

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 hinausschreit. 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 »hunds-köpfige« Affenart der Paviane wie auch auf das Fabelwesen des Cynocephales, das in vielen alten Mythen und Erzählungen der Weltkulturen auftaucht.⁵ Hundartige und hunds-köpfige 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 hunds-köpfige 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 tradiert 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 Avantgarde 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 avenus* 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 *passe-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 objekt-hafte 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 aufsprendenden 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 Festbeschreibungen 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 verbreite(r)nden 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 Jahren mehr und mehr für feministische und gendersensible Forschungsansätze öffnet²², zeigt sich, dass auch hier die Berücksichtigung interrelationaler Aspekt 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 unbekannten 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 behandelt, 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 unbekannten 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.