
Martina Stemberger

›La Disparition‹ oder Auf der Suche nach dem verschwundenen Geschlecht

Anne Garréras »Sphinx«

Aus Georges Perecs Roman *La disparition* verschwindet ein Buchstabe. Aus Anne Garréras *Sphinx*¹ verschwindet ein anderes zentrales Element des kulturellen Textes: die Geschlechtsidentität der beiden Protagonisten.² Der Roman stellt damit ein produktiv ›verstörendes‹, vermeintliche Evidenzen zerstörendes Experiment mit der Imagination und der Wahrnehmung der Lesenden dar. Eine narrativen und gesellschaftlichen Konventionen nach elementare, absolut ›unentbehrliche‹ Information, auf die üblicherweise das Wissen um ein narratives und/oder reales ›Subjekt‹ gründet, wird hier systematisch vorenthalten: Wie selbstverständlich dieses Wissen *um das Geschlecht* ›normalerweise‹ erscheint, wird erst im Falle – in der Falle³ – der Verweigerung klar.

Dieser Roman stellt seinen Lesenden die schwierige ›Aufgabe‹, gegen die eigenen imaginären Routinen anzulesen, zumindest vorübergehend ohne die phantasmatischen Krücken der ›Weiblichkeit‹ und der ›Männlichkeit‹ auszukommen, sich auf die (Liebes)Geschichte zweier Figuren – den ganzen Text hindurch nur als ›Ich‹ und als ›A***‹ (des)identifiziert – einzulassen, ohne sich obsessiv mit der Frage nach dem ›Geschlecht‹ zu beschäftigen – als ob diese eine Frage automatisch auch alle anderen beantworten könnte, immer schon beantwortet hätte. *Sphinx* blockiert die Mechanismen der naiven ›Identifikation‹ der Lesenden mit den Figuren des Romans; der Text zieht auch die Geschlechtsidentität der Lesenden in sein Verwirrspiel hinein.⁴ An diesem Roman versagen Routinen des Lesens ›als Frau‹ oder ›als Mann‹: Die in ihrer ›Selbstverständlichkeit‹ längst unsichtbaren Prämissen der trügerisch eindeutigen (Geschlechts)Identität, die dem eigenen Akt des Lesens zugrunde liegen und diesen steuern, werden wieder sichtbar und damit unsicher. Allen ›automatisierten‹ (Vor)Urteilen, allem ›selbstverständlichem‹ Wissen, das an die Feststellung und Festschreibung des Geschlechts geknüpft ist, wird hier der Boden entzogen: *Sphinx* konfrontiert die Lesenden mit ihrer Unfähigkeit, anders als in binären Kategorien wie ›Frau‹ vs. ›Mann‹, ›Homo‹ vs. ›Heterosexualität‹ zu denken. Die Lesende sieht sich selbst dabei zu, wie sie unaufhörlich in die Falle der eigenen Automatismen der Wahrnehmung und des Denkens gerät: Nicht nur die erzählte Geschichte, sondern auch und gerade die eigene Lektüre wird hier zum narrativen ›Spektakel‹.

Die Verweigerung der Gender-Identifikation löst ganze Netzwerke ›automatisierter‹ Assoziationen auf; die selbstverständliche Logik des ›Geschlechts‹, die die Welt rascher (vor)strukturiert, als das lesende Subjekt gegen sie andenken kann, versagt an diesen ›gender-opaken‹ Figuren. A*** (zer)stört, wie *Ich* bemerkt, permanent die allzu selbstverständlichen, ›logischen‹ und ›natürlichen‹ Beziehungen zwischen Menschen, Sätzen und Dingen; sie/er stellt keinen ›rapport‹ her, was *Ich*, Liebhaber/in intellektueller Systematik, irritiert und fasziniert (S. 90 f.).⁵ Der Text als ganzer tut nun quasi das Gleiche wie A*** – und sieht sich aus der intellektuellen Perspektive des *Ich* dabei zu, wie angeblich ›natürliche‹ Zusammenhänge aufgekündigt, trügerische ›Selbstverständlichkeiten‹ eine nach der anderen demontiert werden.

In *Sphinx* werden die Gender-Rollen nicht einfach ›getauscht‹ – denn noch im (Aus)Tausch bleibt die Fixierung auf die binäre Opposition ›Weiblichkeit‹ vs. ›Männlichkeit‹ erhalten; noch die Transgression bestätigt die Grenze.⁶ Einzelne, in ihrer Isolation absurde Versatzstücke von ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹, Fragmente traditioneller Gender-Codes geistern durch den Text und tragen zur Verwirrung noch bei: So ist in einer Passage davon die Rede, daß *Ich* A*** ganz ›altmodisch‹ nach allen Regeln der Kunst ›den Hof macht‹ (S. 24), doch da die Lesenden nicht wissen, ob sie es überhaupt mit einem ›Mann‹ und einer ›Frau‹ zu tun haben, und wenn ja, wer wer ist, wirkt diese Vorstellung eher irritierend, als daß sie die Anknüpfung an etabliertes Wissen über den ›normalen‹ Ablauf einer Liebesbeziehung ermöglichte. Die beiden Protagonisten könnten beide weiblich, beide männlich, beide androgyn sein, in allen erdenklichen Kombinationen von Homo-, Hetero-, Bi- und Transsexualität, wobei ›biologisches‹ und ›phantasmatisches‹ Geschlecht sich überdies keineswegs decken müssen: »It is possible to inscribe *je* and A*** into either a heterosexual relationship or a homosexual one, but it is also possible to inscribe fluidity. The text itself encourages the reader to move *je* and A*** between gender positions, to slide them from one to the other; at different times in the text, for the reader, *je* and A*** can both be men and they can both be women.«⁷ Die konventionelle Gender-Maskerade wird in einer halb versteckten spielerischen Provokation für ›obsolet‹ erklärt: Das androgyne *Ich* betrachtet textile Reste einer traditionellen Inszenierung von hyper-sexualisierter ›Weiblichkeit‹ und fragt sich, ob es tatsächlich noch Frauen gibt, die dergleichen tragen (S. 13).

Dieser Text konfrontiert seine Lesenden mit dem automatisierten, ›inkorporierten‹ Gender-Identifikationszwang, der im ›Normalfall‹ nicht mehr wahrgenommen wird. Er weigert sich konsequent, das ›Rätsek‹ in seinem Zentrum überhaupt als solches zu thematisieren; nicht nur die Antwort auf die vermeintlich ›natürliche‹ und ›selbstverständliche‹ Frage nach dem Geschlecht der Protagonisten wird verweigert, sondern schon die (Anerkennung der Legitimität der) Frage.⁸ Die Lesenden, ›strategisch‹ alleingelassen mit ihrer Obsession des

Bescheidwissens über das Geschlecht⁹, werden zu fanatischen »Detektiven« auf der obsessiven Suche nach einem »Indiz« für die Geschlechtsidentität der Protagonisten: Irgendwo muß sich der Text, muß sich die Autorin doch »verraten« – muß doch die Sprache selbst die Autorin, die an der grammatikalischen ebenso wie an der gesellschaftlichen Kategorie Gender vorbei, durch sie hindurch zu schreiben versucht, »verraten«?¹⁰ Doch dieser »Verrat« erfolgt nicht; der Text spielt unaufhörlich mit der angedeuteten und nie vollzogenen Enthüllung, mit der kreativen Ent-Täuschung der Lesenden, die, nachdem die konsequente Ver- und Entfremdung (von) der Kategorie »Gender« zu wirken begonnen und eine gewisse Gewöhnung an die Ungewißheit, an die Unentscheidbarkeit sich eingestellt hat, allmählich »lernen«, zumindest für Augenblicke über die Gender-Frage »hinwegzusehen«. Die geschlechtliche Indifferenziertheit der Protagonisten bedingt eine »narrative« Eigenart des Textes: Während literarische (und andere) Texte üblicherweise selbst ein – wenn auch oft »verstecktes« – *Geschlecht* haben, nicht nur ihren Erzählern ein Geschlecht zuschreiben, sondern auch ihren Lesenden eine Gender-Position anbieten bzw. aufdrängen¹¹, ist *Sphinx* »geschlechtslos«.¹² Die perspektivische Organisation dieses Textes gibt keinerlei »automatische« Gender-Identifikation vor; Erzähler/in *Ich* spricht aus einer geschlechtlich nicht differenzierten Perspektive; im Text finden sich auch keinerlei generalisierende Äußerungen über »Frauen« oder »Männer« als die jeweils »Anderen«.

Die »Vorgängigkeit«, die »natürliche« *Gegebenheit* von Geschlechtsidentität wird hier radikal in Frage gestellt; die fatale »Programmierung« der Wahrnehmung durch die angeblich »natürliche« Einteilung der Welt in »männlich« und »weiblich« reflektiert. Diesen kulturellen Text, der Menschen automatisch und scheinbar unwiderruflich als »weiblich« oder »männlich« beschreibt, findet jede/r einzelne immer schon vor – und »schreibt« doch unablässig selbst daran mit. »Geschlechtsidentität« erscheint in *Sphinx* als Frage, die sich vielleicht nicht gestellt hätte, die (man) sich nicht unbedingt hätte stellen müssen – die aber, einmal gestellt, kaum aufhören kann, gestellt zu werden, sich zu stellen, die sich ins Zentrum der Wahrnehmung des Selbst und des Anderen drängt. »Weiblichkeit« und »Männlichkeit« erscheinen als »Antworten«, als »Lösungen«, nach denen man vielleicht gar nicht gesucht hätte, wenn man sie nicht immer schon vorgefunden hätte (»Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas trouvé l. . J.«, S. 10).

Sphinx eskamotiert elegant das aus der Sicht der »verstörten« Lesenden vermutlich zentrale Problem – das »fehlende« Geschlecht der Protagonisten: Immer wieder wird die »radikale Differenz« (S. 138), die fundamentale Andersartigkeit zwischen den Partnern thematisiert. *A**** stellt die »perfekte Antithese« (S. 77) zu *Ich* dar; ihre Verbindung erscheint als »Mésalliance« (S. 79), als »union contre nature« (S. 76), ohne daß die Frage des Geschlechts auch nur ein einziges Mal angesprochen würde. Es bleibt offen, worin die »Widernatürlichkeit« dieser »union contre nature« besteht; der Text selbst verstößt damit gegen die »Natur«, gegen

gesellschaftliche und narrative Konventionen des ›Natürlichen‹. Die zentrale Opposition von ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ verschwindet, doch der Roman spielt mit der Spur dieses Verschwindens, deplaziert die ›verschwundene‹ Dichotomie. So wird wiederholt die ›ethnische‹ bzw. kulturelle Differenz zwischen der/dem weißen *Ich* und der/dem schwarzen *A**** reflektiert. Der ›Skandal‹ dieser Liaison könnte mit dem ›Farbkontrast‹ zusammenhängen (S. 75) – der insistente Verweis auf das Problem der ›Farbe‹ erscheint aber vor allem als ein raffiniertes Ablenkungsmanöver von der Gender-Frage (S. 82). Im übrigen wird auch noch diese letzte spielerisch evozierte Dichotomie unterlaufen: *A**** ist das Kind einer schwarzen Mutter und eines weißen Vaters, also selbst schon ein ›hybrides‹ Wesen.

In sämtlichen Schilderungen dieser ›hybriden‹ Figur wird konsequent (Gender)Ambivalenz erzeugt. *A****'s schöner Körper überwältigt den/die Betrachter/in; *Ich* stellt die rhetorische Frage, wer sich *nicht* in diesen Körper verliebt hätte: »Et qui ne se fût épris de cette charpente élancée, de cette musculature comme modelée par Michel-Ange, de ce satiné de peau dont rien de ce que j'avais connu jusqu'alors n'approchait?« (S. 10 f.) Diese Schilderungen enthalten immer wieder trügerische ›Hinweise‹, die sich aber gegenseitig dekonstruieren: »[...] in spite of tantalizing pointers, the gender of both *je* and *A**** remains uncertain. Clues which point to categorization are always potentially red herrings [...]«¹³ Der Verweis auf Michelangelo weckt Assoziationen mit schönen männlichen Körpern, mit männlicher Homosexualität; dieser ›wie von Michelangelo modellierte‹ Körper ist aber zugleich von einer ›samtigen‹ Haut überzogen, die traditionell eher ein Element aus dem deskriptiven Repertoire ›weiblicher‹ Schönheit ist. ›Männliche‹ und ›weibliche‹ Attribute werden in der Beschreibung dieses Körpers ineinander verwoben; der Text verhindert systematisch jede eindeutige Zuordnung. *A**** ist – ebenso wie *Ich* – eine durchaus androgyne Erscheinung (S. 81 f.). Die Verweigerung der Gender-Identifikation wirkt noch stärker, da dieser Text insgesamt sich intensiv mit – nackten, hoch erotisierten – Körpern beschäftigt: *A**** arbeitet als Tänzer/in in einem Nachtclub, ihr/sein mehr oder weniger nackter Körper wird ›naturgemäß‹ sehr häufig dem Blick des *Ich* und der Lesenden dargeboten – und gerade dieser extrem ›exponierte‹ Körper verweigert nun jegliche geschlechtliche Zuordnung. Das ›Geschlecht‹ verschwindet nicht in der Verbergung des Körpers und seiner Sexualität, sondern im Gegenteil in ihrer ›Exhibition‹: Hier ist es provokanterweise der *nackte* Körper, der sein doch vermeintlich ›offensichtliches‹ Geheimnis nicht verrät; dieser Körper verbindet totale *Sichtbarkeit* mit ebenso totaler und skandalöser *Unsichtbarkeit* des Geschlechts. Der nackte Körper erscheint viel raffinierter ›maskiert‹ als der noch so kompliziert be/verkleidete; Nacktheit wäre selbst – die beste – Verkleidung (S. 24 f.). Die Maskerade kann den Körper *enthüllen* (wie die Maskerade den Körper, läßt erst die Schminke ein Gesicht in

seiner inneren ›Wahrheit‹ hervortreten, S. 23), während Nacktheit stets eine paradoxe *Verhüllung* bedeutet. Der nackte Körper, ein ›dämonischer‹ Körper, der vielleicht nur aus trügerischer Oberfläche besteht, entzieht sich gerade in einem Exzeß von Sichtbarkeit dem Blick (»la surface de ce corps qui me tentait comme un démon mais s'évanouissait«, S. 180): Die ›Substanz‹ des Subjekts wird als Oberflächen-Effekt sichtbar: »Anders formuliert: die Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn *auf der Oberfläche* des Körpers, und zwar durch das Spiel der bezeichnenden Abwesenheiten, die zwar auf das organisierende Identitätsprinzip hinweisen, aber es niemals enthüllen.«¹⁴

Die detaillierte Schilderung von A***'s geschlechtlich nach wie vor nicht identifiziertem Körper schließt mit einer eleganten Provokation: *Ich* erklärt, bereits *alles* über diesen begehrten Körper (aus)gesagt zu haben (»Je ne sais rien dire d'autre de ce corps que j'ai pourtant passé des heures à contempler.« S. 82). Der Text wechselt permanent zwischen größter Präzision der Beschreibung von seelischen und körperlichen Details und der plötzlichen Zurücknahme der narrativen Instanz, wenn die Beschreibung sich dem ›Problem‹ des Geschlechts nähert: Hier wird immer wieder ein narratives ›Versagen‹ inszeniert, das nicht nur das Geschlecht der Partner verschwinden läßt, sondern dieses Verschwinden selbst noch verschleiert. Ihren Höhepunkt erreicht diese doppelte ›Versagung‹ in einer Szene, die den Geschlechtsverkehr zwischen den beiden Partnern ohne Nennung des/eines Geschlechts schildert. Hier wird nicht nur die Gender-Identität, sondern auch die sexuelle Identität des Subjekts – und dieses damit selbst – uneindeutig: »Je ne saurais raconter précisément ce qui advint, non plus que décrire ou même faire mention de ce que je fis ou de ce dont je fus l'objet. I. . . I Sexes mêlés, je ne sus plus rien distinguer. Dans la confusion nous nous endormîmes.« (S. 113) *Sphinx* vollzieht eine doppelte De-Naturalisierung: Die ›Konfusion‹ erfaßt hier nicht nur die Gender-Identität der Protagonisten, sondern auch deren sexuelle Identität, den Körper selbst.

Dieser Roman ist nicht einfach eine Reflexion über mehr oder weniger verworrene Gender-Identitäten, die sich rund um anatomisch eindeutig als ›weiblich‹ oder ›männlich‹ identifizierte bzw. zumindest identifizierbare Körper (re)konfigurieren; dem »freischwebenden Artefakt«¹⁵ der Geschlechtsidentität wird hier subtil der Boden entzogen und damit sichtbar gemacht, »I. . . I daß das Geschlecht (*sex*) definitionsgemäß immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen ist.«¹⁶ Die Aufhebung der vielleicht trügerischen Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität¹⁷ desorganisiert die »Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren« und damit den Begriff, die Identität der »Person« selbst.¹⁸

An diesem Text wird ex negativo die enorme naturalisierende Dynamik sicht-

bar, die von den diskursiven Formationen der ›Weiblichkeit‹ und der ›Männlichkeit‹ ausgeht. Die geschlechtliche Indeterminiertheit der beiden Protagonisten *strahlt aus*; da unklar bleibt, welchem Geschlecht *A**** und *Ich* angehören – bzw. ob sie überhaupt einem Geschlecht angehören (müssen) –, werden auch ihre Relationen zu anderen, ihrerseits geschlechtlich ›identifizierten‹ Personen höchst ambivalent. Kategorien wie Homo/Heterosexualität ›greifen‹ hier nicht mehr; diese Ambivalenz prägt die stark erotisierte Beziehung zwischen *Ich* und ihrer/seiner Freundin Tiff, einer Striptease-Tänzerin (S. 14 ff.), ebenso wie die Beziehung zwischen *Ich* und ihrem/seinem Professor und Mentor, dem ›Padre‹ (S. 37), und die Beziehungen zwischen *A**** und ihren/seinen diversen Liebhabern und Verehrern.

Das ›Rätsel‹ im Zentrum des Romans destabilisiert die dichotomische Organisation von ›Realität‹ überhaupt; dieser Text unterwandert subtil die (Vor)Herrschaft des Binären; nicht umsonst ist er der/dem *dritten* (*ohne* Großbuchstaben): Keine neue ›substantielle‹ Identität abseits/jenseits der vermeintlich ›natürlichen‹ Dichotomie des ›Weiblichen‹ und des ›Männlichen‹ wird hier konstruiert) gewidmet. Durch das ›Versagen‹ der Gender-Opposition wird eine Reihe weiterer ›klassischer‹ Dichotomien ins *Schweben* versetzt – so die Geist/Körper-Dichotomie, üblicherweise ›unsichtbar‹ durch die Opposition von Weiblichkeit/Männlichkeit ›gestützt‹ und subtil naturalisiert: Traditionell stehen einander ein ›männlicher‹ Geist und ein ›weiblicher‹ Körper gegenüber.¹⁹ Die Verteilung der Rollen ›Körper‹ und ›Geist‹ zwischen den beiden Partnern in *Sphinx*, Theologiestudent/in und Nachtclubtänzer/in, ist auf den ersten Blick von fast karikatürhafter Eindeutigkeit: *Ich*, intensiv mit Forschungen über die ›Inkarnation‹ beschäftigt, mit einem ausgeprägten Hang zum intellektuellen Eremitentum, nimmt den eigenen Körper fast nur im Spiegel und nicht ›direkt‹ wahr, widmet diesem Körper, seiner Kleidung und Präsentation wenig Aufmerksamkeit (S. 57, 85), ist von quasi ›ätherischer‹ Androgynität – gegenüber der hoch erotisierten Androgynität *A****'s. *A**** ist ein vermeintlich rein ›körperliches‹ Wesen; von einem interessierten Beobachter der beginnenden Liaison wird *A**** als ›bel animal‹ bezeichnet (S. 78). *A**** ist schon aus beruflichen Gründen unablässig mit der Pflege und Inszenierung des eigenen Körpers beschäftigt (S. 155 f.); wenn sie/er nicht gerade tanzt oder trainiert, ist *A**** ein völlig passives ›Objekt‹ (S. 138 f.), wobei das intellektuell aktive *Ich* dieser Passivität durchaus ambivalent gegenübersteht. *Ich* ist über *A****'s intellektuelles Desinteresse verärgert – doch gerade in ihrer/seiner Passivität wird *A**** zum ›idealen‹ Objekt diverser (Des/Re)Inkarnationsphantasien. Auf den zweiten Blick ist *Ich* viel mehr vom Körper besessen als *A****; *Ich* ist obsessiv mit der Betrachtung der Körper der Anderen (›une de mes passions majeures, la contemplation des corps‹, S. 16) und insbesondere von *A****'s Körper (›I. . . je contemplais encore et toujours ce corps adorable.‹ S. 81) beschäftigt. Der Körper selbst wird zum Medium der

(aktiven und passiven) Erkenntnis; *A**** verschafft *Ich* erst die ersehnte ›Erleuchtung‹ in Form einer ›illumination charnelle‹ (S. 10). Vergeblich hat die ›Seele‹ nach dem ›Körper‹ als ihrem *Anderen* gesucht: Dieser Körper ist vielmehr selbst die ›Seele‹; zwischen Körper und Geist verläuft nurmehr ein winziger, unfafbarer Riß (›cette déchirure de soie qui se fait entre corps et architecture mentale.« S. 177).

Ich wäre (fast) nur ›Geist, *A**** (fast) nur Körper: Dieser doppelte Mangel treibt die beiden einander zu. Die Sehnsucht nach ›Fusion‹ wird aber nur dem *Ich*, der Seele auf der Suche nach Inkarnation (›Ame en quête d'incarnation, mais lourde déjà de trop de savoir«, S. 9), tatsächlich bewußt. Die letzten Vorlesungen, die *Ich* noch besucht, bevor sie/er sich in die Pariser Nacht- und Unterwelt begibt, beschäftigen sich mit den Problemen der Inkarnationslehre (S. 28). *A**** wird für *Ich* zum Anlaß und Medium der Inkarnation des eigenen unbestimmten erotischen und philosophischen Begehrens (S. 81). In *A**** findet das ›körperlose‹ *Ich* endlich (s)einen Körper, dessen – im Doppelsinn *reflektierender* – Schatten es sein darf. *Ich* strebt von Anfang an nach einer Existenz als ›Schatten‹ eines anderen Körpers, der Freundin Tiff (S. 12) oder des ›Padre‹ (S. 37). *A**** kommt diesem Bedürfnis entgegen: *A****, von maximaler Sichtbarkeit, steht ständig im (Rampen)Licht, ihr/sein Leben ist eine permanente Inszenierung, was *Ich* die Möglichkeit gibt, selbst ungesehen und fast unsichtbar, in den ›Coulissen‹ versteckt, zu beobachten (S. 87). Gerade die Bereitschaft, als *Schatten* hinter den Körpern der Anderen zu verschwinden, verleiht *Ich* eine beträchtliche Macht über jene Körper, die die ›Bühne‹ vermeintlich beherrschen. Es ist der ›Schatten‹, der die – intellektuelle und diskursive – Kontrolle hat; wiederholt wird auch die konkrete intellektuelle Überlegenheit des zehn Jahre jüngeren *Ich* (S. 123) gegen die faszinierende Körperlichkeit *A****'s ausgespielt. Erst durch den Intellekt des *Ich* wird der Körper *A****'s lesbar; nur *Ich* kann *A****'s Geschichte, den Mythos dieser/s postmodernen ›Sphinx‹ erzählen. *Ich* bringt die ›unlogischen‹ Gedanken und Reden *A****'s erst in ›Form‹; *Ich* übersetzt unaufhörlich für sich selbst und die Lesenden dieses Chaos in Ordnung, übernimmt subtil die Herrschaft noch und gerade in der vermeintlichen amourösen Unterwerfung; wiederholt vollzieht sich eine perfekte ›Inversion‹ zwischen den beiden Partnern, ein stets vom Schatten initiiertes ›symmetrischer‹ Rollentausch (S. 90 f.). Die ›Unterwelt‹ der Nachtclubs bietet *Ich* die ersehnte Möglichkeit, zum reinen ›Schatten‹ der Anderen zu werden. *Ich* beobachtet als Individuum, als kontrollierender ›Geist‹ die amorphe Masse der Tanzenden, verschmolzen zu einem monströsen ›multiplen‹ Körper, den *Ich* über raffinierte musikalische Manipulation beherrscht. *Ich* wird zum/zur ›Priester/in‹ eines nächtlichen Kultes (S. 27), erfüllt von Ekel und Faszination gegenüber dem ›Fleisch‹ der Anderen: »Le dégoût de cette chair que je tentais toutes les nuits d'émouvoir, la brutale alternance de phases d'excitation et d'abattement

finirent par me rendre à ma mélancolie essentielle. Mépris, mépris intense, c'en était venu à ne m'inspirer parfois plus que du mépris. Ça! Des corps dénombrables, innombrables composaient un monstre à cent têtes, aux membres enchevêtrés et dont la seule cohésion et animation provenait de l'impulsion rythmique que je lui assenais. Toute la nuit, un impératif absurde m'ordonnait de retarder l'inéluctable mort et division de ce corps multiple que je faisais évoluer sous mes yeux.» (S. 63) Unter ihrer/seiner rituellen Kontrolle spielen sich moderne ›Bacchanalien‹ ab, wird die Masse als vielköpfiges Monster von ›inspiriertem Rasen‹ erfaßt (S. 64). *Ich* – Beobachter/in am Rande und Regisseur/in der ›Orgie‹ – berauscht sich luzide am ekstatischen Selbstverlust der Anderen (S. 65). Auch *A**** als ›Liebesobjekt‹ wird durch den Blick des *Ich* erst allmählich als Individuum aus einer amorphen Masse von Körpern gelöst (S. 11 f.). *Ich* nimmt in der Masse zunächst ein ›Etwas‹ wahr, das ihren/seinen Blick fesselt; es bleibt zunächst nur das vage Gefühl, an jenem Ort namens *Eden*, an dem *A**** zum ersten Mal gesehen wurde, noch ohne *gesehen* zu werden, etwas ›verloren‹ zu haben (S. 14).

Das *Versagen* des Geschlechts, das eine Spur der Destabilisierung von ›Identität‹ überhaupt hinterläßt, wird hier in traditionelle europäische Narrative ›eingeschleust‹. *Sphinx* bedient sich dabei der eklektischen ›Kontamination‹ als einer in Gender-Fragen eminent ›subversiven‹ Technik, die diverse ›Natürlichkeiten‹ subtil unterminiert. *Ich* erscheint von Anfang als zutiefst *eklektisches* Wesen, auch und gerade hinsichtlich ihrer/seiner Gender- und sexuellen Identität (›L'éclectisme de mon caractère me poussait à négliger les différences et à transgresser les exclusions. J'entrais indifféremment dans les boîtes hétéros et les boîtes homos, mâles ou femelles.« S. 67). *Ich* beschreibt sich selbst als eklektischen ›Resonanzkörper‹, der die ›normalen‹ Geräusche der Welt, die ›normalen‹ Diskurse über ›Weiblichkeit‹, ›Männlichkeit‹, ›Liebe‹ und ›Sexualität‹ aufnimmt und grotesk verstärkt, unheimlich widerhallen, wiederkehren läßt: »Il me parut que je fonctionnais à la manière d'une caisse de résonance, amplifiant involontairement tous les bruits, discours qui giclaient autour de moi.« (S. 15)

Sphinx erzählt eine eklektische philosophische Passionsgeschichte zwischen Bibel, griechischer Philosophie und Mythologie. Die Pariser Nachtwelt wird stilisiert zur – gleichfalls eklektischen – Unterwelt, zwischen christlicher Hölle und griechischem Hades; diese Unterwelt ist ein faszinierender und bedrohlicher, mehrmals im Lauf der Handlung *tödlicher* Ort: *Ich*'s Abstieg in die Unterwelt beginnt mit einem ›abjekten‹ (der Drogentote auf dem schmutzigen Boden der Toilette, S. 37 ff.) und endet mit einem dramatischen Tod (*A****'s Todessturz auf der Bühne). Diese Unterwelt ist eine (un)heimliche Zwischenzone; ein Ort der Regression in eine ›mythische‹ Vorzeit; hier werden die dionysischen Feste der Postmoderne gefeiert. Sie ist ein Ort der *errance*, des temporären Identitätsverlusts (S. 60); sie ist vor allem auch eine Spiegelwelt, die Raum und Zeit

reflektierend verwirrt: Die allgegenwärtigen Spiegel des *Apocryphe* deformieren den Raum und machen ihn zum ›topographischen Rätsel‹ (S. 36).²⁰ Die Exkursionen in die Unterwelt tragen initiatorischen Charakter; auf den ersten Ausflügen dorthin bedarf *Ich* eines kompetenten Führers und Mentors, denn nur Ausgewählten wird Einlaß gewährt. *Ich*, in eine philosophische Sackgasse geraten, verlagert ihre/seine Suche nach der eigenen Identität aus der akademischen in die ›Unterwelt‹; doch *Ich* ›liest‹ auch diese Unterwelt unwillkürlich durch das Prisma ihres/seines persönlichen theologisch-philosophischen Intertextes. Erst nach dem Tod *A****'s findet *Ich* den Faden der *Erzählung* wieder, begreift nachträglich, daß die gesamte ›unterirdische‹ Erfahrung eine getreue Reinszenierung traditioneller theologischer Narrative war: »l. . . l je ne puis plus soutenir que je vis, depuis ce jour où la vie me revint comme un récit, où je compris enfin que je n'avais fait en vivant cet amour que vivre et répéter le parcours abscons de ma culture antérieure. J'avais accompli le Nouveau Testament de cette Bible archaïque et énorme qui avait nourri mon être. S'incarnait dans la mort le Verbe, se réalisait la prophétie ancienne.« (S. 181 f.) Der Abstieg in die Unterwelt bietet einen alternativen, vielleicht den ›direkten‹ Weg zur Erlösung (›Était-ce une hérésie de soutenir que la lucide traversée de l'enfer est voie directe de rédemption?« S. 10); die ›Unterwelt‹ ist philosophisch und theologisch zutiefst ambivalent – sie ist ein ›geheimer‹, (un)heimlicher Text, den *Ich* erst allmählich zu dechiffrieren lernt: Der Club, in dem *Ich* als, wie sich herausstellt, ›begnadeter‹ DJ zu arbeiten beginnt, heißt denn auch *Apocryphe*. Das nächtliche Leben der Etablissements wird immer wieder mit ausführlicher ›Höllens‹-Metaphorik geschildert (vgl. etwa S. 10, 18); der Club, in dem *A**** auftritt, trägt allerdings den Namen *Eden* und ist auch ein Ort der ›Unschuld‹ mitten im erotischen Geschäft; *Ich* stellt erstaunt fest, wie körperlich beinahe ›keusch‹ *A**** trotz Nacktauftritten und multiplen Liaisons wirke (S. 92). Für *Ich* und *A**** ist *Eden* ein Ort der vor- (oder auch schon nach-)geschlechtlichen Begegnung, Ort der platonischen ›Fusion‹.

Die Liaison zwischen *Ich* und *A**** beginnt mit einem »concupinage platonique« (S. 97), der vielleicht nicht nur im trivialisierten alltagssprachlichen Sinn zu verstehen ist – die platonische Idee des ursprünglichen androgynen Wesens, das erst nachträglich in eine ›weibliche‹ und eine ›männliche‹ Hälfte zerfiel, zieht sich als Leitmotiv durch den Text. *Ich* und *A****, beide geschlechtlich (noch/wieder) indifferent, bilden ein ›perfektes‹ Paar (S. 110): Die beiden Hälften des platonischen Ur-Wesens, die sich vage an den Zustand der ursprünglichen Einheit erinnern und melancholisch nach (Wieder)Verschmelzung sehnen, scheinen einander hier wiedergefunden zu haben. *Ich* nimmt halluzinatorisch die organische ›Fusion‹ mit *A****'s Körper wahr, leidet, von *A**** getrennt, unter einem Gefühl der ›Amputation‹, unter unheimlichen ›Phantomschmerzen‹: »Je sentais comme le fantôme de sa présence contre moi l. . . l

J'avais la sensation dans ma chair du contact de ses membres alors qu'ils n'étaient plus là pour la provoquer [...] Sensation hallucinatoire, comme si mon corps eût ressenti l'amputation d'une partie de lui-même.» (S. 83 f.)

Über und durch den Körper des/der Anderen vollzieht sich eine momentane *Fusion* auch mit der äußeren Welt; Sex ohne ›sex‹ ist nicht zuletzt ein Experiment mit Körpern und Körpergrenzen, das »de[n] naturalisierte[n] Begriff ›der Körper‹ selbst [...] die Begrenzungen, die festlegen, was es heißt, ein Körper zu sein«²¹ in Frage stellt. Der Körper sprengt seine eigene Haut und verschmilzt ekstatisch mit der Welt; an und durch *A**** vollzieht und verfehlt *Ich* nicht nur die ersehnte Inkarnation, sondern auch eine Art Inkorporation des ›Fremden‹, des fremden Körpers, des fremden Raumes – während des Sexualaktes mit *A**** scheint *Ich*'s Körper ganz Amerika zu umarmen (S. 126). Das halluzinatorische Erlebnis der ›Fusion‹ und dann wieder der ›Amputation‹ wiederholt sich für *Ich* auch am äußeren Raum der Stadt. Ein Teil des eigenen Körpers scheint *außen* zu sein, während die Außenwelt in den eigenen Körper eindringt; dieser Körper ist ›porös‹, er wendet sein Innen unaufhörlich nach außen und läßt das Außen inwendig werden: »La dévastation de Harlem vient se loger en moi, corps hanté par l'âme d'une ville fantomatique. C'est un corps mort que je porte, logé au tréfonds de mon propre corps qui en est à l'agonie. Cette ville a conservé quelque chose de ma substance dont j'hallucine encore la perte. [...] elle se rappelle à moi, ne veut pas me quitter, refuse de se refermer sur sa misère mais en empoisonne le flot vague de mes songes jusqu'à m'envahir, me déposséder, me vider de tout ce qui n'est pas elle, prendre possession de mon corps, l'investir et s'y réfugier tout entière au point de déborder les limites physiques du temps et de la distance, me confondre à elle, et de mon corps faire ville et abandon et dévastation.« (S. 134 f.) Die Begegnung mit dem Fremden wird zutiefst *körperlich* erfahren, sie vollzieht sich unter der Haut des *Ich*; der eigene, plötzlich so fremde Körper wird erlebt als offene Wunde, er ist besessen – und läßt sich besitzen – von der ›Seele‹ einer Geisterstadt.

Ich, selbst als ›Schatten‹ (des)inkarniert, beobachtet immer wieder fasziniert das Spiel der Schatten an der Wand von *Eden* oder *Apocryphe*: Die Pariser Nachtclubs werden zum Schauplatz einer postmodernen Reinszenierung des Höhlengleichnisses. In einigen Passagen scheint der Abstieg in die Unterwelt, aus der *Ich* schließlich allein wiederkehrt, auch das Orpheus/Eurydike-Motiv zu variieren – und die Verteilung der Gender-Rollen auch in diesem Mythos zu destabilisieren: DJ *Ich* wäre ein androgyner Orpheus, der ›Eurydike‹ *A**** aus der Unterwelt in die eigene Welt mitzunehmen versucht; doch *A**** bleibt tot zurück – möglicherweise deshalb, weil *Ich* an seine/ihre Präsenz nicht zu ›glauben‹ vermochte und sich ihrer ständig mißtrauisch zu vergewissern suchte.

Das per se ›eklektische‹ Motiv der/des eponymen *Sphinx* schließlich verbindet Elemente der griechischen und der ägyptischen Mythologie. Die/der Sphinx

wird zum Inbegriff der geschlechtlichen Uneindeutigkeit; der hybride Körper des/der Sphinx stellt die Grenzen zwischen dem ›Menschlichen‹, dem ›Animalischen‹ und dem ›Göttlichen‹ in Frage: *A****, widersprüchlich, rätselhaft und unfassbar, niemals völlig *anwesend*, inkarniert die Verweigerung von eindeutiger ›Identität‹ (S. 75).

Die Sphinx der griechischen Mythologie stellt die gefährliche, potentiell tödliche Frage nach dem ›Menschen‹, nach der ›Menschlichkeit‹; sie stürzt sich von einem Felsen, nachdem Ödipus ihr ›Rätsel‹ gelöst hat. Garréras Sphinx weigert sich lange, ihre/seine Frage zu stellen: Auch dieser Text kreist um die (Möglichkeit der) Frage nach der ›Menschlichkeit‹; doch nicht erst die Antwort, schon die Frage wird hier zum Problem.

Sphinx *A**** beherrscht die Bühne eines Nachtclubs; in einer Schlüsselszene tanzt *A**** zu einem Lied namens ›Sphinx‹. Während dieses Auftritts singt *A**** den Text zur Musik lautlos mit; *Ich* liest diesen Text, der sich im nachhinein als ›enigmatische Prophetie‹ (S. 116) erweist, von *A****'s Lippen ab. Diese fragmentarische, im Doppelsinn ›erratische‹ Botschaft (S. 116) klingt im *Ich* als bloßem ›Resonanzkörper‹ nach; aber auch *A**** ist nicht der ›Ursprung‹, der/die Autor/ in des Textes. Beide Partner sprechen/hören/lesen einen Text *ohne Ursprung*, einen immer schon *zitierten*, immer schon *zitathaften* Text, der keinem von beiden gehört und gehorcht. Das Lied, das *A**** ›schweigend‹ singt, erzählt von einer Sphinx, die ewig schweigen, die ihre fatale Frage *nicht* stellen möchte (S. 117). Diese Sphinx fürchtet die Lösung des Rätsels und zugleich die Unmöglichkeit der Lösung (wobei in der Feststellung dieser Unmöglichkeit die ›richtige‹, die einzig mögliche Antwort bestehen könnte). *A**** irrt als ›Sphinx‹ metaphorisch an den Grenzen des Menschlichen entlang, ›inkarniert‹ dieses enigmatische Schweigen im Tanz. Die Bühne bevölkert sich mit ›Phantombildern‹, mit flüchtigen ›Inkarnationen‹ *A****'s; der Auftritt wird zum mythischen Ritual voller ›hieratischer‹ Posen; die ›désarticulation‹ des Körpers spiegelt das Versagen der Sprache (S. 118). Später findet *Ich A**** unbeweglich im Künstlerzimmer vor – erstarrt in ›religiöser‹ Pose, noch (wie) in Trance; der eben im Tanz noch hoch konzentrierte Körper scheint abwesend von sich selbst, wie ›unbewohnt‹, verlassen; der Blick verliert sich im Leeren (S. 118 f.). *A****, in der Bewegung wie in der Immobilität *unfassbar*, ver/entkörpernt in diesem Moment perfekt die Sphinx – oder zumindest *Ich*'s Bild von der Sphinx, wie *Ich* skrupulös bemerkt; ›Sphinx‹ wird zum Kosewort, das *Ich* in einem Akt der Beschwörung des Unheimlichen gebraucht (»*A**** avait alors du sphinx (ou de l'image que j'en avais) la pose dédaigneuse, l'esthétique aiguë. Je m'en fis la réflexion et, riant finalement l'apostrophai ainsi: ›mon sphinx‹ comme j'aurais dit ›mon amour.‹« S. 119). *Ich* und *A**** stehen einander wie hypnotisiert, ja wie *versteinert* gegenüber; in dieser Passage zieht das zentrale Motiv der ›Sphinx‹ noch weitere mythologische Fragmente an. *A**** wirft den versteinernen Blick einer selbst zu Stein erstarr-

ten Medusa auf *Ich*, die/der unter der »unerträglichen Folter« dieses Blicks fast »mythischen« Schrecken empfindet und selbst verstummt; das Begehren macht der »Anbetung« der/des unheimlichen Sphinx Platz: »Nous nous tenions face à face, corps comme pétrifiés. Une terreur m'ensablait la gorge, le désir que j'avais senti sourdre en moi à la vue de ses évolutions lointaines sur cette scène de *l'Eden* était suspendu. Je ne pouvais que l'adorer.« (S. 119).

Erst am Ende des letzten Streits zwischen den Partnern stellt die/der Sphinx schließlich wütend ihre/seine Frage. *Ich* wirft *A**** Narzißmus, Gleichgültigkeit und Egoismus vor; *A**** »spiegelt« diese Vorwürfe, erklärt verärgert, *Ich* mache sich ein falsches Bild von ihr/ihm, sehe ihn/sie niemals richtig (an) (S. 146 f.). *Ich* wäre also der eigentlich narzißtische Partner, der *A**** lediglich als »Spiegel« gebraucht und mißbraucht. Als *A**** schließlich für den Bühnenauftritt fertig ist, stellt sie/er im Hinausgehen jene – von *Ich* hier schon direkt *verlangte* – Frage, die ihre/seine letzte gewesen sein wird und die Ambivalenz der Figur zwischen Frivolität und Ernst wahr: »J'exigeai de savoir ce que l'on voulait de moi, quelle demande je devais satisfaire. Nous nous interrompîmes lorsque entra l'habilleuse qui apportait le costume de scène que revêtit *A****. Au moment de quitter la pièce, *A****, de la porte, se retournant vers moi me jeta cette question avant de sortir sans en attendre la réponse: »Comment tu me vois, hein?« (S. 147) Nachdem *A**** gegangen ist, »betrachtet« *Ich* – in ihrer/seiner Lieblichshaltung der »Kontemplation«, im profanen wie im religiösen Sinn – den jetzt leeren Raum in seiner Unordnung, das Chaos von (un)lesbaren Spuren, das *A**** hinterlassen hat. Der Blick richtet sich auf den großen Spiegel gegenüber der Tür, die sich gerade »über eine(r) Frage« geschlossen hat. Die Antwort auf *A****'s Frage fällt *Ich* plötzlich ein, kommt ihr/ihm »von allein« auf die Lippen: »Il me vint sur les lèvres une réponse que je murmurai songeusement dans le silence: »Je te vois dans un miroir.« (S. 147). Während *Ich* auf *A**** wartet, denkt sie/er ratlos und fasziniert über diese seltsame Antwort nach, die keine Antwort ist, eher Rätsel, vage bedrohliches Fragment einer apokalyptischen Prophetie (S. 148). Trotz aller philosophischen »Reflexion« – *Ich* dreht und wendet sie vor dem Spiegel – bleibt diese Antwort völlig »opak«. Inzwischen ist ungewöhnlicher Lärm von der Bühne zu hören; bevor er/sie den Raum verläßt, wirft *Ich* noch einen Blick in den Spiegel, sieht dort flüchtig sein/ihr eigenes Bild (S. 148). *A**** ist auf der Bühne gestürzt und tödlich verunglückt; *Ich* sieht zunächst wieder nur eine konfuse Masse von Körpern, aus der erst verzögert der Körper *A****'s hervortritt (die erste Begegnung mit der/dem toten *A**** wiederholt exakt die Szene der ersten Begegnung mit der/dem Lebenden, S. 148 f.). In einer doppelten Reflexion – *Ich* betrachtet ein letztes Mal den Körper der/des toten *A****, wiederum *im Spiegel* – scheint dieser Körper endlich über den Blick des *Ich* zu triumphieren; erst als toter wird dieser Körper, bisher stets *Objekt* der Kontemplation, zum paradoxen *Subjekt* des Blicks (S. 152). Noch nach dem Tod *A****'s

vollzieht sich die (un)heimliche ›Fusion‹ der beiden Partner: A***'s schwarze Haut und der blasse Teint von *Ich* nehmen *im Spiegel* die gleiche ›tote‹ Farbe an (S. 152).

A*** stürzt, dem mythologischen Vorbild der Sphinx getreu, zu Tode, sobald sie/er ihre/seine Frage gestellt und eine – die? – Antwort darauf erhalten hat. Die Frage nach der *Sichtbarkeit* des/der Anderen und die Antwort ›im Spiegel‹ konzentriert tatsächlich die Problematik der ›Menschlichkeit‹ in diesem Text. Schon zu Beginn ihrer/seiner Initiation stellt *Ich* fest, daß man in der Unterwelt lernen muß, die ›Spiegel(bilder) zu dechiffrieren‹, wenn man etwas *sehen* will (S. 26).

Die rätselhafte Antwort auf eine rätselhafte Frage läßt *Ich* schließlich ihre/seine eigene ›Sünde‹ erkennen: die ›Sünde‹ gegen die Gegenwart, die *Möglichkeit* der Gegenwart der/des Anderen. *Ich* hatte A*** konsequent auf ihre/seine ›Spiegelfunktion‹ reduziert; A*** war für *Ich* vor allem das ›Material‹ eines philosophischen und erotischen Experiments, der eigenen Selbst(er)findung. Nachträglich reflektiert *Ich* über die fatale Logik der Aneignung und damit Vernichtung der/des Anderen; sie/er erinnert sich an den niemals *wirklich* gesehenen Körper A***'s, der jetzt im *Bild* dieses Körpers verschwindet (S. 155). Nach dem Tod A***'s wirkt immer noch oder erst recht der ›Fluch‹ der Spiegel, der *Ich* daran hindert, A*** zu *sehen*. Der Spiegel derealisiert den Körper, verwandelt ihn in ein (Ab)Bild, eine Kopie ohne Original, er zieht den Körper aus sich selbst heraus und macht ihn zum gespenstischen Objekt (›Le fantôme du miroir traîne dehors ma chair l. . J.«²²), er produziert einen ›Überschuß von Anderem²³; der Blick selbst zieht sich in den Spiegel zurück und ›versteinert‹ darin (S. 156). Nach A***'s Tod bleiben nur enigmatische Fragmente einer (un)möglichen Präsenz zurück, Scherben verworrener und verwirrender Spiegelbilder (S. 156 f.). Die ›Spiegelrelation‹ war aber eine (mindestens) doppelte: *Ich* hat den Eindruck, in A***'s Leben niemals *gegenwärtig* gewesen zu sein; A***'s Gesten und Worte waren niemals an sie/ihn gerichtet (S. 157). *Ich* (re)imaginiert sich noch nachträglich als Schatten eines Körpers, der von diesem Schatten nichts weiß; *Ich* war aber zugleich auch die Lichtquelle, die diesen Schatten produzierte. Das *Ich* ›erscheint‹ als Chiaroscuro-Effekt – A*** war das Prisma, an dem das *Ich* sein Licht brechen und zu seinem eigenen Schatten werden konnte (›J'étais l'ombre d'un corps qui m'ignorait, et la source de lumière qui produit cette ombre. Ce que je recueillais par projection n'était que moi-même. A*** n'était que corps parasite interposé entre ma conscience et mon indéfectible tendance à diffracter le réel.« S. 157). *Ich* vollzieht hier eine weitere ›Verzerrung‹ (*wie*) *im Spiegel*: A*** wird zum ›parasitären‹ Körper erklärt, der nur in der (Selbst)Reflexion des *Ich* seinen Sinn erfährt; auch hier behauptet *Ich* noch ihre/seine Herrschaft über den Körper der/des Anderen. Nach A***'s Tod ist die vorübergehende ›Erleuchtung des Fleisches‹ zu Ende; alle weiteren Liebhaber/innen erscheinen *Ich* nur mehr als totes, abstoßendes Fleisch (S. 159). Eine Spur jenes

Leuchtens findet sich nur in der Erinnerung an *A***s* Körper, der als einziger die Gabe der ›Illumination‹ besaß: Aber noch nachträglich versagt die Sprache angesichts dieses *leuchtenden* Körpers und flüchtet sich in Banalitäten (S. 165 f.) Es bleibt die undefinierbarkeit dessen, was das Geheimnis dieses Körpers ausmacht, was das Begehren provoziert (›[...] autre chose. Toujours autre chose, cette autre chose indéfinissable où va se réfugier le désir.« (S. 166). *A**** bleibt auch nach ihrem/seinem Tod jenes ›fliehende‹ Wesen, das den unendlichen Aufschub der *jouissance*, die Zirkulation, den *Tanz* des Begehrens ermöglicht, eine ewig unvollendete Liebe – eine Liebe, die sich unaufhörlich *nicht* vollendet: ›amour qui n'en finissait pas de s'inaccomplir« (S. 174). *A**** bleibt anders und ›unaussprechlich« (S. 169); *Ich* lebt nun mit der spektralen Präsenz eines toten Körpers, der auch als lebendiger nie wirklich ›anwesend‹ war, der als immer schon ›abwesend‹ wahrgenommen wurde und sich im Tod für diese Abwesenheit rächt. *Ich* stellt sich nachträglich die Frage nach ihrer/seiner Schuld an dieser *Abwesenheit*, die vielleicht *Gegenwart* hätte sein können; nach ihrer/seiner Schuld, nicht – oder nur (*wie*) *im Spiegel* – gesehen zu haben: ›Coupable! infiniment coupable de n'avoir pas vu, d'avoir pu ne pas voir l. . . I je tombe de trahison en dégoût, cherchant vainement cet amour dont je ne cesse d'expier le meurtre.« (S. 175)

Die Frage der mythologischen Sphinx ist eine *doppelt* tödliche: Sie tötet nicht nur (sofort) die Sphinx selbst, sondern auch (mit Verzögerung) denjenigen, der die richtige Antwort gegeben hat. *A**** stirbt sofort nach – bzw. sogar noch während – der Beantwortung ihrer/seiner Frage; *Ich* findet die Antwort in *Abwesenheit A***s*, wobei diese Abwesenheit vielleicht als Teil der Antwort anzusehen ist. *Ich*, androgyner Ödipus, stirbt verzögert – oder vielleicht doch nicht; *Sphinx* ›öffnet‹ den Mythos, läßt das Ende der Geschichte offen. Zunächst scheint es, als machte die Wiederholung des Todes – die verdoppelte Abwesenheit – wieder Leben und Anwesenheit möglich (S. 209 ff.); *Ich's* Reise zur sterbenden Mutter *A***s* erscheint als zweite Initiation, die ins ›Leben‹ zurückführen könnte. *Ich* irrt durch das ›Labyrinth‹ des Krankenhauses (S. 195), in dem die alte Frau stirbt; jetzt als Körper, den die Seele verlassen hat – in exakter Inversion ihrer/seiner früheren Selbstbeschreibung als ›Seele auf der Suche nach einem Körper‹. *Ich* wird durch diese zweite Initiation instand gesetzt, die Geschichte ihrer/seiner *Liaison* mit *A**** endlich zu ›lesen‹ und zu schreiben, den Tod, die Abwesenheit in der Erzählung zu beschwören. Nach dem Abschluß der Erzählung geht *Ich* höchst symbolisch hinaus ins ›Leben‹ und begegnet fast sofort einem unerwarteten *dritten* Tod – dem eigenen. Im nächtlichen Amsterdam wird *Ich* von zwei englischsprachigen Schwarzen überfallen, die von ihr/ihm etwas wollen, was *Ich* unfähig ist zu geben, nämlich Geld (S. 228); auf sehr konkreter Ebene wiederholt sich hier unheimlich das Grundproblem in der Beziehung von *Ich* zu *A**** (die/der schwarze/r bzw. farbige/r Amerikaner/in war), der/dem

Ich ebenfalls nicht das »Richtige« – einen Blick *nicht* »wie im Spiegel« – zu geben vermochte. Die beiden Räuber attackieren *Ich* mit einem Messer und werfen sie/ihn dann in ein Eisloch im winterlichen Kanal. Das erzählende Bewußtsein des *Ich* bleibt bis zum letzten Augenblick präsent und nimmt in einem flüchtigen Moment noch das eigene Verschwinden wahr (»Éblouissement d'un instant dans la chute d'une ténèbre où je sombre et m'abîme.« S. 230). Mit einiger Verzögerung stirbt möglicherweise auch *Ich* noch an der Frage der Sphinx bzw. an der eigenen Antwort; mit diesem »verspäteten«, vielleicht verfehlten Tod erst vollendet *Ich* die Erkenntnis, die sie/er der Sphinx verdankt. *Ich* ist, wie dieses *Ich* selbst paradox erkennt, nicht ein/e Andere/r, sondern *Nichts*: »|. . . j'avais donné à voir un effondrement, la ruine de cet édifice si péniblement consolidé de rhétorique qui me tenait lieu d'identité. Nudité que sans doute je m'efforçais d'oublier, non que mon âme se fût retirée derrière une multitude d'apparences qu'elle eût pu incarner à volonté. Mais bien plutôt, évidée du dedans, on la venait interroger sur ce creux-là qu'elle avait su ne remplir de rien. Sans doute me fallait-il alors reconnaître ce que toujours j'avais secrètement désiré que l'on découvrit: »je n'était rien. Jubilation douloureuse à atteindre enfin, face à cet être adoré, ce vers quoi j'avais toujours tendu: pouvoir faire aveu d'une faiblesse, d'un néant.« (S. 173 f.)

A*** war jener Spiegel, der das *Nichts* des *Ich* zu spiegeln vermochte; jener »leere« Spiegel, vor dem das »rhetorische« Gebäude der Identität in sich zusammenstürzen muß bzw. endlich darf. Die/der »Sphinx«, die/der den ersehnten und gefürchteten Zusammenbruch der Fiktionen des *Ich* ermöglicht, ist selbst aber nur unbewußtes Medium der Erkenntnis; das Objekt, an dem und durch das sich die Enthüllung des Subjekts als Fiktion vollzieht. Das *Ich* wird (re)imaginiert als Abwesenheit, als »Hohlstelle« in Zeit und Raum; als Negativität, die sich im Schweigen der/des Sphinx paradox (des)inkarniert. *Ich* ist das, was A*** von ihr/ihm nicht sagen kann; diese Erkenntnis wird wiederum in einer »schwebenden« Frage – der Komplementärfrage zu A***'s »Comment tu me vois, hein?« – artikuliert: »Mais le poids de ce néant ne fut révélé qu'à moi; il demeura inintelligible à A*** et je demeurai dans le dépouillement, la ruine de ce face-à-face avec ma propre nudité et propre mort enfin dévoilée, pointée comme par mégarde. »Que suis-je, me disais-je, d'autre que ce que tu ne sais pas dire de moi?« (S. 174)

Übrig bleibt am Ende dieser Übung in Dekonstruktion das *Ich* als (fast) »Nichts«: »Identität« als Phantasma, als Spiegeleffekt. Die (un)mögliche »Präsenz« der/des Anderen ist keine Selbstverständlichkeit (mehr), sondern eine Angelegenheit des Willens oder auch des Glaubens – hier kehrt der Roman zu seinen biblischen und mythologischen Intertexten zurück, wird von diesen unheimlich *heimgesucht*. Die Grundlage der »dekonstruktiven« Ethik, die dieser Text ex negativo skizziert, wäre die Bereitschaft, (fast) grundlos an die »Realität« des/der

Anderen zu glauben, gleichermaßen wie an die des Selbst; die Bereitschaft, die Anderen zu *sehen*, in einem Akt, der sie erst *sichtbar* werden läßt – in ihrer *Menschlichkeit*, jenseits schließlich auch von ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹.

Anmerkungen

- 1 *Sphinx*, erschienen im Jahr 1986, war Anne F. Garréas erster Roman. Es folgten der ›Dialog‹ *Pour en finir avec le genre humain* (1987); *Ciels liquides* (1990), ein Roman über Sprache(n) und Sprachverlust; die Novellen *Vol* (1990), *La Pyramide* (1991), *Nuits* (1994) und der Roman *La Décomposition* (1999), die Geschichte eines Serienmörders, der seine Opfer strengen, anhand von Prousts *À la recherche du temps perdu* definierten Regeln auswählt, Prousts Figuren eine nach der anderen symbolisch eliminiert und so allmählich den Text der *Recherche* ›dekomponiert‹. 2002 erhielt Garréa den Prix Médicis für *Pas un Jour*. All diese Texte stellen nicht zuletzt formalistische Experimente in der Tradition des ›Ouvroir de Littérature Potentielle‹ (OuLiPo) dar. Seit April 2000 gehört Garréa (geb. 1962, Absolventin der École Normale Supérieure, Dozentin an den Universitäten Rennes II und Duke) ›offiziell‹ dem OuLiPo an; sie hat ihr Werk und die verschiedenen ›contraintes‹, mit denen sie darin experimentiert, wiederholt (1994 und 2000) in Jacques Roubauds Poetik-Seminar präsentiert (vgl. www.oulipo.net/oulipiens/AFG, 22. 8. 2007).
- 2 Vgl. Anne Garréas Kommentar zu dieser Parallele im Interview mit Frédéric Grolleau (1. September 1999), verfügbar auf <http://cosmogonie.free.fr> (22. 8. 2007).
- 3 Die Autorin selbst bezeichnet ihren Roman als ›Falle‹: »L. . . J un piège à sujets humains. L. . . J Le piège préexiste déjà dans le langage et dans leur usage du langage. Ils tombent dans le piège pour voir où il était, et où ils étaient. C'est un piège pédagogique en quelque sorte. Ils voient dans quoi ils tombent. Ils peuvent en sortir. Ou plutôt c'est un piège dans lequel on tombe pour sortir de celui dans lequel on était sans le savoir.« (Anne Garréa im Interview mit Eva Domeneghini, 13. Oktober 2000, verfügbar auf <http://cosmogonie.free.fr>, 22. 8. 2007).
- 4 Vgl. Gill Rye: *Uncertain Readings and Meaningful Dialogues: Language and Sexual Identity in Anne Garréas »Sphinx« and Tahar Ben Jelloun's »L'Enfant de sable« and »La Nuit sacrée«*, in: *Neophilologus*, 84(2000)4, S. 537.
- 5 Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf folgende Edition des Verlags Grasset: Anne Garréa: *Sphinx*, Paris 1986.
- 6 »L. . . J plus l'on transgresse, mieux on réaffirme la limite, la loi.« (Garréa im Interview mit Domeneghini).
- 7 Rye: *Uncertain Readings and Meaningful Dialogues*, S. 534.
- 8 »Faire la preuve empirique, expérimentale, non seulement de la contingence du genre, mais de son inanité ou de son insignifiance comme catégorie.« (Garréa im Interview mit Domeneghini).
- 9 Rye: *Uncertain Readings and Meaningful Dialogues*, S. 533.
- 10 Eine detaillierte Analyse der grammatikalischen und stilistischen Strategien, mit denen Garréa der Gender-Identifikation ihrer Figuren ausweicht (Wiederholung des chiffrierten Eigennamens A***, Synekdochen, Präferenz für deverbale Nomina etc.), und ihrer Konsequenzen für die Rezeption (nach Livia mangelnde ›Kohäsion‹ und mangelnde ›Empathie‹ vor allem mit der Figur A***) findet sich bei Anna Livia: »Sexes mêlés je ne sus plus rien distinguer«, *Nongendered Characters in French*, in: *Pronoun Envy. Literary Uses of Linguistic Gender*, New York–Oxford 2001.

- 11 Rye: *Uncertain Readings and Meaningful Dialogues*, S. 532.
- 12 Es geht hier nicht um klassische Stereotypen ›weiblicher Literatur‹ oder ›männlicher Literatur‹ (auch unter der Bezeichnung ›Literatur tout court bekannt); es geht vielmehr um die subtilen perspektivischen ›Vorgaben‹, die direkten und indirekten ›Adressierungen‹ (vgl. Sara Mills: *Reading as/like a Feminist*, in: Mills (Ed.): *Gendering the Reader*, New York etc. 1994), die bestimmte Leser-Positionen ›vorschreiben‹ bzw. zumindest begünstigen (vgl. Renate Hof: *Gender and Reading: Leserorientierte Literaturtheorien in neuer Perspektive?*, in: *Die Grammatik der Geschlechter*, Frankfurt/Main-New York 1995); um die vermeintliche narrative ›Neutralität‹, die einen männlichen Autor, einen männlichen Erzähler und einen männlichen Leser als den ›Normalfall‹ voraussetzt und ›weibliche‹ Lesende – bzw. *als/wie* eine ›Frau‹ Lesende (vgl. Jonathan Culler: *Als Frau lesen*, in: *Dekonstruktion. Derrida und die post-strukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg 1999) – immer schon schräg, *gegen den Strich* lesen läßt, ihnen einen permanenten zusätzlichen ›Energieaufwand‹ abverlangt (vgl. Ruth Klüger: *Frauen lesen anders*, München 1996, S. 96), sie mehr oder weniger elegant aus der ›normalen‹ Leserposition verjagt und über ihren ›abnormen‹ Status mehr oder weniger höflich hinwegtröstet: »Il se peut, sympathique ami lecteur, que vous soyez vous-même une femme. Ne vous en faites pas, ce sont des choses qui arrivent.« (Michel Houellebecq: *Extension du domaine de la lutte*, Paris 1999, S. 15 f.) Diese selbstverständlich ›männliche‹ Perspektive ist im übrigen keinesfalls an das biographische Geschlecht des/der Schreibenden bzw. Lesenden gekoppelt; ›weibliche‹ Schreibende – und Lesende – erweisen sich nicht selten als Meisterinnen der narrativen Mimesis.
- 13 Rye: *Uncertain Readings and Meaningful Dialogues*, S. 532.
- 14 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 2003, S. 200.
- 15 Ebd., S. 23.
- 16 Ebd., S. 26.
- 17 Ebd., S. 24.
- 18 Ebd., S. 38.
- 19 Ebd., S. 31.
- 20 Durand analysiert die Diskotheken und Clubs in *Sphinx* in ihrer Funktion als ›Nicht-Orte‹ im Sinne Marc Augés (vgl. Alain-Philippe Durand: *Un monde techno. Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980-1990*, Berlin 2004).
- 21 Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 196.
- 22 Maurice Merleau-Ponty: *L'Œil et l'Esprit*, Paris 1964, S. 33.
- 23 Vgl. Michail Bachtin: *Čelovek u zerkala* [Der Mensch vor dem Spiegel, in: *Avtor i Geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnych nauk* |Autor und Held. Zu den philosophischen Grundlagen der Geisteswissenschaften], Petersburg 2000, S. 240.