen Bilder sind auch bei Ernaux all diejenigen Themen, die in Verbindung zu feministischen Diskursen und zur Emanzipation der Frau stehen und bei denen eine Stigmatisierung des Weiblichen und des weiblichen Körpers erkennbar ist. Dem Leser⁵ wird bei der Lektüre schnell deutlich, dass die beschriebenen Fotografien aus dem Privatbesitz der empirischen Autorin stammen und Etappen

³ An dieser Stelle ist vorrangig eine Tagungsschrift der Colloques de Cérisy zu nennen, in der sich mehrere Beiträge explizit *Les années* widmen (cf. Best/Blanckeman/Dugast-Portes 2014); außerdem Zeitschriftenartikel zum Thema der Autofiktion im Fall Ernaux (cf. Romeral 2013) und der ganzheitlichen Autofiktion mit spezifischem Fokus auf das Leben der Frau (cf. Snauwaert 2012) sowie ein Aufsatz zum Verhältnis von Autobiografie und kulturellem Gedächtnis in *Les années* (cf. Hertrampf 2011).

⁴ Als Motiv für die von Ernaux selbst so betitelte «autobiographie impersonnelle» (Ernaux 2008: 252) kann herangezogen werden, was Hertrampf als eine generelle Tendenz der «De-personalisierung» und «Ent-subjektivierung» in der postmodernen und speziell der gegenwärtigen französischen autobiografischen Literatur beschreibt, im Zuge derer das Subjekt zugunsten der Herausbildung einer überindividuellen Identität zurücktritt (cf. Hertrampf 2011: 120). Bei Hertrampf wird außerdem in Anlehnung an Bourdieu herausgestellt, dass selbst den Fotografien aus dem persönlichen Archiv bei Ernaux stets eine überindividuelle Funktion zukommt, insofern sie einen jeweils spezifischen Zeitgeist widerspiegeln (ibid.: 124-127) und damit zu einem nahezu naturalistischen Abbild der Gesellschaft beitragen (ibid.: 128).

⁵ Aus pragmatischen Gründen wird im Folgenden das generische Maskulinum benutzt, es sind jedoch stets Leser*innen gemeint.

ihres Lebens eine konkrete materielle Gestalt geben – spätestens bei deren erster namentlichen Nennung in der Bildunterschrift lösen sich hier die letzten Zweifel auf (cf. Ernaux 2008: 89) – doch erfolgt die explizite Begründung für die Wahl einer nicht abschließend zu bestimmenden homo- oder heterodiegetischen Erzählsituation unter Rückbezug auf die «autobiographie impersonnelle» (ibid.: 252) im historischen Kontext eines «temps palimpseste» (ibid.: 249) erst auf den letzten Seiten von *Les années*.

Trotz der formalen Unterschiedlichkeit der Romane lassen sich im Zuge eines *close reading* überraschend viele Gemeinsamkeiten ausmachen, die zum Einen im Bereich der verhandelten Themen und zum Anderen in der Anlage als kollektive (Auto-)Biografie in Erscheinung treten und die im Folgenden näher in den Blick genommen werden sollen. Vor dem Hintergrund der seit Beginn des 20. Jahrhunderts lebhaft geführten und insbesondere im Zuge der mitteleuropäischen Frauenbewegungen intensivierten Debatte um eine spezifisch weibliche *écriture* wirft sowohl Ferrantes als auch Ernaux' Schreiben die Frage auf, in welcher Art und Weise beide jene Themen aufgreifen, die eine spezifisch weibliche Daseinsform betreffen. Dabei soll der Fokus der Untersuchung auf Aspekten der Inszenierung von Weiblichkeit und Frauenbild in der Gesellschaft, Mutterschaft und weiblicher Autorschaft liegen. Sowohl im Fall der Neapolitanischen Saga als auch in *Les années* lässt sich, so meine These, eine Formel des spezifisch Weiblichen identifizieren, die sich mit den von Virginia Woolf in *A Room of One's Own* (1929) konstatierten Überlegungen deckt, dass nämlich die Lebensumstände der Frau innerhalb der Gesellschaft und innerhalb des individuellen Mikrokosmos seit jeher maßgeblich deren kreative Leistung beeinflussen, die erst durch die Verfügbarkeit von physikalischem Raum sowie Zeit ermöglicht wird. Dieser Zusammenhang wird in beiden Fällen metaliterarisch an kollektive weibliche Erfahrungen und ein historisches Durchschreiten der Frauenbewegungen in Italien und Frankreich ab dem Jahr 1968 und während der 1970er Jahre zurückgebunden. Gleichzeitig formulieren beide Autorinnen ihr Selbstverständnis als schreibende Frauen, sei es innerhalb der Diegese, wie es Ernaux tut, oder – im Fall Ferrantes – im Kontext essayistischer und metaliterarischer Schriften und durch ihr Alter Ego Elena Greco.

2 Raumzeitlichkeit des Schreibens bei Ferrante und Ernaux

Der Untersuchungsgegenstand muss im Fall von Ferrantes Schreiben vom Incipit der *Amica geniale* an als eine Einheit mit dem Schreiben der Protagonistin Elena Greco gedacht werden, die im fortgeschrittenen Alter anlässlich des Verschwindens der Freundin Lila die Geschichte ihrer Freundschaft von Kindheit an niederschreibt. Damit wird von Beginn an der dokumentarische und gleichzeitig therapeutische Charakter des Schreibens offenkundig, durch den Spielräume des Weiblichen in der subjektiv erlebten und narrativ verarbeiteten, aber, wie die zeitgenössische Strömung des dekonstruktiven Feminismus herausgestellt hat,⁶ vor allen Dingen kollektiv rezipierbaren und die im gängigen Diskurs unterlegene weibliche Position zur Sprache bringenden Form beleuchtet werden. Das Verhältnis Ferrantes zu ihrer zumindest im Vornamen gleichlautenden und ebenfalls schriftstellerisch tätigen Protagonistin lässt sich hierbei, in den Termini Philippe Lejeunes ausgedrückt, zwar nicht als Identität wie im Fall der Autobiografie, aber als hypothetische Identität entsprechend dem «autobiografischen Pakt» zwischen der unter Pseudonym schreibenden Elena Ferrante und der in der ersten Person auftretenden Elena Greco sowie dem Leser im autobiografischen Roman deuten (cf. Lejeune 1998: 228-230).⁷ Mindestens genauso relevant wie die Narration des individuell von Elena Erlebten ist im Fall der gesamten Saga die kulturhistorische Folie, vor der sich die erzählten Ereignisse abspielen, die der *histoire* einen kollektiven Charakter verleihen, und doch können sich die beschriebenen individuellen Schicksale nur vor diesem Hintergrund in der Form entwickeln, in der es tatsächlich laut der Erzählung geschieht. Neben der Schilderung der unterschiedlichen Entwicklungen, die Elena und Lila durchmachen, ihrem stetigen Sich-Annähern und Sich-Vonei-

⁶ Cf. Masanek (2005: 11-12; 277-291); Scharold (2002: 7-13).

⁷ Umso gewichtiger scheinen Lejeunes Ausführungen zur marktstrategischen Relevanz des Schreibens unter Pseudonym und dessen faktischer Irrelevanz für die Lektüre eines (autobiografischen) Romans, wenn man die reißerische «Enthüllung» Ferrantes durch Claudio Gatti in der italienischen Presse im Jahr 2016 berücksichtigt. Gattis übergriffiges Verhalten hinsichtlich der Verletzung der Privatsphäre Ferrantes wurde in der internationalen Presse überwiegend scharf kritisiert und auch im Kontext feministischer Diskurse aufgegriffen (cf. hierzu beispielsweise Stokowski 2018: 77-81).

inander-Entfernen, stechen im Verlauf der vier Romane verschiedene Themenkomplexe ins Auge, die auf eine spezifisch weibliche Erfahrung gründen.⁸ Dominant ist etwa das Thema der höheren Schulbildung, die Elena sich hart erkämpfen muss und die Lila gänzlich verwehrt wird, sowie die daraus resultierenden späteren beruflichen Möglichkeiten, insbesondere des Schreibens als Broterwerb, welche wiederum untrennbar mit dem Aspekt der wirtschaftlichen Unabhängigkeit verknüpft sind. Auch Mutterschaft und das konfliktreiche Mutter-Tochter-Verhältnis kommen generationenübergreifend zur Sprache, und zwar in dem Sinne, dass Elena Greco die eigene Rolle als Mutter – hin- und hergerissen zwischen positiv konnotierten Muttergefühlen und der Notwendigkeit, sich als in Trennung lebende Frau alleine finanziell halten zu können, sich selbst verwirklichen und etwa die neue Beziehung mit Nino Sarratore ausleben zu wollen – kritisch reflektiert und in *Storia di chi fugge e di chi resta* und *Storia della bambina perduta* die Selbstanalyse zum «Mythos der unbekümmerten Mutterschaft»⁹ bis hin zum Tabuthema der *regretted motherhood* betreibt. In Hinblick auf das kollektive Gedächtnis besonders relevant ist die Beschreibung der Frauenbewegung im Italien der 1970er Jahre, an der Elena Greco gemeinsam mit ihrer Schwägerin Mariarosa aktiv partizipiert und die über die individuelle

⁸ Interessant sind darüber hinaus zahlreiche andere Aspekte, die hier allerdings nicht berücksichtigt werden können, insbesondere die Topographie des Romans und die Bewegungen der Protagonisten im Raum, spezifisch angesichts der im Roman verhandelten Dichotomie zwischen Süden und Norden, die Dynamik archaischer und mafiöser gesellschaftlicher Strukturen, welche die Dynamik der Romane maßgeblich mitbeeinflussen, sowie soziolinguistische Betrachtungen zum Einsatz von Dialekt in der Saga.

⁹ Wie mehrere Beiträge des Sammelbands *Scrittura femminile* untersuchen und anhand bedeutender Meilensteine der italienischen Literatur belegen, wurde der nahezu unantastbare traditionelle «Mythos der unbekümmerten Mutterschaft» erstmals (und lange Zeit alleinig) in Sibilla Aleramos *Una donna* (1906) und dann erst wieder im Jahr 1975 mit Oriana Fallacis *Lettere a un bimbo mai nato* literarisch problematisiert (cf. die entsprechenden Beiträge in Scharold 2002: 35-48 und 49-68). Innerhalb der Neapolitanischen Saga ist das Konzept von Weiblichkeit und Mutterschaft maßgeblich geprägt von der schwierigen Beziehung Elenas zur eigenen Mutter: Die Assoziationen, die Elena in Zusammenhang mit der Mutter bis kurz vor deren Tod aufruft, verbleiben überwiegend im Negativen und sind mit körperlichem Gebrechen assoziiert (vor allen Dingen mit ihrem Hinken und Sehstörungen). In diesem Kontext schlägt Christine Ott eine Deutung mit Julia Kristevas Konzept der Abjektion vor (cf. Ott 2018: 269; Ott 2016: 33-34).

Erfahrung hinaus als kollektiver Prozess der Bewusstwerdung über Geschlechter- und Machtverhältnisse inszeniert wird.¹⁰ Weibliche Sexualität und sexuelle Selbstbestimmung, deren Tabuisierung durch einen patriarchalischen und misogynen gesellschaftlichen Überbau erst allmählich aufgelockert werden kann, spielen hierbei eine zentrale Rolle, die im gesellschaftlichen Diskurs ebenso wie in Elenas Rückschau auf ihr Leben nahezu omnipräsent ist. Schon früh wird ihr klar, dass sie der eigenen Person und ihren Erlebnissen nur schreibend Bedeutung verleihen und diese durch das Schreiben in den öffentlichen Diskurs einbringen kann. So konstatiert Elena Greco im Schlussteil des zweiten Bandes:

Tra qualche mese ci sarebbe stata della carta stampata cucita, incollata, tutta piena di parole mie, e sulla copertina il mio nome, Elena Greco, punto di rottura di una lunga catena di analfabeti, semianalfabeti, cognome oscuro che adesso si sarebbe caricato di luce per l'eternità (Ferrante 2012: 448-449).

Neben dem Thema des Erstlingswerks – es behandelt signifikanterweise die Erlebnisse jenes Sommers auf Ischia, in dem Elena ihre ersten, rückblickend mit Scham und Ekel belegten sexuellen Erfahrungen schildert und somit ein Tabu bricht, was in der innerdiegetischen Kritik des Romans ambivalent aufgenommen wird – sind hinsichtlich der aufgestellten Hypothese allerdings die Entstehungsbedingungen jenes ersten Romans besonders interessant. Während nämlich alle vorangegangenen Bemühungen Elenas, ihr Pensum an Schularbeiten, Selbststudium und Lektüre im heimischen Umfeld zu bewältigen, stets durch die räumliche Enge der Wohnung und der Verpflichtung zur Mitarbeit im Haushalt erschwert wurden (dies noch verstärkt durch die von Unverständnis und Neid geprägte Haltung der Mutter gegenüber Elenas Begabung und Ambition), gelingt es ihr erstmals während der Zeit auf der *Scuola Normale Superiore* in Pisa, konzentriert zu studieren und überdies in kürzester Zeit ihren Erfahrungen eine literarische Form zu geben. All dies wird dadurch ermöglicht, dass Elena erstmals über ein eigenes Zimmer als Rückzugs- und Arbeitsort verfügt. Diese Grundbedingung weiblicher literarischer Produktion prägte Virginia Woolf bereits 1929 in *A Room of One's Own*, womit sie spätere feministische

¹⁰ Dies lässt sich jedoch nicht problemlos als ein umfassender Prozess deuten, denn auch im Fall der Frauenbewegungen wird in den Romanen deutlich, dass sich massive Unterschiede etwa zwischen Norditalien und dem Süden feststellen lassen, was Umfang und Geschwindigkeit der sozialen Veränderungen angeht.

Diskurse in ihrer Untersuchung der Motivation und soziokulturellen Begleitumstände weiblichen Schreibens unter der Formel «[...] give her [the woman] a room of her own and five hundred a year, let her speak her mind [...]» (Woolf 2000: 93) vorwegnimmt. Elenas Schreiben als Broterwerb wird in der Folge, insbesondere nach der Heirat mit Pietro Airola und der Geburt der ersten beiden Töchter, abermals durch die Karriereambitionen des Ehemannes und ihrer daraus resultierenden Verbannung in den häuslichen Bereich behindert. Das Los der Mutterschaft beschreibt sie trotz der Freude, die ihre Kinder ihr zeitweise bereiten, mit den schroffen Worten Lilas als «la vita di un altro, [...] prima ti si attacca nella pancia e quando finalmente viene fuori, ti fa prigioniera, ti tiene al guinzaglio, noi sei più padrona di te» (Ferrante 2013: 210). Ein weiterer, aufgrund der Doppelbelastung als Mutter und berufstätiger Frau unter erheblichen Mühen verfasster Roman zu den politischen Unruhen in Italien im Jahr 1973 erhält schließlich nicht die erwünschte positive Reaktion, die noch Elenas erstem Roman beschieden war. Im Folgenden sind es überwiegend kleine Auftragsarbeiten für Zeitungen und Zeitschriften, die ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit und ihre zunehmende Reputation als Schriftstellerin und Intellektuelle sichern. Die intensivste Schreibphase ihres Lebens ist jedoch ohne Zweifel jene, die zu Beginn von *L'amica geniale* bereits angedeutet wird, deren Umstände allerdings erst vom Ende der *Storia della bambina perduta* her ersichtlich werden: Erst im höheren Alter, nachdem sie den Zenit ihres literarischen Erfolgs bereits überschritten und dieser ihr die Mittel für einen sorglosen Lebensabend eingebracht hat, die Kindererziehung seit vielen Jahren abgeschlossen und sie alleinstehend ist – ihr also materielle Sicherheit, Zeit und Raum zur Verfügung stehen – kann sie das nahezu zweitausend Seiten umfassende Werk ihrer Lebensgeschichte zu Papier bringen.

Genau dieses Phänomen lässt sich auch bei Annie Ernaux in *Les années* beobachten. In der Form deutlich anders angelegt und von weitaus geringerem Umfang, schildern die in der dritten Person und im durchgängigen Präteritum verfassten autobiografischen Passagen des nahezu essayistischen Romans, welche die Beschreibung des soziokulturellen Panoramas immer wieder durchbrechen, durchgängig ähnliche Erfahrungen wie diejenigen von Elena Greco in Hinblick auf Frau-Sein und Mutterschaft sowie die eigene literarische Produk-

tion. Das Bedürfnis schriftstellerischer Aktivität mit dem Fokus auf einer spezifisch weiblichen Wahrnehmung der Nachkriegszeit manifestiert sich bei Ernaux auf der diegetischen Ebene bereits im Jahr 1985:

[L]’idée lui est venue d’écrire «une sorte de destin de femme» entre 1940 et 1985, quelque chose comme *Une vie* de Maupassant, qui ferait ressentir le passage du temps en elle et dehors d’elle, dans l’Histoire, un «roman total» qui s’achèverait dans la dépossession des êtres et des choses, parents, mari, enfants, qui partent de la maison, meubles vendus. Elle a peur de se perdre dans la multiplicité des objets de la réalité à saisir. Et comment pourrait-elle organiser cette mémoire accumulée d’événements, de faits divers, de milliers de journées qui la conduisent jusqu’à aujourd’hui (Ernaux 2008 : 166).¹¹

Während in jenem Lebensabschnitt der Lehrerinnenberuf dem Alter Ego Ernaux’ als reiner Broterwerb dient, kann das schriftstellerische Projekt durch berufliche und private Verpflichtungen, insbesondere die Kindererziehung, noch nicht in die Tat umgesetzt werden. Erst im höheren Lebensalter, so erfährt der Leser im letzten Viertel des Romans, wird das Schreibprojekt nach jahrzehntelanger Ermangelung von Zeit und der passenden sprachlichen Gestaltungsform schließlich realisiert:

L’an prochain, elle sera en retraite. Elle jette déjà des cours, des notes sur des livres et des ouvrages qui lui ont servi à les préparer, se dépouillant de ce qui a été l’emballage de sa vie, comme pour faire place nette à son projet d’écrire, n’ayant plus aucun motif à invoquer pour le repousser (ibid.: 215).

In einer Rekapitulation des eigenen Erlebten und dessen bruchstückhaft fixierter Reminiszenzen in Form von Notizen und Fotografien erfolgt dann wenig später die Erkenntnis, dass die Niederschrift gleichzeitig ein Sich-Einschreiben in einen kollektiven Diskurs bedeutet, dem sie in *Les années* eine Stimme verleiht:

C’est maintenant qu’elle doit mettre en *forme* par l’écriture son absence future, entreprendre ce livre, encore à l’état d’ébauche et de milliers de notes, qui double

¹¹ Signifikant aufgrund des Medienwechsels (Film anstatt Fotografie – es taucht im gesamten Verlauf nur ein weiteres Video auf, cf. Ernaux 2008: 123-126) ist in diesem Zusammenhang die unmittelbar zuvor aufgerufene Beschreibung eines Videomitschnitts, in dem Annie Ernaux vor einer Gruppe von Schülerinnen zum Thema «écriture de la vie» referiert, das dann 2011 im Titel der Anthologie *Écrire la vie* erneut auftaucht (cf. Ernaux 2008: 162-163).

son existence depuis plus de vingt ans, devant couvrir du même coup une durée de plus en plus longue (ibid.: 249).

Gleichzeitig wird auch hier der Topos des *Room of One's Own* aufgerufen, wenn auch mit einer veränderten Konnotation: Die Erfahrungen und Erlebnisse, die es niederzuschreiben gilt, liegen in Ernaux' jungen Jahren, als sich der Wunsch manifestiert, etwas Bedeutungsvolles zu schreiben, noch vor ihr. Daher rührt auch die Suche nach einer angemessenen Sprache, einer noch zu erlangenden und anschließend zu vermittelnden Erkenntnis, die erst retrospektiv und mit zeitlichem Abstand verbalisiert werden kann:

Quand elle désirait écrire, autrefois, dans sa chambre d'étudiante, elle espérait trouver un langage inconnu qui dévoilerait des choses mystérieuses, à la manière d'une voyante. Elle imaginait aussi le livre fini comme la révélation aux autres de son être profond, un accomplissement supérieur, une gloire – que n'aurait-elle pas donné pour devenir «écrivain» de la même façon qu'enfant elle souhaitait s'endormir et se réveiller Scarlett O'Hara. Par la suite, dans des classes brutales de quarante élèves, derrière un caddie au supermarché, sur les bancs du jardin public à côté d'un landau, ces rêves l'ont quittée. Il n'y avait pas de monde infable surgissant par magie de mots inspirés et elle n'écrivait jamais qu'à l'intérieur de sa langue, celle de tous, le seul outil avec lequel elle comptait agir sur ce qui se révoltait. Alors, le livre à faire représentait un instrument de lutte (ibid.: 252).

Unverkennbar mischen sich in dieser metaliterarischen Passage über das «livre à faire» schriftstellerisches Selbstverständnis und weiblicher Diskurs, aus denen eine «Kampfschrift» erwachsen soll. Hierdurch wird die durchgängig mitgeführte Ambition, subjektive Erfahrung in einen kollektiven Diskurs einzubetten, endgültig offengelegt, was dann schließlich mit *Les années* als Gesamtprodukt realisiert wird.

3 «Weibliches Schreiben» versus «Schreiben über das Weibliche»

Bis zum jetzigen Zeitpunkt offen geblieben ist die Frage, ob sich sowohl Ferrante als auch Ernaux außer- und innertextuell als empirische Schriftstellerinnen durch ihre Schilderungen der Themenkomplexe weiblicher Emanzipation, ökonomischer Unabhängigkeit, Mutterschaft sowie deren Einbettung in einen schriftstellerischen Kontext in ein Paradigma «typisch weiblicher» Autorschaft

einschreiben. Grundlegend für das Verständnis einer spezifisch weiblichen Autorschaft ist hierbei das im Zuge des dekonstruktiven Feminismus und entgegen der feministischen Forschung herausgearbeitete Postulat, dass es sich hierbei keinesfalls um ein rein subversives weibliches An-Schreiben gegen ein männliches konstruierendes Schreiben handeln kann, da diese Annahme ein dichotomisches Verhältnis zwischen den Kategorien «männlich-dominant» und «weiblich-unterlegen» nur affirmieren und überdies von einer per se existenten geschlechtsspezifischen Ästhetik ausgehen würde (cf. Masanek 2005: 279-291). Vielmehr müsse jedoch mitgeführt werden, dass «das Konstrukt «Frau» immer eines bleibt, das männlich bedeutet und nur innerhalb der herrschenden Ordnung patriarchalischer Kultur zu denken ist» (ibid.: 288) und davon ausgehend weibliches Schreiben nur vom Kriterium der Perspektive und nicht vom biologischen Körper aus gedacht werden könne (cf. ibid.: 289). Von diesem Standpunkt aus sei es jedoch möglich, eine durch den männlichen Blick verstellte Wahrnehmung der Realität und einzelner Lebensbereiche «spezifisch weiblich» zu fassen und «hinter dem Offensichtlichen das Vergessene, Verborgene und Tabuisierte sichtbar zu machen» (Scharold 2002: 8-9). Dem in dieser Hinsicht oftmals geäußerten Vorwurf des Autobiografismus in der weiblichen, vermeintlich ausschließlich affektgeleiteten *écriture* und der damit einhergehenden Herabwürdigung wurden in der Forschung schließlich zum Einen die Tarnkappenfunktion des als autobiografisch ausgegebenen Fiktionalen und in der neueren Forschung auch die Lesart des Individuellen als kollektiv Applizierbarem entgegengesetzt (cf. ibid.: 11-12).¹²

Zu ihrem weiblich-schriftstellerischen Selbstverständnis finden sich im Fall Ferrantes vor allen Dingen in Interviews und essayistischen Schriften zahlreiche Aussagen, während Ernaux entsprechende Hinweise nahezu durchgängig in *Les années* gibt. Besonders aufschlussreich im Fall Ferrante sind Ausschnitte aus dem 2016 in erweiterter Fassung erschienenen Band *La fantumaglia*, der seinem Titel entsprechend Fragmente verschiedener Genese in

¹² Im Vergleich zu den anderen europäischen Literaturen lässt sich hierbei für die italienische Literatur eine Sonderstellung ausmachen, die mit der später einsetzenden Popularität des Romans als Gattung aufgrund der politischen Umstände erklärt wird (cf. Scharold 2002: 13-14).

Form von Interviews, Briefen und Notizen versammelt. So heißt es unmissverständlich in Hinblick auf weibliches Schreiben:

La mia esperienza di narratrice, sia quella inedita che quella pubblicata, si è compiuta, dopo i vent'anni, totalmente nel tentativo di raccontare con una scrittura adeguata il mio sesso e la sua differenza. Ma penso da tempo che, se dobbiamo coltivare la *nostra* tradizione narrativa, non dobbiamo mai rinunciare all'intero bagaglio di tecniche che abbiamo alle spalle. Dobbiamo dimostrare, proprio perché femmine, di saper costruire mondi ampi e potenti e ricchi quanto e più di quelli disegnati dai narratori (Ferrante 2016: 257).

Auch zu den Ursprüngen der von ihr ausgewählten und literarisch durchgeformten Themen gibt ein Interview aus *La frantumaglia* relevante Rückschlüsse. Nicht unwesentlich dürfte dabei unter anderem der Umstand sein, dass Ferrante als eines ihrer literarischen Vorbilder Elsa Morante benennt,¹³ die nahezu idealtypisch für eine *écriture* steht, die ihre Motive sowohl aus dem onirischen Inventar als auch insbesondere aus Fragmenten der Erinnerung schöpft.¹⁴ So äußert sich Ferrante folgendermaßen zu den Ursprüngen ihres Schreibens:

Nella mia esperienza c'è un *prima*, fatto di frammenti di memoria, e un *dopo*, in cui nasce il racconto. [...] [Per frammenti di memoria intendo] un materiale eterogeneo difficile da definire. [...] Per dare una etichetta a questi frammenti uso una parola che usava mia madre: frantumaglia. Sono pezzi e pezzetti di cui è difficile dire che provenienza abbiano e in testa fanno rumore, certe volte causano persino malessere. [...] Possono essere isolati e identificati: luoghi dell'infanzia, persone di famiglia, compagni di scuola, voci offensive o tenere, momenti di grande tensione. Una volta che hai messo un po' d'ordine cominci a raccontare. Ma quasi sempre qualcosa non funziona. È come se da quelle schegge di possibile narrazione si sviluppessero forze uguali e contrarie: bisogno di venire alla luce nitidamente e intanto calarsi sempre più in profondità (ibid.: 249-250).

¹³ In einem vom Suhrkamp Verlag autorisierten Interview äußert sich Ferrante ausführlich zu ihren literarischen Quellen, zu denen sie über Morante hinaus zahlreiche weibliche und männliche Schriftsteller zählt, unter anderem Marguerite Duras und Gustave Flaubert (cf. Ferrante 2018). Die mancherorts geäußerte These, ihr Pseudonym sei aufgrund der morphologischen Nähe als Hommage an Elsa Morante zu verstehen, ließ sich bislang allerdings nicht bestätigen.

¹⁴ Wichtige Hinweise dazu finden sich beispielsweise in Morantes Traumtagebuch, in dem sie etwa am 23. Januar 1938 festhält: «Che il segreto dell'arte sia qui? *Ricordare* come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di *ricordare*. Ché forse tutto l'inventare è ricordare» (Morante 1989: 20).

Ebenfalls finden sich hier aufschlussreiche Hinweise zum Vorkommen der eine spezifische *conditio femina* betreffenden Themen in der Neapolitanischen Saga, die insofern in direkter Wechselwirkung mit dem soziokulturellen Panorama Italiens seit der Nachkriegszeit stehen, als sich die Entwicklung der Romancharaktere nur vor diesem Hintergrund in ihrer spezifischen Art und Weise vollziehen konnten und jene andauernde Weiterentwicklung der Charaktere gleichzeitig ein lineares Mitführen der Geschichte Italiens auf der diegetischen Ebene erforderlich machte:

Non immaginavo di riuscire a far pesare nella vita dei personaggi, in modo così articolato, un tempo storico tanto ampio e così pieno di cambiamenti. [...] Avevo sempre escluso, per un mio personale fastidio, di dare spazio all'ascesa sociale, alla conquista di un punto di vista culturale e politico, all'instabilità delle convinzioni acquisite, al peso delle origini di classe, un peso che non solo non sparisce, ma nemmeno davvero si alleggerisce. I miei temi e anche le mie capacità mi parevano di altra natura. Eppure di fatto è successo che il racconto non voleva finire: il tempo storico è scivolato con naturalezza dentro gesti, pensieri e scelte di vita dei personaggi anche se senza mai pretendere di accamparsi all'esterno come uno sfondo dettagliato; dietro il mio fastidio per la politica e la sociologia ho scoperto che covava il piacere – sì, ho detto bene, il piacere – di raccontare una sorta di estraneità-inclusione femminile (ibid.: 273).

Schließlich thematisiert Ferrante auch das Schreiben als literarisches Motiv in der Saga, das durch die Protagonistin Elena und deren Lebenswerk – bei Licht betrachtet einer Jahrzehnte umspannenden Gesellschaftsstudie – als Materialisierung des Kollektiven verstanden werden kann. Das überindividuelle Element knüpft Ferrante außerdem an das Konzept des Autors und der Autorschaft an, indem sie den produktiven Prozess ebenfalls als eine kollektive Leistung versteht (hier wird besonders deutlich, dass das Verhältnis Autorin-Erzählerin im Sinne des autobiografischen Pakts bewusst alles andere als trennscharf inszeniert wird):

Alla fine ciò che si ferma sulla pagina è un organismo immateriale molto composito, fatto di me che scrivo e di Lenù, mettiamo, e delle tantissime persone e cose di cui lei racconta e del mondo secondo cui racconta lei e secondo cui il racconto io, nonché della tradizione letteraria a cui attingo, da cui ho imparato, e di tutto ciò che fa di chi scrive il tassello di una intelligenza creativa collettiva – la lingua come la si parla nell'ambiente in cui siamo nati e cresciuti, le storie orali che ci hanno raccontate, l'etica che abbiamo acquisito, eccetera –, il frammento insomma di una lunghissima storia che riduce di molto la nostra funzione

di «autori» come oggi la intendiamo. È possibile fare di quell'organismo immateriale un oggetto concretamente narrabile [...]? Governare quel rumoroso frantumarsi permanente nella testa, esplorare quel trasformarsi in parola che dura finché dura il racconto, io credo che sia l'ambizione segreta di chiunque si dedichi pienamente allo scrivere (ibid.: 278).

Weibliches Schreiben kann in der Zusammenschau der Aussagen bei Ferrante folglich nur ein solches Schreiben sein, das mit einem weiblichen Blick sowie einem feinen Gespür gesellschaftliche Paradigmen und deren Wandel narrativ zu erfassen und damit etwas über das Individuelle Hinausgehendes zu schaffen vermag, das darum eine kollektive Relevanz für sich reklamieren kann.¹⁵

Was bei Ferrante in den metaliterarischen Schriften zu finden ist, offenbart Ernaux an mehreren Stellen in *Les années* explizit auf der diegetischen Ebene, wie anhand der oben zitierten Passagen bereits gezeigt werden konnte. Sie gibt am Ende des Romans eine Leseanleitung für das gesamte Werk mit, und erst in der Zusammenschau der Implikationen weiblicher Existenz – insbesondere der Mutterschaft und der daraus resultierenden Inbesitznahme des weiblichen Körpers sowie des Faktors Zeit – und der formalen Anlage von *Les années* wird klar, dass auch hier das spezifisch «Weibliche» des Schreibens in erster Linie darin liegt, einen überindividuellen Diskurs aus dem individuell Erlebten heraus ins Leben zu rufen:

[La forme de son livre] sera un récit glissant, dans un imparfait continu, absolu, dévorant le présent au fur et à mesure jusqu'à la dernière image d'une vie. Une coulée suspendue, cependant, à intervalles réguliers par des photos et des séquences de films qui saisiront les formes corporelles et les positions sociales successives de son être – constituant des arrêts sur mémoire en même temps que des rapports sur l'évolution de son existence, ce qui l'a rendue singulière, non par nature des éléments de sa vie, externes (trajectoire sociale, métier), mais par leur combinaison, unique en chacun. À cette «sans cesse autre» des photos correspondra, en miroir, le «elle» de l'écriture.

¹⁵ Christine Ott identifiziert angesichts der Fragestellung, wie es um eine spezifisch weibliche Realitätserfahrung im Romanzyklus bestellt ist, einen weiteren, ausgesprochen validen Aspekt des Schreibens: Mehr als um den Konflikt zwischen «männlichem» und «weiblichem» Schreiben und den jeweiligen stereotypen Zuschreibungen in Bezug auf das Verhältnis zur Realität gehe es in *L'amica geniale* um Klassenoppositionen, die sich in der ambivalenten Freundschaft zwischen Elena und Lila sowie den jeweiligen literarischen Ambitionen manifestieren (cf. Ott 2018: 273).

Aucun «je» dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais «on» et «nous» – comme si, à son tour, elle faisait le récit des jours d'avant (Ernaux 2008 : 251-252).

Vor allen Dingen darf nicht übersehen werden, dass sich Ernaux an dieser Stelle nicht nur formal einem subjektivistisch-autobiografischen Diskurs verweigert, welcher traditionell mit weiblichem Schreiben assoziiert wird, sondern darüber hinaus den eigenen Text als überindividuell gültiges Dokument fest schreibt und damit die objektive Validität des Geschriebenen und den zutiefst realen Status ihres *récit* unterstreicht.

4 Zusammenfassung

Der jüngste Titel aus der Feder von Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, ist 2016 bei Gallimard und im Herbst 2018 in deutscher Übersetzung bei Suhrkamp erschienen (in der deutschen, von Sonja Finck besorgten Übersetzung: *Erinnerungen eines Mädchens*). Er bildet ein zentrales und kollektives Moment spezifisch weiblicher, wenn auch nicht ausschließlich weiblicher Erfahrung ab, das sich angesichts der aktuell herrschenden #MeToo-Debatte lauter denn je aus der Duldungsstarre des nahezu ebenso kollektiven Schweigens befreit: Hier erfolgt die Schilderung der ungewollten, jedoch nicht in aller Deutlichkeit abgewehrten ersten sexuellen Erfahrung, die mithin eine Parallele zu Elena Grecos Defloration durch den Vater des verehrten Nino, Donato Sarratore, darstellt. Beide Autorinnen folgen durch die explizite Benennung und detaillierte Beschreibung des sexuellen Übergriffs einem Vorbild des Tabubruchs, der zumindest in der italienischen Literatur erst seit wenigen Jahrzehnten denkbar ist (cf. Scharold 2002: 23-25).¹⁶ Die literarische Verarbeitung aus der Feder von Frauen gibt der

¹⁶ In diesem Kontext hat Dacia Maraini eine Vorreiterstellung inne, die nicht nur in ihren Romanen, sondern auch im autobiografischen *Bagheria* die Nennung des Unsagbaren, Schambehafteten, des Tabus als kollektiver Erfahrung der Mehrzahl der Frauen sowie die Aufarbeitung der daraus resultierten Traumata im Zuge der Frauenbewegung schildert: «In quell'occasione scoprii che la cosiddetta «molestia sessuale» da parte degli adulti sui bambini era una cosa comunissima, ben conosciuta a tutte o quasi tutte le bambine. Le quali spesso tacciono per il resto della vita, impaurite dalle minacce, dalle esortazioni degli uomini che le hanno portate negli angoli bui. Sentendosene in colpa, sempre, quasi

individuellen Erfahrung eine Stimme, reiht sie in einen kollektiven Diskurs ein und verleiht ihr damit Gewicht. Die Beschreibung sogenannter «Frauenthemem», die von der Frage nach weiblicher Unabhängigkeit durch Erwerbstätigkeit, der Vereinbarkeit von Familie und Beruf, allen Implikationen der Reproduktion inklusive der nach wie vor tabubehafteten Themenkomplexe Abtreibung und *regretted motherhood* bis hin zur quasi-kollektiven Erfahrung sexueller Übergriffe reichen, verhilft einer Realität zur Sprache, deren Existenz lange Zeit über in den dominanten Diskursen unterschlagen wurde – und hier schließt sich abermals der Kreis zu Virginia Woolf und *A Room of One's Own*, denn die bestehenden Strukturen des gesellschaftlichen Zusammenlebens haben einen großen Teil dazu beigetragen, dass diese Erfahrungen nicht zur Sprache kommen konnten und, sofern dies doch geschah, lediglich als für den gängigen Diskurs nicht relevante Produktion von gutsituierten Frauen für ebenfalls gutsituierte Frauen erachtet wurden. In dieser Tatsache ist schließlich der durchschlagende Erfolg beider Schriftstellerinnen in Europa und Nordamerika, und zwar jenseits einer ausschließlich weiblichen Leserschaft, zu suchen.

fossero state loro ad allungare le mani, a concepire pensieri proibiti, a forzare la volontà ancora incerta degli uomini anziché il contrario. Alle prese, una volta svelato il fatto, con madri incredule e portate ad addossare tutte le colpe alle figlie anziché ai mariti, agli amanti, ai cugini, ai fratelli, agli amici di famiglia. Tale è la rimozione che alcune proprio se lo dimenticano, ma sul serio e ci vogliono anni di analisi per tirarlo fuori. [...] Sapere che non era una esperienza solitaria e isolata, che c'era dietro un metodo, delle tecniche sempre simili per tenere in silenzio le bambine, chiuse dentro i loro segreti «sporchi» come se fossero le garanti della tentennante felicità familiare, è stato un sollievo e una fonte di conoscenza reciproca, l'inizio di un discorso comune sulla violenza antica del mondo dei padri che hanno sempre considerato proprio diritto, per sorte familiare, la proprietà e la manipolazione delle femmine di casa» (Maraini 1993: 47-48).

Bibliographie

- Bardola, Nicola. 2019. *Elena Ferrante – meine geniale Autorin*, Ditzingen: Reclam.
- Best, Francine; Blanckeman, Bruno; Dugast-Portes, Francine (edd.). 2014. *Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*, Paris : Stock.
- De Rogatis, Tiziana. 2018. *Elena Ferrante. Parole chiave*, Rom: Edizioni e/o.
- Ernaux, Annie. 2008. *Les années*, Paris : Gallimard.
- , 2011. *Écrire la vie*, Paris : Gallimard.
- , 2016. *Mémoire de fille*, Paris : Gallimard.
- Ferrante, Elena. 2011. *L'amica geniale*, Rom: e/o.
- , 2012. *Storia del nuovo cognome*, Rom: e/o.
- , 2013. *Storia di chi fugge e di chi resta*, Rom: e/o.
- , 2014: *Storia della bambina perduta*, Rom: e/o.
- , 2016. *La frantumaglia. Carte. 1991-2003; Tessere. 2003-2007; Lettere. 2011-2016*, Rom: e/o.
- , 2018. «Interview mit Elena Ferrante zum Abschluss der Neapolitanischen Saga» [vom Suhrkamp Verlag autorisierte Übersetzung des folgenden Interviews: Jacob, Didier: «Elena Ferrante, grand entretien exclusif: «L'histoire de Lila et Lena est terminée», in: *L'Obs*, 17.01.2018], http://www.elenaferrante.de/wp-content/uploads/2018/02/Ferrante_Interview_LObs.pdf [zuletzt eingesehen am 25.09.2019].
- Fuchs, Gerhild. 2019. «Beheimatung und Fremdheit in einem Armenviertel Neapels: Elena Ferrantes *L'amica geniale* (2011–2014)». In: Schrader, Sabine; Lange, Stella (edd.): *Städtebilder der Romania im Spannungsfeld von Urbanität, Nationalität und Globalisierung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Unipress, 135-160.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. 2011. «Die kollektive Autobiographie als Form des kulturellen Gedächtnisses: *Les années* von Annie Ernaux». In: Mancas, Magdalena Silvia; Schmelzer, Dagmar (edd.): *Der espace autobiographique und die Verhandlung kultureller Identität. Ein pragmatischer Ort der Autobiographie in den Literaturen der Romania*, München: Meidenbauer, 119-135.
- Lejeune, Philippe. 1998. «Der «autobiographische Pakt»». In: Niggel, Günter (ed.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 214-257.
- Maraini, Dacia. 1993. *Bagheria*, Mailand: Rizzoli.
- Morante, Elsa. 1989. *Diario 1938*, mit einem Vorwort von Alba Andreini, Turin: Einaudi.
- Ott, Christine. 2016. «Abjekte Fetische. Elena Ferrantes Schreiben im Zeichen des *vréeb*». In: *Italienisch* Vol. 38, N° 1, 32-59.
- , 2018. «*Napoli, sirena perversa* – Elena Ferrantes Neapel als Matrix weiblicher Identitätswürfe». In: Oy-Marra, Elisabeth; Scholler, Dietrich (edd.): *Parthenope – Neapolis – Napoli. Bilder einer porösen Stadt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 255-275.

- Russo Bullaro, Grace; Love, Stephanie V. (edd.). 2016. *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, New York: Palgrave Macmillan.
- Santovetti, Olivia. 2018. «Melodrama or Metafiction? Elena Ferrante's Neapolitan Novels». In: *The Modern Language Review*, Vol. 113, N° 3, 527-545.
- Scharold, Irmgard (ed.). 2002. *Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, Tübingen: Narr.
- Snauwaert, Maité. 2012. «*Les années d'Annie Ernaux: la forme d'une vie de femme*». In: *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine/Critical Review of Contemporary French Ficción*, Vol. 4, 102-113.
- Stokowski, Margarete. 2018. *Die letzten Tage des Patriarchats*, Reinbek: Rowohlt.
- Woolf, Virginia. 2000. *A Room of One's Own*, London: Penguin.