

2. *L'Asphyxie* (1946): Weibliche Verletzung, Tabus und literarische Aufbrüche

Violette Leducs erster Roman *L'Asphyxie* erscheint 1946 bei Gallimard in der Reihe »Espoir«, die Albert Camus herausgibt. Er versammelt darin Texte, so steht es auf dem Buchrücken der Originalausgabe von *L'Asphyxie*, die direkt oder indirekt den »mal de l'époque« benennen.

Nous sommes dans le nihilisme. Peut-on sortir du nihilisme? C'est la question qu'on nous inflige. Mais nous n'en sortirons pas en faisant mine d'ignorer le mal de l'époque ou en décidant de le nier. [...] Cette collection est justement un inventaire. [...] On y trouvera réunies des œuvres d'imagination ou de pensée qui, directement ou non, posent le problème de l'époque.¹

Indem Camus Leducs literarisches Debüt in dieses »inventaire« aufnimmt, klassifiziert er es als ein Beispiel für die unmittelbare Nachkriegszeit, die von dem Eindruck einer kollektiven Schmerzempfindung geprägt ist. Dass es in *L'Asphyxie* um die Erfahrung eines Schmerzes geht, der omnipräsent und für jede/n wahrnehmbar ist, zeigt bereits der Titel. »Asphyxie« meint einen »état pathologique déterminé par le ralentissement ou l'arrêt de la respiration« sowie, im übertragenen Sinne, den »étouffement de facultés intellectuelles ou morales (dû à la contrainte [...])«². Ins Deutsche übersetzt lautet die Überschrift also »Die Erstickung« oder »Das Ersticken« oder auch, ausgehend von dem Begriff »étouffement«, »Die Unterdrückung« oder »Die Vertuschung«. Zudem enthält der Titel keine Personalisierung. Dem Ersticken und dem Unterdrückt- und Erdrücktwerden scheinen zunächst alle Protagonist/innen des Textes ausgesetzt. Der Schmerz in *L'Asphyxie* besteht darin, dass den Figuren die Luft zum Atmen fehlt und sie sich in einem Raum befinden, der das Sprechen, Denken und Leben erschwert.

In *L'Asphyxie* schildert eine namenlose, autodiegetische Erzählerin Erinnerungen an ihre Kindheitsjahre in einer französischen Kleinstadt, in der sie gemeinsam mit ihrer Mutter und ihrer Großmutter lebt. Sie kommt als außereheliches Kind zur Welt, da ihre Mutter ein Verhältnis mit dem Sohn einer reichen Familie hatte, in der sie als

1 Vgl. Leduc, Violette: *L'Asphyxie*, Collection NRF »Espoir«, Paris: Gallimard 1946.

2 Robert, Paul: *Le Nouveau Petit Robert*, Paris: Le Robert 2010, S. 153, »asphyxie«.

Dienstmagd angestellt war. Ein »enfant adultérin«³ gilt bis weit ins 20. Jahrhundert als Skandal und stigmatisiert Mutter und Kind gleichermaßen. In *L'Asphyxie* ist die Illegitimität der Sprecherin ein *non-dit*, der die Mutter-Tochter-Beziehung besetzt und als schmerzhaft sprachliche Leerstelle zwischen ihnen steht. Die Frustration, sich auf das Verhältnis mit dem Mann eingelassen zu haben und allein mit den Konsequenzen – gesellschaftliche Marginalisierung und finanzielle Sorgen – umgehen zu müssen, übersetzt sich bei der Mutter in einen omnipräsenten strafenden »regard dur et bleu«⁴, in Perfektionismus, Autorität und Strenge, mit der sie ebenso von sich wie von ihrer Tochter stets Disziplin in allen Lebensbereichen einfordert. Überschreitungen ihres Kindes sanktioniert sie mit Wutausbrüchen, in denen die Tochter zur Projektionsfläche ihrer Verzweiflung angesichts ihrer Lebenssituation wird.

Der Text umfasst 21 unnummerierte Kapitel, in denen die Erzählerin fragmentarische Episoden aus ihrer Familie und ihrem sozialen Umfeld, von Freund/innen, Nachbar/innen und anderen Stadtbewohner/innen, wiedergibt. In diesen Darstellungen der anderen, nicht-familiären Figuren in *L'Asphyxie*, denen die Sprecherin in ihrer Kindheit im Alltag begegnet, stehen insbesondere Protagonistinnen im Fokus, deren Schmerz – ganz ähnlich wie bei der Figur der Mutter – unaussprechbar erscheint und sich auf andere Art ausdrückt. In einem der Erinnerungsfragmente geht es um eine Figur mit dem Namen Anna, die ihrem Ehemann vorwirft, sie zu misshandeln und sich gegen ihn zur Wehr zu setzen versucht. Ihr Mann lässt sie daraufhin in einen »asile«⁵ einweisen, wo sie schließlich an einem Hirnschlag stirbt. Ihre Geschichte erzählt der Ehemann – wodurch es den Leser/innen überlassen bleibt, zu entscheiden, ob sie der Version der toten Frau oder der des Mannes Glauben schenken.

In einem anderen Kapitel berichtet die Erzählerin von Madame Barbaroux, einer Frau, die den *ennui* ihres Hausfrauendaseins und die (sexuelle) Zurückweisung durch ihren Mann mit einem frenetischen Putzzwang kompensiert.⁶ Eine weitere Episode dagegen handelt von Madame Panier, die ihr Gesicht stets unter einer starken Schicht gipsartiger Schminke verbirgt und deren Ehemann Handschuhe tragen muss, um seinen Sexualitätstrieb unter Kontrolle zu halten. »Mme Panier n'était même pas une demi-folle.«, kommentiert die Erzählerin und lässt die Möglichkeit offen, dass ihre Verücktheit eine Folge des Verhaltens ihres Ehemannes ist: »Sans la singulière habitude de son mari, sans le monstrueux maquillage en plâtre qui s'effritait sur sa peau triste, Mme Panier eût été comme les autres.«⁷

Die Kapitel zu den weiblichen Nebenfiguren in *L'Asphyxie* nehmen verletzte Frauen in den Blick, die zunächst als andersartig und wahnhaft erscheinen. Die Erzählerin lässt

3 Erst 2001 findet mit der »loi n° 2001-1135 du 3 décembre 2001« eine Gesetzesänderung in Frankreich statt, laut der »enfants adultérins« fortan mit den sogenannten »enfants légitimes« gleichgesetzt sind und das ihre Diskriminierung somit auch rechtlich beendet, vgl. Braudo, Serge und Alexis Baumann: »Enfant Adultérin«, *Dictionnaire du droit privé*, <https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/enfant-adulterin.php> (zugegriffen am 15.03.2022).

4 Leduc, Violette: *L'Asphyxie*, erstmals 1946 erschienen, Paris: Gallimard 2014, S. 13.

5 Ebd., S. 81.

6 Vgl. Ebd., S. 94.

7 Ebd., S. 103.

jedoch durchscheinen, dass die Ver-rückungen dieser Figuren in einem Zusammenhang mit der Unmöglichkeit stehen, ihrer Rolle als Ehefrauen, der häuslichen Sphäre und ihren Ehemännern zu entfliehen. So berichtet auch der Ehemann der Protagonistin Anna, dass die Krankenschwestern der psychiatrischen Anstalt ihn für den »dérangement« seiner Frau verantwortlich machen: »[L]es infirmières [...] ont dit que j'étais responsable de son dérangement.«⁸

Alex Hughes konstatiert, »that *L'Asphyxie* constitutes an instinctively feminist text, which exposes the social inequalities to which women are subject.«⁹ Mit ihrer Einschätzung der Kindheitserinnerungen als »instinctively feminist« stellt die Literaturwissenschaftlerin heraus, dass ein feministisches Anliegen des Textes nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, sondern erst durch die Interpretationsarbeit der Leser/innen zum Vorschein kommt. Die Erzählinstanz positioniert sich nicht eindeutig zu den sozialen Ungleichheiten, denen die Frauen ausgesetzt sind. Vielmehr, darauf verweisen die genannten Szenen, schildert sie bestimmte Situationen, in denen Frauen Verletzungen und Schmerz erfahren und bindet sie an die familiären Konstellationen sowie patriarchalen Gesellschaftsstrukturen zurück.

Der Titel *L'Asphyxie* ruft somit ein Klima gesellschaftlicher Repression(en) auf, dem vorrangig die weiblichen Figuren ausgesetzt sind.¹⁰ In dem Kapitel zu Madame Barbaroux spricht die Erzählerin auch konkret von einer »atmosphère [...] asphyxiante«¹¹, die sie in ihrem Haus wahrnimmt. Darüber hinaus wendet Violette Leduc in *L'Asphyxie* eine spezifische narrative Technik an, durch die die »erstickende Atmosphäre« noch eine zweite Bedeutungsdimension erhält. Im Text dominiert die Sichtweise des naiven Kindes, das die Welt und ihre Beziehungsgeflechte noch nicht versteht. Die Erzählperspektive wird jedoch immer wieder durch eine kommentierende Stimme ergänzt, die das Erzählte orchestriert und darüber den Leser/innen mitzuteilen sucht, was das Mädchen nicht zu formulieren vermag: »[L]a narratrice communique, fait comprendre sans le dire, ce que l'enfant, faute de savoir, ne peut énoncer.«¹², schreibt so Susan Marson. Im Rahmen dieses Erzählverfahrens arbeitet Leduc vor allem mit intratextuellen Andeutungen, Anspielungen und Umschreibungen. Die »erstickende Atmosphäre« entsteht auch durch eine Vielzahl an sprachlichen Leerstellen, die Uneindeutigkeiten

8 Ebd., S. 81.

9 Hughes, Alex: *Violette Leduc. Mothers, lovers, and language*, London: Maney 1994, S. 21. Viele andere Literaturwissenschaftlerinnen haben in ihren Untersuchungen zu *L'Asphyxie* ebenso darauf aufmerksam gemacht, dass die Autorin in den Kindheitserinnerungen eine Kritik an patriarchalen Gesellschaftsstrukturen und tradierten Geschlechterrollen leistet, siehe insbesondere Sivert, Eileen Boyd: »Permeable Boundaries and the Mother-Function in *L'Asphyxie*«, *Tulsa Studies in Women's Literature* 11/2 (1992), S. 289-307; Fell, Alison S.: *Liberty, equality, maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*, Oxford: European Humanities Research Centre 2003, S. 120-137; Dow, Suzanne: *Madness in twentieth-century French women's writing. Leduc, Duras, Beauvoir, Cardinal, Hyvrard*, Oxford: Lang 2009, S. 26ff.

10 Vgl. Hughes: *Mothers, lovers, and language*, S. 23.

11 Leduc: *L'Asphyxie*, S. 96.

12 Marson, Susan: »Au bord de *L'Asphyxie*. Remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc«, *Littérature* 98/2 (1995), S. 45-58, hier S. 52.

und Mehrdeutigkeiten evozieren. Leduc macht sich dieses Erzählverfahren des Kinderblicks zunutze, um die Grenzen der Un-/Sagbarkeit bestimmter Sujets darstellbar zu machen, insbesondere der Illegitimität der Erzählerin, sowie des Schmerzes und der Verletzungen, die Frauen im Kontext patriarchaler, gesellschaftlicher Machtgefüge erleiden.

Wenn Leduc in *L'Asphyxie* demnach einen »mal de l'époque« inszeniert, fokussiert sie auf die Situation von Frauen, deren Leiden an ihrer sozialen Stellung unsagbar ist, da sie nicht ernst genommen, nicht gehört und sogar als psychische Störung deklariert wird, wie die Kapitel zu der Figur der Anna, zu Madame Barbaroux und zu Madame Panier zeigen. In der folgenden Analyse des Textes steht die Inszenierung der Mutterfigur und ihres Schmerzes im Zentrum, den sie aufgrund des außerehelichen Status ihrer Tochter verspürt. Die Darstellung der Mutter macht nicht nur exemplarisch deutlich, dass der Verhandlung von Schmerz in *L'Asphyxie* ebenso eine poetische wie feministisch-gesellschaftskritische Ebene immanent ist. Die Figur der Mutter nimmt zudem eine metatextuelle Funktion ein. Ausgehend von ihrer Repräsentation in *L'Asphyxie* kann herausgearbeitet werden, inwiefern Leduc bereits in ihrem literarischen Debüt die Vision eines erneuerten Schreibens von Autorinnen zugrunde legt und diese Innovation maßgeblich in der Darstellung weiblichen Schmerzes situiert.

2.1 »Un spectacle défendu«: Der Schmerz der Mutter

Auf den ersten Blick scheint in *L'Asphyxie* die schwierige Beziehung der autodiegetischen Erzählerin zu ihrer Mutter und ihr Leiden an der mütterlichen Gefühlskälte in ihrer Kindheit im Zentrum zu stehen. So beginnt der Text mit einer Szene, die ein problematisches Mutter-Tochter-Verhältnis illustriert: »Ma mère ne m'a jamais donné la main... Elle m'aidait à monter, à descendre les trottoirs en pinçant mon vêtement à l'endroit où l'emmanchure est facilement saisissable. Cela m'humiliait.«¹³ Die Mutter wirkt in dieser Beschreibung grob und abweisend, da sie der Sprecherin als Kind nie die Hand gereicht hat, um ihr dabei zu helfen, Bordsteinkanten hinauf- und hinabzusteigen. Eine vertiefte Lektüre des Incipits zeigt jedoch, dass die Erzählerin noch eine andere Perspektive auf die Mutterfigur generiert, denn die weiche Prosodie des ersten Satzes steht in Opposition zu dem Eindruck der mütterlichen Härte und Distanziertheit, den er thematisch vermittelt. Die lautliche Ebene macht die Nähe hörbar, die die Sprecherin zu ihrer Mutter verspürt. *L'Asphyxie* beginnt mit »ma mère«, womit die Erzählerin von Anfang an auf die Verschränkung und gleichsam unlösbare Verbindung zwischen ihr und ihrer Mutter aufmerksam macht. Die beiden aufeinanderfolgenden Silben »ma«/»mè« lassen zudem das Wort »mama(n)« anklingen. Im weiteren Verlauf des Satzes tönen sie wie ein Echo nach – »m'a«/»[ja]mais« –, wobei die letzte Silbe zum Schluss nochmals in »[la] mai[n]« auftaucht. Die Tochterliebe der Erzählerin zu ihrer Mutter, so macht sie implizit deutlich, unterliegt als Grundton dem gesamten folgenden Text *L'Asphyxie*.

13 Leduc: *L'Asphyxie*, S. 7.

Auch die anschließenden beiden Sätzen integrieren diese Diskrepanz zwischen *histoire* und *discours*. Wenngleich die Erzählerin zunächst von dem kneifenden Griff ihrer Mutter berichtet (»Elle m'aidait à monter, à descendre les trottoirs en pinçant mon vêtement [...]«), trennt sie diese Handlung zugleich wieder von ihr ab. Die Erzählerin rückt das Wort »aider« in den Vordergrund (»[e]lle m'aidait«), während sie »pinçer« ins Gerundium (»en pinçant«) setzt, wodurch das Verb nur mehr durch einen indirekten Bezug mit dem Subjekt »elle« verbunden ist. Ähnliches illustriert der Satz »Cela m'humiliait.«, denn die Erzählerin benennt nicht die Mutter als diejenige, die sie erniedrigt, sondern »cela«, das sich primär auf die Geste des Kneifens bezieht und nicht auf »elle«. Obwohl die Sprecherin in *L'Asphyxie* die mütterliche Figur als eine spröde, autoritäre und zurückweisende Frau zeichnet, integriert sie in ihre Schilderungen ebenso eine empathische Perspektive. Diese ambivalente Sichtweise findet sich in besonderem Maße im achten Kapitel des Textes. In diesem Erinnerungsfragment, das folgend in einem *close reading* genauer in den Blick genommen wird, stellt die Erzählerin den Schmerz der Mutter dar.

Die Sprecherin schildert im achten Kapitel ein Treffen zwischen ihrer Mutter und ihrem Vater, dessen Vaterschaft unausgesprochen bleibt. Die Erzählerin bezeichnet ihn nur als »il«, »lui« oder »l'homme« und scheint ihn nicht zu erkennen. Dass es sich bei diesem Mann um ihren Vater handelt, können die Leser/innen allein aus dem Kontext erschließen, durch wiedergegebene Dialoge zwischen den Eltern oder durch implizite Erzählerinnenkommentare. In diesem Kapitel zeigt sich deutlich die spezifische Erzähltechnik in *L'Asphyxie*, in der sich die kindliche Wahrnehmungsperspektive mit einer nullfokalisierten narrativen Stimme vermischt, die die Erzählung organisiert.

In dem Gespräch zwischen den Eltern, das an einem (un)heimlichen Ort neben einer leerstehenden Fabrik stattfindet, bittet die Mutter den Vater um finanzielle Unterstützung für das Kind, die er jedoch nicht zusagen kann. Sie reagiert darauf mit einem Wutausbruch, in dem sie ihren Schmerz in Worte fasst:

– Du mal! Il ose parler de mal!

[...]

– Un boulet! Vous ne le savez donc pas que je traîne un boulet!

[...] Elle le secouait de plus en plus fort. Elle secouait aussi les années pendant lesquelles elle n'avait rien obtenu. [...]

– ...des années que je traîne un boulet. Un boulet!¹⁴

Die Mutter stellt klar, dass sie nicht nur einen »mal«, also eine unbestimmte und temporär begrenzte »[d]ouleur passagère«¹⁵ verspürt, sondern sich darüber hinaus einer Freiheitsberaubung (»boulet«) ausgesetzt sieht. Worauf sich das Wort »boulet« genau bezieht, bleibt hierbei unklar. Die vierfache Nennung von »boulet« deutet auf vier verschiedene Interpretationsmöglichkeiten hin: er kann das Kind meinen, das »wie ein Klotz an ihrem Bein hängt«; die gesellschaftliche Stigmatisierung und Marginalisierung, die sie durch die Illegitimität ihrer Tochter erfährt; sowie die Schuld, die sich

14 Vgl. Ebd., S. 45f.

15 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 11, Paris: Gallimard 1985, S. 222, »mal, maux«.

selbst dafür gibt, der Verführung ihres ehemaligen Geliebten nachgegeben zu haben.¹⁶ In der französischen Redewendung »traîner un boulet« bedeutet der Begriff »boulet« auch eine »[c]ontrainte, obligation pesante empêchant l'épanouissement de l'être«¹⁷. In diesem Sinne zeigt die mehrmalige Wiederholung des Wortes und die chiastische Struktur der beiden Sätze, dass die Benennung dessen, *was* oder *wer* die Mutter in ihrer Freiheit begrenzt, nicht im Vordergrund steht, sondern allein die Tatsache, *dass* sie gegen ihren Willen in einer Situation mehrdimensionaler Begrenzungen gefangen ist, denen sie nicht zu entfliehen vermag. Der »boulet« verweist demnach auf die strukturellen Machtrelationen, denen sie als Frau und Mutter eines außerehelichen Kindes unterworfen ist.

Die Erzählinstanz bezeichnet diese Szene, in der die Mutter ihre Wut auf die gesellschaftlichen Beschränkungen öffentlich äußert, als einen Skandal, der die Aufmerksamkeit der vorbeigehenden Passant/innen auf sich zieht: »Dans la nuit, je percevais que les gens ralentissaient, qu'ils s'arrêtaient, qu'ils chuchotaient. Il l'avait entraînée loin pour qu'elle fit un tel scandale.«¹⁸ Die Mutter überschreitet in diesem Moment eine Grenze des Sagbaren, deren Einhaltung sie sonst selbst einfordert. So erzählt die Sprecherin an anderer Stelle, wie sie, als sie auf einem Rummel eine Luftschlange aufheben will und ihr dabei jemand auf die Hand tritt, einen Schmerzensschrei zurückhält, um ihre Mutter nicht zu brüskieren: »Je vis sur le plancher un serpent roulé. Je me précipitai dessus. On m'écrasa la main. Je retins mon cri. Ma mère détestait attirer l'attention par autre chose que les bonnes manières, la toilette...«¹⁹ Der Wutausbruch der Mutter bildet eine Ausnahmesituation, in der die eingangs geschilderte »ersticken-de Atmosphäre« der Tabuisierung und des Verschweigens weiblicher Verletzung einen Riss erhält. Dieser Bruch vergrößert sich nochmals im weiteren Verlauf des achten Kapitels, als die Mutter auf dem Heimweg nach dem Treffen mit dem Vater ihres Kindes im leeren Zuschauerraum vor einem Konzertpavillon laut zu weinen beginnt.

Il nous fallait traverser la place Verte avec son kiosque dans lequel les militaires et les élèves du Conservatoire donnaient des concerts suivis par l'élite de la ville. Déjà on

16 Siehe dazu auch das Ende des achten Kapitels in *L'Asphyxie*, wenn die Mutter in einem Dialog mit ihrer Tochter ihre Lebensgeschichte erzählt und die Umstände ihrer Geburt schildert, die Unausgesprochenheit der Illegitimität dabei jedoch aufrecht erhält. Im gleichen Zuge, in dem die Mutter der Erzählerin ihre Herkunft enthüllt, verhüllt sie das Gesagte auch wieder und verbietet ihrem Kind jede Nachfrage: »– [...] C'est sœur Léontine qui m'a fait entrer dans la grande maison. Il y a avait ton grand-père, ta grand-mère. L'autre, il voyageait./– Qui est-ce l'autre?/– Tais-toi. Je te répète que tu vas brûler ton genou. Recule. – A son retour, j'étais conquise par ses gestes. Je n'avais jamais vu un »fils de famille«. Ma faute ne leur a pas porté chance./– Quelle faute?/– Tais-toi. Il m'a demandé si j'en étais sûre. Sa mère me questionna. Je n'ai rien dit. Je l'aimais. Je lui avais promis que je ne dirais rien. Elle aurait tout réparé! Une vraie sainte! [...] J'ai quitté la ville. Ça se voyait. J'ai cherché une chambre. En ce temps, il n'y avait pas de refuge pour ce genre de faute... Il y avait des rats dans le couloir. Il ne venait plus me voir. Il voyageait. Il est arrivé deux mois après, entre deux trains.«, Leduc: *L'Asphyxie*, S. 52.

17 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 4, Paris: Gallimard 1975, S. 794, »boulet«.

18 Leduc: *L'Asphyxie*, S. 45.

19 Ebd., S. 20.

avait rangé les chaises pour le concert du lendemain. [...]

Je choisis la chaise la plus proche du kiosque. Ma mère prit place à côté de moi. [...]

Elle défaisait sa voilette, la retroussait sur son chapeau. Elle glissa sur la chaise, renversa la tête. Moi j'étais debout et je voyais tout à cause des becs de gaz. Ses traits durs contrastaient avec la mollesse de son attitude. Elle avait les yeux ouverts mais son regard n'était pas là. [...]

J'allai dans le kiosque. Je touchai les pupitres des musiciens, je montai sur l'estrade du chef. [...]

Derrière moi, on pleurait, on sanglotait, on prononçait des mots informes. C'était un chagrin bruyant, épais. Il charriait la substance même de l'être qui le subissait. Il charriait la révolte, la colère, l'échec, le regret. Je n'osais pas me tourner vers lui. C'était un spectacle défendu. J'avais honte de ma mère. Je la voulais dure, autoritaire. J'eusse préféré qu'elle me battît. Elle me paralysait. [...]

Les cris de ma mère retentissaient et il n'y avait que nous deux au monde. Ces cris tournaient à la fureur: elle me pétrifiait à nouveau. Je descendis. Elle pleurait tout droit, le visage livré, la bouche déformée, sa chair même offerte à la douleur. Toute personne désespérée, avec ses gesticulations, son acharnement, poursuit un but qui nous dépasse.

J'approchai de l'inhumaine. Je l'embrassai. Sa joue était morte.²⁰

In dem Moment, als das Mädchen auf der Bühne steht und der Mutter nur mehr den Rücken zuwendet, sie also aus dem Blickfeld der Erzählerin verschwindet, geschieht eine Metamorphose. Das Subjekt »elle« wird zu einem entpersonalisierten »on«, einem unbestimmten Pronomen, in dem jeder Hinweis auf eine Individualität und insbesondere auf das Geschlecht des Menschen gelöscht ist, den es bezeichnet. Die Person, die weint, schluchzt und nur mehr undeutliche Worte (»mots informes«) von sich gibt, verschwindet hinter dem, was sie tut, wodurch die Verben und Tätigkeiten, die sie ausdrücken, vergrößert in den Vordergrund rücken. Ihr Kummer nimmt die Mutter in Besitz und lässt ihre Subjektivität, ihren Charakter und ihr gesamtes Wesen verschwinden: »C'était un chagrin bruyant [...]. Il charriait la substance même de l'être qui le subissait.« Im Moment dieser intensiven Schmerzerfahrungen brechen auch die Äußerungsmöglichkeiten der Mutter zusammen. Dennoch erfahren die Leser/innen, welche Empfindungen der »chagrin bruyant« freilegt: »Il charriait la révolte, la colère, l'échec, le regret.« Wer spricht hier? Mit Blick auf den folgenden Satz »[j]e n'osais pas me tourner vers lui« wird klar, dass es das »je« ist, das als Simultanübersetzerin der sprachlosen und gleichsam in ihrem Schmerz verloren gegangenen Mutter eintritt.

Die Mutter erscheint in dieser Szene als eine feministische Version der christlichen *mater dolorosa*. An deren ikonographische Darstellungen erinnert ebenso die Beschreibung der mütterlichen Mimik und Kopfhaltung am Eingang des Zitats – »Elle [...] renversa la tête. [...] Elle avait les yeux ouverts mais son regard n'était pas là.« – sowie die szenische Anordnung, in der sich die Mutter räumlich unterhalb ihrer Tochter befindet und aufgrund der sie aufblicken musste, um sie zu sehen. Anders als das religiöse Vorbild weint die Mutter in *L'Asphyxie* jedoch nicht um ihr Kind, sondern um sich selbst

20 Ebd., S. 48–50.

und die Beschränkungen, an die sie in ihrem Leben stößt. Die Szene erscheint als ein emanzipatorischer Akt, in dem die Mutter aus ihrer Mutterrolle herauszutreten und sich von ihrem Frauenkörper zu lösen vermag.

Die Begriffe, mit denen das »je« die mütterlichen Schmerzenslaute beschreibt, »la révolte, la colère, l'échec, le regret«, bilden einen Prozess ihrer Begegnung mit äußeren, feststehenden Begrenzungen ab: Eine Revolte wendet sich immer »contre une autorité établie (gouvernement, ordre social, institutions)«²¹, Wut entsteht in der Konfrontation mit der Unabänderlichkeit dieser Bedingungen und die Gefühle des Scheiterns und Bedauerns folgen auf die schmerzhaftes Erkenntnis, nichts erreicht zu haben. Die Szene zeigt, dass die Mutter nur in dem Moment, in dem sie sich vollständig ihrer Wut und ihrem Schmerz hingibt, gegen die Grenzen rebellieren kann, denen sie ausgesetzt ist. »Ces cris tournaient à la fureur«, heißt es schließlich und nachdem das Mädchen sich getraut hat, sich zu seiner Mutter umzudrehen und von der Bühne herunter zu ihr zu gehen, erblickt es eine Gestalt, die jeder menschlichen Form und dem Leben selbst entrückt ist: »Elle pleurait tout droit, le visage livré, la bouche déformée, sa chair même offerte à la douleur. [...] J'approchai de l'inhumaine. Je l'embrassai. Sa joue était morte.« Die Erzählerin beschreibt die Mutter als ein Wesen, das kaum mehr menschliche Züge trägt und dessen Schmerz bereits seinen Tod ankündigt. In diesem Augenblick der Selbstaufgabe an ihr Leiden scheint die Mutter – unbewusst – aus ihrem Körper und ihrer Weiblichkeit herauszutreten. Der Ausblick, den diese Szene liefert, ist jedoch pessimistisch: Die Freiheit, die am Ende dieser Rebellion steht, ist nur als Tod vorstellbar, es gibt für die Mutter keine andere Möglichkeit, ihrem Geschlecht, ihrem Körper und ihrem gesellschaftlichen Status zu entfliehen.

Auch diese Szene bewertet die Erzählerin als einen Skandal, ein Tabu, das ihr peinlich ist – »J'avais honte de ma mère.« – und beschreibt den öffentlichen Schmerzausdruck als eine buchstäbliche Zurschaustellung: »C'était un spectacle défendu.« Diese Bezeichnung eines »verbotenen Schauspiels« deutet, insbesondere in Verbindung mit dem Ort des Konzertkiosks, an dem es stattfindet, auf eine performative Dimension, eine Künstlichkeit und Kunsthaftigkeit des mütterlichen Schmerzes an. Leduc macht darauf aufmerksam, dass die Darstellung des Leidens der Mutter an dieser Stelle auch eine Inszenierung ist, die über sich selbst hinausweist. So heißt es in dem obigen Zitat zum Schluss: »Toute personne désespérée, avec ses gesticulations, son acharnement, poursuit un but qui nous dépasse.« Jede Schmerzäußerung, kommentiert die Erzählinstanz an dieser Stelle, integriere auch immer eine Performance, in der die schmerzleidende Person die eigene physische Erfahrung in Gesten übersetze, um damit ein Ziel und eine bestimmte Wirkung zu erreichen. Leduc legt ein Schmerzkonzept zugrunde, in dem sie ihn nicht nur als eine individuell-subjektive Empfindung definiert, sondern vor allem in seinen Äußerungsformen ebenso eine kulturelle Ebene verortet.

Wenn die Erzählerin am Ende des Zitats nicht mehr von »ma mère« oder von »elle« spricht, sondern von »toute personne«, unterstreicht Leduc einen ikonischen Status der weinend-revoltierenden Mutter. Im Kontext der Theatralität dieser Passage erscheint

21 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 14, Paris: Gallimard 1990, S. 1105, »révolte«.

die Mutter als eine Figur, die Leduc gleich einer Schauspielerin einsetzt, um ihre Ästhetik zu inszenieren. Ähnlich der Mutter, die ihren Schmerz öffentlich zeigt und damit ein Tabu bricht, rebelliert Leduc in ihrer Literatur gegen bestehende literarische Praktiken und Zuschreibungen, wenn sie als Autorin Schmerz, Weiblichkeit und verletzte Frauenkörper ins Zentrum ihrer Texte rückt und diese Sujets mit einer Kritik an patriarchalen Gesellschaftsstrukturen verknüpft. Sie arbeitet damit auch an der Umschrift einer pejorativen Konnotation von Weiblichkeit und Schmerz (in der Literatur), auf die sie im letzten Erinnerungsfragment von *L'Asphyxie* rekurriert. In einer Passage dieses Kapitels versucht eine als burschikos beschriebene Mathematiklehrerin die Erzählerin zu trösten, als ihre Mutter sie am Beginn der Ferien nicht aus dem Internat abholt und sagt dabei, dass sie »wie eine Frau weint«:

– Je déteste les séquestrées. Tu ressembles à une séquestrée en plein soleil. Jette ton mouchoir. Renifle si c'est nécessaire. Renifle tout. Renifle aussi dans ta tête, gros bêta! Je me tins coite.

– Tu iras à la bibliothèque. Tu trouveras un livre sur la table. Tu liras. Tu ne comprendras pas. Ça ne fait rien. Ça déposera. Tu pleures comme une femme, il faut abandonner les gamineries littéraires. Si le chagrin ne sert à rien, il est grotesque. Je ne veux pas que tu sois grotesque. Embrasse-moi et tiens-toi droite!²²

Die Erzählerin zeichnet die »professeur de mathématiques«, die sie für ihre »intelligence« und »individualité«, ihre »chaussures d'homme à tiges« und ihren »rire dionysiaque«²³ bewundert, als ein intellektuelles Vorbild und Rollenmodell. Nicht nur überschreitet die Lehrerin selbst in ihrem Aussehen und in ihrem Auftreten Geschlechtergrenzen, sie ermuntert das Mädchen auch, ebenso selbstbewusst ihren Weg aus der Befreiung von einengenden Weiblichkeitsstereotypen zu suchen und zu beschreiten: »Je déteste les séquestrées. [...] Jette ton mouchoir. Renifle si c'est nécessaire. Renifle tout.« Wenn die Mathematiklehrerin die Erzählerin auffordert, ihr Taschentuch wegzuerwerfen und stattdessen ihre Tränen und ihren Schmerz herunterzuschlucken, verlangt sie, dass sich das Mädchen zusammenreißt und bestärkt sie darin, sich über weiblich codierte Benimmregeln und Zurückhaltung hinwegzusetzen.

Die Lehrerin bezeichnet das Weinen des Mädchens als »gamineries littéraires«, also als »literarischen Kinderkram«, den sie jedoch ablegen und sich stattdessen auf die Bücher, die sie in der Bibliothek vorfindet, konzentrieren sollte. Leduc integriert an dieser Stelle zwei Anspielungen auf den kulturell-literarischen Kontext: auf ein Stereotyp weiblichen Schmerzes, der stets grundlos und »grotesque« erscheine sowie auf Texte, die diesen stereotypen weiblichen Schmerz inszenieren, damit jedoch als »kindlich« gelten und aus jeder Form von Literatur ausgeschlossen sind, die sich dagegen als ernsthaft und hochwertig versteht und, z.B. durch ihre Existenz in Bibliotheken, institutionalisiert und kanonisiert ist. Ebenso wie die Szene des mütterlichen Schmerzes enthält auch diese Passage eine metatextuelle Ebene, die auf die Ästhetik von *L'Asphyxie* und auf Leducs nachfolgende Texte hinweist. Wenn die Mathematiklehrerin konstatiert »[qu]il

22 Leduc: *L'Asphyxie*, S. 176.

23 Ebd., S. 175.

faut abandonner les gamineries littéraires« macht der Ausdruck »il faut« darauf aufmerksam, dass sie sich nicht nur an das Mädchen wendet, sondern eine Absage an eine naive und sentimentale Form von Literatur formuliert. In dieser Lesart scheint sich der Redebeitrag der Lehrerin auch an die Schriftstellerin Violette Leduc selbst zu richten, in der sie ein Schreiben – von der Autorin Leduc und Frauen im Allgemeinen – fordert, das gleichsam Geschlechterstereotype hinter sich lässt, auf Zurückhaltung verzichtet und (Tabu-)Grenzen überwindet, um eine Literatur hervorzubringen, die weder als »kindlich« noch »grotesque« wahrgenommen wird, sondern sich ihren Platz in Bibliotheken erarbeitet.

2.2 »Je la cherche près de ses misères«: Abjektion, Innovation und neuer Feminozentrismus bei Violette Leduc

Mit dem Ausdruck »gamineries littéraires« bezieht sich Violette Leduc in *L'Asphyxie* auf den Topos einer negativ konnotierten *littérature féminine*, die auch Simone de Beauvoir in *Le Deuxième sexe* im Rahmen ihrer Überlegungen zu den (Un-)Möglichkeiten einer schriftstellerischen Emanzipation von Frauen kritisiert.²⁴ Die Philosophin bewertet die Texte der meisten Schriftstellerinnen als gefühlsbetont und narzisstisch. Sie wiederholten nur Stereotype und Klischees, anstatt »authentische Erfahrungen« zu zeigen:

Même si elle parle de thèmes généraux, la femme écrivain parlera encore d'elle [...]. Le narcissisme de la femme au lieu de l'enrichir l'appauvrit; à force de ne faire rien d'autre que se contempler, elle s'anéantit; l'amour même qu'elle se porte se stéréotype: elle ne découvre pas dans ses écrits son authentique expérience, mais une idole imaginaire bâtie avec des clichés.²⁵

Auch Leduc positioniert sich in dem späteren Text *Trésors à prendre* (1960) zu diesen – letztlich ebenso stereotypen – Zuschreibungen eines als literarisch minderwertig wahrgenommenen Schreibstils, der als weiblich gilt und gegen den bereits Flaubert in *Madame Bovary* polemisiert.²⁶ *Trésors à prendre* ist ein Reisebericht Leducs durch Südfrankreich, in dem sie die Menschen, die sie trifft und die Orte, an die sie gelangt, immer wieder zum Anlass nimmt, um ihr Schreiben im Besonderen und das literarische Schaffen von Frauen im Allgemeinen zu reflektieren. Als sie in die Kleinstadt Saint Paulien kommt, wo sich der Château de la Rochelambert befindet, in dem George Sand ihren Roman *Jean de la Roche* (1960) verfasst hat, gerät der Anblick des Schlosses für Leduc zum Ausgangspunkt einer Kritik an der Literatur der Autorin des 19. Jahrhunderts.

Elle jardinait sur ses manuscrits avec un arrosoir enrubanné, débordant de cette impérissable eau de rose. [...] Comment cette fournaise de personnalité s'y prenait-elle pour tant se refroidir, tant s'affadir, tant s'oublier dès qu'elle trempait sa plume d'oie dans l'encrier? Elle me désole, elle me prouve trop le gouffre entre la vie et l'écriture.

24 Vgl. dazu das vorangegangene Kapitel III.1.3 dieser Arbeit.

25 Beauvoir: *Le Deuxième sexe II*, S. 621.

26 Vgl. dazu das Kapitel II.1.2 dieser Arbeit.

[...] Pourquoi cette forte constitution ne nous a-t-elle donné que des ouvrages de cousette de village, de cousette poitrinaire s'ennuyant derrière une fenêtre, écrivant la bluette en bâillant, en guettant le prince? [...] Pourquoi a-t-elle mis dans ses livres les globules blancs de Musset, de Chopin? [...] Cette riche qui donnait à profusion à de pauvres tempéraments, ce monument d'hormones mâles s'écroulait quand elle ouvrait son manuscrit pour le continuer. La femme demandant aide et protection l'emportait sur l'entrepreneuse, l'autoritaire, pendant que Sand écrivait par besoin de féminité. Elle s'eniait dans la littérature comme d'autres s'eniaient dans le mariage. Je la cherche. Je la cherche ailleurs, plus loin, plus près de ses misères. [...] Je la cherche lorsqu'elle n'est ni elle-même ni une autre et qu'elle bat en retraite en bâclant des romans.²⁷

Leduc moniert in dieser Passage, dass Sand ihre Texte mit »eau de rose«²⁸ durchtränkt, das heißt kitschige Liebesgeschichten mit traditionellem Geschlechterverständnis erzählt. Sie zeigt sich schockiert über den »gouffre«, die Kluft, die so zwischen dem Leben George Sands und ihrer Literatur besteht. Während sie im Alltag einen »monument d'hormones mâles« darstelle und mit Geschlechterrollen und -grenzen spiele, gelinge es ihr nicht, sich auch in ihren Texten außerhalb geschlechtlicher Festschreibungen zu bewegen. Im Gegenteil, so konstatiert Leduc, dient Sand die Literatur geradezu als ein Zufluchtsort, an dem sie konservative Geschlechterordnungen zelebriere: »La femme demandant aide et protection l'emportait sur l'entrepreneuse, l'autoritaire, pendant que Sand écrivait par besoin de féminité.« Violette Leduc kritisiert in Sands Texten eine Form der Künstlichkeit und Unaufrichtigkeit, in der sich die Autorin an altbekannten und konventionellen Motiven und Topoi orientiert, insbesondere der gelangweilten (Haus-)Frau, die hinter ihrem Fenster auf ihren »Prinzen« wartet (»en guettant le prince«), und so in ihrem Schreiben ihre eigene Stimme und ihre eigene Subjektivität verdrängt: »Comment cette fournaise de personnalité s'y prenait-elle pour tant se refroidir, tant s'affadir, tant s'oublier dès qu'elle trempait sa plume d'oe dans l'encrier?« Nicht George Sand selbst, ihre Erfahrungen als emanzipierte, autoritäre, temperamentvolle, Geschlechtergrenzen überschreitende Frau seien in ihrer Literatur abgebildet, sondern ihre Texte spiegelten vielmehr männliches Begehren, wie das ihrer Liebhaber Frédéric Chopin und Alfred de Musset (»Pourquoi a-t-elle mis dans ses livres les globules blancs de Musset, de Chopin?«), wider.

In dem kritischen Kommentar zu der Literatur George Sands findet sich auch Leducs eigene Vorstellung eines neuen Schreibens von Schriftstellerinnen. So plädiert sie für eine Angleichung von Leben und Literatur, in der die Emanzipation der Frauen und der Ausbruch aus starren Rollen auch textuell sichtbar werden und in dem Autorinnen von tradierten Erzählmotiven abweichen sowie einen eigenen Blick auf ihr Leben und ihre Lebenserfahrungen entwerfen. Leduc spricht an dieser Stelle nicht allgemein von Authentizität, wie Beauvoir, sondern konkret von den »misères«, in denen sie das Authentische – und damit auch das Unerwartete – vermutet: »Je la cherche«, schreibt sie über Sand, »Je la cherche ailleurs, plus loin, plus près de ses misères.« Die Verhandlung

27 Leduc, Violette: *Trésors à prendre*, erstmals 1960 erschienen, Paris: Gallimard 1999, S. 27f.

28 Dieser Begriff ist im Französischen bis heute eine abwertende Bezeichnung für Liebesromane in Heftform, die in Frankreich der Harlequin-Verlag herausbringt.

und Literarisierung des eigenen Schmerzes und Leidens stehen für Leduc in einem Zusammenhang mit dem Anspruch, überkommene Geschlechtervorstellungen und Literaturtraditionen zu überwinden. Sie formuliert am Ende des Zitats zwei Sätze, die darauf hinweisen, dass die Überwindung von tradierten Normen ebenso mit einem Bruch mit der Form des Romans einhergeht: »Je la cherche lorsqu'elle a fini de donner l'homme en elle, de prendre la femme dans ses pâles amis. Je la cherche lorsqu'elle n'est ni elle-même ni une autre et qu'elle bat en retraite en bâclant des romans.« Leduc impliziert hier, dass sie auf der Suche nach einer Literatur ist, die sich weder an männlichen Vorbildern noch an weiblichen Stereotypen orientiert, sondern versucht, das Genre des Romans hinter sich zu lassen – »bâcler« heißt, in einer veralteten Verwendung, »fermer une porte ou une fenêtre en l'assujettissant par derrière au moyen d'une bâcle« sowie auch »faire quelque chose à la hâte et sans soin«²⁹.

Indem sich Leduc in *Trésors à prendre* mit George Sand auseinandersetzt, wählt sie eine Autorin, deren Texte in den Kanon der französischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts eingehen. Sand sei, so Wolfgang Asholt, »wohl die erste Frau, der von ihren Zeitgenossen und vor allem von ihren männlichen Schriftstellerkollegen (fast) uneingeschränkte Anerkennung zuteil wird, wie die Bewunderung durch Balzac und Flaubert bezeugt«³⁰. Wenn Leduc kritisch George Sands Literatur aufruft, stellt sie sich an die Seite einer Autorin, die gleichberechtigtes Ansehen als Schriftstellerin erfährt und in einer Reihe mit den Namen der bekannten Autoren ihrer Zeit erscheint. Ihr Kommentar enthält zugleich jedoch auch eine doppelte Abgrenzung: von der Literatur des 19. Jahrhunderts und insbesondere ihrer Romanästhetik einerseits sowie von der *écriture* George Sands andererseits, die im 20. Jahrhundert einer Neuausrichtung bedarf.

Neben George Sand spielt in *Trésors à prendre* eine zeitgenössische Autorin eine zentrale Rolle, die in Leducs Konstitution und Selbstverständnis als Schriftstellerin entscheidend ist: Sie widmet den Text Simone de Beauvoir, die sie darin (wie auch in dem zwölf Jahre zuvor publizierten Liebesmonolog *L'Affamée*) als »Madame« aufruft. Die beiden Frauen lernen sich im Februar 1945 kennen, als Leduc Beauvoir ihr Manuskript von *L'Asphyxie* überreicht. Wie Carlo Jansiti in seiner Leduc-Biographie schreibt, zeigt sich die Existentialistin beeindruckt von der »voix inimitable«³¹ ihres Textes und überrascht von ihrem ungewöhnlichen Lebensstil, denn sie verdient ihren Lebensunterhalt zu dieser Zeit als Schwarzmarkthändlerin. So schreibt Beauvoir in *La Force des choses* (1963): »Violette Leduc n'avait, en fait, rien d'une femme du monde; quand je la connus, elle gagnait sa vie en allant chercher dans les fermes de Normandie des kilos de viande et de beurre qu'elle ramenait à Paris à la force de ses poignets [...]. Elle vivait dans une grande solitude.«³² Beauvoir lektoriert *L'Asphyxie*, veröffentlicht Vorabauszüge daraus in *Les Temps modernes* und schlägt Albert Camus die Publikation in seiner Reihe bei Gallimard vor.³³ Die Begegnung mit Beauvoir markiert den Beginn ihrer schriftstelleri-

29 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 3, Paris: Gallimard 1974, S. 1196, »bâcler«.

30 Asholt, Wolfgang: *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 2006, S. 158.

31 Jansiti, Carlo: *Violette Leduc*, Paris: Grasset 1999, S. 145.

32 Beauvoir, Simone de: *La Force des choses*, Bd. 1, Paris: Gallimard 1963, S. 34.

33 Vgl. Leduc, Violette: »Une mère, un parapluie, des gants«, *Les Temps modernes* 2 (11/1945), S. 212–226.

schen Karriere, während der die beiden Frauen bis zum Tod Leducs 1972 in einer engen privaten und literarischen Beziehung zueinander stehen.³⁴

In *Trésors à prendre* gibt Leduc an einer Stelle eine Äußerung Madames/Beauvoirs wieder, in der sie voraussagt, dass sich das künstlerische Schaffen von Frauen und Männern innerhalb von zweihundert Jahren angeglichen haben wird:

Vous m'avez dit, Madame, que les femmes avant deux cents ans créeront ce que les hommes créent. Je vous crois, je veux vous croire, puisque vous, dans notre siècle, avec votre intelligence, avec les livres que vous écrivez, vous nous le prouvez avec beaucoup d'avance sur l'horaire, ce féminisme valeureux. [...] Avant deux cents ans... Il y a un »mais«. Ce »mais« invincible c'est la liqueur de l'homme dans le pinceau du peintre, à la pointe du crayon de l'écrivain.³⁵

In dieser Passage klingen die Positionen Beauvoirs zu einer Erneuerung der Literatur von Frauen an, die sie im zweiten Band von *Le Deuxième sexe* formuliert. Die Philosophin geht darin, wie im Kapitel III.1.3 dargestellt, von einer tragischen Situation aus, in der sich zeitgenössische Schriftstellerinnen befänden: Sie müssen sich immer mit den von Männern entworfenen Kunst- und Kulturtechniken auseinandersetzen, wenn sie selbst künstlerisch tätig werden und etwas Eigenes schaffen wollen – ein Prozess, der ebenso kräftezehrend wie auch oftmals zum Scheitern verurteilt sei. Ebenso wie Madame/Beauvoir, deren Äußerung Leduc in *Trésors à prendre* aufgreift, eine künstlerische Gleichberechtigung der Geschlechter innerhalb der kommenden »deux cents ans« prophezeit, spricht Beauvoir in *Le Deuxième sexe* davon, dass Frauen eines Tages die gleichen Möglichkeiten und Chancen zur Entfaltung ihrer Kunst und Literatur wie Männer haben.

Leduc formuliert in dem Zitat einen Einwand zu der Aussage von Madame/Beauvoir. »Il y a un mais«, schreibt sie, und dieses »Aber« sei »unbesiegbar« (»invincible«): »la liqueur de l'homme dans le pinceau du peintre, à la pointe du crayon de l'écrivain«, die Männlichkeit und Virilität, die für jedes künstlerische und literarische Schaffen notwendig sei. Leduc scheint hier männliche Künstler- und Autorschaft als ein Ideal zugrunde zu legen, das Frauen nie ganz erreichen können – und mit dem sie sich auch über die zweihundert Jahre hinaus immer messen müssen. Allerdings ergibt sich gerade aus dieser pessimistischen Perspektive noch eine zweite Lesart des Satzes: So spricht daraus auch die subtile Forderung Leducs nach einer Kunst und Literatur von Frauen, in der die Künstlerinnen und Schriftstellerinnen nicht danach streben sollten, sich den männlichen Kunst- und Literaturtraditionen anzupassen und noch weitere zweihundert Jahre auf Anerkennung zu warten. Stattdessen sollten sie (gleich jetzt) damit beginnen, die »liqueur de l'homme« zu überwinden und eigene

34 Das literarische Verhältnis zwischen den beiden und die unglückliche Liebe Leducs zu Beauvoir stellen inzwischen einen Allgemeinplatz in der französischen Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts dar. So widmet auch Michel Murat in seiner Monographie *Le Romanesque des lettres* (2017), in dem er solche Freundschafts- und Liebesbeziehungen sammelt, ein Kapitel der Verbindung Leduc/Beauvoir, vgl. Murat, Michel: *Le Romanesque des lettres*, Paris: Éditions Corti 2017, S. 282–289. Wie Leduc den Schmerz ihrer unerwiderten Liebe zu Beauvoir literarisiert und poetisiert, zeigt das Kapitel III.3 dieser Arbeit.

35 Leduc: *Trésors à prendre*, S. 196.

literarische und künstlerische Ausdrucksformen entwickeln.³⁶ Die Lektüre der beiden Textstellen aus *Trésors à prendre* weist auf zwei Dimensionen hin, die Leduc in ihrem Verständnis einer Erneuerung des Schreibens von Frauen fokussiert: eine Hinwendung zur Erkundung des eigenen Leidens sowie die kritisch-produktive Auseinandersetzung mit einer Literatur(-geschichte), die fast ausschließlich durch männliche Schriftsteller geprägt ist.

In *L'Asphyxie* zeigt sich sowohl der Aspekt einer literarischen Inblicknahme von Weiblichkeit und Schmerz, als auch der Rückgriff auf ein modellhaftes, männlich codiertes Verständnis literarischen Schaffens, das Leduc dynamisiert und erneuert. Darauf macht insbesondere die Inszenierung der Mutterfigur aufmerksam, die Leduc in ihrem literarischen Debüt in den Mittelpunkt rückt. Die Beschäftigung mit der Figur der Mutter als Ursprung künstlerischer Schöpfung ist ein zentrales Phantasma in der europäischen Kunst- und Literaturgeschichte, das Walter Benjamin in einem »Denkbild« mit der Überschrift »Nach der Vollendung« darstellt:

Oft hat man sich die Entstehung der großen Werke im Bild der Geburt gedacht. Dieses Bild ist ein dialektisches; es umfaßt den Vorgang nach zwei Seiten. Die eine hat es mit der schöpferischen Empfängnis zu tun und betrifft im Genius das Weibliche. Dieses Weibliche erschöpft sich mit der Vollendung. Es setzt das Werk ins Leben, dann stirbt es ab. Was im Meister mit der vollendeten Schöpfung stirbt, ist dasjenige Teil an ihm, in dem sie empfangen wurde. [...] Die Schöpfung nämlich gebiert in ihrer Vollendung den Schöpfer neu. Nicht seiner Weiblichkeit nach, von der sie empfangen wurde, sondern an seinem männlichen Element. Beseligt überholt er die Natur: denn dieses Dasein, das er zum ersten Mal aus der dunklen Tiefe des Mutterschoßes empfangt, wird er nun einem helleren Reiche zu danken haben. Nicht wo er geboren wurde, ist seine Heimat, sondern er kommt zur Welt, wo seine Heimat ist. Er ist der männliche Erstgeborene des Werkes, das er einstmals empfangen hatte.³⁷

Nach diesem Mythos wird erst derjenige zum Künstler oder Schriftsteller, der in seinem Schaffen »die Natur überholt«, sich von der Geburt aus einem weiblichen Körper lossagt und sich selbst neu als Genius in seinem Werk hervorbringt. In dieser Vorstellung davon, dass das »Weibliche [...] das Werk ins Leben [setzt]« und dann »ab[stirbt]«, verbirgt sich zum einen der Topos von der inspiratorischen, musenhaften Frau, die dem Künstler zu seinem Schaffen verhilft, selbst jedoch stumm bleibt, zum anderen

36 Diese Lesart des Einwands Leducs schlägt Alex Hughes vor, vgl. Hughes: *Mothers, lovers, and language*, S. 121: »We can interpret her [Leducs, Anm. F.K.] comments to mean that women may have problems using aesthetic forms evolved by men, and that any attempt to do so is likely to be unproductive, but that this fact should not deter them from developing a different – feminine? – mode of creativity. [...] It can be interpreted as evidence that Leduc (in contrast to her mentor Beauvoir) sensed that while art and writing [...] have been ›marked‹ by the masculine, women's development of aesthetic forms and models of their own is not impossible and is, moreover, a task which is at once formidable and highly necessary.«

37 Benjamin, Walter: »Denkbilder«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften. Das Passagen-Werk*, Bd. IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 305-438, hier S. 438.

auch der einer Notwendigkeit zur Überwindung des Kreatürlichen, um zum »helleren Reiche« einer (rein) geistigen Existenz zu gelangen.³⁸

Die Verhandlung von Mutterfiguren in den Texten von Autorinnen der westlichen Literatur integriert, so Marianne Hirsch in ihrer Pionierstudie *The Mother/Daughter Plot* (1989), oftmals eine komplexe und ambivalente Abhängigkeitsbeziehung zwischen den mütterlichen und töchterlichen Protagonistinnen, die zwischen »identification and distancing, recognition and appropriation«³⁹ oszilliert. In einer Metastudie über feministisch-theoretische und literaturwissenschaftliche Arbeiten zu dem Thema in den französisch- und englischsprachigen Literaturen konstatiert Gill Rye, dass die Repräsentation von Mutter-Tochter-Relationen bei Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts oftmals zum Aushandlungsort für Fragen nach (weiblicher) Subjektivität, Identität und sozialen Ordnungsstrukturen von Gender wird.⁴⁰ In *L'Asphyxie* verknüpft Leduc die Darstellung der mütterlichen Figur(en) ebenso mit einer kritischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Weiblichkeitsmodellen wie auch mit einer geschlechtlichen Identitätssuche der Erzählerin.⁴¹

Zudem illustriert der Beginn des Textes, dass die Autorin in den Kindheitserinnerungen eine Relation zwischen Erzählerin und Mutter entwirft, in der die beiden Protagonistinnen einander zum literarisch-künstlerischen Gegenstand werden, worin sich der oben genannte Schöpfungsmythos verzerrt widerspiegelt. Der erste Satz »Ma mère ne m'a jamais donné la main...« enthält, wie weiter oben dargestellt, ein lautliches Spiel mit den ersten Silben »ma«/»mè«, in dem sich die Anrufung der Mutter wie ein verklingendes Echo fortsetzt. Die Mutter-Tochter-Beziehung erscheint als ein poetischer Movens des Textes *L'Asphyxie*, in dem die Erzählerin ihre Mutter als eine literarische Figur inszeniert, die allein in Abhängigkeit von ihrer töchterlichen Perspektive existiert: Im gesamten Text taucht die Mutter nur als »ma mère« oder »elle« auf und erhält, als eine der wenigen Figuren, keinen eigenen Namen. Auf die Eingangsszene in *L'Asphyxie* folgt jedoch sogleich eine Passage, in der sich das Verhältnis von Schöpferin (die Erzählerin) und Objekt (die Mutter) zu wenden scheint, denn die Mutterfigur tritt als »un peintre« in Erscheinung, die/der das »je« portraitiert:

Elle commençait par m'habiller la première. Quand j'étais prête, je tournais comme un manège devant elle. Elle me toisait, je m'arrêtais. Tel un peintre qui s'éloigne et se rapproche de son chevalet, elle arrivait, estompait le brillant des coques d'un ruban en

38 Vgl. dazu auch Weigel, Sigrid: »Weiblich-Gewesenes« und der »männliche Erstgeborene des Werkes«. Zur Bedeutung der Geschlechterdifferenz in Benjamins Schriften«, in: Scheich, Elvira (Hg.): *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hamburg: Hamburger Edition 1996, S. 94–109, hier S. 99–102. Doris Hansmann analysiert diesen Mythos exemplarisch an den Bildern von Egon Schiele, Hansmann, Doris: »Die Tötung des Weiblichen im männlichen Schöpfungsmythos. Zu den »toten Müttern« bei Egon Schiele«, in: Möhrmann, Renate (Hg.): *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*, Stuttgart: Metzler 1996, S. 170–192.

39 Hirsch, Marianne: *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington: Indiana University Press 1989, S. 16.

40 Vgl. Rye, Gill: »Maternal Genealogies. The Figure of the Mother in/and Literature«, *Journal of Romance Studies* 6/3 (2006), S. 117–126.

41 Vgl. dazu auch Fell: *Liberty, equality, maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*, S. 120–137.

le renouant à l'envers, avançait mes boucles sur mes joues et m'asseyait sur une chaise de paille.⁴²

Wie ein Maler, so heißt es an dieser Stelle, der auf seiner Leinwand ein Bild komponiert, setzt die Mutter ihre Tochter in Szene, verziert sie mit Objekten, wie einem Haarband (»ruban«), und drapiert ihre Haare (»elle [...] avançait mes boucles«). Die Mutter »bemalt« ihr Kind in dieser Szene mit den Details normativer weiblicher Schönheitsideale, wogegen sich die Erzählerin jedoch in ihrer Imagination wehrt: »En pensée, je déchirais mon ruban, ma robe de broderie anglaise. Je courais patauger autour de la pompe avec la bande qui arrosait les passants et leur dignité.«⁴³ Leduc inszeniert in dieser Passage eine parodistische Umkehr und genderkritische Ver-Störung des tradierten Schöpfungsmythos. Die Autorin zeigt gleichsam eine Geburt der Erzählerin durch ihre Mutter, doch ist der Geburtsakt kein natürlicher, sondern ein künstl(er)i(s)cher. Die Mutter erscheint nicht als weiblich, sondern oszilliert zwischen männlichem (»un peintre«) und weiblichem Genus (»elle«). Das Weibliche, das die Mutter vermittelt und ihrer Tochter mitgibt, steht nicht für Natur und Kreatürlichkeit. Weiblichkeit ist im Gegenteil metonymisch in der Kleidung repräsentiert, die das Mädchen einengt und die sie in Gedanken zerreißt, um sich frei davon bewegen zu können (»je déchirais mon ruban, ma robe de broderie anglaise«). Diese Form des Weiblichen »stirbt«, wie es in dem Zitat von Benjamin heißt, auch bei Violette Leduc, um durch ein anderes, neu imaginiertes Verständnis von Weiblichkeit ersetzt zu werden, in dem sich Mädchen uneingeschränkt austoben und mit einer Bande herumziehen können, um Passant/innen Streiche zu spielen: »Je courais patauger autour de la pompe avec la bande qui arrosait les passants et leur dignité.« Wie die in Kapitel III.2.1 analysierten Passagen aus *L'Asphyxie* ist auch diese Stelle als metatextueller Kommentar lesbar. Die Imagination des Mädchens erscheint als Bild für eine Vorstellung Leducs, in der sie als Schriftstellerin gemeinsam mit anderen Schriftstellerinnen gleichsam frei die Öffentlichkeit mit ihren Worten »besprengt« und in ihren tradierten Werten zu erschüttern vermag.

Den Kindheitserinnerungen in *L'Asphyxie* liegt, wie vielen Texten Leducs, ihre eigene Biographie zugrunde, die sie als literarisches Material versteht und poetischen, ästhetischen und narrativen Verfremdungsstrategien unterzieht.⁴⁴ Ebenso wie die Erzählerin in *L'Asphyxie* kommt Violette Leduc in einer nordfranzösischen Kleinstadt als außer-eheliches Kind einer Hausangestellten und eines reichen jungen Mannes auf die Welt, der sie nicht als Tochter anerkennt. Im Französischen existieren für diesen zu Beginn

42 Leduc: *L'Asphyxie*, S. 7.

43 Ebd., S. 8.

44 Die Beobachtung, dass Leduc in ihren Texten ihr eigenes Leben inszeniert, ist ein seit den ersten literaturkritischen und -wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Autorin und ihrem Werk dominierender Topos. Die Reduktion von Leducs Literatur auf (auto-)biographische Fragestellungen bricht in der Forschung zu der Autorin in den letzten Jahrzehnten immer mehr auf. Gerade jedoch allgemeinere Überblicke reduzieren Leducs Texte oftmals zu »Bekanntnisliteratur«, vgl. dazu beispielsweise die Nennung Leducs in der aktuellen Ausgabe der *Französischen Literaturgeschichte* des Metzler-Verlags, wo sie unter der Überschrift »Familiengeschichten und Bekenntnisse« aufgeführt ist: vgl. Hartwig, Susanne: »Zwischen Kaltem Krieg und Wirtschaftswunder«, in: Dies. und Jürgen Grimm (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*, 6. Aufl., Stuttgart: Metzler 2014, S. 342-385, hier S. 373.

des 20. Jahrhundert illegitimen gesellschaftlichen Status die pejorativen Begriffe »être bâtard(e)« und »bâtardise«. Nach Didier Eribon, der sich in dem Essay »Êtres convoqués« (2016) mit Leducs Literatur befasst, stellen diese Termini nicht nur Beleidigungen, sondern auch »verdicts« dar, die, einmal ausgesprochen, der betreffenden Person eine inferiore Stellung in der sozialen Ordnung zuweisen: »C'est tout l'ordre social qui est contenu dans ces mots, qui sont donc plus que des mots: ce sont des verdicts qui assignent des individus à résidence dans des régions stigmatisées et infériorisées du monde social.«⁴⁵

1964 veröffentlicht Violette Leduc den ersten Teil ihrer schließlich dreibändigen Autobiographie, *La Bâtarde*. Es folgen *La Folie en tête* (1970) sowie *La Chasse à l'amour* (1973, posthum). Mit dieser Überschrift stellt sie heraus, dass sie sich den Platz »dans des régions stigmatisées et infériorisées du monde social«, außerhalb gesellschaftlicher Normierungen, zu eigen macht, um von dort aus ihre Lebensgeschichte und ihre Schriftstellerinnenkarriere in der französischen Literaturszene der Nachkriegszeit zu erzählen. Anaïs Frantz spricht von einer »écriture bâtarde«⁴⁶ bei Leduc, mit der sie sich ihre Illegitimität aneignet und in eine literarische Sprache überträgt, die sich gleichsam jenseits vorherrschender patriarchaler und heterozentristischer Diskurse verortet.

»Stigma« und »stigmatisieren« bedeuten entsprechend ihrer etymologischen Herkunft aus dem Griechischen (gr. *stigma*; gr. *stízein*) zudem »Stich, Brandmal, Malzeichen, Kennzeichen« bzw. »stechen, punkten, tätowieren, brandmarken«⁴⁷. Der Begriff meint demnach eine auf dem Körper sichtbare Spur einer Verletzung, die den so gezeichneten Menschen fortan von anderen unterscheidbar macht, von ihnen abgrenzt und ihn als anders ausstellt. Wenn Leduc ihre Autobiographie mit *La Bâtarde* betitelt, zeigt sie sich somit als Trägerin einer gleichsam qua Geburt eintätowierten Verwundung, die ihr Leben und ihre Literatur prägt. Am Beginn dieses ersten Bandes ihrer autobiographischen Trilogie widmet Leduc dem Leben ihrer Mutter eine lange Passage und kreist vor allem um die Umstände ihrer Geburt, durch die sie zur Erbin des mütterlichen Schmerzes geworden ist: »Je suis née porteuse de ton malheur comme on naît porteuse d'offrandes.«⁴⁸ Wenig später beschreibt sie sich selbst als ein Abbild der Wunde, die ihr Vater ihrer Mutter zugefügt hat: »Je veux guérir ta plaie, maman. Impossible. Elle ne se refermera jamais. Ta plaie, c'est lui et je suis son portrait. Ma mère l'a aimé. Je ne peux pas le renier.«⁴⁹ Auf den ersten Blick schildert die Autorin ein Schuldgefühl für ihre eigene Existenz, die das beidseitige Wundmal von Mutter und Tochter aktualisiert und geöffnet hält. Der Satz »je suis son portrait« ist jedoch mehrdeutig, denn der Bezug des Pronomens »son« ist unklar: Es verweist zugleich auf »lui« und »ta plaie«. Darüber hinaus ist im Französischen die erste Person Singular des Verbs »être« homonym mit

45 Eribon, Didier: »Êtres convoqués. Théories des ensembles pratiques«, *Principes d'une pensée critique*, erstmals 2016 erschienen, Paris: Fayard 2019, S. 93-127, hier S. 104.

46 Frantz, Anaïs: »La Bâtarde a cinquante ans!«, in: Dies., Mireille Brioude und Alison Péron (Hg.): *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2017, S. 7-18, hier S. 10.

47 Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, »Stigma«, <https://www.dwds.de/wb/Stigma> (zugegriffen am 15.03.2022).

48 Leduc, Violette: *La Bâtarde*, erstmals 1964 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 24.

49 Ebd., S. 28.

der ersten Person Singular des Verbs »suivre«. Ins Deutsche übersetzt lautet der Satz sowohl »Deine Wunde, das ist er und ich bin sein/ihr Abbild.« als auch »Deine Wunde, das ist er und ich folge ihrem/seinem Bildnis.« In der zweiten Lesart schimmert unter dem Eingeständnis Leducs, die »plaie« ihrer Mutter zu repräsentieren, die Stimme der Schriftstellerin Leduc hindurch. Das »je« offenbart sich aus dieser Perspektive als eine erforschende Betrachterin der mütterlichen Verletzung, die sie künstlerisch darstellt und deren Konturen, Rissen und (Schmerz-)Spuren sie schreibend folgt. Leduc macht an dieser Stelle demnach deutlich, dass sich ihr Schreiben maßgeblich aus der literarischen Beschäftigung mit einer Verletzung und einem Stigma konstituiert, die sie mit ihrer Mutter teilt.

Erst Leducs *La Bâtarde* erhält schließlich die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit, wohingegen ihre Texte der 1940er und 1950er Jahre – darunter *L'Asphyxie*, *L'Affamée* (1948), *Ravages* (1955) und *La Vieille fille et le mort* (1958) – kaum Beachtung außerhalb des Pariser Schriftsteller/innenkreises erfahren.⁵⁰ Bereits in diesen Romanen thematisiert sie tabuisierte Sujets um Schmerz und Weiblichkeit, Frauenkörper und Sexualität, die sie in *La Bâtarde* sowie den beiden folgenden Teilen ihrer Autobiographie wieder aufgreift.⁵¹ In den 1960er Jahren öffnet sich jedoch die Rezeption allmählich für Themen, die feststehende Tabugrenzen, die insbesondere weibliche Körper betreffen, in Frage stellen und aufbrechen. In dieser Zeit erscheinen auch die literarischen Debüts von Autorinnen wie Monique Wittig (*L'Opoponax*, 1964) und Hélène Cixous (*Le Prénom de Dieu*, 1967), die in den 1960er und 1970er Jahren neue literaturtheoretische und -ästhetische Impulse zu Weiblichkeit, Gender und Literatur liefern und deren Texte paradigmatisch die zeitgenössischen feministischen Diskurse orientieren.

Violette Leduc versteht sich selbst als eine Pionierin, die mit ihrem Schreiben neue Wege und Möglichkeiten für nachfolgende Schriftstellerinnen eröffnet. So konstatiert sie in *Trésors à prendre* gleichsam ein öffentliches Sprechverbot, das auf Frauen lastet und das sie zu überwinden sucht: »Je suis du sexe féminin, mon sexe doit se taire, demeurer neutre, se vouloir faible [...]. Que pouvais-je faire? Prendre la parole [...].«⁵² In einer anderen Passage des Textes, als sie auf eine Malerin trifft und über das künstlerische Schöpfungspotential von Frauen reflektiert, schreibt sie noch genauer, dass sie eine neue Generation von Künstlerinnen und Autorinnen »gebären« wird: »Elle, moi, avec nos demi-mesures, avec nos demi-efforts, nous mettrons quand même au monde des femmes qui écriront, qui peindront de grandes choses.«⁵³ Viele Wissenschaftler/innen erwähnen in ihren Arbeiten die Vorreiterinnenrolle Leducs und zitieren den Auszug aus einem Interview anlässlich des Erscheinens von *La Bâtarde*:

50 Im zweiten und dritten Band ihrer Autobiographie, *La Folie en tête* und *La Chasse à l'amour*, schildert Leduc in vielen Szenen, wie sie ihre Texte vergeblich in den Pariser Buchhandlungen sucht und an der fehlenden Aufmerksamkeit für ihre Literatur verzweifelt, vgl. z.B. Leduc, Violette: *La Folie en tête*, erstmals 1970 erschienen, Paris: Gallimard 2013, S. 155; vgl. Leduc, Violette: *La Chasse à l'amour*, erstmals 1973 erschienen, Paris: Gallimard 2000, S. 167ff.

51 Zu der zeitgenössischen Rezeption von *La Bâtarde* und dem Erfolg des Textes gegenüber den früheren Texten Leducs siehe Schrader, Sabine: »Mon cas n'est pas unique«. *Der homosexuelle Diskurs in französischen Autobiographien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1999, S. 200ff.

52 Leduc: *Trésors à prendre*, S. 81.

53 Ebd., S. 196.

Quand j'ai lu Colette, j'ai aimé sa langue très savante, sa puissance d'évocation mais je la trouvais bien timide du point de vue érotique. Je me disais, bien avant de commencer d'écrire: »Si je réussissais à écrire, j'aimerais en dire plus qu'elle.« Parce que les femmes n'arrivent pas à se libérer de l'érotisme, mêmes celles qui écrivent. Il n'y a pas une femme Henry Miller, pas une femme Jean Genet. Je souhaite être un exemple pour des jeunes filles qui écriront et qui voudront peut-être et pourront aller plus loin que moi.⁵⁴

Es ist jedoch nicht nur Leducs neuer, unverstellter Blick auf weibliche Lust und Sexualität, die sie zu einem Vorbild für spätere Autorinnen macht, sondern auch ihre literarische Darstellung von Schmerz, Wut und verletzten Frauenkörpern. Gleiches stellt bereits Isabelle de Courtivron in einem Aufsatz von 1979 fest:

Anne Sexton, Sylvia Plath, Adrienne Rich, Kate Millett, Hélène Cixous and many others began to experiment openly with their own pain and despair, to translate into creative writing their experiences of mutilated bodies and minds, to transform self-hate, fears and prophesies into works which are now being taken seriously, and to draw from their unleashed unconscious the stuff of a rich, powerful, but carefully crafted and controlled literature.⁵⁵

Leduc gibt in ihrer Literatur vorrangig ihre selbsterlebten Verwundungen und Schmerzen öffentlich preis und richtet ihren Blick auf das eigene Fremde, Tabuisierte, Abjekte⁵⁶ – eine Schreibweise, die noch bis in die 1970er Jahre als männlich gilt und in den Texten von Frauen verstörend erscheint. Maurice Nadeau integriert in der zweiten Auflage seines Überblicks *Le Roman français depuis la guerre* (2^e 1970) ein Kapitel über Leducs *La Bâtarde* und beschreibt ihren Stil und ihre Themen als »blutig« und von einer »force virile« durchdrungen:

Ce qui frappe à la lecture de cet ouvrage, c'est le ton d'absolue, voire de féroce sincérité, une jouissance sadomasochiste à exhiber ses plaies (un avortement, un faux suicide, les multiples drames de la jalousie et des périodes de déchéance totale), servis par une écriture qui fouaille, fore jusqu'au cœur de sa matière, la fait éclater en morceaux sanguinolents, en étale les structures soit avec un cynisme naïf, soit avec une complaisance tout près du morbide. [...] Le lecteur, souvent agacé, n'en cède pas moins à cette force virile.⁵⁷

54 Interview von Violette Leduc mit Pierre Démeron, *Le Nouveau Candide*, 19.11.1964, zit.n. Jansiti: *Violette Leduc*, S. 325.

55 Courtivron, Isabelle de: »Violette Leduc's *L'Affamée*. The Courage to Displease«, *L'Esprit Créateur* 19/2 (1979), S. 95-106, hier S. 98.

56 Im April 2015 organisiert die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Ladenson an der Columbia University in New York eine Tagung mit dem Thema »Feminism's Abject Selves. Beauvoir, Leduc, Wittig«. Die Idee zu dem Titel, so Ladenson, sei ihr bei einer erneuten Lektüre von Leducs *La Bâtarde* gekommen, vgl. Ladenson, Elisabeth: »Editors Introduction. »Feminism's Abject Selves«, *Romanic Review* 107/1-4 (2016), S. 127-135, hier S. 128.

57 Nadeau, Maurice: *Le Roman français depuis la guerre*, erstmals 1963 erschienen, 2. Aufl., Paris: Gallimard 1970, S. 134.

Leducs Literatur steht am Beginn eines Neuaufbruchs im Schreiben und des schriftstellerischen Verständnisses von Frauen, den Hélène Cixous schließlich in ihrem Manifest *Le Rire de la Méduse* (1975) unter dem Begriff einer *écriture féminine* zu fassen sucht.⁵⁸ Die Bezeichnung zeigt eine Abkehr von dem negativen Topos einer *littérature féminine*, doch zugleich auch die Aneignung dieses Stereotyps eines vermeintlich spezifisch weiblichen Schreibens.⁵⁹ So beginnt Cixous ihren Text mit einer Aufforderung, dass die Frauen selbst ihren Platz und ihre Stimme in der (Literatur-)Geschichte reklamieren sollten.

Je parlerai de l'écriture féminine: de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive: que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement.⁶⁰

Cixous, wie bereits Leduc, bindet die Ausrufung eines neuen Schreibens von Frauen an eine Beschäftigung mit ihren Körpern und insbesondere der Tabus, die einen offenen Blick darauf verstellen (»l'écriture dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps«). Im weiteren Verlauf von *Le Rire de la Méduse* spricht Cixous auch von der Notwendigkeit einer sprachlichen und literarischen Exploration des »continent noir«, eine misogynie Metapher für die weibliche Sexualität und das Weibliche als das Andere, die durch einen berühmten Satz Sigmund Freuds Eingang in die Kulturgeschichte gefunden hat. »Le »Continent noir« n'est ni noir ni inexplorable.«, schreibt Cixous, »Il n'est encore inexploré que parce qu'on nous a fait croire qu'il était trop noir pour être explorable. [...] Hâtons-nous: le continent n'est pas d'un noir impénétrable. J'y suis souvent allée.«⁶¹ Cixous verknüpft die literarische Eroberung des weiblichen Körpers und seiner Sexualität an die Aufdeckung – und Überwindung – eines Phallogozentrismus, in dem sie also nicht nur die Kultur- und Literaturgeschichte, sondern auch die Sprache selbst von männlichen Perspektiven durchdrungen sieht. Am Beginn von *Le Rire de la Méduse* entwirft Cixous darüber hinaus die Idee einer künstlerischen weiblichen Genealogie – »Il faut [...] que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à

58 Zu einer detaillierten komparatistischen Untersuchung von Leducs Ästhetik und Cixous' *écriture féminine* siehe Hughes: *Mothers, lovers, and language*, S. 114-150.

59 Vgl. zu dieser literarhistorischen Entwicklung von einer *littérature féminine* zu einer *écriture féminine* auch einen Aufsatz von Béatrice Slama, der, gerade da er 1981 erschienen ist, einen zeitgenössischen Kommentar liefert und auch einen anschaulichen Überblick zu den Debatten und Diskussionsbeiträgen von Schriftsteller/innen liefert, die diese Begriffe begleiten, Slama, Béatrice: »De la »littérature féminine« à »l'écriture-femme«. Différence et institution«, *Littérature* 44/4 (1981), S. 51-71.

60 Cixous, Hélène: »Le Rire de la Méduse (1975)«, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris: Galilée 2010, S. 35-68, hier S. 37. Herv. i.O.

61 Ebd., S. 54. Herv. i.O. Der Begriff des »continent noir« stellt dabei zugleich auch eine abwertende Bezeichnung für den afrikanischen Kontinent dar, auf die Cixous hier gleichfalls referiert. Zur Verwendung des Begriffes bei Freud und seinem Zusammenhang mit (post-)kolonialen Machtstrukturen siehe Martina, Tißberger: »[...] ist doch auch das Geschlechtsleben des erwachsenen Weibes ein dark continent für die Psychologie«, in: Hostettler, Karin und Sophie Vögele (Hg.): *Diesseits der imperialen Geschlechterordnung. (Post-)koloniale Reflexionen über den Westen*, Bielefeld: transcript 2014, S. 131-172.

l'écriture« –, ein Gedanke, den Leduc ebenfalls formuliert. Wenn Cixous diese Überlegung an späterer Stelle des Manifests wieder aufgreift, stellt sie die Figur der Mutter als eine primäre »force productive« heraus, die immer schon dem Schreiben und der Sprache von Frauen unterlegt sei.

Femme pour femmes: en la femme toujours se manifeste la force productive de l'autre, en particulier de l'autre femme. [...] En elle, latente, toujours prête, il y a source; et lieu pour l'autre. La mère aussi est une métaphore [...]. Pas plus que le rapport à l'enfance [...] le rapport à la mère »mère« en tant que délices et violences n'est coupé. Texte, mon corps: traversée de coulées chantantes; entends-moi, ce n'est pas une »mère« collante, attachante; c'est, te touchant, l'équivoque qui t'affecte, te pousse depuis son sein à venir au langage, qui lance ta force; c'est le rythme qui te rit; l'intime destinataire qui rend possibles et désirables toutes les métaphores [...]. Dans la femme il y a toujours plus ou moins de la mère qui répare et alimente, et résiste à la séparation, une force qui ne se laisse pas couper, mais qui essouffle les codes.⁶²

In ihrem Fokus auf die Darstellung tabuisierter, weiblicher Körperlichkeit sowie der prominenten Stellung, die Leduc ihrer Mutter/der Mutterfigur in ihrer Genese als Schriftstellerin und ihrem künstlerischen Schaffen zuweist, zeigt sich, dass sie bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit grundlegende Aspekte eines neuen feminozentristischen Diskurses der 1970er Jahre vorwegnimmt, in dem sich Philosophinnen, Schriftstellerinnen und (Literatur-)Theoretikerinnen aus linguistisch-psychoanalytischer Perspektive einem Zusammenhang zwischen dem Körper und dem Schreiben von Frauen auseinandersetzen.

Andrea Rinnert schreibt in ihrer Monographie *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft* (2001), in der sie feministische Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts in den Blick nimmt, dass der weibliche Körper in den Schriften von Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva zur »Basis einer subversiven Schreibweise«⁶³ avanciere. »Weibliche Autorschaft«, konstatiert sie weiterhin, erscheine bei ihnen »nicht mehr zwangsläufig verbunden mit der Übernahme einer männlichen Rolle, die der schreibenden Frau unweigerlich eine selbstzerstörerische Abwertung von Weiblichkeit abverlangt, sondern als ein Ort, an dem sich Frauen bereits befinden.«⁶⁴ Cixous spricht in *Le Rire de la Méduse* von »textes avec des sexes de femmes«⁶⁵ und unterstreicht »qu'il y a des écritures marquées«⁶⁶, sie negiert also die Möglichkeit eines Schreibens, das von kulturellen, sozialen und auch biologischen Gegebenheiten abzutrennen sei. Mit dieser Forderung nach einer Literatur, in der sich weibliche Körper produktiv und poetisch selbst einschreiben, rebelliert Cixous gegen eine kanonische Literaturgeschichte, in der Frauen(-körper) bis dato immer noch vorrangig als literarische Objekte und kaum als sich selbst äussernde Subjekte auftauchen. Sie schärft in ihrem Essay die Aufmerksamkeit dafür, dass Literatur

62 Cixous: »Le Rire de la Méduse«, S. 48f. Herv. i.O.

63 Rinnert, Andrea: *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien*, Königstein/Taunus: Helmer 2001, S. 56.

64 Ebd., S. 89.

65 Cixous: »Le Rire de la Méduse«, S. 40.

66 Ebd. Herv. i.O.

nicht in einem luftleeren Raum entsteht, sondern durch die Perspektiven der jeweiligen Schreibenden determiniert ist. Eben darin liegt der Unterschied und Abgrenzungsmoment zum Topos einer *littérature féminine*: In der Ausrufung der *écriture féminine* geht es nicht darum, kulturgeschichtlich gewachsene Weiblichkeitsstereotype zu affirmieren, sondern sie gerade durch die Inblicknahme individueller (weiblicher) Körperlichkeit zu subvertieren und »die Kategorie der Weiblichkeit als eigenständige symbolische Größe zu etablieren, anstatt sie als rein defizitäres Gegenstück des Mannes zu verstehen.«⁶⁷

67 Babka, Anna und Matthias Schmidt: »Phallogozentrismus«, in: Babka, Anna und Gerald Posselt (Hg.): *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, Wien: facultas 2016, S. 82-83, hier S. 83. Die feministische Literaturwissenschaft hat die Grundgedanken der *écriture féminine* als einen »Rückfall in [...] biologischen Essentialismus« kritisiert, wie es Ingeborg Weber formuliert, Weber, Ingeborg: »Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Versuch einer Standortbestimmung«, in: Dies. (Hg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 195-202, hier S. 200. Die Betonung einer Verschränkung von Schreiben und Frauenkörper muss jedoch vor dem zeitgenössischen Hintergrund betrachtet werden, in dem Theoretikerinnen und Autorinnen wie Cixous ebenso ihre Abgrenzung von einer vorangehenden Generation von Feministinnen – allen voran Simone de Beauvoir – markieren, sowie im gleichen Zuge auch deren Positionen radikalisierten und weiterentwickeln.