

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 Avantgardedekünstler/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.

Cahuns 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 »inexistant«, 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 definitorischen 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 avenues«). 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. Elpers: *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] Neuansatz 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'attrail 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: Gallimard 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«, evoziert. 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 hinein-schreibt 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'Héautontimoruménos«, 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'Héautontimoruménos, 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 »maladroit 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 I. *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 Selbstversehrung 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 »Faiblesses« 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 uneingeschränkte 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 Selbstzerstörung 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.