



universität
wien

DIPLOMARBEIT/DIPLOMA THESIS

„Weibliche und männliche Figuren in der Literatur von Simone de Beauvoir und Albert Camus“

Warum unterscheidet sich das Konstrukt der Frau bei den beiden ExistenzialistInnen Simone de Beauvoir und Albert Camus, wenn der Existenzialismus eine humanistische Philosophie sein soll?

verfasst von/ submitted by

Ioana Capatu

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien/ Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt/degree programme code as it appears on the student record sheet:

A 190347299

Studienrichtung lt. Studienblatt/degree programme as it appears on the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Französisch UF Psychologie und Philosophie

Betreut von/ Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Inhalt

1. Vorwort	4
1.1 Einleitung.....	5
2. <i>Memoires d'une jeune fille rangée</i> – die Transparenz einer Protagonistin	7
2.1 Weibliche Figuren in <i>Mémoires d'une jeune fille rangée</i>	9
2.1.1 Die Beziehung Simones zu der Figur der Mutter.....	10
2.1.1.1 Bildung und Religion	10
2.1.1.2 Sexualität	12
2.1.1.3 Auflehnung gegen die Figur der Mutter	13
2.1.2 Zaza – eine Komplizin	15
2.1.3 Zazas Mutter „Madame Mabile“	18
2.2. Männliche Figuren in <i>Mémoires d'une jeune fille rangée</i>	21
2.2.1 Die Beziehung Simones zu der Figur des Vaters	22
2.2.1.1 Bildung	22
2.2.1.2 Die Rolle einer Frau aus der Sicht der Figur des Vaters	24
2.2.2 Jacques – ein ebenbürtiges Gegenüber und eine tragische Figur	25
2.2.2.1 Eine besondere Freundschaft	25
2.2.2.2 Jacques als potenzieller Verlobter	27
2.3 Conclusio	29
3. <i>Les belles images</i> - existenzielles Erwachen und Emanzipation	31
3.1 Weibliche Figuren in <i>Les belles images</i>	32
3.1.1 Laurence – ihre gelebte Perspektive	32
3.1.1.1 „Qu'est-ce les autres ont que je n'ai pas ? “	32
3.1.1.2 Les belles images – Ideal vs. Real.....	34
3.1.1.3 Existenzielles Erwachen	35
3.1.2 Dominique – une belle image	36

3.1.3 Catherine – die Stimme der Vernunft	41
3.2 Männliche Figuren in <i>Les belles images</i>	45
3.2.1 Jean- Charles – der „ideale“ Ehemann	45
3.2.2 Gilbert – ein chauvinistischer Millionär	47
3.2.3 Lucien – die unschönen Seiten des Idealbilds	50
3.3 Conclusio	52
4. <i>L'étranger</i> – der Einzelgänger	54
4.1 Männliche Figuren in <i>L'étranger</i>	55
4.1.1 Mersault – die Verantwortung einer existenziellen Figur	56
4.1.1.1 Gleichgültigkeit.....	56
4.1.1.2 Sinnlichkeit und sexuelles Verlangen.....	60
4.1.1.3 Existenzielles Erwachen	61
4.1.2 Raymond Sintès	63
4.2 Weibliche Figuren in <i>L'étranger</i>	65
4.2.1 Madame Mersault.....	66
4.2.2 Marie Cardona – eine objektivierte weibliche Präsenz	69
4.3 Conclusio	71
5. <i>Caligula</i> – Freiheit, Verderben und der Mond	71
5.1 Männliche Figuren in <i>Caligula</i>	73
5.1.1 Caligula – der Versuch Unerreichbares erreichbar zu machen	74
5.1.1.1 Das Unmögliche – der Mond und Drusilla.....	74
5.1.1.2 Die Freiheit eines herrschsüchtigen Tyrannen	76
5.1.1.3 Blasphemie und Zwiespalt – Caligula als Venus.....	77
5.1.2 Hélicon	78
5.2 Weibliche Figuren in <i>Caligula</i>	79
5.2.1 Caesonia	80
5.3 Conclusio	81

6. Warum unterscheidet sich das Konstrukt der Frau bei den beiden ExistenzialistInnen, wenn der Existenzialismus eine humanistische Philosophie sein soll?	82
6.1 Existenzialismus.....	83
6.2 Die Existenz geht der Essenz voraus.....	84
6.3 Freiheit, Verantwortung und Authentizität	85
6.4 Conclusio	86
7. ABSTRACT : Les personnages féminins et masculins dans la littérature de Simone de Beauvoir et d'Albert Camus.....	88
8. Zusammenfassung	98
9. Bibliografie.....	99

1. Vorwort

Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen meines Romanistik Studiums an der Universität Wien. Zu Beginn würde ich gerne meine Beweggründe erläutern, die mich dazu inspirierten, dieses Thema auszuwählen. Mein Interesse für die Existenzialistinnen begann, als ich zum ersten Mal während meines Maturajahres im Gymnasium in dem Fach Philosophie mit den Namen Jean- Paul Sartre, Albert Camus und Simone de Beauvoir in Berührung kam. Wenn auch der restliche Philosophie- Unterricht für mich als Jugendliche eher von Theorien geprägt war, empfand ich es als erfrischend drei PhilosophInnen kennen zu lernen, deren Anliegen es war Philosophie praktikabel zu machen und die sich auch für humanitäre Zwecke eingesetzt haben. Als ich im Jahr darauf, entlang der Seine in Paris spazieren ging und an den Bouquinisten vorbeischlenderte, fielen mir erneut diese drei Namen auf und ich kaufte bei dem freundlichen Verkäufer *L'étranger*, *Memoires d'une jeune fille rangée* und *Huis clos*. Diese drei neu erworbenen Schätze inspirierten mich dazu im Sommersemester 2011 mein Studium an der Romanistik zu beginnen und als Zweifach Psychologie und Philosophie zu belegen.

Als ich im Rahmen meines zweiten Abschnittes in Psychologie und Philosophie 2016 bei Univ.-Doz. Dr. Dr. Stoller den Kurs „Einführung in die philosophische Geschlechterforschung“ besuchte, wurde es für mich bereits klar, dass ich in meiner Zukunft auf jeden Fall eine Diplomarbeit über Simone de Beauvoir verfassen möchte. Mein Entschluss stand spätestens beim Lesen der Biografie über Simone de Beauvoir von Deirdre Bair fest, als ich über die Zeilen stolperte, in denen die Biografin erwähnt, dass Camus und de Beauvoir sich nicht sonderlich gut verstanden haben und Camus de Beauvoir gar scharf kritisierte (vgl. Bair, 1998, S. 353ff). Beim Reflektieren über die Werke, die ich von den beiden AutorInnen gelesen habe, fiel mir vermehrt auf, dass es Camus' weiblichen Figuren vermehrt an Essenz fehlte und dass sie oftmals kaum Sprecherrollen bekamen. Für mich war der Existenzialismus stets ein Symbol für eine philosophische Richtung, die jeden Menschen inkludieren sollte- die Abwesenheit weiblicher Figuren bei Camus erschien mir dadurch unlogisch. Daher mein Entschluss, diese Arbeit zu verfassen und die beiden PhilosophInnen, die dem Existenzialismus angehören miteinander zu vergleichen.

Ich möchte im Rahmen dieser Arbeit die weiblichen und männlichen Figuren bei de Beauvoir und Camus näher betrachten insbesondere mit Berücksichtigung auf Frage: „Warum unterscheidet sich das Konstrukt der Frau bei den beiden ExistenzialistInnen Simone de Beauvoir und Albert Camus, wenn der Existenzialismus eine humanistische Philosophie sein soll?“.

Zuletzt würde ich gerne mein Dankeschön aussprechen, an diejenigen, die mir dazu verhalfen dieses Interessensgebiet für mich zu finden und deren Unterstützung die letzten Jahre von großer Wichtigkeit waren: meinem Vater, Alexandru, bei dem ich aufgewachsen bin und der 2018 verstarb. Er förderte mein Interesse für die französische Sprache von klein auf und stellte mir die Welt des französischen Kinos und des französischen Chansons vor. Meiner Oma, Violeta, die ich leider auch 2018 verlor, möchte ich auch einen großen Dank aussprechen, denn sie ist nach wie vor mein größtes Vorbild, das Sinnbild einer starken Frau und prägte meine Kindheit mit dem Trällern ihres Lieblings- Chansoniers Bourvil. Besonderen Beistand bekam ich auch von meinem Freund, Christian, der stets mit großem Interesse zuhörte, wenn ich ihm über diese Arbeit berichtete und der für mich in den letzten Jahren immer mehr zu meiner wichtigsten Stütze wurde und mich jeden Tag mit seiner Geduld und Gutmütigkeit inspiriert. Selbstverständlich möchte auch ich meinen großen Dank an Univ.-Prof. Dr. Türschmann aussprechen, der es mir ermöglicht hat, diese Arbeit schreiben zu dürfen.

1.1 Einleitung

In dieser Diplomarbeit habe ich jeweils zwei Werke der AutorInnen gewählt, um die Beziehungen zwischen den Geschlechtern möglichst vielseitig darzustellen. Um diese Vielseitigkeit zu ermöglichen, habe ich dadurch bewusst verschiedene literarische Formen gewählt: Die Memoiren de Beauvoirs, ein Roman der Autorin, ein Roman Camus' sowie einem Drama. Als methodischen Zugang, habe ich jenen der Literaturrecherche gewählt. Durch die ausgewählten Figuren, werden zumeist die Interaktionen und Thematiken analysiert, die ich für diese Arbeit als wichtig erachtete. Zumeist liegt mein Fokus auf den Beziehungen verschiedenster DarstellerInnen zu den ProtagonistInnen bzw. auf deren Beziehung zum jeweils anderen Geschlecht und der Repräsentation von Frauen und Männern in den literarischen Werken. Mit den Memoiren

von de Beauvoir fange ich an, da in diesem Werk die Verhältnisse zwischen den verschiedenen Figuren am transparentesten und detailliertesten veranschaulicht werden. Die Memoiren beruhen auf Simone de Beauvoirs subjektiven Wahrnehmungen, weswegen die Figuren natürlich an ihre eigene Perspektive angepasst sind. Die autobiografischen Memoiren beinhalten dadurch Darsteller, die aus der realen Lebenswelt der Autorin entstammen oder an diese angelehnt sind. Das nächste Werk, dessen Figuren im Rahmen dieser Arbeit näher untersucht werden, ist der Roman *Les belles images* von Simone de Beauvoir. Da diesmal die Protagonistin und nicht die Autorin selbst aus ihrer weiblichen Perspektive berichtet, lässt sich der Roman an das vorherige Kapitel gut anknüpfen. Die Thematiken überschneiden sich zum Teil und ihr Werk verarbeitet existenzialistische Erkenntnisse in Form einer literarischen Arbeit. Der wesentliche Handlungsstrang rotiert um das Erwachen der Protagonistin, die sich in ihrer Umgebung gefangen fühlt. Hierbei wurden die Figuren näher betrachtet die sie einerseits dazu provoziert und andererseits hingeführt haben. Das dritte Werk, *L'étranger* von Albert Camus, beinhaltet und verarbeitet, wie auch der vorherig erwähnte Roman von Simone de Beauvoir, existenzialistische Themen und Erkenntnisse, die in diesem Werk vielleicht nur eindeutiger dargestellt sind, da der Autor diesen Roman mit Absicht zu seinem *cycle de l'absurde* dazuzählt. Ähnlich wie bei dem Roman de Beauvoirs, wird auch aus der Perspektive des Protagonisten berichtet, was in dem Fall dieses Romans eine männliche Perspektive ist. Die Interaktionen sind jedoch einseitiger, da vor allem Konversationen und Interaktionen nur dokumentiert sind, die mit dem Protagonisten stattfinden. Näher betrachtet wird auch die Tatsache, dass die Figuren bei Albert Camus, anders als bei de Beauvoir, hauptsächlich männlich sind. Das Drama *Caligula*, ist das letzte Werk, dass in dieser Arbeit studiert wird. Auch hier werden Thematiken angesprochen und aufbereitet, die existenzialistischer Natur sind, wie die Freiheit und das Absurde. Vor allem auf zweiteres wird in dem Werk ein Fokus gelegt, was sich auch in den Figuren und in deren Handhabung mit ihren zwischenmenschlichen Beziehungen äußert. Die Übersexualisierung der weiblichen Charaktere und das Verschwimmen der Geschlechterdifferenz aus Sicht des Protagonisten wird auch ein Thema sein, auf das näher eingegangen wird. Zuletzt werden in einem letzten Kapitel die Werke zusammengeführt und die Darstellung der Figuren und deren Rollen betrachtet unter Berücksichtigung der Fragestellung: Warum unterscheidet sich das Konstrukt der Frau bei den beiden ExistenzialistInnen Simone de Beauvoir und Albert Camus, wenn der Existenzialismus eine humanistische Philosophie sein soll?

2. *Memoires d'une jeune fille rangée* – die Transparenz einer Protagonistin

Das erste literarische Werk, welches im Rahmen dieser Diplomarbeit analysiert wird, ist Simone de Beauvoirs *Mémoires d'une jeune fille rangée*, welches 1958 bei Gallimard erschien. Das weitgehende Themenspektrum, das in den Memoiren der Autorin vorkommt, erstreckt sich von der Rolle der Frau, dem Männerbild, ihrer Kindheit, der Bildung, der Bourgeoisie bei gleichzeitiger Auflehnung gegenüber ihren Wertvorstellungen in der Ehe, der Sexualität, bis hin zur Politik und zur Religion. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich primär mit den genannten Themenblöcken, welche hinsichtlich der Fragestellung nach der Darstellung von Geschlechterbeziehungen zwischen den Figuren in Simone de Beauvoirs und Camus' Schriften betrachtet werden.

Der methodische Zugang der Autorin lässt sich als eine Perspektive der gelebten Erfahrung beschreiben, welcher ihr erlaubt introspektiv über die Geschehnisse ihrer Kindheit, Jugend und auch über ihre Entwicklung zu einer erwachsenen Frau zu reflektieren. Dieser Umstand wird auch im Vorwort der Memoiren festgehalten: „Faire de sa propre existence l'objet de son écriture, c'était en partie sortir de ce dilemme.“ (Beauvoir, 2012c, S. 7). Diese empirische Methode befähigt sie, ihre Geschichte dezidiert aus einem weiblichen Blickwinkel, der in diesem Fall ihr eigener ist, zu erzählen. In dem Werk selbst reflektiert die Autorin intensiv über die Möglichkeit, ihr eigenes Gedankengut in literarischer Form festzuhalten und bezeichnet dies als einen Traum, den sie schon lange hatte: „Ce que je rêvais d'écrire, c'était un „roman de la vie intérieure“; je voulais communiquer mon expérience.“ (Beauvoir, 2012c, S. 272). Für Simone de Beauvoirs literarische Werke gilt, wie auch für jene anderer AutorInnen, die sich der existenzialistischen Philosophie zuschreiben lassen, eine nicht allzu scharf gezogene Grenze zwischen der Literatur („in einem engeren Sinn für belletrist. Texte (...) bzw. kultur- und geistesgeschichtl. Texte“ (*Brockhaus-Enzyklopädie. Bd. 13. (013), o. J., S. 447*)) und der Philosophie („(...) das Streben nach Weisheit (...). Ihren Inhalt bildet die Beantwortung der Grundfragen (...)“ (*Brockhaus-Enzyklopädie. 17, 1992, S. 105*)) selbst zu sehen.

The works of Sartre and de Beauvoir are dual: philosophical and literary. The manuals containing the theories are doublets of plays, novels and films; they present philosophical notions that are, in their works of fiction, „unveiled existentially“ through the process of living. (Peters, 1991, S. 1)

Dass die Autorin oft die Methoden, die sie in ihren literarischen Werken auch in ihren philosophischen Texten anwendet, lässt sich unschwer erkennen, wenn man zum Beispiel *Le deuxième sexe*, 1949, und *Memoires d'une jeune fille rangée*, 1958, gegenüberstellt, welche beide, trotz unterschiedlicher Formen, aus einer introspektiven Perspektive heraus Erkenntnisse schöpfen.

Das zweite Buch von *Le deuxième sexe* hat de Beauvoir sogar *L'expérience vécue* getauft. Ganz der Tradition der Phänomenologie konform, deren Vorgehen einer strengen Deskription der Bewusstseinsobjekte entsprach, derer sich auch die ExistenzialistInnen angenommen haben wählte Simone de Beauvoir die Methodik der gelebten Perspektive. Die Methode der gelebten Perspektive, ist jedoch nicht der alleinige Schnittpunkt in der Literatur und in dem philosophischen Werk, der bei der Existenzialistin wiederzufinden ist. Prinzipiell trennen die DenkerInnen des Existenzialismus Literatur und Philosophie nicht streng voneinander. „Seit der französischen Aufklärung nämlich hat es keine Epoche mehr gegeben, die Literatur und Philosophie so eng zusammengeführt hätte, wie dies der Existentialismus getan hat.“ (Galle, 2009, S. 13).

Die introspektive Vorgehensweise lässt sich gut aus der von de Beauvoirs praktizierten Philosophie des Existenzialismus herleiten, die den Menschen selbst in den Mittelpunkt rückt:

Andererseits findet die Idee der Authentizität über Heideggers Konzept der "Eigentlichkeit" Eingang in den Existentialismus von Sartre und Beauvoir. Sie fordern den Menschen auf, seine je eigene "Geworfenheit", seine Besonderheit des "In-der-Welt-seins" auf sich zu nehmen und weder in eine gesellschaftliche Rolle, noch in ein fiktives Ideal zu flüchten. (Raynova & Moser, 2003, S. 72)

Durch die Schilderungen in ihren Memoiren rückt die Autorin schließlich nicht nur sich selbst als Menschen in den Fokus der Geschichte, sondern insbesondere sich selbst als Frau, die aus ihren Erfahrungen wächst und zu dem wird, zu dem sie sich selbst macht. Dass Simone de Beauvoir selbst Akteurin in ihren Memoiren ist und dass sie aktiv aus ihrem Blickwinkel schreibt, ist auch mit ihrer Kritik an der sozialen Konstruktion der Frau in der patriarchalen Gesellschaft zu erklären. Laut de Beauvoir ist die Frau in einer patriarchalen Gesellschaft an eine passive Rolle gebunden, während der Mann den aktiven Part einnimmt. Dieses Modell sei unrealistisch, da es Frauen einen Maßstab untersetzt und die individuelle Frau außer Acht lässt. Existenzialistisch

gesehen ist dieses Bild falsch, da es nicht konkret genug sei (vgl. Flynn & Vogt, 2008, S. 142).

2.1 Weibliche Figuren in *Mémoires d'une jeune fille rangée*

Die Autorin schildert, anhand ihrer selbst erlebten Erfahrungen, das Frau- sein und das Frau- werden in der Epoche, in der sie lebte. Angefangen bei ihren kindlichen Einsichten, die geprägt waren von den Meinungen ihrer Eltern, bis hin zu denen, die sie als erwachsene Frau erlebte. Die Differenz zwischen den Geschlechtern sieht de Beauvoir vorrangig in einer biologischen Differenz. Diese These führt auch zu ihrem berühmten Gleichheitspostulat, man sei nicht als Frau geboren, man wird zu einer gemacht (vgl. Steffen, 2006, S. 43).

Im existenzialistischen Denken herrscht die Meinung vor, dass der Mensch die Freiheit hat zu entscheiden wie sein Leben auszusehen hat (vgl. Peters, 1991, S. 29). Dieser Freiheitsgedanke schließt bei de Beauvoir auch die Lebensgestaltung der Frau mit ein. Daraus resultieren Fragen, inwiefern eine Frau ihr Schicksal für sich selbst bestimmen kann oder wie viele der Entscheidungen schon im Vorhinein für sie getroffen wurden. Ferner stellt sich die Frage wie sie es schaffen kann zu „transzendieren“ und wieviel Freiheit sie sich selbst schaffen kann, um authentisch leben zu können (vgl. Peters, 1991, S. 29). Transzendenz bezieht sich in diesem Sinne auf die Definition des „über etwas Hinaufsteigens“. Ein Subjekt setzt sich zusammen aus der Transzendenz und der Immanenz, die laut de Beauvoir jedoch in der patriarchalen Gesellschaft ungleich aufgeteilt worden sind. Mit anderen Worten ist die Frau von der Immanenz geprägt, der den Status quo des „in etwas bleiben“ darstellt. Dies äußert sich darin, dass die Frau in der patriarchalen Gesellschaft ein häusliches Leben zu führen hat und in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Mann steht. Doch auch die Tatsache, dass die Frau auf ihren Körper reduziert wird und ihr automatisch ein Schicksal als Mutter bevorsteht sind Anzeichen dafür, dass eine Frau an ihre Immanenz gebunden ist (vgl. Beauvoir, 2012a, S. 224).

Puisque c'est lui qui est producteur, c'est lui qui dépasse l'intérêt de la famille vers celui de la société et qui lui ouvre un avenir en coopérant à l'édification de l'avenir collectif: c'est lui qui incarne la transcendance. La femme est vouée au maintien de l'espèce et à l'entretien du foyer, c'est-à-dire à l'immanence. (Beauvoir, 2012a, S. 224)

Die Geschichte der Frau ist somit, zu der Epoche, in der die Autorin gelebt hat, stark an Umgebungsfaktoren gekoppelt. Einerseits lebte die damalige bourgeoise Gesellschaft in dem patriarchalen Glauben, dass die Frau an einen Mann und somit an die Ehe gebunden sei. Andererseits war es auch eine Zeit, die von vielen Unruhen geprägt ist und somit auch eine Zeit der Aufruhr und der Veränderung. Es war eine Periode, die von zwei Kriegen und der Nachkriegszeit geformt wurde. Die Nachkriegszeit in Frankreich brachte auch andere Konflikte mit sich, wie z.B. den Algerienkrieg (vgl. Peters, 1991, S. 16).

Im Rahmen dieser Diplomarbeit, habe ich mich dazu entschieden nicht per se die Figur „Simone de Beauvoir“ näher zu betrachten, sondern viel mehr ihre Beziehung zu den anderen Figuren, da sich aus diesen herauskristallisiert, wie sich die Figur „Simone“ entwickelt und wächst.

2.1.1 Die Beziehung Simones zu der Figur der Mutter

2.1.1.1 Bildung und Religion

Um die Figur der Mutter und um ihre, der Memoiren der Autorin entsprechenden, Ansichten zu deuten, ist es von Wichtigkeit, die soziale Schicht, der de Beauvoirs Mutter angehörte und ihre eigens erfahrene Erziehung näher zu betrachten.

Die Anfänge des 20. Jahrhunderts und die einhergehenden gesellschaftlichen Veränderungen in der Bildung waren für die Emanzipation der Frau von großer Bedeutung. Dass Frauen Zugang zu einer höheren staatlichen Bildung hatten, war in der Epoche, in der de Beauvoir lebte, eine noch sehr aktuelle Entwicklung. Erst in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde das Postulat der gleichen Bildung für alle (einschließlich einer universitären Ausbildung) in der westlichen Welt durchgesetzt. Wobei Bereiche mancher Universitäten bis Mitte des 20. Jahrhunderts Frauen gegenüber weiterhin verschlossen blieben, wie z.B.: die Widener Library der Harvard University (vgl. Steffen, 2006, S. 37). Auch wenn Frankreich in manchen Bereichen eine Vorreiterrolle spielte, in der Ausbildung von Frauen, war ein universitärer Lehrgang für Frauen nicht Usus. Anfang des 20. Jahrhunderts waren lediglich 10% der StudentInnen Frankreichs weiblichen Geschlechts. Diese Prozentzahl setzte sich vorwiegend aus Studentinnen ausländischer Herkunft zusammen, denen der Zugang zu einer höherbildenden Einrichtung in ihrem Heimatland verwehrt wurde (vgl. Picard, 2009, S. 53). Für Frauen,

die wie de Beauvoirs Mutter der Generation vor der Geburt der Autorin angehörte, entsprach es dem guten Ton eine vordergründig religiöse (katholische) Erziehung zu erhalten. Durch Jules Ferry, den französischen Ministerpräsidenten der dritten Republik, wurde es erstmals möglich Mitte des 19. Jahrhunderts Frauen von einer ausschließlich religiösen Erziehung hin zu einer säkularisierten zu steuern. Frauen sollten nun die staatlichen *écoles normales* frequentieren. Somit konnten die staatlichen Institutionen langsam die kirchlichen mit dem Ziel verdrängen, dass Frauen ihren zukünftigen Kindern in erster Linie die Werte der Republik anerziehen sollten. Doch spielte die religiöse Erziehung in den Jahrhunderten zuvor eine essenzielle Rolle für sozial höhergestellte Frauen, von denen die Ausbildung in einem *couvent* erwartet wurde (vgl. Harth-Peter, 1986, S. 35f). „(...) elle se jeta dans l'étude et dans la dévotion(...)“ (Beauvoir, 2012c, S. 52). Unschwer zu erkennen ist, dass die Rolle der Frau stark von dem definiert wird, was die religiöse Erziehung der damaligen bürgerlichen Gesellschaft als Idealbild der Frau wahrnimmt. Aufgrund der religiösen Hintergründe in der Biografie der Mutter, war auch die Prüderie ein wichtiger Wert, den sie ihren Kindern vermitteln wollte. So wurden unzüchtige Romane aus dem Erziehungsprogramm de Beauvoirs gestrichen und allein das Berühren mancher Bücher wurde von der Mutter verpönt.

Un jour, comme je travaillais, assise devant le bureau de papa, j'avisai à portée de ma main un roman à la couverture jaune: *Cosmopolis*. (...) Maman surgit derrière moi. „Que fais-tu ?“ Je balbutiai. „Il ne faut pas! dit-elle, il ne faut jamais toucher aux livres qui ne sont pas pour toi.“ Sa voix suppliait et il y avait sur son visage une inquiétude plus convaincante qu'un reproche: entre les pages de *Cosmopolis*, un grand danger me guettait. (Beauvoir, 2012c, S. 109f)

Diese Zensur mütterlicherseits zog sich durch die kindliche Entwicklung der Autorin, deren Mutter auch ihre Korrespondenz mit ihrer besten Freundin, Zaza, nicht unangestastet ließ: „Nos mères lisaient notre correspondance: cette censure ne favorisait certes pas de libres effusions.“ (Beauvoir, 2012c, S. 156). Die Autorität der Mutter, sowie die Spuren ihrer stark religiös geprägten Ansichten, lassen sich in der Beziehung zwischen ihr und ihrer Tochter gut erkennen: „Loin que ma mère dût son autorité à un pouvoir surnaturel, c'est mon respect qui donnait un caractère sacré à ses décrets. Je continuai de m'y soumettre. Idées de devoir, de mérite, tabous sexuels: tout fut conservé.“ (Beauvoir, 2012c, S. 183).

Die Autorin sah sich in ihrer Kindheit gezwungen den Idealen ihrer Mutter zu entsprechen und sich diesen zu unterwerfen. Die Divinität spielte somit in dem gesamten Leben de Beauvoirs eine bedeutsame Rolle, ihre eigene Auflehnung gegen Gott

verschwieg sie ihrer Mutter jahrzehntelang. In frühen Jahren stand die Autorin der Idee eines Gottes bereits skeptisch gegenüber, sie lehnte sich gegen die Idee eines Allmächtigen auf.

Dieu sortit indemne de cette aventure ; mais de justesse. Si je me hâtai de désavouer mon directeur, ce fut pour conjurer l'atroce soupçon qui pendant un instant enténébra le ciel: peut-être Dieu était-il mesquin et tracassier comme une vieille dévote, peut-être que Dieu était bête! (Beauvoir, 2012c, S. 178)

Schließlich denunzierte sie die Idee eines allmächtigen Gottes und kam zu dem Entschluss nicht mehr an ihn zu glauben: „Je plongeai mes mains dans la fraîcheur des lauriers-cerises, j'écoutai le glouglou de l'eau, et je compris que rien ne me ferait renoncer aux joies terrestres. „Je ne crois plus en Dieu“, me dis-je, sans grand étonnement.“ (Beauvoir, 2012c, S. 180). Weitaus später in der Biografie der Autorin, gestand sie ihrer Mutter ihr großes Geheimnis, nachdem diese ein Gespräch in diese Richtung eingeleitet hat.

Mon cœur se mit à battre: „Eh bien, dis-je, voilà quelque temps que je ne crois plus.“ Son visage se décomposa: „Ma pauvre petite !“ dit-elle. Elle ferma sa porte, pour que ma sœur n'entendît pas la suite de notre entretien; d'une voix implorante, elle ébaucha une démonstration de l'existence de Dieu, puis elle eut un geste d'impuissance, et s'arrêta, les larmes aux yeux. Je regrettai de lui avoir fait de la peine, mais je me sentais bien soulagée: enfin j'allais pouvoir vivre à visage découvert. (Beauvoir, 2012c, S. 226)

Mit ihrem „Geständnis“ stieß sie bei ihrer Mutter auf großes Unverständnis, die von Grund auf eine Theistin war und deren gesamtes Leben auf religiösen Prinzipien basierte.

2.1.1.2 Sexualität

Auch eine gewisse Verklemmtheit in Bezug auf den weiblichen Körper seitens der Mutter lässt sich in den Zeilen der Autorin unschwer erkennen. Sexuelle Themen waren ein großes Tabu, gar eine unausgesprochene Gefahr, die Weiblichkeit war für die Mutter ein Synonym für Keuschheit und Reinheit. „Il fallait que le corps fût en soi un objet dangereux pour que toute allusion, austère ou frivole, à son existence, semblât périlleuse.“ (Beauvoir, 2012c, S. 115). Das Verspüren von sexuellen Gelüsten als Frau war seitens der Mutter streng untersagt, der Körper der Frau wurde lediglich auf eine zukünftige und für sie erstrebenswerte Rolle der Mütterlichkeit reduziert. „Son éducation, son milieu l'avaient convaincue que pour une femme la maternité est le plus beau des rôles: elle ne pouvait le jouer que si je tenais le mien, mais je refusais aussi farouchement qu'à cinq ans d'entrer dans les comédies des adultes.“ (Beauvoir, 2012c, S. 140f).

Unschwer lässt sich bereits in dem erwähnten Zitat eine Auflehnung der Autorin in frühen Kinderjahren gegen die Werte ihrer Mutter erkennen. Die Autorin beschreibt sich als überrascht, als ihre Mutter auch die Kleidung de Beauvoirs scharf kritisierte, während sie mit ihrem Cousin, Jacques, spielte (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 160).

Für die Autorin war das Spiel mit ihrem Cousin in jungen Kinderjahren unschuldig, sie erkannte sich nicht als Frau, sondern nahm sich selbst noch als Kind wahr. Die Kleidervorschrift seitens ihrer Mutter machte sie erst zu einem fraulichen Wesen, dass sie mit ihrem zu kurz geratenen Kleid auch zugleich zu einem sexuellen Wesen verwandelte. Ihr kindliches Unwissen über ihr eigenes Geschlecht wurde somit in den Hintergrund gedrängt, der Aufruf der Mutter und der Protest ihrerseits gab der Situation einen Beigeschmack, der ihre Tochter auf ihren Körper reduzierte.

2.1.1.3 Auflehnung gegen die Figur der Mutter

Dass ein Konflikt zwischen ihrer Mutter und der Autorin herrschte, spiegelt sich bereits in ihren frühen Kindheitserinnerungen wieder. Dieser eskalierte auch, laut ihren Memoiren, nicht erst, nachdem sie ihr ihr Geheimnis anvertraut hatte, dass sie nicht mehr an Gott glaube (wie zuvor unter dem Punkt *Bildung und Religion* erwähnt.) „Si elle m'avait souvent contrariée, je crois qu'elle m'eût précipitée dans la révolte. (...) le conflit qui m'opposait à ma mère n'éclata pas, mais j'en avais sourdement conscience.“ (Beauvoir, 2012c, S. 140). Die einseitige Rivalität zwischen de Beauvoir und ihrer Mutter wird in ihren Memoiren gut deutlich. Die Autorin, die in ihrer Kindheit ihren Vater verehrte und zu ihm hinauf sah war eifersüchtig über den Platz, den ihre Mutter an seiner Seite einnahm und der gänzlich nicht ihrer war (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 141). Dadurch, dass die Autorin ihre Mutter als Konkurrentin sah, zeigte sie sich höchst beunruhigt, als ihr Vater, mit dem sie dachte, sie hätten innerlich eine Allianz geschlossen, deklariert, dass er es unmöglich fände, wenn ein Kind sich nicht auf der Seite der Mutter zeige:

Il déclara cependant avec véhémence : „Un enfant qui juge sa mère est un imbécile.“ Je devins écarlate et je quittai la table en prétextant un malaise: je jugeais ma mère. Mon père m'avait porté un double coup, en affirmant leur solidarité et en me traitant indirectement d'imbécile. (Beauvoir, 2012c, S. 143)

Die vertraute Beziehung zwischen ihren Eltern und das Gefühl durch die erwähnte Kundgebung ihres Vaters in seinen Augen im Unrecht zu stehen, erschütterten die Autorin sichtlich, die ihre Mutter verurteilte und gegen die sie sich aufzulehnen versuchte. Diese Revolte gegen die Werte ihrer Mutter und die Distanz, die sich zwischen

dieser und der Protagonistin über die Jahre aufgebaut hatten, zeigten sich auffallend in dem Verhalten de Beauvoirs in späteren Jahren, als sie versuchte ihrer Mutter zu entfliehen. Da ihre Mutter für sie die Funktion eines Vorbildes nicht erfüllen konnte, suchte sie diese in anderen ihr nahestehenden Figuren, mit denen sie sich besser identifizieren konnte.

Je ne sais si ma mère devinait qu'intérieurement je commençais à lui échapper; mais je l'irritais, et elle s'emportait souvent contre moi: c'est pourquoi je cherchai en Clotilde une grande sœur consolante. J'allai chez elle assez souvent; j'étais séduite par ses jolies toilettes, le décor raffiné de sa chambre, sa gentillesse, son indépendance; quand elle m'emmenait au concert, j'admirais qu'elle prît des taxis — ce qui était à mes yeux le comble de la magnificence — et qu'elle cochât avec décision sur les programmes ses morceaux préférés. (Beauvoir, 2012c, S. 196)

Die unausgesprochene Disharmonie zwischen der Autorin und ihrer Mutter beruht nicht, wie sich herauslesen lässt, auf Einseitigkeit. De Beauvoir scheint wahrzunehmen, dass sie deren Idealen nicht entspricht und flieht in andere Welten, wie in die der Literatur. Da ihre Mutter ihr früher in ihrer Biografie stets vieles verbieten wollte wie beispielsweise schwimmen und Rad fahren (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 105) fand de Beauvoir ihr Ventil und ihre Flucht in ihrer eigenen Ausbildung und in literarischen Figuren: „Je m'identifiai passionnément à Joe, l'intellectuelle. Brusque, anguleuse, Joe se perchait, pour lire, au faîte des arbres, elle était bien plus garçonnière et plus hardie que moi; mais je partageais son horreur de la couture et du ménage, son amour des livres.“ (Beauvoir, 2012c, S. 118). Diese Identifikation mit anderen weiblichen Figuren, welche nicht ihre Mutter waren, resultierte aus den vielen Verboten und Regeln, die in ihrer Kindheit aufgestellt wurden und der Lebenswelt ihrer bourgeoisen Mutter, die sie dazu führten ausbrechen zu wollen.

Ein wichtiges Schlagwort, das die Beziehung zwischen den beiden Frauen beschreibt und das einschneidend für die Protagonistin war, ist jener der Unanständigkeit, etwas sei *inconvenant(e)*.

Il y avait un mot qui revenait souvent dans la bouche des adultes: c'est inconvenant. Le contenu en était quelque peu incertain (...) Ces interdits visaient particulièrement l'espèce féminine; une dame „comme il faut“ ne devait ni se décolleter abondamment, ni porter des jupes courtes, ni teindre ses cheveux, ni les couper, ni se maquiller, ni se vautrer sur un divan, ni embrasser son mari dans les couloirs du métro: si elle transgressait ces règles, elle avait mauvais genre. L'inconvenance ne se confondait pas tout à fait avec le péché mais suscitait des blâmes plus sévères que le ridicule. Nous sentions bien, ma sœur et moi, que sous ses apparences anodines, quelque chose d'important se dissimulait, et pour nous protéger contre ce mystère, nous nous hâtions de le tourner en dérision. (Beauvoir, 2012c, S. 108f)

Aus dieser Ansicht über Frauen, die stets gehörig sein sollten, resultierte auch die Meinung de Beauvoirs Mutter, ihren Töchtern anzuerziehen, was sie als Frauen

dürften und was sie als unanständig wahrnahm. Diese Verurteilung mütterlicherseits und ihre Ansicht darüber, was erlaubt sei, führten die Hauptakteurin schließlich dazu aus ihrem häuslichen Umfeld ausbrechen zu wollen.

2.1.2 Zaza – eine Komplizin

Für die Protagonistin, deren soziales Umfeld in den ersten Jahren ihrer Existenz nur auf das familiäre beschränkt war, änderte sich vieles weitgehend, als sie auf Zaza traf, die sie einen großen Teil ihres Lebens begleiten und inspirieren sollte.

In der Schule, in der die beiden aufeinandertrafen, bildete sich diese langjährige Freundschaft. De Beauvoir zeigte sich von dem ersten Augenblick an beeindruckt von ihrer neuen Gefährtin : „La manière dont elle parlait aux professeurs m'étonna; son naturel contrastait avec la voix stéréotypée des autres élèves. Dans la semaine qui suivit, elle acheva de me séduire: elle singeait à merveille Mademoiselle Bodet; tout ce qu'elle disait était intéressant ou drôle.“ (Beauvoir, 2012c, S. 120). Zaza stellte sich als eine Art Mitstreiterin heraus, die ähnlich wie die Protagonistin schulische Bestleistungen hervorbrachte. Die beiden wurden unzertrennlich und fingen an sich über diverse Bücher zu unterhalten und ihre Ideen auszutauschen.

Avec Zaza, j'avais de vraies conversations, comme le soir papa avec maman. Nous causions de nos études, de nos lectures, de nos camarades, de nos professeurs, de ce que nous connaissions du monde: non de nous-mêmes. Jamais nos entretiens ne tournaient à la confidence. Nous ne nous permettions aucune familiarité. Nous nous disions „vous“ avec cérémonie, et sauf par correspondance, nous ne nous embrassions pas. (Beauvoir, 2012c, S. 122)

Diese durch deren Beobachtung der Konversationen Erwachsener geprägte Beziehung, die sie zu Zaza aufbaute, die ihr intellektuell ebenbürtig war, schenkte der Protagonistin ihre erste Ausflucht aus ihrem familiären Umfeld. Die beiden jungen Frauen wollten sich trotz ihrer geistigen Innigkeit das intime „du“ partout nicht anbieten, was darauf schließen lässt, dass sie sich respektierten und sich gegenseitig als reife Intellektuelle sahen, deren wichtigste Basis der Austausch von Gedanken war. Ihre Freundschaft sollte nicht so leichtfertig sein, wie die mit anderen Gleichaltrigen, sondern etwas Besonderes.

Zaza tutoyait ses autres amies; aux Tuileries, elle jouait avec n'importe qui, elle avait des manières très libres, et même un peu effrontées. Cependant mes rapports avec elle étaient assez guindés; ni embrassades, ni bourrades; nous continuions à nous dire vous, et nous nous parlions à distance. Je savais qu'elle tenait à moi beaucoup moins que je ne tenais à elle; elle me préférait à nos autres camarades (...). (Beauvoir, 2012c, S. 155)

Dieser gegenseitige Respekt solidarisierte die beiden jungen Frauen. Ähnlich situiert wie de Beauvoir, stammte auch Zaza aus einer elitären Familie. Dieses ähnliche Milieu analysierten de Beauvoirs Eltern auch beim Auftreten Zazas in ihrem Leben. Die Mutter ihrer Freundin hatte auch einen militant katholischen Hintergrund und der Vater hielt eine gute berufliche Stellung inne (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 121). Die Freundschaft bedeutete der Protagonistin sehr viel, die in ihren frühen Jahren Zaza verehrte und große Angst davor hatte ihr nicht zu entsprechen. Diese Furcht zeigt sich beispielsweise anhand einer Episode zwischen den beiden Freundinnen, die sich stets mit Briefen auf den neuesten Stand hielten. Zaza kritisierte einen Aufsatz, den die Autorin ihr geschickt hatte; dies bestürzte sie unfassbar. Sie wollte ihrer Freundin, deren Meinung sie über alles achtete, unter allen Umständen gefallen. Zaza entschuldigte sich in einer weiteren Korrespondenz für ihre Worte, die de Beauvoir sehr verletzt hatten (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 156f). Doch, dass die Freundinnen nicht immer einer Meinung waren, verfestigte auch ihre Beziehung. Abgesehen von ihren Standpunkten zur Literatur, bei denen sie sich nicht immer einig waren, hatten sie auch unterschiedliche Ansichten über die Liebe.

Il faudrait que l'élue s'imposât à moi, comme s'était imposée Zaza, par une sorte d'évidence; sinon je me demanderais: pourquoi lui et pas un autre ? Ce doute était incompatible avec le véritable amour. J'aimerais, le jour où un homme me subjuguera par son intelligence, sa culture, son autorité. Sur ce point, Zaza n'était pas de mon avis; pour elle aussi l'amour impliquait l'estime et l'entente; mais si un homme a de la sensibilité et de l'imagination, si c'est un artiste, un poète, peu importe, disait-elle, qu'il soit peu instruit et même médiocrement intelligent. „Alors, on ne peut pas tout se dire !" objectais-je. Un peintre, un musicien ne m'aurait pas comprise tout entière, et il me serait demeuré en partie opaque. Moi je voulais qu'entre mari et femme tout fût mis en commun; chacun devait remplir, en face de l'autre, ce rôle d'exact témoin que jadis j'avais attribué à Dieu. Cela excluait qu'on aimât quelqu'un de différent: je ne me marierais que si je rencontrais, plus accompli que moi, mon pareil, mon double. (Beauvoir, 2012c, S. 191)

Die Autorin suchte ein Ebenbild, wenn sie sich nach einem Partner sehnte, einen Komplizen, eine Beziehung, die sie mit ihrer Freundschaft zu Zaza vergleichen konnte, während diese nach etwas Neuem Ausschau hielt. Die Intimität und das Ebenbild, dass die Autorin in Zaza sah, weitete sich aus, auf den Wunsch nach einem idealen Partner, der ihr ähnlich ebenbürtig war. Hinzuzufügen ist, dass die Autorin in ihrem philosophischen Werk beschreibt, dass eine geglückte Beziehung zwischen Mann und Frau nicht in einer Heirat bestünde, sondern in einer Komplizenschaft.

The ideal, according to de Beauvoir, 'would be for entirely self-sufficient human beings to form unions one with another only in accordance with the untrammelled dictates of their mutual love. Marriage, however, makes such an union impossible. (Mahon & Campling, 1997, S. 137)

Im Verlauf der Memoiren wird es offensichtlich, dass beide Frauen das anerzogene Bild einer bourgeoisen Frau als Konzept für ihr eigenes Leben verwarfen und nach einem anderen Lebensweg strebten. De Beauvoir und Zaza, deren Leben von ihrer eigenen Mutter noch weitaus mehr tyrannisiert wird, sträubten sich gegen die elterlichen Ideale. Zweitens schafft es allerdings nicht aus dem mondänen Leben auszubrechen. Aus Devotion und Respekt zu ihrer Mutter, die stets eine dominante Rolle in ihrem Leben einnahm, versuchte sie, im späteren Verlauf ihres Lebens, den Idealen ihrer Mutter, soweit es möglich war, sich zu fügen:

Ça n'avait pas l'air d'enchanter Zaza; elle me parla avec impatience de cette vie mondaine qu'on lui imposait, et je compris que si elle courait les mariages, les enterrements, les baptêmes, les premières communions, les thés, les lunchs, les ventes de charité, les réunions de famille, les goûters de fiançailles, les soirées dansantes, ce n'était pas de gaieté de cœur; elle jugeait son milieu avec autant de sévérité que par le passé, et même, il lui pesait davantage. (Beauvoir, 2012c, S. 289)

Die Figur Zaza verfällt im Verlauf der Erzählung immer mehr in die Figur der tragischen Tochter aus gutem Hause, die aus ihrer Rolle nicht ausbrechen konnte. Ihre Mutter setzte ihr vor, wie sie sich zu verhalten hatte und verurteilte Zazas Lektüren. Schließlich wollte sie sie verheiraten, was Zaza sehr missfiel (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 290). Zaza, die sich in ihrem familiären Umfeld immer einsamer fühlte, wendete sich in einem ihrer Briefen an die Protagonistin, ihrer engsten Verbündeten, um ihr von ihrer Tristesse und ihrer Einsamkeit zu berichten: „(...) Zaza m'envoya une lettre qui m'émut jusqu'au fond du cœur: „J'avais vécu depuis mes quinze ans dans une grande solitude morale, je souffrais de me sentir isolée et perdue: vous avez rompu ma solitude.“ (Beauvoir, 2012c, S. 314). Die Figur der Autorin bemerkte Zazas steigende Tendenz zur Depression. Schließlich berichtete diese ihrer Freundin von einem großen Schicksalsschlag. Sie hatte sich in einen Mann verliebt, der dem Ideal ihrer Mutter nicht entsprach.

Il n'était pas question qu'on permît jamais à André et à Zaza de s'épouser. Mme Mabile décida donc qu'ils devaient cesser de se voir. „Aux vacances du jour de l'an 1926, m'écrivait Zaza, j'ai passé ici une seule journée pour revoir André et lui dire que tout était fini entre nous. Mais j'ai eu beau lui dire les choses les plus cruelles, je n'ai pu l'empêcher de voir combien il m'était cher et cette entrevue de rupture nous a liés plus que jamais.“ (...) „Lorsqu'on m'a obligée à rompre avec André, j'ai tant souffert que plusieurs fois j'ai été à deux doigts du suicide. (Beauvoir, 2012c, S. 325f)

Diese Episode stürzte ihre Freundin in ein Loch, das sie dazu führte suizidale Gedanken zu entwickeln. Die Ansprüche ihrer Mutter hatten sie sichtlich an diesen Punkt gebracht. Mit dieser tragischen Episode, die Zaza ihrer Freundin weit später schilderte, wurde auch de Beauvoir klar, wie sehr diese in ihrem jungen Leben schon

gelitten hatte. Schließlich verkuppelte die Figur der Autorin ihre Freundin mit einem ihr sehr nahestehenden Kollegen, Pradelle, der Gefallen an Zaza fand. Doch auch in diese Beziehung mischte sich Zazas Mutter ein, die andere Pläne für ihre Tochter hatte.

Je continuais à sortir souvent avec Pradelle et Zaza, et c'était moi à présent qui me sentais quelque peu une intruse: ils s'entendaient si bien ! Zaza ne s'avouait pas encore franchement ses espoirs, mais elle y puisait le courage de résister aux assauts maternels. Mme Mabile était en train de manigancer pour elle un mariage et sans répit la harcelait. „Qu'est-ce que tu as contre ce jeune homme ? — Rien, maman, mais je ne l'aime pas. — Ma petite, la femme n'aime pas; c'est l'homme qui aime“, expliquait Mme Mabile; elle s'irritait: „Puisque tu n'as rien contre ce jeune homme, pourquoi refuses-tu de l'épouser ? Ta sœur s'est bien arrangée d'un garçon moins intelligent qu'elle !“ (Beauvoir, 2012c, S. 348)

Erneut lässt sich die hohe Erwartungshaltung und Ignoranz der Familie gegenüber Zazas Gefühlen herauslesen. Dieser Kampf und das Leid, dass de Beauvoirs engste Freundin mit sich tragen musste, spitzte sich schließlich zu, als diese im Sterben lag. Erst in den letzten Momenten, kurz vor dem Tod ihrer Tochter, beschloss die Mutter Zazas sich nicht mehr Zazas Wünschen zu widersetzen (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 472). Das Leben der jungen Frau endete auf der letzten Seite, auf der die Autorin ihr auch die letzten Worte widmete: „Ensemble nous avons lutté contre le destin fangeux qui nous guettait, et j'ai pensé longtemps que j'avais payé ma liberté de sa mort.“ (Beauvoir, 2012c, S. 473). Der Zusammenhalt und die Freundschaft zwischen den beiden Frauen entstand aus dem Wunsch nach Freiheit. Letztendlich führten dieser Kampf und der Konflikt mit ihrer Mutter und mit deren Wertvorstellungen, die ihr aufgezwungen wurden, zu Zazas tragischem Tod.

In contrast, the existential author-parents focus their interest on the CRISIS/ INSTANT of a young woman's consciousness which leads her either to a spiritual death (...) or to assuming her freedom, sometimes at the cost of her physical life. Several (...), Zaza- die in this fierce struggle. The pressure of social traditions may lead young women along alleys to nowhere and make puppets out of them, but their initial efforts to exist take the form of a rebellion. (Peters, 1991, S. 31)

In der existenziellen Literatur kann man diese Figur, die Zaza in den Memoiren der Autorin einnahm, des Öfteren wiederfinden- die junge Frau, die bei dem Kampf um ihre eigene Existenz und ihre Freiheit ihr eigenes Leben verlor.

2.1.3 Zazas Mutter „Madame Mabile“

Die Mutter ihrer besten Freundin wird von de Beauvoir in ihren Memoiren als Antagonistin dargestellt, die Zaza in den Tod treibt. Sie spielt jedoch in dem Werk eine essenzielle Rolle, denn durch die Darstellung der Beziehung zwischen ihr und ihrer

Tochter, ist herauszulesen mit welcher Erwartungshaltung Frauen in der dargestellten Epoche zu kämpfen hatten. Wie auch de Beauvoirs Mutter, war die Erziehung von Madame Mabile stark von religiösen Idealen geprägt. Sexuelles Verlangen war für eine Frau tabu und diente nur dem Zwecke der Fortpflanzung.

Zaza me confia aussi que Mme Mabile — à qui elle attribuait des trésors de charme, de sensibilité, de fantaisie — avait souffert de l'incompréhension d'un mari ennuyeux comme un livre d'algèbre; elle en pensait beaucoup plus long; je me rends compte aujourd'hui qu'elle éprouvait pour son père une répulsion physique. Sa mère l'avertit très tôt, et avec une crudité méchante, des réalités sexuelles: Zaza comprit précocement que Mme Mabile avait haï dès la première nuit et à jamais les étreintes conjugales. (Beauvoir, 2012c, S. 153)

Sexueller Genuss stand für eine Frau in dieser Epoche außer Frage. Die Frau hatte in sexuellen Belangen nur die Aufgabe zu gebären, während ihre Befriedigung in den Hintergrund gedrängt wurde. Es war üblich, dass sexuelles Vergnügen nur vom Mann verspürt werden durfte, dessen sexuelle Aktivität in zweierlei Funktionen geteilt werden konnte: Erotik und Fortpflanzung. Da für eine Frau die Konsequenz (in diesem Sinne die Reproduktion) von Sex wichtiger war als der Akt selbst, wurde auch erwartet, dass sie ihre Leidenschaft und ihre Lust unterdrücken sollte (vgl. Mahon & Campling, 1997, S. 132). Diese, so wie andere Lektionen, was eine Frau aus gutem Hause ausmachen würde, musste Zaza von der Seite ihrer Mutter ihr gesamtes Leben erdulden. Sie respektierte und fürchtete sie jedoch zu sehr, um sich ihr offensichtlich zu widersetzen. Die Mutter- Tochter Beziehung und die Figur Madame Mabile beschrieb die Autorin als kalt. „(...) elle remplissait trop de „devoirs sociaux“ et de corvées mondaines (...); sa patience, ses sourires, recouvraient, je crois, une grande froideur; toute petite, Zaza se sentit plus ou moins délaissée; ensuite sa mère lui marqua une affection particulière, mais très mesurée(...)“ (Beauvoir, 2012c, S. 154). Soziale Konformität war ein Wert, den Madame Mabile sehr ernst nahm. Ihre Wünsche, die sie auf Zaza projizierte, wie diese sein und sich verhalten sollte, versteckte sie nicht. Dass ihre Tochter sich, wie de Beauvoir, sehr für Literatur und ihre Bildung interessierte, war für Madame Mabile stets ein Dorn im Auge, da sie sich für ihre Tochter wünschte, ihren sozialen Pflichten mehr nachzugehen. Zaza schien stets einen inneren Konflikt mit sich zu tragen, denn sie versuchte den Erwartungen ihrer Mutter zu entsprechen, hegte jedoch auch den Wunsch nach Freiheit.

Zaza avait de sérieuses difficultés avec Mme Mabile qui lui reprochait de consacrer trop de temps à l'étude, à la lecture, à la musique et de négliger „ses devoirs sociaux“ ; les livres que Zaza aimait lui paraissaient suspects; elle s'inquiétait. Zaza avait pour sa mère la même dévotion qu'autrefois, et elle ne supportait pas de lui faire de la peine. (Beauvoir, 2012c, S. 290)

Da die Mutter Zazas das Streben ihrer Tochter und de Beauvoirs nach Wissen und Bildung nicht nachvollziehen konnte, stand sie der Freundschaft zwischen den beiden Frauen auch sehr skeptisch gegenüber. Sie sah de Beauvoir als schlechten Einfluss und kritisierte ihren Lebensstil. Auch vermutete sie, dass die Protagonistin Schuld dafür trug, dass ihre Tochter sich von ihren sozialen Pflichten abwendete und „skandalöse“ Bücher las. Dass die Autorin sich ausbilden und arbeiten wollte entsprach nicht dem Idealbild Madame Mabilles (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 313).

Je ne voyais guère Zaza, je m'ennuyais un peu. Et, bien que dénuée de sens psychologique, je me rendais compte que les Mabilles et leurs amis se méfiaient de moi. (...) Je n'avais pas le sou, je me disposais à travailler: c'était déjà choquant; pour comble, je serais professeur dans un lycée; pendant des générations, tous ces gens avaient combattu la laïcité: à leurs yeux, je me préparais un avenir infamant. Je me taisais le plus possible, je me surveillais, mais j'avais beau faire: chacune de mes paroles, et même mes silences détonnaient. Mme Mabilles s'astreignait à l'amabilité. (Beauvoir, 2012c, S. 334)

In der patriarchal geprägten bourgeoisen Oberschicht, derer Zazas Mutter angehörte, war es schlichtweg schändlich, dass de Beauvoir sich einem Beruf zuwandte, anstatt sich zu vermählen. „Woman's life is more seriously broken in upon by a demand for children than by regulation of the citizen's employment (...)“ (Mahon & Campling, 1997, S. 122). Die patriarchale Ordnung sieht die Berufung der Frau im Mutter-werden, sie reduziert die Frau auf ihre biologische Funktion und ihren Körper. Die gesamten sozialen Gepflogenheiten, die Zazas Mutter wichtig waren, zielten darauf ab, dass ihre Tochter einen Mann finden sollte, der derselben sozialen Schicht, wie sie selbst angehörte und mit ihm Kinder zeuge. Darauf ließen sich die Ziele Madame Mabilles reduzieren. Dass Zazas engste Verbündete diese Ideale nicht verinnerlicht hatte und nach einem autonomen Leben strebte, missfiel ihrer Mutter sichtlich. Weiters kritisierte Madame Mabilles auch stets die Familie de Beauvoirs, die zwar auch bürgerlicher Abstammung war, aber durch die Kriege an Vermögen verloren hatte. Dass de Beauvoir selbst studieren und arbeiten konnte, wurde auch durch den Verlust des Reichtums ihrer Familie ermöglicht. Die Mutter Zazas rückte de Beauvoirs Familie aus diesem Grund in ein schlechtes Licht und bezeichnete sie als „des gens hors classe“ (Beauvoir, 2012c, S. 362). Während de Beauvoir dem Ideal ihrer Familie zwar auch nicht entsprach, wurde ihre Liebe zur Literatur stets geschätzt. Zazas Wissensdurst jedoch, war ihrer Mutter zuwider:

(...) elle avait déclaré: „Je hais les intellectuels!“ Zaza commençait à l'inquiéter sérieusement: il ne serait pas facile de lui imposer un mariage arrangé. Mme Mabilles regrettait de l'avoir laissée fréquenter la Sorbonne; il lui paraissait urgent de reprendre sa fille en main, et elle aurait bien voulu la soustraire à mon influence. (Beauvoir, 2012c, S. 377)

Sie assoziierte mit dem intellektuellen Umfeld ihrer Tochter eine Gefahr, die Zaza womöglich davon abhielt sich vermählen zu lassen. Im späteren Verlauf scherzte die Protagonistin sogar über die autoritäre Mutter, als sie meinte, diese würde Zaza eher exilieren, als sie an einem gemischten Tennisspiel mitspielen zu lassen (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 398). Die Autorität ihrer Mutter und deren Ideale, die sie Zaza ihr Leben lang anzuerziehen versuchte, trieben diese in eine Depression und schließlich in den Tod. Diese grausame Beziehung zwischen der Tochter und ihrer Mutter kann im de Beauvoir'schen Sinne als sadistisch beschrieben werden:

What de Beauvoir calls 'this cruel aspect of maternity' takes, she says, diverse forms. Thus along with mothers who are frankly sadistic, there are many who are especially capricious and domineering; now they treat the child as a doll, now as an obedient little slave; if vain, they show it off; if jealous, they hide it away. Frequently they expect too much in the ways of gratitude for their care. (Mahon & Campling, 1997, S. 145)

2.2. Männliche Figuren in *Mémoires d'une jeune fille rangée*

Die Darstellung männlicher Figuren in dem Werk de Beauvoirs ist mit ihrer Gegenwart konform. Existenzielle AutorInnen sahen sich als eine Art ZeitzeugInnen, die zwar philosophische Werke verfassten, jedoch auch Einflüsse des Naturalismus in ihren Werken mit hineinfließen ließen. Dass die Figuren mit den kontemporären Problemen der AutorInnen „leben“, lässt sich damit erklären, dass ExistenzialistInnen ihre Zeit zu dem Subjekt ihrer Werke machen wollten: „The writer must embrace his age closely: it has been made for him, and he is made for it.“ (Peters, 1991, S. 15). Gerade in den Memoiren de Beauvoirs, die eine Reflexion ihres eigenen Lebens darstellen, ist diese akkurate Darstellung der Figuren, die der Ansichten der damaligen Zeit entsprechen, wichtig. In der sozialen Schicht, der de Beauvoir angehörte, war ein differenziertes Bild von der Rollenaufteilung von Männern und Frauen sehr üblich.

The male world allows its members to find self-fulfilment as husband and as father; women, by contrast, are absorbed into families dominated by fathers and brothers, and woman 'has always been given in marriage by certain males to other males'. (...) She takes his name; she belongs to his religion, his class, his circle; she joins his family, she becomes his 'half'. (Mahon & Campling, 1997, S. 130f)

Das Leben, welches de Beauvoir in ihren Memoiren beschreibt ist ein Leben, das von Männern dominiert ist. Sie erlebt aus ihrer weiblichen Sicht die patriarchale Ordnung und sie beobachtet, wie sich die Frauen in ihrer Umgebung diesen Umständen fügen und wie Männer dominieren.

L'homme se pense sans la femme. Elle ne se pense pas sans l'homme ». Et elle n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide; ainsi on l'appelle « le sexe », voulant dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué: pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument. Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu: elle est l'Autre. (Beauvoir, 2012b, S. 17)

Die Erkenntnisse über die Differenzen der Geschlechter, die die Autorin schöpft, sind an ihr eigenes Leben und auch an die Erziehung ihrer Eltern angelehnt. In ihrer Erziehung jedoch scheint de Beauvoirs Vater eine passivere Rolle einzunehmen- so wie es zu der damaligen Epoche üblich war: „Il m'amusait, et j'étais contente quand il s'occupait de moi; mais il n'avait pas dans ma vie de rôle bien défini.“ (Beauvoir, 2012c, S. 13).

2.2.1 Die Beziehung Simones zu der Figur des Vaters

2.2.1.1 Bildung

Wie bereits erwähnt, schien de Beauvoirs Vater in den frühen Jahren der Protagonistin eine passivere Rolle in der Erziehung seiner Tochter einzunehmen. In ihren ersten erwähnten Kindheitserinnerungen beschrieb er seine Tochter mehr, als sich mit ihr zu beschäftigen. Zu Beginn der Memoiren wird erwähnt, dass der Vater seine Tochter für stur und ungesellig befand. Wenn auch nur im Spaß erwähnt, reflektierte die Autorin schließlich darüber, wie sie sich bereits in jungen Jahren gegen Autorität auflehnte (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 22). Während bereits früh in den Memoiren de Beauvoirs aufkommt, dass sie mit ihrer Mutter ein gespanntes Verhältnis hatte, scheint die Autorin zu ihrem Vater hinaufzusehen, was vermutlich auch daran lag, dass er ihr Interesse an Bildung als etwas sehr Positives wahrnahm. Schließlich war auch er, wie er durch die Perspektive der Protagonistin dargestellt wird, durchaus literaturaffin:

Depuis que j'allais en classe, mon père s'intéressait à mes succès, à mes progrès et il comptait davantage dans ma vie. Il me semblait d'une espèce plus rare que le reste des hommes. En cette époque de barbes et de bacchantes, son visage glabre, aux mimiques expressives, étonnait: (...) Personne dans mon entourage n'était aussi drôle, aussi intéressant, aussi brillant que lui; personne n'avait lu autant de livres, ne savait par cœur autant de vers, ne discutait avec autant de feu. Adossé à la cheminée, il parlait beaucoup, avec beaucoup de gestes: on l'écoutait. (Beauvoir, 2012c, S. 36f)

Wenn man die Darstellung der Figur des Vaters, der der Mutter in Belangen Bildung gegenüberstellt, wird es einem als LeserIn deutlich gemacht, weswegen de Beauvoir als Kind ihren Vater auf einen Podest stellte. Die Rolle ihrer Mutter, schien jene zu sein, die ihrer Tochter anerziehen möchte, wie sie nach außen hin eine Frau

verkörpern sollte. Wie bereits erwähnt in 2.1.1, lässt sich dies damit begründen, dass die Mutter der Autorin als Frau eine andere Bildung und Erziehung zuteilwurde, als die Männer jener Epoche. Die Talente und die Interessen des Vaters sind Dinge, die de Beauvoir zum Teil als eigene Interessen annahm, sie baute durch die Leidenschaft zur Literatur eine Brücke zwischen den inneren Vorlieben ihres Vaters und sich selbst. Der Vater der Protagonistin wurde nicht, wie die Mutter, in einer katholischen Bildungsstätte erzogen. Die Figur des Vaters sah sich selbst als Nationalist und erwähnte auch, dass seine Liebe zum Vaterland seine Religion sei (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 49).

Durch die politischen Umschwünge in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wurde die Religion, insbesondere in der Erziehung von Männern, in Frankreich zweitrangiger. Im republikanischen Denken Frankreichs in dieser Zeit stellte sie, aufgrund des dogmatischen Inhaltes eine Gefahr für die damalige moderne Gesellschaft dar. Jules Ferry strebte an, eine Erziehung für „Männer und Bürger“ zu ermöglichen, die wesentlich sei, um einen intellektuellen Fortschritt in der französischen Gesellschaft zu ermöglichen (vgl. Harth-Peter, 1986, S. 94). Diese republikanische Auffassung der Erziehung, die Bildung auf einen Podest stellte, findet sich in der Figur des Vaters wieder. Als de Beauvoir anfang als lernwillige Schülerin immer mehr zu brillieren, vertiefte sich die Beziehung zu ihrem Vater, was auch zu einer Konkurrenz zwischen ihr und ihrer kleinen Schwester führte:

Du fait que j'étais la plus avancée, c'était de moi que mon père s'occupait le plus; sans partager la dévotion que j'avais pour lui, ma sœur souffrait de cette partialité; un été à Meyrignac, pour prouver que sa mémoire valait la mienne, elle apprit par cœur la liste de tous les maréchaux de Napoléon, avec leurs noms et leurs titres; elle la récita d'un trait: nos parents sourirent. (Beauvoir, 2012c, S. 131)

Aufgrund der schleichenden finanziellen Schwierigkeiten, welche die Familie der Protagonistin durchlebte, stand es für die Figur des Vaters außer Frage, dass seine Töchter vermählt werden könnten. „Mon père n'était pas féministe (...) mais nécessité la loi: „Vous, mes petites, vous ne vous mariez pas (...). Vous n'avez pas de dot, il faudra travailler.“ (Beauvoir, 2012c, S. 138). Die finanzielle Lage der Familie war somit insgeheim de Beauvoirs Katalysator, um sich mehr ihrem Streben nach einer Ausbildung zu widmen. Doch auch wenn die Figur des Vaters de Beauvoirs Interesse an Literatur und am Lernen zu schätzen wusste, war das für ihn nicht eine „typisch weibliche“ Eigenschaft. „Papa disait volontiers: „Simone a un cerveau d'homme. Simone est un homme.“ (Beauvoir, 2012c, S. 161). Dieses differenzierte Bild von den

Geschlechtern demotivierte die Protagonistin allerdings nicht, denn sie wollte sich in der von Männern regierten Welt etablieren (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 161).

2.2.1.2 Die Rolle einer Frau aus der Sicht der Figur des Vaters

In der Zeit, in der die Autorin lebte, war es das Schicksal und das Lebensziel der Frau zu heiraten und sich durch die Rolle, die sie einnahm entsprechend als Gattin und somit als Frau zu definieren: „Marriage, (...), is the destiny traditionally offered to women by society. Marriage, (...), has always been a very different thing for each of the sexes, a fact which reflects the unequal status of men and women.“ (Mahon & Campling, 1997, S. 50). Dass die patriarchale Gesellschaft, in der de Beauvoir aufwuchs, die Ehe besonders für eine Frau als eine Norm betrachtete und dadurch die Frau selbst in den Hintergrund gerückt wird, als das „Andere“ neben ihrem Gatten, lässt sich auch in den Ansichten der Figur des Vaters der Protagonistin erkennen: „„La femme est ce que son mari la fait, c’est à lui de la former“, disait-il souvent.“ (Beauvoir, 2012c, S. 50). Das Konzept der Frau scheint etwas zu sein, das erst durch einen Mann vervollständigt werden kann. Eine Frau muss noch geformt werden und dies geschieht durch den Bund der Ehe. Erst die Heirat macht sie zu einem vollständigen Lebewesen: „La destinée que la société propose traditionnellement à la femme, c’est le mariage. La plupart des femmes, aujourd’hui encore, sont mariées, l’ont été, se préparent à l’être ou souffrent de ne l’être pas.“ (Beauvoir, 2012a, S. 219). Die Frau der damaligen Gesellschaft definiert sich sichtlich, laut de Beauvoir, über die Ehe. Dass die Figur des Vaters, der in ihren Memoiren die gegenwärtig vorherrschenden Ansichten über die Rolle der Frau in der Gesellschaft teilte, spiegelt sich in seiner Meinung wieder, dass die Frau erst durch den Mann geformt wird. Abgesehen von der Ehe, die eine Frau vervollständigt, war es für die Figur des Vaters von großer Wichtigkeit, dass eine Frau sich ihrer Schönheit widmet: „Lorsque j’entrai dans l’âge ingrat, je le déçus: il appréciait chez les femmes l’élégance, la beauté. Non seulement il ne me cacha pas son désappointement, mais il marqua plus d’intérêt qu’autrefois à ma sœur, qui restait une jolie enfant.“ (Beauvoir, 2012c, S. 142). Dass eine Frau sich um ihre Ästhetik zu bemühen hat, lässt erneut darauf schließen, dass die Figur des Vaters, wie auch die der Mutter, die Frau auf ihre Sexualität reduzierten.

Wesentlich später in den Memoiren der Autorin, betonte der Vater der Protagonistin erneut, dass er Frauen schätzen würde, die ästhetisch ansprechend seien.

Pour y briller, il jugeait qu'une femme devait avoir non seulement de la beauté, de l'élégance, mais encore de la conversation, de la lecture, aussi se réjouit-il de mes premiers succès d'écolière; physiquement, je promettais; si j'étais en outre intelligente et cultivée, je tiendrais avec éclat ma place dans la meilleure société. Mais s'il aimait les femmes d'esprit, mon père n'avait aucun goût pour les bas-bleus. (Beauvoir, 2012c, S. 231)

Zwar wird in dieser Passage auch betont, dass die Figur des Vaters gebildete Frauen zu schätzen wüsste, allerdings wird impliziert, dass er sich negativ über „*bas-bleus*“ äußere.

Dieser Begriff bedarf einer näheren Betrachtung. Eine genaue Definition von den sogenannten *bas-bleus* ist schwer einzuschränken, im weitesten Sinne sind damit Frauen gemeint, die eine wichtige gesellschaftliche Rolle spielten, „(...) not because they are aristocratic, and not always because they are wealthy, but because of their learning, because they are women of letters.“ (Guest, 2002, S. 60).

Daraus erschließt sich, dass die Figur des Vaters zwar eine „kultivierte Frau“ würdigte, eine Frau, die jedoch ihr Leben der Bildung widmete und eine Gelehrte war, missachtete. Diese Einsicht erlaubte es ihm letzten Endes das Frau- sein seiner Tochter zu denunzieren: „Les filles de ses amis, de son frère, de sa sœur seraient des dames: moi pas.“ (Beauvoir, 2012c, S. 233). Die Interessen, die die Protagonistin hatte, sowie ihr Werdegang in die Richtung des Status einer Gelehrten, beraubten ihr dementsprechend ihre Weiblichkeit. Wie zuvor erwähnt, betrachtete die Figur des Vaters den Intellekt seiner Tochter als etwas stereotyp Männliches: „Simone a un cerveau d'homme. Simone est un homme.“ (Beauvoir, 2012c, S. 161). Die Ansichten ihres Vaters nicht teilend, distanzierte sich die Protagonistin letztendlich von ihm:

Même avec mon père, je renonçai à discuter; je n'avais pas la moindre chance d'influencer ses opinions, mes arguments s'écrasaient contre un mur: une fois pour toutes, et aussi radicalement que ma mère, il m'avait donné tort; il ne cherchait même plus à me convaincre, mais seulement à me prendre en faute. (Beauvoir, 2012c, S. 252)

2.2.2 Jacques – ein ebenbürtiges Gegenüber und eine tragische Figur

2.2.2.1 Eine besondere Freundschaft

Jacques, der Cousin de Beauvoirs, spielte in ihren Erinnerungen eine essentielle Rolle. Zwar wurden seitens der Autorin oftmals romantische Gefühle angedeutet, die sie für ihn hegte, doch die Beziehung zu ihm ließ sich nicht alleinig durch eine Schwärmerei ihrerseits definieren:

Jacques prenait de plus en plus d'importance. (...); Jacques s'inquiétait de mes problèmes, il m'était doux de causer avec lui. Bientôt je me rendis compte qu'il avait retrouvé dans mon cœur la première place. J'aimais mieux en ce temps-là m'étonner que comprendre, je n'essayai pas de situer Jacques, ni de me l'expliquer. Aujourd'hui seulement, je recompose son histoire avec un peu de cohérence. (Beauvoir, 2012c, S. 259)

Deutlich geht durch die Erzählung hervor, dass die Protagonistin sich durch die Gespräche mit Jacques ernstgenommen und geschätzt fühlte. Beide Charaktere zeigten ein erhebliches Interesse an Literatur, was auch für de Beauvoir von großer Wichtigkeit war. Wie auch bei ihrer Freundin Zaza, mit der sie intellektuelle Gespräche führen konnte, spielten diese Unterhaltungen eine zentrale Rolle in ihrer Beziehung mit Jacques. Er erweiterte ihren literarischen Horizont und schlug ihr Werke vor, die sie billigte und achtete: „Il aimait le Grand Meaulnes, il me l'avait fait aimer: je les identifiais. Je vis en Jacques une incarnation raffinée de l'Inquiétude.“ (Beauvoir, 2012c, S. 263). Ähnlich wie in der Beziehung mit Zaza entwickelte sich zwischen Jaques und de Beauvoir eine komplizenhafte Beziehung, die jedoch, wie erwähnt, seitens der Protagonistin oftmals für komplizierte Gefühle sorgte: „(...) en aimant Jacques, je pensais accomplir mon destin.“ (Beauvoir, 2012c, S. 274). Der Protagonistin wurde oftmals im Laufe der Memoiren bewusst, dass die romantischen Gefühle, die sie für ihren Cousin empfand, nur auf Einseitigkeit beruhte: „Aucun doute, je l'aimais: pourquoi ne m'aimerait-il pas ? Je me mis à faire des projets de bonheur. Si j'y avais renoncé, c'est que j'avais cru qu'il m'était refusé; mais dès qu'il me parut possible, je me repris à le convoiter.“ (Beauvoir, 2012c, S. 273). Zwischen den beiden bestand eine stille Übereinkunft, ein gegenseitiger Respekt, den auch Jacques in Bezug auf seine Cousine verspürte. Diese Wertschätzung verspürte er allerdings nicht für andere Frauen: „D'habitude, il ne sympathisait guère avec les femmes, me disait-il; il aimait sa sœur, mais il la trouvait trop sentimentale; c'était vraiment exceptionnel de pouvoir causer, entre garçon et fille, comme nous le faisons.“ (Beauvoir, 2012c, S. 266). Der Umgang mit intellektuellen Frauen scheint auch für den Cousin der Protagonistin nicht etwas Alltägliches zu sein. Ähnlich wie bereits unter dem Abschnitt „Vater“ erwähnt, entsprach eine gelehrte Frau nicht unbedingt dem ordinären und erwünschten Rollenverständnis.

In der damaligen Epoche, in der die Autorin und ihr Cousin lebten, galt die französische Frau als eine „Inkarnation eleganter und charmant- verführerischer Weiblichkeit“ (Hartwig, Stenzel, & Pabst, 2007, S. 337). So wurden Frauen auch nach jahrzehntelangen Forderungen aus politischen Entscheidungen ausgeschlossen und

ausgegrenzt. Erst 1944 wurde das Frauenwahlrecht in Frankreich eingeführt. Diese verspätete Durchsetzung im Vergleich zu anderen europäischen Ländern lässt sich einerseits mit dem klassisch- französischen diskriminierenden Blick auf Frauen erklären, welcher noch aus der Zeit der Galanterie stammt und andererseits mit der Angst vieler Männer von den Frauen „überstimmt“ zu werden, da Frauen in der Zwischenkriegszeit in der französischen Bevölkerung in der Überzahl waren. Somit hatten die französischen Männer die Befürchtung, an Macht zu verlieren (vgl. Hartwig u. a., 2007, S. 337). Dieses französische traditionelle Rollenverständnis, das durch das Einführen des Frauenwahlrechts erst sehr langsam an Bedeutung verloren hat, führte wohl auch zu der abgeneigten Tendenz Jacques‘ mit Frauen über tiefgründigere Themen zu konversieren. Im Rahmen der Memoiren ist klar, dass die vorhin zitierte Unterhaltung, in welcher der Cousin der Protagonistin erwähnt, er würde mit Frauen sonst nicht wirklich Gespräche führen, in einer Zeit vor dem Frauenwahlrecht stattgefunden hat. Dementsprechend war dieses steife Bild der französischen Frau, die in erster Linie auf ihr Äußeres achten sollte, noch allgegenwärtig präsent, vor allem in den Köpfen der französischen Männer.

2.2.2.2 Jacques als potenzieller Verlobter

Des Öfteren wird mit Jacques auch ein potenzieller Heiratskandidat im Laufe der Erzählung in Verbindung gebracht, auch wenn de Beauvoir von klein auf nicht wirklich den Wunsch in sich trug zu heiraten und die Idee sogar abstoßend fand (Beauvoir, 2012c, S. 100). Doch schloss die Akteurin dabei Jacques scheinbar aus, denn bereits im Kindesalter tritt die Vorstellung auf, ihren Cousin als Gemahl zu betrachten: „Nous décidâmes que nous étions „mariés d’amour“ et j’appelai Jacques „mon fiancé“.“ (Beauvoir, 2012c, S. 82). Ungeachtet dessen, dass es sich bei der Aussage vermutlich um eine naive Zukunftsvorstellung handelte, wird auch im späteren Verlauf der Erzählung auf eine eventuelle Heirat angespielt. Vor allem als sich herausstellte, dass de Beauvoir aufgrund der finanziellen Schwierigkeiten ihrer Familie nicht vermählt werden konnte, da eine damals übliche, obligatorische Mitgift außer Frage stand.

Cependant Jacques était assuré d’une situation confortable: s’il m’épousait, quelle aubaine pour une fille sans dot ! Chaque fois que ma mère prononçait son nom, elle esquissait un sourire d’une discrétion appuyée; j’enrageais qu’on prétendît transformer en une entreprise bourgeoise une entente fondée sur un commun refus des horizons bourgeois; néanmoins, je trouvais bien commode que notre amitié fût licite et qu’on m’autorisât à voir Jacques seule à seul. (Beauvoir, 2012c, S. 264)

Auch wenn es zunächst anders scheint, stellten sich mit der Zeit nicht nur die Einseitigkeit der von de Beauvoir empfundene Gefühle in die Quere, auch befand de Beauvoirs Mutter schließlich, dass Jacques, der ihre Tochter in das Pariser Nachtleben einführte und ihr somit eine Ausflucht in eine andere Realität bot, einen schlechten Einfluss auf sie hatte (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 275). Durch das öfters vorkommende frequentieren von Cafés und Bars, bei dem die Protagonistin ihrem Cousin scheinbar näherkam („ähnlich wie Komplizen, die zusammen die Sahara durchquert hatten“) beschwerte sich ihre Mutter lauthals darüber, dass Jacques ihre Tochter entehren würde (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 352). Das Bild der Frau, die sich nachts in ein vergnügtes Barleben stürzt, war mit vielen Stigmata behaftet, vor allem in der Generation vor de Beauvoir. Assoziiert wurde das Verhalten mit Prostituierten oder *grisettes*, jungen Arbeiterinnen, denen nachgesagt wurde von früh bis spät Alkohol zu sich zu nehmen. Auch wurde ihnen ein frivoles Liebesleben zugeschrieben; in erster Linie würden sie nur dem Vergnügen frönen (vgl. Gronberg, 1984, S. 330f). Dass die Mutter der Protagonistin keineswegs wollte, dass ihre Tochter mit diesem Bild verbunden wird, lässt sich mit ihrer konservativen Erziehung erklären. Aus dem Grund segnete sie die Freundschaft schließlich nicht mehr ab. Als die Protagonistin sich schwer darüber empörte, dass Jacques im Verlauf der Memoiren eine andere Frau erwähnt, ließ sie ihre besitzergreifende Ader durchblicken, auch wenn sie zu Beginn diese Liaison nicht ernst zu nehmen schien (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 350).

Dass Jacques durchaus eine tragische Figur darstellt, wird erst gegen Ende der Memoiren wirklich betont auch wenn dies immer wieder durchscheint.

Da er sich im späteren Verlauf seines Lebens von seiner Frau finanzieren ließ, deren Vater eine erhöhte Pension erhält, stehen die Dinge schlecht in seiner Beziehung, so dass seine Frau ihn schließlich verlies. Die Protagonistin erzählt, dass sie ihn Jahre später traf und dass von seinem jugendhaften und als hübsch beschriebenen Antlitz aufgrund seines Alkoholabusus nicht mehr viel übrig war. In der beschriebenen Szene und im Gespräch mit der Protagonistin stellte sich heraus, dass Jacques auch vorgehabt hatte de Beauvoir in jüngeren Jahren zu heiraten, ihm wurde dies aufgrund des Verwandtschaftsverhältnisses von seiner Mutter abgeraten (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 457ff). Das Bild, das ihr Cousin über die Ehe hatte, schien de Beauvoir gänzlich absurd und opportunistisch. In ihren Augen schien Jacques sich ein Eheleben so

beschwerlich und kompromisslos vorzustellen, dass er dem „Käfig“, den er sich selbst in seiner Fantasie aufgebaut hatte entfliehen wollte.

Il se maria évidemment pour se lester de responsabilités; il crut qu'en sacrifiant ses plaisirs et sa liberté, il ferait naître en lui un homme neuf, solidement convaincu de ses devoirs et de ses droits, adapté à ses bureaux et à son foyer; mais le volontarisme ne paie pas: il resta le même, incapable à la fois de se couler dans la peau d'un bourgeois et de s'en évader. Il s'en alla fuir dans les bars son personnage d'époux et de père de famille; en même temps il essayait de s'élever dans l'échelle des valeurs bourgeoises, mais non par un travail patient: d'un seul bond, et il le risqua avec une telle imprudence que son secret désir semble avoir été de se briser les reins. (Beauvoir, 2012c, S. 459)

Für die Autorin selbst ist die Ehe ein trostloses Bündnis. Es stellt eine Vereinigung dar, die in erster Linie ökonomische und gesellschaftliche Gründe habe und weniger mit den Gefühlen der Partner zu tun habe. Für Frauen sei es eine Entscheidung die unweigerlich dem Untergang geweiht sei. Einerseits ist die Ehe eine attraktive Möglichkeit, sich finanziell abzusichern, andererseits ist das Schicksal der Frau somit beschlossen- sie sei ab dem Moment das Zuhause gebunden. Andere Möglichkeiten sich finanziell abzusichern, schienen für eine Frau unprofitabel, denn auch wenn sie eine Karriere anstreben würde, müsste sie sich eingestehen, dass diese Alternative sie finanziell nicht absichern könnte, da die Bezahlung nicht adäquat sei. Ungeachtet dessen ob sich eine Frau aus den genannten Gründen durch eine Ehe finanzielle Absicherung ermöglicht, stellt sie auch einen Bund dar, den sie fürchtet- denn eine Frau muss durch eine Ehe auf viel mehr verzichten als ein Mann. Das Ehebündnis sei, laut de Beauvoir, ein Desaster für die Frau, weil es sie mutiliert- sie ist von da an ständig an das Heim, an die Kinder gebunden und ihr eigenes Leben sei zu Ende (vgl. Mahon & Campling, 1997, S. 129ff).

2.3 Conclusio

Die Beziehung der Figuren zu der Protagonistin in den Memoiren von Simone de Beauvoir ist sehr geprägt von differenziell gedachten Rollenbildern. Die Akteure gehen grundsätzlich von einem Unterschied zwischen den Geschlechtern aus, diese Differenzen wurden ihnen anerzogen und werden auch der Protagonistin zugewiesen. Durch das beschriebene Leben, wird nach und nach klarer, wie die Anfänge Simone de Beauvoirs ausgesehen haben und weswegen sie sich dem Gleichheitsfeminismus zugeschrieben hatte. In dem Werk wird klargestellt, dass sie selbst die Meinung verträte, Genugtuung über den Umstand empfinden zu würden, eine Frau zu sein: „Je ne

regrettai certes pas d'être une femme; j'en tirais au contraire de grandes satisfactions. Mon éducation m'avait convaincue de l'infériorité intellectuelle de mon sexe, qu'admettaient beaucoup de mes congénères.“ (Beauvoir, 2012c, S. 389).

Was deutlich aus den Ansichten der Figuren herausgeht ist, dass Frauen sehr bestimmte Aufgaben in der bourgeoisen Gesellschaft zugeschrieben wurden und das Ausbrüche aus diesen Rollen auch negative Konsequenzen zufolge hatten, wie z.B. bei der Figur Zaza. Doch auch wenn der Werdegang der Autorin, die sich in diesem Werk als die Protagonistin darstellt, ständig von den gesellschaftlichen patriarchalen Strukturen umzingelt wird, gibt ihr dieser Umstand auch die Möglichkeit dagegen zu rebellieren. Diese Konklusion zu revoltieren wird auch der Weggefährte, der de Beauvoir auf den Pfad der Ausbildung und der Karriere begleitet. Sie führte zu dem Umbruch in dem Leben der Hauptakteurin und schließlich zu der Erkenntnis, sich gegen die vorherrschenden bourgeoisen Werte aufzulehnen. Diese Einsicht ist auch schließlich der große Unterschied zwischen den beiden Figuren de Beauvoirs und Zazas, der schließlich zu dem Ableben der einen führt und zu der Freiheit der anderen. In einer Passage der Memoiren wird dieser Unterschied sehr deutlich gemacht: als de Beauvoir einsieht, dass sie die Wertvorstellungen ihres Milieus nicht akzeptiert, während ihre Freundin ihrer Mutter ihren ganzen Respekt erweist, sie fast fürchtet und dadurch ihrem Gesellschaftskreis treu bleibt (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 378).

Auch wird aufgezeigt, dass die männlichen Figuren die Frauen in ihrer Umgebung als das minderwertigere Geschlecht betrachten. Dies wird vor allem in den Passagen betont, in denen es um die Ausbildung oder um die Intellektualität der weiblichen Figuren geht. Es wird immer wieder ein Abhängigkeitsverhältnis angenommen, die Ehe wird als Lösung von finanziellen und gesellschaftsbedingten Problemen dargestellt, von den männlichen als auch von den weiblichen Charakteren. Dieses stereotype Etikettieren wird hervorgehoben in der Passage, in der die Figur des Vaters die Wissbegierde seiner Tochter mit den Worten kommentiert, sie hätte das Gehirn eines Mannes (vgl. Beauvoir, 2012c, S. 161). Die Differenzen werden ganz absichtlich von einem weiblichen Blickwinkel dargestellt, da auch diese gewählte Perspektive eine Kritik an „der Verinnerlichung der männlichen Perspektive auf das Weibliche“ (Hartwig u. a., 2007, S. 339) darstellt.

Während die Welt, die sich um die Protagonistin dreht, eine ist, die durch patriarchale Gesellschaftsordnungen durch und durch von einem männlichen Gesichtspunkt

definiert ist, berichtet sie aus ihrem eigenen, aus ihrer gelebten Perspektive, anstatt aus einem *male gaze* (vgl. Mulvey, 1985, S. 57ff) rückt sie ihren eigenen weiblichen Standpunkt in den Mittelpunkt durch ihren *female gaze*.

3. *Les belles images*- existenzielles Erwachen und Emanzipation

Mit dem Roman *Les belles images*, das 1966 bei *Gallimard* erschien, schuf Simone de Beauvoir erneut ein Werk, dass aus der Perspektive einer Frau (in diesem Fall die Protagonistin Laurence) geschrieben wurde. Zwar berichtet die Protagonistin aus ihrem eigenen Blickwinkel, allerdings wechselt die Autorin zwischen den Erzählsituationen. Einerseits befinden sich in dem Roman Situationen in denen Laurence aus einer Ich-Erzählsituation berichtet „J’ai eu beau me blinder, je ne suis pas aussi solide qu’eux.“ (Beauvoir, 1991, S. 44), andererseits verwendet die Autorin die personale Erzählsituation, in der über Laurence‘ Tun in der 3. Person berichtet wird: „Pour que Gilbert demande un conseil à Laurence, il faut que ce soit grave. Elle entend des mots qui restent suspendus en l’air, dénués de sens(...)“ (Beauvoir, 1991, S. 46). Die Erzählperspektive schwankt zwischen den Situationen, in denen Laurence einen inneren Monolog führt und zwischen denen, wo sie mit anderen durch ihre gelebte Perspektive interagiert. Somit wird es der/dem LeserIn ermöglicht sich zum einen in die Gedanken der Protagonistin hinein zu versetzen und zum anderen die erzählte Zeit besser nachzuvollziehen.

In dem Roman scheint ganz bewusst die Entwicklung Laurence‘ im Vordergrund zu stehen. Trotz ihrer erfolgreichen Karriere wird die Protagonistin von Beginn an nicht als sonderlich emanzipiert dargestellt. Im Verlauf der Erzählung hinterfragt sie des Öfteren ihre Handlungen verunsichert, was sich damit erklären lässt, dass die Autorin sie bewusst in ihrer Person begrenzt, um den Prozess des existenziellen Erwachens darzustellen. Damit eine derartige Entwicklung durchlaufen werden kann existieren, laut de Beauvoirs, drei Stadien:

This awakening may be classified into three key stages embedded in Beauvoir’s early philosophical writings (...): (1) discovering the values that shape us (ideology); (2) discovering that there is no exterior moral authority (freedom); (3) discovering the risk and uncertainty involved in authentic action (ambiguity). These three stages perfectly exemplify what we do in the humanities and can be seen at work in *Les belles images*. (Pettersen, Bjørnsnøs, & Simons, 2015, S. 30)

Als LeserIn begleitet man somit Laurence bei ihrer existenziellen Erleuchtung, die als ein, psychisch wie auch physisch, mühsamer Prozess für die Protagonistin dargestellt wird.

3.1 Weibliche Figuren in *Les belles images*

Damit eine Frau, so de Beauvoir, die Möglichkeit hat sich zu emanzipieren, müsste sie eine eigene, unabhängige Identität entwickeln (vgl. Hartwig u. a., 2007, S. 339). Diese Problematik nach einer Identitätsfindung, wird mehrmals in dem Roman thematisiert. Die erwachsenen weiblichen Figuren haben Schwierigkeiten damit, sich selbst zu finden und/ oder sich unabhängig von einem männlichen Gegenüber zu sehen. Besonders hervorgehoben wird dies in der Darstellung von Laurences Tendenz sich selbst mit anderen zu vergleichen („Qu'est-ce les autres ont que je n'ai pas?“ (Beauvoir, 1991, S. 7)) oder mit Dominique Selbstzweifel als alleinstehende Frau („Une femme sans homme est une femme seule.“ (Beauvoir, 1991, S. 116)). Diese beiden Phrasen ziehen sich durchgehend durch den Roman, bis beide Charaktere zu einer Lösung kommen, die sie aus ihren Minderwertigkeitskomplexen herausretten soll. Es sei, laut de Beauvoir, sehr schwierig als unabhängige Frau seine Würde zu erhalten (vgl. Mahon & Campling, 1997, S. 152f). Diese Schwierigkeiten werden in dem Werk *Les belles images* des Öfteren thematisiert.

Die Autorin gibt ihrer Protagonistin die Möglichkeit, durch die Beziehungen, die sie mit ihren Familienmitgliedern und mit ihrer Umgebung führt, zu wachsen, über diese zu reflektieren und aus der Konformität auszubrechen.

3.1.1 Laurence – ihre gelebte Perspektive

3.1.1.1 „Qu'est-ce les autres ont que je n'ai pas ? “

Gleich zu Beginn des Romans scheint Laurence sich sichtlich von den anderen Figuren durch diese Frage zu distanzieren und abzuheben. Sie zieht eine imaginäre Linie zwischen sich und den anderen Charakteren. Wiederkehrend stellt sie sich diese Frage oder beginnt zu reflektieren, weswegen sie andere Überzeugungen hätte bezüglich vieler Themen als ihre Umgebung.

Immer wieder vergleicht sie sich mit den Anderen, ihr eigentlich nahestehenden Figuren, und stellt sich in ihren Überlegungen als ein Mangelwesen dar, dem es an bestimmten Eigenschaften fehlen würde:

Jean- Charles est souvent gai, mais pas vraiment heureux: trop facilement, trop vivement contrarié pour une chose ou une autre. Maman, avec son bel appartement, ses toilettes, sa maison de campagne, quel enfer l'attend ! Et moi ? Je ne sais pas. Il me manque quelque chose que les autres ont ... (Beauvoir, 1991, S. 83)

Ihr innerer Konflikt offenbart sich durch ihre Selbstzweifel daran standfeste Überzeugungen oder Werte zu haben. Sie enthält sich ihrer Meinungen, da sie ohnehin das Gefühl dünkt, andere zu haben. Frauen, so de Beauvoir, seien dazu gezwungen sich den Bräuchen und Gesetzen der Gesellschaft zu unterwerfen und dadurch im Schatten der Männer zu stehen. Ohne zu hinterfragen adaptieren Frauen ihr Weltbild an das der Männer, da sie es nicht wagen die „Decke“ über ihren Köpfen einzubrechen (vgl. Mahon & Campling, 1997, S. 47). Zu einem gewissen Teil bildet Laurence jedoch einen Kontrast zu dieser These, da sie sich zwar in ihren eigenen Gedanken verstrickt, jedoch sichtlich nicht an ihr Milieu anpassen kann. „Comme d'ordinaire, Laurence s'embrouille dans ses pensées; elle est presque toujours d'un autre avis que celui qui parle, mais comme ils ne s'accordent pas entre eux, à force de les contredire elle se contredit elle-même.“ (Beauvoir, 1991, S. 95). Die Annahme mit dem Selbstzweifel eine sehr weibliche Eigenschaft zu assoziieren, ist eine, die der Epoche, in der de Beauvoir tätig war, entspricht. Laut einer in den 20er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts durchgeführte psychologische Studie zu „*The normal inferiority complex*“ von E.F.Heidbreder, stellte sich heraus, dass Frauen dieser Zeit vermehrt von Selbstzweifeln geplagt seien, als die männlichen Testpersonen und sie sich selbst auch so einschätzen würden. Vor Allem traten die Selbstzweifel auf, wenn es um ihr Äußeres ging und um den Vergleich mit Männern, im Sinne ihrer Kompetenzen (vgl. Heidbreder, 1927, S. 254ff). Was diese Studie bestätigt, ist die Tendenz von Frauen zur damaligen Zeit, sich selbst in einem kritischeren Licht zu betrachten, als dies womöglich das männliche Geschlecht tat. Jene ist auch in Laurence' Figur wahrnehmbar. Sie ist sichtlich geplagt von Ängsten und dem Gefühl anders zu sein: „Est-ce moi qui suis anormale ? une anxieuse, une angoisse: qu'est- ce j'ai qu'ils n'ont pas ?“ (Beauvoir, 1991, S. 151).

Dieser Angstzustand veranlasst die Protagonistin schließlich dazu sich gegen ihre Umgebung zu wehren. Nach und nach rebelliert sie nicht nur gedanklich, auch

Laurence' Körper beginnt zu revoltieren. Als sie einsieht, dass sie den Fehler begangen hatte, nicht auf ihren Instinkt zu hören, als es um die Erziehung ihrer Tochter geht, übergibt sie sich vermehrt (vgl. Beauvoir, 1991, S. 169,179). Vorerst scheint dies zu einem gewissen Grad ein Schrei nach Aufmerksamkeit zu sein, doch als die Familie sich um Laurence herum versammelt, um ihr körperliches Leiden zu analysieren, stellt sich heraus, dass ihr Körper loslassen musste, damit sie auch ihr seelisches Leid loslassen konnte. Dies gelingt ihr auch, mit der Einsicht selbst Kontrolle über die Situation mit ihrer Tochter zu ergattern (vgl. Beauvoir, 1991, S. 181f).

3.1.1.2 *Les belles images – Ideal vs. Real*

Der Titel zu dem Werk scheint aus zweierlei Gründen ironisch: zum einen stellt er eine Anspielung dar, auf die Karriere von Laurence, die in der Werbebranche tätig ist und sich dadurch vermehrt mit der ästhetischen und sehr oberflächlichen Darstellung von materiellen Gütern auseinandersetzt. Zum anderen hat die Protagonistin Schwierigkeiten mit ihrem Bild, das sie nach außen darstellen möchte und dem Unterschied zwischen diesem idealen Anschein und dem realen Sein. „Laurence pense à ce roi qui changeait en or tout ce qu'il touchait et sa petite fille était devenue une magnifique poupée de métal. Tout ce qu'elle touche se change en image. (...) Elle a toujours été une image.“ (Beauvoir, 1991, S. 21). Die Figur ist sich bewusst, dass sie eine „Rolle“ spielt, ein Bild darstellt und spielt auch mit dem Gedanken, das auch sie alles in Bilder umwandelt. Zwischen diesem perfekten Bild, das sie durch Werbungen an ein Publikum verkauft und dem Image, das Laurence aufgebaut hat, lassen sich Parallelen erkennen. „Elle se rassied, les yeux fixes, la bouche serrée. Laurence parle. Elle dit des mots cueillis jadis sur les lèvres de sa mère; dignité, sérénité, courage, respect de soi, faire bonne figure, se conduire avec classe, avoir le beau rôle.“ (Beauvoir, 1991, S. 51). Was sich aus den Worten, die Laurence ihrer Mutter zuwendet, herauskristallisiert, ist eine eingebilddete Idee, wie man sich nach außen zu benehmen hätte. Diese Idee ist ihr offenbar anerzogen worden. In ihrem Leben, das sie nach außen hin ausstrahlt, sucht sie nach Anhaltspunkten, die ihre angestrebte Perfektion unterstreicht, wie auch in ihrer Ehe zu Jean- Charles, obwohl der/ die LeserIn schon von Beginn an realisiert, dass sie eine Affäre mit Lucien führt, wegen der sie jedoch kaum ein schlechtes Gewissen zeigt (vgl. Beauvoir, 1991, S. 31). Trotz der Affäre wahrt und verinnerlicht sie den Schein der „perfekten Ehe“ mit ihrem Partner. „Elle incline un peu

la tête pour qu'il puisse de nouveau assujettir le collier: parfaite image du couple qui s'adore encore après dix ans de mariage.“ (Beauvoir, 1991, S. 140f).

Dass der Schein und das wahrhafte Sein nicht immer übereinstimmen und dass dieses selbsterbaute Bild von Rollen, Überzeugungen und Werten nicht die Realität darstellen, realisiert die Protagonistin durch die Zeit sukzessiv.

Im Gespräch mit ihrer bourgeoisen Umgebung über die Tagesaktualitäten wird ihr bewusst, dass man sich diese Neuigkeiten ansieht und dass diese Bilder im nächsten Moment auch wieder verschwinden, dass sie nur flüchtig in den Köpfen der anderen einen Platz einnehmen. Diese Bilder, dargestellt durch eine Aufzählung, einer *Accumulation*, die diese Masse an Informationen symbolisiert, ziehen an den Charakteren einfach vorbei, sie können sich aber nicht verankern.

On voit les *Actualités*, les photos de *Match*, on les oublie au fur et à mesure. Quand on les retrouve toutes ensemble, ça étonne un peu. Cadavres sanglants de Blancs, de Noirs, des autocars renversés dans des ravins, vingt-cinq enfants tués, d'autres coupés en deux, des incendies, des carcasses d'avions fracassés, cent dix passagers morts sur le coup, des cyclones, des inondations, des pays entiers dévastés, des villages en flammes, des émeutes raciales, des guerres locales, des défilés de réfugiés hagards. C'était si lugubre qu'à la fin on avait presque envie de rire. Il faut dire qu'on assiste à toutes ces catastrophes confortablement installé dans son décor familial et il n'est pas vrai que le monde y fasse intrusion: on n'aperçoit que des images, proprement encadrées sur le petit écran et qui n'ont pas leur poids de réalité. (Beauvoir, 1991, S. 147)

Die Lächerlichkeit, die sich hinter dieser Fassade versteckt, symbolisch dargestellt durch den Fernseher, wird der Protagonistin bewusst. Während über diese Ereignisse und Unruhen in den eigenen vier Wänden konversiert wird, darüber geurteilt wird, wird ein bestimmter Schein gewahrt. Die Charaktere nehmen an der Realität jedoch nicht teil, sondern partizipieren nur oberflächlich und nur scheinbar an den Vorfällen.

3.1.1.3 Existenzielles Erwachen

Wie zuvor erwähnt, kann man anhand des Romans dem existenziellen Erwachen der Protagonistin sehr gut beiwohnen. Dies liegt ganz im Sinne der Autorin, die als Anhängerin des Existenzialismus Werke veröffentlichen wollte, die zur Partizipation aufrufen. Die Idee der engagierten Literatur, ist bei Jean- Paul Sartres *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, 1948, als Rechtfertigung für Literatur zu finden (vgl. Sartre, 1982, S. 11ff). Um diesen Prozess des *Engagements* in der Figur von Laurence zu behandeln, scheint es als ob de Beauvoir sie mit Absicht zu Beginn den Charakter der Figur schwächt, damit der/ die LeserIn diesen Prozess des Emanzipierens mitverfolgen kann (vgl. Pettersen u. a., 2015, S. 30). Laurence hinterfragt des Öfteren, wie bereits behandelt, weswegen sie anders wäre, als ihre Umgebung oder was diese hätte was

sie nicht hat. Von dieser Qual der dauernden Komplexe wird sie erst befreit, als sie das Problem an sich realisiert das sie hat. Erst ab dem Zeitpunkt geschieht ein Umschwung in der Erzählung, der sie dazu führt selbstbestimmter zu sein und zu erkennen was ihr im Leben gefehlt hat: „(...) in all of her texts, Beauvoir insists on one key idea: no changes can be brought to bear on society or within individuals until the underlying problem has been clearly identified.” (Pettersen u. a., 2015, S. 30). Zuvor scheint ihre existenzielle Krise immer und immer mehr durch, vor allem in Passagen, in denen sie hinterfragt, ob sie glücklich sei und ob es überhaupt möglich wäre glücklich zu sein (vgl. Beauvoir, 1991, S. 83).

Laurence wird vorerst auch als unsensibel und kalt dargestellt: „C’est vrai que dès l’enfance j’ai appris à maîtriser mon cœur. Est-ce un bien ou un mal?“ (Beauvoir, 1991, S. 64). Diese emotionale Distanz und Kühle, die die Protagonistin beherbergen, sind ihr deutlich bewusst. Doch im Laufe der Erzählung erkennt sie, dass ihre seelische Malträtierung enden muss, sie aus ihrer emotionalen Gefangenschaft ausbrechen muss und dass sie ihre Gefühlsregungen zeigen sollte: „Elle s’enferme dans sa chambre. Boire un verre d’eau, faire de la gymnastique: non. Cette fois elle se donne à sa colère; un ouragan se déchaîne dans s poitrine, il secoue toutes ses cellules, c’est une douleur physique, mais on se sent vivre.“ (Beauvoir, 1991, S. 134). Diese Szene stellt den ersten Schritt dar in der Metamorphose der Protagonistin, der Befreiung von der beschwerlichen Existenz, die Laurence bis zu diesem Punkt geführt hat, dar.

3.1.2 Dominique – une belle image

„C’est sa mère, elle a de l’affection pour elle. Mais c’est aussi une étrangère. Derrière les images qui virevoltent dans les miroirs, qui se cache ? Peut-être personne du tout.“ (Beauvoir, 1991, S. 17).

Die Mutter von Laurence, Dominique, verkörpert jene Eigenschaften, die Laurence mit ihrer bourgeoisen Umgebung identifiziert und denen sie schließlich widerstrebt.

Ihre Figur durchläuft zwar auch eine existenzielle Krise, die jedoch aus anderen Motiven heraus entsteht und die sich von ihr selbst nicht lösen lässt, bis sie wieder in einem Abhängigkeitsverhältnis zu einem Mann steht. Mit ihren als oberflächlich beschriebenen Einstellungen und ihrem ständigen Streben nach Anpassung bildet sie einen direkten Kontrast zu ihrer Tochter, die sich ihrer Andersartigkeit bewusst ist.

Beauvoir examines the insidious effects of corporatist ideology more closely through Dominique, a ruthless, superficial, money-grabbing shrew. Dominique represents the blind acceptance of the corporatist mentality and the callous dehumanization that it entails. (Pettersen u. a., 2015, S. 32)

Schon bei Dominiques erstem Auftritt stellt sich heraus, dass die Figur durchaus opportunistisch handelt. Während sie leger über den vermeintlichen Erfolg mancher Frauen herzieht, die durch ihre Ehemänner an ihr Vermögen kamen, erfährt man, dass auch sie durch ihre bereits sieben Jahre andauernde Affäre mit einem verheirateten Millionär, Gilbert, gewiss wohlhabend lebt (vgl. Beauvoir, 1991, S. 8f).

Das Bild, das sie repräsentieren möchte, ist eindeutig eines, das durch ihre Beziehung mit Gilbert definiert ist. Sie weigert sich, sich selbst ihr Alter einzugestehen und achtet penibel auf ihr Äußeres, auf den Schein und ihre Rolle, die sie in ihrem Zirkel einnimmt:

Dominique s'approche du miroir. – Quelle tête j'ai! A mon âge une femme qui travaille toute la journée et qui sort tous les soirs, c'est une femme foutue. J'aurais besoin de dormir. Dans le miroir Laurence examine sa mère. La parfaite, l'idéale image d'une femme qui vieillit bien. Qui vieillit. Cette image-là, Dominique la refuse. (Beauvoir, 1991, S. 16)

Dominiques Bemühen, sich an ihre Umgebung anzupassen, wird des Öfteren thematisiert: „Le fait est que Dominique imite toujours quelqu'un.“ (Beauvoir, 1991, S. 34). Durch dieses ständige Bemühen, der wohlhabenden Schicht Gilberts anzugehören, ergibt sich auch die Tatsache, dass sie eine emotionale Distanz zu ihren Nahestehenden wahrt. Die Oberflächlichkeit, die sie an den Tag bringt durch das Pflegen ihres Erscheinungsbildes, zieht sich auch durch ihre Beziehungen- vor Allem lässt sich dies beobachten in der Interaktion mit der Protagonistin. Auffallend ist auch, dass diese ihre Mutter beim Vornamen nennt, was womöglich auch als Indiz interpretiert werden kann für die Kühle zwischen den beiden Frauen. Auch ist sich Laurence bewusst, dass ihre Mutter ihr fremd ist und sie andere Werte teilt als diese. Sie sieht ein, dass Dominiques egozentriertes Verhalten vielleicht mehr als nur eine Fassade ist und dass sich hinter dieser womöglich nicht viel Menschlichkeit befindet:

Dominique tourne devant la glace à trois faces et sourit. En vérité, elle est ravie d'aller dîner chez les Verdelet; les ministres, ça lui en impose. Comme je suis malveillante ! se dit Laurence. C'est sa mère, elle a de l'affection pour elle. Mais c'est aussi une étrangère. Derrière les images qui virevoltent dans les miroirs, qui se cache ? Peut-être personne du tout. (Beauvoir, 1991, S. 17)

Anzumerken ist jedoch, dass Dominique womöglich nicht so handeln würde, wenn das damalige bourgeoise Milieu nicht auf diese, ihr scheinbar wichtigen, Werte bestehen würde. Somit stellt diese Figur das Produkt einer materialistischen und patriarchalen Gesellschaft dar, in der sie platziert wurde: „Dominique may be a heartless

opportunist, but she is also the victim of a sexist, materialist ideology that she has adopted as the only way to survive.“ (Pettersen u. a., 2015, S. 32).

Dominique scheint die Vorzüge ihres Lebens als Geliebte des vermögenden Gilberts‘ zu genießen und doch ist ihr die weiterhin bestehende Ehe zwischen ihm und seiner Frau ein Dorn im Auge. Sie schiebt dieses Problem jedoch auf Marie- Claire, der Frau ihres Liebhabers, anstatt Gilbert dafür verantwortlich zu machen und projiziert das Bild eines Sündenbockes auf sie. Verbittert stellt sie die These auf, Marie- Claire würde sich nicht scheiden lassen wollen, um ihr Schaden zuzufügen(vgl. Beauvoir, 1991, S. 16). Somit ist sie in dem Leben des Mannes, der an ihrer Seite steht nicht nur „das Andere“, im Sinne des anderen Geschlechts, sondern nimmt eine Position ein, die hierarchisch noch tiefer liegt- die Andere neben der Anderen. Anscheinend ist ihr diese Rolle bewusst und definiert sie in dem Roman als jene Figur, denn aufgrund dessen, dass sie nur die Affäre Gilberts bleibt, kann sie sich ihrer Position nie sicher sein.

Dass Dominiques gesamtes Weltbild zerstört wird, als Gilbert sie für eine 19- jährige Frau verlässt, ist nach näherem Betrachten des Lebensinhaltes dieser Figur nachvollziehbar. Und dass Marie- Claire sogar erwägt sich scheiden zu lassen, als Gilbert die Beziehung offiziell angelobt, hinterlässt tiefe Wunden in Dominique, die dadurch ihr Gesicht verliert und sich offensichtlich nicht ernstgenommen fühlt. Die Zurückweisung, die sie erfährt, stürzt sie in eine existenzielle Krise:

„C'est un salaud. Le roi des salauds. Sa femme aussi. Tous. Mais je me défendrai. Ils veulent ma peau: ils ne l'auront pas.(...) Toute ma vie j'ai lutté. Et cette petite conasse, la voilà à vingt ans la femme d'un homme les plus riches de France. Elle sera encore jeune quand il crèvera en lui laissant la moitié de sa fortune. Tu trouves ça juste?“ (Beauvoir, 1991, S. 113f)

Besonders schwer zu schaffen, macht ihr die Tatsache, dass ihr einstmaliger Geliebter die junge Frau heiraten wird und dass Marie- Claire in diesem Fall eine Scheidung erwägt. Die junge Patricia hat somit das erreicht, was ihre Errungenschaft hätte sein sollen, nach der siebenjährigen Beziehung. Dass das eheliche Bündnis für Dominique eine Errungenschaft darstellt, lässt sich anhand der Ansichtsweise der Gesellschaft in der Epoche des erschienenen Romans über die Ehe erläutern. Für die Mutter von Laurence gibt es, in ihren Augen, keine attraktive Alternative, außer der Ehe. Diese Ansicht ist auch eine, die de Beauvoir damit erklärt, dass die Ehe für eine Frau ein weitaus profitablerer Plan darstellt als eine Karriere: „For a woman, says de Beauvoir, marriage is a more advantageous career than many others, but only because the remaining career options are so dismal.“ (Mahon & Campling, 1997, S. 131).

Deswegen stellt die Heirat auch eine deutliche Leistung dar in dem Leben Dominique- eine von ihr angestrebte Leistung, die nun von Patricia erbracht wird. Die Mutter von Laurence erklärt ihr auch im Gespräch dass man sich als Frau unterzuordnen hat und sie ohne einen Mann vereinsamen würde (vgl. Beauvoir, 1991, S. 114f, 116). Mit anderen Worten stellt Dominique die Frau, als ein Wesen dar, das nicht komplett sei und erst durch einen Mann vervollständigt werden würde. Mit diesen Aussagen Dominique, unterstreicht de Beauvoir, die generalisierte Ansicht der Gesellschaft, die Frau wäre dem Mann unterlegen, sie wäre das Andere. Diese Ansicht kann laut de Beauvoir historisch erklärt werden:

Following a historical study of the status of woman from the nomads to the 1940s, de Beauvoir draws the following series of conclusions. First, the whole of female history has been, literally, man-made. Essentially this means that women have done what men have either permitted or compelled them to do. (...) the woman problem has always been a man's problem, that is, it arises out of men's treatment of women. Men have always held the lot of women in their hands, and they have determined what it should be, not according to her interest, but rather with regard to their own projects, their fears, and their needs. (Mahon & Campling, 1997, S. 125)

Um ihre Würde wieder zurück zu erlangen, fällt ihr nur eines in den Sinn: Rache zu nehmen. Aus dem Grund möchte sie der Verlobten ihres Exfreundes einen Brief verfassen, in dem sie ihr eröffnet Gilbert hätte bereits mit deren Mutter, Lucille, in der Vergangenheit ein sexuelles Verhältnis gepflegt. Bei dem Anblick ihrer rachsüchtigen Mutter, zeigt sich die Protagonistin empört von dem wahren Gesicht dieser:

Laurence n' a jamais jugé Dominique, elle ne juge personne; mais elle frissonne. Il fait si noir dans ce cœur, des serpents s' y tordent. Empêcher ça, à tout prix. (...) Laurence est stupéfaite de la soudaine vulgarité de Dominique. Jamais celle-ci n'avait eu cette voix, ce langage; c'est une autre qui parle, ce n'est pas Dominique. (Beauvoir, 1991, S. 117)

Ihre Mutter ist Laurence plötzlich fremd. Da die beiden Frauen zuvor ein unterkühltes Verhältnis zueinander hatten, übereinstimmt das Bild der gefühlsgeladenen und verbitterten Mutter nicht mit dem überein, das die Protagonistin von ihr hatte- das einer sorglosen, verwöhnten Frau. In diesem Momentum der Schwäche, in dem Dominique sich suhlt, verändert sich etwas in Laurence, die zwar ihre Mutter nie in dem besten Licht sah aber nun realisiert, dass diese mit ihrer Erwartungshaltung und ihrem Streben nach der Anerkennung der bourgeoisen gehobeneren Schicht, ein Produkt ihrer Umgebung ist. Einer Umgebung die definiert ist durch patriarchale und materialistische Ideale. Diese Erkenntnis ist in dem Sinne auch von erheblicher Bedeutung, wenn man bedenkt, dass sich die Protagonistin selbst bewusst ist, dass sie auch ein Produkt ihrer Umgebung ist, denn ihre Mutter hat sie zu der Person erzogen, die sie ist: „(...) c'est mon père que j'aimais et ma mère qui m'a faite.“ (Beauvoir, 1991, S. 33). Ganz

im Sinne der Autorin, lässt sich anhand dieser Erleuchtung der Protagonistin, wie ihre Mutter ein Produkt ihrer Umgebung zu sein, mit ihren philosophischen Ideen der Geschlechterdifferenzen erklären; denn wenn man nur eine biologische Differenz sieht, zwischen den Geschlechtern, lässt sich nicht erklären, warum die Frau in der Gesellschaft hierarchisch gesehen eine minderwertigere Rolle einnimmt, als der Mann. Zwar ignoriert sie diese biologische Differenz nicht, aber sie argumentiert, dass diese keine Rolle spielen sollte in der Geschlechter- Hierarchie. Auf dieser Basis bildet sich auch die Hypothese, dass der Frau das Frau- sein anerzogen wird und dass die Differenz zwischen den Geschlechtern eine kulturelle, anstatt einer „natürlichen“ Differenz sei (vgl. Mahon & Campling, 1997, S. 101,114f). Dominique ist somit auch ein Opfer der damaligen Gesellschaft. Als sie aufgrund ihrer existenziellen Krise Rache ausübt, um ihr eigenes Gesicht zu wahren und ihre Würde zurückzuerlangen, hat das vehemente Folgen, denn Gilbert wird ihr gegenüber handgreiflich. Nach diesem Vorfall scheint ihr nur noch eines in den Sinn zu kommen- sich selbst das Leben zu nehmen (vgl. Beauvoir, 1991, S. 124). Man erkennt anhand dieser Situation, wie schwer es Dominique fällt, aus den alten Mustern auszubrechen. Denn die erhoffte Katharsis, die ihr ihre Rache im Höhepunkt ihrer existenziellen Krise einbringen sollte, wurde durch die Brutalität Gilberts im bildlichen Sinne niedergeschlagen. Dominique wird mit diesem Zeitpunkt zu einer sehr tragischen Figur- einer Figur, die den Schemata der existenzialistischen Werke sehr entspricht:

Women in existential works are strongly situated in their times. They are the women of a tormented age. (...) Predisposed, by the philosophical postulates of their creators, to a somber view of a world dominated by anguish and desperation, they are a restless and tragic generation. (Peters, 1991, S. 26)

Um aus ihrem Tief wieder heraus zu finden, scheint Dominique, die der Meinung ist, dass eine Frau ohne einen Mann unvollständig sei („Socialement une femme n'est rien sans un homme.“ (Beauvoir, 1991, S. 142)), nur eine Lösung in den Sinn zu kommen- wieder in einem Abhängigkeitsverhältnis zu einem männlichen Part zu stehen. Denn ihre erstrebte Sicherheit und die Lösung ihrer Probleme, die sie aufgrund sozialer Faktoren hat, findet sich nur in einer solchen Beziehung. Anstatt aus ihrer existenziellen Krise auszubrechen, um dann Unabhängigkeit von ihrem Milieu zu erlangen, wie Laurence, wirft sie sich diesem unter, indem sie wieder eine Beziehung anfängt mit dem Vater von Laurence. Dies verwundert die Protagonistin zwar einerseits nicht, denn sie ist sich der Einsamkeit ihrer Mutter ebenso bewusst wie ihrem

Streben nach Stabilität und Sicherheit, und dennoch fragt sie sich, wen ihre Mutter nun versucht zu imitieren und ob es endlich die Frau sein soll, die sie darstellen möchte, die sie einmal selbst sein möchte (vgl. Beauvoir, 1991, S. 176).

3.1.3 Catherine – die Stimme der Vernunft

Von Beginn an fungiert die Figur von Catherine, die Tochter von Laurence, wie ein Baustein, der die Protagonistin zum existenziellen Erwachen provoziert und hinführt. Anfangs schon konfrontiert sie die Protagonistin mit existenziellen Fragen. Diese Attitüde scheint die Mutter Catherines zwar zu sorgen und doch wird dieses Hinterfragen schließlich zum Katalysator, der Laurence dazu bringt ihr Leben umzugestalten- denn schließlich öffnet die prekäre Lage mit Catherine der Protagonistin die Augen. Scheinbar hilflos versucht sie anfangs eine befriedigende Antwort auf die neugierigen Fragen ihrer Tochter zu finden:

Catherine hésite un instant; (...): « Maman, pourquoi est-ce qu'on existe ? » Voilà bien le genre de question que les enfants vous assènent alors que vous ne pensez qu'à vendre des panneaux de bois. Répondre vite: « Mon bijou, nous serions ben tristes, papa et moi, si tu n'existais pas. – Mais si vous n'existiez pas non plus ? » Quelle anxiété dans les yeux de cette petite fille que je traite encore comme un bébé. (Beauvoir, 1991, S. 23)

Durch ihr Ausweichen, baut sich die Protagonistin eine Barriere auf, zwischen sich und der Realität. Denn ihr ist sehr wohl bewusst, dass sie ihr „Schmuckstück“ wie ein Kleinkind behandelt, doch sie verzichtet auch nicht darauf ihre Tochter durch das nicht- beantworten ihrer Fragen auf einen Podest zu stellen- unter der Ausrede, sie sei noch zu jung um sich über die Welt um sie herum tiefgründige Gedanken zu machen. Anfänglich sucht Laurence noch Ratschlag bei ihrem Ehemann Jean- Charles, der zwar in ihren Augen nicht nur als sehr belesen dargestellt wird, doch auch als höhergestellter und wissender als die Protagonistin:

When her daughter, Catherine, starts asking the important questions about life, especially, Why there is suffering in the world?, Laurence at first defers to her husband's superior knowledge,...). She had been relying on him to keep up with current events, because she had given up reading. (Pettersen u. a., 2015, S. 35)

Die Beziehung zu Catherine lässt im späteren Verlauf der Erzählung Laurence zu dem Punkt führen, auch Jean- Charles vermeintlich raffiniertes Wissen und sein sexistisches und bourgeoises Verhalten zu hinterfragen. Die Neugierde Catherines wird durch ihre Freundin Brigitte vorangetrieben, die sie, anders als ihre Eltern, nicht von der Realität verschont und fernhält. Denn während Catherine aufgrund ihrer

wohlbehüteten Erziehung bewahrt wird von der Realität, ist Brigitte aufgrund dessen, dass sie bei ihrem Vater ohne Mutter aufwächst, schon wesentlich selbstständiger und reifer. Damit, dass Brigitte womöglich aufgrund ihrer Reife bereits andere Facetten der Welt kennengelernt hat und auch aufgrund ihrer, dennoch kindlichen, Ehrlichkeit kann Laurence zunächst nicht umgehen: „Debout devant moi, Brigitte m’examinait, sans effronterie, mais avec une franche curiosité. J’étais un peu gênée. Entre adultes, on ne se regarde pas vraiment.“ (Beauvoir, 1991, S. 53).

Doch auch wenn die Freundin ihrer Tochter der Protagonistin gefällt, muss sie deren Einfluss auf Catherine hinterfragen, da Brigitte ihr doch wesentlich erwachsener vorkommt. Sie beschließt jedoch, diese Freundschaft zu akzeptieren, da sie es als wichtig erachtet, dass Catherine jemanden zum konversieren hat, angesichts dessen dass sie und ihr Mann zu wenig Zeit für ihre Tochter haben und sie zu einem gewissen Grad einschüchtern (vgl. Beauvoir, 1991, S. 56f). Laurence erachtet es jedoch als wichtig, die reifere Freundin Catherines zu ermahnen und ihr bewusst zu machen, dass sie Catherine von den Bösarbeiten der Welt verschont (vgl. Beauvoir, 1991, S. 78). Somit erlangt sie Kontrolle über die Freundschaft und erzwingt Catherines Gefühle und Eindrücke, indem sie ihr eine heile Welt vorspielt. Man merkt, in diesen Entscheidungen eine Unsicherheit der Protagonistin, die sich in vielerlei Hinsicht, vor allem in zwischenmenschlichen Beziehungen, machtlos fühlt.

Besonders in Bezug auf ihre Tochter, möchte sie keinerlei Fehler machen: „Cette fois c’est différent. Il s’agit de Catherine. Elle ne se pardonnerait pas de lui faire défaut.“ (Beauvoir, 1991, S. 58).

Ständig steht Laurence in einer inneren Diskrepanz, wenn es um ihre Tochter geht. Sie möchte sie zwar einerseits stets verschonen, andererseits will sie sie ernst nehmen. Diese Wechselseitigkeit ihrer eigenen Emotionen im Hinblick auf ihre Tochter, zermüht sie. Laut de Beauvoir, ist die Beziehung zwischen einer Mutter und ihrer Tochter stets komplizierter als die mit ihrem Sohn.

On the one hand, says de Beauvoir, she [the Mother] will want to give her daughter both the opportunities she herself had, as well as those she herself missed. But because of her ambivalent attitude towards her own sex, she will also seek to impose her own fate on her daughter as well. (Mahon & Campling, 1997, S. 146)

Diese These der Autorin, versucht sie in der fiktiven Mutter- Tochter Beziehung zwischen Laurence und Catherine zu verarbeiten. Besonders hervorgehoben wird die Beziehung in ihrem Roman vermutlich auch, gerade weil Catherine die ältere Tochter

ist und de Beauvoir die Beziehung zwischen einer Mutter und ihrer Ältesten Tochter stets als die problematischste der Mutter- Kind Beziehungen bezeichnet (vgl. Mahon & Campling, 1997, S. 146). Die Figur der Tochter appelliert an die Menschlichkeit Laurences und symbolisiert den Übergang zur Selbstentfaltung ihrer Mutter, indem diese sich oft vorstellt, wie und ob sie Catherine dies oder jenes zutrauen könnte und durch dieses Hinterfragen ihre eigenen Probleme thematisiert: „Puis- je expliquer à Catherine: les gens ne sont pas si malheureux que ça puisqu'ils tiennent à la vie? Laurence hésite. Ça revient à dire que les gens malheureux ne le sont pas. Est- ce vrai?“ (Beauvoir, 1991, S. 85). Im gewissen Maße fungiert Catherine auch als eine Stimme der Vernunft in Laurences Überlegungen, die sie zum Nachdenken zwingen, obwohl Laurence ihre Tochter einschränkt, indem sie ihr Leid forciert vermindern möchte. Auch wenn die Protagonistin Catherine eigentlich nicht einschränken möchte, so tut sie dies auch aus der Motivation heraus, dass sie und ihre Umgebung Parallelen erkennt zwischen sich und ihrer älteren Tochter (vgl. Beauvoir, 1991, S. 104). Diese komplexe Polarisierung in der Erziehung ihrer Tochter, die geprägt ist von einer Ambivalenz, unterstreicht de Beauvoirs Annahme, dass Mütter ihren Töchtern zwar einerseits Möglichkeiten bieten wollen, mehr aus ihrem Leben zu machen, es jedoch nicht schaffen zu unterbinden, ihr eigenes Schicksal auf diese zu drängen. Genau diese Komplexität thematisiert die Autorin auch in ihrem Roman, in der Attitüde Laurence' ihrer Tochter gegenüber „Faudra-t-il qu'elle devienne une femme comme moi, avec des pierres dans la poitrine et des fumées de soufre dans la tête?“ (Beauvoir, 1991, S. 12). Unschwer zu erkennen ist, dass Laurence zwar weiß, dass Catherine ihren Weg einschlagen wird, doch fehlt es ihr an Akzeptanz, sich diese Wahrheit einzugestehen. Catherines vermutlich altersentsprechenden Reaktionen auf ihr Umfeld und auf die übertriebene Rücksichtnahme äußern sich durch ein schlechtes Zeugnis, welches sofort von Laurence und ihrem Mann als ein Streitpunkt aufgegriffen wird. Doch Laurence ist sich in diesem Moment auch bewusst, dass sie, durch ihre selbst erschaffene Blase, ihrer Tochter nicht unbedingt zugutekommt. Das Streitgespräch zwischen ihren Eltern ist derart eklatant, dass schließlich Jean- Charles daraus den Schluss zieht Catherine zu einem Psychologen zu schicken- was Laurence jedoch widerstrebt (vgl. Beauvoir, 1991, S. 130f). Zu einem gewissen Maße erkennt man, dass der Vater diese Lösung bevorzugt, mit dem Argument, seiner Tochter wohlwollend entgegen zu kommen. Jedoch schiebt er sie somit als Problem ab, indem er sie in die Verantwortung

von jemandem anderen geben möchte. Laurence kann diese Lösung allerdings nicht akzeptieren.

Und genau dieser Streit dient Laurence als Katalysator, die sich bewusst wird, dass sie sich fühlt wie in einem Gefängnis (vgl. Beauvoir, 1991, S. 154).

Deutlich erkennt man, dass Laurence erst durch die Konfrontation mit ihren Problemen, vor allem wenn es um ihre Tochter geht, erwacht und lernt sich zu wehren. Als die Protagonistin sich schließlich gegen Ende gegen die Meinungen der anderen, vor allem gegen die Jean- Charles, wehrt, wird deutlich, welche wichtige Rolle ihre älteste Tochter gespielt hat, in ihrer existenziellen Entfaltung:

Et Catherine? Lui clouer les paupières ? 'Non'; elle a crié tout haut. Pas Catherine. Je ne permettrai pas qu'on lui fasse ce qu'on m'a fait. Qu'a-t-on fait de moi ? Cette femme qui n'aime personne, insensible aux beautés du monde, incapable même de pleurer, cette femme que je vomis. (...) Je ne me calmerai pas. Je ne veux pas de médecin. C'est vous qui me rendez malade, et je me guérirai toute seule parce que je ne vous céderai pas. Sur Catherine je ne céderai pas. Moi, c'est foutu, j'ai été eue, j'y suis, j'y reste. Mais elle, on ne la mutilera pas. (Beauvoir, 1991, S. 180f)

Der Wunsch, den Laurence hegt, Catherines Leben zu verbessern, führt sie zu der Erkenntnis, rebellieren zu müssen gegen ihre Umgebung. De Beauvoir, die in ihren Werken die Beziehung zwischen Müttern und Töchtern des Öfteren thematisiert, scheut in diesem Roman nicht davor zurück, anstatt Catherine rebellieren zu lassen, ihre Mutter an diesen Punkt zu führen, gegen die bestehende familiäre Struktur anzukämpfen. In ihrem Werk, *Le deuxième sexe*, beschreibt sie den in den Töchtern haftende Wunsch nach Rebellion, um deren Müttern nicht zu ähneln (vgl. Beauvoir, 2012a, S. 48). So rebelliert Laurence gegen ihre Mutter und ihre restliche Familie, um ihre Tochter zu schützen.

Catherine bewegt ihre Mutter nicht nur an den Punkt, ihr bisheriges Leben und ihre eigenen Meinungen und Gefühle zu hinterfragen, sie appelliert auch an die Sensibilität in Laurences Natur, die einen großen Teil ihrer Gefühle stets zu unterdrücken gelernt hat:

Catherine's concern for humanity strikes a deep chord within her because she shares them wholeheartedly, and always has. Laurence's compassion for others has been stifled by the corporatist mentality in which she was raised. But she proves to be far more authentic, far more sensitive to oppression than even she realizes. (Pettersen u. a., 2015, S. 38)

Zusammenfassend verkörpert Catherine die Eigenschaften Laurences, die sie stets unterdrücken musste und stellt jene Figur dar, die Laurence benötigt, um aus ihren alten Mustern auszubrechen.

3.2 Männliche Figuren in *Les belles images*

Die männlichen, wie auch die weiblichen Figuren in dem Roman, stellen Charaktere aus der nächsten Umgebung Laurences, ihrer Familie, dar. Erkenntlich wird, dass sie sich in einer strikten patriarchalen Gesellschaft befindet, in der Frauen ihre Identität an einen Mann anpassen und sich ohne einen männlichen Partner verloren fühlen.

Historisch lässt sich dies laut der Autorin damit erklären, dass es für Männer einfacher war eine bestimmte und konkrete Rolle einzunehmen in der Gesellschaft, während es Frauen anerkannt wurde, sich an diesen Weg anzupassen und sich diesem zu unterwerfen.

L'histoire nous a montré que les hommes ont toujours détenu tous les pouvoirs concrets; depuis les premiers temps du patriarcat ils ont jugé utile de maintenir la femme dans un état de dépendance; leurs codes se sont établis contre elle; et c'est ainsi qu'elle a été concrètement constituée comme l'Autre. (Beauvoir, 2012b, S. 239)

Diese Unterwürfigkeit, wird auch in ihrem Roman *Les belles images* mit der Darstellung männlicher wie auch weiblicher Figuren thematisiert. Wie zuvor erwähnt, sehnt sich Dominique z.B. nach einem Mann und nach der Sicherheit, die sie sich nur mit Hilfe eines Partners aufbauen kann. Die männlichen Figuren widerspiegeln diese gesellschaftlichen Strukturen auch weitgehend, auch wenn die Art und Darstellung dieser Charaktere sehr variiert. Während Gilbert mit seiner deutlich herauszulesenden chauvinistischen Art, als ein Antagonist dargestellt wird, ist Jean- Charles sexistische Ader versteckter und äußert sich vor allem in rechthaberischen Diskussionen mit einer Frau. Die Charaktere befinden sich in einer männlichen bourgeoisen Welt, in der durch eine strenge Hierarchie waltende, in der sich die Figuren beiderlei Geschlechter an diese Umstände angepasst haben.

3.2.1 Jean- Charles – der „ideale“ Ehemann

D'une autre façon que Lucien, moins romantique, mais solide et touchante; il a besoin de sa présence et de son accord, dès qu'elle lui semble triste ou seulement préoccupée, il s'affole. Le mari idéal. Elle se félicite de l'avoir épousé, lui et pas un autre; mais tout de même elle s'étonne que ce soit si important et un hasard. (Beauvoir, 1991, S. 67)

In Laurences Beschreibung über ihren Mann, lässt sich deutlich erkennen, dass sie ihre Beziehung vordergründig durch ihre Ehe definiert. Sie beschreibt Eigenschaften, wie die Sicherheit, die ihr Jean- Charles gibt, die den Mann in einer Ehe in jener Epoche definieren. Auch steht in dieser Beschreibung fest, dass Romantik kein Wert und

keine Eigenschaft ist, die sie in ihrem Gemahl sucht, oder der von großer Wichtigkeit erscheint, wenn es darum geht dieses Idealbild zu definieren. Die Sicherheit wiederum ist eine Eigenschaft, die ein Mann in der Ehe zu besitzen hat. Dieses Ideal ist Frauen anezogen, die sich, im Zuge einer Heirat, in ein erneutes Abhängigkeitsverhältnis begeben. Von den hierarchischen familiären Strukturen, in der Väter oder Brüder eine höhergestellte Position einnehmen, begeben sich Frauen durch die Ehe erneut in dieselbe Position. Diese Abhängigkeit ist durch die Männer in der Familie der Frau definiert, die ihre Tochter dazu auffordern sich in erster Linie durch die Ehe eine sichere Zukunft zu schaffen, anstatt durch ihre eigene Selbstverwirklichung:

Mais ce n'est pas à la femme elle-même que l'homme adresse un appel: c'est la société des hommes qui permet à chacun de ses membres de s'accomplir comme époux et comme père; intégrée en tant qu'esclave ou vassale aux groupes familiaux que dominant pères et frères, la femme a toujours été donnée en mariage à certains mâles par d'autres mâles. (Beauvoir, 2012a, S. 220f)

Auf dieser Grundlage beruht auch die Einstellung der Protagonistin, die einen bestimmten Prototypen an Mann in ihrem Gatten wahrnehmen möchte. Doch ist auch in der Beschreibung Laurences herauszulesen, dass Jean- Charles ihr zwar Stabilität gibt, doch nicht Aufregung bietet. So beschließt sie, äußerst nüchtern, sich mit ihrem Liebhaber zu treffen, um die Beziehung zu beenden und lügt ihren Mann reuelos an: „Elle a dit qu'elle sortait avec Mona; Jean- Charles l'a crue, il la croit toujours, par manque d'imagination. Il ne la trompe certainement pas et l'idée d'être jaloux ne l'effleure pas.“ (Beauvoir, 1991, S. 107). Die Gleichgültigkeit beider Figuren, wenn auch aus anderen Motiven heraus, wird in dieser Szene zu einem zentralen Punkt, der ihre Beziehung zueinander beschreibt. Feststellend merkt Laurence an, dass ihrem Gatten die Vorstellungsgabe fehle ihr zu unterstellen ihn zu betrügen. Daraus schließt sie auch, dass er sie nicht betrügt- denn, wenn dies der Fall wäre, würde ihn seine Fantasie dahinführen, seiner Frau eventuell was unterstellen zu können. Die hier beschriebene Dynamik, die man mit einer Abgestumpftheit beider Parteien bezeichnen kann ist signifikant für diese Dyade- denn Laurence verspürt keine Reue im Verfälschen der Fakten, Jean- Charles scheint auch nicht das Interesse zu haben dem Vorhaben seiner Frau nachzugehen. Dieses vermeintliche Bild der perfekten Ehe wird auch dargestellt durch das Szenario, in dem Jean- Charles seiner Frau ein Collier schenkt, um den Streit, den das Paar hatte, unter den Tisch zu kehren und um sich den Gnaden seiner Frau zu erkaufen:

Chez *Manon Lescaut*, il y a beaucoup de monde: des femmes, quelques hommes, des couples. Ceux-ci sont de jeunes mariés: ils se regardent avec amour tandis qu'il ajuste un bracelet au poignet de sa femme. Les yeux brillants, Jean- Charles attache un collier au cou de Laurence: « Il te plaît ? » Un ravissant collier, scintillant et sobre, mais beaucoup trop cher. Elle se contracte. Jean-Charles ne me l'offrirait pas sans la dispute de ce matin. C'est une compensation, un symbole, un succédané. De quoi ? De quelque chose qui n'existe plus, qui n'a peut-être jamais existé: un lien intime et chaud qui rendrait tous les cadeaux inutiles. (...) Elle incline un peu la tête pour qu'il puisse de nouveau assujettir le collier: parfaite image du couple qui s'adore encore après dix ans de mariage. Il achète la paix conjugale, les joies du foyer, l'entente, l'amour; et la fierté de soi. (Beauvoir, 1991, S. 140f)

Nicht nur erkauft sich Jean-Charles mit dieser Geste den Frieden nach den morgendlichen Streitigkeiten, auch etabliert er seine Position als Versorger in deren Beziehung. Dass der Gatte der Protagonistin die Rolle als Versorger und als Familienoberhaupt einnehmen möchte, ist eine Allusion auf das damalige (wie auch zum Teil heutige) gesellschaftliche Bild, den Mann mit dieser Rolle zu identifizieren:

The provider role has been central to the construction of male gender identity at least since the early stages of industrial capitalism. The public sphere of paid work became men's domain and, with it, the primary responsibility to provide for their families. (Loscocco & Spitze, 2007, S. 934)

Diese „großzügige“ Geste wird auch von der Protagonistin hinterfragt, die die Galanterie ihres Gatten als eine Art Schweigegeld wahrnimmt und der Ansicht ist, dass dies nicht notwendig wäre, würde zwischen ihnen mehr Intimität herrschen.

Doch die Figur des Gatten versucht mit dieser Geste den leichteren Weg nehmen zu wollen, den mit dem Erkaufen der Liebe seiner Frau, schafft er es sich der Konfrontation zu entziehen. Weiters wird in diesem Szenario erneut auf den Titel des Werkes angespielt- erneut ein perfektes Bild, dass Laurence nach außen hin darstellen soll- ein *belle image*- Diesmal das der perfekten Ehe.

3.2.2 Gilbert – ein chauvinistischer Millionär

Gilbert wird zu Beginn des Romans vorgestellt als Dominique Liebhaber, der sich, zu Dominique Leid, nicht von seiner Frau trennt. Die Mutter von Laurence scheint jedoch vor allem seine Frau dafür verantwortlich zu machen und sieht in ihr eine Antipodin (vgl. Beauvoir, 1991, S. 16f). Jean- Charles bewundert Gilbert sogar für seine Bodenständigkeit und seine Bescheidenheit, die er laut ihm, trotz seines Vermögens beibehalten hat (vgl. Beauvoir, 1991, S. 18). Doch die Protagonistin sieht in ihm einen Antagonisten. Anfangs bereits stellt sich heraus, dass sie eine gewisse Abneigung gegen ihn verspürt (vgl. Beauvoir, 1991, S. 18f). Diese wird vor allem deutlich, als Gilbert sich gerade ihr anvertraut, ihre Mutter nicht mehr zu lieben und sich für eine 19- jährige

Frau entschieden zu haben: „Derrière elle, Gilbert marmotte des fadaïses, elle ne lui tend pas la main, elle claque la porte, elle le hait. C'est un soulagement de pouvoir s'avouer soudain: „J'ai toujours détesté Gilbert.“ (Beauvoir, 1991, S. 48). In der Konversation, die Laurence mit Gilbert führt, erwähnt sie gedanklich den rabiaten vorherrschenden Stereotypen, der besagt, eine ältere Frau wäre weniger begehrenswert, als ein älterer Mann: „Elle se rend très bien compte qu'une femme de cinquante et un ans est plus âgée qu'un homme de cinquante-six.“ (Beauvoir, 1991, S. 47).

Dass sich die Vorstellungen von Ästhetik mit dem Altern verändern, vor allem die geschlechterspezifischen, ist eine Tatsache. Während auf Männern weniger Druck verübt wird, ein jugendliches Aussehen beizubehalten, da sie das Altern als Möglichkeit sehen, sich Freiräume zu schaffen, haftet auf Frauen die Last, möglichst lange schlank und begehrenswert zu bleiben. Dadurch werden Frauen im reiferen Alter öfters marginalisiert- denn diese Kriterien können aufgrund der körperlichen Veränderungen nicht erfüllt werden (vgl. Duttweiler, 2013, S. 174). Diesen Druck verspürt Dominique gewaltig, im Gegensatz zu Gilbert, der es in seinem Alter nicht als abwegig befindet, eine weitaus jüngere Dame zu ehelichen.

Als Laurence von Gilbert in Erfahrung bringt, dass er sich in Patricia verliebt hat und sich so ihrer Gefühle zu dem Liebhaber ihrer Mutter bewusst wird, erleichtert sie dies jedoch zum einen, zuzugeben, dass sie ihn hasst, zum anderen macht sie sich Sorgen um die Reaktion ihrer Mutter (vgl. Beauvoir, 1991, S. 48). Dass sich diese nach einem Treffen mit Gilbert vorerst nicht eingestehen möchte, dass er jemanden anderen kennengelernt hat, bezeichnet die Beziehung zwischen Dominique und Gilbert (vgl. Beauvoir, 1991, S. 71). Denn ihr Liebhaber hat es Dominique ermöglicht in der gesellschaftlichen Hierarchie sozial aufzusteigen, weswegen der Einfluss Gilberts auf Dominique signifikant ist. Laurence führt das Geständnis Gilberts in einen inneren Konflikt mit ihrem Gewissen, da sie sich unsicher ist, ob sie ihrer Mutter die ganze Wahrheit schildern soll: „Qu'est-ce qu'elle fera le jour- bientôt- où Gilbert lui avouera tout? Se tuer; tuer? Je ne peux rien imaginer. Je n'ai connu Dominique que triomphante.“ (Beauvoir, 1991, S. 72). Der Einfluss der Gilbert auf die Mutter der Protagonistin verübt, scheint immens- dies ist auch Laurence bewusst. Dominique steht zur Gänze in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Liebhaber- einerseits durch seine virile Präsenz in ihrem Leben, die ihr Sicherheit gibt, zum anderen aufgrund seines sozialen Status. Aus diesem Grund möchte sie nicht wahrhaben, dass Gilbert sich in jemanden verliebt

hätte und vermutet, dass dieser Gefühle für Lucille hat, einer Dame, mit der er bereits in der Vergangenheit eine Affäre gehabt hat, die auch die Mutter Patricias ist. Sie scheint noch gewillt für ihre Beziehung kämpfen zu wollen und zeigt dies, indem sie das Geständnis Gilberts nicht ernst zu nehmen scheint und noch annimmt mit ihm auf Urlaub zu fahren; dies schockiert Laurence, die mit ihrem Mann das Verhalten Dominiques und Gilberts kommentiert: „Dominique a posé la main sur le bras de Gilbert dans un geste de possession.“ (Beauvoir, 1991, S. 90). Gilbert äußert sich jedoch nicht zu den Kommentaren: „Gilbert ne répond rien. Dominique est si tendue qu’ un mot suffirait à la faire exploser. Il doit le sentir.“ (Beauvoir, 1991, S. 90). Dieses Szenario stellt die Gefühle, die die Charaktere füreinander empfinden sehr deutlich dar, zum einen hat Dominique den Ernst der Lage nicht verinnerlicht, zum anderen zieht sich Gilbert schweigend aus der Affäre. Als er Dominique jedoch die ganze Wahrheit gesteht und sie ihren Racheplan ausübt, wird er ihr gegenüber gewalttätig:

Gilbert a sonné à dix heures, elle a cru que c’ était le concierge, elle a ouvert. Patricia a tout de suite été pleurer dans le bras de Gilbert, et Lucile criait, il a renfermé la porte derrière lui d’ un coup de pied, il caressait les cheveux de Patricia, si tendrement, avec une voix apaisante, et là dans l’antichambre il l’avait insultée, giflée, il l’avait saisie par le col du peignoir bleu et traînée dans la chambre. (Beauvoir, 1991, S. 124)

Die Kritik, die Dominique an Gilbert mit ihrer Rache ausgeübt hat, wird von ihm nicht angenommen und er hat sie auf brutalste Weise dafür bestraft. Er entwürdigt sie bewusst vor seiner Verlobten, um deren Ehre zu verteidigen. Dies verletzt seine ehemalige Liebhaberin nicht nur psychisch wie auch physisch, sondern er entwertet sie und ihre siebenjährige Affäre. Was darauf schließen lässt, dass Gilbert Dominique auch für seine Zwecke nur ausgenutzt und manipuliert hat. Die „Strafe“ Dominiques ist jedoch nicht nur der furchtbare Umgang Gilberts mit ihrem Verletzten Ego, der sich vor seiner jungen Zukünftigen als Patriarch präsentiert, auch ist sie verdammt dazu sich erneut einen Partner zu finden. Gilberts Präsenz unterstreicht die sexistische Gesellschaft, in der sich die Figuren aufhalten, die Dominique auch glauben lässt, dass sie als Frau ohne einen Mann keinen Wert hätte.

Dominique is aware of the unfair, sexist, cruel rules of capitalist society, but she does not consider any other way of living. When she is rejected and crushed, her response is revenge, and she is punished by Gilbert who brutalizes her and probably rapes her. (Pettersen u. a., 2015, S. 33)

Gilbert sticht in dem Roman als die Figur heraus, die die chauvinistischen Werte der damaligen Bourgeoisie dargestellt. Nicht nur sein Vermögen unterstreicht seine Arroganz, auch führt sein egozentrisches Verhalten dazu, Dominiques Präsenz zu

untermauern und sie zu entwürdigen. Als er Laurence versucht zu manipulieren, ihrer Mutter seinen Plan zu schildern und sie somit nicht nur in die Position einer unfreiwilligen Komplizin bringt, sondern sich auch somit aus der Affäre ziehen möchte, werden ihr ihre negativen Gefühle zu ihm bewusst, was auch einen Wendepunkt darstellt in ihrer Entwicklung. Denn Laurence hat ihrem Mann, der zu Beginn der Erzählung für Gilbert bewundernde Worte ausspricht (vgl. Beauvoir, 1991, S. 18) nicht widersprochen und gesteht sich ihre wahren Gefühle der Antipathie für den Liebhaber ihrer Mutter vorerst nicht ein. Doch nach und nach wird die Metamorphose Laurence' zum Mittelpunkt der Erzählung und sie entwickelt sich zu einer expressiveren Persönlichkeit. So trägt auch der Hass zu Gilbert dazu bei, dass Laurence sich öffnet.

3.2.3 Lucien – die unschönen Seiten des Idealbilds

Ils s'étaient retrouvés chez lui, elle n'était rentrée qu'à l'aube, feignant l'ivresse – bien qu'elle n'ait rien bu, elle ne boit jamais- sans remords puisque -Jean- Charles ne saurait rien et qu'il n'y aurait pas de lendemain. Ensuite, que d'agitation! Il me poursuivait, il pleurait, je cédaï, il rompaï, (...) il suppliaï: quitte ton mari, non jamais mais e t'aime, il m'insultait, il repartaï, j'attendais, j'espérais, je désespérais, nous nous retrouvions, quel bonheur, j'ai tant souffert sans toi, et moi sans toi: avoue tout à ton mari, jamais... Tous ces aller et retour et toujours retomber au même point... (Beauvoir, 1991, S. 31f)

Die Leidenschaft zwischen Laurence und ihrer Affäre, Lucien, wird in der ersten Szene, in der die Figur explizit erwähnt wird, dargestellt durch eine *Accumulation*, diese dient dem Zweck die komplizierte und passionierte Beziehung der beiden Charaktere zu unterstreichen. Während Laurence, die ihrem Mann gegenüber keinerlei Reue verspürt und auf diesen allerdings nicht verzichten möchte, leidet Lucien unter der Beziehung und unter der Tatsache, dass Laurence ihren Mann nicht für ihn verlassen wird.

Lucien, die Affäre von Laurence, wird von ihr des Öfteren mit ihrem Mann verglichen und stellt somit einen direkten Kontrast dar mit der Figur von Jean- Charles. Denn die Eigenschaften, die ihr Gatte hat, beherbergt Laurence' Liebhaber:

Jean- Charles adore les livres qui ne parlent de rien. Tu comprends, ce qu'il y a de formidable chez ces jeunes auteurs, c'est qu'ils n'écrivent pas pour raconter une histoire; ils écrivent pour écrire, comme on entasserait des pierres l'une sur l'autre, pour le plaisir. Elle a commencé à lire une description, (...); elle n'a pas tenu dix minutes. Quant aux romans que lui conseille Lucien, ils parlent de gens, d'événements aussi éloignés de sa vie que Monteverdi. (Beauvoir, 1991, S. 42f)

Laurence nimmt die Affäre mit Lucien nicht so ernst, wie er, dies lässt sich auch daran erkennen, dass sie ihn nicht als Individuum wahrnimmt und in ihren inneren Monologen als der Mann, der er ist, beschreibt, sondern sie „reih“ ihn gedanklich immer

neben ihren Mann. Lucien existiert für Laurence nur als ein Vergleich zu ihrem Mann, nicht als eine eigenständige Figur. Dies scheint ihre Affäre auch zu spüren und fühlt sich dadurch nicht vollkommen ernstgenommen. In seiner Kritik an Laurence, kommt sein Leid zum Vorschein: „Toujours la même musique. Un peu adultère sur les bords, mais bonne épouse, bonne mère. Pourquoi n’y a-t-il pas de mot pour dire mauvaise amante, mauvaise maîtresse...” (Beauvoir, 1991, S. 62).

Als ihr die Beziehung zu komplex und real erscheint, beschließt sie, relativ gefühlsneutral, auf ihn zu verzichten, denn schließlich hätte sie ohne ihn mehr Zeit für sich (vgl. Beauvoir, 1991, S. 106). Laurence ist sich jedoch auch ihrer verblassenden Gefühle für Lucien bewusst: „La vraie raison, la seule, c’est que l’amour est assomant quand on n’aime plus.“ (Beauvoir, 1991, S. 109). Auf die Zurückweisung Laurences reagiert Lucien vorerst misstrauisch, da er ihr unterstellt jemanden anderen kennengelernt zu haben und bringt verletzt seine wahre Meinung zu Laurence zu Ausdruck: „Tu ne m’as pas aimé. Tu n’aimes personnes. Il y a des femmes frigides aux lit. Toi, c’est pire. Tu souffres d’une frigidité du cœur.“ (Beauvoir, 1991, S. 111f). Lucien ist die einzige Figur, außer ihr selbst, die ihre Gefühlskälte offen anspricht und auf solch eine persönliche Ebene kritisiert. Die Trennung von ihrer Affäre fiel ihr selbst nicht schwer, Lucien jedoch, der mit ihr arbeitet, verabschiedet sich noch mit den Worten sie nie wieder sehen zu wollen und aus diesem Grund kündigen zu werden (vgl. Beauvoir, 1991, S. 112).

Laurence handelt hinsichtlich ihrer Affäre opportunistisch, denn während sie Gilbert durchaus verurteilt, ihre Mutter für eine andere Frau zu verlassen, sind in der Beziehung zwischen Laurence und Lucien und der von Gilbert und Dominique Parallelen erkennbar: Zum einen haben weder Gilbert noch Laurence das Bedürfnis ihre EhepartnerInnen für Dominique und Lucien zu verlassen. Zum anderen erklären beide Figuren, als sie ihre Affären verlassen, dass dies besser für diese sei:

For example, Laurence despises Gilbert for how he discards Dominique in favor of a nineteen-year-old girl, yet she resorts to the same justifications when she cuts ties with her lover Lucien. Her assurance, „je garde pour toi la plus grande affection; je la garderai toujours“, recalls Gilbert’s empty promise to Laurence that he will preserve his friendship with Dominique (...). Like Gilbert, who claims to leave Dominique „pour son bien“ (48), Laurence tells Lucien, „c’est avant tout à toi que je pense [. . .] Une autre femme te rendrait bien plus heureux“ (...). Despite her objections to Gilbert’s behavior, Laurence couches her self-interest in the same clichéd sentiments and justifications. (Pérez, 2018, S. 1080)

Laurence Gefühle gegenüber Gilbert scheinen bei der näheren Betrachtung ihrer Beziehung mit Lucien sehr paradox. Dieser, wie auch Dominique hinsichtlich der

Situation mit Gilbert, leidet darunter, dass die Protagonistin nicht bereit ist, ihren Ehemann für ihn zu verlassen. In der Situation Dominiques agiert Laurence durchaus verständnisvoll und macht sich um ihre Mutter Sorgen, doch scheint sie die Ähnlichkeit beider Situationen nicht zu realisieren- denn aufgrund ihrer Affäre mit Lucien auf das perfekte Bild der perfekten Ehe möchte sie nicht verzichten. Die Liebschaft mit Lucien ermöglichte ihr ein Leben außerhalb des „images“:

Laurence focuses on the physical passion between them because, in her telling, this intensity ensured that „je n'ai plus été une image, mais chair et sang, désir, plaisir“ (...). On one level, Laurence's narrative construction of „cet embrasement, ce vertige“ provides her with a justification for attempting to recuperate erotic intensity with her lover Lucien, a relationship that she reflects on briefly in the same passage. On another, it shows us Laurence in the process of imagining a stable past self that was able—at least for a time—to live outside of images. (Pérez, 2018, S. 1083)

Doch das Leben außerhalb des „image“ wird Laurence dann doch zu viel, und die unschönen Seiten ihrer selbst, die Lucien zum Vorschein bringt und kritisiert, verschwinden mit dem Verzicht auf ihre Affäre.

3.3 Conclusio

Die Figuren in *Les belles images* sind in einer Epoche situiert, in der patriarchale Werte vorherrschen und sie befinden sich in einem bourgeoisen Milieu. Für die Entwicklung der Charaktere und für die existenziellen Krisen Laurences und Dominiques übernimmt das Milieu die Rolle eines Aktanten, denn ansonsten würde Laurence mit ihrer Entwicklung keine Kritik an diesem ausüben und Dominique würde sich nicht in der Position befinden, ihre Probleme mit der Affektion eines Mannes zu lösen. Laurence, die aus ihrer gelebten Perspektive berichtet, entwickelt sich zu einer Figur, die gegen ihr Umstände rebelliert und die zu diesem Entschluss von der Situation mit ihrer Tochter Catherine inspiriert wird. Während Dominique in einen Regress verfällt, scheinen die männlichen Figuren zum Großteil in ihrer Epoche und in der Rolle, die sie aufgrund ihres Milieus angenommen haben, stehenzubleiben: Gilbert tauscht reuelos seine Affäre gegen eine junge Frau aus und Jean- Charles zeigt wenig Verständnis für seine Tochter. Einzig Lucien, dessen Situation mit Dominique vergleichbar ist, verweist auf die unschönen Seiten Laurences und scheint nicht in das von der Gesellschaft aufgebaute *image* hineinzupassen. Die *images* umgeben Laurence durch den ganzen Roman, sie definieren ihre Beziehungen und ihre Entwicklung, sowie ihre Eindrücke: „More broadly, *Les Belles Images* thematizes the relationship between social

performance and the various images that Laurence sees, imagines, manufactures, and projects onto others.“ (Pérez, 2018, S. 1072). Sie übernehmen eine zentrale Funktion in dem Leben der Protagonistin, doch führen sie auch zu ihrer Rebellion. Das Werk von Simone de Beauvoir setzt sich mit mehreren existenzialistischen Themen auseinander. Was *Les belles images* vor allem als existenzielles Werk definiert ist das Streben Laurences nach „(...) Identität und Sinn in einer modernen Gesellschaft, deren gesellschaftliche und ökonomische Zwänge auf Oberflächlichkeit und Konformismus abzielen.“ (Flynn & Vogt, 2008, S. 23). Weiters macht sich Laurence zu der Person, die sie gegen Ende wird, sie revoltiert indem sie sich entwickelt um die Person zu werden die sie sein möchte, denn sie übernimmt die Verantwortung für ihre Entscheidungen- was sie wiederum zu einem freieren Menschen werden lässt. Die Freiheit ist ein Gut, dass die Existenzialisten zu einem ihrer zentralen Themen machen:

Der Existenzialismus ist eine Philosophie der Freiheit. Seine Grundthese ist die Tatsache, dass wir einen Abstand zu unserem Leben einnehmen und über unsere Handlungen reflektieren können. In diesem Sinne sind wir immer „mehr“, als wir sind. Aber wir sind so sehr verantwortlich, wie wir frei sind. (Flynn & Vogt, 2008, S. 23)

Daraus ergibt sich, dass mit mehr Freiheit auch natürlich mehr Verantwortlichkeit für diese übernehmen werden muss. Im Fall von Laurence ist der Prozess des frei- werden durchaus schmerzhaft und mühselig- denn um Freiheit zu erlangen muss Laurence auch die Verantwortung für diese übernehmen. In dem Fall der Protagonistin wird dies ein körperlich wie auch geistig ermüdende und herausfordernde Aufgabe. Am Ende emanzipiert sie sich jedoch von den Meinungen der anderen und kommt auf einen Schluss, der sie glücklicher und unabhängiger von den Ansichten ihre Milieus macht. Diese Schlussfolgerung könnte so interpretiert werden, dass Laurence zu Beginn eine schwache Persönlichkeit hat, allerdings war für de Beauvoir sichtlich wichtig, in diesem Roman die Metamorphose schriftlich darzustellen, damit der/ die LeserIn Laurence auf dem Weg zur Freiheit begleiten kann und ihre Situation bis hin zur existenziellen Erleuchtung nachvollziehen kann:

Scholars have often described Beauvoir's female characters as weak women suffering from depression and guilty of bad faith. Instead, *Les belles images* illustrates that pain and shortcomings are part of a moral crisis or existential awakening that serves as a blueprint for the humanities. The three stages of this process are to become aware of the values that we unconsciously absorb from society; to discover that there are no external authorities, that we must accept the responsibility that comes with freedom; and to learn that we must live with the uncertainty and risk accompanying every decision, the hallmark of an ethics of ambiguity. (Pettersen u. a., 2015, S. 29)

Die Figuren versuchen, jede auf ihre eigene Art, mit dem bourgeoisen Milieu umzugehen. Charaktere wie Laurence und Catherine passen nicht hinein und stechen

dadurch hervor, Dominique sträubt sich dagegen ihre soziale Stellung aufzugeben, Jean- Charles und Gilbert nutzen ihre patriarchale Rolle in der Familie, um Entscheidungen zu treffen.

4. *L'étranger* – der Einzelgänger

Albert Camus kategorisierte seine Werke in verschiedene Zyklen. Mit den Werken *L'étranger* (1942), *Le Mythe de Sisyphe* (1943) und *Caligula* (1945) verarbeitet er seine Interpretation des Absurden- *Le cycle de l'absurde*. Er bedient sich mit diesen drei Werke an verschiedenen Genres um das Absurde möglichst vielfältig darzustellen- In seinem Roman *L'étranger* werden die nicht nachvollziehbaren Entscheidungen des, seinen Mitmenschen gegenüber gleichgültigen, Protagonisten und die darauffolgenden absurden Ereignisse beschrieben. Der Sisyphusmythos, dessen Hauptdarsteller von den antiken griechischen Gottheiten bestraft wird und mit einer sinnlos erscheinenden Strafe Buße tun muss, wird in *Le Mythe de Sisyphe* im Stil eines philosophischen Essays verarbeitet, um die Theorie des Absurden zu erläutern. *Caligula* ist ein Drama, das sich in vier Akte gliedert. Es verdeutlicht das Absurde in einer Reihe von sinnfrei erscheinenden politischen und persönlichen Entscheidungen des römischen Kaisers Caligula (vgl. Wild & Wild, 2016, S. 26).

Wie auch bei Simone de Beauvoir situiert Camus seine Figur in *L'étranger* in seine gelebte Zeit, eine beliebte Wahl der ExistenzialistInnen, die sich selbst als ZeitzeugInnen betrachten. Die Zeit spielt eine wichtige Rolle für ExistenzialistInnen, da der Mensch ein zeitgebundenes Wesen sei, weswegen die erlebte Zeit nur messbar ist in unserem Sein zum Tode (vgl. Flynn & Vogt, 2008, S. 189). Diese Ansichtsweise über die Zeitspanne des Lebens eines Individuums wird gerne behandelt in existenzialistischen Lektüren- weswegen auch in dem Werk *L'étranger* die Zeit, die der Protagonist erlebt, situativ eingebettet ist, in seiner erlebten Handlung und dadurch weder sein vergangenes oder sein zukünftiges Schicksal viel weniger Gewichtung haben. Weiters spielt die Handlung in Algerien- der Heimat des Autors- was seine tiefe Verbindung mit dem Land widerspiegelt. Die Themen, die in seinem Roman behandelt werden, decken sich mit den existenzialistischen Inhalten- zum Einen weil der Roman personenzentriert ist und aus der Sicht des Protagonisten erzählt wird, zum Anderen weil die Freiheit und die Verantwortung für das eigene Leben und die eigenen Taten im Vordergrund stehen. Was den Roman vor allem absurd erscheinen lässt ist die

Erzählperspektive- denn auch wenn aus der Perspektive von Mersault, dem Protagonisten von *L'étranger*, berichtet wird, reflektiert dieser nicht über seine Umwelt, sondern behandelt sein Erlebtes, als ob diese ihn nicht betreffen würden, was ihn sehr von anderen „Ich-Erzählern“ unterscheidet. Somit lässt der Protagonist kaum Tiefe zu und auch wenn in dem Roman von einem „ich“ erzählt wird, hat dieses aufgrund seiner Oberflächlichkeit, kaum Substanz (vgl. Wild & Wild, 2016, S. 99). Der Titel *L'étranger*, der Fremde, spielt an auf dieses Ich, das durch diese Substanzlosigkeit, kein „echtes Ich“ ist– auch verschwimmt für den Protagonisten die Linie zwischen dem „Ich“ und „dem Fremden“ im Zuge seines Prozesses: „Et j'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même.“ (Camus, 1972, S. 134).

Die Syntax des Romans sowie die grammatikalischen Strukturen sind sehr simpel gehalten, was einerseits den Stil des Ich- Erzählers im Sinne einer Berichterstattung unterstreicht und andererseits auch Camus bewusste Intention war, um so eine breitere Leserschaft zu erreichen. Da er selbst aus ärmlichen Verhältnissen und einer Arbeiterfamilie entstammt, konnte er nur durch Bildung einen Weg finden, der ihm Freiheit verschaffte. Seine Mutter, bei der er aufgrund des frühen Todes seines Vaters aufwuchs, war Analphabetin und benutzte ein nicht allzu vielseitiges Vokabular (vgl. Radisch, 2014, S. 15ff). Diese Ausgangssituation scheint Camus dazu inspiriert zu haben, seinen Roman, der zwar komplexe Themen beinhaltet, möglichst simpel zu verfassen, damit er auch eine Leserschaft findet, die aus weniger elitären Familienstrukturen entstammen.

Im Zuge dieser Diplomarbeit werden die männlichen und weiblichen Figuren und ihre Beziehung zueinander betrachtet. Im Falle der weiblichen Darstellerinnen- auch ihre Absenz und Omnipräsenz. Der Roman wird aus der Sicht einer männlichen Figur erzählt und das männliche Geschlecht ist partout vordergründiger und zeigt mehr Präsenz. Aus diesem Grund wird die Figurenanalyse und die Beziehung zu dem jeweils anderen Geschlecht nicht, wie in dem Fall von den beiden Werken von Simone de Beauvoir, mit den weiblichen, sondern mit den männlichen Figuren eingeleitet.

4.1 Männliche Figuren in *L'étranger*

Die zwei männlichen Figuren, auf die im Zuge dieser Arbeit näher eingegangen wird, sind der passive Protagonist Mersault, dessen nüchterne und mechanische

Schilderung diametral steht zu der zweiten Figur, dem aktiven Raymond, der seine Gefühle für sich sprechen lässt und wesentlich gewalttätiger agiert als Mersault.

Die Erzählung ist eingebettet in einer Epoche, in der zwischen Frankreich und Algerien Spannungen existierten. Wenn auch auf die weitläufige Thematik dieser Spannungen nicht allzu tiefgründig eingegangen wird, so sind diese deutlich herauszulesen. Camus selbst setzte sich stark ein für die Unabhängigkeit Algeriens und wies die französische Regierung auf die Probleme der Bevölkerung- auch wünschte er sich Freiheit, Respekt und eine demokratische Reform für das Land, in dem er aufwuchs. Dass das Opfer von Mersaults Tat arabischer Abstammung ist, wurde nicht dem Zufall überlassen (vgl. Scherr, 2017, S. 78f).

Die beiden konträren Charaktere, Mersault und Raymond, sind den Normen der Gesellschaft nicht angepasst. Mersault auf der einen Seite, da ihn seine Umgebung nicht begreift und seine mechanische Art während seiner Verhandlung als kriminell abstempelt, Raymond, der für seine Taten keiner wirklichen Konsequenz ausgeliefert wird, auf der anderen, da er als gewaltbereit beschrieben wird. Doch diese Unangepasstheit ist als LeserIn nicht unkritisch zu betrachten. Die Figuren werden durch die subjektive Erzählung von Mersault dargestellt, dessen Emotionslosigkeit den Fluss der Erzählung beeinflusst und die Figuren dadurch in eine Perspektive einbettet, die die seinige ist. Eine Perspektive, die von seiner Umgebung, vor allem im Rahmen seines Prozesses, als andersartig und unangepasst wahrgenommen wird.

Die männlichen Figuren in dem Werk werden als sehr chauvinistisch dargestellt und beschrieben. Die Beziehung zwischen den männlichen Figuren und den weiblichen hat eine starke sexuelle Konnotation, auch werden objektivierende Wahrnehmungen von den männlichen Charakteren getätigt: „Les femmes étaient belles et j’ai demandé à Marie si elle le remarquait.“ (Camus, 1972, S. 71).

4.1.1 Mersault – die Verantwortung einer existenziellen Figur

4.1.1.1 Gleichgültigkeit

Mersault beschreibt sich selbst in dem Roman als jemand, der wie jeder andere sei und hat das Bedürfnis auch so wahrgenommen zu werden: „J’avais le désir de lui affirmer que j’étais comme tout le monde.“ (Camus, 1972, S. 103). Doch trotzdem sticht er als eine Figur heraus, die genau das Gegenteil aufweist und anders ist als alle anderen (vgl. Fleischer, 1998, S. 63). Mechanisch und gefühlskalt beschreibt er

die Ereignisse, die um ihn herum geschehen. Genau diese Gefühlslosigkeit, die ihn von den anderen Figuren unterscheidet, führt dazu, dass er nicht verstanden und verurteilt wird. Oberflächlich gesehen, wird er als fleißiger Arbeiter beschrieben, der ein recht monotones Leben führt. So wird er als angepasstes Mitglied der Gesellschaft etikettiert, doch seine gleichgültigen Attitüden in zwischenmenschlichen Beziehungen werden missinterpretiert (vgl. Fleischer, 1998, S. 64ff).

Die Erzählung beginnt mit dem Tod der Mutter Meursaults: „Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas.“ (Camus, 1972, S. 9). Die nüchterne Beschreibung dieser Situation- mit der Aussage er wüsste nicht genau wann seine Mutter gestorben sei- ist signifikant für die Beschreibung seines Wesens. Seine Aussage ist frei von jeglicher Wertung dieser Situation: „Ebenso wie seiner Berichterstattung fehlt Meursaults Leben der Sinnzusammenhang. Es besteht aus einer Aneinanderreihung von zufälligen Geschehnissen in einer ständigen Gegenwart.“ (Wild & Wild, 2016, S. 99). Die Essenz seines Kommentars bezüglich des Todes seiner Mutter liegt nicht in der Beschreibung der Situation, sondern in der Wissenslücke, die er in Bezug auf das Datum ihres Verfalls aufweist. Bei der Beerdigung dieser, empfindet Mersault auch das Trauern und Schluchzen der anderen Gäste der Trauerfeier als störend (vgl. Camus, 1972, S. 20). Sein Verhalten in dem Altersheim, in dem die Mutter starb, steht jedoch unter genauer Beobachtung wie sich im späteren Verlauf der Erzählung herausstellt: „Le directeur a regardé alors le bout de ses souliers et il a dit que je n’avais pas voulu voir maman, je n’avais pas pleuré une seule fois et j’étais parti aussitôt après l’enterrement sans me recueillir sur sa tombe.“ (Camus, 1972, S. 139). Hierzu ist jedoch anzumerken, dass es Mersaults erster Wunsch ist, bei seiner Ankunft in dem Altersheim, in dem seine Mutter gestorben ist, diese zu sehen. Dies wird ihm jedoch verwehrt, da er, den Regelungen des Altersheimes entsprechend, zuerst mit dem Direktor in Verbindung treten muss (vgl. Camus, 1972, S. 11). Dementsprechend wird ihm in dieser Lage ein auffälliges Verhalten nachgesagt, dass jedoch der situativen Konformität entspricht. Seine Rationalität in Betracht dessen, dass seine Mutter gestorben ist, wird von seiner Außenwelt als überraschend wahrgenommen, diese wird von ihm jedoch als Schuldzuweisung interpretiert: „Je lui ai dit que maman était morte.(...) J’ai eu envie de lui dire que ce n’était pas de ma faute, mais je me suis arrêté parce que j’ai pensé que je l’avais déjà dit à mon patron.“ (Camus, 1972, S. 35). Das Gefühl, Schuld zu tragen lässt darauf schließen, dass Mersault sich zum Teil dessen bewusst ist, der Situation mit seinem Verhalten und Taten aus dem Weg zu

gehen. Der Alltag Mersaults wird jedoch in keiner Weise beeinflusst von dem Tod seiner Mutter, wie er selbst beobachtet:

J'ai fermé mes fenêtres et en revenant j'ai vu dans la glace un bout de table où ma lampe à alcool voisinait avec des morceaux de pain. J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé. (Camus, 1972, S. 41)

Wenn auch die zu erkennende Kühle, die Mersault in Bezug auf seine Mutter aufweist, sich noch erklären lassen könnte mit dem Auseinanderleben zweier erwachsenen Menschen unterschiedlicher Generationen, zeigt sich die Gleichgültigkeit jedoch auch sehr deutlich in seiner Beziehung mit Marie. Des Öfteren spricht sie Mersault, mit dem sie seit dem Tod seiner Mutter ein Verhältnis hat, auf seine Gefühle an, die er mit Anteilslosigkeit erwidert. Diese Anteilslosigkeit ist derart eklatant, dass Mersault sogar die Verlobung mit Marie egal zu sein scheint: „Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait.“ (Camus, 1972, S. 69).

Die unterkühlte Reaktion auf eine etwaig anstehende Ehe kann sich mehrfach interpretieren lassen. Zum einen scheint die erste naheliegende Erklärung auf diese Verhaltensweise zu sein, Mersault würde Marie nicht lieben (was er auch selbst Marie zuvor sagt (vgl. Camus, 1972, S. 59)). Zum anderen ist die Eheschließung für einen Mann in der Epoche des Autors von geringerer Bedeutung als für eine Frau, für die die Ehe ein größerer Nutzen darstellt, als für den Mann (vgl. Mahon & Campling, 1997, S. 131). Eine weitere Erklärung für die Gleichgültigkeit des Protagonisten in Bezug auf seine Verlobung kann hergeleitet werden aus dem generell gesellschaftlich wenig angepassten Verhalten der Figur- somit ist ihm vielmehr die Institution der Ehe gleichgültig (vgl. Fleischer, 1998, S. 70). Trotz seiner Apathie willigt er jedoch ein, Marie zu heiraten.

Camus führt das Thema „Gleichgültigkeit“ weiter mit der Gestaltung des Verhältnisses Mersaults zu seiner Geliebten. Gleichgültigkeit tritt damit auf gegenüber einem Menschen, dem Mersault zugetan ist. Zuneigung besteht hier bei ihm allerdings wohl nur auf der Ebene der Sinnlichkeit und im Umkreis gemeinsamer Freizeitfreunden; als Maria ihn zum zweitenmal fragt, ob er sie liebe, antwortet er mit „nein“. (...) Was Mersault betrifft, wird man aber annehmen dürfen, daß ihm, indem er nicht liebt, nichts fehlt, d.h. daß er an einem Verhältnis der bezeichneten Art durchaus sein Genüge hat. (Fleischer, 1998, S. 70)

Mersault reagiert jedoch nicht nur auf zwischenmenschlicher Ebene gleichgültig, auch scheint seine Karriere ihm nicht von größerer Bedeutung zu sein; auf die Möglichkeit, die ihm sein Vorgesetzter gibt nach Paris versetzt zu werden reagiert der Protagonist

mit den Worten: „J’ai dit que oui mais que dans le fond cela m’était égal.“ (Camus, 1972, S. 68).

Auf die Bitten seines Nachbarn, Raymond, verfasst er einen Brief an dessen ehemalige Geliebte, einer Araberin, wogegen er sich nicht sträubt. Daraufhin eröffnet ihm sein Nachbar, dass er ein wahrer Freund sei, was Mersault jedoch egal zu sein scheint (vgl. Camus, 1972, S. 54f). Die beiden Männer und einer von Raymonds Freunden, Masson, geraten aufgrund dieses Briefs in eine missliche Lage, die ihren ersten Höhepunkt darin findet, mit dem Bruder der ehemaligen Geliebten und seinen Angehörigen in einen gewalttätigen Kampf verwickelt zu werden. Die schockierten Reaktionen Maries und Madame Massons auf den gewalttätigen Konflikt, strengen Mersault an, er betont dass ihm das Erklären der Lage langweilen würde (vgl. Camus, 1972, S. 61f). Es scheint, als ob Mersault jede Gefühlsregung seiner Umgebung stören würde, da er Ereignisse hinnimmt und diese wie eine Berichterstattung wiedergibt, sie demnach weder kommentiert noch reflektiert. Die Situation spitzt sich schließlich dermaßen zu, dass Mersault den Araber, mit dem Raymond und er erneut in eine Auseinandersetzung geraten, mit einer Schusswaffe tötet- aus seiner Sicht tut er dies als Reaktion auf die brennende Sonne, die ihn sehr an den Tag der Beerdigung erinnert (vgl. Camus, 1972, S. 93ff). Der Fehler Mersaults lag in diesem Belangen vor allem an der Tatsache, dass er noch weitere vier Schüsse geschossen hat, was ihm schließlich zum Verhängnis wird: „Et c’était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur.“ (Camus, 1972, S. 95).

Mersault beschreibt sich selbst als eine Person, deren physischen Beschwerden und Bedürfnisse seine Gefühle verdrängen (vgl. Camus, 1972, S. 103). Aus seiner Sicht ist somit das Unbehagen, dass er aufgrund der Hitze sowohl an der Trauerfeier als auch bei seiner Tat, verspürte, für ihn vordergründig und eine plausible rationale Erklärung für seine, von seiner Umgebung wahrgenommene, Apathie. Für den Mord empfindet Mersault auch aus dieser Begründung keinerlei Reue, vielmehr eine Lustlosigkeit (vgl. Camus, 1972, S. 109). Dass Mersault weder Reue verspürt und auch die Tatsache dem Tod seiner Mutter gleichgültig gegenüberzustehen, veranlasst schließlich den gerichtlichen Beschluss, dass Mersault durch öffentliche Enthauptung seine Buße tun muss (vgl. Camus, 1972, S. 156ff). Erst gegen Ende, im unfreiwilligen Gespräch mit einem Priester, dessen Vorstellungen er nicht teilt, zeigt Mersault einen Wandel, denn er reagiert auf die Präsenz des Gläubigen echauffiert. Diese

Gefühlsregung veranlasst ihn Erkenntnisse zu schöpfen und Parallelen zu erkennen, zwischen sich und seiner toten Mutter:

Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. (...) Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. (Camus, 1972, S. 187f)

Angesicht des bevorstehenden Todes, scheint sich Mersault seine Freiheit bewusst geworden zu sein. Die Hoffnungslosigkeit der Situation versetzt ihn in die Lage, das Absurde zu begreifen und gar darin seine Freiheit zu finden, in dem er sich mit seinem nahenden Urteil abfindet. Laut Camus besteht unsere einzige Hoffnung in der Erkenntnis, dass es keine letzte Hoffnung gibt (vgl. Flynn & Vogt, 2008, S. 75).

4.1.1.2 Sinnlichkeit und sexuelles Verlangen

Auch wenn Mersault ansonsten als sehr passiver Charakter beschrieben wird, so scheint immer wieder in dem Roman von Albert Camus durch, dass Mersault durchaus als sinnlicher Mann beschrieben wird, der ein großes sexuelles Verlangen verspürt. Sehr detailliert und wesentlich bedachter als seine anderen Beobachtungen beschreibt er sexuelle Berührungen und seine Begierde für den weiblichen Körper: „Je l'ai aidée à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins.(...) Elle avait sa jambe contre la mienne. Je lui caressais les seins.“ (Camus, 1972, S. 34f). Trotz des Todes seiner Mutter, verspürt er das Bedürfnis nach dem Körper Marias. Auch äußert er Genuss in den Situationen, in denen seine körperlichen Bedürfnisse befriedigt worden sind: „J'avais laissé ma fenêtre ouverte et c'était bon de sentir la nuit d'été couler sur nos corps bruns.“ (Camus, 1972, S. 58). Wie zuvor erwähnt, sind die körperlichen Aspekte für den Protagonisten sehr wichtig und hierarchisch höhergestellt, als seine Emotionen.

Mersault ist ein sinnlicher Mensch. Er ist aufgeschlossen für die Wohltaten und Schönheiten der Natur und für die sinnlich erregende Schönheit von Frauen, insbesondere Marias; auf dieser Ebene, und nicht zuletzt in der körperlichen Berührung mit seiner Geliebten, findet er Wohlbehagen, ja Glück; (...) (Fleischer, 1998, S. 64)

Aufgrund seiner Libido ist es für Mersault auch qualvoll, auf seine Gelüste verzichten zu müssen, während er in Haft sitzt. Dieses Verlangen beschränkt sich bei ihm keineswegs auf Marie, er spürt Verlangen nach jeder Frau, die er je in seinem Leben begegnet hat (vgl. Camus, 1972, S. 121). Sein Unbehagen in dieser Situation deutet darauf hin, dass für ihn die Befriedigung einen deutlich höheren Stellenwert hat als romantische Gefühle oder gar andere Emotionen. Auch als Marie ihn besucht

kommentiert er gedanklich vielmehr seine Wahrnehmungen bezüglich ihres Körpers, als ein Gefühl der Sehnsucht (vgl. Camus, 1972, S. 154).

Dass die Gefühlsregungen des männlichen Protagonisten beinahe nur definiert wird durch seine sexuellen Bedürfnisse, hat auch historische Hintergründe. In der westlichen Kultur wird seit jeher angenommen, dass das männliche Geschlecht ein größeres Verlangen und Bedürfnis hätte nach sexuellen Handlungen.

The notion that men have stronger and more frequent sexual desires than women has been a pervasive theme in contemporary Western culture, and some research does suggest that sex differences exist with respect to perceptions of the sexual desire of others, prevalence of sexual desire disorders, and self-reported amount of sexual desire experienced. For example, several studies indicate that men perceive people to be more interested in sex than do women. (Regan & Berscheid, 1999, S. 56)

In diesem Kontext erscheint es auch nicht ungewöhnlich, dass Mersaults körperliche Gefühle und seine Triebe einen wesentlich wichtigeren Stellenwert einnehmen für ihn, als sonstige Emotionen. In Anbetracht dessen, dass es in der westlichen Kultur auch weder verwerflich noch abnorm scheint, dass der sexuelle Appetit von männlichen Individuen als größer empfunden wird, als der von Frauen, scheint die Wichtigkeit des sexuellen Aktes für Mersault als LeserIn kaum wunderlich. Inwiefern das Verhalten Mersaults in diesem Kontext objektivierend gegenüber Frauen, insbesondere Maries ist, wird in im Rahmen dieser Arbeit unter dem Kapitel 4.2. noch angesprochen.

4.1.1.3 Existenzielles Erwachen

In dem Roman von Albert Camus, werden mehrere existenzielle Thematiken verarbeitet. Die bereits erwähnte Absurdität in der Hoffnungslosigkeit seine eigene Freiheit zu finden und sich damit mit seinem Schicksal abzufinden, wird quasi zu dem Telos, auf den der Roman abzielt. Doch auch zuvor wird im Handlungsstrang deutlich, dass Camus seinen Protagonisten zu dem Darsteller eines existenzialistischen Romans formt. Die Figur Mersaults handelt freiwillig und er muss für seine Entscheidungen Verantwortung tragen- somit beruht die Annahme seiner Freiheit auf der Grundlage, dass er sich selbst zu dem Menschen gemacht hat, der er ist, aufgrund seiner eigens getroffenen Beschlüsse. Dies unterstreicht die existenzialistische These dass die Existenz der Essenz vorausginge, was bedeutet, dass das Wesen sich zu dem macht, was er ist und dass es nicht einen vorgefertigten Pfad für jenen gäbe (vgl. Flynn & Vogt, 2008, S. 23). So ist es schließlich, trotz der, für ihn beschwerlichen, Umweltfaktoren, Mersaults Entscheidung, einen Mord zu begehen, für den er auch die Konsequenz tragen muss. Weiters ist der Roman aus der Sicht des Protagonisten

geschrieben, was ganz im Zeichen dieser personenzentrierten Philosophie steht. Mit dieser „Ich“- Erzählperspektive, wird es dem/ der LeserIn ermöglicht, in die Gedanken der Figur einzutauchen und sie auf dem Weg zur Freiheit zu begleiten. Der Existenzialismus soll jedoch als Philosophie keineswegs eine schwarzseherische Ansicht über das Leben verbreiten, ganz im Gegenteil, die Freiheit, die im Zuge der Hoffnungslosigkeit und angesichts des Absurden geben dem Menschen auf der sinnlos erscheinenden Welt die Möglichkeit sich über seines eigenen Schicksals klar zu werden und aus freier Wahl heraus zu agieren (vgl. Flynn & Vogt, 2008, S. 75). Das monotone Leben und die ebenso gefühlslose Berichterstattung Mersaults unterstreicht geradezu den sinnlosen Weg, den der Mensch führt bis zu seiner Erkenntnis. Dass er selbst die Entscheidungen so getroffen hat und dass aufgrund dieser sein Leben die Wendung nahm, die ihm bevorsteht, wird auch Mersault deutlich gemacht: „J’avais vécu de telle façon et j’aurais pu vivre de telle autre. J’avais fait ceci et je n’avais fait cela. Je n’avais pas fait telle chose alors que j’avais fait cette autre. (...) Rien, rien n’avait d’importance et je savais bien pourquoi.“ (Camus, 1972, S. 185). Gerade weil die Philosophie des Existenzialismus eine Philosophie der Freiheit ist, muss Mersault für seine Taten büßen. Denn im existenzialistischen Sinne ist der Mensch nur soweit frei, bis seine Handlung als unethisch eingestuft wird, weswegen er auch Verantwortung für sie tragen muss:

Aber während der besonnene Mensch entdeckt, was das Richtige zu tun ist, entscheidet der Existenzialist, was das Richtige zu tun ist. (...) Das „authentische“ Individuum entscheidet, während ihm zugleich die Fehlbarkeit seines Urteils bewusst ist. Aber indem die authentische Person ihre Wahl nicht auf arbiträre Weise, sondern im Hinblick auf die bestverfügbare Evidenz und auf die Beförderung von Freiheit trifft, wird sie, (...), die richtige Wahl dadurch treffen, dass sie diese fortsetzt. (Flynn & Vogt, 2008, S. 178)

Der Mensch, der nur frei sein kann, wenn alle frei sind (vgl. Flynn & Vogt, 2008, S. 73), trägt Verantwortung über seine Taten, weswegen der Existenzialismus auch als eine humanistische Philosophie bezeichnet wird. Denn wenn die Freiheit eines Menschen, die Freiheit eines anderen mindert, ist zweiterer nicht mehr frei. Wenn man dies auf den Fall Mersaults umlegt, der sich die Freiheit nahm, einen anderen Menschen seines Lebens zu berauben, so hat er ihm nicht nur das Leben, sondern auch seine Freiheit genommen. Die Conclusio, die sich daraus ergibt, lässt den/ die LeserIn nachvollziehen, inwiefern ein Mensch frei ist und weswegen man Verantwortung trägt über seine Entscheidungen. *L'étranger* veranschaulicht somit die Theorie und die Begriffe der philosophischen Schule, die Camus angehört.

4.1.2 Raymond Sintès

Raymond, der Nachbar von Mersault wirkt in dem Roman als eine Art Katalysator, dessen Handlungen und Taten das Geschehen der Erzählung beeinflussen und in die Richtung lenkt, die sie schließlich einnimmt. Durch sein Treiben und seine persönlichen Probleme, involviert er Mersault und verführt ihn dazu, ihm bei seinem Racheplan zu helfen und veranlasst somit die Fede zwischen ihm und dem Bruder seiner ehemaligen Geliebten. Bei seinem ersten Auftritt wird er als ein suspekter Charakter beschrieben, der in dem Komplex, in dem Mersault wohnt, kein sonderlich beliebter Nachbar ist, was Mersault jedoch nicht stört. Das Metier des Zuhälters, dass er ausübt versteckt er vor der Nachbarschaft mit der Ausrede, er sei ein Magazinhändler:

Juste à ce moment est entré mon deuxième voisin de palier. Dans le quartier, on dit qu'il vit des femmes. Quand on lui demande son métier, pourtant, il est « magasinier ». En général. Il n'est guère aimé. (...) Je trouve que ce qu'il dit est intéressant. D'ailleurs, je n'ai aucune raison de ne pas lui parler. (Camus, 1972, S. 47f)

Der Protagonist, dem die Fehler anderer gleichgültig scheinen, verurteilt seine Mitmenschen jedoch nicht, dies wird vor allem bei seiner Interaktion mit Raymond offensichtlich. Raymond manipuliert Mersault mit der Ausrede ungerecht behandelt worden zu sein von seiner Geliebten, die er als seinen Besitz sieht. Im Zuge einer Einladung zu einem Abendessen, die Mersault nicht abschlägt, da es ihm zu mühsam wäre, sein eigenes Abendbrot zu kochen, berichtet ihm sein Nachbar von den Ungerechtigkeiten und dem Leiden, die ihm zugetan worden sind (vgl. Camus, 1972, S. 48ff). Dieses alkoholreiche Essen fungiert schließlich als Schlüsselszene in der Erzählung, da sie zu einer folgenreichen Handlung führt:

Meursault's dinner with his neighbor Raymond Sintès at the latter's apartment by his invitation occurs in Part One, chapter three. This is a critical point in the novel. It is during this dinner that Meursault commits his one untruthful, inadvertently "evil" act. At Raymond's request, he writes a deceitful, conciliatory letter under Raymond's name for him to mail to his Arab ex-mistress, designed to lure her to Raymond's room so that he can have sex with her and then beat her up. This is the one instance where Meursault's "innocence" is put to the test, and he is found wanting. (Scherr, 2009, S. 192)

Während des Essens überzeugt Raymond Mersault dazu, ihm bei seinen Macheschaften zu helfen, dem Mersault zustimmt. Hierbei sind zwei wesentliche Punkte zu beachten: Erstens hat Mersault Raymond durchaus gewillt zugestimmt ihm zu helfen und sich in keiner Sekunde dagegen gewehrt den schicksalhaften Brief zu verfassen (vgl. Camus, 1972, S. 54). Zweitens erzählt Raymond dem Protagonisten die durchaus gewaltgeladene Vergangenheit zwischen ihm und seiner ehemaligen Geliebten,

die Mersault jedoch nicht minder beeindruckt (vgl. Camus, 1972, S. 51ff). Die körperliche Gewalt die Raymond seiner arabischen Freundin antat scheint durch die beiläufige Erzählung der Situation und der Rechtfertigung Raymonds in den Hintergrund zu rücken und nicht von Wichtigkeit zu sein. Der Nachbar Mersaults stand unter dem Eindruck, diese würde ihn betrügen und bestraft sie dafür:

Il l'avait battue jusqu'au sang. Auparavant, il ne la battait pas. „Je la tapas, mais tendrement pour ainsi dire. Elle criait un peu. Je fermis les volets et ça finissait comme toujours. Mais maintenant, c'est sérieux. Et pour moi, je l'ai pas assez punie.“ (Camus, 1972, S. 52)

Herauszulesen ist nicht nur die Gewaltbereitschaft Raymonds gegenüber Frauen, sondern auch die Art und Weise, wie er die Gegebenheiten untertrieben schildert, um seinen Nachbarn zu manipulieren und um seine Sichtweise zu rationalisieren. Weiters werden das Leid seiner arabischen Freundin, die seine Brutalität an eigener Haut erfahren musste, sowie ihre Hilfeschreie komplett in den Hintergrund gerückt, unter dem Vorwand, dass sie, als Raymonds Besitz, ihm Unrecht getan hätte, indem sie ihn hinterging. Weiters ist das Setting, dass Raymond für seinen manipulativen Plan eingerichtet hat auch zu beachten. Denn er hat den Moment, indem er Mersault um seine Hilfe und seinen „Rat unter Männern“ (vgl. Camus, 1972, S. 49) bittet, sehr gut gewählt, da Mersault zu dem Zeitpunkt unter Alkoholeinfluss stand: „Thus, it provides a backdrop to what occurs next-the crucial dinner with Raymond later that day, when Meursault inadvertently gets drunk, and immediately, in his inebriated state, writes the letter for Raymond.“ (Scherr, 2009, S. 193). Diese Erklärung für die Hilfe, die Mersault Raymond leistete, soll durchaus nicht als Rechtfertigung für sein Verhalten, dienen, denn der Protagonist hat den Brief für seinen Nachbarn freiwillig verfasst, eher liegt die Wichtigkeit an dieser Schlüsselszene darin, sich als LeserIn im Klaren zu werden, wie berechnend Raymonds Handlungen sind. Dass seine chauvinistische Einstellung zu seiner Freundin, bzw. zu Frauen komplett an Wichtigkeit in seiner Berichterstattung verliert, beweist dass Mersaults Mitgefühl begrenzt ist und dass Raymond keine Skrupel hat, seine misogyne Handlung zu schildern. Anzumerken ist, dass das Züchtigungsrecht in Frankreich erst im zweiten Abschnitt des zwanzigsten Jahrhunderts im öffentlichen Raum auf Druck der feministischen Bewegung konkret diskutiert wurde:

Les violences conjugales ont fait leur apparition dans le débat public et politique français dans les années 1980 sous l'action des féministes, à la suite de leur combat victorieux pour une définition juridique du viol (Allwood 1998). Y sensibiliser l'opinion publique et les responsables politiques s'est avéré un long processus. (Allwood, 2017, S. 5)

Das Verhalten Raymonds in diesem Kontext entspricht auf keinem Fall dem französischen Ideal, widerspricht jedoch somit jedoch keiner Norm, weswegen Mersault vermutlich unter anderem auch wenig schockiert scheint von der Gewalttat seines Nachbarn. Raymonds Ziel, seine ehemalige Freundin mit dem Brief zu sich zu locken, um sie zu strafen, glückt ihm und erneut wendet er Gewalt an:

„Tu m’as manqué, tu m’as manqué. Je vais t’apprendre à me manquer.“ Quelques bruits sourds et la femme a hurlé, mais de si terrible façon qu’immédiatement le palier s’est empli de monde. (...) La femme criait toujours et Raymond frappait toujours. (Camus, 1972, S. 59f)

Raymond kommentiert im Gespräch mit Mersault sein Verhalten mit äußerster Selbstzufriedenheit und dem Vorschlag ins Bordell zu gehen (vgl. Camus, 1972, S. 63). Diese Szene hat zwar ein Nachspiel, doch es ist im Endeffekt Mersault, der bestraft wird. Raymond stellt eine Figur dar, die äußerst emotional geleitet handelt und die Figuren in seiner Umgebung korrumpiert. Sein frauenfeindliches Verhalten äußert sich nicht nur in seinen brutalen Machenschaften, sondern auch in der Objektivierung von Personen weiblichen Geschlechts (vgl. Camus, 1972, S. 48,63). Er treibt das Geschehen an, das schließlich ihren Höhepunkt findet in dem Mord, den Mersault begeht. Angefangen mit dem Abendessen, dass in dem Roman den Beginn seiner Involviertheit mit dem Leben der anderen Figuren darstellt, bis hin zu dem Prozess Mersaults, der ganze Verlauf lässt sich auf Raymonds Handlungen zurückführen: „At this point, Raymond appears (...), and, like Satan in the Garden of Eden, intervenes irreparably in Meursault's life.“ (Scherr, 2009, S. 193). Nicht nur hat Raymonds egozentrisches Verhalten Konsequenzen für seinen Nachbarn, auch nimmt er bei dem Prozess nicht die Schuld auf sich und meint Mersaults Anwesenheit bei seiner Auseinandersetzung wäre nur zufällig gewesen- was für den Staatsanwalt keine genugtuende Antwort darstellt (vgl. Camus, 1972, S. 148f). Zusammenfassend charakterisiert die Figur von Mersaults Nachbarn Eigenschaften, die als unmoralisch beschrieben werden können und fungiert in der Erzählung als ein Wegweiser, dessen Pfad der Protagonist freiwillig einnimmt und dessen Folgen dieser auch zu spüren bekommt.

4.2 Weibliche Figuren in *L'étranger*

Die Teilnahme der weiblichen Figuren in dem Roman ist mangelhaft. Wenn man jedoch die Figur der Mutter und ihren Einfluss auf den Verlauf der Geschichte näher betrachtet, obwohl sie tot ist, wird ihre Omnipräsenz klar. Fest steht jedoch, das

Camus den Frauen in seinem Roman sehr kleine Rollen, die kaum zu Wort kommen, gegeben hat: „Prevalent critical interpretations emphasize Camus’s hostility to women in his fiction, and correspondingly Meursault’s contempt for women in *L’Étranger*.“ (Scherr, 2011, S. 4). Die Frauen, die in dem Roman vorkommen haben sehr mindere Rollen und kommen kaum zum Sprechen. Die Interaktionen zwischen den Charakteren sind auch meist zwischen zwei oder mehreren Männern. Wenn man die Erzählung mit Hilfe des Bechdel Tests näher betrachtet, schöpft man die Erkenntnis, dass diese nicht den Kriterien eines feministischen Werks bestehen würde: „As is well known, the Bechdel Test gives films a pass or fail rating based on three linked criteria: „One, it has to have at least two women in it who, two, *talk* to each other about, three, something besides a *man*.““ (Selisker, 2015, S. 505). Zwar stammt der Bechdel Test aus der Sparte der Filmtheorie, lässt sich jedoch auch auf Literatur anwenden, um herauszufinden inwiefern ein Text feministisch oder misogyn ist. Weder gibt es eine Szene, in der nur zwei Frauen im selben Raum sind (bis auf eine kurze, in der Marie Madame Masson hilft das Geschirr zu waschen (vgl. Camus, 1972, S. 85)), noch gibt es eindeutige Dialoge zwischen zwei weiblichen Figuren. Die Welt, in der die Figuren leben, existiert durch die männlichen Darsteller, die die Handlung aufrechterhalten, nur sie transzendieren:

I earlier suggested that Camus seeks to create an ordered and sexually segregated fictional world, and my analysis of the treatment of women up to this point would predict that women are excluded from this kingdom. Woman is incapable of lucidity, and is rather an aspect of that natural world which constitutes man’s „homeland of the soul.“ (Margerrison, 2008, S. 215f)

In diesem Kapitel werden die einzigen zwei weiblichen Figuren näher betrachtet, die Mersault mehrfach in seiner Berichterstattung erwähnt: Madame Mersault und Marie Cardona.

4.2.1 Madame Mersault

Der Roman beginnt mit dem Tod von Mersaults Mutter und endet auch mit Mersault’s Gedanken bezüglich dieses Geschehens: „Aujourd’hui, maman est morte.“ (Camus, 1972, S. 9), „Si près de la mort, maman devait s’y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n’avait le droit de pleurer sur elle.“ (Camus, 1972, S. 187f). Dass eine Figur, die während des Erzählstranges bereits Tod ist, dennoch eine

Schlüsselrolle in dem Geschehen einnimmt, deutet die Omnipräsens dieser in den Köpfen Mersaults und seiner Umgebung an.

Madame Meursault est omniprésente dans le roman, de la première à la dernière page. Elle est d'autant plus présente que son souvenir, discret mais vivace, s'impose en filigrane dans tout le cours du récit.(FN10) Sans sa mort, le héros n'aurait sans doute pas été condamné à mort pour matricide moral, soit, dans l'esprit du procureur, pour parricide. C'est la justice qui a redonné vie à "maman:" d'abord l'avocat de la défense, puis l'avocat général. (Grégoire, 1999 letzter Zugriff: 08.01.2019)

Wie wichtig der Tod der Mutter für den Verlauf der Handlung ist, stellt sich vor allem im zweiten Teil der Erzählung heraus. Denn die Beziehung zwischen Madame Mersault und ihrem Sohn wird zu einem wichtigen Anhaltspunkt für dessen Prozess und sein Umgang mit ihrem Tod zum ausschlaggebenden (wenn auch absurden) Faktor für sein Todesurteil. Zu Beginn, als Mersault im Altersheim, in dem die Totenwache und die Beerdigung stattfindet ankommt, reflektiert er, im Zuge des Gesprächs mit dem Direktor über seine vergangene Beziehung mit seiner Mutter. Dieser bestätigt ihm, sie hätte im Heim ihre letzten drei Jahre schön verbracht. Auch wenn die Mutter vorerst nicht froh gewesen ist, im Altersheim leben zu müssen („Quand elle était à la maison, maman passait son temps à me suivre des yeux en silence. Dans les premiers jours où elle était à l'asile, elle pleurait souvent.“ (Camus, 1972, S. 12)), so scheint sie sich an ihre neue Umgebung angepasst zu haben. Die Beziehung zwischen dem erwachsenen Sohn und der Mutter scheint auch an Wärme verloren zu haben, so dass durch die entstandene Gleichgültigkeit zwischen den beiden, Mersault auch kein großes Interesse oder Bedürfnis verspürte sie allzu oft zu besuchen (vgl. Camus, 1972, S. 12). Das dadurch entstandene unterkühlte Verhältnis, ist auch der Grund, weswegen Mersault den Tod seiner Mutter nicht allzu emotional gegenübersteht. Dies wird jedoch immer wieder im Laufe der Erzählung aufgegriffen und als Argument verwendet, um Mersault eine kriminelle Ader unterzustellen:

Comme il le disait lui-même: „ J'en ferai la preuve, messieurs, et je la ferai doublement. Sous l'aveuglante clarté des faits d'abord et ensuite dans l'éclairage sombre que me fournira la psychologie de cette âme criminelle. “ Il a résumé les faits à partir de la mort de maman. Il a rappelé mon insensibilité, l'ignorance où j'étais de l'âge de maman, mon bain du lendemain, avec une femme, le cinéma, Fernandel et enfin la rentrée avec Marie. (Camus, 1972, S. 154f)

Dass die Strafe so hoch ausfiel liegt daran, dass der Umgang mit dem Tod der Mutter für den Staatsanwalt nicht normal vorkommt. Es erscheint sogar dem Anwalt Mersaults absurd, dass eine solche Wichtigkeit auf die Reaktion des Angeklagten auf den Tod der Mutter gelegt wird. Während des Prozesses hinterfragt dieser, ob Mersault wegen seines Umgangs mit dem Tod seiner Mutter schuldiger wäre, als

wegen der begangenen Tat (vgl. Camus, 1972, S. 150). Auffallend ist, dass zwar während des zweiten Teils des Romans, das zu einem Großteil aus Szenen während der Gerichtsverhandlung besteht, viel über die Beziehung zwischen Madame Mersault und ihrem Sohn gesprochen wird, aber nicht viel Wert daraufgelegt wird, wie der Protagonist diese Beziehung wahrnimmt. Denn in einem Gespräch, das zu Beginn des Zweiten Teils stattfindet, spricht er über die Gefühle, die er für seine Mutter empfindet und äußert sich keineswegs negativ über sie: „Sans doute, j’aimais bien maman, mais cela ne voudrait rien dire. (...) Ce que je pouvais dire à coup sûr, c’est que j’aurais préféré que maman ne mourût pas.“ (Camus, 1972, S. 105). Die als gleichgültige Gefühle zu bezeichnenden Emotionen, die Mersault für seine Mutter hat, sind jedoch nicht als besonders ungewöhnlich zu befinden, wenn man bedenkt, dass sich diese beiden erwachsenen Menschen durch ihren Generationsunterschied auseinandergelebt haben. Dies wird vor allem deutlich, wenn Mersault über ihr Zusammenleben berichtet, wobei er eindeutig die Zweiseitigkeit dieser Gefühle unterstreicht:

Il m’a demandé pourquoi j’avais mis maman à l’asile. J’ai répondu que c’était parce que je manquais d’argent pour la faire garder et soigner. Il m’a demandé si cela m’avait coûté personnellement et j’ai répondu que ni maman ni moi n’attendions plus rien l’un de l’autre, ni d’ailleurs de personne, et que nous nous étions habitués tous les deux à nos vies nouvelles. (Camus, 1972, S. 137)

Man könnte meinen, es kam zu einer Entfremdung zwischen der Familie, die mit der Zeit auf natürliche Art entstand:

Camus hat ‚Gleichgültigkeit‘ in einem ersten Schritt behandelt als Gleichgültigkeit im Verhältnis nächster Verwandter zueinander. Dabei ist sie thematisch als Kommunikationslosigkeit und Entfremdung, die, so beklagenswert sie sein mögen, nicht eben ungewöhnlich sind. (Fleischer, 1998, S. 69)

Doch da die Mutter immer wieder in Mersaults Gedanken präsent scheint, kann kaum von Gleichgültigkeit die Rede sein. Besonders offensichtlich wird dies am Ende des Romans, als Mersault seine Freiheit in der ausweglosen Situation findet und eine Parallele erkennt zwischen sich und seiner Mutter. Als er seine Erkenntnis schöpft aus der Hoffnungslosigkeit, führen ihn seine Gedanken zu seiner toten Mutter, die sich noch kurz vor ihrem Tod verlobt hatte (vgl. Camus, 1972, S. 187). Dies kann natürlich als eine sinnlose Tat erachtet werden, sich in ihrem doch fortgeschrittenen Alter die Heirat zu versprechen, doch der Protagonist kann gut nachempfinden, weswegen sie dies tat: Denn auch wenn ihre wie auch seine Lage hoffnungslos war und ist, so muss einen diese Situation nicht unglücklich machen, denn sie bietet einem Freiheit. Diese existenzielle Erleuchtung verbindet Mersault mit seiner verstorbenen Mutter.

4.2.2 Marie Cardona – eine objektivierte weibliche Präsenz

Marie übernimmt in der Erzählung eine agierende Rolle, die im Vergleich mit dem Protagonisten deutlich durch ihre Initiativen hervorsticht. Als einzig wirklich aktive weibliche Figur, die öfters eine Sprecherrolle übernimmt, bildet sie durch ihre initiierte Art einen starken Kontrast zu Mersault. Auf ihre Persönlichkeit wird allerdings aus Mersaults Perspektive weniger eingegangen, als auf ihr Aussehen, was sie somit zu einer Rolle macht, die keine autonome Identität hat, sondern einen aktiveren Part nur im Kontrast zu Mersault übernimmt:

Recently, feminist scholars have viewed her from complex, sometimes contradictory perspectives. They are unable to decide whether Camus designed her as an autonomous figure or a mere cardboard sexual plaything for the neurotic Meursault. Some critics link Camus's alleged anti-Arab racism to his supposed depiction of Marie as a helpless, passionless woman lacking an independent identity. (Scherr, 2011, S. 1)

Die ehemalige Kollegin Mersaults tritt kurz nach dem Tod seiner Mutter wieder in sein Leben. In seiner Berichterstattung fällt Mersault vor allem Maries Körper auf, den er detailliert beschreibt und der ihn in erster Linie zu beschäftigen scheint (vgl. Camus, 1972, S. 34). Vor allem legt der Ich-Erzähler seinen Fokus auf Maries Geschlechtsmerkmale, was die Objektivierung seiner ehemaligen Arbeitskollegin unterstreicht. Ihre Auftritte in dem Roman haben für Mersault auch meist eine sexuelle Konnotation: „She appears sporadically and nearly always as an object of desire for her lover (...)“ (Scherr, 2011, S. 2). Auch nach ihrem ersten Zusammentreffen, kommt Marie schließlich mit in Mersaults Wohnung, wo sie ihr Nacht mit ihm verbringt. Am nächsten Tag ist sie schon außer Haus, als Mersault aufsteht, der jedoch wenig Interesse zu haben scheint, an ihren sonntäglichen Aktivitäten (vgl. Camus, 1972, S. 36). So ist auch Mersaults Beziehung zu Marie für ihn in erster Linie von körperlichen Natur: „(...) was von Maria nicht in die begrenzte Beziehung zwischen ihnen beiden eingeht, bedeutet ihm nicht.“ (Fleischer, 1998, S. 70). Dies wird auch in weiteren Passagen unterstrichen, in denen der Protagonist seine Liebhaberin vor allem als sexuelles Objekt wahrnimmt und weniger als eigenständige Person (vgl. Camus, 1972, S. 58,77,79,117,120). Diese Aufmerksamkeit auf Marie als sexuelles Wesen könnte auch interpretiert werden, als Intention Camus, eine Frau als sexuell freies, emanzipiertes Wesen zu beschreiben. Doch es erscheint in Anbetracht dessen, dass sich Marie entscheidet sich mit Mersault verloben zu wollen, wieder revidierbar. Die Ehe scheint signifikant zu sein für die junge Frau, da sie sich trotz Mersaults Passivität in

diesem Belangen, ihn ehelichen möchte (vgl. Camus, 1972, S. 69). Dies reduziert Marie beträchtlich auf eine Figur, die alles in Kauf nimmt, damit sie verheiratet ist.

The existential perspective of marriage is presented by Beauvoir in *The Second Sex*, where she explains the origin of that institution. In its main lines, her reasoning follows the posits of existential philosophy: freedom is the most precious human possession; the nobility of life lies in transcendence, that is, in a surpassing of one's self in a free choice; the degradation of a human being comes from getting mired down in immanence, in the instant, and in bending repeatedly over little tasks without cultivating an open vision toward the future. How does this transfer to marriage? (Peters, 1991, S. 72)

Wenn man anhand dieses Zitates Maries Aufgaben und Rolle in dem Roman analysiert, steht fest, dass ihre Figur nicht transzendiert. Sondern, dass sie existiert, um einerseits einen (sexuellen) Zweck für Mersault zu erfüllen und unabhängig von ihm als Figur nicht in ihrer Rolle definiert wird. Andererseits erfüllt sie als Figur die Aufgabe, neben dem kalten Mersault einen Kontrast zu bilden. Von Marie selbst als Wesen, auszugehen, dass den selben sexuellen Drang wie ihr Partner verspürt, ist schwer zu erkennen, da die Erzählung aus Mersaults Sicht wiedergegeben wird:

In fact, although Meursault is the narrator, we know very little about the nature of his sexual desire, except that he „wants“ Marie. At least she laughs to indicate her appreciation of sexuality, as when Meursault touches her breast in a somewhat risqué manner when they fortuitously meet at the swimming pool. Meursault never even laughs, although he appreciates Marie's laughter and even finds it sexually arousing. (Scherr, 2011, S. 4)

Doch die Figur der Marie Cardona, die zum Großteil in einem Abhängigkeitsverhältnis zu der Figur Mersaults steht und dadurch durch wenig Individualität hervorsteht, beweist in zwei Szenen des Romans, dass sie anders reagieren würde, als Mersault: Zwar hilft sie der ehemaligen Geliebten Raymonds nicht, als dieser sich brutal an ihr vergeht, doch sie äußert Bedenken und würde sich gerne einsetzen (vgl. Camus, 1972, S. 60) und als die drei Männer vom Strand zurückkehren, nach der ersten Konfrontation mit dem Bruder der ehemaligen Freundin Raymonds und seiner Entourage, zeigt sich Marie sichtlich besorgt (vgl. Camus, 1972, S. 88). Beide Male wird sie jedoch von Mersault zurückgehalten, was wiederum die These unterstreicht, dass die Figur nicht unabhängig von dem Protagonisten agiert.

Resümierend ist Marie keine sehr eigenständige Figur. Sie existiert für Mersault in erster Linie in einem sexuellen Kontext. In anderen Belangen wird sie von ihm unterdrückt. Die aufgestellte These, Marie sei aufgrund ihrer ausgelebten sexuellen Natur emanzipiert, kann bei näherer Betrachtung der Materie widerrufen werden, da sie ihre Entscheidungen abhängig von Mersault fällt. Auch wenn ihre Verlobung mit Mersault zwar von ihr initiiert wurde, so liefert dies keinen Beweis für ihre Emanzipation.

Vielmehr spricht jene Verlobung dafür, dass sie sich durch diesen Schritt in eine noch größere Abhängigkeit gegenüber ihrem Partner begibt.

4.3 Conclusio

Wenn man die Figuren, in dem Roman *L'étranger* analysiert, kann man nach näherer Betrachtung elaborieren, dass die männlichen Figuren deutlich im Vordergrund stehen. Die Erzählung wird prinzipiell aus einer männlichen Perspektive geschildert. Trotzdem sind weibliche Figuren in dem Roman präsent. Diese sind in ihrer Anzahl allerdings gering und kommen selten zu Wort: „That Albert Camus systematically excluded-one is tempted to say eradicated-both women and the colonial Arab population of North Africa from his work is a literary fact.“ (Horowitz, 1987, S. 54). Was jedoch heraussticht, ist, dass Mersault seine existenzielle Erkenntnis nicht geschöpft hätte, wäre seine Mutter nicht gestorben. Dies gibt der Mutter eine signifikante und tragende Rolle, mit der sie sich von anderen Figuren auch abhebt, da sie somit einen Impuls gibt, Mersault als Person Freiheit zu vermitteln. So gesehen übernehmen alle in dieser Arbeit beschriebenen Figuren, die in dem Roman Camus vorkommen für Mersault eine impulsgebende Rolle: Raymond veranlasst den gesamten Verlauf, Marie ist zwar als Rolle der Geliebten als eine Erweiterung von Mersault beschränkt, doch fordert ihn des Öfteren auf zu Handlungen und Madame Mersault inspiriert den Protagonisten zu seiner Erkenntnis. Diese Interaktion zwischen den Figuren unterstreichen zum einen Mersaults Passivität, zum anderen fällt er seine Entscheidungen abhängig von den von seiner Umgebung vorgeschlagenen Pfaden. Zuletzt stellt sich heraus, dass er für diese Verantwortung übernehmen muss, was ihn jedoch auch zu einem freien Menschen macht. Wie bereits im Rahmen dieser Arbeit erwähnt, ist die Freiheit das höchste existenzialistische Gut, für das jedoch gilt: „(...) wir sind so sehr verantwortlich, wie wir frei sind.“ (Flynn & Vogt, 2008, S. 23). Ohne diese Wechselwirkung zwischen Freiheit und Verantwortung, könnte man diese Werte auch nicht so definieren, wie sie von den ExistenzialistInnen definiert werden.

5. *Caligula* – Freiheit, Verderben und der Mond

Bei dem letzten Werk, dessen Figuren im Rahmen dieser Diplomarbeit analysiert werden, handelt es sich um das Drama *Caligula*, das wie auch der Roman *L'étranger* zu

Camus *cycle de l'absurde* zählt. Dementsprechend werden mehrere Thematiken in dem Theaterstück verarbeitet, die auch in dem Roman vorkommen. Der Umgang mit existenzialistischen Ideen wie dem Absurden oder der Freiheit werden in dem Stück durch die Handlungen des Protagonisten dargestellt oder durch die Verkörperung mancher Figuren und deren Beziehung zu Caligula. Auch wenn das Werk viele biografische Hintergründe des römischen Herrschers in sein Stück mithinein fließen lässt, so ist es auch zweifellos ein Drama, das stark von der Zeit, in der Camus es geschrieben hat, beeinflusst wurde:

The major changes in the structure and orientation of the play were made by Camus between 1940 and 1944, in other words between the Fall of France and the Liberation. There can be no doubt that these changes, like Camus' other preoccupations during the Resistance, were tributary to the historical moment. (Arnold, 1973, S. 45)

Anzumerken ist auch, dass das Stück, in dem die Probleme der Besatzungszeit in Form eines absurden Herrschers dargestellt werden, auch auf historischen Fakten über Caligula beruht. „Camus hat in diesem Drama eine historische Gestalt zur Hauptfigur gewählt. Dabei hat er vieles aus der Lebensbeschreibung Caligulas durch den römischen Biographen Sueton übernommen.“ (Fleischer, 1998, S. 10). Die in dem Werk vorkommenden Motive sind zwar an die Zeit Camus' angepasst, doch von dem römischen Biographen inspiriert. Eine Tatsache, die das Stück, trotz der Handlung und den vorkommenden antiken Figuren, durchaus zu einem damals aktuellen Werk macht. Wie auch in dem Roman *L'étranger* beginnt das Stück, das in vier Akte gegliedert ist und einen Zeitsprung von drei Jahren beinhaltet, mit dem Tod einer für den Protagonisten nahestehenden Verwandten. Eindeutiger als in dem Roman, gerät der Hauptdarsteller in eine Krise, die durch den Tod seiner Schwester verursacht wird. Die aus diesem Trauma gewonnene Erkenntnis, dass das Leben absurd sei, beeinflusst nicht nur ihn maßgeblich, sondern stürzt ganz Rom ins Verderben. Mit dem Drama schafft es Camus nicht nur biografische Fakten, die er in erster Linie von Sueton übernommen hat, in ein literarisches Werk zu integrieren, das Theaterstück bietet sich auch als Medium an, seine philosophischen Erkenntnisse lebendiger darzustellen:

In each case the borrowed material has been integrated into the structure and the ideas of the play without marring the texture with pedantry or tedium. Indeed one would be tempted to believe that Camus had invented all his materials because they cohere so excellently. Camus has, however, skillfully superimposed his own interpretation and fashioned *Caligula* into a vehicle for his philosophy. (Strauss, 1951, S. 166)

Die Figuren in dem Drama sind Charaktere deren Existenz historisch belegt ist (vgl. Strauss, 1951, S. 163). Wie auch bei dem bereits analysierten Roman, sind es primär männliche Figuren, die den Handlungsstrang beeinflussen und formen. Die einzige weibliche Rolle, die des Öfteren zu Worte kommt, ist Caesonia. Aus diesem Grund werde ich, wie bei dem Roman *l'étranger*, vorerst die männlichen Figuren analysieren, um dann deren, vordergründig Caligulas, Beziehung zu Caesonia zu betrachten. Anders als in dem letzten Teil der Arbeit, wird auf die Figur der Verstorbenen, in diesem Fall Drusilla, nicht in einem einzelnen Abschnitt eingegangen, da Drusilla nicht sonderlich präsent ist und sie eher von den Figuren, im Vergleich zu Madame Mersault, totgeschwiegen wird: „(...) pendant des années, Rome toute entière a évité de prononcer le nom de Drusilla.“ (Camus, 1986, S. 146).

5.1 Männliche Figuren in *Caligula*

Deutlich in der Vielzahl, handelt es sich bei den männlichen Figuren in dem Drama um den Herrscher und seiner Anhängerschaft bestehend aus seinem treuen Diener, Patriziern und Soldaten. Dass die Anhängerschaft des römischen Kaisers in erster Linie maskulinen Geschlechts ist, entspricht dem Setting der Antike, in der Frauen an dem politischen Geschehen nicht teilhatten: „But, except in certain religious institutions, she had not the slightest active connection with State or public affairs.“ (Brittain, 2010 letzter Zugriff: 13.01.2019). In dem Stück entwickeln sich durch die radikale Veränderung des Kaisers und durch seine wahnsinnigen Machenschaften zwei diametral entgegengesetzte Parteien: diejenigen, die Caligula Treue schwören und jene, die einen Coup d'État planen. Die absurden Handlungen des Hauptdarstellers sollen in dem Drama weniger als sinnlos interpretiert werden, als zwiespältig- denn in seinen absurden Verlangen, weiß er genau, was er möchte (vgl. Fleischer, 1998, S. 9). Doch seine unmöglichen Wünsche, veranlassen Unzufriedenheit und Leiden im römischen Volk und erzeugen tyrannische Strukturen.

Die männlichen Figuren in Caligulas Umgebung sind zumeist Patrizier, die von Caligula degradiert, gequält und auch getötet werden. Die Handlung und die Beziehungen der Figuren in dem Drama werden geleitet durch die plötzliche Sinneswandlung des römischen Kaisers:

Es gab(vor Beginn des Stücks) einen Caligula, der gut war zu seinesgleichen, der zum Leben ermutigte, der der Schwierigkeit des Lebens nicht nur die Kunst, sondern auch die Religion und

dass Geliebtwerden als positive Gegengewichte entgegenstellen konnte, der das Verursachen von Leiden als Irrtum ansah und den Vorsatz hatte, gerecht zu sein. (Fleischer, 1998, S. 16)

Eben diese Veränderung, des einst beliebten Kaisers stürzt sein wahrgenommenes Bild bei seinen (später ehemaligen) Partisanen und verändert die Beziehung zwischen den (männlichen) Charakteren erheblich.

In dem Theaterstück gibt es mehrere Sequenzen, in denen der Protagonist die Geschlechtertrennung zwischen dem männlichen und dem weiblichen aufhebt und somit die Differenz dieser verschwimmt: Zum einen in den Szenen, in denen er sich selbst als Venus darstellt und fordert als diese Göttin von seiner Umgebung wahrgenommen, schön befunden und verehrt zu werden (vgl. Camus, 1986, S. 88ff), zum anderen, als er anfängt gegenüber den Patriziern degradierend zu werden und auch den alten Patrizier als Frau zu behandeln und zu bezeichnen beginnt (vgl. Camus, 1986, S. 101ff). Diese Aufhebung der Differenz zwischen den Geschlechtern kann allegorisch für die zwiegespaltene Persönlichkeit des Kaisers gesehen werden.

5.1.1 Caligula – der Versuch Unerreichbares erreichbar zu machen

5.1.1.1 Das Unmögliche – der Mond und Drusilla

Das Stück beginnt mit der Verwunderung über Caligula's drei tägige Abwesenheit. Als er wiederauftaucht, ist der Kaiser komplett verdreht und scheint beim Anblick seines Spiegelbilds verwirrt. Sein Diener, Hélicon, und er beginnen ein Gespräch, in dem der Kaiser darüber sinniert, dass er den Wunsch hegt den Mond zu besitzen (vgl. Camus, 1986, S. 23ff). Vor dem ersten Auftritt des Kaisers, hat seine Anhängerschaft, die ihren Kaiser nicht finden konnte den plötzlichen Tod von Drusilla und die Beziehung zwischen den Geschwistern besprochen, die inzestuöser Natur war: „Il aimait Drusilla, c'est entendu. Mais elle était sa sœur, en somme. Coucher avec elle, c'était déjà beaucoup. Mais bouleverser Rome parce qu'elle est morte, cela dépasse les bornes.“ (Camus, 1986, S. 19). Der Tod Drusillas hat sie zu etwas Unerreichbarem gemacht, weswegen der Protagonist auch den bitterlich dringenden Wunsch hegt, den Mond zu besitzen. Dieser Drang wird von dem Kaiser gerechtfertigt mit der Erkenntnis über das Absurde: „Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde.“ (Camus, 1986, S. 26). Die Erkenntnis, die Caligula

erlangt, dass die Welt so wie sie ist, nicht auszuhalten wäre, schließt sich aus seinem Verlust. Dieses entstandene Loch möchte er mit dem Unmöglichen füllen, mit etwas, was nicht aus dieser Welt ist. Von dieser Szene an, werden die Handlungen des Kaisers zwar immer absurder, doch aus dem von ihm genannten Grund nicht sinnfrei. Denn ihn bindet an die Welt, wie sie ist, nichts mehr, weswegen seine Handlungen auch nicht mehr wie von dieser Welt sind. Für den Protagonisten erscheint es durchaus vernünftig sich auf die Suche nach dem Unmöglichen zu machen, da ihm die Realität nicht mehr ausreicht (vgl. Camus, 1986, S. 25). Die Bewusstwerdung des Absurden, veranlasst Caligula seine Rolle als Herrscher umzustrukturieren und sich in dieser neu zu erfinden: „Non, Scipion, c’est la vertu d’un empereur. (...) Je viens de comprendre enfin l’utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l’impossible. Aujourd’hui, et pour tout le temps qui va venir, la liberté n’a plus des frontières.“ (Camus, 1986, S. 36). Caligula wird erstmals bewusst, dass er durch seine Rolle als Herrscher seinen unmöglichen Bedürfnissen nachkommen kann. Der Vergleich mit den Metaphysikern, die nach einer Welt Ausschau hielten, die der realen überlegen sei und die hinwegtröstet über das Leiden der irdischen Welt, scheint nicht unnachvollziehbar (vgl. Fleischer, 1998, S. 18). Als später im Verlauf des Stückes Caligula Hélicon nach seinen Fortschritten bezüglich seiner ihm aufgetragenen Mission den Mond für sich zu gewinnen fragt, scheint der Mond deutlich für das Sinnbild seiner verstorbenen Geliebten zu stehen:

CALIGULA: Ton travail avance? HÉLICON: Quel travail ? CALIGULA : Eh bien !...la lune ! HÉLICON : Ça progresse. C’est une question de patience. Mais je voudrais te parler. CALIGULA : J’aurais peut-être de la patience, mais je n’ai pas beaucoup de temps. Il faut faire vite, Hélicon. HÉLICON : Je te l’ai dit, je ferai pour le mieux. Mais auparavant, j’ai des choses graves à t’apprendre. CALIGULA (...) : Remarque que je l’ai déjà eue. (...) La lune. (...) Je l’ai eue tout à fait même. Deux ou trois fois seulement, il est vrai. (Camus, 1986, 98f)

Der Herrscher strebt den Besitz des Mondes an. Dieses kann man vergleichen mit seinem sehnlichen Wunsch, seine verstorbene Schwester erneut zu besitzen. Beide Ziele sind unmöglich zu erreichen für den Gaius. Der vom Himmelskörper besessene Protagonist schenkt den Worten seines Dieners in dieser Szene keine Aufmerksamkeit, da ihm zum einen wahrscheinlich bereits bewusst ist, dass man einen Komplott gegen ihn plant und zum anderen ist die Grenze zwischen totem und lebendigen für ihn bereits nicht mehr so klar, da er von einer Welt träumt, die über dem Möglichen steht. Das Auseinandersetzen mit dem Mond schafft aus Drusilla eine omniprésente Figur, die Caligulas gesamtes Weltbild verändert und ihn zu dem Schluss führt, dass

eine Welt, in der Menschen sterben, keine glückliche ist. Diese Erkenntnis macht nicht nur den Tod sinnlos für den Kaiser, sondern auch das Leben (vgl. Fleischer, 1998, S. 18). In einem Gespräch, kurz vor seinem Lebensende, dass er mit Caesonia führt, spricht Caligula über seine Gefühle zu Drusilla, die laut ihm nicht bedingungslos sind, da ihm Liebe allein nicht ausreicht. Er fände es grauenvoller Drusilla neben sich altern zu sehen und bevorzugt ihr Ableben:

Je ne suis pas capable de cet amour. Drusilla vieille, c'était bien pis que Drusilla morte. On croit qu'un homme souffre parce que l'être qu'il aime meurt en un jour. Mais sa vraie souffrance est moins futile: c'est de s'apercevoir que le chagrin non plus ne dure pas. Même la douleur est privée de sens. (Camus, 1986, S. 147)

Diese endgültige Selbstreflexion über seine Emotionen, unterstreicht die Unmöglichkeit, die Drusilla für die Figur darstellt. Denn die Liebe, so wie er sie empfindet, hatte ihre Grenzen. Diese Grenze symbolisiert den Übergang vom Realen zum Fatalen, ebenso wie auch der Wunsch nach dem Mond für den Kaiser real ist aber unmöglich zu erfüllen.

5.1.1.2 Die Freiheit eines herrschsüchtigen Tyrannen

Wie zuvor erwähnt, beschreibt Caligula in einem Gespräch mit Scipion sein Bewusstsein seiner Rolle des Herrschers und die Grenzenlosigkeit, die mit seiner Macht einhergeht (vgl. Camus, 1986, S. 36). Dies wird dem römischen Volk und seinen Anhängern zum Verhängnis. Seine Erkenntnis, die Welt wäre sinnlos, führt ihn dazu sich selbst als frei zu proklamieren und dient ihm als Entscheidungsträger seinem Volk seine Freiheit näher zu bringen- dies wird der Beginn seiner Schreckensherrschaft (vgl. Camus, 1986, S. 38). Die Folgen seines Regimes werden für seine Umgebung unerträglich: Er veranlasst zu töten, reißt den Besitz anderer an sich und zwingt die Frauen seiner Anhänger dazu sich in dem von ihm veranlassten Bordell zu prostituieren (vgl. Camus, 1986, S. 48). Die selbst ausgerufene Freiheit des Herrschers bewegt ihn dazu, zu handeln, wie es ihm beliebt. Die Definition dieser Freiheit, wie Caligula sie auslegt, ist jedoch mit der Freiheit, wie sie die ExistenzialistInnen betrachten, nicht übereinstimmbar: denn die Freiheit, die sich Caligula nimmt, schränkt andere in ihrer ein. Dafür muss die Figur auch gegen Ende Verantwortung übernehmen. Dies wird für den/die LeserIn spätestens dann ersichtlich, wenn der Plan eines Coup d'État für die Patrizier bereits feststeht (vgl. Camus, 1986, S. 53). Caligulas Beschlüsse sind unberechenbar, wie auch qualvoll für seine Umgebung: vor Mucius beginnt er dessen Frau zu entwürdigen und sich in einem Nebenzimmer sexuell an ihr zu vergehen (vgl.

Camus, 1986, S. 61ff). Für den Herrscher scheint der spontane Beschluss, dass das Volk am nächsten Tag an Hungersnot leiden soll, auch weitaus leichtfertiger, als seine Sorgen um sein Bordell - diese Prioritätensetzung ist für seine Umgebung unnachvollziehbar und unmöglich (vgl. Camus, 1986, S. 65ff). Mit seiner Selbstverwirklichung und seiner Freiheit, schränkt er seine Untergebenen mehr und mehr ein. Das Möglichmachen von Unmöglichem ist Caligula's Lebensziel geworden. Aus diesem Grund führt er Handlungen durch, die für seine Mitmenschen als unmöglich empfunden werden- in diesem Sinne gar entsetzlich erscheinen, was ihn wiederum zu neuen Beschlüssen führt, die immer zerstörerischer und skrupelloser sind (vgl. Fleischer, 1998, S. 29). Zu einem gewissen Grad findet Caligula in seinem Tod seine Freiheit: „Je suis encore vivant!“ (Camus, 1986, S. 150) - zuvor noch stellt er fest, dass ihm nichts Irdisches ausreicht, um glücklich zu sein und realisiert, dass ihn das grenzenlose Handeln nicht frei gemacht hat.

5.1.1.3 Blasphemie und Zwiespalt – Caligula als Venus

In keinem Szenario wird die zwiegespaltene Persönlichkeit Caligulas mehr inkarniert, wie in seiner Darstellung der personifizierten Venus. Opulent und inszeniert stellt der als Venus verkleidete Caligula vor seinen geladenen Gästen klar: „Aujourd’hui, je suis Vénus.“ (Camus, 1986, S. 88). Der, ihm treuen, Caesonia gibt er die Aufgabe sein Schauspiel zu moderieren, um somit die Patrizier zu motivieren ihn in seiner Rolle anzubeten. Caligula als Venus sieht eine deutliche Differenz zwischen sich Selbst und seiner Darstellung:

Adorer, c'est bien, mais enrichir, c'est mieux. Merci. Cela va bien. Si les dieux n'avaient pas d'autres richesses que l'amour des mortels, ils seraient aussi pauvres que le pauvre Caligula. Et maintenant, Messieurs, vous allez pouvoir partir et répandre dans la ville l'étonnant miracle auquel il vous a été donné d'assister: vous avez vu Vénus, ce qui s'appelle voir, avec vos yeux de chair, et Vénus vous a parlé. Allez, Messieurs. (Camus, 1986, S. 91f)

Caligula nimmt sich selbst als eine Gottheit wahr und möchte, dass sein Publikum voller Erstaunen das Wort verbreitet Venus gesehen zu haben. Mit diesem Rollenspiel ergibt sich die Situation eines Theaterstücks in einem Theaterstück, bei dem Caligula, wie bereits erwähnt, proklamiert er sei „heute“ Venus und dadurch eine paradoxe Situation schafft, da er eine beschränkte Zeitspanne wählt, um eine Rolle darzustellen, die aufgrund ihrer Position als Gottheit Ewigkeit symbolisiert:

Il affirme ainsi ouvertement devant les spectateurs fictifs le présupposé théâtral, le “nous sommes au théâtre”, qui devient pour les spectateurs réels “nous sommes doublement au théâtre”. Mais aussi, par le paradoxe qu'elle contient, sa réplique confirme l'intention sarcastique que dégage la

mise en scène: elle joint l'éphémère ("aujourd'hui") à l'éternité du divin ("Vénus"). (Bastien, 2006, S. 182)

Für sein Publikum endet seine Darstellung bitter, da er ihnen aufträgt hinauszuschreiten, um sich von seinen Garden töten zu lassen. Für Scipion ist Caligulas Attitüde blasphemisch, was jedoch dem Gaius ebenso paradox scheint, da Scipion nicht an die Gottheiten glaubt (vgl. Camus, 1986, S. 92f). Caligula, der sich seiner Rolle als Venus ganz angenommen hat und sich auch seine Nägel lackiert, sieht keinen Unterschied mehr zwischen den Geschlechtern und bezeichnet auch den alten Patrizier als „ma jolie“ (Camus, 1986, S. 101). Diese Personifizierung Caligulas als Venus soll deutlich mehr darstellen als Caligulas schiere Befriedigung, sein Publikum zu provozieren. Für ihn selbst ist die Realität was Verschwommenes. Seit dem Tod Drusillas, existiert die Welt, wie sie davor war, für Caligula nicht mehr. Da er das Unmögliche möglich machen möchte, ist es für ihn auch keine Unmöglichkeit mehr eine Gottheit zu sein – was zu einem durchaus absurden Schauspiel führt:

Caligula liebt die Macht, die er hat, und daß heißt bei ihm: er übt sie aus und verwirklicht sich darin als der mächtige und schrankenlos Freie. Sich als Gott (bzw. Göttin) anbeten zu lassen, ist ein Schritt voran, 'auf dem Weg der Macht und der Freiheit', es bedeutet eine Steigerung im Handeln und in der Selbstverwirklichung. (Fleischer, 1998, S. 32)

5.1.2 Hélicon

Der Diener Caligulas symbolisiert in dem Stück die bedingungslose Treue, da er, neben Caesonia, die einzige Figur darstellt, die von Anfang bis Ende auf Caligulas Seite ist und ihn in seinem Absurden Tun unterstützt. Bereits zu Beginn fordert Caligula von Hélicon ihm bei seinem ungreifbaren Plan, den Mond zu besitzen, zu helfen, was dieser als seine Aufgabe annimmt: „HÉLICON: Je n'ai pas des raisons de ne pas le faire, Caius. Mais je sais beaucoup de choses et peu de choses m'intéressent. A quoi donc puis-je t'aider ? CALIGULA : A l'impossible. HÉLICON : Je ferai pour le mieux.“ (Camus, 1986, S. 28). Der Kaiser fordert von seinem treuesten Diener das Unmögliche – ein Beweis dafür, dass dieser ihn in seinem Tun unterstützen möchte und auch in seiner Position aufgrund seines Abhängigkeitsverhältnisses auch diesem Wunsch nicht widerstreben kann. Stets unterstützt Hélicon Caligula in seinen Machenschaften, auch wenn diese für die Patrizier erniedrigend sind und hilft seinem Herrscher bei dessen Provokationen (vgl. Camus, 1986, S. 56f). Hélicon sticht in dem Stück insofern heraus, als dass er und die Mätresse Caesonia, die einzigen Figuren sind, die Caligula an keiner Stelle hintergehen wollen. Schon zu Beginn, nach dem Gespräch über den

Mond mit Caligula kurz nach dessen Wiederauftauchens, stellt sich heraus, dass Hélicon nicht nur Caligula's Vertrauensperson ist, aber auch, dass er vermutlich auch der Einzige ist, der den Gaius versteht und der das Ausmaß an Nachwirkungen, das der Tod Drusillas verursacht hat, schon als erstes voraussagt. Auf das Bitten Caesonia, ihr mitzuteilen, was Caligula ihm anvertraut hätte, lautet seine Antwort:

Chère Cæsonia, Caïus est un idéaliste, tout le monde le sait. Autant dire qu'il n'a pas encore compris. Moi oui, c'est pourquoi je ne m'occupe de rien. Mais si Caïus se met à comprendre, il est capable au contraire, avec son bon petit cœur, de s'occuper de tout. Et Dieu sait ce que ça nous coûtera. (Camus, 1986, S. 29)

So ahnt Hélicon, der dem Kaiser am nächsten steht, schon von Beginn an, was dem Reich bevorsteht. Auch der Stellenwert für Caligula, den Hélicon verglichen zu Caesonia hat, verdeutlicht er schon früh in dem Theaterstück mit seiner Antwort auf ihr Bitten. Als Hélicon auch in einem Gespräch mit Cherea, der zu der Anhängerschaft dazugehört die den Kaiser stürzen möchten, betont, er würde nie zulassen, dass man ihn auch nur berührt, wird seine Zuneigung zu Caligula offensichtlich (vgl. Camus, 1986, S. 126). Hélicon und Caesonia bilden in dem Theaterstück den Kontrast zu der diametral entgegengesetzten Anhängerschaft, die einen Coup d'État planen. Zusammen bilden sie eine Einheit, die den Kaiser auf verschiedene Art umsorgt; während Hélicon gutmütig und treu dient und dem Protagonisten auch seine absurdesten Bitten nicht abschlägt, ihn sogar in seiner Abwertung und Entwürdigung anderer unterstützt („Ni d'amour sans un brin de viol.“ (Camus, 1986, S. 63)) nimmt Caesonia Caligula hin und versucht mittels Gesprächen ihn aus seiner Reserve zu locken damit der Kaiser sich mit seinen Gefühlen konfrontiert (vgl. Camus, 1986, S. 141ff). Die beiden Figuren stehen jedoch in einem eindeutigen Abhängigkeitsverhältnis zu Caligula, was deren und vor allem die Beziehung von Hélicon, der als Sklave geboren wurde (vgl. Camus, 1986, S. 126) zu dem Gaius definiert.

5.2 Weibliche Figuren in *Caligula*

Die weiblichen in dem Stück *Caligula* werden zum Großteil auf ihre Sexualität reduziert oder durch diese definiert und dienen dem Herrscher zur Vollführung seiner egoistischen Zwecke. Besonders offensichtlich wird dies, als der Kaiser sich dazu entschließt die Frauen seiner Anhänger zu prostituieren und als er Mucius' Frau vergewaltigt (vgl. Camus, 1986, S. 61ff). Somit verlieren die weiblichen Bürgerinnen Roms an Identität und haben nur einen Nutzen: die Unmöglichkeit der Handlungen des Kaisers extremer

werden zu lassen. Dieses reduzieren ihrer Menschlichkeit auf die sexuellen Gelüste des Kaisers, objektiviert sie in der Wahrnehmung Caligulas. Diese gewaltvollen Aktionen und auch sein Bordell, beruhen jedoch nicht auf die Fantasie des Autors, sondern sind biografische Fakten: „He forced men and women of high rank to have sex with him, turned part of his palace into a brothel, and even committed incest with his own sisters.“ (Winterling, Most, Psounis, & Schneider, 2011, S. 1). In dem Theaterstück jedoch, ist es die Abwesenheit Drusillas, die den Kaiser zu diesen Handlungen inspirieren. Dadurch fungiert sie als Motivator für sein Handeln.

5.2.1 Caesonia

Caesonias Beziehung zu dem Kaiser kann als ambivalent bezeichnet werden. Einerseits sind die Gefühle der Mätresse zu Caligula beinahe mütterlich, da sie ihn noch als Kind wahrnimmt (vgl. Camus, 1986, S. 31) und er bewusst Zuflucht bei ihr findet. Andererseits hat Caligula auch Macht über Caesonia, die sich ihre Abhängigkeit zu ihm bewusst ist: „Je ferai ce que tu voudras.“ (Camus, 1986, S. 39). Doch, während andere Figuren den Tod Drusillas totschweigen, konfrontiert Caesonia den Kaiser mit seinen Gefühlen, auch wenn dies ihn provoziert:

Tu pleures? (...) Mais enfin, qu'y a-t-il de changé? S'il est vrai que tu aimais Drusilla, tu l'aimais en même temps que moi et que beaucoup d'autres. Cela ne suffisait pas pour que sa mort te chasse trois jours et trois nuits dans la campagne et te ramène avec ce visage ennemi. (Camus, 1986, S. 38)

Hélicon beteiligt sich, wie zuvor erwähnt, an den Machenschaften Caligulas und widerspricht dem Gaius auch nicht, währenddessen übernimmt Caesonia des Öfteren die Stimme der Vernunft und warnt den Kaiser davor, sich in seiner Suche nach dem Unmöglichen mit Gottheiten messen zu wollen: „Mais c'est vouloir s'égaliser aux dieux. Je ne connais pas de pire folie.“ (Camus, 1986, S. 40). Caligulas Belehren seiner Umgebung über das Absurde, über die Tatsache, dass das Leben die Menschen nicht glücklich mache, stößt seine ältere Liebhaberin also ab (vgl. Fleischer, 1998, S. 21). Dennoch lehnt sie dem Befehl des Kaisers nicht ab, ihm zu helfen und entgegnet ihm sogar mit Zärtlichkeit, obwohl ihr der Wahnsinn bewusst ist: „[CALIGULA:] Et toi, Cæsonia, tu m'obéiras. Tu m'aideras toujours. Ce sera merveilleux. Jure de m'aider, Cæsonia. CÆSONIA (...) : Je n'ai pas besoin de jurer, puisque je t'aime.“ (Camus, 1986, S. 42). Nicht nur nimmt sich Caesonia selbst wahr als der Besitz Caligulas, die Figur betrachtet sich auch in ihrer Rolle als Frau Männern unterlegen: „Cependant,

cela dépasse mon entendement de femme.“ (Camus, 1986, S. 62). Das starke Gefühl der Unterlegenheit Caesonias wird unterstrichen durch die Machenschaften Caligulas, bei denen er ihre aktive Teilnahme fordert (vgl. Camus, 1986, S. 88,125). Das Wechselspiel zwischen den beiden Figuren und die ambivalente Rolle der Mätresse wird besonders in der Konversation deutlich, die kurz vor dem Tod Caesonias stattfindet: zum einen beruhigt sie den Gaius auf beinahe mütterliche Art (vgl. Camus, 1986, S. 143) zum anderen zeigt sie sich in dem Gespräch mit Caligula auch ängstlich vor der Möglichkeit, dass er sie nicht mehr behalten möchte (vgl. Camus, 1986, S. 145). Die Situation eskaliert und führt an den Punkt, an dem der Kaiser Caesonia würgt und sie dadurch ihr Leben verliert. Diese stellt sich ihm nicht in den Weg, akzeptiert ihr Schicksal und übergibt sich ihm ohne Widerstand (vgl. Camus, 1986, S. 147). Die Figur der Caesonia beherbergt mehrere Rollen: einerseits ist sie eine treue Untergebene Caligulas, die sich ihm unterwirft und sich schließlich widerstandlos töten lässt, andererseits steht sie an seiner Seite, konfrontiert ihn mit seinen Gefühlen und erteilt ihm Ratschläge aus ihrem reiferen Blickwinkel.

5.3 Conclusio

Die Figuren in dem Drama stehen in einem klaren Abhängigkeitsverhältnis zu dem Gaius. Aufgrund der hierarchischen Strukturen ist dies auch nicht anders möglich. Der Kaiser manipuliert seine Untertanen und Anhänger jedoch zu seinem Zweck und versucht alle Beteiligten an seinem Schauspiel teilnehmen zu lassen: das Unmögliche möglich zu machen. Dies führt dazu, dass seine Untergebenen von dem Kaiser entwürdigt, vergewaltigt und getötet werden. Die Ausrede Caligulas, seiner Umwelt beizubringen, dass das Leben keinen Sinn mache, schränkt die Figuren um ihn herum in ihrer Freiheit ein. Für Caligula war die ihm selbst erteilte Rolle des freien Herrschers, die sich mit einer Gottheit vergleichen kann und diese auch personifiziert, eine Art Trost für seine Einsamkeit und Verzweiflung, da ihm die einst gefühlte Liebe allein nicht mehr ausreichte. Sein von ihm selbst gewählter Weg führte ihn zum Scheitern in dem Versuch seine Freiheit auszuleben (vgl. Fleischer, 1998, S. 60). Am Ende des Theaterstücks, erlangt Caligula seine Freiheit, in dem Augenblick vor seinem Tod: wo er noch zuvor lebendig als toter Mensch proklamiert wurde (vgl. Camus, 1986, S. 132), wird er angesichts seines Todes wieder lebendig und ruft seine letzten Worte aus: „Je suis encore vivant!“ (Camus, 1986, S. 150).

6. Warum unterscheidet sich das Konstrukt der Frau bei den beiden ExistenzialistInnen, wenn der Existenzialismus eine humanistische Philosophie sein soll?

Die Unterschiede in der Stilistik und in den Figuren der literarischen Werke der beiden AutorInnen ist unschwer erkennbar. Die Verknüpfung, die die beiden PhilosophInnen zumeist ist der Existenzialismus, der eine philosophische Richtung ist, der beide angehören. Doch die Beziehung, die die beiden LiteratInnen zueinander hatten ist ausschlaggebend für die nähere Betrachtung der Darstellung des weiblichen Geschlechts in ihren Werken. Über die Beziehung zwischen den beiden ExistenzialistInnen schreibt die Biografin: „„Camus konnte intelligente Frauen nicht ausstehen“ sagte sie 1982. „Da er sich in ihrer Gesellschaft nicht wohl fühlte, machte er sich entweder über sie lustig oder ignorierte sie ganz einfach, je nachdem, wie sehr sie ihn irritierten.““ (Bair, 1998, S. 354).

Diese von der Autorin preisgegebene Ansicht über ihren Kollegen sollen nicht unkritisch betrachtet werden, da sie in einem subjektiven Kontext entstanden, doch unterstreichen sie die Herangehensweise von Camus in Anbetracht seiner Werke und der nicht existenten Inklusion des weiblichen Geschlechts. Das von Hélène Peters verfasste Werk *The Existential Woman*, das 1991 bei Peter Lang Publishing, Inc., erschien und diverse Darstellungen von weiblichen Figuren in existenzialistischen Werken untersucht, erwähnt kein einziges Werk von Camus. Dies deutet darauf hin, dass die Figuren des weiblichen Geschlechts in Camus Werken keinen signifikanten Platz einnehmen (vgl. Peters, 1991). Louise K. Horowitz geht in ihrem Artikel *Of Women and Arabs: Sexual Polarization in Camus*, 1987 erschienen, gar so weit, auszusagen, dass Camus Frauen gar systematisch aus seinen Schriften ausschloss und befindet, dass die Männer in seinen Werken kollektiv die Attitüde hätten, sexistisch zu sein und die Tendenz zu erniedrigendem Verhalten teilen würden (vgl. Horowitz, 1987, S. 54f). Des weiteren habe Camus sehr wohl auch stereotype Ansichten vertreten, in Anbetracht dessen, was er als Schwäche ansehen würde: „Camus’s judgement that some men behaved „like women“, their response one of „weakness impressed by force“(...)“ (Margerrison, 2008, S. 171). All diese Hintergründe deuten bereits darauf hin, dass

die Texte von Camus nicht als feministisch ein kategorisiert werden können. Vor allem, wenn man in Anbetracht des Bechdel Tests die Werke des Autors näher betrachtet, würde er diese Überprüfung, ob ein Text feministisch sei oder misogyn nicht bestehen:

Do we know a feminist—or a non-misogynist—text when we see one? Are there structural criteria that might make a text definitively feminist? The Bechdel Test implicitly proposes an answer to both questions, and we can see more clearly how it does so by relating it to social network analysis. As is well known, the Bechdel Test gives films a pass or fail rating based on three linked criteria: “One, it has to have at least two women in it who, two, talk to each other about, three, something besides a man.”(...) (Selisker, 2015, S. 505)

Wie bereits in den vorherigen Kapiteln analysiert, fehlt es den weiblichen Figuren in den behandelten Werken nicht nur an Substanz, sondern auch an Interaktionen mit anderen Figuren weiblichen Geschlechts. Diese Erkenntnis bildet die Grundlage dieser Arbeit, auf die ich noch etwas näher eingehen werde, wenn wir die Figuren in den Werken beider AutorInnen vergleichen. Die gewaltige Kluft, die sich durch die eben erwähnten Tatsachen zwischen den beiden SchriftstellerInnen bildet, wird eindeutiger, wenn man die Einstellungen der AutorInnen zum weiblichen Geschlecht betrachtet. Während Simone de Beauvoir mit der Veröffentlichung ihres, wohl bekanntesten Werk *Le deuxième sexe* einen großen Einfluss hatte an der Frauenbewegung, wäre Albert Camus dem Werk nicht sonderlich angetan gewesen sein: „Camus dagegen sei über das Buch «entsetzt» gewesen, doch sei der ja auch „südländischen Temperaments und erwartungsvoll ein *machiste*“ gewesen.“ (Bair, 1998, S. 771). Nicht nur ihr Werk hatte einen großen Einfluss auf die Frauenbewegung, es war auch ihre Präsenz, die die Autorin später in den 1970er Jahren zeigte, als sie an der feministischen Bewegung Mouvement de la Libération des Femmes (MLF) teilnahm (vgl. Beese, 2015, S. 64ff).

6.1 Existenzialismus

Wenn ich nun in dem vorherigen Kapitel hauptsächlich auf die Unterschiede zwischen den beiden AutorInnen eingegangen bin, so möchte ich nun auch die Punkte unterstreichen, die die beiden Intellektuellen gemeinsam hatten. Während in der breiten Masse einerseits Simone de Beauvoir mit Jean- Paul Sartre verknüpft wird, aufgrund der persönlichen Beziehung der beiden und auch Albert Camus mit ihm in Verbindung gebracht wird: „In den Augen der Öffentlichkeit galten beide als Wortführer des „Existenzialismus“ und der Name des einen wurde ohne weiteres mit dem anderen gleichgesetzt.“ (Bair, 1998, S. 357), so werden Simone de Beauvoirs Ansichten und jene

von Albert Camus nicht in besonderer Häufigkeit miteinander verglichen. In den Werken der beiden AutorInnen lassen sich jedoch auch Schnittpunkte vorfinden, welche auf ihrer gemeinsamen Philosophie beruhen. Diese lassen sich gut wiederfinden, in den Thematiken, die sich in den Figuren der behandelten Werke widerspiegeln.

6.2 Die Existenz geht der Essenz voraus

Der Existenzialismus geht von der Annahme aus, dass man zuerst existiert und anschließend zu dem wird, zu dem man sich macht (vgl. Flynn & Vogt, 2008, S. 23). Das bedeutet, dass die Entscheidungen, die der Mensch im Laufe seines Lebens trifft und seine Handlungen, ihn erst zu einem Individuum machen. Die Konsequenzen dieser eingenommenen Handlungen sind für die Charaktere beträchtlich: Laurence in *Les belles images* gelingt ihre Emanzipation und ihr loslösen von der ihr befremdlichen bourgeoisen Gesellschaft, mit dem Entschluss, eigens ihre Konflikte zu lösen und die Erziehung ihrer Tochter nicht in die Hände anderer zu übergeben. Mersault in *L'étranger* gerät durch seine Handlungen in Haft und durchlebt sein existenzielles Erwachen kurz vor seinem Tod, indem er Verantwortung übernimmt und sich seiner Freiheit bekennt. Ähnlich wie Mersault erging es Caligula, aus dem gleichnamigen Stück, der auch kurz vor seinem Tod die Erkenntnis geschöpft hat, zuvor nicht frei gewesen zu sein. Was alle drei fiktiven Charaktere vereint, ist ihre durchlebte Metamorphose und ihr existenzielles Erwachen. Für Simone de Beauvoir durchlebt der Mensch drei Stadien, die ihn zu diesem Erwachen führen: „(1) discovering the values that shape us (ideology); (2) discovering that there is no exterior moral authority (freedom); (3) discovering the risk and uncertainty involved in authentic action (ambiguity).“ (Pettersen u. a., 2015, S. 30). Diese drei Stadien durchleben alle hier genannten fiktiven Charaktere. Der Prozess, den Laurence, Mersault und Caligula durchleben ist für alle drei ein schmerzhafter- dies wird vor allem bei Laurence und Caligula am deutlichsten dargestellt. Beide Figuren erleiden körperliche Qualen („(...) c'est que cet homme dort deux heures toutes les nuits et le reste du temps, incapable de reposer dans les galeries de son palais.“ (Camus, 1986, S. 133)) in ihrem Werdegang, um dann am Ende ihre Erkenntnisse zu erlangen. Das Revoltieren bei Laurence, dass sie an den Punkt ihrer Freiheit führt, kann gleichgestellt werden mit der Figur Simones in *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Auch die autobiografische Figur der Simone lehnt sich auf gegen

ihrer Mutter und gegen die ihr vermittelten bürgerlichen Werte, was sie dazu verleitet, aus dem Elternhaus zu entfliehen und sich vorrangig ihrer Bildung zu widmen.

6.3 Freiheit, Verantwortung und Authentizität

Für die ExistenzialistInnen ist die Freiheit, wie bereits in dieser Arbeit erwähnt, stark auch an die Verantwortung angeknüpft. Der Hintergrund dieser Überlegung basiert auf ethischen Überlegungen, denn die persönliche Freiheit soll nicht die Freiheit anderer einschränken- ansonsten wird es den anderen Individuen nicht ermöglicht Authentizität zu erlangen (vgl. Flynn & Vogt, 2008, S. 23). Besonders in der Darstellung der Figur Caligulas, wird dieser Grundsatz verdeutlicht: Während der Herrscher, der sich die Freiheit nehmen möchte, wie eine Gottheit über das Schicksal anderer zu entscheiden und unmögliche Zustände zu schaffen in der Realität nicht frei ist, erlangt er diese, tragischerweise, erst am Ende des Dramas (wie zuvor erwähnt unter dem Punkt 5.1.1). Ähnlich ergeht es dem Protagonisten des Romans *L'étranger*, der seine Freiheit ebenso kurz vor seinem Tod, in Haft sitzend, realisiert, als er über das Ableben seiner Mutter sinniert. Laurence war Anfang des Romans gequält von der Frage, weswegen sie anders sei als alle anderen. Diese Frage hat sie dazu gebracht sich an ihr Umfeld zu binden und erst als sie sich ihrer Andersartigkeit bewusst wurde und so eigene Entscheidungen getroffen hat, wurde sie frei. Als die drei fiktiven Charaktere den Moment ihrer Freiheit zu spüren bekamen, gelang es ihnen auch authentisch zu werden.

Authentizität ist ein Kennzeichen des existenzialistischen Individuums. Tatsächlich scheinen sich existenzielle Individualität und Authentizität wechselseitig zu bedingen. Man wird nur dann (im existenzialistischen Sinne) zu einem Individuum, wenn man auch authentisch wird. Wahrhaft authentisch zu sein, heißt, die eigene Individualität verwirklicht zu haben, und umgekehrt. Sowohl existenzialistische »Individualität« als auch »Authentizität« bringen eine Errungenschaft zum Ausdruck. (Flynn & Vogt, 2008, S. 109)

Der Werdegang aller drei Figuren (insbesondere jedoch bei Caligula und Laurence) kann somit mit drei Stadien zusammengefasst werden, die sie zu einem freien, authentischen Individuum gewandelt haben: Zunächst mussten alle drei Figuren realisieren, in welcher konkreten Umgebung sie sich befinden, und was ihre Werte sind, anschließend kam die Revolte und dann die Freiheit und die Authentizität. Diese Schritte sind vergleichbar mit den vorhin genannten drei Stadien de Beauvoirs, die zum existenziellen Erwachen führen. Anzumerken ist, dass die beschriebenen existenzialistischen Werte, wie die Authentizität oder die Freiheit, Konditionen sind, die

jeden Menschen, inklusive Frauen, betreffen und durch den personenzentrierten Fokus eine humanistische Philosophie ist (vgl. Flynn & Vogt, 2008, S. 23).

6.4 Conclusio

Wie zuvor erwähnt, ist der Existenzialismus eine humanistische Philosophie, die in den Ideen zu Freiheit, Individualität etc. zu keinem Punkt seine Werte auf männliche Individuen reduziert. Wie vorher schon deutlich aufgezeigt, widerspricht sich dies mit Camus Herangehensweise an seiner Darstellung von Frauen in seinen Werken. Während in den beiden Werken von de Beauvoir mehrere Männer vorkamen, miteinander interagieren und deutliche Charakterzüge offenlegen, ist dies bei den weiblichen Figuren in *L'étranger* und *Caligula* nicht der Fall. Marie Cardona, in *L'étranger*, zeichnet sich nicht sonderlich durch Individualität aus und macht sich abhängig von dem Protagonisten und Caesonia in *Caligula* steht noch deutlicher in einem Abhängigkeitsverhältnis zu dem Hauptdarsteller. Das Abhängigkeitsverhältnis von Frauen zu Männern ist ein Thema, das auch in de Beauvoirs Werken zur Sprache kommt, doch in einem kritischen Blickwinkel betrachtet. So wundert sich Laurence bei ihrer Mutter Dominique, weswegen diese sich immer an ihre Umgebung (insbesondere der männlichen) angleichen möchte und die Figur Simones in ihren Memoiren sträubt sich ebenso an die von ihrer Mutter vermittelte Abhängigkeit zu einem Mann. Marie Cardona geht in *L'étranger* so weit, als dass sie selbst entscheidet sich mit Mersault verloben zu wollen, was ihre Figur in ihrer Individualität noch mehr einschränkt, da die Ehe ihr einziger Zweck zu sein scheint. Weiters ist auffallend, wie in beiden Werken von Camus, die weiblichen Figuren auf ihre Sexualität reduziert werden: Maries Aussehen wird in *L'étranger* häufig und deutlich beschrieben und die Sicht des Protagonisten wirft ein besonderes Augenmerk auf ihre Geschlechtsmerkmale. *Caligula* macht seine Objektivierung noch eindeutiger, indem er beschließt, die Frauen seiner Anhänger zu prostituieren und sie somit auf sexuelle Objekte zu reduzieren oder sich gar die Freiheit herausnimmt sie zu vergewaltigen. Gegen die aufgestellte These, dass die weiblichen und männlichen Geschlechter differenziert dargestellt werden, könnte man argumentieren, dass die beiden Werke Camus' aus der Perspektive eines Mannes geschrieben wurden- bei *L'étranger* in Form einer „Ich- Erzählung“ aus der Sicht von Mersault, bei *Caligula* fokussiert sich die Handlung auf die zentrale Figur, in diesem Fall einem Mann, dem Gaius Caligula. Die geschöpften existenzialistischen Erkenntnisse können

daher, nur von den männlichen Protagonisten erworben werden. Dies kann auch auf die Werke von de Beauvoir ausgelegt werden, die in ihren Werken die gelebte Perspektive einer Frau wiedergibt. Was jedoch revidiert, dass die Geschlechter gleichrangige Figuren sind, ist der Umgang mit den weiblichen Darstellerinnen in Camus Werken. Zwar liegt der Fokus in de Beauvoirs Werken auf die gelebten Erfahrungen ihrer weiblichen Figuren, doch fehlt es den männlichen Figuren nicht an Substanz. Was damit gemeint ist, ist dass die weiblichen Figuren in Simone de Beauvoirs in den in dieser Arbeit besprochenen Werke transzendieren, was sich in dem Sinne der Autorin, wie folgt äußert: Die weiblichen Protagonistinnen, Simone und Laurence, sind nicht an ihre Häuslichkeit gebunden. Beide widmen sich entweder ihrer Bildung oder arbeiten. Sie machen sich beide frei von der Idee, in einem Abhängigkeitsverhältnis zu einem Mann zu stehen- dies zeigt vor allem Laurences Metamorphose. Weiters werden die weiblichen Darstellerinnen nicht auf ihre Körperlichkeit oder ihre Reproduktionsfähigkeit reduziert. Diese soeben aufgezählten Punkte gelten auch für die männlichen Figuren in den beiden Werken. Bei den zwei Werken von Camus, ist dies nicht der Fall. Marie Cardona in *L'étranger* arbeitet zwar, möchte sich jedoch durch eine Heirat mit Mersault an ihn binden. In den Momenten, in denen sie agieren möchte, wird sie von Mersault zurückgehalten, was ihr Abhängigkeit zu Mersault unterstreicht. Und, wie in dieser Arbeit öfters verdeutlicht, werden die weiblichen Darstellerinnen in Camus Werken auf ihre Körperlichkeit reduziert. Wenn man der These de Beauvoirs folgt, das jedem Subjekt Immanenz und Transzendenz innewohnt und wenn die besprochenen existenzialistischen Themen auf diese vier Werke ausgelegt werden (vgl. Beauvoir, 2012a, S. 223ff), kann man davon ausgehen, dass die weiblichen Darstellerinnen in Camus Werken in Anbetracht der genannten Punkte nicht als authentischen Subjekte repräsentiert werden. Dementsprechend sind die weiblichen Charaktere in Albert Camus hier analysierten Werken keine, im existenzialistischen Sinne, erfüllten Figuren.

7. ABSTRACT : Les personnages féminins et masculins dans la littérature de Simone de Beauvoir et d'Albert Camus

Pourquoi existe-t-il une différence dans la perception de la femme dans la littérature de ces deux existentialistes, si l'existentialisme représente une philosophie de l'humanisme ?

J'examinerai dans ce travail quatre œuvres de ces deux auteurs, afin de pouvoir analyser les relations entre leurs personnages selon différents angles.

Les ouvrages choisis sont : "*Mémoires d'une jeune fille rangée*", Gallimard 1958, et "*Les belles images*", Gallimard 1966, pour Simone de Beauvoir puis "*L'étranger*", Gallimard 1942, et "*Caligula*", Gallimard 1944, pour Albert Camus.

Le travail se divise en cinq parties : la première partie est consacrée à l'étude des différents personnages féminins et masculins relatés dans les mémoires de Simone de Beauvoir, en mettant surtout l'accent sur la relation de la protagoniste, avec sa famille et ses amis. Etant donné que ce sont des mémoires autobiographiques, tous les personnages décrits sont dans l'environnement réel de l'auteur. *Les belles images*, est un roman, avec des figures fictives, qui se focalise sur la perspective de *Laurence* incarnant la protagoniste, et raconte d'une façon subjective et introspective la métamorphose de ce personnage. L'action dans ce roman se développe autour de la crise existentielle du la protagoniste et de sa mue.

Ensuite j'étudierai les ouvrages d'Albert Camus en commençant par son roman *L'étranger*, où la réflexion est posée sur le personnage principal, *Meursault*, mais j'examinerai surtout la relation avec sa mère morte, mais qui reste toutefois omniprésente tout au long du roman, et le personnage de *Marie*, qui est réduit au rôle d'un personnage sexuel avec le protagoniste. Le dernier ouvrage *Caligula* et le seul drame, que je présenterai au cours de ce travail. C'est une pièce de théâtre en quatre actes, dont le scénario tourne autour de l'absurdité et de la recherche de l'impossible. Là on trouve seulement un seul personnage féminin qui prends la parole, *Cæsonia*. De ce fait, je me concentrerai dans ce chapitre sur l'absence de rôles féminins.

Et pour finir, je comparerai ces quatre livres et présenterai mes critiques, tout en gardant à l'esprit la question initialement posée sur la différence entre la représentation des deux sexes chez nos deux auteurs. Le point majeur et commun dans ces ouvrages est la représentation de la philosophie de l'existentialisme, qui portait une

compréhension de la littérature qui se distingue nettement entre la littérature et la philosophie.

Mémoires d'une jeune fille rangée

Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* est un récit autobiographique qui raconte les premières années de l'auteure, élevée dans une famille bourgeoise aisée, catholique. Elle évoque sa passion pour les études, le manque de liberté dont elle souffre, les interdits et les devoirs, les différences de l'éducation des garçons et des filles, qui malgré tout ne l'ont pas découragée dans sa quête de briser ces chaînes. Dans son essai existentialiste *Le deuxième sexe*, Gallimard, 1949, de Simone de Beauvoir utilise aussi la méthode de l'expérience vécue pour obtenir de nouvelles conclusions. En s'appuyant sur l'infériorisation de la femme à tous les âges, dans tous les domaines de la société, hors la maison, l'auteure s'attache à démontrer que tout, les parents, la société, la religion, formate la femme dans son infériorité par rapport à l'homme, et que la cellule familiale (mariage et enfants) est un piège qui les cloue à la maison et les empêche de se réaliser en tant qu'individu à l'extérieur. Elle décrit les femmes de son époque comme des dépendantes des hommes et qui sont formatées par leur éducation juste à les suivre et à leur obéir, l'auteure à travers la protagoniste Simone quant à elle, ne partage pas ces idéaux, et les rapports qu'elle entretient avec sa mère sont très compliqués. En effet, cette dernière, femme chrétienne supporte et entretient des valeurs strictes et patriarcales. Simone de Beauvoir, dans ce récit autobiographique se questionne sur l'existence ou non d'une identité féminine innée, et tente de prouver par ses propres expériences vécues qu'on ne naît pas femme mais qu'on devient à cause de son milieu, et c'est grâce à sa révolte contre ces valeurs bourgeoises, que Simone, la protagoniste devient ce qu'elle devint. Avec l'histoire de sa transformation en jeune femme, elle exprime la philosophie de l'existentialisme et l'enseignement de son propre travail, *Le deuxième sexe*. La relation compliquée entretenue avec sa mère est fondée sur l'éducation de celle-ci, une éducation qui réduit la femme juste à ses attributs corporels : « Son éducation, son milieu l'avaient convaincue que pour une femme la maternité est le plus beau des rôles : elle ne pouvait le jouer que si je tenais le mien, mais je refusais aussi farouchement qu'à cinq ans d'entrer dans les comédies des adultes. » (Beauvoir, 2012c, S. 140). À cause de son éducation et de son point de vue qui mettent en exergue les vertus de la bourgeoisie, son avis ne correspond pas à l'opinion de la figure Simone qui aspire à se révolter et

à échapper de la maison parentale. Un pas important avec un grand impact pour l'auteure, qui s'adonne à son éducation. En s'apercevant que Simone s'identifie à des personnages littéraires ou en voyant, qu'elle recherche d'autres rôles dans son entourage pendant sa jeunesse, le lecteur/ la lectrice réalise que toute le vécu décrit dans les mémoires de l'auteure est construit autour de sa rupture avec son milieu : « Je m'identifiai passionnément à Joe, l'intellectuelle. Brusque, anguleuse, Joe se perchait, pour lire, au faîte des arbres, elle était bien plus garçonnière et plus hardie que moi ; mais je partageais son horreur de la couture et du ménage, son amour des livres. » (Beauvoir, 2012c, S. 118). Ce chapitre décrit aussi le destin de sa meilleur amie, Zaza, qui souffre plus des circonstances de vivre dans un milieu défini par le patriarcat, à cause de sa mère, Mme Mabile, qui est représentée comme une antagoniste dans cette histoire. Contrairement à Simone, Zaza elle, ne sait pas fuir son destin et vit le dilemme de correspondre aux idéologies de sa mère au lieu de vivre sa propre vie et de prendre ses propres décisions et de croire à ces convictions. À la fin elle prend le rôle tragique d'une jeune femme qui perd sa vie pendant la lutte pour sa propre existence. Mme Mabile, la mère de Zaza, prend son rôle dans la société bourgeoise très au sérieux et veut imposer ces valeurs du conformisme à sa fille :

Zaza avait de sérieuses difficultés avec Mme Mabile qui lui reprochait de consacrer trop de temps à l'étude, à la lecture, à la musique et de négliger « ses devoirs sociaux » ; les livres que Zaza aimait lui paraissaient suspects ; elle s'inquiétait. Zaza avait pour sa mère la même dévotion qu'autrefois, et elle ne supportait pas de lui faire de la peine. (Beauvoir, 2012c, S. 290)

En effet, Mme Mabile ne supportait pas les centres d'intérêts de sa fille et associe un grand danger avec le milieu intellectuel de sa fille, et ceci peut compromettre ses plans de la marier.

Dans ce mémoire je mets l'accent sur le rôle stéréotypé du milieu bourgeois et leurs graves conséquences sur les personnages féminins. Les figures masculines vivent dans le même entourage que celui des femmes est se sont d'ailleurs aussi accommodé à leur fonction de sexe supérieur. Dans les yeux du père de Simone, c'est destiné que les femmes doivent se marier, vu qu'il pense qu'elles ne sont pas une créature complète sans un homme : « La destinée que la société propose traditionnellement à la femme, c'est le mariage. La plupart des femmes, aujourd'hui encore, sont mariées, l'ont été, se préparent à l'être ou souffrent de ne l'être pas. » (Beauvoir, 2012c, S. 50). Selon lui, et l'opinion général de son époque, une femme doit encore être formée et cela ne se produit que par les liens sacrés du mariage.

La relation entre la protagoniste et son milieu est très marqué par les rôles différents attribués sur la base du sexe. Les figures considèrent fondamentalement qu'il existe une différence entre les deux sexes. Cette opinion est le résultat de leur éducation et n'est nullement une différenciation naturelle selon le rapport de l'auteure dans ses mémoires. Le résultat de ses réflexions se résument sur le fait, qu'elle ne se sent pas inférieure à cause de son sexe : « Je ne regrettais certes pas d'être une femme ; j'en tirais au contraire de grandes satisfactions. Mon éducation m'avait convaincue de l'infériorité intellectuelle de mon sexe, qu'admettaient beaucoup de mes congénères. » (Beauvoir, 2012c, S. 389).

Les belles images

Le roman de Simone de Beauvoir est aussi raconté d'un point de vue féminin mais contrairement à l'ouvrage *Les mémoires d'une jeune fille rangée* celui-ci représente des figures fictives. Dans mon travail je me concentre sur l'évolution de la protagoniste Laurence et sa révolte contre les valeurs de la bourgeoisie, et comment elle réussit à devenir un individu authentique. Les sujets centraux tournent autour de la philosophie existentialiste : la liberté, la responsabilité, l'authenticité, ... etc., et comme l'école philosophique à laquelle de Beauvoir appartient pratique une approche focalisée sur l'être humain, il n'est pas étonnant que ce roman soit aussi écrit dans la perspective subjective de Laurence. Déjà au début de ce roman le personnage trace une ligne entre lui et son milieu en se demandant pourquoi elle est différente des autres : « Je ne sais pas. Il me manque quelque chose que les autres ont... » (Beauvoir, 1991, S. 83). Mais pour continuer à avancer dans la société, elle est restreinte à s'adapter à son environnement. Dans ce travail j'analyse la progression de la protagoniste, qui prend conscience du rôle qu'elle incarne dans son milieu, et qui doit malgré tout maintenir une apparence parfaite, une chose qu'elle refuse et contre laquelle elle se révolte, en prenant la décision de lutter contre les circonstances, qui la font souffrir. Ce travail met aussi la lumière sur la figure de sa mère, Dominique, qui s'oppose catégoriquement à la vision de Laurence, du fait qu'elle aspire appartenir au milieu qui limite la protagoniste. Dominique, qui croit qu'une femme sans homme n'est pas un être humain complet (cf. Beauvoir, 1991, S. 114f, 116), est une victime de la pensée de l'époque, mais elle décide par elle-même de sortir de sa crise existentielle en choisissant de nouveau un partenaire : « Socialement une femme n'est rien sans un homme. » (Beauvoir, 1991, S. 142). Un pas qui se confronte avec la décision de Laurence et avec son

évolution vers l'authenticité. Sa mère représente les idéaux bourgeois, qui ne permettent pas, qu'une femme se voit comme un individu indépendant. Consciente de l'influence familiale, la protagoniste ne souhaite pas que sa fille Catherine ait le même destin que celui qu'elle a eu, Laurence prend alors la décision de prendre charge sa propre vie, et celle de sa fille. Dans ce travail je pose aussi une réflexion sur les figures masculines, qui se trouvent dans des circonstances favorables, à l'époque où se déroulent ces événements. L'aspiration à la liberté et au souhait d'être indépendant en prenant part à la société exposent les sujets centraux à l'existentialisme.

L'étranger

Le roman d'Albert Camus, le premier de la tétralogie *Le cycle de l'absurde* met en œuvre l'absurde, celui de la condition humaine. Le personnage principal, Meursault, sorte d'anti-héros, est étranger au monde qui l'entoure. Et quiconque ne rentre pas dans le moule se verra rejeté, exclu et pénalisé par la peine ultime, la mort.

La narration est reprise par le protagoniste et tous les rapports sont des actions, qui se déroulent dans sa vie. Le roman commence avec la mort de la mère de Meursault une circonstance qui devienne omniprésent tout au long de ce roman. D'abord j'analyse dans mon travail la représentation de Meursault et ses traits. Sa passivité devient un attribut remarquable et souligne le contraste entre lui et les autres personnages, qui ne comprennent pas sa conduite, Meursault ne montrera pas une once de regret face à son geste, tout comme on lui reprochera de ne pas avoir pleuré à la mort de sa mère, les conventions sont les conventions, mais Meursault y est étranger : « Le directeur a regardé alors le bout de ses souliers et il a dit que je n'avais pas voulu voir maman, je n'avais pas pleuré une seule fois et j'étais parti aussitôt après l'enterrement sans me recueillir sur sa tombe. » (Camus, 1972, S. 139). Les personnages gravitant autour de Meursault l'influence à prendre des décisions non favorables pour son destin, mais à la fin, c'est à lui de décider et d'assumer ses responsabilités. C'est seulement à la fin de sa vie, que le protagoniste Meursault conclut sa liberté en réalisant les implications : « J'avais vécu de telle façon et j'aurais pu vivre de telle autre. J'avais fait ceci et je n'avais fait cela. Je n'avais pas fait telle chose alors que j'avais fait cette autre. (...) Rien, rien n'avait d'importance et je savais bien pourquoi. » (Camus, 1972, S. 185). Mon travail ne se concentre pas seulement sur ces moments existentialistes relatés dans l'histoire de Meursault, mais aussi sur sa manière de voir les femmes autour de lui, particulièrement le personnage de Marie Cardona, qui est considérée

comme un objet sexuel : « Je l'ai aidé à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins. (...) Elle avait sa jambe contre la mienne. Je lui caressais les seins. » (Camus, 1972, S. 34f). La participation de personnages féminins au roman est en gros insuffisante, vu qu'il y a seulement un rôle féminin qui prend véritablement la parole, Marie, l'amante de Meursault, mais celle-ci serve en premier lieu à sa satisfaction et montre sa dépendance vis-à-vis de son partenaire dans plusieurs scènes, poursuivant ainsi son souhait de le marier. Mon travail se concentre aussi sur le fait que Marie interprète dans l'histoire un rôle qui est réduit à sa liaison avec son partenaire.

Pour conclure, il apparaît évident que l'auteur se focalise surtout sur les personnages masculins. Il est essentiel pour l'action et pour souligner les idées existentialistes de Camus que la décision de Meursault d'emprunter le passage que les autres personnages lui suggèrent le fait réfléchir et c'est à grâce à sa propre décision qu'il devint un homme libre, même si à la fin il meurt. Le rôle de la mère est aussi un point important dans mon travail. Toute l'action est en relation avec son décès. Même si ce personnage ne représente pas un personnage actif, mais c'est sa mort qui jette une ombre sur le déroulement des événements, et la mère devient omniprésente.

Caligula

Le dernier œuvre qui est analysée de mon travail, est *Caligula*, une pièce de théâtre en quatre actes. Tout comme *L'étranger* cette pièce appartient à la tétralogie *Le cycle de l'absurde* d'Albert Camus. C'est le seul drame dans mon travail, et j'ai choisi cette forme littéraire pour analyser les représentations de sexes d'une manière diversifiée.

Les événements ont lieu dans l'empire romain mais les sujets qui y sont représentés dans la pièce sont des sujets contemporains à la période dans laquelle Albert Camus l'a publiée, étant donné que le protagoniste est un tyran et que la pièce est apparue pendant la période d'occupation. Il n'y a seulement cette connotation avec l'époque dans laquelle l'auteur a vécu, mais la pièce s'étale aussi sur des sujets, qu'on trouve dans la littérature existentialiste : La liberté et l'absurde. Vu que cette œuvre s'agit d'une pièce de théâtre, la façon narrative est différente que dans celle des autres livres. Mais il faut mentionner que l'action de ce drame se concentre sur la vie du protagoniste, Caligula, et ses décisions, qui bouleversent tout l'empire. Le récit commence, comme dans le cas de *L'étranger*, avec la mort d'un sujet très proche du protagoniste. Dans le cas de *Caligula*, c'est la mort de Drusilla, sa sœur (et son amante

en même temps), qui lui fait prendre conscience que la vie est absurde. Dans mon travail, je décide d'accorder une grande importance à ce sujet. Déjà dans la première séquence, dans laquelle Caligula prend part, où il parle de son souhait de posséder l'impossible, dans cette scène il parle de la lune, mais il est évident que c'est son chagrin causé par la mort de Drusilla, qui le laisse agir de tel sorte : « Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde. » (Camus, 1986, S. 26). C'est une scène essentielle, qui influence toutes les actions suivantes de l'empereur. La possession de la lune devient un symbole pour tout ce qui représente l'impossible. Est c'est exactement ce but, de rendre l'impossible possible, que le Caius poursuit. Il décide qu'il n'y a rien, qui peut l'arrêter et agit sans scrupule : Dans son nouveau régime, il tue, il dégrade et il se met à violer les femmes de son entourage. C'est grâce à sa nouvelle conclusion, que la vie n'est pas supportable, qu'il décide de changer son attitude comme empereur : « Non, Scipion, c'est la vertu d'un empereur. (...) Je viens de comprendre enfin l'utilité du pouvoir. Il donne ses chances à l'impossible. Aujourd'hui, et pour tout le temps qui va venir, la liberté n'a plus des frontières. » (Camus, 1986, S. 36). Sa nouvelle conduite est mon sujet dans le chapitre où je décris le personnage Caligula. Il croit qu'il est libre, en limitant la liberté de son empire. Mais pour la philosophie de l'existentialisme la liberté fonctionne seulement, si on prend la responsabilité pour ses actions et si on ne limite pas la liberté des autres (cf. Flynn & Vogt, 2008, S. 23). Le point principal de ses actions est, qu'il veut se sentir libre, mais c'est seulement à la fin, pendent que ses adversaires exécutent leur Coup d'État, qu'il se sent véritablement libre et crie : « Je suis encore vivant ! » (Camus, 1986, S. 150). Dans mon travail, je parle aussi de la tendance de l'empereur à ne pas différencier entre les deux sexes et de son aptitude à devenir de plus en plus ambiguë ; il vient à se prendre pour la déesse Vénus et n'est plus capable de se différencier de ce rôle :

Adorer, c'est bien, mais enrichir, c'est mieux. Merci. Cela va bien. Si les dieux n'avaient pas d'autres richesses que l'amour des mortels, ils seraient aussi pauvres que le pauvre Caligula. Et maintenant, Messieurs, vous allez pouvoir partir et répandre dans la ville l'étonnant miracle auquel il vous a été donné d'assister : vous avez vu Vénus, ce qui s'appelle voir, avec vos yeux de chair, et Vénus vous a parlé. Allez, Messieurs. (Camus, 1986, S. 91f)

La mort de Drusilla, n'est pas représentée clairement comme la morte de la mère de Meursault dans *L'étranger*, car ce sujet est enterré dans l'empire : « (...) pendent des

années, Rome toute entière a évité de prononcer le nom de Drusilla.» (Camus, 1986, S. 146). Autrement dit : elle ne prend pas un rôle omniprésent comme celui de la mère de Meursault. Ça réduit le nombre des personnages féminins à un seul, Cæsonia, la vieille maîtresse de Caligula, qui a un rôle ambigu dans la pièce de théâtre : d'une part elle regarde le Caius comme un enfant, et d'autre part elle s'adonne complètement à lui. Dans le cadre de mon mémoire, je relève la représentation insuffisante des femmes chez Albert Camus, y compris son drame *Caligula*.

Pourquoi existe-t-il une différence dans la perception de la femme dans la littérature de ces deux existentialistes, si l'existentialisme représente une philosophie de l'humanisme ?

Le lien qui unit les deux est l'existentialisme, auquel appartiennent tous les deux. Mais entre les deux auteurs, les différences stylistiques et le choix de la représentation des figures sont évidents. La relation entre Albert Camus et le sexe féminin, n'est pas simple, en considérant ses travaux on constate la non-inclusion du genre féminin. En lisant par exemple l'ouvrage de Hélène Peters, *The Existential Woman* (Peter Lang Publishing, Inc., 1991), qui décrit les divers rôles des femmes dans les œuvres existentialistes, mais on constate la non-inclusion des femmes dans les livres de Camus, vu qu'il n'y a qu'un seul rôle féminin décrit par Peters et venant d'un livre de Camus (cf. Peters, 1991). Cela veut dire déjà, qu'il n'y a pas de rôles féminins signifiants dans la littérature d'Albert Camus. D'autres auteurs ont fait le même constat chez l'auteur : Louise K. Horowitz explique dans son article *Of Women and Arabs : Sexual Polarization in Camus*, 1987, que les personnages masculins dans les travaux du philosophe ont généralement une attitude sexiste et dégradante envers les femmes (cf. Horowitz, 1987, S. 54f), Christine Margerisson, déclare, que selon Camus les femmes sont moins forte envisagent des situations dépendent de pouvoir (cf. Margerrison, 2008, S. 171). En regardant les figures dans les œuvres d'Albert Camus avec le test de Bechdel, test qui analyse si un texte est féministe ou misogyne, il devient évident que ses personnages ne sont pas féministes. D'après ce test, un texte ou un film est féministe s'il comporte ces trois critères :

1) il faut que dans une œuvre il y ait au moins deux femmes qui 2) communiquent l'une avec l'autre d' 3) une autre chose qu'un homme (cf. Selisker, 2015, S. 505).

Dans mon travail, j'ai mentionné que les rôles féminins montrent une absence d'essence, mais aussi le fait qu'il n'y a presque aucune situation dans laquelle deux

femmes parlent entre elles. Cette connaissance constitue la base de ce travail, et démontre la différence fondamentale dans la perception de la femme chez les deux auteurs.

Avant de mentionner les grandes différences chez ces deux philosophes, j'examine d'abord leurs points communs dans mon mémoire, leur philosophie. Il faut ajouter aussi, qu'en parlant de l'existentialisme Simone de Beauvoir et Albert Camus sont rarement liés l'un à l'autre, même s'ils parlent des mêmes idées dans leurs travaux. L'existentialisme est une philosophie qui a une approche plus axée sur l'individu qu'autres philosophies. Cela s'observe déjà en regardant les deux romans analysés dans mon travail : *Les belles images* et *L'étranger*. Tous les deux se concentrent sur la vue interne des protagonistes et utilisent ce point de vue pour expliquer au lecteur les conséquences de leurs actions. Laurence dans *Les belles images* réussit à la fin du récit à s'émanciper et à se libérer de son milieu bourgeois avec sa décision de prendre sa vie en mains. Meursault dans *L'étranger* est arrêté par ses actions et subit son éveil existentiel peu avant sa mort, prenant ses responsabilités et proclamant sa liberté. Pareillement, Caligula dans le drame d'Albert Camus se rends compte de sa liberté peu avant sa mort. Ce qui unit les trois personnages fictifs, est leur métamorphose au fil de leur vie et leur réveil existentiel. Le procès de ce réveil est physiquement et psychologiquement douloureux pour tous les trois personnages, surtout pour Laurence et Caligula. La révolte de Laurence est comparable à la révolte de Simone dans ses mémoires, vu que l'autrice se rebelle contre la maison parentale et contre les valeurs bourgeoises pour se consacrer à son éducation. La liberté est une vertu très importante dans la philosophie de Simone de Beauvoir et d'Albert Camus. Mais pour eux, la liberté à ses limites : il ne faut pas restreindre des autres par sa propre liberté sinon on ne permet pas aux autres de se développer et de devenir des êtres authentiques (cf. Flynn & Vogt, 2008, S. 23). La conséquence de la fausse liberté appliquée est avant tout représentée par la figure Caligula. L'empereur qui se voit soi-même comme une divinité et aspire à la liberté par l'oppression de son peuple, mais c'est seulement à la fin, en faisant pénitence par sa mort, qu'il découvre la vraie liberté. Presque la même situation que dans *L'étranger*, quand Meursault pense à la mort de sa mère en attendant sa propre mort, il se sent alors libre. Quant à Laurence au début du roman elle se sent torturé par la question, pourquoi est-elle si différente des autres. Mais juste à la fin elle réalise qu'elle est différente et c'est à cause de ça qu'elle doit se révolter. C'est cette conséquence, qui la libère. Tous les trois arrivent à devenir

authentiques par leur liberté. Dans mon travail je reviens sur le fait que l'existentialisme est une philosophie humaniste, qui se concentre sur l'individu, mais qui ne réduit ses convictions aux individus masculins. Mais cela se contredit avec la figuration des femmes dans les œuvres d'Albert Camus. Quant à Simone de Beauvoir, il est évident, que les personnages masculins, même si elle prend parole d'un point de vue féminin, prennent parole, et ne sont pas réduits seulement à leurs pendantes féminins ou leurs apparences mais ils ont leurs opinions et caractères. Cela n'est pas le cas dans l'ouvrage d'Albert Camus qui développe ses personnages féminins d'une manière insuffisante. Marie dans *L'étranger* et Cæsonia dans *Caligula* sont dépendantes des protagonistes et de leurs décisions. Les protagonistes dans les œuvres de Simone de Beauvoir se développent et ils atteignent leurs objectifs par leur authenticité. La dépendance à l'homme est relatée d'un point de vue très critique chez l'auteure. Et comme cela est souvent précisé dans ce travail, les personnages féminins dans les livres de Camus sont souvent réduits à leur corps physique. Si l'on suit la thèse de de Beauvoir, qui hérite de l'immanence et de la transcendance pour chaque sujet, et si les thèmes existentiels discutés sont interprétés pour ces quatre œuvres, on peut supposer que les figures féminines de Camus ne sont pas représentées comme des sujets authentiques pour tous ces points cités ci-dessus.

8. Zusammenfassung

In der vorliegenden Diplomarbeit, mit dem Titel „Weibliche und männliche Figuren in der Literatur von Simone de Beauvoir und Albert Camus“, beschäftige ich mich mit der Darstellung der Figuren in insgesamt vier Werken der beiden AutorInnen – *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *Les belles images*, *L'étranger* sowie *Caligula*. Anhand ausgewählter Sekundärliteratur wird in der Arbeit analysiert, inwiefern weibliche und männliche Figuren bei den beiden ExistenzialistInnen konträr beschrieben werden und sich somit essenziell unterscheiden. Die Geschlechterbeziehung und die Repräsentation der DarstellerInnen stehen im Fokus, mit dem Ziel der Beantwortung folgender Frage: Warum unterscheidet sich das Konstrukt der Frau bei den beiden ExistenzialistInnen Simone de Beauvoir und Albert Camus, wenn der Existenzialismus eine humanistische Philosophie sein soll?

9. Bibliografie

- Allwood, G. (2017). La violence à l'égard des femmes fondée sur le genre dans la France contemporaine : bilan de la politique relative aux violences conjugales et aux mariages forcés depuis la Convention d'Istanbul. *Modern & Contemporary France*, 25(4), (iii)-(xxii). <https://doi.org/10.1080/09639489.2017.1340003>
- Arnold, A. J. (1973). Camus' Dionysian Hero: „Caligula“ in 1938. *South Atlantic Bulletin*, 38(4), 45. <https://doi.org/10.2307/3197082>
- Bair, D. (1998). *Simone de Beauvoir: eine Biographie* (Genehmigte Taschenbuchausg., 1. Aufl). München: Goldmann.
- Bastien, S. (2006). *Caligula et Camus: interférences transhistoriques*. Amsterdam: Rodopi.
- Beauvoir, S. de. (1991). *Les belles images*. Paris: Gallimard.
- Beauvoir, S. de. (2012a). *L'expérience vécue* (Nachdr.). Paris: Gallimard.
- Beauvoir, S. de. (2012b). *Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard.
- Beauvoir, S. de. (2012c). *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris: Gallimard.
- Beese, S. (2015). *Das (zweite) andere geschlecht*. Place of publication not identified: Frank Und Timme Gmbh. Abgerufen von <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=2070895>
- Brittain, A. (2010). *Roman Women* (Bd. 2). The Project Gutenberg eBook. Abgerufen von <http://www.gutenberg.org/files/32356/32356-h/32356-h.htm>
- Brockhaus-Enzyklopädie. 17: Pes - Rac.* (1992) (19., völlig neu bearb. Aufl). Mannheim: Brockhaus.
- Brockhaus-Enzyklopädie. Bd. 13. (013): Lah - Maf.* (o. J.) (19., völlig neu bearb. Aufl).
- Camus, A. (1972). *L'étranger* (Nachdr.). Paris: Gallimard.

- Camus, A. (1986). *Caligula: suivi de Le malentendu* (nouvelles versions). Paris: Gallimard.
- Duttweiler, S. (2013). Körper und Geschlecht. *Soziologische Revue*, 36(2). <https://doi.org/10.1524/srsr.2013.0028>
- Fleischer, M. (1998). *Zwei Absurde: Camus' Caligula und Der Fremde: eine Interpretation*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Flynn, T. R., & Vogt, E. M. (2008). *Existenzialismus: eine kurze Einführung*. Wien: Turia + Kant.
- Galle, R. (2009). *Der Existentialismus: eine Einführung*. Paderborn: Fink.
- Grégoire, V. (1999). Les Femmes et Meursault dans L'Étranger. (French). *Romanic Review*, 90(1), 45–71.
- Gronberg, T. A. (1984). FEMMES DE BRASSERIE. *Art History*, 7(3), 329–344. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1984.tb00107.x>
- Guest, H. (2002). Bluestocking Feminism. *Huntington Library Quarterly*, 65, (1/2), 59–80.
- Harth-Peter, W. (1986). *Die Anfänge der neuen Erziehung in Frankreich*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hartwig, S., Stenzel, H., & Pabst, E. S. (Hrsg.). (2007). *Einführung in die französische Literatur- und Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler.
- Heidbreder, E. F. (1927). The normal inferiority complex. *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 22(3), 243–258. <https://doi.org/10.1037/h0075700>
- Horowitz, L. K. (1987). Of Women and Arabs: Sexual and Racial Polarization in Camus. *Modern Language Studies*, 17(3), 54. <https://doi.org/10.2307/3194734>

- Loscocco, K., & Spitze, G. (2007). Gender Patterns in Provider Role Attitudes and Behavior. *Journal of Family Issues*, 28(7), 934–954.
<https://doi.org/10.1177/0192513X07300787>
- Mahon, J., & Campling, J. (1997). *Existentialism, feminism, and Simone de Beauvoir*. New York: St. Martin's Press.
- Margerrison, C. (2008). „Ces forces obscures de l'âme“: women, race and origins in the writings of Albert Camus. Amsterdam; New York: Rodopi. Abgerufen von <http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=556796>
- Mulvey, L. (1985). Visual Pleasure and narrative Cinema. In B. Nichols (Hrsg.), *Movies and Methods*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.
- Pérez, A. H. (2018). Images, Self-Narration, and Radical Pragmatism in Simone de Beauvoir's Les Belles Images. *MLN*, 133(4), 1070–1098.
<https://doi.org/10.1353/mln.2018.0067>
- Peters, H. (1991). *The existential woman*. New York: P. Lang Pub.
- Pettersen, T., Bjørnsnøs, A., & Simons, M. A. (2015). *Simone de Beauvoir: a humanist thinker*.
- Picard, E. (2009). *L'enseignement supérieur: bilan et perspectives historiographiques*. Paris: INRP.
- Radisch, I. (2014). *Camus: das Ideal der Einfachheit ; eine Biographie* (10. Aufl). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Raynova, Y. B., & Moser, S. (Hrsg.). (2003). *Simone de Beauvoir: 50 Jahre nach dem Anderen Geschlecht*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften.

- Regan, P. C., & Berscheid, E. (1999). *Lust: what we know about human sexual desire*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications. Abgerufen von <http://site.ebrary.com/id/10582286>
- Sartre, J.-P. (1982). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Scherr, A. (2009). Meursault's Dinner with Raymond: A Christian Theme in Albert Camus's *L'Étranger*. *Christianity & Literature*, 58(2), 187–210. <https://doi.org/10.1177/014833310905800205>
- Scherr, A. (2011). Marie Cardona. An Ambivalent Nature-Symbol in Albert Camus's *L'étranger*: Marie Cardona in Camus's *L'étranger*. *Orbis Litterarum*, 66(1), 1–20. <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.2010.00993.x>
- Scherr, A. (2017). Albert Camus's *L'Étranger* and “Les Muets”: Violence and Reconciliation between Arab and Pied-Noir. *University of Texas Press*, 59(no 1), 76–105.
- Selisker, S. (2015). The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks. *New Literary History*, 46(3), 505–523. <https://doi.org/10.1353/nlh.2015.0024>
- Steffen, T. (2006). *Gender* (1. Aufl). Leipzig: Reclam.
- Strauss, W. A. (1951). Albert Camus' *Caligula*: Ancient Sources and Modern Parallels. *Comparative Literature*, 3(2), 160. <https://doi.org/10.2307/1768709>
- Wild, G., & Wild, G. (2016). *Kindler Kompakt Französische Literatur 20. Jahrhundert*.
- Winterling, A., Most, G. W., Psinos, P., & Schneider, D. L. (2011). *Caligula a biography*. Berkeley: University of California Press. Abgerufen von <http://site.ebrary.com/id/10485589>