

»[T]ra la vergine e la madre, sta un essere mostruoso«:
(Un-)Möglichkeit der Subjektkonstitution in Sibilla Aleramos *Una donna* (1906)

Einleitung

Sibilla Aleramo, eigentlich Rina Faccio, geht in ihrem autobiographischen Roman *Una donna* (1906) der Frage nach den Möglichkeiten der weiblichen Subjektkonstitution nach. Dabei schildert sie die Geschichte der Protagonistin von der Kindheit über die brutale Ehe mit einem Mann, der sie bereits in jungen Jahren vergewaltigt, der ersten Fehlgeburt, einem Selbstmordversuch und Geburt des Sohnes bis zur Selbstfindung als Schriftstellerin und der Aufgabe des Kindes zugunsten der eigenen Selbstverwirklichung. Die Identitätssuche der Ich-Erzählerin präsentiert sich als Prozess der Selbstverortung innerhalb eines Systems binärer Rollenzuschreibungen: Kind – Frau; Jungfrau – Mutter. Die Unmöglichkeit, sich innerhalb dieses starren Systems selbst zu verwirklichen, und der Versuch, dieses zu überwinden, bilden das zentrale Thema des Romans. Im Fokus steht dabei der Wunsch nach einem integrativen Konzept von Weiblichkeit, das sich von tradierten Geschlechterzuschreibungen löst. In der Tat betrifft dieses Anliegen jedoch nicht nur die Kategorie Gender, sondern übergreifend binäre Denksysteme: Der Text lotet die Möglichkeit, starre Denkkategorien zu überwinden, durch die Reproduktion und kritische Revision von festgeschriebenen Dichotomien aus. Inszeniert wird dabei der Handlungs- und Bewegungsspielraum des Subjekts, das im Rahmen eines zweipoligen Systems operiert und Räume der Liminalität erkundet. Bei näherem Besehen erweist sich, dass sowohl räumlich, thematisch als auch poetologisch binäre Oppositionen aufgerufen und hinterfragt werden. Erstens dient der räumliche Gegensatz von Innen und Außen der Explikation symbolischer Räume, die wiederum mit spezifischen sozialen Identitäten verknüpft sind. Zweitens werden eben jene soziale Identitäten (Frau/Mutter) kritisch durchleuchtet und als kulturelle Konstrukte entlarvt. Die Erzählerin entwirft sich selbst als androgyne Schwellenfigur, die das zweigliedrige Rollendispositiv unterläuft. Übertragen wird das Prinzip der Androgynie drittens auf die poetologische Ebene. Der Roman selbst sprengt Gattungsgrenzen – nämlich die zwischen Autobiographie und

Roman –, was wiederum mit dem spezifischen Schreibprojekt Aleramos verbunden ist: einer *écriture*, die sich mit Hélène Cixous als Öffnung hin zum anderen verstehen lässt.¹ Wie auf den unterschiedlichen Ebenen des Textes binäre Ideologie inszeniert und unterlaufen wird, soll im Folgenden untersucht werden.

1 Innen – Außen

In *Una donna* wird die Darstellung innerer Prozesse, von Seelenzuständen narrativ an Räume geknüpft, die dichotomisch angeordnet sind: (weite) Landschaft vs. die Enge des Haushalts. Vor allem in der Kindheit sind die Orte, in denen sich die Ich-Erzählerin bewegt, affektiv besetzt. Nach dem Umzug in den Süden Italiens, wo der Vater mit der Leitung einer Firma betraut wird, erlebt die Ich-Erzählerin die dortige Landschaft, die Außenräume – insbesondere das Meer – als Ort der Freiheit, der Selbstverwirklichung, der die Vorstellung in ihr weckt, sie selbst könne wie ein Vogel die Schwingen ausbreiten und den Horizont fliegen:

Sole, sole! Quanto sole abbagliante! Tutto scintillava, nel paese dove io giungevo: il mare era una grande fascia argentea, il cielo un infinito riso sul mio capo, un'infinita carezza azzurra allo sguardo che per la prima volta aveva la rivelazione della bellezza del mondo. Che cos'erano i prati verdi della Brianza e del Piemonte, le valli e anche le Alpi intraviste ne' miei primi anni, e i dolci laghi ed i bei giardini, in confronto di quella campagna così soffusa di luce, di quello spazio senza limite sopra e dinanzi a me, di quell'ampio e portentoso respiro dell'acqua e dell'aria? Entrava ne' miei polmoni avidi tutta quella libera aria, quell'alito salso: io correvo sotto il sole lungo la spiaggia, affrontavo le onde sulla rena, e mi pareva ad ogni istante di essere per trasformarmi in uno dei grandi uccelli bianchi che radevano il mare e sparivano all'orizzonte. Non somigliavo loro? Oh la perfetta letizia di quell'estate! Oh la mia bella adolescenza selvaggia!² (UD, 9)

Die als unbegrenzt empfundenen Möglichkeiten der Zukunft werden auf die Landschaft projiziert, die sich strahlend, unendlich weit und frei vor ihr ausbreitet. Der Optimismus angesichts einer blendenden Zukunft

1 Vgl. Hélène Cixous: *Sorties*, in: Catherine Belsey/Jane Moore (Hrsg.): *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Basingstoke 1989, S. 101–116.

2 Zitate aus dem Primärtext sind der folgenden Ausgabe entnommen: Sibilla Aleramo: *Una donna*. Prefazione di Anna Folli. Postfazione di Emilio Cecchi, 58. Aufl., Mailand 2016. Sämtliche Nachweise werden in der Folge in Klammern im Fließtext mit der Sigle »UD« erbracht.

bildet sich ab im lächelnden, liebkosenden Azur des Himmels. Diese Offenheit und Freiheit wird mit dem Vater assoziiert, mit dem sich die Erzählerin identifiziert³ – die Vaterfigur steht ein für die Vorstellung, die Welt erkunden, aktiv das Leben gestalten zu können: »L'America, l'Australia... Oh, se veramente il babbo ci portasse pel mondo! [...] La città che fino a quel giorno avevo amata, pur senza dirmelo, ora mi appariva insopportabile: chi sa altri incanti mi attendevano altrove! E mi sembrava d'essere all'improvviso cresciuta d'anni e d'importanza. Non mi prendeva il babbo forse a sua confidente?« (UD, 8)

Dem mit Offenheit und Freiheit besetzten Außenraum steht die erdrückende Enge des Innenraums gegenüber: der Haushalt, der Familienraum, der mit der Mutter assoziiert wird, der der Erzählerin bereits als junger Heranwachsenden Unbehagen bereitet:

Rientrando in casa provavo, centuplicato, il senso di malessere che sorgeva già in me da bimba al ritorno dalla scuola. Mi vi sentivo spostata, e accentuavo con dispetto i segni di quel mio isolamento morale. Ero simile al giovinetto appena emancipato che si lagna arrogantemente del servizio domestico; rilevavo con lo stesso tono di superiorità le negligenze delle sorelline e di mio fratello, la loro svogliatezza per lo studio, la mancanza nella mamma d'una severità calma che li disciplinasse.

[...] Bisognava che uscissi, che mi dessi a qualche folle corsa lungo il mare e mi sentissi alitare intorno la buona aria libera, per tornare calma, per cancellare pur

-
- 3 »L'amore per mio padre mi dominava unico. Alla mamma volevo bene, ma per il babbo avevo un'adorazione illimitata; e di questa differenza mi rendevo conto, senza osare di cercarne le cause. Era lui il luminoso esemplare per la mia piccola individualità, lui che mi rappresentava la bellezza della vita: un istinto mi faceva ritenere provvidenziale il suo fascino. Nessuno gli somigliava: egli sapeva tutto e aveva sempre ragione.« (UD, 1–2) Die Tatsache, dass die Erzählerin sich mit dem Vater und nicht mit der Mutter identifiziert, ließe sich in Anlehnung an die Kritik Luce Irigarays und der italienischen Differenzdenkerinnen wie u.a. Luisa Muraro als Ausdruck des Umstandes lesen, dass in der Lacan'schen symbolischen Ordnung, innerhalb derer sich das Ich herausbildet, die Frau allein in ihrer Funktion als Mutter repräsentiert ist. Eine Identifikation ist daher nicht möglich – um weibliche Subjektivität herauszubilden, bedürfte es einer symbolischen Differenzierung der Mutter und der Frau, wie Whitford das Denken Irigarays auf den Punkt bringt: »A woman's first address to the other, her first ›you‹ (*tu*) should be to another woman, but for this to be possible the mother and woman *must* be symbolically differentiated.« Margaret Whitford: Luce Irigaray. Philosophy in the feminine, London et al. 1991, S. 45. Zur Kritik Irigarays und der italienischen Differenzdenkerinnen an Lacan vgl. auch Patrizia Sambuco: Corporeal Bonds. The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing, Toronto 2012, bes. S. 10–44; Heike Kahlert: Differenz, Genealogie, Affidamento. Das italienische »pensiero della differenza sessuale« in der internationalen Rezeption, in: Ruth Becker/Beate Kortendiek (Hrsg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung, Wiesbaden 2008, S. 94–102, bes. S. 95.

la memoria del mio malumore. Ed allora obliavo anche l'espressione di pena profonda che solcava la fronte della mamma durante quelle scene. (UD, 12)

Das Heim ruft in ihr ein »malessere«, »malumore«, »isolamento morale« hervor, d.h. eine Entfremdung von dem weiblich besetzten Raum der häuslichen Pflichten. Wie ein »giovinetto« – nicht zufällig wird hier das Maskulinum gewählt – weigert sie sich, an dieser Welt zu partizipieren.

Das Unbehagen, das durch den häuslichen Raum ausgelöst wird, ist demnach nichts anderes als Ausdruck der Weigerung, sich mit der Mutter – und dem durch sie inkorporierten Weiblichkeitsentwurf – zu identifizieren: »La [la madre] sentivo, ancor più che a Milano, troppo diversa di gusti e di temperamento da mio padre, e per conseguenza da me.« (UD, 12) Das Familienheim wird als Gefängnis und Raum des Schmerzes später konkret als solcher benannt: »Per diciotto anni l'infelice [la madre] aveva vissuto nella casa coniugale. Come moglie, le poche gioie le si erano mutate in infinite pene: come madre non aveva mai goduto della riconoscenza delle sue creature.« (UD, 40–41) Die Raumordnung in *Una donna* ist also nicht nur eine metaphorische, sondern auch eine soziale: Es ist der *locus* der Mutter als sozialer Figuration.

Durch die Raumopposition wird also der Selbstentwurf der Protagonistin verhandelt, die sich, wenngleich sie dem Vater nacheifert und entschieden die Mutterrolle ablehnt, jedoch *zwischen* den Polen »männlich«/»weiblich« verortet und vielmehr als Individuum wahrnimmt. Die Erzählerin beschreibt eine Fotografie von sich aus der Zeit, in der sie als Jugendliche in der Fabrik des Vaters zu arbeiten begann, wie folgt:

Indossavo un abbigliamento ibrido, una giacchetta a taglio diritto, con tanti taschini per l'orologio, la matita, il taccuino, sopra una gonnella corta. Sulla fronte mi si inanellavano, tagliati corti i capelli, dando alla fisionomia un'aria di ragazzo. Avevo sacrificata la mia bella treccia dai riflessi dorati cedendo alla suggestione del babbo. Quel mio bizzarro aspetto esprimeva perfettamente la mia condizione d'allora. Io non mi consideravo più una bimba, né pensavo di esser già una donnina: ero un individuo affaccendato e compreso dell'importanza della mia missione; (UD, 10–11)

Der »bizzarro aspetto« der androgynen Erscheinung⁴ (»abbigliamento ibrido«) korrespondiert mit ihrer inneren Selbstwahrnehmung als weder

4 Der Begriff der »Androgynie« geht auf die Rede des Aristophanes in Platons *Symposion* zurück, in dem der Mythos der Kugelwesen geschildert wird: Diese ursprünglich mächtigen Doppelwesen wurden von Zeus geteilt, sodass fortan jede Hälfte die jeweils andere suchte. In Anlehnung an den Mythos wird der Androgyn gemeinhin als Bild der Vereini-

Kind noch Frau, sondern als Individuum, das sich auf der Schwelle vom Kindheits- zum Erwachsenenalter befindet – aber auch zwischen Mann und Frau. Dass dieses non-binäre (non-binär im Sinne der Weigerung, die individuelle Identität über die *eines* der Geschlechter zu definieren) Selbstbild wiederum in Opposition zu dem streng binär geordneten Rollendispositiv der Gesellschaft steht, wird deutlich, wenn sie ihre Erscheinung als »bizarro aspetto« beschreibt – ein Moment der Selbstreflexivität, in dem sich die Stimme der Gesellschaft, in deren Augen ein solches Schwellenwesen nur bizarr wirken kann, bahnbreicht.

Es ist jedoch die Erfahrung sexualisierter Gewalt, die das sich selbst als hybrid erfahrende Subjekt plötzlich brutal zum Eintritt in das heteronormative Sozialgefüge zwingt. Von einem Angestellten in der Firma des Vaters vergewaltigt, wird die Protagonistin anschließend gezwungen, selbigen zu ehelichen. Wie auch in der Selbstbeschreibung der Protagonistin zuvor wird die jüngst auferlegte Identität über den Körper als Zeichenträger⁵ transportiert:

gung von Gegensätzen (wie männlich und weiblich) gedeutet. In diesem Sinne ist auch die Gestalt der Erzählerin hier eine, die Gegensätze in sich vereint. Chemotti deutet die Fotografie als Willen, einem männlichen Ideal zu entsprechen (»volontà di corrispondere all'ideale maschile del padre«, Saveria Chemotti: Il corpo come voce di sé: sussuri e grida in *Una donna* di Sibilla Aleramo, in: Studi novecenteschi 65 [2003], S. 43–61). Mit Bezug auf Susie Orbach schlägt Calamita hingegen vor, den androgynen Körper als Zeichen einer »anorektischen Tendenz« zu lesen, das heißt als Ausdruck des Wunsches, den weiblichen heranwachsenden Körper, an den widersprüchliche soziale Anforderungen gestellt werden, zu defeminisieren: »The nonconformity of Aleramo's Woman from her childhood on, her work at her father's business, as well as some physical details, such as her short hair, do not suggest what Orbach calls the »feminine frailty« of the late nineteenth-century lady but, rather, recall the obstinate behaviour of the anorexic in pursuing her battle« (Francesca Calamita: Unspeakable Feelings: Comparing the Feminism of Sibilla Aleramo's *Una donna* and the social Battle of Present-day Anorexic, in: Skepsi 4 [2011], H. 1, S. 1–11, hier S. 4).

- 5 Zur Sprache des Körpers und seiner Funktion als sichtbare Gestalt der subjektiven, im Werden begriffenen Identität vgl. Chemotti: »al corpo come luogo originario del vissuto, modello di reclusione e di espropriazione di sé, modello di riflessione e di liberazione e quindi luogo di formazione dell'identità sessuale e intellettuale, si appoggia l'intera struttura del romanzo. Il corpo cessa, forse per la prima volta nella narrativa di quel periodo, di essere descritto e considerato come sistema di mera necessità e funzionalità biologica, realtà solo empirica, stazione di passaggio o di proprietà altrui«, innata preda voluttaria, elemento statuario, involucro esterno di »fattezze«, per riverlarsi come *textum* (tessuto), supporto essenziale e primario alla capacità di parola e di pensiero, forma visibile dell'identità soggettiva in fieri, in cui essere e apparire coincidono.« (Chemotti: Il corpo come voce di sé, S. 49).

Le mie vestaglie di flanella mi assicuravano, ad ogni istante, ch'io ero proprio una *donna maritata*, un personaggio serio, cui l'esistenza era definitivamente fissata. Quando uscii la prima volta sola a fianco del mio antico compagno di ufficio, per lo stradone maggiore del paese, con in capo un cappello piumato che mi pesava orribilmente, e la persona impacciata entro un vestito all'ultima moda, mi parve che un abisso di tempo e di cose mi separasse dalla creatura che ero stata solo un anno innanzi. (UD, 33–34)

Wie auch der Morgenrock aus Flanell, das modische Kleid und der gefederte Hut gleich einer Kostümierung von ihrer Trägerin als beengend und beschwerend wahrgenommen werden (»impacciata«, »pesava«), so ist auch die Bezeichnung »*donna maritata*« eine Fremdzuschreibung, mit der sich die Erzählerin nicht identifizieren kann – was auch durch die Kursivierung indiziert wird. Das zuvor noch in seiner Unbestimmtheit einzigartige Individuum wird nun auf ein Rollenklischee, nämlich das der verheirateten Frau, fixiert: »fissata«.

Und so bewahrheitet sich auch für die Protagonistin, was zuvor schon ein undefinierbares Unbehagen (»malessere«) unheilvoll zu prophezeien schien: Das eheliche Heim wird zum Ort des individuellen Martyriums. Der Ehemann ist dominant, untreu und gewalttätig; die Erzählerin erleidet eine Fehlgeburt, begeht – gleich der Mutter – einen Selbstmordversuch und kann erst durch das Schreiben, das sie nach der Geburt des Sohnes aufnimmt, einen annähernd positiven Ich-Begriff entwickeln.

2 La donna e la madre

Der Prozess der Ich-Findung verläuft denkend, fühlend und schreibend. Die bittere Erkenntnis, zur Frauwerdung auf brutalste Weise gezwungen worden zu sein, gibt der Protagonistin Anlass zur Selbsterkundung und Reflexion gesellschaftlich konstruierter Rollenzuweisungen. Ursprung des Leids an der eigenen Existenz ist die Unmöglichkeit, zwei – hier als binäres Oppositionspaar gedachte – Identitäten miteinander zu vereinen, und zwar die der Frau und die der Mutter.

Die Geburt des Kindes ist zugleich auch die Geburt der Schriftstellerin:

Nelle ore in cui il piccino dormiva nella sua culla bianca accanto a me, e il silenzio e la penombra regnavano nella camera, io abbandonavo la briglia alla fantasia, ed era nella mia mente un avvicinarsi di due distinti progetti: l'uno che riguardava mio figlio, che riassumeva la visione di tutti i mesi precedenti la nascita, che mi delineava la grave dolcezza del mio compito di nutrice, di maestra, di compagna; l'altro, che costituiva il primo invincibile impulso verso

l'estrinsecazione artistica di quanto mi commuoveva ora, mi riempiva di sensazioni distinte, rapide, nuove ed ineffabili. Si svolgeva nel mio cervello il piano d'un libro; pensavo di scriverlo appena rin vigorita, nelle lunghe ore di riposo presso la culla. E talora, in dormiveglia, sorridevo ad immagini di gloria. (UD, 48)

Zwei »distinti progetti«, zwei separate Vorhaben bilden sich heraus: erstens dem Sohn eine Mutter zu sein, das heißt ihn zu nähren (»nutrice«), anzuleiten (»maestra«) und zu begleiten (»compagna«), zweitens den Gefühlen, die sie beschäftigen, künstlerisch Ausdruck zu verleihen. Während jedoch das erste »Projekt« als Aufgabe (»compito«) von schwerer Süße (»grave dolcezza«) beschrieben wird, so entspringt das Schreibprojekt einem unbezwingbaren inneren Schöpferdrang und setzt in ihr gänzlich neue und intensive Empfindungen frei. Hier deutet sich bereits an, was in der Folge zu einem unüberwindbaren Konflikt zwischen zwei verschiedenen, an das Individuum herangetragenen Imperativen führen wird: Die Mutter *soll* nähren (»compito«), die Frau *will* schreiben (»impulso«). Ersterer ist gleichwohl ein gesellschaftlich fixierter Imperativ, letzterer einer, den sich das Subjekt selbst setzt, da er einem inneren Impuls entspringt. Während die Mutterrolle das Leben *für* das Kind impliziert (»nutrice«, »maestra«, »compagna«), ist das Schreiben Selbsterfüllung.

Diese beiden »distinti progetti« sind demnach an zwei verschiedene Identitäten geknüpft, die sich schon bald als problematisch und unvereinbar erweisen. Bereits kurz nach der Geburt kommt es zu einem ersten krisenhaften Moment, als die Erzählerin das Kind nicht mehr stillen kann und damit ihrer Funktion als Ernährerin des Kindes nicht gerecht werden kann:

Non avevo più latte. Invano per quindici giorni tentai affannosamente ogni rimedio, ogni regime, non vivendo più che nell'idea fissa di volere io, io sola allevare mio figlio, a ogni costo. L'energia che mi aveva sostenuta fin lì pareva abbandonarmi: piangevo, piangevo piano, come una bimba, guardando il seno che non mi s'inturgidiva, verificando desolatamente ad ogni pesatura che il piccino diminuiva, cercando rassegnarmi al pensiero di veder quella testina appoggiata ad un altro petto. Era un dolore nuovo, fisico oltre che morale, qualcosa che mi struggeva, che recideva in me tutta la magnifica fioritura di sogni spuntata dinanzi alla culla bianca; (UD, 49–50)

Als sowohl physische wie auch moralische Pein empfindet die Erzählerin die Tatsache, das Kind nicht stillen zu können – und damit gleichwohl die Qual des Kampfes mit inneren und äußeren Anforderungen an die

Mutterrolle. Das Ausbleiben der Muttermilch⁶ scheint hier gleichsam symbolisch vorwegzunehmen, was sich im Verlauf der Erzählung ereignen wird: Die ›Rabenmutter‹, die das eigene Kind nicht nähren kann, wird es schließlich zugunsten ihrer Selbstverwirklichung zurücklassen.

Die »magnifica fioritura di sogni«, die sich die Erzählerin an der Wiege des Kindes eronnen hatte, erweist sich zunehmend als unrealisierbar. Die Erzählung von Mutterschaft ist durchwirkt von Ambivalenzen, die auf das konfliktuelle Verhältnis von Ideal und Wirklichkeit verweisen:

Talora scrivevo tenendolo in grembo, lettere ad amiche, cifre per gli operai; o leggevo adagiata accanto a lui su un tappeto, fra i più strani oggetti. Negli occhi turchino cupi, vellutati fra le ciglia lunghe, splendeva a tratti un lampo di furberia, la coscienza dell'onnipotente sua volontà; e in me capitolavano tutte le energie, io non sapeva più esiger nulla da chi mi guardava con tale adorabile malizia. (UD, 52–53)

In der hier beschriebenen Szene scheint der von der Erzählerin entworfene Wunschtraum einer Symbiose der separaten Selbstentwürfe realisiert: schreiben mit dem Kind im Schoß, lesen neben ihm auf dem Teppich liegend. Hier bricht sich jedoch gleichermaßen eine innere Ambivalenz Bahn. Machtlos sieht sie sich der anbetungswürdigen Boshaftigkeit (»adorabile malizia«) des Kindes ausgeliefert, dem sie ein Bewusstsein über seine Verfügungsgewalt über sie zuschreibt (»coscienza dell'onnipotente sua volontà«). In der zärtlichen Betrachtung des Sohnes kommt damit die Erfahrung von Fremdbestimmtheit und Kontrollverlust zum Ausdruck, die jedoch hier nicht konkret als solche benannt wird, sondern nur qua Projektion artikuliert wird. Es scheint, als würde der hier noch uneingestandene Wunsch, sich diesem Rollenbild zu entziehen, durch eine Rhetorik der ›mütterlichen Zärtlichkeit‹ (»adorabile«, »in me capitolavano tutte

6 Die emotionale Bindung einer Mutter zum Kind wird geistesgeschichtlich mitunter durch einen alimentären Code symbolisiert, wie es emblematisch in der Gestalt der *Maria lactans* zum Ausdruck kommt. Wie Christine Ott zeigt, ist Muttermilch ein kulturelles Zeichen und dessen Ausbleiben ist das Stigma der »schlechten Mutter«: »Biologisch gesehen, ist die Frau immer die erste Nahrungsspenderin des Kindes, das ja schon im Mutterleib von ihr mit Nährstoffen versorgt wird. In der Regel behält die Frau diese ihr auf den Leib geschriebene Rolle, die ihr eine hohe Verantwortung aufbürdet, auch ein Leben lang bei. Mütter oder Ehefrauen, die sich ihrer Aufgabe entziehen wollen, werden als böse Mütter und schlechte Partnerinnen stigmatisiert.« Christine Ott: Identität geht durch den Magen: Mythen der Esskultur, Frankfurt a.M. 2017, S. 117. Zum Stillen als Politikum und seiner symbolischen Aufladung in historischer Perspektive vergleiche auch Sabine Seichter: Erziehung an der Mutterbrust. Eine kritische Kulturgeschichte des Stillens, Weinheim et al. 2014.

le energie«) maskiert. Mit Bezug auf Rivières Konzept der Weiblichkeit als Maskerade⁷ stellt auch Spackman heraus, dass Aleramo sich mehrfach im Roman eines ›Mutterschaftsdiskurses‹ bedient, um eine doppelte Grenzüberschreitung zu kaschieren:

[...] Aleramo's effusive »maternal« passages can be read [...] as a kind of »motherliness as masquerade«, an adoption of motherliness by the narrator as a defense to avert the retribution she can expect for what [sic] is a double crime. She does take up the masculine position, both thematically and literally, throughout the text [...]. And of course she has committed the cultural crime of having refused to sacrifice her ambition to her child. The motherly mask doesn't quite fit [...].⁸

Nicht nur ist die Position des schreibenden Subjekts eine nach wie vor vornehmlich männlich besetzte. Hinzu kommt die Weigerung, den Wunsch nach persönlicher Erfüllung für das Kind – und für das kulturelle Mutterideal – zu opfern.

Erst später wird diese Inkompatibilität mit einem gesellschaftlich vermittelten Rollenideal explizit geäußert: »In me la madre non s'integrava nella donna« (UD, 51). Das kulturelle Konstrukt der Mutter wird später, in einer der gesellschaftskritischen Schlüsselpassagen des Romans, als Selbstausslöschung (»l'olocausto della persona«, »annienamento«) beschrieben. In einer monströsen Kette (»mostruosa catena«, UD, 145) von Selbstopferungsgesten zwingt das Opfer der Mutter die Tochter, sich ihrerseits reuevoll zum Wohle des eigenen Kindes selbst aufzugeben (»l'olocausto della propria persona«, UD, 145).⁹ Verhandelt werden im Grunde

7 Die Psychoanalytikerin Joan Riviere erläutert in ihrem Aufsatz »Womanliness as a Masquerade« anhand eines Fallbeispiels, wie eine Patientin Weiblichkeit – d.h. weiblich konnotierte Verhaltenscodes – als Maske trug, um so gegenüber männlichen Autoritätsfiguren ihre eigene Virilität (verstanden als ihr eigener Anspruch auf Autorität in einem männlich dominierten Feld) zu kaschieren: »Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it – much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods.« Joan Riviere: Womanliness as a Masquerade, in: International Journal of Psychoanalysis 19 (1929), S. 303–313, hier S. 306.

8 Barbara Spackman: *Puntini, Puntini, Puntini*: Motherliness as a Masquerade in Sibilla Aleramo's *Una donna*, in: MLN 124 (2009), H. 5S, S. S210–S223, hier S. S222.

9 Die entsprechende Passage in ganzer Länge lautet wie folgt: »Perchè nella maternità adoriamo il sacrificio? Donde è scesa a noi questa inumana idea dell'immolazione materna? Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio. È una mostruosa catena. Tutte abbiamo, a un certo punto della vita, la coscienza di quel che fece pel nostro bene chi ci generò; e con la coscienza il rimorso di non aver compensato adeguatamente l'olocausto della persona diletta. Allora riversiamo sui nostri figli quanto non demmo alle madri,

zwei verschiedene Konzepte von Weiblichkeit bzw. des Begriffs »Frau«: zum einen der gesellschaftliche, der dem Wesen Frau nur zwei einander diametral entgegengestellte Funktionen zugesteht, nämlich die der Jungfrau und die der Mutter, sowie der individuelle Weiblichkeitsbegriff, der hier jedoch nur unter Ausschluss des kulturellen Konstrukts »Mutter« erfolgen kann. Das weibliche Subjekt, das gezwungen ist, sich innerhalb dieses patriarchalen Modells zu konstituieren, wird von der Erzählerin als monströs beschrieben:

Tra le due fasi della vita femminile, tra la vergine e la madre, sta un essere mostruoso, contro natura, creato da un bestiale egoismo maschile: e si vendica, inconsapevolmente. Qui è la crisi della lotta di sesso. La vergine ignara e sognante trova nello sposo un cuore triste e dei sensi inariditi; fatta donna ed esperta comprende come il suo amore sia stato prevenuto da una brutale iniziazione. (UD, 116–117).

Der Prozess der Frauwerdung wird als durch den Mann (»bestiale egoismo maschile«) erfahrene Gewalt begriffen, die ein monströses, rachsüchtiges Geschöpf hervorbringt: die von der Realität enttäuschte Frau, die »Liebe« als brutale Initiation (»brutale iniziazione«) erfährt. Dieser grausame Erkenntnisprozess wird temporal gedacht als Übergangsphase zwischen Jungfrau und Mutter. Vor dem Hintergrund der übergeordneten Thematik des Romans lässt sich das »zwischen« (»tra«) jedoch auch spatial lesen: als Raum alternativer Rollendispositive jenseits der etablierten, binär organisierten Kategorien. Der Begriff der Monstrosität ist in diesem Kontext insofern signifikant, als er gemäß seiner ursprünglichen Bedeutung als »widernatürlich«, »contro natura«¹⁰ emblematisch zum Ausdruck bringt, dass

rinnegando noi stesse e offrendo un nuovo esempio di mortificazione, di annientamento. Se una buona volta la fatale catena si spezzasse, e una madre non sopprimesse in sé la donna, e un figlio apprendesse dalla vita di lei un esempio di dignità? Allora si incomincerebbe a comprendere che il dovere dei genitori s'inizia ben prima della nascita dei figli, e che la loro responsabilità va sentita *innanzi*, appunto allora che più la vita egoistica urge imperiosa, seduttrice. Quando nella coppia umana fosse la umile certezza di possedere tutti gli elementi necessari alla creazione d'un nuovo essere integro, forte, degno di vivere, da quel momento, se un debitore v'ha da essere, non sarebbe questi il figlio? Per quello che siamo, per la volontà di tramandare più nobile e più bella in essi la vita, devono esserci grati i figli, non perchè, dopo averli ciecamente suscitati dal nulla, rinunziamo ad essere noi stessi...« (UD, 144–145)

- 10 Lo Zingarelli definiert das Lemma »mostruoso« wie folgt: 1. »di mostro, che ha le caratteristiche di un mostro«; 2. »di aspetto, natura e sim. Fuori dell'ordinario«; ferner »eccezionalmente iniquo, malvagio, corrotto e sim.« (»mostruoso«, in: Lo Zingarelli 2023 digitale, <https://u-ubidictionary-com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/viewer/#/dictionary/zanichelli.lozingarelli16> (22.01.23)). Historisch bedeutet der Begriff »mostro«, aus dem

der von der Protagonistin inkorporierte individuelle Weiblichkeitsbegriff im reduktionistischen patriarchalen Rollensystem eine Überschreitungsfigur darstellt. Monströs ist die Mutter, die ihr Kind verlässt; monströs ist gleichsam das Individuum, das sich den traditionellen Identitäten verwehrt – zumindest handelt es sich hierbei um eine Zuschreibungsleistung, die durch die Gesellschaft erfolgt. Wie auch zuvor in der Selbstbeschreibung der Protagonistin mit dem Bild des Androgyns eine Schwellenfigur inszeniert wurde, so wird auch hier mit dem »essere mostruoso« eine textuelle Chiffre erzeugt, die auf das grenzüberschreitende Moment des Weiblichkeitsentwurfs verweist. Sowohl dem Monstrum als auch dem Androgyn ist gemein, dass sie durch ihre schiere Existenz als distinkt betrachtete Ordnungssysteme gefährden, sie zum Kollabieren bringen: Im Falle des Androgyn ist es die Geschlechterordnung, in jenem des Monstrums allgemein die natürliche und rechtliche Ordnung. Bereits Foucault definiert in seinen Vorlesungen über *Les anormaux* das Monstrum über sein Verhältnis zum menschlichen Gesetz: »Le cadre de référence du monstre humain, bien entendu, est la loi. [...] ce qui définit le monstre est le fait qu'il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est, sur un double registre, infraction aux lois dans son existence même.«¹¹ Foucault bezieht sich hierbei vornehmlich auf das »Menschenmonster« und differenziert verschiedene Subkategorien des Monströsen, darunter das Mischwesen (»le mixte«) und der Hermaphrodit.¹² Seine Überlegungen sind gleichwohl übertragbar auf den hier diskutierten Sachverhalt: Der Roman

lat. »monere« abgeleitet, so viel wie ein »Mahnmal« und wird verwendet für Dinge bzw. Lebewesen, die wider die Natur bzw. Ordnung geboren werden und damit von einer gegebenen Norm abweichen bzw. in sich Charakteristika verschiedener Lebensarten in sich vereinen: »1. Creatura che presenta caratteristiche fisiche abnormi (per eccesso o difetto di elementi anatomici, per la loro posizione anormale) o che si compone di elementi anatomici normalmente pertinenti a esseri distinti. [...] 1.1 Fig. Creatura straordinaria, che si distingue dalla norma per le sue qualità (pos. o neg.).« (»Mostro«, in : *Tesoro della lingua italiana delle origini*, <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/> (22.01.23)).

11 Michel Foucault: *Les anormaux*. Cours au Collège de France. 1974–1975, Paris 1999, S. 51.

12 Foucault betrachtet die Diskursivierung des Hermaphroditismus in historisierender Perspektive und verzeichnet einen Paradigmenwechsel: vom Monstrum, das die natürliche Ordnung sprengt, hin zum rechtlich-moralischen Grenzfall: Es erscheine »l'assignation d'une monstruosité qui n'est plus juridico-naturelle, qui est juridico-morale« (ebd., S. 68). Übertragen auf den hier besprochenen Kontext ließe sich damit auch die Unangepasstheit der Protagonistin (in Form eines androgynen Erscheinungsbildes) als vor allem moralische Monstrosität begreifen.

thematisiert und problematisiert die Gesetze der Gesellschaft, d.h. die kulturell erzeugten Geschlechteridentitäten. Aleramos Protagonistin verortet das weibliche Individuum jedoch *zwischen* den verfügbaren Rollendispositionen und bricht damit kulturell geformte, moralische Ordnungssysteme auf. Besonders aber in Hinblick auf Mutterschaft wird auch das (vermeintliche) Naturgesetz angetastet: Die Mutter, die ihre eigenen Bedürfnisse über die des Kindes stellt und es zugunsten der eigenen Selbstverwirklichung zurücklässt, handelt in den Augen der Gesellschaft wider die Natur – zumindest gestaltet sich der Kampf der Protagonistin als Auseinandersetzung sowohl mit den ihr auferlegten Weiblichkeitsbildern als auch mit dem eigenen (internalisierten) ›Mutterinstinkt‹.¹³ Wenn die Frau, die sich außerhalb der ihr zugedachten Handlungsräume bewegt, gesellschaftlich als ›Monstrum‹ zu betrachten ist, dann kehrt Aleramo dieses Verhältnis jedoch um, wenn sie die Protagonistin ihrerseits das gesellschaftliche Konstrukt ›Mutterschaft‹ als monströse Kette von Selbstaufopferungsgesten (›mostruosa catena‹) bezeichnen und damit – mit Beauvoir gesprochen – sich selbst als Subjekt setzen lässt.

3 Weibliches Schreiben – non-binäres Schreiben?

Der Roman inszeniert und prekarisiert binäre Oppositionen sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene. Der Versuch, binäre Systeme aufzusprengen, betrifft jedoch auf formaler Ebene auch die Gattungszuordnung und poetologisch das Schreiben selbst. Bereits bei Erscheinen schien sich der Text nur schwer kategorisieren zu lassen. Obgleich der Paratext keine Zweifel über die Gattungsfrage zulässt (auf der Titelseite wird der Text als »Romanzo« benannt), tendierten zeitgenössische Stimmen vielmehr dazu, den Text autobiographisch zu lesen:

finzione di romanzo a sostegno d'una tesi o, se è vero che il libro sia un'autobiografia, esempio vivo e franco d'una nuova morale (Ugo Ojetti, *Corriere della sera*, 1906)

-
- 13 Als der Sohn erkrankt und die Protagonistin um sein Leben bangen muss, fürchtet sie, sie selbst müsse sterben, wenn das Kind nicht überleben sollte. Diese quasi symbiotische Mutter-Kind-Bindung bezeichnet sie zunächst als ›natürlich‹, als sie jenen Moment kritisch reflektiert: »Perché avevo pensato tanto *naturalmente* alla morte quando mio figlio era in pericolo? Non esisteva io dunque indipendentemente da lui, non avevo, oltre al dovere di allevarlo, oltre alla gioia di assisterlo, doveri miei altrettanto imperiosi?« (UD, 111; meine Hervorhebung)

mi accorgo di aver parlato di questo libro come dei romanzi non si usa parlare; ma ho già detto che questo non è propriamente un romanzo (Arturo Graf, *Nuova Antologia*, 1906)¹⁴

Wie Fanning anmerkt, gab die dem Text zu eigene Aufrichtigkeit der Erzählstimme Anlass zu Spekulation über die Gattungszugehörigkeit.¹⁵ Und in der Tat werden im Text Ereignisse wiedergegeben, die mit der Biographie Rina Faccios übereinstimmen.¹⁶ Doch legt man das von Lejeune für die Autobiographie als konstitutiv bestimmte Kriterium der Referenzidentität zwischen Autorin und Erzählerin sowie des Authentizitätsgebots zugrunde, so lässt sich das Werk nicht im engeren Sinne als Autobiographie definieren.¹⁷ Freilich sind die Autobiographie- und Fiktionsbegriffe längst nicht so starr, dass sie nicht Anteile des jeweils anderen Pendants enthielten.¹⁸ Die Debatte um den Roman macht jedoch deutlich, dass der Text Gattungsgrenzen überschreitet, indem er sich zwischen Roman – ergo: Fiktion – und Autobiographie und dem mit ihr einhergehenden Wahrheitspostulat bewegt. Der hybride Status des Textes ist jedoch erneut nicht loszulösen von *gender*-Fragen. Die Tatsache, dass Aleramo hier nicht als Rina Faccio, sondern als »una donna« schreibt, ist auch vor dem Hintergrund zu betrachten, dass das autobiographische Schreiben zumindest im traditionellen Verständnis »Entfaltung der individuellen Persönlichkeit von ihr selbst« bedeutet.¹⁹ Innerhalb einer Gesellschaft, die einer Frau jedoch keine Individualität zugesteht, ist dies eine Sprecher:innen-Position, die in dieser Form nicht zu besetzen ist.²⁰ Auch Fanning betont, dass die Autobiographie aus weiblicher Perspektive das Individuum vor die Herausforderung stellt, die traditionellerweise männlich besetzte Subjekt-

14 Ugo Ojetti/Arturo Graf zit. nach Ursula Fanning: Sibilla Aleramo's *Una donna*: A case study in women's autobiographical fiction, in: *The Italianist* 19 (1999), H. 1, S. 164–177, hier S. 164.

15 Fanning: Sibilla Aleramo's *Una donna*, S. 164.

16 Vgl. Christine Dauner: Italienische Frauenliteratur im 19. Jahrhundert: Sibilla Aleramo als »Mittlerin« zwischen zwei Generationen, in: Elisabeth Arend-Schwarz/Volker Kapp (Hrsg.): Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte. Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis 20. Jahrhundert, Marburg 1993, S. 107–117, hier S. 108f.

17 Vgl. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.

18 Christina Schaefer: Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion, in: Irina O. Rajewsky/Ulrike Schneider (Hrsg.): *Im Zeichen der Fiktion: Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*, Stuttgart 2008, S. 299–326, hier S. 307.

19 Dauner: *Italienische Frauenliteratur im 19. Jahrhundert*, S. 109.

20 Vgl. ebd., S. 110.

position für sich zu beanspruchen.²¹ Als Konsequenz der Schwierigkeit, sich selbst in der Sprecherinnen-Funktion zu behaupten, manifestiere sich in von Frauen verfassten autobiographischen Texten, so Fanning, oftmals ein Ich, das sich nicht als einheitliches, in sich geschlossenes Selbst präsentiert, sondern vielmehr als fragmentarisches, fluides.²²

Die hybride Natur des Textes ist damit entschieden an eine spezifische Poetik gebunden. In der Tat entzieht sich das Schreibprojekt Aleramos einem binären Theoretisierungszugang. Vielmehr versteht Aleramo, wie sie in *Orsa minore* erklärt, das Schreiben als einen fragmentarischen Analyseprozess des schreibenden Subjekts, dessen Gegenstand – auch, aber nicht nur – das Selbst ist: »vi sono due generi di analisi: quella che noi conduciamo entro di noi [...] e quella che compie lo scrittore, anche su se stesso, ma per l'impulso dell'arte, frammentariamente, fermando sulla carta i momenti più disparati, i più incerti talvolta, con la pretesa di *ritrovarsi* in tale esercizio, di mettersi a nudo«. ²³ Damit ist jeder Schreibakt ein fragmentarisches Entkleiden der eigenen Persönlichkeit – ob fiktional oder nicht. Und diese im Schreibprozess konkretisierte individuelle, persönliche Erfahrung hat gleichsam universalistischen Charakter, wie romanintern programmatisch formuliert wird:

Un libro, *il libro*.... Ah, non vagheggiavo di scriverlo, no! Ma mi struggevo, certe volte, contemplando nel mio spirito la visione di quel libro che sentivo necessario, di un libro d'amore e di dolore, che fosse straziante e insieme fecondo, inesorabile e pietoso, che mostrasse al mondo intero l'anima femminile moderna, per la prima volta, e per la prima volta facesse palpitare di rimorso e di desiderio l'anima dell'uomo, del triste fratello... Un libro che recasse tradotte tutte le idee che si agitavano in me caoticamente da due anni, e portasse l'impronta della passione. Non lo avrebbe mai scritto nessuno? Nessuna donna v'era al mondo che avesse sofferto quel ch'io avevo sofferto, che avesse ricevuto dalle cose animate e inanimate gli ammonimenti ch'io avevo ricevuto, e sapesse trarre da ciò la pura essenza, il capolavoro equivalente ad una vita? (UD, 92)

21 Vgl. Fanning: Sibilla Aleramo's *Una donna*, S. 167.

22 Vgl. ebd.

23 Sibilla Aleramo: *Orsa minore*. Note di taccuino e altre ancora, Mailand 2002, S. 58.

In den Text soll sich gleichsam die fühlende Seele des Subjekts einschreiben²⁴ – und damit exemplarisch ein Abbild des modernen weiblichen Geistes schaffen. »Una donna« ist *eine* und *alle* Frauen zugleich.²⁵

Ein Kennzeichen der *scrittura* Aleramos sei damit, so Forti-Lewis, die Präsenz des/der Anderen im Selbst, die spannungsreiche Relationalität von Individuum und dem Anderen: »l'iter introspectivo femminile sembra sempre ammettere automaticamente la presenza reale della coscienza dell'Altro. [...] la protagonista [di *Una donna*] si identifica sempre anche con *sua* madre, *suo* padre e con il collettivo di tutte le donne.«²⁶ Sie beschreibt die Poetik Aleramos – vergleichbar mit der Virginia Woolfs – als ein androgynes Schreiben (»lo scrivere androgino«) eines durchlässigen Subjekts, das in sich verschiedene Identitäten vereint und diesen eine Stimme verleiht.²⁷ Damit erwächst schreibend eine plurale Identität, die Gegensätze überwindet. Und tatsächlich figuriert implizit das Bild des Androgyns – wie im Roman *Una donna* – auch in *Amo dunque sono* als Chiffre: »Credo che la donna più »vera« sia quella [...] che accoglie con ardore il principio virile, e lo elabora, e gli dà una trasparenza tutta femminile.«²⁸ Insofern ließe sich die Poetik Aleramos auch mit Hélène

24 Wie Eva-Tabea Meineke und Stephanie Neu-Wendel anhand des späteren Briefwechsels Aleramos mit Dino Campana (1916–1918) zeigen, lässt sich ihre Poetik auch gleichsam als eine Form der surrealistischen *écriture automatique* deuten, die es dem Unbewussten erlaubt, im Schreiben hervorzutreten: »Le lettere di Sibilla Aleramo segnate dall'estasi amorosa lasciano intendere una scrittura automatica capace di esprimere liberamente gli stati d'animo più profondi come anche le emozioni contrastanti, [...] giungendo ai limiti dell'esistenza e includendo perfino reazioni violente e propriamente folli da parte degli amanti« (Eva-Tabea Meineke/Stephanie Neu-Wendel: *Sperimentazioni avanguardistiche tra desiderio, follia e delusione – le lettere d'amore di Grazia Deledda e Sibilla Aleramo*, in: Martha Kleinhans/Julia Görtz/Maria Chiara Levorato (Hrsg.): *La forma dell'assenza: Facetten italienischer Epistolographie vom 14. Jahrhundert bis heute*, Würzburg 2021, S. 91–110, hier S. 106). Insofern bezeugt die im Roman dargelegte Konzeption des Schreibprozesses, der die »impronta della passione« trägt, bereits auf diese entfesselte *écriture automatique* hin.

25 So merkt auch Ryan an, dass die Namenlosigkeit der Erzählerin durchaus nicht akzidentuell sei: »Namelessness [...] establishes a fluctuating relationship between the singular and the plural meaning, that is for the two-way exchange between a woman, the protagonist, and Everywoman.« (Colleen Marie Ryan: *The Anonymity and Ignominy. Absence as an Asset in Sibilla Aleramo's *Una donna**, in: *Rivista di Studi italiani XVII* (1999), S. 185–202, hier S. 186).

26 Angelica Forti-Lewis: *Scrittura auto/bio/grafica: teoria e pratica. Una proposta di lettura androgina per *Una donna* di Sibilla Aleramo*, in: *Italica* 71 (1994), H. 3, S. 325–336, hier S. 333.

27 Ebd.

28 Sibilla Aleramo: *Amo dunque sono*, 3. Aufl., Mailand 2016, S. 101.

Cixous als ›bisexuelle‹ *écriture féminine* beschreiben. Sie präsupponiert eine dem Menschen inhärente Bisexualität (im Sinne einer Kopräsenz beider Geschlechter im Selbst), die im Manne unterdrückt, in der Frau jedoch zur Entfaltung käme – und zwar primär im Schreiben: »Writing is the passageway, the entrance, the exit, the dwelling place of the other in me – the other that I am not, that I don't know how to be, but that I feel passing, that makes me live – that tears apart, disturbs me, changes me, who?«²⁹ Freilich verabschiedet weder Cixous' *écriture féminine* noch Aleramos androgynes Schreiben die binären Systeme, die sie zu überwinden suchen – so bleibt eben doch stets eben jenes Prüfstein für das eigene Denken, Schreiben, Selbstentwerfen. Zwar bleibt Aleramos Identitätskonzept begrifflich der Dichotomie von »männlich/weiblich« verhaftet– schließlich geht es ihr um das Subjekt der *Frau*. Doch in der Schwellenfigur des Androgyn – sowohl körperliches Zeichen als auch poetologisches Bild – und des »essere mostruoso« scheinen alternative, non-binäre Gegenkonzepte auf, die die starren Strukturen, die der Text abbildet, aufbrechen.

4 Konklusion

Sibilla Aleramos feministischer Roman *Una donna* verhandelt die *condizione femminile* in Italien um die Jahrhundertwende, indem sie den problematischen Prozess der Identitätsbildung ihrer namenlosen Protagonistin vor dem Hintergrund patriarchaler Ordnungssysteme durchleuchtet. Aufs Schärfste kritisiert werden dabei die binär organisierten Rollendispositive, die die Entfaltung der (weiblichen) Subjektivität verunmöglichen. Dabei reflektiert sie vor allem das Begriffspaar »donna«/»madre«, das historisch betrachtet durch ein Verhältnis der Äquivalenz gekennzeichnet ist: »donna« = »madre«. Der Roman setzt diese in einem individuellen Weiblichkeitskonzept in ein antinomisches Verhältnis. Das im Text inszenierte Konstrukt »Frau« gestaltet sich vielmehr als androgyn, gar monströs, inkorporiert Versatzstücke verschiedener Identitäten und ist damit zwischen den Polen von Mann/Frau, Frau/Mutter sowie Jungfrau/Mutter zu verorten. Narrativ ausgestaltet wird dies einerseits durch die Semantisierung der Innen- und Außenräume, in denen sich die Protagonistin bewegt. Im Besonderen das Heim bzw. das häusliche Milieu steht metonymisch für das als beengend empfundene, kulturell vermittelte Mutter-Imago,

29 Cixous: *Sorties*, S. 115.

das dem relationalen Konzept des weiblichen Geschlechts diametral entgegensteht. Der Text inszeniert eine Ablösung von diesem von außen auferlegten Ideal zugunsten der Entfaltung der eigenen Individualität – die schreibend erfolgt. Damit einher geht ebenso der Entwurf eines neuen Konzepts von Mutterschaft: Das Buch als Verkörperung des Selbst wird dem Sohn gleichsam zu »Mutter«, die sich mitzuteilen vermag, wenn es die reale Person nicht mehr kann: »O io forse non sarò più... Non potrò più raccontargli la mia vita, la storia della mia anima... e dirgli che l'ho chiamato, l'ho atteso per tanto tempo! Ed è per questo che scrissi. Le mie parole lo raggiungeranno.« (UD, 165) Damit ist das Schreiben nicht nur ein Schreiben für sich, sondern auch für den anderen.

Der Widerstand gegen restriktive Kategorisierungen kontaminiert gleichsam die Ebene des Textes: In einem Gestus der Selbstoffenlegung bricht der Text die Grenzen zwischen faktuellem und fiktionalem Sprechen bzw. zwischen Autobiographie und Roman auf. Gleichsam gestaltet sich der Schreibakt als ein Schreiben für das Ich und für den/die Anderen im Sinne der Cixous'schen *écriture féminine*. Zwar geht es weniger um eine Auflösung der tradierten Begrifflichkeiten, sondern mehr um deren Reinterpretation. Doch im widerständigen Schreiben, das traditionelle Praktiken unterläuft, werden nicht zuletzt neue Identitätsentwürfe präsentiert, die *zwischen* oder gar außerhalb der bestehenden Kategorien zu verorten sind.

Literaturverzeichnis

- Aleramo, Sibilla: Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora, Mailand 2002.
- Dies.: Una donna. Prefazione di Anna Folli. Postfazione di Emilio Cecchi, 58. Aufl., Mailand 2016.
- Dies.: Amo dunque sono, 3. Aufl., Mailand 2016.
- Calamita, Francesca: Unspoken Feelings: Comparing the Feminism of Sibilla Aleramo's *Una donna* and the social Battle of Present-day Anorexic, in: Skepsi 4 (2011), H. 1, S. 1–11.
- Chemotti, Saveria: Il corpo come voce di sé: sussuri e grida in *Una donna* di Sibilla Aleramo, in: Studi novecenteschi 65 (2003), S. 43–61.
- Cixous, Hélène: Sorties, in: Belsey, C./Moore, J. (Hrsg.): The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism, Basingstoke 1989, S. 101–116.

- Dauner, Christine: Italienische Frauenliteratur im 19. Jahrhundert: Sibilla Aleramo als »Mittlerin« zwischen zwei Generationen, in: Arend-Schwarz, Elisabeth/Kapp, Volker (Hrsg.): Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte. Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis 20. Jahrhundert, Marburg 1993, S. 107–117.
- Fanning, Ursula: Sibilla Aleramo's *Una donna*: A case study in women's autobiographical fiction, in: *The Italianist* 19 (1999), H. 1, S. 164–177.
- Forti-Lewis, Angelica: Scrittura auto/bio/grafica: teoria e pratica. Una proposta di lettura androgina per *Una donna* di Sibilla Aleramo, in: *Italica* 71 (1994), H. 3, S. 325–336.
- Foucault, Michel: *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974–1975*, Paris 1999.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.
- Kahlert, Heike: Differenz, Genealogie, Affidamento. Das italienische ‚pensiero della differenza sessuale‘ in der internationalen Rezeption, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, Wiesbaden 2008, S. 94–102.
- Meineke, Eva-Tabea/Neu-Wendel, Stephanie: Sperimentazioni avanguardistiche tra desiderio, follia e delusione – le lettere d'amore di Grazia Deledda e Sibilla Aleramo, in: Kleinhans, Martha/Görtz, Julia/Levorato, Maria Chiara (Hrsg.): *La forma dell'assenza: Facetten italienischer Epistolographie vom 14. Jahrhundert bis heute*, Würzburg 2021, S. 91–110.
- »mostro«, in : *Tesoro della lingua Italiana delle Origini*, [http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/\(22.01.23\)](http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/(22.01.23)).
- »mostruoso«, in: *Lo Zingarelli 2023 digitale*, <https://u-ubidictionary-com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/viewer/#/dictionary/zanichelli.lozingarelli16> (22.01.23).
- Ott, Christine: *Identität geht durch den Magen. Mythen der Esskultur*, Frankfurt am Main 2017, Kindle-Version.
- Riviere, Joan: Womanliness as a Masquerade, in: *International Journal of Psychoanalysis* 19 (1929), S. 303–313.
- Ryan, Colleen Marie: The Anonymity and Ignominy. Absence as an Asset in Sibilla Aleramo's *Una donna*, in: *Rivista di Studi italiani* XVII (1999), S. 185–202.
- Sambuco, Patrizia: *Corporeal Bonds. The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*, Toronto 2012.
- Schaefer, Christina: Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion, in: Rajewsky, Irina O./Schneider, Ulrike (Hrsg.): *Im Zeichen der Fiktion: Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*, Stuttgart 2008, S. 299–326.
- Seichter, Sabine: *Erziehung an der Mutterbrust. Eine kritische Kulturgeschichte des Stillens*, Weinheim et al. 2014.
- Spackman, Barbara: *Puntini, Puntini, Puntini*: Motherliness as a Masquerade in Sibilla Aleramo's *Una donna*, in: *MLN* 124 (2009), H. 5S, S. S210–S223.
- Whitford, Margaret: *Luce Irigaray. Philosophy in the feminine*, London et al. 1991.