

1. Avantgardistische Neuverortungen der 1940er und 1950er Jahre

Die Literatur der 1940er und 1950er Jahre und ihre experimentellen Formen (ent-)stehen unter dem Eindruck des Zusammenbruchs der bekannten europäischen Welt und ihrer Wertevorstellungen, der, ähnlich wie auch nach dem Ersten Weltkrieg, zugleich das Potential eines kulturellen und gesellschaftlichen Neuanfangs in sich birgt. Anders als nach 1918 ist der literarisch-künstlerische Aufbruch nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch nicht vorrangig von einem euphorischen Fortschritts- und Zukunftsoptimismus geprägt, der die Kriegserfahrungen in avantgardistische Kunst- und Gesellschaftsrevolutionen transformiert. Die Autor/innen, deren Texte den Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich und Europa insgesamt markieren, arbeiten sich vielmehr an einer »empreinte du tragique«¹ ab. Sie setzen sich mit zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oszillierenden (Schmerz-)Spuren auseinander, die die Gewalt und die Zerstörungen des Krieges, der faschistischen Diktaturen und der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Vernichtungspolitik im gesamtgesellschaftlichen Bewusstsein hinterlassen haben.

Hans Ulrich Gumbrecht spricht in *After 1945* (2013) davon, »[that] the war's impact faded into a *Stimmung* of latency«². In dem autobiographischen Essay vertritt und analysiert er die These, dass die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges latent in der Atmosphäre der nachfolgenden Jahre vorhanden sind und in dieser Form ein kollektives,

1 Tonnet-Lacroix, Eliane: *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris: Harmattan 2003, S. 18.

2 Gumbrecht, Hans Ulrich: *After 1945. Latency as Origin of the Present*, Stanford: Stanford University Press 2013, S. 26. Herv. i.O. Gumbrecht verwendet das deutsche Wort *Stimmung* auch im englischen Original seines Textes, da es weder im Englischen noch in den romanischen Sprachen ein Pendant gibt, das die gesamte Bedeutungsspanne des Begriffs abzubilden vermag. Die Besonderheit des Terminus *Stimmung*, so David E. Wellbery in seinem Artikel im Handbuch der *Ästhetischen Grundbegriffe*, liege darin, dass er die Dichotomie von subjektiv/objektiv und innen/außen subvertiert, denn er kann sowohl für die Beschreibung einer individuellen Gemütslage als auch zur Charakterisierung einer materiellen Umgebung – einer Landschaft, eines Raums und eben einer Gesellschaft – verwendet werden, vgl. Wellbery, David E.: »Stimmung«, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart: Metzler 2003, S. 703-733, hier S. 703f.

körperlich wahrnehmbares Phänomen bilden.³ Die Worte Latenz und latent entstammen, ebenso im Englischen wie im Deutschen, dem lateinischen *lateo/latere*, das »verborgen-, versteckt sein, -liegen, sich verborgen (versteckt) halten«⁴ bedeutet. Aufgrund dieses etymologischen Ursprungs aus einem Eigenschaftswort bezeichnen sowohl das Substantiv als auch das Adjektiv im aktuellen Sprachgebrauch eine Zustandsqualität, »vorhanden, aber (noch) nicht in Erscheinung tretend« bzw. »Verstecktheit, Verborgenheit«⁵. Die Effekte und Konsequenzen des Zweiten Weltkrieges existieren laut Gumbrecht während und nach den Kriegsjahren in einer solchen zugleich un-/verborgenen Entität weiter. Ähnlich eines »stowaway«⁶, eines blinden Passagiers, sei sie weder konkret zu benennen, noch vollständig zu (be-)greifen oder zu verorten, aber dennoch als raumgreifende Präsenz stets anwesend und physisch spürbar. Diese Latenzstimmung sieht Gumbrecht einerseits in kanonischen Texten der französischen Literatur präsent, in Theaterstücken wie Jean-Paul Sartres *Huis clos* (1944) oder Samuel Becketts *En attendant Godot* (1952), andererseits in nicht-literarischen Beispielen der zeitgenössischen Kultur konserviert, wie Édith Piafs Chansons *La Vie en rose* (1945) und *Milord* (1958).

In den literarischen Themen und Debatten der 1940er und 1950er Jahre zeigen sich die latenten Spuren des Krieges vorrangig in den philosophischen Fragen nach dem Sinn und der Absurdität der menschlichen Existenz, in den ästhetischen Reformen des Romans und Theaters sowie in der Beschäftigung mit der Frage nach einem Bruch oder einer Kontinuität in der Literaturgeschichte der Moderne nach 1945. Nicht nur in der Literaturtheorie, auch in den literarischen Texten selbst finden sich vermehrt Reflexionen über das Schreiben und die Sprache als performativ-engagierte, historisch situierte oder durch die Psychologie beeinflusste Praktiken. Dominique Viart fasst die zeitgenössischen Auseinandersetzungen und Diskursfelder anhand des Titels einer Diskussionsrunde aus dem Jahr 1964 zusammen, in denen Autor/innen wie Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre und Jorge Semprún gemeinsam darüber debattierten, was die zeitgenössische Literatur zu leisten vermöge: »Que peut la littérature?«⁷

Bernard Pingaud findet in einem Aufsatz über die Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine noch spezifischere Formulierung, um den zentralen Punkt zu erfassen, an dem das literarische Interesse kulminiert: »Pourquoi lirait-on un ouvrage

-
- 3 Gumbrecht definiert Stimmung als »the presence of a materiel touch, typically a very light one, on the body of the (ap)perceiving party«, Gumbrecht: *After 1945*, S. 24.
 - 4 Baier, Thomas und Tobias Dänzer (Hg.): *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 2824, »lateo«.
 - 5 Dudenredaktion (Hg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch*, 11. Aufl., Berlin: Dudenverlag 2015, S. 619, »latent«, »Latenz«. So heißt es auch im Englischen: »(of a quality or state) existing but not yet developed or manifest«, Pearsall, Judy (Hg.): *The new Oxford dictionary of English*, New York: Oxford University Press 2001, S. 1039f., »latent«. Das Substantiv »latency« ist nicht als eigener Eintrag aufgeführt, sondern nur als Derivat des Adjektivs.
 - 6 Gumbrecht: *After 1945*, S. 23. Gumbrecht entlehnt mit dem Bild des blinden Passagiers eine Metapher, die der Historiker Eelco Runia formuliert hat. Neben Runia führt Gumbrecht vor allem auch Anselm Haverkamps Studien zur Latenz als zentrale Bezugspunkte an, vgl. Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002; Haverkamp, Anselm: *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2004.
 - 7 Viart, Dominique: *Le roman français au XXe siècle*, Paris: Colin 2011, S. 83; vgl. Beauvoir, Simone de u.a.: *Que peut la littérature?*, Paris: Union générale d'éditions 1965.

littéraire sinon pour savoir de quoi l'auteur veut nous informer?»⁸ Die Thematisierung und Problematisierung von Literatur als Informationsvermittlerin und Bedeutungsträgerin rückt ab den 1940ern in den Mittelpunkt. Zwei einander entgegenstehende Strömungen dominieren die französische Nachkriegsliteratur. Auf der einen Seite fordert die *littérature engagée* nach Sartre eine soziale Funktion und einen politischen Aktionsgestus der Literatur, um schreibend die Realität der Welt zu enthüllen und so zu ihrer Veränderung beizutragen.⁹ Auf der anderen Seite ruft Nathalie Sarraute die *Ère du soupçon* aus und benennt damit den Zweifel und das Misstrauen, die Autor/innen ebenso wie Leser/innen gegenüber der Literatur im Allgemeinen und dem Roman als Illusion einer mimetischen Abbildung und sezierenden Analyse der Gesellschaft im Besonderen entwickeln.¹⁰ Im Folgenden richtet sich der Fokus auf drei Texte: Jean Cayrols »Pour un romanesque lazaréen« (1949/1950), Roland Barthes *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) und Simone de Beauvoirs *Le Deuxième sexe* (1949). Sie stellen Beispiele für ein avantgardistisches Schreiben und eine Reflexion der Moderne nach 1945 dar.

1.1 Erneuerung des Romans: Jean Cayrols »Pour un romanesque lazaréen«

Der französische Schriftsteller Jean Cayrol setzt sich bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit latenten gesamtgesellschaftlichen sowie körperlichen (Aus-)Wirkungen von Schmerz- und Gewalterfahrungen auseinander und begründet daraus seine Vision literarischer Innovation. Seine Literatur steht exemplarisch für eine Avantgarde der 1940er und 1950er Jahre, deren Versuche einer Rekonstruktion und Neuordnung immer auch die Spuren der Erschütterungen der vergangenen Kriegsjahre in sich tragen. Cayrol ist ein Überlebender des Konzentrationslagers Mauthausen, wohin er 1943 aufgrund seiner Tätigkeit im Widerstand gegen die deutsche Okkupation und das Vichy-Regime deportiert wird.¹¹ Vor seiner Lagerhaft verfasste er ausschließlich Poesie und veröffentlichte Gedichtbände. Direkt nach seiner Rückkehr schreibt und publiziert er zunächst vor allem Romane, die mit realistischen Erzählverfahren des 19. Jahrhunderts brechen. Er präfiguriert darin die literarischen Recherchen und Experimente für eine neue Romanästhetik in der Nachkriegszeit, die heute vor allem mit Schriftsteller/innen wie Nathalie Sarraute und Alain Robbe-Grillet assoziiert werden: die Überwindung linearer Erzählverfahren, die Abkehr von traditionellen Figurenkonzeptionen sowie die spezifische Inblicknahme der Objektwelt – Verfahren, die schließlich auch Violette Leduc in ihren Romanen der 1940er und 1950er Jahre zugrunde legt. Cayrols Texte und seine Vorreiterrolle waren lange Zeit in Vergessenheit geraten, obwohl einflussreiche Literaturtheoretiker und -Kritiker wie Roland Barthes und Bernard Pingaud zwischen

8 Pingaud, Bernard: »La Référence«, *L'occupation des oisifs. Précis de littérature et textes critiques*, Paris: Classiques Garnier 2013, S. 37–48, hier S. 37.

9 Vgl. Ebd., S. 37f.; sowie Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard 1948, z.B. S. 67: »Écrire, c'est donc [...] dévoiler le monde [...]«.

10 Vgl. Sarraute, Nathalie: »L'Ère du soupçon (1950)«, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris: Gallimard 1956, S. 59–79.

11 Vgl. Pateau, Michel: *Jean Cayrol. Une vie en poésie*, Paris: Seuil 2012, S. 123–163.

den 1940ern bis 1960ern in zahlreichen Essays und Artikeln den avantgardistischen Charakter seiner Literatur herausheben und ihn in der Reihe der »écrivains d'aujourd'hui«¹² nennen. Ähnlich wie Claude Cahun und Violette Leduc findet Jean Cayrol keinen Platz im Kanon und in der Literaturgeschichtsschreibung und wird erst seit den letzten Jahrzehnten durch die literaturwissenschaftliche Forschung wieder (neu) gelesen und in der zeitgenössischen literarischen Entwicklung verortet.¹³

Cayrol skizziert seine innovative Romanästhetik, die er auch in seinen ersten Bänden der Trilogie *Je vivrai l'amour des autres* (1947-1950)¹⁴ zugrunde legt, in dem Essay »D'un romanesque concentrationnaire«. Er erscheint zunächst 1949 in der Zeitschrift *Esprit*¹⁵, bevor Cayrol den Text ein Jahr später gemeinsam mit dem Aufsatz »Les Rêves lazaréens«¹⁶ und unter dem geänderten Titel »Pour un romanesque lazaréen« in *Lazare parmi nous* (1950) veröffentlicht. Die neue Überschrift, die er für die Publikation des Essays wählt, hebt seinen Manifest-Charakter hervor und scheint wie ein Vorbild für Robbe-Grilletts zehn Jahre später erschienene programmatische Artikelsammlung *Pour un nouveau roman* (1963).¹⁷ Der zentrale Movens der literarischen Erneuerung des Romans, die Cayrol in »Pour un romanesque lazaréen« postuliert und theoretisiert, generiert sich aus einer kritischen Haltung gegenüber Repräsentationen der Lagerwirklichkeit, die er – für sich – aus Gründen des Respekts und einer »pudeur [...] en face d'un monde inabordable«¹⁸ ablehnt. Stattdessen erkundet er in seinen Texten die Auswirkungen der kollektiven und individuellen Lagererfahrungen im Nachkriegsalltag und (er)findet ein Erzählverfahren, in dem sie nur mehr als latente, un-/verborgene Spuren enthalten sind.¹⁹ Er kündigt in der Einleitung zu *Lazare parmi nous* einen »postulat lazaréen« an, den er in der »étonnante frivolité du monde moderne«²⁰ zu platzieren gedenkt. In »Pour un romanesque lazaréen« begründet er seine neue Romanästhetik aus dieser Beobachtung einer lazarenischen Prägung der zeitgenössischen Gesellschaft, die

12 Vgl. Pingaud, Bernard: »Jean Cayrol«, in: Ders. (Hg.): *Écrivains d'aujourd'hui. Dictionnaire anthologique et critique*, Paris: Grasset 1960, S. 169-177; sowie Coquio, Catherine: *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah. Le Témoignage et les œuvres*, Paris: L'Arachnéen 2015, S. 276f. Roland Barthes hat Cayrol drei Aufsätze gewidmet, sowie ihn beispielhaft in seiner Schrift zur zeitgenössischen Literatur, *Le Degré zéro de l'écriture*, zitiert. Siehe dazu weiter unten in diesem Kapitel.

13 Vgl. Basuyaux, Marie-Laure: *Témoigner clandestinement. Les récits lazaréens de Jean Cayrol*, Paris: Classiques Garnier 2009, S. 14-27.

14 *On vous parle* und *Les Premiers jours* werden 1947 gemeinsam publiziert, der dritte Band, *Le Feu qui prend*, folgt 1950, vgl. Cayrol, Jean: *Je vivrai l'amour des autres*, 2 Bde., Paris: Seuil 1947; Cayrol, Jean: *Le Feu qui prend*, Bd. 3, Neuchâtel: Éditions de la Baconnière 1950.

15 Vgl. Cayrol, Jean: »D'un romanesque concentrationnaire«, *Esprit* 17/9 (09/1949), S. 340-357.

16 Auch dieser Essay ist zuvor bereits anderweitig in einer Zeitschrift erschienen, jedoch nicht in *Esprit*, sondern in *Les Temps modernes*, vgl. Cayrol, Jean: »Les Rêves concentrationnaires«, *Les Temps modernes* 36 (09/1948), S. 520-535.

17 Vgl. dazu Basuyaux: *Témoigner clandestinement*, S. 84; sowie Coquio: *La littérature en suspens*, S. 278f.

18 Cayrol, Jean: »Témoignage et littérature«, *Esprit* 21/4 (04/1953), S. 575-578, hier S. 577. Herv. i.O. Zu diesem »refus« Cayrols siehe auch Basuyaux: *Témoigner clandestinement*, S. 27ff.

19 Nach Marie-Laure Basuyaux entwerfe Cayrol »une fiction qui, sans raconter les camps, en porterait l'empreinte dans sa forme.«, Basuyaux: *Témoigner clandestinement*, S. 29.

20 Cayrol, Jean: *Lazare parmi nous*, Paris: Seuil 1950, S. 7.

von der Präsenz gleichsam wiederauferstandener Menschen, die den Tod ins Leben tragen, gezeichnet ist.

Il n'y a rien à expliquer. Les camps de concentration ont été subis de différentes façons par leur victimes. Certaines en sont morts, d'autres meurent lentement, coupés du retour, et vieillissent dans cette forme larvaire d'une terreur à demi-éteinte [...]. Le choc émotif demeure plus puissant que jamais, avec des relents de cette misère exaspérée jusque dans les recoins les plus cachés de la paix: ça sent plus fort que jamais le concentrationnaire. Et ceux qui n'ont connu que par ouï-dire les camps commencent à avoir les tics majeurs de cet univers.²¹

Cayrol eröffnet den Text mit der Beschreibung des emotionalen Schocks (»choc émotif«), den die Gewährwerdung der Konzentrationslager und die Wiederkehr der traumatisierten Überlebenden auslöst und der gleich eines unangenehmen Geruchs in alle abgelegenen Winkel des Nachkriegsfriedens (»les recoins les plus cachés de la paix«) eindringt. Die Traumata der Deportierten infiltrierten und infizierten auch jene mit den »tics majeurs de cet univers«, die die Lager nur vom Hörensagen (»par ouï-dire«) kennen. Es gebe keinen »mythe concentrationnaire«, sondern nur einen »quotidien concentrationnaire«²². Die Existenz des nationalsozialistischen Vernichtungssystems gehöre also keinesfalls in den Bereich des Historischen und Legendenhaften. Sie sei weiterhin eine Alltagsrealität, in der die Wunden der Toten und Wiedergekehrten gleich kaum vernarbter Stigmata auf dem in die Zukunft strebenden kollektiven Gesellschafts- und Kulturkörper zurückbleiben, was Cayrol in der Einführung zu *Lazare parmi nous* formuliert:

Mais si l'homme, dans son triomphe et dans les merveilles renouvelées de sa conscience »éclairante«, se sauve à chaque instant et sauve en même temps la communauté ébranlée dans laquelle il vit, les stigmates ne s'effacent pas de son corps. Les plaies peuvent disparaître mais les cicatrices restent; elles sont fragiles; elles peuvent s'ouvrir à nouveau.²³

Dieses Narbengewebe zeigt sich einerseits als sichtbares Zeichen in Form einer beginnenden Gedenkkultur, die die Schauplätze des Todes für ihre Erkundung aufbereitet, andererseits schreiben sich die Auswirkungen der »grande peur«²⁴ der Lager auch in die europäische – wenn nicht weltweite – psychische Verfassung ein.²⁵ Aus dieser Analyse einer durch die Lager veränderten Weltwahrnehmung folgt für Cayrol notwendigerweise die Frage nach einer Erneuerung der Kunst und Literatur, die zum einen durch diese neue Lebenswirklichkeit charakterisiert ist und zum anderen auf sie reagiert.

La Littérature qui achève de vivre dans les derniers soubresauts d'un capitalisme intellectuel ruiné n'a jamais assez de sources pour tous ses écrivains ignorés ou révélés. Ne

21 Cayrol, Jean: »Pour un romanesque lazaréen«, *Lazare parmi nous*, Paris: Seuil 1950, S. 67-106, hier S. 69f.

22 Ebd., S. 71.

23 Cayrol: *Lazare parmi nous*, S. 12.

24 Cayrol: »Pour un romanesque lazaréen«, S. 71.

25 Vgl. Ebd., S. 70.

peut-elle se renouveler, elle aussi, par cette intime filiation, avec cette effervescence démoniaque? [...] Aussi n'est-il pas absurde d'envisager un Art né directement d'une telle convulsion humaine, d'une catastrophe qui a ébranlé les fondements mêmes de notre conscience, un Art qui serait peu propice au chantage qu'exerce tout mode littéraire, un Art qui, par suite de ses créations et de ses procédés mêmes, porterait le nom d'art lazaréen.²⁶

Cayrol formuliert die These, dass es einer Kunst, die aus jener fundamentalen Erschütterung des Menschen und Menschlichen hervorgeht, möglich sei, den kapitalistischen Literaturbetrieb zu subvertieren, sich aus den Zwängen erstarrter, traditioneller ästhetischer Schreibweisen herauszulösen (»un Art qui serait peu propice au chantage qu'exerce tout mode littéraire«) und sich außerhalb der institutionalisierten Literatur – »la Littérature« mit großem L – zu situieren. Dieses Streben nach einer Überwindung bestehender Kunstinstitutionen und -formationen zitiert die künstlerischen Revolutionen, die die Avantgarden, unter ihnen der Futurismus und Dada, nach dem Ersten Weltkrieg initiiert haben. Wenngleich Cayrol in seinem Essay an keiner Stelle den Begriff Avantgarde(n) verwendet, so verweist er doch immer wieder implizit auf ästhetische Verfahren, die sich im Zuge der Kunsterneuerung der 1910er und 1920er Jahre herausgebildet haben. In seinen Reflexionen zu einer neuen Kunst der Nachkriegszeit, die er als »art lazaréen« bezeichnet und deren Grundzüge er in »Pour un romanesque lazaréen« entwickelt, beruft er sich auf zwei konkrete Momente in der Literatur- und Kunstgeschichte: zum einen auf die Malerei Picassos, die er als Vorbild für seine eigene literarische Ästhetik anführt und zum anderen auf den Roman des 19. Jahrhunderts nach Balzac und Stendhal, den er mit seinem Modell zu erneuern sucht.

Den Stil Pablo Picassos sieht er als beispielhaften Ausdruck einer lazarenischen Kunst, die in der zeitgenössischen Malerei praktiziert wird und die er in seinem Essay auf eine Erneuerung der Literatur zu übertragen sucht.

On peut prévoir et, déjà, nous avons pu le déceler chez quelques jeunes peintres, un certain courant concentrationnaire ou lazaréen dans l'inspiration de nombreux tableaux exposés (répétition continue des mêmes formules, état hypnotique des formes et des volumes, tension de la couleur, monde panique des objets etc.); le trait refuse de se plier aux exigences de la plaie, d'en prendre la sinuosité ou le frémissement. Picasso est le peintre par excellence qui aurait pu installer son chevalet sur l'Appel-Platz de Mauthausen ou de Buchenwald.²⁷

Der »art lazaréen« charakterisiert sich nach Cayrol durch die Verweigerung, den Schmerz erlittener Verwundungen mimetisch abzubilden und stattdessen »implizite Abhängigkeitsbeziehungen«²⁸ zwischen dem Erlebten und seiner künstlerisch-literarischen Repräsentation herzustellen. Laut Katrin Hoffmann bezieht er sich in dieser Passage wahrscheinlich auf Picassos Bilder des Spanischen Bürgerkriegs, die zwischen

26 Ebd., S. 70f.

27 Ebd., S. 72.

28 Hoffmann, Katrin: »Et ma vie fait une grande tache| noire| sur la nappe«. Überleben schreiben in Jean Cayrols *récits lazaréens*«, in: Segler-Meißner, Silke (Hg.): *Überlebensgeschichte(n) in den romanischen Erinnerungskulturen. Forschungsperspektiven*, Berlin: Frank & Timme 2017, S. 43-78, hier S. 50.

1937 und 1944/45 entstanden sind und in denen genau jene »dissoziative Darstellungsweise«²⁹ vorzufinden ist, die er als »répétition continuelle des mêmes formules, état hypnotique des formes et des volumes, tension de la couleur, monde panique des objets etc.« beschreibt. Cayrols Kommentar, dass auch Picasso seine Staffelei auf den Appellplätzen von Buchenwald oder Mauthausen aufgestellt haben könnte, macht deutlich, dass der Schriftsteller Avantgardekunst nicht als *l'art pour l'art* versteht, die aus sich selbst heraus entsteht, sondern deren ästhetische Verfahren sich als Reaktionen auf selbsterlebte und historische Geschehnisse entwickeln. Die Katastrophe der Konzentrationslager sowie die durch sie ausgelösten Erschütterungen des kollektiven Bewusstseins können somit nur eine Kunst und Literatur hervorbringen, die ganz ähnliche Fragmentierungs- und Verfremdungstechniken (weiter) verwenden, wie diejenigen, die in den klassischen Avantgarden begründet wurden. Mit dem spanischen Maler zitiert Cayrol darüber hinaus einen Künstler, der nicht nur für einen radikalen künstlerischen Neuaufbruch nach dem Zweiten Weltkrieg steht, sondern auch für eine Kontinuität, mit der die Avantgarden der Zwischenkriegszeit in die zeitgenössische Kunst der Nachkriegszeit hineinreichen. Picassos Schaffensperiode umfasst zum Zeitpunkt der Publikation von *Lazare parmi nous* die gesamte Moderne in der erste Hälfte des 20. Jahrhunderts (und wird sich bis in die 1970er Jahre erstrecken), in der er den Kubismus in der Malerei prägt und sich auch mit surrealistischen Verfahren in seinen Bildern beschäftigt.

Neben dem impliziten Bezug auf die Avantgarden nennt Cayrol im Verlauf von »Pour un romanesque lazarien« weitere Beispiele aus der Literatur, etwa die Kurzgeschichte »Aventures intéressantes des mines en suède«³⁰ (1764) des Abbé Prévost oder auch *Armance* (1827) von Stendhal. Er erkennt darin thematische Aspekte, wie die Zeichnung einer »misère indescriptible«, einer »inconscience et léthargie des victimes« oder eine »infernale gêne qui détruit toute spontanéité dans leur manière d'agir«³¹, die in den lazarenischen Texten schließlich im Kontext des Versuchs, die Rückkehr nach dem Überleben der Lager zu erzählen, in neuer Gestalt auftauchen. Auch über »Pour un romanesque lazarien« hinaus findet sich Cayrols Perspektive wieder, die literarische Verarbeitung der Lagererfahrung nicht als ein vollkommen vorbildloses Phänomen zu betrachten. So bezieht er sich in anderen Texten auf die Romane und Erzählungen Franz Kafkas und sieht insbesondere in *In der Strafkolonie* (1919) die spätere nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie vorweggenommen.³²

Der Prozess einer Aktualisierung von bestehenden künstlerisch-literarischen Techniken und Thematiken in der lazarenischen Literatur findet sich insbesondere in Cayrols Auseinandersetzung mit den Erzählverfahren des Romans des 19. Jahrhunderts. Die Beobachtung der Infiltration der Gesellschaft mit den traumatischen Auswirkungen der Konzentrationslager am Eingang des Essays führt ihn zu der Frage, ob es nicht

29 Ebd., S. 50, Fußnote 27.

30 Vgl. Prévost, Abbé: »Aventure intéressante des Mines de Suède«, *Contes, aventures, et faits singuliers*, Paris: Duchesnes 1764, S. 1-14.

31 Cayrol: »Pour un romanesque lazarien«, S. 79, 99.

32 Vgl. dazu Basuyaux: *Témoigner clandestinement*, S. 45-51; Cayrol, Jean: *Il était une fois Jean Cayrol*, Paris: Seuil 1982, S. 97.

fortan einer Neuauflage der *Comédie humaine* Balzacs bedarf, die nach 1945 den Titel einer »Comédie inhumaine«³³ tragen müsste. Cayrol deutet damit die Tragweite der literarischen Revolution nach 1945 an, die maßgeblich auf eine Umkehr und Verfremdung des Balzac'schen Romanideals als mimetisch-detailgetreuem Gesellschaftsspiegel und psychologischem Analyseinstrument zielt und unter der Bezeichnung des *Nouveau Roman* einen Begriff erhalten wird.³⁴ Zudem weist er darauf hin, dass die literarische Avantgarde, die sich diesem Projekt verschreibt, eine Avantgarde *malgré elle* ist, die ihre Innovation aus einer Katastrophe bezieht.³⁵

Indem sich Cayrol mit dem »romanesque lazaréen« an den »dogmes stendhaliens ou balzacien«³⁶ abarbeitet, wendet er sich dem Monument realistisch-naturalistischen Erzählens und Romanschreibens zu, das, anders als die Malerei, noch nicht durch Verätselungs-, Fragmentierungs- und Dissoziationseffekte durchkreuzt worden sei. Der »écrivain« wisse stattdessen noch immer genau »ce qu'il trouvera derrière les portes même les plus verrouillées.«³⁷ Er übt damit eine implizite Kritik an der Geheimnislosigkeit traditioneller Erzählverfahren, in der die Autoren (und ihre Erzähler) stets Zugang zu jedem noch so unvorhersehbaren Detail ihrer Erzählung haben. Er weist damit an dieser Stelle darauf hin, dass die Un-/Verschlossenheit und Un-/Zugänglichkeit der fiktiven Welt einen zentralen Punkt in der lazarenischen Romanästhetik darstellt, wie er später spezifiziert:

Nous pouvons déjà en tirer les conséquences suivantes pour le romanesque que j'envisage. L'étonnement, la surprise, l'inédit n'existent pas dans un milieu lazaréen; on vit assez facilement ce qui se présente sans se poser la moindre question. [...] Toute création devient imprévisible, inhumaine, car elle se fait aussi bien qu'elle se défait sans raison apparente. Rien ne sera plus *surprenant*; chaque situation peut apparaître ou

33 Cayrol: »Pour un romanesque lazaréen«, S. 70.

34 Für einen zusammenfassenden Überblick über die Entstehung dieser Etikettierung in den 1950er und 1960er Jahren sowie die (abgelehnten) literarischen Modelle des *Nouveau Roman* siehe Dugast-Portes, Francine: *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, erstmals 2001 erschienen, neue und erweiterte Aufl., Rennes: Presses universitaires de Rennes 2018, S. 31-35. Die Frage nach einer Zugehörigkeit seiner Texte zum *Nouveau Roman* verneint Cayrol in einem Interview aus den 1980er Jahren ebenso humorvoll wie auch mit einem impliziten Verweis die Problematik eines *Nouveau-Roman*-Begriffs, die dem literarischen Befreiungsstreben der darunter gefassten Romanexperimente letztlich entgegensteht: »J'ai vécu marginalement le Nouveau Roman, même si l'on a dit quelque fois que j'en étais le papa. J'étais pour une littérature à sang chaud... Ce n'est pas que je me serais refusé à poser mes empreintes digitales sur une tomate, mais la littérature objectale laissait, elle, la tomate libre et indépendante de notre volonté.«, Ezine, Jean-Louis: »Jean Cayrol«, *Les Écrivains sur la sellette*, Paris: Seuil 1981, S. 189-193, hier S. 190.

35 Auch Robbe-Grillet formuliert in den 1990er Jahren einen ähnlichen Befund und bezeichnet den *Nouveau Roman* als eine postgenozidäre Literaturströmung: »Je crois ainsi qu'il est vrai de dire (comme on l'a fait à plusieurs reprises) que le Nouveau Roman est typiquement un roman *postérieur au génocide*, c'est-à-dire le roman qui est apparu sur cette monstruosité incompréhensible à laquelle avait abouti, malgré tout, notre civilisation.«, Robbe-Grillet, Alain: »Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie (1994)«, *Le voyageur*, Paris: Christian Bourgois éditeur 2001, S. 259-267, hier S. 265. Herv. i.O.

36 Cayrol: »Pour un romanesque lazaréen«, S. 72.

37 Ebd.

disparaître, se reformer ou se déformer, en dehors de l'être qui les vit, dans une sorte d'incantation qui est le propre de cette magie lazaréenne diffuse.³⁸

Die Abkehr von einer mimetischen Darstellungsweise, in der der »écrivain« schon im Vorfeld alles genau kennt, was er zu (be-)schreiben sucht, mündet bei Cayrol jedoch nicht in eine Ästhetik der Überraschung und des Überraschenden. Stattdessen beschreibt er den Modus einer erwartungslosen Kontemplation und einer Art Selbstausslieferung an einen Schaffensprozess, dessen Unberechenbarkeit sich auch auf die romanimmanente Wirklichkeitserfahrung der Protagonist/innen auswirkt. Cayrol spricht an dieser Stelle von einem Dauerzustand der Instabilität, die das Schreiben und die dargestellte Welt affiziert. So zerfallen beide, das Schreiben und die Handlung, in Fragmente, die keinem Muster, sondern einem unregelmäßigen Wechsel situativer Momente folgen. Statt entlang einer Geschichte mit einem (chrono-)logischen Handlungsverlauf, entwickelt sich Cayrols lazarenischer Nachkriegsroman anhand von rastlosen Figuren, die sprunghaft von einer Episode in die nächste wechseln, ohne dass ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen ihnen besteht.

Il n'y a pas d'histoire dans un romanesque lazaréen, de ressort, d'intrigue. Les personnages avancent par bonds, parfois tapis comme des bêtes dans la jungle, parfois mourant du désir d'être retrouvés, compris, aimés. Le héros d'une telle fiction est toujours debout, sans répit, ne vivant que le déchaînement d'une passion sans en suivre la progression, le rythme, irréfléchi, bousculé, emporté dans une multiplicité d'épisodes, dans un éparpillement de l'action, dans une sorte de corruption de la réalité.³⁹

Cayrol vergleicht die Protagonist/innen der lazarenischen Romanästhetik mit Dschungeltieren (»bêtes de la jungle«), die sich im Dickicht verkriechen und dort Schutz vor Blicken und Angriffen suchen. Er zeichnet sie zugleich als Süchtige menschlicher Nähe, die von dem unerfüllbaren Verlangen (an-)getrieben sind, aufgefunden, verstanden und geliebt zu werden. Mit den Romanhelden des 19. Jahrhunderts, die als implizite Vergleichsfiguren durchschimmern, haben sie nur mehr ihr Streben nach dem Vorankommen gemeinsam.⁴⁰ Ohne jemals zu pausieren, stolpern sie einen Weg entlang (»bousculé«), der nicht für sie vorgezeichnet ist, der sich in eine Vielzahl von Handlungssträngen zerstreut (»éparpillement de l'action«) und auf dem der Beginn einer Leidenschaft nirgendwohin führt. Die Cayrol'schen Figuren stehen also im Gegensatz zu den literarischen *parvenus* wie Rastignac aus Balzacs *Père Goriot* (1834) oder Julien Sorel aus Stendhals *Le Rouge et le noir* (1830), deren Passionen und leidenschaftliche Beziehungen zu Frauen ihren linearen sozialen Aufstieg in der Gesellschaft ermöglichen.

Die Helden des lazarenischen Romans bezeichnet Cayrol als »héros douloureux«, die einer bestimmten Genealogie anderer literarischer Figuren entspringen: Jenen Fi-

38 Ebd., S. 82. Herv. i.O.

39 Ebd., S. 93.

40 Wenngleich Cayrol oftmals das neutrale und geschlechtlich unmarkierte Wort »personnage« verwendet, spricht er von »héros« immer nur in der männlichen Form – was sicher insofern mit einer grundlegenden patriarchalen Gesellschaftsordnung zusammenhängt, als dass in der Heldenkonzeption realistischer und naturalistischer Romane ausschließlich männliche Hauptfiguren vorgehen sind.

guren »qui sont gênés de vivre [...] et vont jusqu'à l'extrême usure de leur solitude«⁴¹. Als Beispiel eines solchen vorangegangenen Helden, dessen Schmerz seinen romanesken Parcours begründet und begleitet, nennt Cayrol Octave de Malivert aus Stendhals *Armance*, der an Impotenz leidet. Den Schmerz dieser »héros douloureux« begreift Cayrol demnach als ein Unbehagen, und mehr noch ein Schamgefühl angesichts der eigenen Existenz, die in den Auswirkungen einer körperlichen Verletzung gründet und sich zu einer als absolut wahrgenommenen Einsamkeit formiert, aus der es keinen Ausweg gibt.⁴² Indem Cayrol Stendhal zitiert, unterstreicht er die Transformation des Realismus in der Nachkriegsliteratur. Die lazarenischen Helden stellten in der literarischen Erbfolge »une nouvelle race«⁴³ dar, deren Leiden tiefergehender und umfassender sei als das ihrer Vorgänger. Sie seien nicht mehr nur ihren individuellen Verletzungen ausgesetzt, sondern zugleich Träger und Stellvertreter der kollektiven Verwundungen, die die Erfahrungen der Konzentrationslager in der Nachkriegsgesellschaft hinterlassen haben.

Cayrols Romane erzählen nicht mehr nur keine Geschichte(n), sondern entwickeln, im Gegensatz zur Balzac'schen Tradition, auch keine Charaktere mehr, die eine Vergangenheit, eine Zukunft, eine Absicht oder eine Funktion in einem Handlungsverlauf tragen. Begriffe wie Held/in, Figur, Protagonist/in geraten somit letztlich für die Beschreibung und Analyse dieser Romankonzeption an ihre Grenzen, wie der Titel des Romans *On vous parle*, des ersten Bandes der Trilogie *Je vivrai l'amour des autres*, exemplarisch deutlich macht.⁴⁴ Die Überschrift kündigt mit »on« ein Subjekt an, in dem jede geschlechtliche Markierung getilgt ist, das zwischen Singular und Plural oszilliert und nur mehr auf eine »idée d'animé humain«⁴⁵, eine abstrakt-allgemeine Vorstellung menschlicher Lebendigkeit hinweist. Die einzige Gewissheit, die über dieses »on« besteht, ist nicht nur, dass es spricht, sondern dass es ein »vous« anspricht: die Leser/innen, die darüber hinaus als Stellvertreter/innen der Gesellschaft und als exemplarische Rezipierende einer Literatur erscheinen, innerhalb deren Kontext sich das »on« äußert.

In *On vous parle* inszeniert Cayrol eine Erzählstimme, die, wie Marie-Laure Basuyaux konstatiert, losgelöst von allen Verankerungen zu flottieren scheint: »[E]lle tend à se présenter comme une voix pure, peu liée à un locuteur, à un lieu, ou à un temps précis.«⁴⁶ Die Lesenden sind mit einer undefinierbaren Gestalt konfrontiert, die zwischen An- und Abwesenheit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oszilliert – ebenso wie sie in Anonymität und Universalität verschwindet, hebt sie sich durch ihre Stimmergreifung auch wieder daraus hervor. Die Protagonist/innen in Cayrols Romanen können so als Latenzgestalten beschrieben werden, die als solche ganz ähnlich dem Bild des

41 Cayrol: »Pour un romanesque lazarien«, S. 100.

42 Vgl. zur »solitude« Ebd., S. 84f.

43 Ebd., S. 100: »Mais ici, le mal est plus profond, car le héros concentrationnaire [...] [est] premier d'une nouvelle race dont nous n'avons pas fini de découvrir d'innombrables spécimens jusque dans notre propre maison. Nous sommes, pour la plupart, sujets de l'univers lazarien sous toutes ses formes.«

44 Die Bezeichnung als »roman« findet auf der Titelseite von *Je vivrai l'amour des autres*.

45 Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 12, Paris: Gallimard 1986, S. 496, »on«.

46 Basuyaux: *Témoigner clandestinement*, S. 332.

blinden Passagiers sind, mit dem Gumbrecht den Begriff veranschaulicht: Sie nehmen als wahrnehmbare Präsenz Raum ein, sind jedoch weder genau zu beschreiben noch zu verorten, sondern befinden sich überall und nirgends zugleich. In einem Vorwort zu *On vous parle* entwirft Cayrol diese Stimmenfigur, die zu den Leser/innen spricht, als eine Schattengestalt ohne Obdach, die sich inmitten der Nachkriegsgesellschaft bewegt und dennoch heimlich, unbemerkt und ungehört, gleich eines »Parasiten«⁴⁷, in den Spuren der Leben und Gefühlswelten fremder Menschen haust, auf der Suche nach einem eigenen Leben, das sie niemals mehr erlangen wird.⁴⁸ Anhand des »romanesque lazaréen« und seiner Figuren trägt Cayrol die Katastrophe der Lager in die zeitgenössische Literatur ein. Seine Texte stehen damit einerseits am Beginn einer Rekonfiguration des Romans und einer Arbeit an der Instabilisierung und »Erschöpfung«⁴⁹ des Erzählens, die ab den in den 1940er und 1950er Jahren ins Zentrum der Literaturdiskussionen rücken. Andererseits trägt er in seinen literaturtheoretischen Überlegungen in »Pour un romanesque lazaréen« auch zu einer Revision des avantgardistischen Erneuerungsparadigmas nach 1945 bei.

Die Begriffe des »art« bzw. »romanesque lazaréen« sind an die Figur des Lazarus angelehnt, der durch die Worte Jesu aus dem Tod wiederaufersteht.⁵⁰ Nach Ursula Hennigfeld taucht die biblische Gestalt insbesondere bei Cayrol, doch auch in anderen Texten und bei anderen Autoren der Nachkriegszeit als eine häufig wiederkehren-

47 In »Pour un romanesque lazaréen« spricht Cayrol direkt von einem »amour parasitaire«, zu dem die lazarenischen Figuren nur noch fähig seien. Er meint damit genau jene Unmöglichkeit, eigene innige Beziehungen aufzubauen und sich stattdessen, gleich eines schädlichen Eindringlings, von den Empfindungen und Erfahrungen anderer zu ernähren, vgl. Cayrol: »Pour un romanesque lazaréen«, S. 89ff. Auch der Titel der Trilogie, *Je vivrai l'amour des autres*, macht auf dieses Mit-Leben in den Empfindungen anderer aufmerksam.

48 Vgl. Cayrol, Jean: »On vous parle«, *Je vivrai l'amour des autres*, Bd. 1, Paris: Seuil 1947, S. 7-107, hier S. 9f.

49 In zwei Studien zur Nachkriegsliteratur, *Vers une littérature de l'épuisement* (1991) und *La Passion de l'impossible* (2018), nennt Dominique Rabaté Cayrols Romane als Beispiele für eine »littérature de l'épuisement«, die sich in den 1940er und 1950er Jahren herausbilde. Diese *récits*, wie Rabaté diese Texte im Anschluss an Maurice Blanchot bezeichnet, seien durch die Ausstellung und Theatralisierung ihrer Erzählstimme, die auch zum Gegenstand der Narration selbst werde, charakterisiert. Den Titel von Cayrols *On vous parle* führt Rabaté in beiden Untersuchungen als prägnanten Ausdruck für diesen neuen Fokus auf die Stimme an. Autoren wie eben Jean Cayrol, aber auch Albert Camus, Louis-René des Forêts oder Samuel Beckett, arbeiteten damit an einer Erschöpfung, und damit meint Rabaté eine Instabilisierung und gar den Versuch einer Beendigung des Erzählens. Diese Geste sei, wie er in der jüngeren Monographie herausarbeitet, im Verlauf einer Tendenz zu situieren, in der seit dem Beginn der literarischen Moderne eine Beschäftigung mit dem Unabgeschlossenen, dem Versuch des Neuen, dem Formlosen, dem, was stets im Verzug ist, zu beobachten ist, der sich die Autor/innen der Nachkriegszeit verstärkt bewusst werden und in den Mittelpunkt ihrer Texte rücken, vgl. Rabaté, Dominique: *Vers une littérature de l'épuisement*, erstmals 1991 erschienen, neue Aufl., Paris: Éditions Corti 2004, S. 7-11; Rabaté, Dominique: *La Passion de l'impossible. Une Histoire du récit au XXe siècle*, Paris: Éditions Corti 2018, S. 67, 71.

50 Vgl. Johannes 11, 1-46.

de Metapher auf.⁵¹ Wie die Literaturwissenschaftlerin ebenso unter Bezugnahme auf Gumbrechts sowie auf Anselm Haverkamps Latenzbegriff analysiert, erscheint sie als ein Symptom des Weiterbestehens der Kriegserfahrungen. Die Figurationen des Lazarus ermöglichen das Aussprechen und Formulieren von unterschwelligem, ebenso individuellen wie auch gesellschaftlichen Problematiken und Fragestellungen, die die Wiederkehr der Lager- und Kriegsüberlebenden ausgelöst habe, etwa die Reintegration der Zurückgekehrten und die Schwierigkeit, von dem Erлитenen zu berichten.⁵²

Der »art lazareen« bezeichnet bei Cayrol eine Kunst, die die traumatischen Erfahrungen der Rückkehr aufzugreifen und aufzuarbeiten vermag. Wie die Lektüre von »Pour un romanesque lazareen« zeigt, formiert sich die lazarenische Literatur darüber hinaus gleich einer aktualisierten Version der klassischen Avantgarden. Die Verbindung von Kunst und Leben sowie der Wille zur Überschreitung feststehender künstlerischer Strukturen und Formen, die in den avantgardistischen Experimenten der 1910er und 1920er Jahre zelebriert wurden, bleiben in Cayrols »art lazareen« erhalten, doch tragen sie nicht mehr die Züge eines euphorischen Aufbruchs, sondern die eines von Traumata und Verletzungen geprägten (er)neu(ten) Beginns.

Mit »Pour un romanesque lazareen« spricht sich Cayrol gegen eine literatur- und kunsthistorische Zäsur nach der Katastrophe der Lager im Besonderen und nach dem Zweiten Weltkrieg im Allgemeinen aus. Die lazarenische Kunst situiere sich vielmehr in einer bereits existierenden literaturgeschichtlichen Entwicklungslinie: »Il [l'art lazareen, F.K.] existe déjà en formation dans notre histoire littéraire (il serait facile de trouver un côté diurne et un côté nocturne dans son développement).«⁵³ Diese Nachkriegskunst und -literatur geht nach Cayrol aus Strömungen hervor, die zuvor schon im Verborgenen, Geheimen, Unsichtbaren (»côté nocturne«) vorhanden waren und nun wieder sichtbar werden (»côté diurne«). Die Metapher der Abfolge von Tag und Nacht beschreibt zum einen den Verlauf von Literaturgeschichte als ein Ineinandergleiten, das einer zeitlich-historischen Chronologie und ihrer Geschehnisse folgt. Zum anderen illustriert das Bild einen literarischen Erneuerungsprozess, der sich anhand des Neu-Aufdeckens und -Situierens von vorhergehenden, doch immer noch nachwirkenden künstlerischen Mustern entwickelt. Cayrol formuliert ein Prinzip des Verschiebens und künstlerischen Neuverortens, in dem schon dagewesene Kunstströmungen und -themen in dem jeweils gegenwärtigen literarisch-politischen Kontext aktualisiert werden. Er impliziert damit ein Erneuerungsparadigma, das Roland Barthes später in *Le Plaisir du texte* (1973) beschreibt: »[...] l'avant-garde n'est jamais que la forme progressive, émancipée, de la culture passée: aujourd'hui sort d'hier, Robbe-Grillet est déjà dans Flaubert, Sollers dans Rabelais, tout Nicolas de Staël dans deux cm² de Cézanne.«⁵⁴ Die Vorstellung sowohl eines steten Übertreffens als auch einer Vergleichzeitigung vorherrschender künstlerischer Strömungen, die die ästhetische Moderne und klassischen

51 Vgl. Hennigfeld, Ursula: »Cet homme revenu de la nuit. Lazare et la fictionnalisation de transitions historiques«, in: Bengsch, Daniel und Silke Segler-Meißner (Hg.): *Depuis les marges. Les années 1940-1960. Une époque charnière*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016, S. 130-148, hier S. 132.

52 Vgl. Ebd., S. 144.

53 Cayrol: »Pour un romanesque lazareen«, S. 71.

54 Barthes, Roland: *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil 1973, S. 35.

Avantgarden geprägt haben, wird in der Nachkriegszeit abgelöst durch ein Verständnis der Erneuerung, die aus dem partiellen Wiederaufgriff des Vorhergehenden und/oder Bestehenden und seiner Transformation geschieht. »An die Stelle einer Ästhetik des Bruchs«, formuliert Ottmar Ette, »tritt die Ästhetik der Verstellung, wohlgemerkt in des Wortes mehrfacher Bedeutung als Verrückung, Täuschung und Heterotopie.«⁵⁵

1.2 Avantgarde und Tragik: Roland Barthes' *Le Degré zéro de l'écriture*

Im zeitgenössischen Kontext hebt Roland Barthes als einer der ersten die Innovativität und Exemplarität der Romane Cayrols für die Literatur der 1940er und 1950er Jahre hervor. In seiner Situationsbestimmung der Nachkriegsliteratur, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), zitiert er Cayrol als beispielhaften Vertreter einer neuen zeitgenössischen Schreibweise. Diese *écriture* sieht er durch ein Streben nach einem Nullpunkt geprägt, einem »degré zéro« oder einem »état neutre«⁵⁶, das einen Versuch darstellt, sich von bestehenden literarischen, kulturgeschichtlichen und ideologischen Einflüssen zu lösen. Der Titel von *Le Degré zéro de l'écriture* scheint zunächst darauf hinzuweisen, dass sich Barthes in dem Essay mit einer *tabula rasa* beschäftigt, aus der sich das literarische Schreiben in der Nachkriegszeit neu formiert. Schon die Einleitung zu dem Text macht jedoch deutlich, dass er sich darin weniger mit einem Neuaufbruch beschäftigt als vielmehr mit einem Endpunkt, an den die Literatur und das Schreiben gelangt sei.

[Elle] [l'écriture, Anm. F.K.] atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence: dans ces écritures neutres, appelées ici »le degré zéro de l'écriture«, on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée, comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuier sa surface dans une forme sans hérité, ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen: un écrivain sans Littérature. L'écriture blanche, celle de Camus, celle de Blanchot ou de Cayrol par exemple [...] c'est le dernier épisode d'une Passion de l'écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise.⁵⁷

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts, vor allem seit den Texten Gustave Flauberts und Stéphane Mallarmés, ist nach Barthes ein Prozess zu beobachten, in dem eine Arbeit an der literarischen Sprache stattfindet. Dabei entsteht sowohl die Erkenntnis, dass die Literatur eine (bürgerliche) Institution darstellt – wie bei Cayrol erscheint bei Barthes »la Littérature« mit einem Großbuchstaben –, als auch das Verständnis von einer Zeichenhaftigkeit des Schreibens und der verwendeten Sprache, die immer auf künstlerische, politische, gesellschaftliche, kulturelle Zusammenhänge zurückverweist.⁵⁸ Die ästheti-

55 Ette, Ottmar: »Avantgarde – Postavantgarde – Postmoderne. Die avantgardistische Impfung«, in: Asholt, Wolfgang und Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 671–718, hier S. 689.

56 Vgl. Barthes, Roland: *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, erstmals 1953 erschienen, Paris: Points 2014, S. 59f.

57 Ebd., S. 11.

58 Vgl. Ebd., S. 9ff.

sche Moderne beginnt nun, diese historischen und tradierten Einschreibungen in der Sprache und der Literatur zu überwinden und nach textuellen und sprachlichen Formen zu suchen, die sich außerhalb dieses Erbes bewegen (»la Littérature [...] tendant depuis un siècle à transmuier sa surface dans une forme sans hérédité«). In den 1940er und 1950er Jahren, mit Autoren wie Camus, Blanchot und eben Cayrol, gelangt diese Entwicklung nach Barthes nun an einen Endpunkt. Er nennt diesen Moment den »degré zéro de l'écriture«, an dem die Schriftsteller versuchen, sich von jeglicher Anknüpfung ihres Schreibens an eine institutionalisierte Literatur zu befreien. Dieses Streben nach einer »absence de tout signe«, einer Abwesenheit aller Verweise auf vorhergehende und bestehende Kontexte, gleicht jedoch einer Sackgasse. Die Autoren und ihre Texte befinden sich in einer Negationsbewegung, die sich nur als eine unendliche asymptotische – und somit unmögliche – Annäherung an diesen Zustand einer Zeichenlosigkeit darstellt. Darin vollführen die Schriftsteller laut Barthes immer wieder unvollständig und immer wieder aufs Neue das, wofür bereits die ästhetische Moderne und die Avantgarden angetreten waren: das Bürgerliche zu subvertieren und ihr Schreiben außerhalb literarischer Ideale und Ideologien, Mythen und Traditionen zu konstituieren.

Die Schreibweise, die sich unerschütterlich diesem Versuch einer Überwindung der Tradition aussetzt, bezeichnet Barthes als »écriture blanche«. Er versteht das Konzept dieser Form des Schreibens nicht nur als Endstation eines ästhetisch-literarischen Entwicklungsverlaufs, der sich seit Flaubert vollzieht. Im Verlauf von *Le Degré zéro de l'écriture* stellt er sie Sartres Konzept einer *littérature engagée* gegenüber, das im zeitgenössischen Kontext den Diskurs um eine (Re-)Definition von Literatur beherrscht. Schon der Titel des ersten Kapitels »Qu'est-ce que l'écriture?«⁵⁹ zeigt auf, dass Barthes die Überlegungen aus Sartres *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) aufgreift. Sartre spricht sich in seinem Essay, dessen erstes Kapitel die Überschrift »Qu'est-ce qu'écrire?«⁶⁰ trägt, dafür aus, dass die Kunst des Prosaschreibens darin liegt, mit Worten möglichst exakt Ideen zu übermitteln und Dinge zu benennen sowie Bedeutungen aufzuzeigen und zu produzieren.⁶¹ Diese Literatur demonstriert nicht nur eine politische Haltung, sondern stellt eine Handlung dar, die gesellschaftliche Veränderungsprozesse anzustoßen vermag: »L'écrivain est un parleur: il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue.«⁶² Barthes wendet sich in *Le Degré zéro de l'écriture* von diesem Literaturverständnis ab, indem er das Element des politisch-gesellschaftlichen Engagements verschiebt: aus dem Inhalt, dem Affekt und dem Aktionismus heraus in die Form der *écriture*.⁶³

In den Texten von Cayrol, Camus und Blanchot sieht Barthes ein Ringen mit der Indienstnahme der Literatur als Informations- und Ideenträgerin und als performatives politisches Instrument. Die Schriftsteller problematisieren nach Barthes in und mit

59 Ebd., S. 15.

60 Vgl. Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, S. 13ff.

61 Vgl. Ebd., S. 25.

62 Ebd. Herv. i.O.

63 Vgl. dazu auch Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, erstmals 1998 erschienen, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 70.

ihren Schreibweisen jegliche literarische und sprachliche »formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques)«⁶⁴, das heißt sie zielen nicht darauf, bestimmte (politische) Inhalte und Ideen zu transportieren und durch den Einsatz affektiver Stilmittel eine gesellschaftsverändernde Wirkung zu erzielen. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Texte dieser Autoren indifferent gegenüber dem politischen, sozialen und kulturell-literarischen Kontext ihrer Zeit sind. Im Gegenteil situiert sich ihre »écriture blanche« in mitten zeitgenössischer Diskussionen um das Verhältnis von Literatur, Politik und Gesellschaft (»au milieu de ces cris et de ces jugements«⁶⁵). Sie zeichnet sich jedoch dadurch aus, sich genau deshalb im Zentrum dieser Debatten zu befinden, da sie stets aus den darin verhandelten Diskursen herauszustreben versucht.

Barthes bezeichnet die »écriture blanche« oder den »degré zéro de l'écriture« als eine »nouvelle écriture neutre«⁶⁶. Er entwickelt die Begriffe und das dahinterstehende Konzept aus dem linguistischen Begriff eines »terme-zéro«⁶⁷. Der Terminus bezeichnet den Zustand grammatischer Phänomene, die sich als eine dritte, neutrale Option zwischen zwei Polaritäten befinden, etwa zwischen Singular und Plural oder Präteritum und Präsens. Am prägnantesten sieht er diesen Modus im Indikativ veranschaulicht, der eine unmarkierte Form darstellt. Die neue Schreibform ist so auch als eine »écriture indicative, ou si l'on veut amodale«⁶⁸ zu begreifen. Anstatt also nur einen einzigen Ausdruck zu entwerfen, führt er eine ganze Reihe von Synonymen für sein Modell einer neuen Schreibweise in der Nachkriegszeit an – neutral, weiß, indikativ, amodal, an einem Nullpunkt –, um ihre zentrale Dimension zu unterstreichen: »une écriture [...] libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage«⁶⁹. In den Worten selbst sowie in ihrer Verwendung im Zusammenhang von (geschriebener) Sprache sind immer literarisch-ästhetische Formen sowie gesellschaftliche Prozesse, Strukturen und Hierarchien gebunden.⁷⁰ Die von Barthes genannten Autoren streben in ihren Texten jedoch danach, eine vollkommen neue – neutrale/weiße/amodale – *écriture* zu entwerfen, die nicht mehr, gleichsam ausversehen, auf tradierte Mythen, vergangene geschichtliche Kontexte, überholte Paradigmen sowie binäre Denkweisen zurückgreift.⁷¹ Sie arbeiten damit nicht nur am Einsturz des Veralteten und Feststehenden, sondern auch daran, die

64 Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 60. Wie schon die Ähnlichkeit der beiden Überschriften zeigen, folgt Barthes Aufgriff und Weiterentwicklung von Sartres Überlegungen zuweilen sehr engen intertextuellen Übernahmen. Für vertiefte Analysen zum Verhältnis Barthes/Sartre in *Le Degré zéro de l'écriture* siehe Ette: Roland Barthes, S. 68ff.; Gil, Marie: Roland Barthes. *Au lieu de la vie*, Paris: Flammarion 2012, S. 187-190; Just, Daniel: *Literature, ethics, and decolonization in postwar France. The politics of disengagement*, Cambridge: Cambridge University Press 2015, S. 26f.

65 Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 60.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 59. Barthes übernimmt diesen Begriff von dem Linguisten Viggo Brøndal, vgl. Gil: Roland Barthes, S. 184.

68 Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 59.

69 Ebd.

70 Vgl. Ebd., S. 67.

71 Vgl. Couture-Mingheras, Alexandre: »Le Langage et le neutre. Étude à partir de l'essai *Le Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes«, *ALKEMIE. Revue semestrielle de littérature et philosophie* 16 (2015), S. 153-170, hier S. 153. Couture-Mingheras analysiert in seinem Artikel vertieft diese Bewegung zu und das Verständnis von einem »neutre« der Sprache und des Schreibens bei Barthes.

volle Verantwortung über ihre Gedanken und ihr Schreiben zu behalten, ohne dass sie von literarisch-ornamentalen oder historisch-ideologischen Einflüssen »überdeckt«⁷² werden, über die sie keine Kontrolle haben.

Die »écriture blanche« stellt bei Barthes nicht nur das Modell einer neuen Schreibform dar. Der Begriff »degré zéro« verweist zudem darauf, dass er damit auch einen Raum bezeichnet, an dem zuvor verborgene Strukturen offensichtlich werden und einen gleichsam schmerzlichen Erkenntnismoment auslösen, doch damit zugleich den gedanklichen Spielraum für Neues ermöglichen. Das letzte Kapitel in *Le Degré zéro de l'écriture* ist mit dem Titel »L'utopie du langage« überschrieben. Barthes deklariert darin, dass jede Vorstellung einer literarisch-künstlerischen Revolution, wie sie in den vorausgegangenen hundert Jahren vorangetrieben wurde, nun als ein Akt des Widerspruchs sichtbar wird, der jede »chef-d'œuvre moderne«⁷³ letztlich unmöglich werden lässt. Er entlarvt bereits in den 1950er Jahre die Moderne als jenes niemals fertig zu stellende, unerreichbare Projekt (»projet«⁷⁴), wie es in späteren philosophischen, literaturtheoretischen und -wissenschaftlichen Debatten diskutiert wird.

Der stetige Versuch, zu einer »écriture blanche« zu finden, macht den Schriftstellern bewusst, dass sie letztlich nur zwischen zwei Optionen wählen können: Entweder passen sie den Gegenstand ihrer Texte in die literarisch etablierten Konventionen ein, doch bleiben sie dann taub gegenüber den aktuellen historischen Gegebenheiten. Oder sie erkennen das Neue (in) der Welt, doch um es abzubilden, bleibt ihnen nur ein »instrument décoratif et compromettant, une écriture qu'il a héritée d'une Histoire antérieure et différente, dont il n'est pas responsable, et qui est pourtant la seule dont il puisse user.«⁷⁵ Vor ihrem weißen Blatt Papier sitzend, beobachten sie ein tragisches Ungleichgewicht (»une disparité tragique«⁷⁶) zwischen der Art, wie sie die Welt sehen, und den Möglichkeiten, wie sie sie beschreiben können. Wenn Barthes von Tragik spricht, impliziert er den Akt des amodalen Schreibens als eine Schmerzerfahrung, in der sich die Schriftsteller der Begrenztheit und Markiertheit ihres sprachlichen Ausdrucks bewusst werden.⁷⁷

Das Streben nach einer Erneuerung von Sprache und Literatur ist bei Barthes kein euphorischer und befreiender Gestus, in dem sich die Schriftsteller – wie im Erneuerungsparadigma der Moderne und Avantgarden – sowohl frei der Zerstörung des Vorhergehenden hingeben als auch aus einer unendlichen kulturellen und sprachlichen

72 Vgl. Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 60: »[L]écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme; la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une Histoire qui ne lui appartient pas.«

73 Ebd., S. 66.

74 Ebd., S. 67.

75 Ebd., S. 66.

76 Ebd.

77 Vgl. Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 16, Paris: Gallimard 1994, S. 455, »tragique«: »une situation [...] douloureuse, dans laquelle une personne est prise comme dans un piège dont elle ne peut s'échapper«.

Vielfalt schöpfen können.⁷⁸ Durch die Erkenntnis der Limitiertheit ihrer Sprache wird jede Innovation stattdessen zu einem tragischen Akt, der sich nur mehr in einem bestimmten Bereich zu bewegen vermag und der immer daran scheitern muss, den angestrebten »degré zéro« zu erreichen. Der Raum, in dem sich nach Barthes die Erneuerung der Sprache und Literatur vollzieht, ist ein »lieu géométrique«, der von zwei Grenzen eingeschlossen ist: zwischen der Unbekanntheit der zukünftigen Schreibformen und der Verwendung veralteter, bereits abgelehnter Formen, die aber dennoch das einzige Werkzeug darstellen, auf das die Schriftsteller zurückgreifen können.

[S]uspendue entre des formes abolies et des formes inconnues, la langue de l'écrivain est bien moins un fond qu'une limite extrême; elle est le lieu géométrique de tout ce qu'il ne pourrait pas dire sans perdre, tel Orphée se retournant, la stable signification de sa démarche et le geste essentiel de sa sociabilité.⁷⁹

Die »écriture blanche« findet an einem Punkt statt, den Barthes mit einem Moment aus der griechischen Mythologie vergleicht: dem Augenblick, an dem sich Orpheus zu Euridike umschaut, als er sie aus der Unterwelt herausführt. Anstatt sie ins Leben zurückzuholen, schickt er sie damit ungewollt wieder ins Totenreich zurück. Wie Cayrol installiert Barthes eine allegorische Schmerzfigur der Nachkriegsliteratur. Sie ist jedoch kein biblischer Lazarus, sondern verschiebt sich zu dessen mythologischen Pendant, Orphée.⁸⁰ Auch letzterer ist eine Figur, der für eine Wiederkehr aus dem Totenreich steht. Anders als die Geschichte des Lazarus kulminiert der Orpheus-Mythos jedoch vielmehr in einer gescheiterten Wiederauferstehung. Das Gravitationszentrum der Erzählung situiert sich in dem Moment, als Orpheus das Verbot überschreitet, Euridike anzusehen.⁸¹ Hier überlagern sich zwei gegensätzliche Haltungen, die dem Mythos seine Tragik einschreiben. Da er seine Geliebte nicht in der Unterwelt zurücklassen will und sich nach ihr umsieht, als er ihre Schritte nicht mehr hört, tötet Orpheus sie versehentlich während ihres gemeinsamen Weges zurück ins Leben. Das neue Schreiben findet nach Barthes an einem Punkt statt, der von einer ebensolchen Ambiguität geprägt ist, in der der Aufbruch in das Neue und der Rückfall in einen vormaligen Zustand in derselben Geste existieren.

Il y a donc dans toute écriture présente une double postulation: il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la Révolution puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder.⁸²

78 Das formuliert Barthes auch direkt: »Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné [...]«, Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 19.

79 Ebd., S. 15f.

80 Vgl. etwa Samoyault, Tiphaine: *Roland Barthes. Biographie*, Paris: Seuil 2015, S. 247. Zur Figur des Orphée bei Barthes siehe Gil: *Roland Barthes*, S. 185-187.

81 Vgl. Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2017, S. 522-527, Buch X, vv. 1-85.

82 Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 67.

Barthes Bestimmung der neuen Nachkriegsliteratur basiert auf zwei Grundgedanken, in denen sich ein Ende der Moderne und der Aufbruch in eine Postmoderne abzeichnet: Zum einen formuliert er eine Kritik an der (literarischen) Sprache als ein Erinnerungs- und Speichermedium historischer und gesellschaftlicher Konfigurationen⁸³, worin sich bereits die literatur- und kulturtheoretischen Avantgarden der 1960er und 1970er Jahren ankündigen, wie Hélène Cixous und Jacques Derrida, die sich mit der Dekonstruktion der gesellschaftlichen Machtkonstellationen und binären Oppositionsrelationen im sprachlichen Ausdruck auseinandersetzen werden. Zum anderen kann Barthes in *Le Degré zéro de l'écriture* keine vollkommene Erneuerung der Literatur (mehr) ausrufen, sondern ihm bleibt allein, die Unhintergebarkeit der Sprache und ein stetes Scheitern jedes literarischen Erneuerungsstrebens festzustellen. Weder gibt es ein Entkommen aus dem sprachlichen und literarischen Kontext, in dem das Schreiben stattfindet, noch gibt es die Möglichkeit, die eigenen neuen, noch unbekannten Schreibformen aus Automatisierungsprozessen, und das heißt Ritualisierungen und Fixierungen, herauszuhalten: »[R]ien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté [...]«. ⁸⁴ Ein absolut neues Schreiben ist nach Barthes unmöglich, entsteht jede Revolution doch immer notwendigerweise aus den Trümmern dessen, was sie zu überwinden sucht. Der »Spielraum der Freiheit« der Nachkriegsliteratur oszilliert zwischen einer »verantwortlichen Rückbindung an die historischen Zwänge«⁸⁵ und dem Willen zu einem Ausbruch daraus. Das Schmerzhafte der »écriture blanche« liegt demnach in der Bewusstwerdung, dass jedes revolutionäre literarische Streben nach dem Neuen immer unvollständig sein wird.

1.3 Feministische Relektüren der literarischen Moderne: Simone de Beauvoirs *Le Deuxième sexe*

Die Literatur ist auch nach dem Zweiten Weltkrieg vorrangig durch männliche Schriftsteller geprägt. Zugleich beginnen Frauen jedoch vermehrt zu schreiben und ihre Stimmen hörbarer zu werden. Um die 1950er Jahre erlangen Frauen in den literarischen Netzwerken mehr Präsenz und üben verstärkt Einfluss auf den Literaturbetrieb aus: als (prämierte) Schriftstellerinnen (Elsa Triolet erhält 1944 als erste Frau den Prix Goncourt), als Philosophinnen und Intellektuelle (Simone de Beauvoir) sowie als Avantgarde-Autorinnen und Literaturtheoretikerinnen (Nathalie Sarraute).⁸⁶

83 Vgl. Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 20: »[...] il y a une Histoire de l'Écriture; mais cette Histoire est double: au moment même où l'Histoire générale propose – ou impose – une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent: les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles.«

84 Ebd., S. 66, und so lautet das Zitat weiter: »[...] un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini.«

85 Ette: Roland Barthes, S. 81.

86 Für einen detaillierten Überblick über die Sichtbarkeit von Frauen in der Literatur ab 1950 vgl. Nau-dier, Delphine: »La Reconnaissance sociale et littéraire des femmes écrivains depuis les années

Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg stellt einen »moment décisif«⁸⁷ in der Etablierung und Teilhabe von Frauen in der Literatur dar. Genauer noch kann in Hinblick auf eine Betrachtung der Produktion und Produktivität von Autorinnen in der Nachkriegsliteratur von einer Scharnierepoche gesprochen werden, das heißt von einem Wendepunkt, an dem Wandlungsprozesse zu beobachten sind, die auf Zukünftiges vorausweisen.⁸⁸ Der Anstieg des Einflusses und der Sichtbarkeit von Schriftstellerinnen geschieht in einem Kontext, der noch von der repressiven Sexual- und Familienpolitik des Vichy-Régimes sowie durch einen neuen Virilitätsdiskurs geprägt ist, der nach der Befreiung von der deutschen Okkupation entsteht.⁸⁹ Innerhalb des konservativen Moralverständnisses und der traditionellen Gesellschaftsstrukturen etablieren zeitgenössische Schriftstellerinnen wie Violette Leduc jedoch bereits Themen und Debatten, die erst nach 1968 einen prominenten Platz in der Literatur und Kulturtheorie erhalten werden, insbesondere die Frage nach einem Schreiben als Frau, die Auseinandersetzung mit Geschlechterstereotypen, die De-/Konstruktion von gesellschaftlichen Machtkonstellationen sowie die Inszenierung von Körpern, Lust und (Homo-)Sexualität.⁹⁰

Die frühen experimentellen Romane von Violette Leduc, *L'Asphyxie* (1946), *L'Affamée* (1948) und *Ravages* (1955), sind für diese Scharnierepoche programmatisch. Leduc bricht darin Tabus, mit denen Frauen und weibliche Körper belegt sind, wie unerfüllte Mutterschaft, lesbisches Begehren und Abtreibung. Sie verwendet innovative Erzählverfahren und poetische Strategien, mit denen sie in ihren Texten literarische Konventionen ebenso wie bürgerliche Rollenmodelle überwindet, bestehende (Geschlechter-)Grenzen verschiebt und Konzepte von Weiblichkeit, Literatur und Sexualität destabilisiert. Sie setzt sich in diesen Texten mit Schreibformen der historischen Avantgarden sowie mit anderen, durch männliche Perspektiven dominierten Literaturtraditionen, auseinander, die sie aktualisiert und transformiert. Leduc trägt maßgeblich dazu bei, den Zeitraum der 1940er und 1950er Jahre als eine Epoche zu prägen, innerhalb der die literarischen und literaturtheoretischen, philosophischen und feministischen Revolutionen von Autorinnen wie Hélène Cixous, Monique Wittig

1950«, in: Racine, Nicole und Michel Trebitsch (Hg.): *Intellectuelles. Du Genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles: Éditions Complexe 2004, S. 191-210, hier S. 191-194.

- 87 Touret, Michèle: »Où sont-elles? Que font-elles? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste«, *LHT Fabula* 7/4 (2010), <http://www.fabula.org/lht/7/touret.html> (zugeschrieben am 15.03.2022), Absatz 18.
- 88 Der Begriff einer »époque charnière« für die Bezeichnung der Jahre 1940-1960 ist an dieser Stelle von Daniel Bengsch und Silke Segler-Meßner entlehnt. Die beiden Literaturwissenschaftler/innen verwenden ihn in einem Sammelband, der neue literarische Schreib- und Erzählstrategien dieser Zeit an den Rändern der kanonischen Texte und Autor/innen um den *Nouveau Roman* in den Blick nimmt, vgl. Bengsch, Daniel und Silke Segler-Meßner: »Avant-propos«, in: Dies. (Hg.): *Depuis les marges. Les années 1940-1960. Une époque charnière*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016, S. 7-10, hier S. 7.
- 89 Vgl. dazu etwa Olivier, Cyril: *Le Vice ou la vertu. Vichy et les politiques de la sexualité*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2005; Virgili, Fabrice: *La France »virile«. Des femmes tondues à la Libération*, Paris: Payot & Rivages 2004, S. 300ff.
- 90 Vgl. Naudier: »La Reconnaissance sociale et littéraire des femmes écrivains depuis les années 1950«, S. 192.

oder Luce Irigaray, die ab dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts im öffentlichen Diskurs Raum einnehmen, vorbereitet und ermöglicht werden.

Im paradigmatischen Zentrum dieses Veränderungsprozesses der Situation von Frauen in der Literatur und Kultur steht Simone de Beauvoir: zum einen als Figur einer weiblichen Intellektuellen und Akteurin in der Pariser Intelligenzija; zum anderen als Autorin des »livre fondateur du féminisme moderne«⁹¹, *Le Deuxième sexe* (1949), in dem sie die kulturelle und soziale Konstruiertheit von Geschlecht sowie die strukturellen Repressionen patriarchaler Gesellschaften untersucht, die Frauen auf den Platz des »zweiten Geschlechts«, des stets Anderen, verweisen. Vorabdrucke daraus, die Beauvoir in der von ihr und Sartre herausgegebenen Zeitschrift *Les Temps modernes* veröffentlicht, lösen einen Skandal aus: Die Existentialistin beschreibt darin unter anderem detailliert die biologischen Funktionsweisen des weiblichen Geschlechtsorgans. Die Reaktionen darauf, in denen vor allem männliche Kritiker wie François Mauriac Beauvoirs Tabubrüche mit verbaler Gewalt sanktionieren, zeigen nach Ingrid Galster »l'extrême urgence du livre de Beauvoir«⁹², legen sie doch den zeitgenössischen Konservatismus und die noch vorherrschende Missbilligung öffentlicher Äußerungen durch intellektuelle und schreibende Frauen offen. Bereits im zeitgenössischen Kontext findet jedoch, insbesondere durch Autorinnen, auch eine Legendenbildung um Beauvoir statt, die bis heute ihr Bild im kollektiven Imaginären prägt. So schreibt die Literaturkritikerin Dominique Aury in dem von Bernard Pingaud herausgegebenen Lexikon *Écrivains d'aujourd'hui* (1960) eine Eloge auf Beauvoir, die sowohl zeigt, wie neu und ungewöhnlich ihr Arbeiten und Denken in der Nachkriegszeit erscheint, als auch dass ihr öffentliches Auftreten als Schreibende schon an der Schwelle der 1950er/60er zu einer »légende« stilisiert wird, also zu einer vielfach weitergetragenen Geschichte, die zugleich Züge des Fantastischen und einer Heiligenerzählung trägt.⁹³

La légende évoque une jeune femme en turban de soie claire que, pendant les années de l'occupation allemande, on pouvait apercevoir tous les jours assise à une table de La Coupole ou du Café de Flore. Elle écrivait, et levait à peine les yeux de son papier. [...] A quoi travaillait l'étudiante? Ayant reçu le monde en cadeau, elle s'employait, avec une parfaite générosité, à le faire passer en d'autres mains; ayant conquis sa liberté, elle cherchait à libérer les autres.⁹⁴

Aury ruft das Bild der stets produktiven Philosophin und Autorin auf, die kaum von ihren Texten aufschaut, ihren Arbeitsplatz in Cafés in Montparnasse und Saint-Germain-

91 Vgl. Galster, Ingrid (Hg.): *Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris: Champion 2004.

92 Vgl. Galster, Ingrid: »Préface«, in: Dies. (Hg.): *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2004, S. 5-15, hier S. 15. Für eine Übersicht über den Skandal und die Reaktionen auf die Veröffentlichung der Vorabdrucke sowie von *Le Deuxième sexe* siehe diesen Band von Ingrid Galster, in dem sie die entsprechenden Presse- und Zeitschriften-Artikel gesammelt hat.

93 Vgl. Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.): *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Bd. 10, Paris: Gallimard 1983, S. 1067, »légende«.

94 Aury, Dominique: »Simone de Beauvoir«, in: Pingaud, Bernard (Hg.): *Écrivains d'aujourd'hui. Dictionnaire anthologique et critique*, Paris: Grasset 1960, S. 79-87, hier S. 80.

des-Prés verlegt und die Freiheit des Denkens und Lebens ebenso schriftlich ausbuchstabiert wie auch in einem performativen Akt vorführt. Violette Leduc, die von Beauvoir finanziell unterstützt und literarisch gefördert wird, poetisiert und erotisiert in *L'Affamée* diese Figuration Beauvoirs und stellt sie ins Zentrum ihres Textes. Sie gelangt darüber zur Umschrift und Reperspektivierung einer durch männliche Autoren und geprägten Tradition, in der weibliche Figuren zu sexualisierten Projektionsflächen der poetischen Schöpfung des Dichters werden.

Mit dem zweibändigen Essay *Le Deuxième sexe* hat Beauvoir nicht nur das Analysewerkzeug einer Differenzierung zwischen dem biologischen Körper und einer sozial konstruierten Geschlechtsidentität sowie philosophische Denkmodelle des Geschlechterverhältnisses und der weiblichen Physis geliefert, mit denen sich nachfolgende Generationen von Autor/innen, Gendertheoretiker/innen, Feminist/innen und Forscher/innen bis heute auseinandersetzen (müssen).⁹⁵ In den jeweils letzten Kapiteln der beiden Bände von *Le Deuxième sexe* präfiguriert sie auch die Verfahren einer späteren feministischen Literaturkritik: die kritische Relektüre des bestehenden Literaturkanons und die Darstellung von Ausschlussmechanismen von Autorinnen aus der Kanonbildung.⁹⁶ In dem Kapitel »Mythes« im ersten Band *Les Faits et les mythes* wendet sich Beauvoir fünf Autoren zu, Henry de Montherlant, D.H. Lawrence, Paul Claudel, André Breton und Stendhal, in deren Texten sie die Inszenierung der Protagonistinnen untersucht und sie als Projektionen kultureller Weiblichkeitsmythen entlarvt.⁹⁷ Eine Revision der literarischen Moderne nimmt sie jedoch nicht nur anhand der Literaturkritik an Texten männlicher Autoren vor, sondern auch im Zuge einer Positionsbestimmung der Situation von Autorinnen in der zeitgenössischen Literatur. In »Vers la libération« am Ende des zweiten Bandes *L'Expérience vécue* fokussiert

95 Auch wenn hier die gegenderte Schreibweise verwendet wird, sind es doch vorrangig Frauen, die sich in ihrer Forschung, in ihren Theorien und in ihren Texten mit Beauvoir beschäftigen. Für einen kurzen Überblick über den Einfluss Beauvoirs auf US-amerikanische und französische Autorinnen siehe Galster, Ingrid: »Relire Beauvoir, sechzig Jahre später«, *Simone de Beauvoir und der Feminismus. Ausgewählte Aufsätze*, Hamburg: Argument 2015, S. 56–94. Zur bis heute aktuellen Rezeption und zum beständigen Weiterwirken von Beauvoirs Theorie(n) siehe die zahlreichen wissenschaftlichen Sammelbände, die sich in (Re-)Lektüren mit *Le Deuxième sexe* auseinandersetzen, z.B. Delpy, Christine und Sylvie Chaperon (Hg.): *Cinquantenaire du Deuxième sexe*, Paris: Syllepse 2002; Kristeva, Julia (Hg.): *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième sexe à La Cérémonie des adieux*, Latresne: Bord de l'eau 2008; Corbí Sáez, María Isabel und María Ángeles Llorca Tonda (Hg.): *Simone de Beauvoir. Lectures actuelles et regards sur l'avenir/Simone de Beauvoir. Today's readings and glances on the future*, Bern: Peter Lang 2015; sowie Hengehold, Laura und Nancy Bauer (Hg.): *A Companion to Simone de Beauvoir*, Chichester: John Wiley & Sons 2017.

96 Vgl. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, erstmals 1995 erschienen, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler 2003, S. 1–9; Fallaize, Elisabeth: »Simone de Beauvoir and the demystification of woman«, in: Plain, Gill und Susan Sellers (Hg.): *A history of feminist literary criticism*, erstmals 2007 erschienen, 4. Aufl., Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 85–99, hier S. 86.

97 Vgl. Beauvoir, Simone de: *Le Deuxième sexe. Les Faits et les mythes*, Bd. 1, erstmals 1949 erschienen, Paris: Gallimard 1976, S. 621–694.

Beauvoir auf die Un-/Möglichkeit eines literarischen Schaffens und insbesondere eines Innovationspotentials von Schriftstellerinnen.⁹⁸

Beauvoir begründet damit eine literaturkritische und -theoretische Avantgarde, die in Frankreich zu diesem Zeitpunkt keine Vorbilder hat. Im französischsprachigen Raum wird erst Xavière Gauthier mit ihrer Studie *Surréalisme et sexualité* (1971) die Aspekte einer kritischen Analyse der Weiblichkeitsdarstellungen des Surrealismus (weiter-)verfolgen, die Beauvoir in ihrem Kapitel zu Breton bereits eingeschlagen hat.⁹⁹ Auch US-amerikanische Kritikerinnen wie Kate Millett, Nancy K. Miller oder Naomi Schor gelten mit ihren Texten wie *Sexual Politics* (Millett, 1969), *The Heroine's Text* (Miller, 1980) und *Breaking the Chain* (Schor, 1985) als Pionierinnen feministischer Literaturtheorie und entwickeln die von Beauvoir begründete Kritik an einer von patriarchalen Machtstrukturen durchdrungenen westlichen Kultur und Literatur weiter, jedoch ohne Beauvoir zu nennen.¹⁰⁰

Im Teil »Mythes« entwickelt Beauvoir zunächst in einem ersten langen Unterkapitel die zentrale These von *Le Deuxième sexe*: Frauen nehmen in der westlichen Kulturgeschichte stets die Rolle des Anderen ein, in der per (Beauvoirs) Definition nicht die Möglichkeit der Erlangung eines eigenen Subjekt-, sondern immer nur die der Verhaftung in einem Objektstatus gegeben ist. Nach Beauvoir sind die zeitgenössischen, kulturgeschichtlich entstandenen Weiblichkeitskonzeptionen immer in Relation zu männlichen Selbstentwürfen zu denken.¹⁰¹ Frauen würden zu Inkarnationen all jener Eigenschaften stilisiert, die aus der Konzeption von Männlichkeit herausgehalten werden sollen, die es aber als Alterität dennoch braucht, um männliche Subjektivität in Abgrenzung darüber überhaupt erst zu konstituieren. So gelangt die Philosophin zu der Erkenntnis, dass dem Weiblichkeitsverständnis eine Dimension der Imagination und des »Erfindungsvermögens«¹⁰² von Männern immanent ist. Den Vorstellungen dessen, was eine Frau sei, liegt demzufolge auch ein poetischer Gestus zugrunde: »[L]a femme est une réalité éminemment poétique puisque en elle l'homme projette tout ce qu'il ne décide pas d'être.«¹⁰³ Daraus leitet sie die These ab, dass Frauen stets als »substance« jeder »activité poétique de l'homme«¹⁰⁴ in Erscheinung treten, die sie anhand ihrer Kritik des Literaturkanons der Moderne ausbuchstabiert.

98 Vgl. Beauvoir, Simone de: *Le Deuxième sexe. L'Expérience vécue*, Bd. 2, erstmals 1949 erschienen, Paris: Gallimard 1976, S. 615–631.

99 Vgl. Suleiman, Susan Rubin: »Breton ou la poésie«, in: Galster, Ingrid (Hg.): *Simone de Beauvoir. Le Deuxième sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris: Champion 2004, S. 227–240, hier S. 237. Xavière Gauthier zitiert dabei aus Beauvoirs Analysen zum Surrealismus, vgl. Gauthier, Xavière: *Surréalisme et sexualité*, Paris: Gallimard 1971, S. 190f.

100 Vgl. Suleiman: »Breton ou la poésie«, S. 237; Galster: »Relire Beauvoir, sechzig Jahre später«, S. 60f. In der Geschichtsschreibung der feministischen Literaturkritik wird Beauvoirs *Le Deuxième sexe* jedoch als Ausgangspunkt genannt, vgl. Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, S. 1–9.

101 Vgl. Beauvoir: *Le Deuxième sexe I*, S. 239.

102 Vgl. Ebd., S. 305: »Et par là elle est si nécessaire à la joie de l'homme et à son triomphe qu'on peut dire que si elle n'existait pas, les hommes l'auraient inventée./Ils l'ont inventée.«

103 Ebd., S. 299.

104 Ebd.

Nach Susan Rubin Suleiman wendet Beauvoir in dem Kapitel zu Breton, ebenso wie auch in jenen zu Claudel und Lawrence, die Argumentationsmethode eines »oui, mais«¹⁰⁵ an, die darin besteht, dass die Philosophin zunächst mit viel Verständnis und Sympathie für den Autor die Repräsentationen weiblicher Figuren darstellt, um schließlich einen spezifischen Punkt zu kritisieren, an dem sie eine vermeintliche Inszenierung ihrer Protagonistinnen als Subjekte negiert und ihre Objektivierung aufdeckt. Beauvoir nennt in ihrem Aufsatz zu Breton viele Aspekte, die, nicht zuletzt durch Gauthiers *Surréalisme et sexualité*, inzwischen als Allgemeinplätze in einer genderkritischen Forschung zu den Texten des Autors gelten. Breton entwirft Frauen nach Beauvoir als ein Rätsel, als eine irreale Erscheinung und erhebt sie zu einem Abbild der Poesie, über die er sich die Welt erschließt und erklärt: »Elle est la poésie en soi, dans l'immédiat, c'est-à-dire pour l'homme; on ne nous dit pas si elle l'est aussi pour soi. Breton ne parle pas de la femme en tant qu'elle est sujet.«¹⁰⁶ Ebenso, wie die weiblichen Figuren die Poesie inkarnieren, sind sie bei Breton niemals selbst Poetinnen, die zu einer eigenen künstlerischen Schöpfung gelangen.

Ganz anders beurteilt Beauvoir den letzten, und als Vertreter des 19. Jahrhunderts ältesten Autor dieser Runde, denn sie erhebt ihn zum Exempel eines feministischen Schriftstellers, der die »émancipation des femmes«¹⁰⁷ inszeniere und reklamiere. Wenngleich die Helden aus Stendhals *Le Rouge et le Noir*, *La Chartreuse de Parme* und *Lucien Leuwen* anhand der Frauen, die sie treffen und die sie lieben, die Welt und sich selbst erkunden, bleiben die Protagonistinnen dennoch selbst Heldinnen mit je eigenen Schicksalen, deren Leben sich nicht in Abhängigkeit der jeweiligen Männer entwickeln.¹⁰⁸ Trotz ihrer euphorischen Darstellung Stendhals, der seine Protagonistinnen als den männlichen Figuren ebenbürtige »être[s] humain[s]«¹⁰⁹ präsentiert, unterliegt hier die gleiche Kritik, die Beauvoir zuvor bei Breton und in den anderen Aufsätzen übt: Die Frauen bleiben bei dem Autor des Realismus ebenfalls ein »*Autre privilégié à travers lequel le sujet s'accomplit: une des mesures de l'homme, son équilibre, son salut, son aventure, son bonheur.*«¹¹⁰ Beauvoir nimmt in den Kapiteln zu den Autoren der Moderne demnach eine Neuverortung kanonischer Schriftsteller der französischen Literaturgeschichte vor und revolutioniert damit den Blick auf die Prozesse einer Literaturgeschichtsschreibung, die geschlechtlichen Codierungen und Ein- und Ausschlussverfahren unterworfen ist. Sie bereitet damit bereits am Ende der 1940er Jahre die Diskussionen zu Kanon und Gender vor, die Feministinnen ab den 1970ern führen werden.

105 Suleiman: »Breton ou la poésie«, S. 228.

106 Beauvoir: *Le Deuxième sexe I*, S. 375. Zu dem Stendhal-Kapitel siehe auch Weiand, Christof: »Stendhal ou le romanesque du vrai«, in: Galster, Ingrid (Hg.): *Simone de Beauvoir. Le Deuxième sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris: Champion 2004, S. 241-255; sowie Scott, Maria: »Simone de Beauvoir on Stendhal. In Good Faith or in Bad?«, *Irish Journal of French Studies* 8/1 (2008), S. 55-71.

107 Beauvoir: *Le Deuxième sexe I*, S. 388.

108 Vgl. Ebd., S. 387f.

109 Ebd., S. 389.

110 Ebd. Herv. i.O.

In »Vers la libération«, dem letzten Kapitel aus dem zweiten Band von *Le Deuxième sexe*, richtet Beauvoir ihren Fokus auf das Thema, das sich in den literaturkritischen Kapiteln schon fast zwingend als Folgefrage aufdrängt: die Möglichkeiten eines eigenen literarischen Ausdrucks von Frauen und ihre Konstitution als freie, handelnde Subjekte. Dieser Teil, in dem sie sich auf die zeitgenössische Situation von Autorinnen bezieht, stellt das letzte Drittel des Kapitels »Vers la libération« dar, dessen Argumentationsverlauf schon im Titel angekündigt wird. Dass Beauvoir ihre Betrachtungen von Autorinnen ans Ende dieses Kapitels stellt, in dem sie auf die »libération« von Frauen hin schreibt, macht den hohen Stellenwert deutlich, den Literatur im Allgemeinen und die Tätigkeit als Künstlerin und Schriftstellerin in ihrem Verständnis von Freiheit, (weiblicher) Unabhängigkeit und letztlich auch auf dem Weg zu einer Gleichberechtigung von Frauen in der Gesellschaft einnimmt.¹¹¹

Vor diesem Hintergrund irritiert es zunächst, dass Beauvoir den damaligen Anstieg der literarischen Produktivität und von Texten von Frauen vehement kritisiert. Ohne konkrete Beispiele zu nennen, beschreibt sie ganz allgemein die Literatur und Kunst einer »légion de femmes qui s'essaient à taquiner les lettres et les arts«¹¹² als narzisstisch und wenig handwerklich ausgearbeitet, sondern allein spontanen Gefühlsempfindungen entsprungen. Beauvoirs deutlich ablehnende Haltung gegenüber einem literarischen Schaffen von Autorinnen, in dem sie ihre eigenen emotionalen Welterfahrungen ins Zentrum rücken, ist im historischen Kontext zu betrachten: Am Übergang von den 1940er zu den 1950er Jahren gibt es einen verstärkten Diskurs von Schriftstellerinnen darüber, sich von der negativen Konnotation einer »littérature féminine«¹¹³ zu lösen, die als sentimental und unliterarisch gilt. In *Le Deuxième sexe* schreibt Beauvoir nicht auf eine Redefinition des Begriffs und den Versuch einer Aufwertung und Anerkennung dieser Form der Literatur hin, sondern sie fokussiert stattdessen auf eine Abwendung von diesem Terminus, der sich an den Idealen eines patriarchalen »univers de la culture«¹¹⁴ orientiert.

Im Anschluss folgt ein zweiter argumentativer Teil, in dem Beauvoir implizit diese Unmöglichkeit eines Ausbruchs aus dem bestehenden Denksystem, dem auch sie unterworfen bleibt, untersucht. Sie liefert darin eine Bestandsaufnahme und Analyse der Problematik, warum Frauen ihrer Meinung nach in der zeitgenössischen Gesellschaft bisher noch keine großen Schriftstellerinnen werden konnten und sie deshalb bis jetzt nicht in dem bestehenden Kanon erscheinen. Auf den letzten Seiten von »Vers la libération« nennt Beauvoir eine Reihe von Autorinnen der Weltliteratur, die sie hoch schätzt und mit denen sie einen Gegen-Kanon konstituiert, unter anderem Colette, Katherine

111 Vgl. Beauvoir: *Le Deuxième sexe II*, S. 631.

112 Ebd., S. 620.

113 Vgl. Naudier: »La Reconnaissance sociale et littéraire des femmes écrivains depuis les années 1950«, S. 192f. Naudier verweist an dieser Stelle auf eine »enquête«, die Autorinnen 1951 zur Frage »Y a-t-il une littérature féminine?« in der Zeitschrift *Les Nouvelles littéraires* lanciert haben. Ihr Ergebnis: Sie erteilen dem Ausdruck, der eine negative Konnotation enthält, eine Absage.

114 Beauvoir: *Le Deuxième sexe II*, S. 622. Dafür wurde Beauvoir auch bereits häufig kritisiert, vgl. Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, S. 8f.; Galster: »Relire Beauvoir, sechzig Jahre später«, S. 61f.

Mansfield, Dorothy Parker, Emily Brontë und Virginia Woolf.¹¹⁵ Wenn auch die Texte dieser Autorinnen laut Beauvoir nicht an die von Autoren wie Kafka, Dostojewski, Tolstoi, Stendhal oder Rousseau heranreichen, so liegt das nicht an ihrem Können, sondern an den strukturellen gesellschaftlichen Repressionen, die auf mehreren Ebenen verhindern, dass Frauen ihr volles künstlerisches Potential ausschöpfen können. Zum einen führt Beauvoir soziale und gesellschaftliche Dimensionen an, die an die Argumentation von Virginia Woolf in *A room of one's own* erinnern, wofür sie jedoch die russisch-französische Malerin des 19. Jahrhunderts Marie Bashkirtseff zitiert: Frauen haben durch ihr Eingebundensein in familiäre Strukturen nicht die gedankliche Freiheit, in der sich ihr »esprit avec toutes ses richesses« einem »ciel vide qu'il lui appartient de peupler«¹¹⁶ hingeben kann. Darüber hinaus sind, wenn sie als Flaneurinnen durch die Stadt streifen wollen, überall »des yeux, des mains qui guettent«¹¹⁷, wodurch die Straßen zu Orten der Feindseligkeit (»la rue lui est hostile«) – und nicht der Inspiration – werden. Zum anderen nennt Beauvoir die kulturelle Dimension eines »univers d'hommes«, das die Kultur, Kunst und Literatur darstellt.

[S]i elles essaient d'écrire, elles se sentent écrasées par l'univers de la culture parce que c'est un univers d'hommes: elles ne font que balbutier. Inversement, la femme qui choisit de raisonner, de s'exprimer selon les techniques masculines aura à cœur d'étouffer une singularité dont elle se défie; [...] mais elle se sera imposé de répudier tout ce qu'il y a en elle de »différent«.¹¹⁸

Beauvoir beschreibt letztlich eine tragische Situation: Es existiert (bisher) letztlich keine Möglichkeit eines künstlerischen Ausdrucks für Frauen außerhalb jener Techniken, die von Männern entworfen wurden. So bleibt ihnen einerseits, sich anzupassen und damit ihre Singularität zu negieren. Wenn sie andererseits doch versuchen, die tradierten, männlich codierten Verfahren zu überwinden, müssen sie einen schmerzhaften Prozess durchlaufen (»elles se sentent écrasées«), an dem sie entweder scheitern und kaum etwas produzieren (»elles ne font que balbutier«). Oder der sie, wie Beauvoir weiter schreibt, so sehr durch seine Widerständigkeit erschöpft »qu'elles arrivent un peu essoufflées à ce stade où les écrivains masculins de grande envergure prennent le départ; il ne leur reste plus assez de force pour [...] rompre toutes leur amarres«¹¹⁹. Beauvoir sieht darin einen Moment des Scheiterns der Möglichkeit avantgardistischer Kunst von Frauen. Literarische und künstlerische Innovativität, die immer einen »angoissant tête-à-tête avec le monde donné«¹²⁰ sowie die Erkundung noch unbekannter, unbegangener Wege in der Betrachtung der Welt voraussetze, ist, so ihr pessimistischer Befund ihrer Epoche, Schriftstellerinnen noch nicht möglich – und hier schließt sie sich mit ein: »Nous sommes encore trop préoccupées d'y voir clair pour chercher à percer par-

115 Vgl. Beauvoir: *Le Deuxième sexe II*, S. 624ff.

116 Ebd., S. 627.

117 Ebd.

118 Ebd., S. 622f.

119 Ebd., S. 624.

120 Ebd., S. 628.

delà cette clarté d'autres ténèbres.«¹²¹ Beauvoir endet dieses Kapitel jedoch mit einem zuversichtlichen Ausblick, in dem sie an die existentialistische Prämisse erinnert, dass die Grenzen der eigenen Entfaltungsmöglichkeiten in der gesellschaftlichen Situation begründet liegen, in der sich ein Mensch befindet und nicht in einer unveränderbaren, dem Individuum und seinem Körper eingeschriebenen Essenzialität:

Encore une fois, pour expliquer ses limites c'est donc sa situation qu'il faut invoquer et non une mystérieuse essence: l'avenir demeure largement ouvert. [...] [L]'idée d'un »instinct« créateur donné doit être rejetée comme celle d'»éternel féminin« dans le vieux placard aux entités.¹²²

Die Hoffnung darauf, dass Frauen die Möglichkeiten erlangen und erarbeiten, sich künstlerische, literarische und intellektuelle Freiräume zu erschaffen, liegt für Beauvoir in einer unmittelbaren Zukunft, die sie in *Le Deuxième sexe* jedoch noch nicht zu skizzieren vermag.

121 Ebd., S. 625.

122 Ebd., S. 630.