

Schmerz, Gender und Avantgarde: Violette Leduc und Nicole Caligaris im Kanon der französischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts

Kutzick, Franziska

Veröffentlichungsversion / Published Version

Monographie / monograph

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kutzick, F. (2023). *Schmerz, Gender und Avantgarde: Violette Leduc und Nicole Caligaris im Kanon der französischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*. (GenderScripts: Literaturwissenschaft & Geschlechterforschung, 2). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839465219>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Franziska Kutzick

SCHMERZ, GENDER UND AVANTGARDE

Violette Leduc und Nicole Caligaris
im Kanon der französischen Literatur
des 20. und 21. Jahrhunderts



[transcript]

Franziska Kutzick
Schmerz, Gender und Avantgarde

Editorial

Es gibt kaum literarische Texte, in denen es nicht um Fragen der Genderidentität, der geschlechtlich-körperlichen Verfassung von literarischen Figuren oder der sexuellen Orientierung geht. Schon lange vor der Institutionalisierung der Gender Studies haben Schriftsteller*innen Geschlechterordnung reflektiert und sich literarisch an Rollenzuweisungen, Machtdynamiken und Normen abgearbeitet. Dabei bilden sie nicht nur kulturelle Archive historisch je verschiedener Geschlechterauffassungen, sondern sie tragen selbst – mal bewusst, mal unbewusst – zur gesellschaftlichen Konstruktion von Geschlecht bei. Die Reihe »GenderScripts« verfolgt das Ziel, auf möglichst inklusive Weise dem produktiven Zusammenspiel von Literaturwissenschaft und Geschlechterforschung gerecht zu werden. Inklusiv meint dabei den Einbezug aller Subkategorien, wie Women's und Masculinity Studies, Queer Studies oder intersektionale Geschlechterforschung. Disziplinär ist die Reihe in der Anglistik, Amerikanistik, Germanistik und Romanistik verankert, jedoch offen für Vorschläge aus allen Literaturwissenschaften mit sowohl textanalytischen als auch kultur- und medienwissenschaftlichen Zugangsweisen.

Die Reihe wird herausgegeben von Gregor Schuhen, Maren Lickhardt und Stefan Horlacher.

Franziska Kutzick, geb. 1988, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät für Geisteswissenschaften und Koordinatorin des Studiengangs Liberal Arts and Sciences der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Körper- und Schmerzdiskurse, experimentelle französischsprachige Literatur und kulturwissenschaftliche Verhandlungen der Gegenwart.

Franziska Kutzick

Schmerz, Gender und Avantgarde

Violette Leduc und Nicole Caligaris
im Kanon der französischen Literatur
des 20. und 21. Jahrhunderts

[transcript]



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Franziska Kutzick**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Roberto Matta: »La Femme affamée«, © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6521-5

PDF-ISBN 978-3-8394-6521-9

<https://doi.org/10.14361/9783839465219>

Buchreihen-ISSN: 2751-2029

Buchreihen-eISSN: 2751-2037

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	13
------------------	----

I. Einleitung

1. Violette Leduc und Nicole Caligaris: Frauenkörper, Schmerz und Innovation im 20. und 21. Jahrhundert	17
1.1 Violette Leduc	19
1.2 Nicole Caligaris	25
2. Lektüremethode: (Be-)Deutungsnetzwerke	31
3. Schmerz, Gender und Text in den Literatur- und Kulturwissenschaften	37
3.1 Kulturwissenschaftliche Schmerzdiskurse	39
3.2 »Gendering of pain«: Theoretische Überlegungen	43
3.3 Schmerz und Gender in der Literatur(-wissenschaft)	47

II. Avantgarde(n): Spielräume und Versehrung

1. Benjamin, <i>Bovary</i>, Breton: Ur-Sprünge und Unbehagen der ästhetischen Moderne	55
1.1 Zeit-Raum-Brüche in den Avantgarden	55
1.2 »L'ennui, araignée silencieuse«: Gestalten der Versehrtheit von <i>Madame Bovary</i> zu den <i>cadavres exquis</i> im Surrealismus	67
2. »Hurlement des c/douleurs crispées«: Schmerz und Lebendigkeit in Tristan Tzaras »Manifeste Dada 1918« (1918/1924)	87
3. Explosionen im Genderdrama: Apollinaires <i>Les Mamelles de Tirésias</i> (1917)	103

4.	»It's queer!«: (Weibliche) Sehstörungen und Schmerzironie in Claude Cahuns <i>Aveux non avenue</i> (1930)	121
4.1	Literarische Freiräume, queere Ästhetik	124
4.2	Schmerz, Poesie, Ironie	133

III. Violette Leducs *L'Affamée*: Schmerzspektren

1.	Avantgardistische Neuerortungen der 1940er und 1950er Jahre	143
1.1	Erneuerung des Romans: Jean Cayrols »Pour un romanesque lazaréen«	145
1.2	Avantgarde und Tragik: Roland Barthes' <i>Le Degré zéro de l'écriture</i>	155
1.3	Feministische Relektüren der literarischen Moderne: Simone de Beauvoirs <i>Le Deuxième sexe</i>	160
2.	<i>L'Asphyxie</i> (1946): Weibliche Verletzung, Tabus und literarische Aufbrüche	169
2.1	»Un spectacle défendu«: Der Schmerz der Mutter	172
2.2	»Je la cherche près de ses misères«: Abjektion, Innovation und neuer Feminozentrismus bei Violette Leduc	178
3.	Begehren und Selbsterstörung: Schmerzpoetik in <i>L'Affamée</i> (1948)	191
3.1	(Re-)Modellierungen lesbischer Schmerzliebe	193
3.2	»La foire intérieure«: Fantastische Krypten	206
3.3	Schmerzhaftes Flanieren	211
3.4	»...en panne, Mallarmé? Découragé, Lautréamont?«: Violette Leduc und die (Post-)Avantgarde der Nachkriegszeit	217

IV. Nicole Caligaris' *Le Paradis entre les jambes*: Fremde Verletzungen

1.	Aktualisierungen und Überwindungen der Avantgarden im 21. Jahrhundert	225
1.1	<i>Gender Trouble(s)</i> : Körper und Autof(r)jektionen	229
1.2	<i>Écrivain/es impliqué/es</i> : Den Schmerz anderer schreiben	241
1.3	<i>Littérature déconcertante, écritures incomparables</i> : Zu den Neudefinitionen von Avantgarde	251
2.	Schmerzfluchten: Migration, Rebellion und Innovation in <i>Les Samothraces</i> (2000)	261
2.1	»Le bal des lucioles«: Aufbrüche erzählen	265
2.2	»Ça fait wouf en contrebas, c'est tout«: Schmerz (nicht) zeigen	279
2.3	»Notre voyage n'existe plus«: Flucht erzählen	284

3. Darstellung(s)versuch(ung)e(n): Frauen/Körper, Gewalt und Literatur in <i>Le Paradis entre les jambes</i> (2013)	291
3.1 Die Leerstelle des weiblichen Opfers: Dezentrierungen, Autoskopie und literarische Sektionen	296
3.2 Auseinandersetzungen mit dem Täter: Blicke auf verletzte Frauenkörper	303
3.3 »Je signe mes livres du gros MAL«: Schreiben als Ver-Störung von Gender-Grenzen	309
3.4 Caligaris' literarische Rebellionen gegen das Verstehen	321

V. In (Auf-)Brüche hineinschreiben

Körper, Genderkritik und romanistische Literaturgeschichte	329
---	-----

Verzeichnisse

Bibliographie	341
Abbildungen	375

Den Frauen meiner Familie

Mes larmes coulent de travers. Elles suivent des balafres imaginaires. J'ai parlé à ma table. Je ne peux pas la prendre dans mes bras. Si je prenais le miroir, je verrais une gargouille qui tousse, qui hurle, qui se roule dans la luxure qui lui fut destinée.

—Violette Leduc, *L'Affamée* (1948)

Enfant, fille peut-être, intégrale, sans trou au milieu, sale des genoux à la tignasse, impossible à mettre en jupe, arrogante, dressée par la furie, [...] indésirable, sans pouvoir sur personne, j'ai un singe cynocéphale à l'intérieur de la tête. [...] Mon cri dure tout mon souûl. Mon cri, ma danse dont le quartier s'émeut, un dandinement animal, d'une jambe sur l'autre, interminablement, la danse de mon cynocéphale, son cri.

—Nicole Caligaris, *Le Paradis entre les jambes* (2013)

Danksagung

Ich kann mich noch gut an den Moment erinnern, in dem ich die letzte Seite dieser Arbeit zu Ende geschrieben habe. In meiner Vorstellung hatte ich mir diesen Augenblick immer groß und überwältigend ausgemalt, in dem mich Stolz, Erleichterung und Erschöpfung zugleich überkommen. Das alles kam aber erst später, peu à peu. Wenn ich heute auf meine Dissertation zurückblicke, nehme ich darin immer auch die Jahre wahr, in denen ich daran gearbeitet habe. Bei vielen Kapiteln und auch Absätzen weiß ich noch genau, wo ich die ersten Gedanken dazu hatte, mit wem ich sie diskutiert und in welcher Stimmung ich sie geschrieben habe. Allen diesen Menschen, die meine Promotionszeit begleitet und zur Entstehung meiner Dissertation beigetragen haben, möchte ich an dieser Stelle ein großes Danke aussprechen.

Mein größter und erster Dank gilt Silke Segler-Meißner, ohne die meine Arbeit nicht die Form angenommen hätte, in der sie nun vorliegt. Sie hat mir den Freiraum ermöglicht, meine Forschung so zu gestalten, wie ich es für richtig halte und mir zugleich doch auch immer wieder den notwendigen Rahmen gegeben, um nicht vom Weg abzukommen. Wie kaum jemand anderes versteht sie es, die eigenen Ideen produktiv zu spiegeln, auf den Punkt zu bringen und Anregungen zu geben, selbst wenn frau sich im größten Gedanken- und Inspirationschaos wähnt. Ein besonderer Dank gilt Lisa Schiffers, die mich zu dem Kapitel über Claude Cahun inspiriert und ermutigt und mich als Partnerin *in crime* durch alle Höhen und Tiefen des Doktorandinnen-Daseins begleitet hat. Ganz herzlich möchte ich mich auch bei meinem Zweitbetreuer Martin Neumann bedanken, dessen Kolloquien mir jedes Mal eine große Hilfe waren, um den roten Faden meiner Dissertation im Blick zu behalten.

Ich danke der *Association des amis de Violette Leduc*, und darin insbesondere Mireille Brioude, für die Möglichkeit der Vernetzung mit anderen Leduc-Forscher/innen. Die Vereinigung leistet eine wertvolle Arbeit an der Schnittstelle von Wissenschaft und Erinnerungsarbeit, um Violette Leduc und ihre Texte sowohl in der Forschung als auch in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Ich bin stolz, dass ich mit meiner Arbeit zu diesem Projekt beitragen kann. Ein weiterer großer Dank geht an die Studienstiftung des deutschen Volkes, die mir durch das Promotionsstipendium einen sorgenfreien Abschluss meines Projektes ermöglicht hat. In den Doktorandenkolloquien konnte ich zudem nicht nur meine Arbeit vor einem interdisziplinären Publikum vor-

stellen, ich habe dort auch wertvolle Freundschaften geknüpft. Ganz herzlich danken möchte ich zudem Isabella von Treskow für das wertschätzende Gutachten und Christian von Tschilschke für die inspirierende Diskussion bei meiner Verteidigung. Gregor Schuhen, Maren Lickhardt und Stefan Horlacher danke ich für die Aufnahme in ihre neue GenderScripts-Reihe beim transcript Verlag – wie schön, dass die literaturwissenschaftliche Geschlechterforschung auf diese Weise eine neue Plattform und Sichtbarkeit erhält!

Die Promotionszeit ist immer auch flankiert von all den Unterstützer/innen und Zuhörer/innen außerhalb des universitären Kosmos. Ein großer Dank geht an meine Eltern für ihren unerschütterlichen Support, ihren Rückhalt und ihre Ermutigungen in jeder Lebenslage. Genauso möchte ich mich auch bei allen meinen Freund/innen bedanken, die es mir erleichtert haben, das Leben neben der Dissertation nicht aus dem Blick zu verlieren: Anne, Armina, Britta, Ellen, Kathleen, Kerstin, Kristina, Mandy, Marta, Miriam und Nils. Anne, wer hätte gedacht, dass wir beide mal »Frau Doktor« sind und auch noch im gleichen Jahr unsere Promotionen abschließen.

Fast drei Jahre lang habe ich meine Dissertation zwischen Hamburg und Kairo geschrieben. Mein riesigster Dank gilt Hendrik Lux, den ich genau zur richtigen Zeit getroffen habe. Ich danke dir für deine Liebe, die zahlreichen Nachtflüge, deine Wärme und die vielen vielen Gespräche, bei denen wir nie ein Ende finden. Du bist mein wichtigster Resonanzraum.

Und schließlich widme ich dieses Buch den Frauen meiner Familie, vor allem: Withi, Claudia, Ella und Silke. Sie alle haben mir auf ihre eigene Weise selbstbestimmte Leben vorgelebt und mir eine feministische Perspektive auf die Welt vermittelt, ohne es je so zu benennen. Das alles kann ich nun selbst weitergeben: An meine Tochter Rosa, die sehr bald die Welt erkunden und ihre eigenen Revolutionen erleben wird.

Hamburg, im Juli 2022

I. Einleitung

1. Violette Leduc und Nicole Caligaris: Frauenkörper, Schmerz und Innovation im 20. und 21. Jahrhundert

Im Januar 2013 veröffentlicht die französische Gegenwartsautorin Nicole Caligaris *Le Paradis entre les jambes*. Leser/innen, die sich dem Text aufgrund des Titels widmen, der zunächst eine erotische Lektüre zu versprechen scheint, werden gleich auf den ersten Seiten mit einem vollkommen anderen Inhalt konfrontiert: Caligaris beschäftigt sich darin mit dem kannibalistischen, sexuell motivierten Mord an einer Kommilitonin, zu dessen indirekter Zeugin sie Anfang der 1980er Jahre wird.¹ Der Täter ist ein weiterer Kommilitone, den sie ebenso wie das Opfer in einem Surrealismus-Seminar an einer Pariser Universität kennenlernt, und mit dem sie kurz nach seiner Festnahme eine Briefkorrespondenz beginnt. In *Le Paradis entre les jambes* macht die autodiegetische Sprecherin ihre gleichzeitig verspürte Faszination und Abscheu gegenüber dem Verbrechen zum literarischen Verfahren und setzt sich aus einer sowohl autofiktionalen als auch analytisch-kulturtheoretischen Perspektive mit dem Mord auseinander. Das provokative Potential des Textes liegt dabei nicht nur in der Exploration ihrer Nähe zu dem Täter. In oftmals unaushaltbaren Naheinstellungen richtet das weibliche »je« den Blick immer wieder auf den gewaltvoll versehrten Körper der jungen Frau und macht ihn zum Ausgangspunkt einer Kritik an dem zerstörerischen Potential der stereotypen Wahrnehmung von Frauen und normativen Weiblichkeitsvorstellungen in einer patriarchalen Gesellschaft.

Im Herbst desselben Jahres 2013 kommt ein Film über eine Schriftstellerin der Nachkriegszeit in die Kinos, die zu diesem Zeitpunkt fast in Vergessenheit geraten ist: Violette Leduc.² Das Biopic von Martin Provost erlebt eine große Resonanz in Frankreich, auch aufgrund der bekannten Schauspielerinnen Emmanuelle Davos und Sandrine Kiberlain, die die Hauptrollen einnehmen. Die Auslagen in den französischen Buchläden sind schon vor Erscheinen des Films voll von Neuauflagen der Texte Leducs, die zwischen den 1940er und 1970er Jahren erschienen sind. Sie tragen Titel wie *L'Asphyxie*, *L'Affamée*, *Ravages* und, so die drei Bände ihrer Autobiographie, *La Bâtarde*, *La Folie en tête* und *La Chasse à l'amour*. Die Überschriften deuten an, dass Violette Leduc in

1 Vgl. Caligaris, Nicole: *Le Paradis entre les jambes*, Paris: Gallimard 2013.

2 Vgl. Provost, Martin: »Violette«, TS Productions, 2013.

ihrer Literatur physische und psychische Verwundungen, Verletzungen und gar »Verwüstungen« (»ravages«) von Frauen(-körpern) (*L'Affamée*, *La Bâtarde*) und Tabuthemen (Illegitimität) in den Fokus rückt.³ Insbesondere in *L'Affamée* (1948) wird der Schmerz zum zentralen Sujet und zum poetischen Movens: Der Text ist eine Art undatiertes Tagebuch eines weiblichen »je«, das in einer verdichteten, surreal-onirischen Sprache sein schmerzhaft unerfülltes, lesbisches Begehren für eine andere Frau poetisiert, die unerreichbar bleibt.⁴

Die beiden Autorinnen Violette Leduc und Nicole Caligaris verbindet mehr als das Jahr 2013, in dem ihre Texte zufällig gleichzeitig (wieder) erscheinen. Mit *L'Affamée* und *Le Paradis entre les jambes* veröffentlichen sie experimentelle und transgressive Texte, in denen sie zeitgenössische tabuisierte und skandalträchtige Sujets – weibliche Homosexualität und Kannibalismus – mit der Repräsentation von verletzten weiblichen Körpern und Schmerz verschränken. Ebenso Leduc wie auch Caligaris subvertieren anhand dieser Darstellungen gesellschaftliche Geschlechterordnungen und Gendernormen, durchkreuzen tradierte Vorstellungen von Weiblichkeit und Frauenkörpern und legen insbesondere geschlechtliche Codierungen eines vermeintlich »weiblichen Schmerzes« frei. In ihren literarischen Verfahren greifen zudem beide, an so unterschiedlichen Zeitpunkten wie der Nachkriegszeit und dem 21. Jahrhundert, auf den gleichen literaturgeschichtlichen Bezugsrahmen zurück: den Surrealismus. Sie verweisen damit auf eine Bewegung, die sich nicht nur durch die Auflehnung gegen Normen und bürgerliche Lebensmodelle auszeichnet, sondern deren Literatur und Kunst zugleich durch die Inszenierung von versehrten, fragmentierten Frauenkörpern und der Rückkehr zu tradierten Weiblichkeitsmythen geprägt ist. Trotz der grenzüberschreitenden Themen und innovativen Strategien ihrer Texte stellen Leduc und Caligaris zudem Autorinnen dar, deren Bedeutung für die Literatur(-geschichte) der Gegenwart noch nicht ausreichend herausgearbeitet und hervorgehoben wurde.

Diese Arbeit hat das Ziel, die poetischen und literarpolitischen Verbindungslinien zwischen Leduc und Caligaris aufzuzeigen und sie im Kanon der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts zu verorten. Die Lektüre ihrer Repräsentationen von Schmerz und verletzten Frauenkörpern vor dem Hintergrund der avantgardistischen Literatur der 1910er bis 1930er Jahre zeigt, dass sie in ihrem jeweiligen zeitgenössischen Kontext literarisch-künstlerische Strategien der Moderne und Avantgarden aktualisieren. Auf diese Weise werden sie selbst noch genauer als Autorinnen sichtbar, die gleichzeitig gesellschaftliche Schmerz- und Gender-Grenzen problematisieren und mit ihren innovativen Schreibstrategien und experimentellen Körperdarstellungen literarische Erneuerungen präfigurieren. Anhand dieser Vernetzung der Texte Leducs und Caligaris', und der daran exemplarisch erprobten literaturwissenschaftlichen Untersuchung von Schmerz und Gender, ermöglicht die Studie darüber hinaus eine Relektüre der kanonischen fran-

3 Auf diese gleichsam sprechenden Überschriften, die einen »monde plein de bruit et de fureur« entwerfen, weist bereits Simone de Beauvoir in ihrer Préface zu *La Bâtarde* hin, vgl. Beauvoir, Simone de: »Préface«, in: Leduc, Violette: *La Bâtarde*, erstmals 1964 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 9-21, hier: S. 9.

4 Vgl. Leduc, Violette: *L'Affamée*, erstmals 1948 erschienen, Paris: Gallimard 2013.

zösischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts aus einer schmerzästhetischen und genderkritischen Perspektive.

1.1 Violette Leduc

Als die filmische Biographie *Violette* von Martin Provost erscheint, ist Violette Leduc (geboren 1907 in Arras/Pas-de-Calais, gestorben 1972 in Faucon/Vaucluse) zumindest in Teilen der französisch- und englischsprachigen Literaturwissenschaft bereits zu einer berühmten Unbekannten der französischen Nachkriegsliteratur avanciert. Als solche wird sie in den Rezensionen zu dem Film auch einem breiteren Publikum vorgestellt. *Le Figaro* ruft die Wiederentdeckung der »amie scandaleuse de Simone de Beauvoir«⁵ aus und die *Zeit* feiert »Simone de Beauvoirs vergessene Mitsstreiterin«, die, »mondän« und »radikal offen«, neben der »grande dame [...] stets die Skandalöse«⁶ blieb. Die Überschriften illustrieren die fast legendenhafte Erzählung über das Leben der marginal(isierten) Autorin Violette Leduc, die sich jedoch zugleich im Zentrum des kulturell-literarischen und politischen Geschehens ihrer Zeit befand.

Dieses Bild durchzieht ebenso Leducs Selbstdarstellung in ihrer autobiographischen Trilogie. Ab den ersten Seiten des ersten Bandes *La Bâtarde* (1964) inszeniert sie sich als Abbild einer sich niemals schließenden Wunde, die das soziale Stigma eines unehelichen Kindes auf dem Körper ihrer Mutter hinterlassen hat: »Je veux guérir ta plaie, maman. Impossible. Elle ne se refermera jamais. Ta plaie, c'est lui et je suis son portrait.«⁷ Nicht nur ihre soziale Herkunft als »Bastardin« drängt Leduc an den gesellschaftlichen Rand. Sie lebt darüber hinaus offen bisexuell und arbeitet während des Krieges als Schwarzmarkthändlerin. Bei einer Tätigkeit als Drehbuchautorin bei einer Pariser Filmproduktionsfirma lernt sie jedoch den Schriftsteller Maurice Sachs kennen, der sie zu einer schriftstellerischen Karriere ermutigt und ihr die Türen in die damalige Literaturwelt öffnet.⁸ Im zweiten Band ihrer Autobiographie, *La Folie en tête* (1970), beschreibt Leduc ihr literarisches Wirken inmitten der französischen Intelligenzija im Paris der 1940er und 1950er Jahre. Sie publiziert ihre ersten Texte als Vor-Auszüge in *Les Temps modernes* oder Alberts Camus' Reihe *Espoirs* bei Gallimard, trifft regelmäßig Nathalie Sarraute, Colette Audry, Marcel Jouhandeau und Jean Cocteau und beginnt eine enge Freundschaft mit Simone de Beauvoir, die Leduc literarisch fördert, formt

5 Simon, Nathalie: »Violette Leduc, l'amie scandaleuse de Simone de Beauvoir«, *Le Figaro*, 11.05.2013, <http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/11/05/03002-20131105ARTFIG00452-violetteleduc-l-amie-scandaleuse-de-simone-de-beauvoir.php> (zugegriffen am 15.03.2022).

6 Fentloh, Frauke: »Violette: Simone de Beauvoirs vergessene Mitsstreiterin«, *Die Zeit*, 24.06.2014, <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/violette-leduc-film-martin-provost-biopic> (zugegriffen am 15.03.2022). Herv. i.O.

7 Leduc, Violette: *La Bâtarde*, erstmals 1964 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 28.

8 Vgl. Jansiti, Carlo: *Violette Leduc*, Paris: Grasset 1999, S. 87ff. Bereits zwischen 1940 und 1941, vor der Bekanntschaft mit Sachs, publiziert Leduc 23 Artikel über Mode und kurze literarische Erzählungen in der Zeitschrift *Pour Elle*. In dem Artikel »Devenir une femme...« beschreibt Leduc etwa ihre Kindheitsrinnerungen an ihre Großmutter Fideline, die in ihrem Debüt *L'Asphyxie* wieder auftaucht, vgl. Leduc, Violette: »Devenir une femme...«, *Pour Elle* 53, 13.08.1941.

und finanziell unterstützt.⁹ Leducs Leben liest sich wie die feministische Version eines *parvenus* aus der Literatur des 19. Jahrhunderts, zeichnet sie sich in ihrem Autoportrait doch trotz ihres sozialen Aufstieges als eine ewige Randfigur, eine »sentinelle aux portes de la littérature«¹⁰ oder gar »la chienne de Simone de Beauvoir; la chienne des *Temps Modernes*; la chienne de Gallimard«¹¹, die niemals im illustren Literaturzirkel ankommt, sondern beständig im Außen, in Unbekanntheit und Abhängigkeit verbleibt.

Leduc erreicht mit ihren frühen Texten wie *LAsphyxie* (1946), *L'Affamée* (1948), *Ravages* (1955) und *La Vieille fille et le mort* (1958) keine breite Leser/innenschaft.¹² Diese mangelnde öffentliche Aufmerksamkeit sowie auch die Unauffindbarkeit ihrer Texte in Buchhandlungen metaphorisiert sie in ihrer Autobiographie als schmerzhaftes Erfahrung eines Kindsverlusts.¹³ Eine Steigerung erfährt dieses Bild in Folge der Zensur von *Ravages*, bei der Gallimard das erste von ursprünglich vier Kapiteln des Romans streicht und erst elf Jahre später als eigenständige Publikation unter dem Titel *Thérèse et Isabelle* (1966) verlegt. Leduc stellt diese Situation im dritten Teil ihrer Autobiographie *La Chasse à l'amour* (1973, posthum) als einen »avortement forcé«¹⁴ dar. Durch die Parallelisierung mit einer erzwungenen Abtreibung hebt Leduc die Zensur ihres Textes als einen gewaltsamen misogynen Eingriff hervor. »La société«¹⁵, gegen die sie ihre Anklage erhebt, wird vor allem von den Lektoren Gallimards repräsentiert, die sich einstimmig gegen eine öffentliche Publikation des ersten Teils von *Ravages* aussprechen. Als zu obszön, zu skandalös und gar strafbar bewerten sie die Erzählung über die erotischen Körpererkundungen der beiden jungen Mädchen Thérèse und Isabelle, die höchstens für eine Veröffentlichung »sous le manteau«¹⁶ prädestiniert seien. In einer ähnlichen Geste bewertet und entwertet Jacques Brenner in seiner 1978 erschienen *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours* die Titel von *LAsphyxie*, *L'Affamée* und *Ravages*

9 Vgl. Leduc, Violette: *La Folie en tête*, erstmals 1970 erschienen, Paris: Gallimard 2013; sowie auch Jansiti: *Violette Leduc*, S. 163-183 und 236.

10 Leduc: *La Folie en tête*, S. 45.

11 Ebd., S. 569.

12 Vgl. Leduc, Violette: *L'Asphyxie*, erstmals 1946 erschienen, Paris: Gallimard 2014; Leduc: *L'Affamée*; Leduc, Violette: *Ravages*, erstmals 1955 erschienen, Paris: Gallimard 2013; Leduc, Violette: *La Vieille fille et le mort*, erstmals 1958 erschienen, Paris: Gallimard 2015.

13 Vgl. Leduc, Violette: *La Chasse à l'amour*, erstmals 1973 erschienen, Paris: Gallimard 2000, S. 167f.

14 Frantz, Anaïs: »La Bâtarde a cinquante ans!«, in: Dies., Mireille Brioude und Alison Péron (Hg.): *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2017, S. 7-18, hier S. 9. Siehe dazu in *La Chasse à l'amour*: »Ils ont refusé le début de *Ravages*. C'est un assassinat. [...] La censure a fait tomber ma maison du bout du doigt. Si je pouvais me jeter à ses pieds, je m'y jetais. [...] Je lui dirais que le début de *Ravages* n'est pas sale. Il est vrai. Il salira celui qui veut être sali. C'est de l'amour, ce sont des découvertes. Thérèse et Isabelle sont toutes neuves. [...] Mon encre: du plasma; ma plume: un cordon ombilical. Mon texte dactylographié: un nouveau-né. La censure a tout zigouillé. [...] La société se dresse avant que mon livre paraisse.«, Leduc: *La Chasse à l'amour*, S. 22f.

15 Leduc: *La Chasse à l'amour*, S. 23.

16 Vgl. Viollet, Catherine: »De la censure éditoriale à l'autocensure. Violette Leduc«, in: Dies. und Claire Bustarret (Hg.): *Genèse, censure, autocensure*, Paris: CRNS 2005, S. 181-200, hier S. 189. Das hier paraphrasierte Zitat ist Teil eines von Viollet präsentierten unveröffentlichten Briefes von Simone de Beauvoir an Violette Leduc am 11.5.1954.

als »interchangeables« sowie Leducs in ihren Texten ausgestellte »larmes«, »cris«, »reproches« als »lassants«¹⁷. Brenner klassifiziert Leducs Schmerz- und Verletzungspoetik demnach als ermüdend und stellt die in ihren Texten geschilderten Erfahrungen als einen vermeintlich klischeehaften weiblichen und deshalb weniger ernstzunehmenden Schmerz aus.

»[T]rop scandaleux pour obtenir le Goncourt« und unterstützt durch ein Vorwort Simone de Beauvoirs, stellt die Veröffentlichung des ersten Bandes von Leducs Autobiographie *La Bâtarde* im Jahr 1964 einen Skandalerfolg dar. Aufgrund dieses Textes nimmt ihr literarisches Werk jedoch bis heute oftmals eine Position neben der kanonisierten Nachkriegsliteratur ein.¹⁸ Maurice Nadeau hebt in seinem zeitgenössischen Literaturüberblick der Nachkriegszeit die Körper- und Gender-Grenzen hervor, die *La Bâtarde* aus damaliger Perspektive überschreitet. Leducs Autobiographie sei von einer »force virile« überladen und verwende eine »écriture qui [...] éclat[e] en morceaux sanguinolents«, mit der die Autorin ihre sowohl erschreckende als auch beeindruckende »jouissance sado-masochiste à exhiber ses plaies (un avortement, un faux suicide, [...] et des périodes de déchéance totale)«¹⁹ vorführe. Leducs Autobiographie erweist sich in zweifacher Hinsicht als transgressiv. Nicht nur thematisiert *La Bâtarde* mit der Abtreibung, dem Selbstmordversuch und der »déchéance totale« des weiblichen Ich gesellschaftlich tabuisierte und zugleich politisierte Verwundungen von Frauenkörpern. Darüber hinaus stellt eine solche »blutige«, brutale, autodestruktive *écriture* eine Überschreitung von tradierten Geschlechterstereotypen dar (»force virile«). Insbesondere mit der offenen Repräsentation einer Abtreibung macht Leduc ihre Autobiographie somit auch zu einem politischen Statement.²⁰ Ebenso in dem Skandal zu *La Bâtarde* wie auch in den (Nicht-)Empörungen angesichts der früheren Texte ist ablesbar, inwiefern Leduc zeitgenössische Erwartungshorizonte von Autorinnenschaft und Perspektiven auf Frauen-

17 Und weiter: »Violette Leduc ne se flatte pas et prend un sombre plaisir à exposer ses plaies et ses petitesesses, et à les décrire minutieusement.«, Brenner, Jacques: *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris: Fayard 1978, S. 228.

18 Vgl. Nadeau, Maurice: *Le Roman français depuis la guerre*, erstmals 1963 erschienen, 2. Aufl., Paris: Gallimard 1970, S. 133. Nadeau sortiert Leduc in seinem Überblick im Kapitel »L'existentialisme et ses à-côtés« ein. In der aktuellen Ausgabe der *Französischen Literaturgeschichte* des Metzler-Verlages erscheint Leduc zudem unter der Rubrik »Familiengeschichten und Bekenntnisse«, vgl. Hartwig, Susanne: »Zwischen Kaltem Krieg und Wirtschaftswunder«, in: Dies. und Jürgen Grimm (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*, 6. Aufl., Stuttgart: Metzler 2014, S. 342-385, hier S. 373.

19 Nadeau: *Le Roman français depuis la guerre*, S. 134f.

20 Die Enttabuisierung und Positionierungen zu ethischen und rechtlichen Fragen von Schwangerschaftsabbrüchen sind seit der ersten Welle des Feminismus am Beginn des 20. Jahrhunderts ein zentraler Aspekt feministischer (Heraus-)Forderungen und stehen in der zweiten Welle ab den 1970er Jahren im Zentrum der Reklamation sexueller und rechtlicher Freiheit und Gleichberechtigung, vgl. Pavard, Bibia: »Contraception et avortement«, in: Bard, Christine (Hg.): *Dictionnaire des féministes*, Paris: PUF 2017, S. 347-352, hier S. 347-349. Siehe in diesem Zusammenhang auch den im April 1971 im *Nouvel Observateur* veröffentlichten »Manifeste des 343 salopes«, in dem Frauen, darunter eine Vielzahl weiblicher Intellektueller, Schriftstellerinnen und Künstlerinnen, öffentlich erklären, abgetrieben zu haben. Auch Violette Leduc, ebenso wie z.B. Simone de Beauvoir, Marguerite Duras und Monique Wittig, haben das Manifest unterzeichnet, vgl. »Manifeste des 343 salopes«, *Le Nouvel Observateur*, 05.04.1971, <https://www.nouvelobs.com/societe/20071127.OBS7018/le-manifeste-des-343-salopes-paru-dans-le-nouvel-obs-en-1971.html> (zugegriffen am 15.03.2022).

körper spiegelt und verspie(ge)lt.²¹ Durch die poetische Darstellung von Schmerzen und Verletzungen von Protagonistinnen durchkreuzt sie eine literarische Sprache, die als männlich und viril bewertet wird, mit Klischees, die hingegen als weiblich gelten.²²

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Werk Violette Leducs setzt Anfang der 1980er Jahre ein und zielt primär auf den ersten Band ihrer autobiographischen Trilogie *La Bâtarde*, vor allem auf Fragestellungen zur Marginalität des Schreibens und Lebens Leducs.²³ Ihre früheren Texte hingegen fanden zunächst weniger, in den letzten Jahren jedoch ebenfalls zunehmend Beachtung in der Wissenschaft.²⁴ Catherine Viollet ist eine Pionierin der Leduc-Forschung. Sie leitete die Arbeitsgruppe »Genèse et autobiographie« am ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes der ENS), die unter anderem die zahlreichen hand- und maschinenschriftlichen Manuskripthefte Leducs aufgearbeitet und hauptsächlich Artikel zu autobiographischen Fragestellungen sowie auch zur Erotik des Schreibens bei Leduc publiziert hat.²⁵ Monographien, die sich in den 1980er und 1990er Jahren intensiv dem Œuvre Leducs widmen, sind Pier Girards psychoanalytische Studie zu *L'Affamée*²⁶, Susan Marsons *Le temps de l'autobiographie* über autobiographische Erzählverfahren²⁷, Alex Hughes' *Mothers, lovers and language* zu

21 Vgl. Frantz: »*La Bâtarde* a cinquante ans!«, S. 11.

22 Vgl. Ebd., S. 9. Siehe in diesem Zusammenhang auch einen Brief von Simone de Beauvoir an Nelson Algren, in dem sie über Leducs *L'Affamée* schreibt: »Nearly all women-writers I know are a little shy, even in the artistic ground, a little too sweet and subtle, if you see what I mean. This one writes like a man with a very feminine sensitiveness.«, Beauvoir, Simone de: *Beloved Chicago man. Letters to Nelson Algren, 1947-64*, London: Gollancz 1998, S. 76f., 7.10.1947.

23 Vgl. etwa Noel Evans, Martha: »La mythologie de l'écriture dans ›*La Bâtarde*‹ de Violette Leduc«, *Littérature* 46/2 (1982), S. 82-92; Schoenfeld, Jean Snitzer: »*La Bâtarde*, or Why the Writer Writes«, *French Forum* 7/3 (1982), S. 261-268; Courtivron, Isabelle de: »From Bastard to Pilgrim. Rites and Writing for Madame«, *Yale French Studies* 72 (1986), S. 132-148; Laparra, Camille: »Femme bâtarde/femme écrivain légitime. La Dichotomie figurale de *La Bâtarde* de Violette Leduc«, in: Bell-Villada, Gene, Antonio Giménez und George Pistorius (Hg.): *From Dante to García Márquez*, Williamstown: Williams Collection 1987, S. 360-372.

24 Vgl. dazu exemplarisch den detaillierten Forschungsstand zu *L'Asphyxie* bei Suzanne Dow: Dow, Suzanne: *Madness in twentieth-century French women's writing. Leduc, Duras, Beauvoir, Cardinal, Hyvrard*, Oxford: Lang 2009.

25 Eine Auswahl: Viollet, Catherine: »Recommencer, chaque matin, le début de la genèse«. L'incipit de *Ravages*«, in: Hecquet, Michèle und Paul Renard (Hg.): *Violette Leduc. Colloque du 15 et 16 mars ›96*, Villeneuve d'Ascq: Université de Lille III 1998, S. 109-122; Viollet, Catherine: »Violette Leduc. Une ›sincérité intrépide?«, *Dalhousie French Studies* 47 (1999), S. 133-142; Viollet, Catherine: »Violette Leduc. Erotik, Sexualität, Zensur«, in: Naguschewski, Dirk und Sabine Schrader (Hg.): *Sehen, Lesen, Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin: Tranvía 2001, S. 161-171; Viollet, Catherine: »Mon amour pour vous, c'est l'ordre en moi.« Correspondance Violette Leduc/Simone de Beauvoir, 1945-1972«, in: Kristeva, Julia (Hg.): *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir: du Deuxième sexe à La cérémonie des adieux*, Latresne: Bord de l'eau 2008, S. 124-132; Viollet, Catherine: »Relire Thérèse et Isabelle de Violette Leduc... à la lumière de sa genèse«, *Revue critique de fiction française contemporaine* 4 (2012), S. 155-164.

26 Girard, Pièr: *Œdipe masqué. Une lecture psychanalytique de L'Affamée de Violette Leduc*, Paris: Des Femmes 1986.

27 Marson, Susan: *Le Temps de l'autobiographie. Violette Leduc ou la mort avant la lettre*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes 1998.

Weiblichkeit und Mutter-Tochter-Beziehungen²⁸ oder Sabine Schraders Untersuchung zum *Homosexuellen Diskurs in französischen Autobiographien des 20. Jahrhunderts*²⁹. Ab Mitte der 1990er Jahre wird das Werk Leducs vermehrt Gegenstand genderwissenschaftlicher Fragestellungen.³⁰ Neuere Forschungsbeiträge seit 2000 kommen darüber hinaus von Elisabeth Locey³¹, Alison Fell³², Anaïs Frantz³³ und Alison Péron³⁴. Péron, ebenso wie Kaliane Ung, Kiev Renaud und Alexandre Antolin haben Dissertationen zu Leduc abgeschlossen, die zu diesem Zeitpunkt zum Teil noch unveröffentlicht sind.³⁵ Auf Initiative von Ung und Renaud ist zudem in dem kanadischen Literaturmagazin *Contre jour* eine ganze Ausgabe mit literaturwissenschaftlichen und künstlerischen Essays zu *L'Affamée* erschienen.³⁶ Die aktuellste Leduc-Forschung speist sich hauptsächlich aus den Arbeiten dieser nordamerikanischen und französischen Wissenschaftler/innen, die sich in der *Association des amis de Violette Leduc* um Mireille Brioude gruppieren.³⁷

-
- 28 Hughes, Alex: *Violette Leduc. Mothers, lovers, and language*, London: Maney 1994.
- 29 Schrader, Sabine: »*Mon cas n'est pas unique*«. *Der homosexuelle Diskurs in französischen Autobiographien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1999.
- 30 Um nur eine Auswahl zu nennen: Sivert, Eileen Boyd: »Permeable Boundaries and the Mother-Function in *L'Asphyxie*«, *Tulsa Studies in Women's Literature* 11/2 (1992), S. 289-307; Hughes, Alex: »Commodifying Queer. Violette Leduc's Autobiographical Homotextualities«, in: Heathcote, Owen, Alex Hughes und James S. Williams (Hg.): *Gay Signatures. Gay and Lesbian Theory, Fiction and Film in France, 1945-1995*, New York: Berg 1998, S. 113-129; Hughes, Alex: »Queer articulations. Leducs homotextualities – Serge Doubrovsky's gender trouble. Writing the (homo)textual self«, in: Hughes, Alex (Hg.): *Heterographies. Sexual difference in French autobiography*, Oxford: Berg 1999, S. 137-166; Dow, Suzanne: »The Folly of Gender. Gender as Trouble in Violette Leduc's *L'Asphyxie*«, *Journal of Romance Studies* 4/2 (2004), S. 55-66; Péron, Alison: »*Thérèse et Isabelle* de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig«, *Sens Public. Dossier: Spectres et rejets des Études Féminines et de Genres* (2011), <http://www.sens-public.org/article811.html> (zugegriffen am 15.03.2022).
- 31 Locey, Elizabeth: *The Pleasures of the Text. Violette Leduc and Reader Seduction*, Lanham: Rowman & Littlefield 2002.
- 32 Fell, Alison S.: *Liberty, equality, maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*, Oxford: European Humanities Research Centre 2003.
- 33 Frantz, Anaïs: *Le Complexe d'Ève. La Pudeur et la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris: Champion 2013.
- 34 Vgl. Péron, Alison: »Au-delà de l'événement, un amour infra-ordinaire dans *L'Affamée* et *Trésors à prendre*«, in: Frantz, Anaïs, Mireille Calle-Gruber und Sarah-Anaïs Crevier Goulet (Hg.): *Fictions des genres*, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon 2013, S. 25-37; Péron: »*Thérèse et Isabelle*«.
- 35 Vgl. Antolin, Alexandre: »La Société se dresse avant que mon livre paraisse«. Étude d'un cas de censure éditoriale dans le années 1950«, unveröffentlichte Dissertation, Université de Lille 2019; Péron, Alison: »La Poétique du décentrement dans l'œuvre de Violette Leduc«, unveröffentlichte Dissertation, Université Sorbonne Paris Cité 2017; Renaud, Kiev: *Portraits de la beauté chez Marguerite Duras et Violette Leduc. Forme figée, objet de mémoire*, Montreal: McGill University Libraries 2020; Ung, Kaliane: »Écritures blessées. Joë Bousquet, Violette Leduc, Hervé Guibert, Simone Weil«, unveröffentlichte Dissertation, New York University 2019.
- 36 Vgl. *Violette Leduc, l'affamée*, Cahiers littéraires Contre-jour 41, Québec 2017.
- 37 Vgl. vor allem Brioude Leduc-Monographie: Brioude, Mireille: *Violette Leduc. La mise en scène du »Je«*, Amsterdam: Rodopi 2000. Weiterhin hat sie eine Reihe von Aufsätzen verfasst u.a.: Brioude, Mireille: »Violette Leduc. Le Théâtre de la cruauté«, in: Bazile, Sandrine, Gérard Peylet und Alain Milon (Hg.): *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux 2008, S. 137-147; Brioude, Mireille: »Violette Leduc écrivaine et lesbienne. Du mythe à la mystification«, in: Günther, Renate und Wendy Michallat (Hg.): *Lesbian Inscriptions in Francophone*

Zuletzt haben Brioude, Frantz und Péron einen Sammelband mit dem Titel *Lire Violette Leduc aujourd'hui* herausgegeben, der aus einer Tagung anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Veröffentlichung von *La Bâtarde* entstanden ist.³⁸ Anaïs Frantz beschreibt Leducs Texte in ihrer Einleitung zu dem Band als eine »littérature ›bâtarde‹ au sens de ›hors normes‹, ›hors genres répertoriés‹«³⁹. Diese Herangehensweise kann jedoch dazu führen, ihr Werk als »unique« und »inclassable«⁴⁰ und damit als unkanonisierbar zu deuten.⁴¹ In Abgrenzung dazu insistiert diese Forschungsarbeit darauf, Leducs Stimme nicht »en déçà de la communication et même du langage«⁴² zu verorten, wie Elisabeth Seys formuliert, und damit eine sowohl soziale als auch literarische Marginalisierung Leducs weiterzuschreiben. Die Protagonistinnen in Leducs Texten realisieren Grenzüberschreitungen und Tabubrüche nicht außerhalb, sondern inmitten des gewöhnlichen »champ de la communication«⁴³ und von »genre repertoriés«⁴⁴, sozialen Gender- und literarischen Genrekategorien. Brioude schreibt in dem Fazit des Sammelbandes *Lire Violette Leduc aujourd'hui*: »Le paysage actuel des études et des créations autour d'une œuvre telle que celle de Violette Leduc défie la censure, défie les chapelles littéraires, tissant des liens entre les écrivain.e.s, les critiques et les enseignant.e.s, les artistes, les lecteurs et les lectrices.«⁴⁵ Diese Forschungsarbeit schließt an Brioudes Einschätzung an, insofern sie ebenfalls die Linien in den Blick nimmt, die Leducs Texte mit anderen Texten verknüpfen und darüber eine (Re-)Kontextualisierung ihrer Literatur innerhalb der französischen Literaturgeschichte im Besonderen, aber auch in europäischen Kulturdiskursen im Allgemeinen ermöglicht. Dazu eignen sich vor allem die Werke Leducs, die nicht Teil ihrer autobiographischen Trilogie sind.⁴⁶ Wenngleich sich darin die faktische Wiedergabe ihres Lebens mit poetischen und fikionalisierenden Strategien verbindet, so dominiert der Primat eines lebensrückblickenden, chronologisierenden Spiegels. Ihre frühen Werke hingegen legen den Fokus vielmehr auf die Literarisierung und Poetisierung gelebter Erfahrungen und zeigen deutlicher, in welchem Maße Leduc literarische und Gendertransgressionen miteinander verbindet. Ihre Texte der 1940er und 1950er Jahre sind weitaus experimenteller als die nachfolgenden. Die Verfahren,

Society and Culture, Durham Modern Language Series 2007, S. 103-121; Brioude, Mireille: »Une mise en scène de la solitude. Étude des gestes de Clarisse dans *La Vieille Fille et le Mort de Violette Leduc*«, *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXe Siècle* 28 (12/1999), S. 67-76.

38 Brioude, Mireille, Anaïs Frantz und Alison Péron (Hg.): *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2017.

39 Frantz: »*La Bâtarde* a cinquante ans!«, S. 13.

40 Ebd.

41 Vgl. Jansiti: *Violette Leduc*, S. 12.

42 Seys, Elisabeth: »Violette Leduc et Jean Genet. Poétiques du désastre«, unveröffentlichte Dissertation, Université Paris Diderot Paris 7 2005, S. 357.

43 Ebd., S. 356.

44 Frantz: »*La Bâtarde* a cinquante ans!«, S. 13.

45 Brioude, Mireille: »Conclusion«, in: Dies., Anaïs Frantz und Alison Péron (Hg.): *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2017, S. 231-234, hier S. 234.

46 Der in der Forschung zu Leduc häufig gewählte Zugang über ein »biographème« wurde ausgerechnet von ihrem Biographen Jansiti bereits kritisch beobachtet, vgl. Jansiti, Carlo: »Métamorphoses du biographème«, in: Hecquet, Michèle und Paul Renard (Hg.): *Violette Leduc. Colloque du 15 et 16 mars* ›96, Villeneuve d'Ascq: Université de Lille III 1998, S. 79-83.

die sie darin verwendet, schöpft sie aus einem breiten literatur- und kulturgeschichtlich tradierten Repertoire, das sie innerhalb ihres zeitgenössischen Literatur- und Gesellschaftskontextes erneuert.

L'Affamée stellt dafür ein anschauliches Beispiel dar. In *La Folie en tête*, dem zweiten Band ihrer Autobiographie, verweist Leduc selbst auf ihre Aneignung poetischer Strategien des Surrealismus.⁴⁷ Darüber hinaus beherbergt die Poetik des Textes in ihren Bild- und Stilformen ein vielfältiges Inventar an zeitgenössischen und historischen Referenzen auf literarische Phänomene, Figuren und Personen – allen voran auf Simone de Beauvoir, die als »celle qui lit dans un café«⁴⁸ in der anonymen, unnahbaren Geliebten transfiguriert ist. So kann der Text zum einen als Transgression historischer, zumeist durch männliche Blicke auf weibliche Körper geprägte Modelle wie Petrarkismus und Surrealismus gelesen werden. Zum anderen wird darin auch Leducs Vorwegnahme zeitgenössischer literarischer Verfahren sichtbar, z.B. Nathalie Sarrautes und Alain Robbe-Grilletes (Re-)Formen der Erneuerung des Romans⁴⁹ sowie von Grenzüberschreitungen, insbesondere der Homosexualität, die in der Nachkriegsliteratur vor allem durch Autoren wie Jean Genet und Jean Cocteau besetzt ist.⁵⁰

1.2 Nicole Caligaris

Nicole Caligaris, 1959 in Nizza geboren, veröffentlicht seit den 1990er Jahren regelmäßig neue Texte.⁵¹ Ihr Debüt *Trèfle à quatre*, eine Sammlung von vier Erzählungen, erscheint 1993 und ihr neuester Text *Carnivale* im Januar 2021.⁵² Sowohl die Themen als auch die Genres von Caligaris' Texten sind vielfältig.⁵³ In *La Scie patriotique* (1997), *Les Samothraces* (2000), *Barnum des ombres* (2002), *Okosténie* (2008) und *Dans la nuit de samedi à dimanche* (2011)⁵⁴ rückt Caligaris zumeist marginale Figuren in den Fokus, die sich mit traumatischen, gewaltsamen und schmerzhaften Erfahrungen konfrontiert sehen,

47 Vgl. Leduc: *La Folie en tête*, S. 321: »Ce n'était pas commercial, mais j'allais peut-être aussi loin que les surréalistes...«.

48 Leduc: *L'Affamée*, S. 19.

49 Vgl. zu diesem Thema bereits formulierte Ansätze von Mireille Brioude, vgl. Brioude, Mireille: »Poétiques du sujet chez Violette Leduc et Nathalie Sarraute«, in: Hecquet, Michèle und Paul Renard (Hg.): *Violette Leduc. Colloque du 15 et 16 mars 1996*, Villeneuve d'Ascq: Université de Lille III 1998, S. 63-75.

50 Sabine Schrader verortet Leduc auch in einer Tradition schwuler Schreibweisen, vgl. Schrader: *Mon cas n'est pas unique*, S. 196.

51 Für einen kurzen Überblick über Caligaris' (Schriftstellerinnen-)Biographie siehe Guichard, Thierry: »La Chasseuse d'inouïs«, *Le Matricule des anges* 89 (01/2008), S. 16-18.

52 Vgl. Caligaris, Nicole: *Trèfle à quatre*, Le Chambon-sur-Lignon: Cheyne 1993; Caligaris, Nicole: *Carnivale*, Paris: Verticales 2021.

53 Die folgende Aufzählung von Caligaris' Texten ist nicht vollständig und bildet einen exemplarischen Ausschnitt aus ihrem Werk ab.

54 Vgl. Caligaris, Nicole: *La Scie patriotique*, Paris: Mercure de France 1997; Caligaris, Nicole: *Les Samothraces*, Paris: Mercure de France 2000; Caligaris, Nicole: *Barnum des ombres*, Paris: Verticales 2002; Caligaris, Nicole: *Okosténie*, Paris: Verticales 2008; Caligaris, Nicole: *Dans la nuit de samedi à dimanche*, Paris: Verticales 2011. Von *La Scie patriotique* und *Les Samothraces* existieren zwei künstlerisch gestaltete Neuauflagen, vgl. Caligaris, Nicole: *La Scie patriotique*, Paris: Le Nouvel Attila 2016; Cali-

etwa eine Soldatenkompanie der *arrière-garde* (*La Scie patriotique*), drei flüchtende Migrantinnen (*Les Samothraces*) oder ein Folteropfer eines totalitären Regimes (*Okosténie*). Wenngleich Caligaris aktuelle Themen wie Krieg, Flucht, Folter und Gewaltherrschaft aufgreift, so knüpft sie die Handlungen ihrer Texte nie direkt an spezifische historische oder lokale Schauplätze. Neben diesen Texten, für die Caligaris selbst das Genre Roman ablehnt und sie stattdessen als »récits«⁵⁵ bezeichnet, veröffentlicht sie auch Essays, in denen sie die Werke einzelner Künstler in den Blick nimmt (*Les Hommes Signes*, 2008 über Jean Fautrier und *Le Jour est entré dans la nuit*, 2014 über Hubert Duprat) und dabei über ihr eigenes Literaturverständnis reflektiert sowie gesellschaftspolitische Sujets, wie das der Arbeitswelt in einem kapitalistischen Gesellschaftssystem, thematisiert (*Les Chaussures, le drapeau, les putains*, 2003).⁵⁶ In der mit Fotografien von flüchtigen Frauenkörpern illustrierten Erzählung *La Dernière chambre. Désir voilé* (2003) verknüpft sie Bild und Text und in dem Reisebericht *Tacomba* (2000) wie auch in ihrem autofiktionalen Essay über den kannibalistischen Mordfall *Le Paradis entre les jambes* (2013) stellt sie eigene Erfahrungen ins Zentrum.⁵⁷ Caligaris veröffentlicht zudem regelmäßig Artikel, kurze Erzählungen und Essays in verschiedenen (Literatur-)Zeitschriften, in denen sie unter anderem über ihre Texte und ihre *écriture* schreibt.⁵⁸

Darüber hinaus unterhält die Autorin eine eigene Webseite mit dem Titel *Point N*, auf der sie nach und nach eine Text-Sammlung erstellt – im doppelten Sinn.⁵⁹ Sie veröffentlicht dort kurze Lektüren, Rezensionen und essayistische Überlegungen, die sie im Zuge der Schreibprozesse ihrer Texte, wie beispielsweise von *Carnivale* oder *Okosténie*, rezipiert.⁶⁰ Auf einer Einleitungsseite, auf der Caligaris ihr Anliegen auf *Point N* erklärt, beschreibt sie ihr Online-Archiv als ein »Mikro-Werk«: »Des extraits, des citations, des fragments qui sont chacun une micro-œuvre comme on dirait un microcosme et qui, jetés ensemble, composent un paysage.«⁶¹ Die Webseite, verstanden als ein verschriftlichter Gedanken- und Denk-Raum, zeigt, dass die Autorin aus einem breiten kulturellen und literarischen Repertoire schöpft, das sich von der griechischen Mytho-

garis, Nicole: *Les Samothraces. Voici le dit de celles qui mènent le cœur des migrants*, Paris: Le Nouvel Attila 2016.

55 Guichard, Thierry: »Laboratoire de l'écriture. Entretien avec Nicole Caligaris«, *Le Matricule des anges* 89 (01/2008), S. 20-25, hier S. 23.

56 Vgl. Caligaris, Nicole: *Les Hommes Signes*, Paris: Abstème & Bobance 2008; Caligaris, Nicole: *Le Jour est entré dans la nuit, Hubert Duprat*, Paris: Éditions François Bourin 2014; Caligaris, Nicole: *Les Chaussures, le drapeau, les putains*, Paris: Verticales 2003. Ebenso wie in *Les Chaussures* setzt sich Caligaris auch in *LOs du doute* (2006) in Form eines *récit* mit dem Thema Arbeit auseinander, vgl. Caligaris, Nicole: *LOs du doute*, Paris: Verticales 2006.

57 Vgl. Caligaris, Nicole: *Tacomba*, Paris: Mercure de France 2000; Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*.

58 Vgl. z. B. Caligaris, Nicole: »La Littérature pour construire l'oubli«, *Magazine Littéraire* 378 (1999), S. 51; Caligaris, Nicole: »C'est dans la nuit, par un léger clair de lune, que le combat...«, *La pensée de midi* 16/3 (2005), S. 151-156; Caligaris, Nicole: »Le Diable est dans le flou«, *Les Cahiers Dynamiques* 61/3 (2014), S. 77-83; Caligaris, Nicole: »L'Interjectif«, *Temps Modernes* 687-688 (01/2016), S. 36-44.

59 Vgl. Caligaris, Nicole: »Point N«, <http://pointn.free.fr/> (zugegriffen am 15.03.2022).

60 Vgl. Caligaris, Nicole: »L'Établi«, <http://pointn.free.fr/doc/letabli.html> (zugegriffen am 15.03.2022).

61 Caligaris, Nicole: »Le Point N«, <http://pointn.free.fr/doc/le-point-n.html> (zugegriffen am 15.03.2022).

logie bis hin zu Gegenwartsautor/innen wie Antoine Volodine erstreckt.⁶² In einem Interview mit dem Titel »Laboratoire de l'écriture« (2008), das im Rahmen eines Dossiers über Caligaris in *Le Matricule des Anges* erscheint, entwirft sie sich selbst als eine Autorin, die in ihrer *écriture* auf ein kollektives kulturelles, literarisches und künstlerisches Archiv an Motiven und Bildern, »une sorte de vocabulaire visuel«⁶³, zurückgreift, das sie an der Gegenwart und aktuellen, gesellschaftspolitischen Fragestellungen aktualisiert. Ihr Schreiben beschreibt Caligaris darin als den »résultat expérimental«⁶⁴ einer gleichzeitigen poetischen Exploration der Sprache, ihrer Ausdrucksmöglichkeiten sowie ihres Klangs und dem Streben, neue (Blick-)Perspektiven auf die Wirklichkeit zu erforschen und zu generieren: »Mes récits vont dans le sens de l'incertitude par exploration d'autres lignes de perspectives, d'autres codes qui construisent notre récit du réel.«⁶⁵

Neben dem Thema der Gewalt, das in Caligaris' Texten omnipräsent ist, findet sich auch die Verhandlung von Weiblichkeits- und Männlichkeitsstereotypen mehrfach wieder. Nicht erst in *Le Paradis entre les jambes* steht die Beschäftigung mit Gendernormen im Zentrum. Bereits in *La Scie patriotique*, dem *récit* über die Soldatenkompanie »la dernière C«⁶⁶, integriert sie Problematisierungen von tradierten Männlichkeitskonzeptionen. Als Nachhut kämpfen die Soldaten nicht an der Front und sind von Hunger, Verletzungen, Krankheiten und Langeweile geplagt. Diese Unmöglichkeit, männlichstereotypen Attributen wie Kampfeswillen, Stärke und Mut zu entsprechen, wendet sich in gegeneinander gerichtete Aggressionen und Gewalt. In *Les Samothraces*, dessen Titel an die berühmte Statue der griechischen Siegesgöttin Nike von Samothrake angelehnt ist, stellt die Flucht der drei Frauen einen Ausbruch aus einem repressiven, patriarchalen Gesellschaftssystem und den Versuch einer Loslösung und Befreiung von traditionellen Geschlechterhierarchien dar.

Caligaris' Texte finden, wie auch die Leducs zu ihrer Zeit, keine große Leser/innenschaft. Im Jahr 2008 konstatiert sie, dass sich ihre Texte »à 2000 exemplaires environ«⁶⁷ verkaufen. Dennoch gehört die Autorin und ihre Literatur zur Avantgarde des im Entstehen begriffenen Kanons der Gegenwartsliteratur, wie sich exemplarisch daran zeigt, dass Dominique Viart *La Scie patriotique* unter der Überschrift »Innovations et libres variations« in seine *Anthologie de la littérature contemporaine française* (2013) aufnimmt.⁶⁸ *La Scie patriotique* gehört zudem zu den Texten Caligaris', die bisher vermehrt

62 Vgl. Caligaris, Nicole: »Le Musée noir«, <http://pointn.free.fr/doc/musee-noir.html> (zugegriffen am 15.03.2022).

63 »[...] [I]l y a une sorte de vocabulaire visuel qui me fait travailler. [...] Le répertoire est collectif. Mon imaginaire est composé des mêmes choses que votre imaginaire, avec, évidemment, des variantes personnelles. Je lis des travaux d'historiens, de sociologues; artistiquement je réponds à ces travaux. C'est ça qui m'intéresse: cette culture collective.«, Guichard: »Laboratoire de l'écriture«, S. 21.

64 Ebd., S. 23.

65 Ebd.

66 Caligaris: *La Scie patriotique*, S. 9.

67 Guichard: »La Chasseuse d'inouïs«, S. 18.

68 Vgl. Viart, Dominique (Hg.): *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris: Colin 2013, S. 5, 218f.

Aufmerksamkeit durch Literaturwissenschaftler/innen und ein literarisch interessiertes Publikum erfahren haben.⁶⁹ Weitere Texte, zu denen bereits eine größere Anzahl an Magazin- oder Forschungsbeiträgen existieren, stellen *Les Samothraces*⁷⁰ und *Le Paradis entre les jambes*⁷¹ dar. Andere Schriften Caligaris', wie *Barnum des ombres*, *Les Hommes signes*, *Okosténie* und *Dans la nuit de samedi à dimanche* wurden bisher vor allem in (Online-)Literaturmagazinen wie dem *Magazine littéraire*, *La Quinzaine littéraire*, *Le Matricule des anges* und *remue.net* besprochen.⁷² Eine literaturwissenschaftliche Auseinanderset-

-
- 69 Vgl. Milkovitch-Rioux, Catherine: »Écritures féminines de la guerre/Feminine Representations of War«, *L'Esprit Créateur* 40/2 (2000), S. 3-8; Durand, Thierry: »À partir de la guerre de Bosnie. Représentation de l'apocalypse chez E. Darley, N. Caligaris et J. Matillon«, *Contemporary French and Francophone Studies* 14/5 (2010), S. 515-523; Rabaté, Dominique: »Logiques du pire (*Un des malheurs et La Scie patriotique*)«, in: Boblet, Marie-Hélène und Bernard Alazet (Hg.): *Écritures de la guerre aux XXe et XXIe siècles*, Dijon: Editions Universitaires de Dijon 2010, S. 101-108; Marin La Meslée, Valérie: »14-18 selon les romanciers d'aujourd'hui«, *Magazine littéraire* 378 (07-08/1999), S. 50-52.
- 70 Vgl. Armel, Alette: »Les Samothraces«, *Caligaris*«, *Magazine littéraire* 392 (11/2000), S. 74; Nicolas, Alain: »Entretien. Avec *Les Samothraces*, Nicole Caligaris donne la parole à l'immémorial chœur des migrantes«, *L'Humanité*, 28.09.2000, <http://www.humanite.fr/node/234326> (zugegriffen am 15.03.2022); Spianti, Christine: »La Légende des départs clandestins«, *La Quinzaine littéraire* 794 (10/2000), S. 11; Blanckeman, Bruno: »L'Écrivain impliqué. Écrire (dans) la Cité«, in: Blanckeman, Bruno und Barbara Havercroft (Hg.): *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2013, S. 71-81; Sabo, Oana: »Clandestine Migration and the Politics of Form in Nicole Caligaris's *Les Samothraces*«, *Studies in 20th & 21st Century Literature* 42/2, Artikel 25 (2018), S. 1-14.
- 71 Vgl. Rose, Sean James: »Anatomie du chaos«, *Livres Hebdo*, 16.11.2012, <https://www.livreshebdo.fr/article/anatomie-du-chaos> (zugegriffen am 15.03.2022); Barnett, Emily: »Le Paradis entre les jambes« de Nicole Caligaris. Souvenirs d'un cannibale«, *Les Inrockuptibles*, 06.01.2013, <http://www.lesinrocks.com/2013/01/06/livres/le-paradis-entre-les-jambes-de-nicole-caligaris-souvenirs-dun-cannibale-11337728/> (zugegriffen am 15.03.2022); Barreau, Cathie: »Que s'est-il passé? écrit Nicole Caligaris«, *remue.net*, 13.01.2013, <http://remue.net/spip.php?article5639> (zugegriffen am 15.03.2022); Beauhier, Isabelle: »Le Paradis entre les jambes, Nicole Caligaris«, *Sens-Dessous* N° 12/2 (2013), S. 161-162; Blin, Richard: »Pensée sorcière«, *Le Matricule des anges* 140 (02/2013), S. 30; Caviglioli, David: »Issei Sagawa, le Japonais cannibale, était mon ami«, *Le Nouvel Observateur*, 03.01.2013, <http://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20130109.OBS4941/issei-sagawa-le-japonais-cannibale-etait-mon-ami.html> (zugegriffen am 15.03.2022); Nicolas, Alain: »Nicole Caligaris: »La littérature c'est ce qui introduit le trouble«, *L'Humanité*, 10.01.2013, <https://www.humanite.fr/culture/nicole-caligaris-la-litterature-c-est-ce-qui-intro-512469> (zugegriffen am 15.03.2022); Vaquin, Agnès: »Avec le diable. Nicole Caligaris *Le Paradis entre les jambes*«, *La Quinzaine littéraire* 1080 (03/2013), S. 6; Roche, Anne: »Affronter l'opacité«. *Le Paradis entre les jambes* de Nicole Caligaris«, in: Chiantaretto, Jean-François (Hg.): *Écritures de soi, écritures des limites*, Paris: Hermann 2014, S. 331-349; Saint-Laurent, Julie: »En sandales et en déséquilibre«. Constitution d'un sujet féminin politique dans *Le paradis entre les jambes* de Nicole Caligaris«, in: Hamel, Jean-François, Barbara Jane Havercroft und Julien Lefort-Favreau (Hg.): *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal: Nota bene 2017, S. 319-334.
- 72 Z.B. zu *Barnum des ombres*: Koenig, Anne-Marie: »En partence«, *Magazine Littéraire* 412 (09/2002), S. 104.; zu *Les Hommes signes*: Boutouillet, Guénaél: »Les Hommes Signes, de Nicole Caligaris«, *remue.net* (2008), <https://remue.net/Les-Hommes-Signes-de-Nicole-Caligaris> (zugegriffen am 15.03.2022).; zu *Okosténie*: Chatelier, Patrick: »Nicole Caligaris et le motif en abîme«, *remue.net* (2008), <http://remue.net/spip.php?article2613>; Guichard, Thierry: »Prismes du réel«, *Le Matricule des anges* 89 (01/2008), S. 19.; zu *Dans la nuit de samedi à dimanche*: Vaquin, Agnès: »Marginaux«, *La*

zung mit Caligaris' Texten steht so noch an ihrem Beginn und wird mit dieser Arbeit vertieft.

Der Fokus auf *Le Paradis entre les jambes* bietet sich einerseits im Kontext der Fragestellung nach der Repräsentation von Schmerz und verletzten Frauenkörpern an, die in dieser Form bisher noch nicht an den Text herangetragen wurde. Die Konfrontation mit dem versehrten Körper der ermordeten jungen Frau parallelisiert Caligaris mit der Inblicknahme ihres eigenen Körpers und den Gendernormen, mit denen sie sich seit ihrer Kindheit konfrontiert sieht. Diese autobiographische Selbstbetrachtung weitet sie aus zu einer Problematisierung der Gewalt, die dem (männlichen) Blick auf Frauenkörper in der westlichen Gesellschaft, aber auch in der europäischen Kunst immanent ist. Andererseits stellt *Le Paradis entre les jambes* einen gleichsam programmatischen Text dar, in dem Caligaris ihre literarische Poetik und Ästhetik entfaltet. Anhand der Stimme des sprechenden weiblichen »je«, das sich in metatextuellen Kommentaren selbst in seinem Schreibprozess des Textes und seiner subjektiven Haltung gegenüber dem Verbrechen beobachtet, setzt sich Caligaris mit ihrer *écriture* und ihrer Literaturdefinition auseinander. In diesem Zuge beschäftigt sie sich mit ihrem Selbstverständnis als Schriftstellerin, die ihr Schreiben als Möglichkeit einer Überschreitung von Weiblichkeitsstereotypen begreift. Dabei exploriert sie ebenso die literarischen und kulturellen Vorbilder und Ursprünge ihrer literarischen Praxis, die sie im Surrealismus und bei Autoren wie Georges Bataille, aber auch in dem griechischen Mythos um Baubo und Demeter situiert.

2. Lektüremethode: (Be-)Deutungsnetzwerke

In ihren Repräsentationen von Schmerz und Verletzung durchkreuzen Leduc und Caligaris nicht nur normative Vorstellungen von Frauenkörpern und Weiblichkeit, sondern beziehen sich darüber hinaus immer wieder auf literarische, künstlerische und kulturelle Bilder von (verletzten) weiblichen Figuren zurück. Weiblicher Schmerz, so deutet sich in ihren Texten an, stellt ebenso ein gesellschaftliches Stereotyp dar, das sie verstören und zerspielen, wie auch einen Topos der Literatur- und Kulturgeschichte, den sie aktualisieren und transformieren. Iris Hermann geht davon aus, dass das textuelle Zeigen von Schmerz in einem gleichsam gewaltsamen, zersprengenden Akt auf seine Repräsentation zurückwirke und dabei »Abschweifungen, Zerlegungen, Abspaltungen und auch Zertrümmerungen des Sinns« hervorrufe, da »die Texte unter dem Eindruck des Schmerzes insbesondere auf das, was keinen vernünftigen Sinn mehr hat, auf das Unzusammenhängende, die Kleinigkeit und das unscheinbare Detail, nicht zuletzt auf die eigene gestörte Körperlichkeit, das eigene Fremde [schauen].«¹ Ausgehend davon können konkrete Fragen an Leducs und Caligaris' Texte gestellt werden: In welcher Weise blicken die Sprecherinnen und Protagonistinnen »auf die eigene gestörte Körperlichkeit, das eigene Fremde«? Wie sieht die darüber erreichte »Zertrümmerung des Sinns« aus? Und vor allem: Was befindet sich stattdessen an dieser Stelle? Inwiefern zersprengen und reinszenieren Leduc und Caligaris tradierte Motive, Mythen, Narrationen und Diskursen von (verwundeten) Frauen(-körpern) und Weiblichkeit und erschaffen daraus neue Bedeutungsräume?

Um Antworten darauf zu finden, bringt diese Forschungsarbeit die Texte von Leduc und Caligaris in Form einer Suche nach den historisch-poetologischen Verbindungslinien zwischen ihren Schmerz- und Verletzungsästhetiken, ihren Darstellungen von Frauenkörpern und ihren literarpolitischen, genderkritischen Anliegen in einen Dialog. Der gemeinsame literaturgeschichtliche Bezugspunkt der Autorinnen ist bereits mehrfach angeklungen: Beide rufen surrealistische Verfahren (*L'Affamée*) und Texte des Surrealismus (*Le Paradis entre les jambes*) auf. Der Surrealismus im Besonderen und die

1 Hermann, Iris: »Zur Ästhetik von Grenzerfahrungen. Schmerz in literarischen Texten«, in: Jacobi, Rainer-M. E. und Bernhard Marx (Hg.): *Schmerz als Grenzerfahrung*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2011, S. 167-188, hier S. 179f., 181.

klassischen Avantgarden im Allgemeinen bieten sich darüber hinaus als ein prädestinierter Ausgangspunkt für die Untersuchung von Schmerz und Gender bei Leduc und Caligaris an, da gezeigt werden kann, dass diese Themen bereits für das Phänomen Avantgarde und in der avantgardistischen Literatur und Kunst eine zentrale Rolle spielen. So findet sich ein Ursprung der ästhetischen Moderne gar in einem kanonischen Text, der die Darstellung weiblichen Schmerzes mit dem Anspruch einer Erneuerung der Literatur verbindet: Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857). Den Analysen von Leducs *L'Affamée* und Caligaris' *Le Paradis entre les jambes* wird deshalb eine Untersuchung der französischen Avantgarden und exemplarischer avantgardistischer Texte aus einer schmerzästhetischen und genderkritischen Perspektive vorangestellt. Bereits in Tristan Tzaras »Manifeste Dada 1918« (1918/1924), Guillaume Apollinaires surrealistischer Komödie *Les Mamelles de Tirésias* (1917) und Claude Cahuns collagenartiger, intermedialer Autobiographie *Aveux non avenues* (1930) lässt sich beobachten, inwiefern in den Avantgarden das Spiel mit und die Transgression von Geschlechterrollen und die poetische Darstellung von Schmerz und Verletzung mit ästhetischer Experimentalität und Innovation einhergeht.

Die Literatur der Avantgarden, wie insbesondere die Texte Claude Cahuns, werden aufgrund ihres Versuchs, jegliche literarische Traditionen zu ver- und zerstören, ihrer poetischen Dichte und ihren Bezugnahmen auf Elemente eines zeitgenössischen Kontexts, die vielen heutigen Leser/innen nicht mehr in dem Umfang präsent sind, häufig als schwer zugänglich oder gar als »illisible«² bezeichnet. Auch die Texte Leducs und Caligaris' erscheinen, gerade an den darin dargestellten Schmerzgrenzen, oftmals auf den ersten Blick als schwierig und »unlesbar«. Indem diese Forschungsarbeit jedoch ein (Be-)Deutungsnetzwerk zwischen der Literatur und den Künstler/innen verschiedener Epochen (Avantgarden, Nachkriegszeit, 21. Jahrhundert) über gemeinsame literarpolitische Sujets und Verfahren bildet, werden sie sowohl in ihren Spannungsfeldern zum Kanon als auch innerhalb bereits etablierter wissenschaftlicher Diskussionen zu Avantgarde-Autor/innen »lesbar« gemacht.

Die Lektüremethode einer transhistorisch-poetologischen Vernetzung lehnt sich an Elisabeth Bronfens *Crossmappings* (2009) an.³ In dem Band versammelt die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin *Essays zur visuellen Kultur*, so der Untertitel, in denen sie sich vorrangig mit Geschlechter- und Körperbildern in Texten und Kunstwerken von Autor/innen des 20. und 21. Jahrhunderts beschäftigt. Ihre Auswahl reicht von der Moderne und den historischen Avantgarden bis hin zu experimentellen künstlerisch-literarischen und popkulturellen Ausdrucksformen der unmittelbaren Gegenwart.⁴ In der Einleitung zu *Crossmappings* skizziert sie ihr gleichnamiges Lektüreverfahren und

2 Vgl. z.B. Oberhuber, Andrea: »J'ai la manie de l'exception«. Illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Cahun«, in: Ripoll, Ricard (Hg.): *Stratégies de l'illisible*, Perpignan: Presses universitaires de Perpignan 2005, S. 75-87; Shaw, Jennifer L.: *Reading Claude Cahun's Disavowals*, Farnham: Ashgate 2014, S. 5.

3 Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2009.

4 Sie beschäftigt sich u.a. mit Sigmund Freud, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Frida Kahlo und Edgar Degas, Francesca Woodman, Siri Hustvedt, Paul Auster und Sophie Calle, Paul McCarthy, Annette Messager und der Unterhaltungskultur Hollywoods, vgl. Ebd., S. 5f.

beschreibt ihr Vorgehen als eine Form des »visuellen Lesens«⁵. Sie verfolgt dabei eine zentrale These: Bilder, Topoi und Narrative – »Bildformeln«⁶, wie Bronfen sie in Anlehnung an Aby Warburg nennt –, die sich im Verlauf der (Kultur-)Geschichte entwickeln, wirken stets in die jeweilige Gegenwart hinein, verändern und verformen sich dort, während sie darunter bestehen und oftmals »wenig eindeutig greifbar und begreifbar«⁷ bleiben. Die Methode des *Crossmappings* zielt nun darauf, »einer Verbindungslinie vergleichbarer Bildformeln nachzugehen, welche sich zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Medien gezeigt haben«⁸. Bronfen versteht darunter somit das Verfahren eines ästhetisch-historischen »Kartografieren[s]«, bei dem es jedoch »weniger um das Aufspüren verbürgter Einflüsse als um das Entdecken ähnlicher Anliegen [geht]«⁹. Wenn die Kulturwissenschaftlerin von »Anliegen« spricht, bezieht sie in ihren Begriff der »Bildformeln« nicht nur konkrete (Vorstellungs-)Bilder, Mythen und Motive ein, sondern meint damit ebenso abstraktere Ideen, Intentionen und Bestrebungen.

Auch Bronfen verschränkt in ihren Essays Gegenwartskunst und -literatur mit den klassischen Avantgarden und fokussiert die Verhandlungen von Weiblichkeitsbildern bei Künstlerinnen und Autorinnen. So fragt sie danach, wie sie »sich vererbte Weiblichkeitsbilder an[eignen]« und sie »kritisch und zugleich kreativ um[denken]« oder wie sie »eine eigene Stimme, eine eigene Selbstgestaltung und Selbstinszenierung [entfalten]«¹⁰ und den Objektstatus, auf den Frauen(-figuren) in der Kunst- und Literaturgeschichte oftmals reduziert werden, zugunsten einer künstlerischen Subjektivität überwinden. Unter Rückbezug auf Judith Butlers *Gender Trouble* (1990) macht sie auf eine Aporie aufmerksam: Parodien und Subversionen von Gendercodierungen und »kulturelle[n] (Geschlechter-)Vorbilder[n]« sind nur deswegen beobachtbar, »weil ein radikaler Bruch mit dem tradierten Bildarchiv weder möglich noch wünschenswert ist.«¹¹ Bildformeln des Weiblichen würden immer wieder »neu verhandel[t] und refigurier[t]«, doch da sie ein kulturelles Erbe darstellen, »können [wir] ihnen aber weder entkommen noch sie gänzlich verwerfen«¹².

Es ist kein Zufall, dass auch Bronfen bei ihrem Versuch, transhistorische und transmediale Vernetzungen verschiedener Bildformeln aufzuzeigen, während sie zugleich die Frage nach Refigurationen von tradierten Weiblichkeitsbildern stellt, maßgeblich die Kunst und Literatur der historischen Avantgarden in den Fokus rückt und mit späteren Werken des 20. und 21. Jahrhunderts verknüpft. Zum einen etabliert der Avantgardismus das künstlerisch-literarische Erneuerungsparadigma einer produktiven Destruktion und Dekonstruktion jeglicher Traditionen – denen aber dennoch eine inten-

5 Bronfen, Elisabeth: »Visuelles Lesen als kritische Intervention im kulturellen Imaginären«, *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2009, S. 7-41.

6 Neben dem Rückgriff auf Warburgs Pathosformeln entwickelt Bronfen ihr Konzept in Anknüpfung an Theorien zum kulturellen Gedächtnis, insbesondere Stephen Greenblatts »Austausch kultureller Energien« und Mieke Bals *preposterous history*, vgl. Ebd., S. 7-13.

7 Ebd., S. 13.

8 Ebd., S. 12.

9 Ebd., S. 8.

10 Ebd., S. 13.

11 Ebd., S. 14.

12 Ebd.

sive Auseinandersetzung mit dem Tradierten vorausgeht –, das in transformierten Formen durch das 20. und bis ins 21. Jahrhundert erhalten bleibt.¹³ Die Avantgarden werden gleichsam selbst zu einer Bildformel, an denen sich Künstler/innen und Autor/innen bis heute abarbeiten und sie umzudenken und wiederum zu erneuern suchen. Zum anderen erhält die Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen ab der Jahrhundertwende eine neue Brisanz.¹⁴ Frauen treten vermehrt als (avantgardistische) Schriftstellerinnen und Künstlerinnen auf den Plan, erstarrte Gendercodes werden dynamisiert und verspielt und viele Ideen späterer feministischer Anliegen und poststrukturalistischer Gendertheorien finden in dieser Zeit ihren Ursprung.¹⁵ Trotz aller neu formulierten und geforderten Befreiungen aus bürgerlichen Idealen ist jedoch auch in der Kunst und Literatur der Avantgarden, und insbesondere dem Surrealismus, eine Reaffirmation von Weiblichkeitsmythen und die Fortsetzung traditioneller Geschlechterhierarchien und -bilder zu beobachten.

Der Teil II dieser Arbeit, der auf diese Einleitung folgt, nimmt das historisch-poetologische (Be-)Deutungsnetzwerk von Avantgarde, Schmerz und Gender in den Blick, das die Grundlage für die Analyse der Texte von Leduc und Caligaris bildet. Fragen, die diesen Teil leiten, sind: Welche Rolle spielen Darstellungen von Schmerz, Verletzung und Körper in der Poetik der ästhetischen Moderne und der avantgardistischen Literatur? Wie stehen Schmerz, Gendercrossings und (verletzte) weibliche Figuren im Zusammenhang mit dem literarischen Erneuerungsanspruch der Avantgarden? Welchen Status hat die künstlerische Produktivität von Frauen und haben weibliche Stimmen in den Avantgarden – als Autorinnen und Protagonistinnen? Der Teil eröffnet mit einer Betrachtung des zeitgenössischen Kontexts: Als erstes steht die Entwicklung des Avantgarde-Paradigmas im Vordergrund, das, wie gezeigt werden kann, eng mit den kollektiven Verunsicherungen und Schmerzerfahrungen der Epoche – wie einem Aufbruch von Zeit-Raum-Strukturen und dem Ersten Weltkrieg – verschränkt ist (II.1.1). Danach richtet sich der Fokus konkreter auf die Entstehung avantgardistischer Verfahren aus der ästhetischen Moderne (II.1.2), die exemplarisch anhand einer Verbindungslinie zwischen Flauberts *Madame Bovary* und dem surrealistischen Wort-Spiel des *cadavre exquis* herausgearbeitet wird. In diesem Zusammenhang wird auf die Inszenierung und Poetisierung von weiblichen Figuren und ihren (verletzten) Körpern im Surrealismus eingegangen. Im Anschluss folgen vertiefte Analysen der Schmerzästhetik und

-
- 13 Siehe dazu die Arbeiten des Avantgarde-Forschers Wolfgang Asholt, der die Avantgarden als ein »Gespenst« bezeichnet, das bis ins 21. Jahrhundert durch Literatur, Kunst, Popkultur und sogar Werbung »geistert«, vgl. Asholt, Wolfgang: »L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire?«, in: Léonard-Roques, Véronique und Jean-Christophe Valtat (Hg.): *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2003, S. 19-32; Asholt, Wolfgang: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 1-7.
- 14 Vgl. etwa beispielhaft Julia Drosts Studie zur Figur der *garçonne*: Drost, Julia: *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, Göttingen: Wallstein 2003.
- 15 Gerade die Texte und Fotografien Claude Cahuns werden in diesem Zusammenhang immer wieder genannt, siehe bereits Weibel, Peter: »Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel. Claude Cahun – Verschiebbar, Diktatur der Dyade m/w«, in: Ander, Heike und Dirk Snauwaert (Hg.): *Claude Cahun. Bilder*, München: Schirmer/Mosel 1997, S. XXXI–XLII.

Verhandlungen von Gender(-crossings) in Tristan Tzaras »Manifeste Dada 1918« (II.2), Guillaume Apollinaires *Les Mamelles de Tirésias* (II.3) und Claude Cahuns *Aveux non avenus* (II.4).

Teil III skizziert zunächst den literarischen Kontext der Nachkriegszeit anhand von Jean Cayrols »Pour un romanesque lazaréen« (1949/1950) (III.1.1), Roland Barthes *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) (III.1.2) und Simone de Beauvoirs *Le Deuxième sexe* (1949) (III.1.3). Diese Texte und Autor/innen stehen beispielhaft für eine literarische Avantgarde der 1940er und 1950er Jahre, die ihren Anspruch einer Erneuerung des Romans, des Erzählens und Schreibens ausgehend von den kollektiven Traumata des Zweiten Weltkriegs und den veränderten, wieder konservativeren Geschlechternormen der Nachkriegszeit formulieren. Das Kapitel III.2 rückt zunächst Leducs literarisches Debüt *L'Asphyxie* ins Zentrum, eine fragmentarische Sammlung von Kindheitserinnerungen, in denen die Autorin mit tradierten Erzählverfahren bricht, patriarchale Gesellschaftsstrukturen aufzeigt und tabuisierte Themen, wie insbesondere die Illegitimität eines außerehelichen Kindes, ins Zentrum rückt. In dem Text inszeniert Leduc implizit ihre Genese als Schriftstellerin, die sie mit der Repräsentation des Schmerzes der Mutter des erzählenden »je« verbindet. *L'Asphyxie* zeigt auf, inwiefern Leduc als eine Pionierin der in den 1970er Jahren von Hélène Cixous konzeptualisierten, experimentellen *écriture féminine* angesehen werden kann. Die Analyse zu *L'Affamée* (III.3) fokussiert auf Leducs poetische Darstellung des Liebesschmerzes, die als eine lesbische Remodellierung der petrarkistischen Liebeslyrik lesbar ist. Die Autorin verknüpft dieses mittelalterliche Vorbild in *L'Affamée* mit Aktualisierungen von modernen und surrealistischen Motiven, wie der Flanerie und onirischen (Alb-)Traumfantasien. Ausgehend von der Lektüre von Leducs *L'Affamée* zeigt sich, dass sich in der Nachkriegsliteratur ein neuer Umgang mit der Moderne und den Avantgarden ankündigt. Die avantgardistische Kunst und Literatur beginnt ihrerseits zu einem literarischen Erbe zu werden, das experimentelle Schriftsteller/innen wie Leduc zu überwinden und zu überholen suchen.

Teil IV nimmt zu Beginn die unmittelbare Gegenwartsliteratur in den Blick und fragt, wie sich die Beschäftigung mit Schmerz, Avantgarde, Gender und Innovation im 21. Jahrhundert gestaltet. Im Fokus stehen französische Autorinnen der 1990er und 2000er Jahre, wie Virginie Despentes, Laurence Nobécourt und Chloé Delaume, und ihre Hinwendung zum Genre der Autofiktion (IV.1.1), die Rückkehr zu einer politisch engagierten Literatur, die eine »implication« (Blanckeman) in (Medien-)Diskurse anstrebt und sich dabei insbesondere mit der Betrachtung des Schmerzes und der Verletzung anderer auseinandersetzt (IV.1.2), sowie die spielerischen Beschäftigungen mit den vergangenen Literaturexperimenten des 20. Jahrhunderts, die nach neuen Bezeichnungen und Paradigmen der literarischen Erneuerung suchen (IV.1.3). Im Anschluss daran folgt zunächst eine Analyse von *Les Samothraces*, dem theatralen *récit* über drei flüchtende Frauen, die auf der Suche nach einem wirtschaftlich besseren Leben und Gleichberechtigung aus ihrem Land in eine neue Zukunft aufbrechen (IV.2). Die Darstellung des Schmerzes und der Verletzungen, die die Migrantinnen auf ihrer Flucht erleiden sowie die Verhandlung ihrer Genderrebellion zeigt Caligaris als eine Autorin, die die Einmischung in hochaktuelle, politisch und medial diskutierte Sujets mit der Suche nach neuen Formen einer experimentellen *écriture* und des Erzählens verbindet. Im Anschluss daran macht die Analyse von *Le Paradis entre les jambes* deutlich (IV.3), in-

wiefern Caligaris ausgehend von der Auseinandersetzung mit fremden Schmerzen und Verletzungen in ihre Literatur nicht nur eine Gender-, sondern auch Dimensionen einer Medien- und Kulturkritik integriert.

Der Schlussteil V zieht ein Fazit der Darstellung von Schmerz und (Frauen-)Körpern bei Leduc und Caligaris. Zudem erfolgt dort eine methodische Reflexion der in dieser Arbeit exemplarisch geleisteten genderkritischen Relektüre der kanonischen französischen Literaturgeschichte und zeigt Forschungsperspektiven für Erweiterungen dieses Ansatzes auf.

3. Schmerz, Gender und Text in den Literatur- und Kulturwissenschaften

Die Lektüren und Analysen von Leducs und Caligaris' Texten situieren sich nicht nur innerhalb des literarhistorisch-poetologischen Rahmens, der in Teil II erarbeitet wird. Diese Arbeit positioniert sich darüber hinaus innerhalb aktueller kultur- und literaturwissenschaftlicher Forschungsdiskurse zu Schmerz und Gender. Die Untersuchung der Schnittstellen dieser beiden Themen steht jedoch noch an ihrem Beginn. Die meisten aktuellen und innovativen Beiträge in diesem Bereich stammen dabei von Kulturtheoretikerinnen und Literaturwissenschaftlerinnen aus dem angloamerikanischen Raum, wie Joanna Bourke, Jessa Crispin und Leslie Jamison, deren Überlegungen für eine (literatur-)theoretische Skizzierung der Verknüpfung von Schmerz und Gender hier maßgeblich zugrunde gelegt werden.

»[B]eing a woman *requires* being in pain, [...] pain is the unending glue and prerequisite of female consciousness«¹, proklamiert Leslie Jamison provokativ in ihrem 2014 erschienenen Essay *Grand Unified Theory of Female Pain*. In den Titel integriert sie einen Forschungsbereich der Physik, der versucht, es bisher jedoch noch nicht geschafft hat, in einer sogenannten »Großen vereinheitlichten Theorie« alle bekannten mikroskopischen Kräfte in einem einzigen Modell zu vereinen.² Indem Jamison ihre Auseinandersetzung mit weiblichem Schmerz in Analogie zu einem unvollendeten naturwissenschaftlichen Superprojekt³ überschreibt, deutet sie zum einen den karikatürhaften, überzeichnenden Ton an, den sie im Diskurs dazu beobachtet, und verweist zum anderen auch auf die Wichtigkeit des Themas und seiner Wahrnehmung, die sie vehement vertritt. In ihrem Text entlarvt Jamison, dass die Vorstellung von Schmerz als Grundvoraussetzung für das Frausein und für ein weibliches Bewusstsein spätestens seit der Beschreibung des biblischen Sündenfalls bis in die aktuelle Literatur, Kunst, Kultur und Gesellschaft

1 Jamison, Leslie: »Grand Unified Theory of Female Pain«, *The empathy exams*, London: Granta 2014, S. 185-218, hier S. 187. Herv. i.O.

2 Vgl. z.B. Langacker, Paul: *Can the laws of physics be unified?*, Princeton: Princeton University Press 2017, S. 4f.

3 Vgl. den Klassiker von Paul Davies: *Superforce. The search for a grand unified theory of nature*, London: Heinemann 1985.

in vielfachen Variationen und in verschiedenen Formen aufzufinden ist. Eine kritische Diskussion über das Etikett »weiblicher Schmerz« und seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Ausdrucksweisen ist jedoch zumindest im derzeitigen US-amerikanischen akademischen Kontext durch eine ironisch-schamhafte Distanzierung, vor allem von Frauen, tabuisiert.⁴ So geben sich heute insbesondere junge weibliche Intellektuelle oftmals postverwundet (»post-wounded«), das heißt sie dissimulieren ihre Schmerzen und halten ihre Verletzungen ohne Klagen aus, da sie davon ausgehen, dass ein offenerherziges Zeigen ihrer Affekte als klischeehafte »postures of pain«⁵ wahrgenommen werden, die auf vergangene Vorstellungen von Frausein verweisen. Mit diesem Begriff, für den die Übersetzerin der deutschen Ausgabe den Ausdruck »Schmerzensposen«⁶ findet, meint Jamison die gleichsam theatrale Ausübung und Wiederholung bestimmter Gesten, Haltungen und Sprachmodi, die gemeinsam ein kulturgeschichtlich gewachsenes Bild der leidenden Frau und darüber auch »limited and outmoded conceptions of womanhood«⁷ transportieren. Wenn sich die postverwundeten Frauen doch einmal erlauben, verletzt zu sein, so Jamison, sind sie sich dabei zugleich stets bewusst, dass sie damit diese stereotype Rolle erfüllen. Im Anliegen, Schmerzposen zu überwinden, um gleichzeitig ein (überholtes) Geschlechterverständnis zu unterminieren, formulieren diese Frauen ihr Verletztsein deshalb in einer neuen, klastrophobischen, sarkastischen und impliziten Sprache.⁸ Gerade dieser verbergende Umgang mit Schmerzen und Verletzungen, die Frauen(-figuren) erleiden, verspüren und äußern, schreibt jedoch jenes Klischee vom weiblichen Schmerz weiter, der als nicht ernst zu nehmen und gleichsam nicht wirklich existent gilt, das damit eigentlich umgeschrieben werden soll.⁹

In Abgrenzung zu den Tabuisierungen und Parodierungen postverwundeter Frauen plädiert Jamison in ihrem Essay dafür, Schmerzen und Verletzungen als Eigenschaften von Weiblichkeitskonzeptionen gerade darüber in Frage zu stellen, Schmerzinszenierungen ebenso kritisch in den Blick wie aber auch als Ausdruck einer real verspürten Verwundung ernst zu nehmen: »Pain that gets performed is still pain.«¹⁰ Als Literatur-

4 Vgl. Jamison: »Grand Unified Theory of Female Pain«, S. 200. Jamison berichtet von einer Szene in einem Seminar, in dem sich alle anwesenden Teilnehmerinnen von den Texten Sylvia Plaths »ermüdet« fühlten: »[...] tired of her blood and bees and the level of narcissistic self-pity [...] – but I'd been left behind. I hadn't gotten the highbrow girl-memo: Don't Read the Girls Who Cried Pain.«

5 Ebd., S. 198.

6 Jamison, Leslie: »Große Universaltheorie über den weiblichen Schmerz«, *Die Empathie-Tests. Über Einfühlung und das Leiden anderer*, Berlin: Hanser Berlin 2015, S. 277-327, hier S. 297.

7 Jamison: »Grand Unified Theory of Female Pain«, S. 199.

8 Vgl. Ebd., S. 198f.

9 Vgl. Ebd., S. 188. Jamison bezieht sich hier auf die medizinische Metastudie »The Girl Who Cried Pain«, in der es heißt: »While [...] women are biologically more sensitive to pain than men and respond differently to certain analgesics, women's pain reports are taken less seriously than men's, and women receive less aggressive treatment than men for their pain. [...] Although women more frequently report pain to a health-care provider, they are more likely to have their pain reports discounted as »emotional« or »psychogenic« and, therefore, »not real.«, Hoffmann, Diane E. und Anita J. Tarzian: »The Girl Who Cried Pain. A Bias Against Women in the Treatment of Pain«, *Journal of Law, Medicine & Ethics* 29 (2001), S. 13-27, hier S. 21.

10 Jamison: »Grand Unified Theory of Female Pain«, S. 188.

wissenschaftlerin ist Jamisons Herangehensweise vor allem dadurch geprägt, dass sie künstlerische Vermittlungen und literarische Darstellungen verletzter Körper von Frauenfiguren betrachtet. Ausgehend von Beispielen wie *Dracula*, *La Traviata*, *Anna Karenina* oder Gedichten von Sylvia Plath konstatiert sie, dass versehrte Protagonistinnen darin einen imaginativen und poetischen Movens darstellen und ihren Wunden und Verwundungen damit gleichsam eine metaphorische Fertilität inhärent ist.¹¹ Genau diese von Jamison selbst verwendete Metapher einer fruchtbaren Wunde bildet gleichzeitig ab, worin sie letztlich das Risiko eines Sprechens über Frauen und Schmerz verortet: »The moment we start talking about wounded women, we risk transforming their suffering from an aspect of female experience into an element of female constitution [...].«¹² Diese Trennlinie zwischen Schmerz als Gegenstand weiblicher individueller Erfahrung und einem Element der kulturellen Konstitution von Weiblichkeit muss eine literaturwissenschaftliche Arbeit, die die Repräsentationen von Schmerz an Frauenkörpern untersucht, demnach nicht nur berücksichtigen, sondern auch immer wieder reflektieren und aufzeigen – um eben nicht zu riskieren, den Topos vom weiblichen Schmerz selbst weiterzutragen.

3.1 Kulturwissenschaftliche Schmerzdiskurse

Die *International Association for the Study of Pain* (IASP), die sich 1973 gegründet hat, bezeichnet sich selbst als »world's largest association of scientists and clinicians dedicated to the treatment of pain«¹³ mit mehr als 7000 Mitgliedern aus 125 Ländern. Der Verband umfasst Interessensgruppen, die zeigen, welche Bandbreite die darin versammelten Naturwissenschaftler/innen und Mediziner/innen in der Erforschung, Untersuchung und Therapie von Schmerz abdecken. So existieren Gruppen zu körperlich konkret lokalisierbaren Schmerzphänomenen wie »Abdominal and Pelvic Pain«, jedoch auch zu juristisch-ethischen Fragen (»Ethical and Legal Issues in Pain«), zu sozialen Aspekten (»Social Aspects of Pain«), zu Schmerzformen, die im Kontext von Gewalt- und Kriegserfahrungen entstehen (»Pain Related to Torture, Organized Violence, and War«) und zur Bedeutung von Geschlecht, Gender und *race* im Zusammenhang mit Schmerz (»Sex, Gender, Race, and Pain«).¹⁴ Die IASP betrachtet Schmerz demnach nicht als ein rein physiologisches Phänomen, sondern nimmt auch dessen rechtliche, soziologische, psychologische und kulturelle Dimensionen in den Blick. Diese interdisziplinäre Perspektive spiegelt sich in ihrer aktuellsten Schmerz-Definition wider.

Pain. An unpleasant sensory and emotional experience associated with, or resembling that associated with, actual or potential tissue damage. [...] Pain is always a personal

11 Vgl. Ebd., S. 186-188.

12 Ebd., S. 187.

13 International Association for the Study of Pain: »Membership/Join now«, ohne Datum, <https://www.iasp-pain.org/membership/join-now/> (zugegriffen am 15.03.2022).

14 Vgl. International Association for the Study of Pain: »Membership/Special Interest Groups (SIGs)«, ohne Datum, <https://www.iasp-pain.org/membership/special-interest-groups-sigs/> (zugegriffen am 15.03.2022).

experience that is influenced to varying degrees by biological, psychological, and social factors. Pain and nociception are different phenomena. Pain cannot be inferred solely from activity in sensory neurons. Through their life experiences, individuals learn the concept of pain. A person's report of an experience as pain should be respected. Although pain usually serves an adaptive role, it may have adverse effects on function and social and psychological well-being. Verbal description is only one of several behaviors to express pain; inability to communicate does not negate the possibility that a human or a nonhuman animal experiences pain.¹⁵

Der erste Satz zeigt bereits das zentrale Schmerzverständnis, das die IASP formuliert und das auch hier zugrunde gelegt werden soll: Schmerz ist eine unangenehme Erfahrung, die mit der Empfindung tatsächlicher oder potentieller körperlicher Beschädigung (»actual or potential tissue damage«) assoziiert ist. Schmerz ist also kein Phänomen, das allein durch eine physische Verletzung hervorgerufen wird, sondern auch dann besteht, wenn auf der emotionalen und sensorischen Ebene eine Form der leiblichen Versehrung verspürt wird. Eine Schmerzempfindung kann somit auch losgelöst von einem spezifischen materiellen Stimulus auftreten. Es ist auffällig, dass die Definition Begrifflichkeiten und Unterscheidungen wie »physisch« und »psychisch« im Zusammenhang mit Schmerz meidet. Stattdessen findet die IASP einen anderen Zugang, um Schmerz zu beschreiben, indem sie – fast schon radikal – die Subjektivität dieser Empfindung in den Vordergrund rückt: »A person's report of an experience as pain should be respected.« Von einer Schmerzempfindung ist also dann die Rede, wenn eine Person eine Erfahrung als Schmerz wahrnimmt und äußert. Implizit stellt der Definitionstext damit eine Frage, für die er im gleichen Zuge auch Antworten zu liefern sucht: Was macht die subjektive Wahrnehmung von Schmerz aus? Die IASP nennt dafür Aspekte, die sich auch in der kulturwissenschaftlichen Schmerzforschung wiederfinden. Schmerz klassifizieren sie als eine individuelle, subjektive Erfahrung, die jedoch immer durch psychologische, biologische und soziokulturelle Faktoren beeinflusst wird. Was als Schmerz empfunden wird, hängt mit bestimmten »concepts of pain« zusammen, denen ein Individuum – sowohl in seiner Stellung als Teil einer Gemeinschaft/Gesellschaft als auch entlang eigener Lebenserfahrungen – begegnet und die es dabei »erlernt« (»Through their life experiences, individuals learn the concept of pain«). Im Umkehrschluss folgt daraus, dass das Schmerz erleidende Subjekt durch die Art und Weise, wie es seinen Schmerz ausdrückt, wiederum zu diesen Schmerzkonzepten und -verständnissen beiträgt. Die Verbalisierung von Schmerz ist dabei nur eine Form des Schmerzausdrucks, kann er doch auch durch ganz andere Verhaltensweisen Veräußerung finden (»Verbal description is only one of several behaviors to express pain«). Das

15 International Association for the Study of Pain: »Resources/Terminology/Pain«, ohne Datum, <https://www.iasp-pain.org/resources/terminology/#pain> (zugegriffen am 15.03.2022). Seit 1979 gibt die Taxonomy Working Group des Verbands regelmäßig Schmerz-Taxonomien und -Klassifikationen heraus. Diese Schmerz-Definitionen erscheinen zunächst in gedruckter Form, vgl. die letzte Druckversion von 1994, Merskey, Harold (Hg.): *Classification of chronic pain. Descriptions of chronic pain syndromes and definitions of pain terms*, 2. Aufl., Seattle: IASP Press 1994. Nach größeren Aktualisierungen in den Jahren 2011 und 2012 publiziert die IASP ihre Schmerz-Taxonomien ausschließlich auf ihrer Webseite, wo sie stetig aktualisiert werden.

Benennen, Zeigen und schließlich Begreifen von Schmerz als Schmerz ist damit zudem stets an die Empathie und/oder die vertrauensvolle Akzeptanz eines/r Anderen gekoppelt, der/die eine Veräußerungsform von Schmerz als solche (an-)erkennt.

Die Erfahrung von Schmerz betrifft das Subjekt demnach als Ganzes, seinen Körper, sein Fühlen, seine Sprache, sein Denken, sein Handeln, seine Weltwahrnehmung¹⁶, und wirkt auch in die Relation zu anderen Menschen hinein. Die »Zerrüttung[en] der eigenen Wahrnehmungs- und Artikulationsfähigkeit und der Desintegration des Selbst«¹⁷, die mit Schmerzerfahrungen einhergehen (können), betreffen jedoch nicht nur direkt das Subjekt und sein(e) Gegenüber, sondern fördert auch indirekt ein bestimmtes, »hermeneutisch inspirierte[s]«¹⁸ Sprechen über den Schmerz. »Über Schmerz bis in [die] Extreme hinein nachdenken können wir nur«, schreibt Burkhard Liebsch,

solange wir nicht rückhaltlos derartigen Zuständen ausgesetzt sind oder traumatisch von ihren Folgen gezeichnet bleiben. D.h. aber: vorher bleiben wir immer mehr oder weniger ahnungslos angesichts eines eminenten Gewaltpotenzials, das Schmerz *in* unserem Leib und *durch* ihn entfesseln kann.¹⁹

Aussagen, Erkenntnisse und Theorien über Schmerz können also immer nur vermittelten Ausdrücken von Schmerzempfindungen entstammen, denen (sowohl den Erkenntnissen als auch den Ausdrücken) jedoch stets eine unauflösbare rätselhafte Dimension immanent bleibt. Wenn Isabelle Poulin die Annäherung an Schmerz also als ein »être confronté à une énigme aussi grande peut-être que celle de la douleur« bezeichnet, dann weil sie Schmerz als ein Konstrukt ansieht, das aus dem »résultat d'une lecture«²⁰ hervorgeht und damit einem Verständnisvorgang unterliegt, der aufgrund von Problemen des Verstehens, Ausdrückens und unzureichender Sprache selbst Uneindeutigkeit mit sich bringt.

Schmerz bezeichnet damit zum einen die als solche subjektiv wahrgenommene, interpretierte und veräußerte Empfindung, zum anderen das Resultat einer Lektüre verschiedener Ausdrucksformen dieser Erfahrung. Aufgrund eben dieses Lektürecharakters erweist sich »der Gegenstand der Schmerzerfahrung aus mehreren miteinander verbundenen Gründen als ein überaus schwierig zu bearbeitendes Feld, die allesamt die Frage der Überlieferung betreffen«²¹. In der kulturwissenschaftlichen Forschung

16 Diese Erkenntnis ist in der kulturwissenschaftlichen Schmerzforschung bereits zu einem Allgemeinplatz avanciert, vgl. z.B. Anne-Rose Meyer, die diesen Punkt gleich im ersten Satz ihrer Studie *Homo dolorosus* nennt, vgl. Meyer, Anne-Rose: *Homo dolorosus. Körper, Schmerz, Ästhetik*, München: Fink 2011, S. 11.

17 Niedermeier, Silvan: »Schmerz«, in: Gudehus, Christian und Michaela Christ (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 227-231, hier S. 229. Niedermeiers Text stellt einen Forschungsüberblick der bisherigen kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Schmerz dar. In der zitierten Passage bezieht er sich auf die Studie *The Body in Pain* (1985) von Elaine Scarry.

18 Christians, Heiko: *Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen*, Berlin: Akademie Verlag 1999, S. 9.

19 Liebsch, Burkhard: *Verletztes Leben. Studien zur Affirmation von Schmerz und Gewalt im gegenwärtigen Denken*, Zug/Schweiz: Die Graue Edition 2014, S. 66. Herv. i.O.

20 Poulin, Isabelle: *Écritures de la douleur. Dostoïevski, Sarraute, Nabokov. Essai sur l'usage de la fiction*, Paris: Éditions le Manuscrit 2006, S. 65f. Herv. i.O.

21 Niedermeier: »Schmerz«, S. 230.

seit Elaine Scarrys *The Body in Pain* (1985)²² wird Schmerz vor allem als Diskurs²³ und/oder Dispositiv²⁴ gelesen, das sich in einem Spannungsfeld zwischen un(mit)teilbarem²⁵ physischen Phänomen²⁶ und kulturell codiertem, geschichtlich tradiertem Ausdruck²⁷ entfaltet sowie zwischen zeugnishafter Authentizität²⁸ und ästhetischer Überformung²⁹. Schmerz kann ein politisches (Macht-)Instrument konstituieren³⁰, Gemeinschaft stiften³¹, auf einen intimen leiblichen Raum verweisen³² oder wird in psychoanalytischer Lesart als eine Funktion des Seelischen verstanden³³. Vor allem ist

-
- 22 Obwohl Scarrys Untersuchung in den meisten Studien als Beginn einer theoretischen Auseinandersetzung deklariert wird, können bereits in den 1950er Jahren Forschungen zu einem kulturellen Ausdruck von Schmerz ausgemacht werden, wie Roland Borgards darlegt, vgl. Borgards, Roland: *Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brookes bis Büchner*, München: Fink 2007, S. 31. Er zitiert vor allem die Studie Mark Zborowskis: »Cultural Components in Responses to Pain«, *Journal of Social Issues* 8/4 (10/1952), S. 16-30.
- 23 Vgl. z.B. zuletzt Scheffler, Sandy: *Operation Literatur. Zur Interdependenz von literarischem Diskurs und Schmerzdiskurs im »Prager Kreis« im Kontext der Moderne*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016.
- 24 Vgl. Bourke, Joanna: *The Story of pain. From Prayer to Painkillers*, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 19.
- 25 Vgl. vor allem Elaine Scarrys *The Body in Pain*, in dem sie politische Auswirkungen einer postulierten »unsharability« und »inexpressibility« des Schmerzes untersucht. Dieser Topos einer Un(mit)teilbarkeit prägt seither in vielen Bereichen und auf vielfältige Weise die kulturwissenschaftliche Schmerzforschung, vgl. Scarry, Elaine: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press 1985, S. 3-19. Zu kritischen Auseinandersetzungen mit Scarry siehe Lechtermann, Christina: »Funktionen des Unsagbarkeitstopos bei der Darstellung von Schmerz«, in: Schiewer, Hans-Jochen, Stefan Seeber und Markus Stock (Hg.): *Schmerz in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Göttingen: V & R Unipress 2010, S. 85-104; Mintz, Susannah B.: *Hurt and Pain. Literature and the suffering body*, London: Bloomsbury 2013, S. 4f.; Bourke: *The Story of Pain*, S. 28ff.
- 26 Vgl. medizingeschichtliche Untersuchungen bei David Morris, Elisabeth Rey oder Joanna Bourke, Morris, David B.: *The Culture of Pain*, Berkeley: University of California Press 1991; Rey, Roselyne: *Histoire de la douleur*, Paris: La Découverte 1993; Bourke: *The Story of Pain*.
- 27 Vgl. Morris: *The Culture of Pain*; Rey: *Histoire de la douleur*; Tanner, Jakob: »Körpererfahrung, Schmerz und die Konstruktion des Kulturellen«, *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag* 2/3 (1994), S. 489-502; Le Breton, David: *Anthropologie de la douleur*, Paris: Editions Métailié 1995; Moscoso, Javier: *Historia cultural del dolor*, Historia, Madrid: Taurus 2011.
- 28 »Elle [la douleur] est alors un gage d'authenticité, chiffre de la sincérité arborée aux yeux des autres et des siens propres.«, Le Breton: *Anthropologie de la douleur*, S. 186.
- 29 Laut Anne-Rose Meyer »zählt diese[r] Körper zu den zentralen Gegenständen des ästhetischen Denkens«, Meyer: *Homo dolorosus*, S. 29. Ein separater Forschungsüberblick zu literaturwissenschaftlichen Arbeiten folgt weiter unten in dieser Einleitung.
- 30 Vgl. Niedermeier: »Schmerz«, S. 229ff.
- 31 Vgl. z.B. Schäfer, Martin Jörg: *Schmerz zum Mitsein. Zur Relektüre Celans und Heideggers durch Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- 32 Vgl. vor allem in der philosophischen Phänomenologie, z.B. bei Maurice Merleau-Ponty in der *Phénoménologie de la perception* oder in Paul Ricœurs Aufsatz »La souffrance n'est pas la douleur«, vgl. Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard 1945, S. 109f.; Ricœur, Paul: »La souffrance n'est pas la douleur«, in: von Kaenel, Jean-Marie (Hg.): *Souffrances. Corps et âme, épreuves partagées*, Paris: Editions Autrement 1994, S. 58-69, hier S. 62.
- 33 Vgl. dazu Croix, Laurence: *La douleur en soi. De l'organique à l'inconscient*, Ramonville: Erès 2002.

Schmerz durch »vielfache Tabus [...] umgeben« und fördert doch zu jeder Zeit »das Bedürfnis [...] zu reden«³⁴.

Der Forschungsdiskurs um Schmerz zeigt sich größtenteils sehr homogen, da sich die meisten Studien zum einen auf klassische Untersuchungen wie die von Elaine Scarry, David Morris (*The Culture of Pain*, 1991) oder David Le Breton (*Anthropologie de la douleur*, 1995) rückbeziehen. Zum anderen zielen viele der bisherigen Untersuchungen darauf, trotz steter Betonung der kulturellen und historischen Flexibilität des Schmerzkonstruktes, die Schmerzerfahrung als einen »fait d'existence«³⁵ und eine »anthropologische Konstante«³⁶ hervorzuheben. Um die kulturwissenschaftliche Schmerzforschung weiterzuentwickeln, muss die historische, gesellschaftliche und subjektive Variabilität von Schmerz begriff, -verständnis und -empfindung noch stärker in den Blick genommen werden.³⁷ Wenngleich in diesem Anliegen bereits vermehrt themen- und epochengekoppelte Untersuchungen erschienen sind, weist die Forschung jedoch gerade in Bezug auf Gender noch eine Leerstelle auf.

3.2 »Gendering of pain«: Theoretische Überlegungen

Das bisher zu Schmerz und Gender existierende Feld ist auf paradoxe Weise sowohl unerschlossen und heterogen als auch ein Ort vielstimmiger und etablierter Diskussionen. Genderdiskurse stellen einen der meistdiskutierten und -theoretisierten Bereiche der Kulturwissenschaft des 20. und 21. Jahrhunderts dar, der sich seit der Publikation von Simone de Beauvoirs *Le Deuxième sexe* 1949 stetig entlang der intellektuell-theoretischen Kontexte weiterentwickelt und die sozialgesellschaftlichen Verhältnisse zu beschreiben und zu überwinden versucht. Studien, die Fragen zu Schmerz und Gender miteinander verbinden, sind nur vereinzelt und nicht als ein vernetztes Forschungsgebiet vertreten. Drei primäre Themengebiete sind in der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung auszumachen, in denen eine Verknüpfung der beiden Bereiche stattfindet: Verarbeitung von Schmerz und Verletzung, hierbei vorrangig sexualisierter Gewalt, in

34 Koppenfels, Martin von: »SCHMERZ. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie«, in: Stockhammer, Robert (Hg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 118-145, hier S. 119.

35 Le Breton: *Anthropologie de la douleur*, S. 45.

36 Hermann, Iris und Anne-Rose Meyer: »Schmerzdifferenzen oder: Vom Schmerz der Philomele«, in: Hermann, Iris und Anne-Rose Meyer (Hg.): *Schmerzdifferenzen. Physisches Leid und Gender in kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive*, Königstein/Taunus: U. Helmer 2006, S. 9-19, hier S. 11.

37 Das betonen auch Iris Hermann und Anne-Rose Meyer in der Einleitung ihres Sammelbandes *Schmerzdifferenzen. Physisches Leid und Gender in kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive* (2006), vgl. Ebd., S. 12. Siehe dazu auch Meyer: *Homo dolorosus*, S. 305-336. In dem Kapitel skizziert Meyer eine Entwicklung des Schmerzverständnisses und seiner Wechselwirkungen mit ästhetischen Fragestellungen entlang der Zäsuren und Krisen des 20. Jahrhunderts.

Texten von Autorinnen³⁸, Feminismus und Vulnerabilität³⁹, Schmerz und Gender in einer medizinischen⁴⁰ oder kulturgeschichtlich-medizinhistorischen Perspektive, die sich auf psychoanalytische Bereiche und speziell den Topos weiblicher Hysterie fokussiert⁴¹. Die beiden ersten Punkte weisen inhaltlich starke Schnittmengen auf (dieser Aspekt resultiert aus der Nähe von Schmerz- und Verletzbarkeitsforschung). Die breiteste Forschung, die sich mit kulturwissenschaftlichen Verknüpfungen von Schmerz, Gender und Feminismus auseinandersetzt, nimmt die Performancekunst der 1970er bis 1990er Jahre in den Blick.⁴²

In der Einleitung zu ihrem Sammelband *Schmerzdiffenzen* weisen Iris Hermann und Anne-Rose Meyer mit Blick auf die poststrukturalistische Theorie Judith Butlers auf die »Brisanz« der Verbindungslinie zwischen Schmerz und Gender hin⁴³ und zitieren dazu den ersten Satz aus der Einleitung von Butlers *Bodies that matter* (1993): »Is there a way to link the question of the materiality of the body to the performativity of gender?«⁴⁴ Ausgehend davon deutet sich eine komplexe Dynamik zwischen den Katego-

-
- 38 Vgl. Harris, Miriam Kalman (Hg.): *Rape, incest, battery. Women writing out the pain*, Fort Worth: TCU Press 2000; Hermann, Iris und Anne-Rose Meyer (Hg.): *Schmerzdiffenzen. Physisches Leid und Gender in kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive*, Königstein/Taunus: U. Helmer 2006; Jean-Charles, Régine Michelle: *Conflict bodies. The politics of rape representation in the francophone imaginary*, Columbus: Ohio State University Press 2014; Álvarez, Josefa u.a. (Hg.): *Laberintos del género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española*, Sevilla: Renacimiento 2016; Wallace, Cynthia R.: *Of women borne. A literary ethics of suffering*, Gender, theory, and religion, New York: Columbia University Press 2016.
- 39 Vgl. Hagelin, Sarah: *Reel vulnerability. Power, pain, and gender in contemporary American film and television*, New Brunswick: Rutgers University Press 2013; Boehringer, Sandra und Estelle Ferrarese: »Féminisme et vulnérabilité. Introduction«, *Cahiers du genre. Corps vulnérables* 58 (2015), S. 5-19.
- 40 Vgl. Fillingim, Roger B.: *Sex, gender, and pain*, Seattle: IASP Press 2000; Rieder, Anita und Brigitte Lohff (Hg.): *Gender Medizin. Geschlechtsspezifische Aspekte für die klinische Praxis*, 2. Aufl., Springer-Verlag 2009; Gadebusch Bondio, Mariacarla und Elpiniki Katsari (Hg.): »Gender-Medizin«. *Krankheit und Geschlecht in Zeiten der individualisierten Medizin*, Bielefeld: transcript 2014; Hornberg, Claudia und Andrea Pauli (Hg.): *Medizin – Gesundheit – Geschlecht. Eine gesundheitswissenschaftliche Perspektive*, Wiesbaden: Springer 2016.
- 41 Vgl. Fischer-Homberger, Esther: *Hunger, Herz, Schmerz, Geschlecht. Brüche und Fugen im Bild von Leib und Seele*, Bern: EFeF-Verlag 1997; Eiblmayr, Silvia u.a. (Hg.): *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Oktagon Verlag 2000; Didi-Huberman, Georges: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris: Macula 1982.
- 42 Als beispielhafter Überblick vgl. Zell, Andrea: *Valie Export: Inszenierung von Schmerz. Selbstverletzung in den frühen Aktionen*, Berlin: Reimer 2000; Zimmermann, Anja: »Sorry for Having to Make You Suffer: Body, Spectator, and the Gaze in the Performances of Yves Klein, Gina Pane, and Orlan«, *Discourse* 24/3 (2002), S. 27-46; Künkler, Karoline: *Aus den Dunkelkammern der Moderne. Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln: Böhlau Verlag 2012; Le Breton, David: »Body Art. La blessure comme œuvre chez Gina Pane«, in: Biet, Christian und Sylvie Roques (Hg.): *Performance. Le corps exposé*, Paris: Seuil 2013, S. 99-110; Bilot, Mylène: »Monstruosités esthétiques et esthétique de la monstruosité chez Gina Pane et Orlan. Féminin mutilé, altérité transgressée?«, *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 11 (12/2014), <https://amerika.revues.org/5226> (zugegriffen am 15.03.2022).
- 43 Vgl. Hermann/Meyer: »Vom Schmerz der Philomele«, S. 13.
- 44 Butler, Judith: *Bodies that matter. On the discursive limits of »sex«*, erstmals 1993 erschienen, New York: Routledge 2011, S. XI.

rien und Begrifflichkeiten von Schmerz als »materielle[r], womöglich nahezu unhintergehbare[r] Körperlichkeit«, aber auch »kulturell diskursiviert[em] Element«⁴⁵, (biologischem) Geschlecht und performativ-kulturell geformtem Gender an. In dieser Arbeit steht dabei insbesondere die Frage danach im Zentrum, wie die hier behandelten Texte sich diese Dynamik zunutze machen, um ein binäres Verständnis von Gender- und Geschlechterdifferenz anhand von durchkreuzten Abhängigkeiten zwischen Schmerz, Frausein, (Frauen-/weiblichem) Körper und Weiblichkeit auszustellen und aufzubereiten.

Die verwendeten Perspektiven und Begriffsdefinitionen werden gendertheoretischen Überlegungen insbesondere Julia Kristevas und Toril Mois sowie schmerztheoretischen Ansätzen von Joanna Bourke entlehnt. In *What Is a Woman?* (Moi, 2001) und den drei Bänden zum *Génie féminin* (Kristeva, 1999-2013) knüpfen Moi und Kristeva an Simone de Beauvoirs Forderung in *Le Deuxième sexe* (1949) an: Dass in feministischen Perspektiven nicht die Demontage von gesellschaftlich konstruierten Geschlechterklischees im Vordergrund stehen sollte, sondern die Hervorhebung der Singularität, individueller Erfahrung und situativer wie auch physischer Möglichkeiten des/der Einzelnen.⁴⁶ In Fortführung der Überlegungen Beauvoirs spielt bei Moi und Kristeva die Heraushebung eines jeweils subjektiv empfundenen Körpers eine entscheidende Rolle, der von Bewertungsmustern, die erst zu Geschlechterhierarchisierungen und -stereotypen führen, scharf abgegrenzt wird.

In ihrem Essay *What Is a Woman?* nimmt Moi spezifisch Bezug auf Beauvoirs Verständnis des Körpers als Situation, vor allem in dem Bestreben, ein Konkurrenzkonzept zur poststrukturalistischen *sex-/gender*-Dekonstruktion zu entwerfen.⁴⁷ In heuristischer Weise verwendet stellen ihre Überlegungen jedoch vielmehr eine Erweiterung dazu dar. Ihr Anliegen ist insbesondere darauf gerichtet, den Begriff »Frau« zu rehabilitieren und gleichzeitig einen bewussteren Umgang mit den Begriffen »weiblich« und »Weiblichkeit« anzuregen, die stets als essentialistische, normative Label dienten.⁴⁸ Stattdessen fokussiert Moi auf den Terminus Frau. Damit definiert sie nach Beauvoir ein Individuum, das sich als solches immer wieder selbst entlang seiner subjektiv-körperlichen Wahrnehmungen und des Wahrgenommenwerdens seines Körpers entwirft: »[A] woman defines herself through the ways she lives her embodied situation in the

45 Hermann/Meyer: »Vom Schmerz der Philomele«, S. 13.

46 Vgl. Kristeva, Julia: *Le Génie féminin I. Hannah Arendt*, Paris: Fayard 1999, S. 12.

47 Siehe dazu auch die scharfe Kritik von Ingrid Galster an Moi, die sich hauptsächlich auf Mois zuvor erschienene Biographie bezieht (*The Making of an Intellectual Woman*, 1994), vgl. Galster, Ingrid: »Sociologie psychanalytique? À propos du livre de Toril Moi«, in: Dies.: *Beauvoir dans tous ses états*, Paris: Tallandier 2007, S. 269-277. Nach Galster fokussiere Moi darin zu sehr darauf, argumentative Diskrepanzen, philosophische Unterlassungen sowie eine (unfeministische) Abhängigkeit von Sartre herauszustellen, während sie ihre eigene wissenschaftliche Genauigkeit und Vorgehensweise durch Stolz (»orgueil«) kompensiere. Der Essayband *What is a Woman?* erscheint Galster vor diesem Hintergrund nicht nur eine Erweiterung und Richtigstellung, sondern vor allem ein Projekt, um sich von dem damals dominierenden Feld amerikanischer Gendertheorien abzugrenzen, in dem eine Beschäftigung mit Beauvoir als anachronistisch galt.

48 Vgl. Moi, Toril: »What Is a Woman? Sex, Gender, and the Body in Feminist Theory«, *What Is a Woman? And other essays*, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 7-120, hier S. 7f., 107f.

world, or in other words, through the way in which she makes something of what the world makes of her.«⁴⁹ Ihr (subjektiv entworfener Frauen-)Körper steht jedoch immer in einem Spannungsverhältnis zu seiner Bewertung anhand seiner konkreten historischen, sozialen und situativen Verortung. Um zu verstehen, was eine Frau sei, so Moi, sei es also notwendig, konkrete Beispiele in konkreten Kontexten zu betrachten.⁵⁰

In diesem letzten Punkt wird bereits eine Parallele mit der Schmerzforschung sichtbar, die Schmerzempfindung und -erfahrung aus einer ebensolchen subjektzentrierten Herangehensweise definiert. Joanna Bourke spitzt dieses Verständnis in *The Story of Pain* (2014) auf ihren Begriff von einem »being-in-pain« zu. Darin beschreibt sie ebenfalls die Singularität der Schmerzerfahrung, die sich jedoch immer in einen kulturgegesellschaftlichen Kontext der Wahrnehmung des (schmerzenden) Körpers einbettet oder davon abgrenzt: »Pain is a way-of-being in the world or a way of naming an event. [...] Being-in-pain is a multifaceted sensory, cognitive, affective, motivational, and temporal phenomenon.«⁵¹ Dem »naming« und »doing naming«, also der Benennung und einer performativen Benennungshandlung von Schmerz spricht Bourke dabei eine zentrale Rolle zu. Das Im-Schmerz-Sein (»being-in-pain«) ist niemals nur vollständig subjektiven (physischen) Empfindungen unterworfen, sondern entsteht auch dadurch, dass sich die schmerzerleidende Person in einer performativen, sprachlichen Geste (»naming«), die an öffentliche – soziale, gesellschaftliche, historische – Kontexte gebunden ist, als solche entwirft (»doing«).⁵² Dem Prozess des »doing« kommt noch eine zweite Bedeutung zu: In der Weise, wie ein Mensch seinen Schmerz lebt, trägt er (womöglich) wiederum zur Wahrnehmung und Bewertung von Schmerz bei.

Gleichsam als Synthese von Moi und Bourke kann der Begriff eines »gendering of pain«⁵³ gelten, den die ebenfalls US-amerikanische Feministin Jessa Crispin im Anschluss an Joanna Bourke verwendet. Ausgehend von dem englischen Gerundium, das eine prozesshafte Wechselseitigkeit aus diskursiver Einschreibung und Dechiffrierung von Gender impliziert, sowie Crispins Verwendung des Wortzusammenschlusses, kann die Relation zwischen Schmerz, Frauen und Körpern greifbar(er) gemacht werden. Zum einen beschreibt der Ausdruck, dass Bewertungsschemata von stereotyper Weiblichkeit auf Körper von Frauen projiziert werden, die nicht nur als verletzbar, sondern immer schon als schmerzhaft gelten. Zum anderen fasst er zusammen, dass bestimmte physiologische schmerzhafte Phänomene, die an (biologische) Frauenkörper gebunden sind (sein können), wie allen voran die Menstruation oder »hormon- und zyklusabhängige Unterschiede in der Schmerzreaktion«⁵⁴, sowie aber auch individuelle Schmerz-

49 Ebd., S. 72.

50 Vgl. Ebd., S. 74, 76.

51 Bourke: *The Story of Pain*, S. 8, 12f.

52 Vgl. Ebd., S. 5-9.

53 Crispin, Jessa: »Wounded Women. The feminism of vulnerability«, *Boston Review. A political and literary forum*, 04.03.2015, <http://bostonreview.net/books-ideas/jessa-crispin-wounded-women> (zugeschrieben am 15.03.2022).

54 Fialka-Moser, Veronika, Gerda Vacariu und Malvina Herceg: »Physikalische Medizin und Rehabilitation unter geschlechtsspezifischen Aspekten«, in: Rieder, Anita und Brigitte Lohff (Hg.): *Gender Medizin. Geschlechtsspezifische Aspekte für die klinische Praxis*, 2. Aufl., Springer-Verlag 2009, S. 269-288, hier S. 273.

erfahrungen von Frauen, wiederum an ein Verständnis von Weiblichkeit als verletzt und schmerzhaft geknüpft werden.⁵⁵

Crispin skizziert darüber hinaus weitere, im Zusammenhang von Schmerz und Frauen(-körpern) virulente Aspekte: Macht und sexualisierte Gewalt. Crispin schreibt jenen Frauen Macht zu, die das Stereotyp der weiblichen Verletztheit (aus-)nutzen – »you get to control what is said and thought about you, and you get to try to create a criticism-free world«⁵⁶ –, dabei jedoch zugleich eine inferiore Position ihrer selbst und anderer Frauen in der Gesellschaft weiter manifestierten. So scheint in der Aussage und anklagenden Bewertung Crispins selbst wiederum die Weiterschreibung eines pejorativ konnotierten weiblichen Schmerzes auf. Die Instrumentalisierung von Schmerz als Macht äußert sich zudem nicht nur als körperliche Gewaltausübung, sondern kann auch implizit in Form medial-gesellschaftlicher und politischer Aufmerksamkeitsökonomie auftreten. Die Relation von Schmerz und Macht integriert ebenso die Frage danach, wessen Schmerz überhaupt be(tr)achtet oder aber durch Nicht-Beachtung marginalisiert wird, also »wessen Leiden innerhalb einer historisch-spezifischen Ordnung Gehör finden und politisch-soziales Handeln motivieren kann und wessen nicht«, konstatiert Silvan Niedermeier, und weiter: »Das Priorisieren bestimmter Schmerzen und die Negation anderer impliziert eine Hierarchie des Leidens, die konstitutiv ist für politische Entscheidungsprozesse«⁵⁷ – und auch für Rezeptions- sowie Ein- und Ausschlussprozesse in der Kultur- und Literatur(-geschichte).

3.3 Schmerz und Gender in der Literatur(-wissenschaft)

Die literaturwissenschaftliche Schmerzforschung ist relativ jung und teilt sich in zwei kaum interferierende, getrennte Bereiche: deutsche germanistische Arbeiten, die sich aufeinander beziehen und aneinander anknüpfen⁵⁸ sowie internationale Analysen; hier werden vor allem englisch-, französisch-, italienisch- und spanischsprachige

55 Vgl. dazu auch Boehringer/Ferrarese: »Féminisme et vulnérabilité«, S. 9f.

56 Crispin: »Wounded Women«.

57 Niedermeier: »Schmerz«, S. 230.

58 Vgl. insb. List, Elisabeth: »Schmerz. Der somatische Signifikant im Sprechen des Körpers«, in: Huber, Jörg und Alois Martin Müller (Hg.): *Die Wiederkehr des Anderen*, Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1996, S. 223-244; Gerigk, Horst-Jürgen: »Schmerz als literarisches Thema. Entwurf einer Typologie der Möglichkeiten, Schmerz literarisch darzustellen«, in: Agazzi, Elena und Klaus Bergdolt (Hg.): *Schmerz in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, Hürtgenwald: Pressler 2000, S. 138-146; Borgards, Roland (Hg.): *Schmerz und Erinnerung*, Paderborn: Fink 2005; Hermann, Iris: *Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*, Heidelberg: Winter 2006; Hermann/Meyer (Hg.): *Schmerzifferenzen*; Borgards: *Poetik des Schmerzes*; Hirano, Yoshiko und Christine Ivanović (Hg.): *Kulturfaktor Schmerz. Internationales Kolloquium in Tokyo 2005*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008; Schiewer, Hans-Jochen, Stefan Seeber und Markus Stock (Hg.): *Schmerz in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Göttingen: V & R Unipress 2010; Jacobi, Rainer-M. E und Bernhard Marx (Hg.): *Schmerz als Grenzerfahrung*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2011; Meyer: *Homo dolorosus*; Primavera-Lévy, Elisa: *Die Bewahrer der Schmerzen. Figurationen körperlichen Leids in der deutschen Literatur und Kultur von 1870–1945*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012; Scheffler: *Operation Literatur*.

berücksichtigt⁵⁹. Deutschsprachige (franko-)romanistische literaturwissenschaftliche Arbeiten zum Schmerz liegen bisher kaum vor.⁶⁰ Die Berührungspunkte zwischen diesen Studien liegen vor allem in ähnlichen Referenzen auf den allgemeinen kulturwissenschaftlichen Schmerzdiskurs. In einer Gesamtbetrachtung ihrer analytischen, schmerz- und verletzungsästhetischen Ansätze sind jedoch zwei nebeneinander existierende Paradigmen auszumachen. Christina Lechtermann deutet in ihrer kritischen Betrachtung des »Unsagbarkeitstopos bei der Darstellung von Schmerz« diese beiden verschiedenen Herangehensweisen an:

Spricht man über Schmerz, so behandelt man zugleich eine kommunikative Extremsituation, die auf Basis desjenigen Topos, nach dem sich Schmerz immer nur umschreiben, andeuten, indizieren, nicht aber vermitteln lässt, den Körper zum Referenzpunkt einer Kritik erhebt, die Medialität und leibliche Realität gegeneinander ausspielen kann. [...] Schmerz ist [...] immer schon an prominenter Stelle in den Streit darüber eingetragen, ob Medien, allen voran die Sprache, die Welt machen, oder ob eine Welt den Medien aufgeht.⁶¹

Das Scharnier, um das sich die beiden Paradigmen drehen, ist das eines im ersten Eindruck konträren Körper-Text/Text-Körper-Verhältnisses. Im ersten Fall fragen die Forschenden nach den ästhetischen Effekten, die Schmerz sowohl als körperliche Empfindung als auch als kulturell-sprachliches Konstrukt hervorrufen kann, wie es Iris Herrmann und Isabelle Poulin⁶² und zuletzt Sandy Scheffler formulieren:

Der Handlungsverlauf in den untersuchten Texten wird in seiner zeitlichen und inhaltlichen Ereignisfolge wesentlich vom Umgang mit dem Schmerz bestimmt. Die Äußerung des Schmerzes erzeugt einen anderen Handlungsverlauf als die Tabuisierung des Schmerzes [...]. Hieran lässt sich erkennen, dass der Schmerz ein Konzept hat.⁶³

59 Vgl. Natoli, Salvatore: *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano: Feltrinelli 2004; Poulin: *Écritures de la douleur*; Losco-Lena, Mireille: »Rien n'est plus drôle que le malheur«. *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2011; Mengoni, Angela: *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Siena: Salvietti & Barabuffi 2012; Tanaka, Mariko Hori (Hg.): *Samuel Beckett and pain*, Amsterdam: Rodopi 2012; Mintz: *Hurt and Pain*; Álvarez u.a. (Hg.): *Laberintos del género*; Wallace: *Of women borne*.

60 Zu nennen sind hier nur die beiden Arbeiten von Martin Jörg Schäfer und Burkhard Liebsch, die sich mit der Funktion und dem Verständnis von Schmerz in Texten von französischsprachigen Philosophen und Autoren des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen, insbesondere bei Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy und Philippe Lacoue-Labarthe (Schäfer) sowie Georges Bataille, Emmanuel Levinas, Paul Ricœur, Maurice Blanchot (Liebsch), vgl. Schäfer: *Schmerz zum Mitsein*; Liebsch: *Verletztes Leben*. Desweiteren integriert Anne-Rose Meyer in *Homo Dolorosus* vereinzelt französische Texte von Marquis de Sade, Denis Diderot, Charles Baudelaire und Lautréamont, vgl. Meyer: *Homo dolorosus*.

61 Lechtermann: »Funktionen des Unsagbarkeitstopos bei der Darstellung von Schmerz«, S. 87.

62 Während Hermann »Schmerz [...] als systematische Kategorie des literarischen Textes« versteht, »als das, was ihn organisiert und ästhetisiert«, spricht Poulin von einer »écriture [...] à partir de la douleur«, Hermann: *Schmerzarten*, S. 9; Poulin: *Écritures de la douleur*, S. 26.

63 Scheffler: *Operation Literatur*, S. 13.

Im Zentrum steht in diesem Ansatz eine Dialektik der (Un-)Mitteilbarkeit, nach der das (literarische) Subjekt im Schmerz einerseits an die Grenzen seiner Äußerungsfähigkeit gelangt, doch andererseits gerade dieses »Nichtsprechenkönnen«⁶⁴ neue Ästhetiken hervorbringen kann, indem es »gewohnte Orientierungen (zer-)stör[t] und symbolisch-künstlerische Ordnungen durch den Einbruch unüberseh- und unüberhörbarer Realität zu sprengen droht.«⁶⁵ Problematisch an dieser Herangehensweise ist, dass »dem Schmerz« darin eine unbestimmte Agentschaft in Form einer gleichsam selbstständig agierenden Entität zugesprochen wird, wie in dem Zitat von Scheffler, in dem sie von einem »Konzept« des Schmerzes ausgeht. Als produktiv erweist sich jedoch die Beobachtung von narrativen, sprachlichen und symbolischen Brüchen sowie auch Tabuisierungsprozessen, die oftmals in literarischen Darstellungen von Schmerzen und Verletzungen auffindbar sind. Wie anhand der Analyse von Leducs und Caligaris' Texten herausgestellt wird, können Schmerz- und Verletzungsinszenierungen vielmehr als (bewusst verwendete) poetische Mittel angesehen werden, um genau die genannten ordnungszersprengenden Effekte im Zuge eines avantgardistischen, experimentellen literarischen Erneuerungsanspruchs zu erreichen.

Ein anderer, bisher geringer Teil der Forschenden geht von dem genau umgekehrten Verhältnis aus: dass Text und Sprache (auch) auf den Körper der Lesenden und Rezipierenden wirken. Aus dieser Perspektive zielt die literaturwissenschaftliche Analyse nicht mehr (nur) auf die dialektische (Un-)Mitteilbarkeit des Schmerzes und seine »deiktische[n] Strukturen«⁶⁶, in der die mediale Vermittlung von Schmerz und seine Dimension als physische Erfahrung einander gegenüberstehen.⁶⁷ Schmerz wird darin stattdessen als rezeptionsästhetisch über Empathie vermittelbar betrachtet.⁶⁸ Im freien Weiterdenken einer Formulierung von Susannah B. Mintz kann eine weitere Form einer Text-Körper-Interaktion benannt werden, die in besonderem Maße einen Anschlusspunkt für die verknüpfte Analyse von Schmerz und Gender bildet. In *Hurt and Pain* (2012) definiert sie die Schmerzempfindung als Reaktion:

64 Hermann: *Schmerzarten*, S. 10.

65 Meyer: *Homo dolorosus*, S. 29.

66 Hermann: *Schmerzarten*, S. 168.

67 Vgl. dazu auch Lechtermann: »Funktionen des Unsagbarkeitstopos bei der Darstellung von Schmerz«, S. 87.

68 Horst-Jürgen Gerigk spricht insbesondere die empathische Dimension innerhalb von Schmerzdarstellung an, die jedoch seither in der literaturwissenschaftlichen Schmerzforschung nicht intensiv weiterverfolgt wurde: »Ich gehe hier davon aus, daß wir im Normalfall beim Anblick fremden Schmerzes [...] Mitleid empfinden, ja, die Darstellung des Schmerzes, die Darstellung des fremden Schmerzes ist ganz offensichtlich besonders dazu geeignet, die Anteilnahme des Lesers oder Zuschauers zu wecken.«, Gerigk: »Schmerz als literarisches Thema. Entwurf einer Typologie der Möglichkeiten, Schmerz literarisch darzustellen«, S. 138. Daneben integriert auch Martin von Koppenfels Empathie in eine Schmerzanalyse, vgl. Koppenfels: »SCHMERZ. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie«. Auch Roland Borgards spricht in Anknüpfung an poststrukturalistische Gendertheorien, die »endgültig die Differenz zwischen einem biologischen Substrat einerseits und seiner kulturellen Repräsentation andererseits [kassieren]« von einer wechselseitigen Abhängigkeit von »Sprache« und »Gefühl«, mit der er auf die empathische Dimension von literarischen Schmerzdarstellungen hindeutet, vgl. Borgards: *Poetik des Schmerzes*, S. 32-34.

We feel pain in certain ways because of who we already are – whole beings immersed in the attitudes and assumptions of environments that tell us what pain means and how we ought to react. How we talk, write, and read about pain may thus be as significant to how we react as the physiological factors that cause pain [...].⁶⁹

Auch Schmerz in literarischen Texten kann im doppelten Sinne als eine »reaction« verstanden werden: als eine Reaktion auf außertextuelle Kontexte sowie als Re-Aktion, als performative Wiederholung und Ver-Formungen von erinnerten, erlernten, tradierten Verhaltensweisen und Vorannahmen. So schreibt Roland Borgards, dass »in jedem neuen Schmerz die alten Schmerzen nach[hallen]; kein Schmerz ist bloß aktuell; in jedes schmerzhaftes Jetzt ragt eine erinnerte Vergangenheit herein«⁷⁰ – so eben (auch) jene Schmerzposen, auf die Leslie Jamison in Zusammenhang mit dem Klischee vom weiblichen Schmerz aufmerksam macht.

In der Einleitung zu ihrem Sammelband *Schmerzdifferenzen* entwerfen Iris Hermann und Anne-Rose Meyer Forschungsfragen für eine literaturwissenschaftliche Analyse, die sowohl auf Darstellungen von Schmerz als auch auf die Inszenierungen von Gender fokussiert, wovon drei herausgegriffen werden, da sich diese Arbeit an ganz ähnlichen Problemstellungen orientiert.

Wie ist die Differenz des weiblichen und männlichen Körpers im Schmerz innerhalb literarischer Texte artikuliert (oder vielleicht auch suspendiert)? In welchem Verhältnis stehen als schmerzhaft geschilderte physische Eingriffe – Schnitte – in den Körper zu symbolischen Zerteilungsverfahren auf der Textebene (Bilder, Metaphern, Textstruktur)? [...] Für welche Praktiken von Differenzierungen wird Schmerz eingesetzt, welche Rolle spielt Schmerz auf der performativen Ebene des Textes?⁷¹

In der Korrelation der beiden Sujets Schmerz und Gender verweisen Hermann und Meyer vor allem auf die Differenzen, die durch Schmerzdarstellungen in den Texten sichtbar werden. Die Kulturgeschichte hat, so deuten die Germanistinnen an, nicht nur weibliche, sondern auch männlich codierte Schmerzposen hervorgebracht. Ein Aspekt, der sich daraus ergibt und den die beiden Literaturwissenschaftlerinnen nicht explizit nennen, ist ebenfalls die Frage danach, inwiefern die Inszenierung eines stereotyp gegenderten Schmerzverständnisses eines/r Autor/in des jeweils anderen Geschlechts literarische Effekte produziert, etwa: Wie und warum inszeniert ein Autor weiblichen Schmerz und umgekehrt? An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Schmerz(-darstellungen) mit Machtverhältnissen einhergehen können. Was bedeutet es also, wenn sich Autorinnen in ihren Texten männlich codierte Schmerztopoi und -stereotype aneignen (und vice versa)? In der zweiten Frage des Zitats deuten Meyer und Hermann zudem »Zerteilungsverfahren« an. In Anknüpfung an das erstgenannte Forschungsparadigma, in dem davon ausgegangen wird, dass mit der Darstellung von Schmerz Brüche im Text einhergehen, sind textuell erstellte »Schnitte«, wie literarische Zäsuren und

69 Mintz: *Hurt and Pain*, S. 2.

70 Borgards: *Poetik des Schmerzes*, S. 33.

71 Hermann/Meyer: »Vom Schmerz der Philomele«, S. 14.

Fragmentierungen, in besonderer Weise dazu prädestiniert, bekannte Zusammenhänge aufzulösen und zu reorganisieren. Javier Moscoso, der Schmerz (als Konstrukt und Empfindung) in Form einer Dramenstruktur analysiert, konstatiert: »El drama del dolor se da bajo una forma secuencial; posee una estructura dinámica que incluye un momento de ruptura y demanda una reparación.«⁷² Es reicht also nicht nur aus, auf diese Schnitte zu schauen, sondern eben auch, wie und womit sie »repariert« und aufgefüllt werden, welche neuen Formen und Performativa von Schmerz, Körper und Frau sich darin ästhetisch artikulieren.

Literarisch-politische Erneuerungsdynamiken können im behandelten Themenfeld jedoch nicht allein von den Schmerz- und Verletzungsinszenierungen ausgehen, sondern auch von den dargestellten Frauenfiguren selbst: »Weibliche Protagonisten [sic!]<« sind nach Anthonya Visser als »marginalisierte Größe« prädestiniert dafür, »dezentralisiert erscheinende Positionen zu hinterfragen und gegebenenfalls zu ver-rücken.«⁷³ In der textuellen und ästhetischen Verhandlung von Schmerz und Frauen treffen somit zwei in unterschiedlichen Formen (de-)zentralisierende Sujets aufeinander. Gerade in dieser Verbindung erscheint Schmerz keinesfalls mehr nur als subjektivitäts- und körperbeschädigend, sondern erhält eine subjektivitäts- und körperkonstituierende Dimension und Funktion. Die literarische Verhandlung von Schmerz und Gender zeigt sich somit gerade im Kontext feministischer Auf- und Umbrüche, wie Gisela von Wysocki in einem Essayband über Avantgarde-Autorinnen, von Virginia Woolf über Unica Zürn bis Sylvia Plath, andeutet.

Die Texte und Bilder dieses Buches deuten auf chaotisches, zerstückeltes Leben. Sie markieren Episoden, Bruchstücke. Es sind Beschreibungen von Aufbrüchen, Protokolle der Überschreitung. Es sind »Prozeßakten« weiblicher Deserteure. Eine gefährdete, verwegene und schmerzhafteste Ebene wird bezeichnet. Von dieser Höhe fällt der Blick auf immer neue Bilder, immer neue Rätsel, immer neue Fernen.⁷⁴

Laut Heiko Christians wird Schmerz im 20. Jahrhundert zum »Supersubjekt« und gegen »das Gemeinplätzigste, Verbrauchte der *politischen, poetischen* oder *wissenschaftlichen* Rede triumphierend ins Feld geführt«⁷⁵. Er macht einen starken Referenzpunkt im Surrealismus aus, in dem »gerade [durch] physiologische Extremzustände wie [...] Schmerz [...] die verschachtelte Architektur der Träume, Empfindungen und Hysterien *blitzartig* und für Augenblicke«⁷⁶ ausgeleuchtet werden sollen. Zur gleichen Zeit, im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, haben Künstler/innen und Autor/innen der historischen Avantgarden die Repräsentation von Frauenkörpern und Reinszenierungen von Frauenkörpermotiven im Sinne eines »*aisthetische[n] skandalon[s]*« (neu) entdeckt, das, insbesondere aus

72 Moscoso: *Historia cultural del dolor*, S. 19.

73 Visser, Anthonya: *Körper und Intertextualität. Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur*, Köln: Böhlau 2012, S. 10f.

74 Wysocki, Gisela von: *Die Fröste der Freiheit. Aufbruchspantasien*, erstmals 1980 erschienen, neue Aufl., Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2000, S. 8.

75 Christians: *Über den Schmerz*, S. 11, 13. Herv. i.O.

76 Vgl. Ebd., S. 12. Herv. i.O.

einer weiblichen Perspektive inszeniert, »die Grenzen der monologischen Befangenheit in der eigenen Kultur«⁷⁷ aufzusprengen vermag.

77 Kacianka, Reinhard: »Komparatistik als vergleichende kulturkritische Metatheorie«, in: Zymner, Rüdiger und Achim Hölter (Hg.): *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2013, S. 231-234, hier S. 231. Herv. i.O.

II. Avantgarde(n): Spielräume und Versehrung

1. Benjamin, Bovary, Breton: Ur-Sprünge und Unbehagen der ästhetischen Moderne

1.1 Zeit-Raum-Brüche in den Avantgarden

Die Moderne gilt als ein »Laboratorium«¹, in dem in künstlerischen, literarischen, kulturellen und intellektuellen Experimenten neue Visionen entworfen werden. Die spezifische »Innovationsdynamik«² aus Erneuerungen, Destruktionen und Provokationen zwischen den ersten Jahrzehnten seit 1900 und dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges ist Teil einer »Phas[e] beispielloser Beschleunigung«³, deren spezifisches Zeit-Raum-Verständnis ebenso in den avantgardistischen Manifesten, Künsten und Literaturen wie auch in der zeitgenössischen ästhetischen Theoriebildung reflektiert wird. Im »Manifesto del Futurismo« (1909) ruft Filippo Tommaso Marinetti ein neues Zeitalter aus, das »sich auf dem äußersten Kap der Jahrhunderte befindet und gestern gestorben ist«: »Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... [...] Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.«⁴ Indem Marinetti die Begriffe »Tempo« und »Spazio« in Großschreibung verwendet und deren Tod bekundet, stellt er sowohl den Befund als auch die Forderung eines Zusammenbruchs der bekannten Konzeptionen von Zeit und Raum am Beginn des 20. Jahrhunderts heraus. In einer eskapistischen und buchstäblich überheblichen

-
- 1 So lautet der Titel eines aktuellen Ausstellungsbandes: Neuburger, Susanne (Hg.): *Laboratorium Moderne. Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2007.
 - 2 Asholt, Wolfgang: »Moderne«, in: Fähnders, Walter und Hubert van den Berg (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart: Springer 2009, S. 211-213, hier S. 211.
 - 3 Gumbrecht, Hans Ulrich: »Kaskaden der Modernisierung«, *Präsenz*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 26-48, hier S. 41. Der Aufsatz ist bereits Ende der 1990er Jahre in einem Sammelband erschienen: Gumbrecht, Hans Ulrich: »Kaskaden der Modernisierung«, in: Ders. und Johannes Weis (Hg.): *Mehrdeutigkeiten der Moderne*, Kassel: Kassel University Press 1998, S. 17-41. Hier wird im Folgenden aus der Neupublikation von 2012 zitiert.
 - 4 Marinetti, Filippo Tommaso: »Fondazione e Manifesto del Futurismo (1909)«, in: Ders.: *Teoria e invenzione futurista. Opere di F.T. Marinetti*, Bd. 2, hg. von Maria Luciano De, Milano: Mondadori 1968, S. 7-14, hier S. 10f.

Geste erklimmen die Futuristen die »cima del mondo«⁵ und zelebrieren von dort eine stete (Selbst-)Überholung (»noi viviamo già«), in der sich ihr Tun im Absoluten (»nell'assoluto«) und im raumzeitlich Übergeordneten zu realisieren scheint.

Der Einsturz der beiden basalen Achsen des Daseins macht eine Neuorientierung in einer chaotisierten Welt nötig und ist zugleich durch Schmerz und Euphorie geprägt. Guillaume Apollinaires Gedicht »Zone«, das den Band *Alcools* (1913) eröffnet und als programmatisches Beispiel moderner Lyrik gilt, stellt die Konfrontation des zeitgenössischen Subjekts mit seiner Gegenwart dar, die von Schnellebigkeit und topologischer Dynamisierung geprägt ist. Die poetische Struktur bildet diese Beschleunigung und räumliche Entgrenzung ab, indem regelmäßige Strophenformen ebenso wie die Interpunktion aufgelöst sind. In »Zone« unternimmt ein »tu« aufeinanderfolgende »joyeux et douloureux voyages«⁶ durch die pulsierende städtische und industrialisierte Alltagswelt der Moderne, die von einem Ich erzählend begleitet werden. Im Verlauf ihrer Reise werden das Ich und das Du vom Sog eines gestaltwechselnden »avion«⁷ mitgerissen, dessen poetische Flugroute christliche Religion mit antiker Mythologie und technischer Innovation verbindet. Als »premier aéroplane«⁸ ist das Flugzeug zum einen eine durchaus humoristisch lesbare Figuration des himmelfahrenden Jesus Christus⁹, der die Eucharistie und die biblische Entstehungsgeschichte transportiert und um den Engel sowie biblische und griechisch-mythologische Gestalten kreisen. Zum anderen stellt es einen Boten der zunehmend globalisierten Gegenwart dar, der, wieder auf der Erde angelangt, von Vögeln und Vogelschwärmen aller Kontinente begrüßt wird.

Die Erzählung dieser Reise beginnt mit einer Prolepse, die zugleich eine analeptische Funktion übernimmt: »À la fin, tu es las de ce monde ancien«¹⁰. Der Text suggeriert hier eine radikale Ablösung von einer vergangenen Welt, die von einer neuen Welt – jener, die in der Folge des Gedichts geschildert wird – abgelöst wurde. Diesen Eindruck unterstreicht die übernächste Strophe (bzw. der übernächste Vers, da die ersten drei Strophen einversig sind), die den Eingangsvers inhaltlich spezifiziert: »Tu en a assez de vivre dans l'antiquité grecque et romain«¹¹. Zurecht stellt Anca Mitroi hinsichtlich dieses Verses die Frage, welcher alten Welt das Du in der ersten Strophe überhaupt überdrüssig wird, bezieht sich das Demonstrativpronomen in »ce monde ancien« doch nicht nur auf die »antiquité grecque et romain«, sondern auch auf die Welt der Ge-

5 Am Ende des Manifests deklariert Marinetti diesen neuen Standort zweimal kurz hintereinander: »Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!«, Ebd., S. 14.

6 Apollinaire, Guillaume: »Alcools (1913)«, in: Ders.: *Œuvres poétiques*, hg. von Marcel Adéma und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1956, S. 37-154, hier S. 42.

7 Ebd., S. 40. Vgl. dazu insbesondere Hans Robert Jauß' bekannte Analyse des Gedichts: Jauß, Hans Robert: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 217-222.

8 Apollinaire: »Alcools«, S. 40.

9 Zum »Erlöser als Flugzeug« und der komischen Dimension dieses Bildes siehe das gleichnamige Kapitel bei Niklas Bender: *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne*, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2017, S. 226-253.

10 Apollinaire: »Alcools«, S. 39.

11 Ebd.

genwart, die bereits im Verlauf der Reise wieder gealtert sein wird.¹² Der Text liefert von Beginn an selbst eine Interpretation seines Titels: Die »zone«, die innerhalb des Gedichts beschrieben wird, ist weniger der Zwischenraum eines Umbruchs, in dem das Alte negiert und durch das Neue ausgetauscht wird, sondern vielmehr ein Bereich des Auf-Bruchs, in dem zeiträumliche Kategorien in Gleichzeitigkeit aufgehoben sind. Wie in »Zone« konfrontiert Apollinaire auch in anderen Texten (Gedichten, Prosa, Theaterstücken) oftmals literaturgeschichtliche antike und/oder christliche Bildmotive und Mythen mit innovatorischen poetischen Verfahren der klassischen Moderne und der zeitgenössischen Alltagsgegenwart am Beginn des 20. Jahrhunderts.¹³

Auf diesen Reperspektivierungen von Zeit und Raum basiert die von der Kunst und Literatur der Moderne und Avantgarden selbst immer wieder als kreativ-destruktiv beschriebene Emanzipation von traditionellen Narrativen und kulturellen Ordnungen der Gegenwart.¹⁴ Die künstlerische und literarische Suche nach alternativen raumzeitlichen Ausdrucksformen zirkuliert insbesondere um die Frage nach der Gültigkeit und Neubestimmung von tradierten, biblischen und mythologischen, »Urmodell[en]«¹⁵. Der Kultur- und Literaturkritiker Walter Benjamin hat dieses Phänomen bereits im zeitgenössischen Kontext identifiziert. In der »Erkenntniskritischen Vorrede« zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925) entwickelt er ein dynamisiertes Geschichtsmodell, das sich von Bestimmungsversuchen feststehender Anfänge löst und im Rückbezug auf die platonische Ideenlehre stattdessen die Vorstellung einer ideengeschichtlichen »Rhythmik« hervorhebt:

Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen,

12 Mitroi, Anca: »Apollinaire's »Zones«, Catholicism, and the Paradox of French Modernity«, *Religion and the Arts* 13/2 (04/2009), S. 205-217, hier S. 205.

13 Zur »Mythenrezeption in den *Alcools*« und einen Überblick über die Forschung darüber siehe Krenzler-Zingerle, Veronika: *Apollinaire-Lektüren. Sprachrausch in den Alcools*, Tübingen: Narr 2003, S. 22-32. Wenn im Kapitel II.3 dieser Arbeit *Les Mamelles de Tirésias* besprochen wird, steht damit auch ein Theaterstück Apollinaires im Zentrum, das mit der Überlagerung eines antiken Mythos (des geschlechterwechselnden und blinden Sehers Tiresias) und den zeitgenössischen politischen und gesellschaftlichen Diskursen über Geschlechtergerechtigkeit und -differenz spielt.

14 Laut Hanno Ehrlicher inszenieren sich die Avantgarden in ihren Manifesten und Programmschriften als ein »barbarischer und terroristischer Einbruch in die kulturelle Ordnung«, Ehrlicher, Hanno: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 36. Wie neuere Forschungsbeiträge unter dem Begriff der »kreativen Zerstörung« hervorheben, sind diese Gesten jedoch bekanntlich als »[r]adikale Verneinung, Übermalung, Umwindung« bürgerlicher und kultureller Institutionen sowie künstlerischer Traditionen zu verstehen, Fleckner, Uwe, Maike Steinkamp und Hendrik Ziegler: »Produktive Zerstörung. Konstruktion und Dekonstruktion eines Forschungsgebietes«, in: Dies. (Hg.): *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 1-11, hier S. 3; vgl. auch Bergande, Wolfram (Hg.): *Kreative Zerstörung. Über Macht und Ohnmacht des Destruktiven in den Künsten*, Wien: Turia + Kant 2017.

15 Jaufß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 219.

und einzig einer Doppelseite steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. [...] Denn das in der Idee des Ursprungs Ergriffene hat Geschichte nur noch als einen Gehalt, nicht mehr als ein Geschehn, von dem es betroffen würde. Innen erst kennt es Geschichte, und zwar nicht mehr im uferlosen, sondern in dem aufs wesenhafte Sein bezogenen Sinne, der sie als dessen Vor- und Nachgeschichte zu kennzeichnen gestattet.¹⁶

Wenn Benjamin beobachtet, dass der »Ursprung im Fluß des Werdens als Strudel [steht] und in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein[reißt]«, greift er die Bewegungsfigur des Höhenfluges aus Apollinaires »Zone« in abstrahierter Form wieder auf. Nach Benjamin stellt ein Ursprung keine statische, in sich abgeschlossene und unveränderliche Einheit dar. Er sei vielmehr eine Idee, die »im Fluß« bleibe, das heißt in einer auf Dauer gestellten Abfolge aus Schöpfung (»Werden«) und Auflösung (»Vergehen«) bestehe.¹⁷ In diesem Sinne sei ein Ursprung ein Konstrukt und kein »Fakt« oder ein »Geschehn«, das an ein geschichtliches Ereignis gebunden ist. Nicht nur der ontologische Status der Ursprungsidee ist deshalb nach Benjamin in steter Veränderung begriffen, sondern auch ihr »Gehalt«, das Phänomen, das die Idee transportiert.¹⁸ Erst durch einen spezifischen Fokus auf diesen Inhalt, »in dem aufs wesenhafte Sein bezogenen Sinne«, werde ein Ursprung anhand seiner »Vor- und Nachgeschichte« kontextualisierbar und manifestiere sich sowohl in einer bestimmten Zeit als auch in einem konkreten Raum.

Die Quintessenz der »Erkenntniskritischen Vorrede« Benjamins liegt in der »Erneuerung des modernen Zeitbewußtseins«¹⁹ durch die Vorstellung eines flottierenden, stets unvollendeten und unabgeschlossenen Repertoires aus Ideen, das kausalen Zusammenhängen und historischen Geschehnissen übergeordnet ist. Die Chronologie von Fakten wird durch eine Gleichzeitigkeit ersetzt, in der sich die Zukunft in die Vergangenheit dehnt und »dem Zukunftsbezug der Gegenwart jede Relevanz fürs Verstehen der Vergangenheit«²⁰ entzieht. In dieser Perspektive gibt es folglich keine zeitlichen oder ereignishaften (kultur-, kunst-, literatur-)geschichtlichen Ursprünge mehr, sondern nur sich in einer strudelartigen Bewegung und Geschwindigkeit stets überlagernde Variationen von Ideen. Benjamins Konzeption des Ursprungs ist auch als Auseinandersetzung mit »ein[em] Sprung« zu verstehen, »der als Riß bleibt und sich wie-

16 Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 203-430, hier S. 226f.

17 In dem in diesem Zitat ausgelassenen Teil spricht Benjamin selbst von einer »Dialektik, die dem Ursprung beiwohnt«, Ebd., S. 226.

18 Zu einer genaueren Bestimmung und Unterscheidung der Begriffe Idee, Phänomen, Ursprung und Ursprungsphänomen in Benjamins »Erkenntniskritischer Vorrede« siehe Urbich, Jan: *Darstellung bei Walter Benjamin. Die »Erkenntniskritische Vorrede« im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 223-236.

19 Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 23. Benjamin hat über diese »Vorrede« zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* hinaus geschichtsphilosophische Thesen verfasst, auf die sich Habermas hier bezieht.

20 Ebd., S. 22f.

derholend einträgt²¹: Einem Bruch im Welt-Verhältnis und -Verstehen, der sich in einer neuen, radikalen Selbstbezüglichkeit der Moderne und einer damit einhergehenden Umwertung des ästhetischen Erneuerungsparadigmas selbst manifestiert.²²

Während die Frühe Neuzeit ihre Modernität durch eine aktualisierende Wiederaufnahme von antiken Motiven und Poetiken hervorhebt, in der die »freigesetzt[e] Rezeption vergangener Kunst die freigesetzte Produktion gegenwärtiger Kunst«²³ forciert, wie Hans Robert Jauß in seinen *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* erklärt, ist das Modernisierungsbestreben seit dem 17. Jahrhundert in Kunst und Literatur durch die *Querelle des Anciens et des Modernes* geprägt, das sich in einer nun stets erneuernden Emanzipation von der Autorität der Antike ausdrückt.²⁴ Diese Zirkularität beginnt sich – auch in Folge der Revolution – im 19. Jahrhundert zu verändern, wie in literaturtheoretischen und -politischen Schriften von Germaine de Staël (*De la littérature*, 1800; *De l'Allemagne*, 1813) und Stendhal (*De l'Amour*, 1922; *Racine et Shakespeare*, 1823) deutlich wird.

»La poésie des Anciens est plus pure comme art«, schreibt Germaine de Staël in *De l'Italie*, »celle des modernes fait verser plus de larmes: mais la question pour nous n'est pas entre la poésie classique et la poésie romantique, mais entre l'imitation de l'une et l'inspiration de l'autre. La littérature des Anciens est chez les Modernes une littérature transplantée [...]«²⁵ Staël spricht sich für einen Unterschied zwischen »classique« und »romantique«, als Synonyme für »ancien« und »moderne«, aus, die mit der Differenz einer Wiederholung des bereits Vergangenen und der direkten Inspiration aus dem Aktuellen und Lebendigen operiert. So sei in der (neuen) romantischen Literatur die ästhetische Distanz zwischen dem Beschriebenen, seiner Beschreibung und seinem Effekt auf die Rezipierenden minimiert und kennzeichne damit ein Verfahren, das insbesondere in der Repräsentation von Leid und Schmerz sichtbar werde.

[L']attandrissement que causent les tragédies modernes est mille fois plus profond: ce qu'on représente de nos jours, ce n'est pas seulement la douleur offrant aux regards

-
- 21 Menke, Bettine: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Lindner, Burkhardt, Thomas Küpper und Timo Skrandies (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2006, S. 210-229, hier S. 211.
- 22 »[D]ie Moderne kann und will ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr Vorbildern einer anderen Epoche entlehnen, sie muß ihre Normativität schöpfen. Die Moderne sieht sich, ohne Möglichkeit der Ausflucht, an sich selbst verwiesen.«, vgl. Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, S. 16, Herv. i.O.
- 23 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 7.
- 24 Vgl. Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, erstmals 1970 erschienen, 5. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 12ff.
- 25 Staël, Madame de: *De l'Allemagne*, Bd. 3, hg. von Axel Blaschke, *Œuvres critiques*, Paris: Honoré Champion 2017, S. 271. Marie Blain-Pinel bezeichnet die hier zitierte Reflexion Germaine de Staëls als »plus profonde que la célèbre boutade de Stendhal sur le romanticisme dans *Racine et Shakespeare*«. Sie liefert eine ebenso kritische wie differenzierte Analyse der literarischen Modernekonzeption bei Germaine de Staël, Blain-Pinel, Marie: »Madame de Staël ou les fondements d'une poétique de la modernité«, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1/2 (1997), S. 148-164, hier S. 153, Fußnote 23.

un majestueux spectacle, c'est la douleur dans ses impressions solitaires, sans appui comme sans espoir; c'est la douleur telle que la nature et la société l'ont faite.²⁶

Stendhal, der in diesem Kontext deutlich öfter zitiert wird, vertritt in *Racine et Shakespeare* einen sehr ähnlichen Ansatz. Romantisch ist nach Stendhal jede Literatur, die sich an aktuellen Geschehen, Gewohnheiten und Annahmen orientiert und sie so einzusetzen vermag, dass sich die Lesenden affektiv angesprochen fühlen.²⁷ »Le classicisme, au contraire«, fährt Stendhal fort, »leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. [...] Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller le Français du dix-neuvième siècle, c'est du classicisme.«²⁸ *Ancien* und *moderne* sind in diesem Denkmodell ästhetische Attribute, die an die chronologischen Konstrukte von Vergangenheit und Gegenwart geknüpft sind. In ihren Texten legen Staël und Stendhal jedoch auch den Grundstein für einen Moderne-Begriff, »der nicht mehr epochal, sondern nur noch aktualistisch als die jeweilige Gegenwart gefaßt werden kann« und in dem sich die »Bewegtheit«²⁹ dieser Gegenwart in einer neuen Schnelllebigkeit des jeweils Aktuellen zeigt.

Sowohl Germaine de Staël als auch Stendhal stehen genau auf der Schwelle zu einem Erneuerungsparadigma, in dem die diachrone Abfolge aus der Historisierung vergangener, veralteter Kunst und einer an der Gegenwart ausgerichteten innovativen Ästhetik um einen Ästhetizismus erweitert wird, der ein synchrones Geschicht(lich)keitsverständnis und das Prinzip des *l'art pour l'art* in Kunst und Literatur einführt. Das Ästhetische wird von seiner Verknüpfung mit chronologischen Kategorien entkoppelt und in einen »Spielraum des ›imaginären Museums‹«³⁰ überführt, in dem von nun an die Gesamtheit des kulturelles (Kon-)Textes zur Verfügung steht.³¹ Jauß entlehnt hier André Malraux' Begriff des »musée imaginaire«³², den letzterer nach dem Zweiten Weltkrieg

26 Staël, Madame de: »De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1800)«, in: Dies.: *De la littérature et autres essais littéraires*, Bd. 2, hg. von Stéphanie Genand, *Œuvres critiques*, Paris: Honoré Champion 2013, S. 67-388, hier S. 145. Herv. i.O. Germaine de Staël vertritt daher bereits die Auffassung einer sozialen Konstruiertheit des Schmerzes.

27 »Le Romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus grand plaisir possible.«, Stendhal: *Racine et Shakespeare*, hg. von Henri Martineau, erstmals 1823 erschienen, Paris: Le Divan 1928, S. 43. Herv. i.O.

28 Ebd. Herv. i.O.

29 Warning, Rainer: »Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne. Zur Lyrik Paul Éluards«, in: Ders. und Winfried Wehle (Hg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink 1982, S. 481-519, hier S. 481. Dieser Aufsatz Rainer Warnings erscheint in einem Sammelband anlässlich des 60. Geburtstages Hans Robert Jauß'. Jauß wird ihn schließlich maßgeblich in seine Argumentation in den *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* einfließen lassen.

30 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 76.

31 Vgl. Becker, Sabina und Helmuth Kiesel: »Literarische Moderne. Begriff und Phänomen«, in: Dies. und Robert Krause (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin: De Gruyter 2007, S. 9-35, hier S. 19.

32 Malraux, André: »Les Voix du silence I. Le Musée imaginaire«, in: Ders.: *Œuvres complètes. Écrits sur l'art*, Bd. 4, hg. von Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 2004, S. 201-331, hier S. 205ff.

in mehreren kunstgeschichtlichen Essays prägte. Malraux bezieht die Idee zu dem Begriff aus dem 19. Jahrhundert, in dem er eine vermehrte künstlerische Erkundung der Welt beobachtet, die jedoch nicht in Kunstreisen zu Museen stattfindet, sondern in poetischen Texten und theoretischen Abhandlungen, die Kunst und Kunstwerke rein aus der Erinnerung oder gar aus der Imagination heraus beschreiben. Dadurch geraten laut Malraux jedoch einige wenige analysierte Kunstwerke zu Stellvertretern für alle möglichen Kunstwerke und es entstehe eine »zone vague« im kollektiven, literarisch transportierten Kunstwissen, die sich erst ab dem 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Fotografie und der Möglichkeit der vereinfachten Reproduktion von Kunstwerken zu wandeln beginne. Nicht nur erinnert dieses Argument an Walter Benjamins Reflexionen in dem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935). Auch Malraux' Begriff des »musée imaginaire« nimmt Benjamins Vorstellung eines frei flottierenden Ideenrepertoires wieder auf, das sich in seiner »Erkenntniskritischen Vorrede« zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zeigt.

Die Literatur sieht sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts mit einer Unendlichkeit von Darstellungsmöglichkeiten konfrontiert und gerät in eine »Krise der Repräsentierbarkeit«³³, in der sie sich selbst, ihre Sprache und die Prozesse ihrer Bedeutungsproduktion vermehrt in den Blick nimmt. Das Jahr 1857, in dem zugleich Gustave Flauberts *Madame Bovary* und Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* erscheinen, kann als das »Jahr der Moderne«³⁴ betitelt werden und markiert exemplarisch den Beginn einer skeptischen Selbstbefragung von Literatur und Sprache. »[L]a Littérature entière, de Flaubert à nos jours«, schreibt Roland Barthes 1953 aus der Perspektive eines Bestimmungsversuchs der Nachkriegsliteratur, »est devenue une problématique du langage.«³⁵ Die Literatur wird laut Barthes in diesem Zuge zu einer »Forme-Objet«, deren *écriture* das Resultat einer körperlichen, gewaltsam-liebevollen und anziehend-abstoßenden Auseinandersetzung der Schriftsteller/innen mit ihren Texten ist: »Depuis cent ans, toute écriture est ainsi un exercice d'approvisionnement ou de répulsion en face de cette Forme-Objet que l'écrivain rencontre fatalement sur son chemin, qu'il lui faut regarder, affronter, assumer, et qu'il ne peut jamais détruire sans se détruire lui-même comme écrivain.«³⁶ Als stets autoreferentieller Akt integriert Literatur fortan eine physische und destruktive Dimension, in der die Autor/innensubjektivität selbst auf dem Spiel steht.³⁷ Die

33 Gumbrecht: »Kaskaden der Modernisierung«, S. 32f. Gumbrecht verbindet in diesem Begriff die Überlegungen Michel Foucaults in *Les Mots et les choses* zu einer »dissolution [...] des champs homogènes des représentations ordonnables«, die im ausgehenden 18. Jahrhundert ein Bewusstsein für die Unendlichkeit der Repräsentierbarkeit der Welt schafft mit dem Prozess der »Temporalisierung« und »Beschleunigung der Zeit« im 19. Jahrhundert, vgl. Foucault, Michel: *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard 1966, S. 256.

34 Vgl. Matz, Wolfgang: 1857. *Flaubert, Baudelaire, Stifter*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2007, S. 25.

35 Barthes, Roland: *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, erstmals 1953 erschienen, Paris: Points 2014, S. 9.

36 Ebd., S. 10f.

37 Diese Überlegungen greift das anschließende Unterkapitel II.1.2 vertieft auf, das den *ennui moderne*, den Flaubert als schmerzhaft Erfahrung des Daseins beschreibt, als spezifischen Topos einer modernen und avantgardistischen Schmerzästhetik in den Blick nimmt.

europäischen Avantgarde-Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts treiben die kritische Arbeit an der Zeichenhaftigkeit, Bedeutungsproduktion und historischen Bezugnahmen von Sprache, Literatur und Kunst schließlich auf die Spitze³⁸ und knüpfen vor allem das darin liegende zerstörerische Potential an eine »euphorisch bejah[te]« und »rauschhaft erfahrene Bewegung in eine phantasmagorische Zukunft«³⁹. In den *Studien zum ästhetischen Epochenwandel der Moderne* sieht Jauß diesen Wandel paradigmatisch im Jahr 1912 vollzogen, in dem Apollinaire der *Querelle des Anciens et des Modernes* eine endgültige Absage erteilt und das neue Paradigma des Avantgardismus ausruft.⁴⁰

Der aus dem Militärischen stammende Terminus »avant-garde« – »[p]artie d'une armée qui marche en avant du gros des troupes«⁴¹ – transportiert in seiner Etymologie sowohl den Hinweis auf die Gleichzeitigkeit von Destruktivität und Zukünftigkeit als auch darauf, dass die Avantgarde-Bewegungen in der Regel »von Männern getragen und repräsentiert«⁴² werden. Walter Fähnders stellt zudem in seinem Versuch der Definition eines »Projekts Avantgarde« den »Präsentismus«⁴³ heraus, der das Bild des stetigen Voranschreitens aufgreift. Avantgarde beschreibt er als »ein aus der Zukunft schon in die Gegenwart hereingeholtes antizipatorisches Potential«⁴⁴, einen ständigen Vorausgriff auf einen »éventuel« und einen »imprévu«⁴⁵, wie es André Breton nennt. Fähnders spricht sich damit auch deutlich gegen die Möglichkeit und den Diskurs eines »Scheiterns«⁴⁶ oder gar eines »Todes der Avantgarde«⁴⁷ aus.

Jauß hat die Formulierung einer »in actu unüberwindbare[n] Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen«⁴⁸ für die Konzeption der ästhetischen Moderne des 20. Jahrhunderts

38 Gumbrecht: »Kaskaden der Modernisierung«, S. 37ff.

39 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 76.

40 Vgl. Ebd., S. 76, 216f. Jauß bezieht sich hierbei zum einen auf »Zone«, das erst 1913 erschienen, jedoch von Apollinaire bereits 1912 verfasst wurde. Jauß deutet Apollinaires prominente Verwendung des Avantgarde-Begriffs in dem inzwischen berühmten kurzen Artikel über »Les peintres futuristes italiens« an, in dem Apollinaire die sujetlose Kunst »de nos artistes d'avant-garde« (wie z. B. Picasso) von einer sujetzentrierten und sentimental Kitsch-Malerei der »peintres >pompier« abgrenzt, Apollinaire, Guillaume: »Les peintres futuristes italiens«, *L'Intransigeant*, 07.02.1912, S. 2.

41 Robert, Paul: *Le Nouveau Petit Robert*, Paris: Le Robert 2010, S. 192, »avant-garde«.

42 Wagner, Birgit: »Gender«, in: Fähnders, Walter und Hubert van den Berg (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart: Springer 2009, S. 121-123, hier S. 121f.

43 Fähnders, Walter: »Avantgarde. Begriff und Phänomen«, in: Becker, Sabina, Helmuth Kiesel und Robert Krause (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin: De Gruyter 2007, S. 277-290, hier S. 290.

44 Ebd., S. 288.

45 Zit. n. Blachère, Jean-Claude: »Moderne/Modernité«, in: Béhar, Henri (Hg.): *Dictionnaire André Breton*, Paris: Classiques Garnier 2012, S. 682-683, hier S. 683.

46 Vgl. dazu exemplarisch einen neueren Forschungsbeitrag von Wolfgang Asholt: »Nach Altern und Scheitern. Brauchen wir noch eine Avantgarde-Theorie?«, in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 327-345.

47 Für eine fast aktuelle Übersicht über diesen Diskurs am Beispiel des amerikanischen Theaters siehe Savran, David: »The Death of the Avantgarde«, *TDR* 49/3 (2005), S. 10-42. Siehe dazu natürlich auch den Titelgeber dieser Diskussion: vgl. Mann, Paul: *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington: Indiana University Press 1991.

48 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 94. Herv. i.O.

geprägt, mit der er die avantgardistische Ästhetik des »imprévu« an die Veränderungen in der subjektiv wahrgenommenen Zeit-Raum-Konstellation zurückbindet. Das Jahr 1912 deklariert er zu einem Moment, in dem der künstlerische und literarische Modernisierungsprozess seit Mitte des 19. Jahrhunderts kulminiere, der ein dynamisches »Neben- und Gegeneinander [...] ästhetische[r] Schulrichtungen«⁴⁹ hervorbringe. Diesen Befund überführt Jauß in sein eigenes Verständnis von (Literatur-)Geschichte. Den Begriff der Epochenschwelle versteht er nicht als historisch fixiert, sondern als eine »Metapher«, die »die hermeneutische Differenz des *Noch nicht* und *Nicht mehr* als fortschreitenden Horizontwandel« erfasse, dabei jedoch »nicht [...] die hypothetische Einheit eines geschichtlichen Zeitr Rahmens voraussetz[e]«. ⁵⁰

Diese Bewusstwerdung und Bejahung einer »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« durchdringt am Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur die progressive Kunst, sondern alle Ebenen der Kultur. Der Jauß-Schüler Hans Ulrich Gumbrecht führt in seiner Studie *In 1926. Living at the edge of time* (1997) performativ vor, inwiefern diese kulturelle und gesellschaftliche Atmosphäre eines Auf-Bruchs ebenso Dynamiken der Innovation wie auch der Verunsicherung integriert. Seine Darstellungsmethode konstruiert Gumbrecht aus Merkmalen avantgardistischer Kunst und des wissenschaftlichen Avantgarde-Diskurses, die er in einer mit »User's Manual« überschriebenen Einleitung genauer erläutert. In einer ironischen *captatio benevolentiae*, in der er auf die Neuheit seines Verfahrens aufmerksam macht, prophezeit er auch sein eigenes Scheitern, die Geisteswissenschaft zu revolutionieren.⁵¹ Gumbrechts Auseinandersetzungen mit Moderne sind zugleich auch immer Reflexionen, genauer sogar »mise[s]-en-abime [sic!]«⁵²

49 Ebd. Jauß bezieht sich hierbei auf eine prägnante Aussage Rainer Warnings: »Was die Kunst der Moderne von der aller vorausliegenden Epochen unterscheidet, ist der Verlust epochaler Einheit.«, Warning: »Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne. Zur Lyrik Paul Éluards«, S. 481.

50 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 244. Herv. i.O.

51 »The book's main intention is best captured in the phrase that was its original subtitle: ›an essay on historical simultaneity.‹«, schreibt Gumbrecht am Ende der Gebrauchsanweisung in *In 1926*, Gumbrecht, Hans Ulrich: *In 1926. Living at the edge of time*, Cambridge: Harvard University Press 1997, S. XIV. Er versteht seinen Text als einen experimentellen Versuch der Innovation kulturwissenschaftlicher Theoriebildung, der sich »not exclusively skeptikal« (S. XIII) gebe, sondern produktiv mit einer (am Ende der 1990er Jahre) aktuellen Verunsicherung ob der Hinfälligkeit alter und der Inexistenz neuer Modelle in den Geisteswissenschaften umgehe: »At any rate, the present appears to be a moment of great sophistication when it comes to affirming that some certainties and assumptions ›no longer work‹ – and of even greater reluctance when it comes to filling the gaps that the vanished certainties and assumptions have left. The present moment seems to correspond to the ›end of metaphysics‹, as Derrida describes it in *Of Grammatology*: we are beyond metaphysics but will never really leave metaphysics behind us.« (S. XIII) Gumbrecht strebt die Erfindung eines theoretischen Diskurses an, der sich in der Aufforderung zur steten Verschiebung und auch zum steten Bruch mit bereits bekannten und semantisierten Perspektiven erschöpft, darin jedoch die Möglichkeit einschließt, immer etwas neues hervorzubringen. Siehe dazu das Kapitel »After Learning from History« (S. 411-436), in dem er eine Kritik am *New Historicism* formuliert und neue Herangehensweisen an Geschichtswissenschaft im Speziellen und die Geisteswissenschaften im Allgemeinen fordert.

52 Gumbrecht: »Kaskaden der Modernisierung«, S. 29. Mit dieser Stilfigur bezeichnet Gumbrecht in dem Aufsatz seine Moderne(n)-Analysen, die es ihm erlaubten, die postmoderne Gegenwart zu drei von ihm als zentral hervorgehobenen Aspekten eines seit dem 15. Jahrhundert andauernden

der gegenwärtigen (wissenschaftlichen) Postmoderne. In diesem Sinne integriert er in die Einleitung zu *In 1926* eine kritische Parallele zwischen den geschlechtsspezifischen Charakteristiken der Avantgarde-Bewegungen als Männerbünde und der geisteswissenschaftlichen Forschung, wenn er seine akademischen Vorbilder aufzählt und »with contrition«⁵³ (zerknirscht) feststellt, dass sich keine Frau unter ihnen befindet. Vorreiterrollen werden also auch in der postmodernen Wissenschaft weiterhin hauptsächlich mit Männern assoziiert.

Dabei gibt es sogar in Gumbrechts eigener Generation eine Vorreiterin, auf die er hätte verweisen können, die ebenfalls ihren Analysegegenstand als wissenschaftliche Methodik abstrahiert und einen dazu einleitenden Text als Gebrauchsanweisung betitelt: Bereits acht Jahre zuvor wendet Avital Ronell, eine bekannte tschechisch-amerikanische Germanistin und dekonstruktivistische Literaturwissenschaftlerin in *The Telephone Book* (1989) ein ganz ähnliches, sogar noch radikaleres Verfahren an und stellt ihrer Untersuchung ebenfalls einen »User's Manual« voran, in dem sie vor der Möglichkeit einer destabilisierenden Lektüre warnt, was Gumbrecht, wie unten erläutert wird, ebenfalls tut: »**WARNING:** *The Telephone Book* is going to resist you. Dealing with a logic and topos of the switchboard, it engages the destabilization of the addressee. Your mission, should you choose to accept it, is to learn how to read with your ears.«⁵⁴ Obgleich er also keine Frau namentlich als Vorbild anführt, orientiert sich Gumbrecht an einem avantgardistischen akademischen Impuls, der nur wenige Zeit zuvor von einer Frau geliefert wurde – und darüber hinaus noch von einer »gay scientist«⁵⁵, wie Judith Butler Ronell betitelt –, lässt sie jedoch unerwähnt.

Gumbrechts Fokus liegt nicht in einer feministischen Revolution der Geisteswissenschaften, sondern er arbeitet sich vielmehr implizit immer wieder an einer Überwindung der Forschung seines Lehrers Hans Robert Jauß ab⁵⁶, wie bereits aus dem Titel *In 1926. Living at the edge of time* herausgelesen werden kann. Zum einen fokussiert

den Modernisierungsprozesses – (De-)Temporalisierung, (De-)Subjektivierung, (De-)Referentialisierung – zu befragen, vgl. Ebd., S. 44.

53 Gumbrecht: *In 1926*, S. XIII.

54 Ronell, Avital: *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln: University of Nebraska Press 1989, o.S. Herv. i.O.

55 Butler, Judith: »Ronell as Gay Scientist«, in: Davis, Diane (Hg.): *Reading Ronell*, Urbana: University of Illinois Press 2009, S. 21-30.

56 Eine zentrale Rolle spielt nicht nur ein rein wissenschaftliches Abgrenzungsbestreben, sondern auch die Auseinandersetzung mit einer historischen Schuld, die Jauß' Forschung eingeschrieben ist: Ende der 1980er Jahre bekannte er sich öffentlich dazu, Mitglied der SS gewesen zu sein. In einem Artikel der *Zeit* aus dem Jahr 2011 beschreibt Gumbrecht sein wissenschaftliches und persönliches Ringen mit diesem Erbe, vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: »Mein Lehrer, der Mann von der SS«, *Die Zeit*, 07.04.2011, <https://www.zeit.de/2011/15/Hans-Robert-Jauss> (zugriffen am 15.03.2022). William Marx stellt die Verhandlung der Aufdeckung von Jauß' Vergangenheit im größeren Zusammenhang der Avantgarde-Forschung dar. Er diskutiert kritisch, dass oftmals »les problèmes théoriques avec la vie du théoricien« verschränkt und insbesondere Jauß' avantgardistische Negierung von Epochenschwellen mit einer Relativierung seiner Täterschaft gleichgesetzt würden, vgl. Marx, William: »L'avant-gardisme est-il caduc? D'une double palinodie de Hans Robert Jauss«, in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 35-46, hier S. 44.

er auf das völlig zufällig gewählte Jahr 1926 und entfernt sich von der an Apollinaire gekoppelten Datierung 1912. Zum anderen wird Jauß' Feststellung einer »euphorischen bejahten« und »unüberwindbaren Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« in der Ästhetik bei Gumbrecht zu der Konstatierung, dass das »Leben« »at the edge of time«, also »am Rand der Zeit«⁵⁷, stattgefunden habe. Der mit dem Aufkommen des Avantgarde-Paradigmas bejubelten Feststellung eines Kollapses der Konstrukte von Zeit und Raum fügt Gumbrecht die schmerzhafteste Zäsur des Ersten Weltkrieges hinzu.

Im englischen Originaltitel fällt auf, dass der Literaturwissenschaftler keine ästhetische, künstlerische oder literarische Fragestellung ins Zentrum seiner Arbeit stellt, sondern vielmehr darauf abzielt, »das Leben« im Jahr 1926 zu erkunden. Gumbrecht verwendet das Gerundium »living«, das im Gegensatz zum entsprechenden Substantiv »life« auf »leben« als eine bewusst ausgeführte Aktivität fokussiert. Vor dem Hintergrund seiner Arbeit als Moderne- und Avantgardeforscher verweist diese Formulierung in Zusammenhang mit der Jahreszahl auf ein zentrales Anliegen der Avantgarden: der Überführung von Kunst ins Leben. Bereits vor 1914 sind Ansätze für die Übernahme alltagsbezogener Dinge und Materialien in den Künsten und Literaturen beobachtbar⁵⁸, was Dada nach dem Krieg schließlich radikalisiert und in einen (Anti-)Kunstbegriff integriert.⁵⁹ Erst ab »der surrealistischen Revolte, die Kunst direkt in Lebenspraxis aufzuheben«⁶⁰, der sich der Künstlerzirkel seit André Bretons ersten *Manifeste du Surréalisme* (1924) zumindest in der Theorie verschreibt, nimmt die Frage nach der Kunst/Leben-Transgression jedoch jene zentrale Stellung ein, die sich bis in aktuelle wissenschaftliche Diskussionen zur (Post-)Avantgarde beibehalten hat. Der Titel von Gumbrechts Studie macht in diesem Sinne auf eine zweistufige Aneignungsgeste aufmerksam in der der Analysegegenstand direkt in Wissenschaftspraxis und die Wissenschaftspraxis direkt in Leben aufgehoben wird.

Der erste Satz von Gumbrechts Untersuchung ist ein intertextuelles Zitat des ironisch betitelten Aufsatzes »Il faut commencer par le commencement!«⁶¹ Jauß', in dem letzterer seine kritische Position zur Setzung von Epochenschwellen ins Zentrum rückt: »Do not try to ›start from the beginning‹«, warnt Gumbrecht seine Leser/innen, »for this

57 So lautet der Titel der deutschen Übersetzung: Gumbrecht, Hans Ulrich: 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

58 Vgl. Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 230-237.

59 Vgl. Forster, Iris: *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, München: Meidenbauer 2005, S. 91-100. Zur Einschreibung des Lebens – und des Körpers – in die Literatur Dadas siehe Kapitel II.2 dieser Arbeit. Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) ist darüber hinaus zu einem Klassiker für die Frage nach der Koinzidenz von Kunst und Leben in den avantgardistischen Kunstströmungen, und dem Dadaismus im Besonderen, geworden, vgl. Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 67ff.; vgl. auch Christine Magerskis neuere Auseinandersetzung mit Bürgers Theorie und seiner Darstellung der avantgardistischen Infragestellung der »Institution Kunst«, *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 45-66.

60 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 76.

61 Vgl. Jauß, Hans Robert: »Il faut commencer par le commencement!«, in: Herzog, Reinhart und Reinhart Koselleck (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, Poetik und Hermeneutik, Bd. 12, München: W. Fink 1987, S. 563-570.

book has no beginning in the sense that narratives or arguments have beginnings.«⁶² Mit diesem Satz beginnt Gumbrechts »User's Manual«, in dem er darlegt, dass sein Text weder einer linearen Argumentation folgt, noch sich allein auf literarische und künstlerische Werke konzentriert. Stattdessen webt er ein Realitätsnetz, das Alltags-, Kultur- und Gesellschaftsphänomene, Kunst und Literatur ohne hierarchische Sortierung verbinde und in ihren Widersprüchlichkeiten vorführe. Dieser Bruch in der zeiträumlichen Anlage des Textes und der angestrebten Erschütterung der gewohnten Leseerfahrung spiegelt den Auflösungsprozess tradierter kultur- und gesellschaftsstrukturierender Ordnungskategorien im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wider, der mit notwendigen Reorientierungen in der subjektiven Welterfassung einhergeht und schließlich als »De/Formationen«⁶³ von Schrift, Körpern, Materialien und Genres in die avantgardistische künstlerische und literarische Gestaltungspraxis überführt wird.

Wie das Inhaltsverzeichnis abbildet, beschreibt Gumbrecht in *In 1926* zum einen Einzelphänomene, die mit »Arrays« (also Spektrum oder Anordnung) überschrieben und alphabetisch sortiert sind. Sie reichen von »Airplanes« über »Jazz«, »Mummies« und »Roof Gardens« bis hin zu »Wireless Communication«. Zum anderen umreißt er verschiedene »Codes« sowie auch »Codes Collapsed«. Unter diesen Überschriften stellt er die jeweils gleichen Begriffspaare einander opponierend gegenüber (»Codes«) und setzt sie gleich (»Codes Collapsed«). So existieren unter anderem Einträge zu »Present vs. Past«/»Present = Past (Eternity)«, »Male vs. Female«/»Male = Female (Gender Trouble)« oder »Center vs. Periphery«/»Center = Periphery (Infinitude)«. ⁶⁴ Dem Genre einer Gebrauchsanweisung folgend stellt die Einleitung zu *In 1926* eine Handlungsaufforderung dar, in der Gumbrecht seine Leserschaft dazu anhält, mit der Lektüre eines beliebigen Eintrages zu beginnen und einen eigenen Weg durch den Spielraum aus fragmentarischen sowie durch Verweise untereinander verbundene Momentaufnahmen zu finden. Die Leser/innen spinnen somit selbst ein Narrativ des Jahres 1926, das aufgrund des subjektiven Empfindens nicht nur individuell verschieden ist, sondern sich ebenso bei jeder neuen Lektüre wieder ändern kann. Die Rezipierenden werden zu Akteur/innen, die sich selbst in diese Text-Welten einweben, wenn nicht sogar darin verlieren können. ⁶⁵ *Living at the edge of time* konstituiert einen Erfahrungsraum, der die Möglichkeit eröffnet, aus der eigenen Zeit zu fliehen, um das aus der Zeit gefallene Jahr 1926 erkunden und (er-)leben zu können. In dieser performativen Dimension von Gumbrechts Text treten die Auswirkungen hervor, die die von Jauß konstatierte »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« auf die Erfahrungen der Lebenswirklichkeit in der Moderne bedeutet: »Am Rand der Zeit« zu leben bringt ebenso die Lust an einer kreativen Destruktion und Restrukturierung der Welt wie jedoch zugleich auch die Erfahrung einer destabilisierenden Orientierungslosigkeit mit sich, in der sich das Individuum als von der Welt

62 Gumbrecht: *In 1926*, S. IX.

63 Vgl. Metzler, Jan Christian: *De/Formationen. Autorschaft, Körper und Materialität im expressionistischen Jahrzehnt*, Bielefeld: Aisthesis 2003.

64 Vgl. Gumbrecht: *In 1926*, S. VIIf.

65 Zumindest erhofft sich Gumbrecht diesen Effekt, wenn er sein Ziel formuliert »[t]o make at least some readers forget, during the reading process, that they are *not* living in 1926.«, Ebd., S. X. Herv. i.O.

abgetrennt wahrnimmt und auf eine Einkehr in die eigene selbstreflexive, imaginative Gedankenwelt zurückgeworfen sieht.

1.2 »L'ennui, araignée silencieuse«: Gestalten der Versehrtheit von *Madame Bovary* zu den *cadavres exquis* im Surrealismus

Die schmerzhaft empfundene Erfahrung von Zeitlichkeit hat einen Begriff: *ennui*.⁶⁶ Die deutsche Übersetzung schreibt dem Wort ›Langeweile‹ jene Verlangsamung der subjektiven Zeitempfindung semantisch ein, in der sich der lang-weilende Mensch aus einem von ihm selbst oder durch ein Außen entworfenen Lebens(ver)lauf ausgeschlossen wahrnimmt. Alles Umgebende erscheint in dieser Situation als nichtig, bedeutungslos oder als eine monotone Wiederholung des immer Gleichen.⁶⁷ Der Schmerz des Zeit-Schmerzes liegt so in der Unmöglichkeit begründet, mit der Welt in einen interesse-, freude- oder luststimulierenden Kontakt zu treten⁶⁸ und geht mit der Erfahrung einer Diskrepanz zwischen der Realität und einem bestimm- oder unbestimmbaren Herbeiersehnten einher, das in seiner Abwesenheit eine Leerstelle generiert.

In seiner französischen Verwendung ruft der Begriff des *ennui* über die individuelle Empfindung hinaus einen Diskurs auf, der ihn als Zivilisationsphänomen einer zunehmend auf Vergnügen und Bedürfnisbefriedigung, Tätigkeit und Produktivität, Rationalisierung und Ökonomisierung ausgerichteten Gesellschaft benennt. Während er noch im 17. Jahrhundert vor allem im höfischen Kontext auftaucht, avanciert der *ennui* im Zuge der politischen Umbrüche, kulturellen Revolutionen und technologischen Fortschritte in den folgenden beiden Jahrhunderten zu einem Phänomen, das auch das Bürgertum befällt.⁶⁹ Das 19. Jahrhundert beginnt den »mal du siècle«⁷⁰ vermehrt zu untersuchen und zu reflektieren, versucht ihn zu lindern, einzuhegen, sozialer Kontrolle zu unterwerfen oder modernekritisch, künstlerisch und/oder intellektuell nutzbar zu machen.⁷¹

66 Vgl. Huguët, Michèle: *L'Ennui ou la douleur du temps*, Paris: Masson 1987.

67 Vgl. Granger, Christophe: »Deux siècles d'ennui. Introduction«, in: Goestchel, Pascale, Nathalie Richard und Ders. (Hg.): *L'Ennui. Histoire d'un état d'âme. XIXe–XXe siècle*, Paris: Publications de la Sorbonne 2012, S. 7-19, hier S. 11.

68 Vgl. Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 878, »ennui«.

69 Vgl. Jonard, Norbert: *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XXe siècle*, Paris: Champion 1998, S. 203-205.

70 Jonard weist darauf hin, dass der *ennui* weniger als ein »mal du siècle« als vielmehr als ein »mal des siècles« zu betrachten ist, das unter verschiedenen Begriffen und Definitionen seit der Antike durch die Kulturgeschichte schwappt, Ebd., S. 205.

71 Mit Blick auf die Verhandlung des »mal du siècle« in der französischen Literatur konstatiert Valentin Mandelkow, »dem Ausharren im Leiden eine erkenntnisanaloge Funktion zuzuerkennen: Das Leiden ist dann nicht nur Indiz einer schmerzhaft erfahrenen Moderne, sondern auch Maßstab der Modernekritik. [...] Diese Moderne wird auf ihre Fähigkeit hin getestet, weltschmerzlichen Empfindungen ein Ende zu setzen.«, Mandelkow, Valentin: *Der Prozess um den »ennui« in der französischen Literatur und Literaturkritik*, Königshausen & Neumann 1999, S. 28.

Mitte des 19. Jahrhunderts bildet sich im »vide douloureux«⁷² des *ennui* schließlich ein Diskursgeflecht, in dem sich Literatur-/Kulturproduktion und Gender, Schmerz und Lust verbinden und in dieser Konfiguration einen Ursprung – nach Benjamin – der ästhetischen Moderne modellieren. Die Grundidee dieser These entstammt Peter Bürger: In einem Aufsatz seines Bandes zum *Verschwinden des Subjekts* (1998) analysiert er den *ennui* in Briefen von Flaubert und entdeckt Ursprungsdynamiken Benjaminscher Lesart, die, in veränderter Form, auch in den »Gesten avantgardistischen Protests«⁷³ und insbesondere im Miteinander des surrealistischen Künstlerzirkels sowie André Bretons und Louis Aragons Verweigerung eines bürgerlichen Arbeitsalltags wiederzufinden seien. Bürger schließt seine Untersuchung mit der Feststellung, dass »der *ennui* also die Befindlichkeit [wäre], die jede künstlerische Äußerung der Moderne trägt, der dunkle Grund, aus dem die Sehnsucht kommt, daß es anders sei.«⁷⁴

Er übersieht jedoch, dass dieser Grund doppelbödig ist. Flaubert entwirft den *ennui* nicht nur als schriftstellerischen und wahrnehmungsverändernden Movens innerhalb einer produktiven und revoltierenden Schmerzästhetik, wie Bürger anhand der Briefe herausarbeitet, sondern poetisiert ihn insbesondere in der erschöpften Heldin seines Romans *Madame Bovary*. Der *ennui* Emma Bovarys lässt das Phänomen als ein Schmerzkonstrukt sichtbar werden, das Gendercodierungen unterworfen ist. Die Schilderung einer schmerzhaften Erfahrung von Weiblichkeit korreliert darin mit dem Anspruch eines literarischen Erneuerungsprozesses, der an eine (männliche) Subjektkrise gebunden ist. Ausgehend von dieser Konstellation zeichnen sich in der Literatur der Avantgarden im Allgemeinen und in der des Surrealismus im Besonderen Interaktionen schmerz- und genderästhetischer Verrückungen ab, in der sich Fragmentierungsphantasma weiblicher Körper und eine Suche nach einem künstlerisch innovativen und antibürgerlichen Ausdruck verbinden.

In einem Brief an Louis de Cormenin aus dem Jahr 1844, den auch Peter Bürger zitiert, klagt Flaubert über den »ennui moderne«, der gleich einer ansteckenden Infektionskrankheit die Eingeweide zerfresse und den davon befallenen intelligenten Menschen zu einem »fantôme qui pense«⁷⁵ verblassen lasse. Was Flaubert hier als Metapher versteht, um die Schmerzhaftigkeit und Körperentfremdung des modernen intellektuellen Subjekts zu illustrieren, das in steter Selbstreflexion und Ich-Bezüglichkeit gefan-

72 Huguët, Michèle: *L'Ennui et ses discours*, Paris: PUF 1984, S. 6.

73 Vgl. Bürger, Peter: »Der Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem »ennui«. Constant, Flaubert und die Surrealisten«, *Das Verschwinden des Subjekts. Fragmente einer Geschichte der Subjektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 132-150, hier S. 150.

74 Vgl. Ebd.

75 »Connaissez-vous l'ennui? non pas ce ennui commun, banal, qui provient de la fainéantise ou de la maladie, mais cet ennui moderne qui ronge l'homme dans les entrailles et, d'un être intelligent, fait une ombre qui marche, un fantôme qui pense. Ah! je vous plains si cette lèpre-là vous est connue. On s'en croit guéri parfois, mais un beau jour on se réveille souffrant plus que jamais. Vous connaissez ces verres de couleur qui ornent les kiosques des bonnetiers retirés. On voit la campagne en rouge, en bleu, en jaune. L'ennui est de même. Les plus belles choses vues à travers lui prennent sa teinte et reflètent sa tristesse.«, Flaubert, Gustave: *Correspondance*, Bd. 1, hg. von Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1973, S. 208f., an Louis de Cormenin, 7. Juni 1844.

gen ist⁷⁶, lässt er seine Protagonistin Emma Bovary schließlich buchstäblich erleiden: Ihr *ennui* treibt sie in den Selbstvergiftungstod mit Arsen, das ihren Körper von innen heraus zersetzt. Die Erzählinstanz zeigt Emmas Sterbeprozess in all seinen kreatürlichen Details, von Bluterbrechen, Krampf- und Schreianfällen bis hin zu einem letzten Aufbäumen vor ihrem Tod, das einer vorgezogenen und irrsinnigen Wiederauferstehung gleicht: »Emma se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante. [...] Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré [...]. Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus.«⁷⁷ Der *ennui* lässt Emma Bovary nicht als Gespenst, das denkt, zurück, sondern als einen Kadaver, der elektrisiert wird – ein lebloses, versehrtes Wesen, das gleichsam durch eine fremde Kraft bedient wird, die dennoch aus ihr selbst zu kommen scheint (»elle se releva«).

Jacques Rancière fragt in einem Aufsatz, warum Emma (von Flaubert) getötet werden musste.⁷⁸ Diese Frage kann jedoch noch spezifiziert werden: Warum muss sie in einem solchen »spectacle«⁷⁹ und derart schmerzhaft sterben? Die Beantwortung dieser Frage zeigt, inwiefern *Madame Bovary*, und insbesondere die Szene der Agonie der Protagonistin, als poetisches und literaturpolitisches Ursprungsphänomen des Surrealismus angesehen werden kann. Wie später auch die versehrten Frauenfiguren in der surrealistischen Kunst und Literatur wird bereits Emma Bovary zur Trägerin einer (Körper-)Ästhetik, die ihr Innovationsstreben aus der Abwesenheit von intellektuellen und ästhetischen Beschränkungen realisiert – »en l'absence de toute contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale«⁸⁰, so schreibt Breton schließlich in der berühmten Definition des Surrealismus. Ein paradigmatisches Scharnier stellt der »cadavre que l'on galvanise« Emma Bovarys dar, der als poetisches Abstraktum im surrealistischen *cadavre exquis*-Schreibspiel weiterlebt, wie im Verlauf des vorliegenden Kapitels gezeigt wird.

Ein Ausgangspunkt für die Suche nach der Antwort darauf, warum Emma Bovary derart schmerz- und effektiv sterben musste, findet sich im/auf dem Körper der toten Emma, wie ihr Ehemann Charles ihn wenige Stunden später vorfindet. Als ob im Schrei fixiert, steht ihr Mund weit offen und ihre Augen beginnen in einer »pâleur visqueuse« zu verblassen, »comme si des araignées avaient filé dessus.«⁸¹ Diese Beschreibung ihrer Augen integriert intratextuelle Zitate aus Szenen vom Beginn des Romans, die sich hier überlagern. Als Emma Rouault und der Landarzt Charles Bovary das erste Mal allein in ihrem Zimmer auf dem väterlichen Bauernhof sind, erzählt sie ihm von ihrer Zeit in der Klosterschule – in der sie das erste Mal mit Literatur, Kultur und einem Leben fern

76 Vgl. Bürger: »Der Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem »ennui«, S. 135-139.

77 Flaubert, Gustave: »Madame Bovary (1857)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. von Claudine Gothot-Mersch, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 2013, S. 147-458, hier S. 437f., 3, VIII.

78 »Pourquoi fallait-il tuer Emma Bovary?«, Rancière, Jacques: »La Mise à mort d'Emma Bovary. Littérature, démocratie, médecine«, *Politique de la littérature*, Paris: Galilée 2007, S. 59-83, hier S. 59.

79 Flaubert: »Madame Bovary«, S. 430, 3, VIII.

80 Breton, André: »Manifeste du surréalisme (1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1988, S. 309-346, hier S. 328.

81 Flaubert: »Madame Bovary«, S. 441, 3, IX.

des Ländlichen in Berührung kommt, wie der Roman allerdings erst drei Kapitel später schildern wird. Der Erzähler gibt Emmas Schilderungen an dieser Stelle nicht nur paraphrasiert, sondern auch zensiert wieder. Er beschreibt allein, wie sie Charles alte Musikhefte zeigt, vom Tod ihrer Mutter spricht und den Wunsch formuliert, im Winter lieber in der Stadt leben zu wollen, gleichwohl es im Sommer durch die langen Tage erst recht langweilig auf dem Land sei. Anstelle ihrer Worte zeigt die Erzählinstanz in einem interpretierenden Kommentar ihre Mimik: »[S]elon ce qu'elle disait, sa voix était claire, aiguë ou se couvrant de langueur tout à coup, [...] tantôt joyeuse, ouvrant des yeux naïfs, puis les paupières à demi closes, le regard noyé d'ennui, la pensée vagabondant.«⁸² Wie am Ende auf ihrem Totenbett, beginnen bereits hier ihre Augen zu verschwinden. Sie ertrinken in einem tränengleichen Film aus »ennui«, der sich über die Wahrnehmung ihrer direkten Umgebung legt und hinter dem die Sehnsucht nach einem unmöglichen Leben noch in ihrer umherschweifenden Gedankenwelt verborgen liegt.

Die Szene, die das zweite intratextuelle Zitat beherbergt, stellt eine Steigerung und Fatalisierung dieser ersten dar. Emma und Charles haben inzwischen geheiratet und die ersten Wochen ihres Ehealltages verlebt, als sie sich der Unumkehrbarkeit ihrer Hochzeit bewusst wird: »Emma se répétait: ›Pourquoi, mon Dieu! me suis-je mariée?‹«⁸³ Im Anschluss an diesen Ausruf imaginiert Emma sich in einem Gedankenstrom all das, was von nun an für immer in der Unmöglichkeit, im »il aurait pu« des *conditionnel passé* verbleibt: ein schöner, anziehender, geistreicher Mann und ein pulsierendes, vergnügungsreiches Leben in Paris, »où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent.«⁸⁴ An dieser Stelle schaltet sich die narrative Instanz kommentierend ein, indem sie Emmas Imagination mit einer bildlichen Beschreibung ihrer Lebenswirklichkeit kontrastiert: »Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur.«⁸⁵ Auch ihr Herz wird nun vom »ennui« eingenommen, der sich von einem blicktrübenden Tränenschleier zu einer stillen Spinne verwandelt hat und ihre sinnlich-emotionale Wahrnehmung der Welt mit jenem Netz zu durchweben beginnt, das Emmas tote Augen umschließen wird.

Während der *ennui* in der ersten Szene noch allein als gegensätzlicher Mitspieler des Denkens, in dem Emma sich ein anderes, leidenschaftliches, aber unerfüllbares Leben erträumt, präsentiert wird, entlarvt ihn die Erzählinstanz in dieser zweiten ganz offen als einen Vorboten ihres tödlichen Schicksals. »Vie froide«, »grenier au nord« und »cœur« bilden ineinander übergehende, sich in ihrer physikalischen Größe verkleinernde Lebens-Räume, die in ihrer Verkettung Emmas Lebenswirklichkeit als einen entsubjektivierenden, gelebten Tod stilisieren. Durch die mit Kommata voneinander getrennten Satzfragmente entsteht eine Rhythmik, die den Entpersonalisierungsprozess der Frau Emma Bovary zum Romantitel und Exemplum *Madame Bovary* begleitet. Bei »[m]ais elle, sa vie« verschwindet ihre Subjektivität und löst sich in einen Existenzmodus auf. »[E]t l'ennui« stellt eine Resonanz auf »mais elle« dar und nimmt ei-

82 Ebd., S. 169, 1, III.

83 Ebd., S. 188, 1, VII.

84 Ebd., 1, VII.

85 Ebd., 1, VII.

ne Scharnierstellung ein, die das Dachboden-Bild des bloßen Eingesperrtseins in eine poetische Figur verwandelt. Das Bild des *ennui* als webende »araignée silencieuse«, die die Erzählinstanz ihrem Körper einflüstert, ist sowohl als metaphorische sowie auch als allegorische *mise en abyme* des Romans lesbar. Als Metapher illustriert sie Emmas Lebenssituation als bürgerliche Ehefrau. Als Allegorie steht sie hingegen für den Roman als metapoetischen Kommentar seiner selbst⁸⁶ sowie für eine innovative Literaturreneuerung, die Flaubert damit anstrebt, wie nachfolgend nacheinander dargestellt wird. Emmas *ennui* ist darüber doppelt codiert und erhält im Roman sowohl eine gesellschaftskritische als auch ästhetische Funktion.

Madeleine Pelletier, eine führende Feministin der französischen Emanzipationsbewegung um die Jahrhundertwende und die erste Psychiaterin Frankreichs, klagt in ihrer Forderung nach einer *Émancipation sexuelle de la femme* (1911) unter anderem den monotonen und darin leidvollen Alltag von Ehe- und Hausfrauen in der bürgerlichen Gesellschaft an. *Madame Bovary* nennt sie als ein Beispiel »[qui] peint avec vérité la détresse morale de ces existences féminines, détresse d'autant mieux sentie que la femme est plus intelligente.«⁸⁷ Pelletier führt zusätzlich einen Vergleich mit Häftlingen an, um die Lebenssituation dieser Frauen zu illustrieren und greift – bewusst oder unbewusst – auf das Spinnenmotiv zurück: »Comme ces prisonniers qui guettent pendant des heures la venue d'une araignée, l'esprit de la ménagère s'accroche en désespéré aux menus détails de l'intérieur. Dans ce désœuvrement, la rentrée du mari est une fête [...]«⁸⁸ Die Spinne ist bei Pelletier ein Symbol für die erzwungene intellektuelle Unproduktivität und entwertete Passivität, der die Frauen durch ihre Bindung an den Haushalt und einen tätigen, arbeitenden Ehemann unterworfen sind.

In seine *Étude psychologique* über den *ennui* von 1903 integriert Émile Tardieu, ein heute unbekannter französischer Psychologe, der mit dieser Studie »den Begriff in die entstehende Psychologie eingeführt«⁸⁹ hat, ein ganzes Kapitel über den »ennui chez la femme«. Er sei nach Meinung Tardiens ein dem Frauenkörper »organisch« inhärentes Phänomen, »en raison de l'indigence de sa nature« und »se trouvant inclus dans la

86 Vgl. dazu auch Rainer Warning, der als einer der ersten auf die metapoetische Dimension einer Absage an die romantische Literatur bei Flaubert und in *Madame Bovary* hingewiesen hat, Warning, Rainer: *Die Phantasie der Realisten*, München: Fink 1999, S. 22.

87 Pelletier, Madeleine: *L'Émancipation sexuelle de la femme*, Paris: M. Giard & E. Brière 1911, S. 22.

88 Ebd.

89 Vgl. die *ennui*-Monographie von Mandelkow, in dem er Tardiens Studie ausführlich ausgehend von ihrer pessimistischen Grundthese in den Blick nimmt und im Kontext der zeitgenössischen Psychologie situiert, Mandelkow: *Der Prozess um den »ennui« in der französischen Literatur und Literaturkritik*, S. 48–56, hier: S. 48. Die These von Tardiens Studie ist, dass allen Handlungen des Menschen (und er meint: des intellektuellen, bürgerlichen Mannes) der *ennui* als Erkenntnis der Absurdität des Daseins zugrunde liege, Tardieu, Émile: *L'Ennui. Étude psychologique*, erstmals 1903 erschienen, Paris: Librairie Félix Alcan 1913, S. If. Er nimmt einen Grundgedanken vorweg, den Albert Camus schließlich prominent im *Mythe de Sisyphe* (1942) verarbeitet. Walter Benjamin nennt den Text (dennoch) gerade aus diesem Grund »ein höchst komisches Buch« und, nicht ohne Ironie, ein »Andachtsbuch des 20^{ten} Jahrhunderts« und vergleicht Tardieu mit dem pseudowissenschaftlichen Apotheker-Scharlatan Homais aus *Madame Bovary*, Benjamin, Walter: »Die Langeweile, ewige Wiederkehr«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften. Das Passagen-Werk*, Bd. V.1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 156–178, hier S. 157, 161.

pauvreté essentielle de ses sensations«⁹⁰, sowie auch ein gesellschaftlicher patriarchaler Repressionsmechanismus, der eingesetzt wird, um die Frauen von der Forderung nach Tätigkeit, Reflexion und Selbstbestimmung abzuhalten:

La femme voudrait sortir de son ennui séculaire: elle aspire à l'affranchissement, à l'entière disposition d'elle-même; elle se pose en rivale de l'homme détenteur de tous les privilèges; la reconnaissance de ses droits lui confèrera, pense-t-elle, un suprême épanouissement. [...] L'ennui, qui est la loi de sa nature, fait sa langueur ravissante, son âme grosse de chimères, l'énigme de son regard voilé [...]. Et l'homme s'est exercé au langage fleuri, il a inventé le luxe, les arts de la paix, la gloire de la guerre, afin d'exorciser l'ennui de la femme.⁹¹

Auch Tardieu spricht aus einer Perspektive, in der die »première vague« des Feminismus bereits in Frankreich angekommen ist, doch ruft gerade diese zunehmende Begegnung »auf gleicher Augenhöhe« in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende oftmals »extrem maskulinistische Reaktionen«⁹² hervor. Tardieu zeigt sich in diesem Sinne einem Geschlechterrollenbild des bürgerlichen 19. Jahrhunderts verhaftet, nach dem Frauen als allein passive Rezipierende und leidenschaftliche Träumerinnen gelten und so einem Schöpfungsverbot unterliegen, in der ihnen einzig die lang-weilende »œuvre éphémère par excellence toujours à recommencer«⁹³ der Hausarbeit zugestanden wird, Männern hingegen Tätigkeit und künstlerische, produktive Schöpfungskraft, die gerade aus dem *ennui* entsteht. In seiner Studie analysiert Tardieu ausschließlich Texte und Briefe französischer Autoren (z. B. von Baudelaire, Chateaubriand, Flaubert, Musset, Maupassant) und deutscher Philosophen (Nietzsche und Schopenhauer) des 19. Jahrhunderts als Fallbeispiele.

Mit Emma Bovary entwirft Flaubert den Prototyp einer nachfolgenden »tradicción de personajes femeninos asolados por el tedio«⁹⁴, die sich nicht nur in das literarische, sondern auch in das allgemeine kulturelle Gedächtnis einschreibt. Während Pelletier ihre Lektüre von *Madame Bovary* offen legt, bleibt sie bei Tardieu implizit, aber nicht weniger präsent. Tardieu universalisiert charakteristische Eigenschaften der Romanfigur Emma Bovary und integriert mit der Erwähnung des »regard voilé« fast eine wörtliche Übernahme aus dem Roman. Die Metapher der »araignée silencieuse«, die ihr Netz in dunklen kalten Zimmerecken webt, bildet ab, was sowohl Pelletier als auch Tardieu als spezifisch weiblichen *ennui* präsentieren: die Monotonie einer täglichen Routine, unbemerkt und vergänglich, in Stille gebannt und stimmenlos, in Warteposition in die Kontemplation des (eigenen) Inneren vertieft, mit der Hoffnung darauf, dass etwas

90 Tardieu: *Lennui*, S. 214.

91 Ebd., S. 220.

92 Klinger, Cornelia: »Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie. Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert«, in: Brunotte, Ulrike und Rainer Herr (Hg.): *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*, Bielefeld: transcript 2008, S. 25-35, hier S. 32f. Klinger spricht in ihrem Aufsatz gar von einem »Tod des Patriarchats«, der in diesem Zuge ausgerufen wird.

93 Tardieu: *Lennui*, S. 216.

94 Núñez Puente, Sonia: *Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en La regenta y la novela europea de la segunda mitad del XIX*, San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante 2001, S. 32.

Unvorhergesehenes geschehe. Nach Barbara Vinken stellt die Darstellung des *ennui* Emmas, ihrer »Unerfülltheit«, eine Persiflage auf stereotype Vorstellungen der »Erfüllung wahrer Weiblichkeit« im Ehe-, Hausfrauen, und Mutterdasein dar.⁹⁵ Eine allegorische Lektüre der »araignée silencieuse« zeigt nicht nur, wie Emma gerade durch ihren *ennui* gegen das Eingeschlossensein in ihrer Rolle revoltiert, sondern auch wie Flaubert sich diese Revolte poetisch und literaturkritisch zunutze macht.

Als Allegorie ist die Spinne als eine Anspielung auf den Arachne-Mythos lesbar, wie Ovid ihn in den *Metamorphosen* beschreibt.⁹⁶ In Ovids Erzählung fordert die Webkünstlerin Arachne die Göttin Minerva zu einem Wettstreit heraus, bei dem es darum geht, wer von beiden die lebendigeren Szenerien aus alten, bekannten Geschichten darstellen kann. Arachne spinnt »das Sündenregister des Himmlischen« (»caelestia crimina«⁹⁷) – tradierte, zugleich lust- und gewaltvolle Mythen von Göttern, die sich verwandelten, um Frauen zu verführen und halbgöttliche Wesen zu zeugen. Ihr Werk ist so perfekt und lebensecht gewebt, dass Minerva ihre Rivalin aus Neid mit einem Webschiffchen schwer verletzt. Zu stolz, um durch die Hand der Göttin sterben zu wollen, versucht Arachne sich mit einem Faden zu erhängen, doch Minerva verwandelt sie im letzten Moment in eine Spinne und belegt sie und ihre Nachkommen mit dem Fluch, in alle Ewigkeit ihre Webkunst weiterzuführen.

Barbara Vinken arbeitet die Parallelität zwischen Emma und Arachne heraus, ohne jedoch explizit auf das Bild des *ennui* als »araignée silencieuse« einzugehen. Sie liest *Madame Bovary* als eine Aktualisierung der Lektion, die Minerva Arachne erteilt und besetzt Emma mit der Rolle der Weberin und Flaubert mit jener der Göttin: »Flaubert wird dem Gewebe der Arachne – Metamorphosen zur Lust – den falschen Trug austreiben, dass Lust belebt [...] und ihr – nicht anders als Minerva – die Wahrheit der Lust, ihre Tödlichkeit, eintragen.«⁹⁸ »L'ennui, araignée silencieuse« beginnt hier demnach den Textverlauf und den Weg aus Leidenschaft und Versehrung zu weben, der Emma zu diesem Zeitpunkt noch bevorsteht.⁹⁹ Wie Arachne verarbeitet auch Emma (allzu) bekannte Liebes- und Leidenschaftsgeschichten und verlebendigt sie im buchstäblichen Sinn, durch die Affären mit Léon und Rodolphe sowie mit ihrer Sucht nach Luxus, die sie schließlich in den finanziellen Ruin treibt. Anders als Arachne, die diese Erzählungen mit Fäden spinnt, ist Emmas Kunst eine von *ennui* angetriebene Performance, eine Darstellung von Literatur, die sie in ihr Leben, in die sie umgebenden Gegenstände und in ihren Körper einträgt. Der Roman verkompliziert den eingangs beschriebenen Bruch zwischen erlebter und ersehnter Wirklichkeit im *ennui*, denn er generiert darüber noch

95 Vgl. Vinken, Barbara: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2009, S. 84.

96 Vgl. dazu auch Ebd., S. 119-126; Zollinger, Edi: »Flaubert, Hugo, Ovide. La vengeance d'Arachné«, in: Vinken, Barbara und Peter Fröhlicher (Hg.): *Le Flaubert réel*, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 47-58; sowie auch eine ältere Studie, auf die Zollinger in seinem Artikel Bezug nimmt Lowe, A. W.: »Emma Bovary. A Modern Arachne«, *French Studies* XXVI/1 (01/1972), S. 30-41.

97 Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2017, S. 297, Sechstes Buch, v. 131.

98 Vinken: *Durchkreuzte Moderne*, S. 120.

99 Vinken weist auf »die im Text durchgängige Austauschbarkeit von Spinnen [als Tier und als Tätigkeit, Anm. F.K.] und Texten, von Fäden und Buchstaben« in *Madame Bovary* hin, die auf »die Fatalität solcher lustvoller Gewebe« verwiesen, Ebd., S. 126.

eine andere, übergeordnete »ligne de fracture qui oppose la vie, rêve et réalité confondus, à l'Art«¹⁰⁰, eine Bruchlinie, die Leben und Kunst einander gegenüberstellt und sie doch künstlerisch zueinander in Bezug setzt – ebenso, wie auch der Arachne-Mythos eine versehrende und tödliche Verbindung von Kunst und Leben inszeniert.

Madame Bovary ist nach Vinken ein Roman über die »pervertierte Lesbarkeit von Welt« und setzt »die weiblich konnotierte buchstäbliche Todesverfallenheit des Fleisches«¹⁰¹ in Szene. Der Text stellt jedoch ebenfalls ein pervertiertes künstlerisches und weiblich codiertes Schöpfertum dar, das zu ihrem »péché mortel«¹⁰² wird, wie Rancière in dem oben zitierten Aufsatz konstatiert. Mit ihrer Anti-Kunst der Überführung von Literatur ins Leben revoltiert Emma gegen die Beschränkungen des bürgerlichen Lebens und gelangt ebenso an ihre eigenen Grenzen, sodass nur noch die Selbstvergiftung als Ausweg erscheint, wie sie zudem ein Verschwimmen ihres Lebens und einer veralteten Kunst zelebriert, der Flaubert mit dem Tod durch Arsen – das Emma wie die Tinte schmeckt, mit der ihre konsumierte Literatur geschrieben wurde – eine Absage erteilt. Flaubert erschafft mit Emma eine Figur, die sich selbst erschöpft, und nutzt ihr Sterben, so Rancière, für sein poetisches Anliegen, eine neue Ära eines Literatur- und Lebensverständnisses auszurufen, die auf egalitärer Ebene miteinander agieren und nicht zur gegenseitigen Erhöhung dienen:

Ils [les héros de Flaubert, Anm. F.K.] prennent un art pour un autre: ils en sont restés en effet à la vieille poétique des actions, avec ses personnages poursuivant de grands desseins, ses sentiments suscités par les qualités des personnes et ses passions nobles opposés aux sentiments du commun. Ils ne sont pas à l'heure de la poétique nouvelle, de la poétique égalitaire à la vie. Mais c'est aussi qu'ils prennent une vie pour une autre. Ils se croient encore dans un mode de sujets et de prédicats, de choses et de propriétés [...].¹⁰³

Rancière geht in seinem Aufsatz nur marginal darauf ein, dass es sich in *Madame Bovary* um eine weibliche Figur handelt, die zum Avatar dieser zerstörerischen poetischen Erneuerung stilisiert wird. Ashley Hope Pérez schließt in einem Aufsatz an genau diese Leerstelle an und deutet Emma Bovarys Todesurteil als eine »aggression against écriture féminine«¹⁰⁴, gegen eine sentimentale, gefühlsgeladene und -induzierende romantische Literatur, die Flaubert als entmännlicht und verweiblicht herausstellt.¹⁰⁵ Um seine ei-

100 Viard, Bruno: »Flaubert. L'encrier et le vagin«, *Littérature et déchirure de Montaigne à Houellebecq. Étude anthropologique*, Paris: Classiques Garnier 2013, S. 109-144, hier S. 109. Viard bezieht sich hierbei nicht spezifisch auf den *ennui*, sondern auf die in Flauberts Romanen inhärente Opposition zwischen Wirklichkeit und Imagination im Allgemeinen.

101 Vinken: *Durchkreuzte Moderne*, S. 76, 95.

102 Rancière: »La Mise à mort d'Emma Bovary. Littérature, démocratie, médecine«, S. 68.

103 Ebd., S. 73.

104 Pérez, Ashley Hope: »Against Écriture Féminine. Flaubert's Narrative Aggression in *Madame Bovary*«, *French Forum* 38/3 (2013), S. 31-47, hier S. 35.

105 Pérez unterstreicht anhand von Briefen Flauberts an Louise Colet und Georges Sand, dass er diesen Stil nicht nur bei Autoren missbilligt – wie etwa Lamartine, dessen Literatur er in *Madame Bovary* ironisiert –, sondern auch bei Autorinnen: »But if bad style can be a proof of emasculation, it is just as much a proof of male vulnerability to the threats of sentimentality. Nor was Flaubert's gripe

gene künstlerische Innovativität und auch »superiority«¹⁰⁶, wie Pérez es nennt, demgegenüber zu zeigen, entziehe er Emma Bovary die Möglichkeit, eine eigene Stimme außerhalb der von ihr wiederholten literarischen Topoi zu generieren. Über Emmas Geliebten Rodolphe fügt die Erzählinstanz eine Kritik an Emmas leidenschaftsgetriebener Sprache ein, die eine ihn langweilende »éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage« darstelle. Sukzessiv überlagert der Erzählerkommentar jedoch Rodolphes Reflexion und überführt sie in eine Überlegung über das Ungenügen der menschlichen Sprache im Allgemeinen.

Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. [...] [O]n en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres; comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendre les étoiles.¹⁰⁷

Die Erzählinstanz stellt die Sprache als ein Gefäß dar, das zu klein für die »plénitude de l'âme« und für alle Bedürfnisse, Vorstellungen und Schmerzen des Menschen ist und zerspringt, sobald jemand versucht, diese Dinge sprachlich auszudrücken. Im selben Kapitel, bevor der Erzähler Emmas *ennui* als »araignée silencieuse« verbildlicht, reflektiert sie über die Unsagbarkeit ihres Unbehagens, die es ihr unmöglich macht, sich jemandem anzuvertrauen – weil ihr dafür die Worte fehlen: »Peut-être aurait-elle souhaité faire à quelqu'un la confidence de toutes ces choses. Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent? Les mots lui manquaient donc [...]«¹⁰⁸ Diese Unzuverlässigkeit der Sprache erscheint als eine zweite Dimension des *ennui* Emma Bovarys. Der Riss zwischen literarischer Imagination und Lebensrealität, in dem sie lebt und leidet, ist zugleich die Diskrepanz zwischen Sprache und dem inneren und körperlichen Erleben der Welt. *Madame Bovary* transportiert auch eine spezifische sprachskeptische Poetik, in der die Worte an einen Punkt geführt werden, an dem die Sprache endet und der Körper beginnt.¹⁰⁹

Der »chaudron fêlé« der Sprache steht so gleichsam für den Ur-Sprung der Moderne. In *Le Degré zéro de l'écriture* scheint Roland Barthes ebenfalls auf dieses Bild Bezug zu

only with men writing like women; he was just as revolted and threatened by the sentiment and effusion of women.«, Ebd., S. 34.

106 Ebd., S. 40.

107 Flaubert: »Madame Bovary«, S. 319, 2, XII. Siehe zu dieser Passage auch den Kommentar von Pérez: »If ›la parole humaine‹ in general proves crushingly inadequate to the expression of inner longings, Flaubert nowhere makes this plainer than in his portrayal of Emma's use of that language.«, Pérez: »Against Écriture Féminine«, S. 40.

108 Flaubert: »Madame Bovary«, S. 185, 1, VII.

109 Siehe dazu auch Pérez: »[...] in descriptions of Emma, it is as though the narrator makes Emma's body confess, drawing from her flesh a narrative whose subtlety and elegance lie far beyond her literary abilities. Thus, even as Emma proves a mediocre writer of both fiction and her own life, her body remains an open book for the narrator, deepening the gulf between his skill and her pitiful efforts.«, Pérez: »Against Écriture Féminine«, S. 42.

nehmen, wenn er von Flauberts Literatur als »poterie« spricht: »Flaubert [...] a constitué définitivement la Littérature en objet, par l'avènement d'une valeur-travail: la forme est devenue la terme d'une ›fabrication‹, comme un poterie ou un joyau [...].«¹¹⁰ Auch Emmas Sterbeszene entspringt aus diesem Bruch in der Ausdrucksfähigkeit der Sprache. Nicht nur stellt der Moment ihres Todes eine Absage an eine alte Literatur und Sprache dar, die vermeintlich große Gefühle zu transportieren vermag, sondern auch die Ankündigung einer neuen Literatur, die den Körper als Sprachmedium und Zeichenträger ins Zentrum rückt, Körper und Schrift verschränkt und in ihrer Er-Schöpfung betrachtet.¹¹¹

Emma Bovary spricht nicht (mehr), sondern ist nur (noch) Körper – der von den Texten, Blicken, Kommentaren und Forderungen von Männern ebenso gesteuert wie auch zerrieben wird. Sie kann deshalb allein als »cadavre que l'on galvanise« prophetisch eine Literaturreneuerung der Moderne ankündigen. Emmas Tod gleicht dem der Arachne, denn wie die mythologische Webkünstlerin stirbt sie an einer Kunst, die tradierte Erzählungen in einem Akt gesellschaftlicher und künstlerischer Revolte reaktualisiert. Auch Emma wird dafür mit einer Metamorphose bestraft, die sie in eine abstrahierte Version ihrer Kunst – eine Lebensform, die Grenzen sprengt sowie sich aus den heroischen und sentimental Topoi romantischer Literatur nährt – transformiert. So wie Minerva Arachne in eine ewigwebende Spinne verwandelt, lässt der Erzähler Emma zu ihrer eigenen intratextuellen Referenz werden und damit zu einer literarischen Figur, die nicht außerhalb ihres/des Textes *Madame Bovary* existieren kann. Als wiederauferstehender, lebendiger und ver-rückter Kadaver, fixiert sie mit aufgerissenen Augen (»la prunelle fixe, béante«) eine zukünftige Literatur, die in ihrem fürchterlichen, besessenen und verzweifelten Lachen (»un rire atroce, frénétique, désespéré«) sogleich in sie zu fahren scheint. Durch eine letzte »convulsion« verstummt und auf die Matratze ihres Totenbetts zurückgeworfen, hört Emma als Mensch und als Frau endgültig auf zu existieren – »elle n'existait plus«¹¹² – und geht in ihre neue Existenzform als eine »œuvre éphémère par excellence toujours à recommencer«¹¹³ über, als eine für immer zirkulierende Ursprungsfigur der literarischen Moderne.

110 Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 11.

111 Vgl. dazu Anne-Rose Meyer, die anhand von Baudelaire und Nietzsche herausarbeitet, dass die Literatur seit Mitte des 19. Jahrhunderts Schmerz als »Element ästhetischer Produktion und künstlerischer Identität« (wieder-)entdeckt, Meyer, Anne-Rose: *Homo dolorosus. Körper, Schmerz, Ästhetik*, München: Fink 2011, S. 257f. Eine solche Aufwertungsgeste ist in dieser Zeit vor allem deshalb innovatorisch, da der Schmerz aufgrund der medizinischen Entwicklung der Anästhesie eine Abwertung erfährt und hinter die Grenzen des Erträglichen (in beiderlei Sinn), Nützlichen und Fortschrittlichen verschoben wird: »Perçu comme inutile, stérile, la douleur est une scorie que le progrès se doit de dissoudre, un anachronisme cruel qui doit disparaître. Elle est devenue un scandale, à l'image de la mort ou de la précarité de la condition humaine.«, Le Breton, David: *Anthropologie de la douleur*, Paris: Editions Métailié 1995, S. 168. Bis auf wenige Ausnahmen, wie im Falle von Geburtsschmerzen, als Skandalon verstanden, intendiert die Hinwendung zum Schmerz und seine Bejahung im Zuge literarischer Produktivität eine Grenzüberschreitung, die etwa Baudelaire (wie später auch Nietzsche) über die Selbsteinsetzung als »quasi göttliche[n] Schöpfer« löse, vgl. Meyer: *Homo dolorosus*, S. 261.

112 Flaubert: »Madame Bovary«, S. 437f., 3, VIII.

113 Tardieu: *Lennui*, S. 216.

Flaubert inszeniert in *Madame Bovary* eine verletzte Frau und ihren Schmerz als Avatar einer Literatur, die über eine kritische Inblicknahme gesellschaftlicher Ordnungen ihre eigene Literarizität nicht nur befragt, sondern darüber auch grundlegend zu erneuern und revolutionieren sucht. Der Fokus liegt deutlich auf der literarischen Innovation, die die gesellschaftliche Sprengkraft einer transgressiven sowie ihren *ennui* überwindenden Ehefrau poetisch in den Dienst nimmt, wie nicht nur Emmas Tod, sondern auch der Skandalprozess um *Madame Bovary* zeigt, welcher der Veröffentlichung des Romans vorausgeht.¹¹⁴ Weniger als sieben Jahre später wird André Breton mit dem Surrealismus ein literarisches Projekt und mehr noch ein weltanschauliches und darin wirklichkeitsinterpretierendes »système de pensée«¹¹⁵ entwerfen, das an zentrale Impulse aus Flauberts Inszenierung des Lebens und Sterbens Emma Bovarys anknüpft. Der »spectacle«¹¹⁶ ihres Todes erscheint aus dem Rückblick als eine surrealistische Szene *avant la lettre*, sind darin doch bereits wesentliche Aspekte angelegt, die Breton und die sich um ihn scharenden Künstler und Autoren aufgreifen und rearrangieren: das gesellschaftliche und künstlerische Transgressionspotential der Imagination, die Darstellung einer metamorphisch verzerrten Realität, die Gefährlichkeit und Tödlichkeit weiblicher Lust, Weiblichkeit als Inbegriff ebenso faszinierender wie auch furchteinflößender Irrationalität sowie als Trägerin eines Potentials zur Ver-rückung bestehender Ordnungen und einer Poetizität, die ins Unbekannte und Überwirkliche vorstößt.¹¹⁷

Diese große Überschneidungsfläche gründet insbesondere in dem medizinischen Topos einer weiblichen Hysterie, den sowohl Flaubert als auch Breton zum poetischen Prinzip um-stilisieren.¹¹⁸ Janet Beizer spricht in diesem Zusammenhang davon, dass

114 Um den Vorwurf sexueller Immoralität des Romans, einer Entweihung der Ehe und einer Glorifizierung des Ehebruchs zu entkräften, argumentiert Flauberts Verteidiger Sénard, dass das Schicksal Emma Bovarys vielmehr ein abschreckendes Beispiel für die Auswirkungen von Bildung, Freiheitsdrang und Ehebruch von Frauen darstelle, wohingegen Flauberts *écriture* jedoch eine höchst positiv zu bewertende »magie du style« (S. 489) transportiere. Er sei deshalb nicht nur ein großer Künstler, sondern gestalte auch die männliche Überlegenheit der Frauen gegenüber bravourös aus: »Il n'y a pas un homme l'ayant lu, qui ne dise, ce livre à la main, que M. Flaubert n'est pas seulement un grand artiste mais un homme de cœur, pour avoir dans les six dernières pages déversé toute l'horreur et le mépris sur la femme, et tout l'intérêt sur le mari. [...] M. Flaubert fait constamment ressortir la supériorité du mari sur la femme [...]«. »Plaidoirie du défenseur Me Sénard«, in: Flaubert, Gustave: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. von Claudine Gothot-Mersch, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 2013, S. 482-532, hier S. 505f. Dass eben dieses Geschlechterverhältnis derselben ironischen Kommentierung des Erzählers unterliegt, die den gesamten Roman durchzieht und alle seine Protagonist/innen (be-)trifft, lässt Sénard sicher wohlweislich unerwähnt.

115 Vgl. das gleichnamige Kapitel bei Michel Murat: *Le Surréalisme*, Paris: Librairie Générale Française 2013, S. 62-122.

116 Flaubert: »Madame Bovary«, S. 430, 3, VIII.

117 Vgl. Hirschberger, Elisabeth: *Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst*, Tübingen: Gunter Narr 1993, S. 106; Clébert, Jean Paul: »Femme«, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris: Seuil 1996, S. 270-273; Adamowicz, Elza: »Femme«, in: Béhar, Henri (Hg.): *Dictionnaire André Breton*, Paris: Classiques Garnier 2012, S. 412-415.

118 Die Nähe der beiden Texten wird exemplarisch im Begriff der »convulsion« deutlich, der dem medizinischen Hysteriediskurs entstammt. Emmas Tod wird mit einer »convulsion« besiegelt und auch bei Breton nimmt die »beauté convulsive« eine wesentliche Rolle ein: »La beauté sera convulsive ou ne sera pas.«, heißt es am Ende von Bretons surrealistischem Schlüsselroman *Nadja*,

sich Flaubert in *Madame Bovary* nicht »mit der *buchstäblichen* Hysterie beschäftigt, sondern mit ihrer *Gestalt*«¹¹⁹. Sie zitiert einen Brief an seine Freundin Louise Colet – die ebenfalls Schriftstellerin ist, jedoch nicht über ihre eigenen Texte, sondern (bisher) allein aufgrund ihrer Korrespondenz mit Flaubert Eingang in die Literaturgeschichte gefunden hat¹²⁰ – in dem Flaubert sie davor warnt, in ihr literarisches (Be-)Schreiben psychischer Erkrankungen direkte Beobachtungen einfließen zu lassen.

Il me tarde bien de voir ta *Servante!* Tu me dis que tu dois aller à la Salpêtrière pour cela. Prends garde que cette visite *n'influe trop*. Ce n'est pas une bonne méthode que de voir ainsi tout de suite, pour écrire immédiatement après. On se préoccupe trop des détails, de la couleur, pas assez de son esprit, car la couleur dans la nature a un *esprit*, une sorte de vapeur subtile qui se dégage d'elle, et c'est cela qui doit animer en *dessous* le style. [...] La couleur, comme les aliments, doit être digérée et mêlée au sang des pensées.¹²¹

Als eine solche abstrakte »vapeur subtile«, als zunächst einverleibte und schließlich transformiert neu hervorgebrachte »Gestalt«, trägt sich auch Emma Bovary in den Surrealismus ein. André Bretons *Nadja* (1928/1962), das als zentraler surrealistischer Roman ebenso als poetisches Schlüsselwerk der Moderne gilt, erscheint vor diesem Hintergrund als eine Fortsetzung von *Madame Bovary*. Die verträumte, unglückliche Ehefrau ist darin jedoch zum »rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort«¹²² geworden, zu einem Mann also, genauer noch zu einer Künstlerfigur, die Breton im ersten surrealistischen Manifest entwirft. In *Nadja* begibt sich das Ich jener Figur auf eine »conquête« nach der »réalité absolue, de *surréalité*«, die Breton in seinem Manifest vorzeichnet und die es in einer Vereinigung von »rêve et réalité«¹²³ zu finden glaubt. Der Begriff der »conquête« – als Bezwingung und Eroberung – nimmt das erotische Zusammentreffen des erzählenden Ich in *Nadja* mit der Pariser Flaneurin namens Nadja vorweg, die der Erzähler als »quelque chose comme un de ces esprits de l'air« beschreibt, »que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre«¹²⁴, als ein geisterhaftes Wesen also, das nur

in dem die titelgebende Protagonistin aufgrund einer unbestimmten mentalen Krankheit in der Psychiatrie endet, Breton, André: *Nadja*, Paris: Gallimard 1964, S. 190. Baudelaire erblickt übrigens als erster in einer Rezension zu *Madame Bovary* die poetische Funktion der Hysterie in Flauberts Roman: »L'hystérie! Pourquoi ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire [...]?«, Baudelaire, Charles: »*Madame Bovary* par Gustave Flaubert (1957)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1976, S. 76-86, hier S. 83. Zur Hysterie in *Madame Bovary* siehe insbesondere auch Föcking, Marc: *Pathologia literalis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen: Narr 2002, S. 235ff.

119 Beizer, Janet: »Hysterie«, in: Vinken, Barbara und Cornelia Wild (Hg.): *Arsen bis Zucker. Flaubert-Wörterbuch*, Berlin: Merve Verlag 2010, S. 136-140, hier S. 139. Herv. i.O.

120 Vgl. z. B. Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Französische Dichterinnen. Studien zur Erweiterung des Lyrikanons*, Heidelberg: C. Winter 1997, S. 45-48.

121 Flaubert, Gustave: *Correspondance*, Bd. 2, hg. von Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1980, S. 372, an Louise Colet, 2. Juli 1853. Herv. i.O.

122 Breton: »Manifeste du surréalisme«, S. 311.

123 Ebd., S. 319. Herv. i.O.

124 Breton: *Nadja*, S. 130.

durch ein magisches Ritual oder Zauberei seinem Aufenthaltsort fern des Rationalen entlockt werden kann. Ebenso wie Emma wird Nadja zu einer »selbsterzeugten Muse«, die nicht nur den künstlerischen Schaffensprozess inkarniert, sondern auch die literarische Poetik selbst, »die Hoffnung, den Stil zu finden, ihn vielleicht sogar gerade eben gefunden zu haben«¹²⁵. Nadja stirbt am Ende jedoch nicht, sondern landet – verrückt, stumm, eingesperrt – in der Psychiatrie, während sich ihr »esprit« mit dem Text *Nadja* und nicht zuletzt mit der Erzählersubjektivität vermischt.¹²⁶

Bereits vor der Publikation von *Nadja* scheint der elektrisierte Kadaver Emma Bovarys jedoch im Begriff und der Poetik des surrealistischen *cadavre exquis* wiederaufzuerstehen. Dieses Wort-Spiel hat die Autoren- und Künstlergruppe um Breton laut der Biographie von Henri Béhar mit derjenigen um Jacques Prévert an einem Abend gemeinsamen *ennui* im Jahr 1925 erfunden.¹²⁷ Darin wird ein Satz oder auch eine Zeichnung reihum nach und nach von verschiedenen Personen komplettiert, wodurch ein kollektiver »amalgame involontaire, inconscient [...] de trois ou quatre esprits hétérogènes«¹²⁸ entsteht. Mehr noch als die *écriture automatique*, die Breton im *Manifeste du surréalisme* zur basalen »activité surréaliste«¹²⁹ ernennt, unterläuft das poetische Spiel die Rationalität, zelebriert das Unbewusste, Traumähnliche und Fragmentarische und stilisiert den Zufall zu Kunst.¹³⁰

Die Ausgabe vom 1. Oktober 1927 der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* enthält verschiedene literarische *cadavres exquis*, darunter etwa »Le mille-pattes amoureux et frêle rivalise de méchanceté avec le cortège languissant.«, »Les femmes blessées faussent la guillotine aux cheveux blonds.« oder »L'hippogriffe frisé poursuit la biche noire.«¹³¹ Als Mikro-Genre lenken die *cadavres exquis* die Aufmerksamkeit auf die Brüche in tradierten Ordnungen, die sie zu provozieren suchen, insbesondere in Literaturtraditionen,

125 Schärf, Christian: »Das Erotische denken«, in: Reents, Friederike (Hg.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin: De Gruyter 2009, S. 37-48, hier S. 42. Schärf verbindet Flaubert und Breton, *Madame Bovary* und *Nadja* in seinem Aufsatz maßgeblich über diesen Aspekt.

126 In einer Art Litotes konstatiert der Erzähler am Ende: »Puisque tu existes, comme toi seule sais exister, il n'était peut-être pas très nécessaire que ce livre existât.«, Breton: *Nadja*, S. 187. Herv. i.O.

127 »Au cours d'une soirée [...] l'ennui guette quand un inspiré suggère de jouer aux petits papiers. [...] »Il n'y a qu'à mettre n'importe quoi«, dit Prévert qui écrit »le cadre exquis« [sic?], plie le papier, passe à son voisin qui complète par le verbe »boira«, replie et transmet au suivant qui posa la fin: »Le vin nouveau.« [...] Un nouveau jeu est inventé, appelé à une grande fortune.«, Béhar, Henri: *André Breton. Le grand indésirable*, Paris: Calmann-Lévy 1990, S. 176. Ob Béhars Wiedergabe von Préverts erstem Satzbaustein als »cadre exquis« tatsächlich ein Schreibfehler ist oder von den Surrealisten nachträglich in »cadavre exquis« umgewandelt wurde, da dieser Ausdruck besser in die surrealistische Poetik eingegliedert werden konnte, muss im Rahmen dieser Arbeit offen bleiben.

128 Ebd. Béhar zitiert hier eine Aussage von Bretons damaliger Frau Simone Breton, die er jedoch nicht mit einer Quellenangabe versieht.

129 Vgl. Breton: »Manifeste du surréalisme«, S. 332.

130 Im *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, das André Breton und Paul Éluard 1938 gemeinsam herausgeben, ist der *cadavre exquis* in der Liste der Autor/innen des Lexikons verzeichnet, vgl. Breton, André und Paul Éluard: »Dictionnaire abrégé du surréalisme (1938)«, in: Breton, André: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1992, S. 787-862, hier S. 788.

131 »Le Cadavre exquis«, *La Révolution surréaliste* 9-10 (10/1927), S. 11, 24, 64.

Lesegewohnheiten und konventionellen, die Realität mimetisch abbildenden Bildwelten.¹³² Doch wenngleich sie ungewöhnliche Bildkombinationen aufrufen, erscheinen die Frauen, Tiere, Objekte, Verben und Adjektive, die in den Beispielen zusammengebunden werden, aufeinander abgestimmt und orchestriert. Die aus diesem Wort-Spiel entstandenen Sätze zelebrieren somit letztlich gar nicht das Zufällige, sondern stellen die Frage nach der (Un-)Entscheidbarkeit zwischen tatsächlicher Zufälligkeit und künstlerischer Schöpfungsmacht heraus, deren Beantwortung den Leser/innen jedoch nur scheinbar obliegt.¹³³

So konstatiert Birgit Wagner in einem Aufsatz zur Subjektivität in den Avantgarden: »Die Surrealisten würfeln nicht. Sie *suchen* den Zufall, und wo sie ihn finden, tapezieren sie ihn mit Sinn. Der Zufall ist ihnen das Tor, durch das sie in die Welt des Geheimen, des Verborgenen und des Unbewußten eintreten wollen.«¹³⁴ Sigmund Freuds später formulierten berühmten Lehrsatz zur Traumdeutung als psychoanalytischer Therapie, »[w]o Es war, soll Ich werden«¹³⁵, kehren die Surrealisten bereits hier um und streben stattdessen eine Auflösung des Ich ins Es an.¹³⁶ Wie Wagner weiter fortfährt, ist »die Stimme des Unbewußten, die die Surrealisten hören wollten, [...] fast ausschließlich die Stimme des männlich geprägten Unbewußten«¹³⁷, die – wie an *Nadja* oben kurz exemplifiziert wurde und auch an den *cadavres exquis* deutlich wird – trotz allem von einem spezifischen Schöpfungstrieb geleitet ist. Ebenso wie der verrückt-elektrisierte, noch nicht tote, aber schon auch nicht mehr lebendige Körper Emma Bovarys scheinen die *cadavres exquis* direkt aus den Rissen zwischen Leben und Kunst, zwischen Wirklichkeit und träumerischer Imagination, zwischen Sprache und Körper, dem »communicable et l'incommunicable«¹³⁸ zu erstehen. Ähnlich wie schon in *Madame Bovary* steht hinter ihnen eine spezifische »Subjektposition, die Autorschaft, diskursive Autorität, Männlichkeit und«, anders als bei Flaubert, »männerbündnische Gruppensolidarität zur Voraussetzung hat«¹³⁹, Frauen als Künstlerinnen ausschließt, sich aber musenhafte verehrt

132 Vgl. Goldenstein, Jean-Pierre: »Cadavre exquis«, in: Béhar, Henri (Hg.): *Dictionnaire André Breton*, Paris: Classiques Garnier 2012, S. 171-173, hier S. 172.

133 Vgl. Ebd.

134 Wagner, Birgit: »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«, in: Asholt, Wolfgang und Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 163-181, hier S. 174. Herv. i.O.

135 Freud, Sigmund: »XXXI. Vorlesung. Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XV, hg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1999, S. 62-86, hier S. 86.

136 Vgl. dazu Gisela Steinwachs, die als erste auf diese Umkehr aufmerksam gemacht hat: *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons »Nadja«*, Neuwied: Luchterhand 1971, S. 32.

137 Wagner: »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«, S. 175.

138 Siehe dazu Bretons Definition des Surrealismus im *Dictionnaire abrégé du surréalisme*: »Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. C'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. (André Breton)«, Breton/Éluard: »Dictionnaire abrégé du surréalisme«, S. 846.

139 Wagner: »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«, S. 177.

und versehrte Frauen und Weiblichkeiten poetisch einverleibt. Die reizenden und zugleich köstlichen literarischen Leichen des *cadavre exquis* stehen auch paradigmatisch für die surrealistische Poetik und Bildersprache einer transformierten Wirklichkeit, die sich oftmals in Repräsentationen fragmentierter, versehrter, verstummter und/oder erotisierter, entsubjektivierter, objektifizierter weiblicher Figuren konzentriert.¹⁴⁰ Karolin Hille weist darauf hin, dass »die Entdeckung der ›Cadavres exquis‹ sogar als eine Art Katalysator für diesen spezifischen Fokus auf Frauenkörper und Weiblichkeitsvorstellungen im Surrealismus gedient haben könnte, da »sich in den zusammengesetzten Hybridwesen nicht nur das Spielerische [zeigt], sondern auch die ›Zerstücklung‹ der Frau ganz naiv und unverstellt.«¹⁴¹

Durch die politischen und kulturellen Zäsuren und Umbrüche, wie der bereits erwähnten Entdeckung der Psychoanalyse, den Emanzipationsbewegungen und insbesondere dem Ersten Weltkrieg, unterscheidet sich jedoch der historische Kontext, in dem diese Inszenierungen betrachtet werden müssen, maßgeblich von den Zeiten Flauberts. Was sich jedoch bei Flaubert schon andeutet und bis ins aktuelle 21. Jahrhundert sichtbar ist, zeigt sich spätestens exemplarisch im Surrealismus: Imaginierte, diskursivierte und poetisierte Frauenkörper sowie Weiblichkeitsdiskurse werden zum bevorzugten Austragungsort gesellschaftlicher Krisen und Konflikte. Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert fordern Frauen seit Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch mehr und mehr Präsenz im öffentlichen Raum, politische Gestaltung und sexuelle Freiheit ein, wodurch auch erst dort die damit einhergehende Abwesenheit und Ausschlussmechanismen von Frauen und ihren Stimmen aus der Kultur scharf hervortreten.

Die Welterfahrungsdimension, aus der heraus sich die avantgardistischen Zwischenkriegskünstler den Kulturtraditionen und den Ordnungen eines bürgerlichen

140 Seit Xavière Gauthiers Pionierarbeit *Surréalisme et sexualité* (1971) ist die Auseinandersetzung mit fragmentierten weiblichen Figuren als zentrale Dimension in der surrealistischen Ästhetik zu einem Dauerthema und Allgemeinplatz in der Forschung avanciert, das aus verschiedenen Perspektiven betrachtet wird, aus feministischer, misogyner, feminismuskritischer, literatur- und kunstwissenschaftlicher wie auch männlichkeitsproblematisierender Hinsicht. An dieser Stelle sei nur eine exemplarische Auswahl genannt, vgl. Gauthier, Xavière: *Surréalisme et sexualité*, Paris: Gallimard 1971; Billeter, Erika und José Pierre (Hg.): *La femme et le surréalisme*, Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts 1987; Nochlin, Linda: *The Body in pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York: Thames and Hudson 1995; Clébert, Jean Paul: »Corps morcelé«, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris: Seuil 1996; Adamowicz, Elza: *Surrealist collage in text and image. Dissecting the exquisite corpse*, Cambridge: Cambridge University Press 1998; Lyford, Amy: *Surrealist masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley: University of California Press 2007; Bridet, Guillaume: »Le Surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933)«, *Itinéraires* 2012-1 (2012), S. 95-108; Bucur, Maria: *Gendering modernism. A historical reappraisal of the canon*, London: Bloomsbury 2017, insb. S. 39-43. Dieses Forschungsfeld um die Repräsentation (verletzter) weiblicher Körper durch männliche surrealistische Künstler hat sich seit Mitte der 1980er schließlich nochmals erweitert, als Whitney Chadwick mit *Women Artists and the Surrealist movement* (1985) sowie auch Susan Rubin Suleiman mit *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-Garde* (1990) die Erforschung der Literatur und Kunst avantgardistischer und surrealistischer Autorinnen und Künstlerinnen angestoßen haben, die sich – unter anderem – mit (ihren) (versehrten) Körpern und dem surrealistischen Bildinventar fragmentierter weiblicher Figuren künstlerisch auseinandersetzen.

141 Hille, Karoline: *Spiele der Frauen. Künstlerinnen im Surrealismus*, Stuttgart: Belsar 2009, S. 40.

Lebensalltages entgegenstellen, ist das eines *Unbehagens in der Kultur* (1930), das Freud in seinem Epochenbefund der zeitgenössischen Gesellschaft und Kultur beobachtet und als ein Zusammenspiel von »Lebenstrieb« und »Destruktionstrieb«¹⁴² beschreibt. »Es scheint festzustehen«, konstatiert Freud, »daß wir uns in unserer heutigen Kultur nicht wohl fühlen [...]«¹⁴³ Als Grund für dieses Unwohlsein nennt er die Enttäuschung, dass die neuen Technologien, »diese neu gewonnene Verfügung über Raum und Zeit, diese Unterwerfung der Naturkräfte«¹⁴⁴, das Lebensglück nicht maximiert hätten, sondern im Gegenteil das Individuum in der freien Entfaltung seiner selbst nur weiter eingeschränkt habe. »Die individuelle Freiheit ist kein Kulturgut«¹⁴⁵: Mit dieser Parole ruft Freud nicht nur einen gesellschaftlich grassierenden Kulturpessimismus aus, sondern diagnostiziert eine kollektive Verdrängungsneurose, die die Menschen zu anstrengenden und schmerzhaften Sublimierungen ihrer Triebe, »nicht allein der Sexualität, sondern auch der Aggressionsneigung«¹⁴⁶, zwingt. Freuds Text exploriert auf prominente Weise jenen Riss zwischen Natur und Kultur, der am Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend in den Blick genommen wird.

Er lenkt den Fokus auch auf ein spezifisches Phänomen der Avantgarden, das bereits mehrfach angesprochen wurde und in den Kapiteln II.2 bis II.4 exemplarisch analysiert wird: die Verschränkung von Körper und Kunst, in dem Sinne, dass die avantgardistischen Künste und Literaturen beginnen, die Rolle des leiblichen, kreatürlichen Körpers und seinen Empfindungen im künstlerischen Schaffen zu befragen und seinen Einfluss künstlerisch-experimentell zu untersuchen. Wenngleich Freud selbst die Künste und Wissenschaften als seichte Formen der Triebsublimierung bezeichnet, deren »Intensität im Vergleich mit der aus der Sättigung grober, primärer Triebregungen gedämpft [sei]« und sie nicht »unsere Leiblichkeit [erschüttern]«¹⁴⁷ könnten – eine durchaus diskutabile These, wofür nicht nur alle zeitgenössischen Avantgarden Gegenbeispiele bereithalten – so macht er dennoch deutlich, dass zumindest der sehnsuchtsvolle Wunsch nach der Erfüllung körperlicher Grundbedürfnisse, die durch die Kultur eingeschränkt werden, einen zentralen Movens künstlerischer Schöpfung darstelle. In dieser Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, auf dessen Erfahrungen Freud zum Ende des Textes dezidiert Bezug nimmt, dominiert eine Perspektive, die von einem zugleich schmerzvollen und produktiven Einschreiben des Körpers in die Kunst ausgeht: Die »Kulturentwicklung«, so folgert Freud, sei »kurzweg zu bezeichnen als der Lebenskampf der Menschenart.«¹⁴⁸ »Menschenart« bezeichnet an dieser Stelle jedoch, wie so oft bei Freud, eigentlich »Männerart« – Frauen (und damit ihre subjektive Leiblichkeit) sind aus diesem, wenn auch

142 Freud, Sigmund: »Das Unbehagen in der Kultur (1930)«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, hg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1999, S. 419–506, hier S. 481.

143 Ebd., S. 447.

144 Ebd., S. 446.

145 Ebd., S. 455.

146 Ebd., S. 474. Vor allem Freuds so direkte Formulierung und Ausbuchstabierung eines Destruktions- und Aggressionstriebes macht das »revolutionäre Potenzial« der Schrift aus, vgl. Glasenapp, Jörn: »Sigmund Freud (1856–1939). *Das Unbehagen in der Kultur* (1930)«, *KulturPoetik* 17/2 (10/2017), S. 292–301, hier S. 293.

147 Freud: »Das Unbehagen in der Kultur«, S. 438.

148 Ebd., S. 481.

quälenden, Kulturbildungsprozess ausgeschlossen, was der Psychoanalytiker aus einer Kurzanalyse der Anfänge primitiver Gesellschaftsformen folgert. Der Mann, darauf konzentriert, seine Libido für »kulturelle Zwecke« zu verbrauchen, entzieht sie der Frau, die sich fortan »durch die Ansprüche der Kultur in den Hintergrund gedrängt [siehe] und zu ihr in ein feindliches Verhältnis [trete]«¹⁴⁹ – ein Verhältnis, das sich nach Freud bis in die 1930er Jahre nicht geändert hat.

Nach Walter Benjamin entspringt auch der »Surrealismus«, wie er ihn in seinem bekannten Aufsatz aus dem Jahr 1929 schreibt, aus »der feuchten Langeweile des Nachkriegs-Europa und den letzten Rinnsalen der französischen Dekadenz«¹⁵⁰. Der bürgerliche *ennui* des 19. Jahrhunderts, der als Gegenpol einer auf Bedürfnisbefriedigung und Vergnügen ausgerichteten Gesellschaft entsteht und den noch die Kultur des *fin de siècle* als solchen beerbt, wird im Zuge des Ersten Weltkrieges von den kollektiven Schmerz- und Verletzungserfahrungen katastrophischen Ausmaßes überlagert. Die »feuchte Langeweile« der Surrealisten erscheint vom Blut der verwundeten und verstümmelten Männer getränkt, die die eigenen Erinnerungen der Künstler und das zeitgenössische Straßenbild prägen¹⁵¹ und sich direkt in der Kunst und Literatur widerspiegeln. Diese Perspektive vertritt Amy Lyford in einer neueren These zur fragmentarischen Körperästhetik des Surrealismus, die sie in den Kriegserfahrungen und -versehrungen begründet sieht.¹⁵² Dazu untersucht sie beispielhaft Fotografien von Hans Bellmer und Imre Kertész.¹⁵³ In den Inszenierungen von Frauen geht es, so Lyford, letztlich um die Künstler und ihre Männlichkeit selbst, ebenso um den Versuch einer Rekonstitution einer verloren geglaubten männlichen Subjektivität und

149 Ebd., S. 463.

150 Benjamin, Walter: »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 295-310, hier S. 295.

151 Breton und Aragon haben etwa als Ärzte in Ausbildung im Lazarett Val-de-Grâce gearbeitet und sich dort kennengelernt. Der Surrealismus findet seinen Ursprung also an einem Kriegsschauplatz, der zugleich auch eine medizinische Moulagensammlung beherbergte, siehe dazu Lyford, Amy: »The Aesthetics of Dismemberment. Surrealism and the Musée du Val-de-Grâce in 1917«, *Cultural Critique* 46 (2000), S. 45-79.

152 »In the years after war, surrealist work would often expose the gaps between things – between words, concepts, bodies, or rhetoric [...]. By emphasizing dismemberment, the surrealists translated the state's rhetoric of reconstruction into a language that reasserted the carnal horror of war [...]«, Lyford: *Surrealist masculinities*, S. 54.

153 Lyford bezieht sich in ihrer Studie maßgeblich auf Hal Fosters Aufsatz »Armor Fou«, dessen Grundidee der Verhandlung des Kriegsgeschehens über Frauenkörper sie übernimmt, sich jedoch klar von Fosters These abgrenzt, dass die Darstellungen verletzter Frauenkörper in der surrealistischen Fotografie von Max Ernst und Hans Bellmer als faschistischer Akt lesbar seien: »[W]hy are these fantasies visited upon the female body? Do they partake in a putatively fascist imaginary, a peculiarly damaged ego that seeks a sense of corporeal stability in the very act of aggression against other bodies somehow deemed feminine by this subject (Jews, Communists, homosexuals, ›the masses‹)?«, Foster, Hal: »Armor Fou«, *October* 56 (1991), S. 64-97, hier S. 64. Lyford geht stattdessen davon aus, dass »surrealist attacks of these gender-differentiated staples of interpersonal and community ideas were crucial indicators of the nation's waning ability to believe its own myths of origin and renewal.«, Lyford: *Surrealist masculinities*, S. 11.

Macht wie auch um ihre ökonomische Situation und künstlerische Karriere: Mit Bildern von Frauen »in compromised, vulnerable, or sexualized positions« sowie »works that dramatize femininity as ›other‹, deviant, deformed, or violated«¹⁵⁴ hätten sie mehr Aufmerksamkeit und Erfolg auf dem Kunstmarkt erzielt. Ähnliche Werke mit Darstellungen von Männern, die Lyford ebenfalls analysiert, sind dagegen nicht in den Kanon eingegangen. Die inszenierten Frauen(körper) dienen nach Lyford in den Werken der Surrealisten als phantasmatische Gefäße, über die unzeigbare verletzte Männlichkeiten und Männerkörper verhandelt werden.

Bereits Ende der 1980er Jahre hat sich Sigrid Schade kritisch gegen eine »moralisch argumentierende Abwehr fragmentierter Körperbilder«¹⁵⁵ ausgesprochen. Sie lehnt es ab, ästhetische Verfahren der Fragmentierung per se als »Zerstörung oder Verletzung« einer mimetischen Abbildung tatsächlicher und authentischer, realer Körper zu verurteilen, sondern plädiert dafür, sie zunächst als künstlerisch dargestellte »Aufkündigung eines Herrschaftsanspruches«¹⁵⁶ zu verstehen, der die Konstitution und Spiegelung eines einheitlichen, intakten Körpers fordert. So klagte sich gerade in den Bildern der Moderne und insbesondere in denen des Surrealismus »das Phantasma des zerstückelten Körpers als Wiederkehr des Verdrängten«¹⁵⁷ ein. Lyford zeigt, dass dieses Verdrängte und Unbewusste, das aus dem Zerstückelten und Verletzten aufsteht, in der Kunst und Kultur der Moderne des 20. Jahrhunderts mit Weiblichkeitsvorstellungen codiert ist, aus denen die surrealistische Kunst und Literatur einerseits schöpft und zu dessen (Re-)Konstitution sie andererseits auch beiträgt.¹⁵⁸

So konstatiert Silvia Eiblmeyer, dass »die Frau« [...] in den Repräsentationen der Moderne zur Symptomfigur« gerät und insbesondere »als ›Zerstörerin‹ und ›Zerstörte‹ zugleich inszeniert«¹⁵⁹ wird. Ohne sich explizit auf den Surrealismus zu beziehen, trifft sie den Kern einer Geschlechterambivalenz, die in Frauen revolutionäre Potentiale verortet, doch sie zugleich in Passivität und Objektpositionen verharren lässt.¹⁶⁰ Paul

154 Lyford: *Surrealist masculinities*, S. 185f.

155 Schade, Sigrid: »Der Mythos des ›Ganzen Körpers‹. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte«, in: Barta, Ilsebill u.a. (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1987, S. 239-260, hier S. 239.

156 Ebd., S. 241.

157 Ebd., S. 243. Siehe ebenfalls Hanno Ehrlicher, laut dem »die surrealistische Schreibtechnik auf dem Bild vom Menschen als Di-viduum [basiert]«, die »die Fixierung der bürgerlichen Epoche auf eine imaginäre Einheit des Körpers zu unterlaufen« versucht, Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 378.

158 Vgl. dazu Hannelore Bublitz, laut der »das Weibliche« in der Moderne für eine »Vergänglichkeit« steht, die im Zentrum des »Krisenhaften« der modernen Kultur« stehe, Bublitz, Hannelore: »Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz«, in: Dies. (Hg.): *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1998, S. 26-48, hier S. 42.

159 Eiblmeyer, Silvia: »Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in: Eiblmeyer, Silvia u.a. (Hg.): *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Oktagon Verlag 2000, S. 11-28, hier S. 15.

160 Vgl. dazu bereits Chadwick, Whitney: *Women Artists and the Surrealist Movement*, London: Thames and Hudson 1985, S. 13. Diese Ambivalenz bilden auch die unterschiedlichen, zum Teil einander konträren Positionen im Forschungsstand zu diesem Thema ab, vgl. Anm. 140 in diesem Kapitel.

Éluards Gedicht »L'égalité des sexes« (1924) aus dem Kapitel »Mourir de ne pas mourir« des Bandes *Capitale de la douleur* (1926)¹⁶¹ stellt eine Auseinandersetzung mit dieser Ambivalenz dar, wie bereits der Titel vermuten lässt. Der Text ist vor diesem Hintergrund als eine metapoetische Kritik an avantgardistischen und insbesondere surrealistischen Paradigmen lesbar.

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard
Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
Celle des gouttes d'eau, des perles en placards,

Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue.
Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
Et s'il semble obéir aux puissance du soir
C'est que ma tête est close, ô statue abattue

Par mon amour et par mes ruses de sauvage.
Mon désir immobile est ton dernier soutien
Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens¹⁶²

In der poetischen Struktur des Textes orientiert sich Éluard am mittelalterlichen Rondel, den auch Stéphane Mallarmé in einem gleichnamig betitelten Liebesgedicht zitiert, kehrt jedoch die Reimschemata um. Er streicht den 13. Vers, der in der tradierten Form eine Wiederholung des ersten darstellt und lässt die Strophen durch überhängende Sätze ineinandergreifen. Trotz seiner augenscheinlichen Harmonie wirkt das Gedicht dadurch am Ende unvollständig und vorzeitig abgebrochen. Ein lyrisches Ich huldigt darin seiner Muse, deren Blick noch in der ersten Zeile aus jenem Raum des Irrationalen, einem »pays arbitraire/Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard«, wie auch Bretons Protagonistin Nadja zu kommen scheint. Die zweite Strophe zeigt jedoch deutlich, dass er von ganz woanders herkommt: aus dem Land des Leblosen. Die Muse des Ich ist eine Statue und mehr noch eine brutal versehrte, ermordete »statue abattue«, die ihr Getötetwerden schon lautlich in sich trägt (»sta-tue«), erschlagen durch die Liebe und rabiate Kunstfertigkeit (»ruses de sauvage«) des dichtenden »je«. Die Gewalt,

161 Éluard veröffentlicht bereits 1924 einen schmalen Gedichtband mit dem Titel *Mourir de ne pas mourir*, den »L'égalité des sexes« eröffnet. Den Band inszeniert Éluard als ein »testament poétique«, das er Breton widmet: »Pour tout simplifier, je dédie mon dernier livre à André Breton.« Éluard geht zu dieser Zeit durch eine schwere Krise, auf die eine Fluchtreise folgt, von der er noch im selben Jahr wiederkehrt. 1926 publiziert er den Band *Capitale de la douleur* mit Gedichten aus den vorhergehenden Jahren. »Mourir de ne pas mourir« erscheint darin als erstes Kapitel, vgl. Scheler, Lucien: »Préface«, in: Éluard, Paul: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1968, S. XI–LVII, hier S. XXVIIIff., XXXVI. Die Pléiade-Ausgabe folgt der ursprünglichen Veröffentlichungsgeschichte und führt *Mourir de ne pas mourir* als eigenständige Publikation auf.

162 Éluard, Paul: »Mourir de ne pas mourir (1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1968, S. 135–152, hier S. 137.

die die Statue erfährt, kontrastiert mit der Bilderwelt einer antiken und mittelalterlichen Liebespoetik, aus der das Ich die Wehrlose und Zerstörte entreißt und mit sich fortträgt. Vor dem endgültigen Auseinanderfallen bewahrt sie allein das Verlangen des Dichters, mit dem er sie an sich fesselt.

Éluards Gedicht illustriert ein Wechselspiel aus Tod und Leben, Destruktion und Rekonstruktion, das sich zu einer von Lust und dem lyrischen Ich eigenen, existentiellen Schmerz getriebenen Zerstörung verschiebt. Die »statue abattue« ist somit als selbstkritischer, wenn nicht feministischer Kommentar zu einem avantgardistisch-destruktiven Überwindungsgestus jeglicher literatur- und kunstgeschichtlicher Traditionen lesbar. Der Titel »L'égalité des sexes« plakatiert das kulturell tradierte Missverhältnis zwischen den Geschlechtern, das die Avantgarden kampfflos übernehmen und weitertragen (»je t'emporte sans bataille«). Éluards Gedicht zeigt ebenso, dass die Surrealisten ihre poetischen Musen aus anderen Welten und Zeiten entlehnen, die letztlich nichts (mehr) mit lebendigen und realen Frauen gemeinsam haben.¹⁶³ Wie die Überschrift steht jene Gleichheit der Geschlechter, die sich sukzessiv in der Gesellschaft und Politik der Zwischenkriegszeit entwickelt, in der Poesie, Literatur und Kunst buchstäblich außen vor. Als Muse ist die Statue auch hier eine Inkarnation der Poetik. Sie stellt jedoch eine ironische, überzeichnete Allegorie eines Surrealismus *in pietra* dar, dessen künstlerisches Selbstverständnis in der Rolle des furios erschaffenden, von Begehren, Leid und »Zerstörungsphantasien«¹⁶⁴ durchdrungenen Künstlers versteinert ist. Bereits in der Anfangsphase des Surrealismus antizipiert dieses Gedicht Éluards, dass die Gruppe um Breton zu derjenigen der Avantgarden avancieren wird, die in ihrer Suche nach Formen der Zerstörung selbst wieder starre, gleichsam auf Ewigkeit in Stein gemeißelte Ordnungen hervorbringt.

163 »L'égalité des sexes« wird üblicherweise ausgehend von der Liebeskrise mit seiner damaligen Frau Gala gelesen und stellt überraschenderweise ein kaum kommentiertes Gedicht Éluards dar, vgl. z. B. Gateau, Jean-Charles: *Jean-Charles Gateau présente Capitale de la douleur de Paul Éluard*, Paris: Gallimard 1994, S. 64, 87.

164 Siehe dazu Jutta Held, die nicht spezifisch mit Blick auf »L'égalité des sexes«, doch Éluards poetisches und politisches Geschlechterverständnis im Allgemeinen als auf Gleichheit ausgerichtet beschreibt: »Éluard hat dieser Konzeption des Geschlechterverhältnisses als eines Kampfes (der auch für die Widersprüche zwischen Bewusstsein und Unbewusstem stand), zu der man sich im Kreis um Bataille und bei den Surrealisten bekannte, nie ganz zugestimmt. Er war sicher derjenige unter den Surrealisten, für den die ›imago Frau‹ am wenigsten durch Gewalt- und Zerstörungsphantasien deformiert war, wie immer man diese mangelnde metaphorische Aggressivität bewerten mag. [...] Es charakterisiert jedoch Éluards literarischen, vermutlich auch politischen Habitus, dass er den Dualismus der Geschlechter nicht als unausweichlichen Kampf und Antagonismus verstanden wissen wollte, sondern als Ergänzung und Angleichung.«, Held, Jutta: »Die ›Feminisierung‹ der Avantgarde. Zur Kunst der Résistance. Paul Éluard und Henri Laurens«, *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin: Reimer 2005, S. 187-211, hier S. 198f.

2. »Hurlement des c/douleurs crispées«: Schmerz und Lebendigkeit in Tristan Tzaras »Manifeste Dada 1918« (1918/1924)

Nach Tristan Tzara besteht die Kunst der Avantgarden vor allem darin, den *ennui* ans Kreuz der Leidenschaft für das Neue zu nageln. Der Drang, sich dem Amusement, dem Impulsiven und stets Vibrierenden hinzugeben und der epochalen Langeweile zu entfliehen, sei durchaus menschlich, doch naiv und seiner Ansicht nach veraltet. Aus diesem Grund erklärt er einen neuen Weg, dessen »nouveauauté« darin bestehe, eine umgekehrte Richtung der Weltflucht anzubieten. Anstelle einer Suche nach Zerstreung im Außen wendet sich Tzara »la forêt« zu, dem nach innen Gerichteten, Unergründlichen und Widersprüchlichen – einem »rien«, der die Abkehr von allen Werten und jeder Form von Logik in sich trägt:

L'amour de la nouveauté est la croix sympathique, fait preuve d'un jem'enfoutisme naïf, signe sans cause, passager, positif. Mais ce besoin est aussi vieilli. En donnant à l'art l'impulsion de la suprême simplicité: nouveauté, on est humain et vrai envers l'amusement, impulsif, vibrant pour crucifier l'ennui. Au carrefour des lumières, alerte, attentif, en guettant les années, dans la forêt. *** J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes (décilitres pour la valeur morale de toute phrase – trop de commodité; l'approximation fut inventé par les impressionnistes).¹

Bevor der Surrealismus den finalen Akt der avantgardistischen Zwischenkriegsliteratur einleitet und die Ergründung des Unbewussten, Traumhaften und Zufälligen programmatisch festlegt, fegt Dada »wie ein Orkan über das kulturelle Abendland hinweg«². Doch auch die dadaistische Avantgarde, die Tristan Tzara im »Manifeste Dada 1918« ausruft und theoretisiert, befindet sich zu diesem Zeitpunkt bereits in einer »Situati-on doppelter geschichtlicher Nachträglichkeit – Nachträglichkeit gegenüber der eige-

1 Tzara, Tristan: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 359-367, hier S. 359f.

2 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 9.

nen Kunstproduktion, deren Dynamik sich längst entfaltet hatte, und Nachträglichkeit gegenüber der futuristischen Setzung eines absolut Neuen³. Als Tzara das Manifest am 23. Juli 1918 in Zürich verliest, sind seit der Selbstetikettierung der Künstlergruppe mit dem Wort *Dada* im eigenen Kulturclub Cabaret Voltaire bereits über zwei Jahre vergangen. In Schriftform erscheint Tzaras Manifest darüber hinaus erst 1918 in der Dezemberausgabe der Zeitschrift *DADA*, die schon seit Juli 1917 existiert.⁴ Ferner gibt es mit dem Futurismus eine experimentelle Avantgarde, von der sich Dada gerade aufgrund einiger anfänglicher künstlerischer Verkreuzungen und nicht zuletzt aus politischen Gründen abzugrenzen sucht.⁵ Im Gegensatz zum Militarismus der Futuristen verfolgen die Dadaisten einen anarchistischen Kurs⁶, der sich sowohl in der Wahl der Stadt Zürich als auch in der dort entstehenden Kunst widerspiegelt. Hanno Ehrlicher spricht in diesem Zusammenhang von literarischen Innovationen, die aus den »Trümmern konventionellen Sprachgebrauchs« entstehen und »Möglichkeiten zur absichernden Panzerung des von den Kräften der Moderne bedrohten Selbst«⁷ eröffnen. François Buot erzählt in seiner Tzara-Biographie von der Stimmung unter den Künstler/innen im »chaudron zurichois«⁸, in dem die Feier einer absoluten und neuen Kunst an einem neutralen Ort den Blick von den Kriegsgeschehen und -erfahrungen wegleiten sollte. Die Literatur Dadas zelebriert eine euphorische Flucht ins Ungewisse⁹, die sie über eine provokative Poetisierung des eigenen Körpers und der Individualität inszeniert und zugleich von Schmerz durchdrungen ist.

Ausgehend von einer klaren Absage an den Futurismus und Kubismus entwirft Tzara in den ersten Abschnitten seines »Manifeste Dada 1918« eine Einführung in die dadaistische Kunst- und Weltvision.¹⁰ Er unterstreicht die gesellschaftliche Brisanz und intellektuelle Notwendigkeit eines von Dada proklamierten radikal offenen Denkens, das jedoch nur dann gelingen könne, wenn alle scheinbar feststehenden Bedeutungsproduktionsmechanismen in Frage gestellt und die Diversität des Mensch(lich)en und Ästhetischen in all ihren Widersprüchlichkeiten angenommen werde. Diese (Anti-)Philosophie eines dadaistischen Nichts entfaltet Tzara anhand einer Definition des Begriffs Dada unter und über dem berühmten Ausruf »DADA NE SIGNIFIE RIEN«¹¹, der von einem ausgestreckten typisierten Zeigefinger hervorgehoben wird und eingedrückt gesetzt ist. Er wirkt wie eine Absatzüberschrift, die den von ihr bezeichneten Text

3 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 191.

4 Vgl. Tzara, Tristan: »Manifeste Dada 1918«, in: *DADA* 3 (1918), S. 1-3.

5 Vgl. Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 182f.

6 Zu Anarchie/Anarchismus im Zürcher und ab 1919/20 im Pariser Dada siehe Berg, Hubert van den: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*, Heidelberg: Winter 1999, S. 361-368; Papanikolas, Theresa: *Anarchism and the Advent of Paris Dada. Art and Criticism. 1914-1924*, Farnham: Ashgate 2010, S. 83-122.

7 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 182.

8 Buot, François: *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution dada*, Paris: Grasset 2002, S. 48.

9 Vgl. Gamm, Gerhard: *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

10 Vgl. Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 359-361.

11 Ebd., S. 360. Großschreibung i.O.

zugleich verdichtet und durchbricht. Korrespondierend mit dieser typographischen Gestaltung beschreibt der *rien* weniger eine Inhalts- oder Bedeutungsleere als vielmehr einen kreativ-dekonstruktivistischen »ideologischen Freiraum«¹², der entsteht, wenn jegliche Konventionen sowie Erklärungs- und Erkenntnisbestrebungen daraus entfernt werden: »DADA – voilà un mot qui mène les idées à la chasse [...]«¹³ Iris Forster liefert eine umfassende Analyse dieses vom *rien* aufgespannten Raumes. Sie benennt ihn als »Schwebezustand des Ungewissen«, eines »So-jedenfalls-nicht«¹⁴, der sich durch die Ablehnung alles Bestehenden auszeichnet, jedoch bewusst keine Alternativen und Gegenentwürfe anbietet, um genau diesen totalen Bedeutungsbruch herauszuarbeiten. Das Denken und die Kunst Dadas suchen das Uneindeutige und positionieren sich außerhalb binärer Strukturen und Oppositionsbeziehungen. Dada definiert sich durch eine negative Konturierung, die sich auf das Abgelehnte und die Ablehnung selbst fokussiert¹⁵ und in besonderem Maße das Tabuisierte und »Abseitige ins Zentrum der Wahrnehmung«¹⁶ rückt.

Die ebenso vorgängigen wie auch noch aktuellen Avantgarde-Bewegungen Futurismus und Kubismus deklariert Tzara vor diesem Hintergrund als »académies« und »laboratoires d'idées formelles«¹⁷, die sich den ökonomischen und bürgerlichen Zwängen eines kapitalistischen Kunstmarktes sowie auch theoretischen Selbstdefinitionen und -begrenzungen unterworfen hätten. Während also im heutigen Moderne-Diskurs der Begriff des Laboratoriums gerade als Inbegriff der Experimentierlust in der Epoche gilt, wie zu Beginn des Kapitels II.1 erwähnt, ist er im zeitgenössischen Gebrauch negativ und gerade entgegengesetzt mit einem abgelehnten Formalismus konnotiert. Die Kunst der Futuristen ist laut Tzara zu einer »terre grasse« verkommen, die Dada nun in einer wütend-brutalen »Reinigungsaktion«¹⁸ zu revitalisieren sucht.

Lci nous jettons l'ancre dans la terre grasse. Ici nous avons le droit de proclamer car nous avons connu les frissons et l'éveil. Revenants ivres d'énergie nous enfonçons le trident dans la chair insoucieuse. Nous sommes ruissellements de malédictions en abondance tropique de végétations vertigineuses, gomme et pluie est notre sueur, nous saignons et brûlons la soif, notre sang est vigueur.¹⁹

12 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 45.

13 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 360. Großschreibung i.O.

14 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 47.

15 Ebd., S. 48. Forster bezieht sich an dieser Stelle maßgeblich auf die Monographie von Gerhard Gamm: *Flucht aus der Kategorie*. Weiterhin bezieht sie im Folgenden die zeitgenössische Schrift *Schöpferische Indifferenz* (1918) von Salomo Friedlaender ein, um den »Status der Unbestimmtheit« im dadaistischen Denken genauer zu formulieren. Hubert van den Berg liest in seiner umfassenden Untersuchung *Avantgarde und Anarchie* (1999) ebenfalls und noch kleinteiliger »Friedlaenders Philosophie als Intertext der dadaistischen Überlegungen zum ominösen dadaistischen Geisteszustand«, Berg: *Avantgarde und Anarchismus*, insb. S. 349-377 und 407-412, hier: S. 408.

16 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 10.

17 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 361.

18 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 54.

19 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 361.

Das singuläre »je« am Beginn des Manifests, das in der eingangs zitierten Passage in Erscheinung tritt, wandelt sich just in dem Moment in ein pluralistisches »nous«, in dem das Ich die Individualität und eigene freiheitliche Selbstbestimmung zum höchsten Gut erhebt und die »communauté« namens Dada ausruft, deren Mitglieder dem Gemeinschaftsgedanken misstrauisch gegenüberstehen. Das »nous« dieser Anti-Gemeinschaft ist eines, das dem Chaos einer »carnage«, also einem blutigen Gemetzel entkommen ist und nun auf eine kathartisch geläuterte »humanité purifiée« hofft.²⁰ Es ist dieses skeptische, schwerverletzte und dennoch mit idealistischem Optimismus ausgestattete Nachkriegs-Wir, das sich gegen eine ökonomisch und vor allem auch künstlerisch gesättigte institutionalisierte Kunst auflehnt. In dem obigen Zitat illustriert Tzara diese Revolte mit dem Bild eines Ankers, den die Dadaisten in einen verdichteten, übersättigten Boden schlagen (»Ici nous jettons l'ancre dans la terre grasse.«). In Tzaras mündlichem Vortrag des Manifests dürften manche statt »ancre« an dieser Stelle auch das homophone »encre« verstanden haben. Auf diese zweifache Lesart als »a/encre« verweist der dritte Satz des obigen Zitats, in dem sich die wiederauferstandenen Kriegsversehrten (»revenants«) in die Säfte tropischer Pflanzen und ihr Blut und Schweiß sich in Lebenselixiere (»gomme et pluie est notre sueur«, »notre sang est vigueur«) transformieren. Dergestalt zu Tinte, zu Literatur, geronnen, schütten die Dadaisten sich selbst und ihre dadaistische Poetik über der aufgelockerten »terre grasse« aus, um daraus etwas Anderes erwachsen zu lassen. Als »revenants« – geisterhafte Wiedergänger und überlebende Kriegsrückkehrer – verkehren die Dadaisten Tod in Leben und überführen dieses Leben in eine Kunst, durch die zum einen organische Lebendigkeit pulsiert und die zum anderen einem Ursprung aus dem Unheimlichen, Verfluchten, Unheilsbringenden (»malédiction«) verpflichtet bleibt. Die Ästhetik einer solchen Literatur, darauf macht das Zitat als autopoetischer Kommentar aufmerksam, geht in ihrem Erneuerungsrausch gewaltsam vor (»nous enfonçons le trident dans la chair insoucieuse«), doch bringt sie auch eine bunt-diverse Bilderfülle hervor, die einer tropischen Vegetation gleicht und die ebenso wie die Säfte dieser Gewächse schwindelerregende Effekte – beim Schreiben und Konsumieren/Rezipieren – zu erzielen sucht.

Tzaras »Manifeste Dada 1918« illustriert eine »kreative Auseinandersetzung mit dem direkt sinnlich erfahrbaren Kontext des Menschen«²¹ sowie den Versuch einer direkten Übertragung subjektiver Wahrnehmung und körperlichen Empfindens in die Kunst und Literatur. Texte und Kunstwerke sollen nach Meinung Tzaras nicht mehr auf nachbearbeitete Re-Präsentationen der Welt zielen, sondern stattdessen von einer »SPONTANÉITÉ DADAÏSTE«²² geleitet werden, die eine Gleichzeitigkeit von Schöpfungsprozess, Material und der Befindlichkeiten der Schöpfenden kreierte.

20 »Il nous reste après le carnage l'espoir d'une humanité purifiée. Je parle toujours de moi puisque je ne veux convaincre, je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve, je n'oblige personne à me suivre et tout le monde fait son art à sa façon [...]. Ainsi naquit DADA d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté.«, Ebd.

21 Forster: *Die Fülle des Nichts*, S. 93.

22 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 364. Großschreibung i.O.

L'artiste nouveau proteste: il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste) mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs, des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée. [...] Œuvre de créateurs, sortie d'une vraie nécessité de l'auteur, et pour lui. Connaissance d'un suprême égoïsme, où les bois s'étioilent. ***²³

Im weiteren Verlauf des Textes proklamiert der wieder in ein Ich zurückverwandelte Sprecher, der nun als *porte-parole* des Dada-Wir fungiert (ebenso wie Tzara in dieser Zeit auch zum »imprésario«²⁴ des sich ab 1919 internationalisierenden Dadaismus aufsteigt), den gesamtulturellen »grand travail destructif«²⁵, der mit dieser Perspektive einer körper- und bedürfniszentrierten Supersubjektivität einhergeht. Für den »artiste nouveau«, den Tzara entwirft, ist Malen und Schreiben dasselbe wie Protest und Revolte, während der Künstler sich selbst, seinen Körper und seine »sensation momentanée« zum Zentrum dieser Kunst erhebt. Das Politische dieser Herangehensweise liegt in der Verweigerung eines wie auch immer gearteten gesellschaftlichen Engagements, das durch die Verabsolutierung des »suprême égoïsme« erreicht werden soll.²⁶ Das Ziel dieser Herangehensweise ist zum einen die Unterwanderung einer politischen und gesellschaftlichen Indienstnahme der Kunst und zum anderen auch die (Zer-)Störung einer kulturgeschichtlichen Lesbarkeit der dadaistischen Werke: »L'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui [...]. Il nous faut des œuvres fortes, droites, précises et à jamais incomprises. La logique est une complication. [...] Marié à la logique, l'art vivrait dans l'inceste, englobant, avalant sa propre queue [...].«²⁷ Um aus dieser inzestuösen Zirkularität einer Kunst, die sich stets selbst einverleibt und aus sich selbst heraus neu gebärt – und immer nur re-präsentiert –, auszubrechen, setzt Dada auf eine radikal-subjektive »Verkörperlichung der Kunst«²⁸, die sich insbesondere für das Verworfenen und,

23 Ebd., S. 362.

24 Buot: *Tristan Tzara*, S. 62.

25 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 366.

26 In *La Révolution du langage poétique* (1974) nimmt Julia Kristeva genau Beobachtung einer Gleichsetzung von politischer Revolution und literarischer Praxis zum Ausgangspunkt ihrer linguistisch-psychoanalytischen Analyse der Interaktion des Semiotischen und Symbolischen im Wandel der poetischen Sprache seit Ende des 19. Jahrhunderts: »S'il y a donc un ›discours‹ qui n'est pas seulement un dépôt de pellicules linguistiques ou une archive de structures, ni le témoignage d'un corps retiré, mais qui au contraire est l'élément même d'une pratique impliquant l'ensemble des relations inconscientes, subjectives, sociales, dans une attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction, bref de violence positive, c'est bien la ›littérature‹: nous disons, plus spécifiquement, le *texte*, et cette notion ainsi esquissée [...] nous place déjà loin du ›discours‹, mais aussi de l'art. Une pratique que l'on pourrait comparer à celle de la révolution politique: l'une opère pour le sujet ce que l'autre introduit dans la société.«, Kristeva, Julia: *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Seuil 1974, S. 14.

27 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 365.

28 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 199. Siehe dazu auch einen Artikel von Dafydd Jones und John Wall, in dem die Literaturwissenschaftler die Körperpoetik Dadas im Allgemeinen und Tzaras im Besonderen detailliert untersuchen und in eklektischer Weise auf Theorien zu Körper und Sprache aus dem 20. Jahrhundert zurückgreifen, wie Sloterdijk, Kristeva, Derrida, Deleuze und Guattari, Merleau-Ponty und Žižek. Die Autoren zeigen, inwiefern Dada den Körper in seiner sozialen und symbolischen Zeichenhaftigkeit erforscht, Jones, Dafydd und John Wall: »The Body of the Voice.

wie bereits erwähnt, das Abseitige interessiert, um in unlesbare und ungelesene Welten vorzudringen, um neue Verstehens- und Sinnentstehungsformen zu erforschen. In einem späteren Manifest, »Proclamation sans prétention«, das 1920 in der Zeitschrift *die schammade* des Kölner Dadaisten und späteren Surrealisten Max Ernst erstveröffentlicht wird, zeigt Tzara anschaulich diese Interaktion zwischen Körper, Schreiben und Anti-Revolution.

J'écris parce que c'est naturel comme je pisse comme je suis malade [...]
 nous ne cherchons **RIEN**
 nous affirmons la **VITALITÉ** de chaque **instant**²⁹

Die Bejahung der »vitalité« bedeutet in der dadaistischen Perspektive eine Gleichsetzung des literarischen Schaffens mit jenen Körperprozessen (Urinieren, Kranksein), die zum einen innerhalb gängiger moralischer und gesellschaftlicher Bewertungsmuster oftmals im Verborgenen und vor fremden Blicken geschützt bleiben und zum anderen die Vergänglichkeit des Lebens in das Leben selbst eintragen. Die eingangs beschriebene dadaistische Affirmation des Ungewissen über die totale Ablehnung wird in diesem Sinne nicht nur als intellektuelles Konzept, sondern ebenso als Körperarbeit beschrieben, worauf die parallelisierte Überführung des »rien« in »vitalité« hinweist.

*Abbildung 1: Auszug aus Tzaras »Proclamation sans prétention«
 (1920/1924)*

*La **SERINGUE** n'est que pour mon
 entendement. **J'écris parce que c'est naturel comme
 je pisse comme je suis malade***

L'art a besoin d'une opération

L'art est une **PRÉTENTION** chauffée
 à la **TIMIDITÉ** du bassin urinaire, **l'hystérie** née
 dans **l'atelier**

Nous cherchons la force **droite pure sobre**
unique nous ne cherchons **RIEN**
 nous affirmons la **VITALITÉ** de chaque **instant**

Corporeal poetics in Dada, in: Jones, Dafydd (Hg.): *Dada culture. Critical texts on the Avant-garde*, Amsterdam: Rodopi 2006, S. 66-88.

29 Tzara, Tristan: »Proclamation sans prétention (1920/1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 368-370, hier S. 369. Herv. i.O.

Dieses Zusammenspiel aus Lebendigkeit und Verworfenheit, aus der Tzara seine dadaistische Philosophie und Poetik generiert, korrespondiert auf der gestalterischen Ebene mit einer typographischen Experimentierlust (Abbildung 1). Die Rebellion gegen die Einheitlichkeit von Schriftbildern ist darin mit der Offenlegung einer Materialität und Körperlichkeit der Schrift verknüpft, die auf sich selbst zurückweist. Die Unterschiedlichkeit der Schriftarten und -größen dynamisiert den Text und seine Rezeption. Er ist nicht mehr ausschließlich Gegenstand der Lektüre einer gleichförmigen Buchstabenreihung, deren Sinn zunächst kognitiv erschlossen werden muss, bevor sich die darin enthaltenen Welten und Bilder anschließend in der Imagination entfalten. Der Text ist stattdessen auch als visuell-ästhetisches Werk wahrnehmbar, ohne gelesen werden oder auch nur lesbar sein zu müssen und ragt über die literarischen Grenzen hinaus in den Bereich der bildenden Kunst und insbesondere eines zeitgenössischen technologisierten (Alltags-)Designs hinein, wie etwa der Werbung in Zeitungen und Zeitschriften. Susanne Wehde spricht auch von einer »entfesselte[n] Typographie Dadas«, die sich an der »Gebrauchstypographie der 10er und 20er Jahre«³⁰ orientiert. Diese experimentelle Typographie schreibt darüber hinaus die Subjektivität des Schriftstellers ungleich direkter ein, sowie sie auch die Aufmerksamkeit auf den Körper in seiner Funktion als Ausgangspunkt der menschlichen Wahrnehmung und Basis der menschlichen Kultur lenkt. Im Schriftdesign existiert der Begriff der »letter anatomy«³¹, der Anatomie des Buchstabens, die jedes typographische Zeichen als eine eigenständige körperliche Entität betrachtet. Worte, Sätze und Texte tragen und transportieren in dieser Perspektive nicht nur eine semantische Bedeutung, sondern stellen eine Aufreihung, eine Gemeinschaft aus vielen einzelnen und immer wieder unterschiedlichen zusammengedrängten Körpern dar, die im Umkehrschluss in den dadaistischen Typographiespielen Tzaras wieder als Repräsentantinnen buchstäblicher menschlicher Leiber lesbar sind.

Im »Manifeste Dada 1918« bildet das zu Anfang eingeschobene »DADA NE SIGNIFIE RIEN« gemeinsam mit der Absatzüberschrift »DÉGOÛT DADAISTE«³² am Ende des Textes einen ganz ähnlichen Rahmen wie »rien« und »vitalité« in der »Proclamation sans prétention«. Die feierliche Ausrufung der Bedeutungslosigkeit am Beginn des Manifests wird schließlich als dadaistischer Ekel vor bestehenden bürgerlichen Moralvorstellungen und jeglichen hierarchisierten Weltentwürfen entlarvt.

DÉGOÛT DADAISTE

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est *dada*; protestation aux poings de tout son être en action destructive: **DADA**; connaissance de tous les moyens rejetés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse: DADA; abolition de la logique, danse des impuissants de la création: DADA; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets:

30 Die Wissenschaftlerin entwickelt diese These unter anderem an Tzaras *Une nuit d'échecs gras*, eine typographische »page composée« in der Zeitschrift 391, vgl. Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 390-412, hier: S. 390ff. Tzara, Tristan: »Une nuit d'échecs gras«, 391 14 (1920), S. 3.

31 Cheng, Karen: *Designing Type*, London: Laurence King Publishing 2006, S. 7.

32 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 367. Großschreibung i.O.

DADA; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat: DADA; abolition de la mémoire: **DADA**; abolition de l'archéologie: DADA; abolition des prophètes: **DA-DA**; abolition du futur: DADA; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: DADA [...].³³

In diesem letzten Teil des Manifests, der die Zerstörungsarbeit Dadas nochmals verdichtend zusammenfasst, zeigt Tzara, inwiefern diese Literatur alle vorherrschenden Werte in ihr Gegenteil zu verkehren sucht: Verworfenes, Abgestoßenes und Tabuisiertes wird darin grell ausgeleuchtet und zu Kunst erhoben während das, was als gesellschaftliche Übereinkünfte die Alltagswelt strukturiert – Logik, Institutionen, Familie, Ideale, Moralvorstellungen –, dagegen als Ekelregendes klassifiziert wird, und als etwas, das nach Beseitigung verlangt. Tzara nimmt damit im Kontext der Literatur die Analyse von Schmutz und Verworfenem als gesellschaftliche Repressions- und Ordnungsfunktionen vorweg, die Sigmund Freud in *Das Unbehagen der Kultur* und schließlich Mary Douglas in ihrer ethnologischen Studie *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (1966) wissenschaftlich betrachten.³⁴ Douglas' Text ist inzwischen ein »Schlüsselwerk der Kulturwissenschaften«³⁵, denn er trägt zur Konstitution des Diskursfeldes »über die symbolischen Grenzen der Gesellschaft und ihre Reproduktion in Ritualen, Körpervorstellungen und Wertesystemen« bei, das seit den 1960er Jahren und Michel Foucaults wegbereitenden Analysen ebenso in den Kulturwissenschaften wie auch in der Literatur und Kunst vermehrt Aufmerksamkeit erhält. Julia Kristeva wird in *Pouvoirs de l'horreur* (1980) in Bezug auf den Ekel und das Verworfenen die Begriffe des »abjecte« und der »abjection« prägen, das schließlich, einst angestoßen von Dada, insbesondere am Ende des 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts ein Revival in der post-avantgardistischen Literatur und Kunst erlebt, als alle (anderen) Formen künstlerischer Überschreitung, die die historischen Avantgarden vorgezeichnet haben, ausgeschöpft erscheinen.³⁶ Nicole Caligaris integriert in *Le Paradis entre les jambes* schließlich ebenfalls ihre eigene Abscheu, die sie gegenüber dem kannibalistischen Verbrechen und seinem Täter empfindet, in die poetische Gestaltung ihres Textes und in ihre Kritik der Gesellschaft, Medien und Kunst um die Jahrtausendwende. Sie nennt nicht nur maßgeblich die zitierte Studie Douglas', sondern aktualisiert performativ-körperfokussierte literarische Verfahren und einer darüber geführten Befragung der Sinnproduktion von Text, die in dieser Form bereits in der dadaistischen Poetik – und exemplarisch im »Manifeste Dada 1918« – prominent auftauchen.

In dem obigen Zitat aus Tzaras Manifest bildet erneut die typographische Gestaltung einen zusätzlichen körpertextuellen Wahrnehmungs- und Interpretationsraum.

33 Ebd. Herv. i.O. Im Originaltext ist die Überschrift »Dégoût dadaïste« im Gegensatz zum Fließtext in einer serifenlosen Schriftart gesetzt.

34 Vgl. Freud: »Das Unbehagen in der Kultur«, S. 452f.; Douglas, Mary: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London: Routledge & Kegan Paul 1966, S. 7-11.

35 Kalender, Mehmet: »Mary Douglas, Purity and Danger«, in: Leggewie, Claus (Hg.): *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2012, S. 58-60, hier S. 59.

36 Vgl. Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil 1980; Clair, Jean: *De immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris: Galilée 2004, S. 23-40.

Das rhythmisch eingestreute »DADA«, das durch die unterschiedlichen Schriftsätze jeweils eine andere textuelle, und im mündlichen Vortrag auch stimmliche, Klangfarbe zu erhalten scheint, nimmt die Funktion eines zerbrochenen Spiegels ein, in dem die existierende Welt gnadenlos verzerrt und fragmentiert wird: Im Blick auf die Welt, der von der Diversität aller Individuen ausgeht, die durch das in unterschiedlicher Form wiederholte »DADA« abgebildet sind, muss die bekannte Ordnung zwangsläufig scheitern. »DADA« wird an dieser Stelle als Träger eines ästhetisierten Ekels festgeschrieben und dient zugleich als anschauliches Exemplum, um den Einbruch des Körpers in die poetische Sprache der Literatur unübersehbar vorzuführen. Tzara inszeniert Dada als eine »danse des impuissants de la création«, einen Tanz der »schöpferisch Unfähigen«, der sich letztlich in einen Tanz zum Ursprung der Weltschöpfung verkehrt, an dem alle Gesetze der Auflösung preisgegeben werden, infolge dessen sogar zwei parallele Linien aufeinandertreffen können (»le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat«).

»Der menschliche Körper als unhintergehbare materielle Voraussetzung jeglicher Sinnproduktion«, schreibt auch Hanno Ehrlicher in Bezug auf ein anderes Manifest Tzaras, ist »als beweglicher Leib [...] das Vorbild einer Sprache, die zum Tanzen gebracht werden und auf ein schöpferisches und spielerisches Chaos zurückgeführt werden soll, das als der Anfang aller Kunst imaginiert wird.«³⁷ Dieses Ursprungschaos wird von Tzara selbst, wie bereits gesehen, als ein Schlachtfeld (»carnage«) identifiziert. Vor diesem Hintergrund erscheint nicht mehr (nur) das verworfene und tabuisierte Kreatürliche als Ausgangs- und Bezugspunkt der Dada-Poetik einer revoltierend-verspielten und transgressiven Literatur. Der dadaistischen Kunst, wie Tzara sie entwirft, ist ein steter Poetisierungsversuch von Schmerz- und Verletzungserfahrungen unterlegt, der sich in eine revoltierte Literatur übersetzt, die sich selbst an ihre Schmerzgrenzen treibt. So hebt Tzara, lange nach dem Ende der Bewegung und kurz vor seinem Tod, 1963 in einem Interview in *L'Express* noch die primordiale Position des kriegsbedingten Schmerzes für die dadaistische Kunst und Literatur heraus.

En somme, nous étions très révolutionnaires et très intransigeants: Dada n'était pas seulement l'absurde, pas seulement une blague, Dada était l'expression d'une très forte douleur des adolescents, née pendant la guerre de 1914 et pendant la souffrance. Ce que nous voulions c'était faire table rase des valeurs en cours, mais, au profit, justement des valeurs humaines les plus hautes...³⁸

Anhand eines *close readings* des letzten Satzes des »Manifeste Dada 1918« wird das »schöpferische und spielerische Chaos« Dadas als Schmerzpoetik identifizierbar. Ebenso wie der letzte Absatz des Manifests eine Verdichtung des Gesamttextes darstellt, ist der finale Satz wiederum eine Komprimierung dieses Absatzes. Der aus dem »rien« transformierte »dégout« wandelt sich darin in »douleurs«: »Liberté: **DADA DADA DADA**, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de

37 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 199f. Ehrlicher bezieht sich an dieser Stelle auf Tzaras Manifest *La première aventure céleste de M. Antipyrine*.

38 Tzara, Tristan: »Dada est un microbe vierge. Entretien avec Madeleine Chapsal (1963)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 5, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 447-451, hier S. 449.

toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: LA VIE.«³⁹ Das zuvor noch vereinzelt dazwischengeworfene »DADA« wird dreifach wiederholt und erzielt einen rhythmischen, klanglichen Effekt – gleich eines Trommelwirbels am Ende eines Liedes, bevor es leise ausklingt. Hubert van den Berg bezeichnet den letzten Satz des Manifests auch als »Coda«⁴⁰ und damit als Schlusssatz eines Musikstückes, dem als abgesetzter, über den Rahmen des Liedes hinausweisenden Teil in der musikalischen Gestaltung oftmals eine herausgehobene Position zukommt, da er zugleich auf das vorhergehende Stück zurückgreift wie auch eine eigenständige Komposition und Poetik enthalten kann.⁴¹ Die Forschungsliteratur, ebenso wie zeitgenössische Zeitungsartikel, potenzieren diese Sonderstellung. Der Satz ist eine der am meisten zitierten Passagen des »Manifeste Dada 1918«, ohne dass er jedoch bisher einer genauen Lektüre unterzogen wurde. Erstaunlicherweise ist insbesondere bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt unerwähnt geblieben, dass zwei verschiedene Versionen nebeneinander existieren, die sich unkommentiert und scheinbar unbemerkt in den jeweiligen literaturkritischen Texten abwechseln.

Die hier zitierte Variante entstammt der Gesamtausgabe von Tzaras Werk, die 1975 von Henri Béhar herausgegeben wurde und den jeweils jüngsten veröffentlichten Textversionen folgt. Dementsprechend erscheint das »Manifeste Dada 1918« dort innerhalb der Sammlung *Sept Manifestes Dada*, die Tzara 1924 herausgegeben hat. Darin bindet er all jene poetisch-theoretischen Texte zusammen, die er als konstituierend für »l'époque Dada«⁴² erachtet. Für den Neuabdruck des »Manifeste Dada 1918« nimmt Tzara daran wenige kleinere Änderungen vor, zumeist Konkretisierungen, Fehlerverbesserungen oder Worthinzufügungen. Die inhaltlich größte Veränderung, die typographisch hingegen die kleinste darstellt, betrifft den letzten Satz und vielmehr nur ein Wort hieraus: Die »douleurs« waren in der ersten Fassung des Manifests, wie der Stellenkommentar von Béhar mitteilt, in der Erstveröffentlichung in der Zeitschrift *DADA* noch »couleurs«.⁴³ Tzara ergänzt in der Version von 1924 an dieser Stelle letztlich nur einen Strich, der jedoch eine komplexe Bedeutungsinterferenz erzeugt und Schmerz und Ästhetik, Poetik und Körper überblendet. Dieser allzu leicht übersehbare Strich erscheint bei seiner genaueren Untersuchung als Fossil, das eine minimalisierte Reflexion avantgardistischer Innovationen und eine historische Momentaufnahme der avantgardistischen Literaturszene in sich birgt. In einer Schreibweise, die beide Versionen gemeinsam berücksichtigt, erscheint der Satz wie folgt:

39 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 367. Herv. i.O.

40 Berg: *Avantgarde und Anarchismus*, S. 363.

41 Vgl. Seidel, Wilhelm: »Coda«, in: Massenkeil, Günther und Ralf Noltensmeier (Hg.): *Das neue Lexikon der Musik*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler 1996, S. 538-539.

42 Tzara, Tristan: »1 – Lampisteries (Introduction)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 694-695, hier S. 694. Diese 1951 verfasste Einleitung zu den *Sept Manifestes Dada* sollte einer Neuauflage der Manifestsammlung vorangestellt werden, wurde in dieser Form jedoch nie veröffentlicht.

43 Vgl. Tzara: »Manifeste Dada 1918«, S. 3.

Abbildung 2: Zusammenführung der letzten
Sätze der zwei Versionen des »Manifeste Dada
1918« von 1918 und 1924

Liberté : **DADA DADA DADA**, hurlement des
douleurs crispées, entrelacement des contraires
et de toutes les contradictions, des grotesques,
des inconséquences : LA VIE.

Was zuvor Farben waren, überschreibt Tzara in der Überarbeitung mit Schmerzen, »douleurs«, die das ursprüngliche Substantiv »couleurs« weiterhin enthalten und durchschimmern lassen.⁴⁴ »Couleur« definiert der *Petit Robert* als »caractère de lumière, de la surface d'un objet (indépendamment de sa forme, selon l'impression visuelle particulière qu'elles produisent« und »douleur« als »sensation pénible en un point ou dans une région du corps«⁴⁵. Durch die Korrektur lässt Tzara folglich eine lichtreflektierende sowie visuell wahrnehmbare Oberflächeneigenschaft mit einer unangenehmen körperlichen Empfindung oszillieren. Er erstellt darüber den poetischen Ausdruck »clouleurs«, der Schmerz als synästhetischen Eindruck metaphorisiert und die Farbwahrnehmung zu einer unerträglichen Körpererfahrung umcodiert.

Zusätzlich sei an dieser Stelle an die Definition der *International Association of Pain* erinnert, die Schmerz als »unpleasant sensory and emotional experience associated with, or resembling that associated with, actual or potential tissue damage«⁴⁶ beschreibt. Schmerz ist demnach nicht nur eine »unpleasant experience«, sondern noch konkreter durch die Empfindung physischer »Beschädigung« (»damage«) charakterisiert. Bei Tzara integriert die Überschreibung von »couleurs« zu »clouleurs« einen Moment der typographischen Verletzung. Der erspürte und/oder auch von außen ersichtliche punktuelle Gewebeschaden im Schmerz zeigt sich durch den eingefügten Strich an der Oberfläche des Textes, besetzt seine Poetik und durchdringt dessen Ästhetik, die metonymisch durch die »couleurs« repräsentiert ist. Durch die beiden umstehenden Worte, »hurlements« und »crispées«, wird das derart, ebenso auf Zeichen- wie auch auf Bedeutungsebene, versehrte hybride Wortspiel zu einem bizarren und befremdlichen Gebilde, das mit kraftvoller, leidgetriebener Stimme schreit, zerknittert und verzerrt ist und sich zugleich rhythmisch krampfend zusammenzieht.

»Crisper« bedeutet jedoch nicht nur »contracter en ridant la surface«, »contracter les muscles«, »se refermer, s'agripper convulsivement (les mains)«, sondern als Partizip »crispé« im übertragenen Sinne auch »qui trahit un état de tension«⁴⁷. Diese zusätzliche Bedeutung als Spannung vor-täuschender Moment entlarvt eine selbstreflexive

44 Der Worthybrid aus »couleur« und »douleur« wird im Folgenden aufgrund der Beschränkungen des Textsatzes als »clouleur« geschrieben.

45 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 558, 781, »couleur«, »douleur«.

46 International Association for the Study of Pain: »Resources/Terminology/Pain«, ohne Datum, <http://www.iasp-pain.org/resources/terminology/#pain> (zugegriffen am 15.03.2022). Vgl. Kapitel I.3.1 dieser Arbeit.

47 Ebd., S. 586, »crisper«.

Ebene dieses Satzes, auf der Tzara die nach absoluter Freiheit strebenden, utopischen Kunst- und Lebensideale Dadas einer kritischen Observation und Obduktion unterzieht. Aufgrund des auf das einleitende »Liberté« folgenden Doppelpunktes ist es diese angestrebte Freiheit, der Tzara das Wort überlässt, dabei jedoch auch die Konstruiertheit dieser Rede kaum kaschiert und dadurch die Freiheitsutopie im selben Zuge auch wieder konterkariert. Die Freiheit schreit drei Mal »DADA«, das in der Folge des Satzes durch zwei weitere Dreierkombinationen schachtelartig entfaltet und spezifiziert wird. Die direkt anschließende Trias aus »Hurlements«/»clouleurs«/»crispées« transformiert sich in die Aufzählung »entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences«. »Hurlements« reimt sich mit »entrelacement«, die »grotesques« beschreiben treffend das Farbschmerzgebilde und die »inconséquences« spezifizieren Dada als eine Ent-Täuschung, die vermeintlich klare Strukturen als Chaos und Verwirrung entlarvt – sich selbst eingeschlossen.

Der letzte Aufschrei des »Manifeste Dada 1918« mündet schließlich, verzweifelt, erschöpft und aller anfänglichen Energie beraubt, in »LA VIE«, das abermals alles Vorhergehende in sich versammelt. Durch die abgesetzte Schriftart – dieselbe, die bei »DADA NE SIGNIFIE RIEN« und »DÉGOÛT DADAISTE«, im Manifest verwendet wurde – reiht sich das finale »LA VIE« in die Schlagworte der Dada-Kunst ein, die so in ihrer typographisch-künstlerischen Andersartigkeit hervorgehoben werden. Körperlichkeit, Materialität und alles Unbeständige des Lebens, können nur durch Sprache und Bilder in der Literatur und Kunst transportiert werden. Das Leben wird von Dada einverleibt und als eine Ästhetik wieder ausgeworfen, die Lebendigkeit und Welt als groteskschmerzhaft Illusion poetisch neu verbildlicht, wie auch eine vorhergehende Passage des Manifests bereits anschaulich beschreibt:

Chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la bague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée. Voilà un monde chancelant qui fuit, fiancé au grelots de la gamme infernale, voilà de l'autre côté: des hommes nouveaux. Rudes, bondissants, chevaucheurs de hoquets. Voilà un monde mutilé et les médocastres littéraires en mal d'amélioration. [...] Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale: démoraliser partout et [...] rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu.⁴⁸

Die angestrebte dadaistische literarisch präsentierte Welt erscheint in ihrer Verletztheit ebenso verzerrt wie der Text an der Bruchstelle des »clouleurs«-Hybrids. Dada zielt darauf, neue Handlungsmöglichkeiten und vor allem Vorstellungen in der Fantasie der Menschen – und auch neue Menschen selbst (»hommes nouveaux«) – zu schaffen, die der bunten, wirklichkeitsentrückten Arena eines Zirkus zu gleichen suchen. Violette Leduc wird in *L'Affamée* das ganz ähnliche Bild einer »foire intérieure«⁴⁹ für die von fantastischen Wesen bevölkerte Imaginationswelt ihres Textes finden.

48 Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, S. 362f.

49 Leduc, Violette: *L'Affamée*, erstmals 1948 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 164. Vgl. dazu Kapitel III.3.2 dieser Arbeit.

Das Zerstörungs- und Verstümmelungsbegehren richtet sich bei Tzara nicht nur auf Formen institutionalisierter Literatur, sondern auch auf die eigene Literaturproduktion, auf die eigenen Text-Körper, die im Sinne Dadas hervorgebracht werden. Darin liegt eines der größten Experimentier- und Innovationspotentiale Dadas, insbesondere gegenüber dem Surrealismus: Indem Dada das Subjektive und den eigenen Körper zum ultimativen Zentrum erhebt, sucht sie Alterität im Eigenen – anstatt in einem Gegenüber. Naomi Sawelson-Gorse unterstreicht in der Einleitung zum Sammelband *Women in Dada* den patriarchalen Duktus der Dadaisten, der insbesondere bei Tzara deutlich zu Tage trete und das Paradox der historischen Avantgarden, zugleich gesellschaftlich-kulturelle Rebellionen zu fordern und dennoch die Repression von Frauen weiterzuschreiben, exemplarisch abbilde.⁵⁰ Sawelson-Gorse übt zu Recht Kritik daran, dass auch Dada – wie alle avantgardistischen Bewegungen – hauptsächlich als Männerbund auftrat, wenngleich es ebenso aktive dadaistische Künstlerinnen gab.⁵¹ Im Unterschied zum Surrealismus, der weibliche Geschlechterstereotype und Misogynie in seine Ästhetik und Poetik integriert, ist im Dada jedoch keine derart obsessive Verhandlung von Frauenkörpern und Einsetzung weiblicher Musen zu beobachten.

Mit dem Worthybrid »cloueurs« integriert das Manifest eine performative Dimension, die das (Schriftsteller-)Leben und den (Autoren-)Körper Tzaras als Spur hinterlässt, wenn nicht gar als Abbild hineinprojiziert. Der zusätzliche Strich kann auch als gezielter Sezierschnitt gelesen werden, den Tzara seinem Text hinzufügt und der zugleich erforscht, verletzt und neue Erkenntnisse aus tieferliegenden Schichten hervorbringt. Die korrektive Geste wird zu einem performativen Akt, der als ein umgekehrter und verzerrter Sprech- bzw. Schreibakt lesbar ist: Die Handlung (der Schnitt) wird im Moment des Handelns zum Begriff für die Empfindung (»douleurs«), die sie hervorruft.

Die erstmalige Publikation des »Manifeste Dada 1918« platziert »une véritable bombe incendiaire«⁵², die die Zürcher Kunstszene in Aufregung versetzt und Tristan Tzara zu einer lebenden Legende stilisiert. Nur sechs Jahre später hat sich der künstlerische Kontext jedoch deutlich geändert und weiterentwickelt. Als Tzara die *Sept Manifestes* veröffentlicht, ist der Sammelband bereits ein rückblickendes Erinnerungsarchiv, das der heute eher unbekannte dadaistische und surrealistische Autor René Crevel in einer Rezension auch genauso angekündigt, die mehr einem Nachruf auf Dada und Tzara als Avantgarde-Autor gleicht: »Voici... Tristan Tzara et ses souvenirs sur Dada«⁵³. Direkt rechts neben dem Artikel steht passend dazu in Zukunfts- und

50 »The paradoxical irony of Dada is slippage. This movement of absolute rebellion was also one of repression. While no one person represented Dada, while no one meaning defined it, misogyny prevailed in a consistent way. For all their avant-gardism in shedding aesthetic precepts and bourgeois tenets, male dadaist maintained the status quo of the patriarchal socio-cultural judgements and codifications regarding gender of the late nineteenth-century bourgeois society in which they were born [...]«. Sawelson-Gorse, Naomi: »Preface«, in: Dies. (Hg.): *Women in Dada. Essays on sex, gender, and identity*, Cambridge: MIT Press 1998, S. X–XVIII, hier S. XII.

51 Vgl. dazu etwa Hemus, Ruth: *Dada's women*, New Haven: Yale University Press 2009.

52 Buot: *Tristan Tzara*, S. 58.

53 Crevel, René: »Voici... Tristan Tzara et ses souvenirs sur Dada«, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. Hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, 25.10.1924, S. 5. Siehe dazu auch das Kapitel »Souvenirs Dada« in der Tzara-Biographie von François Buot, in dem er einen

Aufbruchsrichtung bereits die Ablösung bereit: eine umrandete Werbeanzeige für André Bretons *Manifeste du surréalisme*, das gerade veröffentlicht wurde (»Vient de Paraître: Manifeste du Surréalisme/Par André Breton/Un volume 7.50/Qu'est-ce que le surréalisme?«). In einem kurzen Interview, das Crevel in seinen Artikel integriert, fragt er Tzara nach seiner Einschätzung des Surrealismus, wodurch Crevel, Tzara und das Hologramm Breton einen szenischen Dialog bilden.

Comment aujourd'hui ne point parler du surréalisme? [fragt Crevel Tzara, Anm. F.K.] Pour moi, affirme Tristan Tzara, le problème ne se pose même pas. J'ai toujours pensé que l'écriture était, au fond, sans contrôle [...] et j'ai même proposé en 1918 *la spontanéité dadaïste*, qui devait s'appliquer aux actes de la vie. Il est à noter qu'au moment du dadaïsme, personne ne voulait être dada. Or, voici le surréalisme, et tout le monde cherche à en faire partie [...]. Si le surréalisme est une forme de technique, il me laisse bien indifférent. C'est du surréalisme tel que le concevait Guillaume Apollinaire que *Dada* est parti [...]. Dès 1920, précise Tzara, nous avons, Eluard, Aragon, Breton, Soupault et moi, commencé au bar Certa les expériences qui deviennent si fort à la mode aujourd'hui. Il s'agissait, chronomètre sur tables, d'écrire des poèmes en trois minutes et j'ai, pour ma part, publié déjà de telles œuvres spontanées.⁵⁴

Tzara degradiert den Surrealismus zur avantgardistischen Mogelpackung, denn er sei bloß eine uninspirierte Fortsetzung und Wiederauflage literarischer Verfahren, die er, Tzara, schon längst praktiziert und sogar in den surrealistischen Zirkel eingeführt habe. Der eingefügte Strich ist auch als die Zäsur lesbar, die die Publikation der *Sept Manifestes* für die »époque dada« bedeutet. In jener kurzen Linie, die schreiende Farben in brüllende Schmerzen transformiert, manifestiert sich ebenso eine erschöpfte Autorsubjektivität, die *malgré elle* anerkennen muss, dass die utopische Dada-Ästhetik an ihr Ende geraten und nun der Aufhebung der eigenen, in ihr wirkenden Zerstörungsdynamiken anheimgefallen ist. Indem Tzara jedoch vom Schmerz und nicht vom Tod spricht, ist auch in dieser Selbstpreisgabe weiterhin jene Vitalität als Gegenspielerin aktiv, die sich Dada auf die Fahnen geschrieben hat, steht doch der Schmerz gerade auch für Lebendigkeit im Angesicht jener Vergänglichkeit, die er vorwegnimmt.⁵⁵ Wenn Tzara im »Manifeste Dada 1918« ab 1924 mit einer solchen affirmativen Haltung dem Schmerz gegenübertritt und damit die vorhergehende Dada-Ästhetik justiert, nimmt er auch den Ursprung der dadaistischen Kunst und Geisteshaltung aus den Kriegserfahrungen ernst und stellt sie nunmehr freigelegt ins Zentrum.

Die von Tzara hervorgehobene Bezugnahme auf Guillaume Apollinaires Surrealismus-Konzeption generiert in diesem Zusammenhang eine weitere Linie zur Korrektur in »douleur« und die damit einhergehende Begründung von Dada als eine Schmerzpoetik, die ein Zusammenspiel aus Verletzung und künstlerischer Innovation beherrscht. Apollinaire, schon vor dem Krieg in Frankreich als einer der wichtigsten Dichter und Autoren der Moderne gefeiert, kehrt 1916 mit einer Schläfenverletzung nach einem

kurzen Überblick über die Positionen in der zeitgenössischen literaturkritischen Presse zur Publikation der *Sept Manifestes* liefert, vgl. Buot: *Tristan Tzara*, S. 189-192.

54 Crevel: »Voici... Tristan Tzara et ses souvenirs sur Dada«, S. 5. Herv. i.O.

55 Vgl. Le Breton: *Anthropologie de la douleur*, S. 19.

freiwilligen, knapp einjährigen Einsatz an der Front nach Paris zurück.⁵⁶ Er präsentiert sich fortan in der Öffentlichkeit mit einem großen Kopfverband, »comme un auréole«⁵⁷, der ihm eine Tapferkeitsmedaille und nicht zuletzt Bewunderung, insbesondere seitens jüngerer Künstler wie Tristan Tzara, einbringt. Im November 1918 verstirbt Apollinaire an der Spanischen Grippe. Apollinaire ist ein verwundeter Avantgarde-Autor *par excellence* und besetzt damit eine Rolle, in der er sich bewusst inszeniert. Einen Erzählband, der kurz nach seiner Rückkehr 1916 sein literarisches Comeback feiert, betitelt er mit *Le Poète assassiné*. Mit dem Strich/Schnitt, der »couleurs« und »douleurs« zu einem einander überlagernden Gebilde transformiert, markiert Tzara die Dada-Kunst im Rückblick auch als einen Verweis auf Apollinaire, der die traumatische Kriegsverletzung aus künstlerischer Perspektive affirmativ gewendet und in eine Art Performance überführt hat, die Kunst und Leben vereint.⁵⁸

56 Vgl. Campa, Laurence: *Guillaume Apollinaire*, Paris: Gallimard 2013, S. 517-646.

57 Buot: *Tristan Tzara*, S. 66. Nicht nur existieren mindestens vier Fotografien des bandagierten Apollinaire (eine davon ist sogar mit einer Widmung für André Breton versehen), auch Pablo Picasso und Jean Cocteau haben ihn in Zeichnungen portraitiert.

58 Vgl. Becker, Annette: *Guillaume Apollinaire. Une biographie de guerre. 1914-1918-2009*, Paris: Tallandier 2009, S. 153f.

3. Explosionen im Genderdrama: *Apollinaires Les Mamelles de Tirésias* (1917)

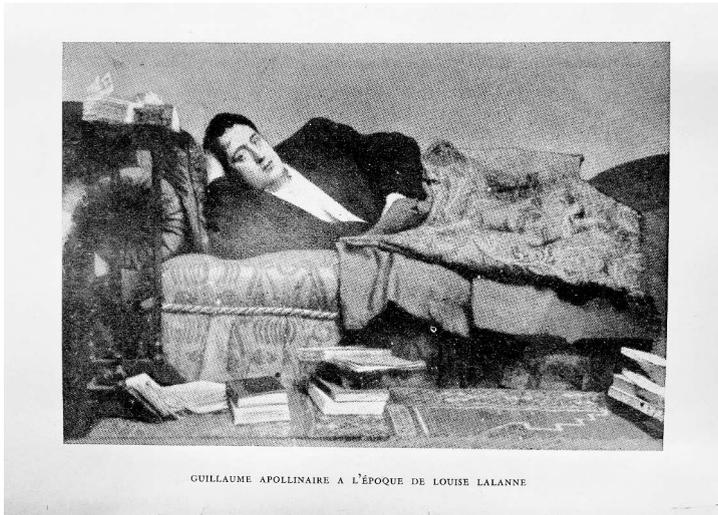
Von Januar bis November 1909 publiziert Guillaume Apollinaire unter dem Pseudonym Louise Lalanne Kritiken und Rezensionen zu Literatur von Frauen in der Zeitschrift *Les Marges*. Die Idee für eine Rubrik zur »littérature féminine«, die sich mit den Texten aufstrebender zeitgenössischer Schriftstellerinnen befasst, hat der Herausgeber Eugène Montfort, doch gelingt es ihm nicht, Autorinnen für dieses Vorhaben zu gewinnen.¹ So fällt seine Wahl auf Apollinaire, der nicht nur sofort zusagt, sondern einen Fiktionspakt mit Montfort schließt, indem er in einem Brief ankündigt, ihm Louise Lalanne vorzustellen: »Cher monsieur, je vous prie de dire à ma femme de ménage si je puis monter chez vous vers 6 h. ce soir pour vous amener Louise Lalanne, qui souhaite vous connaître.«² Das Heftchen *Apollinaire travesti*, das Montfort 1948 veröffentlicht und darin Briefe, Artikel und Dokumente dieser Episode versammelt, enthält eine Fotografie, die vermutlich der Herausgeber selbst angefertigt hat und – so die Bildunterschrift – »Apollinaire à l'époque de Louise Lalanne« zeigt (Abbildung 3): Zu sehen ist ein junger, stämmiger Mann mit Stirnlocke und weichen Gesichtszügen, Jackett und weißem Hemd, der auf einem Diwan liegt und bis zur Hüfte in eine ornamentverzierte Decke gehüllt ist. Auf dem Boden am Kopf- und Fußende der Couch türmen sich lose beschriebene Blätter, aufgeklappte und zugeschlagene Bücher und verweisen auf den literarisch-künstlerischen Kontext, in dem dieses Foto entstanden ist.

Apollinaire kreiert ein weibliches Alter Ego – ein Akt, den Marcel Duchamp mit der Erschaffung seines Avatars Rose Sélavy ein Jahrzehnt später wiederholt und poten-

1 Montfort erzählt die Lalanne-Episode in dem Artikel »La véritable histoire de Louise Lalanne ou le poète d'*Alcools* travesti en femme«, der 1936 in *Les Marges* erscheint. Apollinaires Louise-Lalanne-Zeit wurde zuletzt von Laurence Campa nochmals ausführlich aufgearbeitet, vgl. Campa: *Guillaume Apollinaire*, S. 268-305.

2 Brief an Eugène Montfort, 26. Dezember 1908, zit.n. Montfort, Eugène: *Apollinaire travesti*, Paris: Seghers 1948, S. 13; auch in: Apollinaire, Guillaume: *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Bd. 4, hg. von Michel Décaudin, Paris: André Balland et Jacques Lecat 1966, S. 910; sowie ebenfalls zitiert bei Campa: *Guillaume Apollinaire*, S. 269.

Abbildung 3: Eugène Montfort »Guillaume Apollinaire à l'époque de Louise Lalanne« (1948)



ziert. Sélavy, »caricature douloureuse d'une femme«³, avanciert zur kollektiven Muse des surrealistischen Künstlerzirkels und wird von Man Ray und Robert Desnos verbildlicht und poetisiert.⁴ Die Gemeinsamkeit dieser beiden Gendercrossings beschränkt sich jedoch auf die pseudonymische Travestie.⁵ Während Duchamp Sélavy als eine Figur entwirft, anhand derer die Surrealisten mit Androgynie, Begehren, Sexualität und Sprache/Kunst spielen, stellt die fiktive Dichterin Louise Lalanne ein Projekt dar, dessen Fokus zumindest am Beginn auf eine Herauslösung von Weiblichkeit und Frauenstimmen aus ihrer Umklammerung durch einen von Männern erschaffenen Kunst- und Schreibaum zielen. Louise Lalanne inszeniert sich in ihren Artikeln als »féminine sans féminisme«⁶. Sie stellt sich in die Nachfolge Germaine de Staëls und lehnt sowohl den Lebensstil der anzugtragenden Georges Sand als auch die erotische Literatur der

-
- 3 Taylor, Michael: »Rose Sélavy, prostituée de la Rue aux Lèvres. Levant le voile sur l'alter ego érotique de Marcel Duchamp«, in: Bernadac, Marie-Laure und Bernard Marcadé (Hg.): *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Paris: Gallimard/Electa. Centre Georges Pompidou 1995, S. 284-290, hier S. 288. Taylor hebt außerdem hervor, dass Rose Sélavy durch eine Fotoserie von Man Ray »geboren« wurde, vgl. Ebd., S. 287.
- 4 Vgl. dazu etwa Conley, Katharine: »Rose Sélavy's Ghosts. Life, Death, and Desnos«, *The French Review* 83/5 (04/2010), S. 964-975.
- 5 Jeffrey Weiss nennt Louise Lalanne und Rose Sélavy ebenfalls in einer Reihe und schließt daraus, dass »the male-female pseudonymic travesty was relatively unexceptional by that time«, Weiss, Jeffrey: *The popular culture of modern art. Picasso, Duchamp, and avant-gardism*, New Haven: Yale University Press 1994, S. 161.
- 6 Campa: *Guillaume Apollinaire*, S. 270.

Skandalautorin Colette ab, die ihr »trop indépendante«⁷ erscheine. Lalanne konstituiert mit ihren Texten einen von Schriftstellerinnen geschaffenen literarischen Diskursraum, dessen Ziele es sein sollten, zum einen die Literatur von Männern zu beeinflussen und zum anderen Visionen für nachfolgende Frauengenerationen zu kreieren.⁸ Einen ähnlichen, ebenso konkreten wie auch abstrakten Gedankenraum wird Virginia Woolf schließlich zwanzig Jahre später in ihrem Essay *A Room of one's own* beschreiben und fordern.

Als das Interesse der Literaturszene an Lalanne zu groß und sie sogar auf einen Dichterinnenkongress eingeladen wird – *Les Marges* hatte unter ihrem Namen auch drei Gedichte veröffentlicht –, beendet Montfort die textuelle Travestie im Januar 1910 mit einem Artikel, der Apollinaire buchstäblich ent-hüllt: »Aujourd'hui, Guillaume Apollinaire enlève sa perruque, son corsage et son jupon.«⁹ Louise Lalanne wird in dieser Notiz zur romanescen Figur – angeblich wurde sie von einem »officier de cavalerie« entführt – und zur Kopfgeburt Apollinaires, dessen alleiniger Kreativität und Fantasie sie entsprungen sei, stilisiert. Was als feministisches Projekt begann, endet in einer Farce und Überhöhung der männlichen Schöpfungskraft, die den transgressiven Akt Lalannes, einen von Männern dominierten Bereich zu betreten, rückgängig macht. Dennoch bleibt ein Rest zurück und ein Stück Wirklichkeit ragt weiterhin aus der Fiktion heraus: Eine Zeit lang waren Louise Lalanne und ihre weibliche Stimme real und sie hatte die Macht und die Möglichkeit, Schriftstellerinnen im Literaturbetrieb sichtbar zu machen und an einer Umgestaltung des Geschlechterverhältnisses zu partizipieren.

Apollinaire hat in seiner frühen Schaffensphase oftmals das Medium der Literaturkritik künstlerisch genutzt, um das Verhältnis zwischen vermeintlichen Oppositionen wie Imagination und Wirklichkeit, Täuschung und Wahrheit herauszufordern und »vérité« in der »imagination« zu entdecken – ein Gedanke, den er auch seiner späteren Konzeption eines künstlerischen Erneuerungs(zeit)geistes in *L'Esprit nouveau et les*

7 Apollinaire, Guillaume: »La Littérature féminine (*Les Marges*, janvier 1909)«, in: Ders.: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991, S. 919-922, hier S. 921.

8 Vgl. Apollinaire, Guillaume: »La Littérature féminine jugée par deux hommes (*Les Marges*, juillet 1909)«, in: Ders.: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991, S. 929-930, hier S. 930.

9 »Une fâcheuse nouvelle à apprendre aux lecteurs des *Marges*: Mlle Louise Lalanne vient d'être enlevée par un officier de cavalerie. Cela nous a surpris de la part d'une personne dont les mœurs avaient toujours été irréprochables. [...] Maintenant qu'elle nous a quittés, nous pouvons bien dire, ma foi! qui elle était et raconter son histoire. Louise Lalanne, ce n'était pas son véritable nom et, en réalité, elle était du sexe masculin. Une célèbre dame de lettres, à laquelle nous avions demandé de parler ici des livres de femmes, nous donna l'idée de le faire nous-même, en nous affirmant qu'une femme ne se risquerait jamais dans cette entreprise périlleuse. Nous connaissions le souple et intelligent talent de Guillaume Apollinaire. Nous lui demandâmes s'il consentirait à se déguiser en femme pendant quelque temps. L'idée l'amusa et il accepta. Mais les meilleures plaisanteries sont les plus courtes. Et puis une critique, même fantaisiste, de la littérature féminine, vraiment cela ne peut avoir qu'un temps... Aujourd'hui, Guillaume Apollinaire enlève sa perruque, son corsage et son jupon.«, Montfort: *Apollinaire travesti*, S. 23f.; sowie auch Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991, S. 1665f.

Poètes (1918) zugrunde legen wird: »Explorer la vérité, la chercher, aussi bien dans le domaine ethnique, par exemple, que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau.«¹⁰ Nach seiner Rückkehr aus dem Krieg greift Apollinaire ebenso das Thema der Geschlechtertransgression und die zeitgenössische Diskussion des Geschlechterverhältnisses in verschiedenen Texten wieder auf.¹¹ In *Les Mamelles de Tirésias* (1917/1918)¹² verknüpft er die Beschäftigung mit der gesellschaftlichen und künstlerischen Gestaltungskraft von Frauenstimmen mit jener Wechselseitigkeit aus (Kriegs-)Versehrung und Kreativität, die die Literatur der Avantgarden im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts charakterisiert und führt so die beiden zentralen Emanzipationsprozesse der Moderne – die der Frauen und die der Kunst – in einen Dialog.

Les Mamelles de Tirésias, dessen Uraufführung am 24. Juni 1917 in Montmartre laut Jürgen Grimm als »eines der wichtigsten Theaterereignisse dieser Epoche«¹³ gilt, spielt ebenso wie Tzaras »Manifeste Dada 1918« mit einer Gleichzeitigkeit von Schmerz und bunter Euphorie. In einem *Prologue*, der der Dramenhandlung vorweggeschickt ist, klettert ein Directeur de la troupe in Uniform und mit Gehstock aus dem Souffleurkasten auf die Bühne. Er erklärt, er sei gerade aus dem Krieg wiedergekehrt und habe »avec douleur«¹⁴ feststellen müssen, dass der zeitgenössischen Theaterkunst alle Geltungs- und Strahlkraft abhandengekommen ist. Ohne das Theaterthema zunächst zu vertiefen, zeichnet er im Anschluss ein lyrisches, parabelhaftes Bild seiner Erfahrungen an der Front. Er vergleicht darin die Sterne am Himmel mit den Augen von Neugeborenen, deren Licht erlischt, als sich aufgrund feindlicher Gewehrschüsse und Kanonensalven der Himmel verdunkelte. Die Sterne beginnen erst wieder zu leuchten, als die eigene Artillerie die Feinde ebenso beschießt und vertreibt. Diese Transformation, die Verletzung, Tod und Schmerz in neue Lebendigkeit umkehrt¹⁵, überträgt der Directeur im Anschluss auf die von ihm erdachte revolutionäre Dramaturgie und Ästhetik. Er plant dem Theater jenen oben bereits erwähnten »esprit nouveau« einzuhauchen, um es wieder zum Leben zu erwecken und neue Freude, Lust und Optimismus in den Menschen hervorzubringen.¹⁶

-
- 10 Apollinaire, Guillaume: »L'Esprit nouveau et les Poètes (1918)«, in: Ders.: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991, S. 943-954, hier S. 943; Campa, Laurence: *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris: Sedes 1996, S. 30-35.
- 11 Vgl. Décaudin, Michel: »Apollinaire Masculin Féminin«, in: Planté, Christine (Hg.): *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2002, S. 487-497.
- 12 Vgl. Apollinaire, Guillaume: *Les Mamelles de Tirésias. Drame surréaliste en deux actes et un prologue. Avec la musique de Germaine Albert-Birot, dessins hors texte de Serge Têrat*, Paris: Éditions Sic 1918. Im Folgenden wird aus der Gesamtausgabe von Apollinaires *Œuvres poétiques* zitiert: Apollinaire, Guillaume: »Les Mamelles de Tirésias (1917)«, in: Ders.: *Œuvres poétiques*, hg. von Marcel Adéma und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1956, S. 863-913.
- 13 Grimm, Jürgen: *Guillaume Apollinaire*, München: Beck 1993, S. 100.
- 14 »Me voici donc revenu parmi vous/J'ai retrouvé ma troupe ardente/J'ai trouvé aussi une scène/Mais j'ai retrouvé avec douleur/L'art théâtral sans grandeur sans vertu«, Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 879.
- 15 Siehe zu dieser Stelle auch Poole, Ralph J.: *Performing bodies. Überschreitungen der Geschlechtergrenzen im Theater der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996, S. 82f.
- 16 Den oben zitierten Vortrag *L'Esprit nouveau et les Poètes* hält Apollinaire im November 1917 im Théâtre du Vieux-Colombier. Er legt darin, mit dezidierten Rückgriffen auf *Les Mamelles de Tirésias*,

On tente ici d'infuser un esprit nouveau au théâtre
 Une joie une volupté une vertu
 [...]

 Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie
 Les sons les gestes les *couleurs* les cris les bruits
 [...]

 Ainsi que des acteurs collectifs ou non
 Qui ne sont pas forcément extraits de l'humanité
 Mais de l'univers entier¹⁷

Les Mamelles de Tirésias wird in dieser Form zu einem farbenfrohen und »phantasievollen Über-Spielen des Schmerzhaften«¹⁸, wie Hanno Ehrlicher treffend formuliert, zu einem Spielraum, in dem sich kritische Ernsthaftigkeit und komische Unbeschwertheit zu einem Kunst- und Gesellschaftsentwurf verbinden, in dem Apollinaire zugleich eine Parodie auf die Gegenwart und eine Utopie für eine mögliche Zukunft inszeniert.

Der erste Akt beginnt auf dem Marktplatz von Zanzibar mit Thérèse, die sich als Feministin vorstellt und ankündigt, sich fortan nicht mehr dem Willen ihres Ehemannes zu unterwerfen. Die Szene eröffnet mit einem Ehestreit, der als parodistische Miniaturversion der *guerre des sexes* inszeniert ist. Während Thérèse ihre Freiheit einklagt, wird sie zwei Mal von ihrem Ehemann unterbrochen, der als Stimme aus dem Off mit belgischem Akzent und fehlerhafter Grammatik ein Stück Speck von ihr verlangt (»Donnez-moi du lard je te dis donnez-moi du lard«¹⁹), was Thérèse als Aufforderung zum Sex interpretiert und in einer Apostrophe dem Publikum erklärt (»Vous l'entendez il ne pense qu'à l'amour«²⁰). Statt Kinder zu gebären, wolle sie jedoch in den Krieg ziehen (»Je veux faire la guerre – *Tonnerre* – et non pas faire des enfants«²¹) und den Berufen nachgehen, auf die sie Lust hat. Thérèse (ver-)stört ihre Rede mit allerlei Geräuschen und Bewegungen: Zischen, Herausstrecken des Hinterns, einer »*crise de nerfs*«²², Niesen

sein ästhetisches Programm dar. Der Vortragstext wurde posthum im Dezember 1918 im *Mercure de France* publiziert.

- 17 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 881. Herv. F.K.
- 18 Ehrlicher, Hanno: »Komik als Kampf. Spiel und Gewaltbarkeit im Theater der Avantgarde (Apollinaires *Les Mamelles de Tirésias* und *Vitracs Victor ou les enfants au pouvoir*)«, in: Lohse, Rolf und Ludger Scherer (Hg.): *Avantgarde und Komik*, Amsterdam: Rodopi 2004, S. 187-209, hier S. 190. Ehrlicher zitiert in diesem Kontext darüber hinaus einen Kommentar aus einem Interview Apollinaires anlässlich der Aufführung von *Les Mamelles de Tirésias*, in dem er sich demzufolge als »antibaudelairien« bezeichnet. Apollinaire sucht damit herauszustellen, dass er den Schmerz stets in etwas Lust- und Freudvolles umzuwandeln gedenkt: »Il faut réagir contre le pessimisme qui depuis le début du XIX^e siècle n'a pas cessé de hanter nos écrivains. Il faut exalter l'homme et non pas le diminuer, le déprimer, le démoraliser. Il faut qu'il jouisse de tout, même de ses souffrances. À cet égard je suis antibaudelairien.«, Apollinaire, Guillaume: *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Bd. 3, hg. von Michel Décaudin, Paris: André Balland et Jacques Lecat 1966, S. 939. Auch Claude Cahun wird sich maßgeblich von Baudelaires ästhetischer Schmerzkonzeption abgrenzen, siehe dazu Kapitel II.4.2.
- 19 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 884.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.

und Gackern. Im Laufe dieses burlesken Auftakts beginnt sich ihr Körper zu verwandeln. Ihr wächst ein Bart und zeitgleich werden ihre Brüste zu Luftballons, die sie mit einem Feuerzeug und dem an ein abwesendes Frauenkollektiv gerichteten Schlachtruf »Débarassons-nous de nos mamelles!«²³ explodieren lässt. In den beiden darauffolgenden Szenen benennt sie sich in Tirésias um – dem blinden Seher der antiken Mythologie, der vor seiner Blendung und Hellsheergabe mehrfach das Geschlecht gewechselt hat²⁴ –, fesselt ihren Ehemann, tauscht mit ihm die Kleidung, schneidet sich die Haare ab und geht schwatzend davon, um fortan die Welt, das Universum und insbesondere alle Frauen zu verwalten.

In Tirésias' Abwesenheit beginnt ein Gendarm ein Techtelmechtel mit dem Ehemann, der noch am selben Abend 40.050 Kinder zur Welt bringt. Als sich aufgrund der vielen Menschen die Lebensmittelsituation in Zanzibar kritisch zuspitzt, macht der Ehemann den Vorschlag, dass sie eine Kartenlegerin aus dieser Situation befreien könne. Mit elektrisch beleuchtetem Schädel taucht Tirésias als »cartomancienne« in der letzten Szene des Stückes wieder auf und identifiziert sich erneut als Thérèse. Zur Feier ihres Wiedersehens zaubert der Ehemann einen Luftballonstrauß hervor, damit sie nicht mehr derart »plate comme une punaise«²⁵ bleibe. Thérèse lehnt sein Angebot jedoch mit der Begründung ab, dass sie doch bis hierhin auch gut ohne ihre Brüste klargekommen seien und lässt die Ballons stattdessen mit dem Auftrag ins Publikum fliegen, fortan alle Kinder einer Neubevölkerung zu nähren: »Allez nourrir tous les enfants/De la repopulation«²⁶.

Inmitten des Krieges bringt Apollinaire eine Komödie auf die Bühne, die die Emanzipation der Frauen im Dienste eines pronatalistischen Aufrufs gegen den kriegsbedingten Bevölkerungsschwund parodiert. Oder ist es doch andersherum? In einer Rezension der Uraufführung, auf die Apollinaire auch in der *Préface* Bezug nimmt, die er der Druckausgabe von *Les Mamelles de Tirésias* voranstellt, erklärt der Theaterkritiker Victor Basch sein Unbehagen angesichts dieser interpretatorischen Ambivalenz, die es ihm unmöglich gemacht habe, sich vollständig dem ästhetischen Genuss der Aufführung hinzugeben: »Je crois deviner que c'est une satire contre le féminisme, ou plutôt contre les excès du féminisme... Mais je ne suis pas sûr de mon interprétation et cette incertitude crée en moi un sentiment de malaise qui ne permet pas à ma sympathie esthétique de s'épanouir pleinement.«²⁷ Durch die vermeintliche Gleichzeitigkeit von Progressivität und Traditionalität erscheint *Les Mamelles de Tirésias* auch Jürgen Grimm noch als ein »janushaftes Gebilde«, mit dem Apollinaire »in den Sog nationalstaatlicher Zielsetzungen [gerate], denen sich die formale Struktur seines Stückes«, ebenso wie

23 Ebd., S. 886.

24 Vgl. Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 149-151, Drittes Buch, vv. 316-338.

25 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 912.

26 Ebd., S. 913.

27 Basch, Victor: *Études d'esthétiques dramatiques. Première série. Le théâtre pendant une année de guerre*, erstmals 1920 erschienen, 2. Aufl., Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1929, S. 171. Nicht nur Basch, auch andere Zuschauer/innen litten an diesem Abend unter der »malaise«, dass die politische Aussage von *Les Mamelles de Tirésias* vage zu bleiben scheint, woraus sich fast ein handgreiflicher Streit entwickelt habe, wie Hanno Ehrlicher aus Pressereaktionen herausliest, Ehrlicher: »Komik als Kampf«, S. 192f.

auch die Anklage traditioneller Weiblichkeitsentwürfe, »allerdings widersetz[e]«²⁸. So eröffne sich ein »merkwürdiger Zwiespalt«²⁹, in dem sich jedoch genau der Bereich eines uneindeutigen, mehrdimensionalen Zwischenraums manifestiert, den das Theaterstück auf allen Ebenen abschreitet.

In den beiden Peritexten, der *Préface* und dem *Prologue*, skizziert Apollinaire die Ästhetik von *Les Mamelles de Tirésias*, die auf die Vervielfältigung und Vermischung eineindeutiger Betrachtungsweisen zielt. Für seinen »art moderne«³⁰ stellt sich der Directeur de la Troupe ein Theater vor, das aus zwei runden Bühnen besteht, die die Zuschauer/innen umschließen. Das Geschehen ist nicht nur aus verschiedenen Blickwinkeln sichtbar, sondern teilt sich auf verschiedene Orte auf. Da eine solche Bühne nicht extra für die Inszenierung von *Les Mamelles de Tirésias* angefertigt werden konnte, wie der Directeur mit Bedauern feststellt, ist die ästhetische Architektur des Theaterstückes so angelegt, dass es auch in der Lektüre bzw. Aufführungssituation mehrere Perspektiven generiert und die Zuschauer/innen bzw. Leser/innen in ein künstlerisches, intellektuelles und affektives Dazwischen geführt werden, wie die Reaktion Victor Baschs exemplarisch verdeutlicht.

Die »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen«, die Jauß der Moderne bescheinigt, wird in *Les Mamelles de Tirésias* nicht nur durch die augenscheinliche politisch-ästhetische Ambivalenz konkret, sondern auch durch die Aufhebung zeitlicher Logik und räumlicher Eindeutigkeit sowie durch hybride Figuren illustriert, die zugleich Mensch und Maschine (es gibt einen lebendigen Zeitungskiosk) oder auch Kollektiv und Individuum (»le peuple de Zanzibar«³¹ ist eine einzelne Figur) sind.³² Im Untertitel von *Les Mamelles de Tirésias* führt Apollinaire die Genrebezeichnung *drame surréaliste* an, die dieses ästhetische Verfahren, das unterschiedliche Bereiche miteinander kombiniert und daraus hybride Figuren und Formen entstehen zu lassen, in einem Begriff abzubilden sucht.³³ Die Grundzüge dieses neu in die avantgardistische Terminologie eingeführten »surréalisme«³⁴ beschreibt Apollinaire in der *Préface* des Stückes als eine »fantaisie qui est ma façon d'interpréter la nature«³⁵ und damit als eine Ästhetik, deren Darstellungsmöglichkeiten ins Unendliche explodieren. Sie ist nicht nur in synchroner, sondern auch diachroner Richtung darauf ausgerichtet, kultur- und kunstgeschichtlich fixierte Verbindungslinien aufzuzeigen und neu zu verknüpfen.

28 Grimm: *Guillaume Apollinaire*, S. 110; vgl. auch Read, Peter: *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Éros*, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2000, S. 73.

29 Grimm: *Guillaume Apollinaire*, S. 110.

30 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 881.

31 Vgl. Ebd., S. 877.

32 Vgl. auch Grimm: *Guillaume Apollinaire*, S. 106ff.

33 Laut dem Regisseur der Uraufführung Pierre Albert-Birot habe Apollinaire nur deshalb die Unterschrift *drame surréaliste* für sein Drama erdacht, um sich von einer möglichen Zuschreibung als »cubiste« abzugrenzen, vgl. Read: *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias*, S. 140.

34 In seiner späteren Übernahmegeste des Neologismus Apollinaires grenzt sich André Breton klar von dem dahinterstehenden Konzept seines Vordenkers ab – von dem er nur »la lettre« übernehme, um von dem inzwischen etablierten Bekanntheitsgrad des Begriffs zu profitieren – und bezeichnet ihn selbst in einem überraschend scharfen Tonfall sogar als »impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne«, Breton: »Manifeste du surréalisme«, S. 327. Herv. i.O.

35 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 868.

Les ressources de cet art dramatique ne sont-elles pas infinies? Il ouvre carrière à l'imagination du dramaturge, qui rejetant tous les liens qui avaient parus nécessaires ou parfois renouant avec une tradition négligée, ne juge pas inutile de renier les plus grands d'entre ses devanciers.³⁶

Hinter der »aleatorische[n] Phantastik, die jeder eindeutigen Intentionalität Hohn spricht«³⁷ verbirgt sich in *Les Mamelles de Tirésias* eine subtile, minutiös konstruierte Arbeit an kulturgeschichtlichen Mythen und Narrativen, gewohnten Perspektiven und Bildern. Dieses Verfahren zielt auf die stete Suche und Entdeckung von Querverbindungen und Zwischen-Räumen, wie bereits der Titel seines programmatischen Gedichts »Zone« verdeutlicht. Das Ziel ist ein Schreck- bzw. Überraschungsmoment, der durch die Konfrontation und Kombination kontrastierender Bereiche erreicht werden soll und ebenso von Apollinaire selbst (in der *Préface* von *Les Mamelles de Tirésias*³⁸ und im metapoetischen Essay »L'Esprit nouveau et les Poètes«³⁹) sowie auch der Avantgarde-Theorie und -Forschung⁴⁰ immer wieder als grundlegendes Anliegen des literarischen Innovationsstrebens dieser Epoche herausgehoben wird.

In diesen Akt des Kombinierens ist die oszillierende Bewegungsfigur eines »traverser« eingelassen, die auch auf Apollinaires Verhältnis zu den zeitgenössischen Kunst- und Literaturströmungen übertragbar ist: »Dans l'aventure poétique du début du siècle l'esthétique d'Apollinaire constitue une expérience particulière. Elle préfère aux lieux communs du passéisme et de l'avant-garde des chemins de traverse.«⁴¹ Apollinaire nimmt innerhalb der Avantgarden eine Vorreiterrolle ein, verortet sich im gleichen Zuge jedoch stets abseits davon. Anders als etwa der Futurismus und der spätere Dadaismus, die primär auf Zerstörung fokussieren, zielt Apollinaires Ästhetik auf eine dynamische De- und Rekonstruktion des Bestehenden, die Humor und Lachen als »Mittel der Entlastung, der Positivierung, der auch körperlich zu verstehenden (Selbst-)Affirmation«⁴²

36 Ebd., S. 869.

37 Ehrlicher: »Komik als Kampf«, S. 192.

38 »J'ajoute qu'à mon gré cet art sera moderne, simple, rapide, avec des grossissements qui s'imposent si l'on veut frapper le spectateur. [...] Par conséquent, il est légitime, à mon sens, de porter au théâtre des esthétiques nouvelles et frappantes qui accentuent le caractère scénique des personnages et augmentent la pompe de la mise en scène [...]«. Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 868f.

39 »Mais le nouveau existe bien, sans être un progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort nouveau*. C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé.«, Apollinaire: »L'Esprit nouveau et les Poètes«, S. 949. Herv. i.O.

40 Niklas Bender weist darauf hin, dass dieser Überraschungsmoment auch von Theodor Adorno und Peter Bürger als zentrales Prinzip der historischen Avantgarden benannt werde, vgl. Bender: *Die lachende Kunst*, S. 233; Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, erstmals 1970 erschienen, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 37-56; Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 76-86. In der Folge parallelisiert Bender die *surprise* bei Apollinaire zudem mit der Struktur des Komischen.

41 Campa: *L'Esthétique d'Apollinaire*, S. 8.

42 Bender: *Die lachende Kunst*, S. 21f. Bender bezieht sich an dieser Stelle auf eine Einschätzung des Komischen in der Moderne im Allgemeinen. In Benders Untersuchung nimmt Apollinaire – insbesondere seine Poetik in den *Alcools* – eine zentrale Stellung ein. Auch in den Texten des Futuristen-

integriert. Anders als beim späteren Surrealismus werden Fragmentierungen von Körpern und Mythen bei Apollinaire zu Spielarten des Komischen und weisen darin auf eine optimistisch-utopische und multiperspektivische Weltsicht hin.⁴³ Die surrealistische Komik in *Les Mamelles de Tirésias* wirkt geradezu als ästhetisches Kaleidoskop, wie Claude Lévi-Strauss in *La Pensée sauvage* (1962) den literarischen Mythenübernahmeprozess bezeichnet, der sich vor den Ernst und den Schmerz der Welt schiebt, beide in ihre Bestandteile zerlegt und als verrätseltes Bild neu wiedergibt.

Cette logique opère un peu à la façon du kaléïdoscope: instrument qui contient aussi des bribes et des morceaux, au moyen desquels se réalisent des arrangements structuraux. Les fragments sont issus d'un procès de cassure et de destruction, en lui-même contingent, mais sous réserve que ses produits offrent entre eux certaines homologues: de taille, de vivacité de coloris, de transparence. Ils n'ont plus d'être propre, par rapport aux objets manufacturés qui parlaient un »discours« dont ils sont devenus les indéfinissables débris; mais, sous un autre rapport, ils doivent en avoir suffisamment pour participer utilement à la formation d'un être d'un nouveau type [...].⁴⁴

Die Rätselhaftigkeit liegt in *Les Mamelles de Tirésias* im bunten Treiben des neu entstandenen Hybriden, in jenem Punkt, in dem sich das zerstückelte Vorherige überlagert und zusammensetzt – ohne notwendigerweise in jedem Fragment die ursprüngliche symbolische Tiefendimension beizubehalten. Wenn Apollinaire im Vorwort schreibt, »[qu]’il n’y a aucun symbole dans ma pièce qui est fort claire, mais on est libre d’y voir tous les symboles que l’on voudra et d’y démêler mille sens comme dans les oracles sibyllins«⁴⁵, fordert er stattdessen dazu heraus, die kaleidoskopischen Bilder seines Stückes in ihrer Ungewöhnlichkeit und aus der Perspektive subjektiver Erfahrungswelten zu interpretieren, ohne sich an gewohnten Narrativen zu orientieren.

Les Mamelles de Tirésias fragt in dieser Form nach der neuen Rolle des Menschen und seines Körpers in Zeiten gesellschaftlichen Fortschritts, Technisierung, Massenproduktion, nach Kontrolle und Kontrollverlust angesichts von Maschinen, die die Fähigkeiten des Menschen zu überschreiten beginnen. Apollinaire bezieht diese Auseinandersetzung konkret auf die ästhetische Ebene und generiert daraus neue Perspektiven auf Literatur. Gerade der Begriff der »repopulation« wird zu dem Aspekt, in dem sich die ästhetisch-literarischen Fragestellungen mit den gesellschaftlichen Krisen und existentiellen Umbrüchen dieser Zeit verschränken und so die beiden Emanzipationsbestrebungen am deutlichsten übereinanderliegen. Das Thema der Wiederbevölkerung, auf das Apollinaire an verschiedenen Stellen der *Préface* insistiert, hat dadurch eine komplexere Funktion als die alleinige Zurschaustellung von Patriotismus.

Als Reaktion auf die Kritiken zu seinem *drame surréaliste* erklärt Apollinaire in der *Préface*, dass er selbst nicht wisse, ob sein Stück nun ernst gemeint sei oder nicht, er die-

chefs Marinetti liest Bender komische Elemente, die jedoch mit Zerstörung, Verwesung und dem Unheimlichen spielten und so letztlich das Affirmative und Rekonstruierende des Humors auch wieder konterkarieren, vgl. das entsprechende Kapitel bei Bender: Ebd., S. 137-182.

43 Vgl. Ehrlicher: »Komik als Kampf«, S. 196f. Der deutlichste Unterschied bestehe nach Ehrlicher vor allem darin, dass die Surrealisten einen »militante[n] Pessimismus« gezeigt hätten.

44 Lévi-Strauss, Claude: *La Pensée sauvage*, Paris: Plon 1962, S. 49f.

45 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 867.

se Frage jedoch auch nicht als ausschlaggebend erachtet. Das Alleinstellungsmerkmal von *Les Mamelles de Tirésias* liege vielmehr in der »question vitale [...] de la repopulation«, die, so Apollinaire weiter, noch niemals in dieser Form auf einer Theaterbühne verhandelt worden sei und der er sich nun in unbeschwerter Weise nähere, um allen Zuschauer/innen (und Leser/innen) ihr jeweiliges Amüsement zu ermöglichen:

Au demeurant, il m'est impossible de décider si ce drame est sérieux ou non. Il a comme but d'intéresser et d'amuser. C'est le but de toute œuvre théâtrale. Il a également pour but de mettre en relief une question vitale pour ceux qui entendent la langue dans laquelle il est écrit: le problème de la repopulation. J'aurais pu faire sur ce sujet qui n'a jamais été traité une pièce selon le ton sarcastico-mélocodramatique qu'ont mis à la mode les faiseurs de »pièces à thèse«. J'ai préféré un ton moins sombre, car je ne pense pas que le théâtre doive désespérer qui que ce soit.⁴⁶

In die Formulierung des Anspruchs, sich mit »le problème de la repopulation« an alle zu wenden, ist zugleich die Ansprache an ein spezifisches Publikum integriert. »[C]eux qui entendent la langue dans laquelle il est écrit« meint auf den ersten Blick jene unbestimmte Menschenmenge eines »qui que ce soit«, spricht auf einen zweiten jedoch auch genau diejenigen an, die stets hinter vordergründige Wortbedeutungen schauen: Alle, die auf der Suche nach der Mehrfachbedeutung des Terminus »repopulation« seien und dabei auf die Sprache achten sollten, in der das Problem der Wiederbevölkerung be- und geschrieben ist. Das Zitat ist folglich als eine Aufforderung zu lesen, den Begriff der »repopulation« und seine Inszenierung innerhalb des Stückes genauer zu betrachten und im gleichen Zuge der Sprache im Allgemeinen in *Les Mamelles de Tirésias* besondere Aufmerksamkeit zu schenken, komme ihr doch eine lebenswichtige Funktion (»une question vitale«) zu.

Bei der Herstellung des 40.050. Kindes, eines Journalisten, sind die Zuschauer/innen und Leser/innen live dabei. Der Ehemann – der im gesamten Verlauf des Stückes namenlos bleibt – zerreißt dafür Zeitungen, die er in einer leeren Wiege mit verschiedenen Zugaben vermischt. Im Stil einer beschwörenden Zauberformel kommentiert er jede Zutat: Der Journalist etwa benötigt »un sang puisé dans l'encrier« (er gießt Tinte über die Zeitungsschnipsel), »une épine dorsale« (er legt eine Schreibfeder hinein), »de la cervelle pour ne pas penser« (er schüttet Klebstoff darüber), »une langue pour mieux baver« (er gibt die Schere dazu)⁴⁷. Der Wiederbevölkerungsprozess vermengt sich buchstäblich mit der Problematisierung und Inszenierung einer zeitgenössischen Textproduktion und Literatur, die Alltagsmedien und technische Prozesse in ihre Ästhetik integriert. Tristan Tzara wird vier Jahre später in seiner Anleitung »Pour faire un poème dadaïste« (1921) dieses hier von Apollinaire vorgezeichnete Verfahren übernehmen und mit dem vorletzten Satz »Le poème vous ressemblera.«⁴⁸ direkt auf den

46 Ebd., S. 866.

47 Ebd., S. 904.

48 »Prenez un journal/Prenez des ciseaux/Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème./Découpez l'article/Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-le dans un sac./Agitez doucement/Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac./Copiez consciencieusement./Le poème vous ressemblera./Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité char-

Zeugungsakt in *Les Mamelles de Tirésias* zurückzuweisen. Auch der *écriture automatique* im Surrealismus liegt dieses Prinzip, das serielle und automatisierte Produktionsweisen poetisch umdisponiert, schließlich zugrunde.

Die männlich-parthenogenetische Zeugung von 40.050 Kindern an nur einem Abend recurriert laut Hanno Ehrlicher auf ein »abendländisches Phantasma, das Allgemeingut der Avantgarden war und in Marinettis *Mafarka le Futuriste* eine besonders aggressive und misogyne Zuspitzung gefunden hatte«⁴⁹. Apollinaire steigert dieses Phantasma nicht nur durch seine Verknüpfung mit der seriellen Vermassung von Fließbandproduktion und verkehrt sie ins Absurde, sondern erteilt der per Tradition damit verbundenen künstlerischen männlichen Superpotenz eine deutliche Absage, wenn der Ehemann aus seiner Kinderschar eine seiner Töchter hervorhebt, die »plus artiste que quiconque à Zanzibar«⁵⁰ sei. Die Detailanalyse des Wortes »repopulation« unterstreicht diese feministische Verdrehung der Fantasie männlicher Schöpfungskraft. Der Begriff »population« umfasst in erster Linie kein Volk, sondern zunächst vor allem ein »ensemble des personnes qui habitent un espace«⁵¹, eine Gesamtheit von Menschen, die mehr oder weniger zufällig durch das alleinige Merkmal ihres gemeinsamen Wohnortes miteinander verbunden sind. Das davor geschaltete Präfix »re-« bezeichnet nach Angabe des *Petit Robert* einen »mouvement en arrière«, der sich als »retour à un état antérieur«, als »répétition« sowie auch als »renforcement« und »achèvement« äußert.⁵² Pierre Jalenques hebt in einer linguistischen Studie zudem eine Definition *a minima* von »re-« heraus, nach der der Partikel immer auf eine Veränderung und Aktualisierung hinweist, die sich aufgrund der zeitlichen Verschiebung zwischen einem ersten Zustand und seiner späteren Wiederholung ergibt.⁵³

Der Aufruf zur Wieder-Bevölkerung ist in *Les Mamelles de Tirésias* demnach als eine Aufforderung zur Um-Ordnung der Vorkriegsgesellschaft Frankreichs zu verstehen, die sich, so macht die erste Szene des Stückes deutlich, an die durch den Krieg vorangetriebene Emanzipation der Frauen anpassen muss. In dieser Lesart ist der vermeintliche Widerspruch von »repopulation« und Feminismus des Stückes aufgehoben, stattdessen scheinen beide einander logisch zu ergänzen. In einem Apollinaire attribuierten »Écho«

mante, encore qu'incomprise du vulgaire«, Tzara, Tristan: »Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer (1921)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 377-387, hier S. 382.

49 Ehrlicher: »Komik als Kampf«, S. 195. Zur Misogynie in *Mafarka* vgl. auch Vinken, Barbara: »Make War not Love. Pulp Fiction oder Marinettis *Mafarka*«, in: Asholt, Wolfgang und Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 183-204.

50 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 903.

51 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 1965, »population«.

52 Ebd., S. 2131, »re-«.

53 »RE signifie que la manifestation dans le temps du second classement modifie la situation définie par la manifestation dans le temps du premier classement. [...] [L]e préfixe RE signifie que l'actualisation du procès associé à la base verbale vient modifier la situation résultant de l'actualisation d'un premier procès.«, Jalenques, Pierre: »Étude sémantique du préfixe RE en français contemporain. À propos de plusieurs débats actuels en morphologie dérivationnelle«, *Langue française* 133/1 (2002), S. 74-90, hier S. 85.

im *Mercure de France* vom 16. Juli 1917 prophezeit er dem 20. Jahrhundert in diesem Sinne ein neues Zeitalter, das unter dem Vorzeichen der Entwicklung zu einem egalitären Geschlechterverhältnis stehe: »Ce siècle ne se terminera pas sans que les droits de la femme aient été mis partout sur le même pied que les droits de l'homme, et ce seront tout simplement là les droits de l'humanité.«⁵⁴ In der letzten Szene von *Les Mamelles de Tirésias* wird Thérèse schließlich zur Verkünderin einer derartigen Gesellschaftsutopie sowie auch der »ganz und gar wunderbaren und übernatürlichen Zeugungsfähigkeit der Einbildungskraft«⁵⁵, wenn sie die von ihrem Mann angebotenen Luftballon-Brüste in die Zuschauer/innenmenge fliegen lässt. Thérèses Geste wird von einem Chor begleitet, in dem alle Figuren des Stückes gemeinsam die neu erlangte Freiheit, die (Lebens-)Lust und den Spaß an der Veränderung besingen: »Et puis chantez matin et soir/ Grattez-vous si ça vous démange/Aimez le blanc ou bien le noir/C'est bien plus drôle quand ça change/Suffit de s'en apercevoir«⁵⁶.

Der Ursprung dieser Umstrukturierung der Gesellschaft, des Körpers und Begehrens in *Les Mamelles de Tirésias* liegt in der eröffnenden Szene des ersten Aktes, in der den Zuschauer/innen und Leser/innen biologisch begründete und kulturell konstruierte Weiblichkeitsrollen buchstäblich um die Ohren fliegen. Apollinaire greift damit auf eines der zentralen »incentives or targets of laughter« zurück, die Manfred Pfister unter Verweis auf Sigmund Freuds *Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) benennt: »female sexuality, and gender roles, relations and hierarchies – and, in particular, their transgressions!«⁵⁷ Thérèse verkörpert am Beginn der Komödie vier zeitgenössische Frauenrollen auf einmal, die einander überlagern und deren markante Charakteristiken ins Parodistische übersteigert werden. Sie ist eine gelangweilte und schwatzhafte Hausfrau, eine rebellische Feministin, die das Patriarchat zu stürzen droht, eine

54 Apollinaire, Guillaume: »Les Femmes et la politique«, *Mercure de France* CXXII/458, 16.07.1917, S. 378-379; Apollinaire, Guillaume: »Les Femmes et la politique«, in: Ders.: *Apollinaire journaliste. Textes retrouvés et textes inédits avec présentation et notes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues, Paris: Université Sorbonne Nouvelle Paris III 1977, S. 816-817. Der Artikel ist bei Peter Read innerhalb eines Kommentars zu Apollinaires Positionierung zum Feminismus zitiert, vgl. Read: *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias*, S. 165.

55 Ehrlicher: »Komik als Kampf«, S. 196.

56 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 913.

57 Pfister, Manfred: »Introduction. A History of English Laughter?«, in: Ders. (Hg.): *A History of English Laughter. Laughter from Beowulf to Beckett and beyond*, Amsterdam: Rodopi 2002, S. V–X, hier S. VI, zit.n. Nowak, Helge: »Introduction«, in: Ders. (Hg.): *Comedy and Gender. Essays in Honour of Dieter A. Berger*, Heidelberg: Winter 2007, S. 7-14, hier S. 7.

kriegerische Amazone und eine Hysterikerin, die unter Nervenkrise und Niesattacken leidet⁵⁸.

Während Thérèses Aufzählung all der traditionell männlich besetzten Berufe, die sie gerne ausüben würde – darunter: »député«, »avocat«, »sénateur«, »médecin physique ou bien psychique«, »philosophe«, »chimiste« und, der einzige, den sie offensichtlich im weiblichen Genus nennt, »mathématicienne«⁵⁹ – wird sie *malgré elle* zum Mann: »Mais il me semble que la barbe me pousse/Ma poitrine se détache«⁶⁰. Victor Basch hört aus Thérèses Eingangsmonolog die vereinten Stimmen zahlreicher zum damaligen Zeitpunkt politisch aktiver Feministinnen heraus, die laut dem Theaterkritiker nichts weniger anstrebten als die Frauen zum Nabel der Welt (»nombril du monde«) zu deklarieren und damit, so ist aus seinem Kommentar herauszulesen, die Männer aus dieser Position zu verdrängen:

La femme [gemeint ist Thérèse, Anm. F.K.] [...] ne désavouerait aucunement Mme de Schlumberger, Mme Avril de Sainte-Croix, Mme Léon Brunschvicg, Mme Alice La Mazière, Mme Legrand-Falco, Mme Suzanne Grinberg et ma grande amie du procès de Rennes, notre Séverine: la femme est le nombril du monde; elle a droit à tout; elle aspire à tout; elle veut devenir électricienne, conseillère municipale, députée, ministre, présidente de la République; et surtout soldate, caporale, sergente, lieutenant, générale.⁶¹

Die meisten der Frauen, die Basch aufzählt, sind bis heute als zentrale Figuren der französischen Emanzipations- und Feminismusbewegung bekannt. Sie haben sich allesamt auf sowohl nationaler wie auch internationaler Ebene für die klassischen Themen der ersten Welle des Feminismus, wie politische Mitbestimmung und das Wahlrecht, verbesserte Arbeitsbedingungen für Arbeiterinnen und körperliche Selbstbestimmung engagiert.⁶² Auffällig ist, dass Basch in dem Zitat alle Berufe in ihrer grammatikalisch femininen Form aufführt, was Thérèse selbst, mit der genannten Ausnahme, nicht tut. Die Komik des *coup de théâtre*, in dem Thérèse scheinbar ungewollt und unversehens zum Mann wird, illustriert die feministisch-antifeministische Ambivalenz des Stückes.

58 Vgl. etwa Frick, Adrianna E.: »The Dugs of Tiresias. Female Sexuality and Modernist Nationalism in *The Waste Land* and *Les Mamelles de Tirésias*«, in: Moffett, Joe (Hg.): *The Waste Land at 90. A Retrospective*, Amsterdam: Rodopi 2011, S. 15-33, hier: S. 26. Frick bezeichnet Thérèse nicht nur als Hysterikerin, sondern gar als »sex-hungry man in the wrong body«. Sie hat herausgefunden, dass Josef Breuer in den gemeinsam mit Sigmund Freud verfassten *Studien über Hysterie* (1895) den »Nieß-reflex« als Beispiel anbringt, um die »hysterische Konversion« zu erklären, also die Umwandlung einer »intrazerebrale[n] Erregung« in einen »abnormen Reflex«, Breuer, Josef und Sigmund Freud: *Studien über Hysterie*, erstmals 1895 erschienen, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1991, S. 224f.; vgl. Frick: »The Dugs of Tiresias«, S. 26.

59 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 884f.

60 Ebd., S. 885.

61 Basch: *Études d'esthétiques dramatiques*, S. 169.

62 Siehe dafür die entsprechenden Einträge von Chénia Avril de Sainte-Croix, Marcelle Legrand-Falco, Cécile Brunschvicg, Suzanne Grinberg und Séverine im *Dictionnaire des Féministes*, das 2017 von Christine Bard, eine der zentralen Historikerinnen in der Aufarbeitung des französischen Feminismus, herausgegeben wurde, vgl. Bard, Christine (Hg.): *Dictionnaire des féministes*, Paris: PUF 2017.

Die Parodierung von Feminismus und Emanzipation transportiert zugleich eine scharfe Kritik, die die scheinbar sukzessiv aufweichende Geschlechterhierarchie als Illusion entlarvt und herausstellt, dass weiterhin nur Männern Freiheit, individuelle Entfaltung und Gestaltung von Gesellschaft und Politik möglich ist.

Durch ihren Bartwuchs wird Thérèse zur modernen Version einer Figur, die bereits im Komödienpersonal der Antike beschäftigt war: die sich als Mann verkleidende Frau. Apollinaire beruft sich im Vorwort zu *Les Mamelles de Tirésias* auf Aristophanes, um die Parallelität der politischen Aussagekraft und die Ästhetik des *drame surréaliste* mit denen des antiken Autors zu unterstreichen, ohne sie jedoch weiter zu spezifizieren: »J'ai écrit mon drame surréaliste avant tout pour les Français comme Aristophane composait ses comédies pour les Athéniens.«⁶³ In Komödien wie *Lysistrata* und *Frauen in der Volksversammlung* hat Aristophanes die Ungleichheit zwischen Frauen und Männern humoristisch-kritisch inszeniert und die vorherrschende Machtverteilung sichtbar macht.⁶⁴ Insbesondere an den letztgenannten Text scheint Apollinaire die Figur der Thérèse anzulehnen, denn Aristophanes rückt darin Frauen ins Zentrum, die sich all ihre Haare wachsen lassen, die Uniformen ihrer Männer stehlen und sich Bärte ankleben, um in der anstehenden Volksversammlung (in den Reihen der »Onanisierte[n]«⁶⁵, wie die Politiker im schlüpfrigen Humor Aristophanes bzw. der Frauen genannt werden) als Männer die Etablierung einer Gynäkokratie voranzutreiben. Bei Apollinaire wird die Travestie zu einer Metamorphose, die als diskursive Widerfahrnis – Thérèse verwandelt sich allein durch die Aussage, dass sie sich verwandelt – geschieht. Zudem ist die Übernahme der tradierten Komödienfigur nur ein Element innerhalb einer Hybridisierung Thérèses, in der sich die literarisch überlieferte Komik zu einer Zirkusnummer zuspitzt, wenn sich ihre Brüste plötzlich ablösen und als rote und blaue Luftballons aus ihrer Bluse hervorquellen. Thérèse wird zu einer »amazone de foire«⁶⁶ und vielmehr noch, angedeutet durch die Farbgebung der Luftballons, zu einer clownesken Marianne, die aus ihrer heroischen Pose als barbusige Revolutionärin und Ernährerin der Nation heraustritt, als würde sich das berühmte Gemälde Eugène Delacroix' plötzlich verlebendigen, um die kulturellen Symboliken und biologischen Funktionen ihres entblößten Busens zu verlachen.

Elle pousse un grand cri et entr'ouvre sa blouse dont il en sort ses mamelles, l'une rouge, l'autre bleue et, comme elle les lâche, elles s'envolent, ballons d'enfants, mais restent retenus par les fils

Envolez-vous oiseaux de ma faiblesse

63 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 867. Ehrlicher wundert sich in seinem Artikel, dass dieser »von Apollinaire selbst gelegten Spur bisher noch nicht systematisch nachgegangen wurde«, Ehrlicher: »Komik als Kampf«, S. 193.

64 Vgl. dazu Holzberg, Niklas: »Nachwort«, in: Aristophanes: *Lysistrata*. Griechisch/Deutsch, hg. von Niklas Holzberg, Stuttgart: Reclam 2012, S. 151-165.

65 Aristophanes: *Frauen in der Volksversammlung*, hg. von Niklas Holzberg, Stuttgart: Reclam 2017, S. 8.

66 Bazile, Sandrine: »Femme objet, œuvre en liberté. Le mythe de la femme-mécanique. Trois figures féminines et leur rapport à la modernité«, in: Léonard-Roques, Véronique und Jean-Christophe Valtat (Hg.): *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2003, S. 269-284, hier S. 272.

Et cætera
 Comme c'est joli les appas féminins
 C'est mignon tout plein
 On en mangerait
Elle tire le fil des ballons et les fait danser
 Mais trêve de bêtises
 Ne nous livrons pas à l'aéronautique
 Il y a toujours quelque avantage à pratiquer la vertu
 Le vice est après tout une chose dangereuse
 C'est pourquoi il vaut mieux sacrifier une beauté
 Qui peut être une occasion de péché
 Débarrassons-nous de nos mamelles
*Elle allume un briquet et les fait exploser, puis elle fait une belle grimace avec double pied de nez aux spectateurs et leur jette des balles qu'elle a dans son corsage*⁶⁷

Der weibliche Busen hat eine eigene Kulturgeschichte, die Thérèse durch den Platzhalter »et cætera«, der auf kollektives kulturelles Wissen hindeutet, aufruft und die sie schließlich metonymisch skizziert. Mit Begriffen und Formulierungen wie »oiseaux de ma faiblesse«, »appas féminins«, »c'est mignon«, »on en mangerait«, »vice/vertu«, »beauté«, »péché« rekurriert sie auf ein spezifisches literarisches Diskursfeld um die Frauenbrust. So ist zum einen Rousseaus Weiblichkeitskonzeption von tugendhafter Mütterlichkeit und sündhafter Leidenschaftlichkeit einer Julie d'Étanges erwähnt und zum anderen deren Perspektivierung bei Flaubert, der alles Romantische mit stereotypen Weiblichkeitsvorstellungen gleichsetzt und zu sentimentalem Kitsch erklärt, von dem sich die Kunst abwenden müsse.

Marilyn Yalom untersucht in ihrer *History of the Breast* (1998) Repräsentationen des weiblichen Busens in literarischen und biblischen Texten, Gemälden und Skulpturen seit der Antike und klassifiziert sie anhand acht verschiedener Codierungen – heilig, erotisch, häuslich, politisch, psychologisch, kommerzialisiert, medizinisch, emanzipatorisch.⁶⁸ Sie stellt die Beobachtung heraus, dass diese Darstellungen im Zentrum des »male point of view«⁶⁹ auf den Frauenkörper stehen, der die westliche Kulturgeschichtsschreibung dominiert. Mit diesen Männerblicken auf Frauenbrüste spielt Apollinaire in der Metamorphose Thérèses und legt im gleichen Zuge die kulturelle Leerstelle von Frauenblicken auf ihre Körper frei.⁷⁰ Noch Frau und doch bereits Mann betrachtet Thérèse ihre eigenen Brüste von außen und wird zu einem Androgyn/Gynander, der

67 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 885f. Kursivierungen i.O.

68 Vgl. dazu das Inhaltsverzeichnis in Yalom, Marilyn: *A History of the Breast*, London: Pandora 1998, S. IX.

69 Ebd., S. 4; vgl. dazu auch Kaufmann, Jean Claude: *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris: Nathan 1995.

70 So schreibt Yalom: »To discover what women in the past felt about their breasts has been an ongoing challenge.«, Yalom: *A History of the Breast*, S. 4. Sie rückt in den jeweiligen Kapiteln deshalb immer wieder Darstellungen von Frauenbrüsten bei Künstlerinnen in den Vordergrund, unter anderem bei Pernette du Guillet und Louise Labé, vgl. Ebd., S. 63ff.

die in der Kunst tradierte Hierarchie von männlichem anblickenden Subjekt und weiblichem angeblickten Objekt in sich vereint. Mit einem explosiven Knalleffekt entledigt sich Thérèse schließlich ihrer Brüste und den daran geknüpften Weiblichkeitsvorstellungen, mit deren Resten sie das Publikum bewirft, die sie in Form kleiner Bälle aus ihrem Dekolleté hervorzaubert. Der zerplatzende Luftballon-Busen Thérèses wird in *Les Mamelles de Tirésias* zum Ausdruck dafür, wie die verspielt-humoristische Surrealismus-Ästhetik Apollinaires nicht nur männlichen Kriegsschmerz überblendet, sondern auch Körper- und Geschlechterdiskurse zersprengt.

Im Laufe der ersten Szene wird Thérèse aus verschiedenen Weiblichkeitstypen zusammengesetzt und – auf den ersten Blick – zum Mann. In einem Brief an einen Freund verwendet Walter Benjamin im Juni 1913 den Begriff der »Vergeistigung des Geschlechtlichen« und nennt sie ein »köstliche[s] Männerinventar«⁷¹. Thérèse erscheint als Verkörperung dieses »Männerinventars«, dessen Konstruktionsprozess Apollinaire anhand der Metamorphose der Figur sichtbar macht. Nach Urte Helduser formuliert Benjamin mit dem Begriff der »Vergeistigung des Geschlechtlichen« »nur eines von weiteren Programmen, durch die auch die (Post-)Moderne des 20. und 21. Jahrhunderts sich als *engendered*«⁷² erweist. Auch die Figur Thérèse kann als eine solche Gender-/Körper-Analyse *avant la lettre* verstanden werden, anhand der Apollinaire auf nachfolgende poststrukturalistische theoretische Diskurse und Diskussionen hinausweist.

Apollinaire nimmt in *Les Mamelles de Tirésias*, und insbesondere in der ersten Szene, biologisch begründete Geschlechterdifferenzen parodistisch-kritisch in den Blick. Indem Thérèse zum Mann wird, nachdem sie ein männlich codiertes Freiheitsstreben geäußert und schließlich selbst ihre Metamorphose ausgesprochen hat, stellt der Schriftsteller darüber die Macht der Sprache und die soziale Konstruiertheit von Körpern und Geschlechtsidentitäten heraus – lange bevor John Austin den Begriff des Sprechakts geprägt und Judith Butler ihn in der Definition von Gender als performativem Akt weiterverwendet. Neben ihren bekannten Monografien *Gender Trouble* (1990), *Bodies that Matter* (1993) und *Undoing Gender* (2004) ist im Zusammenhang mit *Les Mamelles de Tirésias* ein früher Aufsatz von Butler zu erwähnen, in dem sie die Performativität von Gender mit der Arbeit von Schauspieler/innen in Theateraufführungen konfrontiert. Sie nutzt diesen Vergleich vor allem, um die Unterschiede zwischen dem Gendercrossing im Theater und in der Wirklichkeit herauszuarbeiten, die darin lägen, dass in der Realität die Qualität der Gender-Performance als richtig oder falsch bewertet werde, was zu Belohnung (gesellschaftlicher Anerkennung) oder zu Bestrafung (einem möglicherweise auch gewalttätigen Ausschluss aus der Gesellschaft) führe.⁷³ Ansätze für die Bestimmung einer solchen performativen Genderkonzeption und ihrer inhärenten gesell-

71 Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe*, Bd. 1, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 128, Brief an Herbert Blumenthal, 23.06.1913.

72 Helduser, Urte: *Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900*, Köln: Böhlau 2005, S. 331. Herv. i.O.

73 Vgl. Butler, Judith: »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: Case, Sue-Ellen (Hg.): *Performing feminisms. Feminist critical theory and theatre*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1990, S. 270–282, hier S. 277ff.; vgl. Austin, John Langshaw: *How to do things with Words*, Cambridge: Harvard University Press 1962, S. 6. Herv. i.O.

schaftlichen Repressionsfunktionen sind bereits in *Les Mamelles de Tirésias* zu beobachten.

Sandrine Bazile liest Thérèse als eine »machine érotisée«, die ein »doubl[e] à peine dissimul[é] de l'œuvre«⁷⁴ darstellt und damit eine Figur, an der Apollinaire Gemeinplätze der aktuellen Gesellschaft, Politik und Literatur parodiert und zugleich die Modernität seiner Literatur demonstriert. Um diese These zu unterstreichen, beruft sich Bazile auf die vom Directeur de la Troupe im *Prologue* imaginierte Theaterarchitektur aus zwei ineinander verschachtelten Rundbühnen. Thérèse sei darauf ausgestellt, »exhibée, montrée [...] au milieu de tableaux de foire où le lecteur-spectateur entre en voyeur«⁷⁵. Die Literaturwissenschaftlerin reiht sie in die Genealogie literarischer Musen ein und bezeichnet sie als Vorläuferin jener prominenten Frauenfiguren des Surrealismus, die stets erschöpfte, angeblickte und inspirierende Objekte, nie jedoch selbst schaffende, inspirierte Subjekte sind.⁷⁶ Bereits die Analyse der Transformationsszene Thérèse widerspricht dieser Lesart, die durch das Ende der vierten Szene nochmals konterkariert wird, denn die bereits in *Tirésias* umbenannte Thérèse verlässt in diesem Moment den Spiel-Raum und kehrt bis zum Schluss nicht wieder zurück auf die Bühne.

TIRÉSIAS *qui est prêt, tressaille au bruit et s'écrie:*

Ah chère liberté te voilà enfin conquise

Mais d'abord achetons un journal

Pour savoir ce qui vient de se passer

[...]

Maintenant à moi l'univers

A moi les femmes à moi l'administration

Je vais me faire conseiller municipal

Mais j'entends du bruit

Il vaut peut-être mieux s'en aller

*Elle sort en caquetant tandis que le mari imite le bruit de la locomotive en marche.*⁷⁷

Die Grenzen zwischen Frau und Mann sind bei *Tirésias* nun aufgehoben und er/sie ist beides zugleich oder aber auch keines von beiden mehr, wie die Didaskalien mitteilen (»prêt«/»elle sort«). Ebenso, wie sich *Tirésias* außerhalb eines eindeutigen Geschlechts bewegt, bewegt er/sie sich auch aus dem Stück heraus und erlangt tatsächlich die Autonomie und »liberté«, die er/sie sich erobert hat. *Tirésias* entschwindet aus der Position des Ausgestelltseins und des öffentlichen Angeblicktwerdens – ein Akt, der bereits durch die Explosion der Brüste vorbereitet wurde. Der »univers«, den *Tirésias* neu zu beschreiten plant, ist das Echo eines »univers«, das der Directeur de la Troupe im *Prologue* mit seinem Theaterstück – und sich selbst als »dieu créateur« an der Spitze – entwerfen will.⁷⁸ Wenn *Tirésias'* Rede diesen direkten Bezug zum *Prologue* herstellt und

74 Bazile: »Femme objet, œuvre en liberté. Le mythe de la femme-mécanique. Trois figures féminines et leur rapport à la modernité«, S. 278.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 283.

77 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 890. Herv. i.O.

78 »Il est juste que le dramaturge se serve/De tous les mirages qu'il a à sa disposition/[...]/Son univers est sa pièce/A l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur/Qui dispose à son gré/Les sons les

danach entschwindet, ist die Botschaft deutlich: Er/Sie entzieht sich seiner/ihrer Rolle als Marionette des Schöpfergotts und zieht davon, um ein eigenes Universum zu eröffnen, das sie/er fortan autonom verwaltet – inklusive aller darin existierenden Frauen. Der Ausruf »à moi les femmes« übersteigert die patriarchale Männerrolle, die Tirésias sich nun aufmacht auszuführen und verlacht sie als komisches Element.

Thérèses/Tirésias' Fortgehen wandelt jenen Akt von Apollinares Alter Ego Louise Lalanne in eine Bewegungsfigur, die durch ihre Kritiken von Literatur von Schriftstellerinnen einen neuen literarischen (Frei-)Raum sichtbar gemacht hat. Mehr als dass er/sie die Musen des Surrealismus vorwegnimmt, verkörpert und positiviert Thérèse/Tirésias den Diskurs Valentine de Saint-Points, die in ihrem *Manifeste de la femme futuriste* auf die Misogynie in Marinettis futuristischem Manifest antwortet und die Absurdität biologischer Geschlechtlichkeit zugunsten einer perfektionierten Androgynie ausruft: »Il est absurde de diviser l'humanité en femmes et en hommes. Elle n'est composée que de féminité et de masculinité.«⁷⁹ Sie fordert, dass Frauen alles Sentimentale und Tugendhafte ablegen und sich zu einer ihnen ursprünglichen und instinktiven »cruauté« und »violence«⁸⁰ bekennen sollten. Apollinares Figur Thérèse/Tirésias überwindet den Diskurs Saint-Points jedoch deutlich in einem Punkt: der Mutterschaft. Während Saint-Point genau zwei Rollen für Frauen vorsieht – »la femme doit être mère ou amante«⁸¹, und damit ihre anfängliche Ablehnung essentialistischer Geschlechtervorstellungen konterkariert, steht Thérèse/Tirésias für eine klare Absage an ihre gesellschaftliche Reproduktions- und Liebhaberinnenrolle, die sie/er stattdessen durch künstlerische (Re-)Produktivität ersetzt.

gestes les démarches les masses les couleurs/[...]/Car la pièce doit être un univers complet/Avec son créateur«, Ebd., S. 882.

79 Vgl. Saint-Point, Valentine de: »Manifeste de la femme futuriste. Réponse à F.T. Marinetti (1912)«, in: Giovanni Lista (Hg.): *Le Futurisme. Textes et manifestes. 1909-1944*, Ceyzérieu: Champs Vallon 2015, S. 378-382, hier S. 378; vgl. dazu auch Segler-Meißner, Silke: »Die Stimmen der Frauen in der Avantgarde. Die Futuristinnen (1909-1944)«, in: Hanau, Katharina u.a. (Hg.): *Geschlechterdifferenzen*, Bonn: Romanistischer Verlag 1999, S. 111-120, hier S. 112f.

80 Saint-Point: »Manifeste de la femme futuriste. Réponse à F.T. Marinetti (1912)«, S. 379.

81 Ebd., S. 380.

4. »It's queer!«: (Weibliche) Sehstörungen und Schmerzironie in Claude Cahuns *Aveux non avenues* (1930)

Claude Cahun, die 1894 in Nantes als Lucy Schwob zur Welt kommt, ist eine Schriftstellerin, Fotografin und Schauspielerin der Pariser Avantgarden. Ähnlich wie Guillaume Apollinaire gehört sie keiner spezifischen Avantgarde-Gruppierung an. Gemeinsam mit ihrer Partnerin, der Illustratorin und Graphikerin Marcel Moore (Suzanne Malherbe), unterhält Cahun in den 1920er und 1930er jedoch einen künstlerischen Salon in ihrem Wohnatelier in der Rue de Notre-Dame-des-Champs und steht in einem engen Austausch mit den zeitgenössischen Künstler/innen- und Intellektuellenzirkeln, mit Surrealisten und Dadaisten wie Georges Bataille, André Breton, René Crevel, Paul Éluard, Robert Desnos und Tristan Tzara ebenso wie mit Jacques Lacan sowie den Vertreterinnen einer aufkommenden lesbischen Kultur und Literatur in Paris, wie Gertrude Stein, Sylvia Beach und Adrienne Monnier.¹

Der Name Claude Cahun (wie auch der ihrer Lebensgefährtin Marcel Moore) ist ein Pseudonym, mit dem sich Schwob ein künstlerisches Alter Ego erschafft.² Sie fügt sich einerseits in eine literaturgeschichtliche Genealogie von Autorinnen ein, die für die Veröffentlichung ihrer Werke einen männlichen oder, im Falle des Namens Claude, einen geschlechtsneutralen Künstlerinnennamen wählen.³ Andererseits integriert sich Cahun damit eine Reihe von Avantgardenkünstler/innen, wie Apollinaire oder Marcel Duchamp, die mit künstlerisch-literarischen Gendercrossings experimentieren. Das Spiel mit der Überschreitung von Geschlechtergrenzen spiegelt sich in Cahuns Kunst wider, in der sie

1 Vgl. Leperlier, François: *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*, Paris: Fayard 2006, S. 66, 160.

2 Julika Funk hat Cahuns Pseudonym im Rahmen ihres künstlerischen Gesamtwerks analysiert, siehe Funk, Julika: »Portrait de Mlle X (photo si possible...)«: Zur Unverfügbarkeit der Selbst-Figuration in Texten und Photographien Claude Cahuns«, in: Runte, Annette und Eva Werth (Hg.): *Feminisierung der Kultur? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 211-242, hier S. 223ff. Mit der Annahme des Mädchennamens ihrer Großmutter väterlicherseits verschleiert sie darüber hinaus ihre Verwandtschaft mit dem symbolistischen Schriftsteller Marcel Schwob, der ihr Onkel ist, vgl. Leperlier: *L'Exotisme intérieur*, S. 41f.

3 Vgl. Leperlier: *L'Exotisme intérieur*, S. 43.

die zeitgenössische Lust an der Beschäftigung mit Travestie, Androgynie sowie mit der Destabilisierung von Männlichkeits- und Weiblichkeitsrollen radikalisiert. Viele Kultur- und Literaturwissenschaftler/innen, die in den 1990er Jahren beginnen, sich mit der zum damaligen Zeitpunkt fast vergessenen Künstlerin zu beschäftigen, beschreiben Claude Cahun deshalb als eine Visionärin poststrukturalistischer Genderkritik, die in ihrem Leben, in ihrem Denken und in ihrer künstlerischen Praxis ein binäres Genderverständnis und Heteronormativität zu dekonstruieren sucht.⁴

Im Fokus der Forschung stehen bislang vor allem ihre fotografischen (Selbst-)Portraits, auf denen sich Cahun gleich einer »Frau ohne Eigenschaften«⁵ inszeniert, die in immer wieder neue Rollen schlüpft und dabei Geschlechterstereotype parodiert und durchkreuzt. In der Einleitung zu dem Katalog der Ausstellung *Female Trouble* (2008) der Münchner Pinakothek der Moderne konstatiert Elisabeth Bronfen, dass Claude Cahun »als eine der ersten Künstlerinnen der Avantgarde [...] das fotografische Selbstbildnis einzusetzen wusste, [...] um tradierte Bilder von Weiblichkeit als Posen und Maskeraden zu entlarven«⁶. Es ist davon auszugehen, dass Cahun viele ihrer Fotografien nicht allein realisiert hat, sondern in Zusammenarbeit mit Moore.⁷ Indem sie als homosexuelles Künstlerinnenpaar Portraits kreieren, auf denen sie die Performativität von Gender herausstellen und stereotype Weiblichkeitsbilder verstören, arrangieren sie auch das traditionelle Verhältnis von abbildendem, männlichem Subjekt und abgebildetem, weiblichem Objekt vollkommen neu: Hier sind es nun zwei Künstlerinnen, die gemeinsam neue Blicke auf Weiblichkeit (ent-)werfen, einen/ihren weiblichen Körper in Szene setzen und als künstlerische Subjekte und Objekte zugleich in Erscheinung treten.

Cahun's fotografisches Werk gehört inzwischen zum Kanon der Fotografie des 20. Jahrhunderts.⁸ Ihre Texte hingegen sind auch im Kontext der Forschung zur französi-

-
- 4 Vgl. dazu etwa Oberhuber, Andrea: »Cross gender meets cross media. Claude Cahuns Maskeraden«, in: Hanau, Katharina u.a. (Hg.): *Geschlechterdifferenzen*, Bonn: Romanistischer Verlag 1999, S. 121-132; sowie auch einen weiteren Artikel von Oberhuber: »Que Salmacis surtout évite Salmacis!«. Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen«, in: Schrader, Sabine und Dirk Naguschewski (Hg.): *Sehen, Lesen, Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin: Tranvia 2001, S. 67-81.
- 5 Stahl, Andrea: »Individualität und Individualisierung. Psycho-ästhetische Modelle im Werk Claude Cahuns«, in: Duchêne-Lacroix, Cédric, Felix Heidenreich und Angela Oster (Hg.): *Individualismus. Genealogien der Selbst(er)findung/Individualisme. Généalogies du soi*, Berlin: LIT 2014, S. 105-122, hier S. 114.
- 6 Bronfen, Elisabeth: »So sind sie gewesen. Inszenierte Weiblichkeit in den Bildern von Fotografinnen«, in: Ingelmann, Inka Graeve (Hg.): *Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Pinakothek der Moderne, München, 17. Juli bis 26. Oktober 2008*, München: Pinakothek der Moderne/Hatje Cantz 2008, S. 11-20, hier S. 14. Für die Fotografien Claude Cahuns siehe auch andere vielfältige Ausstellungskataloge zu ihrem Werk, die inzwischen existieren, z.B. Ander, Heike und Dirk Snauwaert (Hg.): *Claude Cahun. Bilder*, München: Schirmer/Mosel 1997; Downie, Louise (Hg.): *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London: Tate Publishing 2006; Howgate, Sarah (Hg.): *Gillian Wearing and Claude Cahun. Behind the mask, another mask*, London: National Portrait Gallery Publications 2017.
- 7 Vgl. Latimer, Tirza True: »Entre nous. Between Claude Cahun and Marcel Moore«, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12/2 (04/2006), S. 197-216, hier S. 198.
- 8 Vgl. Ruelfs, Esther: »Claude Cahun«, in: Warren, Lynne (Hg.): *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Bd. 1, New York: Routledge 2006, S. 200-203.

schen Avantgardeliteratur (noch immer) kaum bekannt.⁹ Neben Artikeln, Essays, Novellen und Gedichten, die in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind, hat Cahun drei längere Texte publiziert: die kurzen, poetischen Prosastücke *Vues et Visions* (1919), den hybriden, zwischen Autobiographie, Prosa, Poesie, Essay und Tagebuch oszillierenden Text *Aveux non avenues* (1930) sowie das Pamphlet *Les Paris sont ouverts* (1934), das die Autorin im Zuge ihrer Mitarbeit in einer literaturpolitischen Arbeitsgruppe der Surrealismusbewegung verfasst und in dem sie über den Zusammenhang von Poesie und politischem Engagement reflektiert.¹⁰

Aveux non avenues gilt als Cahuns literarisches Hauptwerk, an dem sie, so legen es Datumsangaben in dem Text nahe, fast zehn Jahre arbeitet. Dem ersten Teil, der aus einem Vorwort und neun Kapiteln besteht, ist die Zeitspanne 1919-1925 und dem Epilog das Jahr 1928 vorangestellt. In den Text integriert sind zehn Fotocollagen von Marcel Moore, die sie unter anderem aus Cahuns fotografischen Selbstportraits komponiert. Ganz ähnlich wie diese Collagen erscheint auch *Aveux non avenues* als ein Konglomerat aus unterschiedlichen Textsorten, das sich jeder Zuordnung zu einem textuellen Genre entzieht. Die neun Kapitel tragen darüber hinaus als Titel nur Abkürzungen aus drei Großbuchstaben, deren Sinn sich nicht unmittelbar erschließt und die vielmehr, wie Andrea Stahl formuliert, auf den »Leerlauf semantischer Bedeutungsprozesse [verweisen]«¹¹, etwa »R.C.S.«, »E.D.M.«, »M.R.M.« oder »X.Y.Z.«. Die einzelnen Kapitel bestehen aus längeren und kürzeren Abschnitten, die mal als Aphorismen, Tagebucheinträge oder Selbstreflexionen, mal als Dialoge, Kurzerzählungen oder Verse erscheinen. Cahun arbeitet im gesamten Text mit einer dichten, poetischen Sprache, die wie die Kapitelüberschriften gleichsam verschlüsselt wirkt.

Schon dieser kurze Überblick macht darauf aufmerksam, dass Cahun in *Aveux non avenues* eine Ästhetik der Heterogenität und Verunklarung zelebriert. So ist es kaum möglich, ein übergreifendes Thema des Textes zu formulieren: Es geht darin ebenso um eine erforschende Betrachtung des Selbst und der Psyche, wie auch um Feminismus, Religion, die Wahrnehmung des (eigenen) Körpers, Liebe, griechische Mythologie, (Alb-)Träume, Sprache und die Frage nach (der eigenen) Geschlechtsidentität. Durch den Text mäandert eine Sprecher/inneninstanz, die sich zumeist als »je« äußert, von der jedoch weder klar ist, ob es sich immer um die gleiche handelt oder ob sie sogar von Abschnitt zu Abschnitt changiert.

Gerade dieser verunsichernde Effekt, als Leser/innen keinerlei leitendes Narrativ oder aber eine einheitliche textuelle Struktur ausmachen zu können und sich immer wieder neu auf den Text einlassen und einstellen zu müssen, stellt jedoch gerade das

9 Gleiches konstatiert bereits Susanne Elpers, vgl. Elpers, Susanne: *Autobiographische Spiele. Texte von Frauen der Avantgarde*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008, S. 111. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts sind jedoch zahlreiche Studien zu Claude Cahuns Texten entstanden. Zu nennen sind hierbei insbesondere die Forschungsarbeiten von Andrea Stahl, Jennifer L. Shaw, Andrea Oberhuber und Julika Funk.

10 Die meisten ihrer Schriften, sowohl die veröffentlichten und ihre unveröffentlichten, sind in der Gesamtausgabe *Écrits* versammelt, vgl. Cahun, Claude: *Écrits*, hg. von François Leperlier, Paris: Jean Michel place 2002.

11 Stahl, Andrea: *Artikulierte Phänomenalität. Der Körper in den Texten und Fotografien Claude Cahuns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 183.

zentrale Sujet von *Aveux non avenues* dar. In einem Brief vom Juli 1950 äußert sich Cahun über ihr Anliegen, das sie mit dem Text verfolgt: »En vain, dans *Aveux non avenues*, je m'efforçai – par l'humour noir, la provocation, le défi – de faire sortir mes contemporains de leur conformisme béat, de leur complacency.«¹² Cahun macht deutlich, dass sie ihren Text als ein literarisches Instrument versteht, mit dem sie feststehende Vorstellungen von der Welt zu erschüttern und ihre Zeitgenoss/innen, die stets in konformistischen Verhaltensmustern verharren, aufzurütteln sucht. Jennifer L. Shaw bezeichnet den Text aus diesem Grund als »Cahun's manifesto«, mit dem sie »a total revolution that would overturn received ideas about gender, sexuality, creativity and love«¹³ anstrebe. Im Folgenden steht zunächst eine Analyse der Ästhetik im Zentrum, die Claude Cahun in *Aveux non avenues* entwirft und die maßgeblich in einer kritischen Beschäftigung mit Gendernormen und Blicken auf Frauenkörper gründet. Anschließend fokussiert das Kapitel auf die Verhandlung von Schmerz in *Aveux non avenues*, der darin oftmals in Verbindung mit literarischem Schaffen aufgerufen ist. Wie gezeigt werden kann, ironisiert Cahun den Topos einer Notwendigkeit des Leidens für künstlerische Kreativität und generiert daraus eine neuartige Perspektive auf den (eigenen) Körper.

4.1 Literarische Freiräume, queere Ästhetik

Der Titel *Aveux non avenues* gleicht einem Versprechen, das nicht eingelöst wird: Cahun kündigt damit die Enthüllung von Geständnissen an, die jedoch unausgesprochen bleiben. »Avenus« ist das Partizip des Verbs »advenir«, das zumeist auf ein Ereignis bezogen Verwendung findet und auf Deutsch »geschehen« oder »stattfinden« bedeutet.¹⁴ Zudem ist »avenus« Teil des feststehenden juristischen Ausdrucks »nul et non avenue«¹⁵, der etwas als »inexistent«, als »null und nichtig« bezeichnet. Die Überschrift *Aveux non avenues* ist auf zwei Weisen lesbar: Einerseits weist Cahun darin auf Geständnisakte hin, die nicht stattfinden/nicht geschehen sind, andererseits deklariert sie die Bekenntnisse, die der Text enthält, als nichtig.

Ein »aveu« bezeichnet den unangenehmen, anstrengenden und schmerzhaften Akt des Aussprechens von Taten oder Tatsachen, die eine Person bis dahin verschwiegen hat.¹⁶ Im ersten Band der *Histoire de la sexualité, La Volonté de savoir* (1976), beschreibt Foucault den Geständnisakt als ein Instrument gesellschaftlicher Macht- und sozialer Ordnungsstrukturen, das seit dem Mittelalter in westlichen Gesellschaften besteht. Der »aveu« stelle ein diskursives Ritual dar, »qui se déploie dans un rapport de pouvoir«, denn, so Foucault weiter, »on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier«¹⁷.

12 Cahun, Claude: »Lettre à Paul Levy«, in: Dies.: *Écrits*, hg. von François Leperlier, Paris: Jean Michel place 2002, S. 709-757, hier S. 710. Herv. i.O.

13 Shaw, Jennifer L.: *Reading Claude Cahun's Disavowals*, Farnham: Ashgate 2014, S. 1.

14 Vgl. Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 38, »advenir«.

15 Ebd., S. 195, »avenue, ue«.

16 Ebd., S. 196, »aveu«: »Action [...] de reconnaître certains faits plus ou moins pénibles à révéler«.

17 Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976, S. 82f.

Ein Geständnis existiert demnach nicht ohne eine Instanz, die das Ausgesprochene anhand bestehender Regeln und Normen bewertet. Anders formuliert kann es also nur Geständnisse geben, wenn es einen Kontext gibt, in dem bestimmte Moralvorstellungen und Vorgaben das gesellschaftliche Zusammenleben regulieren. Foucault arbeitet in *La Volonté de savoir* zudem heraus, dass der »aveu« eine zentrale Rolle im kollektiven Verständnis von Wahrheit – in der Wahrheitsproduktion, heißt es bei ihm – einnehme. Er sei »une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai«¹⁸, denn das, was gestanden, und das heißt gegen Widerstände hervorgebracht werden müsse, gilt als wahr und authentisch.

Vor diesem definitonischen Hintergrund wird in der Überschrift *Aveux non avenues* ein Bruch mit gesellschaftlichen Regulationsprozessen sichtbar. Indem Cahun den Geständnisakt als »non avenue«, als nicht geschehen oder nichtig beschreibt, markiert sie die Abkehr von einem Diskursritual, das die Aussagen und Handlungen von Menschen moralisch beurteilt, auf die Seiten von richtig und falsch sortiert, nach wahr und unwahr klassifiziert.¹⁹ In *Aveux non avenues* kreiert Cahun stattdessen einen Text, in dem sie diese bekannten Ordnungsstrukturen erst aufruft (»aveux«) und sie dann zusammenbrechen lässt (»non avenue«). Darauf macht auch die poetische Ebene des Titels aufmerksam. »Aveux« und »avenus« sind durch das Palindrom »non«, das zwischen ihnen steht, gespiegelt. Durch die Reflexion an dem »non« verändert sich das Substantiv »aveu(x)« jedoch, indem sich das »n« des Negationspartikels hineinsetzt und es sich zu »ave(n)u(s)« transformiert. In *Aveux non avenues*, so macht diese Verschiebung deutlich, gibt es das Konstrukt des Geständnisaktes nur noch als gebrochene Variante. Ebenso wie der Begriff »aveux« hier ver-stört ist, durchkreuzt Cahun in dem Text die Normen, Vorschriften und Moralvorstellungen, die Geständnisse erst notwendig machen sowie auch die Vorstellung von einer Wahrheit, die sie generieren.

Cahun kündigt bereits in der Überschrift *Aveux non avenues* die Grundzüge ihrer Ästhetik an, die sie immer wieder in metapoetischen Kommentaren im Text benennt: »Que aveu d'artifice!«²⁰, ruft die Sprecher/inneninstanz etwa in einer Passage aus. An anderen Stellen konstatiert sie: »La règle ne m'intéresse qu'en fonction de ses déchets dont je fais ma pâture.«²¹; sowie: »Miroir, ›fixer‹, voilà des mots qui n'ont rien à faire ici.«²² In *Aveux non avenues* lässt Cahun Wahrheit und Illusion ineinander

18 Ebd., S. 79.

19 Cahun-Forscherinnen haben den Titel *Aveux non avenues* darüber hinaus auch als Anspielung an eine literarische Tradition des Selbstzeugnisses und der Bekenntnisliteratur nach Augustinus' *Confessiones* und Rousseaus *Confessions* gelesen, vgl. Epers: *Autobiographische Spiele*, S. 122; Zachmann, Gayle: »Surreal and Canny Selves. Photographic Figures in Claude Cahun«, *Studies in 20th & 21st Century Literature* 27/2, Artikel 11 (2003), S. 393-423, hier: S. 402f. Cahun nimmt damit jedoch eine Umschrift vor, in der sie sich als Autorin diese (männliche) Tradition aneignet sowie auch das religiöse Moment herausstreicht, indem sie statt des Begriffs der »confession«, der Beichte, den des Geständnisses wählt, der eine weltlichere Konnotation hat und – worauf Foucault eben später hinweist – nicht nur in einem Zusammenhang mit christlichen Ge- und Verboten, sondern auch mit sozialen Ordnungen steht.

20 Cahun, Claude: »Aveux non avenues (1930)«, in: Dies.: *Écrits*, hg. von François Leperlier, Paris: Jean Michel place 2002, S. 161-436, hier S. 210.

21 Ebd., S. 367.

22 Ebd., S. 218.

aufgehen (»aveu«/»artifice«), bricht mit Regeln und Zwängen (»La règle ne m'intéresse qu'en fonction de ses déchets«) und bringt jegliche Nachahmungen der Wirklichkeit und Setzungen immer wieder zum Einsturz (»Miroir«, »fixer«, voilà des mots qui n'ont rien à faire ici«). In dem Prolog, den Cahun *Aveux non avenues* voranstellt, entwickelt sie das Programm dieser Ästhetik, die sich weder äußeren noch selbstgesetzten Grenzen unterwirft. Die Autorin illustriert und skizziert darin einen utopischen künstlerisch-literarischen Freiraum, den sie in *Aveux non avenues* aufzuschließen und zu erschließen sucht.

L'aventure invisible.

L'objectif suit les yeux, la bouche, les rides à fleur de peau... L'expression du visage est violente, parfois tragique. Enfin calme – du calme conscient, élaboré, des acrobates. Un sourire professionnel – et voilà!

Reparaissent la glace à la main, le rouge et la poudre aux yeux. Un temps. Un point. Alinéa.

Je recommence.

Mais quel manège ridicule pour ceux qui n'ont pas vu – et je n'ai rien montré – les obstacles, les abîmes, et les degrés franchis.

Vais-je donc m'embarrasser de tout l'attirail des faits, de pierres, de cordes tendrement coupées, de précipices... Ce n'est pas intéressant. Devinez, rétablissez. Le vertige est sous-entendu, l'ascension ou la chute. [...]

J'ai beau me mettre à l'aise. L'abstrait, le rêve, sont aussi limités pour moi que le concret, que le réel. Que puis-je? Dans un miroir étroit, montrer la partie pour le tout? Confondre une auréole et des éclaboussures? Refusant de me cogner aux murs, me cogner aux vitres? Dans la nuit noire.²³

Claude Cahun überschreibt das Vorwort von *Aveux non avenues* mit »L'Aventure invisible«. Das Wort »aventure« steht in einer Reihe mit den Begriffen aus dem Titel: »aveux«, »avenus«, »aventure«. Cahuns Text, in dem Geständnisse »nichtig« werden und in dem sie somit die bestehenden gesellschaftlichen und sozialen Ordnungen negiert, stellt sich demnach als ein Abenteuer dar, das jedoch im Unsichtbaren (»invisible«) verbleibt. Die Lektüre von *Aveux non avenues*, darauf scheint die Künstlerin hinzuweisen, gleicht einem intellektuellen und imaginären Abenteuer, das nur im eigenen Kopf und somit vor den Blicken anderer verborgen stattfindet. Darüber hinaus, das impliziert Cahun ebenfalls bereits mit dem Ausdruck des »aventure invisible«, entwirft sie in dem Text ein anderes, neues Wirklichkeitskonzept, das sich jenseits des bisher Sichtbaren und Bekannten situiert.

Cahun eröffnet den Prolog mit dem Blick durch ein (Kamera-?)Objektiv, das einzelne Bestandteile eines Gesichts fokussiert: die Augen, den Mund und kleine Fältchen. Der Mensch, der hier im Visier steht, zeigt zunächst eine ernste und »tragische« Mimik, entspannt sich jedoch dann bewusst (»du calme conscient«) und setzt schließlich ein »professionelles« Lächeln auf. Daraufhin scheint das Objektiv heraus zu zoomen,

23 Ebd., S. 177f. Das Zitat zeigt ca. die Hälfte des gesamten Vorworts von *Aveux non avenues*.

sodass die Accessoires sichtbar werden, die sich in der Nähe der Figur befinden: ein Handspiegel, Rouge und Puder – Gegenstände also, die als weiblich konnotiert sind. Sie (sollen) evozieren, dass es sich bei der Person vor dem Objektiv um eine Frau handelt. Cahun spielt an dieser Stelle demnach mit dem Verständnis einer Weiblichkeit, die sich auf Utensilien zur Verschönerung des Äußern reduzieren lässt.

Auf diese erste Szene folgt eine Zäsur, in der sich ein sprechendes, kommentierendes Ich zu erkennen gibt und einen Neuanfang des Textes deklariert: »Un temps. Un point. Alinéa./Je recommence.« Das »je« vollzieht an dieser Stelle einen textuellen Schnitt und vollführt »einen Sprung in einen neuen Absatz«, so Julika Funk, auf den ein »regelrechte[r] Neuanfang der Perspektive«²⁴ folgt. Die vorhergehende Szene betrachtet das Ich im Folgenden noch einmal, doch nun auf eine vollkommen andere Weise, bei der es Strukturen freilegt, die für das Auge unsichtbar bleiben: »Mais quel manège ridicule pour ceux qui n'ont pas vu – et je n'ai rien montré – les obstacles, les abîmes, et les degrés franchis.« Die zuvor gezeigte, gleichsam objektive Realität – den Kame-rablick, die lächelnde Frau, die Dinge um sie herum – kommentiert das Ich aus dieser neuen Perspektive als einen »manège ridicule«.

»Manège« bedeutet nicht nur Karussell, sondern bezeichnet ebenso die Kunst der Pferdedressur wie auch, in Anspielung darauf, die Kunst menschlicher Verhaltensregeln, die vorgeben, wie sich bestimmte Menschen in bestimmten Situationen zu benehmen haben: »[a]rt de se comporter envers les personnes, les choses«²⁵, definiert der Eintrag im *Trésor de la langue française*. Zur Veranschaulichung dieser zweiten Bedeutung zitiert das Wörterbuch einen Satz aus Hippolyte Taines *Notes sur Paris* (1867), in dem sich »manège« spezifisch auf ein weiblich codiertes Verhalten der Zurückhaltung und stetiger Freundlichkeit bezieht: »Les Tuileries sont un salon, un salon en plein air, où les petites filles apprennent les manèges [sic!], les gentillesse et les précautions du monde, l'art de coqueter, de minauder et de ne pas se compromettre.«²⁶ Wenn das Ich in *Aveux non avenues* die Szene des Incipits somit als einen solchen »manège ridicule« bezeichnet, entlarvt es die »lächerliche Künstlichkeit«, die ihr zugrunde liegt. Angesichts des Objektivs, das auf die Frau gerichtet ist, spult sie (an-)trainierte Verhaltensweisen ab, um die Tragik in ihrer Mimik zu kaschieren: »du calme conscient, élaboré, des acrobates«, »[u]n sourire professionnel«. Zudem ist das Kameraobjektiv hier keinesfalls »objektiv«. Es wird vielmehr als Instrument eines omnipräsenten, spezifischen gesellschaftlichen Blickes auf Frauen sichtbar, der ihre Körper in Einzelteile fragmentiert (»les yeux, la bouche, les rides«), ihnen bestimmte Verhaltensweisen vorschreibt, die keine Entgrenzung erlauben, sowie gewisse Schönheitsideale (»la glace à la main, le rouge et la poudre aux yeux«) einfordert. In dieser letztgenannten Aufzählung der Accessoires der (weiblichen) Figur verbirgt Cahun einen Hinweis darauf, dass die Wirklichkeit immer nur eine Illusion darstellt und es keine Möglichkeit gibt, die Realität objektiv wahrzunehmen: Der Ausdruck »poudre aux yeux« findet sich in der Redewendung »[j]eter de la poudre

24 Funk: »Portrait de Mlle X (photo si possible...)«, S. 217.

25 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 11, Paris: Gallimard 1985, S. 296, »manège«.

26 Ebd., »manège«.

aux yeux«, die »[c]hercher à éblouir autrui par un éclat souvent illusoire«²⁷ bedeutet. Am Beginn von *Aveux non avenues* macht Cahun somit deutlich, dass in der zeitgenössischen Gesellschaft jede Wahrnehmung der Wirklichkeit immer schon gleichsam illusorisch verblendet ist (»éblouir autrui par un éclat souvent illusoire«). Gerade am Beispiel der Betrachtung von Frauen und ihren Körpern zeigt sich, so impliziert die Künstlerin, dass der Blick auf die Realität von Normierungen, Traditionen und vor allem von Geschlechterstereotypen eingefärbt ist.

Die textuelle Zäsur, die Cahun nach der ersten Szene einfügt (»Un temps. Un point. Alinéa./Je recommence.«) markiert demnach auch die Abkehr von der Inblicknahme einer Wirklichkeit, bei der ebenso das Sehen wie auch die – vermeintliche – Realität selbst durch Gendernormen geprägt ist. Sie begibt sich in *Aveux non avenues* stattdessen auf das Abenteuer eine neue, andere Wirklichkeit sichtbar und lesbar zu machen, die nicht mehr den Gesetzmäßigkeiten und Strukturen der bekannten Wirklichkeit unterworfen ist. Eine solche neue Realität muss sich notwendigerweise jenseits dessen befinden, was sichtbar ist – da der Blick durch die Augen eben bereits Gendercodierungen und andere Stereotype beinhaltet. Cahun richtet ihren Text somit an »ceux qui n'ont pas vu – et je n'ai rien montré – les obstacles, les abîmes, et les degrés franchis«, an jene also, die bereit sind, das Sehen (mit den Augen) aufzugeben und sich auf den abenteuerlichen, beschwerlichen Weg zu einem neuen Wirklichkeitskonzept einzulassen.

Diese neue Wirklichkeit, deren Darstellung Cahun in *Aveux non avenues* anstrebt, sagt sich von allen Vernetzungen mit der bisher bekannten Welt los, wie das »je« in der Folge des Prologs weiter ausführt: »Vais-je donc m'embarrasser de tout l'attirail des faits, de pierres, de cordes tendrement coupées, de précipices... Ce n'est pas intéressant. Devinez, rétablissez. Le vertige est sous-entendu, l'ascension ou la chute.« Die Aufforderung an die Leser/innen, bei der Erschaffung dieser neuen Realität mitzuhelfen und dabei ihre Imagination einzusetzen (»devinez, rétablissez«), macht nochmals darauf aufmerksam, dass Cahun in *Aveux non avenues* einen künstlerischen, literarischen Freiraum zu entwerfen sucht, in dem es keinerlei Vorgaben gibt und der vollkommen frei gestaltbar ist. Dass dieses Projekt, in dem die Lesenden mit der Destabilisierung aller ihnen bisher bekannten und vertrauten Strukturen konfrontiert sind, mit physischem Unwohlsein einhergehen kann, kündigt Cahun gleich einer Nebenwirkung ihres Textes an: »Le vertige est sous-entendu [...]«

»Que puis-je?«, fragt sich das Ich jedoch schließlich. Wenn es diese rhetorische Frage stellt: »Was vermag ich schon zu ändern?«, scheint es vor allem zu meinen: »Was kann ich schon dazu beitragen, die alten (Denk-)Strukturen mit Literatur zu durchbrechen?« In dem Satz klingt eine Anspielung an den bekannten Incipit von André Bretons *Nadja* (1928) an, das nur zwei Jahre vor *Aveux non avenues* erscheint. Breton eröffnet seine surrealistische Autobiographie mit »Qui suis-je?« und stellt damit heraus, dass es in seinem Text ebenso um die Erforschung dessen geht, was das/sein Selbst ausmacht sowie auch um die Frage nach einer Darstellungsweise dieser Erkundung des »moi«, die

27 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 13, Paris: Gallimard 1988, S. 916, »poudre«.

sich von tradierten, romanesken Verfahren löst.²⁸ Indem Cahun auf Bretons *Nadja* verweist, reiht sie sich in eine surrealistische Literatur und Ästhetik ein, die sich gleichsam an einer Revolution der Wirklichkeitswahrnehmung abarbeitet. Die Autorin recurriert darüber hinaus auf den Anspruch, das Genre des Selbstzeugnisses zu erneuern.

Die Transformation von »Qui suis-je?« zu »Que puis-je?« erscheint wie eine kritische Umschrift der Version Bretons, in der Cahun die Frage nach dem Ich als hinfällig deklariert und sie durch die pessimistische Frage nach den Möglichkeiten einer Restrukturierung der Wirklichkeit in der Kunst und Literatur ersetzt. Der Absatz, der die Frage »Que puis-je?« enthält, liest sich somit wie eine Parodie der literarischen und künstlerischen Verfahren der Surrealisten, von denen sich Cahun auf diese Weise abgrenzt²⁹: »L'abstrait, le rêve, sont aussi limités pour moi que le concret, que le réel. Que puis-je? Dans un miroir étroit, montrer la partie pour le tout? Confondre une auréole et des éclaboussures? Refusant de me cogner aux murs, me cogner aux vitres?« Demnach geht es in *Aveux non avenues* weniger um den Entwurf einer surrealen *écriture* und Ästhetik oder um eine (ausschließliche) Exploration des Selbst. Wie sich im Prolog ankündigt, ist Claude Cahuns Vision einer Erneuerung der Wirklichkeitsdarstellung, die bekannte Weltansichten erschüttert, vielmehr im Kontext einer kritischen Auseinandersetzung mit Genderstereotypen zu verstehen. Eine Passage aus dem siebten Kapitel (»H.U.M.«) illustriert, dass sie in *Aveux non avenues* eine Verstörung und Destabilisierung der binären Geschlechterordnung anstrebt.

Brouiller les cartes.

Masculin? féminin? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée.³⁰

In dieser Textstelle äußert sich die Sprecher/inneninstanz über ihr Gender, das sie weder eindeutig als männlich noch als weiblich zu bestimmen vermag, sondern als »neutre« versteht. Dabei trifft sie jedoch auf eine sprachliche Leerstelle, da die französische Sprache keine neutrale grammatische Position aufweist. Aus dieser Unmöglichkeit einer grammatikalischen Selbstverortung in der bestehenden Opposition aus »masculin« und »féminin« resultiere der »flottement de [la] pensée« der Sprecher/inneninstanz, dem die Leser/innen überall in *Aveux non avenues* begegnen – das Demonstrativpronomen in »ce flottement« zeigt den metatextuellen Modus an. »Flottement« meint einen »[m]ouvement d'hésitation, d'irrésolution« und genauer einen »[m]ouvements divers, voire opposés, de la pensée et de sa formulation qui aboutissent à des imprécisions et même à des contradictions.«³¹ Der/die Sprecher/in charakterisiert die *écriture* in *Aveux non avenues* als ein Schreiben, das von Gedankensprüngen, Widersprüchen und Ungenauigkeiten durchdrungen ist und bindet diese Verunklarung an die

28 Vgl. Goldenstein, Jean-Pierre: »Nadja«, in: Béhar, Henri (Hg.): *Dictionnaire André Breton*, Paris: Classiques Garnier 2012, S. 714-719, hier S. 715.

29 Vgl. Zachmann: »Surreal and Canny Selves«, S. 402.

30 Cahun: »Aveux non avenues«, S. 366.

31 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 8, Paris: Callimard 1980, S. 998, »flottement«.

sprachlichen Begrenzungen des Französischen zurück. Das Zitat verdeutlicht, inwiefern Cahun in dem Text Sprache, Literatur und Gender zusammendenkt: Sie geht davon aus, dass die Unterscheidung von Männlichkeit/Weiblichkeit das Denken und Sprechen grundlegend strukturiert. Eine Destabilisierung und Chaotisierung der Geschlechterbinarität, worauf der Beginn dieser Textstelle hinweist (»Brouiller les cartes. Masculin? féminin?«), geht also notwendigerweise mit einer Zerstörung der Sprache selbst einher. In dem Absatz, der direkt auf den soeben zitierten folgt, beschreibt die Sprecher/inneninstanz diese Zerschlagung der Sprache gleichsam als einen Tötungsakt.

Accommodements du poète avec son infirmité

S'aveugler pour mieux voir. Faire jaillir des étincelles en frappant sur les ténèbres. Frapper sur le silence assourdissant pour s'en faire un ami malléable. Frapper la syntaxe et le rythme et le verbe un grand coup pour en tirer l'eau de mort.³²

Diese Stelle zeigt, dass die Freiräume jenseits der bekannten Denk-, Wahrnehmungs- und Sprachstrukturen, die Cahun in *Aveux non avenues* erobert, ebenso das Ergebnis eines radikalen Destruktionsaktes sind, in dem sie grundlegende Elemente der Sprache und des Schreibens (»la syntaxe et le rythme et le verbe«) angreift und verstört. *Aveux non avenues* ist somit ein Text, der sich aus einer Beschädigung begründet und dessen Autor/in gleichsam verletzt ist, wie die Absatzüberschrift, »Accommodements du poète avec son infirmité«, evokiert. Der Begriff »infirmité« bedeutet »[d]éfaut, imperfection« sowie »[f]aiblesse physique«³³ und bezeichnet einen (physischen) Mangel, der den »poète« als anders, von einer bestimmten (Körper-)Norm abweichend ausweist.

Die Nähe der beiden zitierten Textstellen lässt vermuten, dass es sich bei dem »poète« und dem sich zuvor äussernden »je« um die gleiche Figur handelt. In diesem Fall scheint die »infirmité« auf die geschlechtliche Uneindeutigkeit der Sprecher/inneninstanz zurückzuweisen. Der (körperliche) Makel, unter dem der »poète« leidet, ist demnach zum einen die Unmöglichkeit einer Repräsentation der eigenen »neutralen« Geschlechtsidentität in der französischen Sprache, die ihn zum anderen als einen aus der Gesellschaftsordnung Ausgeschlossenen markiert. Der/die Dichter/in macht sich ihr/sein Anderssein und seine/ihre Existenz jenseits der binären Genderlogik jedoch künstlerisch produktiv zunutze. Nicht nur lautet bereits der Titel des zweiten Absatzes »*accommodements du poète avec son infirmité*«, also »Anpassung des Dichters an seinen Makel«. Die Sprecher/inneninstanz formuliert zudem, die »Dunkelheit zu zerschlagen« und daraus »Funken sprühen« zu lassen (»Faire jaillir des étincelles en frappant sur les ténèbres.«) und aus der »Stille einen formbaren Freund« machen zu wollen (»Frapper sur le silence assourdissant pour s'en faire un ami malléable.«). Die »ténèbres« und der »silence« illustrieren die sprachliche Leerstelle des Französischen, das kein Pronomen für die Sprecher/inneninstanz bereithält – auf diese leere grammatische Position weist in dem Absatz etwa auch hin, dass alle Verben im Infinitiv stehen (»s'aveugler«, »faire«, »frapper«). Aus jener Nicht-Repräsentation erschafft der/die Dichter/in schließlich sein/ihr kreatives Potential und beginnt damit zu spielen.

32 Cahun: »Aveux non avenues«, S. 366.

33 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 10, Paris: Gallimard 1983, S. 193f., »infirmité«.

In *Aveux non avenues* inszeniert Cahun eine Sprecher/inneninstanz, die mit dem Vokabular der poststrukturalistischen Gendertheorie als queer bezeichnet werden kann. Das Wort taucht in dem Text sogar selbst auf. In einem Kurzdialog im sechsten Kapitel sagt eine Figur namens Jim zu einer Figur mit dem Namen Alan: »Never felt that. It's queer!«, woraufhin Alan antwortet: »I never!... (laughing)«³⁴. Im zeitgenössischen Kontext der 1920er und 1930er Jahre stellt der Begriff queer eine Beleidigung dar: »Queer ist ein seit dem 16. Jahrhundert im englischen Sprachraum belegter Begriff, der ursprünglich »eigenartig, schräg« bedeutet und lange als Schimpfwort für Homosexuelle oder für von heterosexuellen Normen abweichende Menschen verwendet wurde.«³⁵ Die Figur des Jim scheint in dem kurzen Dialog seine Zuneigung für Alan auszudrücken – indem er ein Wort benutzt, das zu diesem Zeitpunkt dazu dient, homosexuelles Begehren zu stigmatisieren. Anhand der Aussage von Jim nimmt Claude Cahun einen Aneignungsgestus des Terminus »queer« vorweg, den eine Bewegung in den USA schließlich mehrere Jahrzehnte später kollektiviert: Erst »[s]eit den 1990er Jahren wird queer vermehrt als affirmative Selbstzuschreibung schwuler, lesbischer, bisexueller, Transgender- und Intersex-Gruppierungen verwendet«³⁶. Wie Anna Babka und Gerald Posselt in dem zitierten Handbuchbeitrag herausstellen, steht der Begriff exemplarisch für die gelungene Resignifikation eines vormals pejorativ konnotierten Ausdrucks.³⁷ Queer gilt heute als eine Bezeichnung, die buchstäblich »quer« zu Kategorien wie »schwul, lesbisch und neuerdings transgender [steht] [...] und beansprucht, diesen gleichsam den ontologischen Boden unter den Füßen wegzureißen«³⁸, schreibt Sabine Hark.

Zentrale Aspekte aus Cahuns Ästhetik in *Aveux non avenues* ähneln dem Resignifikationsprozess und dem aktuellem Verständnis des queer-Begriffs. So situiert Hark nach Judith Butler in dem Begriff queer ein »kritische[s] Potenzial«, das darin bestehe »Fixierungen immer wieder zu durchkreuzen und die Begriffe für das aus ihnen Ausgeschlossene zu öffnen.«³⁹ Ganz ähnlich arbeitet Cahun in *Aveux non avenues* mit einer *écriture*, die sich stets erneuert, zwischen Perspektiven changiert und die Leser/innen herausfordert, vermeintliche Setzungen immer wieder in Frage zu stellen: »The texts [in *Aveux non avenues*, Anm. F.K.]«, konstatiert auch Jennifer L. Shaw, »are almost never straightforward. They often negate the very terms they have set, asking readers to rethink their assumptions rather than reinforcing them.«⁴⁰ Die Möglichkeit, Cahuns Ästhetik in *Aveux non avenues* als eine queere Ästhetik *avant la lettre* zu beschreiben, gründet insbesondere auf dem Anspruch der Abkehr und Destabilisierung von einem binären,

34 Cahun: »Aveux non avenues«, S. 309.

35 Babka, Anna und Gerald Posselt: »Queer«, in: Dies. (Hg.): *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, Wien: facultas 2016, S. 83-84, hier S. 83.

36 Ebd.

37 Vgl. Ebd., S. 84.

38 Hark, Sabine: »Lesbenforschung und Queer Theorie. Theoretische Konzepte, Entwicklungen und Korrespondenzen«, in: Becker, Ruth und Beate Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, 3. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 108-115, hier S. 111.

39 Ebd.

40 Shaw: *Reading Claude Cahun's Disavowals*, S. 4.

heteronormativen Geschlechterverständnis.⁴¹ Darüber hinaus findet auch in *Aveux non avenues* ein Aneignungsprozess statt, wenn Cahun eine zwischen männlich und weiblich oszillierende Sprecher/inneninstanz inszeniert und sich ihre grammatikalische Nicht-Repräsentation in der französischen Sprache literarisch zunutze macht. Die Autorin wendet sie ins Produktive, indem sie *Aveux non avenues* genau in diese Lücke hineinschreibt und dort einen Freiraum (er)findet, der sich von den bestehenden sprachlichen, literarischen und gesellschaftlichen Strukturen und Übereinkünften zu lösen sucht.

Andrea Oberhuber bezeichnet die Ästhetik Claude Cahuns, die sich in ihrer Literatur wie auch in ihrer Fotografie wiederfinden lässt, als eine »esthétique de l'entre-deux«⁴², um das Spiel der Künstlerin mit der intermedialen Verschränkung von Bild und Text, mit Metamorphosen und Maskeraden sowie mit Heterogenität und Hybridität zu erfassen. Cahuns textuelle Ästhetik in *Aveux non avenues* als queer zu bezeichnen, rückt noch spezifischer in den Fokus, dass den spielerischen Verqueerungen und Überschreitungen der Künstlerin zugleich eine schmerzhaft Komponente immanent ist. Judith Butler ist eine der ersten Gendertheoretiker/innen, die sich mit dem Terminus queer und dem Prozess seiner Resignifikation beschäftigen. Im letzten Kapitel von *Bodies that matter* (1993), das mit »Critically queer« überschrieben ist, fragt sie:

Can the term overcome its constitutive history of injury? [...] How is it that the apparently injurious effects of discourse become the painful resources by which a resignifying practice is wrought? Here it is not only a question of how discourse injures bodies, but how certain injuries establish certain bodies at the limits of available ontologies, available schemes of intelligibility.⁴³

Die Aneignung des Begriffes queer, so formuliert Butler hier, stellt in besonderem Maße eine Auseinandersetzung mit einer »constitutive history of injury« dar, also einer »Geschichte der Verletzung«⁴⁴, wie es in der deutschen Übersetzung von *Bodies that matter* heißt, in der das Wort zur Erniedrigung und »Anrufung einer pathologisierten Sexualität«⁴⁵ gebraucht wurde. Wenn diejenigen, schreibt Butler weiter, die durch die Bezeichnung mit diesem Wort ausgegrenzt und als »krankhaft« beschimpft wurden,

41 Cahun-Forscher/innen betonen in ihren Untersuchungen zudem immer wieder die Ablehnung von Bezeichnungen und Etiketten, die sich durch das fotografische und künstlerische Gesamtwerk der Künstlerin zieht, vgl. z.B. Oberegger, Ines: »Die androgyne Emanzipation. Selbstinszenierungen jenseits der ›Weiblichkeit‹ bei Claude Cahun, Meret Oppenheim und Louise Bourgeois«, in: Krieger, Verena (Hg.): *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, Hamburg: LIT 2006, S. 75-102, hier S. 81f.; Latimer: »Entre nous. Between Claude Cahun and Marcel Moore«, S. 199f.

42 Oberhuber, Andrea: »Entre«, in: Dies. (Hg.): *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation*, Montréal: Université de Montréal 2007, S. 13-26, hier S. 14.

43 Butler, Judith: *Bodies that matter. On the discursive limits of ›sex‹*, erstmals 1993 erschienen, New York: Routledge 2011, S. 169f.

44 Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. von Karin Würdemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 307.

45 Ebd.

sich des Begriffes annehmen, greifen sie auf »painful resources«, »schmerzlich[e] Ressourcen«⁴⁶ zurück, um deren verletzende Effekte neu- und umzugestalten.

Dass Cahun in *Aveux non avenues* ein ganz ähnliches Prozedere zugrunde legt, zeigt der oben zitierte Absatztitel »accommodements du poète avec son infirmité«, in dem sich die »infirmité« auf das Gendercrossing der Sprecher/inneninstanz bezieht. »Infirmité« bedeutet auch »Behinderung«, womit Cahun auf die zeitgenössische Pathologisierung von Androgynität und insbesondere Homosexualität anspielt – so bezeichnet Sigmund Freud gleichgeschlechtliche Sexualität als »Inversion« und »sexuelle Abirrung«.⁴⁷ Wie eingangs geschildert, lebt Cahun offen lesbisch und ist somit selbst gesellschaftlichen Repressionen ausgesetzt, die in den 1920er und 1930er Jahren gleichzeitig mit dem in intellektuell-künstlerischen Kreisen verbreiteten Aufbruch von Genderrollen und dem Spiel mit sexuellen Identitäten koexistieren. Cahuns Ästhetik in *Aveux non avenues* ist vor diesem Hintergrund auch als eine künstlerische Aneignung der Schmerzerfahrung des Andersseins und des Aus-der-Rolle-Fallens zu betrachten.⁴⁸

4.2 Schmerz, Poesie, Ironie

Indem Claude Cahun mit *Aveux non avenues* eine literarische Ästhetik entwirft, die aus einer schmerzhaften Begegnung mit der Welt entsteht, aktualisiert sie einen Topos, laut dem künstlerische Kreativität untrennbar mit der Erfahrung von Schmerz und gesellschaftlicher Ausgrenzung verbunden ist. In einer langen Passage im vierten Kapitel (»C.M.C.«), die den Titel »Faiblesses« trägt, ruft sie dieses Motiv auf ironische Weise auf.

Faiblesses

Je ne suis fidèle qu'à la seule *douleur* – et cela bien malgré moi.

Poète, et s'organiser un dérèglement créateur d'émotions, un dérèglement méthodique. Poète? – Malade qui se met au régime.

S'il ne s'agit pas de moi, que m'importe?

J'y souscris. Pour et contre. Et dans mon propre sang me laverai les mains.

46 Ebd., S. 308.

47 Vgl. Freud, Sigmund: »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905)«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. V, hg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1999, S. 27-145, hier S. 33ff.; sowie auch: Oberegger: »Die androgyne Emanzipation«, S. 81.

48 Mit der Frage nach dem Zusammenhang von Cahuns Homosexualität und ihrer Kunst haben sich andere Wissenschaftler/innen bereits näher befasst, siehe z.B. Cottingham, Laura: »Betrachtungen zu Claude Cahun«, in: Ander, Heike und Dirk Snauwaert (Hg.): *Claude Cahun. Bilder*, München: Schirmer/Mosel 1997, S. XIX–XXIX; Solomon-Godeau, Abigail: »The Equivocal ›I‹. Claude Cahun as Lesbian Subject«, in: Rice, Shelley (Hg.): *Inverted odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, and Cindy Sherman*, Cambridge: MIT Press 1999, S. 111-126; Funk, Julika: »Sappho am Fenster der Guillotine. Zu intermediären Reflexionen von Visualität und Queerness bei Claude Cahun«, *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur. Kunst, Sichtbarkeit Queer Theory* 45 (2008), S. 302-305.

Que d'autres t'assassinent systématiquement, anneau par anneau, cœur après cœur, chenille! et que d'autres te vengent.

Je suis dans le poing et dans la plaie; je me reconnais ici, là et partout. Je n'interviendrai pas.

[...]

Un nouveau *verbe*, un nouvel *objet* – et le même *sujet*. Toujours le même enchaînement de *plaintes*.⁴⁹

Dass die Autorin in dieser Passage auf die Verschränkung von Literatur und Schmerz fokussiert, zeigt sich schon an der Häufung der Begriffe aus diesen Themenfeldern, die hier kursiviert sind: »douleur«, »poète«, »verbe«, »objet«, »sujet«, »plaintes«. Das Spiel mit dem Thema offenbart sich an dieser Stelle jedoch insbesondere durch die intertextuellen Zitate, die Cahun einbindet. In einer kommentierten Ausgabe von *Aveux non avenues* macht der Cahun-Forscher François Leperlier darauf aufmerksam, dass sie zwei Passagen aus Texten von Arthur Rimbaud und Charles Baudelaire aufruft; sie sind in dem Zitat fett markiert.⁵⁰ Der erste Satz des zweiten Absatzes (»Poète, et s'organiser un dérèglement créateur d'émotions, un dérèglement méthodique«) enthält einen Hinweis auf Rimbauds Brief an Paul Demeny vom 15. Mai 1871, der als die *Lettre du voyant* bekannt geworden ist. Darin schreibt Rimbaud: »Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement des sens. [...] Ineffable torture où [...] il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l'inconnu!«⁵¹ Die zweite Stelle (»Je suis dans le poing et dans la plaie; je me reconnais ici, là, et partout.«) ist die abgeänderte Version einer Strophe aus Baudelaires Gedicht »L'Héautontimoruméno«, das am Ende des Kapitels »Spleen et Idéal« der *Fleurs du Mal* (1857) steht: »Je suis la plaie et le couteau!/Je suis le soufflet et la joue!/Je suis les membres et la roue,/Et la victime et le bourreau!«⁵²

Beide Dichter repräsentieren den Topos des *poète maudit*, der sein Leiden an seinem Körper, an seinem sozialen Status, an der Welt künstlerisch zelebriert und inszeniert.⁵³

49 Cahun: »Aveux non avenues«, S. 278f. Herv. F.K. Im Text befinden sich in den Leerräumen zwischen den Absätzen kleine, konturierte Sterne.

50 Vgl. Cahun, Claude: *Aveux non avenues*, Paris: Mille et une nuits 2011, S. 94, 231. Diese Ausgabe, die Leperlier herausgibt und mit einem Nachwort versieht, zeigt sehr deutlich, in welchem Maße Cahun in *Aveux non avenues* mit Anspielungen und intertextuellen Zitaten aus der gesamten europäischen Literatur- und Kulturgeschichte arbeitet, die sie oftmals auch parodistisch umschreibt.

51 Rimbaud, Arthur: »Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, hg. von André Guyaux, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 2009, S. 342-349, hier S. 344. Herv. i.O.

52 Baudelaire, Charles: »Les Fleurs du mal (1861)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1975, S. 1-134, hier S. 79, LXXXIII. L'Héautontimoruméno, vv. 21-24.

53 Vgl. dazu Brissette, Pascal: »Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. Hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe«, *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* (2008), <http://journals.openedition.org/contextes/1392> (zugegriffen am 15.03.2022); sowie auch Brissette,

Rimbaud und Baudelaire legen in ihrem Literatur- und Kunstverständnis die Idee zugrunde »que la souffrance profite à la création, qu'elle est une voie d'accès au génie«⁵⁴, situieren sich jedoch jeweils etwas anders dazu. Wie Rimbaud in der *Lettre du voyant* schreibt, ist ein Poet jemand, der sich euphorisch körperlicher und sinnlicher Selbstqual hingibt und sich als ein Außenstehender der Gesellschaft (»le grand malade, le grand criminel, le grand maudit«) inszeniert. Nur von dort aus könne er sich in einer der gewöhnlichen Welt übergeordneten Position entwerfen, zum Seher des (noch) Unbekannten (»le fait voyant«, »il arrive à l'inconnu!«) und zum Inhaber von Wissen und Weisheit (»le suprême Savant«) werden.

In diesem Streben nach dem »inconnu« folgt Rimbaud Baudelaire, der in den *Fleurs du Mal* ebenfalls dessen Erkundung ausruft, um zu neuer Kunst und zu neuer Erkenntnis zu gelangen: »Au fond de l'Inconnu, pour trouver du nouveau!«⁵⁵ Auch Baudelaire entwirft das Selbstverständnis eines Künstlers, der weiß »que la douleur est la noblesse unique«⁵⁶ und den Schmerz als »Ziel, Mittel und Voraussetzung künstlerischen Schaffens«⁵⁷ einsetzt. Anders als Rimbaud jedoch stilisiert Baudelaire den Dichter zu einem in der irdischen Welt Gefangenen und Exilierten *malgré lui*, dem auf der Erde aufgrund seines Andersseins Häme und Feindlichkeit entgegenschlägt. In dem bekannten Gedicht »L'Albatros« illustriert Baudelaire dieses (Selbst-)Bild anhand des Vergleichs mit dem Seevogel: »Le Poète est semblable au prince des nuées«, doch, so heißt es im dazugehörigen Kreuzreim, »[e]xilé sur le sol au milieu des huées«⁵⁸. Gleich des Albatros entfalte der Dichter seine Eleganz nur in himmlisch-idealisierten (Gedanken-)Höhen, während er auf der Erde »maladroi[t] et honteux«, »gauche et veule«, »comique et laid«⁵⁹ erscheine. Baudelairens durchaus auch ironische Betrachtung des eigenen Leidens und seiner künstlerischen Zelebrierung, die sich in »L'Albatros« zeigt, deutet sich ebenfalls in dem von Cahun zitierten Gedicht »L'Héautontimorouménos« an. Der Titel kommt aus dem Griechischen und bedeutet »Der Selbstquäler«. Die Strophe, der Cahun ihre Referenzierung entnimmt (»Je suis la plaie et le couteau!/Je suis le soufflet et la joue!/Je suis les membres et la roue,/Et la victime et le bourreau!«), bildet die Selbstverletzung des lyrischen Ich gleichsam hyperbolisch und in einer »selbstironischen Grundkonstellation von Opfer und Henker«⁶⁰ ab.

Wenn die Sprechinstanz in *Aveux non avenues* die Textpassage »Faiblesses« mit dem Satz »Je ne suis fidèle qu'à la seule douleur – et cela bien malgré moi« eröffnet, wird darin eine Positionsbestimmung Cahuns zu dem Motiv des *poète maudit* und seiner Bejahung des Schmerzes zum Zwecke der Kunst und Erkenntnis erkennbar. So stellt sie sich in eine Reihe mit kanonischen Vertretern einer literarischen Moderne und deren

Pascal: *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal 2005.

54 Brissette: *La malédiction littéraire*, S. 16.

55 Baudelaire: »Les Fleurs du mal«, S. 134, CXXVI. *Le Voyage*, v. 144. Herv. i.O.

56 Ebd., S. 9 l. Bénédiction, v. 65.

57 Meyer: *Homo dolorosus*, S. 259.

58 Baudelaire: »Les Fleurs du mal«, S. 10, II. L'Albatros, vv. 13, 15.

59 Ebd., S. 9f., II. L'Albatros, vv. 6, 9, 10.

60 Greiner, Thorsten: *Ideal und Ironie. Baudelairens Ästhetik der »modernité« im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht*, Tübingen: M. Niemeyer 1993, S. 98.

Hinwendung zur ästhetischen Nobilitierung von Schmerz und gesellschaftlicher Marginalisierung (»je ne suis fidèle qu'à la seule douleur«). Indem sie den Zusatz »et cela bien malgré moi« anführt, spielt sie mit der Zwangsläufigkeit, aufgrund dieser Zugehörigkeit auch mit den Traditionen dieser Literatur umgehen zu müssen. Insbesondere in dem fast pathetischen Ton dieses ersten Satzes, in dem die Sprecher/inneninstanz anführt, »nicht anders zu können, als nur dem einen Schmerz treu zu sein«, kündigt sich zudem bereits eine ironische Distanznahme gegenüber ihren Vorgängern an.

In dem Aufgriff des Zitats aus Rimbauds *Lettre du voyant* macht sich der/die Sprecher/in regelrecht über dessen euphorische Hingabe an die schmerzhaftes Sinnesentregelung lustig: »Poète, et s'organiser un dérèglement créateur d'émotions, un dérèglement méthodique. Poète? – Malade qui se met au régime.« Cahun kommentiert Rimbauds Poetik der sinnlichen Selbstqual als einen »dérèglement méthodique«, also als eine methodische Entregelung, die sie zu einer literarischen Technik reduziert. Zum Dichtersein reiche es demnach aus, sich etwas zu »organisieren«, das die Gefühle entfessele und/oder sich einer vollkommen unnötigen Selbstverzehung bzw. -verzehrung hinzugeben (»Malade qui se met au régime.«)

Auch in dem Satz, in dem Cahun Baudelaires »L'Héautontimorouménos« aufruft, ist eine solche Entzauberung der Bejahung des Selbstquälens zu beobachten. Sie reduziert die zuvor vier Metapher-Paare der Selbstverletzung (»plaie«/»couteau«; »soufflet«/»joue«; »membres«/»roue«; »victime«/»bourreau«) auf ein einziges und ruft die anderen nur mehr als Leerstellen auf: »Je suis dans le poing et dans la plaie; je me reconnais ici, là et partout.« In dem Textabschnitt »Faiblesse« entwirft Cahun eine Karikatur des Künstlers, der sich für die Dichtung selbst verletzt und sich seinem Schmerz hingibt. Am Ende der Passage beklagt die Sprecher/inneninstanz schließlich, auch in der nachfolgenden neueren Literatur letztlich nichts wirklich neues zu finden, sondern ebenfalls immer nur konstatieren zu müssen, dass sie von nichts anderem als Selbstqual und Leid handle: »Un nouveau verbe, un nouvel objet – et le même sujet. Toujours le même enchaînement de plaintes.«

Diese Topoi einer Omnipräsenz von Schmerz in der Literatur sowie einer Notwendigkeit von Verletztheit und Verletzung für literarisches Schaffen und dem Erlangen einer höheren Erkenntnis ironisiert Claude Cahun noch an weiteren Stellen in *Aveux non avenues*. Insbesondere im zweiten Kapitel nimmt die Autorin den Zusammenhang zwischen Schreiben, (Selbst-)Erkenntnis und der Rolle des eigenen Körpers und Schmerzes in den Blick. Anders als die anderen Teile des Textes trägt dieses Kapitel keine Abkürzung. Die Überschrift lautet stattdessen »Moi-même (faute de mieux)«, also »Ich selbst (aus Mangel an etwas Besserem)«. In dem Titel spielt Cahun mit einer Widerwilligkeit, mit der das »je« sich selbst zum Thema macht sowie, daraus folgend, mit einer Ablehnung des Selbst und der eigenen Erscheinung. Diese distanzierte, negierende Haltung sich selbst gegenüber findet sich auch in den Textpassagen dieses Kapitels wieder und richtet sich dort insbesondere gegen den Körper des Sprechenden Ich.

S'exprimer: s'humilier? – Oui, mais pour le bon motif.

Piétiner ça, cette chair de ma chair. S'appuyer au remords, peser sur ma mémoire, sur ma statue obèse, seul tremplin qui ne me cède pas.

Cette chose informe, énorme, douloureuse, horriblement voluptueuse, est-elle couchée en travers de ma route? Arriviste de l'âme: se passer sur le corps.⁶¹

Das Motiv einer künstlerischen Produktivität von Schmerz durchkreuzt die Sprecher/inneninstanz hier, indem sie ihren Körper als eine »chose«, als ein lebensnotwendiges, physisch bedürftiges und buchstäblich unausweichliches »formloses Ding« bezeichnet. Der Fokus auf den Schmerz und die Kreatürlichkeit des Körpers bringt auch bei Cahun einen »fleischlichen« Text hervor – »cette chair de ma chair« –, doch führt dieses selbstzerstörerische und -erniedrigende Schreiben des eigenen Körpers zu nichts. Cahun formuliert demnach keine Absage an ein dem Schmerz immanenten literarischen Schaffenspotential. Vielmehr ist es die euphorische Zelebrierung von Schmerz und Selbstverletzung, die zu einer Beschreitung des Unbekannten und dem Erreichen des Absoluten führe, die Cahun aufgibt. In der folgenden Textstelle deklariert sie die Inszenierung der Selbstqual im Sinne eines Erreichens des »absolu«, einer unbedingten, losgelösten Erkenntnis, als absurd.

Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins – tout ce qui gêne ou impatiente mon regard – l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurais plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie.

Post-mortem. – Non. Même alors, réduite à rien, je n'y comprends rien. Pas d'avantage. [...]

Tendance à tout pousser à l'absolu, donc: à l'absurde.⁶²

Die Sprecher/inneninstanz offenbart sich in dieser Passage als Inhaberin eines biologisch-weiblichen Körpers, den sie jedoch brutal zerstört. Sie rasiert sich die Haare, reißt sich die Zähne, die Brüste, den Magen, die Eierstöcke und ihr Gehirn heraus, bis schließlich nur noch ihr klopfendes Herz als kleinste mögliche Form von Lebendigkeit übrig bleibt. Der Rest »störe oder beeinträchtige [ihren] Blick« (»tout ce qui gêne ou impatiente mon regard«), stelle also Körpermerkmale und -funktionen dar, die eine un eingeschränkte Wahrnehmung der Welt verhinderten. Die einzelnen Bestandteile, die das Ich aufzählt, verweisen alle metonymisch auf die Kreatürlichkeit des Körpers sowie das Eingebundensein des Menschen in eine menschliche Gemeinschaft und Gesellschaft: »les cheveux« und »les seins«, die für (stereotype weibliche) Schönheitsideale stehen; »les dents« und »l'estomac«, die Nahrungsaufnahme und das Weiterleben sichern; ebenso wie die »ovaires«, die als Reproduktionsorgane weiteres Leben ermöglichen und die Grundlage der geschlechterbinären Gesellschaftsstruktur bilden und schließlich »le cerveau conscient et enkysté«, das »bewusste und eingekapselte Gehirn«, das die äußeren Eindrücke verarbeitet und die Verbindung zwischen Mensch und Welt herstellt. Der Körper erscheint auch in dieser Szene als »chose informe, énorme, douloureuse, horriblement voluptueuse«, wie es in der vorhergehenden Passage heißt. Hier äußert sich jedoch ein Wunsch nach der Entledigung von all den physischen Elementen, die das Ich

61 Cahun: »Aveux non avenues«, S. 210.

62 Ebd., S. 215f.

daran hindern, frei zu sein, und das heißt an keinerlei Notwendigkeit der Interaktion mit dem Außen gebunden, gesellschaftlichen Strukturen und biologischen Gegebenheiten unterworfen zu sein. Julika Funk kommentiert die Selbsterstörung des »je« in dieser Textstelle ebenfalls als eine »radikal[e] schmerzhaft[e] Demaskierung, die eine rudimentäre, nicht mehr an ein integrales Körperbild gebundene Existenz enthüllt.«⁶³

Das philosophische Verständnis von einem »absolu«, einem Absoluten im Sinne einer Losgelöstheit von allen einschränkenden und einengenden Bedingungen, das am Ende des Zitats aufgerufen ist, überträgt Cahun auf den Körper. So gelangt die Autorin zu einer (Neu-)Definition eines Körperverständnisses, in dem der Körper selbst von allem befreit ist und nicht mehr als Zeichen oder/und kulturelle Konstrukte ist – Männlichkeit, Weiblichkeit, Kreativität. Cahun legt etwas anderes frei: Die Unhintergebarkeit des eigenen physischen Körpers. Die Vorstellung davon, durch die Entledigung von allen Beschränkungen und Begrenzungen zu einer Erkenntnis und zu einem Zustand des Absoluten zu gelangen, bezeichnet die Sprecher/in letztlich jedoch als »absurde«. In der letzten Konsequenz führen autodestruktive Akte zu nichts anderem als dem Tod: »Post-mortem. – Non. Même alors, réduite à rien, je n'y comprends rien.«

In dem Pamphlet *Les Paris sont ouverts* kommentiert Claude Cahun in einer Fußnote implizit das Körperverständnis in *Aveux non avenues*: »Je rêve ou j'imagine ailleurs des corps, parmi lesquels parfois mon propre corps. Ces objets rêvés ou imaginés se trouvent toujours dans l'espace par rapport à mon propre corps qui me sert en quelque sorte de boussole.«⁶⁴ Ausgehend von diesem Zitat kristallisiert sich ein Oszillationspunkt heraus, der im Zentrum von *Aveux non avenues* steht: Der eigene Körper ist der Ort, von dem aus sich die Welt erschließt und stellt in dieser Hinsicht einen Freiraum dar. Sich von äußeren Zwängen zu entledigen kann auch bedeuten, radikal der eigenen Körperwahrnehmung wie einem Kompass (»boussole«) zu folgen. In dieser Hinsicht ist ebenfalls Cahuns Abkehr von allem Sichtbaren zu verstehen, die sie im Prolog »L'Aventure invisible« ausruft, um stattdessen vielmehr einer unsichtbaren, vom körperlichen Empfinden und Spüren ausgehenden Wahrnehmung zu folgen.⁶⁵ Zugleich bleibt der Körper jedoch immer das unhintergebare »Ding«, dem sich der Mensch niemals zu entledigen vermag und der ihn an seine spezifischen physischen Eigenschaften bindet, die unüberwindbar sind.

Claude Cahun weist damit in *Aveux non avenues* auf ein Verständnis vom Körper als einen »point zéro du monde« voraus, wie es Michel Foucault in dem Radioessay »Le Corps utopique« (1966) formulieren wird. Der Körper ist nach Foucault ein Ort der Utopie, von dem aus die eigene Weltwahrnehmung entsteht:

[C]'est autour de lui que les choses sont disposées, c'est par rapport à lui [...] qu'il y a un dessus, un dessous, une droite, une gauche, un avant, un arrière, un proche, un lointain. Le corps est le point zéro du monde [...]: il est au cœur du monde ce petit noyau

63 Funk: »Sappho am Fenster der Guillotine«, S. 47.

64 Cahun, Claude: »Les Paris sont ouverts (1934)«, in: Dies.: *Écrits*, hg. von François Leperlier, Paris: Jean Michel place 2002, S. 499-534, hier S. 527.

65 Vgl. dazu die Monographie von Andrea Stahl, in der sie sich detailliert mit dieser Körper-Ästhetik in *Aveux non avenues* auseinandersetzt, Stahl: *Artikulierte Phänomenalität*, S. 197ff.

utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place [...].⁶⁶

Ebenso beschreibt Foucault den Körper jedoch auch als einen beweglichen und zugleich unentrinnbaren Ort, der dem Menschen jeden Tag aufs Neue seine Verletzungen und seine physischen Charakteristiken vergegenwärtigt und ihn in einer »vilaine coquille« einschließt, der er niemals zu entfliehen vermag:

Mais tous les matins, même présence, même blessure; sous mes yeux se dessine l'inévitable image qu'impose le miroir; le visage maigre, épaules voûtées, regard myope, plus de cheveux, vraiment pas beau. Et c'est dans cette vilaine coquille de ma tête, dans cette cage que je n'aime pas, qu'il va falloir me montrer et me promener; à travers cette grille qu'il faudra parler, regarder, être regardé; sous cette peau, croupir. Mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné.⁶⁷

Claude Cahuns Literatur ist absolut Avantgarde. Deshalb gebührt *Aveux non avenues*, so Jennifer L. Shaw, ein Platz im Kanon zwischen André Bretons *Nadja* und Max Ernsts *La Femme 100 têtes*, die als zentrale Texte der klassischen Avantgarden angesehen werden.⁶⁸ Die avantgardistische Ästhetik Cahuns erscheint mutiger und radikaler als die ihrer männlichen dadaistischen und surrealistischen Kollegen, da sie ungleich deutlicher und konsequenter an einer Ver- und Zerstörung der Verständlichkeit ihres Textes arbeitet und die Leser/innen mit einer Erschütterung gewohnter Verstehens- und Wahrnehmungsstrukturen konfrontiert.⁶⁹ Bei Cahun steht nicht so sehr im Vordergrund, ihre revolutionäre Ästhetik zu erklären und zu theoretisieren – wie es die Avantgardegruppierungen in ihren Manifesten tun –, sondern vor allem, sie zu demonstrieren und die ästhetische Erfahrung ihrer Kunst und Literatur für sich stehen und wirken zu lassen. Andrea Oberhuber spricht Cahuns Werken jenen transformatorischen Effekt zu, den sich die Künstlerin selbst in dem eingangs zitierten Brief erhofft und konstatiert: »On ne sort pas de l'œuvre de Claude Cahun comme on y est entré.«⁷⁰

In ihrem Text *Aveux non avenues*, der sich que(e)r zu bekannten Denk- und Wahrnehmungsmustern stellt, nimmt Cahun grundlegende Aspekte neuer philosophischer Denkansätze, literaturtheoretischer Debatten und literarischer Erneuerungen vorweg, die erst in der Nachkriegszeit und in der Postmoderne genauer ausbuchstabiert werden: z.B. das Verständnis vom Körper als zugleich biologisch-materieller Basis und Kulminationspunkt von sozialen, patriarchalen Machtstrukturen; die Vorstellung davon, dass

66 Foucault, Michel: »Le corps utopique (1966)«, in: Ders.: *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*, hg. von Daniel Defert, Paris: Nouvelles Éditions Lignes 2009, S. 7-20, hier S. 17f.

67 Ebd., S. 10.

68 Shaw: *Reading Claude Cahun's* Disavowals, S. 1.

69 Viele Forscher/innen betonen bis heute immer wieder die intellektuelle Herausforderung, die eine Lektüre von *Aveux non avenues* darstellt, vgl. dazu exemplarisch einen Aufsatz von Andrea Oberhuber, in dem sie die »Unlesbarkeit« des Textes untersucht: Oberhuber, Andrea: »J'ai la manie de l'exception. Illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Cahun«, in: Ripoll, Ricard (Hg.): *Stratégies de l'illisible*, Perpignan: Presses universitaires de Perpignan 2005, S. 75-87.

70 Oberhuber: »Entre«, S. 13.

Sprache von gesellschaftlichen Normen und Traditionen durchdrungen ist; die Dekonstruktion des »je« und von tradierten Formen des Erzählens sowie die Strategien der Ironisierung und ein Rückgriff auf ein breites Repertoire der Literatur- und Mythengeschichte. Nicht zuletzt stellt Cahun eine Vorreiterin nachfolgender Schriftstellerinnen und Künstlerinnen dar, die sich gleichfalls der Sezierung, Inblicknahme und künstlerischen Aneignung des eigenen verletzten und schmerzenden weiblichen Körpers im Rahmen einer experimentellen *écriture* und Ästhetik zuwenden werden.

III. Violette Leducs *L'Affamée*: Schmerzspektren

1. Avantgardistische Neuerortungen der 1940er und 1950er Jahre

Die Literatur der 1940er und 1950er Jahre und ihre experimentellen Formen (ent-)stehen unter dem Eindruck des Zusammenbruchs der bekannten europäischen Welt und ihrer Wertevorstellungen, der, ähnlich wie auch nach dem Ersten Weltkrieg, zugleich das Potential eines kulturellen und gesellschaftlichen Neuanfangs in sich birgt. Anders als nach 1918 ist der literarisch-künstlerische Aufbruch nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch nicht vorrangig von einem euphorischen Fortschritts- und Zukunftsoptimismus geprägt, der die Kriegserfahrungen in avantgardistische Kunst- und Gesellschaftsrevolutionen transformiert. Die Autor/innen, deren Texte den Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich und Europa insgesamt markieren, arbeiten sich vielmehr an einer »empreinte du tragique«¹ ab. Sie setzen sich mit zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oszillierenden (Schmerz-)Spuren auseinander, die die Gewalt und die Zerstörungen des Krieges, der faschistischen Diktaturen und der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Vernichtungspolitik im gesamtgesellschaftlichen Bewusstsein hinterlassen haben.

Hans Ulrich Gumbrecht spricht in *After 1945* (2013) davon, »[that] the war's impact faded into a *Stimmung* of latency«². In dem autobiographischen Essay vertritt und analysiert er die These, dass die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges latent in der Atmosphäre der nachfolgenden Jahre vorhanden sind und in dieser Form ein kollektives,

1 Tonnet-Lacroix, Eliane: *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris: Harmattan 2003, S. 18.

2 Gumbrecht, Hans Ulrich: *After 1945. Latency as Origin of the Present*, Stanford: Stanford University Press 2013, S. 26. Herv. i.O. Gumbrecht verwendet das deutsche Wort *Stimmung* auch im englischen Original seines Textes, da es weder im Englischen noch in den romanischen Sprachen ein Pendant gibt, das die gesamte Bedeutungsspanne des Begriffs abzubilden vermag. Die Besonderheit des Terminus *Stimmung*, so David E. Wellbery in seinem Artikel im Handbuch der *Ästhetischen Grundbegriffe*, liege darin, dass er die Dichotomie von subjektiv/objektiv und innen/außen subvertiert, denn er kann sowohl für die Beschreibung einer individuellen Gemütslage als auch zur Charakterisierung einer materiellen Umgebung – einer Landschaft, eines Raums und eben einer Gesellschaft – verwendet werden, vgl. Wellbery, David E.: »Stimmung«, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart: Metzler 2003, S. 703-733, hier S. 703f.

körperlich wahrnehmbares Phänomen bilden.³ Die Worte Latenz und latent entstammen, ebenso im Englischen wie im Deutschen, dem lateinischen *lateo/latere*, das »verborgen-, versteckt sein, -liegen, sich verborgen (versteckt) halten«⁴ bedeutet. Aufgrund dieses etymologischen Ursprungs aus einem Eigenschaftswort bezeichnen sowohl das Substantiv als auch das Adjektiv im aktuellen Sprachgebrauch eine Zustandsqualität, »vorhanden, aber (noch) nicht in Erscheinung tretend« bzw. »Verstecktheit, Verborgenheit«⁵. Die Effekte und Konsequenzen des Zweiten Weltkrieges existieren laut Gumbrecht während und nach den Kriegsjahren in einer solchen zugleich un-/verborgenen Entität weiter. Ähnlich eines »stowaway«⁶, eines blinden Passagiers, sei sie weder konkret zu benennen, noch vollständig zu (be-)greifen oder zu verorten, aber dennoch als raumgreifende Präsenz stets anwesend und physisch spürbar. Diese Latenzstimmung sieht Gumbrecht einerseits in kanonischen Texten der französischen Literatur präsent, in Theaterstücken wie Jean-Paul Sartres *Huis clos* (1944) oder Samuel Becketts *En attendant Godot* (1952), andererseits in nicht-literarischen Beispielen der zeitgenössischen Kultur konserviert, wie Édith Piafs Chansons *La Vie en rose* (1945) und *Milord* (1958).

In den literarischen Themen und Debatten der 1940er und 1950er Jahre zeigen sich die latenten Spuren des Krieges vorrangig in den philosophischen Fragen nach dem Sinn und der Absurdität der menschlichen Existenz, in den ästhetischen Reformen des Romans und Theaters sowie in der Beschäftigung mit der Frage nach einem Bruch oder einer Kontinuität in der Literaturgeschichte der Moderne nach 1945. Nicht nur in der Literaturtheorie, auch in den literarischen Texten selbst finden sich vermehrt Reflexionen über das Schreiben und die Sprache als performativ-engagierte, historisch situierte oder durch die Psychologie beeinflusste Praktiken. Dominique Viart fasst die zeitgenössischen Auseinandersetzungen und Diskursfelder anhand des Titels einer Diskussionsrunde aus dem Jahr 1964 zusammen, in denen Autor/innen wie Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre und Jorge Semprún gemeinsam darüber debattierten, was die zeitgenössische Literatur zu leisten vermöge: »Que peut la littérature?«⁷

Bernard Pingaud findet in einem Aufsatz über die Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine noch spezifischere Formulierung, um den zentralen Punkt zu erfassen, an dem das literarische Interesse kulminiert: »Pourquoi lirait-on un ouvrage

-
- 3 Gumbrecht definiert Stimmung als »the presence of a materiel touch, typically a very light one, on the body of the (ap)perceiving party«, Gumbrecht: *After 1945*, S. 24.
 - 4 Baier, Thomas und Tobias Dänzer (Hg.): *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 2824, »lateo«.
 - 5 Dudenredaktion (Hg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch*, 11. Aufl., Berlin: Dudenverlag 2015, S. 619, »latent«, »Latenz«. So heißt es auch im Englischen: »(of a quality or state) existing but not yet developed or manifest«, Pearsall, Judy (Hg.): *The new Oxford dictionary of English*, New York: Oxford University Press 2001, S. 1039f., »latent«. Das Substantiv »latency« ist nicht als eigener Eintrag aufgeführt, sondern nur als Derivat des Adjektivs.
 - 6 Gumbrecht: *After 1945*, S. 23. Gumbrecht entlehnt mit dem Bild des blinden Passagiers eine Metapher, die der Historiker Eelco Runia formuliert hat. Neben Runia führt Gumbrecht vor allem auch Anselm Haverkamps Studien zur Latenz als zentrale Bezugspunkte an, vgl. Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002; Haverkamp, Anselm: *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2004.
 - 7 Viart, Dominique: *Le roman français au XXe siècle*, Paris: Colin 2011, S. 83; vgl. Beauvoir, Simone de u.a.: *Que peut la littérature?*, Paris: Union générale d'éditions 1965.

littéraire sinon pour savoir de quoi l'auteur veut nous informer?»⁸ Die Thematisierung und Problematisierung von Literatur als Informationsvermittlerin und Bedeutungsträgerin rückt ab den 1940ern in den Mittelpunkt. Zwei einander entgegenstehende Strömungen dominieren die französische Nachkriegsliteratur. Auf der einen Seite fordert die *littérature engagée* nach Sartre eine soziale Funktion und einen politischen Aktionsgestus der Literatur, um schreibend die Realität der Welt zu enthüllen und so zu ihrer Veränderung beizutragen.⁹ Auf der anderen Seite ruft Nathalie Sarraute die *Ère du soupçon* aus und benennt damit den Zweifel und das Misstrauen, die Autor/innen ebenso wie Leser/innen gegenüber der Literatur im Allgemeinen und dem Roman als Illusion einer mimetischen Abbildung und sezierenden Analyse der Gesellschaft im Besonderen entwickeln.¹⁰ Im Folgenden richtet sich der Fokus auf drei Texte: Jean Cayrols »Pour un romanesque lazaréen« (1949/1950), Roland Barthes *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) und Simone de Beauvoirs *Le Deuxième sexe* (1949). Sie stellen Beispiele für ein avantgardistisches Schreiben und eine Reflexion der Moderne nach 1945 dar.

1.1 Erneuerung des Romans: Jean Cayrols »Pour un romanesque lazaréen«

Der französische Schriftsteller Jean Cayrol setzt sich bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit latenten gesamtgesellschaftlichen sowie körperlichen (Aus-)Wirkungen von Schmerz- und Gewalterfahrungen auseinander und begründet daraus seine Vision literarischer Innovation. Seine Literatur steht exemplarisch für eine Avantgarde der 1940er und 1950er Jahre, deren Versuche einer Rekonstruktion und Neuordnung immer auch die Spuren der Erschütterungen der vergangenen Kriegsjahre in sich tragen. Cayrol ist ein Überlebender des Konzentrationslagers Mauthausen, wohin er 1943 aufgrund seiner Tätigkeit im Widerstand gegen die deutsche Okkupation und das Vichy-Regime deportiert wird.¹¹ Vor seiner Lagerhaft verfasste er ausschließlich Poesie und veröffentlichte Gedichtbände. Direkt nach seiner Rückkehr schreibt und publiziert er zunächst vor allem Romane, die mit realistischen Erzählverfahren des 19. Jahrhunderts brechen. Er präfiguriert darin die literarischen Recherchen und Experimente für eine neue Romanästhetik in der Nachkriegszeit, die heute vor allem mit Schriftsteller/innen wie Nathalie Sarraute und Alain Robbe-Grillet assoziiert werden: die Überwindung linearer Erzählverfahren, die Abkehr von traditionellen Figurenkonzeptionen sowie die spezifische Inblicknahme der Objektwelt – Verfahren, die schließlich auch Violette Leduc in ihren Romanen der 1940er und 1950er Jahre zugrunde legt. Cayrols Texte und seine Vorreiterrolle waren lange Zeit in Vergessenheit geraten, obwohl einflussreiche Literaturtheoretiker und -Kritiker wie Roland Barthes und Bernard Pingaud zwischen

8 Pingaud, Bernard: »La Référence«, *L'occupation des oisifs. Précis de littérature et textes critiques*, Paris: Classiques Garnier 2013, S. 37-48, hier S. 37.

9 Vgl. Ebd., S. 37f.; sowie Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard 1948, z.B. S. 67: »Écrire, c'est donc [...] dévoiler le monde [...]«.

10 Vgl. Sarraute, Nathalie: »L'Ère du soupçon (1950)«, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris: Gallimard 1956, S. 59-79.

11 Vgl. Pateau, Michel: *Jean Cayrol. Une vie en poésie*, Paris: Seuil 2012, S. 123-163.

den 1940ern bis 1960ern in zahlreichen Essays und Artikeln den avantgardistischen Charakter seiner Literatur herausheben und ihn in der Reihe der »écrivains d'aujourd'hui«¹² nennen. Ähnlich wie Claude Cahun und Violette Leduc findet Jean Cayrol keinen Platz im Kanon und in der Literaturgeschichtsschreibung und wird erst seit den letzten Jahrzehnten durch die literaturwissenschaftliche Forschung wieder (neu) gelesen und in der zeitgenössischen literarischen Entwicklung verortet.¹³

Cayrol skizziert seine innovative Romanästhetik, die er auch in seinen ersten Bänden der Trilogie *Je vivrai l'amour des autres* (1947-1950)¹⁴ zugrunde legt, in dem Essay »D'un romanesque concentrationnaire«. Er erscheint zunächst 1949 in der Zeitschrift *Esprit*¹⁵, bevor Cayrol den Text ein Jahr später gemeinsam mit dem Aufsatz »Les Rêves lazaréens«¹⁶ und unter dem geänderten Titel »Pour un romanesque lazaréen« in *Lazare parmi nous* (1950) veröffentlicht. Die neue Überschrift, die er für die Publikation des Essays wählt, hebt seinen Manifest-Charakter hervor und scheint wie ein Vorbild für Robbe-Grilletts zehn Jahre später erschienene programmatische Artikelsammlung *Pour un nouveau roman* (1963).¹⁷ Der zentrale Movens der literarischen Erneuerung des Romans, die Cayrol in »Pour un romanesque lazaréen« postuliert und theoretisiert, generiert sich aus einer kritischen Haltung gegenüber Repräsentationen der Lagerwirklichkeit, die er – für sich – aus Gründen des Respekts und einer »pudeur [...] en face d'un monde inabordable«¹⁸ ablehnt. Stattdessen erkundet er in seinen Texten die Auswirkungen der kollektiven und individuellen Lagererfahrungen im Nachkriegsalltag und (er)findet ein Erzählverfahren, in dem sie nur mehr als latente, un-/verborgene Spuren enthalten sind.¹⁹ Er kündigt in der Einleitung zu *Lazare parmi nous* einen »postulat lazaréen« an, den er in der »étonnante frivolité du monde moderne«²⁰ zu platzieren gedenkt. In »Pour un romanesque lazaréen« begründet er seine neue Romanästhetik aus dieser Beobachtung einer lazarenischen Prägung der zeitgenössischen Gesellschaft, die

12 Vgl. Pingaud, Bernard: »Jean Cayrol«, in: Ders. (Hg.): *Écrivains d'aujourd'hui. Dictionnaire anthologique et critique*, Paris: Grasset 1960, S. 169-177; sowie Coquio, Catherine: *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah. Le Témoignage et les œuvres*, Paris: L'Arachnéen 2015, S. 276f. Roland Barthes hat Cayrol drei Aufsätze gewidmet, sowie ihn beispielhaft in seiner Schrift zur zeitgenössischen Literatur, *Le Degré zéro de l'écriture*, zitiert. Siehe dazu weiter unten in diesem Kapitel.

13 Vgl. Basuyaux, Marie-Laure: *Témoigner clandestinement. Les récits lazaréens de Jean Cayrol*, Paris: Classiques Garnier 2009, S. 14-27.

14 *On vous parle* und *Les Premiers jours* werden 1947 gemeinsam publiziert, der dritte Band, *Le Feu qui prend*, folgt 1950, vgl. Cayrol, Jean: *Je vivrai l'amour des autres*, 2 Bde., Paris: Seuil 1947; Cayrol, Jean: *Le Feu qui prend*, Bd. 3, Neuchâtel: Éditions de la Baconnière 1950.

15 Vgl. Cayrol, Jean: »D'un romanesque concentrationnaire«, *Esprit* 17/9 (09/1949), S. 340-357.

16 Auch dieser Essay ist zuvor bereits anderweitig in einer Zeitschrift erschienen, jedoch nicht in *Esprit*, sondern in *Les Temps modernes*, vgl. Cayrol, Jean: »Les Rêves concentrationnaires«, *Les Temps modernes* 36 (09/1948), S. 520-535.

17 Vgl. dazu Basuyaux: *Témoigner clandestinement*, S. 84; sowie Coquio: *La littérature en suspens*, S. 278f.

18 Cayrol, Jean: »Témoignage et littérature«, *Esprit* 21/4 (04/1953), S. 575-578, hier S. 577. Herv. i.O. Zu diesem »refus« Cayrols siehe auch Basuyaux: *Témoigner clandestinement*, S. 27ff.

19 Nach Marie-Laure Basuyaux entwerfe Cayrol »une fiction qui, sans raconter les camps, en porterait l'empreinte dans sa forme.«, Basuyaux: *Témoigner clandestinement*, S. 29.

20 Cayrol, Jean: *Lazare parmi nous*, Paris: Seuil 1950, S. 7.

von der Präsenz gleichsam wiederauferstandener Menschen, die den Tod ins Leben tragen, gezeichnet ist.

Il n'y a rien à expliquer. Les camps de concentration ont été subis de différentes façons par leur victimes. Certaines en sont morts, d'autres meurent lentement, coupés du retour, et vieillissent dans cette forme larvaire d'une terreur à demi-éteinte [...]. Le choc émotif demeure plus puissant que jamais, avec des relents de cette misère exaspérée jusque dans les recoins les plus cachés de la paix: ça sent plus fort que jamais le concentrationnaire. Et ceux qui n'ont connu que par ouï-dire les camps commencent à avoir les tics majeurs de cet univers.²¹

Cayrol eröffnet den Text mit der Beschreibung des emotionalen Schocks (»choc émotif«), den die Gewährwerdung der Konzentrationslager und die Wiederkehr der traumatisierten Überlebenden auslöst und der gleich eines unangenehmen Geruchs in alle abgelegenen Winkel des Nachkriegsfriedens (»les recoins les plus cachés de la paix«) eindringt. Die Traumata der Deportierten, Infiltrierten und Infizierten auch jene mit den »tics majeurs de cet univers«, die die Lager nur vom Hörensagen (»par ouï-dire«) kennen. Es gebe keinen »mythe concentrationnaire«, sondern nur einen »quotidien concentrationnaire«²². Die Existenz des nationalsozialistischen Vernichtungssystems gehöre also keinesfalls in den Bereich des Historischen und Legendenhaften. Sie sei weiterhin eine Alltagsrealität, in der die Wunden der Toten und Wiedergekehrten gleich kaum vernarbter Stigmata auf dem in die Zukunft strebenden kollektiven Gesellschafts- und Kulturkörper zurückbleiben, was Cayrol in der Einführung zu *Lazare parmi nous* formuliert:

Mais si l'homme, dans son triomphe et dans les merveilles renouvelées de sa conscience »éclairante«, se sauve à chaque instant et sauve en même temps la communauté ébranlée dans laquelle il vit, les stigmates ne s'effacent pas de son corps. Les plaies peuvent disparaître mais les cicatrices restent; elles sont fragiles; elles peuvent s'ouvrir à nouveau.²³

Dieses Narbengewebe zeigt sich einerseits als sichtbares Zeichen in Form einer beginnenden Gedenkkultur, die die Schauplätze des Todes für ihre Erkundung aufbereitet, andererseits schreiben sich die Auswirkungen der »grande peur«²⁴ der Lager auch in die europäische – wenn nicht weltweite – psychische Verfassung ein.²⁵ Aus dieser Analyse einer durch die Lager veränderten Weltwahrnehmung folgt für Cayrol notwendigerweise die Frage nach einer Erneuerung der Kunst und Literatur, die zum einen durch diese neue Lebenswirklichkeit charakterisiert ist und zum anderen auf sie reagiert.

La Littérature qui achève de vivre dans les derniers soubresauts d'un capitalisme intellectuel ruiné n'a jamais assez de sources pour tous ses écrivains ignorés ou révélés. Ne

21 Cayrol, Jean: »Pour un romanesque lazaréen«, *Lazare parmi nous*, Paris: Seuil 1950, S. 67-106, hier S. 69f.

22 Ebd., S. 71.

23 Cayrol: *Lazare parmi nous*, S. 12.

24 Cayrol: »Pour un romanesque lazaréen«, S. 71.

25 Vgl. Ebd., S. 70.

peut-elle se renouveler, elle aussi, par cette intime filiation, avec cette effervescence démoniaque? [...] Aussi n'est-il pas absurde d'envisager un Art né directement d'une telle convulsion humaine, d'une catastrophe qui a ébranlé les fondements mêmes de notre conscience, un Art qui serait peu propice au chantage qu'exerce tout mode littéraire, un Art qui, par suite de ses créations et de ses procédés mêmes, porterait le nom d'art lazaréen.²⁶

Cayrol formuliert die These, dass es einer Kunst, die aus jener fundamentalen Erschütterung des Menschen und Menschlichen hervorgeht, möglich sei, den kapitalistischen Literaturbetrieb zu subvertieren, sich aus den Zwängen erstarrter, traditioneller ästhetischer Schreibweisen herauszulösen («un Art qui serait peu propice au chantage qu'exerce tout mode littéraire») und sich außerhalb der institutionalisierten Literatur – »la Littérature« mit großem L – zu situieren. Dieses Streben nach einer Überwindung bestehender Kunstinstitutionen und -formationen zitiert die künstlerischen Revolutionen, die die Avantgarden, unter ihnen der Futurismus und Dada, nach dem Ersten Weltkrieg initiiert haben. Wenngleich Cayrol in seinem Essay an keiner Stelle den Begriff Avantgarde(n) verwendet, so verweist er doch immer wieder implizit auf ästhetische Verfahren, die sich im Zuge der Kunsterneuerung der 1910er und 1920er Jahre herausgebildet haben. In seinen Reflexionen zu einer neuen Kunst der Nachkriegszeit, die er als »art lazaréen« bezeichnet und deren Grundzüge er in »Pour un romanque lazaréen« entwickelt, beruft er sich auf zwei konkrete Momente in der Literatur- und Kunstgeschichte: zum einen auf die Malerei Picassos, die er als Vorbild für seine eigene literarische Ästhetik anführt und zum anderen auf den Roman des 19. Jahrhunderts nach Balzac und Stendhal, den er mit seinem Modell zu erneuern sucht.

Den Stil Pablo Picassos sieht er als beispielhaften Ausdruck einer lazarenischen Kunst, die in der zeitgenössischen Malerei praktiziert wird und die er in seinem Essay auf eine Erneuerung der Literatur zu übertragen sucht.

On peut prévoir et, déjà, nous avons pu le déceler chez quelques jeunes peintres, un certain courant concentrationnaire ou lazaréen dans l'inspiration de nombreux tableaux exposés (répétition continuelle des mêmes formules, état hypnotique des formes et des volumes, tension de la couleur, monde panique des objets etc.); le trait refuse de se plier aux exigences de la plaie, d'en prendre la sinuosité ou le frémissement. Picasso est le peintre par excellence qui aurait pu installer son chevalet sur l'Appel-Platz de Mauthausen ou de Buchenwald.²⁷

Der »art lazaréen« charakterisiert sich nach Cayrol durch die Verweigerung, den Schmerz erlittener Verwundungen mimetisch abzubilden und stattdessen »implizite Abhängigkeitsbeziehungen«²⁸ zwischen dem Erlebten und seiner künstlerisch-literarischen Repräsentation herzustellen. Laut Katrin Hoffmann bezieht er sich in dieser Passage wahrscheinlich auf Picassos Bilder des Spanischen Bürgerkriegs, die zwischen

26 Ebd., S. 70f.

27 Ebd., S. 72.

28 Hoffmann, Katrin: »Et ma vie fait une grande tache| noire| sur la nappe«. Überleben schreiben in Jean Cayrols *récits lazaréens*«, in: Segler-Meißner, Silke (Hg.): *Überlebensgeschichte(n) in den romanischen Erinnerungskulturen. Forschungsperspektiven*, Berlin: Frank & Timme 2017, S. 43-78, hier S. 50.

1937 und 1944/45 entstanden sind und in denen genau jene »dissoziative Darstellungsweise«²⁹ vorzufinden ist, die er als »répétition continuelle des mêmes formules, état hypnotique des formes et des volumes, tension de la couleur, monde panique des objets etc.« beschreibt. Cayrols Kommentar, dass auch Picasso seine Staffelei auf den Appellplätzen von Buchenwald oder Mauthausen aufgestellt haben könnte, macht deutlich, dass der Schriftsteller Avantgardekunst nicht als *l'art pour l'art* versteht, die aus sich selbst heraus entsteht, sondern deren ästhetische Verfahren sich als Reaktionen auf selbsterlebte und historische Geschehnisse entwickeln. Die Katastrophe der Konzentrationslager sowie die durch sie ausgelösten Erschütterungen des kollektiven Bewusstseins können somit nur eine Kunst und Literatur hervorbringen, die ganz ähnliche Fragmentierungs- und Verfremdungstechniken (weiter) verwenden, wie diejenigen, die in den klassischen Avantgarden begründet wurden. Mit dem spanischen Maler zitiert Cayrol darüber hinaus einen Künstler, der nicht nur für einen radikalen künstlerischen Neuaufbruch nach dem Zweiten Weltkrieg steht, sondern auch für eine Kontinuität, mit der die Avantgarden der Zwischenkriegszeit in die zeitgenössische Kunst der Nachkriegszeit hineinreichen. Picassos Schaffensperiode umfasst zum Zeitpunkt der Publikation von *Lazare parmi nous* die gesamte Moderne in der erste Hälfte des 20. Jahrhunderts (und wird sich bis in die 1970er Jahre erstrecken), in der er den Kubismus in der Malerei prägt und sich auch mit surrealistischen Verfahren in seinen Bildern beschäftigt.

Neben dem impliziten Bezug auf die Avantgarden nennt Cayrol im Verlauf von »Pour un romanesque lazarien« weitere Beispiele aus der Literatur, etwa die Kurzgeschichte »Aventures intéressantes des mines en suède«³⁰ (1764) des Abbé Prévost oder auch *Armance* (1827) von Stendhal. Er erkennt darin thematische Aspekte, wie die Zeichnung einer »misère indescriptible«, einer »inconscience et léthargie des victimes« oder eine »infernale gêne qui détruit toute spontanéité dans leur manière d'agir«³¹, die in den lazarenischen Texten schließlich im Kontext des Versuchs, die Rückkehr nach dem Überleben der Lager zu erzählen, in neuer Gestalt auftauchen. Auch über »Pour un romanesque lazarien« hinaus findet sich Cayrols Perspektive wieder, die literarische Verarbeitung der Lagererfahrung nicht als ein vollkommen vorbildloses Phänomen zu betrachten. So bezieht er sich in anderen Texten auf die Romane und Erzählungen Franz Kafkas und sieht insbesondere in *In der Strafkolonie* (1919) die spätere nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie vorweggenommen.³²

Der Prozess einer Aktualisierung von bestehenden künstlerisch-literarischen Techniken und Thematiken in der lazarenischen Literatur findet sich insbesondere in Cayrols Auseinandersetzung mit den Erzählverfahren des Romans des 19. Jahrhunderts. Die Beobachtung der Infiltration der Gesellschaft mit den traumatischen Auswirkungen der Konzentrationslager am Eingang des Essays führt ihn zu der Frage, ob es nicht

29 Ebd., S. 50, Fußnote 27.

30 Vgl. Prévost, Abbé: »Aventure intéressante des Mines de Suède«, *Contes, aventures, et faits singuliers*, Paris: Duchesnes 1764, S. 1-14.

31 Cayrol: »Pour un romanesque lazarien«, S. 79, 99.

32 Vgl. dazu Basuyaux: *Témoigner clandestinement*, S. 45-51; Cayrol, Jean: *Il était une fois Jean Cayrol*, Paris: Seuil 1982, S. 97.

fortan einer Neuauflage der *Comédie humaine* Balzacs bedarf, die nach 1945 den Titel einer »Comédie inhumaine«³³ tragen müsste. Cayrol deutet damit die Tragweite der literarischen Revolution nach 1945 an, die maßgeblich auf eine Umkehr und Verfremdung des Balzac'schen Romanideals als mimetisch-detailgetreuem Gesellschaftsspiegel und psychologischem Analyseinstrument zielt und unter der Bezeichnung des *Nouveau Roman* einen Begriff erhalten wird.³⁴ Zudem weist er darauf hin, dass die literarische Avantgarde, die sich diesem Projekt verschreibt, eine Avantgarde *malgré elle* ist, die ihre Innovation aus einer Katastrophe bezieht.³⁵

Indem sich Cayrol mit dem »romanesque lazaréen« an den »dogmes stendhaliens ou balzacien«³⁶ abarbeitet, wendet er sich dem Monument realistisch-naturalistischen Erzählens und Romanschreibens zu, das, anders als die Malerei, noch nicht durch Verätselungs-, Fragmentierungs- und Dissoziationseffekte durchkreuzt worden sei. Der »écrivain« wisse stattdessen noch immer genau »ce qu'il trouvera derrière les portes même les plus verrouillées.«³⁷ Er übt damit eine implizite Kritik an der Geheimnislosigkeit traditioneller Erzählverfahren, in der die Autoren (und ihre Erzähler) stets Zugang zu jedem noch so unvorhersehbaren Detail ihrer Erzählung haben. Er weist damit an dieser Stelle darauf hin, dass die Un-/Verschlossenheit und Un-/Zugänglichkeit der fiktiven Welt einen zentralen Punkt in der lazarenischen Romanästhetik darstellt, wie er später spezifiziert:

Nous pouvons déjà en tirer les conséquences suivantes pour le romanesque que j'envisage. L'étonnement, la surprise, l'inédit n'existent pas dans un milieu lazaréen; on vit assez facilement ce qui se présente sans se poser la moindre question. [...] Toute création devient imprévisible, inhumaine, car elle se fait aussi bien qu'elle se défait sans raison apparente. Rien ne sera plus *surprenant*; chaque situation peut apparaître ou

33 Cayrol: »Pour un romanesque lazaréen«, S. 70.

34 Für einen zusammenfassenden Überblick über die Entstehung dieser Etikettierung in den 1950er und 1960er Jahren sowie die (abgelehnten) literarischen Modelle des *Nouveau Roman* siehe Dugast-Portes, Francine: *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, erstmals 2001 erschienen, neue und erweiterte Aufl., Rennes: Presses universitaires de Rennes 2018, S. 31-35. Die Frage nach einer Zugehörigkeit seiner Texte zum *Nouveau Roman* verneint Cayrol in einem Interview aus den 1980er Jahren ebenso humorvoll wie auch mit einem impliziten Verweis die Problematik eines *Nouveau-Roman*-Begriffs, die dem literarischen Befreiungsstreben der darunter gefassten Romanexperimente letztlich entgegensteht: »J'ai vécu marginalement le Nouveau Roman, même si l'on a dit quelque fois que j'en étais le papa. J'étais pour une littérature à sang chaud... Ce n'est pas que je me serais refusé à poser mes empreintes digitales sur une tomate, mais la littérature objectale laissait, elle, la tomate libre et indépendante de notre volonté.«, Ezine, Jean-Louis: »Jean Cayrol«, *Les Écrivains sur la sellette*, Paris: Seuil 1981, S. 189-193, hier S. 190.

35 Auch Robbe-Grillet formuliert in den 1990er Jahren einen ähnlichen Befund und bezeichnet den *Nouveau Roman* als eine postgenozidäre Literaturströmung: »Je crois ainsi qu'il est vrai de dire (comme on l'a fait à plusieurs reprises) que le Nouveau Roman est typiquement un roman *postérieur au génocide*, c'est-à-dire le roman qui est apparu sur cette monstruosité incompréhensible à laquelle avait abouti, malgré tout, notre civilisation.«, Robbe-Grillet, Alain: »Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie (1994)«, *Le voyageur*, Paris: Christian Bourgois éditeur 2001, S. 259-267, hier S. 265. Herv. i.O.

36 Cayrol: »Pour un romanesque lazaréen«, S. 72.

37 Ebd.

disparaître, se reformer ou se déformer, en dehors de l'être qui les vit, dans une sorte d'incantation qui est le propre de cette magie lazaréenne diffuse.³⁸

Die Abkehr von einer mimetischen Darstellungsweise, in der der »écrivain« schon im Vorfeld alles genau kennt, was er zu (be-)schreiben sucht, mündet bei Cayrol jedoch nicht in eine Ästhetik der Überraschung und des Überraschenden. Stattdessen beschreibt er den Modus einer erwartungslosen Kontemplation und einer Art Selbstausslieferung an einen Schaffensprozess, dessen Unberechenbarkeit sich auch auf die romanimmanente Wirklichkeitserfahrung der Protagonist/innen auswirkt. Cayrol spricht an dieser Stelle von einem Dauerzustand der Instabilität, die das Schreiben und die dargestellte Welt affiziert. So zerfallen beide, das Schreiben und die Handlung, in Fragmente, die keinem Muster, sondern einem unregelmäßigen Wechsel situativer Momente folgen. Statt entlang einer Geschichte mit einem (chrono-)logischen Handlungsverlauf, entwickelt sich Cayrols lazarenischer Nachkriegsroman anhand von rastlosen Figuren, die sprunghaft von einer Episode in die nächste wechseln, ohne dass ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen ihnen besteht.

Il n'y a pas d'histoire dans un romanesque lazaréen, de ressort, d'intrigue. Les personnages avancent par bonds, parfois tapis comme des bêtes dans la jungle, parfois mourant du désir d'être retrouvés, compris, aimés. Le héros d'une telle fiction est toujours debout, sans répit, ne vivant que le déchaînement d'une passion sans en suivre la progression, le rythme, irréfléchi, bousculé, emporté dans une multiplicité d'épisodes, dans un éparpillement de l'action, dans une sorte de corruption de la réalité.³⁹

Cayrol vergleicht die Protagonist/innen der lazarenischen Romanästhetik mit Dschungeltieren (»bêtes de la jungle«), die sich im Dickicht verkriechen und dort Schutz vor Blicken und Angriffen suchen. Er zeichnet sie zugleich als Süchtige menschlicher Nähe, die von dem unerfüllbaren Verlangen (an-)getrieben sind, aufgefunden, verstanden und geliebt zu werden. Mit den Romanhelden des 19. Jahrhunderts, die als implizite Vergleichsfiguren durchschimmern, haben sie nur mehr ihr Streben nach dem Vorankommen gemeinsam.⁴⁰ Ohne jemals zu pausieren, stolpern sie einen Weg entlang (»bousculé«), der nicht für sie vorgezeichnet ist, der sich in eine Vielzahl von Handlungssträngen zerstreut (»éparpillement de l'action«) und auf dem der Beginn einer Leidenschaft nirgendwohin führt. Die Cayrol'schen Figuren stehen also im Gegensatz zu den literarischen *parvenus* wie Rastignac aus Balzacs *Père Goriot* (1834) oder Julien Sorel aus Stendhals *Le Rouge et le noir* (1830), deren Passionen und leidenschaftliche Beziehungen zu Frauen ihren linearen sozialen Aufstieg in der Gesellschaft ermöglichen.

Die Helden des lazarenischen Romans bezeichnet Cayrol als »héros douloureux«, die einer bestimmten Genealogie anderer literarischer Figuren entspringen: Jenen Fi-

38 Ebd., S. 82. Herv. i.O.

39 Ebd., S. 93.

40 Wenngleich Cayrol oftmals das neutrale und geschlechtlich unmarkierte Wort »personnage« verwendet, spricht er von »héros« immer nur in der männlichen Form – was sicher insofern mit einer grundlegenden patriarchalen Gesellschaftsordnung zusammenhängt, als dass in der Heldenkonzeption realistischer und naturalistischer Romane ausschließlich männliche Hauptfiguren vorgelesen sind.

guren »qui sont gênés de vivre [...] et vont jusqu'à l'extrême usure de leur solitude«⁴¹. Als Beispiel eines solchen vorangegangenen Helden, dessen Schmerz seinen romanesken Parcours begründet und begleitet, nennt Cayrol Octave de Malivert aus Stendhals *Armance*, der an Impotenz leidet. Den Schmerz dieser »héros douloureux« begreift Cayrol demnach als ein Unbehagen, und mehr noch ein Schamgefühl angesichts der eigenen Existenz, die in den Auswirkungen einer körperlichen Verletzung gründet und sich zu einer als absolut wahrgenommenen Einsamkeit formiert, aus der es keinen Ausweg gibt.⁴² Indem Cayrol Stendhal zitiert, unterstreicht er die Transformation des Realismus in der Nachkriegsliteratur. Die lazarenischen Helden stellen in der literarischen Erbfolge »une nouvelle race«⁴³ dar, deren Leiden tiefergehender und umfassender sei als das ihrer Vorgänger. Sie seien nicht mehr nur ihren individuellen Verletzungen ausgesetzt, sondern zugleich Träger und Stellvertreter der kollektiven Verwundungen, die die Erfahrungen der Konzentrationslager in der Nachkriegsgesellschaft hinterlassen haben.

Cayrols Romane erzählen nicht mehr nur keine Geschichte(n), sondern entwickeln, im Gegensatz zur Balzac'schen Tradition, auch keine Charaktere mehr, die eine Vergangenheit, eine Zukunft, eine Absicht oder eine Funktion in einem Handlungsverlauf tragen. Begriffe wie Held/in, Figur, Protagonist/in geraten somit letztlich für die Beschreibung und Analyse dieser Romankonzeption an ihre Grenzen, wie der Titel des Romans *On vous parle*, des ersten Bandes der Trilogie *Je vivrai l'amour des autres*, exemplarisch deutlich macht.⁴⁴ Die Überschrift kündigt mit »on« ein Subjekt an, in dem jede geschlechtliche Markierung getilgt ist, das zwischen Singular und Plural oszilliert und nur mehr auf eine »idée d'animé humain«⁴⁵, eine abstrakt-allgemeine Vorstellung menschlicher Lebendigkeit hinweist. Die einzige Gewissheit, die über dieses »on« besteht, ist nicht nur, dass es spricht, sondern dass es ein »vous« anspricht: die Leser/innen, die darüber hinaus als Stellvertreter/innen der Gesellschaft und als exemplarische Rezipierende einer Literatur erscheinen, innerhalb deren Kontext sich das »on« äußert.

In *On vous parle* inszeniert Cayrol eine Erzählstimme, die, wie Marie-Laure Basuyaux konstatiert, losgelöst von allen Verankerungen zu flottieren scheint: »[E]lle tend à se présenter comme une voix pure, peu liée à un locuteur, à un lieu, ou à un temps précis.«⁴⁶ Die Lesenden sind mit einer undefinierbaren Gestalt konfrontiert, die zwischen An- und Abwesenheit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oszilliert – ebenso wie sie in Anonymität und Universalität verschwindet, hebt sie sich durch ihre Stimmergreifung auch wieder daraus hervor. Die Protagonist/innen in Cayrols Romanen können so als Latenzgestalten beschrieben werden, die als solche ganz ähnlich dem Bild des

41 Cayrol: »Pour un romanesque lazaréen«, S. 100.

42 Vgl. zur »solitude« Ebd., S. 84f.

43 Ebd., S. 100: »Mais ici, le mal est plus profond, car le héros concentrationnaire [...] [est] premier d'une nouvelle race dont nous n'avons pas fini de découvrir d'innombrables spécimens jusque dans notre propre maison. Nous sommes, pour la plupart, sujets de l'univers lazaréen sous toutes ses formes.«

44 Die Bezeichnung als »roman« findet auf der Titelseite von *Je vivrai l'amour des autres*.

45 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 12, Paris: Gallimard 1986, S. 496, »on«.

46 Basuyaux: *Témoigner clandestinement*, S. 332.

blinden Passagiers sind, mit dem Gumbrecht den Begriff veranschaulicht: Sie nehmen als wahrnehmbare Präsenz Raum ein, sind jedoch weder genau zu beschreiben noch zu verorten, sondern befinden sich überall und nirgends zugleich. In einem Vorwort zu *On vous parle* entwirft Cayrol diese Stimmenfigur, die zu den Leser/innen spricht, als eine Schattengestalt ohne Obdach, die sich inmitten der Nachkriegsgesellschaft bewegt und dennoch heimlich, unbemerkt und ungehört, gleich eines »Parasiten«⁴⁷, in den Spuren der Leben und Gefühlswelten fremder Menschen haust, auf der Suche nach einem eigenen Leben, das sie niemals mehr erlangen wird.⁴⁸ Anhand des »romanesque lazaréen« und seiner Figuren trägt Cayrol die Katastrophe der Lager in die zeitgenössische Literatur ein. Seine Texte stehen damit einerseits am Beginn einer Rekonfiguration des Romans und einer Arbeit an der Instabilisierung und »Erschöpfung«⁴⁹ des Erzählens, die ab den in den 1940er und 1950er Jahren ins Zentrum der Literaturdiskussionen rücken. Andererseits trägt er in seinen literaturtheoretischen Überlegungen in »Pour un romanesque lazaréen« auch zu einer Revision des avantgardistischen Erneuerungsparadigmas nach 1945 bei.

Die Begriffe des »art« bzw. »romanesque lazaréen« sind an die Figur des Lazarus angelehnt, der durch die Worte Jesu aus dem Tod wiederaufersteht.⁵⁰ Nach Ursula Hennigfeld taucht die biblische Gestalt insbesondere bei Cayrol, doch auch in anderen Texten und bei anderen Autoren der Nachkriegszeit als eine häufig wiederkehren-

47 In »Pour un romanesque lazaréen« spricht Cayrol direkt von einem »amour parasitaire«, zu dem die lazarenischen Figuren nur noch fähig seien. Er meint damit genau jene Unmöglichkeit, eigene innige Beziehungen aufzubauen und sich stattdessen, gleich eines schädlichen Eindringlings, von den Empfindungen und Erfahrungen anderer zu ernähren, vgl. Cayrol: »Pour un romanesque lazaréen«, S. 89ff. Auch der Titel der Trilogie, *Je vivrai l'amour des autres*, macht auf dieses Mit-Leben in den Empfindungen anderer aufmerksam.

48 Vgl. Cayrol, Jean: »On vous parle«, *Je vivrai l'amour des autres*, Bd. 1, Paris: Seuil 1947, S. 7-107, hier S. 9f.

49 In zwei Studien zur Nachkriegsliteratur, *Vers une littérature de l'épuisement* (1991) und *La Passion de l'impossible* (2018), nennt Dominique Rabaté Cayrols Romane als Beispiele für eine »littérature de l'épuisement«, die sich in den 1940er und 1950er Jahren herausbilde. Diese *récits*, wie Rabaté diese Texte im Anschluss an Maurice Blanchot bezeichnet, seien durch die Ausstellung und Theatralisierung ihrer Erzählstimme, die auch zum Gegenstand der Narration selbst werde, charakterisiert. Den Titel von Cayrols *On vous parle* führt Rabaté in beiden Untersuchungen als prägnanten Ausdruck für diesen neuen Fokus auf die Stimme an. Autoren wie eben Jean Cayrol, aber auch Albert Camus, Louis-René des Forêts oder Samuel Beckett, arbeiteten damit an einer Erschöpfung, und damit meint Rabaté eine Instabilisierung und gar den Versuch einer Beendigung des Erzählens. Diese Geste sei, wie er in der jüngeren Monographie herausarbeitet, im Verlauf einer Tendenz zu situieren, in der seit dem Beginn der literarischen Moderne eine Beschäftigung mit dem Unabgeschlossenen, dem Versuch des Neuen, dem Formlosen, dem, was stets im Verzug ist, zu beobachten ist, der sich die Autor/innen der Nachkriegszeit verstärkt bewusst werden und in den Mittelpunkt ihrer Texte rücken, vgl. Rabaté, Dominique: *Vers une littérature de l'épuisement*, erstmals 1991 erschienen, neue Aufl., Paris: Éditions Corti 2004, S. 7-11; Rabaté, Dominique: *La Passion de l'impossible. Une Histoire du récit au XXe siècle*, Paris: Éditions Corti 2018, S. 67, 71.

50 Vgl. Johannes 11, 1-46.

de Metapher auf.⁵¹ Wie die Literaturwissenschaftlerin ebenso unter Bezugnahme auf Gumbrechts sowie auf Anselm Haverkamps Latenzbegriff analysiert, erscheint sie als ein Symptom des Weiterbestehens der Kriegserfahrungen. Die Figurationen des Lazarus ermöglichen das Aussprechen und Formulieren von unterschwelligem, ebenso individuellen wie auch gesellschaftlichen Problematiken und Fragestellungen, die die Wiederkehr der Lager- und Kriegsüberlebenden ausgelöst habe, etwa die Reintegration der Zurückgekehrten und die Schwierigkeit, von dem Erлитenen zu berichten.⁵²

Der »art lazareen« bezeichnet bei Cayrol eine Kunst, die die traumatischen Erfahrungen der Rückkehr aufzugreifen und aufzuarbeiten vermag. Wie die Lektüre von »Pour un romanesque lazareen« zeigt, formiert sich die lazarenische Literatur darüber hinaus gleich einer aktualisierten Version der klassischen Avantgarden. Die Verbindung von Kunst und Leben sowie der Wille zur Überschreitung feststehender künstlerischer Strukturen und Formen, die in den avantgardistischen Experimenten der 1910er und 1920er Jahre zelebriert wurden, bleiben in Cayrols »art lazareen« erhalten, doch tragen sie nicht mehr die Züge eines euphorischen Aufbruchs, sondern die eines von Traumata und Verletzungen geprägten (er)neu(ten) Beginns.

Mit »Pour un romanesque lazareen« spricht sich Cayrol gegen eine literatur- und kunsthistorische Zäsur nach der Katastrophe der Lager im Besonderen und nach dem Zweiten Weltkrieg im Allgemeinen aus. Die lazarenische Kunst situiert sich vielmehr in einer bereits existierenden literaturgeschichtlichen Entwicklungslinie: »Il [l'art lazareen, F.K.] existe déjà en formation dans notre histoire littéraire (il serait facile de trouver un côté diurne et un côté nocturne dans son développement).«⁵³ Diese Nachkriegskunst und -literatur geht nach Cayrol aus Strömungen hervor, die zuvor schon im Verborgenen, Geheimen, Unsichtbaren (»côté nocturne«) vorhanden waren und nun wieder sichtbar werden (»côté diurne«). Die Metapher der Abfolge von Tag und Nacht beschreibt zum einen den Verlauf von Literaturgeschichte als ein Ineinandergleiten, das einer zeitlich-historischen Chronologie und ihrer Geschehnisse folgt. Zum anderen illustriert das Bild einen literarischen Erneuerungsprozess, der sich anhand des Neu-Aufdeckens und -Situierens von vorhergehenden, doch immer noch nachwirkenden künstlerischen Mustern entwickelt. Cayrol formuliert ein Prinzip des Verschiebens und künstlerischen Neuerortens, in dem schon dagewesene Kunstströmungen und -themen in dem jeweils gegenwärtigen literarisch-politischen Kontext aktualisiert werden. Er impliziert damit ein Erneuerungsparadigma, das Roland Barthes später in *Le Plaisir du texte* (1973) beschreibt: »[...] l'avant-garde n'est jamais que la forme progressive, émancipée, de la culture passée: aujourd'hui sort d'hier, Robbe-Grillet est déjà dans Flaubert, Sollers dans Rabelais, tout Nicolas de Staël dans deux cm² de Cézanne.«⁵⁴ Die Vorstellung sowohl eines steten Übertreffens als auch einer Vergleichzeitigung vorherrschender künstlerischer Strömungen, die die ästhetische Moderne und klassischen

51 Vgl. Hennigfeld, Ursula: »Cet homme revenu de la nuit. Lazare et la fictionnalisation de transitions historiques«, in: Bengsch, Daniel und Silke Segler-Meißner (Hg.): *Depuis les marges. Les années 1940-1960. Une époque charnière*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016, S. 130-148, hier S. 132.

52 Vgl. Ebd., S. 144.

53 Cayrol: »Pour un romanesque lazareen«, S. 71.

54 Barthes, Roland: *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil 1973, S. 35.

Avantgarden geprägt haben, wird in der Nachkriegszeit abgelöst durch ein Verständnis der Erneuerung, die aus dem partiellen Wiederaufgriff des Vorhergehenden und/oder Bestehenden und seiner Transformation geschieht. »An die Stelle einer Ästhetik des Bruchs«, formuliert Ottmar Ette, »tritt die Ästhetik der Verstellung, wohlgemerkt in des Wortes mehrfacher Bedeutung als Verrückung, Täuschung und Heterotopie.«⁵⁵

1.2 Avantgarde und Tragik: Roland Barthes' *Le Degré zéro de l'écriture*

Im zeitgenössischen Kontext hebt Roland Barthes als einer der ersten die Innovativität und Exemplarität der Romane Cayrols für die Literatur der 1940er und 1950er Jahre hervor. In seiner Situationsbestimmung der Nachkriegsliteratur, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), zitiert er Cayrol als beispielhaften Vertreter einer neuen zeitgenössischen Schreibweise. Diese *écriture* sieht er durch ein Streben nach einem Nullpunkt geprägt, einem »degré zéro« oder einem »état neutre«⁵⁶, das einen Versuch darstellt, sich von bestehenden literarischen, kulturgeschichtlichen und ideologischen Einflüssen zu lösen. Der Titel von *Le Degré zéro de l'écriture* scheint zunächst darauf hinzuweisen, dass sich Barthes in dem Essay mit einer *tabula rasa* beschäftigt, aus der sich das literarische Schreiben in der Nachkriegszeit neu formiert. Schon die Einleitung zu dem Text macht jedoch deutlich, dass er sich darin weniger mit einem Neuaufbruch beschäftigt als vielmehr mit einem Endpunkt, an den die Literatur und das Schreiben gelangt sei.

[Elle] [l'écriture, Anm. F.K.] atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence: dans ces écritures neutres, appelées ici »le degré zéro de l'écriture«, on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée, comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuier sa surface dans une forme sans hérédité, ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen: un écrivain sans Littérature. L'écriture blanche, celle de Camus, celle de Blanchot ou de Cayrol par exemple [...] c'est le dernier épisode d'une Passion de l'écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise.⁵⁷

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts, vor allem seit den Texten Gustave Flauberts und Stéphane Mallarmés, ist nach Barthes ein Prozess zu beobachten, in dem eine Arbeit an der literarischen Sprache stattfindet. Dabei entsteht sowohl die Erkenntnis, dass die Literatur eine (bürgerliche) Institution darstellt – wie bei Cayrol erscheint bei Barthes »la Littérature« mit einem Großbuchstaben –, als auch das Verständnis von einer Zeichenhaftigkeit des Schreibens und der verwendeten Sprache, die immer auf künstlerische, politische, gesellschaftliche, kulturelle Zusammenhänge zurückverweist.⁵⁸ Die ästheti-

55 Ette, Ottmar: »Avantgarde – Postavantgarde – Postmoderne. Die avantgardistische Impfung«, in: Asholt, Wolfgang und Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 671-718, hier S. 689.

56 Vgl. Barthes, Roland: *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, erstmals 1953 erschienen, Paris: Points 2014, S. 59f.

57 Ebd., S. 11.

58 Vgl. Ebd., S. 9ff.

sche Moderne beginnt nun, diese historischen und tradierten Einschreibungen in der Sprache und der Literatur zu überwinden und nach textuellen und sprachlichen Formen zu suchen, die sich außerhalb dieses Erbes bewegen (»la Littérature [...] tendant depuis un siècle à transmuier sa surface dans une forme sans hérédité«). In den 1940er und 1950er Jahren, mit Autoren wie Camus, Blanchot und eben Cayrol, gelangt diese Entwicklung nach Barthes nun an einen Endpunkt. Er nennt diesen Moment den »degré zéro de l'écriture«, an dem die Schriftsteller versuchen, sich von jeglicher Anknüpfung ihres Schreibens an eine institutionalisierte Literatur zu befreien. Dieses Streben nach einer »absence de tout signe«, einer Abwesenheit aller Verweise auf vorhergehende und bestehende Kontexte, gleicht jedoch einer Sackgasse. Die Autoren und ihre Texte befinden sich in einer Negationsbewegung, die sich nur als eine unendliche asymptotische – und somit unmögliche – Annäherung an diesen Zustand einer Zeichenlosigkeit darstellt. Darin vollführen die Schriftsteller laut Barthes immer wieder unvollständig und immer wieder aufs Neue das, wofür bereits die ästhetische Moderne und die Avantgarden angetreten waren: das Bürgerliche zu subvertieren und ihr Schreiben außerhalb literarischer Ideale und Ideologien, Mythen und Traditionen zu konstituieren.

Die Schreibweise, die sich unerschütterlich diesem Versuch einer Überwindung der Tradition aussetzt, bezeichnet Barthes als »écriture blanche«. Er versteht das Konzept dieser Form des Schreibens nicht nur als Endstation eines ästhetisch-literarischen Entwicklungsverlaufs, der sich seit Flaubert vollzieht. Im Verlauf von *Le Degré zéro de l'écriture* stellt er sie Sartres Konzept einer *littérature engagée* gegenüber, das im zeitgenössischen Kontext den Diskurs um eine (Re-)Definition von Literatur beherrscht. Schon der Titel des ersten Kapitels »Qu'est-ce que l'écriture?«⁵⁹ zeigt auf, dass Barthes die Überlegungen aus Sartres *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) aufgreift. Sartre spricht sich in seinem Essay, dessen erstes Kapitel die Überschrift »Qu'est-ce qu'écrire?«⁶⁰ trägt, dafür aus, dass die Kunst des Prosaschreibens darin liegt, mit Worten möglichst exakt Ideen zu übermitteln und Dinge zu benennen sowie Bedeutungen aufzuzeigen und zu produzieren.⁶¹ Diese Literatur demonstriert nicht nur eine politische Haltung, sondern stellt eine Handlung dar, die gesellschaftliche Veränderungsprozesse anzustoßen vermag: »L'écrivain est un *parleur*: il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue.«⁶² Barthes wendet sich in *Le Degré zéro de l'écriture* von diesem Literaturverständnis ab, indem er das Element des politisch-gesellschaftlichen Engagements verschiebt: aus dem Inhalt, dem Affekt und dem Aktionismus heraus in die Form der *écriture*.⁶³

In den Texten von Cayrol, Camus und Blanchot sieht Barthes ein Ringen mit der Indienstnahme der Literatur als Informations- und Ideenträgerin und als performatives politisches Instrument. Die Schriftsteller problematisieren nach Barthes in und mit

59 Ebd., S. 15.

60 Vgl. Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, S. 13ff.

61 Vgl. Ebd., S. 25.

62 Ebd. Herv. i.O.

63 Vgl. dazu auch Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, erstmals 1998 erschienen, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 70.

ihren Schreibweisen jegliche literarische und sprachliche »formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques)«⁶⁴, das heißt sie zielen nicht darauf, bestimmte (politische) Inhalte und Ideen zu transportieren und durch den Einsatz affektiver Stilmittel eine gesellschaftsverändernde Wirkung zu erzielen. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Texte dieser Autoren indifferent gegenüber dem politischen, sozialen und kulturell-literarischen Kontext ihrer Zeit sind. Im Gegenteil situiert sich ihre »écriture blanche« inmitten zeitgenössischer Diskussionen um das Verhältnis von Literatur, Politik und Gesellschaft (»au milieu de ces cris et de ces jugements«⁶⁵). Sie zeichnet sich jedoch dadurch aus, sich genau deshalb im Zentrum dieser Debatten zu befinden, da sie stets aus den darin verhandelten Diskursen herauszustreben versucht.

Barthes bezeichnet die »écriture blanche« oder den »degré zéro de l'écriture« als eine »nouvelle écriture neutre«⁶⁶. Er entwickelt die Begriffe und das dahinterstehende Konzept aus dem linguistischen Begriff eines »terme-zéro«⁶⁷. Der Terminus bezeichnet den Zustand grammatischer Phänomene, die sich als eine dritte, neutrale Option zwischen zwei Polaritäten befinden, etwa zwischen Singular und Plural oder Präteritum und Präsens. Am prägnantesten sieht er diesen Modus im Indikativ veranschaulicht, der eine unmarkierte Form darstellt. Die neue Schreibform ist so auch als eine »écriture indicative, ou si l'on veut amodale«⁶⁸ zu begreifen. Anstatt also nur einen einzigen Ausdruck zu entwerfen, führt er eine ganze Reihe von Synonymen für sein Modell einer neuen Schreibweise in der Nachkriegszeit an – neutral, weiß, indikativ, amodal, an einem Nullpunkt –, um ihre zentrale Dimension zu unterstreichen: »une écriture [...] libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage«⁶⁹. In den Worten selbst sowie in ihrer Verwendung im Zusammenhang von (geschriebener) Sprache sind immer literarisch-ästhetische Formen sowie gesellschaftliche Prozesse, Strukturen und Hierarchien gebunden.⁷⁰ Die von Barthes genannten Autoren streben in ihren Texten jedoch danach, eine vollkommen neue – neutrale/weiße/amodale – *écriture* zu entwerfen, die nicht mehr, gleichsam ausversehen, auf tradierte Mythen, vergangene geschichtliche Kontexte, überholte Paradigmen sowie binäre Denkweisen zurückgreift.⁷¹ Sie arbeiten damit nicht nur am Einsturz des Veralteten und Feststehenden, sondern auch daran, die

64 Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 60. Wie schon die Ähnlichkeit der beiden Überschriften zeigen, folgt Barthes Aufgriff und Weiterentwicklung von Sartres Überlegungen zuweilen sehr engen intertextuellen Übernahmen. Für vertiefte Analysen zum Verhältnis Barthes/Sartre in *Le Degré zéro de l'écriture* siehe Ette: *Roland Barthes*, S. 68ff.; Gil, Marie: *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Paris: Flammarion 2012, S. 187-190; Just, Daniel: *Literature, ethics, and decolonization in postwar France. The politics of disengagement*, Cambridge: Cambridge University Press 2015, S. 26f.

65 Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 60.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 59. Barthes übernimmt diesen Begriff von dem Linguisten Viggo Brøndal, vgl. Gil: *Roland Barthes*, S. 184.

68 Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 59.

69 Ebd.

70 Vgl. Ebd., S. 67.

71 Vgl. Couture-Mingheras, Alexandre: »Le Langage et le neutre. Étude à partir de l'essai *Le Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes«, *ALKEMIE. Revue semestrielle de littérature et philosophie* 16 (2015), S. 153-170, hier S. 153. Couture-Mingheras analysiert in seinem Artikel vertieft diese Bewegung zu und das Verständnis von einem »neutre« der Sprache und des Schreibens bei Barthes.

volle Verantwortung über ihre Gedanken und ihr Schreiben zu behalten, ohne dass sie von literarisch-ornamentalen oder historisch-ideologischen Einflüssen »überdeckt«⁷² werden, über die sie keine Kontrolle haben.

Die »écriture blanche« stellt bei Barthes nicht nur das Modell einer neuen Schreibform dar. Der Begriff »degré zéro« verweist zudem darauf, dass er damit auch einen Raum bezeichnet, an dem zuvor verborgene Strukturen offensichtlich werden und einen gleichsam schmerzlichen Erkenntnismoment auslösen, doch damit zugleich den gedanklichen Spielraum für Neues ermöglichen. Das letzte Kapitel in *Le Degré zéro de l'écriture* ist mit dem Titel »L'utopie du langage« überschrieben. Barthes deklariert darin, dass jede Vorstellung einer literarisch-künstlerischen Revolution, wie sie in den vorausgegangenen hundert Jahren vorangetrieben wurde, nun als ein Akt des Widerspruchs sichtbar wird, der jede »chef-d'œuvre moderne«⁷³ letztlich unmöglich werden lässt. Er entlarvt bereits in den 1950er Jahre die Moderne als jenes niemals fertig zu stellende, unerreichbare Projekt (»projet«⁷⁴), wie es in späteren philosophischen, literaturtheoretischen und -wissenschaftlichen Debatten diskutiert wird.

Der stetige Versuch, zu einer »écriture blanche« zu finden, macht den Schriftstellern bewusst, dass sie letztlich nur zwischen zwei Optionen wählen können: Entweder passen sie den Gegenstand ihrer Texte in die literarisch etablierten Konventionen ein, doch bleiben sie dann taub gegenüber den aktuellen historischen Gegebenheiten. Oder sie erkennen das Neue (in) der Welt, doch um es abzubilden, bleibt ihnen nur ein »instrument décoratif et compromettant, une écriture qu'il a héritée d'une Histoire antérieure et différente, dont il n'est pas responsable, et qui est pourtant la seule dont il puisse user.«⁷⁵ Vor ihrem weißen Blatt Papier sitzend, beobachten sie ein tragisches Ungleichgewicht (»une disparité tragique«⁷⁶) zwischen der Art, wie sie die Welt sehen, und den Möglichkeiten, wie sie sie beschreiben können. Wenn Barthes von Tragik spricht, impliziert er den Akt des amodalen Schreibens als eine Schmerzerfahrung, in der sich die Schriftsteller der Begrenztheit und Markiertheit ihres sprachlichen Ausdrucks bewusst werden.⁷⁷

Das Streben nach einer Erneuerung von Sprache und Literatur ist bei Barthes kein euphorischer und befreiender Gestus, in dem sich die Schriftsteller – wie im Erneuerungsparadigma der Moderne und Avantgarden – sowohl frei der Zerstörung des Vorhergehenden hingeben als auch aus einer unendlichen kulturellen und sprachlichen

72 Vgl. Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 60: »[L]écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme; la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une Histoire qui ne lui appartient pas.«

73 Ebd., S. 66.

74 Ebd., S. 67.

75 Ebd., S. 66.

76 Ebd.

77 Vgl. Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 16, Paris: Gallimard 1994, S. 455, »tragique«: »une situation [...] douloureuse, dans laquelle une personne est prise comme dans un piège dont elle ne peut s'échapper«.

Vielfalt schöpfen können.⁷⁸ Durch die Erkenntnis der Limitiertheit ihrer Sprache wird jede Innovation stattdessen zu einem tragischen Akt, der sich nur mehr in einem bestimmten Bereich zu bewegen vermag und der immer daran scheitern muss, den angestrebten »degré zéro« zu erreichen. Der Raum, in dem sich nach Barthes die Erneuerung der Sprache und Literatur vollzieht, ist ein »lieu géométrique«, der von zwei Grenzen eingeschlossen ist: zwischen der Unbekanntheit der zukünftigen Schreibformen und der Verwendung veralteter, bereits abgelehnter Formen, die aber dennoch das einzige Werkzeug darstellen, auf das die Schriftsteller zurückgreifen können.

[S]uspendue entre des formes abolies et des formes inconnues, la langue de l'écrivain est bien moins un fond qu'une limite extrême; elle est le lieu géométrique de tout ce qu'il ne pourrait pas dire sans perdre, tel Orphée se retournant, la stable signification de sa démarche et le geste essentiel de sa sociabilité.⁷⁹

Die »écriture blanche« findet an einem Punkt statt, den Barthes mit einem Moment aus der griechischen Mythologie vergleicht: dem Augenblick, an dem sich Orpheus zu Euridike umschauf, als er sie aus der Unterwelt herausführt. Anstatt sie ins Leben zurückzuholen, schickt er sie damit ungewollt wieder ins Totenreich zurück. Wie Cayrol installiert Barthes eine allegorische Schmerzfigur der Nachkriegsliteratur. Sie ist jedoch kein biblischer Lazarus, sondern verschiebt sich zu dessen mythologischen Pendant, Orphée.⁸⁰ Auch letzterer ist eine Figur, der für eine Wiederkehr aus dem Totenreich steht. Anders als die Geschichte des Lazarus kulminiert der Orpheus-Mythos jedoch vielmehr in einer gescheiterten Wiederauferstehung. Das Gravitationszentrum der Erzählung situiert sich in dem Moment, als Orpheus das Verbot überschreitet, Euridike anzusehen.⁸¹ Hier überlagern sich zwei gegensätzliche Haltungen, die dem Mythos seine Tragik einschreiben. Da er seine Geliebte nicht in der Unterwelt zurücklassen will und sich nach ihr umsieht, als er ihre Schritte nicht mehr hört, tötet Orpheus sie versehentlich während ihres gemeinsamen Weges zurück ins Leben. Das neue Schreiben findet nach Barthes an einem Punkt statt, der von einer ebensolchen Ambiguität geprägt ist, in der der Aufbruch in das Neue und der Rückfall in einen vormaligen Zustand in derselben Geste existieren.

Il y a donc dans toute écriture présente une double postulation: il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la Révolution puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder.⁸²

78 Das formuliert Barthes auch direkt: »Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné [...].«, Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 19.

79 Ebd., S. 15f.

80 Vgl. etwa Samoyault, Tiphaine: *Roland Barthes. Biographie*, Paris: Seuil 2015, S. 247. Zur Figur des Orphée bei Barthes siehe Gil: *Roland Barthes*, S. 185-187.

81 Vgl. Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2017, S. 522-527, Buch X, vv. 1-85.

82 Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 67.

Barthes Bestimmung der neuen Nachkriegsliteratur basiert auf zwei Grundgedanken, in denen sich ein Ende der Moderne und der Aufbruch in eine Postmoderne abzeichnet: Zum einen formuliert er eine Kritik an der (literarischen) Sprache als ein Erinnerungs- und Speichermedium historischer und gesellschaftlicher Konfigurationen⁸³, worin sich bereits die literatur- und kulturtheoretischen Avantgarden der 1960er und 1970er Jahren ankündigen, wie Hélène Cixous und Jacques Derrida, die sich mit der Dekonstruktion der gesellschaftlichen Machtkonstellationen und binären Oppositionsrelationen im sprachlichen Ausdruck auseinandersetzen werden. Zum anderen kann Barthes in *Le Degré zéro de l'écriture* keine vollkommene Erneuerung der Literatur (mehr) ausrufen, sondern ihm bleibt allein, die Unhintergebarkeit der Sprache und ein stetes Scheitern jedes literarischen Erneuerungstrebens festzustellen. Weder gibt es ein Entkommen aus dem sprachlichen und literarischen Kontext, in dem das Schreiben stattfindet, noch gibt es die Möglichkeit, die eigenen neuen, noch unbekanntenen Schreibformen aus Automatisierungsprozessen, und das heißt Ritualisierungen und Fixierungen, herauszuhalten: »[R]ien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté [...]«⁸⁴ Ein absolut neues Schreiben ist nach Barthes unmöglich, entsteht jede Revolution doch immer notwendigerweise aus den Trümmern dessen, was sie zu überwinden sucht. Der »Spielraum der Freiheit« der Nachkriegsliteratur oszilliert zwischen einer »verantwortlichen Rückbindung an die historischen Zwänge«⁸⁵ und dem Willen zu einem Ausbruch daraus. Das Schmerzhafte der »écriture blanche« liegt demnach in der Bewusstwerdung, dass jedes revolutionäre literarische Streben nach dem Neuen immer unvollständig sein wird.

1.3 Feministische Relektüren der literarischen Moderne: Simone de Beauvoirs *Le Deuxième sexe*

Die Literatur ist auch nach dem Zweiten Weltkrieg vorrangig durch männliche Schriftsteller geprägt. Zugleich beginnen Frauen jedoch vermehrt zu schreiben und ihre Stimmen hörbarer zu werden. Um die 1950er Jahre erlangen Frauen in den literarischen Netzwerken mehr Präsenz und üben verstärkt Einfluss auf den Literaturbetrieb aus: als (prämierte) Schriftstellerinnen (Elsa Triolet erhält 1944 als erste Frau den Prix Goncourt), als Philosophinnen und Intellektuelle (Simone de Beauvoir) sowie als Avantgarde-Autorinnen und Literaturtheoretikerinnen (Nathalie Sarraute).⁸⁶

83 Vgl. Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 20: »[...] il y a une Histoire de l'Écriture; mais cette Histoire est double: au moment même où l'Histoire générale propose – ou impose – une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent: les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles.«

84 Ebd., S. 66, und so lautet das Zitat weiter: »[...] un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini.«

85 Ette: *Roland Barthes*, S. 81.

86 Für einen detaillierten Überblick über die Sichtbarkeit von Frauen in der Literatur ab 1950 vgl. Naudier, Delphine: »La Reconnaissance sociale et littéraire des femmes écrivains depuis les années

Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg stellt einen »moment décisif«⁸⁷ in der Etablierung und Teilhabe von Frauen in der Literatur dar. Genauer noch kann in Hinblick auf eine Betrachtung der Produktion und Produktivität von Autorinnen in der Nachkriegsliteratur von einer Scharnierepoche gesprochen werden, das heißt von einem Wendepunkt, an dem Wandlungsprozesse zu beobachten sind, die auf Zukünftiges vorausweisen.⁸⁸ Der Anstieg des Einflusses und der Sichtbarkeit von Schriftstellerinnen geschieht in einem Kontext, der noch von der repressiven Sexual- und Familienpolitik des Vichy-Régimes sowie durch einen neuen Virilitätsdiskurs geprägt ist, der nach der Befreiung von der deutschen Okkupation entsteht.⁸⁹ Innerhalb des konservativen Moralverständnisses und der traditionellen Gesellschaftsstrukturen etablieren zeitgenössische Schriftstellerinnen wie Violette Leduc jedoch bereits Themen und Debatten, die erst nach 1968 einen prominenten Platz in der Literatur und Kulturtheorie erhalten werden, insbesondere die Frage nach einem Schreiben als Frau, die Auseinandersetzung mit Geschlechterstereotypen, die De-/Konstruktion von gesellschaftlichen Machtkonstellationen sowie die Inszenierung von Körpern, Lust und (Homo-)Sexualität.⁹⁰

Die frühen experimentellen Romane von Violette Leduc, *L'Asphyxie* (1946), *L'Affamée* (1948) und *Ravages* (1955), sind für diese Scharnierepoche programmatisch. Leduc bricht darin Tabus, mit denen Frauen und weibliche Körper belegt sind, wie unerfüllte Mutterschaft, lesbisches Begehren und Abtreibung. Sie verwendet innovative Erzählverfahren und poetische Strategien, mit denen sie in ihren Texten literarische Konventionen ebenso wie bürgerliche Rollenmodelle überwindet, bestehende (Geschlechter-)Grenzen verschiebt und Konzepte von Weiblichkeit, Literatur und Sexualität destabilisiert. Sie setzt sich in diesen Texten mit Schreibformen der historischen Avantgarden sowie mit anderen, durch männliche Perspektiven dominierten Literaturtraditionen, auseinander, die sie aktualisiert und transformiert. Leduc trägt maßgeblich dazu bei, den Zeitraum der 1940er und 1950er Jahre als eine Epoche zu prägen, innerhalb der die literarischen und literaturtheoretischen, philosophischen und feministischen Revolutionen von Autorinnen wie Hélène Cixous, Monique Wittig

1950«, in: Racine, Nicole und Michel Trebitsch (Hg.): *Intellectuelles. Du Genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles: Éditions Complexe 2004, S. 191-210, hier S. 191-194.

- 87 Touret, Michèle: »Où sont-elles? Que font-elles? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste«, *LHT Fabula* 7/4 (2010), <http://www.fabula.org/lht/7/touret.html> (zugeschrieben am 15.03.2022), Absatz 18.
- 88 Der Begriff einer »époque charnière« für die Bezeichnung der Jahre 1940-1960 ist an dieser Stelle von Daniel Bengsch und Silke Segler-Meßner entlehnt. Die beiden Literaturwissenschaftler/innen verwenden ihn in einem Sammelband, der neue literarische Schreib- und Erzählstrategien dieser Zeit an den Rändern der kanonischen Texte und Autor/innen um den *Nouveau Roman* in den Blick nimmt, vgl. Bengsch, Daniel und Silke Segler-Meßner: »Avant-propos«, in: Dies. (Hg.): *Depuis les marges. Les années 1940-1960. Une époque charnière*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016, S. 7-10, hier S. 7.
- 89 Vgl. dazu etwa Olivier, Cyril: *Le Vice ou la vertu. Vichy et les politiques de la sexualité*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2005; Virgili, Fabrice: *La France »virile«. Des femmes tondues à la Libération*, Paris: Payot & Rivages 2004, S. 300ff.
- 90 Vgl. Naudier: »La Reconnaissance sociale et littéraire des femmes écrivains depuis les années 1950«, S. 192.

oder Luce Irigaray, die ab dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts im öffentlichen Diskurs Raum einnehmen, vorbereitet und ermöglicht werden.

Im paradigmatischen Zentrum dieses Veränderungsprozesses der Situation von Frauen in der Literatur und Kultur steht Simone de Beauvoir: zum einen als Figur einer weiblichen Intellektuellen und Akteurin in der Pariser Intelligenzija; zum anderen als Autorin des »livre fondateur du féminisme moderne«⁹¹, *Le Deuxième sexe* (1949), in dem sie die kulturelle und soziale Konstruiertheit von Geschlecht sowie die strukturellen Repressionen patriarchaler Gesellschaften untersucht, die Frauen auf den Platz des »zweiten Geschlechts«, des stets Anderen, verweisen. Vorabdrucke daraus, die Beauvoir in der von ihr und Sartre herausgegebenen Zeitschrift *Les Temps modernes* veröffentlicht, lösen einen Skandal aus: Die Existentialistin beschreibt darin unter anderem detailliert die biologischen Funktionsweisen des weiblichen Geschlechtsorgans. Die Reaktionen darauf, in denen vor allem männliche Kritiker wie François Mauriac Beauvoirs Tabubrüche mit verbaler Gewalt sanktionieren, zeigen nach Ingrid Galster »l'extrême urgence du livre de Beauvoir«⁹², legen sie doch den zeitgenössischen Konservatismus und die noch vorherrschende Missbilligung öffentlicher Äußerungen durch intellektuelle und schreibende Frauen offen. Bereits im zeitgenössischen Kontext findet jedoch, insbesondere durch Autorinnen, auch eine Legendenbildung um Beauvoir statt, die bis heute ihr Bild im kollektiven Imaginären prägt. So schreibt die Literaturkritikerin Dominique Aury in dem von Bernard Pingaud herausgegebenen Lexikon *Écrivains d'aujourd'hui* (1960) eine Eloge auf Beauvoir, die sowohl zeigt, wie neu und ungewöhnlich ihr Arbeiten und Denken in der Nachkriegszeit erscheint, als auch dass ihr öffentliches Auftreten als Schreibende schon an der Schwelle der 1950er/60er zu einer »légende« stilisiert wird, also zu einer vielfach weitergetragenen Geschichte, die zugleich Züge des Fantastischen und einer Heiligenerzählung trägt.⁹³

La légende évoque une jeune femme en turban de soie claire que, pendant les années de l'occupation allemande, on pouvait apercevoir tous les jours assise à une table de La Coupole ou du Café de Flore. Elle écrivait, et levait à peine les yeux de son papier. [...] A quoi travaillait l'étudiante? Ayant reçu le monde en cadeau, elle s'employait, avec une parfaite générosité, à le faire passer en d'autres mains; ayant conquis sa liberté, elle cherchait à libérer les autres.⁹⁴

Aury ruft das Bild der stets produktiven Philosophin und Autorin auf, die kaum von ihren Texten aufschaut, ihren Arbeitsplatz in Cafés in Montparnasse und Saint-Germain-

91 Vgl. Galster, Ingrid (Hg.): *Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris: Champion 2004.

92 Vgl. Galster, Ingrid: »Préface«, in: Dies. (Hg.): *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2004, S. 5-15, hier S. 15. Für eine Übersicht über den Skandal und die Reaktionen auf die Veröffentlichung der Vorabdrucke sowie von *Le Deuxième sexe* siehe diesen Band von Ingrid Galster, in dem sie die entsprechenden Presse- und Zeitschriften-Artikel gesammelt hat.

93 Vgl. Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 10, Paris: Callimard 1983, S. 1067, »légende«.

94 Aury, Dominique: »Simone de Beauvoir«, in: Pingaud, Bernard (Hg.): *Écrivains d'aujourd'hui. Dictionnaire anthologique et critique*, Paris: Grasset 1960, S. 79-87, hier S. 80.

des-Prés verlegt und die Freiheit des Denkens und Lebens ebenso schriftlich ausbuchstabiert wie auch in einem performativen Akt vorführt. Violette Leduc, die von Beauvoir finanziell unterstützt und literarisch gefördert wird, poetisiert und erotisiert in *L'Affamée* diese Figuration Beauvoirs und stellt sie ins Zentrum ihres Textes. Sie gelangt darüber zur Umschrift und Reperspektivierung einer durch männliche Autoren und geprägten Tradition, in der weibliche Figuren zu sexualisierten Projektionsflächen der poetischen Schöpfung des Dichters werden.

Mit dem zweibändigen Essay *Le Deuxième sexe* hat Beauvoir nicht nur das Analyserwerkzeug einer Differenzierung zwischen dem biologischen Körper und einer sozial konstruierten Geschlechtsidentität sowie philosophische Denkmodelle des Geschlechterverhältnisses und der weiblichen Physis geliefert, mit denen sich nachfolgende Generationen von Autor/innen, Gendertheoretiker/innen, Feminist/innen und Forscher/innen bis heute auseinandersetzen (müssen).⁹⁵ In den jeweils letzten Kapiteln der beiden Bände von *Le Deuxième sexe* präfiguriert sie auch die Verfahren einer späteren feministischen Literaturkritik: die kritische Relektüre des bestehenden Literaturkanons und die Darstellung von Ausschlussmechanismen von Autorinnen aus der Kanonbildung.⁹⁶ In dem Kapitel »Mythes« im ersten Band *Les Faits et les mythes* wendet sich Beauvoir fünf Autoren zu, Henry de Montherlant, D.H. Lawrence, Paul Claudel, André Breton und Stendhal, in deren Texten sie die Inszenierung der Protagonistinnen untersucht und sie als Projektionen kultureller Weiblichkeitsmythen entlarvt.⁹⁷ Eine Revision der literarische Moderne nimmt sie jedoch nicht nur anhand der Literaturkritik an Texten männlicher Autoren vor, sondern auch im Zuge einer Positionsbestimmung der Situation von Autorinnen in der zeitgenössischen Literatur. In »Vers la libération« am Ende des zweiten Bandes *L'Expérience vécue* fokussiert

95 Auch wenn hier die gegenderte Schreibweise verwendet wird, sind es doch vorrangig Frauen, die sich in ihrer Forschung, in ihren Theorien und in ihren Texten mit Beauvoir beschäftigen. Für einen kurzen Überblick über den Einfluss Beauvoirs auf US-amerikanische und französische Autorinnen siehe Galster, Ingrid: »Relire Beauvoir, sechzig Jahre später«, *Simone de Beauvoir und der Feminismus. Ausgewählte Aufsätze*, Hamburg: Argument 2015, S. 56-94. Zur bis heute aktuellen Rezeption und zum beständigen Weiterwirken von Beauvoirs Theorie(n) siehe die zahlreichen wissenschaftlichen Sammelbände, die sich in (Re-)Lektüren mit *Le Deuxième sexe* auseinandersetzen, z.B. Delpy, Christine und Sylvie Chaperon (Hg.): *Cinquantenaire du Deuxième sexe*, Paris: Syllepse 2002; Kristeva, Julia (Hg.): *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième sexe à La Cérémonie des adieux*, Latresne: Bord de l'eau 2008; Corbí Sáez, María Isabel und María Ángeles Llorca Tonda (Hg.): *Simone de Beauvoir. Lectures actuelles et regards sur l'avenir/Simone de Beauvoir. Today's readings and glances on the future*, Bern: Peter Lang 2015; sowie Hengehold, Laura und Nancy Bauer (Hg.): *A Companion to Simone de Beauvoir*, Chichester: John Wiley & Sons 2017.

96 Vgl. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, erstmals 1995 erschienen, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler 2003, S. 1-9; Fallaize, Elisabeth: »Simone de Beauvoir and the demystification of woman«, in: Plain, Gill und Susan Sellers (Hg.): *A history of feminist literary criticism*, erstmals 2007 erschienen, 4. Aufl., Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 85-99, hier S. 86.

97 Vgl. Beauvoir, Simone de: *Le Deuxième sexe. Les Faits et les mythes*, Bd. 1, erstmals 1949 erschienen, Paris: Gallimard 1976, S. 621-694.

Beauvoir auf die Un-/Möglichkeit eines literarischen Schaffens und insbesondere eines Innovationspotentials von Schriftstellerinnen.⁹⁸

Beauvoir begründet damit eine literaturkritische und -theoretische Avantgarde, die in Frankreich zu diesem Zeitpunkt keine Vorbilder hat. Im französischsprachigen Raum wird erst Xavière Gauthier mit ihrer Studie *Surréalisme et sexualité* (1971) die Aspekte einer kritischen Analyse der Weiblichkeitsdarstellungen des Surrealismus (weiter-)verfolgen, die Beauvoir in ihrem Kapitel zu Breton bereits eingeschlagen hat.⁹⁹ Auch US-amerikanische Kritikerinnen wie Kate Millett, Nancy K. Miller oder Naomi Schor gelten mit ihren Texten wie *Sexual Politics* (Millett, 1969), *The Heroine's Text* (Miller, 1980) und *Breaking the Chain* (Schor, 1985) als Pionierinnen feministischer Literaturtheorie und entwickeln die von Beauvoir begründete Kritik an einer von patriarchalen Machtstrukturen durchdrungenen westlichen Kultur und Literatur weiter, jedoch ohne Beauvoir zu nennen.¹⁰⁰

Im Teil »Mythes« entwickelt Beauvoir zunächst in einem ersten langen Unterkapitel die zentrale These von *Le Deuxième sexe*: Frauen nehmen in der westlichen Kulturgeschichte stets die Rolle des Anderen ein, in der per (Beauvoirs) Definition nicht die Möglichkeit der Erlangung eines eigenen Subjekt-, sondern immer nur die der Verhaftung in einem Objektstatus gegeben ist. Nach Beauvoir sind die zeitgenössischen, kulturgeschichtlich entstandenen Weiblichkeitskonzeptionen immer in Relation zu männlichen Selbstentwürfen zu denken.¹⁰¹ Frauen würden zu Inkarnationen all jener Eigenschaften stilisiert, die aus der Konzeption von Männlichkeit herausgehalten werden sollen, die es aber als Alterität dennoch braucht, um männliche Subjektivität in Abgrenzung darüber überhaupt erst zu konstituieren. So gelangt die Philosophin zu der Erkenntnis, dass dem Weiblichkeitsverständnis eine Dimension der Imagination und des »Erfindungsvermögens«¹⁰² von Männern immanent ist. Den Vorstellungen dessen, was eine Frau sei, liegt demzufolge auch ein poetischer Gestus zugrunde: »[L]a femme est une réalité éminemment poétique puisque en elle l'homme projette tout ce qu'il ne décide pas d'être.«¹⁰³ Daraus leitet sie die These ab, dass Frauen stets als »substance« jeder »activité poétique de l'homme«¹⁰⁴ in Erscheinung treten, die sie anhand ihrer Kritik des Literaturkanons der Moderne ausbuchstabiert.

98 Vgl. Beauvoir, Simone de: *Le Deuxième sexe. L'Expérience vécue*, Bd. 2, erstmals 1949 erschienen, Paris: Gallimard 1976, S. 615-631.

99 Vgl. Suleiman, Susan Rubin: »Breton ou la poésie«, in: Galster, Ingrid (Hg.): *Simone de Beauvoir. Le Deuxième sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris: Champion 2004, S. 227-240, hier S. 237. Xavière Gauthier zitiert dabei aus Beauvoirs Analysen zum Surrealismus, vgl. Gauthier, Xavière: *Surréalisme et sexualité*, Paris: Gallimard 1971, S. 190f.

100 Vgl. Suleiman: »Breton ou la poésie«, S. 237; Galster: »Relire Beauvoir, sechzig Jahre später«, S. 60f. In der Geschichtsschreibung der feministischen Literaturkritik wird Beauvoirs *Le Deuxième sexe* jedoch als Ausgangspunkt genannt, vgl. Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, S. 1-9.

101 Vgl. Beauvoir: *Le Deuxième sexe I*, S. 239.

102 Vgl. Ebd., S. 305: »Et par là elle est si nécessaire à la joie de l'homme et à son triomphe qu'on peut dire que si elle n'existait pas, les hommes l'auraient inventée./Ils l'ont inventée.«

103 Ebd., S. 299.

104 Ebd.

Nach Susan Rubin Suleiman wendet Beauvoir in dem Kapitel zu Breton, ebenso wie auch in jenen zu Claudel und Lawrence, die Argumentationsmethode eines »oui, mais«¹⁰⁵ an, die darin besteht, dass die Philosophin zunächst mit viel Verständnis und Sympathie für den Autor die Repräsentationen weiblicher Figuren darstellt, um schließlich einen spezifischen Punkt zu kritisieren, an dem sie eine vermeintliche Inszenierung ihrer Protagonistinnen als Subjekte negiert und ihre Objektivierung aufdeckt. Beauvoir nennt in ihrem Aufsatz zu Breton viele Aspekte, die, nicht zuletzt durch Gauthiers *Surréalisme et sexualité*, inzwischen als Allgemeinplätze in einer genderkritischen Forschung zu den Texten des Autors gelten. Breton entwirft Frauen nach Beauvoir als ein Rätsel, als eine irrealere Erscheinung und erhebt sie zu einem Abbild der Poesie, über die er sich die Welt erschließt und erklärt: »Elle est la poésie en soi, dans l'immédiat, c'est-à-dire pour l'homme; on ne nous dit pas si elle l'est aussi pour soi. Breton ne parle pas de la femme en tant qu'elle est sujet.«¹⁰⁶ Ebenso, wie die weiblichen Figuren die Poesie inkarnieren, sind sie bei Breton niemals selbst Poetinnen, die zu einer eigenen künstlerischen Schöpfung gelangen.

Ganz anders beurteilt Beauvoir den letzten, und als Vertreter des 19. Jahrhunderts ältesten Autor dieser Runde, denn sie erhebt ihn zum Exempel eines feministischen Schriftstellers, der die »émancipation des femmes«¹⁰⁷ inszeniere und reklamiere. Wenngleich die Helden aus Stendhals *Le Rouge et le Noir*, *La Chartreuse de Parme* und *Lucien Leuwen* anhand der Frauen, die sie treffen und die sie lieben, die Welt und sich selbst erkunden, bleiben die Protagonistinnen dennoch selbst Heldinnen mit je eigenen Schicksalen, deren Leben sich nicht in Abhängigkeit der jeweiligen Männer entwickeln.¹⁰⁸ Trotz ihrer euphorischen Darstellung Stendhals, der seine Protagonistinnen als den männlichen Figuren ebenbürtige »être[s] humain[s]«¹⁰⁹ präsentiert, unterliegt hier die gleiche Kritik, die Beauvoir zuvor bei Breton und in den anderen Aufsätzen übt: Die Frauen bleiben bei dem Autor des Realismus ebenfalls ein »*Autre privilégié à travers lequel le sujet s'accomplit: une des mesures de l'homme, son équilibre, son salut, son aventure, son bonheur.*«¹¹⁰ Beauvoir nimmt in den Kapiteln zu den Autoren der Moderne demnach eine Neuverortung kanonischer Schriftsteller der französischen Literaturgeschichte vor und revolutioniert damit den Blick auf die Prozesse einer Literaturgeschichtsschreibung, die geschlechtlichen Codierungen und Ein- und Ausschlussverfahren unterworfen ist. Sie bereitet damit bereits am Ende der 1940er Jahre die Diskussionen zu Kanon und Gender vor, die Feministinnen ab den 1970ern führen werden.

105 Suleiman: »Breton ou la poésie«, S. 228.

106 Beauvoir: *Le Deuxième sexe I*, S. 375. Zu dem Stendhal-Kapitel siehe auch Weiland, Christof: »Stendhal ou le romanesque du vrai«, in: Galster, Ingrid (Hg.): *Simone de Beauvoir. Le Deuxième sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris: Champion 2004, S. 241-255; sowie Scott, Maria: »Simone de Beauvoir on Stendhal. In Good Faith or in Bad?«, *Irish Journal of French Studies* 8/1 (2008), S. 55-71.

107 Beauvoir: *Le Deuxième sexe I*, S. 388.

108 Vgl. Ebd., S. 387f.

109 Ebd., S. 389.

110 Ebd. Herv. i.O.

In »Vers la libération«, dem letzten Kapitel aus dem zweiten Band von *Le Deuxième sexe*, richtet Beauvoir ihren Fokus auf das Thema, das sich in den literaturkritischen Kapiteln schon fast zwingend als Folgefrage aufdrängt: die Möglichkeiten eines eigenen literarischen Ausdrucks von Frauen und ihre Konstitution als freie, handelnde Subjekte. Dieser Teil, in dem sie sich auf die zeitgenössische Situation von Autorinnen bezieht, stellt das letzte Drittel des Kapitels »Vers la libération« dar, dessen Argumentationsverlauf schon im Titel angekündigt wird. Dass Beauvoir ihre Betrachtungen von Autorinnen ans Ende dieses Kapitels stellt, in dem sie auf die »libération« von Frauen hin schreibt, macht den hohen Stellenwert deutlich, den Literatur im Allgemeinen und die Tätigkeit als Künstlerin und Schriftstellerin in ihrem Verständnis von Freiheit, (weiblicher) Unabhängigkeit und letztlich auch auf dem Weg zu einer Gleichberechtigung von Frauen in der Gesellschaft einnimmt.¹¹¹

Vor diesem Hintergrund irritiert es zunächst, dass Beauvoir den damaligen Anstieg der literarischen Produktivität und von Texten von Frauen vehement kritisiert. Ohne konkrete Beispiele zu nennen, beschreibt sie ganz allgemein die Literatur und Kunst einer »légion de femmes qui s'essaient à taquiner les lettres et les arts«¹¹² als narzisstisch und wenig handwerklich ausgearbeitet, sondern allein spontanen Gefühlsempfindungen entsprungen. Beauvoirs deutlich ablehnende Haltung gegenüber einem literarischen Schaffen von Autorinnen, in dem sie ihre eigenen emotionalen Welterfahrungen ins Zentrum rücken, ist im historischen Kontext zu betrachten: Am Übergang von den 1940er zu den 1950er Jahren gibt es einen verstärkten Diskurs von Schriftstellerinnen darüber, sich von der negativen Konnotation einer »littérature féminine«¹¹³ zu lösen, die als sentimental und unliterarisch gilt. In *Le Deuxième sexe* schreibt Beauvoir nicht auf eine Redefinition des Begriffs und den Versuch einer Aufwertung und Anerkennung dieser Form der Literatur hin, sondern sie fokussiert stattdessen auf eine Abwendung von diesem Terminus, der sich an den Idealen eines patriarchalen »univers de la culture«¹¹⁴ orientiert.

Im Anschluss folgt ein zweiter argumentativer Teil, in dem Beauvoir implizit diese Unmöglichkeit eines Ausbruchs aus dem bestehenden Denksystem, dem auch sie unterworfen bleibt, untersucht. Sie liefert darin eine Bestandsaufnahme und Analyse der Problematik, warum Frauen ihrer Meinung nach in der zeitgenössischen Gesellschaft bisher noch keine großen Schriftstellerinnen werden konnten und sie deshalb bis jetzt nicht in dem bestehenden Kanon erscheinen. Auf den letzten Seiten von »Vers la libération« nennt Beauvoir eine Reihe von Autorinnen der Weltliteratur, die sie hoch schätzt und mit denen sie einen Gegen-Kanon konstituiert, unter anderem Colette, Katherine

111 Vgl. Beauvoir: *Le Deuxième sexe II*, S. 631.

112 Ebd., S. 620.

113 Vgl. Naudier: »La Reconnaissance sociale et littéraire des femmes écrivains depuis les années 1950«, S. 192f. Naudier verweist an dieser Stelle auf eine »enquête«, die Autorinnen 1951 zur Frage »Y a-t-il une littérature féminine?« in der Zeitschrift *Les Nouvelles littéraires* lanciert haben. Ihr Ergebnis: Sie erteilen dem Ausdruck, der eine negative Konnotation enthält, eine Absage.

114 Beauvoir: *Le Deuxième sexe II*, S. 622. Dafür wurde Beauvoir auch bereits häufig kritisiert, vgl. Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, S. 8f.; Galster: »Relire Beauvoir, sechzig Jahre später«, S. 61f.

Mansfield, Dorothy Parker, Emily Brontë und Virginia Woolf.¹¹⁵ Wenn auch die Texte dieser Autorinnen laut Beauvoir nicht an die von Autoren wie Kafka, Dostojewski, Tolstoi, Stendhal oder Rousseau heranreichen, so liegt das nicht an ihrem Können, sondern an den strukturellen gesellschaftlichen Repressionen, die auf mehreren Ebenen verhindern, dass Frauen ihr volles künstlerisches Potential ausschöpfen können. Zum einen führt Beauvoir soziale und gesellschaftliche Dimensionen an, die an die Argumentation von Virginia Woolf in *A room of one's own* erinnern, wofür sie jedoch die russisch-französische Malerin des 19. Jahrhunderts Marie Bashkirtseff zitiert: Frauen haben durch ihr Eingebundensein in familiäre Strukturen nicht die gedankliche Freiheit, in der sich ihr »esprit avec toutes ses richesses« einem »ciel vide qu'il lui appartient de peupler«¹¹⁶ hingeben kann. Darüber hinaus sind, wenn sie als Flaneurinnen durch die Stadt streifen wollen, überall »des yeux, des mains qui guettent«¹¹⁷, wodurch die Straßen zu Orten der Feindseligkeit (»la rue lui est hostile«) – und nicht der Inspiration – werden. Zum anderen nennt Beauvoir die kulturelle Dimension eines »univers d'hommes«, das die Kultur, Kunst und Literatur darstellt.

[S]i elles essaient d'écrire, elles se sentent écrasées par l'univers de la culture parce que c'est un univers d'hommes: elles ne font que balbutier. Inversement, la femme qui choisit de raisonner, de s'exprimer selon les techniques masculines aura à cœur d'étouffer une singularité dont elle se défie; [...] mais elle se sera imposé de répudier tout ce qu'il y a en elle de »différent«.¹¹⁸

Beauvoir beschreibt letztlich eine tragische Situation: Es existiert (bisher) letztlich keine Möglichkeit eines künstlerischen Ausdrucks für Frauen außerhalb jener Techniken, die von Männern entworfen wurden. So bleibt ihnen einerseits, sich anzupassen und damit ihre Singularität zu negieren. Wenn sie andererseits doch versuchen, die tradierten, männlich codierten Verfahren zu überwinden, müssen sie einen schmerzhaften Prozess durchlaufen (»elles se sentent écrasées«), an dem sie entweder scheitern und kaum etwas produzieren (»elles ne font que balbutier«). Oder der sie, wie Beauvoir weiter schreibt, so sehr durch seine Widerständigkeit erschöpft »qu'elles arrivent un peu essoufflées à ce stade où les écrivains masculins de grande envergure prennent le départ; il ne leur reste plus assez de force pour [...] rompre toutes leur amarres«¹¹⁹. Beauvoir sieht darin einen Moment des Scheiterns der Möglichkeit avantgardistischer Kunst von Frauen. Literarische und künstlerische Innovativität, die immer einen »angoissant tête-à-tête avec le monde donné«¹²⁰ sowie die Erkundung noch unbekannter, unbegangener Wege in der Betrachtung der Welt voraussetze, ist, so ihr pessimistischer Befund ihrer Epoche, Schriftstellerinnen noch nicht möglich – und hier schließt sie sich mit ein: »Nous sommes encore trop préoccupées d'y voir clair pour chercher à percer par-

115 Vgl. Beauvoir: *Le Deuxième sexe II*, S. 624ff.

116 Ebd., S. 627.

117 Ebd.

118 Ebd., S. 622f.

119 Ebd., S. 624.

120 Ebd., S. 628.

delà cette clarté d'autres ténèbres.«¹²¹ Beauvoir endet dieses Kapitel jedoch mit einem zuversichtlichen Ausblick, in dem sie an die existentialistische Prämisse erinnert, dass die Grenzen der eigenen Entfaltungsmöglichkeiten in der gesellschaftlichen Situation begründet liegen, in der sich ein Mensch befindet und nicht in einer unveränderbaren, dem Individuum und seinem Körper eingeschriebenen Essenzialität:

Encore une fois, pour expliquer ses limites c'est donc sa situation qu'il faut invoquer et non une mystérieuse essence: l'avenir demeure largement ouvert. [...] [L]'idée d'un »instinct« créateur donné doit être rejetée comme celle d'»éternel féminin« dans le vieux placard aux entités.¹²²

Die Hoffnung darauf, dass Frauen die Möglichkeiten erlangen und erarbeiten, sich künstlerische, literarische und intellektuelle Freiräume zu erschaffen, liegt für Beauvoir in einer unmittelbaren Zukunft, die sie in *Le Deuxième sexe* jedoch noch nicht zu skizzieren vermag.

121 Ebd., S. 625.

122 Ebd., S. 630.

2. *L'Asphyxie* (1946): Weibliche Verletzung, Tabus und literarische Aufbrüche

Violette Leducs erster Roman *L'Asphyxie* erscheint 1946 bei Gallimard in der Reihe »Espoir«, die Albert Camus herausgibt. Er versammelt darin Texte, so steht es auf dem Buchrücken der Originalausgabe von *L'Asphyxie*, die direkt oder indirekt den »mal de l'époque« benennen.

Nous sommes dans le nihilisme. Peut-on sortir du nihilisme? C'est la question qu'on nous inflige. Mais nous n'en sortirons pas en faisant mine d'ignorer le mal de l'époque ou en décidant de le nier. [...] Cette collection est justement un inventaire. [...] On y trouvera réunies des œuvres d'imagination ou de pensée qui, directement ou non, posent le problème de l'époque.¹

Indem Camus Leducs literarisches Debüt in dieses »inventaire« aufnimmt, klassifiziert er es als ein Beispiel für die unmittelbare Nachkriegszeit, die von dem Eindruck einer kollektiven Schmerzempfindung geprägt ist. Dass es in *L'Asphyxie* um die Erfahrung eines Schmerzes geht, der omnipräsent und für jede/n wahrnehmbar ist, zeigt bereits der Titel. »Asphyxie« meint einen »état pathologique déterminé par le ralentissement ou l'arrêt de la respiration« sowie, im übertragenen Sinne, den »étouffement de facultés intellectuelles ou morales (dû à la contrainte [...])«². Ins Deutsche übersetzt lautet die Überschrift also »Die Erstickung« oder »Das Ersticken« oder auch, ausgehend von dem Begriff »étouffement«, »Die Unterdrückung« oder »Die Vertuschung«. Zudem enthält der Titel keine Personalisierung. Dem Ersticken und dem Unterdrückt- und Erdrücktwerden scheinen zunächst alle Protagonist/innen des Textes ausgesetzt. Der Schmerz in *L'Asphyxie* besteht darin, dass den Figuren die Luft zum Atmen fehlt und sie sich in einem Raum befinden, der das Sprechen, Denken und Leben erschwert.

In *L'Asphyxie* schildert eine namenlose, autodiegetische Erzählerin Erinnerungen an ihre Kindheitsjahre in einer französischen Kleinstadt, in der sie gemeinsam mit ihrer Mutter und ihrer Großmutter lebt. Sie kommt als außereheliches Kind zur Welt, da ihre Mutter ein Verhältnis mit dem Sohn einer reichen Familie hatte, in der sie als

1 Vgl. Leduc, Violette: *L'Asphyxie*, Collection NRF »Espoir«, Paris: Gallimard 1946.

2 Robert, Paul: *Le Nouveau Petit Robert*, Paris: Le Robert 2010, S. 153, »asphyxie«.

Dienstmagd angestellt war. Ein »enfant adultérin«³ gilt bis weit ins 20. Jahrhundert als Skandal und stigmatisiert Mutter und Kind gleichermaßen. In *L'Asphyxie* ist die Illegitimität der Sprecherin ein *non-dit*, der die Mutter-Tochter-Beziehung besetzt und als schmerzhaft sprachliche Leerstelle zwischen ihnen steht. Die Frustration, sich auf das Verhältnis mit dem Mann eingelassen zu haben und allein mit den Konsequenzen – gesellschaftliche Marginalisierung und finanzielle Sorgen – umgehen zu müssen, übersetzt sich bei der Mutter in einen omnipräsenten strafenden »regard dur et bleu«⁴, in Perfektionismus, Autorität und Strenge, mit der sie ebenso von sich wie von ihrer Tochter stets Disziplin in allen Lebensbereichen einfordert. Überschreitungen ihres Kindes sanktioniert sie mit Wutausbrüchen, in denen die Tochter zur Projektionsfläche ihrer Verzweiflung angesichts ihrer Lebenssituation wird.

Der Text umfasst 21 unnummerierte Kapitel, in denen die Erzählerin fragmentarische Episoden aus ihrer Familie und ihrem sozialen Umfeld, von Freund/innen, Nachbar/innen und anderen Stadtbewohner/innen, wiedergibt. In diesen Darstellungen der anderen, nicht-familiären Figuren in *L'Asphyxie*, denen die Sprecherin in ihrer Kindheit im Alltag begegnet, stehen insbesondere Protagonistinnen im Fokus, deren Schmerz – ganz ähnlich wie bei der Figur der Mutter – unaussprechbar erscheint und sich auf andere Art ausdrückt. In einem der Erinnerungsfragmente geht es um eine Figur mit dem Namen Anna, die ihrem Ehemann vorwirft, sie zu misshandeln und sich gegen ihn zur Wehr zu setzen versucht. Ihr Mann lässt sie daraufhin in einen »asile«⁵ einweisen, wo sie schließlich an einem Hirnschlag stirbt. Ihre Geschichte erzählt der Ehemann – wodurch es den Leser/innen überlassen bleibt, zu entscheiden, ob sie der Version der toten Frau oder der des Mannes Glauben schenken.

In einem anderen Kapitel berichtet die Erzählerin von Madame Barbaroux, einer Frau, die den *ennui* ihres Hausfrauendaseins und die (sexuelle) Zurückweisung durch ihren Mann mit einem frenetischen Putzzwang kompensiert.⁶ Eine weitere Episode dagegen handelt von Madame Panier, die ihr Gesicht stets unter einer starken Schicht gipsartiger Schminke verbirgt und deren Ehemann Handschuhe tragen muss, um seinen Sexualitätstrieb unter Kontrolle zu halten. »Mme Panier n'était même pas une demi-folle.«, kommentiert die Erzählerin und lässt die Möglichkeit offen, dass ihre Verrücktheit eine Folge des Verhaltens ihres Ehemannes ist: »Sans la singulière habitude de son mari, sans le monstrueux maquillage en plâtre qui s'effritait sur sa peau triste, Mme Panier eût été comme les autres.«⁷

Die Kapitel zu den weiblichen Nebenfiguren in *L'Asphyxie* nehmen verletzte Frauen in den Blick, die zunächst als andersartig und wahnhaft erscheinen. Die Erzählerin lässt

3 Erst 2001 findet mit der »loi n° 2001-1135 du 3 décembre 2001« eine Gesetzesänderung in Frankreich statt, laut der »enfants adultérins« fortan mit den sogenannten »enfants légitimes« gleichgesetzt sind und das ihre Diskriminierung somit auch rechtlich beendet, vgl. Braudo, Serge und Alexis Baumann: »Enfant Adultérin«, *Dictionnaire du droit privé*, <https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/enfant-adulterin.php> (zugegriffen am 15.03.2022).

4 Leduc, Violette: *L'Asphyxie*, erstmals 1946 erschienen, Paris: Gallimard 2014, S. 13.

5 Ebd., S. 81.

6 Vgl. Ebd., S. 94.

7 Ebd., S. 103.

jedoch durchscheinen, dass die Ver-rückungen dieser Figuren in einem Zusammenhang mit der Unmöglichkeit stehen, ihrer Rolle als Ehefrauen, der häuslichen Sphäre und ihren Ehemännern zu entfliehen. So berichtet auch der Ehemann der Protagonistin Anna, dass die Krankenschwestern der psychiatrischen Anstalt ihn für den »dérangement« seiner Frau verantwortlich machen: »[L]es infirmières [...] ont dit que j'étais responsable de son dérangement.«⁸

Alex Hughes konstatiert, »that *L'Asphyxie* constitutes an instinctively feminist text, which exposes the social inequalities to which women are subject.«⁹ Mit ihrer Einschätzung der Kindheitserinnerungen als »instinctively feminist« stellt die Literaturwissenschaftlerin heraus, dass ein feministisches Anliegen des Textes nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, sondern erst durch die Interpretationsarbeit der Leser/innen zum Vorschein kommt. Die Erzählinstanz positioniert sich nicht eindeutig zu den sozialen Ungleichheiten, denen die Frauen ausgesetzt sind. Vielmehr, darauf verweisen die genannten Szenen, schildert sie bestimmte Situationen, in denen Frauen Verletzungen und Schmerz erfahren und bindet sie an die familiären Konstellationen sowie patriarchalen Gesellschaftsstrukturen zurück.

Der Titel *L'Asphyxie* ruft somit ein Klima gesellschaftlicher Repression(en) auf, dem vorrangig die weiblichen Figuren ausgesetzt sind.¹⁰ In dem Kapitel zu Madame Barroux spricht die Erzählerin auch konkret von einer »atmosphère [...] asphyxiante«¹¹, die sie in ihrem Haus wahrnimmt. Darüber hinaus wendet Violette Leduc in *L'Asphyxie* eine spezifische narrative Technik an, durch die die »erstickende Atmosphäre« noch eine zweite Bedeutungsdimension erhält. Im Text dominiert die Sichtweise des naiven Kindes, das die Welt und ihre Beziehungsgeflechte noch nicht versteht. Die Erzählperspektive wird jedoch immer wieder durch eine kommentierende Stimme ergänzt, die das Erzählte orchestriert und darüber den Leser/innen mitzuteilen sucht, was das Mädchen nicht zu formulieren vermag: »[L]a narratrice communique, fait comprendre sans le dire, ce que l'enfant, faute de savoir, ne peut énoncer.«¹², schreibt so Susan Marson. Im Rahmen dieses Erzählverfahrens arbeitet Leduc vor allem mit intratextuellen Andeutungen, Anspielungen und Umschreibungen. Die »erstickende Atmosphäre« entsteht auch durch eine Vielzahl an sprachlichen Leerstellen, die Uneindeutigkeiten

8 Ebd., S. 81.

9 Hughes, Alex: *Violette Leduc. Mothers, lovers, and language*, London: Maney 1994, S. 21. Viele andere Literaturwissenschaftlerinnen haben in ihren Untersuchungen zu *L'Asphyxie* ebenso darauf aufmerksam gemacht, dass die Autorin in den Kindheitserinnerungen eine Kritik an patriarchalen Gesellschaftsstrukturen und tradierten Geschlechterrollen leistet, siehe insbesondere Sivert, Eileen Boyd: »Permeable Boundaries and the Mother-Function in *L'Asphyxie*«, *Tulsa Studies in Women's Literature* 11/2 (1992), S. 289-307; Fell, Alison S.: *Liberty, equality, maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*, Oxford: European Humanities Research Centre 2003, S. 120-137; Dow, Suzanne: *Madness in twentieth-century French women's writing. Leduc, Duras, Beauvoir, Cardinal, Hyvrard*, Oxford: Lang 2009, S. 26ff.

10 Vgl. Hughes: *Mothers, lovers, and language*, S. 23.

11 Leduc: *L'Asphyxie*, S. 96.

12 Marson, Susan: »Au bord de *L'Asphyxie*. Remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc«, *Littérature* 98/2 (1995), S. 45-58, hier S. 52.

und Mehrdeutigkeiten evozieren. Leduc macht sich dieses Erzählverfahren des Kinderblicks zunutze, um die Grenzen der Un-/Sagbarkeit bestimmter Sujets darstellbar zu machen, insbesondere der Illegitimität der Erzählerin, sowie des Schmerzes und der Verletzungen, die Frauen im Kontext patriarchaler, gesellschaftlicher Machtgefüge erleiden.

Wenn Leduc in *L'Asphyxie* demnach einen »mal de l'époque« inszeniert, fokussiert sie auf die Situation von Frauen, deren Leiden an ihrer sozialen Stellung unsagbar ist, da sie nicht ernst genommen, nicht gehört und sogar als psychische Störung deklariert wird, wie die Kapitel zu der Figur der Anna, zu Madame Barbaroux und zu Madame Panier zeigen. In der folgenden Analyse des Textes steht die Inszenierung der Mutterfigur und ihres Schmerzes im Zentrum, den sie aufgrund des außerehelichen Status ihrer Tochter verspürt. Die Darstellung der Mutter macht nicht nur exemplarisch deutlich, dass der Verhandlung von Schmerz in *L'Asphyxie* ebenso eine poetische wie feministisch-gesellschaftskritische Ebene immanent ist. Die Figur der Mutter nimmt zudem eine metatextuelle Funktion ein. Ausgehend von ihrer Repräsentation in *L'Asphyxie* kann herausgearbeitet werden, inwiefern Leduc bereits in ihrem literarischen Debüt die Vision eines erneuerten Schreibens von Autorinnen zugrunde legt und diese Innovation maßgeblich in der Darstellung weiblichen Schmerzes situiert.

2.1 »Un spectacle défendu«: Der Schmerz der Mutter

Auf den ersten Blick scheint in *L'Asphyxie* die schwierige Beziehung der autodiegetischen Erzählerin zu ihrer Mutter und ihr Leiden an der mütterlichen Gefühlskälte in ihrer Kindheit im Zentrum zu stehen. So beginnt der Text mit einer Szene, die ein problematisches Mutter-Tochter-Verhältnis illustriert: »Ma mère ne m'a jamais donné la main... Elle m'aidait à monter, à descendre les trottoirs en pinçant mon vêtement à l'endroit où l'emmanchure est facilement saisissable. Cela m'humiliait.«¹³ Die Mutter wirkt in dieser Beschreibung grob und abweisend, da sie der Sprecherin als Kind nie die Hand gereicht hat, um ihr dabei zu helfen, Bordsteinkanten hinauf- und hinabzusteigen. Eine vertiefte Lektüre des Incipits zeigt jedoch, dass die Erzählerin noch eine andere Perspektive auf die Mutterfigur generiert, denn die weiche Prosodie des ersten Satzes steht in Opposition zu dem Eindruck der mütterlichen Härte und Distanziertheit, den er thematisch vermittelt. Die lautliche Ebene macht die Nähe hörbar, die die Sprecherin zu ihrer Mutter verspürt. *L'Asphyxie* beginnt mit »ma mère«, womit die Erzählerin von Anfang an auf die Verschränkung und gleichsam unlösbare Verbindung zwischen ihr und ihrer Mutter aufmerksam macht. Die beiden aufeinanderfolgenden Silben »ma«/»mè« lassen zudem das Wort »mama(n)« anklängen. Im weiteren Verlauf des Satzes tönen sie wie ein Echo nach – »m'a«/»[ja]mais« –, wobei die letzte Silbe zum Schluss nochmals in »[la] mai[n]« auftaucht. Die Tochterliebe der Erzählerin zu ihrer Mutter, so macht sie implizit deutlich, unterliegt als Grundton dem gesamten folgenden Text *L'Asphyxie*.

13 Leduc: *L'Asphyxie*, S. 7.

Auch die anschließenden beiden Sätzen integrieren diese Diskrepanz zwischen *histoire* und *discours*. Wenngleich die Erzählerin zunächst von dem kneifenden Griff ihrer Mutter berichtet (»Elle m'aidait à monter, à descendre les trottoirs en pinçant mon vêtement [...]«), trennt sie diese Handlung zugleich wieder von ihr ab. Die Erzählerin rückt das Wort »aider« in den Vordergrund (»[e]lle m'aidait«), während sie »pinçer« ins Gerundium (»en pinçant«) setzt, wodurch das Verb nur mehr durch einen indirekten Bezug mit dem Subjekt »elle« verbunden ist. Ähnliches illustriert der Satz »Cela m'humiliait.«, denn die Erzählerin benennt nicht die Mutter als diejenige, die sie erniedrigt, sondern »cela«, das sich primär auf die Geste des Kneifens bezieht und nicht auf »elle«. Obwohl die Sprecherin in *L'Asphyxie* die mütterliche Figur als eine spröde, autoritäre und zurückweisende Frau zeichnet, integriert sie in ihre Schilderungen ebenso eine empathische Perspektive. Diese ambivalente Sichtweise findet sich in besonderem Maße im achten Kapitel des Textes. In diesem Erinnerungsfragment, das folgend in einem *close reading* genauer in den Blick genommen wird, stellt die Erzählerin den Schmerz der Mutter dar.

Die Sprecherin schildert im achten Kapitel ein Treffen zwischen ihrer Mutter und ihrem Vater, dessen Vaterschaft unausgesprochen bleibt. Die Erzählerin bezeichnet ihn nur als »il«, »lui« oder »l'homme« und scheint ihn nicht zu erkennen. Dass es sich bei diesem Mann um ihren Vater handelt, können die Leser/innen allein aus dem Kontext erschließen, durch wiedergegebene Dialoge zwischen den Eltern oder durch implizite Erzählerinnenkommentare. In diesem Kapitel zeigt sich deutlich die spezifische Erzähltechnik in *L'Asphyxie*, in der sich die kindliche Wahrnehmungsperspektive mit einer nullfokalisierten narrativen Stimme vermischt, die die Erzählung organisiert.

In dem Gespräch zwischen den Eltern, das an einem (un)heimlichen Ort neben einer leerstehenden Fabrik stattfindet, bittet die Mutter den Vater um finanzielle Unterstützung für das Kind, die er jedoch nicht zusagen kann. Sie reagiert darauf mit einem Wutausbruch, in dem sie ihren Schmerz in Worte fasst:

– Du mal! Il ose parler de mal!

[...]

– Un boulet! Vous ne le savez donc pas que je traîne un boulet!

[...] Elle le secouait de plus en plus fort. Elle secouait aussi les années pendant lesquelles elle n'avait rien obtenu. [...]

– ...des années que je traîne un boulet. Un boulet!¹⁴

Die Mutter stellt klar, dass sie nicht nur einen »mal«, also eine unbestimmte und temporär begrenzte »[d]ouleur passagère«¹⁵ verspürt, sondern sich darüber hinaus einer Freiheitsberaubung (»boulet«) ausgesetzt sieht. Worauf sich das Wort »boulet« genau bezieht, bleibt hierbei unklar. Die vierfache Nennung von »boulet« deutet auf vier verschiedene Interpretationsmöglichkeiten hin: er kann das Kind meinen, das »wie ein Klotz an ihrem Bein hängt«; die gesellschaftliche Stigmatisierung und Marginalisierung, die sie durch die Illegitimität ihrer Tochter erfährt; sowie die Schuld, die sich

14 Vgl. Ebd., S. 45f.

15 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 11, Paris: Gallimard 1985, S. 222, »mal, maux«.

selbst dafür gibt, der Verführung ihres ehemaligen Geliebten nachgegeben zu haben.¹⁶ In der französischen Redewendung »traîner un boulet« bedeutet der Begriff »boulet« auch eine »[c]ontrainte, obligation pesante empêchant l'épanouissement de l'être«¹⁷. In diesem Sinne zeigt die mehrmalige Wiederholung des Wortes und die chiasmatische Struktur der beiden Sätze, dass die Benennung dessen, *was* oder *wer* die Mutter in ihrer Freiheit begrenzt, nicht im Vordergrund steht, sondern allein die Tatsache, *dass* sie gegen ihren Willen in einer Situation mehrdimensionaler Begrenzungen gefangen ist, denen sie nicht zu entfliehen vermag. Der »boulet« verweist demnach auf die strukturellen Machtrelationen, denen sie als Frau und Mutter eines außerehelichen Kindes unterworfen ist.

Die Erzählinstanz bezeichnet diese Szene, in der die Mutter ihre Wut auf die gesellschaftlichen Beschränkungen öffentlich äußert, als einen Skandal, der die Aufmerksamkeit der vorbeigehenden Passant/innen auf sich zieht: »Dans la nuit, je percevais que les gens ralentissaient, qu'ils s'arrêtaient, qu'ils chuchotaient. Il l'avait entraînée loin pour qu'elle fit un tel scandale.«¹⁸ Die Mutter überschreitet in diesem Moment eine Grenze des Sagbaren, deren Einhaltung sie sonst selbst einfordert. So erzählt die Sprecherin an anderer Stelle, wie sie, als sie auf einem Rummel eine Luftschlange aufheben will und ihr dabei jemand auf die Hand tritt, einen Schmerzensschrei zurückhält, um ihre Mutter nicht zu brüskieren: »Je vis sur le plancher un serpent inroulé. Je me précipitai dessus. On m'écrasa la main. Je retins mon cri. Ma mère détestait attirer l'attention par autre chose que les bonnes manières, la toilette...«¹⁹ Der Wutausbruch der Mutter bildet eine Ausnahmesituation, in der die eingangs geschilderte »ersticken-de Atmosphäre« der Tabuisierung und des Verschweigens weiblicher Verletzung einen Riss erhält. Dieser Bruch vergrößert sich nochmals im weiteren Verlauf des achten Kapitels, als die Mutter auf dem Heimweg nach dem Treffen mit dem Vater ihres Kindes im leeren Zuschauerraum vor einem Konzertpavillon laut zu weinen beginnt.

Il nous fallait traverser la place Verte avec son kiosque dans lequel les militaires et les élèves du Conservatoire donnaient des concerts suivis par l'élite de la ville. Déjà on

16 Siehe dazu auch das Ende des achten Kapitels in *L'Asphyxie*, wenn die Mutter in einem Dialog mit ihrer Tochter ihre Lebensgeschichte erzählt und die Umstände ihrer Geburt schildert, die Unausgesprochenheit der Illegitimität dabei jedoch aufrecht erhält. Im gleichen Zuge, in dem die Mutter der Erzählerin ihre Herkunft enthüllt, verhüllt sie das Gesagte auch wieder und verbietet ihrem Kind jede Nachfrage: »– [...] C'est sœur Léontine qui m'a fait entrer dans la grande maison. Il y a avait ton grand-père, ta grand-mère. L'autre, il voyageait./– Qui est-ce l'autre?/– Tais-toi. Je te répète que tu vas brûler ton genou. Recule. – A son retour, j'étais conquise par ses gestes. Je n'avais jamais vu un ›fils de famille‹. Ma faute ne leur a pas porté chance./– Quelle faute?/– Tais-toi. Il m'a demandé si j'en étais sûre. Sa mère me questionna. Je n'ai rien dit. Je l'aimais. Je lui avais promis que je ne dirais rien. Elle aurait tout réparé! Une vraie sainte! [...] J'ai quitté la ville. Ça se voyait. J'ai cherché une chambre. En ce temps, il n'y avait pas de refuge pour ce genre de faute... Il y avait des rats dans le couloir. Il ne venait plus me voir. Il voyageait. Il est arrivé deux mois après, entre deux trains.«, Leduc: *L'Asphyxie*, S. 52.

17 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 4, Paris: Gallimard 1975, S. 794, »boulet«.

18 Leduc: *L'Asphyxie*, S. 45.

19 Ebd., S. 20.

avait rangé les chaises pour le concert du lendemain. [...]

Je choisis la chaise la plus proche du kiosque. Ma mère prit place à côté de moi. [...]

Elle défaisait sa voilette, la retroussait sur son chapeau. Elle glissa sur la chaise, renversa la tête. Moi j'étais debout et je voyais tout à cause des becs de gaz. Ses traits durs contrastaient avec la mollesse de son attitude. Elle avait les yeux ouverts mais son regard n'était pas là. [...]

J'allai dans le kiosque. Je touchai les pupitres des musiciens, je montai sur l'estrade du chef. [...]

Derrière moi, on pleurait, on sanglotait, on prononçait des mots informes. C'était un chagrin bruyant, épais. Il charriait la substance même de l'être qui le subissait. Il charriait la révolte, la colère, l'échec, le regret. Je n'osais pas me tourner vers lui. C'était un spectacle défendu. J'avais honte de ma mère. Je la voulais dure, autoritaire. J'eusse préféré qu'elle me battît. Elle me paralysait. [...]

Les cris de ma mère retentissaient et il n'y avait que nous deux au monde. Ces cris tournaient à la fureur: elle me pétrifiait à nouveau. Je descendis. Elle pleurait tout droit, le visage livré, la bouche déformée, sa chair même offerte à la douleur. Toute personne désespérée, avec ses gesticulations, son acharnement, poursuit un but qui nous dépasse.

J'approchai de l'inhumaine. Je l'embrassai. Sa joue était morte.²⁰

In dem Moment, als das Mädchen auf der Bühne steht und der Mutter nur mehr den Rücken zuwendet, sie also aus dem Blickfeld der Erzählerin verschwindet, geschieht eine Metamorphose. Das Subjekt »elle« wird zu einem entpersonalisierten »on«, einem unbestimmten Pronomen, in dem jeder Hinweis auf eine Individualität und insbesondere auf das Geschlecht des Menschen gelöscht ist, den es bezeichnet. Die Person, die weint, schluchzt und nur mehr undeutliche Worte (»mots informes«) von sich gibt, verschwindet hinter dem, was sie tut, wodurch die Verben und Tätigkeiten, die sie ausdrücken, vergrößert in den Vordergrund rücken. Ihr Kummer nimmt die Mutter in Besitz und lässt ihre Subjektivität, ihren Charakter und ihr gesamtes Wesen verschwinden: »C'était un chagrin bruyant [...]. Il charriait la substance même de l'être qui le subissait.« Im Moment dieser intensiven Schmerzerfahrungen brechen auch die Äußerungsmöglichkeiten der Mutter zusammen. Dennoch erfahren die Leser/innen, welche Empfindungen der »chagrin bruyant« freilegt: »Il charriait la révolte, la colère, l'échec, le regret.« Wer spricht hier? Mit Blick auf den folgenden Satz »[j]e n'osais pas me tourner vers lui« wird klar, dass es das »je« ist, das als Simultanübersetzerin der sprachlosen und gleichsam in ihrem Schmerz verloren gegangenen Mutter eintritt.

Die Mutter erscheint in dieser Szene als eine feministische Version der christlichen *mater dolorosa*. An deren ikonographische Darstellungen erinnert ebenso die Beschreibung der mütterlichen Mimik und Kopfhaltung am Eingang des Zitats – »Elle [...] renversa la tête. [...] Elle avait les yeux ouverts mais son regard n'était pas là.« – sowie die szenische Anordnung, in der sich die Mutter räumlich unterhalb ihrer Tochter befindet und aufgrund der sie aufblicken müsste, um sie zu sehen. Anders als das religiöse Vorbild weint die Mutter in *L'Asphyxie* jedoch nicht um ihr Kind, sondern um sich selbst

20 Ebd., S. 48-50.

und die Beschränkungen, an die sie in ihrem Leben stößt. Die Szene erscheint als ein emanzipatorischer Akt, in dem die Mutter aus ihrer Mutterrolle herauszutreten und sich von ihrem Frauenkörper zu lösen vermag.

Die Begriffe, mit denen das »je« die mütterlichen Schmerzenslaute beschreibt, »la révolte, la colère, l'échec, le regret«, bilden einen Prozess ihrer Begegnung mit äußeren, feststehenden Begrenzungen ab: Eine Revolte wendet sich immer »contre une autorité établie (gouvernement, ordre social, institutions)«²¹, Wut entsteht in der Konfrontation mit der Unabänderlichkeit dieser Bedingungen und die Gefühle des Scheiterns und Bedauerns folgen auf die schmerzhafteste Erkenntnis, nichts erreicht zu haben. Die Szene zeigt, dass die Mutter nur in dem Moment, in dem sie sich vollständig ihrer Wut und ihrem Schmerz hingibt, gegen die Grenzen rebellieren kann, denen sie ausgesetzt ist. »Ces cris tournaient à la fureur«, heißt es schließlich und nachdem das Mädchen sich getraut hat, sich zu seiner Mutter umzudrehen und von der Bühne herunter zu ihr zu gehen, erblickt es eine Gestalt, die jeder menschlichen Form und dem Leben selbst entrückt ist: »Elle pleurait tout droit, le visage livré, la bouche déformée, sa chair même offerte à la douleur. [...] J'approchai de l'inhumaine. Je l'embrassai. Sa joue était morte.« Die Erzählerin beschreibt die Mutter als ein Wesen, das kaum mehr menschliche Züge trägt und dessen Schmerz bereits seinen Tod ankündigt. In diesem Augenblick der Selbstaufgabe an ihr Leiden scheint die Mutter – unbewusst – aus ihrem Körper und ihrer Weiblichkeit herauszutreten. Der Ausblick, den diese Szene liefert, ist jedoch pessimistisch: Die Freiheit, die am Ende dieser Rebellion steht, ist nur als Tod vorstellbar, es gibt für die Mutter keine andere Möglichkeit, ihrem Geschlecht, ihrem Körper und ihrem gesellschaftlichen Status zu entfliehen.

Auch diese Szene bewertet die Erzählerin als einen Skandal, ein Tabu, das ihr peinlich ist – »J'avais honte de ma mère.« – und beschreibt den öffentlichen Schmerz ausdruck als eine buchstäbliche Zurschaustellung: »C'était un spectacle défendu.« Diese Bezeichnung eines »verbotenen Schauspiels« deutet, insbesondere in Verbindung mit dem Ort des Konzertkiosks, an dem es stattfindet, auf eine performative Dimension, eine Künstlichkeit und Kunsthaftigkeit des mütterlichen Schmerzes an. Leduc macht darauf aufmerksam, dass die Darstellung des Leidens der Mutter an dieser Stelle auch eine Inszenierung ist, die über sich selbst hinausweist. So heißt es in dem obigen Zitat zum Schluss: »Toute personne désespérée, avec ses gesticulations, son acharnement, poursuit un but qui nous dépasse.« Jede Schmerzäußerung, kommentiert die Erzählinstanz an dieser Stelle, integriere auch immer eine Performance, in der die schmerzleidende Person die eigene physische Erfahrung in Gesten übersetze, um damit ein Ziel und eine bestimmte Wirkung zu erreichen. Leduc legt ein Schmerzkonzept zugrunde, in dem sie ihn nicht nur als eine individuell-subjektive Empfindung definiert, sondern vor allem in seinen Äußerungsformen ebenso eine kulturelle Ebene verortet.

Wenn die Erzählerin am Ende des Zitats nicht mehr von »ma mère« oder von »elle« spricht, sondern von »toute personne«, unterstreicht Leduc einen ikonischen Status der weinend-revoltierenden Mutter. Im Kontext der Theatralität dieser Passage erscheint

21 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 14, Paris: Gallimard 1990, S. 1105, »révolte«.

die Mutter als eine Figur, die Leduc gleich einer Schauspielerin einsetzt, um ihre Ästhetik zu inszenieren. Ähnlich der Mutter, die ihren Schmerz öffentlich zeigt und damit ein Tabu bricht, rebelliert Leduc in ihrer Literatur gegen bestehende literarische Praktiken und Zuschreibungen, wenn sie als Autorin Schmerz, Weiblichkeit und verletzte Frauenkörper ins Zentrum ihrer Texte rückt und diese Sujets mit einer Kritik an patriarchalen Gesellschaftsstrukturen verknüpft. Sie arbeitet damit auch an der Umschriфт einer pejorativen Konnotation von Weiblichkeit und Schmerz (in der Literatur), auf die sie im letzten Erinnerungsfragment von *L'Asphyxie* rekurriert. In einer Passage dieses Kapitels versucht eine als burschikos beschriebene Mathematiklehrerin die Erzählerin zu trösten, als ihre Mutter sie am Beginn der Ferien nicht aus dem Internat abholt und sagt dabei, dass sie »wie eine Frau weint«:

– Je déteste les séquestrées. Tu ressembles à une séquestrée en plein soleil. Jette ton mouchoir. Renifle si c'est nécessaire. Renifle tout. Renifle aussi dans ta tête, gros bêta! Je me tins coite.

– Tu iras à la bibliothèque. Tu trouveras un livre sur la table. Tu liras. Tu ne comprendras pas. Ça ne fait rien. Ça déposera. Tu pleures comme une femme, il faut abandonner les gamineries littéraires. Si le chagrin ne sert à rien, il est grotesque. Je ne veux pas que tu sois grotesque. Embrasse-moi et tiens-toi droite!²²

Die Erzählerin zeichnet die »professeur de mathématiques«, die sie für ihre »intelligence« und »individualité«, ihre »chaussures d'homme à tiges« und ihren »rire dionysiaque«²³ bewundert, als ein intellektuelles Vorbild und Rollenmodell. Nicht nur überschreitet die Lehrerin selbst in ihrem Aussehen und in ihrem Auftreten Geschlechtergrenzen, sie ermuntert das Mädchen auch, ebenso selbstbewusst ihren Weg aus der Befreiung von einengenden Weiblichkeitsstereotypen zu suchen und zu beschreiten: »Je déteste les séquestrées. [...] Jette ton mouchoir. Renifle si c'est nécessaire. Renifle tout.« Wenn die Mathematiklehrerin die Erzählerin auffordert, ihr Taschentuch wegzuworfen und stattdessen ihre Tränen und ihren Schmerz herunterzuschlucken, verlangt sie, dass sich das Mädchen zusammenreißt und bestärkt sie darin, sich über weiblich codierte Benimmregeln und Zurückhaltung hinwegzusetzen.

Die Lehrerin bezeichnet das Weinen des Mädchens als »gamineries littéraires«, also als »literarischen Kinderkram«, den sie jedoch ablegen und sich stattdessen auf die Bücher, die sie in der Bibliothek vorfindet, konzentrieren sollte. Leduc integriert an dieser Stelle zwei Anspielungen auf den kulturell-literarischen Kontext: auf ein Stereotyp weiblichen Schmerzes, der stets grundlos und »grotesque« erscheine sowie auf Texte, die diesen stereotypen weiblichen Schmerz inszenieren, damit jedoch als »kindlich« gelten und aus jeder Form von Literatur ausgeschlossen sind, die sich dagegen als ernsthaft und hochwertig versteht und, z.B. durch ihre Existenz in Bibliotheken, institutionalisiert und kanonisiert ist. Ebenso wie die Szene des mütterlichen Schmerzes enthält auch diese Passage eine metatextuelle Ebene, die auf die Ästhetik von *L'Asphyxie* und auf Leducs nachfolgende Texte hinweist. Wenn die Mathematiklehrerin konstatiert »[qu]il

22 Leduc: *L'Asphyxie*, S. 176.

23 Ebd., S. 175.

faut abandonner les gamineries littéraires« macht der Ausdruck »il faut« darauf aufmerksam, dass sie sich nicht nur an das Mädchen wendet, sondern eine Absage an eine naive und sentimentale Form von Literatur formuliert. In dieser Lesart scheint sich der Redebeitrag der Lehrerin auch an die Schriftstellerin Violette Leduc selbst zu richten, in der sie ein Schreiben – von der Autorin Leduc und Frauen im Allgemeinen – fordert, das gleichsam Geschlechterstereotype hinter sich lässt, auf Zurückhaltung verzichtet und (Tabu-)Grenzen überwindet, um eine Literatur hervorzubringen, die weder als »kindlich« noch »grotesque« wahrgenommen wird, sondern sich ihren Platz in Bibliotheken erarbeitet.

2.2 »Je la cherche près de ses misères«: Abjektion, Innovation und neuer Femiozentrismus bei Violette Leduc

Mit dem Ausdruck »gamineries littéraires« bezieht sich Violette Leduc in *L'Asphyxie* auf den Topos einer negativ konnotierten *littérature féminine*, die auch Simone de Beauvoir in *Le Deuxième sexe* im Rahmen ihrer Überlegungen zu den (Un-)Möglichkeiten einer schriftstellerischen Emanzipation von Frauen kritisiert.²⁴ Die Philosophin bewertet die Texte der meisten Schriftstellerinnen als gefühlsbetont und narzisstisch. Sie wiederholten nur Stereotype und Klischees, anstatt »authentische Erfahrungen« zu zeigen:

Même si elle parle de thèmes généraux, la femme écrivain parlera encore d'elle [...]. Le narcissisme de la femme au lieu de l'enrichir l'appauvrit; à force de ne faire rien d'autre que se contempler, elle s'anéantit; l'amour même qu'elle se porte se stéréotype: elle ne découvre pas dans ses écrits son authentique expérience, mais une idole imaginaire bâtie avec des clichés.²⁵

Auch Leduc positioniert sich in dem späteren Text *Trésors à prendre* (1960) zu diesen – letztlich ebenso stereotypen – Zuschreibungen eines als literarisch minderwertig wahrgenommenen Schreibstils, der als weiblich gilt und gegen den bereits Flaubert in *Madame Bovary* polemisiert.²⁶ *Trésors à prendre* ist ein Reisebericht Leducs durch Südfrankreich, in dem sie die Menschen, die sie trifft und die Orte, an die sie gelangt, immer wieder zum Anlass nimmt, um ihr Schreiben im Besonderen und das literarische Schaffen von Frauen im Allgemeinen zu reflektieren. Als sie in die Kleinstadt Saint Paulien kommt, wo sich der Château de la Rochelambert befindet, in dem George Sand ihren Roman *Jean de la Roche* (1960) verfasst hat, gerät der Anblick des Schlosses für Leduc zum Ausgangspunkt einer Kritik an der Literatur der Autorin des 19. Jahrhunderts.

Elle jardinait sur ses manuscrits avec un arrosoir enrubanné, débordant de cette impérissable eau de rose. [...] Comment cette fournaise de personnalité s'y prenait-elle pour tant se refroidir, tant s'affadir, tant s'oublier dès qu'elle trempait sa plume d'oie dans l'encrier? Elle me désole, elle me prouve trop le gouffre entre la vie et l'écriture.

24 Vgl. dazu das vorangegangene Kapitel III.1.3 dieser Arbeit.

25 Beauvoir: *Le Deuxième sexe II*, S. 621.

26 Vgl. dazu das Kapitel II.1.2 dieser Arbeit.

[...] Pourquoi cette forte constitution ne nous a-t-elle donné que des ouvrages de cousette de village, de cousette poitrinaire s'ennuyant derrière une fenêtre, écrivant la bluette en bâillant, en guettant le prince? [...] Pourquoi a-t-elle mis dans ses livres les globules blancs de Musset, de Chopin? [...] Cette riche qui donnait à profusion à de pauvres tempéraments, ce monument d'hormones mâles s'écroulait quand elle ouvrait son manuscrit pour le continuer. La femme demandant aide et protection l'emportait sur l'entrepreneuse, l'autoritaire, pendant que Sand écrivait par besoin de féminité. Elle s'eniait dans la littérature comme d'autres s'eniaient dans le mariage. Je la cherche. Je la cherche ailleurs, plus loin, plus près de ses misères. [...] Je la cherche lorsqu'elle n'est ni elle-même ni une autre et qu'elle bat en retraite en bâclant des romans.²⁷

Leduc moniert in dieser Passage, dass Sand ihre Texte mit »eau de rose«²⁸ durchtränkt, das heißt kitschige Liebesgeschichten mit traditionellem Geschlechterverständnis erzählt. Sie zeigt sich schockiert über den »gouffre«, die Kluft, die so zwischen dem Leben George Sands und ihrer Literatur besteht. Während sie im Alltag einen »monument d'hormones mâles« darstelle und mit Geschlechterrollen und -grenzen spiele, gelinge es ihr nicht, sich auch in ihren Texten außerhalb geschlechtlicher Festschreibungen zu bewegen. Im Gegenteil, so konstatiert Leduc, dient Sand die Literatur geradezu als ein Zufluchtsort, an dem sie konservative Geschlechterordnungen zelebriere: »La femme demandant aide et protection l'emportait sur l'entrepreneuse, l'autoritaire, pendant que Sand écrivait par besoin de féminité.« Violette Leduc kritisiert in Sands Texten eine Form der Künstlichkeit und Unaufrichtigkeit, in der sich die Autorin an altbekannten und konventionellen Motiven und Topoi orientiert, insbesondere der gelangweilten (Haus-)Frau, die hinter ihrem Fenster auf ihren »Prinzen« wartet (»en guettant le prince«), und so in ihrem Schreiben ihre eigene Stimme und ihre eigene Subjektivität verdrängt: »Comment cette fournaise de personnalité s'y prenait-elle pour tant se refroidir, tant s'affadir, tant s'oublier dès qu'elle trempait sa plume d'oe dans l'encrier?« Nicht George Sand selbst, ihre Erfahrungen als emanzipierte, autoritäre, temperamentvolle, Geschlechtergrenzen überschreitende Frau seien in ihrer Literatur abgebildet, sondern ihre Texte spiegelten vielmehr männliches Begehren, wie das ihrer Liebhaber Frédéric Chopin und Alfred de Musset (»Pourquoi a-t-elle mis dans ses livres les globules blancs de Musset, de Chopin?«), wider.

In dem kritischen Kommentar zu der Literatur George Sands findet sich auch Leducs eigene Vorstellung eines neuen Schreibens von Schriftstellerinnen. So plädiert sie für eine Angleichung von Leben und Literatur, in der die Emanzipation der Frauen und der Ausbruch aus starren Rollen auch textuell sichtbar werden und in dem Autorinnen von tradierten Erzählmotiven abweichen sowie einen eigenen Blick auf ihr Leben und ihre Lebenserfahrungen entwerfen. Leduc spricht an dieser Stelle nicht allgemein von Authentizität, wie Beauvoir, sondern konkret von den »misères«, in denen sie das Authentische – und damit auch das Unerwartete – vermutet: »Je la cherche«, schreibt sie über Sand, »Je la cherche ailleurs, plus loin, plus près de ses misères.« Die Verhandlung

27 Leduc, Violette: *Trésors à prendre*, erstmals 1960 erschienen, Paris: Gallimard 1999, S. 27f.

28 Dieser Begriff ist im Französischen bis heute eine abwertende Bezeichnung für Liebesromane in Heftform, die in Frankreich der Harlequin-Verlag herausbringt.

und Literarisierung des eigenen Schmerzes und Leidens stehen für Leduc in einem Zusammenhang mit dem Anspruch, überkommene Geschlechtervorstellungen und Literaturtraditionen zu überwinden. Sie formuliert am Ende des Zitats zwei Sätze, die darauf hinweisen, dass die Überwindung von tradierten Normen ebenso mit einem Bruch mit der Form des Romans einhergeht: »Je la cherche lorsqu'elle a fini de donner l'homme en elle, de prendre la femme dans ses pâles amis. Je la cherche lorsqu'elle n'est ni elle-même ni une autre et qu'elle bat en retraite en bâclant des romans.« Leduc impliziert hier, dass sie auf der Suche nach einer Literatur ist, die sich weder an männlichen Vorbildern noch an weiblichen Stereotypen orientiert, sondern versucht, das Genre des Romans hinter sich zu lassen – »bâcler« heißt, in einer veralteten Verwendung, »fermer une porte ou une fenêtre en l'assujettissant par derrière au moyen d'une bâcle« sowie auch »faire quelque chose à la hâte et sans soin«²⁹.

Indem sich Leduc in *Trésors à prendre* mit George Sand auseinandersetzt, wählt sie eine Autorin, deren Texte in den Kanon der französischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts eingehen. Sand sei, so Wolfgang Asholt, »wohl die erste Frau, der von ihren Zeitgenossen und vor allem von ihren männlichen Schriftstellerkollegen (fast) uneingeschränkte Anerkennung zuteil wird, wie die Bewunderung durch Balzac und Flaubert bezeugt«³⁰. Wenn Leduc kritisch George Sands Literatur aufruft, stellt sie sich an die Seite einer Autorin, die gleichberechtigtes Ansehen als Schriftstellerin erfährt und in einer Reihe mit den Namen der bekannten Autoren ihrer Zeit erscheint. Ihr Kommentar enthält zugleich jedoch auch eine doppelte Abgrenzung: von der Literatur des 19. Jahrhunderts und insbesondere ihrer Romanästhetik einerseits sowie von der *écriture* George Sands andererseits, die im 20. Jahrhundert einer Neuausrichtung bedarf.

Neben George Sand spielt in *Trésors à prendre* eine zeitgenössische Autorin eine zentrale Rolle, die in Leducs Konstitution und Selbstverständnis als Schriftstellerin entscheidend ist: Sie widmet den Text Simone de Beauvoir, die sie darin (wie auch in dem zwölf Jahre zuvor publizierten Liebesmonolog *L'Affamée*) als »Madame« aufruft. Die beiden Frauen lernen sich im Februar 1945 kennen, als Leduc Beauvoir ihr Manuskript von *L'Asphyxie* überreicht. Wie Carlo Jansiti in seiner Leduc-Biographie schreibt, zeigt sich die Existentialistin beeindruckt von der »voix inimitable«³¹ ihres Textes und überrascht von ihrem ungewöhnlichen Lebensstil, denn sie verdient ihren Lebensunterhalt zu dieser Zeit als Schwarzmarkthändlerin. So schreibt Beauvoir in *La Force des choses* (1963): »Violette Leduc n'avait, en fait, rien d'une femme du monde; quand je la connus, elle gagnait sa vie en allant chercher dans les fermes de Normandie des kilos de viande et de beurre qu'elle ramenait à Paris à la force de ses poignets [...]. Elle vivait dans une grande solitude.«³² Beauvoir lektoriert *L'Asphyxie*, veröffentlicht Vorabauszüge daraus in *Les Temps modernes* und schlägt Albert Camus die Publikation in seiner Reihe bei Gallimard vor.³³ Die Begegnung mit Beauvoir markiert den Beginn ihrer schriftstelleri-

29 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 3, Paris: Gallimard 1974, S. 1196, »bâcler«.

30 Asholt, Wolfgang: *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 2006, S. 158.

31 Jansiti, Carlo: *Violette Leduc*, Paris: Grasset 1999, S. 145.

32 Beauvoir, Simone de: *La Force des choses*, Bd. 1, Paris: Gallimard 1963, S. 34.

33 Vgl. Leduc, Violette: »Une mère, un parapluie, des gants«, *Les Temps modernes* 2 (11/1945), S. 212-226.

schen Karriere, während der die beiden Frauen bis zum Tod Leducs 1972 in einer engen privaten und literarischen Beziehung zueinander stehen.³⁴

In *Trésors à prendre* gibt Leduc an einer Stelle eine Äußerung Madames/Beauvoirs wieder, in der sie voraussagt, dass sich das künstlerische Schaffen von Frauen und Männern innerhalb von zweihundert Jahren angeglichen haben wird:

Vous m'avez dit, Madame, que les femmes avant deux cents ans créeront ce que les hommes créent. Je vous crois, je veux vous croire, puisque vous, dans notre siècle, avec votre intelligence, avec les livres que vous écrivez, vous nous le prouvez avec beaucoup d'avance sur l'horaire, ce féminisme valeureux. [...] Avant deux cents ans... Il y a un »mais«. Ce »mais« invincible c'est la liqueur de l'homme dans le pinceau du peintre, à la pointe du crayon de l'écrivain.³⁵

In dieser Passage klingen die Positionen Beauvoirs zu einer Erneuerung der Literatur von Frauen an, die sie im zweiten Band von *Le Deuxième sexe* formuliert. Die Philosophin geht darin, wie im Kapitel III.1.3 dargestellt, von einer tragischen Situation aus, in der sich zeitgenössische Schriftstellerinnen befänden: Sie müssen sich immer mit den von Männern entworfenen Kunst- und Kulturtechniken auseinandersetzen, wenn sie selbst künstlerisch tätig werden und etwas Eigenes schaffen wollen – ein Prozess, der ebenso kräftezehrend wie auch oftmals zum Scheitern verurteilt sei. Ebenso wie Madame/Beauvoir, deren Äußerung Leduc in *Trésors à prendre* aufgreift, eine künstlerische Gleichberechtigung der Geschlechter innerhalb der kommenden »deux cents ans« prophezeit, spricht Beauvoir in *Le Deuxième sexe* davon, dass Frauen eines Tages die gleichen Möglichkeiten und Chancen zur Entfaltung ihrer Kunst und Literatur wie Männer haben.

Leduc formuliert in dem Zitat einen Einwand zu der Aussage von Madame/Beauvoir. »Il y a un mais«, schreibt sie, und dieses »Aber« sei »unbesiegtbar« (»invincible«): »la liqueur de l'homme dans le pinceau du peintre, à la pointe du crayon de l'écrivain«, die Männlichkeit und Virilität, die für jedes künstlerische und literarische Schaffen notwendig sei. Leduc scheint hier männliche Künstler- und Autorschaft als ein Ideal zugrunde zu legen, das Frauen nie ganz erreichen können – und mit dem sie sich auch über die zweihundert Jahre hinaus immer messen müssen. Allerdings ergibt sich gerade aus dieser pessimistischen Perspektive noch eine zweite Lesart des Satzes: So spricht daraus auch die subtile Forderung Leducs nach einer Kunst und Literatur von Frauen, in der die Künstlerinnen und Schriftstellerinnen nicht danach streben sollten, sich den männlichen Kunst- und Literaturtraditionen anzupassen und noch weitere zweihundert Jahre auf Anerkennung zu warten. Stattdessen sollten sie (gleich jetzt) damit beginnen, die »liqueur de l'homme« zu überwinden und eigene

34 Das literarische Verhältnis zwischen den beiden und die unglückliche Liebe Leducs zu Beauvoir stellen inzwischen einen Allgemeinplatz in der französischen Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts dar. So widmet auch Michel Murat in seiner Monographie *Le Romanesque des lettres* (2017), in dem er solche Freundschafts- und Liebesbeziehungen sammelt, ein Kapitel der Verbindung Leduc/Beauvoir, vgl. Murat, Michel: *Le Romanesque des lettres*, Paris: Éditions Corti 2017, S. 282-289. Wie Leduc den Schmerz ihrer unerwiderten Liebe zu Beauvoir literarisiert und poetisiert, zeigt das Kapitel III.3 dieser Arbeit.

35 Leduc: *Trésors à prendre*, S. 196.

literarische und künstlerische Ausdrucksformen entwickeln.³⁶ Die Lektüre der beiden Textstellen aus *Trésors à prendre* weist auf zwei Dimensionen hin, die Leduc in ihrem Verständnis einer Erneuerung des Schreibens von Frauen fokussiert: eine Hinwendung zur Erkundung des eigenen Leidens sowie die kritisch-produktive Auseinandersetzung mit einer Literatur(-geschichte), die fast ausschließlich durch männliche Schriftsteller geprägt ist.

In *LAsphyxie* zeigt sich sowohl der Aspekt einer literarischen Inblicknahme von Weiblichkeit und Schmerz, als auch der Rückgriff auf ein modellhaftes, männlich codiertes Verständnis literarischen Schaffens, das Leduc dynamisiert und erneuert. Darauf macht insbesondere die Inszenierung der Mutterfigur aufmerksam, die Leduc in ihrem literarischen Debüt in den Mittelpunkt rückt. Die Beschäftigung mit der Figur der Mutter als Ursprung künstlerischer Schöpfung ist ein zentrales Phantasma in der europäischen Kunst- und Literaturgeschichte, das Walter Benjamin in einem »Denkbild« mit der Überschrift »Nach der Vollendung« darstellt:

Oft hat man sich die Entstehung der großen Werke im Bild der Geburt gedacht. Dieses Bild ist ein dialektisches; es umfaßt den Vorgang nach zwei Seiten. Die eine hat es mit der schöpferischen Empfängnis zu tun und betrifft im Genius das Weibliche. Dieses Weibliche erschöpft sich mit der Vollendung. Es setzt das Werk ins Leben, dann stirbt es ab. Was im Meister mit der vollendeten Schöpfung stirbt, ist dasjenige Teil an ihm, in dem sie empfangen wurde. [...] Die Schöpfung nämlich gebiert in ihrer Vollendung den Schöpfer neu. Nicht seiner Weiblichkeit nach, von der sie empfangen wurde, sondern an seinem männlichen Element. Beseligt überholt er die Natur: denn dieses Dasein, das er zum ersten Mal aus der dunklen Tiefe des Mutterschoßes empfing, wird er nun einem helleren Reiche zu danken haben. Nicht wo er geboren wurde, ist seine Heimat, sondern er kommt zur Welt, wo seine Heimat ist. Er ist der männliche Erstgeborene des Werkes, das er einstmals empfangen hatte.³⁷

Nach diesem Mythos wird erst derjenige zum Künstler oder Schriftsteller, der in seinem Schaffen »die Natur überholt«, sich von der Geburt aus einem weiblichen Körper lossagt und sich selbst neu als Genius in seinem Werk hervorbringt. In dieser Vorstellung davon, dass das »Weibliche [...] das Werk ins Leben [setzt]« und dann »ab[stirbt]«, verbirgt sich zum einen der Topos von der inspiratorischen, musenhaften Frau, die dem Künstler zu seinem Schaffen verhilft, selbst jedoch stumm bleibt, zum anderen

36 Diese Lesart des Einwands Leducs schlägt Alex Hughes vor, vgl. Hughes: *Mothers, lovers, and language*, S. 121: »We can interpret her [Leducs, Anm. F.K.] comments to mean that women may have problems using aesthetic forms evolved by men, and that any attempt to do so is likely to be unproductive, but that this fact should not deter them from developing a different – feminine? – mode of creativity. [...] It can be interpreted as evidence that Leduc (in contrast to her mentor Beauvoir) sensed that while art and writing [...] have been ›marked‹ by the masculine, women's development of aesthetic forms and models of their own is not impossible and is, moreover, a task which is at once formidable and highly necessary.«

37 Benjamin, Walter: »Denkbilder«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften. Das Passagen-Werk*, Bd. IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 305-438, hier S. 438.

auch der einer Notwendigkeit zur Überwindung des Kreatürlichen, um zum »helleren Reiche« einer (rein) geistigen Existenz zu gelangen.³⁸

Die Verhandlung von Mutterfiguren in den Texten von Autorinnen der westlichen Literatur integriert, so Marianne Hirsch in ihrer Pionierstudie *The Mother/Daughter Plot* (1989), oftmals eine komplexe und ambivalente Abhängigkeitsbeziehung zwischen den mütterlichen und töchterlichen Protagonistinnen, die zwischen »identification and distancing, recognition and appropriation«³⁹ oszilliert. In einer Metastudie über feministisch-theoretische und literaturwissenschaftliche Arbeiten zu dem Thema in den französisch- und englischsprachigen Literaturen konstatiert Gill Rye, dass die Repräsentation von Mutter-Tochter-Relationen bei Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts oftmals zum Aushandlungsort für Fragen nach (weiblicher) Subjektivität, Identität und sozialen Ordnungsstrukturen von Gender wird.⁴⁰ In *L'Asphyxie* verknüpft Leduc die Darstellung der mütterlichen Figur(en) ebenso mit einer kritischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Weiblichkeitsmodellen wie auch mit einer geschlechtlichen Identitätssuche der Erzählerin.⁴¹

Zudem illustriert der Beginn des Textes, dass die Autorin in den Kindheitserinnerungen eine Relation zwischen Erzählerin und Mutter entwirft, in der die beiden Protagonistinnen einander zum literarisch-künstlerischen Gegenstand werden, worin sich der oben genannte Schöpfungsmythos verzerrt widerspiegelt. Der erste Satz »Ma mère ne m'a jamais donné la main...« enthält, wie weiter oben dargestellt, ein lautliches Spiel mit den ersten Silben »ma«/»mè«, in dem sich die Anrufung der Mutter wie ein verklingendes Echo fortsetzt. Die Mutter-Tochter-Beziehung erscheint als ein poetischer Movens des Textes *L'Asphyxie*, in dem die Erzählerin ihre Mutter als eine literarische Figur inszeniert, die allein in Abhängigkeit von ihrer töchterlichen Perspektive existiert: Im gesamten Text taucht die Mutter nur als »ma mère« oder »elle« auf und erhält, als eine der wenigen Figuren, keinen eigenen Namen. Auf die Eingangsszene in *L'Asphyxie* folgt jedoch sogleich eine Passage, in der sich das Verhältnis von Schöpferin (die Erzählerin) und Objekt (die Mutter) zu wenden scheint, denn die Mutterfigur tritt als »un peintre« in Erscheinung, die/der das »je« portraitiert:

Elle commençait par m'habiller la première. Quand j'étais prête, je tournais comme un manège devant elle. Elle me toisait, je m'arrêtais. Tel un peintre qui s'éloigne et se rapproche de son chevalet, elle arrivait, estompait le brillant des coques d'un ruban en

38 Vgl. dazu auch Weigel, Sigrid: »Weiblich-Gewesenes« und der »männliche Erstgeborene des Werkes«. Zur Bedeutung der Geschlechterdifferenz in Benjamins Schriften«, in: Scheich, Elvira (Hg.): *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hamburg: Hamburger Edition 1996, S. 94-109, hier S. 99-102. Doris Hansmann analysiert diesen Mythos exemplarisch an den Bildern von Egon Schiele, Hansmann, Doris: »Die Tötung des Weiblichen im männlichen Schöpfungsmythos. Zu den »toten Müttern« bei Egon Schiele«, in: Möhrmann, Renate (Hg.): *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*, Stuttgart: Metzler 1996, S. 170-192.

39 Hirsch, Marianne: *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington: Indiana University Press 1989, S. 16.

40 Vgl. Rye, Gill: »Maternal Genealogies. The Figure of the Mother in/and Literature«, *Journal of Romance Studies* 6/3 (2006), S. 117-126.

41 Vgl. dazu auch Fell: *Liberty, equality, maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*, S. 120-137.

le renouant à l'envers, avançait mes boucles sur mes joues et m'asseyait sur une chaise de paille.⁴²

Wie ein Maler, so heißt es an dieser Stelle, der auf seiner Leinwand ein Bild komponiert, setzt die Mutter ihre Tochter in Szene, verziert sie mit Objekten, wie einem Haarband (»ruban«), und drapiert ihre Haare (»elle [...] avançait mes boucles«). Die Mutter »bemalt« ihr Kind in dieser Szene mit den Details normativer weiblicher Schönheitsideale, wogegen sich die Erzählerin jedoch in ihrer Imagination wehrt: »En pensée, je déchirais mon ruban, ma robe de broderie anglaise. Je courais patauger autour de la pompe avec la bande qui arrosait les passants et leur dignité.«⁴³ Leduc inszeniert in dieser Passage eine parodistische Umkehr und genderkritische Ver-Störung des tradierten Schöpfungsmythos. Die Autorin zeigt gleichsam eine Geburt der Erzählerin durch ihre Mutter, doch ist der Geburtsakt kein natürlicher, sondern ein künstl(er)i(s)cher. Die Mutter erscheint nicht als weiblich, sondern oszilliert zwischen männlichem (»un peintre«) und weiblichem Genus (»elle«). Das Weibliche, das die Mutter vermittelt und ihrer Tochter mitgibt, steht nicht für Natur und Kreatürlichkeit. Weiblichkeit ist im Gegenteil metonymisch in der Kleidung repräsentiert, die das Mädchen einengt und die sie in Gedanken zerreißt, um sich frei davon bewegen zu können (»je déchirais mon ruban, ma robe de broderie anglaise«). Diese Form des Weiblichen »stirbt«, wie es in dem Zitat von Benjamin heißt, auch bei Violette Leduc, um durch ein anderes, neu imaginiertes Verständnis von Weiblichkeit ersetzt zu werden, in dem sich Mädchen uneingeschränkt austoben und mit einer Bande herumziehen können, um Passant/innen Streiche zu spielen: »Je courais patauger autour de la pompe avec la bande qui arrosait les passants et leur dignité.« Wie die in Kapitel III.2.1 analysierten Passagen aus *L'Asphyxie* ist auch diese Stelle als metatextueller Kommentar lesbar. Die Imagination des Mädchens erscheint als Bild für eine Vorstellung Leducs, in der sie als Schriftstellerin gemeinsam mit anderen Schriftstellerinnen gleichsam frei die Öffentlichkeit mit ihren Worten »besprengt« und in ihren tradierten Werten zu erschüttern vermag.

Den Kindheitserinnerungen in *L'Asphyxie* liegt, wie vielen Texten Leducs, ihre eigene Biographie zugrunde, die sie als literarisches Material versteht und poetischen, ästhetischen und narrativen Verfremdungsstrategien unterzieht.⁴⁴ Ebenso wie die Erzählerin in *L'Asphyxie* kommt Violette Leduc in einer nordfranzösischen Kleinstadt als außer-eheliches Kind einer Hausangestellten und eines reichen jungen Mannes auf die Welt, der sie nicht als Tochter anerkennt. Im Französischen existieren für diesen zu Beginn

42 Leduc: *L'Asphyxie*, S. 7.

43 Ebd., S. 8.

44 Die Beobachtung, dass Leduc in ihren Texten ihr eigenes Leben inszeniert, ist ein seit den ersten literaturkritischen und -wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Autorin und ihrem Werk dominierender Topos. Die Reduktion von Leducs Literatur auf (auto-)biographische Fragestellungen bricht in der Forschung zu der Autorin in den letzten Jahrzehnten immer mehr auf. Gerade jedoch allgemeinere Überblicke reduzieren Leducs Texte oftmals zu »Bekanntnisliteratur«, vgl. dazu beispielsweise die Nennung Leducs in der aktuellen Ausgabe der *Französischen Literaturgeschichte* des Metzler-Verlags, wo sie unter der Überschrift »Familiengeschichten und Bekenntnisse« aufgeführt ist: vgl. Hartwig, Susanne: »Zwischen Kaltem Krieg und Wirtschaftswunder«, in: Dies. und Jürgen Grimm (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*, 6. Aufl., Stuttgart: Metzler 2014, S. 342-385, hier S. 373.

des 20. Jahrhundert illegitimen gesellschaftlichen Status die pejorativen Begriffe »être bâtard(e)« und »bâtardise«. Nach Didier Eribon, der sich in dem Essay »Êtres convoqués« (2016) mit Leducs Literatur befasst, stellen diese Termini nicht nur Beleidigungen, sondern auch »verdicts« dar, die, einmal ausgesprochen, der betreffenden Person eine inferiore Stellung in der sozialen Ordnung zuweisen: »C'est tout l'ordre social qui est contenu dans ces mots, qui sont donc plus que des mots: ce sont des verdicts qui assignent des individus à résidence dans des régions stigmatisées et infériorisées du monde social.«⁴⁵

1964 veröffentlicht Violette Leduc den ersten Teil ihrer schließlich dreibändigen Autobiographie, *La Bâtarde*. Es folgen *La Folie en tête* (1970) sowie *La Chasse à l'amour* (1973, posthum). Mit dieser Überschrift stellt sie heraus, dass sie sich den Platz »dans des régions stigmatisées et infériorisées du monde social«, außerhalb gesellschaftlicher Normierungen, zu eigen macht, um von dort aus ihre Lebensgeschichte und ihre Schriftstellerinnenkarriere in der französischen Literaturszene der Nachkriegszeit zu erzählen. Anaïs Frantz spricht von einer »écriture bâtarde«⁴⁶ bei Leduc, mit der sie sich ihre Illegitimität aneignet und in eine literarische Sprache überträgt, die sich gleichsam jenseits vorherrschender patriarchaler und heterozentristischer Diskurse verortet.

»Stigma« und »stigmatisieren« bedeuten entsprechend ihrer etymologischen Herkunft aus dem Griechischen (gr. *stigma*; gr. *stízein*) zudem »Stich, Brandmal, Malzeichen, Kennzeichen« bzw. »stechen, punkten, tätowieren, brandmarken«⁴⁷. Der Begriff meint demnach eine auf dem Körper sichtbare Spur einer Verletzung, die den so gezeichneten Menschen fortan von anderen unterscheidbar macht, von ihnen abgrenzt und ihn als anders ausstellt. Wenn Leduc ihre Autobiographie mit *La Bâtarde* betitelt, zeigt sie sich somit als Trägerin einer gleichsam qua Geburt eintätowierten Verwundung, die ihr Leben und ihre Literatur prägt. Am Beginn dieses ersten Bandes ihrer autobiographischen Trilogie widmet Leduc dem Leben ihrer Mutter eine lange Passage und kreist vor allem um die Umstände ihrer Geburt, durch die sie zur Erbin des mütterlichen Schmerzes geworden ist: »Je suis née porteuse de ton malheur comme on naît porteuse d'offrandes.«⁴⁸ Wenig später beschreibt sie sich selbst als ein Abbild der Wunde, die ihr Vater ihrer Mutter zugefügt hat: »Je veux guérir ta plaie, maman. Impossible. Elle ne se refermera jamais. Ta plaie, c'est lui et je suis son portrait. Ma mère l'a aimé. Je ne peux pas le renier.«⁴⁹ Auf den ersten Blick schildert die Autorin ein Schuldgefühl für ihre eigene Existenz, die das beidseitige Wundmal von Mutter und Tochter aktualisiert und geöffnet hält. Der Satz »je suis son portrait« ist jedoch mehrdeutig, denn der Bezug des Pronomens »son« ist unklar: Es verweist zugleich auf »lui« und »ta plaie«. Darüber hinaus ist im Französischen die erste Person Singular des Verbs »être« homonym mit

45 Eribon, Didier: »Êtres convoqués. Théories des ensembles pratiques«, *Principes d'une pensée critique*, erstmals 2016 erschienen, Paris: Fayard 2019, S. 93-127, hier S. 104.

46 Frantz, Anaïs: »La Bâtarde a cinquante ans!«, in: Dies., Mireille Brioude und Alison Péron (Hg.): *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2017, S. 7-18, hier S. 10.

47 Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, »Stigma«, <https://www.dwds.de/wb/Stigma> (zugegriffen am 15.03.2022).

48 Leduc, Violette: *La Bâtarde*, erstmals 1964 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 24.

49 Ebd., S. 28.

der ersten Person Singular des Verbs »suivre«. Ins Deutsche übersetzt lautet der Satz sowohl »Deine Wunde, das ist er und ich bin sein/ihr Abbild.« als auch »Deine Wunde, das ist er und ich folge ihrem/seinem Bildnis.« In der zweiten Lesart schimmert unter dem Eingeständnis Leducs, die »plaie« ihrer Mutter zu repräsentieren, die Stimme der Schriftstellerin Leduc hindurch. Das »je« offenbart sich aus dieser Perspektive als eine erforschende Betrachterin der mütterlichen Verletzung, die sie künstlerisch darstellt und deren Konturen, Rissen und (Schmerz-)Spuren sie schreibend folgt. Leduc macht an dieser Stelle demnach deutlich, dass sich ihr Schreiben maßgeblich aus der literarischen Beschäftigung mit einer Verletzung und einem Stigma konstituiert, die sie mit ihrer Mutter teilt.

Erst Leducs *La Bâtarde* erhält schließlich die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit, wohingegen ihre Texte der 1940er und 1950er Jahre – darunter *L'Asphyxie*, *L'Affamée* (1948), *Ravages* (1955) und *La Vieille fille et le mort* (1958) – kaum Beachtung außerhalb des Pariser Schriftsteller/innenkreises erfahren.⁵⁰ Bereits in diesen Romanen thematisiert sie tabuisierte Sujets um Schmerz und Weiblichkeit, Frauenkörper und Sexualität, die sie in *La Bâtarde* sowie den beiden folgenden Teilen ihrer Autobiographie wieder aufgreift.⁵¹ In den 1960er Jahren öffnet sich jedoch die Rezeption allmählich für Themen, die feststehende Tabugrenzen, die insbesondere weibliche Körper betreffen, in Frage stellen und aufbrechen. In dieser Zeit erscheinen auch die literarischen Debüts von Autorinnen wie Monique Wittig (*L'Opoponax*, 1964) und Hélène Cixous (*Le Prénom de Dieu*, 1967), die in den 1960er und 1970er Jahren neue literaturtheoretische und -ästhetische Impulse zu Weiblichkeit, Gender und Literatur liefern und deren Texte paradigmatisch die zeitgenössischen feministischen Diskurse orientieren.

Violette Leduc versteht sich selbst als eine Pionierin, die mit ihrem Schreiben neue Wege und Möglichkeiten für nachfolgende Schriftstellerinnen eröffnet. So konstatiert sie in *Trésors à prendre* gleichsam ein öffentliches Sprechverbot, das auf Frauen lastet und das sie zu überwinden sucht: »Je suis du sexe féminin, mon sexe doit se taire, demeurer neutre, se vouloir faible [...]. Que pouvais-je faire? Prendre la parole [...].«⁵² In einer anderen Passage des Textes, als sie auf eine Malerin trifft und über das künstlerische Schöpfungspotential von Frauen reflektiert, schreibt sie noch genauer, dass sie eine neue Generation von Künstlerinnen und Autorinnen »gebären« wird: »Elle, moi, avec nos demi-mesures, avec nos demi-efforts, nous mettrons quand même au monde des femmes qui écriront, qui peindront de grandes choses.«⁵³ Viele Wissenschaftler/innen erwähnen in ihren Arbeiten die Vorreiterinnenrolle Leducs und zitieren den Auszug aus einem Interview anlässlich des Erscheinens von *La Bâtarde*:

50 Im zweiten und dritten Band ihrer Autobiographie, *La Folie en tête* und *La Chasse à l'amour*, schildert Leduc in vielen Szenen, wie sie ihre Texte vergeblich in den Pariser Buchhandlungen sucht und an der fehlenden Aufmerksamkeit für ihre Literatur verzweifelt, vgl. z.B. Leduc, Violette: *La Folie en tête*, erstmals 1970 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 155; vgl. Leduc, Violette: *La Chasse à l'amour*, erstmals 1973 erschienen, Paris: Gallimard 2000, S. 167ff.

51 Zu der zeitgenössischen Rezeption von *La Bâtarde* und dem Erfolg des Textes gegenüber den früheren Texten Leducs siehe Schrader, Sabine: »Mon cas n'est pas unique«. *Der homosexuelle Diskurs in französischen Autobiographien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1999, S. 200ff.

52 Leduc: *Trésors à prendre*, S. 81.

53 Ebd., S. 196.

Quand j'ai lu Colette, j'ai aimé sa langue très savante, sa puissance d'évocation mais je la trouvais bien timide du point de vue érotique. Je me disais, bien avant de commencer d'écrire: »Si je réussissais à écrire, j'aimerais en dire plus qu'elle.« Parce que les femmes n'arrivent pas à se libérer de l'érotisme, mêmes celles qui écrivent. Il n'y a pas une femme Henry Miller, pas une femme Jean Genet. Je souhaite être un exemple pour des jeunes filles qui écriront et qui voudront peut-être et pourront aller plus loin que moi.⁵⁴

Es ist jedoch nicht nur Leducs neuer, unverstellter Blick auf weibliche Lust und Sexualität, die sie zu einem Vorbild für spätere Autorinnen macht, sondern auch ihre literarische Darstellung von Schmerz, Wut und verletzten Frauenkörpern. Gleiches stellt bereits Isabelle de Courtivron in einem Aufsatz von 1979 fest:

Anne Sexton, Sylvia Plath, Adrienne Rich, Kate Millett, Hélène Cixous and many others began to experiment openly with their own pain and despair, to translate into creative writing their experiences of mutilated bodies and minds, to transform self-hate, fears and prophesies into works which are now being taken seriously, and to draw from their unleashed unconscious the stuff of a rich, powerful, but carefully crafted and controlled literature.⁵⁵

Leduc gibt in ihrer Literatur vorrangig ihre selbsterlebten Verwundungen und Schmerzen öffentlich preis und richtet ihren Blick auf das eigene Fremde, Tabuisierte, Abjekte⁵⁶ – eine Schreibweise, die noch bis in die 1970er Jahre als männlich gilt und in den Texten von Frauen verstörend erscheint. Maurice Nadeau integriert in der zweiten Auflage seines Überblicks *Le Roman français depuis la guerre* (21970) ein Kapitel über Leducs *La Bâtarde* und beschreibt ihren Stil und ihre Themen als »blutig« und von einer »force virile« durchdrungen:

Ce qui frappe à la lecture de cet ouvrage, c'est le ton d'absolue, voire de féroce sincérité, une jouissance sadomasochiste à exhiber ses plaies (un avortement, un faux suicide, les multiples drames de la jalousie et des périodes de déchéance totale), servis par une écriture qui fouaille, fore jusqu'au cœur de sa matière, la fait éclater en morceaux sanguinolents, en étale les structures soit avec un cynisme naïf, soit avec une complaisance tout près du morbide. [...] Le lecteur, souvent agacé, n'en cède pas moins à cette force virile.⁵⁷

54 Interview von Violette Leduc mit Pierre Démeron, *Le Nouveau Candide*, 19.11.1964, zit.n. Jansiti: *Violette Leduc*, S. 325.

55 Courtivron, Isabelle de: »Violette Leduc's *L'Affamée*. The Courage to Displease«, *L'Esprit Créateur* 19/2 (1979), S. 95-106, hier S. 98.

56 Im April 2015 organisiert die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Ladenson an der Columbia University in New York eine Tagung mit dem Thema »Feminism's Abject Selves. Beauvoir, Leduc, Wittig«. Die Idee zu dem Titel, so Ladenson, sei ihr bei einer erneuten Lektüre von Leducs *La Bâtarde* gekommen, vgl. Ladenson, Elisabeth: »Editors Introduction. »Feminism's Abject Selves«, *Romanic Review* 107/1-4 (2016), S. 127-135, hier S. 128.

57 Nadeau, Maurice: *Le Roman français depuis la guerre*, erstmals 1963 erschienen, 2. Aufl., Paris: Gallimard 1970, S. 134.

Leducs Literatur steht am Beginn eines Neuaufbruchs im Schreiben und des schriftstellerischen Verständnisses von Frauen, den Hélène Cixous schließlich in ihrem Manifest *Le Rire de la Méduse* (1975) unter dem Begriff einer *écriture féminine* zu fassen sucht.⁵⁸ Die Bezeichnung zeigt eine Abkehr von dem negativen Topos einer *littérature féminine*, doch zugleich auch die Aneignung dieses Stereotyps eines vermeintlich spezifisch weiblichen Schreibens.⁵⁹ So beginnt Cixous ihren Text mit einer Aufforderung, dass die Frauen selbst ihren Platz und ihre Stimme in der (Literatur-)Geschichte reklamieren sollten.

Je parlerai de l'écriture féminine: de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive: que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement.⁶⁰

Cixous, wie bereits Leduc, bindet die Ausrufung eines neuen Schreibens von Frauen an eine Beschäftigung mit ihren Körpern und insbesondere der Tabus, die einen offenen Blick darauf verstellen (»l'écriture dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps«). Im weiteren Verlauf von *Le Rire de la Méduse* spricht Cixous auch von der Notwendigkeit einer sprachlichen und literarischen Exploration des »continent noir«, eine misogynie Metapher für die weibliche Sexualität und das Weibliche als das Andere, die durch einen berühmten Satz Sigmund Freuds Eingang in die Kulturgeschichte gefunden hat. »Le ›Continent noir‹ n'est ni noir ni inexplorable.«, schreibt Cixous, »Il n'est encore inexploré que parce qu'on nous a fait croire qu'il était trop noir pour être explorable. [...] Hâtons-nous: le continent n'est pas d'un noir impénétrable. J'y suis souvenue allée.«⁶¹ Cixous verknüpft die literarische Eroberung des weiblichen Körpers und seiner Sexualität an die Aufdeckung – und Überwindung – eines Phallogozentrismus, in dem sie also nicht nur die Kultur- und Literaturgeschichte, sondern auch die Sprache selbst von männlichen Perspektiven durchdrungen sieht. Am Beginn von *Le Rire de la Méduse* entwirft Cixous darüber hinaus die Idee einer künstlerischen weiblichen Genealogie – »Il faut [...] que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à

58 Zu einer detaillierten komparatistischen Untersuchung von Leducs Ästhetik und Cixous' *écriture féminine* siehe Hughes: *Mothers, lovers, and language*, S. 114-150.

59 Vgl. zu dieser literarhistorischen Entwicklung von einer *littérature féminine* zu einer *écriture féminine* auch einen Aufsatz von Béatrice Slama, der, gerade da er 1981 erschienen ist, einen zeitgenössischen Kommentar liefert und auch einen anschaulichen Überblick zu den Debatten und Diskussionsbeiträgen von Schriftsteller/innen liefert, die diese Begriffe begleiten, Slama, Béatrice: »De la ›littérature féminine‹ à ›l'écriture-femme‹. Différence et institution«, *Littérature* 44/4 (1981), S. 51-71.

60 Cixous, Hélène: »Le Rire de la Méduse (1975)«, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris: Galilée 2010, S. 35-68, hier S. 37. Herv. i.O.

61 Ebd., S. 54. Herv. i.O. Der Begriff des »continent noir« stellt dabei zugleich auch eine abwertende Bezeichnung für den afrikanischen Kontinent dar, auf die Cixous hier gleichfalls referiert. Zur Verwendung des Begriffes bei Freud und seinem Zusammenhang mit (post-)kolonialen Machtstrukturen siehe Martina, Tißberger: »[...] ist doch auch das Geschlechtsleben des erwachsenen Weibes ein *dark continent* für die Psychologie«, in: Hostettler, Karin und Sophie Vögele (Hg.): *Diesseits der imperialen Geschlechterordnung. (Post-)koloniale Reflexionen über den Westen*, Bielefeld: transcript 2014, S. 131-172.

l'écriture« –, ein Gedanke, den Leduc ebenfalls formuliert. Wenn Cixous diese Überlegung an späterer Stelle des Manifests wieder aufgreift, stellt sie die Figur der Mutter als eine primäre »force productive« heraus, die immer schon dem Schreiben und der Sprache von Frauen unterlegt sei.

Femme pour femmes: en la femme toujours se manifeste la force productive de l'autre, en particulier de l'autre femme. [...] En elle, latente, toujours prête, il y a source; et lieu pour l'autre. La mère aussi est une métaphore [...]. Pas plus que le rapport à l'enfance [...] le rapport à la mère »mère« en tant que délices et violences n'est coupé. Texte, mon corps: traversée de coulées chantantes; entends-moi, ce n'est pas une »mère« collante, attachante; c'est, te touchant, l'équivoque qui t'affecte, te pousse depuis son sein à venir au langage, qui lance ta force; c'est le rythme qui te rit; l'intime destinataire qui rend possibles et désirables toutes les métaphores [...]. Dans la femme il y a toujours plus ou moins de la mère qui répare et alimente, et résiste à la séparation, une force qui ne se laisse pas couper, mais qui essouffle les codes.⁶²

In ihrem Fokus auf die Darstellung tabuisierter, weiblicher Körperlichkeit sowie der prominenten Stellung, die Leduc ihrer Mutter/der Mutterfigur in ihrer Genese als Schriftstellerin und ihrem künstlerischen Schaffen zuweist, zeigt sich, dass sie bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit grundlegende Aspekte eines neuen feminozentristischen Diskurses der 1970er Jahre vorwegnimmt, in dem sich Philosophinnen, Schriftstellerinnen und (Literatur-)Theoretikerinnen aus linguistisch-psychoanalytischer Perspektive einem Zusammenhang zwischen dem Körper und dem Schreiben von Frauen auseinandersetzen.

Andrea Rinnert schreibt in ihrer Monographie *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft* (2001), in der sie feministische Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts in den Blick nimmt, dass der weibliche Körper in den Schriften von Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva zur »Basis einer subversiven Schreibweise«⁶³ avanciere. »Weibliche Autorschaft«, konstatiert sie weiterhin, erscheine bei ihnen »nicht mehr zwangsläufig verbunden mit der Übernahme einer männlichen Rolle, die der schreibenden Frau unweigerlich eine selbstzerstörerische Abwertung von Weiblichkeit abverlangt, sondern als ein Ort, an dem sich Frauen bereits befinden.«⁶⁴ Cixous spricht in *Le Rire de la Méduse* von »textes avec des sexes de femmes«⁶⁵ und unterstreicht »qu'il y a des écritures marquées«⁶⁶, sie negiert also die Möglichkeit eines Schreibens, das von kulturellen, sozialen und auch biologischen Gegebenheiten abzutrennen sei. Mit dieser Forderung nach einer Literatur, in der sich weibliche Körper produktiv und poetisch selbst einschreiben, rebellierte Cixous gegen eine kanonische Literaturgeschichte, in der Frauen(-körper) bis dato immer noch vorrangig als literarische Objekte und kaum als sich selbst äussernde Subjekte auftauchen. Sie schärft in ihrem Essay die Aufmerksamkeit dafür, dass Literatur

62 Cixous: »Le Rire de la Méduse«, S. 48f. Herv. i.O.

63 Rinnert, Andrea: *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien*, Königstein/Taunus: Helmer 2001, S. 56.

64 Ebd., S. 89.

65 Cixous: »Le Rire de la Méduse«, S. 40.

66 Ebd. Herv. i.O.

nicht in einem luftleeren Raum entsteht, sondern durch die Perspektiven der jeweiligen Schreibenden determiniert ist. Eben darin liegt der Unterschied und Abgrenzungsmoment zum Topos einer *littérature féminine*: In der Ausrufung der *écriture féminine* geht es nicht darum, kulturgeschichtlich gewachsene Weiblichkeitsstereotype zu affirmieren, sondern sie gerade durch die Inblicknahme individueller (weiblicher) Körperlichkeit zu subvertieren und »die Kategorie der Weiblichkeit als eigenständige symbolische Größe zu etablieren, anstatt sie als rein defizitäres Gegenstück des Mannes zu verstehen.«⁶⁷

67 Babka, Anna und Matthias Schmidt: »Phallogozentrismus«, in: Babka, Anna und Gerald Posselt (Hg.): *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, Wien: facultas 2016, S. 82-83, hier S. 83. Die feministische Literaturwissenschaft hat die Grundgedanken der *écriture féminine* als einen »Rückfall in [...] biologischen Essentialismus« kritisiert, wie es Ingeborg Weber formuliert, Weber, Ingeborg: »Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Versuch einer Standortbestimmung«, in: Dies. (Hg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 195-202, hier S. 200. Die Betonung einer Verschränkung von Schreiben und Frauenkörper muss jedoch vor dem zeitgenössischen Hintergrund betrachtet werden, in dem Theoretikerinnen und Autorinnen wie Cixous ebenso ihre Abgrenzung von einer vorangehenden Generation von Feministinnen – allen voran Simone de Beauvoir – markieren, sowie im gleichen Zuge auch deren Positionen radikalieren und weiterentwickeln.

3. Begehren und Selbstzerstörung: Schmerzpoetik in *L’Affamée* (1948)

In *L’Affamée* inszeniert Violette Leduc ein unerwidertes Liebesbegehren. Der Text ist ein tagebuchartiger Monolog, dessen autodiegetische Erzählerin sich an der unerfüllten Leidenschaft für eine andere Frau verzehrt, die sie nur als »elle«, »Madame«¹ oder »celle qui lit dans un café«² aufruft.³ Das »je«, das in weiten Teilen des Textes anonym bleibt und erst zum Ende seinen Vornamen enthüllt – »Violette«⁴ –, schildert einen Alltag, in dem nur mehr die zugleich schmerzhaft und lustvolle Sehnsucht nach der unerreichbaren und sich stets entziehenden Angebeteten im Vordergrund steht. Während die Erzählerin auf Begegnungen mit Madame wartet oder ihre, auch nur angekündigte, Abwesenheit beklagt, streift sie ziellos durch die Straßen und Metrogänge von Paris oder schließt sich in ihrer kleinen Wohnung ein und verliert sich oftmals in onirischen, (selbst-)zerstörerischen Phantasmen.⁵ Leduc poetisiert das Liebesleiden des sprechenden Ich in einer »écriture du quotidien«⁶, die surrealistisch verzerrt und von metaphorischen Beschreibungen ihres Schmerzes durchdrungen ist.

Der Text ist nicht durch Kapitel strukturiert, sondern allein durch einzelne Absätze unterschiedlicher Länge. Die Fragmentierung des Textbildes findet sich auf Satzebene wieder: Leduc fasst *L’Affamée* vorrangig in Hauptsätzen (Subjekt, Verb, Objekt), die einen Stakkato-Effekt hervorrufen und ebenso wie die Leerräume zwischen den Paragraphen immer wieder Pausen und Leerstellen in der Lektüre erzwingen. Diese vermeintlich simple und aufgelockerte Textstruktur oszilliert mit der dichten Sprache, in der Leduc in *L’Affamée* den Liebesschmerz der Erzählerin verbildlicht. Darüber hinaus verwendet die Autorin darin hauptsächlich das *présent*, doch springt das Tempus

1 Z.B. Leduc, *Violette: L’Affamée*, erstmals 1948 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 52, 56, 109, 112.

2 Z.B. Ebd., S. 19, 23.

3 Vgl. Jansiti: *Violette Leduc*, S. 160.

4 Leduc: *L’Affamée*, S. 193.

5 Der Name der Stadt wird auf einer Seite erwähnt, Ebd., S. 21.

6 Péron, Alison: »Au-delà de l’événement, un amour infra-ordinaire dans *L’Affamée* et *Trésors à prendre*«, in: Frantz, Anaïs, Mireille Calle-Gruber und Sarah-Anaïs Crevier Goulet (Hg.): *Fictions des genres*, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon 2013, S. 25-37, hier S. 25.

mal mehr, mal weniger unvermittelt in Formen des *passé* oder in den *futur simple*. Diese Verschränkung der Zeitebenen generiert den Lektüreeindruck eines Verlusts jeden Zeitgefühls, das sich nicht mehr an einer Vergangenheit oder Zukunft orientieren kann. Sowohl für die Erzählerin als auch für die Leser/innen ist das (Mit-)Erleben an die jeweils unmittelbare Gegenwart des schmerzhaften Liebesempfindens gebunden.

Aufgrund Leducs engem literarischen Austausch mit Simone de Beauvoir, die all ihre Texte lektoriert, liegt es auf den ersten Blick nahe, ihr Werk vor allem aus existentialistischer Perspektive zu untersuchen. Diese Betrachtungsweise begründet Beauvoir selbst in ihrem Vorwort zu *La Bâtarde*, wenn sie schreibt, dass Leduc in ihren frühen Romanen der 1940er und 1950er Jahre einen »monde plein de bruit et de fureur« entwerfe, »où l'amour souvent porte le nom de haine, où la passion de vivre s'exhale en cris de désespoir; un monde dévasté par la solitude et qui de loin paraît aride.«⁷ Wie jedoch das vorangegangene Kapitel zu *L'Asphyxie* verdeutlicht, geht es bei Leduc nicht darum, diese »douleur d'exister«⁸ zu überwinden oder darin einen tieferen Sinn zu finden. Schon die Titel ihrer ersten drei Texte, auf die sich auch Beauvoir bezieht – *L'Asphyxie*, *L'Affamée* und *Ravages* – weisen darauf hin, dass die Autorin vielmehr die (körperlichen) Schmerzen ihrer hauptsächlich weiblichen Protagonistinnen in immer wieder neue Worte zu fassen sucht. So konstatiert auch Beauvoir, dass Leduc in ihrem Schreiben unablässig und ohne Rückgriff auf »visions préfabriquées«⁹ all jenes rekonstruiere, was sie und ihre Figuren in der (kritischen) Befragung und Erkundung der Welt entdeckten: »Violette Leduc n'a [...] pas perdu contact avec le monde; au contraire, elle l'étreint [...]. [...] elle ne prend rien pour accordé; inlassablement elle interroge et elle recrée avec des mots ce qu'elle a découvert.«¹⁰

L'Affamée ist der experimentellste Text in Leducs Œuvre, in dem sie die sprachliche Erkundung des Schmerzes zuspitzt.¹¹ Die Autorin schickt ihre Erzählerin auf eine Reise ins Innere ihres Liebesleidens, während der sie ihren Schmerz mit allen Sinnen untersucht, sich daran entwirft und neue Ausdrucksformen »erlernt«: »Je renifle et je suis le moule de ma peine. [...] Ma bouche et pleine de peine. [...] Je suis l'apprentie de ma peine.«¹², heißt es an einer Stelle in *L'Affamée* und an einer anderen: »J'explorerai mes malheurs. Je bourlinguerai dans la peine.«¹³ In dieser Exploration der »peine« der unglücklich Liebenden greift Leduc auf surrealistische Darstellungsverfahren zurück, was Isabelle de Courtivron bereits in der ersten Monographie feststellt, die 1985 zu Leduc erscheint, seither jedoch in der Forschung nicht vertieft untersucht wurde.¹⁴ In *La Folie*

7 Beauvoir, Simone de: »Préface«, in: Leduc, Violette: *La Bâtarde*, erstmals 1964 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 9-21, hier S. 9.

8 Jansiti, Carlo: »Leduc, ›hors du cercle‹«, *Magazine littéraire* 500 (09/2010), S. 68-69, hier S. 68.

9 Beauvoir: »Préface«, S. 15.

10 Ebd.

11 So stellt bereits Yvon Belaval in der einzigen zeitgenössischen Rezension zu *L'Affamée* fest: »Il ne s'y passe rien qu'un événement immobile, une rencontre sans espoir.«, Belaval, Yvon: »L'affamée, par Violette Leduc«, *Les Temps modernes* 44 (06/1949), S. 1124-1127, hier S. 1124.

12 Leduc: *L'Affamée*, S. 124.

13 Ebd., S. 137.

14 Vgl. Courtivron, Isabelle de: *Violette Leduc*, Boston: Twayne 1985, S. 13f., 69-73.

en tête (1970), dem zweiten Band ihrer autobiographischen Trilogie, weist die Schriftstellerin selbst auf eine ästhetische Annäherung an den Surrealismus in *L'Affamée* hin, als sie schildert, wie sie die letzten Seiten des Textes im Haus von Jean Cocteau schreibt: »Écrire les dernières pages de *L'Affamée* sous le toit d'un poète me faisait plutôt perdre la tête. Ce n'était pas commercial mais j'allais peut-être aussi loin que les surréalistes... Petit tirage pour grande inspiration.«¹⁵

Leduc bettet die Aktualisierung surrealistischer Strategien in die Erprobung einer Romanästhetik ein, mit der sie traditionelle Erzählformen erneuert. Wie Jean Cayrol zur gleichen Zeit bricht sie dafür mit (chrono-)logischen Handlungsverläufen und nutzt textuelle Formen der Fragmentierung. Zudem entwirft Leduc in ähnlicher Weise eine rastlose, von dem Bedürfnis nach Liebe getriebene Protagonistin, die in Anlehnung an Cayrols Formulierung als eine »héroïne douloureuse« beschrieben werden kann.¹⁶ Leduc nimmt damit in *L'Affamée* zentrale Verfahren des *Nouveau Roman* vorweg. Die ästhetischen und narrativen Merkmale des Textes – etwa der Verzicht auf Eigennamen der Protagonistinnen und eine Romanhandlung, die literarische Exploration sinnlicher Empfindungen und Wahrnehmungen sowie die Einsetzung eines »je«, das sich in seiner De(kon)struktion erforscht – weisen insbesondere eine Nähe zu den literaturtheoretischen Überlegungen Nathalie Sarrautes auf, die sie ab den 1950er Jahren in Aufsätzen veröffentlicht und 1956 in dem Band *L'Ère du soupçon* zusammenfasst.

Der Liebesmonolog *L'Affamée*, den Leduc zwei Jahre nach ihrem Debüt *L'Asphyxie* verfasst, ist darüber hinaus als eine Auseinandersetzung mit Simone de Beauvoir in ihrer Rolle als literarische Mentorin Leducs zu lesen, die sie in der anonymen Madame transfiguriert.¹⁷ Wie Leduc und Beauvoir stehen die beiden Protagonistinnen durch die Texte, die das »je« schreibt und »elle« korrigiert, miteinander in Verbindung. Die unerreichbare Angebetete erscheint in *L'Affamée* gleich einer Muse, die sich die Erzählerin zum poetisch-erotischen Objekt erwählt. In dieser Darstellung einer schreibenden Frau, die selbst eine andere Frau zur Projektionsfläche ihres literarischen Schaffens und ihrer Kreativität, ihrer Imagination und ihrer Leidenschaft stilisiert, durchkreuzt Leduc ein Modell, das traditionell nicht nur durch eine männliche Sprecherposition, sondern auch durch ein heterosexuelles Gefüge geprägt ist.

3.1 (Re-)Modellierungen lesbischer Schmerzliebe

L'Affamée bedeutet »Die Hungrige« oder »Die Ausgehungerte«. Das Adjektiv »être affamé, -ée« meint nicht nur den Entzug von Nahrung, sondern integriert auch eine leidenschaftliche, erotische Konnotation: »[être] [p]assionnément avide de, animé du vif désir de«¹⁸. So verweist der Titel darauf, dass die Leser/innen in dem Text einem Subjekt begegnen, das von dem Streben nach einer nicht unmittelbar verfügbaren Befriedigung

15 Leduc: *La Folie en tête*, S. 321.

16 Vgl. Kapitel III.1.1 dieser Arbeit.

17 Vgl. Ebd., S. 162-167.

18 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 1, Paris: Gallimard 1971, S. 833, »affamé, ée«.

eines physischen Mangels angetrieben ist. Dieses Subjekt ist, wie die Endung »-ée« verdeutlicht, weiblich. Das laute Vorlesen der Überschrift enthüllt auf der Ebene der Prosodie darüber hinaus noch eine zweite Person, die in »l'affamée« verborgen ist: »la fem(me) (ai)mée«. Diese geliebte Frau erscheint wie umschlungen, ja einverleibt in dem Titel *L'Affamée*, der die Hauptfigur und Erzählinstanz des Textes beschreibt. Im Verlauf der Erzählung taucht diese Lesart des Titels erneut auf, wenn sich die Erzählerin im Rahmen der Schilderung einer Begegnung mit Madame (der »femme aimée«) vorstellt, wie sie ihr Gesicht mit ihrem Blick »verschlingt«: »Je dévore son visage. [...] Je suis un anthropophage.«¹⁹

Indem Leduc in *L'Affamée* eine Frau inszeniert, die eine unstillbare, sexuelle Begierde verspürt und ein erotisches Einverleibungsphantasma imaginiert, greift sie auf spezifische Mythen weiblicher (Homo-)Sexualität zurück. Im literarischen Diskurs der Repräsentation lesbischer Sexualität spielt die Poesie von Charles Baudelaire eine zentrale Rolle. In seinem Band *Les Fleurs du Mal*, den er ursprünglich *Les lesbiennes* nennen wollte, integriert er zwei Gedichte mit dem Titel »Femmes damnées« – wovon das zweite im Prozess von 1857 zunächst verboten wurde und das er schließlich in dem Band *Les Épaves* (1866) veröffentlicht.²⁰ Er stellt darin homosexuelle Frauenfiguren dar, die sich, an den Rand der Gesellschaft »verdammte«, dem Schmerz und der Lust ihrer »soifs inassouvies«²¹ hingeben. Das Motiv und der Begriff der »inassouvie«, der sexuell unersättlichen lesbischen Frau, taucht schließlich im Rückgriff auf Baudelaire in vielen Texten französischer Dekadenz-Autoren auf, die sich am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts vermehrt dem Thema weiblicher Homosexualität und Leidenschaft zuwenden.²²

Drei Jahre vor der Veröffentlichung von *L'Affamée* fertigt der chilenische, in Paris lebende surrealistische Maler Roberto Matta zudem ein Gemälde mit dem Titel *La Femme affamée* (1945) an (Abbildung 4).²³ Es bildet eine Gestalt ab, die durch angedeutete Brüste als weiblich identifiziert werden kann und die anstelle eines Gesichts einen schnauzenähnlichen, mit spitzen Zähnen besetzten Oberkiefer hat. Dieses hybride Wesen reißt sein Maul wie im Schrei weit auf und streckt seine Zunge heraus, die wie der Oberkiefer mit Zähnen versehen ist und einem Penis ähnelt. Matta ruft in dem Bild den Mythos der *vagina dentata* auf, der das Stereotyp furchteinflößender weiblicher Sexualität

19 Leduc: *L'Affamée*, S. 69f.

20 Vgl. Benjamin, Walter: »Charles Baudelaire. Ein Lyriker in Zeiten des Hochkapitalismus«, in: Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 509-690, hier S. 594; Baudelaire, Charles: »Les Fleurs du mal (1861)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1975, S. 1-134, hier S. 113f., CXI. Femmes damnées; Baudelaire, Charles: »Les Épaves (1866)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1975, S. 147-178, hier S. 152f., III. Femmes damnées. Delphine et Hippolyte.

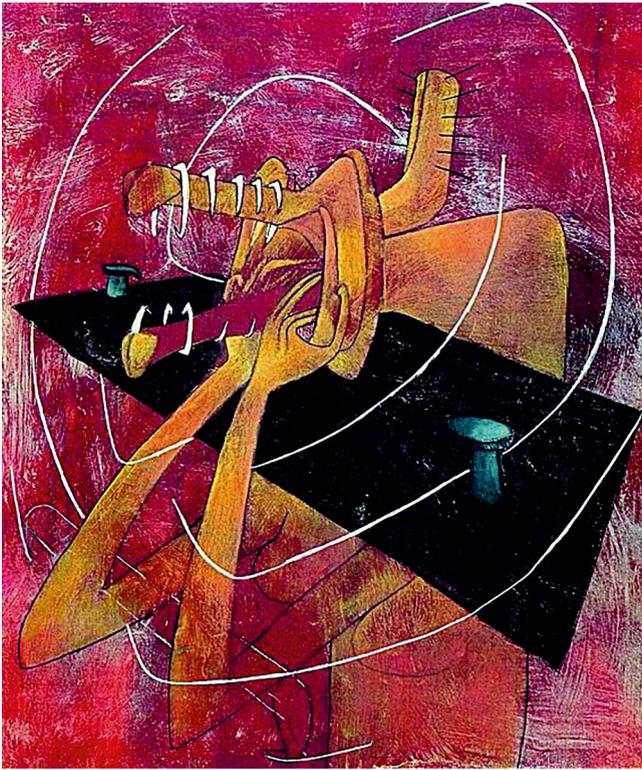
21 Baudelaire: »Les Fleurs du mal«, S. 114, CXI. Femmes damnées, v. 27.

22 Vgl. Albert, Nicole G.: *Lesbian Decadence. Representations in Art and Literature of fin-de-siècle France*, übers. von Nancy Erber und William A. Peniston, New York: Harrington Park Press 2016, S. 197.

23 Das Bild ist in André Bretons *Le Surréalisme et la peinture* zitiert und abgebildet, vgl. Breton, André: *Le Surréalisme et la peinture*, erstmals 1928 erschienen, neue Aufl., Paris: Gallimard 1965, S. 189.

beinhaltet. Nach Claude Lévi-Strauss in *La Pensée sauvage* invertiert er zudem die klassische Rollenverteilung vom aktiven, verschlingenden Mann und passiver, verschlungener Frau.²⁴ Matta stellt in seinem Gemälde jedoch keine bezahnte Vagina oder Vulva dar, sondern die *femme affamée* besitzt stattdessen gleich zwei *phalli dentati*. Das Bild zeigt exemplarisch, in welchem Maße der westlich-europäischen Vorstellung sexuell »ausgehungerter« bzw. »hungriger« femininer Figuren ein Verstörungspotential stereotyper Weiblichkeit immanent ist, das Matta insbesondere in der Vermischung von weiblichem Körper und viril codiertem Sexualitätstrieb lokalisiert.²⁵

Abbildung 4: Roberto Matta »La Femme affamée« (1945)



- 24 Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *La Pensée sauvage*, Paris: Plon 1962, S. 141; siehe zu dem Mythos auch Ross, Sonja B.: *Die Vagina dentata in Mythos und Erzählung. Transkulturalität, Bedeutungsvielfalt und kontextuelle Einbindung eines Mythenmotivs*, Bonn: Holos-Verlag 1994.
- 25 Mattas Gemälde erscheint auf den ersten Blick als ein Beispiel für die Repräsentation eines misogynen Weiblichkeitsverständnisses und monströs-angsteinflößender Frauenkörper im Surrealismus, vgl. dazu etwa Gauthier: *Surréalisme et sexualité*, S. 166; Carmen Molina Barea, María del: »Una Cuestión visceral. La iconografía de la mujer destripada en el surrealismo«, *Ars Longa. Cuadernos de Arte* 25 (2016), S. 301-316, hier S. 306f. Allein aufgrund der Betrachtung des Bildes bleibt hingegen unentscheidbar, ob Mattas *La Femme affamée* als ein Beispiel oder aber im Gegenteil als ein kritischer Kommentar für die Wahrnehmung von exzessiver weiblicher Lust und Leidenschaft als monströs und maskulin zu lesen ist.

In Leducs *L'Affamée* klingt somit einerseits das Adjektiv »inassouvi, -ie« aus Baudelaires Gedicht an, das wie »affamé, -ée« einen »besoin physique«²⁶, insbesondere sexueller Art, bezeichnet. Andererseits besteht eine große Ähnlichkeit zu der Bildüberschrift des Gemäldes von Roberto Matta. Der Titel *L'Affamée* rekurriert damit auf bekannte zeitgenössische Motive weiblicher (Homo-)Sexualität, die dem Kunst- und Literaturrepertoire der Moderne entstammen und durch männliche Perspektiven auf Frauenkörper geprägt sind. Es ist nicht eindeutig zu beantworten, ob sich Leduc bewusst auf diese Vorbilder bezieht. Eine Anspielung an Baudelaires Gedicht ist durchaus möglich, das ihr bekannt war, denn sie zitiert den Ausdruck der »femmes damnées« im dritten Band ihrer autobiographischen Trilogie *La Chasse à l'amour* und distanziiert sich davon.²⁷ Ob sie jemals das Gemälde von Robert Matta gesehen hat, lässt nicht rekonstruieren.²⁸ Dennoch verweist bereits die Überschrift von *L'Affamée* darauf, dass sich Leduc Mythen lesbischen und weiblichen Begehrens für die Inszenierung des Verlangens der Erzählerin nach einer anderen Frau aneignet, um damit zu spielen und sie zu ver-spielen.

Anaïs Frantz nimmt eine Analyse des Titels von *L'Affamée* vor, die zeigt, dass Leduc darin auch auf semantischer Ebene programmatisch eine spielerische Auseinandersetzung mit Weiblichkeit und ihrer Repräsentation in der (Schrift-)Kultur ankündigt.²⁹ Nach Frantz enthält der Titel *L'Affamée* das Wort »femme« sowie das Präfix »a-«, das »sans«, »privé de«³⁰ meint. »L'Affamée« ist auch »l'a-femmée«, das heißt diejenige, die ent-fraut ist: »celle qui est privée des attributs qui définissent une femme«³¹ – oder eben jene, die »sans femme« ist, also ohne die geliebte Frau auskommen muss. Der Vokal »a« ist laut der Literaturwissenschaftlerin jedoch zugleich ein Buchstabe, der im europäischen Sprach- und Kulturkontext in besonderem Maße für Weiblichkeit steht. In diesem Verständnis kann die Vorsilbe »a-« auch auf ein weibliches Subjekt hindeuten, das sich in »l'affamée« nicht nur durch die Endung »-ée« als Frau ausweist, sondern durch das vorangehende »a-« sogar als »plus qu'une femme«³² erscheint. Durch die Ambivalenz des Präfixes »a-« zeigt sich, dass in dem Titel zwei Frauenfiguren präsent sind, anhand denen Leduc mit verschiedenen Spielformen der Darstellung von Weiblichkeit

26 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 9, Paris: Gallimard 1981, S. 1312, »inassouvi, -ie«.

27 Über den von Gallimard zensierten ersten Teil ihres Romans *Ravages*, in dem es um zwei sich liebende und begehrende Internatsschülerinnen geht, schreibt sie: »Ce ne sont pas des femmes damnées. Ce sont des privilégiées. Elles échangent ce qu'elles ont trouvé.«, Leduc: *La Chasse à l'amour*, S. 22.

28 Roberto Matta wirkt in der Surrealismus-Ausstellung *Le Surréalisme en 1947* mit und hält im gleichen Jahr seine erste eigenständige Ausstellung in der Pariser Galerie René Drouin in Paris, die Leduc also gesehen haben könnte. Die Information zu der Einzelausstellung Mattas findet sich in verschiedenen Katalogen seit 1954 wieder, vgl. z. B. Sweeney, James Johnson: *Younger American painters. A selection, Exhibition May 12 to July 25, 1954*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum 1954, S. 30; Galerie Daniel Malingue (Hg.): *Matta 1936-1944. Début d'un nouveau monde, Exposition du 19 mai au 16 juillet 2004*, Paris: Malingue 2004, S. 153.

29 Vgl. Frantz, Anaïs: *Le Complexe d'Ève. La Pudeur et la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris: Champion 2013, S. 245.

30 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française 1*, S. 27, »A-«.

31 Frantz: *Le Complexe d'Ève*, S. 245.

32 Ebd. Herv. i.O.

und Frauenkörpern arbeitet: eine Frau, die ein normiertes, stereotypes Weiblichkeitsverständnis destabilisiert, doch zugleich (physisch) geschwächt und stets von Auflösung bedroht ist sowie eine andere Frau, die vergrößert erscheint und durch ein überhöhtes und idealisiertes, ja überzeichnetes Weiblichkeitsbild charakterisiert ist. Wie der Titel nahelegt, inszeniert Leduc die beiden Protagonistinnen in *L'Affamée* als komplementäre Bilder. Die beiden »ff« wirken wie ein Spiegel, der jedoch das Gegenteil reflektiert (»a-ff-amée«).

Im Verlauf des Textes begegnet das »je« den Leser/innen als eine Figur, die nicht nur ihren Liebesschmerz immer neu formuliert. Sie stellt dabei auch stets ihre Nichtigkeit und psychische Instabilität heraus (»Mon déséquilibre est authentique.«³³; »Je m'accuse de mon impuissance, de mon néant.«³⁴) und thematisiert ihre »laideur«³⁵. Zudem beschreibt sie ihr Äußeres mit Metaphern des körperlichen Verfalls, der Beschädigung und Ver-Störung, etwa wenn sie von ihren »traits défaits«³⁶, ihren »cheveux malades«³⁷ oder der »catastrophe d'une bouche, d'un nez, le chaos d'un profil«³⁸ spricht. Von der geliebten Frau hingegen zeichnet die Sprecherin ein Portrait, das ihrer Selbstdarstellung genau entgegengesetzt ist, wie eine Passage wenige Seiten nach Beginn von *L'Affamée* zeigt.

Je n'ai pas de mémoire visuelle. Je cache mon visage. Pendant que le mien s'enfoncera dans la suie, le sien resplendira. Je ne m'effacerai jamais assez. Je cacherai mon visage dans mes mains. Le sien m'éblouira. Je vois son profil impeccable: c'est un calmant. Je vois ses cheveux. Je vois son auréole de cheveux. Je vois ses paupières. Un peu de fard mauve chante sur ses paupières. Je vois son visage repassé. J'entends ses petits pas pressés. Je vois sa bouche juste. Je vois ses traits intègres. Sa gentillesse inonde mon pauvre visage. Une laide donne dans la gentillesse comme un taureau dans du rouge.³⁹

Den »traits défaits« der Erzählerin stehen die »traits intègres« von Madame gegenüber, den »cheveux malades« ihr »auréole de cheveux«, der »catastrophe d'une bouche, d'un nez« ihr »visage repassé« und ihre »bouche juste« sowie dem »chaos d'un profil« ihr »profil impeccable«. Auf der Ebene der *histoire* beschreibt die Sprecherin, wie sie ihr Gesicht gegenüber der perfekten, ebenmäßigen und erstrahlenden Schönheit der geliebten Frau zu verstecken sucht und nach einer Auflösung ihrer selbst in der Betrachtung des Antlitzes der Anderen strebt: »Je ne m'effacerai jamais assez. Je cacherai mon visage dans mes mains. Le sien m'éblouira.« Auf der Ebene des *discours* ist jedoch der opponierende Effekt zu beobachten: Das »je«, das in dieser Passage in fast allen Sätzen am Anfang steht, affirmiert sich und seine Stimme und setzt sich selbst ins Zentrum – das Pronomen »elle« taucht gar nicht auf. In dieser Perspektive verschwindet

33 Leduc: *L'Affamée*, S. 98.

34 Ebd., S. 153.

35 Ebd., S. 34, 51, 69, 86, 93, 192.

36 Ebd., S. 127.

37 Ebd., S. 154.

38 Ebd., S. 123f.

39 Ebd., S. 16.

die Erzählerin nicht angesichts der Angebeteten, sondern sie konstituiert sich gerade durch die Beschreibung der Anderen. Anaïs Frantz stellt fest, dass die Pronomina, die auf die Geliebte verweisen, in dieser Textpassage stets denen nachfolgen und jene imitieren, die sich auf die Sprecherin beziehen: »le mien«/»le sein«; »mon visage«/»son visage«; »je«/»son«/»ses«/»sa«. ⁴⁰ Ihr Verblassen, Verschwinden und die Negation ihres Äußeren, das die Erzählerin vordergründig illustriert (»enfoncez dans la suie«, »effacer«, »cacher«, »laide«, »pauvre visage«), konterkariert sie durch ihre textuelle Präsenz und Gestaltungskraft, in der sie die Figur der Madame erschafft. Diese Textpassage ist die erste, in der die Erzählerin ein Bild von »elle« entwirft. Sie zeigt, dass die unerreichbare Andere in *L'Affamée* als Fiktion erscheint, die allein der Imagination und dem Schreibakt des sich erzählenden »je« entspringt, wie insbesondere die Anapher »Je vois« verdeutlicht. Die Frau, die die Sprecherin beschreibt, erblickt sie nur in ihrer Vorstellung, als sie ihre Hände, die metonymisch für das Schreiben stehen, vor ihre Augen legt. So ist es vielmehr »elle« als existierende, lebendige Frau, die in dieser Szene angesichts der poetischen Arbeit der Erzählerin verschwindet.

Mit diesem textuellen Schöpfungsprozess der geliebten Anderen integriert Leduc eine intertextuelle Referenz. Das Bild, das die Sprecherin von ihrer unerreichbaren Geliebten präsentiert, erinnert an die mittelalterliche *descriptio puellae* und insbesondere an ihre bekannteste Vertreterin: Francesco Petrarca's »madonna Laura«, die er in seinem *Canzoniere* (1336-1374) besingt. Ebenso wie das lyrische Ich bei Petrarca, beschreibt das »je« in *L'Affamée* seine Angebetete größtenteils von oben nach unten, beginnend bei ihren goldenen Haaren, die wie ein Heiligenschein um ihren Kopf liegen, über ihre Augen – wenngleich die Madame in *L'Affamée* sie im Gegensatz zu dem literarischen Vorbild geschlossen hält – bis hin zu ihrem wohlgeformten Mund. ⁴¹ Auch die Bewegung, die Petrarca oftmals in die Portraits von Laura integriert, wie die wehenden Haare, die ihren Hals umspielen, klingt bei Leduc durch die »petits pas pressés« an, die die Erzählerin in ihrer Imagination von »elle« zu hören meint. ⁴² An anderen Stellen in *L'Affamée* stehen weitere Anspielungen, in denen Leduc diesen literarischen Topos der idealisierten weiblichen Frauenfigur aufgreift – die mit Petrarca's Laura, aber beispielsweise auch mit Dante Alighieris Beatrice kanonisiert ist –, die zwischen An- und Abwesenheit oszilliert und zugleich als engelsgleiche, sanfte Lichtgestalt sowie als unnahbare, kalte Herrin erscheint. »Elle est toute dorée, toute dorée, toute dorée« ⁴³, hallt es im Kopf der Erzählerin nach, als ihr jemand erzählt, dass Madame ganz gebräunt von einer ihrer vielen Reisen, die sie im Verlauf von *L'Affamée* unternimmt, wiedergekehrt sei. Zudem

40 Vgl. Frantz: *Le Complexe d'Ève*, S. 232.

41 Vgl. dazu Muñoz Muñoz, María de las Nieves: *La descriptio puellae nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul locus amoenus*, Firenze: Franco Cesati editore 2018, insb. S. 56ff. Muñoz Muñoz stellt in ihrer Analyse der *descriptio puellae* bei Petrarca jedoch auch heraus, dass der Dichter in seinem *Canzoniere* den bis dahin existierenden Stilisierungskatalog poetischer Frauenfiguren aufbricht und Laura nicht nur in der klassischen Reihenfolge von oben nach unten beschreibt, sondern die Reihenfolge ihrer benannten Körperteile durchmischt.

42 Vgl. Ebd., S. 55.

43 Leduc: *L'Affamée*, S. 72.

bezeichnet die Sprecherin sie als »personnage de lumière«⁴⁴ und »étoile polaire«⁴⁵ und die Briefe, die sie von ihr erhält, als »madones«⁴⁶ – in denen sie jedoch nur die »indifférence«⁴⁷ ihrer Angebeteten entdecken kann.

In einem Text wie *L'Affamée*, der im Kontext der Nachkriegszeit erscheint, wirkt ein solcher Rückgriff auf einen mittelalterlichen Stilisierungskatalog für die Inszenierung einer geliebten Frau zunächst wie ein kitschiges Pastiche. Diese Übernahme geschieht jedoch im Rahmen einer genderkritischen Remodellierung tradierter Liebespoesie.⁴⁸ Die petrarkistische Liebesdichtung, die damit aufgerufen ist, ist traditionell durch ein heterosexuelles Geschlechterverhältnis geprägt: Ein männliches lyrisches Ich besingt eine unerreichbare Geliebte und projiziert auf die Darstellung ihres Körpers sowohl sein literarisches Können und Talent wie auch seine Gefühle und sein inneres Erleben.⁴⁹ Wenn Leduc am Ende der 1940er Jahre als Autorin auf dieses Modell rekurriert, es in die Verhandlung unerfüllten lesbischen Begehren überführt und darüber hinaus als reales Vorbild der Madame eine Frau wie Simone de Beauvoir wählt, die zu dem Zeitpunkt, als Leduc an *L'Affamée* schreibt, selbst bereits an *Le Deuxième sexe* arbeitet, ist in der hyperbolischen Idealisierung von »elle« auch eine ironisch-kritische Beschäftigung mit der poetischen Objektivierung und Erschaffung weiblicher Figuren zu vermuten.

Leduc exploriert in *L'Affamée* somit den Effekt, der entsteht, wenn eine schreibende Frau eine andere Frau zu ihrer Muse stilisiert: »Laissez-moi vous appeler Madame sur le papier... Le respect me soûle. Le respect c'est du vieux cassis. Vous êtes ma statue mais une statue qui peut faire de la buée sur une vitre.«⁵⁰ Während sich die Erzählerin in der ersten Portraitierung von »elle« noch als ihre poetische Schöpferin entwirft, macht sie später klar, dass die geliebte Frau, die sie schreibend besingt, nicht nur eine imaginierte, passive Papiergestalt ist. Stattdessen schreibt sie ihr eine eigene Lebendigkeit

44 Ebd., S. 235.

45 Ebd., S. 136.

46 Ebd., S. 201: »Les lettres que je reçois sont mes madones.«

47 Ebd., S. 30.

48 Anais Frantz sieht in *L'Affamée* ganz ähnlich Aufgriffe der »poésie courtoise« nach Charles d'Orléans sowie der »passion des mystiques chrétiens«, Frantz: *Le Complexe d'Ève*, S. 230. Auch Alison Péron situert *L'Affamée*, im Rückgriff auf Denis de Rougemonts klassische Studie *L'Amour et l'occident* (1972), in der literarischen Tradition des »récit d'amour«, Péron: »Au-delà de l'événement«, S. 26. Beide Wissenschaftlerinnen gehen bei jedoch nicht auf die gegenderte Umschrift dieser Vorbilder ein.

49 Vgl. Stella, René: »La Représentation du corps dans le *Canzoniere* de Pétrarque«, in: Centre d'études italiennes d'Aix-en-Provence (Hg.): *La Représentation du corps dans la culture italienne. Actes du colloque de 1982*, Aix-en-Provence: J. Laffitte 1983, S. 45-76, hier S. 65. Schon in der Renaissance gibt es jedoch neben Autoren, die die Dichtung Petrarca imitieren und weiterentwickeln, auch Autorinnen wie Gaspara Stampa, Vittoria Colonna und Louise Labé, die sich die Liebespoesie des italienischen Dichters aneignen und in ihren Gedichten weibliche Sprecherinnen einsetzen, die ihre schmerzhafteste Leidenschaft für unerreichbare Männer besingen. Ulrike Schneider zeigt in einer Studie zum *Weiblichen Petrarkismus im Cinquecento* anhand der Texte der genannten italienischen Autorinnen, dass diese Dichterinnen das Dichtungssystem, wie die Literaturwissenschaftlerin es nennt, der männlichen Petrarkisten nicht nur umkehren, sondern die Kommunikationssituation und die Darstellungsweise der angebeteten Geliebten transformieren und (kritisch) erneuern, vgl. Schneider, Ulrike: *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa*, Stuttgart: Steiner 2007.

50 Leduc: *L'Affamée*, S. 56.

und sogar eine eigene künstlerische Gestaltungskraft ein (»qui peut faire de la buée sur une vitre«), wie auch andere Textstellen zeigen.

Elle me parle. [...] Elle est belle. Je marche derrière elle. Je présente ma création aux passants. [...] Quand je suis à côté d'elle, tout se recrée pour moi. Clients de l'autobus, admirez-la. Je ferai ce que vous voudrez mais admirez-la. Je paierai cher mais je veux entendre des cantiques [...].⁵¹

In dieser Passage findet sich nicht nur eine Ironisierung, sondern auch eine Profanisierung gegenüber den oben zitierten Darstellungen von Madame, in denen sie einer himmlischen und göttinnenähnlichen Gestalt gleicht. Hier jedoch, zum Ende von *L'Affamée*, enthüllt die Erzählerin, dass »elle« ein irdisches Wesen wie alle anderen ist, das durch die Stadt läuft und mit dem Bus fährt. Leduc verfremdet auch das Verständnis einer Muse als Inspirationsquelle, die einen Künstler zu kreativen Höchstleistungen inspiriert, selbst jedoch stumm bleibt, wie es Robert Graves in seiner vielzitierten Studie zum Mythos der *White Goddess* (1948) (noch) formuliert, die im selben Jahr wie *L'Affamée* erscheint.

However, woman is not a poet: she is either a Muse or she is nothing. This not to say that a woman should refrain from writing poems; only that she should write as a woman, not as if she were an honorary man. [...] A woman who concerns herself with poetry should, I believe, either be a silent Muse and inspire the poets by her womanly presence [...] or she should be the Muse in a complete sense [...] and should write [...] with antique authority.⁵²

Mit der Erzählerin inszeniert Leduc nicht nur eine schreibende Frau, sondern eine Schriftstellerin, die sich eine Muse entwirft und sich damit eine männliche Dichtungstradition aneignet. Darüber hinaus beschreibt die Erzählerin diese Muse als selbst kreativ und keinesfalls »silent«, da sie die Welt, die das »je« umgibt, verändern kann: »Quand je suis à côté d'elle, tout se recrée pour moi.« Madame erscheint nicht nur selbst als Künstlerin, sie übertrifft das »je« sogar in seinem Schaffenspotential und wird zu einem Vorbild, das ebenso in erotischer wie auch in literarischer Hinsicht unerreichbar bleibt. Wenn die Erzählerin vom Schreiben der Texte berichtet, die Madame schließlich liest und korrigiert, zeichnet sie die fiktive, begehrte Frau als produktiv, während sie sich hingegen an einem zugleich schmerzhaften und lustvollen Schreibprozess abarbeitet, an dem sie immer wieder zu scheitern droht.

Elle travaille beaucoup. Le quotidien ne la grignote pas. Je m'accrocherai à sa qualité: je suis sauvée d'avance. Je l'approcherai si je travaille. Je disparaîtrai si je ne travaille pas. Devenir exceptionnelle pour la retenir un peu. On a piqué des ailes à mes efforts quand je la quitte.⁵³

51 Ebd., S. 226.

52 Graves, Robert: *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, erstmals 1948 erschienen, 3. Aufl., London: Faber and Faber 1952, S. 444f. Die Studie erschien auch auf Deutsch bis 2002 in der 7. Auflage im Rowohlt Verlag: Graves, Robert: *Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*, 7. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002.

53 Leduc: *L'Affamée*, S. 15.

Assise à ma table, j'essaie d'écrire. Pendant que j'essaie, je me délivre laborieusement et innocemment de mon incapacité d'écrire bien. Ma plume grince. Je gémis avec elle. Nous gémissons pour rien. Nous formons ensemble des mots inutiles.⁵⁴

Das letzte Zitat macht deutlich, dass der Text, den das »je« im Begriff zu schreiben ist, eine *mise en abyme* des Romans *L'Affamée* darstellt. Die Worte, die die Erzählerin formuliert, sind »inutiles«, das heißt sie erreicht damit nicht den gewünschten Effekt, die Angebetete mehr als nur in punktuellen, momentanen Begegnungen an sich zu binden (»la retenir un peu«). Dennoch ermöglicht ihr das Schreiben eine erotische Intimität mit der Geliebten, auch wenn sie nur auf dem Papier stattfindet: »Ma plume grince. Je gémis avec elle.« Der schriftliche Austausch zwischen den beiden Frauen wird für die Sprecherin zum Ersatz für die ausbleibende physische Nähe und jede Form der Schrift, die »elle« berührt hat, zu einer Verlängerung ihres Körpers, den das »je« lieblosen kann. So legt sie etwa, als sie allein ist, ihre Wange auf eine Zeitung, die ihre Angebetete zuvor achtlos mit ihrer Hand gestreift hat: »J'avais posé mes journaux sur la table. Elle a avancé sa main, elle a avancé son bras sur mes journaux. Je les ai emportés dans ma chambre. Je les ai touchés avec ma joue.«⁵⁵ Die Briefe, die die Erzählerin von »elle« erhält, erscheinen als erotische, verlebendigte Fetischobjekte. In einer Szene, in der die Sprecherin einen Brief von Madame auffaltet, erinnert er an eine Vulva, die sie streichelt, die sie zum Höhepunkt bringt, in die sie lesend eindringt (»je pénètre dedans«) und dort das, was sie liest, als warm und weich (»moelleuse«) erlebt. Diese Beschreibung ihrer Lektüreempfindung steht jedoch im Kontrast zum Inhalt des Briefes. Madame teilt ihr darin mit, dass sie ihre Leidenschaft nicht erwidert und der »événement«, mit dem die Erzählerin entlang des Textes ihren *coup de foudre* und ihre unglückliche Verliebtheit bezeichnet, nichts weiter als ein Trugbild (»mirage«) für sie darstellt.

La beauté est sur ma table. Je vernirai sa lettre qui est pliée en quatre. Je jouis de l'écriture dont je ne distingue pas les mots. [...] Je l'ouvre avec une main. C'est plus lent. La lettre se replie. Je la repasse avec ma paume. Je m'appuie contre le mur. Je jouis de la perspective de son écriture. [...] Je regarde son écriture difficile, mes yeux sont des aventuriers. Enfin je pénètre dedans. [...] Je découvre son indifférence. Je ne savais pas que l'indifférence pût être moelleuse à ce point. Elle me donne son estime, son amitié. Pour elle, l'événement est un »mirage«. Le mot glacé tombe au fond de moi. Elle voyage, elle rentrera. Elle me fera signe.⁵⁶

Sarah Parker untersucht in ihrer Studie *The Lesbian Muse and Poetic Identity* anglophone Texte (u.a. von Amy Lowell, Hilda Doolittle und Bryher) des 19. und 20. Jahrhunderts, in denen lesbische und/oder bisexuelle Autorinnen bzw. Erzählerinnen ihre Beziehungen zu Frauen literarisieren. Die dargestellten weiblichen Figuren haben stets Vorbilder in einer »living figure«⁵⁷, real existierenden Persönlichkeiten, mit denen die Schriftstellerinnen in einem literarisch-künstlerischen Arbeitsverhältnis stehen und die zumeist an

54 Ebd., S. 66.

55 Ebd., S. 15.

56 Ebd., S. 29-31.

57 Parker, Sarah: *The Lesbian Muse and Poetic Identity, 1889-1930*, London: Pickering & Chatto 2013, S. 6.

dem Gestaltungs- oder Editionsprozess der Texte beteiligt sind. Die Ausgangssituationen und -konstellationen der Texte, die Parker analysiert, sind also ähnlich derjenigen, die *L'Affamée* charakterisieren. Diese Ähnlichkeit besteht nicht nur, da *L'Affamée* weibliche Homosexualität verhandelt. Vielmehr steht auch hier der fiktiven Madame Violette Leduc Mentorin und Lektorin Simone de Beauvoir Modell, wie die Schriftstellerin zwanzig Jahre später in *La Folie en tête* selbst enthüllt, als sie darin den Entstehungsprozess ihres zweiten Romans thematisiert.⁵⁸

[...]écrivais, je parlais de Simone de Beauvoir sans citer son nom. Je racontais mes tourments, mes misères, mes angoisses, mes détresses sans m'adresser à elle mais elle était le personnage dont je m'occupais à chaque page. Chaque mot lui était dédié sans que je me dise qu'elle le lirait. Je l'appelais »Elle«. [...] J'ai entrepris mon autobiographie, je dois dire Simone de Beauvoir, ça n'a pas été facile.⁵⁹

In ihrer Monographie stellt Parker die Komplexität und Spezifität dieser Konstellation zwischen den Schriftstellerinnen und ihren literarisierten, geliebten Frauen/Musen heraus, mit denen sich die von ihr betrachteten Autorinnen konfrontiert sehen und die in diesem Kapitel bereits angedeutet wurden: Die Sprecherinnen dieser Texte balancieren zwischen der Identifikation mit einer traditionell männlich-heterosexuell codierten Sprecherposition, der Identifikation mit der Muse, die in diesem Modell stumm bleibt sowie dem Bruch mit diesen Traditionen.

Their sexual orientation, desires and personal relationships, combined with their situatedness within literary tradition, thus places these poets in an interesting position vis-à-vis the poet/muse dynamic, as they balance male identification with the traditionally male role of poet, and with desire for women, with female identification with the traditionally female role of muse. In other words [...] all these poets face the challenge of speaking ›of a conventional subject (woman) from an unconventional position (lesbian writer)‹ – and they must do so without uncritically reproducing the male-oriented tradition that renders women as silent muses.⁶⁰

Die Einsetzung einer »living muse«⁶¹, wie Parker die Musenfiguren in diesen Texten bezeichnet und damit von mythologischen und zu göttinnengleichen Geschöpfen erho-

58 Zu der literarischen Wechselwirkung und Freundschaft von Leduc und Beauvoir siehe auch Jeannele, Jean-Louis: »Simone de Beauvoir et Violette Leduc. Retour sur un parallèle biaisé de l'histoire littéraire«, *Romanic Review* 107/1-4 (2016), S. 153-172. Alexandre Antolin konstatiert darüber hinaus anhand einer bis dato unveröffentlichten Briefkorrespondenz, die Leduc während des Schreibens von *L'Affamée* mit Nathalie Sarraute geführt hat, dass es ebenso möglich sei, als weiteres Vorbild von »elle« die *nouvelle romancière* zu vermuten, vgl. Antolin, Alexandre: »Violette Leduc, lettres à Nathalie Sarraute«, *Contre-jour. Cahiers littéraires* 41 (2017), S. 37-52, hier S. 52. Zur Bekanntschaft von Leduc und Sarraute siehe auch Jansiti: *Violette Leduc*, S. 168.

59 Leduc: *La Folie en tête*, S. 163.

60 Parker: *The Lesbian Muse and Poetic Identity. 1889-1930*, S. 6. Parker zitiert hier: Donaldson, Elizabeth J.: »Amy Lowell and the Unknown Ladies. The Caryatides Talk Back«, in: Munich, Adrienne und Melissa Bradshaw (Hg.): *Amy Lowell. American modern*, New Brunswick: Rutgers University Press 2004, S. 27-42, hier S. 39.

61 Parker: *The Lesbian Muse and Poetic Identity. 1889-1930*, S. 6.

benen Musen (wie auch bei Petrarca) abgrenzt, sieht sie als einen zusätzlichen Aspekt in der Dynamisierung des Autorinnen-Muse-Verhältnisses:

[T]he presence of the living muse radically remakes the poet/muse relationship, as a contemporary, living figure can talk back, write back and (in some cases) fight back against their own objectification, transforming the traditionally passive muse into an active participant in a dynamic poetic dialogue.⁶²

Auch in der Figur der Madame in *L'Affamée* inszeniert Leduc eine »lebend(ig)e Muse«, wie Parker sie definiert – und das nicht nur, weil die Autorin darin real existierende Frauen poetisiert, die, im Falle von Beauvoir, ihre Idealisierung wahrnehmen und darauf reagieren. In Briefen an ihren amerikanischen Geliebten Nelson Algren spricht die Existentialistin zudem ihre Befremdung an, von Leduc in *L'Affamée* derart portraitiert zu werden, relativiert dieses Gefühl jedoch im gleichen Zuge mit Verweis auf die literarische Qualität des Textes.⁶³ Den »dynamic poetic dialogue«, den Parker in der Kommunikation zwischen der Sprecherin und ihrer lebend(igen) Muse angelegt sieht, schreibt Leduc in die Repräsentation von »elle« durch die Erzählerin mit ein, wie die oben zitierten Textstellen verdeutlichen. Sie spricht sie im Text direkt als »vous« an (»Laissez-moi vous appeler Madame sur le papier...«); sie tauscht mit ihr Briefe aus, in denen die Angebotete ihrer Idealisierung widerspricht (»Pour elle, l'événement est un ›mirage‹) und sie zeigt sie als Autorin, die für sie ein Vorbild darstellt (»Elle travaille beaucoup. [...] Devenir exceptionnelle pour la retenir un peu«). Zudem thematisiert sie immer wieder die kritische Stimme, mit der Madame ihr Schreiben bewertet: »Elle me demande si j'ai travaillé. Je dis ›oui, oui. J'ai menti. C'est plus vite.«⁶⁴; »Elle me complimente pour un petit travail.«⁶⁵; »Elle ne critique pas mon travail. C'est la bonne volonté [...]. Elle m'a évaluée.«⁶⁶

In Leducs Darstellung der Autorinnen-Musen-Relation in *L'Affamée* ist die unnahbare Geliebte keine Leinwand, auf die die Erzählerin ihre Gefühlswelt und ihren Schmerz projizieren kann: »Elle ne levait pas la tête mais elle remplissait un tableau. Je ne peux pas envahir un royaume, je ne peux pas mettre mes misères sur la page de son livre pour les reprendre après.«⁶⁷ In Anbetracht des unerwiderten Blickes muss die Sprecherin ihr Leiden (für sich) behalten, ohne es in die Repräsentation der Anderen einschreiben zu können. Leduc zeigt immer wieder die unüberwindbare Distanz und eine schmerzhaft Konfrontation zwischen der Erzählerin und ihrer Geliebten auf, in der das »je« buchstäblich zu Bruch geht, bevor ein literarisches Ineinanderaufgehen der beiden Protagonistinnen stattfinden kann. In einer surrealistischen Szene etwa, in der sich die Sprecherin mit Madame in einem Restaurant trifft, zieht sie los, um mit einer Axt alle Spiegel in den Waschräumen zu zertrümmern, nachdem Madame eine

62 Ebd.

63 Vgl. Beauvoir, Simone de: *Beloved Chicago man. Letters to Nelson Algren, 1947-64*, London: Gollancz 1998, S. 76f., Brief vom 7. Oktober 1947.

64 Leduc: *L'Affamée*, S. 53.

65 Ebd., S. 99.

66 Ebd., S. 196.

67 Ebd., S. 254.

Zeitschrift geöffnet hat und die Erzählerin dahinter aus ihrem Blickfeld »verschwinden« ist: »Elle a ouvert une revue. Elle lisait. J'ai disparu.«⁶⁸ Als sie die Spiegelgläser zerschlägt, zerspringen sie jedoch nicht in Scherben. Stattdessen lösen sich aus dem Gesicht der Erzählerin schorfige Hautfetzen, die zu Boden fallen und auf denen sie schließlich zu tanzen beginnt.

[L]e jour du soulagement est arrivé. J'ai frappé. Des croûtes se détachèrent de moi, tombèrent à mes pieds. Mes pourritures, ma passivité, mes lamentables étalages, mes lamentables raccrochages aussi. [...] J'ai marché sur le tapis de mes croûtes. J'étais neuve. Il fallait qu'un bruit me louangeât. [...] J'ai vu la brisure de près. Sur le carrelage, une étoile échevelée. J'ai arraché la manche de mon manteau. Celle qui lit dans un café l'a touchée. Je l'ai mise sur ma peau. [...] J'ai des forces. [...] Ne plus se voir. Sainte délivrance. J'ai frappé. Je frappe. [...] Ma main se dégage de moi. C'est formidable. [...] Ma main est un iris. J'ai une main épanouie. Je frappe. Mon existence est une nébuleuse. [...] J'avais fini. [...] Je ne me verrai plus. Des croûtes se décollaient de mon visage. [...] Je serai la prairie dévoilée parce que l'aube élargit le monde. Je me suis approchée du dégât. Je ne me vois plus. [...] J'ai remercié la hache. [...] Je n'ai plus de reflet. J'ai dansé sur mes croûtes.⁶⁹

Diese Passage illustriert zum einen das Bedürfnis nach Autodestruktion der Erzählerin angesichts des Zusammentreffens mit und der Ablehnung durch die geliebte Frau. Zum anderen verbildlicht sie jedoch auch, inwiefern in diesem Streben nach Selbstzerstörung auch eine Dimension der Selbsterneuerung immanent ist, die die Sprecherin poetisch und euphorisch zelebriert: »J'étais neuve.«; »Sainte délivrance.«; »Je serai la prairie dévoilée parce que l'aube élargit le monde.«; »J'ai dansé sur mes croûtes.« In der Szene erwähnt die Sprecherin ihre Hand, die bereits in einem obigen Zitat als Metonymie der Imagination und Kreativität der Erzählerin erscheint: »Ma main se dégage de moi. [...] Ma main est un iris. [...] J'ai une main épanouie.« Diese Metaphern weisen darauf hin, dass die Episode des zertrümmerten Spiegels als ein metapoetischer Kommentar gelesen werden kann. Ein »iris«, zu der die Hand wird, meint im Französischen nicht nur die Pflanze und den bunten Ring, der die Pupille im Auge umschließt, sondern auch einen »spectre lumineux«⁷⁰, also ein Lichtspektrum, das durch die Brechung von weißem Licht entsteht. Das Zerschlagen der Spiegel und die Häutung der Erzählerin erscheinen als Auftakt zu einem neuen Schreiben, das sich von Altem löst und neu »erblüht« (»une main épanouie«), neue Bilder und neue Perspektiven zu generieren vermag. Auch die wiederholte Feststellung, dass sie nun kein Spiegelbild mehr habe, unterstreicht diese Lesart, nach der die Erzählerin in der Szene die Neuerschaffung und -erschließung literarischer Darstellungsmöglichkeiten ausruft, die sich an keinen bestehenden Orientierungspunkten ausrichtet: »Mon existence est une nébuleuse.«

In ihrer feierlichen Diktion erinnert die Passage an die Manifeste der Avantgarden, in denen insbesondere der Futurismus und Dada die Zertrümmerung des Alten und den Aufbruch in eine noch neue, unbestimmte Zukunft proklamiert haben. Dass sich

68 Ebd., S. 155.

69 Ebd., S. 156f.

70 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 10, S. 546, »iris«.

Leduc auf das avantgardistische Paradigma der Gleichzeitigkeit von Destruktion und befreiender Erneuerung bezieht, wird auch an anderer Stelle deutlich: »Je suis la chose vivante et laide qui peut se soulever de terre. Je suis le destructeur et le libérateur.«⁷¹ Auffällig ist die Verwendung der maskulinen grammatikalischen Form »le destructeur« und »le libérateur«. Leduc zeigt damit auf, dass das Zerstörungs- und Freiheitsstreben, das sie zitiert, männlich codiert ist und dass sie sich es durch die Darstellung einer weiblichen Erzählerin, die sich selbst als »vivante et laide« bezeichnet, zu eigen macht.

Die selbstwahrgenommene »laideur«, die Lebendigkeit und der Schmerz einer sich inszenierenden Frau zeigen sich in *L'Affamée* als Sujets, anhand denen Leduc mit neuen literarischen und ästhetischen Repräsentationsformen, insbesondere von Weiblichkeit und Frauenkörpern, experimentiert. Die unerreichbare Andere, die nicht nur in perfekter Schönheit erstrahlt, sondern die Erzählerin in ihrer literarischen Schaffenskraft zu übersteigen scheint, wird in *L'Affamée* zu ihrem poetischen Gegenüber, über die sie sich auch von bestehenden Reflexionen von Weiblichkeit in der Welt und in der Literatur zu lösen sucht.⁷² Die Angebotete bleibt somit ein literarisches Objekt der Erzählerin – wenngleich sie ihr künstlerische Autonomie zugesteht –, anhand dessen sie sich als schreibendes »je« konstituiert und ihre eigene poetische Stimme findet. So endet *L'Affamée* mit einer Szene, in der sie sich von einer Fensterscheibe, durch die sie Madame zuvor beobachtet hat, lautlos davonschleicht.

Je me suis éloignée à pas feutrés. Je me tenais droite dans mon réduit. Je ne parlais pas aux murs. J'ai remis le même tablier. [...] Je me suis assise à ma table. Je n'ai pas attendu longtemps. On dégageait mon cou, on tirait sur le col de mon tablier, on agrafait sur ma nuque une rivière de diamants.

Aimer c'est difficile mais l'amour est une grâce.⁷³

Diese Passage illustriert den Aufbruch in ein Schreiben (in dem Adjektiv »feutrés« verbirgt sich das Wort »feutre«, also Filzstift), in dem eine Muse die Erzählerin küsst (»Je n'ai pas attendu longtemps«), die keinen Körper, keine Form (»on«) und somit kein reales Vorbild mehr hat, sondern allein ihrer eigenen Imagination entspringt. Der Text, der daraus entsteht, ist *L'Affamée* selbst und die Ästhetik, die Leduc darin (er)findet, ist von Bildern geprägt, in denen die Wirklichkeitserfahrung der Erzählerin, wie Licht, das

71 Leduc: *L'Affamée*, S. 219.

72 In einem der ersten wissenschaftlichen Aufsätze, die zu *L'Affamée* erscheinen, erkennt Michèle Respaut in der Komplementarität der beiden Protagonistinnen die Inszenierung eines »vieux stéréotype féminin: celui de la femme/ange et de la femme/monstre«, Respaut, Michèle: »Femme/ange, femme/monstre. *L'Affamée* de Violette Leduc«, *Stanford French Review* 7/3 (1983), S. 365-374, hier S. 366. Leduc fülle dieses stereotype und kulturell tradierte Weiblichkeitsbild, das entlang der gesamten europäischen Literatur männlicher Schriftsteller aufzufinden sei und laut dem Frauen entweder als engelsgleiche, unnahbare Gestalt oder aber als monströse, derangierte Figur auftauchen, mit neuem Leben. Nach Respaut erhebe sie es zur Basis einer Kritik an Weiblichkeitsrollen und -modellen, mit denen sich Frauen konfrontiert sehen und strebt darüber eine Innovation der literarischen Repräsentation weiblicher Figuren an.

73 Leduc: *L'Affamée*, S. 254.

durch einen Diamanten (»une rivière de diamants«) fällt, in ihre einzelnen Bestandteile aufgespalten wird und dadurch anders, neu und auch fremd erscheint.

3.2 »La foire intérieure«: Fantastische Krypten

In der tagebuchartigen Schilderung ihres Liebesschmerzes ist die Erzählerin unaufhörlich in Bewegung – ebenso in ihren Gedanken wie auch in der Stadt, in der sie umherirrt.

Il y a dans ma tête, dans mon corps une malle qu'il faut porter, emporter partout. Je déposerai mes bagages sur le banc, mais je m'en irai avec cette malle. Je ne peux pas me faire aider. Il n'y a jamais de porteur pour m'alléger. [...] Cette malle que je porte m'écrase et j'avance quand même. J'ai regardé entre les barreaux du square. La ville est une cellule mais je ne peux pas dessiner des cœurs et flèches sur les murs. Les prisonniers ont des murs avec des cœurs et des déclarations. Les murs de la ville ne sont pas à moi. Si je m'arrête, on me demandera si j'ai un malaise.⁷⁴

Eine »malle« bezeichnet einen großen Koffer, einen »coffre résistant et lourd«⁷⁵, doch die Homophonie mit dem Substantiv »mal«, einem Oberbegriff für »tout ce qui fait souffrir, physiquement ou moralement«⁷⁶, ist unüberhörbar. Auch in dem »malaise« im letzten Satz des Zitats taucht das Wort erneut auf. Dieser Gleichklang von »mal« und »malle« ruft Bilder auf, die auf die Schmerzpoetik und -metaphorik in *L'Affamée* hinweisen und die eingangs genannte These, nach der Leduc in dem Text eine Reise ihrer Erzählerin in den Schmerz inszeniert, genauer ausbuchstabieren. Einerseits ist ihr Liebesleiden mit dem Drang verknüpft, sich wie bei einer Reise von einem Ort zum anderen zu bewegen. Ebenso getrieben wie ziellos durchstreift sie beständig die Stadt, die ihr keinen Halt gibt (»je ne peux pas dessiner des cœurs et des flèches sur les murs«) und in der sie sich zu verlieren droht, doch zugleich immer wieder nur sich selbst und ihre Einsamkeit findet: »La ville est une cellule«, heißt es im obigen Zitat und an anderer Stelle »Je tomberai de solitude en solitude.«⁷⁷ Darüber hinaus beinhaltet die Homophonie von »mal« zu »malle« eine geschlechtliche Verschiebung, denn »mal« trägt einen maskulinen Artikel, »malle« einen femininen. So deutet sich an, dass Leduc auch in den Darstellungsweisen des Schmerzes dezidiert die weibliche Physis ihrer Erzählerin in den Blick nimmt. In einer Szene, in der die Sprecherin beschreibt, wie sich ihr Körper mehr und mehr mit ihrer Liebespein anfüllt, parallelisiert sie ihr Leiden mit Menstruationskrämpfen: »Entre mes jambes, il y a l'écoulement de cette peine.«⁷⁸

Andererseits erscheint das »Übel«, das die Erzählerin verspürt, wie schmerzhaftes, belastendes Gepäck, das sie beständig mit sich (in sich) herumträgt: »Il y a dans ma tête, dans mon corps une malle qu'il faut porter, emporter partout.«; »Cette malle que

74 Ebd., S. 35f.

75 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 11, S. 263, »malle«.

76 Ebd., S. 222, »mal«.

77 Leduc: *L'Affamée*, S. 32.

78 Ebd., S. 124.

je porte m'écrase et j'avance quand même.« In dieser »malle« befinden sich jedoch nicht die »effets et les vêtements qu'on emporte en voyage«⁷⁹. Vielmehr enthält dieser Koffer die »effets« – die Auswirkungen, Effekte und Eindrücke –, die der Liebesschmerz in der Erzählerin auslöst. Aus dieser »malle« scheinen so im Verlauf des Textes fantastische Szenen und verlebendigte imaginäre Gestalten und tierische Fantasiewesen zu erstehen, die den Schmerz der Erzählerin in surrealen Bildern transportieren.

Mes larmes coulent de travers. Elles suivent des balafres imaginaires. J'ai parlé à ma table. Je ne peux pas la prendre dans mes bras. Si je prenais le miroir, je verrais une gargouille qui tousse, qui hurle, qui se roule dans la luxure qui lui fut destinée.⁸⁰

»Larmes«, »balafres«, »tousser«, »hurler«, der körperliche Schmerz drückt sich über das lexikalische Feld aus, das sich in dieser Passage aufspannt. Im gleichen Zuge ist dieser Schmerz absurd und unreal: die Tränen fließen »de travers«, also verkehrt (»d'une manière non conforme à ce qui est attendu«⁸¹), die Schnittwunde existiert nur in der Imagination und der hustende, schreiende Wasserspeier ist in einem Konditionalsatz eingezwängt. Wie die Liebe, die sich nicht auf einer physischen Ebene realisiert (»je ne peux pas la prendre dans mes bras«), zeigt sich der Schmerz und die Verletzung der Erzählerin nicht physisch, sondern davon losgelöst und in den Text ausgelagert. Die Passage macht exemplarisch deutlich, dass sich die Schmerzempfindung in *L'Affamée* ausschließlich auf einer imaginären Ebene abspielt. Die Erzählerin beschreibt nicht ihren leidenden Körper, sondern sie fasst den Schmerz in Worte und Bilder, die sie manchmal auf ihren Körper projiziert und daran anpasst (»je suis le moule de ma peine«⁸²) und die manchmal für sich alleine stehen. In dem obigen Zitat spricht sie von »balafres«, bei denen unklar bleibt, wo sie sich befinden. Als sie sich vorstellt, was passieren würde, wenn sie sich einen Spiegel vorhielte, sähe sie nicht sich selbst –, sondern eine »gargouille«, die sich vor Schmerzen in ihrer Wollust windet. So wird der Text, den die Erzählerin schreibt, zum Träger des Schmerzes, den sie verspürt und die »malle«, die sie stets mit sich trägt, scheint die verschiedenen Repräsentations- und Ausdrucksformen ihres Liebesschmerzes zu enthalten. Sie können, wie im Falle der »gargouille«, die Gestalt von fantastischen Wesen einnehmen, aber auch von Tieren oder nur angedeuteten menschlichen Figuren, die immer wieder auftauchen und wie Boten wirken, die aus dem Inneren der Erzählerin an die Oberfläche des Textes gelangen.

Elle voyagera pendant trois mois. Nous avons encore la même chute des jours, le même lever d'étoiles. [...] Nous entendons les même averses, mais j'ai trois pavés au cou. Ils ne m'entraînent pas au fond de l'eau. La bête dont on se débarrasse est introduite dans un sac. On ajoute une pierre. On les enferme ensemble. On étrangle le sac avec de la ficelle. Le coloris de ce collier est tendre. Les enragés serrent le nœud avec leurs dents. On emporte la pierre et l'animal vivant dans le cercueil en toile. [...] On lance le sac. Elle voyagera pendant trois mois. J'ai trois pavés au cou.⁸³

79 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 11, S. 263, »malle«.

80 Leduc: *L'Affamée*, S. 117.

81 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 16, S. 559, »travers«.

82 Leduc: *L'Affamée*, S. 124.

83 Ebd., S. 108f.

Die Aussicht, dass Madame für drei Monate abwesend sein wird, führt in dieser Textstelle zu einer kurzen allegorischen Erzählung, die den Schmerz darüber verbildlicht: Ein Tier wird von unbekanntem, wütenden Wesen («on», «les enragés») zusammen mit einem Stein in einen verschlossenen Sack eingesperrt und – vermutlich – ertränkt («On lance le sac.»). Die Erzählerin erscheint als eine Zuschauerin der Szene, die jedoch einen Teil von sich auf jener imaginären Bühne hinterlässt, auf der die »bête« gequält wird. Der Satz »J'ai trois pavés au cou« rahmt das Auftauchen des Tieres im Textes und ruft eine Parallelisierung mit der Sprecherin auf. Ebenso wie die anonymen Wütenden die »bête« überfallen und einfangen, um sie zu töten («cercueil en toile»), überfällt auch der Schmerz die Erzählerin. Diese Textstelle verdeutlicht, dass die Illustration des Schmerzes in *L'Affamée* nicht in einem einzigen Bild stattfindet, sondern in Darstellungen, die die Empfindung als eine theatrale Abfolge einzelner Szenen zeigt. Die Stakatoform der *écriture* hat einen Stroboskopeffekt, den insbesondere die Wiederholung des »On« am Satzbeginn hervorruft. Mit jedem Satz scheint ein neues Bild auf, wodurch jeder für sich wie eine einzelne, komprimierte Szene eines Theaterstückes lesbar ist. Dieser derart inszenierte Schmerz über die Abwesenheit von »elle« zeigt sich in dieser Passage als Ertrinken, ein Vom-Erdboden-Verschwinden. In weiteren Repräsentationen der Schmerzempfindung wird ein ähnliches Muster sichtbar, nach dem sich die Erzählerin immer wieder auf dem Boden oder unter der Erde befindet – als zöge der Schmerz sie immer wieder in das Innere und auf den Grund ihrer selbst hinab, wo sie auf die Dramen stößt, bei denen ihr Liebesleiden auf den ersten Blick Regie zu führen scheint.⁸⁴

Die Leduc-Forscherinnen, die sich mit diesen imaginativen, onirischen Szenerien des Textes beschäftigen, haben verschiedene Genrebegriffe und Umschreibungen für diese Momente in *L'Affamée* gefunden. Courtivron nennt sie »imaginary dramas«⁸⁵, Mireille Brioude schreibt ihnen ebenso einen »théatralisme imaginaire« zu und klassifiziert sie als symbolische Binnenerzählungen, »[m]icro-récits à forte valeur représentative [qui] donnent vie au désir comme à la souffrance«⁸⁶ und Alison Péron sieht darin »bulles oniriques«⁸⁷. Leduc nutzt in *L'Affamée* allerdings selbst eine Bezeichnung für diese phantasmatische und (alb-)traumartige Dimension des Textes, die die Alltagsbeschreibungen überlagert oder unterbricht: »la foire intérieure«.

Je quitte le café avant elle. Ses amis la conduiront à l'aérodrome. Son départ est inattaquable avec l'avion, avec l'aérodrome. Partez, Madame... Je suis à ma table. Je ne bouge pas. Dans ma tête, c'est la foire. Elle reviendra. Je suis l'inutile. Je ne tente pas les assassins. J'entraîne les petits assassins. Ceux qui vous parlent d'abord pour vous renier ensuite. Ceux-là utilisent des canifs. Je leur tends les bras quand ils viennent chez moi.

84 Vgl. z.B. Ebd., S. 54f., 177ff. *L'Affamée* erscheint zunächst in zwei Teilen in zwei Ausgaben von *Les Temps modernes*. Im ersten dieser Teile sind die onirischen Passagen noch mit einer Absatzüberschrift als Traumberichte gekennzeichnet. Dort findet sich »Le rêve de la farine«, »Le rêve des loups«, »Le rêve de la boue« und »Le rêve de la hache«, Leduc, Violette: »L'Affamée«, *Les Temps modernes* 25 (10/1947), S. 635-663, hier S. 639, 641, 644. Siehe dazu auch Brioude, Mireille: *Violette Leduc. La mise en scène du »Je«*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 52.

85 Courtivron: *Violette Leduc*, S. 70.

86 Brioude: *Violette Leduc*, S. 53.

87 Péron: »Au-delà de l'événement«, S. 32.

J'ai faim. Je me jette sur eux. Ils s'enfuient. Quand je m'habitue à leurs pas, quand je le reconnais, ils disparaissent. [...] Descendre dans la rue, suivre un inconnu, le dépasser, me retourner, lui dire »tu viens?«. Rentrer chez moi avec cet inconnu, ne pas allumer, ne pas lui infliger mon visage, ouvrir son col, toucher une peau qui n'est pas la mienne. Je suis une incapable. La foire intérieure continuera.⁸⁸

In dieser Textstelle dient der Begriff der »foire« als Ausdruck, um den Beginn einer Szene zu markieren, die die Erzählerin imaginiert, nachdem sie Madame verabschiedet hat, die zu einer Flugreise aufbricht. Zwischen dem Anfang und dem Ende der zitierten Passage konstituiert sich nach und nach eine Handlung, die an einen Kurzfilm erinnert. Die Leser/innen werden zu Zeug/innen, wie das »je« zunächst verzweifelt versucht, die Aufmerksamkeit von Mördern zu erlangen, um sich mit ihnen einer potentiell tödlichen Leidenschaft hinzugeben –, wozu es jedoch nicht kommt, da sie vor ihr flüchten. So folgt sie schließlich einem Unbekannten, um ihn zu verführen und die körperliche Nähe auszuleben (die »elle« ihr verwehrt), doch auch diese Begegnung scheitert: »Je suis une incapable.« Dieser narrative Einschub illustriert, wie die Szene mit der »bête«, allegorisch die Gefühle und Empfindungen, die nach der Abreise von Madame in der Erzählerin rumoren und sich in szenische Imaginationen übersetzen, die die Erzählerin als »foire intérieure« betitelt.

Eine »foire« meint normalerweise eine Messe, einen Flohmarkt oder einen Rummel und beschreibt im umgangssprachlichen Gebrauch einen »lieu bruyant où règnent le désordre et la confusion«⁸⁹. Gemeinsam mit dem Suffix »intérieur« spielt der Begriff der »foire intérieure« auf den Ausdruck des »for intérieur« an, der einen unbewussten »tribunal intime«⁹⁰ bezeichnet. Dieser Terminus findet sich in einem Zitat des Psychoanalytikers Nicolas Abraham, das Jacques Derrida der *Préface* zu einem Essay voranstellt, in dem sich Abraham gemeinsam mit seiner Kollegin Maria Török mit dem von ihnen entworfenen Konzept innerer Krypten auseinandersetzt: »Mais grâce à ce subterfuge, le texte du drame qui s'écrit *derrière* son *for* intérieur, pourra se jouer *par-devant*, sur le *for* extérieur, si l'on ose dire.«⁹¹ Der »for intérieur« erscheint demnach als ein Ort des Übergangs. Er stellt keine verschlossene und geheime Krypta in der Psyche dar, in denen sich die Ideen und Worte eines »drame« gerade erst zu formieren beginnen. In seinem Vorwort beschreibt Derrida diese innere Krypta als »un autre *for*: clos, donc intérieur à lui-même, intérieur secrète à l'intérieur de la grande place«⁹². Der »for intérieur« meint so auch diese »grande place« des Bewusstseins, in der (schmerzhafte) Gefühle und Erlebnisse bereits verfügbar und formulierbar sind. In dem Ausdruck der

88 Leduc: *L'Affamée*, S. 163f.

89 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 1056, »foire«.

90 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 8, Paris: Gallimard 1980, S. 1061, »for«.

91 Abraham, Nicolas: *Jonas et le cas Jonas. Essai de psychanalyse littéraire*, erstmals 1981 erschienen, neue Aufl., Paris: Flammarion 1999, S. 105, Herv. i.O., zit. in: Derrida, Jacques: »FORS. Les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Török«, in: Abraham, Nicolas und Maria Török: *Cryptonymie. Le verbière de l'Homme aux loups*, erstmals 1976 erschienen, Paris: Flammarion 1999, S. 7-73, hier S. 7.

92 Derrida: »FORS«, S. 12. Herv. i.O.

»foire intérieure« verbinden sich somit die Vorstellungen von zwei verschiedenen Welten: die eines abstrakten psychischen Raums des Vor-Bewussten, an dem etwas Erlebtes und Wahrgenommenes noch nicht in Worte zu fassen ist und die eines lauten, bunten, vieltimmigen und chaotischen Ortes des Bewusstseins.

Wenn die Erzählerin an einer Stelle davon spricht, die Rückkehr von Madame »dechiffrieren« zu wollen, dafür ihre Wohnung verdunkelt, mental alle äußeren Geräusche abschirmt, reglos in ihrem Sessel verharrt und sich in sich zurückzieht, scheint sie sich bewusst zu dieser »foire intérieure« zu begeben. Sie spürt dort jene kryptischen, meist von unheimlichen und teilweise bizarren Wesen bevölkerten Eindrücke und Bilder ihres Liebesschmerzes auf und macht sie in ihrem Text sichtbar und lesbar: »Je me resserre. [...] Je suis installée dans mon fauteuil où je repousse le mouvement. Je veux déchiffrer son retour sans bouger. J'éloigne les bruits. L'événement bat jusqu'au bout de mes doigts. J'ai fermé les doubles rideaux, mais la lumière d'août viole tout.«⁹³ Ihre pulsierenden Fingerspitzen, in denen sich der »événement« – die unglückliche Verliebtheit – bemerkbar macht, können auch hier »comme [...] les doigts d'un artiste prêt à peindre, à sculpter, à façonner«⁹⁴, oder eben auch à écrire, verstanden werden.

In der Ästhetisierung und literarischen Erkundung des Unbewussten, von Träumen und ihren Funktionsweisen, die Leduc anhand ihrer Erzählerin in *L'Affamée* unternimmt, greift sie auf surrealistische Darstellungsverfahren zurück. Isabelle de Courtivron formuliert einen Unterschied zwischen der Ästhetik in *L'Affamée* und den Strategien der surrealistischen Schriftsteller, den sie in der Schreibpraxis selbst und im poetischen Movens ansiedelt. Während die Surrealisten einen Fluchtversuch aus den Beschränkungen rationalen Denkens zu simulieren versuchen und dafür auf spezifische Techniken wie die *écriture automatique* zurückgreifen, seien die halluzinatorischen Visionen bei Leduc keiner solchen Simulation geschuldet: »What she seeks to re-create, laboriously and in carefully crafted language, are the sensations and visions that actually assault her [Leduc, Anm. F.K.] [...]. [...] Her hallucinations were engendered from her suffering alone.«⁹⁵ Courtivrons Einschätzung, dass der Ausdruck von Schmerz und der Effekt der Surrealität in *L'Affamée* miteinander verknüpft sind, ist auch an den bisher untersuchten Textstellen deutlich geworden. In den zitierten Szenen konfrontiert sich die Sprecherin mit ihrer eigenen Alterität – siehe die »gargouille« oder die »bête« – und nimmt so einen Blick auf sich selbst ein, mit dem gerade surrealistische Schriftsteller und Künstler oftmals Frauenfiguren in ihren Werken inszenieren: als das bedrohliche und weltentrückte Andere.⁹⁶ Der Unterschied liegt in dem Akt der Aneignung, in dem Leduc eine Erzählerin erschafft, die sich die Exploration ihres eigenen Fremden selbst künstlerisch und literarisch zunutze macht. Der Aufgriff surrealistischer Verfahren in *L'Affamée* ist zum einen als eine genderkritische Aktualisierung zu verstehen und steht zum anderen für Leducs stetiges Ringen mit den Autoren der Moderne.

93 Leduc: *L'Affamée*, S. 40.

94 Péron: »Au-delà de l'événement«, S. 35.

95 Courtivron: *Violette Leduc*, S. 14f.

96 Vgl. dazu auch Kapitel II.1.2 in dieser Arbeit.

3.3 Schmerzhaftes Flanieren

Die Erzählerin durchstreift in *L'Affamée* nicht nur die Räume in ihrem Inneren, sondern ebenso den großstädtischen Raum, der sie umgibt. Die Lebendigkeit, Bewegtheit und Bilderfülle der Empfindung ihres Liebesschmerzes zeigt sich in der physischen Bewegung der Sprecherin, wenn sie, wartend auf ein Wiedersehen mit Madame, durch die Straßen von Paris wandert.

Elle est en Italie. Elle reviendra mais je ne la reverrai pas tout de suite. [...] Je marche, je marche. [...] Je tire mes cheveux. Je m'insulte pendant que je les tire devant la glace d'un marchand de porcelaines. [...] J'ai besoin de la voir. Je m'attendris mais je marche violemment. »Bois. Crève dans la boisson. Tu n'es pas capable de ruiner ton corps. Si tu te découvrais avec l'œil d'un autre, tu creuserais un souterrain pour ressasser dedans. [...] Tu n'obtiendras jamais de celle qui voyage un cil, un morceau d'ongle. Tu obtiendras encore un dîner, une soirée pendant laquelle elle s'ennuiera. Tu marches dans les rues mais tu vis à genoux. [...] Le jour de son arrivée, elle ne te verra pas. [...] Elle sera dans ta ville mais tu ne le sauras pas.«⁹⁷

Im Französischen existiert das Wort »discourir« und bedeutet »parler d'un sujet déterminé«⁹⁸. Es geht ebenso auf das altfranzösische »descorre, discorre« zurück, das »parcourir«, also durchlaufen meint sowie auch auf das lateinische »discurrere«, das eine ungerichtete Bewegung bezeichnet, »courir de différents côtés, se répandre«⁹⁹. Auf die Erzählerin in *L'Affamée* trifft dieses Verb zu: Sie spricht von einem bestimmten Gegenstand (ihrer Liebesschmerzempfindung), durchläuft diesen Schmerz und irrt ziellos durch Paris, in dem sie sich mit ihrer Präsenz ausbreitet (»ta ville«; »se répandre«).¹⁰⁰

In der zitierten Textstelle spaltet sich die Sprecherin nach einem kurzen Moment auf, in die Stimme eines »je«, das spricht und in ein gehendes Subjekt, das als »tu« von dem Ich angesprochen wird. Die Wanderung durch die Straßen ist ein Moment des Zwiegesprächs mit sich selbst, in dem die Erzählerin den Schmerz, den sie angesichts der Abwesenheit von »elle« und ihrer unerwiderten Liebe verspürt, in einen Akt

97 Leduc: *L'Affamée*, S. 88f. Die Anführungszeichen, die vor »Bois. Crève dans la boisson.« geöffnet werden, sind in der vorliegenden Ausgabe von *L'Affamée* nicht geschlossen. Hier handelt es sich um einen Druckfehler. In der Originalversion von 1948, die in der Reihe NRF blanche erschienen ist, schließen sich die Anführungszeichen hinter »tu ne le sauras pas.«, Leduc, Violette: *L'Affamée*, Collection NRF blanche, Paris: Gallimard 1948, S. 65.

98 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 7, Paris: Gallimard 1979, S. 265, »discourir«.

99 Ebd., »discourir«.

100 Mit der Erzählerin entwirft Leduc so ein »sujet amoureux«, wie es Roland Barthes in der Einleitung zu den *Fragments d'un discours amoureux* beschreibt: »Dis-cursus, c'est, originellement, l'action de courir çà et là, ce sont des allées et venues, des »démarches«, des »intrigues«. L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires. On peut appeler ces bris de discours des *figures*. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique; [...] d'une façon plus vivante, le geste du corps saisi en action [...]«. Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil 1977, S. 7f. Herv. i.O.

der physischen und verbalen Selbstverletzung, die zugleich eine lustvolle Dimension hat, überführt. So geht sie nicht nur, sondern marschiert »violemment«, also »avec violence, brutalité«, aber auch »avec ardeur«¹⁰¹, intensiv und leidenschaftlich. In dieser Vorwärtsbewegung, die auf kein Ziel ausgerichtet ist – an einer späteren Stelle heißt es »Je porte son départ sur mon dos mais je n'ai pas d'itinéraire.«¹⁰² – führt sie sich schonungslos die Hoffnungslosigkeit der Situation vor Augen, in der sie sich befindet: »Tu n'obtiendras jamais de celle qui voyage un cil, un morceau d'ongle. Tu obtiendras encore un dîner, une soirée pendant laquelle elle s'ennuiera.« Anstelle von Madame, der die Erzählerin nicht habhaft zu werden vermag, vereinnahmt sie die Stadt, die sie beide bewohnen. Sie überträgt ihre Empfindung in die Bewegung und auf die Straßen, wodurch sie sie zu einer Projektionsfläche macht, auf der sie performativ ihre schmerzhaft-sehnsüchtige Sehnsucht nach der Angebeteten entwirft.

Leduc recurriert in *L'Affamée* auf das Motiv des Flaneurs (der bei ihr zu einer Flaneurin wird), das seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der europäischen Literatur aufzufinden ist und in der gehenden Erkundung von Paris seinen Ausgang nimmt. Der Flaneur (die Flaneurin) ist ein städtischer Wanderer (eine städtische Wanderin) und sein (ihr) Flanieren somit »an eine bestimmte Infrastruktur der Großstädte«¹⁰³, ihrer Wahrnehmung und der Orientierung darin gebunden. Das Flanieren in der Stadt zeigt sich nach Harald Neumeyer als ein »zickzackförmige[s] und ausweichende[s] Gehen, das sich zudem nach allen Seiten hin zu orientieren hat«¹⁰⁴, währenddessen das flanierende Subjekt allen möglichen Hindernissen (z.B. Straßenverkehr, Baustellen) und visuell-physischen Reizen (z.B. Menschenmassen, Lichtern) ausgesetzt ist. In der Themengeschichte der Flanerie dominiert der Flaneur und damit auch Perspektiven auf die moderne Großstadt bzw. die Großstadt der Moderne, die aus der Sicht männlicher Betrachter entworfen wurde. In den letzten Jahrzehnten haben Wissenschaftler/innen jedoch auch begonnen, sich eingehender mit den Inszenierungen von Flaneurinnen, insbesondere durch Autorinnen, und ihren spezifischen literarischen Konzeptionen zu beschäftigen.¹⁰⁵ Zunächst unabhängig von ihrem Geschlecht betrachtet, erscheint die Figur des Flaneurs/der Flaneurin in der Literatur stets als ein »Medium von Funktionszuschreibungen«, wie Neumeyer formuliert (doch die Möglichkeit weiblicher Flanerie außen vor lässt), das die Fragen aufruft, »[w]ie wird sein Gehen, wie wird sein Sehen,

101 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 16, S. 1169, »violemment«.

102 Leduc: *L'Affamée*, S. 111.

103 Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 11.

104 Ebd., S. 13.

105 Um nur eine kleine Auswahl zu nennen vgl. Nord, Deborah Epstein: *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City*, Ithaca: Cornell University Press 1995; Parsons, Deborah L.: *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Oxford: Oxford University Press 2000; D'Souza, Aruna und Tom McDonough (Hg.): *The Invisible flâneuse. Gender, Public Space and Visual Culture in nineteenth-century Paris*, Manchester: Manchester University Press 2006; Banita, Georgiana, Judith Ellenbürger und Jörn Glasenapp (Hg.): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017.

wie wird er als Figur implizit oder explizit in den Texten eingesetzt«¹⁰⁶. Im Rückgriff auf diese Leitfragen zeigen sich drei Funktionen der Repräsentation der Flanerie in *L'Affamée*.

Die Erzählerin ist eine *flâneuse douloureuse*, die in ihrem Durchwandern von Paris zugleich auch ihren Schmerz durchschreitet. Dabei performt sie zum einen ihr Liebesleiden und stellt es nach Außen zur Schau. Zum anderen spiegelt sich ihre Schmerzempfindung in ihrer Wahrnehmung der großstädtischen Umgebung wider: »Son départ est monumental. Je me traînerai. J'ai trois pavés au cou. La rue, le faubourg, le carrefour, l'enseigne, la façade, les gens au cinéma remontaient toujours. Cela montait aussi dans mes yeux.«¹⁰⁷, oder auch, als sie in einem Club einem Jazz-Orchester zuhört: »Elle voyagera pendant trois mois. L'orchestre se lamente aussi. Le trompette noir envoie de la douleur le plus haut qu'il peut.«¹⁰⁸ Diese, zum Teil auch durch Imaginationen überlagerten, Perzeptionen der Stadt und ihrer Innenräume, wie Bars und Cafés, die die Erzählerin häufig aufsucht, bilden eine Ergänzung zur »foire intérieure«, die gleich einer »foire extérieure« erscheint. Die Großstadt, in der sich die Erzählerin bewegt, zeigt sich als eine Kulisse ihres Liebesschmerzes, die sie entsprechend ihres Empfindens marschierend und umherirrend entwirft.

In diesem Sinne ist die Sprecherin auch eine *flâneuse amoureuse*, die sich Paris, dessen Straßen und Gebäude, als einen Raum der intimen Begegnung mit Madame imaginiert, der parallel zu jenem Schriftraum existiert, in dem die beiden Protagonistinnen miteinander verbunden sind. So stellt sich die Erzählerin in einer Szene gegen Beginn von *L'Affamée* vor, wie sie den Brief, in dem Madame ihre Gleichgültigkeit mitteilt, zerreißt und von einem Lastwagen überfahren lässt, so dass sich die Fetzen des Briefes in der Stadt verteilen: »J'avance avec la lettre. J'y renoncerai, je la détruirai, je la jetterai sur la chaussée. Un camion roulera sur cette écriture. [...] Je la relis dans le square le plus petit et le plus délabré de la ville.«¹⁰⁹ In dem Possessivpronomen, das die Erzählerin dem Wort »ville« voranstellt, spricht sie ebenso von »sa ville«¹¹⁰, wie auch von »ma ville«¹¹¹ (das deutlich häufiger vorkommt), wodurch Leduc zusätzlich auf eine Verschränkung der beiden Frauen über die gemeinsame Stadt hinweist, in der die Angebotete auch in ihrer Abwesenheit anwesend bleibt: »Vous ne partez pas, Madame... Ma ville sera encore la vôtre.«¹¹² Die Straßen und Wege, die Madame frequentiert, erscheinen als Speichermedien, die eine vorangegangene Präsenz der Geliebten in sich tragen und mit denen die Erzählerin in eine Dialog treten kann: »Je connais vos rues habituelles, votre immeuble, votre escalier. J'ai parlé de vous aux pavés car ils ont votre pas, vos retards, vos avances, vos départs, votre routine, vos retours, vos rendez-vous.«¹¹³

Die Erzählerin erscheint darüber hinaus auch als eine *flâneuse* der Moderne, die, während sie ihre Leidenschaft und ihren Schmerz kartographiert, auch ein Tableau des

106 Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 18.

107 Leduc: *L'Affamée*, S. 126.

108 Ebd., S. 133.

109 Ebd., S. 31.

110 Z.B. Ebd., S. 10.

111 Z.B. Ebd., S. 129, 175, 186, 222, 244, 247.

112 Ebd., S. 129.

113 Ebd., S. 186.

zeitgenössischen Paris und ihrer Großstadterfahrungen entwirft. Durch den Text zieht sich ein Vokabelnetz, anhand dessen Leduc über die Stimme der Sprecherin in *L'Affamée* die Großstadt erbaut. Der Begriff »rue« taucht circa sechzig Mal auf, »ville« etwa zwanzig Mal, »trottoir«, »pavé«, »métro« und »immeuble« circa fünfzehn Mal.¹¹⁴ Die Autorin streut zudem auch Namen konkreter Pariser Orte ein, sie nennt die »rue de Reuilly«¹¹⁵, den »boulevard Montparnasse«¹¹⁶ und den »boulevard Clichy«¹¹⁷ sowie auch die Metrostation »Strasbourg-Saint-Denis«¹¹⁸. Diese nur vereinzelte Nennung spezifischer Wegmarken unterstreicht einerseits den Befund, dass Leduc die Großstadt vor allem als einen Raum in Szene setzt, in den die Erzählerin ihre Imaginationen und ihren Empfindungen projiziert. Andererseits weist die skizzenhafte Darstellung von Paris auch darauf hin, dass die Stadt in der (Großstadt-)Literatur der Moderne schon in den 1940er Jahren einen Allgemeinplatz darstellt. In ihrem Rückgriff auf den literarischen Topos des Flanierens, der auch maßgeblich an die Stadt Paris gebunden ist, ruft sie zentrale Themen der modernen Großstadterfahrung auf: die Einsamkeit des Individuums in einer anonymen Menschenmasse; der Versuch, dieser Einsamkeit in Bars und Cafés zu entfliehen; die Geräuschkulisse und lautliche Reizüberflutung der Stadt und die materialistische Lebenswelt und Konsumkultur, der sich auch die Erzählerin kaum entziehen kann. Leduc zeichnet Paris als einen beengten, lauten, unübersichtlichen und darin auch reiz- und lustvollen Ort, dem sie immer wieder den Topos des Ländlichen, die Weite, Stille und Klarheit der »campagne«¹¹⁹ gegenüberstellt, die die Sprecherin regelmäßig aufsucht.

In *L'Affamée* zeigt Leduc eine Großstadt, die von den beiden Frauenkörpern der Protagonistinnen durchdrungen ist. 1965 veröffentlicht die Autorin in der Modezeitschrift *Vogue* einen Artikel mit der Überschrift »Une ville c'est une femme«, in dem sie die Themen Weiblichkeit, Stadt und Paris einleitend aufgreift.

Une ville c'est une femme, donc c'est un ventre. Cette femme, ce ventre prennent et donnent de la vie à ceux qui sont fous d'eux. Les adjectifs du dictionnaire ne suffiraient pas à qualifier les amants d'une grande ville, depuis le rentier qui vient adorer chaque année, avant le printemps, la floraison de l'arbre de Judée, place Saint-Germain-des-Prés, jusqu'au danseur bostella qui s'éprend chaque nuit du plafond de la boîte de la Régine: un sombre ciel en remous. Paris est la femme qui a le plus d'amants épris d'elle. Non, ils ne lui font pas de déclarations. Pour elle, ils cherchent dans l'ombre comment l'embellir, l'épanouir, l'envelopper de lumière. Ce sont des artisans.¹²⁰

114 Die Zahlen entstammen einer groben Zählung einer digitalisierten Fassung der vorliegenden Ausgabe von *L'Affamée* (Gallimard, Reihe Folio, 2013), in der der Text insgesamt 254 Seiten umfasst.

115 Leduc: *L'Affamée*, S. 71.

116 Ebd., S. 21.

117 Ebd., S. 105.

118 Ebd., S. 15.

119 Ebd., S. 96: »Dans ma chambre de la campagne, il y a un lit, un banc, une chaise, un guéridon. Quatre choses lisses, simples et jeunes comme le premier jour de la création. A la campagne, pendant que je m'endors, je pense à l'espace qui est autour de la maison. C'est une perspective réchauffante. [...] Il faut quitter la ville, il faut vivre dans ce village où les bruits de la nuit sont bruits de bêtes et bruits d'arbres.«

120 Leduc, Violette: »Une ville c'est une femme«, *Vogue* (03/1965), S. 152, 228, hier S. 152.

Im Incipit dieses Artikels beschreibt Leduc die Großstadt, und insbesondere Paris, als eine Frau, die mit ihren männlichen Liebhabern in einem symbiotischen Verhältnis steht. Die »amants« entwerfen die Stadt, verschönern sie und lassen sie erblühen, und werden im gleichen Zuge auch durch sie geboren. Die Schriftstellerin legt eine Symbolisierung von Paris als weiblich zugrunde, während sie diejenigen, die es gestalten und durchschreiten, als männlich imaginiert. Leduc ruft damit ein Motiv auf, das sich nach Sigrid Weigel insbesondere in den Großstadt-Texten der Moderne findet: Die Beschreibung der Stadt geschehe darin oftmals anhand von »gespaltenen Frauenbildern« und »sehr häufig wird diese ganze Stadt als Körper beschrieben, als ein mit Bedeutung besetzter weiblicher Körper.«¹²¹ Diese »Analogisierung von Frau und Stadt«¹²² funktioniert vor allem über die Gleichzeitigkeit von Sehnsucht und Angst, von Lust und der Möglichkeit des Selbstverlustes, der sich die literarischen Flaneure in ihrem ziellosen Durchstreifen der Städte ausgesetzt sehen und die Ambivalenzen darstellen, mit denen traditionell auch Frauenkörper bewertet würden. In *L'Affamée* codiert Leduc dieses heteronormative und genderstereotype Modell um, indem ihre Protagonistin zur Flaneurin wird, die die Stadt als Frau und Geliebte entwirft, in ein leidenschaftliches Verhältnis mit ihr tritt, sich als Schriftstellerin darin/daran künstlerisch auslebt sowie auch als (weibliches) Subjekt konstituiert.¹²³

In der Kultur- und Literaturgeschichte ist die »Vorstufe der alleingehenden Frau der Moderne«, wie in Forschungsbeiträgen zur Flaneurin oft angemerkt wird, »die Prostituierte«¹²⁴, was auf das (gesellschaftliche) Transgressionspotential aufmerksam macht, das der Repräsentation der großstädtischen Wanderin immanent ist. In dem Sammelband *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film* (2017) führen die Herausgeber/innen in der Einleitung an, dass gerade die Inszenierung von Flaneurinnen durch Autorinnen die »Paradoxien« aufzudecken vermag, die »weibliche Erfahrung in der Moderne charakterisiert: einerseits Emanzipation, andererseits auch Verlassenheit und Selbstentfremdung.«¹²⁵ Das Flanieren stelle demnach nicht nur eine Protestform gegen bürgerliche Lebensformen dar, sondern spezifisch auch einen feministischen Akt, in dem Stadtwanderinnen aus einer häuslichen Sphäre herausschreiten, an die Frauen in einer patriarchalen Gesellschaft gebunden sind.

Kanonische Vorbilder der Flaneurin finden sich in der französischen Literatur in Texten von Autoren, die darin selbst Flaneure inszenieren: Charles Baudelaires Gedicht »A une passante« aus den *Fleurs du Mal* und André Bretons *Nadja*. Das lyrische Ich bzw. der Erzähler treffen darin auf flüchtige, herumirrende, flirrende Frauenfiguren. Baudelaire inszeniert die »fugitive beauté« einer hochgewachsenen, von majestätischem

121 Weigel, Sigrid: »Zur Weiblichkeit imaginärer Städte«, *Freiburger FrauenStudien* 2 (1995), S. 1-8, hier S. 7. Herv. i.O.

122 Ebd.

123 Zur feministischen Perspektivierung der »flâneuse« in anderen Texten Leducs, wie *La Bâtarde und Trésors à prendre*, siehe auch Ung, Kalliane: »Violette Leduc's Feminist Flâneries«, *Studies in 20th & 21st Century Literature* 46/1 (05/2022), S. 1-19.

124 Banita, Georgiana, Judith Ellenbürger und Jörn Glasenapp: »Die Lust zu gehen. Flanierende Frauen und die Entgrenzung der Moderne«, in: Dies. (Hg.): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 7-13, hier S. 10.

125 Ebd., S. 9.

Schmerz (»douleur majestueuse«) gezeichneten Vorübergehenden, deren (An-)Blick in dem Ich zugleich Furcht und Leidenschaft hervorrufen und es wie neu erstehen lässt: »Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,/La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. [...] /Dont le regard m'a fait soudainement renaître«¹²⁶. Während der Sprecher die Frau vorbeiziehen lassen muss, ohne zu wissen, wohin sie verschwindet, verewigt sie der Dichter in seinem Sonett und »setzt seiner Macht der künstlerischen Gestaltung ein Denkmal«¹²⁷. Mit der Figur der Nadja stellt Breton eine aktualisierte Fortführung der Baudelaireschen Passantin dar. Als »âme errante«¹²⁸, auf die der autodiegetische Erzähler seinerseits bei einem Streifzug durch Paris zufällig trifft und mit der er eine kurze Affäre beginnt, wird sie zur Inkarnation des surrealistischen Lebensgefühls und der surrealistischen Kunst.¹²⁹

In der Darstellung ihrer flanierenden Erzählerin greift Leduc in *L'Affamée* auf die männlich codierte Perspektive des Flaneurs zurück, wenn sie in ihren Streifzügen auf (Zufalls-)Treffen mit ihrer Angebeteten hofft oder sie durch Gespräche mit den Gehwegen, die die unsichtbaren Spuren von Madame tragen, zu ersetzen sucht. An einigen Stellen kehrt sie die Geschlechterrelation von anblickendem Flaneur und angeblickter, erotisierter Frau um. Hier ist es die Flaneurin, die männliche Figuren, auf die sie in der Großstadt trifft, als flüchtige, sexualisierte Objekte betrachtet. Gleich nach Beginn des Textes, nachdem sie Madame das erste Mal gesehen und sich verliebt hat – sie ihren Blick jedoch nicht erwidert hat –, sieht sie in einer Metrostation einen schlafenden Arbeiter und stellt sich vor, wie sie sich auf ihn legt, um sich an ihm sexuell zu befriedigen: »Louvrier est couché sur le dos. Je m'allongerai sur lui, je poserai toutes mes lèvres sur lui. Toutes mes lèvres seront nourries.«¹³⁰ Ebenso zeigt Leduc in *L'Affamée* auch die männlichen Blicke und Reaktionen, denen Frauen, die nachts allein durch die Großstadt gehen, ausgesetzt sind. In einer, wenn vermutlich auch onirischen Szene, hält ein Auto neben ihr, dessen Fahrer sie sexuell belästigt, als sie auf der Suche nach einer Adresse im nächtlichen Paris unterwegs ist.¹³¹

In Leducs Repräsentation der flanierenden Erzählerin finden sich darüber hinaus Anklänge an die Figur der Nadja. Während Bretons Protagonistin schließlich in der Psychiatrie landet, weist sich die Sprecherin in *L'Affamée* an einer Stelle selbst in ein »hospice« ein, das bei ihr jedoch keine Einrichtung für alte, kranke Menschen meint, sondern die Straßen der Großstadt, die in Baustellen aufgebrochen sind: »Il [mon hospice, Anm. F.K.] n'exige pas le grand âge, la canne, les douleurs, le craquement des os. La rue qu'on a bouleversée, le pavé qu'on a retourné, la terre qui a réapparu dans la rue, c'est mon hospice.«¹³² In ihren Erkundungen von Paris reklamiert die Flaneurin in *L'Affamée* eine Bewegungsfreiheit, die jedoch mit einer buchstäblichen Erschütterung und Chaotisierung ihrer selbst und ihrer Wahrnehmung einhergeht. Im weiteren Verlauf

126 Baudelaire: »Les Fleurs du mal«, S. 92f., XCIII. À une passante, vv. 7-10.

127 Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 111.

128 Breton, André: *Nadja*, Paris: Gallimard 1964, S. 82.

129 Zur Figur Nadjas vgl. Kapitel II.1.2 dieser Arbeit.

130 Leduc: *L'Affamée*, S. 14.

131 Vgl. Ebd., S. 204f.

132 Ebd., S. 141.

der zitierten Passage parallelisiert sie sich mit den »travaux publics«, an denen sie vorübergeht: »J'ai les formes d'un chaos.«¹³³ In diesem Satz scheint die Beschreibung ihres Äußeren nochmals auf (»j'ai les formes d'un chaos«¹³⁴) und er verweist auch implizit auf die Momente, in denen die Erzählerin konstatiert, dass ihr Kopf »sie verlässt«. In diesen Augenblicken beschreibt sie, wie sich ihr Bewusstsein und ihr Verstand gleichsam dekonstruieren: »Ma tête s'en allait.«; »Ma tête s'en va. Reviens ma tête. Souffrons ensemble.«; »Ma tête me quitte. Je tombe au trottoir. [...] Je rampe.«¹³⁵ Das Flanieren ihrer Erzählerin wird für Leduc in *L'Affamée* so auch zu einem Modus, in dem sie die Poetik und Ästhetik der Verzerrung, Verformung und Verstörung des (Schmerz-)Erlebens ihrer Protagonistin entwerfen kann.

3.4 »...en panne, Mallarmé? Découragé, Lautréamont?«: Violette Leduc und die (Post-)Avantgarde der Nachkriegszeit

Innerhalb der französischsprachigen Nachkriegsliteratur nehmen Violette Leducs frühe Texte der 1940er Jahre eine spezifische Position ein. Sie stehen zum einen für einen Entwurf einer neuen Romanästhetik, die ihr Innovationspotential auch aus der Zäsur des Zweiten Weltkriegs bezieht. Zum anderen arbeitet sich Leduc an den literarischen Revolutionen der Moderne und klassischen Avantgarden ab, die sie innerhalb des zeitgenössischen gesellschaftlichen und literarischen Kontextes aktualisiert. In ihrer autobiographischen Trilogie, und insbesondere in *La Folie en tête*, spielt Leduc immer wieder mit einer Selbstverortung in der Literaturgeschichte der ästhetischen Moderne. So schildert sie darin den Moment, in dem sie *L'Asphyxie* in allen Pariser Buchläden sucht und es nicht einmal in der Verlagsbuchhandlung von Gallimard findet:

J'arrivai haletante devant les vitrines éclectiques de la librairie Gallimard, boulevard Raspail. Il [le livre *L'Asphyxie*, Anm. F.K.] y était sûrement. Il n'y était pas. Les grands papiers, les éditions rares de Valéry, de Gide, d'Apollinaire, hautains, secrets, me repoussèrent. On ne renverse pas les forteresses de la littérature moderne pour rejoindre sa petite merde. Mon Dieu que j'ai mendié aux vitrines... Si j'avais été sûre de ce que j'écrivais, j'aurais été sauvée... Baudelaire, Rimbaud étaient-ils sûrs d'eux? Je n'étais pas Baudelaire, je n'étais pas Rimbaud. [...] Je ne suis pas parvenue à me dominer lorsque j'ai revu Simone de Beauvoir. Je lui ai exposé ma situation d'écrivain méconnu. Je ne retenais pas mes larmes [...].¹³⁶

Anstelle von *L'Asphyxie* liegen in den Schaufenstern nur Texte der modernen Literatur aus, Valéry, Gide, Apollinaire, Baudelaire, Rimbaud. Die Autorin zeigt eine ambivalente Haltung gegenüber dieser männlichen Genealogie. Einerseits erhebt sie sie zu unerreichbaren Vorbildern, andererseits fügt sie sich implizit auch in ihre Reihen ein, wenn sie ihr Schreiben mit ihnen vergleicht und sie sich schließlich vor Simone de Beauvoir

133 Ebd.

134 Ebd., S. 123f.

135 Ebd., S. 56, 61, 64.

136 Leduc: *La Folie en tête*, S. 155.

zum »écrivain méconnu« stilisiert, also zu einem *poète maudit* – wofür vor allem Valéry, Rimbaud und Baudelaire stehen.¹³⁷ Auf einer weiteren Ebene nimmt Leduc auch eine Situationsbestimmung der Moderne vor, wenn sie die Texte der genannten Autoren als »forteresses« bezeichnet. Das, was einmal neu war, hat seine innovative Dynamik verloren und ist zu einer Festung geworden, die nun uneinnehmbar ist. Leducs Texte, wie insbesondere *L'Affamée*, zeigen jedoch, dass ihr darin das gelingt, was sie sich bereits in einer Art Litotes selbst bescheinigt: »renverser les forteresses«, sowohl auf ästhetischer Ebene als auch indem sie sich als Autorin in eine Reihe von Autoren eingliedert. Im autobiographischen Rückblick macht sie klar, wenngleich implizit und unter dem Deckmantel einer *captatio benevolentiae*, dass sie mit ihren frühen Werken eine Ablösung der alten Avantgarde(n) durch eine neue, redynamisierte innovativ-skandalöse Literatur anstrebt. An einer anderen Stelle in *La Folie en tête*, an der Leduc darüber reflektiert, dass sie in ihrer Ästhetik in *L'Affamée* womöglich »aussi loin que les surréalistes«¹³⁸ gehe, findet sich ein weiteres Moment, an dem sie in einen Wettstreit mit den Autoren der Moderne tritt:

J'ouvris la fenêtre toute grande... je dépasserai en finesse la finesse des pavots roses et orange. Je m'accoudai sur la table... en panne, Mallarmé? Découragé, Lautréamont? Ne serait-il pas préférable de dessiner des croix avec un morceau de charbon sur les falaises de craie...?¹³⁹

Die Vorstellung von avantgardistischer Literatur, wie sie sich am Ende des 19. Jahrhunderts mit Mallarmé und Lautréamont herausbildet, lässt Leduc an dieser Stelle ins Leere laufen. Sie stellt sich selbst in eine Linie mit diesen Autoren und präsentiert sich als deren Nachfolgerin, doch deutet sie an, dass die Zeit für ein neues Konzept literarischer Experimentalität gekommen ist: »Ne serait-il pas préférable de dessiner des croix avec un morceau de charbon sur les falaises de craie...?« Durch den provokativen, spielerischen Ton, mit dem sie Mallarmé und Lautréamont gleichsam literarisch herausfordert (»en panne, Mallarmé? Découragé, Lautréamont«), eröffnet Leduc die Möglichkeit eines Aufbruchs zu einer neuen schriftlich-textuellen Innovativität, die sich von den Paradigmen und auch Begriffen der avantgardistischen Vorbilder frei macht und etwas gänzlich anderes zu schaffen sucht. In dem Vorschlag, einfach nur Kohlekreuze auf Kreidefelsen zu malen statt den alten Modellen zu folgen, drückt sich erneut die Ambivalenz aus, die sich in der oben zitierten Passage zeigt: Vordergründig schreibt sie, dass ihre eigene literarische Arbeit jeder Qualität entbehrt und sich durch Naivität und Subjektivität auszeichnet – »croix de charbon« in diesem Zitat, an der obigen Stelle spricht sie von ihrer Literatur als »sa petite merde«. Implizit formuliert sie in diesen beiden Ausdrücken jedoch auch die Notwendigkeit anderer experimenteller literarisch-künstlerischer

137 Siehe dazu auch Isabelle de Courtivron, die Leduc in der »lineage of *poètes-maudits*, with the naysayers of literature, the self-appointed destroyers of literary and social rules, the decadent, semi-mad geniuses who created beauty from their fantasies and visions« situiert, Courtivron: *Violette Leduc*, S. 14.

138 Leduc: *La Folie en tête*, S. 321.

139 Ebd., S. 322.

Verfahren (»ne serait-il pas préférable«, Herv. F.K.) sowie einer veränderten Haltung gegenüber den ehemaligen Avantgarden. Nicht mehr gilt es, sie in einem stetigen, zirkulären Prozess immer wieder zu überwinden und zu erneuern. Stattdessen sind sie als in ihrem historischen Moment stillgestellt zu verstehen. Vor dem zeitgenössischen Hintergrund entbehrt ihre damalige Innovativität inzwischen jeglicher Dynamik, sie erscheint wie »liegendeblieben« (»en panne«) und mutlos (»découragé«).

Leduc transportiert damit eine ganz ähnliche Einsicht, die Roland Barthes in *Le Degré zéro de l'écriture* als »tragisch« beschreibt: dass die Avantgarden vom Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts an ein Ende gelangt sind und auch ihr Erneuerungsgestus in den Kanon übergeht und sich dort verfestigt. Subtil kündigt sich ausgehend von der Lektüre der Textstellen aus Leducs *La Folie en tête* zudem bereits eine Diskussion an, die sich schließlich in den 1980er Jahren und insbesondere am Beginn des 21. Jahrhunderts vermehrt in den literarischen und literaturtheoretischen Diskursen findet: die Beschäftigung mit einem »Ende der Avantgarden«¹⁴⁰, in denen insbesondere die Abkehr vom Terminus »Avantgarde« und dem damit einhergehenden Verständnis von Innovation und Erneuerung verhandelt und die Frage nach neuen Begriffen und Paradigmen gestellt wird.

Im zeitgenössischen Kontext entwirft Leduc in ihrer Reibung mit der Moderne Formen des Romanschreibens, die auf die literarischen und theoretischen Experimente des *Nouveau Roman* hinausweisen. Die Romanästhetik in *L'Affamée* enthält zudem viele Parallelen und Unterschiede zu den Schriften von Nathalie Sarraute und Alain Robbe-Grillet, deren Texte und Theorien paradigmatisch für die Erneuerung des Romans in der französischsprachigen Nachkriegsliteratur stehen.¹⁴¹ Wenn auch auf verschiedene Weisen zeigen beide Autor/innen in ihren literaturtheoretischen Überlegungen eine spezifische Annäherung an die Beschreibung der Welt auf, die in der Überwindung sprachlicher Allgemeinplätze und dem Aufdecken und Veräußern von Momenten der Stille liegt, die in Worten, Gesten und ihren Bedeutungen beherbergt sind.¹⁴² Auch *L'Affamée* kreist, wenn die Erzählerin darin immer wieder aufs Neue versucht, ihren Schmerz zu verbildlichen, zu inszenieren, zu versprachlichen und zu textualisieren, um eine sprachliche Lücke: Zum einen um die Unsagbarkeit und Un(mit)teilbarkeit des eigenen Schmerzerlebens, zum anderen um die Leere, die die Unerreichbarkeit von »elle« darstellt und die doch den einzigen, (sinn-)entleerten Referenzpunkt der Erzählung und des rastlosen Getriebenseins der Erzählerin ausmacht. Im Vordergrund von *L'Affamée* steht die Perzeption und Ausgestaltung unbedeutender und flüchtiger Ereignisse und Gefühlsregungen, die Leduc metaphorisch vergrößert und die den Text verlebendigen und die Wirklichkeit neu in Szene setzen. In dieser Form der Repräsentation setzt bei Leduc,

140 Vgl. Viart, Dominique und Bruno Vercier: *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas 2005, S. 311. Siehe dazu Kapitel IV.1.3 dieser Arbeit.

141 Vgl. auch Kutzick, Franziska: »Pour une écriture de la douleur à l'ère du soupçon. *L'Affamée* de Violette Leduc«, in: Bengsch, Daniel und Silke Segler-Meißner (Hg.): *Depuis les marges. Les années 1940-1960. Une époque charnière*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016, S. 241-262. Zu einer weiteren Lektüre von Leduc und Sarraute siehe auch Brioude, Mireille: »Poétiques du sujet chez Violette Leduc et Nathalie Sarraute«, in: Hecquet, Michèle und Paul Renard (Hg.): *Violette Leduc. Colloque du 15 et 16 mars 1996*, Villeneuve d'Ascq: Université de Lille III 1998, S. 63-75.

142 Vgl. Kutzick: »Pour une écriture de la douleur à l'ère du soupçon«, S. 249.

wie auch bei Cayrol und schließlich auch bei Sarraute und Robbe-Grillet, nicht nur jede Art von Handlung aus, sondern auch auftauchende Figuren, inklusive der Protagonistinnen selbst, werden zu nur mehr vagen Gestalten.

L'Affamée ist ein Beispieltext der französischsprachigen Nachkriegsliteratur, die Dominique Rabaté als eine *Littérature d'épuisement* bezeichnet, wozu er auch die Texte von Cayrol oder Beckett zählt, die stets auf ihre eigene Er-Schöpfung und den Zusammenbruch der Möglichkeit des Erzählens hinweist.¹⁴³ Dafür steht sowohl die stetige Auto-destruktion, der sich die Erzählerin immer wieder aussetzt, als auch die Konstruktion des Textes durch Hauptsätze. Das Erzählte scheint dadurch immer wieder unterbrochen und eine Handlung, die sich kontinuierlich entwickelt, wird von vornherein durchkreuzt. Stattdessen macht diese *écriture* textuell sichtbar, dass Leduc in *L'Affamée* Leerstellen und Brüche fokussiert. So ruft die Autorin ein Misstrauen der (zeitgenössischen) Leser/innen gegenüber dem Text und seinem Gegenstand hervor, wie es Sarraute für die neuen Romane der Nachkriegszeit unter dem Begriff des *soupçon* postuliert. »Ici encore, par timidité, par crainte de mal s'exposer, l'élan oratoire est rompu. Sujet, verbe, complément – sujet, verbe, complément... Ah! comment rendre confiance?«¹⁴⁴, schreibt Yvon Belaval in einer Rezension zu *L'Affamée*, die anlässlich der Veröffentlichung des Textes erscheint.

Auch thematisch gehört Leduc mit *L'Affamée* zu einer Avantgarde: In ihrer Verhandlung lesbischen Begehrens knüpft Leduc an die Texte von Autorinnen an, die an der Wende zum 20. Jahrhundert und in den 1920er Jahren in Frankreich beginnen, weibliche Homosexualität darzustellen. Dazu zählen unter anderem Colette, Renée Vivien, Lucie Delarue-Mardrus und Claude Cahun sowie die englischsprachigen und in Paris lebenden – aber zum Teil auf französisch publizierenden – Autorinnen Nathalie Clifford Barney, Djuna Barnes und Gertrude Stein.¹⁴⁵ Diese Schriftstellerinnen sehen sich nach Shari Benstock insbesondere mit der prekären Existenz einer Schreibtradition von Frauen über homosexuelle Beziehungen zwischen Frauen konfrontiert, die sich zu dieser Zeit hauptsächlich auf die Gedichtfragmente der antiken Dichterin Sappho sowie auf eine Episode in George Sands *Lélia* (1833) beschränkt.¹⁴⁶ Die Leerstelle einer Abwesenheit von Repräsentationen lesbischer Liebe und Leidenschaft durch Frauen erweist sich für die künstlerischen Pionierinnen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts

143 Vgl. Rabaté: *Vers une littérature de l'épuisement*. Siehe dazu auch Kapitel III.1.1 dieser Arbeit.

144 Belaval: »L'Affamée, par Violette Leduc«, S. 1125.

145 Insbesondere ausgehend von den genannten anglophonen Frauen hat sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts eine »lesbische Kultur« in Paris entwickelt, deren »Sichtbarkeit vorerst auf einen kleinen, exklusiven Kreis [beschränkt]« war, Schrader, Sabine und Dirk Naguschewski: »Homosexualität – ein Thema der französischen Literatur und ihrer Wissenschaft«, in: Naguschewski, Dirk und Sabine Schrader (Hg.): *Sehen, Lesen, Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin: Tranvía 2001, S. 7–31, hier S. 13f. Julia Drost und Marie-Jo Bonnet zeigen hingegen, dass lesbische Liebe durch ihre offensivere Darstellung in der Kunst auch vermehrt Einzug in die Alltagskultur der 1920er Jahre erhält und für kurze Zeit recht offen gelebt werden konnte, vgl. Bonnet, Marie-Jo: *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVIe au XXe siècle. Essai historique*, Paris: Jacob 1995, S. 317ff.; Drost, Julia: *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, Göttingen: Wallstein 2003, S. 149ff.

146 Vgl. Benstock, Shari: *Women of the Left Bank. Paris, 1900–1940*, Austin: University of Texas Press 1986, S. 53; Bonnet: *Les Relations amoureuses entre les femmes*, S. 216ff.

laut Benstock jedoch auch als produktiv, »leaving homosexual women [...] to create (and recreate) their own tradition of homosexual art«¹⁴⁷.

Mit *L'Affamée* trägt Violette Leduc maßgeblich zur Erschließung eines literarischen Diskurses durch Schriftstellerinnen bei, der zum einen kreative Freiräume bereithält, zum anderen jedoch bestehenden misogynen Stereotypisierungen sowie sozialen Einschränkungen und Repressionen unterworfen ist, die die künstlerische Darstellung und das öffentliche Leben von weiblicher Homosexualität in Frankreich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eindämmt.¹⁴⁸ Noch 1960 stuft die *Assemblée nationale* gleichgeschlechtliches Begehren, neben Alkoholismus, Prostitution und Tuberkulose, als *fléau social* ein.¹⁴⁹ Leduc ist vor allem in ihrer Rolle als Autorin von der gesellschaftlichen Stigmatisierung lesbischer Sexualität unmittelbar betroffen: Gallimard zensiert 1955 den gesamten ersten Teil ihres dritten Romans *Ravages*, in dem zwei Internatsschülerinnen miteinander ihre Körper und ihre Lust entdecken.¹⁵⁰ Der Text erscheint 1966 unter dem Titel *Thérèse et Isabelle*. Vor diesem Hintergrund wirkt die Anonymisierung der beiden Protagonistinnen als »elle« und »je« nicht nur wie ein innovativer romanästhetischer Eingriff, sondern auch wie eine Vorsichtsmaßnahme, wie Mireille Brioude schreibt: »Pourquoi deux pronomes? [...] Parce que les deux prénoms ›Violette et Simone‹ sont aussi inimaginables et choquants que les prénoms ›Thérèse et Isabelle‹ seront, dans l'œuvre écrite six ans plus tard, évidents, comme l'amour partagé.«¹⁵¹

Leduc gilt im Forschungsfeld zu lesbischer und queerer französischsprachiger Literatur, Kultur und deren Geschichte als kanonische Pionierinnenfigur, die sich zwischen Colette und Monique Wittig situiert.¹⁵² Andrew Asibong nennt die Autorin, gemeinsam mit Jean Genet, sogar in seinem Beitrag zur Homosexualität in französischen Kinofilmen der 1950er Jahre als Beispiel für einen »queer[r] undercurrent[t]«¹⁵³ des (vordergründig) durch Heterosexualität geprägten Existentialismus. Die Wissenschaftler/innen, die Leduc im Kontext eines kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschungsdiskurses

147 Benstock: *Women of the Left Bank*, S. 53.

148 Für einen sozial-, sprach- und auch medizingeschichtlichen Überblick des Diskurses über weibliche Homosexualität seit dem 16. Jahrhundert siehe Bonnet: *Les Relations amoureuses entre les femmes*.

149 Vgl. Robinson, Christopher: *Scandal in the ink. Male and female homosexuality in twentieth-century French literature*, London: Cassell 1995, S. 3; Schrader: *Mon cas n'est pas unique*, S. 197.

150 Vgl. dazu insbesondere Viollet, Catherine: »De la censure éditoriale à l'autocensure. Violette Leduc«, in: Dies. und Claire Bustarret (Hg.): *Genèse, censure, autocensure*, Paris: CRNS 2005, S. 181-200, hier S. 188.

151 Brioude: *Violette Leduc*, S. 51.

152 Siehe dazu exemplarisch bereits Marks, Elaine: »Lesbian Intertextuality«, in: Stambolian, George und Elaine Marks (Hg.): *Homosexualities and French literature. Cultural Contexts, Critical Texts*, Ithaca: Cornell University Press 1979. Für eine kritische Auseinandersetzung mit der Einordnung Leducs in eine Literaturgeschichte der Darstellung lesbischer Sexualität vgl. Brioude, Mireille: »Violette Leduc écrivaine et lesbienne. Du mythe à la mystification«, in: Günther, Renate und Wendy Michallat (Hg.): *Lesbian Inscriptions in Francophone Society and Culture*, Durham: Durham Modern Language Series 2007, S. 103-121.

153 Asibong, Andrew: »Nouveau Désordre. Diabolical Queerness in 1950s French Cinema«, in: Bauer, Heike (Hg.): *Queer 1950s. Rethinking Sexuality in the Postwar Years*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012, S. 29-40, hier S. 29.

zu lesbischer Sexualität in der französischsprachigen Literatur aufrufen, beziehen sich jedoch zumeist auf *La Bâtarde* und/oder *Thérèse et Isabelle*. *L'Affamée* hingegen erwähnen sie oftmals nicht, möglicherweise da Leduc weibliches homosexuelles Begehren bei weitem nicht so explizit darstellt wie in den beiden anderen genannten Texten.¹⁵⁴

Die Position Leducs in der Nachkriegsliteratur, zwischen der Aktualisierung der klassischen Avantgarden, Romanerneuerung und sexueller Transgression, zeigt sich zudem exemplarisch daran, dass *L'Affamée* vor der Veröffentlichung bei Gallimard in einer »édition de luxe«¹⁵⁵ in dem damals noch jungen Verlag von Jean Jacques Pauvert erscheint. Durch die Edition der Schriften des Marquis de Sade und einer heimlichen Veröffentlichung von Jean Genets *Pompes funèbres* (1947)¹⁵⁶ etabliert sich Pauvert einen Namen als Herausgeber von Autor/innen, die einerseits in ihren Texten die gesellschaftlichen Grenzen der Darstellbarkeit von Sexualität ausloten und überschreiten oder auch selbst andere als heterosexuell-normative Beziehungsmodelle leben und andererseits zur literarischen Avantgarde gehören.¹⁵⁷ In den 1940er und 1950er publiziert er vorrangig Texte von Georges Bataille, André Breton, Albert Camus, Jean Cocteau und Pierre Klossowski. Leducs *L'Affamée* ist, neben Dominique Aurys erotisch-sadomasochistischen Roman *L'Histoire d'O* (1954, unter ihrem Pseudonym Pauline Réage), der einzige Texte einer Schriftstellerin, den Pauvert herausgibt.

154 Marie-Jo Bonnet und Jennifer R. Waelti-Walters ziehen den Text zumindest knapp als Beispiel heran, vgl. Bonnet: *Les Relations amoureuses entre les femmes*, S. 325; Waelti-Walters, Jennifer R.: *Damned women. Lesbians in French novels. 1796-1996*, Montreal: McGill-Queen's University Press 2000, S. 108f.

155 Leduc: *La Folie en tête*, S. 266, 269; Leduc, Violette: *L'Affamée*, Sceaux: J.-J. Pauvert 1948. Die Ausgabe finanziert der Literaturmäzen Jacques Guérin, woraufhin Leduc ihm *L'Affamée* widmet.

156 Vgl. Genet, Jean: *Pompes funèbres*, Bikini: Aux dépens de quelques amateurs 1947.

157 Vgl. Bessard-Banquy, Olivier: *La Fabrique du livre. L'Édition littéraire au XXe siècle*, Pessac: Presses universitaires de Bordeaux & Du Lérot 2016, S. 287ff.

**IV. Nicole Caligaris' *Le Paradis entre les jambes*:
Fremde Verletzungen**

1. Aktualisierungen und Überwindungen der Avantgarden im 21. Jahrhundert

»Was ist Gegenwart?« ist eine der zentralen Fragen, mit der sich literatur- und kulturwissenschaftliche Diskurse im 21. Jahrhundert beschäftigen. Stephan Porombka betitelt damit eine Einführungsvorlesung, die er im Sommersemester 2018 an der UDK Berlin hält.¹ Der Kulturwissenschaftler geht von der Annahme aus, dass die Beschäftigung damit, »was wir eigentlich unter Gegenwart verstehen« immer auch mit der Frage danach einhergeht, »ob wir in der Gegenwart die Gegenwart anders verstehen, anders definieren und deshalb auch anders gestalten«². Zum Ende der Vorlesung stellt er zwei aktuelle, exemplarische Thesen zur Erfassung und Definition des Gegenwartsbegriffs im 21. Jahrhunderts einander gegenüber: Hans Ulrich Gumbrechts Formulierung einer »breiten Gegenwart« und Armen Avanesians Ansatz der Akzeleration.³ Beide beziehen sich in ihren jeweiligen Denkmodellen auf einen häufig genannten Befund zum 21. Jahrhundert, der als eine Fortsetzung und Neuauflage jenes Zeitgeists erscheint, den Denker/innen bereits an der Wende zum 20. Jahrhundert beschworen haben: die Wahrnehmung einer allgemeinen Beschleunigung der Lebensrealität.⁴

Gumbrecht bemerkt in *Our Broad Present* (2014), dass sich die Menschen am fortgeschrittenen Beginn des 21. Jahrhunderts in einer neuen Zeitrechnung wiederfinden und

-
- 1 Vgl. Porombka, Stephan: »Was ist Gegenwart? (Einführungsvorlesung)«, *UDK Berlin*, 2018, <https://www.udk-berlin.de/studium/studium-generale/lehrveranstaltungen-des-studium-generale/archiv-der-lehrveranstaltungen-des-studium-generale/archiv-sommersemester-2018/einfuehrungsvorlesungen-2018/was-ist-gegenwart-einfuehrungsvorlesung/> (zugegriffen am 15.03.2022).
 - 2 Gespräch zur 8. Vorlesung, abrufbar auf Soundcloud.com: Porombka, Stephan und Alessandra Weber: »WAS IST GEGENWART | 8. Vorlesung | Present Shock, Entschleunigung, Akzeleration«, *SoundCloud*, 2018, <https://soundcloud.com/stephanporombka/was-ist-gegenwart-8-vorlesung-present-shock-entschleunigung-akzeleration> (zugegriffen am 15.03.2022), Min. 1:00f.
 - 3 Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: *Unsere breite Gegenwart*, übers. von Frank Born, Berlin: Suhrkamp 2010; Gumbrecht, Hans Ulrich: *Our Broad Present. Time and Contemporary culture*, New York: Columbia University Press 2014; Avanesian, Armen (Hg.): *#Akzeleration*, Berlin: Merve Verlag 2013.
 - 4 Siehe zu diesem Vergleich der Zeitstrukturen in der Moderne und Postmoderne insbesondere Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

zurechtfinden müssen. Fortan gelte nicht mehr ein historisches Verständnis, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft linear aufeinander folgen und das Vergangene beständig hinfällig, hinter sich gelassen wird.⁵ In dieser Vorstellung erscheint die Gegenwart »eng« (»narrow«)⁶, denn sie stellt einen minimalen Transitionsmoment zwischen dem soeben Geschehenen und dem noch Geschehenden dar. Im Gegensatz dazu beobachtet Gumbrecht eine »breite Gegenwart«. Sie basiere auf einem »neuen Chronotop«, den der Literatur- und Kulturwissenschaftler als problematisch einschätzt. Im 21. Jahrhundert sei es nicht mehr möglich, »eine Vergangenheit hinter uns zu lassen.«⁷ Insbesondere das Internet und die darin erreichte »Perfektion elektronischer Gedächtnisleistungen« führe dazu, dass »Vergangenheiten unsere Gegenwart [überschwemmen]«⁸ und gemeinsam neben allem, was in der Gegenwart geschieht, existierten. Zusammen mit der Möglichkeit eines steten Zugriffs auf verschiedene, zeitgleich existierende »simultane Welten« sei »die Gegenwart zu einer sich verbreiternden Dimension der Simultaneitäten geworden«⁹. Wie Douglas Rushkoff konstatiert, folgt daraus der krisenhafte Zustand eines »present shock«¹⁰, das heißt der beständigen Überforderung und des Scheiterns an dem Versuch, sich auf den bzw. einen der Momente zu fokussieren, die im Jetzt stattfinden.

Armen Avanesian blickt hingegen aus einer anderen Perspektive auf Gegenwart. Er spricht von einer kreativen und intellektuellen Aneignung der Beschleunigung, die die gegenwärtige Gesellschaft charakterisiert. Der Kultur- und Literaturwissenschaftler formuliert ein »[a]kzelerationistisches Denken«, das sich auf die Zukunft ausrichtet und in »Fluchtgeschwindigkeit«¹¹ aus einem von ihm als lähmend beschriebenen Prozess steter Selbst- und Metareflexion, insbesondere in der Kunst, Kultur und den (Geistes-)Wissenschaften, auszubrechen sucht. In *Miamification* (2017) setzt Avanesian diesen Ansatz der Akzeleration in einem literarisch-essayistischen Selbstversuch um. Der Text ist ein Experiment, in dem sich der Autor vornimmt, innerhalb von zwei Wochen einen philosophischen Essay zu schreiben und fertigzustellen.¹² Das Resultat stellt einen Versuch dar, die Bewegung, Unabgeschlossenheit und Spekulativität des Denkens darzustellen und zugleich die Entfokussierung, Dezentrierung und Fragmentierung des sprechenden Ich in eine Vielzahl von Gedankensplintern, parallelen Wahrnehmungs- und digitalen Identitätsebenen zu reflektieren.

Die Unterschiedlichkeit von Gumbrechts und Avanesians Vorschlägen für eine Zeitdiagnose des 21. Jahrhunderts zeigt sich insbesondere in ihrem jeweiligen Verständnis von Innovation und Erneuerung, wie Porombka in seiner Vorlesung deutlich macht. Nach Gumbrecht leben und denken die Menschen heute »entlang lateral ver-

5 Vgl. Gumbrecht: *Our Broad Present*, S. XIIf.

6 Ebd., S. XIII.

7 Gumbrecht: *Unsere breite Gegenwart*, S. 16.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Vgl. Rushkoff, Douglas: *Present Shock. When Everything Happens Now*, New York: Current 2013.

11 Avanesian, Armen: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *#Akzeleration*, Berlin: Merve Verlag 2013, S. 7-15, hier S. 13f.

12 Vgl. Avanesian, Armen: *Miamification*, Leipzig: Merve Verlag 2017, S. 8f.

bundener »Netzwerke«¹³, in denen alles immer gleichzeitig präsent ist. Porombka deutet diese Definition einer »breiten Gegenwart« in einer postmodernen Perspektive. Neues entstehe nicht mehr aus sich selbst heraus und durch die Ausrufung einer *tabula rasa*, sondern durch das »Kopieren, Mixen, Remixen, Pfropfen, Kombinieren, Archivieren, Kuratieren, Vernetzen«¹⁴ des Bestehenden, woraus sich (möglicherweise) überraschende Verknüpfungen ergeben. Avanesian hingegen geht davon aus, dass es genau das Entkommen aus dieser sich immer wiederholenden Selbstbezüglichkeit bedarf, um Innovation hervorzubringen. In seinem Ansatz handele es sich nach Porombka vor allem um ein Streben danach, »neue Erzählungsfiguren zu erfinden [...], in denen neu erzählt wird, anders erzählt wird, [...] übererzählt wird«¹⁵. Bei Avanesians Akzelerationismus geht es demnach um das Auffinden des Unerwartbaren und um experimentelle, in die Zukunft hinein spekulierende Entwürfe der Gegenwart.¹⁶ Auch Porombka selbst stellt mit seiner Vorlesung einen Umgang mit der »breiten« und beschleunigten Gegenwart dar: Basale Fragen zu stellen, wie »Was ist Gegenwart?« ist ebenso eine Entschleunigungsleistung, die in der Fokussierung auf vermeintlich Bekanntes und Banales ebenso Unerwartetes, ein Neu- und Andersdenken zu Tage treten lassen kann.

Die Beispiele exemplifizieren auf ihre je eigene Weise nicht nur eine Neugier, die Prozesse eines sich verändernden Gegenwertsverständnisses zu analysieren, sondern die Autoren stellen auch ein spezifisches (schmerzhaftes) Spannungsverhältnis heraus, das aktuell zwischen den Menschen und der sie unmittelbar umgebenden Realität besteht. Inwiefern finden sich (diese oder ähnliche?) Formen der Beschäftigung mit der Gegenwart in der französischsprachigen Literatur des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts wieder – ebenso wie auch in der Literaturwissenschaft, die sich mit den literarischen Texten des *extrême contemporain* auseinandersetzt?

Die Forscher/innen, die sich mit der Gegenwartsliteratur und insbesondere ihrer Systematisierung befassen, betonen oftmals den Effekt, den die zeitliche Nähe zum beforschten Gegenstand hervorruft: Strukturen und Konturen verschwimmen, die erst aus einer weiteren Distanz sichtbar würden. Sie unterstreichen deshalb immer wieder das Tastende, das jedem Versuch einer Übersicht über die aktuellen literarischen Strömungen unterliegt und sprechen, wie Roswitha Böhm, Stéphanie Bung und Andrea Grewe in ihrem Sammelband *Observatoire de l'extrême contemporain* (2009) von der Notwendigkeit einer »Neugierde für bisher Ungehörtes, der Sensibilität für neue Stimmen, der Lust an der Entdeckung« und dem Problem »des ständige[n] zeitliche[n] Überholtwerden[s] durch den eigenen Gegenstand«¹⁷. In der französischsprachigen Literatur beobachten Wissenschaftler/innen seit den 1980er Jahren eine – nach theorielastigen

13 Gumbrecht: *Unsere breite Gegenwart*, S. 106.

14 Porombka/Weber: »WAS IST GEGENWART | 8. Vorlesung«, Min. 4:00f.

15 Porombka, Stephan und Alessandra Weber: »WAS IST GEGENWART | 9. Vorlesung | Akzeleration. Raus aus der Gegenwart/Rein in die Gegenwart«, *SoundCloud*, 2018, <https://soundcloud.com/stephanporombka/was-ist-gegenwart-9-vorlesung-akzeleration-raus-aus-der-gegenwart> (zugegriffen am 15.03.2022), Min. 17:15f.

16 Vgl. Avanesian: »Einleitung«, S. 15.

17 Böhm, Roswitha, Stéphanie Bung und Andrea Grewe: »Observatoire de l'extrême contemporain. Ein Ort der Beobachtung, Fokussierung und Entdeckung«, in: Dies. (Hg.): *Observatoire de l'extrême con-*

und formspielerischen Tendenzen in den 1960er und 1970er Jahren – wieder vermehrte Auseinandersetzung mit der Gegenwart und dem Erzählen, ebenso anhand von autobiographischen und autofiktionalen Erkundungen des Selbst wie auch von Betrachtungen und Problematisierungen der zeitgenössischen Welt und der Geschichte, die in sie hineinragt. Dominique Viart und Bruno Vercier strukturieren die Gegenwartsliteratur anhand der Kategorien »écritures de soi«, »écrire l'histoire« und »écrire le monde«¹⁸. Der Beschäftigung der Schriftsteller/innen mit dem »présent«, wie Viart in der Einleitung zu *Écrire le présent* (2013) feststellt, ist gleichsam eine Zentrifugalkraft immanent.

[L]’écriture du présent est centrifuge. Quiconque s’y intéresse est comme projeté vers des extériorités multiples: réalités sociales, hantises historiques, actualités diverses, reflets multiples, informations incessantes, angoisses ou espoirs d’avenir, sentiments du temps. C’est que le présent n’a pas de contenu propre: il faut l’habiter, il faut l’investir.¹⁹

Das Schreiben der Gegenwart im 21. Jahrhundert ist nach Viart einer Beschleunigungskraft unterworfen, die ins Außen drängt, in die Kontemplation sozialer Realitäten, des Nachhalls der Geschichte (»hantises historiques«), der ununterbrochenen Informationsströme, von Zukunftsängsten oder -hoffnungen. »Écrire le présent« heißt so auch, stets um die Leerstelle des Jetzt zu kreisen, das kaum inhaltlich zu (er)fassen, sondern nur zu erleben ist (»il faut l’habiter«). Auch in diesem Zitat von Viart zeigt sich ein spannungsvolles Verhältnis zu einer Gegenwart, die als schnelllebig und multifokal erscheint (»reflets multiples«).

Nicole Caligaris gehört zu jenen Autor/innen der französischen Literatur des 21. Jahrhunderts, wie beispielsweise Olivier Cadiot, Marie Darrieusseq, Virginie Despentes, Claudine Galea, Yannick Haenel, Olivia Rosenthal oder Nathalie Quintane, die sich in ihren Texten mit der unmittelbaren Gegenwart beschäftigen. Caligaris widmet sich ebenso der Auseinandersetzung mit aktuellen, gesellschaftspolitischen Sujets wie auch dem Experimentieren mit neuen literarischen Strategien und Ausdrucksformen. In der Online-Zeitschrift *remue.net* bemerkt Guénaël Boutouillet als »Konstante« der Literatur Caligaris’ insbesondere die Verknüpfung einer Arbeit an der Sprache und an den »problématiques du monde«²⁰, sodass ihre Texte in der Linie einer engagierten Literatur situiert werden können.

temporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur, Tübingen: Narr 2009, S. IX–XVIII, hier S. X.

- 18 Viart, Dominique und Bruno Vercier: *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas 2005, S. 3; vgl. dazu auch den Eintrag von Wolfgang Asholt in der *Französischen Literaturgeschichte* des Metzler Verlags, in dem er auch Viarts und Verciers Unterteilung aufruft und übernimmt: Asholt, Wolfgang: »Von der Ära Mitterand bis zur Gegenwart«, in: Hartwig, Susanne und Jürgen Grimm (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*, 6. Aufl., Stuttgart: Metzler 2014, S. 386–417, hier S. 397.
- 19 Viart, Dominique: »Introduction. Écrire le présent. Une ›littérature immédiate?‹«, in: Ders. und Gianfranco Rubino (Hg.): *Écrire le présent*, Paris: Colin 2013, S. 17–36, hier S. 36.
- 20 Boutouillet, Guénaël: »Les Hommes Signes, de Nicole Caligaris«, *remue.net* (2008), <https://remue.net/Les-Hommes-Signes-de-Nicole-Caligaris> (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

Auf ihrer Webseite präsentiert sich Caligaris als eine »lectrice kaléidoscopique«²¹. Ebenso, wie sie sich selbst als eine solche kaleidoskopische Leserin beschreibt, stellt auch ihr bisheriges literarisches *Œuvre* »reflets multiples« der Gegenwart des 21. Jahrhunderts dar. Indem sie über Krieg (*La Scie patriotique*, 1997), Flucht (*Les Samothraces*, 2000), Folter (*Okosténie*, 2008) und einen kannibalistischen Mord (*Le Paradis entre les jambes*, 2013) schreibt, richtet sie den Blick vor allem auf eine »anthropologie de la violence«²² und eine (kritische) Betrachtung des Leidens anderer, die sie auch mit Genderfragen verbindet. Während Caligaris in *La Scie patriotique* Themen wie Krieg, Schmerz und Gewalt mit einer Problematisierung von traditionellen Männlichkeitsentwürfen verschränkt, stellt sie in *Les Samothraces* und *Le Paradis entre les jambes* dezidiert die Erfahrungen von Schmerz und Gewalt von Frauen ins Zentrum und knüpft sie an Fragen nach einer Überwindung von tradierten Weiblichkeitsvorstellungen.

Im Folgenden hebt das Kapitel drei Aspekte der Literatur des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts hervor, die den zeitgenössischen Kontext aufspannen, in dem sich Caligaris' Texte und ihre literarische Praxis situieren. Der Blick richtet sich zunächst auf das Aufkommen neuer Stimmen von Autorinnen in den 1990er Jahren, die in ihren oftmals autofiktionalen, experimentellen Texten Tabugrenzen der Inszenierung von Schmerz und Sexualität durch Schriftstellerinnen ausloten und überschreiten. Im Anschluss fokussiert das Kapitel auf eine aktualisierte Form der *littérature engagée*, die sich in der Gegenwartsliteratur als eine schreibende Partizipation an aktuellen politischen und gesellschaftlichen Themen äußert sowie als eine Reflexion der Darstellungsformen, die insbesondere das Schreiben über fremden Schmerz und fremde Verletzungen erfordert. Zuletzt steht die derzeitige Suche nach und Diskussionen zu neuen Definitionen literarischer Innovation im Zentrum, die das Avantgarde-Modell abzulösen und sich davon zu emanzipieren suchen.

1.1 Gender Trouble(s): Körper und Autof(r)iktionen

Mit dem Beginn der 1990er Jahre erscheint Judith Butlers Essay *Gender Trouble*, der zu einem der Grundlagentexte poststrukturalistischer Gendertheorie avanciert. Auch entlang nachfolgender Studien wie *Bodies that matter* (1993) und *Undoing Gender* (2004) prägt die Philosophin maßgeblich die akademischen und öffentlichen Diskurse zu Geschlechterfragen. In *Gender Trouble* erneuert Butler die bis dahin in der feministischen Theorie vorherrschenden Diskussionen, die oftmals, so schreibt sie in einem zweiten Vorwort von 1999, auf »received notions of masculinity and femininity« sowie »heterosexual as-

21 Caligaris, Nicole: »Point N«, <http://pointn.free.fr/> (zugegriffen am 15.03.2022).

22 So der Titel eines Forschungsseminars von Alice Laumier und Tancrede Rivière im Januar 2020, in dem die beiden Wissenschaftler/innen Caligaris' Texte behandelt und die Autorin zu einem Gespräch eingeladen haben, vgl. Laumier, Alice und Tancrede Rivière: »Séminaire ›La question de la violence‹ 2019-20: Nicole Caligaris, ›Anthropologies de la violence« (Paris)«, 18.12.2019, https://www.fabula.org/actualites/anthropologies-de-la-violence-avec-nicole-caligaris-seminaire-la-question-de-la_94456.php (zugegriffen am 15.03.2022).

sumption[s]«²³ zurückgriffen. Stattdessen plädiert sie für ein offeneres Verständnis von Gender und Sexualität, das eine Vielzahl an Lebens- und Liebesmöglichkeiten jenseits binärer Vorstellungen und Stereotype einschließt. Einer der zentralen Punkte in ihrem Text ist die Dekonstruktion der Unterscheidung zwischen *sex* und *gender*, einem biologischen und vermeintlich essentialistisch determiniertem Geschlecht und einer sozialen Geschlechtsidentität. Nach Butler entspringt auch die Kategorisierung in die biologischen Geschlechter männlich/weiblich gesellschaftlichen Kulturalisierungs- und Diskursivierungsprozessen. *Sex* und *gender* seien deshalb nicht getrennt voneinander zu denken, sondern stünden in einer dynamischen, performativen Wechselseitigkeit.²⁴ Ihre Analysen begründet Butler auf einer kritischen Lektüre und Weiterentwicklung der Theorien zu Feminismus, Körper und Psychoanalyse französischsprachiger Autor/innen und Intellektueller, insbesondere von Simone de Beauvoir und Michel Foucault sowie Luce Irigaray, Julia Kristeva und Jacques Lacan.

Am Anfang des ersten Vorworts zu *Gender Trouble* von 1990 beleuchtet Butler den Begriff »trouble«, ausgehend von dem sie ihre Argumentation für eine Ver-Störung bestehender Geschlechterkategorien sowie des bisherigen Denkens von Gender im Allgemeinen entfaltet. »Trouble«, schreibt sie darin, sei ein und dieselbe Bezeichnung für »rebellion and its reprimand«²⁵, für Revolte und die Strafe, die das Revoltieren nach sich zieht. Sie nennt Beauvoir und Sartre, bei denen sie eine bestimmte Form des »trouble«, also der Unruhestiftung liest: »[T]rouble became a scandal with the sudden intrusion, the unanticipated agency, of a female ›object‹ who inexplicably returns the glance, reverses the gaze, and contests the place and authority of the masculine position.«²⁶ Was Butler in *Gender Trouble* interessiert, ist jedoch nicht der erneute Blick auf die Subjekt-Objekt-Machtrelationen zwischen den Geschlechtern, sondern auf die Macht- und Diskursstrukturen, die binäre Geschlechterordnungen überhaupt erst hervorbringen.²⁷

Zur gleichen Zeit, als Butler ihre ersten Schriften publiziert, ist auch in der französischen Literatur ein *gender trouble* zu beobachten. In den 1990er Jahren entstehen eine Reihe von Texten, deren Autorinnen neue Formen der Verhandlung von Körper und Gender (er)finden. Eine der Gemeinsamkeiten dieser Literatur, für die insbesondere Schriftstellerinnen wie Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Catherine Millet, Laurence Nobécourt (ehemals Lorette Nobécourt) oder Amélie Nothomb stehen, ist die »écriture franche et provocatrice«²⁸, mit der sie Frauenkörper und (weibliche) Sexualität darstellen. Das Ziel dieser neuen Generation von Autorinnen bestehe darin, so Nathalie Morello und Catherine Rodgers, die Grenzen des Sagbaren, die Frauen weiterhin innerhalb des »guten Geschmacks« und der Zurückhaltung einengen, erneut aufzusprengen und zu verschieben:

23 Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, erstmals 1990 erschienen, New York: Routledge 2006, S. VIII.

24 Vgl. Ebd., S. 8ff.

25 Ebd., S. XXIX.

26 Ebd., S. XXX.

27 Vgl. Ebd.

28 Morello, Nathalie und Catherine Rodgers: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Nouvelles écrivaines. Nouvelles voix?*, Amsterdam/New York: Rodopi 2002, S. 7-45, hier S. 33.

Beaucoup de nouvelles écrivaines refusent les limites qui les cantonnaient dans le «bon goût», et elles font éclater les derniers tabous en ce qui concerne la représentation des corps et de la sexualité des femmes. Elles montrent qu'elles peuvent tout écrire, même l'insoutenable.²⁹

Im ausgehenden 20. Jahrhundert knüpfen Autorinnen demnach weiterhin an die kritischen Verhandlungen der öffentlichen Äußerungsmöglichkeiten an, die Violette Leduc bereits in der Nachkriegszeit thematisiert und problematisiert. Der »trouble«, im Sinne eines Skandals, wie ihn Butler bei Sartre formuliert sieht, wenn Frauen ihre Objektposition verlassen und in männliche Autoritätsbereiche – wie dem offenen Darstellen von Sexualität – eindringen, zeigt sich auch in der zeitgenössischen Rezeption dieser Schriftstellerinnen. Texte wie z.B. Marie Darrieussecqs *Truismes* (1996) oder Catherine Millet's *La Vie sexuelle de Catherine M.* (2001), aber auch öffentliche Auftritte, etwa von Christine Angot, lösen in den Medien und in der Kritik ebenso euphorische wie kontroverse Reaktionen aus.³⁰

In einer mehrteiligen Portraitserie erfindet der Fernsehsender France Inter 2001 das Label der »Nouvelles Scandaleuses«³¹ für diese neue Generation von Autorinnen. Der Begriff hat sich bisher jedoch nicht als Sammelbezeichnung für die französischsprachigen Schriftstellerinnen der 1990er und des beginnenden 21. Jahrhunderts durchgesetzt, die in ihren Texten erotische Körper zeigen, (ihre) Lust und (ihr) Verlangen benennen und damit Tabus brechen. In der Forschung verbreiteter sind stattdessen Termini wie »nouvelles écrivaines« oder »nouvelle génération«³² sowie, in der vielfältigen englischsprachigen Forschung zu den Texten dieser Autorinnen, »new (women) writers« oder »(contemporary) women's writing«³³.

Diese eher offenen Um- und Beschreibungen weisen darauf hin, dass die Forscher/innen (noch) keinen Strömungsbegriff für jene Texte und Autorinnen zu

29 Ebd., S. 33f.

30 Rye, Gill und Michael Worton: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Women's writing in contemporary France. New writers, new literature in the 1990s*, Manchester: Manchester University Press 2002, S. 1-26, hier S. 1, 6; exemplarisch zum Skandal um Catherine Millet's Text siehe Hiergeist, Teresa: »Totgesagte leben länger. Der Literaturskandal als kulturelle Praxis anhand von Gustave Flauberts *Madame Bovary* und Catherine Millet's *La vie sexuelle de Catherine M.*«, in: Bartl, Andrea und Kathrin Wimmer (Hg.): *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation*, Bd. 1, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 235-255.

31 Vgl. Struve, Karen: »Les artistes de l'intime«. *Erotische Körper im Spannungsfeld zwischen Intimität und Öffentlichkeit bei Christine Angot, Catherine Millet und Annie Ernaux*, Münster: LIT 2005, S. 6, Fußnote 10.

32 Vgl. z.B. Morello, Nathalie und Catherine Rodgers (Hg.): *Nouvelles écrivaines. Nouvelles voix?*, Amsterdam/New York: Rodopi 2002; Schaal, Michèle A.: *Une troisième vague féministe et littéraire. Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, Leiden: Brill Rodopi 2017.

33 Vgl. z.B. Rye, Gill und Michael Worton (Hg.): *Women's writing in contemporary France. New writers, new literature in the 1990s*, Manchester: Manchester University Press 2002; Jordan, Shirley Ann: *Contemporary French Women's Writing. Women's visions, Women's voices, Women's lives*, Oxford: Peter Lang 2004; Rye, Gill und Amaleena Damlé (Hg.): *Experiment and Experience. Women's Writing in France, 2000-2010*, Oxford: Peter Lang 2013; Damlé, Amaleena: *The Becoming of the Body. Contemporary Women's Writing in French*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2014.

formulieren und auszurufen vermögen. Ein Grund dafür ist die ambivalente Situation, in der sich viele Wissenschaftler/innen sehen, die ausschließlich die Literatur von Schriftstellerinnen untersuchen: Zum einen konstatieren sie, dass die Rezeption von Literatur auch an der Wende zum 21. Jahrhundert geschlechtlich codiert ist und Autorinnen noch immer weniger im Feuilleton und in der literaturwissenschaftlichen Forschung repräsentiert sind, weshalb sie weiterhin für eine Erhöhung der Sichtbarkeit der Texte von Schriftstellerinnen plädieren.³⁴ Zum anderen suchen die Forscher/innen jedoch ebenso die Festschreibung von Autorinnen in fortgeführte oder gar neue Kategorisierungen einer wie auch immer gearteten »weiblichen Literatur« zu vermeiden.³⁵ Als weiterer Grund für die Vorsicht, einen Strömungsbegriff zu ernennen und sich allein auf das Attribut »neu« oder »zeitgenössisch« zu einigen, erscheint darüber hinaus die Diversität der Schreibweisen und Themenfelder der Schriftstellerinnen, die sich bis heute in einem dynamischen Wandel befinden. So basieren die Texte nicht nur auf einer Offenlegung von Begehren und Sexualität und einem Spiel mit pornographischen Darstellungsweisen, sondern berühren auch andere Körpertabus, die in einem Zusammenhang mit Schmerzen, Verletzungen und Traumata stehen, wie Krankheiten, sexueller Missbrauch, Vergewaltigungen und Abtreibungen.³⁶

Am Ende des 20. Jahrhunderts können Autorinnen an einen Kontext anknüpfen, in dem Vorgängerinnen wie Colette, Claude Cahun, Violette Leduc, Simone de Beauvoir und schließlich Monique Wittig, Hélène Cixous, Marie Cardinal oder Annie Ernaux in den 1970er und 1980er Jahren bereits neue und experimentelle, theoretische und literarische Wege des (Körper-)Schreibens vorgezeichnet sowie die Wahrnehmung und Äußerungspositionen von Schriftstellerinnen in der Literaturszene problematisiert haben.³⁷ Die jeweiligen ästhetischen und formalen Charakteristiken der Texte wandeln sich entlang der zeitgenössischen literarischen Tendenzen. Insbesondere zwischen den 1970er/80er und den 1990er Jahren ist eine Abkehr von einem linguistisch-theoretischen Fokus zugunsten einer vermehrten Hinwendung zu autobiographischen und autofiktionalen Schreibweisen zu beobachten. Die gesellschaftspolitischen und feministischen

34 Vgl. z.B. Morello/Rodgers: »Introduction«, S. 11ff. Zur aktuellen (Un-)Sichtbarkeit von Frauen im französischsprachigen Literaturbetrieb siehe auch einen Aufsatz von Roswitha Böhm, in dem sie exemplarisch anhand des *Magazine littéraire* sexistische Rezeptions- und Repräsentationsmechanismen im Jahr 2015 aufzeigt: Böhm, Roswitha: »«Mais où sont les dames d'aujourd'hui?». Champ littéraire et réception genrée de l'extrême contemporain«, *Lendemains. Etudes Comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung* 41/162-163 (2016), S. 150-164. Ein breiter angelegtes Forschungsprojekt, das die Sichtbarkeit von Autorinnen in deutschsprachigen Medien wie Tages- und Wochenzeitungen, TV und Radio auswertet, läuft zur Zeit an der Universität Rostock unter dem Titel #Frauenzählen, vgl. dazu die Webseite: George, Nina: »FRAUEN ZÄHLEN – Frauen in Medien und im Literaturbetrieb«, <http://www.frauenzaehlen.de/> (zugegriffen am 15.03.2022); sowie die Studie von Prommer, Elizabeth u.a.: »Zur Sichtbarkeit von Frauen in Medien und im Literaturbetrieb«, #Frauenzählen (2018), http://www.xn--frauenzaehlen-r8a.de/docs/Literaturkritik%20und%20oGender_08_09_18.pdf (zugegriffen am 15.03.2022).

35 Vgl. etwa Rye, Gill: »Introduction«, in: Dies. und Amaleena Damlé (Hg.): *Experiment and experience. Women's writing in France, 2000-2010*, Oxford: Peter Lang 2013, S. 1-10, hier S. 1f.

36 Vgl. Rye/Worton: »Introduction«, S. 16; Damlé: *The Becoming of the Body*, S. 19f.

37 Vgl. Rye/Worton: »Introduction«, S. 5.

Implikationen der Verhandlung von Weiblichkeit und (Frauen-)Körpern – durch Frauen – bleibt jedoch auch bei Schriftstellerinnen wie Despentès, Angot, Darrieussecq, Millet, Nobécourt und anderen bestehen.³⁸

Virginie Despentès veröffentlicht 2006 das Manifest *King Kong Théorie*, das als ein feministischer Schlüsseltext des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts gilt.³⁹ Sie analysiert darin zeitgenössische Geschlechterdiskurse und -relationen und kritisiert das weiterhin in der Gesellschaft wirkende stereotype Verständnis von Weiblichkeit und Männlichkeit sowie die daran geknüpften Machtverhältnisse und Repressionen – unter denen nicht nur die Frauen, sondern auch die Männer litten. Die Beschlagnahmung (»la confiscation«⁴⁰) des Frauenkörpers durch normativ-idealisierte Weiblichkeitsvorstellungen gehe nach Despentès in einer patriarchalen Gesellschaft auch immer mit einer ebensolchen Beschlagnahmung des Männerkörpers einher, seien Männer doch oftmals noch einem traditionellen Männlichkeitsbild unterworfen, das ebenso verletzend und verstümmelnd sei: »[L]a virilité traditionnelle est une entreprise aussi mutilatrice que l'assignement à la féminité. [...] Répression des émotions. Taire sa sensibilité. Avoir honte de sa délicatesse, de sa vulnérabilité.«⁴¹ Ihre Geschlechterkritik verknüpft Despentès mit Themen, die sie zum Teil bereits in vorhergehenden Texten verhandelt: Pornographie sowie ihre Vergewaltigung und – daraus resultierenden, wie sie schreibt – eigenen Erfahrungen mit Prostitution. Einer der zentralen Punkte, den Despentès in *King Kong Théorie* benennt und anklagt, ist die geschlechtlich codierte Wahrnehmung öffentlicher Äußerungen von Frauen im Allgemeinen und Schriftstellerinnen im Besonderen. Sie kontextualisiert ihre Reflexionen anhand kanonischer Autorinnen der französischen Literaturgeschichte, die ihrer Meinung nach zu wenig Sagbarkeitsgrenzen überschritten hätten bzw. durch repressive Diskursstrukturen daran gehindert wurden:

Colette, Duras, Beauvoir, Yourcenar, Sagan, toute une histoire de femmes auteurs qui toutes prennent soin de montrer patte blanche, de rassurer les hommes, de s'excuser d'écrire en répétant combien elles les aiment, les respectent, les chérissent, et ne veulent surtout pas – quoi qu'elles écrivent – trop foutre le bordel.⁴²

Als Beispiel für die direkte oder indirekte Zensur, der diese Schriftstellerinnen aufgrund ihres Geschlechts unterworfen sind, führt Despentès Violette Leducs *Thérèse et Isabelle* an, ihre Erzählung über die homosexuellen Erlebnisse zweier Internatsschülerinnen, die Gallimard 1955 aus dem Roman *Ravages* streicht (und darin noch weitere kleinere Zensureingriffe vornimmt).⁴³ Zur gleichen Zeit, fügt sie an, ließen jedoch drei

38 Vgl. Ebd., S. 12ff.

39 Vgl. Damlé, Amaleena: »The Mutant Metamorphic Subject. Femininity and Embodiment in Virginie Despentès's *King Kong théorie*«, in: Rye, Gill und Dies. (Hg.): *Experiment and experience. Women's writing in France, 2000-2010*, Oxford: Peter Lang 2013, S. 13-27, hier S. 14.

40 Despentès, Virginie: *King Kong Théorie*, Paris: Grasset 2006, S. 27: »La confiscation du corps des femmes se produit en même temps que la confiscation du corps des hommes. Il n'y a de gagnants dans cette affaire que quelques dirigeants.«

41 Ebd., S. 28.

42 Ebd., S. 137.

43 Vgl. Kapitel III.3.4 dieser Arbeit.

Autoren – Jean Genet, Georges Bataille und André Breton – »les limites du dicible«⁴⁴ explodieren. Desportes verortet sich in einer Reihe mit den von ihr genannten Schriftstellerinnen, die nicht ihr volles Äußerungspotential ausschöpfen (konnten). Sie führt ein intertextuelles Zitat aus Leducs *Trésors à prendre* an, in dem die Nachkriegsautorin konstatiert: »Je suis du sexe féminin, mon sexe doit se taire, demeurer neutre, se vouloir faible [...]«⁴⁵ – eine Feststellung, die Desportes keinesfalls als überholt ansieht.

Moi, je suis de ce sexe-là, celui qui doit se taire, qu'on fait taire. [...] Les hommes savent pour nous ce que nous pouvons dire de nous. Et les femmes si elles veulent survivre doivent apprendre à comprendre l'ordre. Qu'on ne vienne pas me raconter que les choses ont tant évolué qu'on est passé à autre chose. Pas à moi.⁴⁶

Die mehrfache Wiederholung des »nous« – »Les hommes savent pour nous ce que nous pouvons dire de nous« (Herv. F.K.) – erscheint als eine feministische Solidaritätsbekundung, in der sich Desportes sowohl mit ihren Vorgängerinnen als auch mit zeitgenössischen Autorinnen, die sich in ihren Texten außerhalb patriarchaler Sprechordnungen bewegen, zusammenschließt. Zur Verdeutlichung, dass noch immer ähnliche Mechanismen wirkten wie in den vorhergehenden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, rückt Desportes sich selbst und ihre Erfahrungen exemplarisch in den Fokus (»Qu'on ne vienne pas me raconter que les choses ont tant évolué qu'on est passé à autre chose. Pas à moi.«). An einer anderen Stelle in *King Kong Théorie* schildert sie die mediale Rezeption ihres literarischen Debüts *Baise-moi* (1994), in der nicht ihr Text selbst im Vordergrund gestanden habe, sondern ihr Geschlecht, ihr Körper, ihr Äußeres sowie moralische Diskussionen darüber »si j'avais le droit de dire ce que je disais«:

On s'en fout du livre. C'est mon sexe qui compte. [...] [J]e réalise qu'on me tombe dessus de tous côtés en ne s'occupant que de ça: c'est une fille, une fille, une fille. J'ai une chatte à travers la gueule. [...] Toutes ces discussions pour savoir si j'avais le droit de dire ce que je disais. Une femme. Mon sexe. Mon physique. Dans tous les articles, plutôt gentiment, d'ailleurs. Non, on ne décrit pas un auteur homme comme on le fait pour une femme. Personne n'a éprouvé le besoin d'écrire que Houellebecq était beau. S'il avait été une femme, et qu'autant d'hommes aient aimé ses livres, ils auraient écrit qu'il était beau. Ou pas.⁴⁷

Auch in diesem Zitat findet sich eine Wiederholungsfigur: »c'est une fille, une fille, une fille« (Herv. F.K.). Desportes drückt damit ihre Wut und Empörung aus ebenso wie sie auch, indem sie das Wort »Mädchen« verwendet und betont, die Entmündigung hervorhebt, die die Kommentare der Kritiker(innen?) darstellen. In ihrer Anklage vergleicht sie die Reaktionen, die ihr Text hervorruft, beispielhaft mit denen, die Texte von Michel Houellebecq (dem zeitgenössischen Schriftsteller, der ebenfalls für seine freizügigen Darstellungen von Sexualität bekannt ist und dessen Debüt *Extension du domaine de*

44 Desportes: *King Kong Théorie*, S. 137.

45 Leduc, Violette: *Trésors à prendre*, erstmals 1960 erschienen, Paris: Gallimard 1999, S. 81. Vgl. auch Kapitel III.2.2 dieser Arbeit.

46 Desportes: *King Kong Théorie*, S. 137.

47 Ebd., S. 117f.

la lutte im gleich Jahr wie *Baise-moi* erscheint) gerade nicht hervorrufen: Niemand habe sich darüber ausgelassen, ob Houellebecq schön sei oder eben nicht. Als Frau Literatur zu publizieren, zumal von Texten, die Tabuisierungen und gesellschaftliche Moralvorstellungen aufzeigen, befragen und überwinden, stellt laut Desportes einen Akt der Entblößung dar, in dem die Autorinnen fortan wie nackt in der Öffentlichkeit stehen (»J'ai une chatte à travers la gueule«) und sich »aux dangers du jugement de tous«⁴⁸, einer kollektiven Bewertung auszusetzen hätten. Einen fundamentalen transgressiven Akt situiert Desportes ab Beginn der *King Kong Théorie* noch immer darin, sich gerade außerhalb normativer, traditioneller und idealisierter Weiblichkeitsvorstellungen zu verorten und von dort aus zu schreiben: »J'écris de chez les moches, pour les moches, [...] toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. [...] Je n'échangerais ma place contre aucune autre, parce qu'être Virginie Desportes me semble être une affaire plus intéressante à mener que n'importe quelle autre affaire.«⁴⁹ Aktuelle Autorinnenfotos von Desportes, die oftmals im Zusammenhang mit ihrer Romantrilogie *Vernon Subutex* (2015-2017) veröffentlicht werden, zeigen sie entsprechend jenseits weiblicher Schönheitsideale: Ungeschminkt, mit tiefen Augenringen, sichtbaren Falten im Gesicht und verblichenen Tätowierungen auf den Armen.

Eine der formalen Gemeinsamkeiten der Literatur der »nouvelles écrivaines« ist die literarische Inblicknahme und Erkundung der eigenen Person und Erfahrungen, wie auch der Incipit von Desportes *King Kong Théorie* beispielhaft zeigt, wenn sie schreibt: »[Ê]tre Virginie Desportes me semble être une affaire plus intéressante à mener que n'importe quelle autre affaire.« In ähnlicher Weise spricht Christine Angot in ihrem gleichnamigen Text vom *Sujet Angot* (1998). Die Autorinnen wenden sich oftmals autofiktionalen Schreibweisen zu, und somit einem Genre, das als charakteristisch für die gesamte französischsprachige Gegenwartsliteratur gilt. Die Gattung erscheine dennoch als »genre féminin«⁵⁰, wie Annie Ernaux in einem Interview mit *Le Monde* äußert, und werde nur selten für die Literatur von Männern verwendet. Wie Desportes

48 Ebd., S. 84. An dieser Stelle formuliert Desportes eine provokative These, um ihren Standpunkt deutlich zu machen: Das Schreiben und Publizieren von Schriftstellerinnen parallelisiert sie mit Prostitution. »Être lue par n'importe qui, parler de ce qui doit rester secret, être exhibée dans les journaux... En opposition évidente avec la place qui nous est traditionnellement assignée: femme privée, propriété, moitié, ombre d'homme. Devenir romancière, gagner de l'argent facilement, provoquer la répulsion autant que la fascination: la honte publique est comparable à celle de la pute.«

49 Ebd., S. 9.

50 »Ce qui me frappe, en effet, c'est qu'on parle beaucoup plus souvent d'autofiction à propos de textes, quels qu'ils soient, écrits par des femmes et qu'on ne le fait jamais, ou rarement, quand il s'agit de textes d'écrivains masculins auxquels le même label s'appliquerait sans difficulté. [...] Tout se passe très subtilement comme si l'autofiction était principalement un genre féminin, avec un côté sentimentalo-trash, narcissique, façon détournée, inconsciente, d'assigner aux femmes leur domaine, leurs limites en littérature.« Rérolle, Raphaëlle: »Toute écriture de vérité déclenche les passions«. Entretien avec Annie Ernaux et Camille Laurens«, *Le Monde.fr*, 03.02.2011, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-tout-e-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html (zugegriffen am 15.03.2022); vgl. dazu auch Baudelle, Yves: »L'Autofiction des années 2000. Un changement de régime?«, in: Blanckeman, Bruno und Barbara Havercroft (Hg.): *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2013, S. 145-157, hier S. 146f.

in *King Kong Théorie* spricht Ernaux darin von sexistischen Rezeptionsweisen und literarischen Kategorisierungsmechanismen, die noch im 21. Jahrhundert tradierte Stereotype einer negativ konnotierten »littérature féminine« reaktualisieren. Texte von Frauen gälten oftmals automatisch als narzisstische, sentimentale Selbstbetrachtungen (»avec un côté sentimental-trash, narcissique, façon détournée, inconsciente«), wodurch Schriftstellerinnen einen klar umgrenzten Bereich der Literatur zugewiesen bekämen. Aufgrund dieser unbewussten, misogynen Parallelisierung mit dem alten Verständnis einer »Frauenliteratur« haften der Autofiktion ein pejorativer, unliterarischer Charakter an, wie Camille Laurens im selben Interview mit *Le Monde* konstatiert – »[c]omme si la pudeur«, ruft sie schließlich aus, »était un critère, en littérature!«⁵¹ Die Autorin spielt darauf an, dass als autofiktional bezeichneten Texten oftmals ein Anliegen der Enthüllung von zuvor verborgenen und/oder geheim gehaltenen Tatsachen sowie die Überschreitung bestehender (Gattungs-)Grenzen immanent ist. Laurens macht in ihrer Exklamation und in ihren folgenden Ausführungen jedoch klar, dass Akte der Transgression, insbesondere von überkommenen Moralvorstellungen und das Experimentieren mit neuen, unerprobten Textformen, zentrale Bestandteile dessen seien, was als Literatur bezeichnet werde.

Seit Serge Doubrovskys Verwendung des Neologismus »autofiction« für seinen Text *Fils* (1977) hat der Begriff eine Vielzahl an kontroversen Kommentaren, Definitions- und Theoretisierungsversuchen nach sich gezogen.⁵² Der Sammelband *Autofiction(s)* (2010), der im Zuge einer Cerisy-Tagung erscheint und einen maßgeblichen Beitrag zur Debatte um das Genre leistet, zeigt auf seinem Cover eine Art Wörterbucheintrag, der die Heterogenität des Autofiktionsdiskurses benennt: »Définir l'autofiction est devenu travail de Sisyphe (quand on croit y être, il faut recommencer sur de nouveaux frais) ou supplice Tantale (on est au bord de la tenir, cette formulation comblante, sans jamais l'atteindre) etc.«⁵³ Der Satz entstammt Claude Burgelins Essay »Pour l'autofiction«, der den Band eröffnet. Er stellt, wie es der Titel in Anlehnung an Alain Robbe-Grillet's *Pour un nouveau roman* ankündigt, einen programmatischen Text dar, in dem sich der Literaturwissenschaftler für die Gattung und den Terminus der Autofiktion ausspricht. So findet sich in dem genannten Zitat letztlich nicht nur die Aussage über eine Vielstimmigkeit von theoretischen Definitionen und Bestimmungen des Genres, sondern ebenso eine Feststellung über die Unabgeschlossenheit seiner Entwicklung. Burgelin schreibt, dass

51 Rérolle: »Toute écriture de vérité déclenche les passions«, o.S.

52 Vgl. exemplarisch die vielbeachteten Monographien von Vincent Colonna und Philippe Gasparini sowie einen Sammelband von Jean-Louis Jeannelle und Catherine Viollet. In einem neueren Aufsatz listet Shirley Jordan darüber hinaus die einschlägigen Texte, Kolloquien und auch Internetseiten auf, die sich mit dem Autofiktionsbegriff auseinandersetzen: Colonna, Vincent: *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris: Tristram 2004; Jeannelle, Jean-Louis und Catherine Viollet (Hg.): *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant 2007; Gasparini, Philippe: *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris: Seuil 2008; Jordan, Shirley Ann: »Autofiction in the Feminine«, *French Studies* 67/1 (2013), S. 76-84, hier S. 76f.

53 Burgelin, Claude, Isabelle Crell und Roger-Yves Roche (Hg.): *Autofiction(s). Colloque de Cerisy* 2008, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2010.

die Gattung einem »roman inachevé«⁵⁴ gleiche – sich also weiterhin in einem stetigen Wandel befinde, der immer wieder neue literarische Innovationen und auch eine eigene Erzählung seiner Entstehungsgeschichte hervorbringe. Das Genre zeigt sich als ein offener und experimenteller literarisch-künstlerischer Freiraum, innerhalb dessen Autor/innen oftmals die Grenzen zwischen Text und anderen Ausdrucksformen überwinden. Darüber hinaus beschäftigen sich Künstler/innen und Schriftsteller/innen auch in anderen Kunstmedien wie Performance, Film, Fotografie oder Blogs mit autofiktionalen Verfahren.⁵⁵

Dobrovsky definiert seine Begriffsschöpfung »autofiction« in dem Umschlagtext von *Fils* als eine »[f]iction de faits et de d'événements strictements réels«⁵⁶. Er versteht das neue Genre ebenso als eine Überwindung sowie zugleich als eine Weiterentwicklung der vorangegangenen Suche(n) nach neuen Formen des Romanschreibens:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. [...] si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. [...] Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.⁵⁷

Die Diskussionen, die sich seither um den Terminus sowie um autofiktionale Verfahren entwickelt haben, kreisen vorrangig um das Verwischen der Grenze zwischen Wirklichkeit und Imagination, Wahrheit und Erfindung, das sich in Dobrovskys Definition zeigt. Das Präfix »auto-« weist zudem darauf hin, dass sich Autofiktionen mit einer Selbst-Fiktionalisierung bzw. einer Fiktionalisierung des Selbst beschäftigen. Dobrovsky formuliert damit einen Neu- und Gegenentwurf zur tradierten Gattung der Autobiographie, dessen Autor/innen sich, in Anknüpfung an Schriftsteller wie Montaigne und Rousseau, »in einer schönen Sprache« vorrangig dem Versuch eines unverstellten Blickes auf sich selbst und der Enthüllung von Wahrheiten über das eigene Leben widmen.⁵⁸ Autofiktionen seien dagegen immer auch »Autofraktionen«, lustvolle, grenzüberschreitende, experimentelle literarische Beschäftigungen mit dem eigenen (körperlichen) Ich, die in einer gleichsam exhibitionistischen Geste dargeboten werden.

Nach Burgelin liegt eine der grundlegenden Charakteristiken von Autofiktion(en) im »dédoublement«⁵⁹ des Ich, das sich ebenso als ein schreibendes wie auch als ein erschriebenes und so fiktionalisiertes Ich darstellt. Der Literaturwissenschaftler führt

54 Burgelin, Claude: »Pour l'autofiction«, in: Ders., Isabelle Grell und Roger-Yves Roche (Hg.): *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2010, S. 5-21, hier S. 21.

55 Vgl. Jordan: »Autofiction in the Feminine«, S. 82; sowie auch Weiser, Jutta und Christine Ott (Hg.): *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013; Dünne, Jörg und Christian Moser (Hg.): *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhelm Fink 2008.

56 Dobrovsky, Serge: *Fils*, Paris: Éditions Galilée 1977.

57 Ebd. Herv. i.O.

58 Vgl. Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 28f.

59 Burgelin: »Pour l'autofiction«, S. 14f.

in diesem Zusammenhang den Begriff der »autoscopie«⁶⁰ an. In der Psychologie beschreibt er einen »[p]hénomène hallucinatoire par lequel un malade se voit lui-même, extérieurement ou intérieurement«⁶¹. In Abgrenzung zu Doubrovskys Bestimmung der Autofiktion als »autofriction« rückt Burgelin das autofiktionale Schreiben somit in die Nähe psychischer Pathologie (die/der Schreibende als »malade«) und bezeichnet es als ein halluzinatorisches Phänomen, in dem sich das Ich aufspaltet und sich zugleich in einer Innen- wie auch in einer Außenschau erkundet.

[...] je témoin de je, [...] je masquant ou démasquant je, [...] un je qui écrivant observe le je qui n'écrit point, [...] je qui regarde avec ironie ce je en train d'»écrire«, [...] un je qui a mesuré ce qu'il y a de fictif dans tout propos de soi et qui écrit de lui à partir de cette contradiction ou cette posture instable [...].⁶²

Die Dopplung des »je« besteht nach Burgelin darin, dass das Ich zu seinem eigenen Untersuchungs- und Darstellungsobjekt wird. Das »je« erzählt seine Erlebnisse und Erfahrungen, demaskiert und enthüllt sich nicht direkt, sondern vielmehr anhand einer Stimme, die in Distanz zu dem Ich tritt, das die wiedergegebenen Dinge erlebt (hat). In diesem Sinne finde sich in autofiktionalen Texten oftmals eine metatextuelle Reflexion, in der sich das schreibende »je« bei der schriftlichen Selbsterkundung beobachtet (»je qui regarde avec ironie ce je en train d'»écrire««). Der Literaturwissenschaftler lässt diesen Satz, in dem er den Effekt des »dédoublement« bzw. der »autoscopie« verdeutlicht, mit einem Fragezeichen enden, wie um auch hier die Vorläufigkeit seines Vorschlags für eine Theoretisierung der Autofiktion zu unterstreichen.

Autor/innen autofiktionaler Texte orientierten sich laut Burgelin weiterhin an (autobiographischen) Fakten, doch blickten sie hinter die »frontières de l'exact«, um zu »vérités plus fondamentales«⁶³ zu gelangen. Das sprachlich-poetische Potential dieses Schreibens liegt demnach in der steten Transgression von objektiver, faktualer Genauigkeit und in der Erkundung einer subjektiven Wahrheit, die eben möglicherweise erst durch die fiktionale Verfremdung von Gegebenheiten zu Tage tritt. Die Poetizität und Literarizität von Autofiktion(en) begründet sich auch in der Möglichkeit einer Eröffnung des Verborgenen, einem Vordringen in die Zwischenräume des Verschwiegenen und Unsagbaren.

Ebenso wie autofiktionale Literatur ein literarisches Spiel mit Erzählperspektiven und Metaebenen integriert, erscheint sie zugleich als eine textuelle Form »[qui] a souvent à voir avec le trauma – maladie, inceste, crime, deuil – et s'attache à dire comment le sujet en est affecté, ce qui le blesse«⁶⁴, wie Camille Laurens in dem Essay »Qui dit ça?« schreibt, der ebenfalls in dem Cerisy-Band erscheint. Autofiktionales Schreiben geht

60 Ebd. Nicole Caligaris verwendet diesen Begriff ebenfalls für ihr literarisches Verfahren in *Le Paradis entre les jambes*, vgl. dazu Kapitel IV,3.1 dieser Arbeit.

61 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 3, Paris: Gallimard 1974, S. 1013, »autoscopie«.

62 Burgelin: »Pour l'autofiction«, S. 13.

63 Ebd., S. 15.

64 Laurens, Camille: »Qui dit ça?«, in: Burgelin, Claude, Isabelle Grell und Roger-Yves Roche (Hg.): *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2010, S. 25-34, hier S. 29.

demnach oftmals mit literarischen Verhandlungen von Trauma, Schmerz und Verletzung einher. Der Distanzierungsmodus der Autofiktion erscheint als ein literarisches Instrument, um die eigenen Wunden und Verwundungen ebenso literarisch darstellbar zu machen als auch (poetisch) erkunden zu können. Die Autorin Chloé Delaume betitelt in ihrem Essay über Autofiktion, *Le Règle du Je* (2010), das dreizehnte Kapitel mit der Überschrift »Je chante par ma plaie« und setzt sich darin mit der Zuschreibung der Autofiktion als »forme de la douleur« auseinander:

La douleur, l'autofiction la forme de la douleur, qu'ils disent. Comme si seule la souffrance pouvait être le moteur. Comme s'il n'était question que d'auto-thérapie, de restauration du Moi, pas de littérature. Comme si chaque praticien ne chantait que sa plaie, que sa plaie, non pas par.⁶⁵

Delaume zielt auf die Unterscheidung zwischen dem Ausdruck »chanter sa plaie« und »chanter par sa plaie« und stellt sich damit gegen die Bewertung autofiktionalen Schreibens als therapeutisch und als Bewältigungsstrategie vorangegangener Verletzungen. Autofiktion beinhalte laut Delaume jedoch nicht nur das »Besingen der (eigenen) Wunde«, sondern vielmehr das »Singen durch die oder anhand der Wunde«. Dieses Schreiben sei keines, das seinen Movers ausschließlich aus dem Leiden ziehe und darauf gerichtet sei, Verletzungen dar- und auszustellen. Autofiktionen illustrierten nach Delaume stattdessen eher den Versuch, eine literarische Form der Verkörperung (in) der Sprache zu finden.⁶⁶ Beispiele für eine solche *écriture* finden sich beispielsweise in Laurence Nobécourts *La Démangeaison* (1994, veröffentlicht unter dem Namen Lorette Nobécourt) oder in Hervé Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), zwei Texten, die auf dem Titel die Gattungsbezeichnung »roman« tragen, doch auf autobiographischen Erfahrungen basieren.⁶⁷ Nobécourt inszeniert in *La Démangeaison* die Ich-Erzählerin Irène, die seit frühester Kindheit unter einem juckenden und schmerzhaften Hautekzem leidet. Guiberts autodiegetischer Erzähler schildert die Diagnose und Behandlung seiner HIV-Infektion. Beide Autor/innen verschränken in ihren Texten jene Partien des Körpers, die Trägerinnen ihrer jeweiligen Krankheiten sind – die Haut und das Blut – mit dem Akt des Schreibens. In *La Démangeaison* werden die Lesenden zu Zeug/innen, wie die Erzählerin ihren Juckreiz, ihre Wunden und ihre verschorfte, vernarbte Haut in einen Text überführt.

La chair devenait verbe. [...] Le texte, le texte de ma peau éclatait en plein cœur de la page. Mon écriture se démenait nerveuse, je grattais, je grattais avidement le papier, la phrase me démangeait, tournait en tous sens dans ma tête avant que de venir s'écrouler sur ma feuille. Mes plaies, une à une, venaient mourir sur la blancheur de ces dizaines de pages [...]. Adjectifs, verbes, syntaxe, j'inventais des hapax, je tournais les termes, j'écorchais la langue, je dépouillais le grammaire, je fouillais, je raclais le fond de mon vocabulaire! [...] ma maladie, mon psoriasis en complément d'objet direct, en

65 Delaume, Chloé: *Le Règle du Je*, Paris: Presses Universitaires de France 2010, S. 74.

66 Die Formulierung »chanter par sa plaie« entlehnt Delaume Pierre Guyotat, in dessen Texten »la langue devient corps«, Ebd.

67 Vgl. Guibert, Hervé: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris: Callimard 1990; Nobécourt, Lorette: *La Démangeaison*, erstmals 1994 erschienen, Paris: Grasset 2009.

relatives, mon prurigo subordonné, pronominal! [...] enfin, enfin je traduisais le texte de ma peau...⁶⁸

In Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* finden sich keine Stellen, die in gleicher expliziter, metapoetischer Weise die Verbindung von Körper, Schmerz und Schreiben illustrieren. Die Engführung von Körper und *écriture* zeigt sich darin jedoch auf ganz ähnliche Art, wie sie Nobécourts Erzählerin beschreibt. Aufgrund von vielen, zum Teil sehr langen Sätzen ahmt der Rhythmus von Guiberts Text das Fließen und Rauschen des Blutes ebenso nach wie sich auf der Ebene der Semantik Beschreibungen zum Zustand des Blutes, etwa der darin vorhandenen Anzahl der T4-Helferzellen wiederfinden. Zu Beginn spricht der Ich-Erzähler in *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* davon, dass ihm plötzlich ein Offenliegen und Enthülltsein seines Blutes bewusst wird – was Guibert im Verlauf des Textes gleichsam poetisch umsetzt:

[J]’ai senti mon sang, tout à coup, découvert, mis à nu, comme si un vêtement ou un capuchon l’avaient toujours protégé [...]. Il me fallait vivre, désormais, avec ce sang dénudé et exposé, comme le corps dévêtu qui doit traverser le cauchemar. Mon sang démasqué, partout et en tout lieu [...].⁶⁹

Die beiden autofiktionalen Texte von Nobécourt und Guibert inszenieren die Konstitution einer Stimme, die sowohl durch als auch entgegen der erlebten Verletzungen spricht – und in diesem Sinne ein Gewicht in öffentlichen Diskursen erhalten kann. Im Kapitel »Politique de l'autofiction« ihres Essays *Le Règle du Je* schreibt Chloé Delaume, dass das autofiktionale Schreiben nicht nur ein literarisches, ästhetisches Experimentierfeld darstelle, sondern auch mit einem politischen, engagierten Gestus einherzugehen vermag: »L'autofiction un geste, un geste politique. Par le biais de l'autofiction, le Je peut se redresser, entrer en résistance. Écrire le Je relève de l'instinct de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle.«⁷⁰

Für Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* hat Delaumes Formulierung vom »Schreiben des Ich als Überlebensinstinkt« eine besondere Gültigkeit, schreibt der Autor seine Texte ab dem Zeitpunkt der HIV-Diagnose im Bewusstsein seiner nur mehr noch begrenzten, verbleibenden Lebenszeit. Die politische Dimension des Textes besteht darin, dass er das Tabuthema Aids in der Öffentlichkeit laut(er) werden lässt und das Schreiben seiner eigenen körperlichen Erfahrungen der Krankheit dafür einsetzt. Auch am Ende des Kapitels aus *La Démangeaison*, dem das obige Zitat entstammt, heißt es konkret: »[M]on corps [...] est devenu politique«⁷¹ – und mit ihm gleichsam auch der Text, der aus diesem Körper entstanden ist. Nach Nathalie Morello erscheint das Leiden von Nobécourts Ich-Erzählerin an ihrer Psoriasis auf den ersten Blick als Metapher für eine Revolte gegen das patriarchale bürgerliche System, in dem sie aufwächst, erzählt der Text doch die »quête de liberté« Irènes »qui se traduit par la

68 Nobécourt: *La Démangeaison*, S. 64–67.

69 Guibert: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, S. 14.

70 Delaume: *Le Règle du Je*, S. 78.

71 Nobécourt: *La Démangeaison*, S. 75. Herv. i.O. Zur Verschränkung von politischem Engagement und Autobiographie siehe auch Hamel, Jean-François, Barbara Jane Havercroft und Julien Lefort-Favreau (Hg.): *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal: Nota bene 2017.

résistance à une force perçue comme aliénante.«⁷² Am Ende zeigt sich – und letztlich liegt hierin der politische Gestus von *La Démangeaison* –, dass die Protagonistin sich nicht zu befreien vermag, weder von ihrer Krankheit noch von den äußeren Bedingungen, die sie umgeben: »Je suis cette fille au psoriasis fou, tapie derrière les vitres de sa chambre [...].«⁷³ Der Terminus der »autofriction«, den Doubrovsky in *Fils* im Sinne einer lustvollen Selbstliterarisierung und -darstellung verwendet, erhält mit Nobécourts Text noch eine weitere Bedeutung. Indem sie eine Protagonistin einsetzt, die unter stetigem Juckreiz leidet, inszeniert sie eine andere Form einer »Reibung an sich selbst«, in der das erzählende Ich immer wieder auf die Beschäftigung und den Dialog mit sich selbst zurückgeworfen ist. Irène in *La Démangeaison*, ebenso wie auch der Ich-Erzähler in Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, können ihren kranken und verletzten Körpern letztlich nicht entkommen. Autofiktionen ist somit immer auch eine klaustrophobische Dimension immanent, die die Unmöglichkeit des Ausbruchs aus dem eigenen Körper und der eigenen Weltwahrnehmung literarisch umsetzt.

1.2 *Écrivain/es impliqué/es: Den Schmerz anderer schreiben*

Innerhalb des Autofiktionsdiskurses aktualisiert sich an der Wende zum 21. Jahrhundert eine Debatte zu den ethischen Implikationen von Literatur und den möglicherweise sogar rechtlichen Folgen der Publikation von Autobiographien und -fiktionen. Die Veröffentlichungen mehrerer autofiktionaler Texte führen seit Beginn des neuen Jahrtausends zu Gerichtsverfahren und juristischen Auseinandersetzungen, in denen sich Autor/innen wie Christine Angot, Grégoire Delacourt, Marcela Iacub oder Camille Laurens mit dem Vorwurf der »atteinte à la vie privée« konfrontiert sahen.⁷⁴ Angehörige oder (ehemalige) Weg- und Lebensgefährt/innen warfen den Schriftsteller/innen eine Überschreitung ihrer Privatsphäre durch die Preisgabe intimer Details vor. Natalie Edwards formuliert in ihrem Artikel mit dem Titel »Autofiction and Law«, in dem sie die Fälle zu den Texten Angots und Laurens' untersucht, zwei Fragen, die diese Beispiele aufwerfen: »What is the responsibility of the author of life writing towards her/his others? And where is the boundary between creative agency and legal wrongdoing?«⁷⁵ Die Inblicknahme des eigenen Körpers und Schmerzes, der eigenen Sexualität und Verletzungen geht in der zeitgenössischen autofiktionalen Literatur mit einer Neuverhandlung der Verantwortlichkeit (»responsability«) der Schriftsteller/innen einher, in ihren Texten nicht nur ihr Leben und Leiden, sondern auch das anderer – wenngleich in der Form (auto-)fiktionaler Verfremdung – einem öffentlichen Blick auszusetzen.

Ein bekanntes Beispiel stellt die Veröffentlichung von Hervé Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* dar. Guibert erzählt und enthüllt darin seine eigene Aids-Erkrankung

72 Morello, Nathalie: »*La Démangeaison* et *La Conversation* de Lorette Nobécourt. Quand le parler chair devient révolte... féministe?«, *Romance Studies* 20/1 (2002), S. 65-76, hier S. 66.

73 Nobécourt: *La Démangeaison*, S. 111.

74 Vgl. Edwards, Natalie: »Autofiction and the Law. Legal Scandals in Contemporary French Literature«, *Contemporary French and Francophone Studies* 22/1 (01/2018), S. 6-14, hier S. 6.

75 Edwards: »Autofiction and the Law«.

sowie zugleich die Agonie seines Freundes Muzil an derselben Krankheit. Hinter der Figur des Muzil verbirgt sich Michel Foucault, der 1984 verstorben ist, offiziell an Krebs. Trotz des geänderten Namens ist der Literaturkritik schnell klar, dass es sich bei Muzil um den berühmten Kulturwissenschaftler handelt, woraufhin sich Guibert einer Art medialem Prozess ausgesetzt sieht.⁷⁶ Die Zeitschrift *L'Événement du jeudi* bringt ein Dossier mit dem Titel heraus: »La littérature a-t-elle tous les droits?«⁷⁷ und auch in der Sendung *Apostrophes* fragt Bernard Pivot den Schriftsteller: »Est-ce que vous aviez le droit de raconter l'agonie et la mort de Michel Foucault, qui était votre ami?«⁷⁸ In seiner Antwort wirft Guibert im Gegenzug den Autoren des Dossiers in *L'Événement du jeudi* »une grande malhonnêteté« vor, in der sie Voyeurismus und eine Lust am Skandal mit einem moralisierenden Anspruch vermischt, und rechtfertigt sich damit, in seinem Text nicht die eine »Wahrheit« über den Tod Foucaults zu beanspruchen: »Je ne sais pas si j'avais le droit ou pas, je crois que de toute façon cette mort, cette agonie n'appartient à personne, ne m'appartient pas, je ne suis pas le détenteur de vérité sur cette mort-là.«⁷⁹ Wenn Guibert betont, dass er nicht »le détenteur de vérité sur cette mort-là« sei, verweist er auf die Subjektivität und autofiktionale Dimension seines Textes und macht darauf aufmerksam, dass er keiner Darstellung von Fakten und Objektivität folgt. Mit der Formulierung »cette mort-là« zieht er eine deutliche Grenze zwischen dem realen Tod Foucaults und dessen textueller Inszenierung, die sich auch darin zeigt, dass sich der Autor nicht zu der Frage positioniert, »ob er das Recht hatte« das Sterben des Soziologen zu literarisieren und fiktionalisieren.

Der Tabubruch, der den Diskussionen um Guiberts *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* zugrunde liegt, ist ein doppelter: Zum einen erscheint Guiberts Repräsentation der Agonie von Muzil/Foucault als Aneignung eines fremden Leids, dessen Darstellung und Rezeption moralisches Unbehagen hervorruft. Zum anderen spricht der Schriftsteller damit offen über eine stigmatisierte Krankheit, die sich eben nicht nur an den Rändern der Gesellschaft findet, sondern auch öffentliche, berühmte Personen betrifft, und trägt so zu einer vermehrten Sichtbarkeit der Krankheit im medialen Diskurs bei.

Die Diskussion um Guiberts autofiktionalen Text stellt einen exemplarischen Ausschnitt aus einem Moment dar, in dem sich in der französischen Literatur wieder vermehrt literarische und soziale und gesellschaftliche Anliegen miteinander verschränken, die sich in den 1960er und 1970er Jahren eher getrennt voneinander abgespielt haben. Im Zuge einer strikten Abgrenzung zu Jean-Paul Sartres Forderung nach einer *littérature engagée* der Nachkriegszeit spalten sich in den folgenden Jahrzehnten politisches Engagement und Literatur auf, wie Dominique Viart und Bruno Vercier in *La Littérature française au présent* schreiben: »D'un côté la littérature, dont l'exercice se pensait hors du monde, enclos dans le seul univers symbolique et verbal; de l'autre l'engagement politique, parfois porté aux limites de la violence.«⁸⁰ Ab den 1980er Jah-

76 Vgl. Boulé, Jean-Pierre: *Hervé Guibert. L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris: Harmattan 2001, S. 233f.

77 *L'Événement du jeudi* 278, 1.-7. März 1990, S. 80-87, zit.n. Ebd., S. 233.

78 Pivot, Bernard: *Apostrophes*, Sendung vom 16. März 1990, zit.n. Ebd., S. 234.

79 Pivot, Bernard: »Apostrophes. Hervé Guibert *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* | Archive INA«, https://www.youtube.com/watch?v=en9OWEvf_Cw (zugegriffen am 15.03.2022), Min 1:55ff.

80 Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 245.

ren sei jedoch die Rückkehr zu einer »saisie critique du monde«⁸¹ zu beobachten. Die Schriftsteller/innen setzten sich vor allem mit den »systèmes d'explications globales«⁸² auseinander, d.h. mit den vorherrschenden – insbesondere in den Medien oftmals vereinfachten – Erklärungsmodellen und Narrativen zu politischen und gesellschaftlichen Krisen und Ereignissen. Diese neue Form einer politisch engagierten Literatur, betonen die beiden Literaturwissenschaftler, bewege sich nicht mehr in einheitlichen ideologischen Rahmen und strebe auch keine »réflexions généralisantes«⁸³ mehr an. Viart und Vercier führen in ihrer Übersicht hauptsächlich die Texte von Autoren wie z.B. Antoine Volodine (*Lisbonne en marge*, 1990), François Bon (*Impatience*, 1998) oder Olivier Rolin (*Tigre en papier*, 2002) an, die in Form von »fictions politiques«⁸⁴ insbesondere einen Blick auf das 20. Jahrhundert zurückwerfen und sich mit Themen wie der RAF, mit sozialer Marginalisierung, Klassenfragen und Arbeiterbewegungen auseinandersetzen.

Andere Texte, die exemplarisch für eine neue politische Literatur des 21. Jahrhunderts stehen, stellen Nicole Caligaris' Romane *Les Samothraces* (2000) und *Okosténie* (2008), Claudine Galeas Theatermonolog *Au bord* (2010), Nathalie Quintanes autofiktionales Journal *Tomates* (2010) und ihre Essaysammlung *Les Années 10* (2014) dar. Die Gemeinsamkeit der Werke dieser Autorinnen liegt in der Verschränkung von experimentellen Schreibformen mit der kritischen Thematisierung zeitgenössischen Weltgeschehens, insbesondere von Gewalt, Migration und Flucht sowie von sozialen Ungleichheiten. Caligaris, Galea und Quintane beschäftigen sich in ihren Texten auf unterschiedliche Weise mit Überlegungen zum Zusammenhang zwischen literarischer Inszenierung und der Repräsentation des Leidens anderer und verbinden sie mit medienkritischen Reflexionen.

Les Samothraces und *Okosténie* sind *récits*, die auf viele der in den 1940er Jahren aufkommenden Strategien des Verspielens und Entgrenzens traditioneller Erzählverfahren zurückgreifen. Die Figuren und die Handlungen bleiben schemenhaft und auch die Orte, an denen Caligaris ihre Texte situiert, sind ein »no man's land«⁸⁵, wie es mehrfach in *Okosténie* heißt. In *Les Samothraces* stehen drei Frauen im Zentrum, Madame Pépite, Sambre und Sissi la Starine, die gemeinsam mit einer unbestimmten Menge anderer zur Flucht aus ihrem Land aufbrechen, da sie sich anderswo eine bessere Zukunft erhoffen. Der Text, der theatrale Züge trägt, beginnt mit Szenen, in denen sich eine große Gruppe von Menschen vor einen Schalter zusammendrängt, um sich Papiere ausstellen und stempeln zu lassen. Er endet mit einer Ankunft – das letzte Kapitel ist mit »L'arrivée« überschrieben –, die alles zuvor Geschehene nichtig werden lässt: »Notre voyage n'existe plus. Tout ce que nous avons passé ne s'est jamais passé, nous le savons. Maintenant, les vrais emmerdements commencent: c'est là.«⁸⁶ Dazwischen begleiten die Leser/innen die Fliehenden auf einer anstrengenden, entbehrungsreichen und gefährlichen Reise, bei der sie mal tagelang durch steinige Landschaften wandern,

81 Ebd., S. 246.

82 Ebd., S. 262.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 253.

85 Z.B. Caligaris, Nicole: *Okosténie*, Paris: Verticales 2008, S. 243.

86 Caligaris, Nicole: *Les Samothraces*, Paris: Mercure de France 2000, S. 133.

mal mit dem Bus und im Bauch eines Schiffes übers Meer fahren. Die Perspektive der Erzählinstanz, die zumeist zwischen Nullfokalisierung und einem kollektiven »nous« oszilliert, verschiebt sich immer wieder zu den drei Protagonistinnen, die ihre Erinnerungen, Pläne und Zukunftsträume in kurzen Sätzen und Abschnitten erzählen.

Caligaris stellt dem Text ein Zitat aus Victor Segalens Roman einer Chinareise *Équipée. Voyage au pays du réel* (1929, posthum) voran: »Je me dépars ainsi de ce pays peuplé de couleurs immobiles.«⁸⁷ Mit ihrem Text knüpft Caligaris somit an eine französische Literaturgeschichte des Exotismus und seiner Kritik an, in der der Blick auf den/die Fremde/n in seiner/ihrer Alterität zentraler Gegenstand ist. Sie aktualisiert das Sujet im zeitgenössischen Kontext von Flucht und Migration im 21. Jahrhundert, indem sie in *Les Samothraces* zum einen fiktiven fliehenden Frauen eine Stimme gibt und ihre jeweils individuellen Geschichten aus einer ansonsten anonymen Masse hervorhebt. Zum anderen inszeniert sie die Schmerzen und Verletzungen, denen die Flüchtenden auf ihrer Reise ausgesetzt sind, die sie trotz allem antreten. »Partir, nous partirons.«, heißt es am Beginn des Textes: »Comme des maudits et al.ors? Comme des forçats... Sur le ventre peut-être, malades à crever; sur les poings et les genoux, sur les ongles un par un [...]; sanglants à force d'y laisser la peau, comme des écorchés s'il le faut; nous partirons.«⁸⁸

In *Okosténie* inszeniert Caligaris einen namenlosen, autodiegetischen Erzähler, der sich rückblickend an seine Zeit in einem Gefängnis erinnert, in dem er sich eine Zelle mit dem Gefangenen Nummer 53 – auch er bleibt anonym – geteilt hat. »Le 53«⁸⁹, wie ihn das Ich im Verlauf des gesamten Textes nennt, wird von den Wärtern immer wieder zum Verhör im Keller des Gefängnisses, das stets nur »la villa«⁹⁰ heißt, abgeholt und gefoltert. Kaum bei Bewusstsein und in fast komatösen Zuständen erzählt er dennoch dem sprechenden Ich seine Erinnerungen an eine Flucht und an seine Kamerad/innen, die ihn dabei begleitet haben. Diese (fantasierte?) Geschichte »des 53« bindet der Erzähler bruchstückhaft nach und nach in seine eigene Erzählung seiner Erinnerungen an die Haft, seinen Mithäftling, die unmenschlichen Zustände und die brutalen, folternden Aufseher in der »villa« ein. Die Leser/innen erfahren, dass auch der Erzähler im Keller des Gefängnisses verhört wird, doch berichtet er nie von eigenen Misshandlungen, denen er dort höchstwahrscheinlich ebenso ausgesetzt ist.

Noch stärker als in *Les Samothraces* löst Caligaris das Geschehen in *Okosténie* aus einem spezifischen historischen und/oder geographischen Kontext heraus. Caligaris positioniert sich damit nicht zu konkreten Geschehnissen. Gerade in diesem generalisierenden Charakter ist dennoch eine kritische Aussage lesbar, die sich vor allem auf die Repräsentation von Gewalt in öffentlichen Diskursen bezieht. Die Kenntnis und Berichte von Foltergefängnissen, wie dem in *Okosténie* beschriebenen, sind am Beginn des 21. Jahrhunderts so sehr Teil eines kollektiven Wissens und der medialen Berichterstattung, dass es keiner expliziten Anbindung an bestimmte Situationen mehr bedarf. Im Fokus des Textes steht stattdessen der Versuch, die Erfahrung, steten Befragungen und

87 Ebd., S. 9; Segalen, Victor: *Équipée. Voyage au pays du réel*, erstmals 1929 erschienen, Paris: Gallimard 1983, S. 18.

88 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 29.

89 Z.B. Caligaris: *Okosténie*, S. 13.

90 Z.B. Ebd., S. 19.

Folter ausgesetzt zu sein und mit der Erinnerung daran umgehen zu müssen, literarisch zu umkreisen und zu untersuchen.

Caligaris' Roman *Okosténie* erscheint im Jahr 2008 und ruft mit seiner Thematik, und insbesondere mit einzelnen darin geschilderten Szenen, die Erinnerung an den nur vier Jahre zuvor publik gewordenen Skandal um das Gefängnis in Abu Ghraib während der US-amerikanischen Besetzung des Irak auf. 2004 veröffentlichen die internationalen Medien Fotografien von Soldat/innen, die irakische Gefangene foltern, misshandeln und mit den Schwerverletzten posieren. In ihrem Theatermonolog *Au bord*, der zwei Jahre nach *Okosténie* und somit sechs Jahre nach der Verbreitung der Bilder aus Abu Ghraib erscheint, inszeniert Claudine Galea einen Prozess der Auseinandersetzung mit einem der bekanntesten dieser Bilder. Diese Fotografie, die dem Text in einer kleinformatigen und verpixelten Version vorangestellt ist, zeigt eine amerikanische Soldatin, die einen auf dem Boden liegenden Gefangenen an der Leine hält. »Je suis cette laisse en vérité«⁹¹, so beginnt der Monolog, in dem die Sprecherin immer wieder zu der Betrachtung des Bildes zurückkehrt und ausgehend davon über ihre (Homo-)Sexualität und die Beziehung zu ihrer Mutter reflektiert. Der erste Satz des Incipits ist, darauf weist das Ich wenig später selbst hin, ein intertextuelles Zitat von Dominique Fourcade.⁹² Er publiziert bereits 2005 den poetischen Text *en laisse*, in dem er sich mit der gleichen Fotografie beschäftigt. Der Klappentext von *en laisse* weist Fourcades Text als »une réaction de l'écriture à des événements contemporains, notamment à la photographie d'un prisonnier irakien tenu en laisse par une soldate américaine«⁹³ aus. Im Prolog nimmt der Autor zudem auf den vorangehenden, und unmittelbar mit den Geschehnissen im Irak verknüpften Anschlag auf das New Yorker World Trade Center am 11. September 2001 Bezug, der ihn »wie einen Peitschenhieb« getroffen habe: »[L]'attaque des deux tours à New York m'avait touché en plein fouet, me faisant entrer dans un [...] sentiment irrépressible d'en être à la fois victime et responsable.«⁹⁴ In der Folge dieses Vorworts schreibt Fourcade, dass er sein Schreiben unmöglich fortsetzen konnte, ohne »der Erschütterung« (»cette secousse«) der Ereignisse in den USA eine literarische Form und seinem Eingebundensein in das aktuelle Weltgeschehen, zudem als Schriftsteller, Ausdruck zu verleihen.⁹⁵ Der Text von Fourcade zeigt zwei Aspekte: Einerseits den gleichzeitigen Eindruck einer Verantwortlichkeit und einer individuellen Be- und Getroffenheit von den globalen politischen Geschehnissen selbst, andererseits die Notwendigkeit einer literarischen Reaktion auf diese Ereignisse – zu denen nicht nur das Geschehen selbst zählt, sondern insbesondere auch dessen Bilder und Verbildlichungen, weist doch der Klappentext die Fotografie aus Abu Ghraib ebenso als »événement« aus.

91 Galea, Claudine: *Au bord*, Les Matelles: Éditions Espaces 34 2010, S. 9.

92 Vgl. Ebd., S. 11.

93 Fourcade, Dominique: *En laisse*, Paris: P.O.L 2005.

94 Ebd., S. 7f.

95 Vgl. Ebd., S. 8f.: »Ce rapport instantané [...], il me semblait que, si j'arrivais à l'établir, [...] je parviendrais à élargir le registre, et que je comprendrais mieux ainsi, non seulement la réalité de mon époque, mais, au sein de cette époque, la situation de mon travail d'écrivain [...].«

Wenn Galea in *Au bord* auf Fourcade verweist, bindet sie ihre *écriture* an das Anliegen der Auseinandersetzung mit dem politischen Weltgeschehen zurück und versteht sie vor allem als eine »réaction de l'écriture à la photographie«, eine Beschäftigung mit den Bildern (der Gewalt), die daraus hervorgehen. Der Text stellt eine *mise en abyme* seiner selbst dar, denn die Sprecherin reflektiert immer wieder den Schreibprozess des Textes *Au bord*, den sie mit der Betrachtung der Fotografie verschränkt: »J'ai punaisé la photographie sur le mur en face de la table où j'écris. Je n'écris plus je regarde. Celle qui tient la laisse m'appelle. Sans me regarder elle me tient captive. Regarde-moi.«⁹⁶ Galea literarisiert in ihrem Text die Schwierigkeit, sich solchen Bildern zu nähern und sich gleichzeitig nicht doch von ihnen einnehmen und verführen zu lassen. Die Autorin exploriert in *Au bord* performativ die Komplexität der Betrachtung und des damit einhergehenden Berührtwerdens von medial verbreiteten Fotografien des Schmerzes und der Verletzung anderer.

Auch Nathalie Quintane ist eine Autorin der französischsprachigen Gegenwartsliteratur, die literarisches Experimentieren und Gesellschaftskritik miteinander verschränkt. Einer ihrer bekanntesten Texte ist *Tomates*, eine Art autofiktionales Tage- und Notizbuch, in dem sie über die Schnittstelle(n) zwischen Politik, Literatur und Revolte reflektiert. Der Text enthält, ähnlich einem Essay oder einer wissenschaftlichen Studie, eine Vielzahl an Fußnoten mit Kommentaren, zusätzlichen Informationen und Internetlinks sowie darüber hinaus einen Anhang mit weiteren Anmerkungen. *Tomates* kreist insbesondere um die Affäre der sogenannten Tarnac 9, bei der eine Gruppe junger politischer Aktivist/innen, Autor/innen und Intellektueller aus dem Ort Tarnac wegen der vermeintlichen Sabotage des Schienennetzes des SNCF im Sinne eines terroristischen Aktes und der angeblichen Vorbereitung eines revolutionären Aufstandes im November 2008 verhaftet und angeklagt wird.⁹⁷ Im Zuge der Auseinandersetzung mit diesem Fall problematisiert die autodiegetische Sprecherin des Textes immer wieder auch das Potential der französischen Sprache und Literatur, aktuelle gesellschaftliche Themen und vor allem die Anliegen und den Revolutionswillen der sozialen Schichten jenseits der »aristos«⁹⁸ abzubilden: »[E]n France, on sait bien comment sonne la Révolution, parce qu'on connaît sa langue: c'est celle du XVIII^e. Comment une prose classique française fait-elle entendre le son du canon en 2009?«⁹⁹ Mit *Les Années 10* veröffentlicht Quintane schließlich einen Essayband, in dem sie ihre Reflexionen über das Verhältnis von Poetik und Politik, der Arbeit an der Sprache, einem gesellschaftlichen Nutzen und politischem Aktionismus von Literatur weiter vertieft. Insbesondere der letzte Aufsatz mit dem Titel »Pourquoi l'extrême gauche ne lit-elle pas de littérature?«¹⁰⁰ hat programmatischen Charakter.

96 Galea: *Au bord*, S. 9.

97 Der Prozess um die beiden Hauptangeklagten Julien Coupat und Yildune Lévy endet erst 2018, vgl. Seckel, Henri: »Procès de Tarnac. Julien Coupat et Yildune Lévy relaxés«, *Le Monde.fr*, 12.04.2018, https://www.lemonde.fr/police-justice/article/2018/04/12/procès-de-tarnac-julien-coupat-et-yildune-levy-relaxes_5284397_1653578.html (zugegriffen am 15.03.2022).

98 Quintane, Nathalie: *Tomates*, Paris: P.O.L 2010, S. 41.

99 Ebd., S. 39.

100 Quintane, Nathalie: *Les Années 10*, Paris: La Fabrique 2014, S. 175-201.

Für französischsprachige Autor/innen wie Nicole Caligaris, Dominique Fourcade, Claudine Galea und Nathalie Quintane, die sich in ihren Texten mit zeitgenössischen Krisen sowie ihrer medialen und literarischen Verhandlung auseinandersetzen, findet Bruno Blanckeman den Begriff des »écrivain impliqué«¹⁰¹. Er entwickelt den Terminus in einem Aufsatz, in dem er Nicole Caligaris' *Les Samothraces* und Yannick Haenels *Jan Karski* (2009) untersucht, einen Roman, der den gleichnamigen polnischen Widerstandskämpfer gegen den Nationalsozialismus ins Zentrum stellt.

Ebenso wie Viart und Vercier beobachtet Blanckeman die Abkehr von dem Begriff und dem Konzept des *engagement*, wie es Sartre in den 1940er Jahren prägt. Der Literaturwissenschaftler situiert die aktuellen Auseinandersetzungen in der Literatur mit politischen und gesellschaftlichen Fragen stattdessen im Kontext von Roland Barthes *écriture blanche*, wie er sie in *Le Degré zéro de l'écriture* entwickelt – und die Barthes schon in den 1950er Jahren als Abgrenzung zur *littérature engagée* versteht.¹⁰² Während Sartre die Form dem Inhalt unterwirft, geht es bei Barthes auch um eine Dekonstruktion tradierter Sprachstrukturen und literarischer Traditionen. In zeitgenössischen Texten konstatiert Blanckeman ebenso das gleichzeitige Anliegen »[de] [t]rouver une juste forme qui soit aussi une forme juste«¹⁰³, bei dem Autor/innen Form und Inhalt zusammendenken, insbesondere wenn sie gesellschaftliche und politische Krisensituationen aufgreifen. Autor/innen des 21. Jahrhunderts fänden sich in einem medialen Umbruchmoment wieder, in dem sich die Kultur und Gesellschaft von ihrer Schriftzentriertheit löse und sich mehr und mehr einer Bildzentrierung zuwende: »le basculement d'une civilisation logocentrée à une civilisation icono-centrée, [...] l'avènement d'une ère médiologique«¹⁰⁴. Daraus folge, dass die Literatur im Besonderen und das Geschriebene im Allgemeinen nicht mehr das primäre Medium der Problematisierung gesellschaftlicher, kultureller und politischer Themen darstelle.

Der neue Engagement-Typus der Gegenwartsliteratur verortet sich laut Blanckeman vor diesem doppelten literarhistorischen Hintergrund, einerseits der von Nathalie Sarraute proklamierten *ère du soupçon* und der Theorien politisch-linguistischer Dekonstruktionen der 1950er bis 1970er Jahre, andererseits der aktuellen Medienlandschaft des 21. Jahrhunderts. Die zeitgenössischen Autor/innen orientierten sich nicht mehr an der Rolle des engagierten Intellektuellen oder anderen historischen »figures ou [...] spectres, tels l'idéologue des Lumières, le poète messianique issu du Romantisme, le maître à penser et directeur de conscience de l'âge moderne«¹⁰⁵, das heißt Figuren, die Ideologien ausrufen, sich als »messianische« Vordenker oder moralische Vorbilder inszenierten. In einer Gegenwart, in der sich die Literatur nach Blanckeman vor der Notwendigkeit einer neuen Verhandlung ihrer Stellung im medialen und kulturellen Feld gegenüber sehe, stellten sich die Schriftsteller/innen vielmehr die basale Frage nach der

101 Blanckeman, Bruno: »L'Écrivain impliqué. Écrire (dans) la Cité«, in: Blanckeman, Bruno und Barbara Havercroft (Hg.): *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2013, S. 71-81.

102 Vgl. Kapitel III.1.2 dieser Arbeit.

103 Blanckeman: »L'Écrivain impliqué«, S. 72.

104 Ebd., S. 73.

105 Ebd., S. 71.

»responsabilité littéraire«¹⁰⁶, also der Verantwortung, die mit dem Schreiben literarischer Texte und insbesondere mit der Darstellung aktueller gesellschaftlich relevanter Themen einhergeht.

Anstelle des Begriffs der »responsabilité« schlägt Blanckeman jedoch den der »implication« vor, der präziser die derzeitige Dimension eines politischen Gestus (in) der Literatur fasse. Laut *Petit Robert* beschreibt der Terminus eine »[a]ction d'impliquer (qqn) dans une affaire criminelle«¹⁰⁷. Das zugehörige Verb meint »engager dans une affaire fâcheuse« oder auch nur »engager dans une action, un processus« sowie »entraîner comme conséquence«¹⁰⁸. Wenn der Literaturwissenschaftler sein Konzept der *implication* definiert, greift er auf diese Bedeutungen zurück, die ebenso ein Eingebundensein, Verwickeltsein wie auch ein Sicheinmischen in bestimmte Geschehnisse umfasst und somit zugleich eine passive und aktive Komponente integrieren. Die Ausdrücke »affaire criminelle« und »affaire fâcheuse« aus den Wörterbucheinträgen weisen zudem darauf hin, dass auch Blanckeman als *écrivain/e impliqué/e* vor allem jene Autor/innen versteht, die sich mit »kriminellen« und »unerfreulichen Angelegenheiten« befassen – mit Gewalt, Tabus und Schmerz.

Cette question de la responsabilité, référée à la séquence culturelle en cours, je proposerai de la poser en termes d'*implication*. Les écrivains de la génération littéraire actuelle se savent partie prenante d'ensembles – une collectivité, des géographies territoriales, des événements en temps direct, un passé historique – sur lesquels le geste d'écrire peut agir. Il peut marquer ces ensembles, leur donner sens dans la forme provisoire d'un récit, mais aussi s'en démarquer, pointer les forces obscures qui les portent, faire de l'écriture un agent [...] [qui] ne se pose pas [...] comme extérieure au phénomène appréhendé mais immergée en lui, donc coresponsable de son accomplissement à même sa réalité matérielle – la langue, l'énonciation –, coresponsable donc aussi complice par son silence. [...] Où commence le tort, qu'est-ce que la faute, comment penser le crime, écrire suffit-il à s'en exempter? Les connotations judiciaires et morales du terme d'*implication* résonnent [...] avec le principe d'incertitude accompagnant le geste d'écrire [...], même si ce principe [...] n'exclut pas une dynamique de la résolution, une volonté de mettre à jour, de tirer au clair, de comprendre, de faire sens et agir par le trouble sur les consciences.¹⁰⁹

Écrivain/es impliqué/es nehmen nach Blanckeman, wie er es in diesem Zitat erklärt, eine doppelte Position ein: Sie verstehen sich als Teil einer Gemeinschaft, die von vielfältigen historischen und aktuellen Krisensituationen gezeichnet ist, und sind so Betroffene und Beobachter/innen zugleich. Die Schriftsteller/innen nehmen dabei ihr Potential wahr, nicht nur über bestimmte Ereignisse zu schreiben. Vielmehr vermögen sie, ihnen gleichsam im Moment ihres Geschehens eine (vorläufige) Erzählform zu geben, sie zu inspizieren und zu ergründen. Insofern ist es ihnen möglich, ebenso den Diskurs mitzubestimmen wie letztlich auch aktiv am Verlauf des Geschehnisses mitzuwirken und

106 Ebd.

107 Robert, Paul: *Le Nouveau Petit Robert*, Paris: Le Robert 2010, S. 1287, »implication«.

108 Ebd., »impliquer«.

109 Blanckeman: »L'Écrivain impliqué«, S. 71f., Herv. i.O.

schreibend darin einzugreifen, indem sie z. B. auf Ungesagtes hinweisen, Unterschwelliches hervorheben, den Blick auf Ungesehenes und Unbeachtetes richten. In diesem Eindruck einer »Verwicklung« in politische und gesellschaftliche Ereignisse liegt nach Blanckeman jedoch auch eine stete »incertitude« zugrunde, die in der Gegenwartsliteratur zu beobachten ist. Diese Unsicherheit begründet sich zum einen darin, einen »adäquaten«¹¹⁰ sprachlichen und literarischen Ausdruck für das jeweilige Geschehen zu finden – woran insbesondere moralische, ethische und juristische Problematiken der Darstellung von Gewalt und Schmerzen anderer geknüpft sind. Zum anderen scheint diese Unsicherheit in der Doppelrolle der *écrivain/es impliqué/es* zu bestehen, nehmen sie sich doch zugleich als involviert wie auch als außenstehende Betrachter/innen des Geschehens wahr, das sie schreibend begleiten, kommentieren und auch beeinflussen können.

Blanckeman schließt seinen Artikel mit der Frage nach dem Recht, auf dem Schriftsteller/innen des 21. Jahrhunderts ihre Aneignung und Literarisierung von gesellschaftlichen Krisen und Gewaltsituationen begründen: »Qu'est-ce qui fonde alors le droit, le bon droit, des écrivains en question à se saisir de sujets d'actualité ou de société brûlants, comme on dit?«¹¹¹ Ausgehend von den Analysen von Caligaris' *Les Samothraces* und Haenels *Jan Karski* findet der Literaturwissenschaftler eine Erklärung in der Diskurs- und Medienkritik, die sich in den Texten findet und die zeigt, dass sich die Autor/innen vereinfachenden Deutungs- und Erklärungsentwürfen verweigern. Die Geste literarischer Einmischung in krisenhafte Ereignisse geht nach Blanckeman mit einem Bedürfnis der Rückkehr zu einer Verkomplexierung einher, die in einer derzeitigen »idéologie de la transparence« und einem »accès immédiat à la vérité des situations«¹¹² verloren gegangen ist. *Implication* bedeutet stattdessen, einem Ereignis anhand seiner literarischen Vergegenwärtigung wieder seine Undurchdringbarkeit, Widersprüchlichkeit und Un(be)greifbarkeit zuzugestehen.¹¹³ Diese Form der Literatur generiert auch einen Gegenpol zu den in den Medien omnipräsenten Bildern, konstatiert Blanckeman am Ende seines Artikels im Sinne eines Ausblicks auf weiterführende Fragestellungen, denn sie vermag es, darüber hinaus Dinge zu benennen und sichtbar zu machen, die auf Fotografien (vermeintlich) unsichtbar bleiben.¹¹⁴

Die Beispiele aus der französischsprachigen Literatur und Literaturwissenschaft – die Texte von Caligaris, Fourcade, Galea und Quintane sowie Blanckemans Konzept der *implication* – berühren aus jeweils literarischer bzw. literaturwissenschaftlicher Herangehensweise Fragen nach der Darstellung und Darstellbarkeit von Gewalt und des Schmerzes anderer, die am Beginn des 21. Jahrhunderts insbesondere Susan Sontag und Judith Butler untersuchen. In *Regarding the Pain of Others* (2003) sowie dem Aufsatz »Regarding the Torture of Others« (2004), den Susan Sontag als Reaktion auf

110 Vgl. Ebd., S. 73: »C'est le degré d'équivalence établi par le trouble, sinon le chaos, entre les failles d'une situation civile et celles d'une littérature entendant en rendre compte sans garantie symbolique autre que sa recherche d'une ligne d'énonciation, et d'un rapport à la langue adéquats.«

111 Ebd., S. 80.

112 Ebd.

113 Vgl. Ebd.: »(lutter contre l'autosuffisance et la sanction définitive des images)«.

114 Ebd.

die bereits oben genannten Fotografien aus Abu Ghraib veröffentlicht, betrachtet sie die ethischen und ästhetischen Implikationen von Kriegsphotografie im Besonderen und der fotografischen Repräsentationen von Gewalt im Allgemeinen.¹¹⁵ Judith Butler bringt zur gleichen Zeit die Essaysammlung *Precarious Life. The Politics of Mourning and Violence* (2004) heraus, in der sie sich mit den strukturellen Machtverhältnissen bei medialen Verhandlungen von Schmerz, Gewalt und Tod auseinandersetzt.¹¹⁶ Die Überlegungen dieser Aufsätze führt sie in dem Band *Frames of War. When Is Life Grievable?* (2009) fort, in dem sie sich auch mit Sontags Essays beschäftigt.¹¹⁷ Während sich Sontag in ihren Texten vor allem mit Formen der künstlerischen und fotografischen Abbildung von Krieg und Verletzung und deren affektiven Auswirkungen auf die Betrachtenden beschäftigt, nimmt Butler in den Blick, wessen Leiden im Zentrum öffentlicher Repräsentationen steht und welche Normen diesen Darstellungen, und ihren Reaktionen darauf, determinieren.

An einer Stelle in *Regarding the Pain of Others* geht Sontag auf den Unterschied zwischen Fotografien und Erzählungen ein: »Harrowing photographs do not inevitably lose their power to shock. But they are not much help if the task is to understand. Narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us.«¹¹⁸ Sontag differenziert demnach zwischen einer emotionalen und einer kognitiven Ebene bei der Auseinandersetzung mit dem Leiden anderer. Fotografien sprächen vor allem die Gefühle der Betrachtenden an, während die (textuelle) Narrativierung von Gewalt vielmehr Verstehens- und somit auch Interpretationsprozesse anregen könne.¹¹⁹ In ihrem Essay »Torture and the Ethics of Photography. Thinking with Sontag« aus dem Band *Frames of War* greift Judith Butler diesen Gedanken aus *Regarding the Pain of Others* auf, betrachtet ihn kritisch und führt ihn weiter. Sontag bedenke bei ihren Überlegungen nicht, so Butler, dass sich (Kriegs- und Gewalt-)Fotografien selbst schon in einem interpretatorischen Rahmen bewegten und eine Deutung der Wirklichkeit darstellten.¹²⁰ Dieses »Framing« setze sich aus gesellschaftlichen Machtstrukturen und, im Falle von Kriegsphotografie, auch aus »state and military regulatory regimes«¹²¹ zusammen, die zumeist unausgesprochen und unsichtbar bleiben. Was Texte also (zusätzlich zu Foto-

115 Vgl. Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2003; Sontag, Susan: »Regarding the Torture of Others«, *The New York Times*, 23.05.2004, <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> (zugegriffen am 15.03.2022).

116 Vgl. Butler, Judith: *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London/New York: Verso 2004.

117 Vgl. Butler, Judith: *Frames of War. When Is Life Grievable?*, erstmals 2009 erschienen, London/New York: Verso 2016, zu Sontag siehe insbesondere den Aufsatz »Torture and the Ethics of Photography. Thinking with Sontag«, S. 63-100.

118 Sontag: *Regarding the Pain of Others*, S. 89.

119 Wenn Blanckeman in seinem Aufsatz zur *implication littéraire* also davon spricht, dass Literatur es gerade vermöge, etwas wieder unbegreifbar zu machen, nimmt er implizit auf diese Unterscheidung Sontags Bezug, indem er sie vertieft und transformiert.

120 Vgl. Butler, Judith: »Torture and the Ethics of Photography. Thinking with Sontag«, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, erstmals 2009 erschienen, London/New York: Verso 2016, S. 63-100, hier S. 69f.

121 Ebd., S. 72.

grafien) leisten können, ist eine »analysis [...] of regulatory and censorious power«¹²², innerhalb deren sich medial verbreitete Abbildungen von Gewalt bewegen. In *Precarious Life* betrachtet Butler genauer die Machtverhältnisse, die Darstellungen von Schmerz und Verletzungen anderer regulieren und eine »differential allocation of grievability« hervorrufen, »that decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not«¹²³. Diese »ungleichmäßige Verteilung von Betrauerungswürdigkeit«¹²⁴ geht nach Butler direkt mit einem normativen Verständnis dessen einher, was als menschlich und als lebenswertes Leben gilt.

Die Beispiele von Caligaris, Fourcade, Galea und Quintane stellen, anhand ihrer jeweiligen fiktionalen, essayistischen, theatralen und poetischen Verfahren, ebenfalls eine kritische Auseinandersetzung mit den sozialen, gesellschaftlichen und sprachlichen Ordnungsstrukturen medialer Repräsentationen dar. Wenn Caligaris in *Les Samothraces* und in *Okosténie* fiktive Geschichten von flüchtenden Frauen und dem Folteropfer eines totalitären Regimes erzählt, greift sie nicht nur aktuelle politische und gesellschaftliche Diskurse auf, ergründet und verkompliziert sie, wie Blanckeman schreibt. Indem sie individuelle Perspektiven in den Vordergrund rückt, die oftmals ungehört bleiben und höchstens als kollektives Schicksal betrauert werden, unterläuft sie gesellschaftliche Darstellungsstrukturen und sucht damit eine empathische Nähe zwischen den Leser/innen und Protagonist/innen (wieder-)herzustellen. Die *implication littéraire* der Autor/innen erfordert und fördert gleichermaßen eine »lecture impliquée«, eine Rezeptionshaltung, die Lesende in politische und gesellschaftliche Geschehen verwickelt und buchstäblich in Mit-Leidenschaft zieht.

1.3 *Littérature déconcertante, écritures incomparables:* Zu den Neudefinitionen von Avantgarde

Die französischsprachige Literatur der unmittelbaren Gegenwart bezeichnen insbesondere deutschsprachige Romanist/innen oftmals als *littérature de l'extrême contemporain*.¹²⁵ Der Begriff »extrême contemporain« geht auf den Schriftsteller Michel Chaillou zurück, der ihn erstmals 1987 in der Zeitschrift *Poésie* verwendet. In einem kurzen Text mit dem Titel »L'Extrême-contemporain, journal d'une idée« nähert er sich in mehreren fragmentarischen, poetischen Absätzen, die allesamt mit der Frage »L'extrême-contemporain?« beginnen, einer Definition dieses Ausdrucks an.

122 Ebd.

123 Butler: *Precarious Life*, S. XIV.

124 Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, übers. von Karin Wördemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 10.

125 Vgl. den ersten Band dazu, den Christiane Baumann und Gisela Lerch herausgeben und damit auch den Begriff prägen: *Extreme Gegenwart*, Bremen: Manholt 1989; sowie auch neuere Sammelbände von Böhm, Roswitha, Stéphanie Bung und Andrea Grewe (Hg.): *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Narr 2009; Obergöker, Timo (Hg.): *Les Lieux de l'extrême contemporain. Orte des französischen Gegenwartsromans*, München: Meidenbauer 2011.

L'extrême-contemporain? Deux mots, un trait d'union, de désunion. Ce qui est extrêmement contemporain, contemporain deux fois, mille ou ce qui ne l'est plus, l'extrêmement passé, usé. Le jour passe de travers. Quel jour? Demain? Hier? [...]

L'extrême-contemporain? L'affiche à peine décollée du présent. Ça tient encore, ça résiste. On voudrait voir le dessous, poésie, fatras, substance murmurante mais le jour colle à la nuit, l'humain s'avance soudé. On n'émerge pas des narrations habituelles, il faut toujours coller au modèle. Ressembler, jamais dissoudre. Analyser, jamais confondre. Subjuguer, errer, rôder. [...]

L'extrême-contemporain? Le marché aux puces de la modernité, la rouille du futur, son apologie. [...]

L'extrême-contemporain? Le jour pris en filature (à suivre)¹²⁶

Chaillous Text erinnert nicht nur in seiner Form an ein Manifest der klassischen Avantgarden. Insbesondere das Spiel mit einem Bruch der chronologischen Zeitstruktur (»Quel jour? Demain? Hier?«) und die Auseinandersetzung mit einer vergangenen, tradierten und modellhaften Literatur (»poésie«, »narrations habituelles«) greifen avantgardistische Topoi auf, die sich etwa in Filippo Tommaso Marinettis »Manifesto del Futurismo« finden.¹²⁷ Die zitierten Ausschnitte zeigen jedoch, dass Chaillou diese Motive im Sinne eines *memento mori*, in einem stillgestellten Moment ihres Endes abbildet. Der »extrême-contemporain« gleicht laut dem Autor einem »marché aux puces de la modernité«, einem Flohmarkt, auf dem nur mehr die ehemaligen Innovationen und alten Zukunftsvorstellungen der Moderne (und Avantgarden) feilgeboten werden und deshalb die Zukunft selbst bereits wie verrostet erscheint (»la rouille du futur«). Ein ähnliches Bild findet sich auch in dem vorherigen Absatz, in dem Chaillou schreibt, dass es in der »extremen Gegenwart« nicht möglich sei, das Verborgene zu erblicken (»On voudrait voir le dessous, poésie, fatras, substance murmurante«), weil immer noch die vorhergehenden Diskurse und literarischen Modelle dominieren und sich nicht überwinden oder auflösen lassen (»[I] faut toujours coller au modèle. Ressembler, jamais dissoudre.«).

Gisela Lerch erwähnt Chaillous »L'Extrême-contemporain, journal d'une idée« in einem der ersten literaturwissenschaftlichen Bände zur französischen Gegenwartsliteratur der 1980er Jahre. Chaillou, so die Forscherin, wolle darunter in erster Linie die Literatur von »Autoren [und Autorinnen, Anm. F.K.] wie Florence Delay, Denis Roche, Danièle Sallenave und Philippe Sollers«¹²⁸ unter einer gemeinsamen Bezeichnung versammeln. Er finde in seinem poetischen Definitionsversuch jedoch weniger zu einem »einende[n] Begriff« als vielmehr zu einem »Versuch der Abgrenzung« der Schriftsteller/innengeneration der 1980er von »verbrauchten, zu eng und falsch gewordenen

126 Chaillou, Michel: »L'Extrême-contemporain, journal d'une idée«, *Poésie* 41 (1987), S. 5-6, hier S. 5f.

127 Vgl. Kapitel II.1.1 dieser Arbeit.

128 Lerch, Gisela: »Die Generation des zweiten Aufpralls. Ausschweifende Anmerkungen zum Topos »Extreme Gegenwart«, in: Dies. und Christiane Baumann (Hg.): *Extreme Gegenwart*, Bremen: Manholt 1989, S. 19-35, hier S. 23.

Definitionen wie Moderne, Avantgarde und Postmoderne¹²⁹. Der Autor beschreibt die »extreme Gegenwart« am Ende der 1980er Jahre demnach als einen Moment, in dem die Geschichtlichkeit der Avantgarden als vergangenes, historisches Phänomen gewahrt wird. Dieser Moment zeigt sich vor allem als ein Zeitpunkt der Ablösung: Wenn Chaillou den Begriff »extrême-contemporain« im ersten Absatz als »[d]eux mots, un trait d'union, de désunion« definiert, ist darin auch eine Anspielung auf den Ausdruck »avant-garde« lesbar. Den Bindestrich, der den beiden Worten gemeinsam ist und auf eine Kontinuität hinweist, erklärt der Autor zu einem »trait [...] de désunion«, gleichsam einem Bruchstrich. Über diesen Bruch hinaus vermag der »extrême-contemporain« allerdings auch (noch) nichts Neues, Nachfolgendes zu proklamieren. Ein Gegenentwurf für ein neues Modell und/oder Paradigma, eine aktualisierte Form der Erneuerung bleibt, wie der letzte Satz des Textes zeigt, allein eine Ankündigung: »Le jour pris en filature (à suivre)«

Auf literarische Weise illustriert Chaillou mit »L'Extrême-contemporain, journal d'une idée« jenes »Ende der Avantgarden«, das spätestens im Zuge der Einstellung der (post-)avantgardistischen Literaturzeitschrift *Tel Quel* 1982 ausgerufen wird.¹³⁰ Marcelin Pleynet veröffentlicht darin bereits 1966 einen Artikel, in dem er die »problèmes de l'avant-garde«¹³¹ beleuchtet. Der Schriftsteller, Essayist und Geschäftsführer von *Tel Quel* betrachtet in einem ersten Schritt den zeitgenössischen Status des Surrealismus, den er als »événement littéraire le plus important de ce demi-siècle«¹³² bezeichnet. Die ehemals revolutionäre Bewegung und Kunstform habe in der Mitte der 1960er Jahre seine subversive Kraft jedoch vollends eingebüßt. Die Komplexität der surrealistischen Ideen und die Transgressivität surrealistischer Werke seien zu »pittoresken Anekdoten« und Allgemeinplätzen zusammengeschrumpft und die Texte und Bilder zu alltäglichen oder exquisiten Objekten geworden, die auf Bahnsteigen verkauft werden oder in bürgerlichen Wohnzimmern hängen. Die Gesellschaft, konstatiert Pleynet, hat den Surrealismus in Besitz genommen und ihn zu einer »figure décorative«¹³³ degradiert.

In einem zweiten Schritt widmet sich Pleynet auf abstrakterer Ebene der kritischen Kommentierung des avantgardistischen Gestus des Bruchs mit allem Dagewesenen und Tradierten. Diese Geste habe sich im Verlauf der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer mehr verstetigt: »[L]a rupture de l'histoire« sei zu einer »histoire de la rupture«¹³⁴ geworden. Im Jahr 1966, also nur wenige Zeit vor den Revolten von 1968, geht Pleynet davon aus, dass es in der zeitgenössischen Epoche keine Transgressionen, Subversionen und Brüche mehr geben könne, oder wenn, dann nur als »parodie de transgression, parodie de subversion, simulacre, répétition de la rupture«¹³⁵. Eine innovativ-revolutionäre Kunst und Literatur, Pleynet führt als Beispiele Popart und Beatnik an, könne

129 Ebd., S. 23f.

130 Vgl. Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 311.

131 Pleynet, Marcelin: »Les Problèmes de l'avant-garde«, *Tel Quel* 25 (1966), S. 77-86.

132 Ebd., S. 80.

133 Ebd.

134 Ebd., S. 81.

135 Ebd., S. 82.

also nur noch so tun, als sei sie innovativ und revolutionär, während sie eigentlich demonstrierte »[que] tout est vu, tout est lu, tout est connu«¹³⁶.

Die Problematiken, die der Essayist identifiziert, betreffen demnach sowohl die historischen Avantgarden (im Plural), als auch die damals gegenwärtige Avantgarde (im Singular). Die Erstgenannte, wie der von Pleynet beispielhaft angeführte Surrealismus, werde zu Kitsch- und bürgerlichen Prestigeobjekten. Die Zweitgenannte stehe vor dem Problem, in ihrem Avantgardismus und Erneuerungsstreben nur mehr eine literatur- und kunstgeschichtliche Tradition zu wiederholen und zugleich immer wieder selbst Tradition(en) zu schaffen, ohne aus diesem Kreislauf ausbrechen zu können:

Dans un tel climat répétitif, fondamentalement répétitif, et où rien ne peut apparaître [...] qui ne soit le retour de la nouveauté, l'avant-garde devient une tradition. Ayant de plus en plus de difficultés à recouvrir l'ambiguïté de son message, elle précipite le mouvement, toujours plus »nouvelle«, toujours pour moins de temps, toujours débordée par une nouveauté plus encore plus... que la société récupère de plus en plus facilement.¹³⁷

Angesichts dieser Ambiguität eines Innovationsgestus, der jedoch letztlich auch immer schon eine »alte Tradition«¹³⁸ gewesen sei, fragt Pleynet: »Comment imaginer une possible liberté dans un tel contexte?«¹³⁹ Als Antwort führt er am Ende seines Essays aus, dass eine Freiheit nur dann bestehen kann, wenn sich die Schriftsteller/innen und Künstler/innen der Geschichtlichkeit des Avantgarde(n)-Begriffs und -Paradigmas bewusst werden. Die historischen Bewegungen wie Futurismus, Dadaismus und Surrealismus und ihre Forderungen nach einer *tabula rasa* seien in einer bestimmten Zeit entstanden, als sich die (westliche) Welt in einem allgemeinen Zustand der Erschütterung befand. Ein neuer künstlerischer Freiraum kann nach Pleynet letztlich nur dann entstehen, wenn sich die Kunst und Literatur dem Anachronismus und der Historizität des spezifischen, revolutionären Erneuerungsgestus der klassischen Avantgarden bewusst ist.

D'avant-garde, aujourd'hui, il ne saurait y en avoir que dans la mesure où se survit à lui-même un monde en proie à sa disparition. Aujourd'hui plus que jamais l'avant-garde justifie son nom; métaphore militaire, c'est en tête, *avant* de la réaction qu'elle *garde*. L'avant-garde ne saurait s'inscrire que dans l'histoire qu'elle fait, ou qu'elle répète, et son problème aujourd'hui ne saurait être que la survie de cette histoire.¹⁴⁰

Die Welt, so beschreibt es der *Tel Quel*-Chef hier, befindet sich an einem anderen Punkt als zur Zeit der avantgardistischen Bewegungen der 1910er, 20er und 30er Jahre. Der Wiederholung des Bruchs mit der existierenden Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichte sei indirekt auch immer der geschichtliche Kontext der vorangegangenen Jahrzehne-

136 Ebd.

137 Ebd., S. 83.

138 »[L]a *Tradition du Nouveau* est une tradition ancienne, topique d'une des plus anciennes rhétoriques«, Ebd., S. 82.

139 Ebd., S. 85.

140 Ebd., S. 84. Herv. i.O.

te vom Beginn des Jahrhunderts eingeschrieben. Eine zeitgenössische Avantgarde sei deshalb »*avant de la réaction qu'elle garde*«, sie habe also eigentlich den Gestus, den sie wiederholt und aufrechterhält, bereits historisch überlebt und hinter sich gelassen. Als »directeur gérant« jener Zeitschrift, die seit ihrer Gründung Ende der 1950er Jahre als Avantgarde gilt, setzt sich Pleynet kritisch mit dem Begriff und den Paradigmen der Avantgarde(n) auseinander, was auf eine theoretische (Selbst-)Reflexivität verweist, die das »Ende der Avantgarden« begleitet. Sein Zerspielen des Terminus kündigt darüber hinaus ein Streben nach einer Überwindung des Avantgarde-Begriffs an, wie es Chaillou 1987 in dem Ausdruck »*extrême-contemporain*« skizziert.

In ihrer Studie *La Littérature française au présent* nennen Dominique Viart und Bruno Vercier Pleynets Text, wenn sie die »fin de l'avant-garde«¹⁴¹ beschreiben. In Bezugnahme auf den Essay konstatieren sie für den Kontext der Gegenwartsliteratur seit den 1980er Jahren zum einen, »[que] l'avant-garde est allée au bout de son institutionnalisation esthétique«¹⁴². Zum anderen heben sie auch Pleynets Feststellung hervor, »[que] ›tout a été écrit‹«¹⁴³. Das Ende der Avantgarde(n) ist nach Viart und Vercier dadurch charakterisiert, dass der avantgardistische Erneuerungsgestus im Verlauf der Kunst und Literatur der 1960er Jahre traditionalisiert und institutionalisiert wird. Darüber hinaus wendeten sich Schriftsteller/innen (spätestens) seit den 1980er Jahren vermehrt einer Auseinandersetzung mit der Literaturgeschichte, ihren Brüchen, Zäsuren und Modernen zu.¹⁴⁴

Die derzeitige Debatte um den Status und die Stellung der Avantgarde(n) im 21. Jahrhundert greift die Diskurse zu ihrem »Ende« in abgewandelter Form auf. Die Diskussionen in der Literaturwissenschaft und -theorie gruppieren sich aktuell maßgeblich um die Bestimmung der historischen Avantgarden als Mythos und »Gespenst«¹⁴⁵ der Gegenwartsliteratur und -kultur sowie um die Suche nach Konzepten literarischer Innovation, die sich vom Begriff und den Paradigmen des Avantgardismus lösen. Viart und Vercier benennen drei Zeitalter eines unterschiedlichen Umgangs mit dem literarischen Erbe und knüpfen damit an Epochenbestimmungen an, wie sie auch Hans Robert Jauß in den 1970er und 1980er Jahren vorgenommen hat: Sie sprechen von einer klassischen Epoche, die sich vor allem der Imitation vergangener Werke zuwendet, von der Moderne, die den Bruch mit dem Alten und eine *tabula rasa* fordert und einer Gegenwart, die sich unter dem Begriff der (Re-)Lektüre subsummieren lasse.¹⁴⁶ Die gegenwärtige Literatur sei, so konstatieren die Literaturwissenschaftler, »moins tournée vers la promulgation d'œuvres ›à venir‹ ou de ›livres futurs‹, moins portée à préfigurer l'avenir que ne le fut la modernité la plus militante«, sondern sie verstehe ihr Gegenwärtigsein vielmehr »à l'aide d'un passé toujours revisité«¹⁴⁷. Diesen Befund

141 Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 311.

142 Vgl. Ebd.

143 Ebd., S. 17.

144 Vgl. Ebd., S. 18f.

145 Vgl. Asholt, Wolfgang: »L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire?«, in: Léonard-Roues, Véronique und Jean-Christophe Valtat (Hg.): *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2003, S. 19-32, hier S. 28.

146 Vgl. Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 263f.

147 Ebd., S. 264.

eines Blickes auf die Gegenwart, der sich zu großen Teilen aus einer Beschäftigung mit vergangenen Werken zusammensetzt, formuliert auch der Schriftsteller Jean-Philippe Toussaint in einem Interview, das Dominique Viart in dem von ihm herausgegebenen Band *Écrire le présent* 2013 veröffentlicht:

En me voulant contemporain, et avant tout contemporain, je suis à la fois complètement tourné vers le passé. C'est-à-dire que mon écriture est nourrie des classiques de la littérature [...]. Mais si je suis ainsi nourri du passé, c'est avec un œil radicalement tourné vers le contemporain et l'avenir. [...] Et, par exemple, je ne me pose absolument pas la question de l'avant-garde, ça m'est égal d'être avant-garde ou pas d'avant-garde. Écrire aujourd'hui, voilà ce qui m'importe.¹⁴⁸

Wenn Toussaint in dem Beitrag seine Herangehensweisen an ein Schreiben (in) der Gegenwart beschreibt, betont er, dass es ihm egal sei, ob er zur »avant-garde« gehöre oder nicht. Dabei fällt jedoch auf, dass er den Begriff in einem Satz gleich drei Mal hintereinander verwendet. Die Äußerung des Autors macht exemplarisch auf eine subtil existierende »présence fantomatique«¹⁴⁹ der Avantgarde(n) in der Literatur und Kultur des 21. Jahrhunderts aufmerksam, die Wolfgang Asholt in dem Aufsatz »L'Avant-garde, le dernier mythe littéraire?« (2003) formuliert. Der Literaturwissenschaftler fokussiert insbesondere auf den Surrealismus, dessen Verfahren und Ideen ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Schriftsteller und Intellektuelle wie Bataille, Blanchot, Derrida und Foucault aufgreifen.¹⁵⁰ Das surrealistische Denken werde zu einem Mythos »qui, par son omniprésence, hante désormais les arts et les lettres«¹⁵¹. Die Ausbildung eines »Avantgardemythos« findet nach Asholt eine weitere Dimension in den theoretischen Diskussionen über die Avantgarden und die (Un-)Möglichkeit ihres Fortbestehens, von Roland Barthes als Pionier in den 1950er Jahren, über Renato Poggiolis *Teoria dell'avanguardia* (1962) und Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) als einflussreiche Theoretisierungsversuche avantgardistischer Paradigmen, bis hin zu Paul Manns metadiskursivem Essay *Theory-Death of the Avant-garde* (1991).¹⁵²

Der Eindruck eines mythenähnlichen, phantomartigen Weiterbestehens der Avantgarden ebenso wie die Komplexität des bis heute aktuellen Avantgarde-Diskurses entsteht durch einen Akt der Vereinnahmung: Die zentralen Forderungen und Reklamationen historischer avantgardistischer Gruppen (Futurismus, Dada, Surrealismus), wie sie Peter Bürger herausarbeitet – vor allem die einer Überwindung der Grenzen zwischen Kunst und Leben und einer Revolte gegen institutionalisierte, traditionelle Kunst- und Literaturformen – sind an die Stelle des Konzeptes von literarischer Erneuerung selbst getreten. Der Begriff Avantgarde benennt nicht (mehr) nur eine spezifische innovativ-

148 Viart, Dominique: »Entretien avec Jean-Philippe Toussaint«, in: Viart, Dominique und Gianfranco Rubino (Hg.): *Écrire le présent*, Paris: Colin 2013, S. 243-249, hier S. 248f.

149 Asholt: »L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire?«, S. 31.

150 Vgl. Ebd., S. 25; vgl. dazu auch Bürger, Peter: *Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.

151 Asholt: »L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire?«, S. 25.

152 Vgl. Ebd., S. 26ff. Zu Barthes' Perspektive auf die Avantgarden siehe auch Kapitel III.1.2 dieser Arbeit.

revolutionäre Literatur- und Kunstform des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, sondern ist im Verlauf des 20. Jahrhunderts auch zur primären Bezeichnung für den Modus künstlerisch-literarischer Innovation und Revolution avanciert, wie Asholt in dem zitierten Aufsatz formuliert und auch Peter Bürgers Überlegungen in der Einleitung zu seinem Essay *Nach der Avantgarde* (2014) zeigen.¹⁵³

In dem Sammelband *Avantgarde und Modernismus* (2014) vertieft Asholt die Reflexionen zur Avantgarde als »Gespenst« und »Unheimliches, das stets aufs Neue an das Versprechen der historischen Avantgarde erinnert«¹⁵⁴. Der Band enthält einen Artikel mit dem Titel »L'Avant-garde en 2012«, in dem Philippe Dagen ebenfalls die gleichsam normierende Modellhaftigkeit der historischen Avantgarden und einer daraus resultierenden Verabsolutierung des Begriffs feststellt.¹⁵⁵ In gegenwärtigen künstlerischen Ausdrucksformen beobachtet der Kunsthistoriker und -kritiker bereits eine Überwindung des Terminus Avantgarde.¹⁵⁶ Er stelle kein sprachliches Instrument mehr dar, um die Gegenwartskunst präzise zu erfassen: »[L]a notion d'avant-garde non seulement n'est plus pertinente, mais empêche de penser les manifestations artistiques contemporaines de façon précise.«¹⁵⁷ Um dennoch eine kunsthistorische Genealogie zwischen der performativen und bildenden zeitgenössischen Kunst und den Avantgarden seit Ende des 19. Jahrhunderts herzustellen, schlägt Dagen vor, mit dem Bild der »irruption« im Sinne einer »intrusion à l'intérieur de l'espace reconnu«¹⁵⁸ zu arbeiten. Innovation versteht der Kunsthistoriker somit als einen Moment des plötzlichen Auftauchens eines künstlerischen Werkes innerhalb eines bestimmten Diskurses, den es verstört und destabilisiert. Dagen denkt somit eine künstlerisch-innovative Revolution nicht mehr primär ausgehend von einer Chronologie, eines zukunftsweisenden Erneuerns, sondern vielmehr vor dem Hintergrund einer metaphorischen »ordre géographique, que cette géographie soit sociale, sexuelle, culturelle ou mentale«¹⁵⁹, in der Verschiebungen, Dezentrierungen und Transgressionen des bisher Bekannten, Normierten, Tradierten stattfinden.

Auf ähnliche Weise versuchen Dominique Viart und Bruno Vercier in *La Littérature française au présent* einen Ausdruck für die innovative Literatur seit den 1980er Jahren zu (er)finden, ohne den Avantgarde-Begriff zu verwenden. In der Einleitung zu ihrer Untersuchung sprechen sie von einer »littérature [...] *déconcertante*«¹⁶⁰, die nicht den

153 Vgl. Asholt: »L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire?«, S. 28: »L'avant-garde du XXe siècle peut donc être appréciée comme le mythe de la révolution permanente dans le domaine de l'art, une révolution qui ne voulait pas seulement remplacer un système ou une institution par un autre modèle mais qui aurait la qualité et les exigences d'un apocatastase.«; vgl. Bürger, Peter: *Nach der Avantgarde*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2014, S. 7-18.

154 Asholt, Wolfgang: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 1-7, hier S. 3f.

155 Vgl. Dagen, Philippe: »L'Avant-garde en 2012«, in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 81-87, hier S. 81.

156 Vgl. Ebd., S. 86.

157 Ebd., S. 87.

158 Ebd., S. 87, 85.

159 Ebd., S. 85.

160 Viart/Vercier: *La Littérature française au présent*, S. 10. Herv. i.O.

jeweils aktuellen Produktions- und Rezeptionsbedingungen unterworfen sei, sondern dazu beitrage, die Erwartungen der Lesenden zu »deplatzen«¹⁶¹. Die Autor/innen solcher Texte verstehen das Schreiben nach Viart und Vercier als einen kritischen Akt – »une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme *activité critique*«¹⁶² –, in dem sie weder vergangene literarische Formen noch gesellschaftliche Allgemeinplätze, Stereotype und vorgefertigte Bedeutungen reproduzieren.

Si ces œuvres littéraires *déconcertent*, c'est qu'elles arrivent là où on ne les attend pas. Elles échappent aux significations préconçues, au prêt-à-penser culturel. [...] Chaque période de l'histoire suscite un état du monde ou de la conscience, une qualité d'expérience ou une forme d'existence que les productions de la culture n'ont encore jamais traduits. [...] La littérature ne se donne certes pas pour tâche de résoudre ces questions, mais ne se résigne pas à les laisser silencieuses. Elle écrit là où le savoir défaille, là où les formes manquent, là où il n'y a pas de mots – ou pas encore. C'est pourquoi il y faut d'autres mots, combinés selon des syntaxes improbables. *Inédites*, dans tous les sens du terme.¹⁶³

Unter ihrem Terminus einer *littérature déconcertante* begreifen die Literaturwissenschaftler Texte, die in bisher (noch) nicht literarisch oder auch sprachlich erfasste thematische Bereiche vordringen. Eine solche Literatur ist somit immer auch »extrême contemporaine«, arbeitet sie doch an der Vergegenwärtigung und Literarisierung des jeweils aktuell(st)en Zustands der Welt oder des Zeitgeists (»état[s] du monde ou de la conscience«). Viarts und Verciers Definition beschreibt ein literarisches Schaffen, das sich am Kreuzungspunkt von ästhetisch-poetischer Recherche, Innovation und politisch-gesellschaftlicher Kritik situiert. Wenn sie betonen, dass dieser Literatur eine »*activité critique*« immanent sei, beziehen sie sich damit nicht auf eine Form des *engagement* im Sinne Sartres. Vielmehr unterstreichen sie die sprachlich und textuell performative Dimension von Literatur, deren Autor/innen sich weniger über die Themenauswahl, als insbesondere über die Art der Darstellung ihrer Sujets kritisch zur zeitgenössischen Kultur und Politik positionieren. Sie mischen sich ein, indem sie Diskurse und Perspektiven destabilisieren und (ver-)stören – »*déconcerter*« meint »[d]éranger, troubler [...]; dérégler«¹⁶⁴ und »jeter dans l'incertitude de ce qu'il faut faire, dire ou penser«¹⁶⁵. Diese *littérature déconcertante* sei, wie Viart und Vercier am Ende der hier zitierten Stelle schreiben, »[i]nédit[e], dans tous les sens du terme«, immer neu, unveröffentlicht und unbekannt, Texte also, die noch nicht einer öffentlichen Rezeption zugänglich gemacht oder deren literarische Verfahren noch nie ausprobiert wurden.¹⁶⁶

Die Parameter der beiden Literaturwissenschaftler erinnern an das grundlegende Innovations- und Revolutionsstreben, das auch die historischen Avantgarden angetrie-

161 »Elle ne cherche pas à correspondre aux attentes du lectorat mais contribue à les déplacer.«, Ebd.

162 Ebd. Herv. i.O.

163 Ebd., S. 11. Herv. i.O.

164 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 6, Paris: Gallimard 1978, S. 858, »*déconcerter*«.

165 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 635, »*déconcerter*«.

166 Ebd., S. 1319, »inédit«.

ben hat. Darin zeigt sich zum einen erneut die Schwierigkeit einer inhaltlichen Abgrenzung zu dem Terminus, zum anderen aber auch, dass der grundlegende *Movens* von Futurismus, Dadaismus, Surrealismus etc. trotz der Ausrufung des »Endes der Avantgarde« auch in der zeitgenössischen Literatur weiterhin vorhanden ist, wie Alain Farah ebenfalls feststellt: »En somme, rien n'arrête l'impulsion avant-gardiste, surtout pas la ›fin de l'avant-garde‹.«¹⁶⁷ In seiner Studie *Le Gala des incomparables* (2013) zu den beiden Gegenwartsautor/innen Olivier Cadiot und Nathalie Quintane schlägt Farah ebenfalls einen neuen Terminus vor, um eine Abgrenzung zu dem historisch und theoretisch aufgeladenen Avantgarde-Begriff zu erreichen. Während Viart und Vercier mit dem Adjektiv »inédit« darauf verweisen, dass sie ihre Definition einer *littérature déconcertante* aus einer chronologischen, diachronen Perspektive auf literarische Innovation heraus entwerfen, wählt Farah mit dem Wort »incomparable« einen eher synchronen Ansatz.

Cependant, l'effritement du modèle avant-gardiste oblige désormais à considérer l'évolution de l'histoire des formes non plus dans une dynamique de négativité, où chacun définirait sa position par rapport à celle qu'il refuse, mais plutôt dans l'apparition d'écritures *incomparables*. J'entends par *incomparable* l'œuvre d'un écrivain qui, prenant le risque d'apparaître »hors-sujet«, se libère des assignations passées, de l'assujettissement qu'elles imposent pour créer ses propres règles, de manière à ce que s'ouvrent les potentialités formelles et l'imagination politique nécessaires au refus de l'ordre arbitraire imposé par les forces d'ordonnance des corps, de la mémoire et du langage.¹⁶⁸

Nach Farah ist spätestens ab den 1980er Jahren, seit sich das Avantgarde-Modell in Auflösung (»l'effritement du modèle avant-gardiste«) befindet, nicht mehr der Gestus einer Verweigerung des Vorangegangenen als konstitutives Merkmal beobachtbar. Innovative literarische Werke zeichneten sich seither stattdessen durch ihre »écritures incomparables« aus, durch ihre Unvergleichbarkeit – und damit einhergehend auch durch die Einzigartigkeit – ihrer Herangehensweisen und Verfahren. Der Literaturwissenschaftler konstatiert demnach, dass Gegenwartsautor/innen in und mit ihren Texten weniger nach einer Erneuerung streben, die das noch Zukünftige und bisher Ungeschriebene präfiguriert. Vielmehr begeben sie sich auf die Suche nach den »potentialités formelles« und einer »imagination politique«, die sich von den bestehenden Ordnungsstrukturen des Körpers, der Erinnerung und der Sprache abgrenzt. Im Vordergrund von Farahs Definition steht radikaler Individualismus: Experimentelle Schriftsteller/innen seit den 1980er Jahren zielen darauf, stets ihre eigenen Regeln zu entwerfen (»créer ses propres règles«), um sich auf diese Weise von allem Beschränkenden und Eingrenzenden zu emanzipieren.

Bei Farah zeigt sich nochmals, dass auch im 21. Jahrhundert Innovation in der Literatur, das heißt das Spiel mit sprachlichen, ästhetischen, poetischen Formen, an einen politischen Anspruch, im Sinne einer Abgrenzung von dominierenden Sprach- und Diskursformationen, geknüpft ist. Die Charakteristik der Gegenwartsliteratur liegt darin,

167 Farah, Alain: *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris: Classiques Garnier 2013, S. 11.

168 Ebd., S. 25. Herv. i.O.

wie weiter oben bereits angesprochen, dass sie im Kontext des 20. Jahrhunderts entsteht, in dem beides bereits mit entsprechenden Begrifflichkeiten, Avantgarde und *engagement*, besetzt ist – zu denen sich die Autor/innen ebenso in historischer Distanz befinden wie sie sie zugleich auch stets im Blick behalten: »Ces œuvres émergent ainsi à distance des notions d'engagement et d'avant-garde tout en gardant scrupuleusement le regard dessus.«¹⁶⁹

Farahs Terminus der *écritures incomparables* ist der Versuch, einer damit einhergehenden Eigenheit der aktuellen Literatur Rechnung zu tragen, bleibt doch am fortgeschrittenen Beginn des 21. Jahrhunderts die Frage ungeklärt, wie es nach der Avantgarde weiter geht. Klar sei, dass ein Satz wie »Je suis l'avant-garde en 2013«¹⁷⁰ nur noch seine Gültigkeit haben kann, wenn das Verb in der ersten Person Singular hier nicht »être«, sondern »suivre« dekliniert. Auf gewisse Weise folgt das Streben nach innovativer und gesellschaftskritischer Literatur auch in der Gegenwart immer dem Modell nach, das die klassischen Avantgarden instauriert haben. Zugleich befinden sich Schriftsteller/innen an einem Moment »où l'hégémonie du modèle avant-gardiste prend fin, mais aussi, et surtout où la littérature française n'a plus de cadre défini pour désigner ce qui fait d'un texte une œuvre *inventive* et/ou *politique*.«¹⁷¹ In den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts existiert eine neue Art von Freiraum, der nicht mehr durch einen bestimmten Begriff, ein bestimmtes Konzept oder bestimmte Paradigmen der Erneuerung determiniert ist. Nicole Caligaris gehört zu jenen Autor/innen, deren Texte zu dieser Form von »[i]nnovations et libres variations«¹⁷² zu zählen sind: Unter dieser Überschrift führt Dominique Viart in seiner *Anthologie de la littérature contemporaine française* (2013) Caligaris' *La Scie patriotique* (1997) auf.

169 Ebd., S. 26.

170 Ebd., S. 19.

171 Ebd., S. 29. Herv. i.O.

172 Viart, Dominique (Hg.): *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris: Colin 2013, S. 5.

2. Schmerzfluchten: Migration, Rebellion und Innovation in *Les Samothraces* (2000)

Im Zentrum von Nicole Caligaris' *Les Samothraces* steht die Flucht der drei illegalen Migrantinnen Sissi la Starine, Sambre und Madame Pépite. Gemeinsam mit einer anonymen Menge anderer Flüchtender treten sie eine lebensgefährliche Reise an, um den politischen Repressionen, den patriarchalen Strukturen und der Perspektivlosigkeit ihres Landes zu entfliehen. »Ici tout est rangé entre quatre murs«¹ und »Ici la vie se passe de nous«², so beschreiben die Migrant/innen die einengende Situation, in der die Gestaltung einer selbstbestimmten Zukunft unmöglich ist. Mit ihrer Flucht versuchen sie in ein neues, unbekanntes »là-bas« zu gelangen, das sie sich als vor Lebendigkeit und Leichtigkeit vibrierend imaginieren: »Tout est vif là-bas, hop-hop, tout est léger, flottement, promenade. Ça vibre là-bas.«³ Angesichts der Hoffnung auf eine freiere und lebendigere Zukunft brechen die Flüchtenden in einer Stimmung euphorischer Rebellion auf, in der sie alle alten Zwänge und Grenzen überwinden und etwas vollkommen Neues beginnen können.

Ihre Flucht stellt für die Migrant/innen jedoch nicht nur eine Befreiung dar, sondern ist auch mit Schmerzerfahrungen und traumatischen Erlebnissen verbunden. Sie müssen geliebte Menschen und ihr gewohntes Umfeld zurücklassen und werden immer wieder zu Zeug/innen, wie andere Flüchtende tödlich verunglücken. Sie selbst erleiden physische Verletzungen und Versehrungen, wenn sie mit bloßen Händen eine Steilküste erklimmen oder ihnen in einem Flüchtlingscamp Schläge, Kälte und der Diebstahl ihrer Habseligkeiten drohen. Erschöpft, durstig und ängstlich befinden sich die drei Protagonistinnen zum Ende des Textes allein als blinde Passagierinnen im Bauch eines Frachtschiffes. Von ihrer Euphorie, ihrer Hoffnung und ihren Zukunftsvisionen, die sie zu Beginn antreiben, ist nun nichts mehr zu spüren. Stattdessen beschreiben sie sich als »trois malheureuses«, »seules, loin, [...] sans guide«⁴ und müssen erkennen, dass sowohl ihre Vergangenheit als auch ihre Fluchterfahrungen »schwer auf ihnen lasten«:

1 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 35.

2 Ebd., S. 36.

3 Ebd., S. 45.

4 Ebd., S. 131.

»Le passé que nous emportons, nous voulons que ce soit un passé en dentelle, qu'il ne pèse pas. Partir. Seules. Vierges. Voilà ce que nous voulons. Comment ça se fait que ça coûte ce prix?«⁵

Diesen Wunsch der drei Frauen nach einem »passé en dentelle« scheint Caligaris in der textuellen Form von *Les Samothraces* einzulösen. Der *Petit Robert* beschreibt »dentelle« als einen »[t]issu très ajouré sans trame ni chaîne, orné de dessins opaques variés«⁶. Ganz ähnlich wie Spitzenstoff besteht der Text aus poetisch verdichteten Passagen (»dessins opaques variés«) und oftmals sehr kurzen Absätzen, zwischen denen sich große Leerräume befinden, wodurch ein fragmentarisches, »gebrochenes« (»ajouré«) Textbild entsteht. Zudem lässt Caligaris bestimmte Elemente aus der »trame«, dem narrativen Rahmen des Textes, weg: Sie löst die Handlung aus einem konkreten geographischen und historischen Kontext heraus, das heißt sie nennt weder Jahreszahlen noch spezifische Ortsangaben – das Land, aus dem sie fortgehen, benennen die Migrant/innen stets nur mit »ici«⁷ und ihr Ziel mit »là-bas«⁸ – und zeichnet die drei Protagonistinnen als vage Figuren ohne psychologische Tiefe. In der erzählerischen Anlage von *Les Samothraces* lehnt sich Caligaris damit an die Literaturexperimente an, mit denen französischsprachige Schriftsteller/innen seit der Nachkriegszeit ihr Misstrauen gegenüber einem traditionellen Romanschreiben formulieren. In einem Interview mit *Matricule des Anges* äußert die Autorin ihr Desinteresse für »histoire[s] bien ficelée[s]« und »personnages bien campés«. Sie stellt vor diesem Hintergrund die Bezeichnung von *Les Samothraces* als »roman« in Frage und bezeichnet den Text als einen »récit«:

En tant que lectrice, j'ai de la difficulté à lire des romans, ça me tombe des mains à partir du moment où il y a une histoire bien ficelée, des personnages bien campés. Tout ce savoir-faire du roman m'est complètement exotique, ça ne m'intéresse pas. En revanche, tout ce qui est souffle, travail musical – qui peut être dans la construction du récit aussi – me passionne. [...] Est-ce que *La Scie patriotique* et *Les Samothraces* sont vraiment des romans? Des récits, oui, mais des romans? Je ne sais pas ce qu'est exactement un roman.⁹

Statt auf ausgearbeitete Handlungen und Figuren fokussiert Caligaris in ihrer *écriture* auf Musikalität (»travail musical«), Rhythmus (»souffle«) und eine »recherche poétique«¹⁰, wie sie später in dem Interview ergänzt. Auch *Les Samothraces* ist ein hybrider Text, der narrative, poetische und szenische Elemente integriert. Neben einer bildhaften Sprache, Wortspielen und Dekonstruktionen der Syntax und Grammatik zeigen sich darin rhythmisch-musikalische und dramatische Aspekte. Ein Beispiel dafür stellt der Ausruf »PAR-TIR TA-TA-TA/PAR-TIR TA-TA-TA/PAR-TIR TA-TA-TA...«¹¹ dar, den die Migrant/innen zu Beginn des Textes vor einem verschlossenen Visumsschalter skandieren

5 Ebd., S. 115.

6 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 678, »dentelle«.

7 Z.B. Caligaris: *Les Samothraces*, S. 11, 35, 38, 42 etc.

8 Z.B. Ebd., S. 29, 30, 40, 52 etc.

9 Guichard, Thierry: »Laboratoire de l'écriture. Entretien avec Nicole Caligaris«, *Le Matricule des anges* 89 (01/2008), S. 20-25, hier S. 23.

10 Ebd.

11 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 21, und folgend: S. 29, S. 44f. Kapitälchen i.O.

und der sich in der Folge refrainartig wiederholt. *Les Samothraces* zeichnet sich durch einen mündlichen Charakter aus, der sich auch in umgangssprachlichen Begriffen und Formulierungen zeigt. So fehlt oftmals das »ne«¹² der französischen Verneinungsklammer oder es finden sich häufig vereinfachte Ausdrucksweisen mit »ça« am Satzanfang wie in dem zu Beginn zitierten »[ç]la vibre là-bas«¹³.

Auch die Ebene der narrativen Vermittlung weist einen starken Fokus auf Oralität auf und spiegelt die Ambiguisierung und Pluralisierung wider, die sich in der *écriture* des Textes findet. In *Les Samothraces* existieren mehrere Erzählstimmen, die sich abwechseln und ineinander übergehen. Zu Beginn des Textes dominiert die Stimme der Migrant/innengemeinschaft, die sich als »nous« oder als ein »on« äußert. Dieses »on« steht für die kollektive, homodiegetische und intern fokalisierte Stimme des Wir, zugleich aber auch für eine heterodiegetische, nullfokalisierte Erzählinstanz, die von außen auf das Geschehen blickt. Im Verlauf des Textes treten sukzessive die drei Protagonistinnen mehr hervor, die aus einer Ich-Perspektive sprechen und ihre Eindrücke, ihre Gedanken, Sorgen und Hoffnungen schildern. Eine Zuordnung der Äußerungen dieser »je« zu einer der drei Frauen ist oftmals nur anhand des Inhalts, manchmal auch gar nicht möglich. Die Perspektiven der Protagonistinnen werden ebenfalls nicht ausschließlich von ihnen selbst vermittelt, sondern wechseln sich mit einer nullfokalisierten, heterodiegetischen Erzählinstanz ab, die das Erleben und die Gefühle der Frauen wiedergibt.

In gleicher Weise, in der die Fokalisierung beständig zwischen den kollektiven und individuellen Stimmen der Migrant/innen changiert, oszilliert er zudem zwischen den Sichtweisen einer gemischtgeschlechtlichen Flüchtlingsgemeinschaft und denen der drei Protagonistinnen. In *Les Samothraces* legt Caligaris eine allgemeine Betrachtung von Flucht und Migration zugrunde, in deren Zuge sie den Fokus vermehrt auf die Frauen lenkt. »Mais les femmes partent depuis toujours! Pourquoi pas nous?«¹⁴, rufen Sissi la Starine, Sambre und Madame Pépite gemeinsam an einer Stelle aus. Dass Caligaris in dem Text Migration als universelle Erfahrung in den Blick nimmt, jedoch immer wieder eine spezifisch weibliche Perspektive in den Vordergrund stellt, zeigt sich bereits in der Überschrift des Textes. Mit *Les Samothraces* spielt Caligaris auf die griechische Siegesgöttin Nike an, deren berühmte skulpturale Darstellung mit dem Titel *Victoire de Samothrace* im Foyer des Pariser Louvre steht. Die Statue zeigt die Göttin, wie sie in einem kraftvollen Vorwärtsschritt und nach hinten gereckten Flügeln auf einem (Kriegs-?)Schiff landet.¹⁵ Über diesen Verweis auf die antike Skulptur stellt Caligaris einerseits die Kontinuität von Migration in der Kulturgeschichte der Menschheit heraus und deklariert das Phänomen als eine transhistorische menschliche Erfahrung. Durch die Referenz auf die Figur der Nike, die nach den mythologischen Erzählungen Zeus im

12 So bereits im ersten Satz des ersten Kapitels: »Il faisait pas chaud.«, Ebd., S. 15.

13 Ebd., S. 45.

14 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 125.

15 Der französische Konsul Charles Champoiseau hat die in Einzelteile zerbrochene Statue 1863 bei Grabungen auf der griechischen Insel Samothrake entdeckt und sie zur Rekonstruktion nach Paris geschickt, vgl. Bernhardt, Johannes Christian: *Das Nikemonument von Samothrake und der Kampf der Bilder*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014, S. 11.

erfolgreichen Kampf gegen die Titanen zur Seite steht und eine Allegorie für Sieg, Erfolg und Mut darstellt, hebt Caligaris andererseits hervor, dass die Flucht in *Les Samothraces* gerade für die Frauen einen mutigen Akt der Selbstbestimmung und Emanzipation bedeutet.¹⁶ Anklänge an die Antike und Mythen finden sich auch in anderer Form in *Les Samothraces*. So erinnert etwa die kollektive Stimme der Migrant/innengemeinschaft an einen Chor, wie er in griechischen Tragödien auftritt.

In seinem Aufbau folgt der Text einer fünfteiligen Struktur. Nach einer Widmung und einem Zitat von Victor Segalen folgt in *Les Samothraces* zunächst ein kursivierter Text ohne Überschrift, der die drei Protagonistinnen kurz vorstellt. Danach schließen sich drei nicht nummerierte Teile mit jeweils vier bis sechs Kapiteln an, die die Flucht schildern. Den fünften und letzten Teil bildet ein Kapitel, das mit dem in Majuskeln gesetzten Titel »LAYOYOU« überschrieben ist. Caligaris formuliert darin eine »reconnaissance de dette«¹⁷ und listet Autor/innen und Texte auf, die sie in *Les Samothraces* inspiriert haben (sie nennt z.B. Hannah Arendt, Roger Caillois, Henri Michaux oder Saint John Perse).

Die drei Hauptteile des *récit* tragen Titel, die an mythologische oder mittelalterliche Erzählungen erinnern: »Les sourcils du dragon«, »La clique des lambdas« und »La nef des plumes«. Die Überschriften der einzelnen darunter gefassten, und ebenso unnummerierten Kapitel lassen den Fluchtweg der Migrant/innen deutlicher hervortreten. Sie lauten z.B. »Les papiers«, »Jeter, laisser, abandonner beaucoup« (Teil 1), »Les cariatides«¹⁸, »La station«, »Le chagrin du retour« (Teil 2) sowie »Les remords«, »Les marins« und »L'arrivée« (Teil 3). Im ersten Teil stehen der Versuch der Migrant/innen im Zentrum, ein Visum zu erhalten und ihr Warten auf die Abfahrt des Busses eines Schleppers. Der zweite Teil schildert ihre Überwindung einer Steilküste an der Landesgrenze und Internierung in einem Auffanglager, in dem den Flüchtenden die Abschiebung droht (dieser Moment erscheint gleich jenes retardierenden Moments, wie er sich auch in antiken Dramen findet). Der dritte Teil beschreibt schließlich die Meeresüberfahrt der Frauen und ihre Ankunft im Hafen eines anderen Landes.

Indem Nicole Caligaris in *Les Samothraces* die Flucht und die Erfahrungen illegaler Migrant/innen in den Fokus rückt, widmet sie sich einem Thema, das im 21. Jahrhundert vielfach in der Literatur und Kunst, in den Kultur- und Sozialwissenschaften und vor allem in den Medien verhandelt wird. Wenn sie die spezifische Zeit zwischen dem Fortgehen aus dem alten und der Ankunft in einem neuen Land in den Blick nimmt, leuchtet sie einen Erfahrungsraum aus, der kaum in medialen und öffentlichen Diskursen zu Migration und Flucht präsent ist. Im Folgenden steht die Frage im Zentrum,

16 Zur Figur der Nike und ihrer mythologischen Bedeutung siehe Preller, Ludwig: *Griechische Mythologie. Theogonie und Götter*, Bd. 1, 4. Aufl., Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1894, S. 494-496. Prellers Übersicht stellt bis heute die ausführlichste Darstellung der griechischen Siegesgöttin dar. Nachfolgende und neuere Überblickswerke erwähnen sie, wenn überhaupt, oftmals nur am Rande.

17 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 135.

18 Auch diese Überschrift beinhaltet einen Verweis auf die Antike. Eine Karyatide bezeichnet eine steinerne Säule, die als Frauenfigur gestaltet ist und oft in griechischen Tempeln zu finden ist, vgl. Schmidt, Evamaría: *Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst*, Würzburg: Tritsch 1982.

auf welche Weise Caligaris in dem Text die ambivalente, zwischen euphorischer (Gesellschafts-)Revolte und traumatischen Schmerzerfahrungen oszillierende Reise der Flüchtenden literarisch darstellt, erzählerisch vermittelt und darüber auch die Lesenden das Erleben der Migrant/innen gleichsam erfahren lässt. In dem Kapitel kann gezeigt werden, inwiefern *Les Samothraces* ein programmatisches Beispiel für Caligaris' experimentelle Literatur darstellt, in der sie gesellschaftspolitische Einmischung und poetisches Erneuerungstreben miteinander verbindet und stets auf der Suche nach den ungehörten/unerhörten und verborgenen Dimensionen des Menschlichen ist.¹⁹

2.1 »Le bal des lucioles«: Aufbrüche erzählen

Beim Aufblättern von *Les Samothraces* erblicken die Leser/innen zunächst eine Widmung an drei Frauen: »in memoriam/Léonne Bardeau/Mariette Caligaris//à Madeleine Assas«²⁰. Auf der übernächsten Seite folgt ein Zitat von Victor Segalen, das seinem Reiseroman *Équipée* entstammt: »Je me dépars ainsi de ce pays peuplé de couleurs immobiles./ V. Segalen, *Équipée*.«²¹ Auf einer weiteren Seite beginnt schließlich der bereits angesprochene längere kursivierte Text:

Imaginons trois femmes.

Une gamine, dix-neuf ans, une ambition. Mais comme perspective ici, rien du tout. Un mariage et encore, ça n'est pas joué, un apprentissage qui débouchera peut-être sur un poste d'employée, ça n'est pas sûr, les aînés tiennent ferme les positions, les études sont chères. Les projets ne sortent pas des rêves, les femmes pas des maisons, en principe. Et pour les esprits indépendants, le vieux quartier n'est plus très sûr, trop d'amis ont déjà disparu d'une façon ou d'une autre.

Une jeune femme qui vient de perdre son mari. Maintenant c'est à elle d'assurer l'éducation de sa gosse encore petite. Mais comme travail ici, rien du tout. Ce qui se profile, c'est un second mari choisi dans le voisinage et une arrière-boutique chichement éclairée.

Une troisième, la plus âgée. Elle a mené consciencieusement son existence de servante: de son mari, de ses fils, d'une clientèle qui la paye en pourboires. L'idée la prend de jouer autrement son dernier quartier de vie.

Partir.

Comme des milliers d'autres.

Voici le dit de celles qui mènent le cœur des migrants.²²

19 So bezeichnet Thierry Guichard die Autorin in einem Interview auch als »chasseuse d'inouïs«, Guichard, Thierry: »La Chasseuse d'inouïs«, *Le Matricule des anges* 89 (01/2008), S. 16-18.

20 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 7. Kursivierung i.O.

21 Ebd., S. 9. Kursivierung i.O. Vgl. Segalen: *Équipée*, S. 18.

22 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 11f. Kursivierung i.O.

In *Seuils* (1987) definiert Gérard Genette die Textformen, die einen eigentlichen Text im engeren materiellen Umfeld flankieren und zu denen er den Namen des/der Autor/in, den Buchtitel, Vorworte, Illustrationen, Kapitelüberschriften etc. zählt, als Peritexte. Zusätzlich entwickelt Genette den Begriff der Epitexte, unter denen er Interviews, Tagebücher, Korrespondenzen usw. des/der Autorin versteht.²³ Peri- und Epitexte fasst Genette unter dem übergeordneten Begriff der Paratexte, die, so schreibt er gleich am Beginn seines gleichnamigen Essays, eine Schwelle (»seuil«) zwischen dem Text und der Welt darstellen.

Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil* [...] qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. [...] Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction*: lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés.²⁴

Nach Genette beherbergt der Übergangs- und Randbereich (»frange«) der Paratexte immer einen Autor/innenkommentar (»commentaire auctorial«). Diese »Beiwerke«²⁵, wie die deutsche Übersetzung von *Seuils* titelt, stellen einen Ort dar, an dem sich die Schriftsteller/innen äußern (können), um in eine Interaktion und sogar eine Verhandlung (»transaction«) mit den Lesenden über ihren Text treten können. Das Ziel dieser »transaction[s]« besteht laut dem Literaturwissenschaftler zumeist darin, gleichsam auf die Leser/innen einzuwirken (»une action sur le public«), um – aus der Sicht des/der Autorin – eine treffende(re) Lektüre zu ermöglichen und eine wohlwollende(re) Rezeption zu erreichen (»un meilleur accueil du texte«, »une lecture plus pertinente«). Aus diesem Grund finden sich in Paratexten oftmals programmatische Hinweise der Schriftsteller/innen auf literarische Strategien.

Auch in *Les Samothraces* erscheinen die drei kurzen Texte, die dem ersten Hauptteil »Les sourcils du dragon« voranstehen, wie Schwellen, oder sogar Stufen, die die Leser/innen nach und nach in die Thematik, die Handlung und die *écriture* hineinführt. Schon die ersten beiden kurzen Peritexte weisen auf zentrale Bestandteile und Sujets von *Les Samothraces* hin: Die Widmung wendet sich an drei Frauen (Léonne Bardeau, Mariette Caligaris, Madeleine Assas) und das Segalen-Zitat ruft das Motiv des Reisens, und genauer noch das des Aufbruchs aus einem Land auf (»je me dépars de ce pays«). Der dritte Text führt schließlich die drei weiblichen Protagonistinnen ein und gibt einen ersten Eindruck von ihren Lebensumständen und den Gründen ihrer Flucht. In diesem längeren kursivierten Text zeigt sich darüber hinaus deutlich die Stimme Caligaris', die die Lesenden bereits bis dorthin geleitet hat. Die Figurenbeschreibungen eröffnen mit der Aufforderung an die Leser/innen, drei Frauen zu imaginieren: »Imaginons trois

23 Vgl. Genette, Gérard: *Seuils*, Paris: Seuil 1987, S. 20ff., insb. S. 26.

24 Ebd., S. 7f. Herv. i.O.

25 Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1989.

femmes.« Dieser Satz konstituiert damit einen Schwellenmoment, wie ihn Genette beschreibt. Die Stimme der Autorin nimmt die Lesenden an die Hand, um sie aus der außertextuellen Welt (der noch die Widmung und das Zitat von Segalen angehören) nun in den Raum des literarischen Textes hineinzuführen.

In den drei folgenden Absätzen skizziert sie die drei Frauen und ihre Lebensumstände, sodass sie wie *dramatis personae* wirken, die in dramatischen Texten oftmals in einem der ersten Szene oder dem ersten Akt vorangestellten Figureninventar präsentiert werden. Anstatt auf einer Bühne zu erscheinen, erstehen die Figuren performativ vor dem geistigen Auge der Leser/innen. Die Lesenden begegnen einer sehr jungen Frau (»Une gamine, dix-neuf ans, une ambition.«), einer jungen Witwe und Mutter einer kleinen Tochter (»Une jeune femme qui vient de perdre son mari.«) und einer älteren Frau (»Une troisième, la plus âgée.«), die ihr bisheriges Leben als »servante [...] de son mari, de ses fils, d'un clientèle qui la paye en pourboires« verbracht hat. Gemeinsam ist diesen drei Frauen, dass sie alle an einem Punkt in ihrem Leben stehen, an dem sie jeweils ihre bevorstehende und weitere Zukunft oder ihren bisherigen Lebensweg reflektieren. Dabei zeichnet sich jedoch ab, dass sie sich in einer Gesellschaft befinden, die gerade für die junge Generation keinerlei Perspektiven bereit hält. »Mais comme perspective ici, rien du tout«, heißt es in dem Portrait der jüngsten der Frauen. Die Portraits deuten eine schwierige gesellschaftspolitische Situation an, in der Arbeits- und Ausbildungsplätze rar sind (»comme travail ici, rien du tout«) oder von Älteren blockiert werden (»les aînés tiennent ferme les positions«), Bildung ein teures Luxusgut ist (»les études sont chères«) sowie politische Repressionen vorherrschen, in denen jede Form von freiem Denken und freier Meinungsäußerung unterbunden wird: »Et pour les esprits indépendants, le vieux quartier n'est plus très sûr, trop d'amis ont déjà disparu d'une façon ou d'une autre.«

In allen drei Portraits spielt Caligaris darauf an, dass die prekären wirtschaftlichen Bedingungen und die repressive Politik zu einer Reaffirmation traditioneller, patriarchaler Geschlechternormen führen. Für Frauen bestehen keine anderen Zukunftsmöglichkeiten als eine (zweite) Ehe und oftmals bleibt ihnen nur, eine Hausfrauenrolle anzunehmen (»Les projets ne sortent pas des rêves, les femmes pas des maisons, en principe.«) oder eine Arbeit, die »in spärlich beleuchteten Hinterzimmern eines Geschäfts« (»dans [...] une arrière-boutique chichement éclairée«) stattfindet. Die Figurenbeschreibung der ältesten der drei Frauen endet mit der Ankündigung, dass sie ihren »dernier quartier de vie« anders, und vor allem spielerischer als ihren bisherigen Lebensweg zu gestalten sucht (»L'idée la prend de jouer autrement son dernier quartier de vie.«). Der Satz scheint damit eine »idée« auszudrücken und zu formulieren, die sich auch in den beiden vorhergehenden Portraits andeutet: den Wunsch aller drei Frauen nach einer wirtschaftlich besseren Situation, einer selbstbestimmten Zukunftsplanung und der Befreiung aus den politischen Repressionen und einengenden (Geschlechter-)Normen.

Auf die Figurenbeschreibungen folgt ein Absatz, der sich assoziativ auf die zuvor portraitierten Frauen bezieht und suggeriert, dass sie sich »wie tausend andere« schließlich dazu entscheiden, aufzubrechen, um anderswo bessere Arbeits- und Lebensbedingungen zu finden: »Partir./Comme des milliers d'autres.« Durch den Infinitiv »partir« beginnen sich die drei *dramatis personae* gleichsam in Bewegung zu setzen, das

heißt, die Handlung von *Les Samothraces* fängt demnach bereits hier an oder wird an dieser Stelle angekündigt und vorweggenommen. Darüber hinaus werden die Frauen exemplarisch und zu Stellvertreterinnen von »milliers d'autres«, die vor ihnen aufgebrochen sind, mit ihnen aufbrechen und noch aufbrechen werden.

Im letzten Satz zeigt sich erneut die Stimme der Autorin, die sich auch im ersten Satz (»Imaginons trois femmes.«) äußert: »Voici le dit de celles qui mènent le chœur des migrants.«. Das Wort »voici« stellt eine performative Präsentationsgeste dar, mit der ein/e Sprecher/in nicht nur auf Objekte oder Personen verweisen kann, die sich in unmittelbarer Nähe befinden. »Voici« kann auch genutzt werden, um auf Dinge hinzuweisen, »dont il va être question dans le discours«²⁶, die also in einem sprachlichen/schriftlichen Ausdruck folgen werden. Die Präposition »Voici« verbirgt zudem den Imperativ »Vois-ci« und integriert damit eine Einladung oder vielmehr noch eine Aufforderung an die Zuschauer/innen, Zuhörer/innen oder Leser/innen, sich dem Gezeigten/Gesagten/Geschriebenen zu nähern und sich damit auseinanderzusetzen. »Vois-ci« beinhaltet zudem eine Geste des An- und Darbietens seitens des/der Sprechers/in. In der Coda der Figurenportraits zu Beginn von *Les Samothraces* ist es »le dit de celles qui mènent le chœur des migrants«, den die Stimme der Autorin der Leserschaft präsentiert. »Dit«, als substantiviertes *participe passé* des Verbs »dire«, bedeutet »ce dont on vient de parler«²⁷. »Celles qui mènent le chœur des migrants« bezieht sich auf die Frauen, die zu Beginn des Peritextes skizziert wurden und schließlich losziehen, um der wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Situation zu entkommen. Sie sind nun nicht mehr diejenigen, die »wie tausend andere« fortgehen, sondern sie werden zu jenen, die bereits unterwegs sind, um von einem Land in ein anderes zu gelangen (»migrants«) und die als Wort- und Anführerinnen eines »chœur des migrants« fungieren.

Der letzte Satz stellt damit eine Zäsur dar. In der Leerzeile zwischen »Comme des milliers d'autres« und »Voici le dit« ist etwas passiert: Der Aufbruch der Frauen und der Migrant/innengemeinschaft hat bereits stattgefunden, möglicherweise auch die gesamte Flucht. Durch das im Präsens stehende Verb »mener« (»mènent«), bleibt auf den ersten Blick unklar, ob sich die Migrant/innen noch auf ihrem Weg befinden oder bereits angekommen sind. Das Wort »dit«, das ein Partizip darstellt, weist jedoch auf letzteres hin: Die Reise liegt in der Vergangenheit und die drei Frauen haben schon mündlich davon berichtet – und im gleichen Zuge stellvertretend auch den unzähligen »tausend anderen« eine Stimme gegeben, die sich zu einem »chœur des migrants« formieren. Die Gegenwartsform von »mènent« weist in diesem Fall vielmehr darauf hin, dass die Erzählung der Flucht als ein gleichsam präsentischer Erfahrungsbericht folgen wird. Der Ausdruck »Voici le dit de celles qui mènent le chœur des migrants« zeigt, dass es nicht die Frauen selbst sein werden, die im anschließenden Text selbst ihre Erlebnisse schildern, sondern die Stimme der Autorin, die das »Gesagte«, also die Erzählung(en) der Migrantinnen, den Leser/innen darbietet.

Das Sprechen der Frauen bleibt ausgespart: Die Stimme, die die drei Figuren und ihre Lebensumstände in dem kursivierten Peritext präsentiert, geriert sich als eine In-

26 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 2729, »voici«.

27 Ebd., S. 761, »dit, dite«.

stanz, der die Figuren ihre Erfahrungen und Erlebnisse berichtet haben, die sie nun in Textform wieder- und weitergibt. Caligaris verweist damit auf ein tradiertes Literaturmotiv, laut dem sich der/die Autor/in in einer Rolle als Vermittler/in dessen inszeniert, was er/sie gehört hat oder ihm/ihr von anderen zugetragen wurde. Ein solches Erzählen des Erzählten findet sich in der mittelalterlichen Literatur wieder sowie in abgewandelter Form in den Herausgeber/innenfiktionen kanonischer französischer Briefromane des 18. Jahrhunderts, beispielsweise in Montesquiens *Lettres Persanes* (1721), Jean-Jacques Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) oder Choderlos de Laclos *Liaisons dangereuses* (1782). Caligaris spielt mit der (Nicht-)Fiktionalität der Flucht- und Migrationserfahrungen der Migrantinnen, die sie in *Les Samothraces* wiedergibt: Die Aufforderung »Imaginons trois femmes.« zu Beginn lässt darauf schließen, dass die drei weiblichen Figuren fiktiv sind. Der letzte Satz – »Voici le dit de celles qui mènent le chœur des migrants« – stellt hingegen heraus, dass die Autorin ihrem Text authentische Erzählungen von Migrant/innen verschriftlicht, deren mündliche Zeugnisse nun bei ihr (endlich) Gehör gefunden haben. Im »commentaire auctorial« – wie es bei Genette hieß – des Peritextes stellt sich die Stimme der Autorin als ein Depot der Worte der drei Frauen dar, die sie ihr mitgegeben haben.

Auf den ersten Blick erscheint der vorangestellte Text wie ein Figurenverzeichnis. Das *close reading* zeigt jedoch, dass er auch als ein programmatisches *poème en prose* bezeichnet werden könnte: Zum einen erzählt der Peritext bereits die Handlung und die Geschichte von *Les Samothraces* – die Flucht der drei Frauen und eines anonymen Migrant/innenkollektivs – *en miniature*. Zum anderen nimmt er in seiner assoziativen *écriture* die Poetik des Textes vorweg, die vieles nur andeutet und der Interpretation der Leser/innen überlässt. Die Ankündigung »Voici le dit« weist zudem auf den mündlichen Charakter voraus, der sich ebenso auf der poetischen wie auch auf der Erzählebene des *récit* wiederfindet. In *Les Samothraces*, das legt der Peritext nahe, lässt die (Stimme der) Autorin die Migrantinnen und die sie begleitende Flüchtlingsgemeinschaft sprechen und ihre Erfahrungen berichten. Sie selbst nimmt jedoch auch die Funktion einer narrativen Vermittlerin und Erzählinstanz ein, die die verschiedenen Stimmen der Frauen und der anderen Flüchtenden im Hintergrund arrangiert und orchestriert.

Auf diese Weise entsteht das eingangs angesprochene plurale Erzählverfahren in *Les Samothraces*, die zwischen einer homodiegetischen Perspektive eines kollektiven »nous«/»on« sowie den individuellen Ich-Stimmen der drei Protagonistinnen und der heterodiegetischen Perspektive einer nullfokalisierten Erzählinstanz changiert. Die ersten beiden Kapitel »Les papiers« und »Le coton des réflexes« des ersten Teils »Les sourcils du dragon« führen die Leser/innen in diese ambigue Erzählweise ein. Beide schildern, wie eine Menschenmasse vor einem verschlossenen Schalter ausharrt, um einen Visumsstempel zu bekommen und abreisen zu können. »Les papiers« eröffnet *in medias res* inmitten der Schlange stehenden Menge an Aufbruchswilligen.

Il faisait pas chaud. Ceux qui arrivaient les derniers se serraient contre les autres. Pousaient d'un cran. S'immisçaient comme ils pouvaient pour être avec nous tous, dans le

rang, pas les derniers. On avançait comme ça régulièrement.
On était venus la veille, prendre la queue dehors. Attendre.²⁸

Les Samothraces eröffnet mit einem Perspektivwechsel: Die ersten beiden Sätze lassen zunächst auf die Sichtweise einer heterodiegetischen, nullfokalisierten Erzählinstanz schließen, die die sich zusammendrängenden Menschen von außen betrachtet (»Il faisait pas chaud. Ceux qui arrivaient les derniers se serraient contre les autres.«, Herv. F.K.). Mit dem dritten Satz verschiebt sich der Blick jedoch in die Perspektive eines gemeinschaftlichen »nous«, das seine Erinnerungen an diesen Moment inmitten des Gedränges formuliert: »S'immisçaient comme ils pouvaient pour être avec nous tous, dans le rang, pas les derniers.« (Herv. F.K.) Der darauffolgende Satz – »On avançait comme ça régulièrement« – ist schließlich auf zwei Weisen lesbar: Zum einen als »nous avançons«, zum anderen auch als »ils avançaient«. »On« kann hier demnach als umgangssprachlicher Ersatz für die erste Person Plural, aber auch für die dritte Person Plural stehen.²⁹

In »Les papiers« oszilliert die Erzählperspektive ausschließlich zwischen »nous« und »on« und richtet den Fokus auf das kollektive Erleben der gesamten Gemeinschaft der Aufbruchwilligen. Erst im zweiten Kapitel tauchen nach und nach die drei weiblichen Figuren auf, die der kursivierte Peritext zuvor angekündigt hat. Am Anfang von »Le coton des réflexes« stimmen die Wartenden einen »chant du départ«³⁰ an und trommeln singend auf die Verkleidung des verschlossenen Visumsschalers: »Toute la file de tête à taper sur le formica du guichet:/PAR-TIR TA-TA-TA/PAR-TIR TA-TA-TA/PAR-TIR TA-TA-TA.../C'était l'aube. Et le jour était bon. On le sentait.«³¹ In diesem Moment richtet sich die Aufmerksamkeit der Menge »plötzlich« auf eine junge Frau, da sie »seltsam« zu atmen beginnt: »Tout d'un coup en voilà une qui se mit à respirer drôlement.«³² Im weiteren Verlauf wird sie von Hustenanfällen geschüttelt und ist kurz davor, das Bewusstsein zu verlieren. Während dieser Panikattacke, die sie augenscheinlich erleidet, verschiebt sich die Fokalisierung von dem kollektiven »nous« zu der jungen Frau:

On la sentait partir.

Se retrouver avec une femme dans les pommes au moment de l'ouverture, ça ne nous arrangeait pas. Elle allait nous retarder celle-là [...].

Seulement, elle ne voulait pas sortir, elle secouait la tête, elle serrait contre elle sa pochette avec tous ses papiers. Elle avait le poing tout bleu, contracté au possible. [...]

Elle disait non.

Je dois partir, pas moyen...

C'était à peine un souffle.

Elle gargouillait: ça va passer, ça va passer.

28 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 15.

29 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 1741, »on«.

30 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 20.

31 Ebd., S. 21. Kapitälchen i.O.

32 Ebd.

C'est à cause des cauchemars.

J'ai toujours rêvé.

Elle divaguait! Ça n'était pas le moment.

Un peu partout, ça gueulait Stop.

Sortez-la, pas d'histoires!

Il y en a qui attendent!

Et le guichet allait ouvrir...

On tenta de la dégager vers la porte: un service à lui rendre, non?

Non, non, elle résistait, elle y mettait ce qu'elle avait de force. Elle toussait comme un animal. Elle parvenait à remuer. [...]

Sambre. Elle avait un regard concentré sur les ombres.

Le cœur soulevé, la conscience au bord du noir et la bouche pleine de salive, il lui fallait partir, elle ne céderait pas.³³

Der Blickwechsel geht mit dem Widerstand der Protagonistin einher, von der Menge hinausgetragen zu werden und ihren Platz in der Warteschlange vor dem Schalter zu verlieren. Je mehr sie sich anstrengt, bei Bewusstsein zu bleiben und die Kontrolle über ihren Körper (wieder) zu erlangen, umso mehr nimmt sie Gestalt an: Sie beginnt, wenn auch erst noch kaum hörbar, zu sprechen (»Je dois partir, pas moyen...«), über sich zu reflektieren (»C'est à cause des cauchemars.//J'ai toujours rêvé.«) und sich mehr zu bewegen (»Elle parvenait à remuer.«). Dieser Prozess mündet schließlich in der Nennung ihres Namens: »Sambre.« Die anderen beiden Frauen lösen sich auf ähnliche Weise als individualisierte Figuren sukzessive aus der Masse heraus. Madame Pépita, die älteste der drei, klimpert lautstark mit einem Geldstück, während sie sich einen Weg durch die Wartenden an den Anfang der Schlange bahnt:

Dans les dernier rangs, ça se mit à cliqueter, c'était celle qui depuis des heures tripotait un sou troué comme les pickpockets une pièce de cinq. Elle fraya son passage, à l'anguille, toute brillante au milieu des gens fatigués de tenir et elle visa le comptoir du guichet.³⁴

Als sie gemeinsam mit den anderen zwei am Schalter angekommen ist, wiederholt sie dort für sich selbst eine Variante ihres Namens auf Deutsch: »*Ich bin Pépita/Ich bin Lucky Pépita*«³⁵ Die jüngste von ihnen macht schließlich mit ihrer Stimme auf sich aufmerksam und setzt ihre Hüften ein, um die Masse auseinanderzutreiben und nach vorne zu gelangen: »Une autre, depuis les rangs du fond, décida de forcer le passage.

33 Ebd., S. 22f.

34 Ebd., S. 23.

35 Ebd., S. 26. Herv. i.O.

Graine de star, voix puissante, volonté d'aiglonne./Allez!/Elle se mit à rouler des hanches pour écarter brutalement les autres, trop nombreux, abrutis par des semaines d'attente [...].³⁶ Auch ihren Namen (Sissi la Starine) erfahren die Leser/innen, als sie sich schließlich mit den Ellenbogen auf den Schalter stützt: »La Starine s'accoudait posément au comptoir juste devant le guichet, en bloquant bien la place; première à l'ouverture.«³⁷

Die performative Gestaltwerdung aller drei Frauen geht mit ihrem Heranrücken an die Ausgabe ihrer Visa einher. Insbesondere der Auftritt Sambres erscheint wie eine Selbst- und Wiederbelebung, denn je näher sie dem Schalter und der Hoffnung auf einen Visumsstempel kommt, umso lebendiger wird sie und umso mehr erlangt sie ihre Fähigkeit zu sprechen zurück: »Le sang revenait. La salive refluit. Plus on approchait du guichet, mieux ça allait.«³⁸ Die anderen beiden Frauen mobilisieren ebenfalls ihre (Lebens-)Kräfte, um sich bessere Wartepplätze zu sichern und heben sich dadurch aus der müden, erschöpften Menge hervor. Madame Pépite erscheint »toute brillante au milieu des gens fatigués de tenir«, als sie sich durch die anderen hindurchschlingelt (»à l'anguille«) und Sissi la Starine setzt ihre »voix puissante« und »volonté d'aiglonne« ein, um die Unzähligen (»trop nombreux«), die »von Wochen des Wartens benommenen sind« (»abrutis par des semaines d'attente«) zur Seite zu schieben. In den Präsentationen der drei Frauen zeichnet sich bereits die Stimmung ab, mit der sie die Flucht antreten und die von einem unbedingten, euphorischen Aufbruchswillen, dem Eindruck einer neuen Lebendigkeit und neuen Sprech- und Äußerungsmöglichkeiten geprägt ist. Nach ihrer Einführung im Kapitel »Le coton des réflexes« verschmelzen die drei Frauen und ihre Stimmen wieder mit dem Migrant/innenkollektiv. Im Verlauf von *Les Samothraces* sie jedoch regelmäßig vereinzelt aus der Menge hervor, mal als individualisierte Figuren, mal als entpersonalisierte, weibliche (Ich-)Stimmen, mal als kleine Binnengemeinschaft innerhalb der großen anonymen Gemeinschaft der anderen Flüchtenden und nehmen mehr und mehr Raum ein – bis sie im letzten Teil nur mehr noch zu dritt sind.

»Parmi tous ceux qui tentèrent le voyage, tampon ou pas, ticket ou pas, elles étaient trois«³⁹, heißt es so, als sich die drei Frauen und eine Reihe anderer dazu entscheiden, in den Bus eines Schleppers zu steigen und den Aufbruch zu wagen, auch ohne einen Visumsstempel erhalten zu haben. Die Busfahrt markiert die zweite Etappe der Flucht und erstreckt sich über das vierte und letzte Kapitel (»Jeter, laisser, abandonner beaucoup«) des ersten Teils bis zum ersten Kapitel (»La cadence«) des zweiten Teils von *Les Samothraces*. In diesen beiden Kapitel dominiert die Stimme des kollektiven Wir. Kurz vor und nach der Abfahrt des Busses skandiert die Migrant/innengemeinschaft ihren Unmut über die gesellschaftliche Situation und formuliert zugleich euphorisch ihre Vorfremde auf die Freiheit, der sie entgegenblicken. Die Ausrufungen beginnen, als die drei Protagonistinnen und die anderen Flüchtenden, die einen Platz in dem Bus

36 Ebd., S. 24.

37 Ebd., S. 26.

38 Ebd., S. 25.

39 Ebd., S. 29.

ergattert haben, in das Fahrzeug einsteigen und ihr Gepäck verstauen. Sie werden dabei von all jenen beobachtet, die zurückbleiben – und von denen sich schließlich noch einige heimlich in die Gepäckfächer des Kofferraums zwängen werden: »Sur le trottoir, tous ceux qui regardaient grimper les autres et s'installer au fond du car, qui se disaient Ils vont partir, ils partent./Et nous?«⁴⁰ Nach einem großen Absatz folgt eine Passage, in der die Stimme des »nous« die Chancen- und Zukunftslosigkeit und die unfreiheitlichen Lebensbedingungen anklagt:

Vous voulez nous laisser comme des sacs, comme des blocs, ancrés là, immobiles, hors de portée de tout.

Il n'y a pas de courant ici: sol mouvant, marécage et nos chevilles enlisées. Voilà ce que nous avons comme chance ici: zéro.

Ici tout est entre quatre murs [...]. Et nous, [...] nous avons notre rang désigné sans victoire, sans palpitation, métronomes dans notre pouls, dans notre démarche de peu d'envergure, notre façon de parler selon les règles et de mesurer notre voix, de mesurer nos paroles comme nous l'avons appris. [...]

Ici la vie se passe de nous. Elle nous charrie vers la même fin; roulés, cassés, nous sommes des choses mortes emportées comme des riens.⁴¹

Es ist unklar, wer hier spricht – die, die bleiben (müssen) oder die, die fortgehen (können)? Die Adressierung an ein »vous« ist auf zweifache Weise lesbar. Zum einen scheint sich die Rede der Zurückbleibenden fortzusetzen, die sich im vorhergehenden Absatz fragen »Ils vont partir, ils partent./Et nous?« und die die Aufbrechenden nun mit der Lebenssituation konfrontieren, in der sie sie zurücklassen. Zum anderen scheinen mit dem »vous« auch die Stellvertreter/innen der repressiven Politik und Gesellschaftsnormen angesprochen, gegen die sich jene, die bereits im Bus sitzen und auf die Abfahrt warten, mit ihrer Flucht auflehnen. Durch diese Oszillation zwischen den beiden Perspektiven entsteht der Eindruck, dass sich beide Gruppen gemeinsam äußern und in ihrer kollektiven Ablehnung der bestehenden Situation miteinander verbunden sind. Ihre Anklage richtet sich insbesondere gegen die Gleichschaltung des Lebensrhythmus (»métronomes dans notre pouls«), in dem alle ohne eigenen Antrieb und eigene Gestaltungsmöglichkeiten wie leblos (»choses mortes«) auf das gleiche Ziel zutreiben (»vers la même fin«).

Das »nous« deutet in der Passage zudem einen Zusammenhang zwischen den gesellschaftlichen und politischen Reglementierungen und der Unmöglichkeit eines freien Sprechens an (»métronomes dans [...] notre façon de parler selon les règles et de mesurer notre voix, de mesurer nos paroles comme nous l'avons appris«), den es in der Folge mehrmals aufruft. An einer Stelle erwähnen sie die »Heiserkeit« ihrer Stimmen und die »dicke Luft«, die ihnen jede freie Bewegung, das Atmen und das Denken erschwert und eine Atmosphäre hervorruft, in der es nicht möglich ist, »den Kopf zu heben« und Widerspruch zu leisten: »Nous voulons parler, notre voix enrouée nous trahit. Et si nous voulons danser, nous sommes sans souffle dans l'air épais. Relever la tête,

40 Ebd., S. 35.

41 Ebd., S. 35f.

non: il fait trop lourd ici.«⁴² In einer anderen Passage unterstreichen sie, dass nicht nur freie Äußerungen unterdrückt werden, sondern dass auch die Sprache selbst bereits ein zentrales Mittel zur Regulierung der gesellschaftlichen Normen und der politischen Repressionen darstellt.

Et vous voulez nous laisser muets, obéissants. [...]

Vivre aspirés par la bouche de nos pères, modelés par leur salive, modelés par leur langue à la forme des sons, à la forme des mots qui sont les leurs depuis toujours et qui ne peuvent pas leur écorcher la gorge.⁴³

Nicht nur sind die Menschen selbst durch die »Sprachlaute« (»modelés par leur langue à la forme des sons«) ihrer Väter geformt, sondern sie leben auch wie »aspirés par la bouche de nos pères«, in gleichsam mündlichen Gefängnissen der gesellschaftlichen und politischen Obrigkeit, deren Wände aus Worten, Diskursen und Sprachstrukturen bestehen.

Den Aufbruch aus dieser Gesellschaft deklariert das »nous« als einen Akt der Revolte, mit dem die Flüchtenden Widerstand gegen die Normen, Regeln und Einschränkungen leisten und sich daraus befreien: »Nous, au lieu de baisser les yeux, au lieu de hocher la tête, nous, seuls, délestés, nous partirons.«⁴⁴ Zwischen den Passagen, in denen die Migrant/innengemeinschaft die Anklage an die bestehenden Verhältnisse formuliert, stehen so immer wieder Ausrufe, in denen sie das Leben verbildlichen, dem sie entgegenstreben: »Là-bas, les mots ont leur portée. Parler c'est parler. Les combinaisons prennent, les affaires tournent. C'est le bal des lucioles, là-bas.«⁴⁵ Und an einer späteren Stelle: »Là-bas les choses n'ont pas cette mollesse, pas cette résistance au tourbillons. Tout est vif là-bas, hop-hop, tout est léger, flottement, promenade. Ça vibre là-bas. La gravité n'est pas la même. Et les hasards se produisent.«⁴⁶ Das Leben, das sie sich an diesem unbestimmten Ort imaginieren, beschreiben sie als einen »bal des lucioles«, also einen Glühwürmchen-Tanz. Das Bild der »lucioles« findet sich in der europäischen Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts wieder. In seinem »Articolo delle lucciole« (1975) und anderen Schriften ernannt Pier Paolo Pasolini die lumineszierenden Insekten zur »Metapher der Widerstandskraft der geknechteten und entmachteten Einzelnen« und zu einem »Sinnbild des Kampfes gegen den Faschismus, gegen Homophobie, gegen Un-

42 Ebd., S. 36.

43 Ebd., S. 40f.

44 Ebd., S. 43.

45 Ebd., S. 37.

46 Ebd., S. 45.

terdrückung jeglicher Art⁴⁷. Wenn sich die Migrant/innen das Leben »là-bas« als einen »bal des lucioles« verbildlichen, beschreiben sie damit eine tolerante und demokratische Gesellschaft, in der sie keinerlei Einschränkungen mehr unterworfen sind und selbstbestimmt handeln können. Zudem verweist das Symbol der tanzenden Glühwürmchen auch auf die Stimmung, die unter den Aufbrechenden herrscht und ebenso »schwirrt«, flirrt und schillert wie ein Schwarm der kleinen Leuchttiere. Diese Euphorie zeigt sich in den Beschreibungen, in denen die Migrant/innen von der Leichtigkeit, Lebendigkeit und der Sprachfreiheit (»Là-bas, les mots ont leur portée.«; Tout est vif là-bas, hop-hop, tout est léger, flottement, promenade. Ça vibre là-bas. La gravité n'est pas la même.«) schwärmen, die sie sich »là-bas« erhoffen. Zwischen den Flüchtenden herrscht eine Aufbruchsstimmung, die sich auf poetischer Ebene des Textes widerspiegelt, wenn sie ihrer Ungeduld, ihrer Aufregung und ihrem Freiheitsdrang in einer bildhaften Sprache Ausdruck verleihen.

Non, nous n'avons plus de patience.

Nous avons besoin de ciel, nous avons besoin de vent. Nous voulons l'avènement du confus, la tension des forces mal harmonieuses, le soulèvement des plaines, l'agitation des bases terrestres.⁴⁸

Die Migrant/innen metaphorisieren an dieser Stelle die Atmosphäre, die unter den Aufbrechenden vorherrscht: Sie haben das Bedürfnis nach Weite (»ciel«) und nach einem Neuanfang, an dem alles Alte »weggeweht« wird (»vent«). Die Flucht stellt für sie einen Moment der Chaotisierung (»confus«) und Erschütterung des Bekannten dar (»l'agitation des bases terrestres«), in dem nichts mehr so ist, wie es war und noch unbekannt ist, wie es sein wird. Die Bilder eines Sturms und einer Zerstörung des Bestehenden greift das Flüchtlingskollektiv am Ende des vierten Kapitels des ersten Teils nochmals auf, als sich der Bus schließlich in Bewegung setzt.

Nous sommes des édifices en marche, des palais, gonflés, craquants, en prise au vent, balustres déployés, ondulation des rampes, amarres battant les hampes, vrombissements, piliers arqués, tentures déroulées du ciel, porche qui se balance, arraché à l'attraction.

Allez, laissez tourbillonner les feux, vibrer les écailles, se hérissier les crocs et les sourcils du dragon: nous partons.⁴⁹

47 Erstić, Marijana: »La maniera di Pier Paolo Pasolini. Bildtradition und Nachkriegszeit«, *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur/Rivista d'italianistica di letteratura contemporanea* 3 (2018), S. 157-171, hier S. 167; vgl. Pasolini, Pier Paolo: »1° febbraio 1975. L'articolo delle lucciole«, *Scritti corsari*, erstmals 1975 erschienen, Mailand: Garzanti Editore 1990, S. 128-134. In Anknüpfung an Pasolini identifiziert auch der französische Kulturwissenschaftler Georges Didi-Huberman in seinem Essay *Survivance des lucioles* (2009) das Glühwürmchen und seine Leuchtkraft als ein politisches Symbol des Widerstands, das sich in weiteren Texten der europäischen Kultur- und Philosophiegeschichte der Nachkriegszeit wiederfindet, vgl. Didi-Huberman, Georges: *Survivance des lucioles*, Paris: Minuit 2009.

48 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 38f.

49 Ebd., S. 46.

Die Migrant/innen verbildlichen sich als Gebäude, die von einem starken Wind erfasst werden und deren äußere Bestandteile – Balustraden, Geländer, Veranden, Säulen, Vorhänge – dabei abgerissen werden. Die »édifices en marche« spielen darauf an, dass viele der Flüchtenden versuchen, ihren gesamten Hausstand auf die Reise mitzunehmen und im Bus unterzubringen, wie zuvor angedeutet wird.⁵⁰ Mit diesem Bild ruft Caligaris ein bekanntes, stereotypes Motiv von Migration und Flucht auf und schreibt es zugleich um. Die Migrant/innen sind keine mit vielzähligem Gepäck beladenen Menschen, die sich mühevoll vorwärts kämpfen. Die Passage zeigt vielmehr einen explosiven, kraftvollen und rebellischen Aufbruch, in dem alle alten (Gedanken-)Gebäude auseinanderbrechen. Das Bild des feuerspeienden, schuppigen Drachens mit spitzen Zähnen, der für den startbereiten Bus steht (»laissez tourbillonner les feux, vibrer les écailles, se hérissier les crocs et les sourcils du dragon«), weist auf einen märchenhaften-fantastischen Kontext hin und lässt den Aufbruch wie ein Abenteuer erscheinen, in dem sich die Flüchtenden gegen alle Widrigkeit und Hindernisse auf eine held/innenhafte Reise ins Unbekannte begeben.

Die Textbeispiele zeigen, dass die Migrant/innen ihre Flucht als einen Zwischenraum wahrnehmen, in dem sie alle bisherigen Normen und Repressionen überwinden können und die Utopie eines anderen Lebens möglich scheint. Im Verlauf des ersten Kapitels des zweiten Teils, nachdem der Bus abgefahren ist, deklarieren sie in diesem Sinne die Ablösung von der Gesellschaft, der sie entflohen:

Nous n'avons plus de vocabulaire familial.

Nous n'avons plus de petit nom, plus de figure identifiable, plus de ressemblance avec quiconque: lambdas, fils de personne, lisses, nous passerons du côté blanc du ciel.

Sans lien, maintenant. Sans lien du tout.

Nos images et notre alphabet, voilà ce que nous quittons.⁵¹

Sie bezeichnen sich als »lambdas«, mit dem griechischen Buchstaben, der in der Physik für die Zerfallskonstante von Atomen steht – im Französischen heißt diese Zahl »constante de désintégration«. Die Migrant/innen beschreiben ihren Aufbruch an der Stelle als einen Prozess der Desintegration, der Auflösung und Herauslösung, bei dem sie gleichsam eine Neugeburt erleben und zu identitäts- und herkunftslosen Figuren werden (»nous n'avons plus de petit nom, plus de figure identifiable, plus de ressemblance avec quiconque«), die sich, von jeder Verbindung zu ihrer Vergangenheit entledigt, nun in jede Richtung frei entwickeln können (»Sans lien, maintenant. Sans lien du tout.«). Auch hier machen sie nochmals auf die Rolle der Sprache aufmerksam: Eine Befreiung ist für sie nur möglich, wenn sie im gleichen Zuge die ihnen vertrauten Worte (»vocabulaire familial«), Buchstaben und Schriftzeichen (»alphabet«) und Bildwelten »images« zurücklassen.

In der Passage fällt darüber hinaus auf, dass sich die Migrant/innen als »fils de personne« bezeichnen – und nicht als »filles« –, wodurch sich zeigt, dass die kollektive Stimme nicht aus einer rein weiblichen, sondern sogar eher aus einer männlichen

50 Vgl. Ebd., S. 39.

51 Ebd., S. 54f.

Perspektive spricht. Die Plural-Endungen der Partizipien und Adjektive der bis hierhin angeführten Zitate, die stets nur auf «-s» und nicht auf »-es« enden (z.B. »muets«, »obéissants«, »aspirés«, »nous, seuls, délestés«), weisen ebenso darauf hin, dass es sich nicht um eine Frauengemeinschaft handelt. Dennoch scheinen in den gemeinschaftlichen Anklagen und Ausrufungen immer wieder dezidiert weibliche Sichtweisen durch. Wenn es heißt »Rien n'est à nous. Ni notre ventre. Ni notre vie.«⁵² implizieren sie, dass insbesondere Frauen nicht über ihre Körper bestimmen können und gegen ihren Willen zu Schwangerschaften gedrängt werden. Auch die Stelle, an der die Migrant/innen auf den Zusammenhang von Sprache und gesellschaftlichen Einengungen hinweisen (»Vivre aspirés par la bouche de nos pères, modelés par leur salive, modelés par leur langue à la forme des sons, à la forme des mots qui sont les leurs depuis toujours et qui ne peuvent pas leur écorcher la gorge.«) ist aus einem feministischen Blickwinkel als eine Absage an phallogozentristische Sprachstrukturen lesbar. Noch deutlicher finden sich die Sichtweisen der Frauen in den zwischendurch immer wieder eingeschobenen Stellen, in denen sich eine der drei Protagonistinnen und/oder eine unspezifische weibliche Ich-Stimme äußert: »C'est fini, moi, la bonniche, bye-bye!«⁵³, ruft so Sissi la Starine aus. An einer anderen heißt es: »Vivre sous l'influence, fini: la patronne, c'est moi.«⁵⁴, wobei unklar bleibt, welche der Frauen diesen Satz formuliert. Die Perspektive(n) des Migrant/innenkollektivs ist somit eine gemischtgeschlechtliche, die jedoch immer wieder dezidiert die Aufmerksamkeit auf eine weiblich-genderspezifische Inblicknahme der Flucht und die damit verbundene Gesellschaftsrevolte legt. Während der Aufbruch für alle Migrant/innen eine Rebellion gegen die Zwänge und Repressionen der Gesellschaft und Politik darstellt, bedeutet sie vor allem für die Frauen einen Akt der Emanzipation, mit dem sie sich von einer patriarchalen Gesellschaft und Sprachkultur und stereotypen, traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen zu lösen suchen.

In der Darstellung von Flucht als Gesellschaftsrevolte und insbesondere dem stets präsenten Fokus darauf, dass Freiheit mit einem Ausbruch aus erstarrten Sprachstrukturen einhergeht, zeigt sich auch eine metapoetische Dimension: Ebenso, wie die Migrant/innen in dem Text Ländergrenzen und Geschlechternormen überwinden und sich aus alten Sprachstrukturen und Bildwelten auszubrechen suchen, überschreitet Caligaris in *Les Samothraces* literarische Genrebegrenzungen, erschüttert bekannte Bilder und findet neue Metaphern.

Als solche programmatischen Kommentare betrachtet, erhalten die Ausrufungen der Migrant/innen einen Proklamations- und Manifestcharakter. Insbesondere in ihrer die Skepsis gegenüber allem Bestehenden, in der Euphorie und dem kämpferische Aktionismus, mit dem sie einer neuen, unbekanntem Zukunft entgegenschreiten, erinnern sie an die Gründungstexte der klassischen Avantgarden, wie beispielsweise Tristan Tzaras »Manifeste Dada 1918« oder auch an Filippo Tommaso Marinettis »Manifesto del Futurismo«. Caligaris weist an keiner Stelle darauf hin, dass sie in *Les Samothraces* bewusst auf avantgardistische Verfahren zurückgreift. In den Parallelen zwischen den

52 Ebd., S. 37.

53 Ebd., S. 52.

54 Ebd., S. 55.

Äußerungen der Flüchtenden und den Avantgarde-Manifesten zeigt sich vielmehr, inwiefern das Erneuerungsparadigma, das futuristische, dadaistische und surrealistische Künstler/innen am Beginn des 20. Jahrhunderts proklamiert haben, an der Jahrtausendwende zu einem grundlegenden, kollektiven Repertoire künstlerisch-literarischer Strategien gehört und gar zu einem Topos geworden ist. Die Vorstellung davon, dass Innovation und Befreiung stets mit der Zerstörung bzw. radikalen Ablehnung des Alten und Gewohnten assoziiert ist, macht sich Caligaris literarisch zunutze, um Flucht und Migration als Gesellschafts- und Genderrevolte darzustellen.

In der Repräsentation des Migrant/innenkollektivs wird zudem noch eine weitere intertextuelle Referenz sichtbar, die Caligaris jedoch konkret benennt. Wenn sie die Gemeinschaft der Flüchtenden in dem vorangestellten poetisch-programmatischen Figureninventar als »chœur des migrants« ankündigt, weist sie darauf hin, dass sie auf das dramatische Element des Chors zurückgreift. In seinem *Dictionnaire du théâtre* (1987) definiert Patrice Pavis den Chor als einen Zusammenschluss aus »forces (actants) non individualisées et souvent abstraites, représentant des intérêts moraux ou politiques supérieurs«⁵⁵. In dem Lexikonartikel nennt er vier Aspekte, durch die Chöre in Theater texts von der Antike bis ins 20. Jahrhundert oftmals charakterisiert sind.⁵⁶ Sie haben eine derealisierende ästhetische Funktion (»a. Fonction esthétique et déréalisante«), denn sie erscheinen oftmals als ein »künstliches Element« (»élément artificiel«), das sich zwischen die Handlung und die Zuschauer schaltet und einen Effekt der Distanzierung hervorruft. Auf diese Weise ermöglicht ein Chor den Ausdruck von verallgemeinerten Erkenntnissen, die von den *dramatis personae*, den individualisierten Figuren, abstrahieren (»b. Idéalisation et généralisation«). Zudem stellt die Figur des Chors eine Gemeinschaft dar, die durch ein bestimmtes Ziel, eine Ideologie oder ähnliches verbunden ist (»c. Expression d'une communauté«). Insbesondere in Texten des 20. Jahrhunderts integrieren Chöre das Potential der kritischen Verhandlung von totalitären gesellschaftlichen und politischen Strukturen (»d. Force de contestation«), in denen Menschen gleichgeschaltet werden: »il [le chœur, Anm. F.K.] intervient pour dénoncer ce qu'il serait théoriquement censé représenter: un pouvoir unifié, sans débats internes, présidant aux destinées humaines.«⁵⁷

In *Les Samothraces* aktualisiert Caligaris die Figur des Chors nicht innerhalb eines Theatertextes, sondern in einem *récit*. In der Darstellung des »chœur des migrants« lassen sich die von Pavis aufgezählten Charakteristiken wiederfinden – doch als dazu verschobene Varianten. In seinem Ausdruck der Anliegen all jener, die aufbrechen (wollen), stellt der Migrant/innenchor sowohl eine »communauté« dar, die sich durch ihre gemeinsame Ablehnung der bestehenden Gesellschaft und das Streben nach einem anderen Leben zusammenschließt. In seinen Äußerungen erscheint er zudem als eine Art analytische Instanz, die die gesellschaftspolitische Situation darlegt und Zusammenhänge aufzeigt. Der Flüchtlingschor wird auch hier zu einer »force de contestation«, die eine gesellschaftliche Homogenisierung und Entindividualisierung kritisiert, für

55 Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*, erstmals 1987 erschienen, neue Aufl., Paris: Dunod 1996, S. 44, »chœur«. Herv. i.O.

56 Vgl. im Folgenden Ebd., S. 45f., »chœur«.

57 Ebd., S. 46, »chœur«.

die er auf den ersten Blick selbst steht. Der Chor ist jedoch kein »pouvoir unifié, sans débats internes«, sondern oszilliert zwischen verschiedenen Blick- und Geschlechterperspektiven: zwischen jenen, die zurückbleiben, und jenen, die fortgehen, zwischen der spezifischen Perspektive der Frauen und der der gesamten, gemischtgeschlechtlichen Gemeinschaft. In *Les Samothraces* ist der »chœur des migrants« somit keine klar umrissene Figur, sondern eine heterogene kollektive (Erzähl-)Stimme.

Der Migrant/innenchor erhält ebenso eine »fonction esthétique et déréalisante« und stellt ein künstl(er)i(s)ches Element in Caligaris' hybrider *écriture* dar, das zu einer Distanzierung der Lesenden von dem Text und dem Geschehen beiträgt/beitragen kann. Im gleichen Zuge wird er jedoch zu einem Werkzeug, um genau den gegenteiligen Effekt zu erreichen: die Erfahrung von Aufbruch, Flucht und Migration narrativ (nach-)erlebbar zu machen. »[Le chœur] assure«, schreibt Pavis, »le passage du particulier au général.«⁵⁸ Der »chœur des migrants« abstrahiert nicht nur vom Erleben des/der Einzelnen, sondern auch von dem konkreten Fluchtgeschehen und fokussiert stattdessen auf die bildhafte Beschreibung der Stimmung, der Atmosphäre und der Eindrücke der Migrant/innen, wie das tagelange Warten vor dem Visa-Schalter, die Euphorie, Aufregung Ungeduld und Vorfreude vor und während der Busfahrt. Indem der Chor damit universelle Erfahrungen und Gefühle beschreibt, wird die Flucht für die Leser/innen nachvollziehbar, können sie während der Lektüre doch an eigene, ähnliche Situationen anknüpfen. Anhand der chorischen Stimme des Flüchtlingskollektivs *Les Samothraces* ermutigt und animiert Caligaris die Lesenden dazu, Migration und Flucht sowohl als Rebellion gegen politische Repressionen und gegen patriarchale, traditionelle Geschlechternormen als auch einen Moment der Utopie, einen Zwischenraum, in dem alles möglich scheint, narrativ zu erfahren.

2.2 »Ça fait wouf en contrebass, c'est tout«: Schmerz (nicht) zeigen

In *Les Samothraces* steht nicht nur die Repräsentation der euphorisch-rebellischen und lebensbejahenden Dimension der Flucht, sondern auch deren schmerzhafteste Seite im Zentrum. Während der vibrierenden Aufbruchsstimmung nach der Abfahrt des Busses herrscht unter den Migrant/innen zugleich eine Atmosphäre des Abschieds, in der sie auf die geliebten Menschen, ihr gewohntes Umfeld und ihre Vergangenheit zurückblicken, die sie zurücklassen.

Les voix cassées chantaient l'effacement dans lequel se coulait ce que nous quittions.
On serrait quelques minutes un peu de son passé contre soi, trois fois rien. Et encore, c'était pour l'abandonner de bon.

Maintenant qu'il faisait presque clair, le chauffeur donnait des signes d'agitation.⁵⁹

Der Schmerz und die Traurigkeit der Migrant/innen zeigt sich in den »voix cassées« und der liebe- und sehnsuchtsvollen Geste, mit der sie ihre Vergangenheit für einige

58 Ebd., »chœur«.

59 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 56.

Minuten an sich gedrückt halten (»On serrait quelques minutes un peu de son passé contre soi«). Die Beschreibung dieses Moments bricht daraufhin jedoch abrupt wieder ab: »Et encore, c'était pour l'abandonner de bon.« Der vorangegangene Augenblick der Introspektion der Flüchtenden rückt in den Hintergrund und ihre Aufmerksamkeit richtet sich wieder auf das unmittelbare Geschehen, was zusätzlich durch das Adverb »maintenant« hervorgehoben wird (»Maintenant qu'il faisait presque clair, le chauffeur donnait des signes d'agitation«). Auch in den Passagen, in denen die Erzählinstanz den Fokus auf die individuellen Rückschauen der drei Protagonistinnen legt, zeigt sich ein ganz ähnlicher Prozess, wie insbesondere das Beispiel von Sissi la Starine verdeutlicht.

La Starine, doucement dansante au milieu des deux autres, chantonnait une forme d'adieu dans le mouvement du car comme si c'était un galop lent.

Les kebabs allumés comme des bulles, la nuit. Les filles à l'intérieur, qui fument leur cigarette.

Et le marchand, les bras croisés sur un genou, qui ne dit rien, qui ne fait rien, qui attend, à côté d'un transistor posé sur une étagère avec les verres à thé.

Quitter le quartier, cette odeur de graisse.⁶⁰

Sissi schaukelt und singt im Takt der Fahrtbewegungen und denkt an das Viertel, das sie zurücklässt: die abendlich erleuchteten Imbissbuden, die darin rauchenden Frauen und den Händler, der auf Kundschaft wartend und radiohörend vor seinem Laden sitzt. In Verbindung mit der zuvor aufgerufenen »forme d'adieu«, die Sissi vor sich hin summt, wirkt diese Momentaufnahme wie eine nostalgische, schmerzliche Erinnerung. Im nächsten Augenblick jedoch legt sich darüber ein anderes Bild: »Quitter le quartier, cette odeur de graisse.« Der vorhergehende romantisiert-verklärende Rückblick wird durch Sissi la Starines Gedanken an den Fettgeruch relativiert, der ebenso stets in dem Stadtviertel omnipräsent war. In beiden Zitaten wird der Abschiedsschmerz der Migrant/innen zunächst kurzzeitig sichtbar, um dann jedoch sogleich wieder durch einen pragmatischen Blick auf die Realität (»le chauffeur donnait des signes d'agitation«/»odeur de graisse«) verdeckt zu werden. Diese Oszillation zwischen Zeigen und Kaschieren ist charakteristisch für die Darstellung der schmerzhaften und traumatischen Erlebnisse, denen die Flüchtenden bei ihrer Reise ausgesetzt sind.

Auf ihrem Weg erleiden die Migrant/innen immer wieder physische Versehrungen, wenn sie sich beim Erklimmen einer Steilküste die Beine und Hände blutig klettern oder ihre Füße im Flüchtlingscamp vor Kälte zu schmerzen beginnen.⁶¹ Gleich eines Leitmotivs durchzieht den Text jedoch eine andere Form des Schmerzes und Leidens: Momente, in denen die Migrant/innen zu Zeug/innen werden, wie andere Flüchtende sterben und/oder tödlich verunglücken. In fast jeder Phase der Flucht finden einige von ihnen den Tod: Sie werden vor der Visa-Ausgabestelle bei einer Massenpanik überrannt, ersticken im Kofferraum des Busses an Abgasen, stürzen beim Erklettern der Felsküste ab oder überleben das Auffanglager nicht.⁶² In der Szene vor dem Visumsschalter beschreibt die Erzählstimme die »merkwürdig eingedrückten Rippen« und die »bizarr

60 Ebd., S. 50f.

61 Vgl. Ebd., S. 63f., 83.

62 Vgl. Ebd., S. 18f., 58, 65, 85.

weggedrehten Köpfe« derjenigen, die auf dem Boden liegenbleiben, während alle anderen über sie hinweglaufen: »L'arrière passait, sautant par-dessus ceux qui tombaient, renversant les plus lents. Et tout le monde suivait sauf ceux qui restaient par terre, la tête tournée avec un angle bizarre, les joues violettes et les côtes enfoncées curieusement.«⁶³ Den Moment, in dem sich einige Flüchtende nicht mehr an den Felsen halten können und ins Meer stürzen, gibt die Erzählinstanz mit einem onomatopoetischen »wouf« wieder.

Certains lâchent. Régulièrement. Ça fait wouf en contrebas, c'est tout.

Qui est-ce?

On ne se connaît pas.

Quelque fois on regarde.

Plus personne. L'écume, les grappes de bulles et les vagues emportées jusqu'au-dessus de nous. La furie furieuse, le chahut.

Et plus personne.⁶⁴

Und als die Flüchtenden während der Busfahrt bemerken, dass die, die sich im Kofferraum versteckt hatten, anfangen von unten gegen den Fußraum zu klopfen, weil sie zu ersticken drohen, beginnen die oben Sitzenden laut zu klatschen und zu singen, da sie – so impliziert die Textstelle – nicht anhalten können, um die Sterbenden zu befreien.

Pas bien réglé, de modèle ancien, le car était tellement chargé, forçait tellement pour maintenir l'allure, les gaz remontaient en soute; et couchés là-dedans ils étaient nombreux à la place des bagages. Ils s'asphyxiaient. [...]

On entrant paraît-il dans une région dangereuse où le public était méfiant, où les hasards ne pardonnait pas. [...]

En sous-sol, dans la tombe, les coups des morts redoublaient.

Et tout le monde de taper les mains, d'ouvrir la bouche et d'entonner une chanson. On ne connaissait pas celle des autres, polyphonie du diable, à peine lancés on était perdus, tant pis, on braillait quand même. Ça n'était pas musical mais ça masquait le tamtam d'en bas. Le tamtam d'en bas qui nous donnait des nausées. [...]

En bas sous le plancher, c'était devenu un calme blanc. Ceux qui étaient couchés là-dedans, on n'en parlerait plus.⁶⁵

Allen drei Szenen ist gemeinsam, dass sie das Sterben der anderen Flüchtenden im gleichen Zuge zeigen und (wieder) verbergen. In den ersten beiden bleibt der Tod der

63 Ebd., S. 18f.

64 Ebd., S. 65.

65 Ebd., S. 58f.

Migrant/innen ungesagt, doch erschließt er sich aus dem Kontext: zum einen aus der Beschreibung der versehrten Körper (»la tête tournée avec un angle bizarre, les joues violettes et les côtes enfoncées curieusement«), zum anderen durch die Darstellung ihres Absturzes und Verschwindens im aufgewühlten Meer (»wouf«; »c'est tout«; »Plus personne.«; »Et plus personne.«). In der dritten Passage spricht die Erzählstimme den Erstickungstod der anderen direkt aus (»Ils s'asphyxiaient.«; »les coups des morts«), doch suchen die Migrant/innen mit ihrem Gesang die Agonie ihrer Mitreisenden zu »verschleiern« (»ça masquait le tamtam d'en bas«).

Auf den ersten Blick wirken die Migrant/innen in diesen Passagen wie eine Gemeinschaft, in der keine Empathie und Solidarität untereinander herrscht und jede/r allein auf sein/ihr eigenes Fortkommen und Überleben fokussiert ist (»sautant par-dessus ceux qui tombaient, renversant les plus lents«). Die Flüchtenden registrieren den Tod der anderen buchstäblich *en passant* als Kuriosität und Merkwürdigkeit (»Et tout le monde suivait sauf ceux qui restaient par terre«; »les côtes enfoncées curieusement«), transponieren ihn in eine lakonische Lautmalerei (»Ça fait wouf«) und über-tönen ihn mit grotesk anmutendem kollektiven Gesang (»Et tout le monde de taper les mains, d'ouvrir la bouche et d'entonner une chanson«), um ihn schließlich gänzlich zu verschwiegen (»on n'en parlerait plus«). Diese Formen der »Maskierung« (»ça masquait le tamtam d'en bas«) des Sterbens der anderen Flüchtenden weisen jedoch nur vordergründig auf eine Bagatellisierung ihres Todes hin. Bei einer genaueren Lektüre zeigt sich, dass die Textstellen auch auf die schmerzhaft und traumatische Dimension dieser Situationen hindeuten.

In der plastischen Beschreibung der Körper derjenigen, die bei der Massenpanik vor dem Visumsschalter überrannt werden, findet sich eine Dimension des Entsetzens, der Un(be)greifbarkeit und des Unverständnisses des Geschehens: »Et tout le monde suivait sauf ceux qui restaient par terre, la tête tournée avec un angle bizarre, les joues violettes et les côtes enfoncées curieusement.« Die Erzählstimme oszilliert an dieser Stelle zwischen der heterodiegetischen und kollektiven Erzählinstanz (»on«/»nous«), doch die Fokalisierung ist deutlich auf die Aufbruchswilligen gerichtet, die in dem Moment nur wahrnehmen (können), was sie unmittelbar sehen. Die Szene, in der einige der Migrant/innen die Felsküste hinunterfallen, transportiert hingegen eine spezifische Atmosphäre, die das Erleben der Überlebenden widerspiegelt: »Quelquefois on regarde./ Plus personne. Lécume, les grappes de bulles et les vagues emportées jusqu'au-dessus de nous. La furie furieuse, le chahut./Et plus personne.« In dieser Passage spricht das Migrant/innenkollektiv, das sich im Augenblick des Erzählens in die Gegenwartigkeit der Flucht zurückversetzt (»on regarde« steht im *présent*). Durch die Beschreibung des aufgewühlten, tosenden und »wütenden« Meeres erschaffen sie im Rückblick eine Stimmung, in der sich einerseits ihre Angst vor dem eigenen Tod ausdrückt und andererseits den Absturz der anderen als ein dramatisches und tragisches Geschehnis zeichnet.

In der Passage, die das Ersticken der Flüchtenden im Kofferraum des Busses schildert, formulieren die Migrant/innen konkret(er) ihre Empfindungen und ihr Erleben der Situation: Das Klopfen der Sterbenden (»Le tamtam d'en bas qui nous donnait des nausées.«) verursacht ihnen Übelkeit, ihren disharmonischen, »gebrüllten« Gesang (»tant pis, on braillait quand même«), mit dem sie dagegen anhalten, bezeichnen sie als eine »polyphonie du diable« und sich selbst als »perdus«. Im Moment des Erzäh-

lens reflektieren die Flüchtenden so ihre Handlung und unterziehen sie einer moralischen Bewertung. Gerade in der Erwähnung ihrer »nausée«, in Formulierungen wie »tant pis« und »quand même« scheint in dieser Szene auch das gleichsam körperliche Unwohlsein, die Verzweiflung und Überforderung der Migrant/innen angesichts dieser Situation auf, in der es ihnen unmöglich ist, ihren Mitfahrer/innen zu helfen und sie dazu gezwungen sind, ihren Tod in Kauf zu nehmen. Die Gleichzeitigkeit des Zeigens/Kaschierens des Todes der anderen weist in allen drei zitierten Textstellen darauf hin, dass die Situation, ihr Sterben beobachten zu müssen, ohne es verhindern zu können, eine schmerzhaft und traumatische Erfahrung für die Migrant/innen darstellt, angesichts der ihnen die Worte und die Gesten fehlen. Diese narrative und sprachliche Leerstelle macht Caligaris sichtbar, indem sie in der Repräsentation des Sterbens der Flüchtenden auf ästhetische Strategien des Grotesken und Makabren zurückgreift.

Oana Sabo deutet Caligaris' »use of the grotesque, the absurd, the macabre« und die Ausstellung einer »banality of the migrants deaths«⁶⁶ in *Les Samothraces* als eine Kritik an einer restriktiven europäischen Grenzpolitik. Die zwischen Nüchternheit und schockierenden Bildern oszillierende Ästhetik werfe Fragen nach den (Un-)Möglichkeiten von Fluchtwegen auf: »The juxtaposition between shocking images and a matter-of-fact tone as well as the depiction of characters caught in liminal positions encode political questions about the possibilities for migrants' circulation.«⁶⁷ Der vordergründig sachlich-emotionslose Tonfall, in dem das Sterben geschildert wird, verweist auf die Kritik an den unmenschlichen Bedingungen, denen die Flüchtenden auf ihrem Weg ausgesetzt sind und in denen ihr Tod nur eine Nebensächlichkeit bedeutet. In dem Auffanglager, in dem die Migrant/innen ankommen, nachdem sie die Steilküste erklommen haben, beobachten sie so, wie jeden Morgen »eine handvoll« in der Nacht zuvor Verstorbener »auf den Müll geworfen« werden: »Tous les matins, une poignée de corps rejetée sur les bords du campement, dans la moraine des poubelles.«⁶⁸ Darüber hinaus ist die Darstellung des Todes der Flüchtenden als ein kritischer Kommentar zur Nicht-Repräsentation der Erfahrung von Flucht und Migration lesbar. Nachdem das Klopfen aus dem Kofferraum des Busses verstummt ist, konstatiert die kollektive Erzählstimme der Flüchtenden: »Ceux qui étaient couchés là-dedans, on n'en parlerait plus.« Das unbestimmte Personalpronomen »on« steht ebenso für die Migrant/innen selbst, scheint jedoch zusätzlich auch auf einen gesellschaftlichen und politischen Diskurs zu verweisen, in dem diejenigen, die während ihrer Flucht umkommen, keinerlei Erwähnung finden: Wenn sie sterben, verschwinden sie sprach- und spurlos, als hätten sie nie existiert. In *Les Samothraces* schafft Caligaris eine Aufmerksamkeit dafür, dass die Erfahrungen und (Schmerz-)Geschichten von Migrant/innen kaum hörbar sind/gehört werden und gibt ihnen eine Stimme, um davon zu berichten.

66 Sabo, Oana: »Clandestine Migration and the Politics of Form in Nicole Caligaris's *Les Samothraces*«, *Studies in 20th & 21st Century Literature* 42/2, Artikel 25 (2018), S. 1-14, hier: S. 8.

67 Ebd., S. 9.

68 Caligaris: *Les Samothraces*, S. 85.

2.3 »Notre voyage n'existe plus«: Flucht erzählen

Der dritte und letzte Teil von *Les Samothraces* endet mit dem Kapitel »L'arrivée«, das in wenigen Sätzen die Ankunft der drei Protagonistinnen Sissi la Starine, Sambre und Madame Pépite an einem Hafen beschreibt, nachdem sie heimlich und nur mehr zu dritt im Laderaum eines Frachtschiffes das Meer überquert haben.

Les machines à l'arrêt, l'eau sans vague, nous, au bord de la fosse noire. Ce que nous avons devant nous c'est un rempart de lumière.

Voilà.

Le bassin du port. La bateau à quai.

Notre voyage n'existe plus. Tout ce que nous avons passé ne s'est jamais passé, nous le savons.

Maintenant, les vrais emmerdements commencent: c'est là.⁶⁹

Der Schluss des Textes markiert den Übergang in eine neue Phase. Die stetige Bewegung des Vorwärtkommens gelangt nun an ein Ende (»Les machines à l'arrêt, l'eau sans vague, nous, au bord de la fosse noire«) und die Migrantinnen blicken auf den Beginn von etwas, das sie noch nicht sehen und fassen können (»Ce que nous avons devant nous c'est un rempart de lumière«). Sie deklarieren, dass ihre Reise »nun nicht mehr existiere« und alles, was sie erlebt haben, »nie geschehen« sei. Es scheint zunächst, als würden die drei Frauen ihre Flucht angesichts des vor ihnen liegenden Neubeginns negieren. Sie äußern jedoch vielmehr den Eindruck einer (Un-)Gleichzeitigkeit, der sich in diesem Moment des plötzlichen Stillstehens und Ankommens (»les machines à l'arrêt«) einstellt: Ihr Aufbruch, ihre Reise und die Erfahrungen, die sie gemacht haben, liegen nun hinter ihnen und verlieren angesichts des beginnenden neuen (Lebens-)Abschnitts an Bedeutung (»Notre voyage n'existe plus«; »ne s'est jamais passé«). Zugleich ist den Migrantinnen das gerade erst Erlebte aber noch präsent und bildet einen frischen Abdruck in ihrer Erinnerung (»tout ce que nous avons passé«). Als eine solche Spur bleibt zudem der *récit*, der nun endet und von den Erlebnissen der Flucht zeugt.

In diesem Augenblick der Ankunft verändert sich zudem der Blick der Migrantinnen auf das neue Land: Sie imaginieren sich keinen »bal des lucioles« mehr, den sie an ihrem Ziel vorfinden. Die Euphorie und die Utopie eines vollkommen anderen Lebens wenden sich in die Erkenntnis, dass ihnen auch an dem neuen Ort Herausforderungen und »Ärgernisse« bevorstehen – und es möglicherweise gar nicht so einfach ist, sich aus all den Strukturen und Grenzen zu lösen, gegen die sie mit ihrem Fortgehen revoltiert haben. Um welche »emmerdements« es sich genau handelt, bleibt jedoch unausgesprochen und der Text überlässt es den Leser/innen, sich die anschließende Erzählung des Ankommens selbst vorzustellen, auf die mit »c'est là« verwiesen ist. Oana Sabo erkennt

69 Ebd., S. 133.

darin eine Geste, mit der Caligaris die Verantwortung für den Platz, den die Migranten in dem neuen Land finden werden, zu den Lesenden verschiebt: »This lack of textual closure indicates that Caligaris shifts the issue of migrant subjects' place in their host country from the text to the real world, where it becomes the readers' responsibility.«⁷⁰ Der Schluss in *Les Samothraces* stellt jedoch weniger ein offenes Ende dar, wie es Sabo konstatiert, sondern ist vielmehr als eine Zäsur lesbar, mit der Caligaris darauf aufmerksam macht, was nun nicht (mehr) erzählt wird. Die Autorin markiert damit deutlich, dass der Fokus in *Les Samothraces* spezifisch auf der Schilderung des Fluchtwegs und den damit einhergehenden Erfahrungen der Migrant/innen liegt und eine Betrachtung ihres Immigrations- und Integrationsprozesses einen eigenen Text benötigt.⁷¹ Dass die »emmerdements«, denen die drei Frauen in ihrem Zielland begegnen, hier nicht genauer benannt werden, ist darüber hinaus auch als ein Hinweis zu verstehen, dass sie gar keiner näheren Erläuterung bedürfen, weil die Schwierigkeiten, denen Migrant/innen bei ihrer Ankunft ausgesetzt sind, oftmals in den Medien repräsentiert und verhandelt werden. Wenn Caligaris in *Les Samothraces* den Blick stattdessen auf die Flucht selbst lenkt, richtet sie die Aufmerksamkeit auf Erfahrungsbereiche, die wenig(er) Gegenstand medialer Berichterstattung sind. Auf die Frage, warum sie sich mit Sujets wie Abreise und Exil beschäftige, antwortet die Autorin in einem Interview mit *L'Humanité*, dass sie in dem Text die bekannten und vielfach wiederholten Erzählungen und Bilder zu Flucht und Migration zu ergänzen und zu vertiefen sucht:

L'actualité, évidemment, qui nous offre sans cesse des récits de ce genre, tels que les tentatives de franchissement du détroit de Gibraltar, qui se terminent parfois tragiquement. Mais, outre le fait que je ne crois pas à l'efficacité, ni même à la possibilité d'un roman »engagé«, ce qui m'intéresse c'est la recherche de ce qui peut exister d'extrêmement universel et de totalement personnel dans ces situations. La condition humaine et l'intimité. C'est se poser la question »Et si moi... ?« Comment dire ce qui se pense, se vit, dans ces attentes interminables, ces incertitudes. Ne jamais savoir si on va partir, si on a fait ce qu'il fallait faire, visas, vaccins, tampons, argent, bagages. Dans toute cette angoisse, cet ennui, cette impatience, monte une parole qui fait bouger les références, qui dit un ébranlement, la possibilité d'un bonheur.⁷²

Caligaris' Fokus liegt demnach darauf, sowohl die universellen als auch die intim-individuellen Dimensionen des Aufbrechens und Fliehens zu erkunden, die – so impliziert sie es – in den Nachrichten kaum oder unerwähnt bleiben. Sie unterstreicht in diesem

70 Sabo: »Clandestine Migration«, S. 10.

71 Diesen Text veröffentlicht Caligaris acht Jahre nach *Les Samothraces*: In dem Band *Il me sera difficile de venir te voir* (2018), den sie gemeinsam mit Éric Pessan herausgibt, versammelt sie Briefkorrespondenzen zwischen französischen und französischsprachigen Autor/innen, die sich über Immigrationspolitik und Rassismus, Nationalität(en), Sprache und Literatur austauschen, vgl. Caligaris, Nicole und Éric Pessan (Hg.): *Il me sera difficile de venir te voir. Correspondances littéraires sur les conséquences de la politique française d'immigration*, La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs 2008.

72 Nicolas, Alain: »Entretien. Avec *Les Samothraces*, Nicole Caligaris donne la parole à l'immémorial chœur des migrantes«, *L'Humanité*, 28.09.2000, <http://www.humanite.fr/node/234326> (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

Zuge, dass es ihr in dem Text nicht um ein politisch-aktivistisches Schreiben im Sinne einer *littérature engagée* geht. Vielmehr sucht sie in einer empathischen Perspektivübernahme (»C'est se poser la question ›Et si moi...?‹«) die Gedanken und Empfindungen, die mit dem Entschluss zur Flucht einhergehen, sagbar und literarisch darstellbar zu machen (»Comment dire ce qui se pense, se vit«). Dabei zeigt sich, so Caligaris, dass Fluchtsituationen nicht ausschließlich tragische Ereignisse darstellen (»qui se terminent parfois tragiquement«) und mit negativen Gefühlen wie Angst, Langeweile und Ungeduld einhergehen, sondern dass diese unangenehmen Schmerz- und Grenzerfahrungen auch mit einem Gestus der Rebellion und der Möglichkeit eines neuen Glücks oszillieren: »Dans toute cette angoisse, cet ennui, cette impatience, monte une parole qui fait bouger les références, qui dit un ébranlement, la possibilité d'un bonheur.« An dieser Stelle weist die Autorin zudem darauf hin, dass diese Suche nach einem literarischen Ausdruck von Flucht und Migration und den damit einhergehenden komplexen, zwischen Schmerz, Revolte und Hoffnung changierenden Erfahrungsdimensionen auch zu einer experimentellen *écriture* führt, die gewohnte Bedeutungen verschiebt und erschüttert (»une parole qui fait bouger les références, qui dit un ébranlement«). In *Les Samothraces* verbindet Caligaris Medien- und Gesellschaftskritik mit dem Anliegen literarischer und sprachlicher Innovation, das heißt, Form und Inhalt verschränken sich in dem Text zu einer poetisch-politischen Exploration von Flucht und Migration.⁷³

Diese Verknüpfung eines experimentellen Schreibens mit einer gesellschafts- und medienkritischen Perspektive auf die Repräsentation (der Erfahrungen) von Flüchtenden arbeitet Caligaris in einer künstlerischen Neuauflage von *Les Samothraces* nochmals heraus, die 2016 im Verlag Le Nouvel Attila erscheint.⁷⁴ Die Ausgabe ist als ein Leporello in einem länglichen Hochformat gestaltet. Auf der Vorderseite ist der Text abgedruckt, der sich durch typographische Spiele mit unterschiedlichen Schriftgrößen und -arten auszeichnet. Die Rückseite zeigt ein Fotoprojekt von Éric Caligaris (Nicole Caligaris' Bruder). Ein Begleittext erklärt, dass er dafür im Internet gefundene Bilder von Migrant/innen in schwarz-weiß abfotografiert und durch eine hohe Unschärfe verfremdet hat.⁷⁵ Die insgesamt 1166 Fotografien sind als Miniaturen in einer Art Schwarm über die gesamte Breite des 6,60 Meter langen Leporellos angeordnet, worauf auch der Titel der Serie, *Nuée*, aufmerksam macht.

Gemeinsam mit dem Unschärfe-Effekt, der die Menschen auf den Bildern zu unerkennlichen Gestalten verwischt und nur mehr schwarze, weiße und graue Lichtpunkte zeigt, erinnern die Fotografien an die Metapher des »bal des lucioles« in *Les Samothraces*. Das fotografische Projekt von Éric Caligaris verbildlicht die literarisch-narrativen Strategien, die Nicole Caligaris verwendet: die Verunklung der Figuren und die

73 So konstatiert auch Bruno Blanckeman in seinem Aufsatz zum »Écrivain impliqué«, in dem er *Les Samothraces* (an-)analysiert, dass Caligaris darin mit einer »poétique et une politique romanesque de la migration« experimentiere, »qui erre entre prose, poésie, théâtre, délie les mots des fonctions prescriptives qu'ils recouvrent, la syntaxe de ses attaches logiques normatives, les paragraphes fragmentaires de tout corps narratif d'ensemble.«, Blanckeman: »L'Écrivain impliqué«, S. 75.

74 Caligaris, Nicole: *Les Samothraces. Voici le dit de celles qui mènent le chœur des migrants*, Paris: Le Nouvel Attila 2016.

75 Vgl. Ebd., S. 43.

Ent-Verortung des Geschehens, das in keinem bestimmten geographischen Raum stattfindet. In ihren zwei unterschiedlichen Medien, Nicole Caligaris in ihrem Text und Éric Caligaris in dem Fotoprojekt, nutzen sie beide künstlerische Formen der Verfremdung, die die Flüchtenden und ihre spezifischen Erlebnisse wieder un(be)greifbar machen.⁷⁶ Im Vordergrund steht bei beiden Künstler/innen die Abkehr von einer journalistischen, medialen Repräsentation von Flucht, die die Alterität der Migrant/innen herausstellt und ihre Erfahrungen als vollständig lesbar und verstehbar erscheinen lässt. Stattdessen findet sich ebenso in Nicole Caligaris' *Les Samothraces* wie auch in Éric Caligaris' Fotoserie *Nuée* eine Darstellungsweise, die Migrationserfahrungen in ihrer Komplexität, Widersprüchlichkeit und Universalität abbildet. Die narrativen und fotografischen Verundeutlichungen verweigern den Lesenden/Betrachtenden einen voyeuristischen Blick auf die Migrant/innen, um jedoch ein empathisches Hineinversetzen zu ermöglichen. Die Unkenntlichkeit der auf den Fotos abgebildeten Menschen, die Flüchtigkeit der literarischen Figuren und die Entreferentialisierung des Handlungsortes kreieren einen Vorstellungsspielraum, durch den sich die Rezipierenden an die Stelle der Protagonist/innen bzw. der Abgebildeten imaginieren können, um sich, ebenso wie Caligaris selbst während des Schreibprozesses, zu fragen: »Et si [c'était] moi...?«

In seiner Monographie *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle* (2017) untersucht Alexandre Gefen Texte des 21. Jahrhunderts, die individuelle und kollektive Schmerz- und Leiderfahrungen zum Gegenstand haben und insbesondere »les drames et les êtres« ohne (eigene) Stimme und Darstellung in den Blick nehmen:

[...] les objets sur lequel la littérature »remédiateur« veut opérer sont multiples: les moi blessés, désinscrits; les communautés manquantes, asservies, aveuglées; l'altérité innommée, abandonnée; l'histoire trouée, occultée, banalisée; les corps souffrants, mourants; les drames et les êtres sans langage ni représentation. Mais ces objets ont pour commun d'appeler l'empathie, autrement dit la capacité du récit de nous mettre à la place d'autrui pour partager ses émotions et comprendre sa position dans les situations les plus problématiques [...].⁷⁷

Trotz ihrer so unterschiedlichen Themen, in denen ebenso das »verwundete, vereinsamte Selbst« (»les moi blessés, désinscrits«) und verletzte, sterbende Körper (»les corps souffrants, mourants«) wie auch diskriminierte, unterrepräsentierte Gemeinschaften (»les communautés manquantes, asservies«) im Zentrum stehen, liegt die Gemeinsamkeit dieser Texte nach Gefen darin, dass sie das Einfühlungsvermögen der Leser/innen in den Schmerz anderer ein- und erfordern. Er bezeichnet sie als eine »littérature »remédiateur« und verweist mit diesem Begriff auf die performativ-intervenierende Dimension, die er darin angelegt sieht. Während das Substantiv »remède« als Heil- und/oder Arzneimittel hauptsächlich eine pharmakologische und therapeutische Bedeutung hat, beschreibt das Verb »remédier« auf abstraktere Weise eine Aktion des

76 Vgl. dazu auch Sabo: »Clandestine Migration«, S. 11.

77 Gefen, Alexandre: *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Éditions Corti 2017, S. 12.

Bekämpfens, »combattre par les moyens, par les mesures approprié(e)s«⁷⁸ bzw. des Abschwächens oder Beseitigens negativer Auswirkungen und (be-)nachteiligen(der) Effekte, »atténuer ou supprimer les effets néfastes de«⁷⁹. Das Vermögen dieser Literatur, die Empathie der Lesenden anzusprechen, beschreibt Gefen somit als »formes d'intervention«⁸⁰, die dazu beitragen/beitragen können, gegen bestehende gesellschaftliche und politische Problematiken anzukämpfen, sie zu mildern oder gar abzuschaffen. Indem Autor/innen wie etwa François Bon, Annie Ernaux, Patrick Modiano, Danièle Sallenave und Antoine Volodine (Nicole Caligaris nennt Gefen in seiner Monographie nicht) in ihren Texten das Wort anderer ergreifen, wird ihre Literatur zu einer Vermittlungsinstanz, die fremde Schmerz- und Leidgeschichte(n) narrativ nachempfindbar werden lassen kann: »Il s'agit de témoigner [...] pour un autrui concret et incarné, [...] de sentir et relier, et [...] de mettre en partage une sensibilité aux précaires, aux victimes.«⁸¹ Darüber hinaus sei dem Gestus des »témoigner pour autrui« auch die Möglichkeit einer »Empowerment«-Leistung immanent:

Il s'agit de rendre la parole aux infâmes, de proposer une clinique du monde social, dans une tradition romantique d'intervention sociale et politique, comme d'avancer une version éducative de la littérature et de son partage, version française des doctrines américaines d'*empowerment* des communautés par la parole.⁸²

Nicole Caligaris' *Les Samothraces* kann zu jener »littérature remédiatrice« gezählt werden, die Gefen in seiner Studie skizziert. Neben der empathischen Wirkung des Textes, die Migration und Flucht erzählerisch erfahrbar werden lässt, ist darin ein Movens der Ermächtigung zu beobachten. Caligaris zeigt die Flucht nicht als schicksalhafte Leiderfahrung. Stattdessen lässt sie die Migrant/innen selbst davon berichten, dass ihr Aufbruch einen selbstbestimmten Akt der Rebellion gegen ein gesellschaftspolitisches System darstellt. Insbesondere Caligaris' Fokus auf drei Frauen, die von vornherein als *porte-paroles* der gesamten Migrant/innengemeinschaft vorgestellt werden, stellt einen zentralen Aspekt eines (möglichen) Empowerments durch Literatur und Fiktion dar, sind doch die Stimmen von Migrantinnen im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs in besonderem Maße unterrepräsentiert. Angelehnt an Gayatri Spivaks Essay »Can the Subaltern Speak?« (1988) titelt ein Sammelband einer Reihe von Kulturwissenschaftler/innen und Soziolog/innen, die sich darin mit Migration und Gender befasst, provokativ: *Kann die Migrantin sprechen?* (2012)⁸³ Und Annette Treibel schreibt im Artikel »Migration« des *Handbuchs Soziologie* (2008), dass Frauen »[l]ange Zeit [...] sowohl von der Politik als auch von der Wissenschaft allenfalls als Anhängsel betrachtet [wurden], die im ›Schleptau‹ männlicher Familienangehöriger mitwanderten« und

78 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 14, Paris: Gallimard 1990, S. 746, »remédier«.

79 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 2181, »remédier«.

80 Gefen: *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, S. 13.

81 Ebd.

82 Ebd., S. 14f. Herv. i.O.

83 Vgl. Hausbacher, Eva u.a. (Hg.): *Migration und Geschlechterverhältnisse. Kann die Migrantin sprechen?*, Wiesbaden: Springer VS 2012.

»Frauen als Akteurinnen in Migrationsprozessen, insbesondere auch als deren Initiatorinnen, kaum in den Blick [kamen]«⁸⁴. In *Les Samothraces* zeigt Caligaris mit Sissi la Starine, Sambre und Madame Pépité gleich drei Beispiele solcher Initiatorinnen und Akteurinnen.

84 Treibel, Annette: »Migration«, in: Baur, Nina (Hg.): *Handbuch Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 295-317, hier S. 306.

3. Darstellungsversuch(ung)e(n): Frauen/Körper, Gewalt und Literatur in *Le Paradis entre les jambes* (2013)

Im Juni 1981 ereignet sich in Paris ein brutaler Mordfall. Unter dem Vorwand, ein Gedicht des deutschen expressionistischen Autors Johannes R. Becher auf Tonband zu sprechen, lockt der japanische Literaturstudent Issei Sagawa seine niederländische Kommilitonin Renée Hartevelt in seine Wohnung. Während sie liest, erschießt er sie von hinten. Im Anschluss zerteilt er ihren Körper und verleibt sich Teile ihrer Leiche ein. Schon wenige Tage nach der Tat wird Sagawa verhaftet, nachdem er bei dem Versuch beobachtet wurde, sich der Überreste des Opfers im Bois de Boulogne zu entledigen. Am Tatort findet die Polizei eine Filmrolle, die Fotos enthält, auf denen Sagawa sein Verbrechen dokumentiert hat. Diese Fotos gelangen später an die Öffentlichkeit und werden 1983 in einem versiegelten Extrateil des französischen Magazins *Photo* publiziert.¹ Sagawa verbringt noch weitere drei Jahre in Pariser Haft- und psychiatrischen Anstalten, bis er 1984 von einem Richter aufgrund von Unzurechnungs- und Schuldunfähigkeit freigesprochen und nach Japan abgeschoben wird. Dort inszeniert der Täter sich und sein Verbrechen seither selbst, er veröffentlicht (Rezept-)Bücher, gibt Interviews, malt Bilder und wirkt in (Porno-)Filmen mit. Zudem haben viele journalistische und künstlerische Medien den Fall immer wieder aufgegriffen, in Zeitungsartikeln, TV-Reportagen, experimentellen Dokumentar- und Kurzfilmen, Radiosendungen, Lexika und einer Biographie.²

-
- 1 Vgl. »Cahier fermé:/L'Amour fou/Un document pour l'histoire de la photo«, *Photo* 195 (12/1983).
 - 2 Hier nur eine kleine Auswahl: Vgl. z.B. Radiosendungen bei *RTL*, *France Inter* und *Europe 1*: Pradel, Jacques: »Issei Sagawa, le japonais cannibale«, *RTL*, 07.11.2017, <https://www.rtl.fr/actu/debats-societe/issei-sagawa-le-japonais-cannibale-7790841268> (zugegriffen am 15.03.2022); Drouelle, Fabrice: »Issei Sagawa le cannibale japonais«, *France Inter*, 08.02.2018, <https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-08-fevrier-2018> (zugegriffen am 15.03.2022); Hondelatte, Christophe: »Issei Sagawa, le Japonais cannibale«, *Europe 1*, 21.11.2019, <https://www.europe1.fr/emissions/hondelatte-raconte/issei-sagawa-le-japonais-cannibale-le-recit-3932222> (zugegriffen am 15.03.2022). Es existiert eine TV-Reportage (Portes, Laurent und Franck Guérin: »La Gourmandise. L'Affaire du japonais cannibale«, Doc en stock, 2006.) sowie ein Kurz- und ein Dokumentarfilm, letzterer wurde sogar auf der Biennale in Venedig 2017 gezeigt: Smolders, Olivier: »Adoration«, 1987; Castaing-Taylor, Lucien und Véréna Paravel: »Caniba«, Grasshopper Film, 2017. Der Fall er-

Auch Nicole Caligaris widmet sich diesem *fait divers* um den kannibalistischen Sexualmörder Issei Sagawa. Für den von François Angelier und Stéphane Bou herausgegebenen *Dictionnaire des assassins et meurtriers* (2012) verfasst sie einen Beitrag, der unter dem Stichwort »SAGAWA, Issei« erscheint.³ Wie Angelier und Bou in der Einleitung des Sammelbandes schreiben, stellen die Einträge keine Lexikonartikel im traditionellen Sinne dar, in denen es nur darum gehe, »de raconter une histoire, de décrire une série objective de faits, de rejouer le spectacle aussi fascinant que répulsif d'un meurtre«⁴. Anstatt also eine reine erzählerische, voyeuristische Reinszenierung des jeweiligen Mordfalls zu liefern, handele es sich bei den Beiträgen um »courts essais noirs«, die einen analytischen Zugang wählen und gleichsam tastend um die Tat kreisen, »qui tentent de cerner les caractéristiques d'un acte, [...] l'originalité d'un contexte, la portée d'une figure«⁵. Auch Caligaris' Artikel kann als ein solcher buchstäblich essayistischer Text bezeichnet werden, in dem sie das Verbrechen in seinem kulturellen und gesellschaftlichen Kontext zu betrachten sucht. Neben einer faktischen Darstellung des Tathergangs integriert sie darin ebenso eine Art kulturanthropologische Analyse, bei der sie etwa Mary Douglas' Schriften zum Ekel zugrunde legt, wie auch eine medien- und gesellschaftskritische Einordnung des Mordfalls und seiner vielfältigen medialen Repräsentation vornimmt.⁶ Zudem enthält der Beitrag ein Bekenntnis: Caligaris enthüllt darin, dass sie Issei Sagawa und Renée Hartevelt kannte. In dem Lexikonartikel erinnert sie nicht nur ihre Begegnung in einem Surrealismus-Seminar bei Henri Béhar an der Sorbonne Nouvelle und einen Abend, den sie mit den beiden verbracht hat.⁷ Sie offenbart auch, dass sie direkt nach der Tat per Brief in Kontakt mit Sagawa stand.⁸

Während ihrer fast einjährigen Korrespondenz sendet Sagawa Caligaris ein Buch zu, den Essay *Éloge de l'ombre* von Junichiro Tanizaki, der zu einem der »monuments littéraires déterminants pour ma sensibilité esthétique et logique«⁹ geworden sei. Der von ihr verfasste Text, schreibt sie gegen Beginn des Beitrags, stelle einen »Abdruck« dar, den die Tat »auf ihren Rändern« hinterlassen hat: »J'ai vécu la proximité de l'événement, et le texte qui suit est une empreinte laissée sur ses marges par cet acte et une tentative d'en affronter l'opacité.«¹⁰ Caligaris begreift ihren Lexikonartikel über Sagawa als eine

scheint zudem in diversen Lexika, siehe etwa: Ambroise-Rendu, Anne-Claude: »SAGAWA Issei«, in: Ory, Pascal (Hg.): *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris: Robert Laffont 2013, S. 745-746; Decoin, Didier: *Dictionnaire amoureux du fait divers*, Paris: Plon 2014, S. 166-173. Darüber hinaus existiert eine französischsprachige Biographie über Sagawa: Duval, Patrick: *Le Japonais cannibale*, Paris: Stock 2001. Auch deutsch- und englischsprachige Reportagen, Artikel und sogar Pop- und Rocksongs (darunter The Rolling Stones und The Stranglers) thematisieren Sagawa, sein Verbrechen und seinen Freispruch.

3 Caligaris, Nicole: »SAGAWA, Issei«, in: Angelier, François und Stéphane Bou (Hg.): *Dictionnaire des assassins et des meurtriers*, Paris: Calmann-Lévy 2012, S. 529-538.

4 Angelier, François und Stéphane Bou: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Dictionnaire des assassins et des meurtriers*, Paris: Calmann-Lévy 2012, S. 9-15, hier S. 12.

5 Ebd., S. 13. Herv. i.O.

6 Vgl. Caligaris: »SAGAWA, Issei«, S. 532ff.

7 Vgl. Ebd., S. 529f., 532f.

8 Vgl. Ebd., S. 531.

9 Ebd., S. 529.

10 Vgl. Ebd., S. 530.

textuelle Folgeerscheinung des Verbrechens und ihrer eigenen Nähe, ja Involviertheit in den Fall (»J'ai vécu la proximité de l'événement«, Herv. F.K.). Ihr Text, so macht sie klar, ist durch die kannibalistische Tat und ihre Begegnung damit geformt, doch stellt er zugleich ein literarisches Instrument in Form eines »Versuchs« (»tentative«) dar, um der »Unverstehbarkeit/Undurchdringbarkeit« (»opacité«) des (kannibalistischen) Aktes gegenüberzutreten (»affronter«). Der Bezug des Partikels »en« ist unklar, kann es sich doch sowohl auf »cet acte«, als auch auf »empreinte« und »le texte qui suit« beziehen. Caligaris zeigt so die Metaebene ihres Artikels auf: Sie sucht sich darin auch mit der »Unergründbarkeit« ihres (von dem Verbrechen modellierten) Textes zu konfrontieren. Der Lexikonbeitrag weist damit eine hybride Form auf, die zwischen Tatbericht, essayistischer Analyse, autobiographischen Erinnerungen und literarischer Metareflexion des Schreibprozesses oszilliert und die Caligaris mit einer poetischen, verdichteten *écriture* verzahnt.

Dieser »court *essai noir*« Caligaris' über Issei Sagawa, sein kannibalistisches Verbrechen und ihre Bekanntschaft bildet den Schreibanlass und die textuelle Grundlage für *Le Paradis entre les jambes* (2013), das ein Jahr später erscheint. Im letzten Absatz des letzten Kapitels macht die weibliche autodiegetische Sprechinstanz des Textes selbst auf diesen Ursprung aufmerksam:

Le hasard a produit la conjonction nécessaire entre une invitation, celle de François Angelier, qui m'a demandé un article pour son *Dictionnaire des assassins*, et mon âge, la cinquantaine passé. J'ai voulu saisir l'occasion de faire connaître à qui s'y intéresserait l'existence de ces lettres. Je réalise que j'avais nommé »lien« le tout premier fichier de ce qui devait être mon article. C'est ce sur quoi je croyais réfléchir. Et puis les choses, comme toujours, ont pris leur propre tournure et c'est ce livre qui est venu.¹¹

Das »je« identifiziert sich mit der Autorin Nicole Caligaris und legt die Gründe dafür dar, sich dreißig Jahre nach dem Mordfall erneut damit zu beschäftigen: eine externe Motivation (die Einladung von François Angelier, einen Artikel für den von ihm geplanten Sammelband zu verfassen), eine Rückschau auf die eigene Vergangenheit in der Mitte des Lebens (»mon âge, la cinquantaine passé«) und auch das Bedürfnis, die (Last der?) Briefe Sagawas mit der Öffentlichkeit zu teilen (»l'occasion de faire connaître à qui s'y intéresserait l'existence de ces lettres«). Sie schreibt, dass sie die Textdatei ihres Artikels mit »lien« betitelt habe, erwähnt jedoch nicht, auf welche Verbindung und welchen Zusammenhang sie damit abzielt(e) – zwischen den genannten Aspekten ihres Schreibanlasses (Artikelanfrage, Alter, Briefe), zwischen sich und dem Täter, zwischen ihrem aktuellen Schreiben/i ihrem Status als Autorin und der Begegnung mit dem Verbrechen/dem Mörder? Auch hier, wie am Beginn des Lexikonbeitrags, sind die Leser/innen einer Unklarheit und Ambiguität ausgesetzt, die ein eindeutiges Verständnis unmöglich macht. Stattdessen, so die Sprechinstanz, hätten sich »die Dinge anders entwickelt« und der vorliegende Text sei entstanden (»Et puis les choses [...] ont pris leur propre tournure et c'est ce livre qui est venu.«).

In *Le Paradis entre les jambes* schreibt Caligaris die formale und poetische Komplexität fort, die bereits den Lexikonbeitrag prägt. Auch wenn die Sprecherin zum Ende

11 Caligaris, Nicole: *Le Paradis entre les jambes*, Paris: Gallimard 2013, S. 151.

impliziert, dass sie darin letztlich doch über etwas anderes als die, dort unausgesprochenen, »lien[s]« reflektiert, sind die literarische Struktur und Strategie des Textes dennoch genau mit diesem Begriff beschreibbar. Das weibliche »je« versucht darin die verschiedenen Vernetzungen und Verstrickungen zu ergründen, die zwischen ihr selbst, ihrem Leben und Schreiben und dem Verbrechen, dem Täter und dem Opfer sowie der (zeitgenössischen) Gesellschaft, Kultur, Kunst und Literatur bestehen. So setzt sich die Sprechinstanz ebenso mit ihrer ambivalenten Beziehung zu dem Täter auseinander und betrachtet die Auswirkungen dieser Begegnung auf ihre Literatur und ihr Literaturverständnis, wie sie auch das Skandalon des Verbrechens (den kannibalistischen Akt und den Freispruch Sagawas), dessen Tabu- und Gewaltdimensionen aus kulturtheoretischen, gesellschafts- und medienkritischen Perspektiven in den Blick nimmt. Caligaris vertieft damit die Themenbereiche und Verknüpfungspunkte, die sie schon in dem Lexikonartikel skizziert. Sie fügt jedoch noch einen weiteren thematischen Aspekt hinzu, der in dem Vor-Text (noch) fehlt: Die Sprecherin stellt das kannibalistische Verbrechen Sagawas explizit als eine »gynophagie érotique«¹² aus und hebt damit dessen spezifisch misogynie und sexuell motivierte Dimension hervor. Caligaris verwendet bereits in dem Beitrag des *Dictionnaire des assassins et meurtriers* diese geschlechtlich-codierte Umschrift des »anthropophagie«-Begriffs¹³, doch entfaltet sich erst in *Le Paradis entre les jambes* eine komplexe, genderkritisch-feministische Perspektive, aus der sie sich der Erkundung des Verbrechens nähert.

Der Text stellt ein dichtes Netz aus intra- und intertextuellen »liens«, Bezugnahmen und Verknüpfungen dar, die einen intellektuellen und textuell-labyrinthischen Sog generieren, in dem sich die Leser/innen verlieren können.¹⁴ Eine Einordnung des Textes in ein spezifisches literarisches Genre ist unmöglich. Er oszilliert, ebenso wie schon der Lexikonartikel, zwischen autobiographischem/autofiktionalem, essayistischen und dokumentarischen/dokufiktionalem Formen. Auch die Sprecherin selbst zerspielt in ihren metatextuellen Kommentaren die Möglichkeit einer Festlegung eines Genres, wenn sie konstatiert: »Ce que veut être ce livre, je l'ignore.«¹⁵

Le Paradis entre les jambes besteht aus fünf Kapiteln und einem Anhang, der die Briefe Sagawas in abgedruckter Form, also nicht als Faksimilés, enthält.¹⁶ Die Kapitel weisen einen je unterschiedlichen inhaltlichen und formalen Fokus auf. Das erste, unbetiteltete Kapitel erhält die Funktion einer programmatischen Einführung, in der sich große Teile des ursprünglichen Lexikonbeitrags wiederfinden, wie die Beschreibung des Tathergangs, erste Metareflexionen zur (Schwierigkeit der) *écriture* des Textes und Schilderungen von Erinnerungen an die Begegnung mit Issei Sagawa und Renée Hartevelt. Im zweiten Kapitel »Le monde de la fille« widmet sich die Sprecherin ihrer Kindheit

12 Ebd., S. 96.

13 Vgl. Caligaris: »SAGAWA, Issei«, S. 536.

14 Vgl. dazu Rezensionen, die genau diese Sogwirkung des Textes beschreiben, wie etwa die von Cathie Barreau: Barreau, Cathie: »Que s'est-il passé?« écrit Nicole Caligaris«, *remue.net*, 13.01.2013, h [ttp://remue.net/spip.php?article5639](http://remue.net/spip.php?article5639) (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

15 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 87.

16 Die Authentizität dieser Briefe stellt die Sprecherin an keiner Stelle in *Le Paradis entre les jambes* in Frage. Dennoch müssen die Leser/innen, gerade da sie nicht als Faksimilés vorliegen, für sich selbst entscheiden, ob sie sie als authentische Dokumente lesen.

und Jugend. Sie beschreibt sich als unangepasste Jugendliche, die Weiblichkeitsnormen und stereotype Schönheitsideale überwindet und parallelisiert diese Überschreitung von Gendergrenzen mit ihrem Schriftstellerinnendasein. Das dritte Kapitel »L'homme étranger à l'homme« integriert erneut Teile des Lexikonartikels. Die Sprecherin konfrontiert den Mordfall, dessen Darstellungen und Rezeption mit der zeitgenössischen Gesellschaft, Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts und ruft in diesem Zuge eine Vielzahl an soziologischen, kulturtheoretischen und literarischen Texten sowie Kunstwerken auf. Im vierten Kapitel »L'écrivain sait qu'il est coupable« fokussiert die Sprecherin erneut ihre eigenen Erfahrungen als junge Frau in der französischen Gesellschaft der 1970er und 1980er und reflektiert den männlichen Blick auf Frauenkörper und die Verfügbarkeit weiblicher Körper im öffentlichen Raum. Das Nachdenken über die (stereotype) Vorstellung einer »obscénité«¹⁷ von weiblichen Körpern verschränkt sie in diesem Teil mit Rückgriffen auf Georges Bataille, den griechischen Mythos von Baubo und Demeter und Überlegungen zu ihrem Verständnis von Literatur. Das fünfte und letzte Kapitel, »Quatre points de silence«, fungiert als ein Epilog, in dem die Sprechinstanz nochmals auf den Schreibprozess zurückblickt und die literarische (Un-)Darstellbarkeit des kannibalistischen Mordfalls im Besonderen und von Gewalt im Allgemeinen theoretisch skizziert.

Die folgende Analyse richtet den Fokus auf die genderkritische Herangehensweise der Sprecherin an das Verbrechen. Wie gezeigt werden kann, liegt in dieser Perspektive das experimentelle und provokative Potential des Textes begründet, das Genre-, Geschlechter und moralische Grenzen zersprengt und mit einer Ver-Störung der Leser/innen spielt. So stellt auch Emily Barnett in ihrer Rezension fest, dass die Radikalität von *Le Paradis entre les jambes* insbesondere in der »parallèle établie entre le fait divers et l'objectivisation coquette de la femme des années 70«¹⁸ liege, also der Parallelisierung der »Objektivierung« von Frauen in der patriarchalen Gesellschaft der 1970er (und 1980er) Jahre und dem kannibalistischen Verbrechen. Caligaris verbleibt jedoch nicht bei dieser feministischen Lesart des Mordfalls. Dieses Kapitel untersucht, inwiefern sie sich ausgehend von der Inblicknahme des kannibalistischen Mordfalls mit der gesellschaftlichen und künstlerischen Wahrnehmung von Frauenkörpern auseinandersetzt, die textuelle Darstellung von Gewalt und abjekten Themen (als Schriftstellerin) problematisiert und gegen literarische Normen und Literaturtraditionen rebellierte.

17 Ebd., S. 114.

18 Barnett, Emily: »Le Paradis entre les jambes« de Nicole Caligaris. Souvenirs d'un cannibale«, *Les Inrockuptibles*, 06.01.2013, <http://www.lesinrocks.com/2013/01/06/livres/le-paradis-entre-les-jambes-de-nicole-caligaris-souvenirs-dun-cannibale-11337728/> (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

3.1 Die Leerstelle des weiblichen Opfers: Dezentrierungen, Autoskopie und literarische Sektionen

Die medialen, filmischen und textuellen Repräsentationen des *fait divers* haben eine Gemeinsamkeit: Sie fokussieren allesamt auf den Täter Issei Sagawa. In den meisten Darstellungen erscheint er geradezu als eine »bête de foire«¹⁹, deren Alterität und Monstrosität öffentlich vorgeführt wird. Die Beschäftigungen mit dem Fall Sagawa zeigen sich als lustvoll-voyeuristische Erkundungen der Abgründe des Menschlichen, in denen der Kannibale Anschauungsobjekt und Beispiel eines ultimativen Verstoßes gegen gesellschaftliche Tabus und Moralvorstellungen ist. Am Ende der französischen TV-Reportage *La Gourmandise: L’Affaire du japonais cannibale* (2006) stellt die Sprecherstimme den Täter sogar als ein Opfer seiner (Selbst-)Inszenierungen dar, das nur mehr noch als ein »souvenir incarné de son crime«²⁰ existiere. Während das Leben, die pathologische Psychologie und Sexualität des kannibalistischen Täters ergründet und analysiert werden, bleibt das Opfer der Tat, Renée Hartevelt, zumeist eine Leerstelle. In einem Interview mit der Zeitschrift *L’Humanité* anlässlich des Erscheinens von *Le Paradis entre les jambes* weist auch Caligaris auf diesen medialen *blanc* hin und zeigt auf, wie sie sich in/mit ihrem Text dazu zu positionieren sucht.

Cette jeune femme, Renée Hartevelt [sic!], a disparu. Par ce meurtre, Issei Sagawa a une surprésence. Il est médiatique, il s’est exprimé, récemment encore. Je me suis dit, je renforce cela, je fais un livre sur Issei Sagawa. C’est pourquoi ce livre tente de déplacer cela, de limiter le sujet Sagawa et de lui faire rencontrer l’autre, cette femme, décrite comme je me décris.²¹

Bereits der Rechtschreibfehler in dem Nachnamen Renée Hartevelts weist auf die Problematik ihrer mangelnden Repräsentation hin, die Caligaris anspricht. In *Le Paradis entre les jambes* verfolgt sie dagegen das Anliegen einer »Deplatzierung« (»ce livre tente de déplacer cela«), das heißt einer Dezentrierung, die den Täter aus dem Zentrum rückt und ihm die Beschäftigung mit »l’autre, cette femme« gegenüberstellt, die darin so »beschrieben ist«, wie sie sich selbst beschreibt (»décrite comme je me décris«).

Ebenso wie Caligaris in dem Interview spricht sich das »je« im ersten programmatischen Einführungskapitel deutlich gegen die bis dato existierenden Repräsentationen des Mordfalls und ihrer Zentrierungen auf den Täter aus. Die Sprecherin kündigt an, in ihrem Text nicht auf die Suche nach Gründen und Begründungen für das Verbrechen zu gehen und Sagawa »verstehen zu wollen«: »Je ne cherche pas à comprendre les actes effroyables qu’a commis Issei Sagawa, je ne m’intéresse pas à leurs causes psychologi-

19 Serreri, Kael: »Le cannibale japonais a encore faim«, *France Soir*, 15.01.2016, <http://www.francesoir.fr/actualite/faits-divers/cannibale-japonais-encore-faim-115204.html> (zugegriffen am 15.03.2022).

20 Portes/Guérin: »La Gourmandise. L’Affaire du japonais cannibale«, Min. 48:56-50:31. Das Video der Reportage ist verfügbar auf der Plattform *Dailymotion*, <https://www.dailymotion.com/video/x5p5j c8> (zugegriffen am 15.03.2022).

21 Nicolas, Alain: »Nicole Caligaris: »La littérature c’est ce qui introduit le trouble«, *L’Humanité*, 10.01.2013, <https://www.humanite.fr/culture/nicole-caligaris-la-litterature-c-est-ce-qui-intro-51246 9> (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

ques, je ne m'intéresse pas à la personnalité de cet homme [...].²² Obgleich sie diese Formen der Aus- und Darstellung Sagawas ablehnt, ist sie sich bewusst, dass auch ihr Text zu einer weiteren Steigerung der Bekanntheit und Präsenz des Täters beiträgt:

Je me méfie de servir l'image qu'il procure aux médias. Par la force des choses, tout texte publié sur lui est encore l'instrument de sa notoriété, écrit pour lui en somme, reproduit sa présence, au déficit de celle de la défunte dont on ne sait pas autant. Je surveille cette pente, je m'efforce de n'y pas trop verser.²³

Le Paradis entre les jambes, wie auch alle anderen Darstellungen der Tat, sei ein »instrument de sa notoriété, écrit pour lui en somme«. Den Unterschied zu anderen Darstellungen situiert die Sprecherin in ihrem Misstrauen und ihrer Vorsicht (»Je me méfie«), die sie stets gegenüber ihrem eigenen Vorhaben aufrecht erhält, das heißt in der Reflexion darüber, dass ihr Text *malgré lui* an der Sichtbarkeit des Täters partizipiert. Eine zentrale Ausdrucksform dieses Argwohns zeigt sich in dem Bewusstsein über die »Schieflage« (»cette pente«) zwischen der Bekanntheit des Mörders und der medialen Nicht-Präsenz des Opfers (»au déficit de celle de la défunte dont on ne sait pas autant«), die sie schreibend beständig »überwacht« (»je surveille«). Direkt danach ruft sie das Problem auf, dem sie in ihrem Anliegen begegnet, Renée Hartevelt in ihrem Text Raum zu geben:

Je n'ai pas côtoyé Renée Hartevelt, je ne saurais rien dire de cette jeune femme [...]. Au fond, je n'ai de Renée Hartevelt que l'image de son importance pour Issei Sagawa et ce cruel, je ne peux pas le franchir. Renée Hartevelt est perdue aussi pour ce livre et aucun artifice documentaire ne viendra remédier à ce manque.²⁴

Die Sprechinstanz formuliert an dieser Stelle, dass auch sie letztlich nicht über Renée Hartevelt schreiben kann, da sie sie zum einen weder gut genug kannte und zum anderen kein »dokumentarischer Trick« (»artifice documentaire«) einer Nacherzählung ihres Lebens die Leerstelle »heilen« zu vermag (»remédier à ce manque«), die ihr Tod bedeutet. Das »je« lehnt somit eine künstl(er)i(s)che Reinszenierung und Verlebendigung des weiblichen Opfers ab, weshalb Renée Hartevelt ebenso für ihren Text »verloren sei« (»est perdue aussi pour ce livre«). Das einzige Bild der jungen Frau, über das die Sprecherin verfügt – und das sie in ihrem Text zeigen kann/könnte – generiert sich allein aus dem Blick des Täters und stellt ein »cruel paradoxe« dar, das sie nicht überschreiten kann.

Die Feststellung des »manque« Renée Hartevelts steht an dieser Stelle jedoch im Widerspruch zu dem auffällig häufigen Vorkommen ihres Namens, der in diesem Absatz in jedem der drei Sätze auftaucht. Auf diese Weise deutet sich an, inwiefern die junge Frau dennoch Raum einnehmen wird: Sie bleibt als eine (textuelle) Idee anwesend, die stets zwischen Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit oszilliert. Diese latente Präsenz des weiblichen Opfers im Text spricht das Ich in der Folge selbst an, wenn es beschreibt, inwiefern es mit der Leerstelle Renée Hartevelts in dem Text umzugehen sucht: »Cependant elle et moi avons un point commun: nous partageons le fait d'être une jeune fille

22 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 20.

23 Ebd., S. 22.

24 Ebd.

d'une vingtaine d'années dans la société de cette époque. Il se peut que l'examen de cette condition chez moi fasse surgir quelque chose de sa présence.«²⁵ Die Aussparung (des Körpers) der anderen gerät für die Sprecherin zu einer »Untersuchung« (»l'examen«) ihrer selbst, ihres eigenen weiblichen Körpers und dessen gesellschaftlicher Wahrnehmung in jener Zeit, in der sich das Verbrechen ereignet hat und sie beide – das Ich und Renée Hartevelt – »jeune[s] fille[s] d'une vingtaine d'années« waren. Wenngleich die Sprecherin die Aufmerksamkeit für den Täter nicht durch eine Auseinandersetzung mit dem Opfer »deplatziert« und dezentrieren kann, ist es ihr doch möglich, durch die Inblicknahme des (Er-)Lebens ihres eigenen Frauseins den (männlichen) Täter Sagawa aus dem Zentrum zu rücken und eine weibliche Perspektive in die Betrachtung des Mordfalls zu integrieren. Die Sprechinstanz kompensiert in ihrem Text das Fehlen Renée Hartevelts nicht durch eine letztlich fikionalisierte Wiedergabe ihres Lebens. Sie macht sich vielmehr die Leerstelle, die das Opfer auch in ihrem Text bildet, produktiv zunutze und nimmt sie zum Ausgangspunkt einer gender- und medienkritischen Betrachtung der zeitgenössischen westlichen (französischen) Gesellschaft (und Kultur). Die Sprechinstanz verweist so darauf, dass sie den kannibalistischen Mord als ein Verbrechen betrachtet, in dem sich die Geschlechternormen der damaligen Gesellschaft auf gewaltvolle und gar tödliche Weise ausdrücken.

Im Anschluss ergänzt die Sprecherin diese gesellschaftskritische Dimension ihrer Selbstinblicknahme noch um eine weitere Form und skizziert im gleichen Zuge die literarische Strategie, die ihrer Beschäftigung mit dem Mörder zugrunde liegt:

Et puis je ne peux pas écrire en surplomb, tripoter le spécimen Sagawa du bout des pincettes littéraires qui garderaient intactes les extrémités de mon corps. Ma vie s'est trouvée prise là-dedans à un moment crucial de son histoire, et bien que l'autoscopie me répugne, je dois me regarder au contact de ces circonstances.²⁶

Sie bezeichnet ihr Verfahren, sich mit dem Täter buchstäblich zu befassen, mit dem umgangssprachlichen Verb »tripoter«. In seiner transitiven Form, wie die Sprecherin es verwendet, bedeutet »tripoter« »[t]oucher avec insistance, manipuler sans relâche (une chose ou une personne)«, »[m]anier sans soin, retourner (quelque chose) en tous sens, toucher à tort et à travers en mettant du désordre«, »[t]oucher sans relâche à divers endroits du corps« oder auch »[t]uer, éventrer«²⁷. Das Bedeutungsspektrum des Begriffs erstreckt sich von manipulieren, grob/ungeschickt behandeln, chaotisieren, betatschten bis hin zu aufschlitzen und töten. Wenn die Sprecherin sich also auf dieser Weise dem Täter in ihrem Text annähert, verdeutlicht sie, dass sie über ihn zu verfügen sucht, sich ihn zum Objekt macht und ihn gleichsam schreibend versehrt und seziiert. Das Wort »tripoter« ruft diskursiv das kannibalistische, sexualisierte Verbrechen auf, wodurch sich zeigt, inwiefern der Mordfall, um den der Text kreist, in dessen *écriture* eingeschrieben ist und sich dort in Form einer »Spur« oder eines »Abdrucks« fort-

25 Ebd., S. 23.

26 Ebd.

27 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 16, Paris: Gallimard 1994, S. 640, »tripoter«.

setzt.²⁸ In diesem Prozess der Ein- und Fortschreibung findet, auf literarischer Ebene, eine Umkehr der Machtverhältnisse statt: In ihrer selbstzugesprochenen Funktion einer Stellvertreterin des Opfers, wird sie, die (weibliche) Sprecherin, zu derjenigen, die mit textuellen Mitteln dem (männlichen) Täter das gleiche zufügt, was er der jungen Frau zugefügt hat.

Dieses Verfahren, bei dem sich die Sprechinstanz zugleich an die Stelle des Opfers und des Täters setzt, bleibt für sie nicht folgenlos: So beschreibt sie in der Passage auch, dass sie sich einer Form der Selbstverletzung und gar -verstümmelung aussetzt. Sie konstatiert, dass es ihr unmöglich ist, ihre eigenen »Extremitäten intakt zu lassen«, während sie Sagawa mit »literarischen Pinzetten« zu greifen sucht: »Et puis je ne peux pas [...] tripoter le spécimen Sagawa du bout des pincettes littéraires qui garderaient intacts les extrémités de mon corps.« Ihr Leben, so formuliert sie letztlich, sei zu sehr mit dem Verbrechen verschränkt (»Ma vie s'est trouvée prise là-dedans à un moment crucial de son histoire«), so dass sie bei einer solchen Vorgehen, bei dem sie den Täter gleichsam auseinandernimmt, zugleich sich selbst sezieren, und das heißt (kritisch) im Moment der Begegnung mit dem Verbrechen betrachten muss: »je dois me regarder au contact de ces circonstances«. »Je« ist hier doppeldeutig, denn es verweist zugleich auf das vergangene Ich, das »in Kontakt mit den Umständen« gekommen ist, als auch auf die aktuell schreibende Sprechinstanz, die erneut dem Täter und dem Mordfall begegnet. Von der Selbstsektion und -verletzung sind also beide »je« betroffen, die frühere zwanzigjährige Studentin Caligaris und das dreißig Jahre ältere, schreibende und sprechende Ich.

Auch für dieses Vorgehen findet die Sprecherin einen Begriff: »autoscopie«. Im ersten Moment erscheint das Wort in diesem Kontext wie ein zusammengesetzter Neologismus aus »autobiographie« und »microscopie«, also einer literarisch-mikroskopischen Selbstbetrachtung und -untersuchung. Der Terminus existiert jedoch und hat in seiner eigentlichen Definition eine ganz ähnliche Bedeutung: Zum einen beschreibt es das psychologisch-pathologische Halluzinationsphänomen, sich augenscheinlich wie von außen zu betrachten, zum anderen eine didaktische Technik, in der eine Person ihr zuvor auf Video aufgenommenes Verhalten selbst analysiert.²⁹ Claude Burgelin hingegen verwendet den Begriff ebenfalls in einem literarischen Kontext. In seinem Essay »Pour l'autofiction« sucht er darüber eine Definition autofiktionalen Schreibens zu generieren: »S'examiner et s'imaginer en un même regard pour se structurer. Composer une ordonnance de soi en mêlant autoscopie et dérive, en dépassant les limites de l'introspection ou de la reviviscence.«³⁰ Autoskopie wird zu einem Modus der Selbstbetrachtung und -imagination von außen (im Moment des Schreibens), bei dem sich das Ich (neu) zu strukturieren und zu erblicken vermag. Dieses Verfahren erweitert

28 Wie eingangs zitiert wurde, bezeichnet Caligaris ihren Lexikonbeitrag zu Beginn als eine »empreinte laissée sur ses marges par cet acte«, Caligaris: »SAGAWA, Issei«, S. 530. Auch in *Le Paradis entre les jambes* findet sich diese Passage gegen Anfang des ersten Kapitels wieder, mit nur leicht abgewandelter Interpunktion: »J'ai vécu la proximité de l'événement. Le texte qui suit est une empreinte, laissée sur ses marges par cet acte, et une tentative d'en affronter l'opacité.«, Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 10.

29 Vgl. Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 188, »autoscopie«.

30 Burgelin: »Pour l'autofiction«, S. 14f.

und verschiebt nach Burgelin die Grenzen einer autobiographischen Introspektion und Vergangenheitserzählung und stellt ein Mittel dar, »pour aller à des vérités plus fondamentales«³¹. Zu solchen »grundlegenderen Wahrheiten« vorzudringen heißt allerdings auch, verdrängte und verborgene(re) Bereichen des Selbst zu erkunden und stellt einen Prozess dar, der oftmals mit Schmerz und Widerständen verbunden ist – auch bei der Sprecherin in *Le Paradis entre les jambes*. Das (physische) Unbehagen und die Schmerzhaftigkeit, die ihre Selbstinblicknahme für sie bedeutet, zeigt sich nicht nur, wenn sie sie als eine Selbstverstümmelung beschreibt (»des pincettes littéraires qui garderaient intacts les extrémités de mon corps«). Sie bezeichnet das Verfahren der Autoskopie zudem als »abstoßend« und »ekelerregend« (»l'autoscopie me répugne«) und drückt damit die Schwierigkeit aus, die ebenso die Betrachtung ihres früheren Ich, als auch ihres nun schreibenden »je« für sie darstellt.

Die Sprecherin entwickelt im ersten Kapitel des Textes die zwei grundlegenden literarischen Verfahren, die maßgeblich die *écriture* prägen: Sie skizziert eine autoskopische/autofiktionale Herangehensweise, bei dem sie sich zum einen stellvertretend für das Opfer in den Fokus rückt und ausgehend von ihren eigenen Erfahrungen die Geschlechternormen und Weiblichkeitsstereotype der damaligen Zeit zu analysieren sucht und zum anderen sich selbst als vergangene und aktuelle Betrachterin des Verbrechens ergründet. Zudem entwirft sie eine Form der analytischen Untersuchung des Täters, bei der sie ankündigt, ihn »mit literarischen Pinzetten zu betatschen« und sich so auf textueller Ebene den Gewaltakt des Mörders aneignet.

In den beiden Passagen fällt zudem auf, dass sowohl die Beschreibung der Selbstinblicknahme als auch die der Auseinandersetzung mit dem Täter zwischen zwei semantischen Feldern oszilliert: dem einer körperlichen (Selbst-)Verletzung (»tripoter«, »qui garderaient intacts les extrémités de mon corps«) und dem einer naturwissenschaftlich-biologischen Untersuchung (»examen«, »spécimen Sagawa«, »pincettes littéraires«, »extrémités«). Darin zeigt sich die Ambivalenz und Komplexität der Haltung des weiblichen »je«, das sich zugleich aus der Position einer objektiven, wissenschaftlichen Analytikerin des Mordfalls und ihrer selbst, wie auch aus der Perspektive einer physisch und psychisch involviert-betroffenen Beobachterin des Verbrechens äußert.

Diese ambivalente Positionierung der Sprecherin findet sich im Verlauf des Textes in einer Gleichzeitigkeit aus (physischem) Unbehagen und Neugier, Abscheu und Faszination wieder, die die Sprecherin gegenüber ihrer »autoscopie« und der Beschäftigung mit dem Verbrechen äußert. Die Annäherung an ihre Vergangenheit beschreibt sie als eine Bewegung, bei der sie sich durch eine »enge Röhre« in die Tiefe ihrer (verdrängten?) Vergangenheit zwingen muss (»C'est l'heure de redescendre par le conduit serré vers ce point de mon passé«³²), von wo sie in einer »remontée pénible«³³ ihre Erinnerungen hinaufbefördert. Sie spricht zudem konkret von der »malaise«³⁴ und der »répulsion«³⁵,

31 Ebd., S. 15.

32 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 10.

33 Ebd., S. 62.

34 Ebd., S. 95.

35 Ebd., S. 62.

die sie gegenüber der erneuten (textuellen) Beschäftigung mit dem Verbrechen und ihrer Rolle darin verspürt.³⁶ Maßgeblich drei Formen dieses Unbehagens können entlang des Textes ausgemacht werden. Eine erste Dimension dieser »malaise« drückt sich in ihrer Selbstbezeichnung als eine »blinde« Beobachterin und »Zeugin«³⁷ aus, die auch im nachträglichen Rückblick nur einen opaken Bekenntnistext liefern kann:

De toute cette affaire, je ne suis jamais que celle qui a eu des yeux pour voir, qui n'a pas vu. Et qui tente de aujourd'hui de regarder encore, sans le pouvoir, trop tard. J'ai eu mon rôle, je l'ai tenu aveuglément.

Et c'est aveuglément que j'entreprends ce livre, remontant à la godille des courants que j'aurais aimé ne pas retrouver, entre un passé oublié dont il me faut à présent accepter la place, un meurtre qui ne sera jamais élucidé à mes yeux [...], et cet homme, réel, que j'ai croisé à ce moment instable de ma vie, terrible de la sienne.³⁸

Diese Passage schließt sich an die Schilderung einer spezifischen Erinnerung an, die die Sprecherin mehrfach aufruft.³⁹ Im gemeinsamen Surrealismus-Seminar, das sie mit Issei Sagawa und Renée Hartevelt belegt, beobachtet sie, wie er seine Kommilitonin versonnen porträtiert, während sie ein Referat hält, ohne aufzublicken oder dem Vortrag zu folgen. Während die jüngere, studentische Version ihres Ich angesichts dieser Szene lachen muss und daraus schließt, »que, par improbable compte tenu de sa personnalité inexpressive et distante, ce type était amoureux«⁴⁰, wird der Rückblick darauf für das dreißig Jahre ältere »je« zu einer Chiffre für ihre Ambivalenz und für das Unbehagen, das sie gegenüber der Wiederbeschäftigung empfindet. Ebenso, wie sie damals »blind« gegenüber dem Verbrechen (und seiner möglichen Ankündigung?) geblieben ist, kann sie auch in der Rückschau nur einen Text entwerfen, dessen Verlauf für sie selbst unklar und unverständlich bleibt (»Et c'est aveuglément que j'entreprends ce livre«).⁴¹ Wenn die Sprecherin ihre *écriture* kommentiert, so weist sie stets auf die Widerständigkeit ihres Schreibprozesses hin.

Il faut vouloir un texte, pour l'écrire, il faut vouloir intensément sa métamorphose qu'il doit accomplir, vouloir intensément vivre son aventure, vouloir, quelque apparence

36 Siehe dazu einen Artikel der Verfasserin, in dem die zwischen Abscheu und Faszination oszillierende Sprecherinnenposition des Ich in *Le Paradis entre les jambes* genauer im Fokus steht: vgl. Kutzick, Franziska: »C'est ma répulsion que je regarde«. Zum Erzählen des Unzumutbaren in Nicole Caligaris' *Le Paradis entre les jambes* (2013)«, in: Seauve, Lena und Vanessa de Senarclens (Hg.): *An den Grenzen des Zumutbaren/Aux frontières du tolérable*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2018, S. 195-220.

37 Das erste Kapitel endet mit dem Satz, dass sie in *Le Paradis entre les jambes* »l'autoportrait intérieur« liefert, »qui pourra jouer le rôle d'une ›présentation du témoin«, Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 23.

38 Ebd., S. 21.

39 Vgl. z.B auch Ebd., S. 54, 76.

40 Ebd., S. 21.

41 So schreibt sie auch an einer Stelle im ersten Kapitel: »Mais après la catastrophe ouverte par le crime de Sagawa, il me faut plus que jamais admettre la trace du chaos dans mon texte [...].«, Ebd., S. 22.

qu'elle prenne, sa beauté. Ce texte-ci, je ne le veux pas de cette façon, je m'efforce de répondre au vœu lancé vers l'avenir par la jeune littéraire que j'ai été.⁴²

In dieser Passage deutet die Sprecherin die zweite Dimension ihres Unbehagens an: mit dem Täter in Kontakt getreten zu sein. »Pourquoi ai-je écrit à Issei Sagawa alors qu'il s'était fait l'auteur d'un massacre?«⁴³, fragt sie an einer Stelle und versucht in ihrem Text immer wieder, Gründe für die Entscheidung zu finden und zu formulieren, Sagawa einen Brief gesendet und eine schriftlich-intellektuelle Begegnung mit dem Mörder ihrer Kommilitonin initiiert zu haben.⁴⁴ Sie führt so die Nähe zu dem Mordfall an, die es ihr von vornherein unmöglich gemacht habe, »[de] rester à l'écart, tourner la tête ailleurs comme si elle [la catastrophe, Anm. F.K.] n'avait pas déjà attrapé ma vie«⁴⁵. Ihren brieflichen Austausch mit dem Täter bezeichnet sie als eine »écriture paradoxale«⁴⁶, bei der sie schon damals die zwei gegenläufigen Bewegungen eines gleichzeitigen Sich-Annäherns an und Abgestoßen-Seins von der Tat konstatiert, die schließlich auch ihr Schreiben in *Le Paradis entre les jambes* prägen: »C'est peut-être aussi par un sursaut de vitalité que j'ai écrit à Issei Sagawa, pour surmonter le dégoût qui me rendait incompatible avec ses actes, qui me plaçait à si grande distance de leur humanité, dans un monde si rigoureusement distinct.«⁴⁷ Wenn die Sprecherin rückblickend ihr Interesse an diesem Spalt beschreibt, durch den sich Sagawa und seine Handlungen von ihrer Welt abgetrennt haben, deutet sich darin bereits eine Form der (literarischen) Neugier an, die sie anderer Stelle konkret beschreibt: So habe sie auch, als sie den Täter kontaktiert, bereits aus »raisons littéraires« gehandelt, ohne die moralische Tragweite dieses Austauschs im Blick zu haben und dessen mediale Folgen ermessen zu können.

J'ai écrit à Issei Sagawa pour des raisons littéraires, je ne voulais pas, littérairement, m'abstenir. J'ai songé à ce qu'une correspondance pourrait dire *a posteriori*. Je ne cherchais pas à comprendre la catastrophe, j'en commençais l'avenir. [...] Quelle catastrophe ai-je minimisée? ai-je passivement permise? ai-je ensuite éludée de mon souvenir, et qui a entraîné dans l'opacité cette période de jeunesse comme par la suite l'existence médiatique d'Issei Sagawa éludera le scandale de son massacre pour n'en retenir que le folklore?⁴⁸

Die dritte Form des Unbehagens entspringt schließlich genau aus dieser Erkenntnis, (möglicherweise) an der »attitude médiatique d'Issei Sagawa«⁴⁹ partizipiert zu haben, in deren Zuge er sein Verbrechen gleichsam ent-skandalisiert und zu einem medienwirksamen, folkloristischen Ereignis verkehrt hat. In *Le Paradis entre les jambes* scheint die Sprecherin auf den ersten Blick diese Geste ihres früheren Ich zu wiederholen und

42 Ebd., S. 103.

43 Ebd., S. 62.

44 Vgl. z.B. Ebd., S. 67, 103, 128.

45 Ebd., S. 67.

46 Ebd., S. 149.

47 Ebd., S. 127f.

48 Ebd., S. 80. Herv. i.O.

49 Ebd., S. 95.

mit ihrem Text ebenso weiter an der medialen Bekanntheit des Täters und der Verbreitung seiner Tat mitzuwirken – doch nimmt sie zugleich eine (selbst-)kritische Distanz dazu ein. Sie schreibt damit bewusst in dieses Spannungsfeld hinein und erkundet es von innen. Die Sprecherin nimmt keine vollständige Dezentrierung des bisherigen Fokus auf Sagawa zugunsten einer ausschließlichen Betrachtung des Opfers und ihrer eigenen Rolle in und Begegnung mit dem Verbrechen vor, um so die gesellschaftlichen und kulturellen Mechanismen und Strukturen kritisch zu erforschen und darzulegen, in deren Gefüge sich der Mord und der Täter sowie die mediale Repräsentation und Rezeption des *fait divers* situieren.

3.2 Auseinandersetzungen mit dem Täter: Blicke auf verletzte Frauenkörper

Der Titel des dritten Kapitels »L'homme étranger à l'homme« lautet in freier Übersetzung »Der Mensch, der dem Menschen fremd ist«. Er kann aber auch, durch die französische Doppelbedeutung von »homme«, als »Der Mann, der dem Menschen fremd ist« gelesen werden und deutet damit auf den Fokus hin, den die Sprecherin in diesem Kapitel auf das kannibalistische Tötungsdelikt und dessen Täter richtet. Anthropophagie stellt in der europäischen Kulturgeschichte der Moderne ein »Kennzeichen des Fremden«⁵⁰ dar und steht für die Projektion des »anderen als dem zugleich Anti-Modernen und bedrohlich Regressiven, zu dem die Zivilisation qua Tabu und bei Strafe des barbarischen Chaos nicht mehr zurückkehren darf«⁵¹. Obgleich der »Verzehr von Artgenossen als abscheulich sowie abstoßend [gilt] und man die Anthropophagie zu *dem* Tabu der Menschheit [erklärt]«, schreibt Friedrich Pöhl, »kann eine gewisse Faszination und Attraktivität der Menschenfresserei unschwer geleugnet werden«⁵². Kannibalismus und die Figur des Kannibalen sind »anthropologische Konstante[n]«, die sich seit der Antike in der Mythologie, der Kunst, Kultur, Literatur und Wissenschaft wiederfinden und dort als Metaphern für die »Akzentuierung und Markierung der Andersartigkeit«⁵³ erscheinen. In der westlichen Kulturgeschichte ist der Kannibalismuskurs zum einen in historischen, ethnologischen und kolonialen Kontexten wiederzufinden und fungiert dort als eine »abendländische Ausgrenzungsstrategie, die imperialistische Herrschaft,

50 Prinz, Armin: »Kannibalismus«, in: Wittwer, Héctor, Daniel Schäfer und Andreas Frewer (Hg.): *Sterben und Tod. Geschichte – Theorie – Ethik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2010, S. 362-366, hier S. 363.

51 Holdenried, Michaela: »Einverleibte Fremde. Kannibalismus in Wort, Tat und Bild«, in: Gernig, Kerstin (Hg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin: Dahlem Univ. Press 2001, S. 116-145, hier S. 123.

52 Pöhl, Friedrich: »Kannibalismus, eine anthropologische Konstante?«, in: Pöhl, Friedrich und Sebastian Fink (Hg.): *Kannibalismus, eine anthropologische Konstante?*, Wiesbaden: Harrassowitz 2015, S. 9-49, hier S. 10. Herv. i.O.

53 Ebd.

ja Genozide rechtfertigte⁵⁴. Zum anderen steht die Anthropophagie symbolisch für die abjekten, also angsteinflößenden, abgründigen und unheimlichen Dimension des Mensch(lich)en.

Im dritten Kapitel situiert die Sprecherin das kannibalistische Tötungsdelikt Sagawas vor diesen gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Bedeutungsdimensionen der Anthropophagie und nimmt es darüber hinaus zum Anlass einer essayistisch-kritischen Reflexion der zeitgenössischen europäischen – und vor allem französischen – Kultur, Kunst und Gesellschaft. Wenngleich sie die Tat Issei Sagawas als »le plus grand scandale de l'homme civilisé«⁵⁵ bezeichnet, so zieht sie von dort aus immer wieder Verbindungen zum Kontext des 20. Jahrhunderts. In ihrer Auseinandersetzung mit Sagawa balanciert die Sprecherin zwischen der Ausstellung der Tat als »monstrueux«⁵⁶ und ihrer zugleich analytischen und assoziativen Untersuchung ausgehend von kulturtheoretischen Schriften, gesellschaftlichen Diskursen sowie künstlerischen und literarischen Werken.

Ihre eigene Abscheu, die sie bei der Beschäftigung mit dem Verbrechen empfindet, analysiert sie etwa ausgehend von den Schriften Mary Douglas' zum Ekel. Sie gelangt darüber zu einer Reflexion des Mundes, den sie als zentralen Ort der Verhandlung von gesellschaftlichen Tabus und Normen definiert.⁵⁷ An einer anderen Stelle ruft sie die »analyses d'Albert Memmi sur la domination et la dépendance«⁵⁸ auf. Ausgehend davon fragt sie danach, ob nicht auch Sagawa in dem Verbrechen einer Macht- und Abhängigkeitsbeziehungen unterworfen war und sich von der »Versuchung«, die das junge Mädchen für ihn dargestellt hat, hat »einnehmen lassen«.⁵⁹ Weiterhin greift die Sprecherin auf eine Vielzahl anderer, eklektisch genannter Texte und Diskurse zurück, etwa auf Hans Magnus Enzensberger, Hannah Arendt, Junichiro Tanizais *Éloge de l'ombre* und kulturelle Unterschiede zwischen der westlichen und japanischen Kultur, die griechischen Mythen Othellos und Orpheus' und die Literatur George Hyvernauds.⁶⁰ Der Effekt, der dadurch entsteht, ist fast immer der gleiche: Die *écriture* erhält die Form einer pulsierenden Bewegung, bei der sich das »je« dem Verbrechen bis in seine mikroskopischen Details anzunähern und sich dabei sogleich wieder in eine analytische Distanz dazu zu begeben versucht.⁶¹

Die Sprecherin zeigt auf diese Weise im Verlauf des dritten Kapitels umgekehrt auch auf, inwiefern der Akt der kannibalistischen Einverleibung eines, und vor allem

54 Fulda, Daniel: »Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Faszination der Anthropophagie«, in: Fulda, Daniel und Walter Pape (Hg.): *Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Freiburg i.Br.: Rombach 2001, S. 7-52, hier S. 11.

55 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 76.

56 Ebd., S. 71.

57 Vgl. Ebd., S. 51ff.

58 Ebd., S. 81.

59 Vgl. Ebd., S. 81: »Issei Sagawa s'était-il rendu dépendant, moins de la jeune fille que de la tentation qu'elle représentait? qu'à la fois il jugulait, à la fois il laissait l'envahir?«

60 Hier wurde nur eine exemplarische Auswahl aufgelistet, Caligaris fügt in dem Text noch eine große Anzahl weiterer Referenzen ein, die eine eigenständige Aufzählung und Analyse erfordern würden, vgl. für die genannten Ebd., S. 66, 71f., 84, 87f., 93f., S. 100, 107.

61 Vgl. dazu genauer auch Kutzick: »C'est ma répulsion que je regarde«, S. 210ff.

einer, Anderen in zeichenhafter und symbolischer Form in der europäischen Kultur und Gesellschaft angelegt ist und in der französischen Sprache abgebildet wird. So verweist sie beispielsweise auf die Figur des Christus, dessen Körper nach seinem gewaltvollen Tod im Ritus des Abendmahls zum Objekt einer sakralen »ingestion«⁶² wird. Zudem rekurriert sie vielfach auf den Vorgang des »Aneignens«, »Benutzens« und »Konsumierens« von anderen Körpern in der bildenden Kunst (»l'appropriation«, »d'en faire usage«, »consommer«⁶³) und ruft in diesem Kontext insbesondere immer wieder den britischen Maler Francis Bacon und seine Gemälde grotesk fragmentierter, entstellter und deformierter Körper auf. Darüber hinaus stellt die Sprecherin eine Verbindung zu den patriarchalen Gesellschaftsstrukturen und damit verknüpften Sprachbildern her. Die Schilderung einer kurzen Kindheitserinnerung, in der sie beschreibt, wie sie gemeinsam mit zwei anderen Mädchen ein Pornoheft im elterlichen Schlafzimmer findet, schließt sie mit der Feststellung »[que] [l]es fillettes se préparaient à être consommées« und: »La petite fille de cette génération sait, confusément, qu'elle n'est pas là pour croquer le monde, au contraire des garçons, qu'elle est là pour être, mais de quelle façon? offerte.«⁶⁴ Wie in dieser Passage geht die Sprecherin im Verlauf des Textes immer wieder auf diesen männlichen Blick ein, dem eine Geste der sexualisiert-gewaltvollen Vereinnahmung immanent ist, in der Frauen und ihre Körper buchstäblich »konsumiert« und als erotische, öffentlich verfügbare Objekte wahrgenommen werden.⁶⁵ In seiner Rezension von *Le Paradis entre les jambes* spricht Éric Chevillard so davon, dass Caligaris in ihrem Text ein »seltsames Paradox« der westlichen Gesellschaft freilege: »Étrange paradoxe d'une civilisation qui érige l'anthropophagie en tabou mais semble destiner les filles [...] à la seule satisfaction des appétits de l'homme.«⁶⁶

In »L'homme étranger à l'homme« konkretisiert die Sprecherin diese Überlegungen zu männlichen Betrachtern, die sich weibliche Körper über ihre Inblicknahme anzu-eignen suchen, anhand von Beispielen aus der Kunst und Literatur und parallelisiert sie mit dem Blick Issei Sagawas auf Renée Hartevelt. So ruft sie erneut die Szene auf, in der er die Studentin während eines Referats in ihrem gemeinsamen Literaturseminar zeichnet. Die Sprecherin beschreibt den Vorgang als eine Form der Inbesitznahme, bei der Sagawa die junge Frau als Abbild ihrer selbst neu entstehen lässt: »Issei Saga-wa semblait la dessiner de mémoire, comme si elle n'était pas là, présent tout entier à l'image de Renée qu'il faisait naître, absent de la personne de Renée Hartevelt qui

62 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 56.

63 Ebd., S. 77.

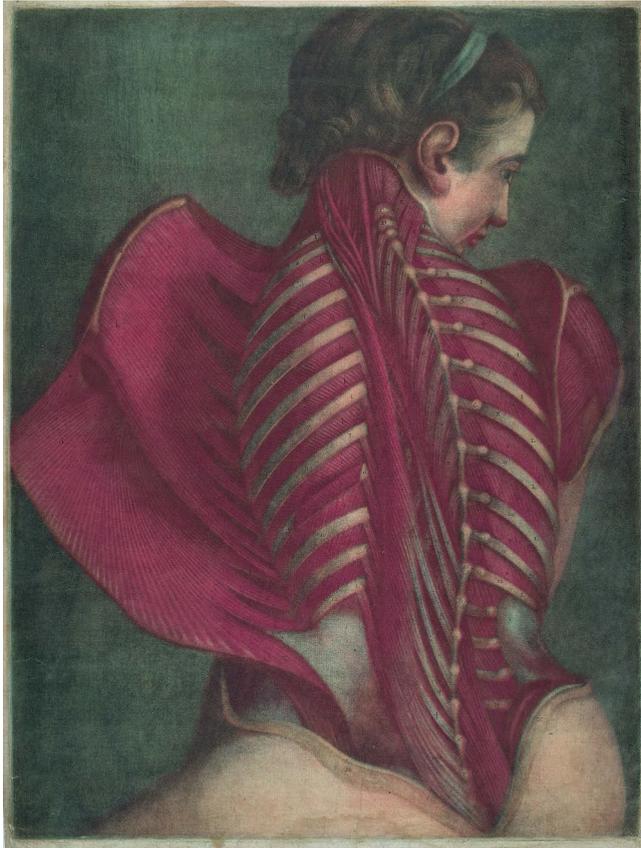
64 Ebd., S. 75.

65 In einem Rückgriff auf eigene Erfahrungen schreibt die Sprecherin im vierten Kapitel über diese Objektivierung, Sexualisierung, Belästigung und Gewalt, denen Frauen alltäglich ausgesetzt waren/sind, die in der Gesellschaft jedoch gemeinhin als ein »ordre naturel« gälten: »Se faire toucher les fesses, toucher les seins dans la rue n'était pas une affaire. L'humiliation faisait partie de l'ordinaire. Être un objet de jeu pour les hommes, pour les garçons dont les harcèlements, depuis tout petits, étaient considérés comme l'ordre naturel, les regards insistants, les commentaires, les bruits de baiser au passage, tout ça faisait partie de ce qu'il fallait admettre.«, Ebd., S. 115. Vgl. weiterhin z.B. auch Ebd., S. 118ff.

66 Chevillard, Éric: »À l'épave du cannibale«, *Le Monde des livres*, 18.01.2013, S. 8, hier S. 8.

parlait.«⁶⁷ Das Ich vergleicht diesen Moment mit einer Szene, in der der Bildhauer und Maler Rodin zufällig auf »petites danseuses cambodgiennes« getroffen ist und sie »dans une sorte de fusion avec elles«⁶⁸ skizziert hat, in der er also vollständig von ihrem Bild durchdrungen war (»Son corps pénétré de l'image des danseuses«).⁶⁹

Abbildung 5: Jacques Fabien Gautier d'Agoty »Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum pour montrer les muscles, la tête en profil perdu à dr., traitée au naturel ainsi que les hanches« (1746)



67 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 55.

68 Ebd., S. 54.

69 Vgl. dazu auch Bonniel, Marie-Aude: »Rodin en 1906. »En regardant les petites Cambodgiennes, j'ai appris«, *Le Figaro.fr*, 20.03.2017, <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2017/03/20/26010-20170320ARTFIG00292-rodin-en-1906-en-regardant-les-petites-cambodgiennes-j-ai-appris.php> (zugegriffen am 15.03.2022).

In einer späteren Passage stellt sich die Sprecherin darüber hinaus die Frage, welche Funktion der »regard« Sagawas auch in seinem Verbrechen selbst hat: »Quelle est la part du regard dans l'acte qu'a commis Issei Sagawa?«⁷⁰ In der Antwort, die sie sich selbst darauf gibt, greift sie erneut auf einen künstlerischen Kontext zurück, der ebenso – wie bereits das Beispiel Rodins – einen Bezug zur Moderne aufweist:

Percer la peau, accéder à la pulpe de la femme, au spectacle de la femme ouverte plus intimement que ne permettrait sa pénétration sexuelle, au spectacle de l'ange anatomique, icône des surréalistes, fascinés par les muscles à nu et les ailes de sa peau de l'écorchée gravée par Gautier d'Agoty pour ses planches de 1746 en »grandeur naturelle«, et peut-être, de façon plus sexuelle, moins esthétique, fascinés par la vision troublante d'une femme nue que le graveur a ouverte, a écorchée, pour en montrer l'intérieur parfaitement ordonné, l'inaccessible intérieur exposé dans son agencement impeccable alors que la femme, à qui le graveur a accordé un beau visage calme, une coiffure à la mode, semble vivante, sereine comme ses muscles le sont dans leur logement de chair [...].⁷¹

Die Sprechinstanz ruft eine Gravur des Anatomen und Malers Jacques Fabien Gautier d'Agoty auf, die 1746 in seiner *Myologie complete en couleur et grandeur naturelle* erscheint (Abbildung 5). Das Bild trägt dort den Titel »Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum pour montrer les muscles, la tête en profil perdu à dr., traitée au naturel ainsi que les hanches«⁷². Es zeigt eine nackte, junge Frau mit kurzen gelockten blonden Haaren und einem Haarband, ihr Kopf und Blick sind nach rechts unten gerichtet. Vom Haaransatz bis zum Steißbein ist ihr Körper geöffnet und zeigt ihre Muskelstränge, ihre Rippen und ihre Wirbelsäule. Die Haut ihres Rückens ist zur Seite geklappt und erweckt dadurch den Eindruck von zwei Flügeln. Die Gravur stellt eine anatomische Studie dar, die in dem Band d'Agotys gemeinsam mit anderen Bildern freigelegter und sezierter Körper erscheint. Erst surrealistische Autoren, wie es die Sprecherin ebenso erwähnt, lösen die Gravur aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang und geben ihr, fasziniert von der darin sichtbar werdenden Gleichzeitigkeit von »beauté et [...] répulsion«⁷³, den Titel »L'Ange anatomique«. Die Neubetitelung wird oftmals André Breton zugeschrieben, was jedoch nicht konkret belegt werden kann.⁷⁴ Auch Jacques Prévert kommt dafür in Frage, denn er erwähnt das Bild in einem Text seiner Sammlung *Imaginaires*, in dem die seziierte Frau für das lyrische Ich zum Ausdruck von »horreur et splendeur viscérales«⁷⁵ wird.

70 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 88.

71 Ebd.

72 Gautier d'Agoty, Jacques Fabien: *Myologie complete en couleur et grandeur naturelle. Composée de l'essai et de la suite de l'essai d'anatomie en tableaux imprimés*, Paris 1746, Abb. 14.

73 Rodari, Florian: »Mélanges anatomiques«, in: Ders. (Hg.): *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, Paris: Bibliothèque Nationale de France 1996, S. 106-143, hier S. 117.

74 Vgl. Ebd.

75 Prévert, Jacques: »Imaginaires«, in: Gasiglia-Laster, Danièle (Hg.): *Œuvres complètes*, Bd. 2, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1996, S. 161-198, hier S. 167: »Un jour je rêvais debout, sur les quais devant une vieille gravure, une planche de dissection.../Une jolie femme aux épaules nues ou plutôt dénudées avec la peau rabattue de chaque côté.../Horreur et splendeur viscérales. Manteau

Die Sprecherin wendet sich diesem zugleich von »horreur« und »splendeur« gezeichneten Blick der Surrealisten auf die weibliche Figur in d'Agotys Gravur zu: »icône des surréalistes, fascinés par les muscles à nu et les ailes de sa peau [...], et peut-être, de façon plus sexuelle, moins esthétique, fascinés par la vision troublante d'une femme nue que le graveur a ouverte, a écorchée, pour en montrer l'intérieur parfaitement ordonné, l'inaccessible intérieur exposé dans son agencement impeccable«. Sie stellt die Betrachtung der »surréalistes« als einen erotischen, sexuellen Akt dar, dessen Lust in dem Anblick der gewaltvollen Verletzung und Eröffnung des weiblichen Körpers und der Erkundung ihres zuvor unsichtbaren Inneren besteht.

Gautier d'Agotys »Femme vue de dos« findet sich an prominenter Stelle von *Le Paradis entre les jambes* wieder: als Coverbild. Der länglich-querformatige Ausschnitt aus der Gravur zeigt darauf die Frauengestalt von der Mitte ihres Kopfes bis zum Ende des Brustkorbs. Betrachter/innen, die das Bild nicht in seiner Gesamtheit kennen, werden nur bei genauestem Hinsehen das Motiv erahnen, das darauf abgebildet ist. Dass es sich bei der abgebildeten Figur um eine Frau handelt, wird kaum sichtbar. Die Rückseite des Textes enthält jedoch einen kleingedruckten Hinweis: »illustration de couverture: *L'Ange anatomique*, Jacques Fabien Gautier d'Agoty«. Diese Angabe enthält demnach nicht den ursprünglichen Titel der Gravur (»Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum«) sondern jenen, den sie im Zuge der Rezeption durch die Surrealisten erhalten hat. Direkt unter dem Bildfragment auf dem Buchcover steht die Überschrift des Textes, *Le Paradis entre les jambes*, die eine erotische Verheißung in sich trägt und den Leser/innen auf den ersten Blick die Lektüreerfahrung eines »paradiesischen« sexuellen Erlebnisses verspricht. In Kombination mit der Gravur der seziierten Frauengestalt, die den Lesenden als »Ange anatomique« präsentiert wird, evoziert die Covergestaltung eine ganz ähnliche Gleichzeitigkeit aus (erotischer) Anziehung und Abstoßung, die auch surrealistische Autoren wie Jacques Prévert gegenüber dem Anblick des verletzten und eröffneten Frauenkörpers formulieren. Auf subtile Weise deutet so bereits der Umschlag darauf hin, dass sich die Sprecherin/Caligaris in ihrem Text genau dieser ambivalenten Betrachtung verletzter weiblicher Körper zuwendet. Sie führt zugleich vor, dass auch sie selbst als Schreibende, und darüber die Leser/innen in ihrer Lektüre, einen ganz ähnlichen voyeuristischen Blick auf das kannibalistische Verbrechen und den versehrten Körper des weiblichen Opfers richten.

Vor allem im dritten Kapitel »L'homme étranger à l'homme« finden sich immer wieder kurze Passagen, in denen die Sprecherin die Lesenden mit verstörenden Bildern von Gewalt konfrontiert, etwa wenn sie sich vorzustellen sucht, wie der Täter bei seinem Verbrechen vorgegangen ist.⁷⁶ Im gleichen Zuge ermahnt sie sich immer wieder selbst, aus dem Tod und dem verletzten Körper der jungen Frau »keine Literatur zu machen«, das heißt sich das Sterben der jungen Frau nicht mit literarischen Mitteln anzueignen, es zu transformieren und zu instrumentalisieren und so auch dem Blick anderer preiszugeben: »Maintenant il s'agit de ne pas faire de la littérature, de ne pas transformer

de chair à la doublure écarlate, sanglant et tendre décolleté.../Mais c'était pas tellement terrible et pas si laid, simplement cruel et vrai.« Zudem integriert Prévert ein Fragment daraus in eine Bildcollage, die er an der gleichen Stelle in *Imaginaires* einfügt, vgl. Ebd., S. 168, 1060.

76 Vgl. z.B. Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 85, 91.

le décès de Renée Hartevelt, tuée d'une balle dans la nuque, démembrée, débitée, partiellement dépecée, en sujet littéraire [...].⁷⁷ Die Sprecherin oszilliert in ihrem Text beständig zwischen der Ausstellung und Repräsentation der Gewalt des Mordes und der Problematisierung dieser Geste. Sie verhandelt darüber kritisch die Bekanntheit und Verbreitung des Verbrechens in den Medien, die es insbesondere durch Issei Sagawas eigene Inszenierungen erfahren hat. Der Täter habe, so schreibt sie, seine Tat zu einem »spectacle de [...] choc« vereinfacht, »décharg[é] de toute intensité, de toute terreur à l'œuvre, en blague, assez dégueu pour atteindre l'estomac des spectateurs, [...] assez légère pour être assimilé par un programme télévisé«⁷⁸. Die Sprecherin macht deutlich, dass Sagawas Selbstdarstellung seines Gewaltverbrechens nur funktioniert, weil es eine entsprechende Rezeption durch Zuschauer/innen gibt, die empfänglich dafür sind, sich auf gleichsam sanfte Weise schockieren und abstoßen zu lassen (»assez dégueu«, »assez légère«). Die gesamte »mediale Haltung« Issei Sagawas besteht laut der Sprecherin somit darin, »à banaliser l'acte qu'il a commis, à le sortir de l'impensable«⁷⁹. *Le Paradis entre les jambes* kann vor diesem Hintergrund als eine Gegen-Bewegung der Sprecherin bzw. Nicole Caligaris' verstanden werden. In dem Text sucht sie zum einen, das Skandalon und Tabu, die »Undenkbarkeit« des kannibalistischen Verbrechens an ihrer Kommilitonin (wieder) deutlich sichtbar zu machen. Zum anderen macht sie darauf aufmerksam, dass auch die/ihre Repräsentation der Tat eine Grenzüberschreitung darstellt, mit der sie sich auseinandersetzt und bei der sie bewusst dem Tabuisierten und Abjekten begegnet, das sich jenseits des gesellschaftlich Akzeptierten situiert.

3.3 »Je signe mes livres du gros MAL«: Schreiben als Ver-Störung von Gender-Grenzen

Im zweiten und vierten Kapitel reflektiert die Sprecherin das Bestreben, in ihrer Literatur die Abgründe des Menschen in den Vordergrund zu rücken: »Le lisse n'est pas à ma portée, je cherche quelque chose qui se trouve entre les mâchoires de la mort: la vie vivante, pas belle et odorante«⁸⁰. In den beiden Kapiteln parallelisiert sie dieses Anliegen eines Schreibens, das in die unangenehmen, »übelriechenden« Zwischenräume zwischen Leben und Tod vordringt, mit ihrer Ablehnung und Transgression von Weiblichkeitsstereotypen. Das zweite Kapitel »Le monde de la fille« beginnt mit der Feststellung, dass sie zu schreiben begonnen habe, um sich aus den gesellschaftlichen und sozialen Anforderungen zu befreien, die an Frauen gestellt werden.

Ce n'est pas pour entrer dans le monde des lettres que j'ai commencé à écrire, c'est pour sortir de ma condition. J'ai écrit pour contrarier la programmation de mon entrejambe. Possible que cette raison produise une littérature inintégréable. Elle est ma seule issue.

77 Ebd., S. 84.

78 Ebd., S. 101.

79 Ebd., S. 83.

80 Ebd., S. 33.

J'ai voulu. J'ai tenté de me tirer de l'assignation sociale à laquelle me vouaient mon sexe et mon milieu de naissance.⁸¹

Die Sprecherin legt einen doppelten Zusammenhang zwischen ihrer Literatur und dem Ausbruch aus weiblichen normativen Geschlechterrollen zugrunde. Zum einen stellt sie das Schreiben selbst als einen Akt der Genderrebellion dar (»Ce n'est pas pour entrer dans le monde des lettres que j'ai commencé à écrire, c'est pour sortir de ma condition.«). Zum anderen sieht sie ihre Überwindung und Ver-Störung von Gendergrenzen in ihrer Literatur widergespiegelt, die sich ebenso jeder Form von Kategorisierbarkeit in ein Genre entzieht (»une littérature inintégréable«). In der Folge schildert die Sprecherin, inwiefern sie bereits als Kind die vorherrschenden Weiblichkeitsvorstellungen überschreitet. Im Rückblick bezeichnet sie sich als »vielleicht ein Mädchen«, das keine Röcke tragen will (»Enfant, fille peut-être, [...] impossible à mettre en jupe«⁸²), mit Messern und Waffen spielt, eine grobe Ausdrucksweise und eine Stimme hat, »aus der die Weiblichkeit entflohen ist«: »[Je] reconnais avoir aimé ce qui ne ferait jamais de moi une jeune fille, les armes et les couteaux, je reconnais la honte de mes tenues dégueulasses, de mes paroles grossières, de ma voix survoltée [...] que la féminité fuirait, avait déjà fuie [...].«⁸³ Die »voix survoltée«, die die Sprecherin schon in ihrem kindlichen Selbst angelegt sieht, findet sich auch auf der textuellen Ebene wieder. »Survolté« bedeutet »[q]ui fonctionne sous une tension supérieure à sa tension nominale« und im übertragenen Sinne »[q]ui est soumis à une tension extrême, qui est dans un état d'excitation intense«⁸⁴. Die *écriture* des zweiten Kapitels weist in weiten Teilen einen solchen »elektrisierten« und »spannungsgeladenen« Ton auf. Er zeigt sich insbesondere in einer verdichteten, bildhafte Sprache und langen, rhythmischen Sätzen, in denen die Sprecherin einer gleichsam wütenden Lust am Ausbruch aus Schönheitsidealen, einer weiblich codierten Zurückhaltung und künstlich-affektierten Verführungsposen (»minauderies qui faisaient le succès de mes compagnes«⁸⁵) Ausdruck verleiht.⁸⁶

Die Metaphern, die das Ich entwirft, illustrieren diese Rebellion oftmals in Form des Hervorbrechens einer verborgenen Kreatürlichkeit, Natürlichkeit und Animalität. So ruft die Sprecherin das Bild eines »singé cynocéphale« auf, eines hunds-köpfigen Affen, der sich »in ihrem Kopf« befindet, schreit und tanzt und zu einer Metapher für ihre Transgression von stereotypen weiblichen Verhaltensmustern und Körperbildern wird.⁸⁷ An einer weiteren Stelle spricht sie noch konkreter von »der Brutalität« und »der Gefahr«, die buchstäblich in ihr brodelt und jederzeit auszubrechen droht:

81 Ebd., S. 27.

82 Ebd., S. 35.

83 Ebd., S. 36.

84 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 15, Paris: Gallimard 1992, S. 1203, »survolté«.

85 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 37. Das Verb »minauder« bedeutet »[f]aire des mines, prendre des poses, adopter des manières affectées pour plaire, pour séduire«, Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 11, Paris: Gallimard 1985, S. 835, »minauder«.

86 Vgl. z. B. Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 36, 43, 40f., 46f.

87 Vgl. Ebd., S. 36f., 43.

J'ai la brutalité dans le sang, pas de jeu qui ne finisse en accident. [...] Je suis le danger, ce qui me ferme peut s'ouvrir, donner accès à un chambre que je contiens, dont le moelleux concentre des émotions fiévreux, des allumés, des tremblants, des simples à la bouche ouverte, des hommes aux commissures maculées de résines, de tabacs, de substituts dont la douceur n'a rien à voir.⁸⁸

Wenn die Sprecherin von einer »chambre que je contiens« spricht, dessen »weiches« Inneres »fiebrige Emotionen« in sich birgt und sich »öffnen kann« (»ce qui me ferme peut s'ouvrir«), spielt sie auf die Menstruationsblutung an (»J'ai la brutalité dans le sang«, Herv. F.K.).⁸⁹ Im Verlauf des zweiten Kapitels erwähnt sie ihre Periode in vielen weiteren Passagen. Sie beschreibt darin oftmals die Scham und auch den Ekel, die sie als Jugendliche aufgrund ihres Zyklus verspürt, etwa wenn sie davon spricht, wie sie »akrobatische Übungen« auf Schultoiletten vollführt, um einen Blutfleck auf ihrer Hose zu entfernen oder nachts von Alpträumen geplagt wird, in denen sich Würmer in den Flecken auf ihrer Matratze tummeln: »Combien d'acrobates dans les toilettes de lycée pour effacer sur le fond d'un pantalon une marque sanglante [...]. J'ai des cauchemars de matelas souillés où mon sang se mêle au grouillement des vers.«⁹⁰ In der obigen Textstelle transportiert die Sprecherin jedoch eine vollkommen andere Perspektive. Nicht mehr sucht sie darin ihre Menstruation zu verbergen, sondern stattdessen wird sie zu einem Ursprung von Selbstermächtigung.⁹¹ Die beiden Sätze »J'ai la brutalité dans le sang« und »Je suis le danger« weisen ebenso auf einen Akt der Aneignung und schließlich der Identifikation hin (»J'ai«, »Je suis«), wie auch auf eine Umdeutung des monatlichen Blutens zu einem Potential von Brutalität und Gefährlichkeit, und das heißt zu (physischer) Macht, die sie auf andere auszuüben vermag.

Diese Bedeutungsverschiebung zeigt sich zum einen auf der textuellen Ebene, wenn sich »le sang« zwischen dem ersten und dem zweiten Satz in »le danger« transformiert. Zum anderen setzt die Sprecherin auch andere Bilder ein. So »vermischt« sich ihr Blut in dieser Textpassage nicht mehr mit einem »Gewimmel aus Würmern« (»mon sang se mêle au grouillement des vers«). Stattdessen »konzentriert« es in sich eine vibrierende Schwingung, wie sie in Orgeln zu finden ist (»tremblants«⁹²), es beherbergt »Genies« und »Erleuchtete« (»allumés«) und Männer, deren »Falten und Risse von Harz, Tabak und harten Stoffen verschmiert sind« (»des hommes aux commissures maculés de résines, de tabacs, de substituts dont la douceur n'a rien à voir«) und so einer spezifischen

88 Ebd., S. 38f.

89 Vgl. Ebd., S. 31f., 36, 39, 43.

90 Ebd., S. 32.

91 Ihre Darstellung und Aneignung der Menstruation erinnert an die Diskurse zu einem positiv(er)en und selbstermächtigenden Verständnis der Menstruationsblutung, die sich seit den 1970er Jahren vor allem in der Kunst und Wissenschaft finden, vgl. dazu vor allem die Arbeiten von Chris Bobel, z.B. Bobel, Chris: »Resistance With a Wink. Young Women, Feminism and the (Radical) Menstruating Body«, in: Lorber, Judith und Lisa Jean Moore (Hg.): *Gendered Bodies. Feminist Perspectives*, Los Angeles: Roxbury Publishing Company 2007, S. 87-91; Bobel, Chris u.a. (Hg.): *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*, Singapore: Springer 2020.

92 »Mécanisme modifiant les jeux de l'orgue, de l'harmonium, et produisant un effet de tremblement, de vibrato.«, Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 16, S. 572, »tremblant«.

archaisch-rauen Männlichkeit entsprechen. Die Sprecherin illustriert ihre Menstruation hier mit Metaphern, in denen sie eine genderüberschreitende Bildlichkeit für den Schmerz, die Krämpfe und das Unbehagen entwirft, die damit einhergehen. Sie enthebt ihren blutenden Körper demnach dem Tabu und der Scham, die für sie zunächst damit verbunden sind und macht ihn stattdessen zur Grundlage eines neuen (weiblichen) Selbstbewusstseins, das mit tradierten Weiblichkeitsvorstellungen bricht und mit der Aneignung von männlich assoziierten Konzepten spielt (»brutalité«, »danger« und »des hommes aux commissures maculés de résines«).⁹³ An einer anderen Stelle spricht sie auch bewusst davon, als Kind bewusst »cet être naturel des garçons« performt zu haben:

Nous, cet être naturel des garçons, il nous fallait le rattraper en nous bannissant de notre espèce, à force de crachats, de noirceur, de jurons, à coups de poing [...], il nous fallait nous battre, casser dans les coups et le scandale qu'ils allaient produire [...] la délicatesse que nous étions censées avoir reçue à la naissance [...].⁹⁴

Diese »Selbstverbannung« aus dem eigenen Geschlecht (»en nous bannissant de notre espèce«) und die Ablehnung von vermeintlich qua Geburt eingeschriebenen weiblichen Eigenschaften anhand einer Übernahme männlich codierter Verhaltensweisen (»crachats«, »noirceur«, »jurons« und »coups de poing«), stellt noch im damaligen Kontext der Kindheit und Jugend der Sprecherin einen skandalösen Akt dar (»les coups et le scandale qu'ils allaient produire«). Das Gendercrossing der Sprecherin provoziert einen Skandal, einen »désordre bruyant«⁹⁵ und somit eine Chaotisierung der bestehenden Geschlechternormen, die Empörung und Missbilligung – und das heißt auch gesellschaftlichen Ausschluss hervorruft. Ihre Texte, so schreibt die Sprecherin, tragen diese Spuren ihrer Absage an Weiblichkeitsnormen und ihrer damit einhergehenden Alterität:

Je signe mes livres [...] du gros MAL dont les caractères parfaits barraient la page du cahier que j'ai porté épinglé à ma blouse pendant qu'on m'emmenait faire le tour des classes, et du regard plein de pitié que les grands ont jeté sur moi, je signe mes livres du désenchantement dans lequel la promenade de la honte m'a plongée, du chignon choucroute de cette maîtresse, [...] de sa jupe étroite de femme que je ne voudrais pas être, que je refuserais toute ma vie d'être, fidèle à cette mort [...] qui viendrait désormais périodiquement me couvrir de son chaos, me rouler dans cette saleté que mon être ne pouvait s'empêcher de produire, sur mes vêtements, sur mes cahiers, en dépit de sa nature féminine qui le vouait à la blancheur, la beauté, à la patience, à la prudence, [...] aux gestes sans brutalité, à l'harmonie avec son monde [...], à toutes les

93 Zu diesem Aspekt der Konstitution einer neuen, eigenen weiblichen Subjektivität der Sprecherin in *Le Paradis entre les jambes* vgl. Saint-Laurent, Julie: »En sandales et en déséquilibre«. Constitution d'un sujet féminin politique dans *Le paradis entre les jambes* de Nicole Caligaris«, in: Hamel, Jean-François, Barbara Jane Havercroft und Julien Lefort-Favreau (Hg.): *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal: Nota bene 2017, S. 319-334.

94 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 40f.

95 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française* 15, S. 148, »scandale«.

délicatesses dont le défaut faisait de moi une sale énigme de la nature, une déception incarnée.⁹⁶

Den Movens ihres Schreibens und ihrer Literatur situiert die Sprecherin in dem »Unbehagen« und gleichsam physischen »Leiden« (»MAL«), das sie zum einen gegenüber ihrem eigenen weiblichen Körper und zum anderen aufgrund ihres Andersseins empfindet. Sie bezeichnet sich als eine »sale énigme de la nature, une déception incarnée«, die sie in der gesellschaftlichen Wahrnehmung darstellt, da sie nicht den stereotypen weiblichen Eigenschaften von »blancheur«, »beauté«, »patience«, »prudence« und »harmonie« entspricht. Auch hier ruft die Sprecherin erneut ihre Menstruationsblutung auf, die sie als »mort« bezeichnet und zu einer Metapher für ihre Genderrebellion wird, in der sie sich dem Kreatürlichen und Natürlichen, Blutigen, Gewaltvollen und Disharmonischen zuwendet (»fidèle à cette mort [...] qui viendrait désormais périodiquement me couvrir de son chaos, me rouler dans cette saleté«). Ihr Schreiben und ihre Literatur versteht sie als eine poetische und textuelle Wiederholung der Transgression, die sich dem Erwarteten und Erwartbaren entzieht, um stattdessen das »chaos« zu suchen.

Tout ramène la littérature à l'utile, tout la dispose à avoir des visées, à la recherche de quelque bénéfice, ne serait-ce qu'un[e] [...] entente qui définisse un monde partageable, tandis que j'ai ce goût du tumulte, de la brutalité, des formes fâchées avec le liant, avec le lien, fâchées avec tout lien, sans prévenance, heurtées, contraires au léché qui entretient l'illusion d'un monde compatible avec nos images si soigneusement définies.⁹⁷

Die Sprecherin grenzt sich vehement von einer Literatur ab, die sich einem Nutzen (»l'utile«, »bénéfice«) und einer Zielgerichtetheit (»visées«) verschreibt und die Illusion einer Welt aufrechterhält, die mit den etablierten Vorstellungen kompatibel ist (»un monde compatible avec nos images si soigneusement définies«). Ihre eigene *écriture* beschreibt sie als eine Form des Schreibens, die sich diesem Literaturverständnis entgegenstellt (»contrair[e]«) und stattdessen von einem »goût du tumulte« durchdrungen ist, einer Lust an der Zersprengung, Zerstörung und Chaotisierung jeglicher bestehender Denkmuster, Ordnungen und (historischer) Bindungslinien (»des formes fâchées avec le liant, avec le lien, fâchées avec tout lien, sans prévenance, heurtées«).

Direkt im Anschluss an diese Passage deutet die Sprecherin noch einen weiteren Zusammenhang zwischen ihrer Literatur und ihrer Genderrebellion an, der bereits in der oben angeführten Textstelle vom Beginn des zweiten Kapitels anklingt (»Ce n'est pas pour entrer dans le monde des lettres que j'ai commencé à écrire, c'est pour sortir de ma condition.«⁹⁸): Auch ihr Akt des Schreibens selbst, und darüber hinaus die spezifische Form ihrer *écriture*, stellen eine Geste der Überschreitung ihrer zugeschriebenen Weiblichkeitsrolle dar.

Est-ce la noirceur, est-ce la brutalité qui répugnent? ou est-ce qu'elles proviennent d'une femme? J'ai le paradis entre les jambes. À condition d'y consentir. Chacune de

96 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 36. Kapitälchen i.O.

97 Ebd., S. 34.

98 Ebd., S. 27.

mes phrases est écrite pour m'extraire de ce consentement. Parce que ce consentement est acquis à la naissance, prononcé au-dessus du berceau par mille et une marraines dont la chaîne, perdue dans la nuit des temps, n'a toujours pas trouvé le moyen de se rompre.⁹⁹

Wenn sie zu Beginn des Zitats fragt »Est-ce la noirceur, est-ce la brutalité qui répugnent? ou est-ce qu'elles proviennent d'une femme?« stellt sie die Frage, ob »noirceur« und »brutalité« an sich bereits »abstoßend sind« (»répugnent«) oder insbesondere dann, wenn sie von einer Frau thematisiert und literarisch repräsentiert werden (»ou est-ce qu'elles proviennent d'une femme?«). Der Titel des Textes, der an dieser Stelle zudem als Referenz aufgerufen ist (»J'ai le paradis entre les jambes«), wird zum Bild für eine Vorstellung von Weiblichkeit, die zum einen essentialistisch-biologistisch ist (»entre les jambes«) und zum anderen einer christlichen, patriarchalen Welterzählung und Kultur (»le paradis«) entspringt. Mit jedem Satz, den die Sprecherin schreibt, und so auch mit *Le Paradis entre les jambes* selbst, sucht sie sich der »Zustimmung« (»consentement«) zu diesem Weiblichkeitsverständnis zu entziehen, die seit Generationen von Frau zu Frau schon bei der Geburt weitergegeben wird, ohne dass es bisher möglich gewesen sei, diese Kette zu durchbrechen (»ce consentement est acquis à la naissance, prononcé au-dessus du berceau par mille et une marraines dont la chaîne [...] n'a toujours pas trouvé le moyen de se rompre«).

Im zweiten Kapitel problematisiert die Sprecherin noch an anderen Stellen das Verhältnis von Frauen und/in der Literatur. So schreibt sie zum einen, dass ihr bereits als Jugendliche auffällt, dass Erzählungen weiblicher Erfahrungen, insbesondere von Sexualität und Lust, in der kanonischen Literatur abwesend sind, während sie, »[c]omme toute lectrice«, mit den literarischen Repräsentationen »des premières émotions érotiques masculines«¹⁰⁰ gut vertraut ist – zu denen sie jedoch keinen eigenen Bezug herstellen kann und die für sie nur eine »figure littéraire [...] sans [...] lien avec mes propres sens«¹⁰¹ darstellen. Zum anderen lehnt sie für sich selbst die Bezeichnung als »écrivain« ab, da sie sich nicht in der Nachfolge eines spezifischen (männlichen) schriftstellerischen Selbstverständnisses verortet:

Rien ne ressemble, chez la jeune femme que je fus, à ce rêve, exprimé par certains de mes coreligionnaires masculins, d'être grand écrivain. Je vois dans la littérature l'horizon que je n'attendrai pas, dont la ligne hors de portée donne son dépassement à une existence qui promettrait sinon d'être moulée aux routines, à l'ordinaire petitesse [...]. L'écriture est mon effort à la hauteur, elle n'a rien d'autre à conquérir que mon élargissement, que la levée des emprises qui prétendent me façonner à l'image commune [...]. Je tâche de poursuivre les explorations de mes maîtres, je tente des expériences, je ne me conçois pas écrivain.¹⁰²

Wenn die Sprecherin »die Literatur« und den Traum, ein »großer Schriftsteller zu sein«, als Zukunftsentwürfe beschreibt, die für sie als junge Frau unvorstellbar bleiben, posi-

99 Ebd., S. 35.

100 Ebd., S. 27.

101 Ebd., S. 28.

102 Ebd., S. 30f.

tioniert sie sich zugleich kritisch zu diesen Begrifflichkeiten, die sie damit als überholte Konzepte identifiziert, die zu Worthülsen und Luftschlössern geworden sind. Den Begriff des »écrivain« skizziert sie implizit als ein erträumtes Vorstellungsbild, der nur mehr noch das Ideal eines bestimmten Lebensstils beschreibt – einem angepassten, aus Alltagsroutinen bestehenden Leben zu entsagen, und vor allem entsagen zu können (»dépassement à une existence qui promettrait sinon d'être moulée aux routines, à l'ordinaire petitesse«) –, als dass er mit der konkreten Tätigkeit des Schreibens in Verbindung stünde. Auch die »littérature« erscheint in ähnlicher Form nur mehr als Illusion, die in weiter Entfernung am Horizont flirrt (»l'horizon que je n'attendrai pas«). Unter »der Literatur« scheint die Sprecherin den literarischen Kanon zu verstehen, der für sie (als Autorin? als junge Frau?) unerreichbar bleibt.

Schreiben bedeutet für die Sprecherin nicht die Zugehörigkeit zu einem solchen »höheren« Literaturkanon anzustreben, sondern stellt den Versuch (»mon effort«) dar, sich selbst »zu erobern« (»conquérir mon élargissement«), das heißt sich von den äußeren gesellschaftlichen Anforderungen und Einflussnahmen freizuschreiben (»la levée des emprises qui prétendent me façonner à l'image commune«). Ihren Schreibprozess definiert sie durch zwei Achsen: die Orientierung an den literarisch-künstlerischen »explorations« ihrer Vorbilder (»maîtres«) und das eigene Experimentieren mit neuen Formen (»je tente des expériences«). Wenn sie zugleich der Selbstbezeichnung als »écrivain« entsagt (»je ne me conçois pas écrivain«), zeigt sie auf, dass sie mit und in ihrem Schreiben aus einem literaturgeschichtlich tradierten Verständnis des (männlichen) »Schriftstellers« herauszustreben sucht. Das Verb »concevoir« bedeutet nicht nur im übertragenen Sinne »[f]ormer le concept, l'idée générale«, sondern hat auch, wenn es sich auf ein weibliches Subjekt bezieht, die physiologische Bedeutungsdimension der Empfängnis, »[f]ormer un enfant en soi par fécondation«¹⁰³. Caligaris/die Sprecherin spielt hier mit dem Topos der Selbstgeburt des Autors als ein Genie, das sich auf keinerlei künstlerische Traditionen und Vorbilder beruft und sich selbst aus seinem eigenständigen Werk heraus erschafft.¹⁰⁴ Das weibliche schreibende Ich formuliert nicht nur die Abgrenzung zu dieser Form von Genieästhetik. Im Verlauf des gesamten Textes zeigt sich darüber hinaus beständig, dass ihre *écriture*, ihre Texte und ihre Literatur nicht allein aus sich selbst heraus entstehen, sondern im Rahmen und in der Reibung mit bestehenden gesellschaftlichen und literarischen Kontexten.

Die Oszillation zwischen der Fortführung der Erkundungen, die vorangegangene »maîtres« begonnen haben, und neuen Experimenten findet sich konkret im vierten Kapitel wieder, das den Titel »L'écrivain sait qu'il est coupable« trägt. Die Überschrift ist ein Zitat aus dem Klappentext der Originalausgabe von Georges Batailles *La Littérature et le Mal* (1957):

Les hommes diffèrent des animaux en ce qu'ils observent des interdits, mais les interdits sont ambigus. [...] La transgression des interdits [...] demande un courage résolu.

103 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 5, Paris: Gallimard 1977, S. 1242, »concevoir«.

104 Vgl. dazu Begemann, Christian: »Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik«, in: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart: Metzler 2002, S. 44–61, hier S. 50.

[...] C'est en particulier l'accomplissement de la littérature, dont le mouvement privilégié est un défi. [...] L'écrivain authentique ose faire ce qui contrevient aux lois fondamentales de la société active. La littérature met en jeu les principes d'une régularité, d'une prudence essentielles.

L'écrivain sait qu'il est coupable. Il pourrait reconnaître ses torts. Il peut revendiquer la jouissance d'une fièvre [...].

Dans les voies de huit écrivains qui sont étudiés dans ce livre, Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka, Jean Genet, nous pressentons cette aspiration dangereuse mais humainement décisive, à une liberté coupable.¹⁰⁵

Bataille – es ist davon auszugehen, dass er den Text selbst formuliert hat¹⁰⁶ – fasst darin sein Literaturverständnis zusammen, das er exemplarisch bei den genannten acht Autor/innen des 19. und 20. Jahrhunderts formuliert sieht. Die Funktion von Literatur verortet er in ihrem Potential, Ordnungsprinzipien aufs Spiel zu setzen (»La littérature met en jeu les principes d'une régularité«) und Verbote (»interdits«) zu überschreiten. Als »authentische« Schriftsteller – und Schriftstellerinnen – bezeichnet Bataille all jene, die schreibend den Mut aufbringen (»courage«), sich den »lois fondamentales de la société« entgegenzustellen und in ihren Texten einen anderen, frei(er)en Zugang zur Welt zu entwerfen. Dieses Anliegen ist nach Bataille jedoch »dangereux« und der/die Schriftsteller/in, der/die es »wagt« (»ose«), die gesellschaftlichen Gesetze und Übereinkünfte zu brechen, gilt fortan als »schuldig« (»coupable«), ist also einer moralisch-ethischen Verurteilung ausgesetzt.

Wenn Caligaris für das vierte Kapitel das Zitat »L'écrivain sait qu'il est coupable« übernimmt, verdeutlicht sie, dass sie, bzw. die autodiegetische Sprecherin des Textes, an diese Definitionen der Begriffe »littérature« und »écrivain« anknüpft – anstatt an jene, die sie bereits im zweiten Kapitel abgelehnt hat. So deutet sie zudem bereits dort an, dass sie das Schreiben, ganz ähnlich wie Bataille, als einen Modus der Entgrenzung und Chaotisierung von Normen versteht. Im Interview mit *L'Humanité* weist Caligaris selbst darauf hin, dass sie in der Überschrift »L'écrivain sait qu'il est coupable« Bataille zitiert, den sie als Vertreter einer surrealistischen Auffassung von Literatur als Gesellschaftsrevolte anführt: »[...] cette idée du surréalisme que l'écrivain n'est pas l'homme des normes et des projets, mais l'agent toxique. C'est pourquoi la troisième partie du livre est intitulée »L'écrivain sait qu'il est coupable«, en référence à Georges Bataille.«¹⁰⁷ Gegen Ende des Kapitels greift die Sprecherin das Zitat von Bataille schließlich genauer auf und eignet es sich an, um ausgehend davon ihre eigene Literaturdefinition auszubuchstabieren.

La littérature ne restitue rien de la paix champêtre qui pourvoit au bien-être et commerce des hommes. Elle ne peut pas se passer de fréquenter les interrègnes sans lumière [...]. La littérature ne peut pas se dispenser de la confrontation aux scandales supérieurs qui détruisent l'ordre civilisé et exposent l'homme au dangers de son essence.

105 Bataille, Georges: »La Littérature et le mal. Notes«, *Œuvres complètes*, Bd. 9, Paris: Gallimard 1979, S. 437-479, hier S. 437f. Herv. F.K.

106 Vgl. Ebd., S. 437.

107 Nicolas: »Nicole Caligaris«, o.S.

[...] L'écrivain sait qu'il est coupable [...] de chercher encore la proximité du désastre, de répéter la faute humaine, non pas de la raconter, de la répéter, coupable de pratiquer sur l'homme des prélèvements infects pour les porter au niveau de la langue et des narines, coupable de se rendre inconciliable avec la paix, d'aller chercher les forces de la catastrophe. La littérature n'est ni propre ni convenable, n'a rien à voir avec l'élégance, elle est obscène, sous-consciente de ses enjeux, héritière de la pensée sorcière [...]: un pouvoir mineur, lunaire, siégeant entre les lèvres du vagin de Baubô, contraire au soleil écrasant.¹⁰⁸

Während Bataille in dem Klappentext zu *La Littérature et le Mal* die Aufgabe der Literatur und der Schriftsteller/innen eher allgemein in der Transgression und des Bruchs mit gesellschaftlichen Regeln situiert, nimmt die Sprecherin in *Le Paradis entre les jambes* eine Spezifizierung vor. Literatur hat für sie die Funktion, »de fréquenter les inter-règnes sans lumière«, in die »dunklen Zwischenräume« der Gesellschaft vorzudringen und sich dort mit den »scandales supérieurs« des Menschlichen auseinanderzusetzen. Wenn sich der Schriftsteller, auch hier verwendet Caligaris ausschließlich die männliche Form, so in die Nähe von Skandalen, Desaster und Katastrophen (»scandales«, »désastre«, »forces de la catastrophe«) begibt, macht er sich schuldig – nicht (nur), weil er diese Dinge erzählt, sondern weil er schreibend jene »faute humaine« wiederholt, die er darzustellen sucht.

Den Akt des Schreibens entwirft die Sprecherin an dieser Stelle nicht als eine Gesellschaftsrevolte, in der der/die Schriftsteller/in anhand der Transgression von Erwartungen und Normen einen freiheitlichen, selbstbestimmten Umgang mit der Welt aufzeigt. Stattdessen versteht sie Schreiben als eine Geste, die ebenso Züge eines wissenschaftlichen-medizinischen Experiments wie auch einer voyeuristischen Hinwendung zu Gewalt und Leid trägt: »L'écrivain sait qu'il est [...] coupable de pratiquer sur l'homme des prélèvements infects pour les porter au niveau de la langue et des narines, coupable de se rendre inconciliable avec la paix, d'aller chercher les forces de la catastrophe.« »L'écrivain« erscheint in der Figur eines Naturwissenschaftlers, der dem Menschen »infektiöse Proben« entnimmt, um sie mit Nase und Zunge zu untersuchen. Die Homophonie von »langue« als Zunge und Sprache verweist auf ein Verständnis literarischer Texte als Experimentierräume, in denen »der Schriftsteller« das »Krankhafte« des Menschlichen, das, was nicht den Normen und dem Normalen entspricht, mit den Mitteln symbolischer Versprachlichung und literarischer (Erzähl-)Verfahren erforscht.

Dieses Bild des experimentierenden Schriftstellers erinnert an den naturalistischen Roman des 19. Jahrhunderts, wie ihn Émile Zola in seiner programmatischen Schrift *Le Roman expérimental* (1880) beschreibt. Darin setzt Zola »le romancier« und »le médecin«¹⁰⁹ gleich, da beide auf die Untersuchung einer verletzten, schadhafte Realität zielten, um tiefer liegende Mechanismen und Wahrheiten herauszupräparieren:

Dès lors, dans nos romans, lorsque nous expérimentons sur une plaie grave qui empoisonne la société, nous procédons comme le médecin expérimentateur, nous tâchons

108 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 134f.

109 Zola, Émile: *Le Roman expérimental*, erstmals 1880 erschienen, Paris: Garnier-Flammarion 1971, S. 59.

de trouver le déterminisme simple initial, pour arriver ensuite au déterminisme complexe [...].¹¹⁰

Die Sprecherin verschränkt dieses naturalistische Literaturverständnis mit dem Zitat Batailles (»L'écrivain sait qu'il est coupable«), in dem er auf die Grenzverletzung hinweist, die jedem Schreiben immanent ist, das die Bereiche jenseits des Gewöhnlichen und Geordneten exploriert. Anhand ihrer Verknüpfung aktualisiert Caligaris diese beiden Literaturkonzeptionen im zeitgenössischen Kontext des 21. Jahrhunderts und kommentiert darüber auch indirekt ihre eigene Herangehensweise an die Darstellung des kannibalistischen Verbrechens.

Das Adjektiv »coupable« bezeichnet jemanden »qui a commis une faute« und als Synonyme nennt das Wörterbuch Begriffe wie »blâmable, condamnable, délictueux, [...] punissable, répréhensible«¹¹¹. Schuldig ist also derjenige, der die Verantwortung für einen (von ihm begangenen) Fehler übernehmen und sich einer moralisch-ethischen, gesellschaftlichen oder rechtlichen Verurteilung und Strafe unterziehen muss. In der oben zitierten Passage in *Le Paradis entre les jambes* bezeichnet die Sprecherin jene Schriftsteller/(innen), die sich nicht nur mit den »infektiösen« Dimensionen der Menschen und der Gesellschaft auseinandersetzen, sondern »les forces de la catastrophe«, das Katastrophische und Desaströse gleichsam immer wieder (auf-)suchen, als »schuldig«. Worin, so kann gefragt werden, liegt ihre Schuld? Das Schuldhafte dieses Vorgehens verortet die Sprecherin in zwei Aspekten: Zum einen stellt das Schreiben und Beschreiben von (menschengemachter) Gewalt und Katastrophen gleichsam einen gewaltvollen Akt dar (»L'écrivain sait qu'il est coupable [...] de répéter la faute humaine, non pas de la raconter, de la répéter«), dem also wieder selbst eine Form der Wiederholung des ursprünglichen Geschehens eingeschrieben ist. Zum anderen wenden sich Autor/innen bewusst diesen Themen zu, gleichwohl sie wissen (»L'écrivain sait«), dass die Beschäftigung damit bereits eine Grenzverletzung darstellt/darstellen kann (»coupable [...] de chercher encore la proximité du désastre«, »coupable de se rendre inconciliable avec la paix, d'aller chercher les forces de la catastrophe«). Indirekt problematisiert Caligaris an dieser Stelle ihr eigenes Vorgehen in *Le Paradis entre les jambes*: Sie sucht darin schreibend die Nähe des kannibalistischen Verbrechens und des Täters, wendet sich ihm, seiner Perspektive und seinen Briefen zu – während sie sich zugleich immer wieder bei dieser Grenzüberschreitung beobachtet und sich damit auseinandersetzt, inwiefern auch ihr eigener Text ein Teil der Gewalt des Verbrechens und seiner medialen Verbreitung ist.

Die Passage erlaubt zudem eine weitere Lesart, in der die Verknüpfung von Genderkritik und Literatur erneut sichtbar wird. Zur Verdeutlichung wird das obige Zitat noch einmal verkürzt wiedergegeben:

La littérature ne restitue rien de la paix champêtre [...]. Elle ne peut pas se passer de fréquenter les interrègnes sans **lumière** [...]. La littérature n'est ni propre ni convenable, n'a rien à voir avec l'élégance, elle est obscène, sous-consciente de ses enjeux, **héritière**

110 Ebd., S. 78.

111 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 561, »coupable«.

de la pensée **sorcière** dont Michelet révéla le sens: un pouvoir mineur, **lunaire**, siégeant entre les lèvres du vagin de *Baubô*, **contraire** au soleil écrasant.¹¹²

Zunächst fällt die rhythmische Wiederholung der Endung [-ER] auf (hier fett markiert): »[sans] lumière«, »héritière [de la pensée] sorcière«, »lunaire«, »contraire [au soleil écrasant]«. Mit der lautlichen Ähnlichkeit dieser Begriffe, die sich alle auf »la littérature« beziehen, unterstreicht Caligaris/die Sprecherin noch einmal deutlich, dass sie die Aufgabe der Literatur darin sieht, in dunkle und unausgeleuchtete sowie tabuisierte, mythisch-geheimnisvolle und auf den ersten Blick potentiell bedrohlich wirkende Bereiche (des Menschlichen) vorzudringen. Diese mehr oder weniger implizit angedeuteten Charakteristika, mit denen die Sprecherin insbesondere durch die Bezugnahme auf die „pensée sorcière“ zugleich negativ konnotierte Weiblichkeitsstereotype aufruft, verschränkt sie mit einem genderkritischen Blick auf die Literatur und ihre Geschichte.¹¹³

Die Kursivierungen heben hervor, dass Caligaris/die Sprecherin im Verlauf des Zitats eine sukzessive Personifikation der Literatur vornimmt und sie als weibliche Figur, und gar in Form des weiblichen Geschlechts, erscheinen lässt. So substituiert sie den Begriff »littérature« zunächst mit dem Pronomen »elle«, bezeichnet sie als eine »héritière de la pensée sorcière« und vergleicht sie schließlich mit der entblößten Vulva der Baubo, einer Gestalt der griechischen Mythologie. Sie stellt die Literatur zudem als ein gleichsam (un-)bewusst handelndes und denkendes Subjekt dar (»La littérature ne restitue rien«, »Elle ne peut se passer«, »sous-consciente de ses enjeux«) und beschreibt sie mit Attributen wie »ni propre ni convenable«, »n'a rien à voir avec l'élégance« und »obscène«. Diese Eigenschaften erinnern zugleich an das in der europäischen Kulturgeschichte tradierte und zumeist pejorative Bild der marginalen, nicht den Normen entsprechenden Frau, das die beiden genannten Figuren, die »sorcière« und Baubo, exemplarisch repräsentieren.

Die Sprecherin ruft die »pensée sorcière«, zu deren »Erbin« die Literatur wird, in ihrer spezifischen Lesart nach Jules Michelet auf (»héritière de la pensée sorcière dont Michelet révéla le sens«). Caligaris verweist damit auf Michelets Essay *La Sorcière* (1862), in dem er die Geschichte der Hexenverfolgung des Mittelalters dezidiert als Diskriminierung und Repression von Frauen liest.¹¹⁴ Der Historiker drückt in seinem Text nicht nur seine Solidarität mit den verfolgten Frauen aus und sucht sie zu rehabilitieren. Er beschreibt sie zudem gar als Revolutionärinnen, die, mit ihrer Hinwendung zur Natur und ihren alternativen spirituellen Ritualen, die Kirche, den Staat und das Patriarchat subvertieren und deshalb als »un danger pour les autorités ecclésiastiques et étatiques«¹¹⁵ angesehen werden. Michelet nimmt in *La Sorcière* somit eine (für seine

112 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 134f. Herv. F.K.

113 Dieser Zusammenhang deutet sich bereits in dem oben angeführten Zitat an, in dem die Sprecherin fragt »Est-ce la noirceur, est-ce la brutalité qui répugnent? ou est-ce qu'elles proviennent d'une femme?«, Ebd., S. 35.

114 Vgl. Khan, Salah: »Génie et parthénogenèse. La représentation de la sorcière comme révolutionnaire chez Jules Michelet«, *Women in French Studies* 10/1 (2002), S. 50-60, hier S. 51; Michelet, Jules: *La Sorcière*, Bd. 1, hg. von Lucien Refort, erstmals 1862 erschienen, Paris: Didier 1952; Michelet, Jules: *La Sorcière*, Bd. 2, hg. von Lucien Refort, erstmals 1862 erschienen, Paris: Didier 1956.

115 Khan: »Génie et parthénogenèse«, S. 52.

Zeit) bemerkenswerte Umdeutung eines misogynen Frauenbildes vor, für das die Figur der Hexe im europäischen Denken steht. Die pejorative Vorstellung von »femmes [...] marginales – jugées trop libidineuses, trop proches de la nature, et en même temps trop indépendantes des hommes«¹¹⁶ kehrt er um zum Verständnis einer »femme-génie« und einer »femme en révolte«¹¹⁷, die gegen das Alte rebelliert und eine neue Zukunft ankündigt.

Auch die griechische Gestalt der Baubo stellt in ihrer Entgrenzung von Normen eine »Figur weiblicher Subjektivierung«¹¹⁸ dar. Baubo spielt eine Rolle im Mythos um die Fruchtbarkeitsgöttin Demeter und ihre Tochter Persephone, auch Koré genannt. Die Sprecherin schildert die Mythenzählung selbst: Demeters Tochter Persephone wird, während sie Blumen pflückt, von den Göttern der Unterwelt entführt. Demeter stürzt der Verlust in eine tiefe Depression, gegen die kein Mittel hilft und von der sie sich nicht zu erholen vermag, bis sie auf Baubo trifft. Die Amme entblößt ihre Vulva vor ihr, woraufhin Demeter zu lachen beginnt – und schließlich in der Lage ist, ihren Zorn über den Raub ihrer Tochter auszudrücken, indem sie Erde mit einer Eisschicht überzieht.¹¹⁹ Die Entführung Persephones liest die Sprecherin als Ausdruck der traditionellen, patriarchalen Geschlechterhierarchie laut der »la jeune fille n'est au monde que pour être cueillie«¹²⁰. Die Geste Baubos versteht sie hingegen schließlich als einen Akt, mit dem die Amme diese Ordnung umkehrt: »Baubô a ce geste incroyable de retrousser son vêtement et de renverser l'ordre de la tragédie par l'obscène exhibition de sa vulve.«¹²¹

Die Sprecherin macht diese beiden Mythen – der Hexe und der Baubo – zur Grundlage ihres (Neu-)Entwurfs von Literatur(-geschichte). Wenn sie die Literatur zum einen als eine »héritière de la pensée sorcière dont Michelet révéla le sens« und zum anderen als einen »pouvoir mineur [...] siégeant entre les lèvres du vagin de Baubô« bezeichnet, so hebt sie nicht nur das transgressive Potential literarischer Texte hervor, wie es auch Bataille formuliert, sondern sie parallelisiert die Entgrenzung und gesellschaftliche Sprengkraft von Literatur mit weiblichen Figuren der Rebellion. Indem sie »die Literatur« aus einer Kulturgeschichte von Mythen revoltierender Frauenfiguren erstehen lässt, nimmt die Sprecherin in *Le Paradis entre les jambes* eine Umschrift der Literatur und ihrer Geschichte vor und legt an ihren Ursprung einen Akt weiblicher Selbstbestimmung über den eigenen Körper und die eigene Sexualität. Die Figur der Baubo spielt eine besondere Rolle, denn sie stellt einen Gegenentwurf zum titelgebenden *Paradis*

116 Ebd., S. 54.

117 Ebd., S. 59.

118 Gsell, Monika: *Die Bedeutung der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien zur Repräsentation des weiblichen Genitales*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2001, S. 98.

119 Vgl. Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 199, 122. Zu den verschiedenen Erzählungen des Mythos vgl. insbesondere den Klassiker von Georges Devereux, in dem er sich nicht nur einem eher unbekanntem Mythos zuwendet, sondern auch versucht, eine kulturgeschichtliche Beschäftigung mit dem weiblichen Geschlechtsorgan anzustoßen und die Bedeutung der Vulva aus ihrer Unsichtbarkeit hervorzuholen, Devereux, Georges: *Baubo, la vulve mythique*, erstmals 1983 erschienen, Paris: Payot 2011, S. 45-57.

120 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 119.

121 Ebd., S. 122.

entre les jambes dar, das die Sprecherin als ein Bild für die patriarchalen und sexistischen Gesellschaftsstrukturen entwirft.¹²²

3.4 Caligaris' literarische Rebellionen gegen das Verstehen

Im Spiel mit der Überschreitung von ethischen und ästhetischen Grenzen knüpft Caligaris an andere französischsprachige Autorinnen an, die sich seit dem Ende des 20. Jahrhunderts mit der Darstellung von abjekten Themen, Tabus und Skandalen beschäftigen.¹²³ Am Beginn des 21. Jahrhunderts stehen nicht mehr nur Fragen nach der eigenen Sexualität und den eigenen Verletzungen und Traumata oder mit den Leiden anderer im Zentrum, sondern auch die Beschäftigung mit Täter(innen)schaft und der medialen Darstellung von Gewalt. Neben Caligaris' *Le Paradis entre les jambes* ist ein weiteres Beispiel die Autorin Claudine Galea. In ihrem Theatermonolog *Au bord* (2010) rückt sie die berühmte Fotografie einer amerikanischen Soldatin in den Fokus, die in dem irakischen Gefängnis Abu Ghraib einen Gefangenen an einer Leine hält. Eine Parallele zwischen *Au bord* und *Le Paradis entre les jambes* besteht darin, dass sich darin ebenfalls eine Ich-Sprecherin intensiv mit der abgebildeten Täterin beschäftigt, während das Opfer, der auf dem Boden liegende Mann, eine Leerstelle bleibt, da sie ihn weder betrachten noch beschreiben kann: »Je regarde la fille et pas l'homme./L'homme je suis incapable de le décrire.«¹²⁴

Ausgehend von der Auseinandersetzung mit dem/der Täter/in und der Reflexion dieses Vorgehens zeigen beide Autorinnen in ihren Texten die komplexen Spannungsfelder auf, in denen sich Repräsentationen von Gewaltverbrechen und -täter/innen bewegen. »Je voulais parler de la vérité des images.«, formuliert die Sprecherin in *Au bord*, »De leur relativité. De leur obscénité. De l'image comme une flaque. [...] La jouissance est trop brève il faut faire durer la jouissance par l'image. [...] L'image est une illusion.«¹²⁵ Und an einer weiteren Stelle: »Je pense que la photographie n'arrête pas l'impensable l'impossible possible et que le pire reste à venir.«¹²⁶ Galea beschreibt Bilder wie jenes, das sie in ihrem Text zugrunde legt, als illusorische Abbildungen von Realität, die die Gewalt, die sie zeigen, und vor allem deren voyeuristischen Genuss, auf Dauer stellen. Solche Fotografien tragen somit nicht dazu bei, die darauf dargestellte Gewalt »anzuhalten« oder deren »Unverstehbarkeit« gar in irgendeiner Weise einzufangen und handhabbar zu machen. Ganz im Gegenteil zeigt sich die Wirklichkeit, in der das »Schlimmste stets noch bevorsteht«, unbeeindruckt von ihren Repräsentationen.

122 Julie Saint-Laurent beschäftigt sich in ihrem Artikel zu *Le Paradis entre les jambes* ausführlich mit Caligaris' Lektüre des griechischen Mythos, legt jedoch den Fokus auf Persephone/Kore, die die Autorin in ihrem Text nicht »simplement comme victime d'un enlèvement et d'un viol« darstelle, sondern »comme agente en face du regard masculin tout-puissant et dangereux, celui d'Hadès« und als eine Identifikationsfigur für die Sprecherin lesbar sei, Saint-Laurent: »En sandales et en déséquilibre«, S. 330f.

123 Vgl. dazu Kapitel IV.1.1 dieser Arbeit.

124 Galea: *Au bord*, S. 10.

125 Ebd., S. 15.

126 Ebd., S. 21.

Auf ganz ähnliche Weise reflektiert auch Caligaris das Verhältnis von Realität, Gewalt und ihrer Darstellung. Sie fokussiert sich jedoch, anders als Galea, auf literarische Repräsentationen und reflektiert damit das Medium, in dem sie sich selbst ausdrückt. Im fünften und letzten Kapitel »Quatre points de silence« zieht die Sprecherin eine Art Fazit und blickt auf den Schreibprozess des Textes zurück.

L'écueil du langage, de la littérature, est de clôturer la catastrophe, de lui donner un terme, de régler le trouble dont elle est l'origine, de stopper les lézards qui courent dans l'obscurité de ma mémoire. Je ne me suis pas approchée, en écrivant, du meurtre de Renée Hartevelt. La réalité de ce meurtre, c'est le corps dégradé de la jeune femme reconstituée sur la paillasse de la morgue [...]. Le texte littéraire, lui, en rendant le meurtre compatible avec les mots qui le décrivent, le coupe de sa réalité. [...] Le langage crée, il ne représente pas. Il fabrique un autre monde.¹²⁷

Sie konstatiert, dass ein Text einen Akt der Gewalt nicht einzufangen und fassbar zu machen vermag, sondern vielmehr eine eigene und von der Wirklichkeit abgetrennte Version davon entwirft. Auf den ersten Blick zieht sie eine scharfe Trennlinie zwischen dem literarischen Text über ein reales Geschehen und der Realität dieses Ereignisses und macht damit klar, dass Literatur, die ein reales Verbrechen (be-)schreibt, nicht den konkreten, darin eingeschriebenen Gewaltakt mindert oder in einer anderen Form in ihn eingreift. Dennoch, so formuliert die Sprecherin in dieser Passage, befindet sich ein Text, der sich mit einem realen Gewaltereignis befasst, stets in einer Wechselwirkung mit der Wirklichkeit, bei der »die Sprache« aus dem Substrat der Realität etwas neues schafft (»Le langage crée«; »Il fabrique un autre monde«). In *Le Paradis entre les jambes* wirft Caligaris so nicht nur die Frage auf, inwiefern die Repräsentation eines kannibalistischen Mordes und des Täters ethische, moralische und rechtliche Grenzen überschreitet. Ihr Blick richtet sich darüber hinaus auf die Funktionsweise einer Arbeit an der Sprache, mit der sie das Verbrechen und ihre Beschäftigung damit in Worte zu übersetzen sucht.

In einem Aufsatz mit dem Titel »Contre la littérature bio«, der in dem Band *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités* (2017) erscheint, beschreibt und reflektiert Caligaris ihre literarische Herangehensweise in *Le Paradis entre les jambes* und das Anliegen, das sie mit dem Text verfolgt.¹²⁸ Die Überschrift des Artikels scheint eine Formulierung bekannter literaturtheoretischer Schriften aufzugreifen, wie sie sich etwa in Alain Robbe-Grillet's *Pour un nouveau roman* findet, und ins Gegenteil zu verkehren: Zu erwarten ist hier kein Manifest oder Plädoyer, in dem Caligaris eine neue Literatur definiert, sondern ein Gegen-Plädoyer, in dem sie vor allem ihre Abgrenzung zu einer spezifischen Literaturform ausdrückt. Der Begriff einer »littérature bio«, gegen die sie sich ausspricht, ist mehrdeutig. Im Kontext des Sammelbandes scheint »bio« zum einen für »(auto-)biographique« zu stehen, zum anderen ist »bio« die Abkürzung für »biologique«. Der Titel deutet an, dass Caligaris in dem Aufsatz ihre Abkehr sowohl

127 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 147f.

128 Vgl. Caligaris, Nicole: »Contre la littérature bio«, in: Hamel, Jean-François, Barbara Jane Havercroft und Julien Lefort-Favreau (Hg.): *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal: Nota bene 2017, S. 375-386.

von einer tradierten Auffassung (auto-)biographischen Schreibens als auch von einem gleichsam deterministischen Verständnis von Literatur ausruft, also eines Schreibens, das sich (scheinbar) feststehenden Bedingungen unterwirft.

In dem Artikel führt Caligaris die Problematik einer unmöglichen Repräsentation von Realität und (Lebens-)Erfahrungen in der Literatur weiter aus, die sich bereits am Ende von *Le Paradis entre les jambes* andeutet. Die Grenze, die zwischen der Wahrnehmung der Wirklichkeit und ihrer Darstellung in einem literarischen Text besteht, ist die Sprache. »La faute de la littérature«, so beginnt Caligaris den Aufsatz, »c'est qu'elle est tout au langage [...]«. ¹²⁹ Die Sprache als zentrales Element der Literatur ist also zugleich ihr größtes Problem, da sie immer einem bereits definierten System entspringt und der/die Schriftsteller/in sie niemals vollkommen frei verwenden kann. Die textuelle Beschreibung von individuellen Erinnerungen und Erfahrungen fügt sich stets in ein bestimmtes Ordnungssystem und in einen kollektiven Bezugsrahmen ein: »On croit que le langage exprime l'expérience, c'est une illusion. Le langage introduit dans le souvenir un système ordonné, il déplace l'expérience intime pour la situer au sein d'une référence collective.« ¹³⁰ Caligaris verkoppelt diese Charakteristik von Sprache an einen menschlichen Drang des Verstehen-, Interpretieren- und Erzählen-Wollens von Ereignissen, um sie »einzuordnen« und einen Sinn und eine Bedeutung darin zu finden. Sie zitiert dafür den Vortrag »L'impératif d'interpréter« (2009) des Historikers Pierre Legendre, der darin eine »constitution herméneutique de l'homme« verteidigt: »[...] doué de langage, l'homme ne peut pas ne pas interpréter, et cette activité essentielle fonde son humanité.« ¹³¹

Als ein Beispiel, an dem sich ebenso zeigt, inwiefern (Lebens-)Ereignisse durch ihre Übertragung in Sprache in ein bestehendes System eingefügt und sie auf bestimmte Weise interpretiert und in einen sinnhaften Zusammenhang gebracht werden, führt Caligaris die Autobiographie an: »Le récit autobiographique laisse trop penser que les événements se sont produits comme ils sont racontés, soumis à une logique, inscrits dans une construction qui les rend lisibles, dans un enchaînement qui permet de leur imputer des explications.« ¹³² Autobiographische Texte führen den Leser/innen somit in besonderem Maße die Illusion einer Sinnhaftigkeit und einer (chrono-)logischen Kohärenz des menschlichen Lebens vor. Die Funktion von Literatur sieht Caligaris jedoch darin, genau dieses behagliche und gar »tröstliche« Gefühl zu durchkreuzen. ¹³³ Literarische Texte haben laut der Autorin im Gegenteil die Aufgabe, die Lesenden mit der Widersprüchlichkeit, Unverstehbarkeit und Undarstellbarkeit der Wirklichkeit und von (Lebens-)Erfahrungen und Ereignissen zu konfrontieren. Sie spricht sich für eine »écriture« aus, die nichts – auch nicht sich selbst – zu (be-)greifen sucht, sich aus dem Willen zur Repräsentation herausschreibt und stattdessen das Nicht-Verstehen aushält,

129 Ebd., S. 375.

130 Ebd., S. 379.

131 Ebd., S. 383; vgl. Legendre, Pierre: »L'impératif d'interpréter«, *Le Point fixe. Nouvelles conférences*, Paris: Mille et une nuits 2010, S. 97-122.

132 Caligaris: »Contre la littérature bio«, S. 383.

133 Vgl. Ebd., S. 382f.: »Il n'y a pas, en littérature, à fournir de réconfort. Il n'y a pas à restaurer pour le lecteur un ordre des choses qui conviendrait à ses raisonnements [...]«

»qui ne saisit pas ni se saisit, elle [l'écriture, Anm. F.K.] déporte le récit de la représentation, elle intègre l'inaccessible, le sens dérobé à nos vies«¹³⁴. Im letzten Absatz des Artikels formuliert Caligaris gleichsam eine Art Programm, in dem sie heraushebt, dass sie ein solches Schreiben als literarische Rebellion versteht:

Il n'est pas question de prendre des précautions, de trouver avec quelles pincettes attraper la vie pour en rendre le récit digeste au lecteur sans estomac, il s'agit de rebeller le texte, de le dresser contre l'emprise de ses conventions; à la littérature qui reproduit si adroitement l'ordre des représentations efficaces, d'opposer celle qui introduit la turbulence appliquée à l'histoire, aux histoires, dans ce jeu où l'ordre se détruit et se ré-agence pour se renouveler, pour prendre sa vigueur de ce mouvement tumultueux et que valse le couple de la vie bordélique et de la vie constituante dans son perpétuel renversement.¹³⁵

Caligaris geht nochmals darauf ein, dass sie keine angenehme, »verdauliche« Literatur anstrebt (»rendre le récit digeste au lecteur sans estomac«), sondern Texte, die die Leser/innen fordern und herausfordern, indem sie sich aus bekannten literarischen Genres und Konventionen (»le dresser contre l'emprise de ses conventions«) befreien. Sie stellt sich damit auch einer Literatur entgegen, die die bestehenden Repräsentationen und Deutungsmuster der Welt immer wieder reproduziert (»la littérature qui reproduit si adroitement l'ordre des représentations efficaces«). Stattdessen fordert sie ein Schreiben, das die Wirklichkeit, die Geschichte und das Leben in ihrer unmittelbaren, chaotischen und gleichsam rohen Form zur Grundlage und zum zentralen Movens macht (»pour prendre sa vigueur de ce mouvement tumultueux que valse le couple de la vie bordélique et de la vie constituante«). In diesem Entwurf »rebellischer Texte« (»il s'agit de rebeller le texte«) verweist Caligaris auf das tradierte Paradigma einer Dialektik aus der Zerstörung überkommener Ordnungen und ihrer Erneuerung in der Kunst und Literatur, »ce jeu où l'ordre se détruit et se ré-agence pour se renouveler«. Obwohl sie also einen Ausbruch aus allen Traditionen und Kategorisierungen der Literatur ausruft, aktualisiert sie jedoch genau damit eine spezifische literarische Konvention im zeitgenössischen Kontext und schreibt sich zugleich in eine Literaturgeschichte revolvierender Texte ein.

Die Absage an das Verstehen- und Interpretieren-Wollen, das Caligaris in »Contre la littérature bio« zur Grundlage ihrer textuellen Rebellion macht, findet sich auch in *Le Paradis entre les jambes* wieder. Zum einen wendet sich Caligaris darin von tradierten Formen des autobiographischen Schreibens ab, das Lebensereignisse in ein kausallogisches Narrativ zu überführen sucht, und verschränkt ihr Selbstzeugnis stattdessen mit der explorierend-tastenden *écriture* des Essays. Zum anderen formuliert die Sprecherin mehrfach konkret, den kannibalistischen Mordfall nicht interpretieren und die Motive des Täters nicht analysieren zu wollen, während sie im selben Zuge die Schwierigkeit dieses Projektes feststellen muss.

134 Ebd., S. 381.

135 Ebd., S. 385.

Toute la difficulté et tout le principe de cet examen est de ne pas interpréter l'acte commis par Issei Sagawa mais d'en considérer les effets. Cependant construire un texte, construire un regard, c'est cela même: interpréter, mettre en relation des éléments pour en faire émerger un sens. Le langage permet difficilement de s'affranchir de cette fonction interprétative qui fait sa syntaxe et je sens que mon texte, au lieu de se former, se ferme [...]. Je suis démunie. Sans liberté.¹³⁶

Was sich in der abstrakten und theoretischen Betrachtung leicht und kämpferisch formulieren lässt, ist in der literarischen Praxis letztlich unmöglich. Der Versuch, die Sprache und die daran geknüpften Mechanismen der Interpretation und der Sinnfindung zu überwinden, muss zwangsläufig scheitern und das schreibende Ich kann nur noch seine Unfreiheit konstatieren (»Je suis démunie. Sans liberté«). In *Le Paradis entre les jambes* wählt Caligaris stattdessen einen anderen, genau gegenteiligen Weg: Sie stellt die Un(begreifbarkeit) des Verbrechens und des Täters heraus, indem sie die Tat überinterpretiert und sie in ein dichtes, letztlich unübersichtliches Netz an kulturellen und gesellschaftlichen, literarischen und künstlerischen Referenzen und Reflexionen einbindet. Wenngleich auch sie den Täter und den Mord ins Zentrum rückt, ebenso wie die medialen Repräsentationen des *fait divers*, gegen die sie mit ihrem Text anschreibt, so stellt sie jedoch permanent die Ver-Störung und Verrückung der öffentlichen Darstellung des kannibalistischen Verbrechens Issei Sagawas aus und macht die Grenzüberschreitungen sichtbar, die mit der Beschäftigung mit einem solchen Gewaltakt einhergehen.

Caligaris' *Le Paradis entre les jambes* lässt sich in eine Reihe von zeitgenössischen Texten eingliedern, die mit den Erwartungen der Leser/innen spielen und Lektüre- und Erzählgewohnheiten verschieben. In seiner Betrachtung des Phänomens des *Storytelling* bezeichnet Christian Salmon diese Form der Gegenwartsliteratur als »contre-narration[s]«¹³⁷. Diese Gegen-Erzählungen treten »in den Widerstand« (»en résistance«) gegen die seit Ende des 20. Jahrhunderts vermehrt auftretenden, medialen und öffentlichen Erzählungen und Narrativen, die die Widersprüchlichkeit und Komplexität der Welt und ihrer Geschehnisse einzuebnen suchen.¹³⁸ Unter Rückgriff auf Salmon bezeichnet Elisa Bricco die Texte von Pascal Quignard, Véronique Vassiliou und Fabienne Yvert als solche »contre-narrations«, die sie »proche des pratiques surréalistes« verortet, »parce qu'elles déstabilisent et interrogent les pratiques de la réception, en engageant le lecteur dans des expériences de lecture inédites et créatives«¹³⁹. So sind auch in *Le Paradis entre les jambes* die Leser/innen stets (auf-)gefordert, ihre Lektüreerfahrung und Haltung gegenüber dem Text zu reflektieren und sich lesend immer wieder auf die neuen, kaleidoskopischen und fragmentarischen Perspektiven einzulassen, aus denen sich Nicole Caligaris dem Verbrechen nährt.

136 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 65f.

137 Salmon, Christian: *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris: Découverte 2007, S. 213.

138 Vgl. Ebd., S. 213, 11.

139 Bricco, Elisa: »La contre-narration dans le livre contemporain. Quignard, Vassiliou, Yvert«, *Fabula Colloques* (2019), <http://www.fabula.org/colloques/document6114.php> (zugegriffen am 15.03.2022), o.S.

V. In (Auf-)Brüche hineinschreiben

Körper, Genderkritik und romanistische Literaturgeschichte

Die Ähnlichkeit der Texte von Violette Leduc und Nicole Caligaris und die Parallelen ihrer literarischen Darstellungen und Verhandlungen von (Frauen-)Körpern und (weiblichem) Schmerz zeigen sich exemplarisch an zwei Textstellen aus *L'Affamée* und *Le Paradis entre les jambes*. In Leducs *L'Affamée* nimmt sich das »je« als eine Wasserspeierfigur wahr, die brüllt, hustet und sich in ihrer Wollust einrollt: »Si je prenais le miroir, je verrais une gargouille qui tousse, qui hurle, qui se roule dans la luxure qui lui fut destinée.«¹ Auch in Caligaris' *Le Paradis entre les jambes* taucht eine tierische Gestalt auf, wenn die Sprecherin »in ihrem Kopf« einen hundsköpfigen Affen verspürt, der schreit und tanzt: »[...] j'ai un singe cynocéphale à l'intérieur de la tête. [...] Mon cri dure tout mon soûl. Mon cri, ma danse dont le quartier s'émeut, un dandinement animal, d'une jambe sur l'autre, interminablement, la danse de mon cynocéphale, son cri.«² Ebenso Leduc wie auch Caligaris rufen in diesen Passagen (fabel-)tierhafte Wesen auf, die in Aufruhr sind, toben und lärmern und anhand denen sie die Selbstwahrnehmungen, Schmerzempfindungen und Körpererfahrungen der Sprecherinnen in *L'Affamée* und *Le Paradis entre les jambes* illustrieren.

Bei Leduc repräsentiert die »gargouille« den Liebesschmerz des weiblichen Ich. »Mes larmes coulent de travers. Elles suivent des balafres imaginaires. J'ai parlé à ma table. Je ne peux pas la prendre dans mes bras.«³, heißt es direkt zuvor im Text, wobei »la« nicht nur auf den Tisch verweist, mit dem das »je« hier spricht, sondern auch auf die unerreichbare Geliebte, die er nicht zu ersetzen vermag. Das Leiden der Sprecherin an ihrem unerwiderten Begehren poetisiert Leduc in *L'Affamée* oftmals in Form (alb-)traumhafter Szenen und Figuren. Die brüllende und hustende »gargouille« metaphorisiert jedoch nicht nur die Qualität der Schmerzempfindung des Ich und macht sie nach-spürbar. Indem das »je« davon spricht, dass sie die Wasserspeierfigur bei einem Blick in den Spiegel sehen würde (»Si je prenais le miroir, je verrais«), macht diese

1 Leduc, Violette: *L'Affamée*, erstmals 1948 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 117.

2 Caligaris, Nicole: *Le Paradis entre les jambes*, Paris: Gallimard 2013, S. 36f.

3 Leduc: *L'Affamée*, S. 117.

Passage auch deutlich, inwiefern der Schmerz die Körperwahrnehmung der Sprecherin prägt. Das »je« imaginiert ihr eigenes Äußeres als ein Abbild ihres physischen und psychischen Erlebens. Darüber hinaus verweist der Spiegel, der ebenso als Symbol für eine Orientierung an weiblichen Schönheitsidealen steht, auf die Transgression dieser Weiblichkeitsnormen. In ihrer Selbstwahrnehmung als »une gargouille« bleibt sie – in ihrem Genus – weiblich und überwindet zugleich die gesellschaftlichen Zuschreibungen, die damit einhergehen: Statt einer schönen Gestalt zeigt der Spiegel die Figur eines monströs-animalischen Wasserspeiers, der weder schweigt noch (sexuell) zurückhaltend ist, sondern seine Wut, seinen Schmerz und seine Lust lautstark hinausstreut. Die »gargouille« repräsentiert sowohl den Liebesschmerz der Sprecherin als auch ihren Ausbruch aus Weiblichkeitsstereotypen, der als eine ambivalente, zugleich schmerzhaft (»qui tousse, qui hurle«) und lustvolle (»qui se roule dans la luxure«) Überschreitung sichtbar wird. Dass sich diese Szene im Konjunktiv und allein in der Vorstellung des »je« abspielt, weist auf ein Spannungsverhältnis zwischen Ästhetik und Wirklichkeit hin: Die Entgrenzung, die in der poetisch-literarischen Darstellung bereits möglich ist, spiegelt die Realität nicht wider, sondern ist noch Imagination.

In Caligaris' *Le Paradis entre les jambes* ist der »sing cynocéphale« ebenfalls ein Bild für die Genderüberschreitung und -rebellion der Sprecherin. Im Rückblick auf ihre Kindheit beschreibt sich das »je« als ein Kind, das »dreckig«, »ungekämmt« und »unmöglich in Röcke zu zwingen ist«: »Enfant, fille peut-être, [...], sale des genoux à la tignasse, impossible à mettre en jupe, arrogante, dressée par la furie, [...] indésirable, sans pouvoir sur personne, j'ai un singe cynocéphale dans la tête.«⁴ Ein »sing cynocéphale« verweist ebenso auf die »hundsköpfige« Affenart der Paviane wie auch auf das Fabelwesen des Cynocephales, das in vielen alten Mythen und Erzählungen der Weltkulturen auftaucht.⁵ Hundartige und hundsköpfige Gestalten stehen oftmals zum einen für das furchteinflößende Andere und zum anderen für die Nähe zum Men(schlich)en. Wie auch der Affe als ein Tier, das dem Menschen ebenso ähnlich wie fremd ist, bewegen sie sich zwischen »wilderness and domestication«, »freedom« und »savagery«⁶. Wenn das Ich in *Le Paradis entre les jambes* so von einem »sing cynocéphale« spricht, der sich in ihrem Kopf befindet, verortet sie sich selbst auf den Grenzen zwischen »Gezähmtheit«, »Wildheit« und »Freiheit«. Deutlicher noch als die »gargouille« bei Leduc steht der hundsköpfige Affe für Entgrenzung und Ausbruch. Nicht nur ist er »un [sing] cynocéphale [Herv. F.K.]«, womit die Sprecherin ihr weibliches (grammatikalisches) Genus ablegt. Sein Schreien und Tanzen verweist auch auf den emanzipatorischen Akt, die eigene Stimme hörbar zu erheben und Raum einzunehmen. Anders als in *L'Affamée* verbleibt die Parallelisierung der Sprecherin mit dem Affen nicht in ihrer Vorstellungswelt, sondern sie verschwimmen in ihrem Ausdruck und ihren Gesten, die zugleich die seinen sind (»Mon cri, ma danse dont le quartier s'émeut«; »la danse de mon cynocéphale, son cri«).

4 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 35f.

5 Vgl. White, David Gordon: *Myths of the dog-man*, Chicago: University of Chicago Press 1991, S. 15; Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*, erstmals 2015 erschienen, 2. Aufl., Köln: Vandenhoeck & Ruprecht 2019, S. 224f.

6 White: *Myths of the dog-man*, S. 15.

Die beiden Passagen verdeutlichen beispielhaft die körperliche *écriture* der beiden Autorinnen, deren Texte zum einen Körper-Rhythmen und physische Empfindungen in ihre Schreibstrategien transponieren und in denen sie zum anderen Schmerz und weibliche Körper in verdichtete metaphorische Darstellungen überführen. Hierbei gelangen sie nicht nur zu einer bildhaften Umschreibung, sondern darüber hinaus vielmehr zu einer Umschrift der (Frauen-)Körper und leiblichen Erfahrungen der Sprecherinnen und Protagonistinnen ihrer Texte. Die Körper- und Schmerz-Bilder, die Leduc und Caligaris in *L'Asphyxie* und *L'Affamée*, *Les Samothraces* und *Le Paradis entre les jambes* entwerfen, integrieren zumeist den Versuch einer Überwindung tradierter gesellschaftlicher und kultureller Weiblichkeitsvorstellungen. Im gleichen Zuge, in dem die Autorinnen alte Motive dekonstruieren, sie aktualisieren und neue entwerfen, tendieren ihre Poetisierungen und Verbildlichungen der Frauenkörper stets zu Auflösung und Ent-Körperlichung. Darauf weisen auch bereits die beiden Bilder der »gargouille« und des »singecynocéphale« hin: Die Parallelisierung mit diesen fabeltierhaften und monströsen Wesen birgt eine Entfremdung der Sprecherinnen von ihren (weiblichen) Körpern.

In Leducs *L'Asphyxie* gerät die Figur der Mutter, in ihrem öffentlich gezeigten Schmerz an ihrem sozialen Status als Alleinerziehende eines illegitimen Kindes, zu einer feministischen, revoltierenden Version der *mater dolorosa*, doch erscheint sie dabei gleichsam verformt und entpersonalisiert, »la bouche déformée«, »inhumaine« und wie »morte«⁷. In *L'Affamée* finden sich ebenso Passagen, in denen der Körper des weiblichen Ich deformiert und dekonstruiert wirkt, etwa wenn es von seinen »traits défaits«⁸, den »cheveux malades«⁹ oder der »catastrophe d'une bouche, d'un nez, le chaos d'un profil«¹⁰ spricht. Auch in Caligaris' Texten erscheinen die Frauenkörper oftmals in fragmentierten, sogar formlosen Darstellungen. In *Les Samothraces* tauchen die Protagonistinnen in großen Teilen nur mehr als körperlose Stimmen auf, die sich miteinander vermischen. Die Körper der flüchtenden Migrantinnen werden allein in kurzen Blicken auf einzelne, bei der Flucht verletzte Körperteile sichtbar, »en train de nous écorcher les coudes et les genoux sur la caillasse blessante de cette falaise impraticable«¹¹, »les pieds glacés, cireux, privés de sang pour toujours«¹² etc. In *Le Paradis entre les jambes* ist es vor allem der Körper des weiblichen Opfers des kannibalistischen Verbrechens, der ausschließlich in seiner Versehrung durch den Täter auftaucht. Doch auch die Sprecherin zeigt ihren eigenen Körper nur fragmentarisch als jene Teile, die Weiblichkeitsnormen entsprechen oder sie entgrenzen und die öffentliche und männliche Blicke auf sich ziehen.

Trotz dieser Tendenzen zu Ent-Formung und Auflösung, Ent-Körperlichung und De(kon)struktion der in den Texten gezeigten weiblichen Körper bleiben sie dennoch zugleich unhintergebar: Sie sind stets der Ort physischer Sensualität, von Schmerz und Verletzung, aber auch von Sexualität und Lust. Schon in Claude Cahuns *Aveux non*

7 Leduc, Violette: *L'Asphyxie*, erstmals 1946 erschienen, Paris: Gallimard 2014, S. 50.

8 Leduc: *L'Affamée*, S. 127.

9 Ebd., S. 154.

10 Ebd., S. 123f.

11 Caligaris, Nicole: *Les Samothraces*, Paris: Mercure de France 2000, S. 63.

12 Ebd., S. 87.

avenus zeigt sich diese ambivalente Position eines zugleich entformten und dennoch stets präsenten und unentrinnbaren Körpers, wenn die Sprechinstanz ihren Körper als »une chose informe, énorme, douloureuse, horriblement voluptueuse«¹³ beschreibt. Caligaris formuliert diese Ambivalenz in *Le Paradis entre les jambes* schließlich als eine Diskrepanz zwischen der literarischen Vermittlung und der Realität: »La réalité de ce meurtre«, stellt die Sprecherin am Ende fest, »c'est le corps dégradé de la jeune femme reconstituée sur la paillasse de la morgue [...]. Le texte littéraire, lui, en rendant le meurtre compatible avec les mots qui le décrivent, le coupe de sa réalité. [...] Le langage crée, il ne représente pas.«¹⁴ Auf der einen Seite stehen die textuellen Repräsentationen des Körpers, die poetischen und ästhetischen Darstellungsstrategien, die Spiele mit tradierten kulturellen Mythen und gesellschaftlichen Zuschreibungen, aus denen neue Sichtweisen und Lesarten von Körpern entstehen können. Auf der anderen Seite bleibt jedoch der kreatürliche Körper mit seinen Schmerzen, seinen Verletzungen und seinem Begehren, der nur beschrieben, aber nicht um-geschrieben werden kann. Die Antwort auf Fragen, die sich am Ende dieser Forschungsarbeit stellen, wie Gibt es einen weiblichen Schmerz? und Gibt es den Frauenkörper (noch)? lautet: Ja und Nein. Die analysierten Texte von Leduc und Caligaris zeigen allesamt ein Anliegen des Hinausstrebens aus traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen und -mythen und der Dekonstruktion von Gendercodes, während sie zugleich jedoch auch die Existenz spezifisch weiblicher (Körper-)Erfahrungen affirmieren und problematisieren.

Leduc und Caligaris repräsentieren in ihren Texten nicht nur Schmerzen und verletzte Körper. Die Lektüre von *L'Asphyxie* und *L'Affamée*, *Les Samothraces* und *Le Paradis entre les jambes* wird oftmals selbst schmerzhaft, nicht nur durch die Naheinstellungen auf die versehrten Körper, sondern auch durch ihre komplexen, poetisch dichten und herausfordernden Schreibweisen, die Lese- und Sehgewohnheiten zu erneuern suchen. Leduc und Caligaris werden als Schriftstellerinnen sichtbar, die maßgeblich zur Erneuerung in ihrem jeweiligen Literaturkontext beitragen und ästhetische und literarpolitische Diskurse gestalten. Über ihre genderkritischen Anliegen hinaus schreiben sich die beiden Autorinnen in zeitgenössische (Auf-)Brüche ein und reagieren in ihren Texten auf Diskurse und Verhandlungen kollektiver Schmerzerfahrungen: Leducs *L'Asphyxie* spiegelt die erstickende Atmosphäre der 1940er und 1950er Jahre wider, die von latent nachwirkenden Kriegstraumata geprägt ist und Caligaris' *Les Samothraces* greift ebenso das im 21. Jahrhundert virulente Thema der Flucht auf. Sie stellt daran auch die Frage nach der Darstellung fremder Schmerzen, die sie erneut in *Le Paradis entre les jambes* vertieft.

In der Verschränkung von Genderkritik und (Frauen-)Körpern, literarischer Experimentalität und der Literarisierung gesellschaftspolitischer (Schmerz-)Themen reihen sich Violette Leduc und Nicole Caligaris in eine Linie mit Autor/innen der historischen Avantgarden ein. Die Repräsentation von Gender und Frauenkörpern, Schmerz und Verletzung spielt bereits am Beginn der ästhetischen Moderne eine Rolle bei der Vision

13 Cahun, Claude: »Aveux non avenues (1930)«, in: Dies.: *Écrits*, hg. von François Leperlier, Paris: jean michel place 2002, S. 161-436, hier S. 210.

14 Caligaris: *Le Paradis entre les jambes*, S. 147f.

einer Erneuerung der Literatur – in Flauberts *Madame Bovary* – und findet sich schließlich, in je unterschiedlicher Weise, in den Texten und textuell-künstlerischen Verfahren avantgardistischer Schriftsteller/innen wie André Breton, Tristan Tzara, Guillaume Apollinaire und Claude Cahun wieder.

Das Aufkommen der experimentellen Avantgarde-Gruppen wie dem Futurismus, Dadaismus und Surrealismus fällt zusammen mit der voranschreitenden Modernisierung, Globalisierung und Diversifizierung der Gesellschaft sowie dem Ersten Weltkrieg. Diese kollektiven Erfahrungen von Leid und Verunsicherung, die zugleich Schmerz und Euphorie auslösen, überführen die Avantgarden in ihre künstlerisch-literarischen Revolten, in denen sie alles Tradierte zu zerstören suchen, um vollkommen neue Form der Kunst, der Literatur und des Lebens auszurufen. Tristan Tzaras »Manifeste Dada 1918« zeigt eindrücklich, in welcher Weise insbesondere Dada-Künstler/innen und -Autor/innen diese Ambivalenz euphorisch zelebrierter Schmerzerfahrungen in poetisch-anarchistische Ausdrucksformen transponieren.

Als militärischer Begriff verbindet der Terminus Avantgarde zudem bereits Schmerz und Gender: Avantgarde zu sein heißt, wie Soldaten im Kampf mutig an der Front voranzuschreiten. Wenngleich das erste Drittel des 20. Jahrhunderts für ein Aufbrechen von starren Geschlechtercodes steht und Künstlerinnen und Schriftstellerinnen mehr auf den Plan treten, stehen die Avantgarden dennoch für eine Reaffirmation von traditionellen Geschlechterhierarchien und -mythen. So revoltieren die Surrealisten gegen alles Bürgerliche, zelebrieren jedoch zugleich ein Geschlechterverständnis, in denen Frauen als Musen – nicht als Künstlerinnen – betrachtet werden, und Weiblichkeit für Passivität, für das Andere, Verdrängte und Unbewusste steht. Die Sichtweise einer vorrangig männlichen Avantgarden ist auch durch eine kunst- und literaturwissenschaftliche Forschung geprägt, die lange Zeit fast ausschließlich die Werke von Künstlern und Schriftstellern ins Zentrum gerückt und Genderfragen oftmals ausgeblendet hat.

In den klassischen Avantgarden finden jedoch eine Vielzahl an Gendercrossings statt, in denen tradierte Geschlechterdichotomien aufgegeben werden und die auch bei kanonischen Autoren beobachtet werden können. Apollinaire etwa veröffentlicht eine Zeit lang unter dem Pseudonym Louise Lalanne und schreibt den »drame surréaliste« *Les Mamelles de Tirésias*, in dem er Weiblichkeits- und Männlichkeitsstereotype buchstäblich explodieren lässt. Die surrealistische Autorin und Multikünstler/in Claude Cahun lebt offen lesbisch und genderfluid und erschreibt in *Aveux non avenues* ein queeres »je«, das stets auf der Suche nach einem Ausdruck jenseits geschlechtlicher Zuschreibungen ist. Apollinaire und Cahun entwerfen in diesen Texten weiblich-gendertransgressive Figuren, die eine eigene Stimme erhalten und selbst zu literarischen Innovatorinnen werden. Beide Autor/innen spielen dafür mit Schmerztopoi: Apollinaire dekonstruiert das Motiv der hysterischen, passiven Hausfrau und macht die Protagonistin Thérèse-Tirésias zur künstlerischen Schöpferin einer neuen Welt. Cahun wendet sich hingegen dem Schmerz des *poète maudit* der Moderne zu und ironisiert die Vorstellung, dass physische Selbstqual notwendig für poetische Kreativität und das (männliche) Selbstverständnis als Dichter ist. Sowohl Apollinaire als auch Cahun thematisieren die tradierte Relation von männlichem Subjekt und weiblichem Objekt, indem sie dieses Verhältnis kritisch in ihren Texten ausstellen und umzukehren suchen.

Die Untersuchung von Leducs und Caligaris' Texten vor dieser Betrachtung der klassischen Avantgarden macht deutlich, inwiefern sich die Achsen Schmerz – Innovation – Gender auch an zwei weiteren Zäsuren der französischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, der Nachkriegszeit und der Wende zum 21. Jahrhundert, miteinander verknüpfen. So konnte zum einen herausgearbeitet werden, dass die literarischen Experimente der 1940er bis 1950er Jahre – Erneuerungen des Romans (Jean Cayrol), Ausrufung eines neuen, von allen Einflüssen befreiten Schreibens (Roland Barthes) –, wie auch die der unmittelbaren Gegenwartsliteratur – Autofiktionen, neue Formen der gesellschaftspolitisch-literarischen Einmischung, *littérature déconcertante* und *écritures incomparables* – in einem engen Zusammenhang mit den jeweiligen kollektiven zeitgenössischen Schmerzerfahrungen und -diskursen stehen (latentes Nachwirken des Zweiten Weltkriegs; Auseinandersetzungen mit individuellen Schmerz- und Krankheitserfahrungen sowie dem Leiden anderer).

Zum anderen beziehen sich die Innovator/innen und innovativen literarischen Verfahren der Nachkriegszeit und des 20./21. Jahrhunderts immer wieder auf die Moderne und die Avantgarden zurück und aktualisieren das avantgardistische Erneuerungsparadigma innerhalb des zeitgenössischen Kontextes. In der Nachkriegszeit ist, in den Texten von Jean Cayrol, Roland Barthes, Simone de Beauvoir und Violette Leduc, vor allem der Versuch einer gleichzeitigen kritischen Fortführung und Abgrenzung von Avantgarde-Strategien und -Paradigmen beobachtbar. Bereits hier kündigt sich an, dass die Avantgarden schon im Begriff sind, selbst historisch zu werden und in den Literaturkanon überzugehen. Dieser Prozess endet in der Gegenwartsliteratur schließlich in der Ausrufung des »Endes der Avantgarden«, wenn die klassischen Avantgarden und ihre Nachfolgerinnen seit den 1950er Jahren zu historischen Phänomenen erklärt werden. Statt dem Wunsch nach einer erneuten *tabula rasa* findet ab den 1980er Jahren eine spielerische Auseinandersetzung mit den vergangenen Literaturexperimenten des 20. Jahrhunderts statt. Autorinnen und Autoren, Literaturtheoretikerinnen und -theoretiker positionieren sich insbesondere kritisch zu einem Avantgarde-Verständnis, das zu einem *passé-partout*-Begriff für jede Form des Neuen geworden ist und suchen nach neuen Bezeichnungen und neuen Paradigmen der literarischen Innovation.

Autorinnen und Intellektuelle führen im 20. und 21. Jahrhundert darüber hinaus die kritische Beschäftigung mit der Sichtbarkeit und den Stimmen von Schriftstellerinnen und Künstlerinnen und insbesondere ihrer Positionierung als Schöpferinnen und Erneuerinnen fort, die sich bereits bei Apollinaire und Cahun ankündigt. In der Nachkriegszeit kann Simone de Beauvoir als Vorreiterin einer feministischen Literaturwissenschaft verstanden werden, denn sie kritisiert in *Le Deuxième sexe* die objektive Darstellungen von Frauenfiguren in Texten der Moderne, fragt nach den Un-/Möglichkeiten avantgardistisch-innovativen künstlerischen Schaffens von Schriftstellerinnen und setzt sich mit einer pejorativ konnotierten *littérature féminine* auseinander. Leduc beschäftigt sich ebenfalls mit dem negativen Stereotyp einer »weiblichen Literatur« und wird zu einer Pionierin, die mit ihren Tabugrenzen aufsprenghenden Texten neue Wege und Ausdrucksmöglichkeiten für nachfolgende Schriftstellerinnen zu eröffnen sucht. Nicht nur Autorinnen der 1970er und 1980er Jahre, auch Virginie Despentes bezieht sich im 21. Jahrhundert noch dezidiert auf Leduc zurück, wenn sie in *King Kong théorie* die anhaltende direkte oder indirekte Zensur der Texte von Schriftstellerinnen

und eine sexistisch geprägte Literaturkritik anprangert. Auch die Sprecherin in Caligaris' *Le Paradis entre les jambes* stellt ihr Schreiben, und insbesondere die Thematisierung von abjekten Sujets, noch immer als eine Überschreitung von normativen Weiblichkeitsstereotypen dar.

Der Bogen, der von den Avantgarden bis ins 21. Jahrhundert aufgespannt wurde, zeigt, in welchem Maße die Literatur seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit Geschlechterzuschreibungen spielt – und wie weit die ästhetische Darstellung bis heute der gesellschaftlichen Entwicklung voraus ist. Diese Forschungsarbeit ist damit nicht nur eine Studie zu den beiden Autorinnen Violette Leduc und Nicole Caligaris, sondern integriert auch eine Relektüre des Kanons der Literaturgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts aus einer schmerzästhetischen und vor allem genderkritischen Perspektive. Dieser Blickwinkel führt zu neuen Lesarten kanonischer Autor/innen, stellt neue Fragen und neue Beziehungen zwischen den Texten her. So konnte herausgearbeitet werden, dass sich der Beginn der ästhetischen Moderne maßgeblich in der Darstellung einer weiblichen Figur und ihres Körpers situiert. Die poetischen und gesellschaftspolitischen Tiefenstrukturen von bekannten, aber bisher weniger intensiv gelesenen Texten wie Tzaras »Manifeste Dada 1918«, werden nochmal neu sichtbar. Anhand der Aufmerksamkeit auf unbekanntere Texte, wie *Les Mamelles de Tirésias*, können auch Schlüsselautoren wie Apollinaire neu entdeckt und bisher verborgene Verbindungslinien zu fast in Vergessenheit geratenen Autor/innen und Werken wie Claude Cahuns *Aveux non avenues* aufgedeckt werden.

Die Kategorie Gender in der Betrachtung der Literaturgeschichte mitzudenken bedeutet weiterhin auch gleichzeitig eine kritische Befragung von strukturellen Ein- und Ausschlussmechanismen des Kanons. Warum fallen Autorinnen wie Claude Cahun und Violette Leduc durch die Maschen der Literaturgeschichtsschreibung? Weil diese Prozesse durch Genderstereotype und heteronormative Weltsicht geprägt sind, durch Festschreibungen dessen, was gesellschaftlich akzeptiert und tabuisiert ist. Die Umschrift und Veränderung dieser gesellschaftlichen Mechanismen folgt den ästhetischen Aufbrüchen nur langsam nach und so erhalten Schriftstellerinnen, die aus Sagbarkeitsgrenzen ausbrechen und Neues wagen, weniger Aufmerksamkeit oder werden, wie etwa die französischen Schriftstellerinnen der 1990er Jahre, als Skandalautorinnen kategorisiert und marginalisiert. Bereits 2002 fragten Nathalie Morello und Catherine Rodgers in der Einleitung zu ihrem Band *Nouvelles écrivaines. Nouvelles voix?*, ob eine literaturwissenschaftliche Untersuchung, die Frauen in den Vordergrund stellt, noch aktuell ist. Ihre Antwort lautet zu diesem Zeitpunkt ganz klar: Ja. Sie erklären ihre Entscheidung mit der weiterhin geringeren Sichtbarkeit von Autorinnen im Literaturbetrieb und in der Forschung.¹⁵ Auch zwanzig Jahre später ist es noch immer aus den gleichen Gründen notwendig, Schriftstellerinnen verstärkt in den Fokus zu rücken und vor allem ihre künstlerische Kreativität hervorzuheben und Position als literarische Innovatorinnen zu stärken.¹⁶

15 Vgl. Morello, Nathalie und Catherine Rodgers: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Nouvelles écrivaines. Nouvelles voix?*, Amsterdam/New York: Rodopi 2002, S. 7-45, hier S. 8-13.

16 Vgl. dazu Kapitel IV.1.1 dieser Arbeit.

2019 veröffentlicht Fabienne Brugère den Essay *On ne naît pas femme, on le devient*. Siebzig Jahre nach der Publikation von *Le Deuxième sexe* holt sie das Anliegen Simone de Beauvoirs in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts: »prendre au sérieux le concept de ›femme‹ et faire état de ce qu'il en est de leurs situations dans le monde«¹⁷. Brugère spricht in der Einleitung zu ihrem Text auch von der traditionellen Unterdrückung künstlerischen Talents bei Frauen, für die sie Beispiele wie die Künstlerin Camille Claudel anführt, deren Ausbruch aus gesellschaftlichen Normen und ästhetischen Begrenzungen in einem Zusammenhang mit ihrer fast lebenslangen Internierung in psychiatrischen Anstalten steht.¹⁸ Obwohl sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts die Normen, denen Frauen unterworfen waren, immer wieder gewandelt haben, so sind sie nicht verschwunden, sondern nach Brugère vor allem komplexer geworden: Frauen können – in westlichen Gesellschaften – inzwischen nahezu alles sein und werden, doch bleiben sie zugleich mit traditionellen Geschlechterordnungen konfrontiert, »assujetties et sommées de se taire«¹⁹. Das Resultat sei das Gebot einer unerreichbaren weiblichen »ultra-perfection«: »Trop de responsabilités, trop de charges, trop de normes qui ne marchent pas ensemble.«²⁰

Seit einiger Zeit ist, worauf Brugères Essay exemplarisch hinweist, wieder eine vermehrte Aufmerksamkeit für feministische Themen zu beobachten, die Aspekte vorangegangener Wellen des Feminismus im zeitgenössischen Kontext neu verhandelt. Diese erneuten Beschäftigungen mit den Bedingungen des Frauseins und mit Weiblichkeit finden jedoch nicht nur vor dem Hintergrund veränderter gesellschaftlicher Dynamiken statt, sondern auch vor dem einer sich immer weiter verbreitenden und ausdifferenzierenden Genderforschung. Was bei den theoretischen Analysen der Vielfältigkeit von Gender, sexuellen und Geschlechtsidentitäten häufig aus dem Blick rückt, ist das Nachdenken über die Beziehungen und Interaktionen, die zwischen den Geschlechtern sowie den verschiedenen Geschlechtsidentitäten und Formen von Sexualität bestehen.²¹

Wenngleich sich die Romanistik seit Mitte der 1990er Jahre mehr und mehr für feministische und gendersensible Forschungsansätze öffnet²², zeigt sich, dass auch hier die Berücksichtigung interrelationaler Aspekte oftmals fehlt. So existiert eine Vielzahl an Arbeiten, die ausschließlich die Texte von Autorinnen versammeln und sie neu entdecken oder beispielsweise, wenn auch seltener, homosexuelle Schriftsteller/innen in den Blick nehmen.²³ In seinem Aufsatz zu »Perspektiven der Romanistik in Zeiten der

17 Brugère, Fabienne: *On ne naît pas femme, on le devient*, Paris: Stock 2019, S. 12.

18 Vgl. Ebd., S. 16f.

19 Ebd., S. 23.

20 Ebd., S. 22.

21 So deutet es auch Brugère an: »On analyse la théorie féministe, le postféminisme, les études de genre ou les théories *queer* mais réfléchir sur les femmes, sur leurs relations avec les hommes, c'est rare.«, Ebd., S. 11. Herv. i.O.

22 Den Beginn machten Renate Kroll und Margarete Zimmermann (Hg.): *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen, Forschungsstand, Neuinterpretationen*, Stuttgart: Metzler 1995.

23 Für romanistische Arbeiten, die sich auf ausschließlich auf Schriftstellerinnen konzentrieren, vgl. zuletzt exemplarisch einen Sammelband zu Frauen in der Aufklärung: Krief, Huguette u.a. (Hg.):

Globalisierung« (2016) macht Bernhard Teuber auf die weitergeführte Notwendigkeit einer Betrachtung von Gender und Diversität in der romanistischen Literatur und Literaturgeschichte aufmerksam, da er diese beiden Themen als zentrales Forschungsfeld einer zeitgenössischen Romanistik aufzeigt.²⁴ In seiner Aufzählung von Beispielen aus dem romanistischen Corpus, die aus dieser Perspektive neu lesbar werden, nennt er jedoch ausschließlich »Autoren und Regisseure [...], die als homosexuell orientiert angesehen werden – Michelangelo, Proust, Gide, Lorca, Pasolini, Almodóvar«²⁵. Während er also schwule Schriftsteller und Filmemacher hervorhebt, lässt er hier zugleich queere Autorinnen der romanistischen Literaturgeschichte, wie beispielsweise George Sand, Claude Cahun, Violette Leduc und Monique Wittig, unerwähnt.

Diese Forschungsarbeit folgt einer Sichtweise, die sich als Weiterentwicklung und Erweiterung der bisherigen feministischen, gender- und diversitätszentrierten Ansätze versteht und eine genderkritische Inblicknahme der Literaturgeschichte zu etablieren sucht. Das bedeutet konkret, die literarischen Strategien von Autorinnen und Autoren, Verhandlungen von Weiblichkeit und von Männlichkeit gemeinsam in Beziehung zueinander zu setzen und ihre Wechselwirkungen zu untersuchen. Obwohl die hier behandelten Schriftstellerinnen auf weibliche literarische Genealogien verweisen und sich darin einreihen, so beziehen sie sich zugleich immer wieder auf männliche Autoren, deren Literatur sie nicht nur kritisch beleuchten, sondern auch zelebrieren und zu Vorbildern für ihre eigenen Schreibstrategien erheben. Claude Cahun setzt sich so mit literarischen Formen eines männlich codierten Schmerzes auseinander. Andersherum knüpfen Schriftsteller ebenso an Verfahren an, die zuerst Autorinnen verwenden: Leducs Ästhetik des sich selbst Sezierens und Entblößens findet sich schließlich bei nachfolgenden männlichen Autoren und ihren Autofiktionen wieder, wie beispielsweise in Hervé Guiberts Texten über seine Aids-Erkrankung.

Um genderspezifische Leerstellen im Literaturkanon aufzudecken und aufzufüllen, erscheint es im Jahr 2022 nicht mehr zeitgemäß, ausschließlich die Texte von Autorinnen zu untersuchen. Diese Studie hat stattdessen die Herangehensweise erprobt, die Texte von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, von unbekanntem und kanonischen Autoren und Autorinnen miteinander und nebeneinander zu lesen, um die ästhetischen und poetischen Verbindungslinien zwischen ihnen aufzuzeigen. Diese Lesart wurde dadurch ermöglicht, dass sich die Analysen nicht nur auf die Ausdrucksformen und Verhandlungen von Gender, sondern darüber hinaus auch auf (experimentelle) literarische Darstellungsverfahren (von Schmerz und Verletzung) fokussiert haben. Diese Arbeit führt damit einen Ansatz fort, den die Literaturwissenschaftlerin Ina Schabert bereits 1997 in ihrer *Englischen Literaturgeschichte* entwirft. Sie konzipiert dort einen

Femmes des Lumières. Recherches en arborescences, Paris: Classiques Garnier 2018. Für Forschungsbeiträge, die Homosexualität in der französischen Literatur verhandelt, vgl. z.B. Heathcote, Owen, Alex Hughes und James S. Williams (Hg.): *Gay signatures. Gay and lesbian theory, fiction and film in France, 1945-1995*, Oxford: Berg 1998; Naguschewski, Dirk und Sabine Schrader (Hg.): *Sehen, Lesen, Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin: Tranvía 2001.

24 Vgl. Teuber, Bernhard: »Diversität und Konvergenz an der Wurzel: Perspektiven der Romanistik in Zeiten der Globalisierung«, *Romanische Studien* 2/3 (03/2016), S. 539-558.

25 Ebd., S. 552.

neuen Blickwinkel, der sich von einer rein feministischen Lektüre wegbewegt und dafür plädiert, vielmehr von einem literaturgeschichtlichen »Netz« auszugehen, in dem sich Autorinnen und Autoren gemeinsam situieren: »[D]er ganze literarische Schaffens- und Wirkkontext weiblicher Autorschaft lässt sich, ebenso wie derjenige der männlichen Autoren, nur als Netz vielfältiger Beziehungen zwischen den Geschlechtern erfassen.«²⁶ Schabert unterstreicht und aktualisiert diese Herangehensweise zusätzlich in einem Artikel, der 2013 in dem von Annette Keilhauer und Lieselotte Steinbrügge herausgegebenen Sammelband *Pour une histoire genrée des littératures romanes* erscheint und in dem sich die Herausgeberinnen gleichermaßen für eine (Neu-)Betrachtung der romanistischen Literaturgeschichte aus Genderperspektive aussprechen.²⁷

Diese Arbeit ist gleichfalls als ein Versuch lesbar, (wieder) mehr Mut zu einer genderkritischen literaturwissenschaftlichen Forschung in der Romanistik zu zeigen und den Impuls zu geben, den Kanon und die kanonische Literaturgeschichte öfter und stärker neu zu entdecken und zu erweitern – und so erstarrte Strukturen zu dynamisieren. Neulektüren dieser Art, die ihren Blick auf Texte und Autor/innen jenseits tradierter (Gender-)Grenzen richten, sollten sich zudem verstärkter über die Grenzen der europäischen Romania hinausbewegen.²⁸ Das Anliegen, neue Bedeutungsnetzwerke zwischen dem Kanon und unbekannteren Schriftsteller/innen und ihren Texten zu knüpfen, kann nicht auf die Literatur von weißen, französischen Autorinnen beschränkt bleiben. So wären vermehrt Forschungsarbeiten wünschenswert, die auch französischsprachige, BiPOC- und LGBTQI-Autor/innen noch mehr in den Vordergrund rücken und ihre Texte im kultur- und literaturgeschichtlichen Netz situieren.

26 Schabert, Ina: *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*, 4. Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1997, S. 11.

27 Vgl. Schabert, Ina: »Des femmes en littérature anglaise et littérature française (XVIIe-XIXe siècle). Quelques perspectives sur une histoire comparée«, in: Keilhauer, Annette und Lieselotte Steinbrügge (Hg.): *Pour une histoire genrée des littératures romanes*, Tübingen: Narr 2013, S. 105-118.

28 Für Überlegungen und theoretische Gedanken zu neuen Forschungsfeldern einer *Romanistik in Bewegung* siehe den gleichnamigen Sammelband, Drews, Julian u.a. (Hg.): *Romanistik in Bewegung. Aufgaben und Ziele einer Philologie im Wandel*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017.

Verzeichnisse

Bibliographie

- Abraham, Nicolas: *Jonas et le cas Jonas. Essai de psychanalyse littéraire*, erstmals 1981 erschienen, neue Aufl., Paris: Flammarion 1999.
- Adamowicz, Elza: »Femme«, in: Béhar, Henri (Hg.): *Dictionnaire André Breton*, Paris: Classiques Garnier 2012, S. 412-415.
- Adamowicz, Elza: *Surrealist collage in text and image. Dissecting the exquisite corpse*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, erstmals 1970 erschienen, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- Albert, Nicole G.: *Lesbian Decadence. Representations in Art and Literature offin-de-siècle France*, übers. von Nancy Erber und William A. Peniston, New York: Harrington Park Press 2016.
- Álvarez, Josefa u. a. (Hg.): *Laberintos del género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española*, Sevilla: Renacimiento 2016.
- Ambroise-Rendu, Anne-Claude: »SAGAWA Issei«, in: Ory, Pascal (Hg.): *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris: Robert Laffont 2013, S. 745-746.
- Ander, Heike und Dirk Snauwaert (Hg.): *Claude Cahun. Bilder*, München: Schirmer/Mosel 1997.
- Angelier, François und Stéphane Bou: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Dictionnaire des assassins et des meurtriers*, Paris: Calmann-Lévy 2012, S. 9-15.
- Antolin, Alexandre: »La Société se dresse avant que mon livre paraisse«. Étude d'un cas de censure éditoriale dans le années 1950«, unveröffentlichte Dissertation, Université de Lille 2019.
- Antolin, Alexandre: »Violette Leduc, lettres à Nathalie Sarraute«, *Cahiers littéraires Contre-jour* 41 (2017), S. 37-52.
- Apollinaire, Guillaume: »Alcools (1913)«, in: Ders.: *Œuvres poétiques*, hg. von Marcel Adéma und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1956, S. 37-154.
- Apollinaire, Guillaume: »La Littérature féminine (*Les Marges*, janvier 1909)«, in: Ders.: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991, S. 919-922.

- Apollinaire, Guillaume: »La Littérature féminine jugée par deux hommes (*Les Marges*, juillet 1909)«, in: Ders.: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991, S. 929-930.
- Apollinaire, Guillaume: »Les Femmes et la politique«, in: Ders.: *Apollinaire journaliste. Textes retrouvés et textes inédits avec présentation et notes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues, Paris: Université Sorbonne Nouvelle Paris III 1977, S. 816-817.
- Apollinaire, Guillaume: »Les Femmes et la politique«, *Mercure de France* CXXII/458, 16.07.1917, S. 378-379.
- Apollinaire, Guillaume: »L'Esprit nouveau et les Poètes (1918)«, in: Ders.: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991, S. 943-954.
- Apollinaire, Guillaume: »Les Mamelles de Tirésias (1917)«, in: Ders.: *Œuvres poétiques*, hg. von Marcel Adéma und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1956, S. 863-913.
- Apollinaire, Guillaume: *Les Mamelles de Tirésias. Drame surréaliste en deux actes et un prologue. Avec la musique de Germaine Albert-Birot, dessins hors texte de Serge Têrat*, Paris: Éditions Sic 1918.
- Apollinaire, Guillaume: »Les peintres futuristes italiens«, *L'Intransigeant*, 07.02.1912, S. 2.
- Apollinaire, Guillaume: *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Bde. 3-4, hg. von Michel Décaudin, Paris: André Balland et Jacques Lecat 1966.
- Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991.
- Aristophanes: *Frauen in der Volksversammlung*, hg. von Niklas Holzberg, Stuttgart: Reclam 2017.
- Armel, Alette: »Les Samothraces«, *Caligaris*, *Magazine littéraire* 392 (11/2000), S. 74.
- Asholt, Wolfgang: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 1-7.
- Asholt, Wolfgang: *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 2006.
- Asholt, Wolfgang: »L'Avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire?«, in: Léonard-Roques, Véronique und Jean-Christophe Valtat (Hg.): *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2003, S. 19-32.
- Asholt, Wolfgang: »Moderne«, in: Fähnders, Walter und Hubert van den Berg (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart: Springer 2009, S. 211-213.
- Asholt, Wolfgang: »Nach Altern und Scheitern. Brauchen wir noch eine Avantgarde-Theorie?«, in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 327-345.
- Asholt, Wolfgang: »Von der Ära Mitterand bis zur Gegenwart«, in: Hartwig, Susanne und Jürgen Grimm (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*, 6. Aufl., Stuttgart: Metzler 2014, S. 386-417.
- Asibong, Andrew: »*Nouveau Désordre*. Diabolical Queerness in 1950s French Cinema«, in: Bauer, Heike (Hg.): *Queer 1950s. Rethinking Sexuality in the Postwar Years*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012, S. 29-40.

- Aury, Dominique: »Simone de Beauvoir«, in: Pingaud, Bernard (Hg.): *Écrivains d'aujourd'hui. Dictionnaire anthologique et critique*, Paris: Grasset 1960, S. 79-87.
- Austin, John Langshaw: *How to do things with Words*, Cambridge: Harvard University Press 1962.
- Avanessian, Armen (Hg.): *#Akzeleration*, Berlin: Merve Verlag 2013.
- Avanessian, Armen: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *#Akzeleration*, Berlin: Merve Verlag 2013, S. 7-15.
- Avanessian, Armen: *Miamification*, Leipzig: Merve Verlag 2017.
- Babka, Anna und Gerald Posselt: »Queer«, in: Dies. (Hg.): *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, Wien: facultas 2016, S. 83-84.
- Babka, Anna und Matthias Schmidt: »Phallogozentrismus«, in: Babka, Anna und Gerald Posselt (Hg.): *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, Wien: facultas 2016, S. 82-83.
- Baier, Thomas und Tobias Dänzer (Hg.): *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013.
- Banita, Georgiana, Judith Ellenbürger und Jörn Glasenapp: »Die Lust zu gehen. Flanierende Frauen und die Entgrenzung der Moderne«, in: Dies. (Hg.): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 7-13.
- Banita, Georgiana, Judith Ellenbürger und Jörn Glasenapp (Hg.): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017.
- Bard, Christine (Hg.): *Dictionnaire des féministes*, Paris: PUF 2017.
- Barnett, Emily: »Le Paradis entre les jambes« de Nicole Caligaris. Souvenirs d'un cannibale«, *Les Inrockuptibles*, 06.01.2013, <http://www.lesinrocks.com/2013/01/06/livres/le-paradis-entre-les-jambes-de-nicole-caligaris-souvenirs-dun-cannibale-11337728/> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Barreau, Cathie: »Que s'est-il passé?« écrit Nicole Caligaris«, *remue.net*, 13.01.2013, <http://remue.net/spip.php?article5639> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil 1977.
- Barthes, Roland: *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, erstmals 1953 erschienen, Paris: Points 2014.
- Barthes, Roland: *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil 1973.
- Basch, Victor: *Études d'esthétiques dramatiques. Première série. Le théâtre pendant une année de guerre*, erstmals 1920 erschienen, 2. Aufl., Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1929.
- Basuyaux, Marie-Laure: *Témoigner clandestinement. Les récits lazaréens de Jean Cayrol*, Paris: Classiques Garnier 2009.
- Bataille, Georges: »La Littérature et le mal. Notes«, *Œuvres complètes*, Bd. 9, Paris: Gallimard 1979, S. 437-479.
- Baudelaire, Charles: »Les Épaves (1866)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1975, S. 147-178.
- Baudelaire, Charles: »Les Fleurs du mal (1861)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1975, S. 1-134.

- Baudelaire, Charles: »*Madame Bovary* par Gustave Flaubert (1957)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1976, S. 76-86.
- Baudelle, Yves: »L'Autofiction des années 2000. Un changement de régime?«, in: Blanckeman, Bruno und Barbara Havercroft (Hg.): *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2013, S. 145-157.
- Baumann, Christiane und Gisela Lerch (Hg.): *Extreme Gegenwart*, Bremen: Manholt 1989.
- Bazile, Sandrine: »Femme objet, œuvre en liberté. Le mythe de la femme-mécanique. Trois figures féminines et leur rapport à la modernité«, in: Léonard-Roques, Véronique und Jean-Christophe Valtat (Hg.): *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2003, S. 269-284.
- Beaulier, Isabelle: »*Le Paradis entre les jambes*, Nicole Caligaris«, *Sens-Dessous* N° 12/2 (2013), S. 161-162.
- Beauvoir, Simone de: *Beloved Chicago man. Letters to Nelson Algren, 1947-64*, London: Gollancz 1998.
- Beauvoir, Simone de: *La Force des choses*, Bd. 1, Paris: Gallimard 1963.
- Beauvoir, Simone de: *Le Deuxième sexe. L'Expérience vécue*, Bd. 2, erstmals 1949 erschienen, Paris: Gallimard 1976.
- Beauvoir, Simone de: *Le Deuxième sexe. Les Faits et les mythes*, Bd. 1, erstmals 1949 erschienen, Paris: Gallimard 1976.
- Beauvoir, Simone de: »Préface«, in: Leduc, Violette: *La Bâtarde*, erstmals 1964 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 9-21.
- Beauvoir, Simone de: *Que peut la littérature?*, Paris: Union générale d'éditions 1965.
- Becker, Annette: *Guillaume Apollinaire. Une biographie de guerre. 1914-1918-2009*, Paris: Talandier 2009.
- Becker, Sabina und Helmuth Kiesel: »Literarische Moderne. Begriff und Phänomen«, in: Dies. und Robert Krause (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin: De Gruyter 2007, S. 9-35.
- Begemann, Christian: »Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik«, in: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart: Metzler 2002, S. 44-61.
- Béhar, Henri: *André Breton. Le grand indésirable*, Paris: Calmann-Lévy 1990.
- Beizer, Janet: »Hysterie«, in: Vinken, Barbara und Cornelia Wild (Hg.): *Arsen bis Zucker. Flaubert-Wörterbuch*, Berlin: Merve Verlag 2010, S. 136-140.
- Belaval, Yvon: »L'affamée, par Violette Leduc«, *Les Temps modernes* 44 (06/1949), S. 1124-1127.
- Bender, Niklas: *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne*, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2017.
- Bensch, Daniel und Silke Segler-Meißner: »Avant-propos«, in: Dies. (Hg.): *Depuis les marges. Les années 1940-1960. Une époque charnière*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016, S. 7-10.
- Benjamin, Walter: »Charles Baudelaire. Ein Lyriker in Zeiten des Hochkapitalismus«, in: Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 509-690.

- Benjamin, Walter: »Denkbilder«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften. Das Passagen-Werk*, Bd. IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 305-438.
- Benjamin, Walter: »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 295-310.
- Benjamin, Walter: »Die Langeweile, ewige Wiederkehr«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften. Das Passagen-Werk*, Bd. V.1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 156-178.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe*, Bd. 1, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 203-430.
- Benstock, Shari: *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*, Austin: University of Texas Press 1986.
- Berg, Hubert van den: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*, Heidelberg: Winter 1999.
- Bergande, Wolfram (Hg.): *Kreative Zerstörung. Über Macht und Ohnmacht des Destruktiven in den Künsten*, Wien: Turia + Kant 2017.
- Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, »Stigma«, <https://www.dwds.de/wb/Stigma> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Bernhardt, Johannes Christian: *Das Nikemontument von Samothrake und der Kampf der Bilder*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014.
- Bessard-Banquy, Olivier: *La Fabrique du livre. L'Édition littéraire au XXe siècle*, Pessac: Presses universitaires de Bordeaux & Du Lérot 2016.
- Billeter, Erika und José Pierre (Hg.): *La femme et le surréalisme*, Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts 1987.
- Bilot, Mylène: »Monstruosités esthétiques et esthétique de la monstruosité chez Gina Pane et Orlan: féminin mutilé, altérité transgressée?«, *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 11 (12/2014), <https://amerika.revues.org/5226> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Blachère, Jean-Claude: »Moderne/Modernité«, in: Béhar, Henri (Hg.): *Dictionnaire André Breton*, Paris: Classiques Garnier 2012, S. 682-683.
- Blain-Pinel, Marie: »Madame de Staël ou les fondements d'une poétique de la modernité«, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1/2 (1997), S. 148-164.
- Blanckeman, Bruno: »L'Écrivain impliqué. Écrire (dans) la Cité«, in: Blanckeman, Bruno und Barbara Havercroft (Hg.): *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2013, S. 71-81.
- Blin, Richard: »Pensée sorcière«, *Le Matricule des anges* 140 (02/2013), S. 30.
- Bobel, Chris: »Resistance With a Wink. Young Women, Feminism and the (Radical) Menstruating Body«, in: Lorber, Judith und Lisa Jean Moore (Hg.): *Gendered Bodies. Feminist Perspectives*, Los Angeles: Roxbury Publishing Company 2007, S. 87-91.
- Bobel, Chris (Hg.): *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*, Singapore: Springer 2020.

- Boehringer, Sandra und Estelle Ferrarese: »Féminisme et vulnérabilité. Introduction«, *Cahiers du genre. Corps vulnérables* 58 (2015), S. 5-19.
- Böhm, Roswitha: »Mais où sont les dames d'aujourd'hui?«. *Champ littéraire et réception genrée de l'extrême contemporain*, *Lendemains. Etudes Comparées sur la France/ Vergleichende Frankreichforschung* 41/162-163 (2016), S. 150-164.
- Böhm, Roswitha, Stéphanie Bung und Andrea Grewe (Hg.): *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Narr 2009.
- Böhm, Roswitha, Stéphanie Bung und Andrea Grewe: »Observatoire de l'extrême contemporain. Ein Ort der Beobachtung, Fokussierung und Entdeckung«, in: Dies. (Hg.): *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Narr 2009, S. IX–XVIII.
- Bonnet, Marie-Jo: *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVIe au XXe siècle. Essai historique*, Paris: Jacob 1995.
- Bonniel, Marie-Aude: »Rodin en 1906. ›En regardant les petites Cambodgiennes, j'ai appris««, *Le Figaro.fr*, 20.03.2017, <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2017/03/20/26010-20170320ARTFIG00292-rodin-en-1906-en-regardant-les-petites-cambodgiennes-j-ai-appris.php> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Borgards, Roland (Hg.): *Schmerz und Erinnerung*, Paderborn: Fink 2005.
- Borgards, Roland: *Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner*, München: Fink 2007.
- Boulé, Jean-Pierre: *Hervé Guibert. L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris: Harmattan 2001.
- Bourke, Joanna: *The Story of pain. From Prayer to Painkillers*, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Boutouillet, Guénaël: »Les Hommes Signes, de Nicole Caligaris«, *remue.net* (2008), <https://remue.net/Les-Hommes-Signes-de-Nicole-Caligaris> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Braudo, Serge und Alexis Baumann: »Enfant Adultérin«, *Dictionnaire du droit privé*, <https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/enfant-adulterin.php> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Brenner, Jacques: *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris: Fayard 1978.
- Breton, André und Paul Éluard: »Dictionnaire abrégé du surréalisme (1938)«, in: Breton, André: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard 1992, S. 787-862.
- Breton, André: *Le Surréalisme et la peinture*, erstmals 1928 erschienen, neue Aufl., Paris: Gallimard 1965.
- Breton, André: »Manifeste du surréalisme (1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard 1988, S. 309-346.
- Breton, André: *Nadja*, Paris: Gallimard 1964.
- Breuer, Josef und Sigmund Freud: *Studien über Hysterie*, erstmals 1895 erschienen, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1991.
- Bricco, Elisa: »La Contre-narration dans le livre contemporain. Quignard, Vassiliou, Yvert«, *Fabula Colloques* (2019), <http://www.fabula.org/colloques/document6114.php> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Bridet, Guillaume: »Le Surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933)«, *Itinéraires* 2012-1 (2012), S. 95-108.

- Brioude, Mireille, Anaïs Frantz und Alison Péron (Hg.): *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2017.
- Brioude, Mireille: »Conclusion«, in: Dies., Anaïs Frantz und Alison Péron (Hg.): *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2017, S. 231-234.
- Brioude, Mireille: »Poétiques du sujet chez Violette Leduc et Nathalie Sarraute«, in: Hecquet, Michèle und Paul Renard (Hg.): *Violette Leduc. Colloque du 15 et 16 mars »96*, Villeneuve d'Ascq: Université de Lille III 1998, S. 63-75.
- Brioude, Mireille: »Une mise en scène de la solitude. Étude des gestes de Clarisse dans *La Vieille Fille et le Mort* de Violette Leduc«, *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXe Siècle* 28 (12/1999), S. 67-76.
- Brioude, Mireille: »Violette Leduc écrivaine et lesbienne. Du mythe à la mystification«, in: Günther, Renate und Wendy Michallat (Hg.): *Lesbian Inscriptions in Francophone Society and Culture*, Durham: Durham Modern Language Series 2007, S. 103-121.
- Brioude, Mireille: *Violette Leduc. La mise en scène du »Je«*, Amsterdam: Rodopi 2000.
- Brioude, Mireille: »Violette Leduc. Le Théâtre de la cruauté«, in: Bazile, Sandrine, Gérard Peylet und Alain Milon (Hg.): *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux 2008, S. 137-147.
- Brissette, Pascal: *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal 2005.
- Brissette, Pascal: »Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. Hypothèses de recherche sur les origines d'un mythe«, *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* (2008), <http://journals.openedition.org/contextes/1392> (zugriffen am 15.03.2022).
- Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2009.
- Bronfen, Elisabeth: »So sind sie gewesen. Inszenierte Weiblichkeit in den Bildern von Fotografinnen«, in: Ingelmann, Inka Graeve (Hg.): *Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Pinakothek der Moderne, München, 17. Juli bis 26. Oktober 2008*, München: Pinakothek der Moderne/Hatje Cantz 2008, S. 11-20.
- Bronfen, Elisabeth: »Visuelles Lesen als kritische Intervention im kulturellen Imaginären«, *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2009, S. 7-41.
- Brugère, Fabienne: *On ne naît pas femme, on le devient*, Paris: Stock 2019.
- Bublitz, Hannelore: »Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz«, in: Dies. (Hg.): *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1998, S. 26-48.
- Bucur, Maria: *Gendering modernism. A historical reappraisal of the canon*, London: Bloomsbury 2017.
- Buot, François: *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution dada*, Paris: Grasset 2002.
- Burgelin, Claude, Isabelle Grell und Roger-Yves Roche (Hg.): *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2010.
- Burgelin, Claude: »Pour l'autofiction«, in: Ders., Isabelle Grell und Roger-Yves Roche (Hg.): *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2010, S. 5-21.

- Bürger, Peter: »Der Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem ›ennui‹. Constant, Flaubert und die Surrealisten«, *Das Verschwinden des Subjekts. Fragmente einer Geschichte der Subjektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 132-150.
- Bürger, Peter: *Nach der Avantgarde*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2014.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- Bürger, Peter: *Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.
- Butler, Judith: *Bodies that matter. On the discursive limits of ›sex‹*, erstmals 1993 erschienen, New York: Routledge 2011.
- Butler, Judith: *Frames of War. When Is Life Grievable?*, erstmals 2009 erschienen, London/New York: Verso 2016.
- Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, übers. von Karin Wördemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, erstmals 1990 erschienen, New York: Routledge 2006.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. von Karin Wördemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Butler, Judith: »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: Case, Sue-Ellen (Hg.): *Performing feminisms. Feminist critical theory and theatre*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1990, S. 270-282.
- Butler, Judith: *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London/New York: Verso 2004.
- Butler, Judith: »Ronell as Gay Scientist«, in: Davis, Diane (Hg.): *Reading Ronell*, Urbana: University of Illinois Press 2009, S. 21-30.
- Butler, Judith: »Torture and the Ethics of Photography. Thinking with Sontag«, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, erstmals 2009 erschienen, London/New York: Verso 2016, S. 63-100.
- Cahun, Claude: *Aveux non avendus*, Paris: Mille et une nuits 2011.
- Cahun, Claude: »Aveux non avendus (1930)«, in: Dies.: *Écrits*, hg. von François Leperlier, Paris: jean michel place 2002, S. 161-436.
- Cahun, Claude: *Écrits*, hg. von François Leperlier, Paris: jean michel place 2002.
- Cahun, Claude: »Les Paris sont ouverts (1934)«, in: Dies.: *Écrits*, hg. von François Leperlier, Paris: jean michel place 2002, S. 499-534.
- Cahun, Claude: »Lettre à Paul Levy«, in: Dies.: *Écrits*, hg. von François Leperlier, Paris: jean michel place 2002, S. 709-757.
- Caligaris, Nicole und Éric Pessan (Hg.): *Il me sera difficile de venir te voir. Correspondances littéraires sur les conséquences de la politique française d'immigration*, La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs 2008.
- Caligaris, Nicole: *Barnum des ombres*, Paris: Verticales 2002.
- Caligaris, Nicole: *Carnivale*, Paris: Verticales 2021.
- Caligaris, Nicole: »C'est dans la nuit, par un léger clair de lune, que le combat...«, *La pensée de midi* 16/3 (2005), S. 151-156.
- Caligaris, Nicole: »Contre la littérature bio«, in: Hamel, Jean-François, Barbara Jane Havercroft und Julien Lefort-Favreau (Hg.): *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal: Nota bene 2017, S. 375-386.

- Caligaris, Nicole: *Dans la nuit de samedi à dimanche*, Paris: Verticales 2011.
- Caligaris, Nicole: »La Littérature pour construire l'oubli«, *Magazine Littéraire* 378 (1999), S. 51.
- Caligaris, Nicole: *La Scie patriotique*, Paris: Le Nouvel Attila 2016.
- Caligaris, Nicole: *La Scie patriotique*, Paris: Mercure de France 1997.
- Caligaris, Nicole: »Le Diable est dans le flou«, *Les Cahiers Dynamiques* 61/3 (2014), S. 77-83.
- Caligaris, Nicole: *Le Jour est entré dans la nuit*, Hubert Duprat, Paris: Éditions François Bourin 2014.
- Caligaris, Nicole: *Le Paradis entre les jambes*, Paris: Gallimard 2013.
- Caligaris, Nicole: »L'Établi«, <http://pointn.free.fr/doc/letabli.html> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Caligaris, Nicole: »Le Musée noir«, <http://pointn.free.fr/doc/musee-noir.html> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Caligaris, Nicole: *Les Chaussures, le drapeau, les putains*, Paris: Verticales 2003.
- Caligaris, Nicole: *Les Hommes Signes*, Paris: Abstème & Bobance 2008.
- Caligaris, Nicole: *Les Samothraces*, Paris: Mercure de France 2000.
- Caligaris, Nicole: *Les Samothraces. Voici le dit de celles qui mènent le cœur des migrants*, Paris: Le Nouvel Attila 2016.
- Caligaris, Nicole: »L'Interjectif«, *Temps Modernes* 687-688 (01/2016), S. 36-44.
- Caligaris, Nicole: *L'Os du doute*, Paris: Verticales 2006.
- Caligaris, Nicole: »Le Point N«, <http://pointn.free.fr/doc/le-point-n.html> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Caligaris, Nicole: *Okosténie*, Paris: Verticales 2008.
- Caligaris, Nicole: »Point N«, <http://pointn.free.fr/> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Caligaris, Nicole: »SAGAWA, Issei«, in: Angelier, François und Stéphane Bou (Hg.): *Dictionnaire des assassins et des meurtriers*, Paris: Calmann-Lévy 2012, S. 529-538.
- Caligaris, Nicole: *Tacomba*, Paris: Mercure de France 2000.
- Caligaris, Nicole: *Trèfle à quatre*, Le Chambon-sur-Lignon: Cheyne 1993.
- Campa, Laurence: *Guillaume Apollinaire*, Paris: Gallimard 2013.
- Campa, Laurence: *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris: Sedes 1996.
- Carmen Molina Barea, María del: »Una Cuestión visceral. La iconografía de la mujer destripada en el surrealismo«, *Ars Longa. Cuadernos de Arte* 25 (2016), S. 301-316.
- Castaing-Taylor, Lucien und Véréna Paravel: »Caniba«, Grasshopper Film, 2017.
- Caviglioli, David: »Issei Sagawa, le Japonais cannibale, était mon ami«, *Le Nouvel Observateur*, 03.01.2013, <http://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20130109.OBS4941/issei-sagawa-le-japonais-cannibale-etait-mon-ami.html> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Cayrol, Jean: »D'un romanesque concentrationnaire«, *Esprit* 17/9 (09/1949), S. 340-357.
- Cayrol, Jean: *Il était une fois Jean Cayrol*, Paris: Seuil 1982.
- Cayrol, Jean: *Je vivrai l'amour des autres*, 2 Bde., Paris: Seuil 1947.
- Cayrol, Jean: *Lazare parmi nous*, Paris: Seuil 1950.
- Cayrol, Jean: *Le Feu qui prend*, Bd. 3, Neuchâtel: Éditions de la Baconnière 1950.
- Cayrol, Jean: »Les Rêves concentrationnaires«, *Les Temps modernes* 36 (09/1948), S. 520-535.
- Cayrol, Jean: »On vous parle«, *Je vivrai l'amour des autres*, Bd. 1, Paris: Seuil 1947, S. 7-107.

- Cayrol, Jean: »Pour un romanesque lazaréen«, *Lazare parmi nous*, Paris: Seuil 1950, S. 67-106.
- Cayrol, Jean: »Témoignage et littérature«, *Esprit* 21/4 (04/1953), S. 575-578.
- Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bde. 1, 3-5, 7-16 Paris: Gallimard 1971-1994.
- Chadwick, Whitney: *Women Artists and the Surrealist Movement*, London: Thames and Hudson 1985.
- Chaillou, Michel: »L'Extrême-contemporain, journal d'une idée«, *Poésie* 41 (1987), S. 5-6.
- Chatelier, Patrick: »Nicole Caligaris et le motif en abîme«, *remue.net* (2008), <http://remue.net/spip.php?article2613>.
- Cheng, Karen: *Designing Type*, London: Laurence King Publishing 2006.
- Chevillard, Éric: »À l'épreuve du cannibale«, *Le Monde des livres*, 18.01.2013, S. 8.
- Christians, Heiko: *Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen*, Berlin: Akademie Verlag 1999.
- Cixous, Hélène: »Le Rire de la Méduse (1975)«, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris: Galilée 2010, S. 35-68.
- Clair, Jean: *De immundo. Apophasisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris: Galilée 2004.
- Clébert, Jean Paul: »Corps morcelé«, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris: Seuil 1996.
- Clébert, Jean Paul: »Femme«, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris: Seuil 1996, S. 270-273.
- Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Französische Dichterinnen. Studien zur Erweiterung des Lyrikkanons*, Heidelberg: C. Winter 1997.
- Colonna, Vincent: *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris: Tristram 2004.
- Conley, Katharine: »Rose Sélavy's Ghosts. Life, Death, and Desnos«, *The French Review* 83/5 (04/2010), S. 964-975.
- Coquio, Catherine: *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah. Le Témoignage et les œuvres*, Paris: L'Arachnéen 2015.
- Corbí Sáez, María Isabel und María Ángeles Llorca Tonda (Hg.): *Simone de Beauvoir. Lectures actuelles et regards sur l'avenir/Simone de Beauvoir. Today's readings and glances on the future*, Bern: Peter Lang 2015.
- Cottingham, Laura: »Betrachtungen zu Claude Cahun«, in: Ander, Heike und Dirk Snauwaert (Hg.): *Claude Cahun. Bilder*, München: Schirmer/Mosel 1997, S. XIX-XXIX.
- Courtivron, Isabelle de: »From Bastard to Pilgrim. Rites and Writing for Madame«, *Yale French Studies* 72 (1986), S. 132-148.
- Courtivron, Isabelle de: *Violette Leduc*, Boston: Twayne 1985.
- Courtivron, Isabelle de: »Violette Leduc's *L'Affamée*. The Courage to Displease«, *L'Esprit Créateur* 19/2 (1979), S. 95-106.
- Couture-Mingheras, Alexandre: »Le Langage et le neutre. Étude à partir de l'essai *Le Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes«, *ALKEMIE. Revue semestrielle de littérature et philosophie* 16 (2015), S. 153-170.
- Crevel, René: »Voici... Tristan Tzara et ses souvenirs sur Dada«, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. Hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, 25.10.1924, S. 5.

- Crispin, Jessa: »Wounded Women. The feminism of vulnerability«, *Boston Review. A political and literary forum*, 04.03.2015, <http://bostonreview.net/books-ideas/jessa-crispin-wounded-women> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Croix, Laurence: *La douleur en soi. De l'organique à l'inconscient*, Ramonville: Erès 2002.
- D'Souza, Aruna und Tom McDonough (Hg.): *The Invisible flâneuse. Gender, Public Space and Visual Culture in nineteenth-century Paris*, Manchester: Manchester University Press 2006.
- Dagen, Phillippe: »L'Avant-garde en 2012«, in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 81-87.
- Damlé, Amaleena: »The Mutant Metamorphic Subject. Femininity and Embodiment in Virginie Despentes's *King Kong théorie*«, in: Rye, Gill und Dies. (Hg.): *Experiment and experience. Women's writing in France, 2000-2010*, Oxford: Peter Lang 2013, S. 13-27.
- Damlé, Amaleena: *The Becoming of the Body. Contemporary Women's Writing in French*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2014.
- Davies, Paul Charles William: *Superforce. The search for a grand unified theory of nature*, London: Heinemann 1985.
- Décaudin, Michel: »Apollinaire Masculin Féminin«, in: Planté, Christine (Hg.): *Masculin/ Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2002, S. 487-497.
- Decoin, Didier: *Dictionnaire amoureux du fait divers*, Paris: Plon 2014.
- Delaume, Chloé: *La Règle du Je*, Paris: Presses Universitaires de France 2010.
- Delphy, Christine und Sylvie Chaperon (Hg.): *Cinquantenaire du Deuxième sexe*, Paris: Syllepse 2002.
- Derrida, Jacques: »FORS. Les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Török«, in: Abraham, Nicolas und Maria Török: *Cryptonymie. Le verbière de l'Homme aux loups*, erstmals 1976 erschienen, Paris: Flammarion 1999, S. 7-73.
- Despentes, Virginie: *King Kong Théorie*, Paris: Grasset 2006.
- Devereux, Georges: *Baubo, la vulve mythique*, erstmals 1983 erschienen, Paris: Payot 2011.
- Didi-Huberman, Georges: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris: Macula 1982.
- Didi-Huberman, Georges: *Survivance des lucioles*, Paris: Minuit 2009.
- Donaldson, Elizabeth J.: »Amy Lowell and the Unknown Ladies. The Caryatides Talk Back«, in: Munich, Adrienne und Melissa Bradshaw (Hg.): *Amy Lowell. American modern*, New Brunswick: Rutgers University Press 2004, S. 27-42.
- Doubrovsky, Serge: *Fils*, Paris: Éditions Galilée 1977.
- Douglas, Mary: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London: Routledge & Kegan Paul 1966.
- Dow, Suzanne: *Madness in twentieth-century French women's writing. Leduc, Duras, Beauvoir, Cardinal, Hyvrard*, Oxford: Lang 2009.
- Dow, Suzanne: »The Folly of Gender. Gender as Trouble in Violette Leduc's *L'Asphyxie*«, *Journal of Romance Studies* 4/2 (2004), S. 55-66.
- Downie, Louise (Hg.): *Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London: Tate Publishing 2006.

- Drews, Julian u.a. (Hg.): *Romanistik in Bewegung. Aufgaben und Ziele einer Philologie im Wandel*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017.
- Drost, Julia: *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, Göttingen: Wallstein 2003.
- Drouelle, Fabrice: »Issei Sagawa le cannibale japonais«, *France Inter*, 08.02.2018, <https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-08-fevrier-2018> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Dudenredaktion (Hg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch*, 11. Aufl., Berlin: Dudenverlag 2015.
- Dugast-Portes, Francine: *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, erstmals 2001 erschienen, neue und erweiterte Aufl., Rennes: Presses universitaires de Rennes 2018.
- Dünne, Jörg und Christian Moser (Hg.): *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhelm Fink 2008.
- Durand, Thierry: »À partir de la guerre de Bosnie. Représentation de l'apocalypse chez E. Darley, N. Caligaris et J. Matillon«, *Contemporary French and Francophone Studies* 14/5 (2010), S. 515-523.
- Duval, Patrick: *Le Japonais cannibale*, Paris: Stock 2001.
- Edwards, Natalie: »Autofiction and the Law. Legal Scandals in Contemporary French Literature«, *Contemporary French and Francophone Studies* 22/1 (01/2018), S. 6-14.
- Ehrlicher, Hanno: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin: Akademie Verlag 2001.
- Ehrlicher, Hanno: »Komik als Kampf. Spiel und Gewaltsamkeit im Theater der Avantgarde (Apollinaires *Les Mamelles de Tirésias* und Vitrac's *Victor ou les enfants au pouvoir*)«, in: Lohse, Rolf und Ludger Scherer (Hg.): *Avantgarde und Komik*, Amsterdam: Rodopi 2004, S. 187-209.
- Eiblmayr, Silvia u.a. (Hg.): *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Oktagon Verlag 2000.
- Eiblmayr, Silvia: »Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in: Eiblmayr, Silvia u.a. (Hg.): *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Oktagon Verlag 2000, S. 11-28.
- Elpers, Susanne: *Autobiographische Spiele. Texte von Frauen der Avantgarde*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008.
- Éluard, Paul: »Mourir de ne pas mourir (1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1968, S. 135-152.
- Eribon, Didier: »Êtres convoqués. Théories des ensembles pratiques«, *Principes d'une pensée critique*, erstmals 2016 erschienen, Paris: Fayard 2019, S. 93-127.
- Erstić, Marijana: »La maniera di Pier Paolo Pasolini. Bildtradition und Nachkriegszeit«, *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur/Rivista d'italianistica di letteratura contemporanea* 3 (2018), S. 157-171.
- Ette, Ottmar: »Avantgarde – Postavantgarde – Postmoderne. Die avantgardistische Impfung«, in: Asholt, Wolfgang und Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardeskritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 671-718.
- Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, erstmals 1998 erschienen, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.

- Ezine, Jean-Louis: »Jean Cayrol«, *Les Écrivains sur la sellette*, Paris: Seuil 1981, S. 189-193.
- Fähnders, Walter: »Avantgarde. Begriff und Phänomen«, in: Becker, Sabina, Helmuth Kiesel und Robert Krause (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin: De Gruyter 2007, S. 277-290.
- Fallaize, Elisabeth: »Simone de Beauvoir and the demystification of woman«, in: Plain, Gill und Susan Sellers (Hg.): *A history of feminist literary criticism*, erstmals 2007 erschienen, 4. Aufl., Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 85-99.
- Farah, Alain: *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadot et Nathalie Quintane*, Paris: Classiques Garnier 2013.
- Fell, Alison S.: *Liberty, equality, maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*, Oxford: European Humanities Research Centre 2003.
- Fentloh, Frauke: »Violette: Simone de Beauvoirs vergessene Mitstreiterin«, *Die Zeit*, 24.06.2014, <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/violette-leduc-film-martin-pr-ovost-biopic> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Fialka-Moser, Veronika, Gerda Vacariu und Malvina Herceg: »Physikalische Medizin und Rehabilitation unter geschlechtsspezifischen Aspekten«, in: Rieder, Anita und Brigitte Lohff (Hg.): *Gender Medizin. Geschlechtsspezifische Aspekte für die klinische Praxis*, 2. Aufl., Springer-Verlag 2009, S. 269-288.
- Fillingim, Roger B.: *Sex, gender, and pain*, Seattle: IASP Press 2000.
- Fischer-Homberger, Esther: *Hunger, Herz, Schmerz, Geschlecht. Brüche und Fugen im Bild von Leib und Seele*, Bern: EFeF-Verlag 1997.
- Flaubert, Gustave: *Correspondance*, Bde. 1-2, hg. von Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1973-1980.
- Flaubert, Gustave: »Madame Bovary (1857)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. von Claudine Gothot-Mersch, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 2013, S. 147-458.
- Fleckner, Uwe, Maike Steinkamp und Hendrik Ziegler: »Produktive Zerstörung. Konstruktion und Dekonstruktion eines Forschungsgebietes«, in: Dies. (Hg.): *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 1-11.
- Föcking, Marc: *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen: Narr 2002.
- Forster, Iris: *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, München: Meidenbauer 2005.
- Foster, Hal: »Armor Fou«, *October* 56 (1991), S. 64-97.
- Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976.
- Foucault, Michel: »Le corps utopique (1966)«, in: Ders.: *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*, hg. von Daniel Defert, Paris: Nouvelles Éditions Lignes 2009, S. 7-20.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard 1966.
- Fourcade, Dominique: *En laisse*, Paris: P.O.L 2005.
- Frantz, Anaïs: *Le Complexe d'Ève. La Pudeur et la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris: Champion 2013.
- Frantz, Anaïs: »La Bâtarde a cinquante ans!«, in: Dies., Mireille Brioude und Alison Péron (Hg.): *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2017, S. 7-18.

- Freud, Sigmund: »Das Unbehagen in der Kultur (1930)«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, hg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1999, S. 419-506.
- Freud, Sigmund: »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905)«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. V, hg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1999, S. 27-145.
- Freud, Sigmund: »XXXI. Vorlesung. Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XV, hg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1999, S. 62-86.
- Frick, Adrianna E.: »The Dugs of Tiresias. Female Sexuality and Modernist Nationalism in *The Waste Land* and *Les Mamelles de Tirésias*«, in: Moffett, Joe (Hg.): *The Waste Land at 90. A Retrospective*, Amsterdam: Rodopi 2011, S. 15-33.
- Fulda, Daniel: »Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Faszination der Anthropophagie«, in: Fulda, Daniel und Walter Pape (Hg.): *Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Freiburg i.Br.: Rombach 2001, S. 7-52.
- Funk, Julika: »Portrait de Mlle X (photo si possible...)«: Zur Unverfügbarkeit der Selbst-Figuration in Texten und Photographien Claude Cahuns«, in: Runte, Annette und Eva Werth (Hg.): *Feminisierung der Kultur? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 211-242.
- Funk, Julika: »Sappho am Fenster der Guillotine. Zu intermedialen Reflexionen von Visualität und Queerness bei Claude Cahun«, *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur. Kunst, Sichtbarkeit Queer Theory* 45 (2008), S. 302-305.
- Gadebusch Bondio, Mariacarla und Elpiniki Katsari (Hg.): »Gender-Medizin«. *Krankheit und Geschlecht in Zeiten der individualisierten Medizin*, Bielefeld: transcript 2014.
- Galea, Claudine: *Au bord*, Les Matelles: Éditions Espaces 34 2010.
- Galerie Daniel Malingue (Hg.): *Matta 1936-1944. Début d'un nouveau monde, Exposition du 19 mai au 16 juillet 2004*, Paris: Malingue 2004.
- Galster, Ingrid: »Préface«, in: Dies. (Hg.): *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2004, S. 5-15.
- Galster, Ingrid: »Relire Beauvoir, sechzig Jahre später«, *Simone de Beauvoir und der Feminismus. Ausgewählte Aufsätze*, Hamburg: Argument 2015, S. 56-94.
- Galster, Ingrid (Hg.): *Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris: Champion 2004.
- Galster, Ingrid: »Sociologie psychanalytique? À propos du livre de Toril Moi«, in: Dies.: *Beauvoir dans tous ses états*, Paris: Tallandier 2007, S. 269-277.
- Gamm, Gerhard: *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Gasparini, Philippe: *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris: Seuil 2008.
- Gateau, Jean-Charles: *Jean-Charles Gateau présente Capitale de la douleur de Paul Éluard*, Paris: Gallimard 1994.
- Gauthier, Xavière: *Surréalisme et sexualité*, Paris: Gallimard 1971.
- Gautier d'Agoty, Jacques Fabien: *Myologie complete en couleur et grandeur naturelle. Composée de l'essai et de la suite de l'essai d'anatomie en tableaux imprimés*, Paris 1746.

- Gefen, Alexandre: *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Éditions Corti 2017.
- Genet, Jean: *Pompes funèbres, Bikini: Aux dépens de quelques amateurs* 1947.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1989.
- Genette, Gérard: *Seuils*, Paris: Seuil 1987.
- George, Nina: »FRAUEN ZÄHLEN – Frauen in Medien und im Literaturbetrieb«, <http://www.frauenzaehlen.de/> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Gerigk, Horst-Jürgen: »Schmerz als literarisches Thema. Entwurf einer Typologie der Möglichkeiten, Schmerz literarisch darzustellen«, in: Agazzi, Elena und Klaus Bergdolt (Hg.): *Schmerz in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, Hürtgenwald: Pressler 2000, S. 138-146.
- Gil, Marie: *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Paris: Flammarion 2012.
- Girard, Pièr: *Œdipe masqué. Une lecture psychanalytique de L'affamée de Violette Leduc*, Paris: Des Femmes 1986.
- Glaserapp, Jörn: »Sigmund Freud (1856-1939). Das Unbehagen in der Kultur (1930)«, *KulturPoetik* 17/2 (10/2017), S. 292-301.
- Goldenstein, Jean-Pierre: »Cadavre exquis«, in: Béhar, Henri (Hg.): *Dictionnaire André Breton*, Paris: Classiques Garnier 2012, S. 171-173.
- Goldenstein, Jean-Pierre: »Nadja«, in: Béhar, Henri (Hg.): *Dictionnaire André Breton*, Paris: Classiques Garnier 2012, S. 714-719.
- Goude, Jérôme: »Déclin fraternel. Entretien«, *Le Matricule des anges* 121 (03/2011), S. 32-33.
- Granger, Christophe: »Deux siècles d'ennui. Introduction«, in: Goestchel, Pascale, Nathalie Richard und Ders. (Hg.): *L'Ennui. Histoire d'un état d'âme. XIXe-XXe siècle*, Paris: Publications de la Sorbonne 2012, S. 7-19.
- Graves, Robert: *Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*, 7. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002.
- Graves, Robert: *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, erstmals 1948 erschienen, 3. Aufl., London: Faber and Faber 1952.
- Greiner, Thorsten: *Ideal und Ironie. Baudelaires Ästhetik der »modernité« im Wandel vom Vers zum Prosagedicht*, Tübingen: M. Niemeyer 1993.
- Grimm, Jürgen: *Guillaume Apollinaire*, München: Beck 1993.
- Gsell, Monika: *Die Bedeutung der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien zur Repräsentation des weiblichen Genitales*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2001.
- Guibert, Hervé: *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris: Gallimard 1990.
- Guichard, Thierry: »La Chasseuse d'inouïs«, *Le Matricule des anges* 89 (01/2008), S. 16-18.
- Guichard, Thierry: »Laboratoire de l'écriture. Entretien avec Nicole Caligaris«, *Le Matricule des anges* 89 (01/2008), S. 20-25.
- Guichard, Thierry: »Prismes du réel«, *Le Matricule des anges* 89 (01/2008), S. 19.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *After 1945. Latency as Origin of the Present*, Stanford: Stanford University Press 2013.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *In 1926. Living at the edge of time*, Cambridge: Harvard University Press 1997.

- Gumbrecht, Hans Ulrich: »Kaskaden der Modernisierung«, *Präsenz*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 26-48.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: »Mein Lehrer, der Mann von der SS«, *Die Zeit*, 07.04.2011, <http://www.zeit.de/2011/15/Hans-Robert-Jauss> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Our Broad Present. Time and Contemporary culture*, New York: Columbia University Press 2014.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Unsere breite Gegenwart*, übers. von Frank Born, Berlin: Suhrkamp 2010.
- Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Hagelin, Sarah: *Reel vulnerability. Power, pain, and gender in contemporary American film and television*, New Brunswick: Rutgers University Press 2013.
- Hamel, Jean-François, Barbara Jane Havercroft und Julien Lefort-Favreau (Hg.): *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal: Nota bene 2017.
- Hansmann, Doris: »Die Tötung des Weiblichen im männlichen Schöpfungsmythos. Zu den ›toten Müttern‹ bei Egon Schiele«, in: Möhrmann, Renate (Hg.): *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*, Stuttgart: Metzler 1996, S. 170-192.
- Hark, Sabine: »Lesbenforschung und Queer Theorie. Theoretische Konzepte, Entwicklungen und Korrespondenzen«, in: Becker, Ruth und Beate Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, 3. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 108-115.
- Harris, Miriam Kalman (Hg.): *Rape, incest, battery. Women writing out the pain*, Fort Worth: TCU Press 2000.
- Hartwig, Susanne: »Zwischen Kaltem Krieg und Wirtschaftswunder«, in: Dies. und Jürgen Grimm (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*, 6. Aufl., Stuttgart: Metzler 2014, S. 342-385.
- Hausbacher, Eva u.a. (Hg.): *Migration und Geschlechterverhältnisse. Kann die Migrantin sprechen?*, Wiesbaden: Springer VS 2012.
- Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Haverkamp, Anselm: *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2004.
- Heathcote, Owen, Alex Hughes und James S. Williams (Hg.): *Gay signatures. Gay and lesbian theory, fiction and film in France, 1945-1995*, Oxford: Berg 1998.
- Held, Jutta: »Die ›Feminisierung‹ der Avantgarde. Zur Kunst der Résistance. Paul Éluard und Henri Laurens«, *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin: Reimer 2005, S. 187-211.
- Helduser, Urte: *Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900*, Köln: Böhlau 2005.
- Hemus, Ruth: *Dada's women*, New Haven: Yale University Press 2009.
- Hengehold, Laura und Nancy Bauer (Hg.): *A Companion to Simone de Beauvoir*, Chichester: John Wiley & Sons 2017.
- Hennigfeld, Ursula: »*Cet homme revenu de la nuit*. Lazare et la fictionnalisation de transitions historiques«, in: Bengsch, Daniel und Silke Segler-Meißner (Hg.): *Depuis les marges. Les années 1940-1960. Une époque charnière*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016, S. 130-148.

- Hermann, Iris und Anne-Rose Meyer (Hg.): *Schmerzdifferenzen. Physisches Leid und Gender in kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive*, Königstein/Taunus: U. Helmer 2006.
- Hermann, Iris und Anne-Rose Meyer: »Schmerzdifferenzen oder: Vom Schmerz der Philomele«, in: Hermann, Iris und Anne-Rose Meyer (Hg.): *Schmerzdifferenzen. Physisches Leid und Gender in kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive*, Königstein/Taunus: U. Helmer 2006, S. 9-19.
- Hermann, Iris: *Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*, Heidelberg: Winter 2006.
- Hermann, Iris: »Zur Ästhetik von Grenzerfahrungen. Schmerz in literarischen Texten«, in: Jacobi, Rainer-M. E. und Bernhard Marx (Hg.): *Schmerz als Grenzerfahrung*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2011, S. 167-188.
- Hiergeist, Teresa: »Totgesagte leben länger. Der Literaturskandal als kulturelle Praxis anhand von Gustave Flauberts *Madame Bovary* und Catherine Millets *La vie sexuelle de Catherine M.*«, in: Bartl, Andrea und Kathrin Wimmer (Hg.): *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation*, Bd. 1, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 235-255.
- Hille, Karoline: *Spiele der Frauen. Künstlerinnen im Surrealismus*, Stuttgart: Belsler 2009.
- Hirano, Yoshiko und Christine Ivanović (Hg.): *Kulturfaktor Schmerz. Internationales Kolloquium in Tokyo 2005*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Hirsch, Marianne: *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington: Indiana University Press 1989.
- Hirschberger, Elisabeth: *Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst*, Tübingen: Gunter Narr 1993.
- Hoffmann, Diane E. und Anita J. Tarzian: »The Girl Who Cried Pain. A Bias Against Women in the Treatment of Pain«, *Journal of Law, Medicine & Ethics* 29 (2001), S. 13-27.
- Hoffmann, Katrin: »Et ma vie fait une grande tache| noire| sur la nappe«. Überleben schreiben in Jean Cayrols *récits lazaréens*«, in: Segler-Meißner, Silke (Hg.): *Überlebensgeschichte(n) in den romanischen Erinnerungskulturen. Forschungsperspektiven*, Berlin: Frank & Timme 2017, S. 43-78.
- Holdenried, Michaela: »Einverleibte Fremde. Kannibalismus in Wort, Tat und Bild«, in: Gernig, Kerstin (Hg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin: Dahlem Univ. Press 2001, S. 116-145.
- Holzberg, Niklas: »Nachwort«, in: Aristophanes: *Lysistrata. Griechisch/Deutsch*, hg. von Niklas Holzberg, Stuttgart: Reclam 2012, S. 151-165.
- Hondelatte, Christophe: »Issei Sagawa, le Japonais cannibale«, *Europe 1*, 21.11.2019, <https://www.europe1.fr/emissions/hondelatte-raconte/issei-sagawa-le-japonais-cannibale-le-recit-3932222> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Hornberg, Claudia und Andrea Pauli (Hg.): *Medizin – Gesundheit – Geschlecht. Eine gesundheitswissenschaftliche Perspektive*, Wiesbaden: Springer 2016.
- Howgate, Sarah (Hg.): *Gillian Wearing and Claude Cahun. Behind the mask, another mask*, London: National Portrait Gallery Publications 2017.
- Hughes, Alex: »Commodifying Queer. Violette Leduc's Autobiographical Homotextualities«, in: Heathcote, Owen, Alex Hughes und James S. Williams (Hg.): *Gay Signa-*

- tures. *Gay and Lesbian Theory, Fiction and Film in France, 1945-1995*, New York: Berg 1998, S. 113-129.
- Hughes, Alex: »Queer articulations. Leducs homotextualities – Serge Doubrovsky's gender trouble. Writing the (homo)textual self«, in: Hughes, Alex (Hg.): *Heterographies. Sexual difference in French autobiography*, Oxford: Berg 1999, S. 137-166.
- Hughes, Alex: *Violette Leduc. Mothers, lovers, and language*, London: Maney 1994.
- Huguet, Michèle: *L'Ennui et ses discours*, Paris: PUF 1984.
- Huguet, Michèle: *L'Ennui ou la douleur du temps*, Paris: Masson 1987.
- International Association for the Study of Pain: »Membership/Join now«, ohne Datum, <https://www.iasp-pain.org/membership/join-now/> (zugegriffen am 15.03.2022).
- International Association for the Study of Pain: »Membership/Special Interest Groups (SIGs)«, ohne Datum, <https://www.iasp-pain.org/membership/special-interest-groups-sigs/> (zugegriffen am 15.03.2022).
- International Association for the Study of Pain: »Resources/Terminology/Pain«, ohne Datum, <https://www.iasp-pain.org/resources/terminology/#pain> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Jacobi, Rainer-M. E und Bernhard Marx (Hg.): *Schmerz als Grenzerfahrung*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2011.
- Jalenges, Pierre: »Étude sémantique du préfixe RE en français contemporain. À propos de plusieurs débats actuels en morphologie dérivationnelle«, *Langue française* 133/1 (2002), S. 74-90.
- Jamison, Leslie: »Grand Unified Theory of Female Pain«, *The empathy exams*, London: Granta 2014, S. 185-218.
- Jamison, Leslie: »Große Universaltheorie über den weiblichen Schmerz«, *Die Empathie-Tests. Über Einfühlung und das Leiden anderer*, Berlin: Hanser Berlin 2015, S. 277-327.
- Jansiti, Carlo: »Leduc, ›hors du cercle‹«, *Magazine littéraire* 500 (09/2010), S. 68-69.
- Jansiti, Carlo: »Métamorphoses du biographème«, in: Hecquet, Michèle und Paul Renard (Hg.): *Violette Leduc. Colloque du 15 et 16 mars* »96, Villeneuve d'Ascq: Université de Lille III 1998, S. 79-83.
- Jansiti, Carlo: *Violette Leduc*, Paris: Grasset 1999.
- Jauß, Hans Robert: »Il faut commencer par le commencement!«, in: Herzog, Reinhart und Reinhart Koselleck (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, Poetik und Hermeneutik, Bd. 12, München: W. Fink 1987, S. 563-570.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, erstmals 1970 erschienen, 5. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Jauß, Hans Robert: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Jean-Charles, Régine Michelle: *Conflict bodies. The politics of rape representation in the francophone imaginary*, Columbus: Ohio State University Press 2014.
- Jeannelle, Jean-Louis und Catherine Viollet (Hg.): *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant 2007.
- Jeannelle, Jean-Louis: »Simone de Beauvoir et Violette Leduc. Retour sur un parallèle biaisé de l'histoire littéraire«, *Romanic Review* 107/1-4 (2016), S. 153-172.
- Jonard, Norbert: *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XXe siècle*, Paris: Champion 1998.

- Jones, Dafydd und John Wall: »The Body of the Voice. Corporeal poetics in Dada«, in: Jones, Dafydd (Hg.): *Dada culture. Critical texts on the Avant-garde*, Amsterdam: Rodopi 2006, S. 66-88.
- Jordan, Shirley Ann: *Contemporary French Women's Writing. Women's visions, Women's voices, Women's lives*, Oxford: Peter Lang 2004.
- Jordan, Shirley Ann: »Autofiction in the Feminine«, *French Studies* 67/1 (2013), S. 76-84.
- Just, Daniel: *Literature, ethics, and decolonization in postwar France. The politics of disengagement*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.
- Kacianka, Reinhard: »Komparatistik als vergleichende kulturkritische Metatheorie«, in: Zymner, Rüdiger und Achim Hölter (Hg.): *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2013, S. 231-234.
- Kalender, Mehmet: »Mary Douglas, Purity and Danger«, in: Leggewie, Claus (Hg.): *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2012, S. 58-60.
- Kaufmann, Jean Claude: *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris: Nathan 1995.
- Khan, Salah: »Génie et parthénogenèse. La représentation de la sorcière comme révolutionnaire chez Jules Michelet«, *Women in French Studies* 10/1 (2002), S. 50-60.
- Klinger, Cornelia: »Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie. Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert«, in: Brunotte, Ulrike und Rainer Herrn (Hg.): *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*, Bielefeld: transcript 2008, S. 25-35.
- Koenig, Anne-Marie: »En partence«, *Magazine Littéraire* 412 (09/2002), S. 104.
- Koppenfels, Martin von: »SCHMERZ. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie«, in: Stockhammer, Robert (Hg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 118-145.
- Krenzel-Zingerle, Veronika: *Apollinaire-Lektüren. Sprachrausch in den Alcools*, Tübingen: Narr 2003.
- Krief, Huguette u.a. (Hg.): *Femmes des Lumières. Recherches en arborescences*, Paris: Classiques Garnier 2018.
- Kristeva, Julia: *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Seuil 1974.
- Kristeva, Julia: *Le Génie féminin I. Hannah Arendt*, Paris: Fayard 1999.
- Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil 1980.
- Kristeva, Julia (Hg.): *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième sexe à La Cérémonie des adieux*, Latresne: Bord de l'eau 2008.
- Kroll, Renate und Margarete Zimmermann (Hg.): *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen, Forschungsstand, Neuinterpretationen*, Stuttgart: Metzler 1995.
- Künkler, Karoline: *Aus den Dunkelkammern der Moderne. Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln: Böhlau Verlag 2012.
- Kutzick, Franziska: »C'est ma répulsion que je regarde«. Zum Erzählen des Unzumutbaren in Nicole Caligaris' *Le Paradis entre les jambes* (2013)«, in: Seauve, Lena und Vanessa de Senarclens (Hg.): *An den Grenzen des Zumutbaren/Aux frontières du tolérable*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2018, S. 195-220.

- Kutzick, Franziska: »Pour une écriture de la douleur à l'ère du soupçon. *L'Affamée* de Violette Leduc«, in: Bengsch, Daniel und Silke Segler-Meißner (Hg.): *Depuis les marges. Les années 1940-1960. Une époque charnière*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016, S. 241-262.
- Ladenson, Elisabeth: »Editors Introduction. »Feminism's Abject Selves«, *Romanic Review* 107/1-4 (2016), S. 127-135.
- Langacker, Paul: *Can the laws of physics be unified?*, Princeton: Princeton University Press 2017.
- Laparra, Camille: »Femme bâtarde/femme écrivain légitime. La Dichotomie figurale de *La Bâtarde* de Violette Leduc«, in: Bell-Villada, Gene, Antonio Giménez und George Pistorius (Hg.): *From Dante to García Márquez*, Williamstown: Williams Collection 1987, S. 360-372.
- Latimer, Tirza True: »Entre nous. Between Claude Cahun and Marcel Moore«, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12/2 (04/2006), S. 197-216.
- Laumier, Alice und Tancrède Rivière: »Séminaire »La question de la violence« 2019-20: Nicole Caligaris, »Anthropologies de la violence« (Paris)«, 18.12.2019, https://www.fabula.org/actualites/anthropologies-de-la-violence-avec-nicole-caligaris-seminaire-la-question-de-la_94456.php (zugegriffen am 15.03.2022).
- Laurens, Camille: »Qui dit ça?«, in: Burgelin, Claude, Isabelle Grell und Roger-Yves Roche (Hg.): *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2010, S. 25-34.
- Le Breton, David: *Anthropologie de la douleur*, Paris: Editions Métailié 1995.
- Le Breton, David: »Body Art. La blessure comme œuvre chez Gina Pane«, in: Biet, Christian und Sylvie Roques (Hg.): *Performance. Le corps exposé*, Paris: Seuil 2013, S. 99-110.
- Lechtermann, Christina: »Funktionen des Unsagbarkeitstopos bei der Darstellung von Schmerz«, in: Schiewer, Hans-Jochen, Stefan Seeber und Markus Stock (Hg.): *Schmerz in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Göttingen: V & R Unipress 2010, S. 85-104.
- Leduc, Violette: »Devenir une femme...«, *Pour Elle* 53, 13.08.1941.
- Leduc, Violette: »*L'Affamée*«, *Les Temps modernes* 25 (10/1947), S. 635-663.
- Leduc, Violette: *L'Affamée*, Collection NRF blanche, Paris: Gallimard 1948.
- Leduc, Violette: *L'Affamée*, erstmals 1948 erschienen, Paris: Gallimard 2013.
- Leduc, Violette: *L'Affamée*, Sceaux: J.-J. Pauvert 1948.
- Leduc, Violette: *L'Asphyxie*, Collection NRF »Espoir«, Paris: Gallimard 1946.
- Leduc, Violette: *L'Asphyxie*, erstmals 1946 erschienen, Paris: Gallimard 2014.
- Leduc, Violette: *La Bâtarde*, erstmals 1964 erschienen, Paris: Gallimard 2013.
- Leduc, Violette: *La Chasse à l'amour*, erstmals 1973 erschienen, Paris: Gallimard 2000.
- Leduc, Violette: *La Folie en tête*, erstmals 1970 erschienen, Paris: Gallimard 2013.
- Leduc, Violette: *La Vieille fille et le mort*, erstmals 1958 erschienen, Paris: Gallimard 2015.
- Leduc, Violette: *Ravages*, erstmals 1955 erschienen, Paris: Gallimard 2013.
- Leduc, Violette: *Trésors à prendre*, erstmals 1960 erschienen, Paris: Gallimard 1999.
- Leduc, Violette: »Une mère, un parapluie, des gants«, *Les Temps modernes* 2 (11/1945), S. 212-226.
- Leduc, Violette: »Une ville c'est une femme«, *Vogue* (03/1965), S. 152, 228.

- Legendre, Pierre: »L'Impératif d'interpréter«, *Le Point fixe. Nouvelles conférences*, Paris: Mille et une nuits 2010, S. 97-122.
- Lepelier, François: *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*, Paris: Fayard 2006.
- Lerch, Gisela: »Die Generation des zweiten Aufpralls. Ausschweifende Anmerkungen zum Topos »Extreme Gegenwart«, in: Dies. und Christiane Baumann (Hg.): *Extreme Gegenwart*, Bremen: Manholt 1989, S. 19-35.
- Lévi-Strauss, Claude: *La Pensée sauvage*, Paris: Plon 1962.
- Liebsch, Burkhard: *Verletztes Leben. Studien zur Affirmation von Schmerz und Gewalt im gegenwärtigen Denken*, Zug/Schweiz: Die Graue Edition 2014.
- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, erstmals 1995 erschienen, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler 2003.
- List, Elisabeth: »Schmerz. Der somatische Signifikant im Sprechen des Körpers«, in: Huber, Jörg und Alois Martin Müller (Hg.): *Die Wiederkehr des Anderen*, Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1996, S. 223-244.
- Locey, Elizabeth: *The Pleasures of the Text. Violette Leduc and Reader Seduction*, Lanham: Rowman & Littlefield 2002.
- Losco-Lena, Mireille: »Rien n'est plus drôle que le malheur«. *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2011.
- Lowe, A. W.: »Emma Bovary. A Modern Arachne«, *French Studies* XXVI/1 (01/1972), S. 30-41.
- Lyford, Amy: *Surrealist masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley: University of California Press 2007.
- Lyford, Amy: »The Aesthetics of Dismemberment. Surrealism and the Musée du Val-de-Grâce in 1917«, *Cultural Critique* 46 (2000), S. 45-79.
- Magerski, Christine: *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011.
- Malraux, André: »Les Voix du silence I. Le Musée imaginaire«, in: Ders.: *Œuvres complètes. Écrits sur l'art*, Bd. 4, hg. von Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 2004, S. 201-331.
- Mandelkow, Valentin: *Der Prozess um den »ennui« in der französischen Literatur und Literaturkritik*, Königshausen & Neumann 1999.
- Marin La Meslée, Valérie: »14-18 selon les romanciers d'aujourd'hui«, *Magazine littéraire* 378 (07-08/1999), S. 50-52.
- Marinetti, Filippo Tommaso: »Fondazione e Manifesto del Futurismo«, in: Ders.: *Teoria e invenzione futurista. Opere di F.T. Marinetti*, Bd. 2, hg. von Maria Luciano De, Milano: Mondadori 1968, S. 7-14.
- Marks, Elaine: »Lesbian Intertextuality«, in: Stambolian, George und Elaine Marks (Hg.): *Homosexualities and French literature. Cultural Contexts, Critical Texts*, Ithaca: Cornell University Press 1979.
- Marson, Susan: »Au bord de *L'Asphyxie*. Remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc«, *Littérature* 98/2 (1995), S. 45-58.
- Marson, Susan: *Le Temps de l'autobiographie. Violette Leduc ou la mort avant la lettre*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes 1998.
- Martina, Tißberger: »[...] ist doch auch das Geschlechtsleben des erwachsenen Weibes ein *dark continent* für die Psychologie«, in: Hostettler, Karin und Sophie Vögele (Hg.):

- Diesseits der imperialen Geschlechterordnung. (Post-)koloniale Reflexionen über den Westen*, Bielefeld: transcript 2014, S. 131-172.
- Marx, William: »L'avant-gardisme est-il caduc? D'une double palinodie de Hans Robert Jauss«, in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 35-46.
- Matz, Wolfgang: *1857. Flaubert, Baudelaire, Stifter*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2007.
- Mengoni, Angela: *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Siena: Salvietti & Barabuffi 2012.
- Menke, Bettine: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Lindner, Burkhardt, Thomas Küpper und Timo Skrandies (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2006, S. 210-229.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard 1945.
- Merskey, Harold (Hg.): *Classification of chronic pain. Descriptions of chronic pain syndromes and definitions of pain terms*, 2. Aufl., Seattle: IASP Press 1994.
- Metzler, Jan Christian: *De/Formationen. Autorschaft, Körper und Materialität im expressionistischen Jahrzehnt*, Bielefeld: Aisthesis 2003.
- Meyer, Anne-Rose: *Homo dolorosus. Körper, Schmerz, Ästhetik*, München: Fink 2011.
- Michelet, Jules: *La Sorcière*, Bde. 1-2, hg. von Lucien Refort, beide erstmals 1862 erschienen, Paris: Didier 1952-1956.
- Milkovitch-Rioux, Catherine: »Écritures féminines de la guerre/Feminine Representations of War«, *L'Esprit Créateur* 40/2 (2000), S. 3-8.
- Mintz, Susannah B.: *Hurt and Pain. Literature and the suffering body*, London: Bloomsbury 2013.
- Mitroi, Anca: »Apollinaire's »Zone«, Catholicism, and the Paradox of French Modernity«, *Religion and the Arts* 13/2 (04/2009), S. 205-217.
- Moi, Toril: »What Is a Woman? Sex, Gender, and the Body in Feminist Theory«, *What Is a Woman? And other essays*, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 7-120.
- Montfort, Eugène: *Apollinaire travesti*, Paris: Seghers 1948.
- Morello, Nathalie und Catherine Rodgers (Hg.): *Nouvelles écrivaines. Nouvelles voix?*, Amsterdam/New York: Rodopi 2002.
- Morello, Nathalie und Catherine Rodgers: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Nouvelles écrivaines. Nouvelles voix?*, Amsterdam/New York: Rodopi 2002, S. 7-45.
- Morello, Nathalie: »La Démangeaison et La Conversation de Lorette Nobécourt. Quand le parler chair devient révolte... féministe?«, *Romance Studies* 20/1 (2002), S. 65-76.
- Morris, David B.: *The Culture of Pain*, Berkeley: University of California Press 1991.
- Moscoso, Javier: *Historia cultural del dolor*, Historia, Madrid: Taurus 2011.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves: *La descriptio puellae nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un appendice sul locus amœnus*, Firenze: Franco Cesati editore 2018.
- Murat, Michel: *Le Romanesque des lettres*, Paris: Éditions Corti 2017.
- Murat, Michel: *Le Surréalisme*, Paris: Librairie Générale Française 2013.
- Naguschewski, Dirk und Sabine Schrader (Hg.): *Sehen, Lesen, Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin: Tranvía 2001.

- Nadeau, Maurice: *Le Roman français depuis la guerre*, erstmals 1963 erschienen, 2. Aufl., Paris: Gallimard 1970.
- Natoli, Salvatore: *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano: Feltrinelli 2004.
- Naudier, Delphine: »La Reconnaissance sociale et littéraire des femmes écrivains depuis les années 1950«, in: Racine, Nicole und Michel Trebitsch (Hg.): *Intellectuelles. Du Genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles: Éditions Complexe 2004, S. 191-210.
- Neuburger, Susanne (Hg.): *Laboratorium Moderne. Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2007.
- Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Nicolas, Alain: »Entretien. Avec Les Samothraces, Nicole Caligaris donne la parole à l'immémorial chœur des migrantes«, *L'Humanité*, 28.09.2000, <http://www.humanite.fr/node/234326> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Nicolas, Alain: »Nicole Caligaris: ›La littérature c'est ce qui introduit le trouble‹«, *L'Humanité*, 10.01.2013, <https://www.humanite.fr/culture/nicole-caligaris-la-litterature-c-est-ce-qui-intro-512469> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Niedermeier, Silvan: »Schmerz«, in: Gudehus, Christian und Michaela Christ (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 227-231.
- Nobécourt, Lorette: *La Démangeaison*, erstmals 1994 erschienen, Paris: Grasset 2009.
- Nochlin, Linda: *The Body in pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York: Thames and Hudson 1995.
- Noel Evans, Martha: »La mythologie de l'écriture dans ›La Bâtarde‹ de Violette Leduc«, *Littérature* 46/2 (1982), S. 82-92.
- Nord, Deborah Epstein: *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City*, Ithaca: Cornell University Press 1995.
- Nowak, Helge: »Introduction«, in: Ders. (Hg.): *Comedy and Gender. Essays in Honour of Dieter A. Berger*, Heidelberg: Winter 2007, S. 7-14.
- Núñez Puente, Sonia: *Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en La regenta y la novela europea de la segunda mitad del XIX*, San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante 2001.
- Oberegger, Ines: »Die androgyne Emanzipation. Selbstinszenierungen jenseits der ›Weiblichkeit‹ bei Claude Cahun, Meret Oppenheim und Louise Bourgeois«, in: Krieger, Verena (Hg.): *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, Hamburg: LIT 2006, S. 75-102.
- Obergöker, Timo (Hg.): *Les Lieux de l'extrême contemporain. Orte des französischen Gegenwartsromans*, München: Meidenbauer 2011.
- Obergöker, Timo: »Pour une topographie du romanesque contemporain«, in: Ders. (Hg.): *Les Lieux de l'extrême contemporain. Orte des französischen Gegenwartsromans*, München: Meidenbauer 2011, S. 7-21.
- Oberhuber, Andrea: »›J'ai la manie de l'exception‹. Illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avendus* de Cahun«, in: Ripoll, Ricard (Hg.): *Stratégies de l'illisible*, Perpignan: Presses universitaires de Perpignan 2005, S. 75-87.
- Oberhuber, Andrea: »›Que Salmacis surtout évite Salmacis!‹. Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen«, in: Schrader, Sabine und Dirk Naguschew

- ski (Hg.): *Sehen, Lesen, Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin: Tranvía 2001, S. 67-81.
- Oberhuber, Andrea: »Cross gender meets cross media. Claude Cahuns Maskeraden«, in: Hana, Katharina u.a. (Hg.): *Geschlechterdifferenzen*, Bonn: Romanistischer Verlag 1999, S. 121-132.
- Oberhuber, Andrea: »Entre«, in: Dies. (Hg.): *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation*, Montréal: Université de Montréal 2007, S. 13-26.
- Olivier, Cyril: *Le Vice ou la vertu. Vichy et les politiques de la sexualité*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2005.
- Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2017.
- Papanikolas, Theresa: *Anarchism and the Advent of Paris Dada. Art and Criticism. 1914-1924*, Farnham: Ashgate 2010.
- Parker, Sarah: *The Lesbian Muse and Poetic Identity. 1889-1930*, London: Pickering & Chatto 2013.
- Parsons, Deborah L.: *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Oxford: Oxford University Press 2000.
- Pasolini, Pier Paolo: »1° febbraio 1975. L'articolo delle lucciole«, *Scritti corsari*, erstmals 1975 erschienen, Mailand: Garzanti Editore 1990, S. 128-134.
- Pateau, Michel: *Jean Cayrol. Une vie en poésie*, Paris: Seuil 2012.
- Pavard, Bibia: »Contraception et avortement«, in: Bard, Christine (Hg.): *Dictionnaire des féministes*, Paris: PUF 2017, S. 347-352.
- Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*, erstmals 1987 erschienen, neue Aufl., Paris: Dunod 1996.
- Pearsall, Judy (Hg.): *The new Oxford dictionary of English*, New York: Oxford University Press 2001.
- Pelletier, Madeleine: *L'Émancipation sexuelle de la femme*, Paris: M. Giard & E. Brière 1911.
- Pérez, Ashley Hope: »Against *Écriture Féminine*. Flaubert's Narrative Aggression in *Madame Bovary*«, *French Forum* 38/3 (2013), S. 31-47.
- Péron, Alison: »Au-delà de l'événement, un amour infra-ordinaire dans *L'Affamée* et *Trésors à prendre*«, in: Frantz, Anaïs, Mireille Calle-Gruber und Sarah-Anaïs Crevier Goulet (Hg.): *Fictions des genres*, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon 2013, S. 25-37.
- Péron, Alison: »La Poétique du décentrement dans l'œuvre de Violette Leduc«, unveröffentlichte Dissertation, Université Sorbonne Paris Cité 2017.
- Péron, Alison: »Thérèse et Isabelle de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig«, *Sens Public. Dossier: Spectres et rejets des Études Féminines et de Genres* (2011), <http://www.sens-public.org/article811.html> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Pfister, Manfred: »Introduction. A History of English Laughter?«, in: Ders. (Hg.): *A History of English Laughter. Laughter from Beowulf to Beckett and beyond*, Amsterdam: Rodopi 2002, S. V-X.
- Pingaud, Bernard: »Jean Cayrol«, in: Ders. (Hg.): *Écrivains d'aujourd'hui. Dictionnaire anthropologique et critique*, Paris: Grasset 1960, S. 169-177.
- Pingaud, Bernard: »La Référence«, *L'occupation des oisifs. Précis de littérature et textes critiques*, Paris: Classiques Garnier 2013, S. 37-48.

- Pivot, Bernard: »Apostrophes. Hervé Guibert *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* | Archive INA«, https://www.youtube.com/watch?v=en9OWEvf_Cw (zugegriffen am 15.03.2022).
- Pleyner, Marcelin: »Les Problèmes de l'avant-garde«, *Tel Quel* 25 (1966), S. 77-86.
- Pöhl, Friedrich: »Kannibalismus, eine anthropologische Konstante?«, in: Pöhl, Friedrich und Sebastian Fink (Hg.): *Kannibalismus, eine anthropologische Konstante?*, Wiesbaden: Harrassowitz 2015, S. 9-49.
- Poole, Ralph J.: *Performing bodies. Überschreitungen der Geschlechtergrenzen im Theater der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996.
- Porombka, Stephan und Alessandra Weber: »WAS IST GEGENWART | 8. Vorlesung | Present Shock, Entschleunigung, Akzeleration«, *SoundCloud*, 2018, <https://soundcloud.com/stephanporombka/was-ist-gegenwart-8-vorlesung-present-shock-entschleunigung-akzeleration> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Porombka, Stephan und Alessandra Weber: »WAS IST GEGENWART | 9. Vorlesung | Akzeleration. Raus aus der Gegenwart/Rein in die Gegenwart«, *SoundCloud*, 2018, <https://soundcloud.com/stephanporombka/was-ist-gegenwart-9-vorlesung-akzeleration-raus-aus-der-gegenwart> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Porombka, Stephan: »Was ist Gegenwart? (Einführungsvorlesung)«, *UDK Berlin*, 2018, <https://www.udk-berlin.de/studium/studium-generale/lehrveranstaltungen-des-studium-generale/archiv-der-lehrveranstaltungen-des-studium-generale/archiv-summersemester-2018/einfuehrungsvorlesungen-2018/was-ist-gegenwart-einfuehrungsvorlesung/> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Portes, Laurent und Franck Guérin: »La Gourmandise. L'Affaire du japonais cannibale«, *Doc en stock*, 2006.
- Poulin, Isabelle: *Écritures de la douleur. Dostoïevski, Sarraute, Nabokov. Essai sur l'usage de la fiction*, Paris: Éditions le Manuscrit 2006.
- Pradel, Jacques: »Issei Sagawa, le japonais cannibale«, *RTL*, 07.11.2017, <https://www.rtl.fr/actu/debats-societe/issei-sagawa-le-japonais-cannibale-7790841268> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Preller, Ludwig: *Griechische Mythologie. Theogonie und Götter*, Bd. 1, 4. Aufl., Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1894.
- Prévert, Jacques: »Imaginaires«, in: Gasiglia-Laster, Danièle (Hg.): *Œuvres complètes*, Bd. 2, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1996, S. 161-198.
- Prévost, Abbé: »Avanture intéressante des Mines de Suède«, *Contes, aventures, et faits singuliers*, Paris: Duchesnes 1764, S. 1-14.
- Primavera-Lévy, Elisa: *Die Bewahrer der Schmerzen. Figurationen körperlichen Leids in der deutschen Literatur und Kultur von 1870 – 1945*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012.
- Prinz, Armin: »Kannibalismus«, in: Wittwer, Héctor, Daniel Schäfer und Andreas Frewer (Hg.): *Sterben und Tod. Geschichte – Theorie – Ethik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2010, S. 362-366.
- Prommer, Elizabeth u.a.: »Zur Sichtbarkeit von Frauen in Medien und im Literaturbetrieb«, *#Frauenzählen* (2018), http://www.xn--frauenzählen-r8a.de/docs/Literaturkritik%20und%20Gender_08_09_18.pdf (zugegriffen am 15.03.2022).
- Provost, Martin: »Violette«, *TS Productions*, 2013.
- Quintane, Nathalie: *Les Années 10*, Paris: La Fabrique 2014.

- Quintane, Nathalie: *Tomates*, Paris: P.O.L 2010.
- Rabaté, Dominique: »Logiques du pire (*Un des malheurs* et *La Scie patriotique*)«, in: Boblet, Marie-Hélène und Bernard Alazet (Hg.): *Écritures de la guerre aux XXe et XXIe siècles*, Dijon: Editions Universitaires de Dijon 2010, S. 101-108.
- Rabaté, Dominique: *La Passion de l'impossible. Une Histoire du récit au XXe siècle*, Paris: Éditions Corti 2018.
- Rabaté, Dominique: *Vers une littérature de l'épuisement*, erstmals 1991 erschienen, neue Aufl., Paris: Éditions Corti 2004.
- Rancière, Jacques: »La Mise à mort d'Emma Bovary. Littérature, démocratie, médecine«, *Politique de la littérature*, Paris: Galilée 2007, S. 59-83.
- Read, Peter: *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La révanche d'Éros*, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2000.
- Renaud, Kiev: *Portraits de la beauté chez Marguerite Duras et Violette Leduc. Forme figée, objet de mémoire*, Montreal: McGill University Libraries 2020.
- Rérolle, Raphaëlle: »Toute écriture de vérité déclenche les passions«. Entretien avec Annie Ernaux et Camille Laurens«, *Le Monde.fr*, 03.02.2011, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html (zugegriffen am 15.03.2022).
- Respaut, Michèle: »Femme/ange, femme/monstre. L'Affamée de Violette Leduc«, *Stanford French Review* 7/3 (1983), S. 365-374.
- Rey, Roselyne: *Histoire de la douleur*, Paris: La Découverte 1993.
- Ricœur, Paul: »La souffrance n'est pas la douleur«, in: von Kaenel, Jean-Marie (Hg.): *Souffrances. Corps et âme, épreuves partagées*, Paris: Editions Autrement 1994, S. 58-69.
- Rieder, Anita und Brigitte Lohff (Hg.): *Gender Medizin. Geschlechtsspezifische Aspekte für die klinische Praxis*, 2. Aufl., Springer-Verlag 2009.
- Rimbaud, Arthur: »Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, hg. von André Guyaux, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 2009, S. 342-349.
- Rinnert, Andrea: *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien*, Königstein/Taunus: Helmer 2001.
- Robbe-Grillet, Alain: »Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie (1994)«, *Le voyageur*, Paris: Christian Bourgeois éditeur 2001, S. 259-267.
- Robert, Paul: *Le Nouveau Petit Robert*, Paris: Le Robert 2010.
- Robinson, Christopher: *Scandal in the ink. Male and female homosexuality in twentieth-century French literature*, London: Cassell 1995.
- Roche, Anne: »Affronter l'opacité«. *Le Paradis entre les jambes* de Nicole Caligaris«, in: Chiantaretto, Jean-François (Hg.): *Écritures de soi, écritures des limites*, Paris: Hermann 2014, S. 331-349.
- Rodari, Florian: »Mélanges anatomiques«, in: Ders. (Hg.): *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, Paris: Bibliothèque Nationale de France 1996, S. 106-143.
- Ronell, Avital: *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln: University of Nebraska Press 1989.
- Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Rose, Sean James: »Anatomie du chaos«, *Livres Hebdo*, 16.11.2012, <https://www.livreshebdo.fr/article/anatomie-du-chaos> (zugegriffen am 15.03.2022).

- Ross, Sonja B.: *Die Vagina dentata in Mythos und Erzählung. Transkulturalität, Bedeutungsvielfalt und kontextuelle Einbindung eines Mythenmotivs*, Bonn: Holos-Verlag 1994.
- Ruelfs, Esther: »Claude Cahun«, in: Warren, Lynne (Hg.): *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Bd. 1, New York: Routledge 2006, S. 200-203.
- Rushkoff, Douglas: *Present Shock. When Everything Happens Now*, New York: Current 2013.
- Rye, Gill: »Introduction«, in: Dies. und Amaleena Damlé (Hg.): *Experiment and experience. Women's writing in France, 2000-2010*, Oxford: Peter Lang 2013, S. 1-10.
- Rye, Gill: »Maternal Genealogies. The Figure of the Mother in/and Literature«, *Journal of Romance Studies* 6/3 (2006), S. 117-126.
- Rye, Gill und Amaleena Damlé (Hg.): *Experiment and Experience. Women's Writing in France, 2000-2010*, Oxford: Peter Lang 2013.
- Rye, Gill und Michael Worton: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Women's writing in contemporary France. New writers, new literature in the 1990s*, Manchester: Manchester University Press 2002, S. 1-26.
- Rye, Gill und Michael Worton (Hg.): *Women's writing in contemporary France. New writers, new literature in the 1990s*, Manchester: Manchester University Press 2002.
- Sabo, Oana: »Clandestine Migration and the Politics of Form in Nicole Caligaris's *Les Samothraces*«, *Studies in 20th & 21st Century Literature* 42/2, Artikel 25 (2018), S. 1-14.
- Saint-Laurent, Julie: »En sandales et en déséquilibre«. Constitution d'un sujet féminin politique dans *Le paradis entre les jambes* de Nicole Caligaris«, in: Hamel, Jean-François, Barbara Jane Havercroft und Julien Lefort-Favreau (Hg.): *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, Montréal: Nota bene 2017, S. 319-334.
- Saint-Point, Valentine de: »Manifeste de la femme futuriste. Réponse à F.T. Marinetti (1912)«, in: Giovanni Lista (Hg.): *Le Futurisme. Textes et manifestes. 1909-1944*, Ceyzérieu: Champs Vallon 2015, S. 378-382.
- Salmon, Christian: *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris: Découverte 2007.
- Samoyault, Tiphaine: *Roland Barthes. Biographie*, Paris: Seuil 2015.
- Sarraute, Nathalie: »L'Ère du soupçon (1950)«, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris: Gallimard 1956, S. 59-79.
- Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard 1948.
- Savran, David: »The Death of the Avantgarde«, *TDR* 49/3 (2005), S. 10-42.
- Sawelson-Gorse, Naomi: »Preface«, in: Dies. (Hg.): *Women in Dada. Essays on sex, gender, and identity*, Cambridge: MIT Press 1998, S. X-XVIII.
- Scarry, Elaine: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press 1985.
- Schaal, Michèle A.: *Une troisième vague féministe et littéraire. Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, Leiden: Brill Rodopi 2017.
- Schabert, Ina: »Des femmes en littérature anglaise et littérature française (XVIIe-XIXe siècle). Quelques perspectives sur une histoire comparée«, in: Keilhauer, Annette und Lieselotte Steinbrügge (Hg.): *Pour une histoire genrée des littératures romanes*, Tübingen: Narr 2013, S. 105-118.
- Schabert, Ina: *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*, 4. Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1997.

- Schade, Sigrid: »Der Mythos des ›Ganzen Körpers‹. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte«, in: Barta, Ilsebill u.a. (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1987, S. 239-260.
- Schäfer, Martin Jörg: *Schmerz zum Mitsein. Zur Relektüre Celans und Heideggers durch Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Schärf, Christian: »Das Erotische denken«, in: Reents, Friederike (Hg.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin: De Gruyter 2009, S. 37-48.
- Scheffler, Sandy: *Operation Literatur. Zur Interdependenz von literarischem Diskurs und Schmerzdiskurs im »Prager Kreis« im Kontext der Moderne*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016.
- Scheler, Lucien: »Préface«, in: Éluard, Paul: *Cœuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1968, S. XI–LVII.
- Schiewer, Hans-Jochen, Stefan Seeber und Markus Stock (Hg.): *Schmerz in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Göttingen: V & R Unipress 2010.
- Schmidt, Evamaria: *Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst*, Würzburg: Tritsch 1982.
- Schneider, Ulrike: *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa*, Stuttgart: Steiner 2007.
- Schoenfeld, Jean Snitzer: »La Bâtarde, or Why the Writer Writes«, *French Forum* 7/3 (1982), S. 261-268.
- Schrader, Sabine und Dirk Naguschewski: »Homosexualität – ein Thema der französischen Literatur und ihrer Wissenschaft«, in: Naguschewski, Dirk und Sabine Schrader (Hg.): *Sehen, Lesen, Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin: Tranvia 2001, S. 7-31.
- Schrader, Sabine: »*Mon cas n'est pas unique*«. *Der homosexuelle Diskurs in französischen Autobiographien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1999.
- Scott, Maria: »Simone de Beauvoir on Stendhal. In Good Faith or in Bad?«, *Irish Journal of French Studies* 8/1 (2008), S. 55-71.
- Seckel, Henri: »Procès de Tarnac. Julien Coupat et Yildune Lévy relaxés«, *Le Monde.fr*, 12.04.2018, https://www.lemonde.fr/police-justice/article/2018/04/12/proces-de-tarnac-julien-coupat-et-yildune-levy-relaxes_5284397_1653578.html (zugegriffen am 15.03.2022).
- Segalen, Victor: *Équipée. Voyage au pays du réel*, erstmals 1929 erschienen, Paris: Gallimard 1983.
- Segler-Meißner, Silke: »Die Stimmen der Frauen in der Avantgarde. Die Futuristinnen (1909-1944)«, in: Hanau, Katharina u.a. (Hg.): *Geschlechterdifferenzen*, Bonn: Romanistischer Verlag 1999, S. 111-120.
- Seidel, Wilhelm: »Coda«, in: Massenkeil, Günther und Ralf Noltensmeier (Hg.): *Das neue Lexikon der Musik*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler 1996, S. 538-539.
- Serreri, Kael: »Le cannibale japonais a encore faim«, *France Soir*, 15.01.2016, <http://www.francesoir.fr/actualite/faits-divers/cannibale-japonais-encore-faim-115204.html> (zugegriffen am 15.03.2022).

- Seys, Elisabeth: »Violette Leduc et Jean Genet. Poétiques du désastre«, unveröffentlichte Dissertation, Université Paris Diderot Paris 7 2005.
- Shaw, Jennifer L.: *Reading Claude Cahun's Disavowals*, Farnham: Ashgate 2014.
- Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*, erstmals 2015 erschienen, 2. Aufl., Köln: Vandenhoeck & Ruprecht 2019.
- Simon, Nathalie: »Violette Leduc, l'amie scandaleuse de Simone de Beauvoir«, *Le Figaro*, 11.05.2013, <http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/11/05/03002-20131105ARTFIG00452-violetteleduc-l-amie-scandaleuse-de-simone-de-beauvoir.php> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Sivert, Eileen Boyd: »Permeable Boundaries and the Mother-Function in *L'Asphyxie*«, *Tulsa Studies in Women's Literature* 11/2 (1992), S. 289-307.
- Slama, Béatrice: »De la ›littérature féminine‹ à ›l'écrire-femme‹. Différence et institution«, *Littérature* 44/4 (1981), S. 51-71.
- Smith, Elizabeth A. T. und Colette Dartnall (Hg.): *Matta in America. Paintings and Drawings of the 1940s*, Chicago/Los Angeles: Museum of Contemporary Art Chicago/Museum of Contemporary Art Los Angeles 2001.
- Smolders, Olivier: »Adoration«, 1987.
- Solomon-Godeau, Abigail: »The Equivocal ›I‹. Claude Cahun as Lesbian Subject«, in: Rice, Shelley (Hg.): *Inverted odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, and Cindy Sherman*, Cambridge: MIT Press 1999, S. 111-126.
- Sontag, Susan: »Regarding the Torture of Others«, *The New York Times*, 23.05.2004, <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2003.
- Spianti, Christine: »La Légende des départs clandestins«, *La Quinzaine littéraire* 794 (10/2000), S. 11.
- Stael, Madame de: »De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1800)«, in: Dies.: *De la littérature et autres essais littéraires*, Bd. 2, hg. von Stéphanie Genand, Œuvres critiques, Paris: Honoré Champion 2013, S. 67-388.
- Stael, Madame de: *De l'Allemagne*, Bd. 3, hg. von Axel Blaeschke, Œuvres critiques, Paris: Honoré Champion 2017.
- Stahl, Andrea: *Artikulierte Phänomenalität. Der Körper in den Texten und Fotografien Claude Cahuns*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Stahl, Andrea: »Individualität und Individualisierung. Psycho-ästhetische Modelle im Werk Claude Cahuns«, in: Duchêne-Lacroix, Cédric, Felix Heidenreich und Angela Oster (Hg.): *Individualismus. Genealogien der Selbst(er)findung/Individualisme. Généalogies du soi*, Berlin: LIT 2014, S. 105-122.
- Steinwachs, Gisela: *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons »Nadja«*, Neuwied: Luchterhand 1971.
- Stella, René: »La Représentation du corps dans le *Canzoniere* de Pétrarque«, in: Centre d'études italiennes d'Aix-en-Provence (Hg.): *La Représentation du corps dans la culture italienne. Actes du colloque de 1982*, Aix-en-Provence: J. Laffitte 1983, S. 45-76.
- Stendhal: *Racine et Shakespeare*, hg. von Henri Martineau, erstmals 1823 erschienen, Paris: Le Divan 1928.

- Struve, Karen: »Les artistes de l'intime«. *Erotische Körper im Spannungsfeld zwischen Intimität und Öffentlichkeit bei Christine Angot, Catherine Millet und Annie Ernaux*, Münster: LIT 2005.
- Suleiman, Susan Rubin: »Breton ou la poésie«, in: Galster, Ingrid (Hg.): *Simone de Beauvoir. Le Deuxième sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris: Champion 2004, S. 227-240.
- Sweeney, James Johnson: *Younger American painters. A selection, Exhibition May 12 to July 25, 1954*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum 1954.
- Tanaka, Mariko Hori (Hg.): *Samuel Beckett and pain*, Amsterdam: Rodopi 2012.
- Tanner, Jakob: »Körpererfahrung, Schmerz und die Konstruktion des Kulturellen«, *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag* 2/3 (1994), S. 489-502.
- Tardieu, Émile: *L'Ennui. Étude psychologique*, erstmals 1903 erschienen, Paris: Librairie Félix Alcan 1913.
- Taylor, Michael: »Rose Sélavy, prostituée de la Rue aux Lèvres. Levant le voile sur l'alter ego érotique de Marcel Duchamp«, in: Bernadac, Marie-Laure und Bernard Marcadé (Hg.): *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Paris: Gallimard/Électa. Centre Georges Pompidou 1995, S. 284-290.
- Teuber, Bernhard: »Diversität und Konvergenz an der Wurzel: Perspektiven der Romanistik in Zeiten der Globalisierung«, *Romanische Studien* 2/3 (03/2016), S. 539-558.
- Tonnet-Lacroix, Eliane: *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris: Harmattan 2003.
- Touret, Michèle: »Où sont-elles? Que font-elles? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste«, *LHT Fabula* 7/4 (2010), <http://www.fabula.org/lht/7/touret.html> (zugegriffen am 15.03.2022).
- Treibel, Annette: »Migration«, in: Baur, Nina (Hg.): *Handbuch Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 295-317.
- Tzara, Tristan: »1 – Lampisteries (Introduction)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 694-695.
- Tzara, Tristan: »Dada est un microbe vierge. Entretien avec Madeleine Chapsal (1963)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 5, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 447-451.
- Tzara, Tristan: »Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer (1921)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 377-387.
- Tzara, Tristan: »Manifeste Dada 1918«, *DADA* 3 (1918), S. 1-3.
- Tzara, Tristan: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 359-367.
- Tzara, Tristan: »Proclamation sans prétention (1920/1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 368-370.
- Tzara, Tristan: »Une nuit d'échecs gras«, 391 14 (1920), S. 3.
- Ung, Kaliane: »Écritures blessées. Joë Bousquet, Violette Leduc, Hervé Guibert, Simone Weil«, unveröffentlichte Dissertation, New York University 2019.
- Ung, Kaliane: »Violette Leduc's Feminist Flâneries«, *Studies in 20th & 21st Century Literature* 46/1 (05/2022), S. 1-19.
- Urbich, Jan: *Darstellung bei Walter Benjamin. Die »Erkenntniskritische Vorrede« im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne*, Berlin: De Gruyter 2012.

- Vaquin, Agnès: »Marginaux«, *La Quinzaine littéraire* 1035 (04/2011), S. 12.
- Vaquin, Agnès: »Avec le diable. Nicole Caligaris Le Paradis entre les jambes«, *La Quinzaine littéraire* 1080 (03/2013), S. 6.
- Viard, Bruno: »Flaubert. Lencrier et le vagin«, *Littérature et déchirure de Montaigne à Houellebecq. Étude anthropologique*, Paris: Classiques Garnier 2013, S. 109-144.
- Viart, Dominique (Hg.): *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris: Colin 2013.
- Viart, Dominique: »Entretien avec Jean-Philippe Toussaint«, in: Viart, Dominique und Gianfranco Rubino (Hg.): *Écrire le présent*, Paris: Colin 2013, S. 243-249.
- Viart, Dominique: »Introduction. Écrire le présent. Une ›littérature immédiate?‹«, in: Ders. und Gianfranco Rubino (Hg.): *Écrire le présent*, Paris: Colin 2013, S. 17-36.
- Viart, Dominique: *Le roman français au XXe siècle*, Paris: Colin 2011.
- Viart, Dominique und Bruno Vercier: *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas 2005.
- Vinken, Barbara: »Make War not Love. Pulp Fiction oder Marinettis *Mafarka*«, in: Asholt, Wolfgang und Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 183-204.
- Vinken, Barbara: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2009.
- Viollet, Catherine: »›Mon amour pour vous, c'est l'ordre en moi.‹ Correspondance Violette Leduc/Simone de Beauvoir, 1945-1972«, in: Kristeva, Julia (Hg.): *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir: du Deuxième sexe à La cérémonie des adieux*, Latresne: Bord de l'eau 2008, S. 124-132.
- Viollet, Catherine: »›Recommencer, chaque matin, le début de la genèse.‹ L'incipit de *Ravages*«, in: Hecquet, Michèle und Paul Renard (Hg.): *Violette Leduc. Colloque du 15 et 16 mars '96*, Villeneuve d'Ascq: Université de Lille III 1998, S. 109-122.
- Viollet, Catherine: »De la censure éditoriale à l'autocensure. Violette Leduc«, in: Dies. und Claire Bustarret (Hg.): *Genèse, censure, autocensure*, Paris: CRNS 2005, S. 181-200.
- Viollet, Catherine: »Relire *Thérèse et Isabelle* de Violette Leduc... à la lumière de sa genèse«, *Revue critique de fiction française contemporaine* 4 (2012), S. 155-164.
- Viollet, Catherine: »Violette Leduc. Erotik, Sexualität, Zensur«, in: Naguschewski, Dirk und Sabine Schrader (Hg.): *Sehen, Lesen, Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin: Tranvía 2001, S. 161-171.
- Viollet, Catherine: »Violette Leduc. Une ›sincérité intrépide?‹«, *Dalhousie French Studies* 47 (1999), S. 133-142.
- Virgili, Fabrice: *La France ›virile.‹ Des femmes tondues à la Libération*, Paris: Payot & Rivages 2004.
- Visser, Anthonya: *Körper und Intertextualität. Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur*, Köln: Böhlau 2012.
- Waelti-Walters, Jennifer R.: *Damned women. Lesbians in French novels. 1796-1996*, Montreal: McGill-Queen's University Press 2000.
- Wagner, Birgit: »Gender«, in: Fähnders, Walter und Hubert van den Berg (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart: Springer 2009, S. 121-123.
- Wagner, Birgit: »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«, in: Asholt, Wolfgang und Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 163-181.

- Wallace, Cynthia R.: *Of women borne. A literary ethics of suffering*, Gender, theory, and religion, New York: Columbia University Press 2016.
- Warning, Rainer: »Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne. Zur Lyrik Paul Éluards«, in: Ders. und Winfried Wehle (Hg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink 1982, S. 481-519.
- Warning, Rainer: *Die Phantasie der Realisten*, München: Fink 1999.
- Weber, Ingeborg: »Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Versuch einer Standortbestimmung«, in: Dies. (Hg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 195-202.
- Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen: Niemeyer 2000.
- Weiland, Christof: »Stendhal ou le romanesque du vrai«, in: Galster, Ingrid (Hg.): *Simone de Beauvoir. Le Deuxième sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris: Champion 2004, S. 241-255.
- Weibel, Peter: »Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel. Claude Cahun – Verschiebbar, Diktatur der Dyade m/w«, in: Ander, Heike und Dirk Snauwaert (Hg.): *Claude Cahun. Bilder*, München: Schirmer/Mosel 1997, S. XXXI–XLII.
- Weigel, Sigrid: »Weiblich-Gewesenes« und der »männliche Erstgeborene des Werkes«. Zur Bedeutung der Geschlechterdifferenz in Benjamins Schriften«, in: Scheich, Elvira (Hg.): *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hamburg: Hamburger Edition 1996, S. 94-109.
- Weigel, Sigrid: »Zur Weiblichkeit imaginärer Städte«, *Freiburger FrauenStudien* 2 (1995), S. 1-8.
- Weiser, Jutta und Christine Ott (Hg.): *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013.
- Weiss, Jeffrey: *The popular culture of modern art. Picasso, Duchamp, and avant-gardism*, New Haven: Yale University Press 1994.
- Wellbery, David E.: »Stimmung«, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart: Metzler 2003, S. 703-733.
- White, David Gordon: *Myths of the dog-man*, Chicago: University of Chicago Press 1991.
- Wysocki, Gisela von: *Die Fröste der Freiheit. Aufbruchphantasien*, erstmals 1980 erschienen, neue Aufl., Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2000.
- Yalom, Marilyn: *A History of the Breast*, London: Pandora 1998.
- Zachmann, Gayle: »Surreal and Canny Selves. Photographic Figures in Claude Cahun«, *Studies in 20th & 21st Century Literature* 27/2, Artikel 11 (2003), S. 393-423.
- Zborowski, Mark: »Cultural Components in Responses to Pain«, *Journal of Social Issues* 8/4 (10/1952), S. 16-30.
- Zell, Andrea: *Valie Export: Inszenierung von Schmerz. Selbstverletzung in den frühen Aktionen*, Berlin: Reimer 2000.
- Zimmermann, Anja: »Sorry for Having to Make You Suffer«: Body, Spectator, and the Gaze in the Performances of Yves Klein, Gina Pane, and Orlan«, *Discourse* 24/3 (2002), S. 27-46.
- Zola, Émile: *Le Roman expérimental*, erstmals 1880 erschienen, Paris: Garnier-Flammarion 1971.

- Zollinger, Edi: »Flaubert, Hugo, Ovide. La vengeance d'Arachné«, in: Vinken, Barbara und Peter Fröhlicher (Hg.): *Le Flaubert réel*, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 47-58.
- »Cahier fermé:/L'Amour fou/Un document pour l'histoire de la photo«, *Photo* 195 (12/1983).
- »Le Cadavre exquis«, *La Révolution surréaliste* 9-10 (10/1927), S. 11, 24, 64.
- »Manifeste des 343 salopes«, *Le Nouvel Observateur*, 05.04.1971, <https://www.nouvelobs.com/societe/20071127.OBS7018/le-manifeste-des-343-salopes-paru-dans-le-nouvel-obs-en-1971.html> (zugegriffen am 15.03.2022).
- »Plaidoirie du défenseur Me Sénard«, in: Flaubert, Gustave: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. von Claudine Gothot-Mersch, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 2013, S. 482-532.
- Violette Leduc, *l'affamée*, Cahiers littéraires Contre-jour 41, Québec 2017.

Abbildungen

Abbildung 1: Auszug aus Tzaras »Proclamation sans prétention« (1920/1924). Quelle: Tzara, Tristan: »Proclamation sans prétention (1920/1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 368-370, hier S. 369.

Abbildung 2: Zusammenführung der letzten Sätze der zwei Versionen des »Manifeste Dada 1918« von 1918 und 1924. Quelle: Tzara: »Manifeste Dada 1918 (1918/1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 359-367, hier: S. 367; Tzara: »Manifeste Dada 1918«, *DADA* 3 (1918), S. 1-3, hier: S. 3.

Abbildung 3: Eugène Montfort »Guillaume Apollinaire à l'époque de Louise Lalanne« (1948). Quelle: Montfort, Eugène: *Apollinaire travesti*, Paris: Seghers 1948.

Abbildung 4: Roberto Matta »La Femme affamée« (1945). Quelle: Smith, Elizabeth A. T. und Colette Dartnall (Hg.): *Matta in America. Paintings and Drawings of the 1940s*, Chicago/Los Angeles: Museum of Contemporary Art Chicago/Museum of Contemporary Art Los Angeles 2001, S. 25. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abbildung 5: Jacques Fabien Gautier d'Agoty »Femme vue de dos, dissequée de la nuque au sacrum pour montrer les muscles, la tête en profil perdu à dr., traitée au naturel ainsi que les hanches« (1746). Quelle: National Gallery of Art, Washington, Creative Commons CCo.

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

2021, 128 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

2021, 96 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

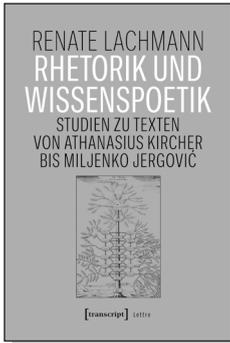
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Renate Lachmann

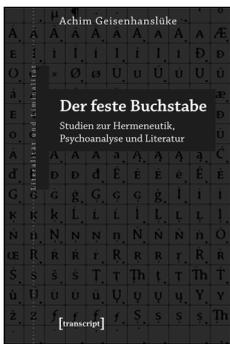
Rhetorik und Wissenspoetik

Studien zu Texten von Athanasius Kircher
bis Miljenko Jergovic

Februar 2022, 478 S., kart.,
36 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-6118-7

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6118-1



Achim Geisenhanslüke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

2021, 238 S., kart.
38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

12. Jahrgang, 2021, Heft 2: Zeit(en) des Anderen

Januar 2022, 218 S., kart.
12,80 € (DE), 978-3-8376-5396-0

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5396-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

