

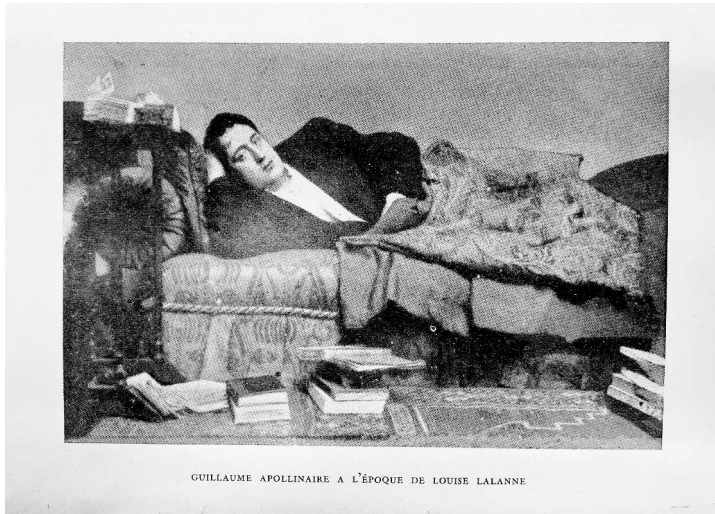
3. Explosionen im Genderdrama: *Apollinaires Les Mamelles de Tirésias* (1917)

Von Januar bis November 1909 publiziert Guillaume Apollinaire unter dem Pseudonym Louise Lalanne Kritiken und Rezensionen zu Literatur von Frauen in der Zeitschrift *Les Marges*. Die Idee für eine Rubrik zur »littérature féminine«, die sich mit den Texten aufstrebender zeitgenössischer Schriftstellerinnen befasst, hat der Herausgeber Eugène Montfort, doch gelingt es ihm nicht, Autorinnen für dieses Vorhaben zu gewinnen.¹ So fällt seine Wahl auf Apollinaire, der nicht nur sofort zusagt, sondern einen Fiktionspakt mit Montfort schließt, indem er in einem Brief ankündigt, ihm Louise Lalanne vorzustellen: »Cher monsieur, je vous prie de dire à ma femme de ménage si je puis monter chez vous vers 6 h. ce soir pour vous amener Louise Lalanne, qui souhaite vous connaître.«² Das Heftchen *Apollinaire travesti*, das Montfort 1948 veröffentlicht und darin Briefe, Artikel und Dokumente dieser Episode versammelt, enthält eine Fotografie, die vermutlich der Herausgeber selbst angefertigt hat und – so die Bildunterschrift – »Apollinaire à l'époque de Louise Lalanne« zeigt (Abbildung 3): Zu sehen ist ein junger, stämmiger Mann mit Stirnlocke und weichen Gesichtszügen, Jackett und weißem Hemd, der auf einem Diwan liegt und bis zur Hüfte in eine ornamentverzierte Decke gehüllt ist. Auf dem Boden am Kopf- und Fußende der Couch türmen sich lose beschriebene Blätter, aufgeklappte und zugeschlagene Bücher und verweisen auf den literarisch-künstlerischen Kontext, in dem dieses Foto entstanden ist.

Apollinaire kreiert ein weibliches Alter Ego – ein Akt, den Marcel Duchamp mit der Erschaffung seines Avatars Rose Sélavy ein Jahrzehnt später wiederholt und poten-

-
- 1 Montfort erzählt die Lalanne-Episode in dem Artikel »La véritable histoire de Louise Lalanne ou le poète d'*Alcools* travesti en femme«, der 1936 in *Les Marges* erscheint. Apollinaires Louise-Lalanne-Zeit wurde zuletzt von Laurence Campa nochmals ausführlich aufgearbeitet, vgl. Campa: *Guillaume Apollinaire*, S. 268-305.
 - 2 Brief an Eugène Montfort, 26. Dezember 1908, zit.n. Montfort, Eugène: *Apollinaire travesti*, Paris: Seghers 1948, S. 13; auch in: Apollinaire, Guillaume: *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Bd. 4, hg. von Michel Décaudin, Paris: André Balland et Jacques Lecat 1966, S. 910; sowie ebenfalls zitiert bei Campa: *Guillaume Apollinaire*, S. 269.

Abbildung 3: Eugène Montfort »Guillaume Apollinaire à l'époque de Louise Lalanne« (1948)



ziert. Sélavy, »caricature douloureuse d'une femme«³, avanciert zur kollektiven Muse des surrealistischen Künstlerzirkels und wird von Man Ray und Robert Desnos verbildlicht und poetisiert.⁴ Die Gemeinsamkeit dieser beiden Gendercrossings beschränkt sich jedoch auf die pseudonymische Travestie.⁵ Während Duchamp Sélavy als eine Figur entwirft, anhand derer die Surrealisten mit Androgynie, Begehren, Sexualität und Sprache/Kunst spielen, stellt die fiktive Dichterin Louise Lalanne ein Projekt dar, dessen Fokus zumindest am Beginn auf eine Herauslösung von Weiblichkeit und Frauenstimmen aus ihrer Umklammerung durch einen von Männern erschaffenen Kunst- und Schreibraum zielen. Louise Lalanne inszeniert sich in ihren Artikeln als »féminine sans féminisme«⁶. Sie stellt sich in die Nachfolge Germaine de Staëls und lehnt sowohl den Lebensstil der anzugtragenden Georges Sand als auch die erotische Literatur der

- 3 Taylor, Michael: »Rose Sélavy, prostituée de la Rue aux Lèvres. Levant le voile sur l'alter ego érotique de Marcel Duchamp«, in: Bernadac, Marie-Laure und Bernard Marcadé (Hg.): *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Paris: Gallimard/Electa. Centre Georges Pompidou 1995, S. 284-290, hier S. 288. Taylor hebt außerdem hervor, dass Rose Sélavy durch eine Fotoserie von Man Ray »geboren« wurde, vgl. Ebd., S. 287.
- 4 Vgl. dazu etwa Conley, Katharine: »Rose Sélavy's Ghosts. Life, Death, and Desnos«, *The French Review* 83/5 (04/2010), S. 964-975.
- 5 Jeffrey Weiss nennt Louise Lalanne und Rose Sélavy ebenfalls in einer Reihe und schließt daraus, dass »the male-female pseudonymic travesty was relatively unexceptional by that time«, Weiss, Jeffrey: *The popular culture of modern art. Picasso, Duchamp, and avant-gardism*, New Haven: Yale University Press 1994, S. 161.
- 6 Campa: *Guillaume Apollinaire*, S. 270.

Skandalautorin Colette ab, die ihr »trop indépendante«⁷ erscheine. Lalanne konstituiert mit ihren Texten einen von Schriftstellerinnen geschaffenen literarischen Diskursraum, dessen Ziele es sein sollten, zum einen die Literatur von Männern zu beeinflussen und zum anderen Visionen für nachfolgende Frauengenerationen zu kreieren.⁸ Einen ähnlichen, ebenso konkreten wie auch abstrakten Gedankenraum wird Virginia Woolf schließlich zwanzig Jahre später in ihrem Essay *A Room of one's own* beschreiben und fordern.

Als das Interesse der Literaturszene an Lalanne zu groß und sie sogar auf einen Dichterinnenkongress eingeladen wird – *Les Marges* hatte unter ihrem Namen auch drei Gedichte veröffentlicht –, beendet Montfort die textuelle Travestie im Januar 1910 mit einem Artikel, der Apollinaire buchstäblich ent-hüllt: »Aujourd'hui, Guillaume Apollinaire enlève sa perruque, son corsage et son jupon.«⁹ Louise Lalanne wird in dieser Notiz zur romanescen Figur – angeblich wurde sie von einem »officier de cavalerie« entführt – und zur Kopfgeburt Apollinaires, dessen alleiniger Kreativität und Fantasie sie entsprungen sei, stilisiert. Was als feministisches Projekt begann, endet in einer Farce und Überhöhung der männlichen Schöpfungskraft, die den transgressiven Akt Lannes, einen von Männern dominierten Bereich zu betreten, rückgängig macht. Dennoch bleibt ein Rest zurück und ein Stück Wirklichkeit ragt weiterhin aus der Fiktion heraus: Eine Zeit lang waren Louise Lalanne und ihre weibliche Stimme real und sie hatte die Macht und die Möglichkeit, Schriftstellerinnen im Literaturbetrieb sichtbar zu machen und an einer Umgestaltung des Geschlechterverhältnisses zu partizipieren.

Apollinaire hat in seiner frühen Schaffensphase oftmals das Medium der Literaturkritik künstlerisch genutzt, um das Verhältnis zwischen vermeintlichen Oppositionen wie Imagination und Wirklichkeit, Täuschung und Wahrheit herauszufordern und »vérité« in der »imagination« zu entdecken – ein Gedanke, den er auch seiner späteren Konzeption eines künstlerischen Erneuerungs(zeit)geistes in *L'Esprit nouveau et les*

7 Apollinaire, Guillaume: »La Littérature féminine (*Les Marges*, janvier 1909)«, in: Ders.: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991, S. 919-922, hier S. 921.

8 Vgl. Apollinaire, Guillaume: »La Littérature féminine jugée par deux hommes (*Les Marges*, juillet 1909)«, in: Ders.: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991, S. 929-930, hier S. 930.

9 »Une fâcheuse nouvelle à apprendre aux lecteurs des *Marges*: Mlle Louise Lalanne vient d'être enlevée par un officier de cavalerie. Cela nous a surpris de la part d'une personne dont les mœurs avaient toujours été irréprochables. [...] Maintenant qu'elle nous a quittés, nous pouvons bien dire, ma foi! qui elle était et raconter son histoire. Louise Lalanne, ce n'était pas son véritable nom et, en réalité, elle était du sexe masculin. Une célèbre dame de lettres, à laquelle nous avions demandé de parler ici des livres de femmes, nous donna l'idée de le faire nous-même, en nous affirmant qu'une femme ne se risquerait jamais dans cette entreprise périlleuse. Nous connaissions le souple et intelligent talent de Guillaume Apollinaire. Nous lui demandâmes s'il consentirait à se déguiser en femme pendant quelque temps. L'idée l'amusa et il accepta. Mais les meilleures plaisanteries sont les plus courtes. Et puis une critique, même fantaisiste, de la littérature féminine, vraiment cela ne peut avoir qu'un temps... Aujourd'hui, Guillaume Apollinaire enlève sa perruque, son corsage et son jupon.«, Montfort: *Apollinaire travesti*, S. 23f.; sowie auch Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991, S. 1665f.

Poètes (1918) zugrunde legen wird: »Explorer la vérité, la chercher, aussi bien dans le domaine ethnique, par exemple, que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau.«¹⁰ Nach seiner Rückkehr aus dem Krieg greift Apollinaire ebenso das Thema der Geschlechtertransgression und die zeitgenössische Diskussion des Geschlechterverhältnisses in verschiedenen Texten wieder auf.¹¹ In *Les Mamelles de Tirésias* (1917/1918)¹² verknüpft er die Beschäftigung mit der gesellschaftlichen und künstlerischen Gestaltungskraft von Frauenstimmen mit jener Wechselseitigkeit aus (Kriegs-)Versehrung und Kreativität, die die Literatur der Avantgarden im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts charakterisiert und führt so die beiden zentralen Emanzipationsprozesse der Moderne – die der Frauen und die der Kunst – in einen Dialog.

Les Mamelles de Tirésias, dessen Uraufführung am 24. Juni 1917 in Montmartre laut Jürgen Grimm als »eines der wichtigsten Theaterereignisse dieser Epoche«¹³ gilt, spielt ebenso wie Tzaras »Manifeste Dada 1918« mit einer Gleichzeitigkeit von Schmerz und bunter Euphorie. In einem *Prologue*, der der Dramenhandlung vorweggeschickt ist, klettert ein Directeur de la troupe in Uniform und mit Gehstock aus dem Souffleurkasten auf die Bühne. Er erklärt, er sei gerade aus dem Krieg wiedergekehrt und habe »avec douleur«¹⁴ feststellen müssen, dass der zeitgenössischen Theaterkunst alle Geltungs- und Strahlkraft abhandengekommen ist. Ohne das Theaterthema zunächst zu vertiefen, zeichnet er im Anschluss ein lyrisches, parabelhaftes Bild seiner Erfahrungen an der Front. Er vergleicht darin die Sterne am Himmel mit den Augen von Neugeborenen, deren Licht erlischt, als sich aufgrund feindlicher Gewehrscüsse und Kanonensalven der Himmel verdunkelte. Die Sterne beginnen erst wieder zu leuchten, als die eigene Artillerie die Feinde ebenso beschießt und vertreibt. Diese Transformation, die Verletzung, Tod und Schmerz in neue Lebendigkeit umkehrt¹⁵, überträgt der Directeur im Anschluss auf die von ihm erdachte revolutionäre Dramaturgie und Ästhetik. Er plant dem Theater jenen oben bereits erwähnten »esprit nouveau« einzuhauchen, um es wieder zum Leben zu erwecken und neue Freude, Lust und Optimismus in den Menschen hervorzubringen.¹⁶

- 10 Apollinaire, Guillaume: »L'Esprit nouveau et les Poètes (1918)«, in: Ders.: *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1991, S. 943-954, hier S. 943; Campa, Laurence: *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris: Sedes 1996, S. 30-35.
- 11 Vgl. Décaudin, Michel: »Apollinaire Masculin Féminin«, in: Planté, Christine (Hg.): *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, Lyon: Presses universitaires de Lyon 2002, S. 487-497.
- 12 Vgl. Apollinaire, Guillaume: *Les Mamelles de Tirésias. Drame surréaliste en deux actes et un prologue. Avec la musique de Germaine Albert-Birot, dessins hors texte de Serge Têrat*, Paris: Éditions Sic 1918. Im Folgenden wird aus der Gesamtausgabe von Apollinaires *Œuvres poétiques* zitiert: Apollinaire, Guillaume: »Les Mamelles de Tirésias (1917)«, in: Ders.: *Œuvres poétiques*, hg. von Marcel Adéma und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1956, S. 863-913.
- 13 Grimm, Jürgen: *Guillaume Apollinaire*, München: Beck 1993, S. 100.
- 14 »Me voici donc revenu parmi vous/J'ai retrouvé ma troupe ardente/J'ai trouvé aussi une scène/Mais j'ai retrouvé avec douleur/L'art théâtral sans grandeur sans vertu«, Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 879.
- 15 Siehe zu dieser Stelle auch Poole, Ralph J.: *Performing bodies. Überschreitungen der Geschlechtergrenzen im Theater der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996, S. 82f.
- 16 Den oben zitierten Vortrag *L'Esprit nouveau et les Poètes* hält Apollinaire im November 1917 im Théâtre du Vieux-Colombier. Er legt darin, mit dezidierten Rückgriffen auf *Les Mamelles de Tirésias*,

On tente ici d'infuser un esprit nouveau au théâtre
 Une joie une volupté une vertu
 [...]
 Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie
 Les sons les gestes les *couleurs* les cris les bruits
 [...]
 Ainsi que des acteurs collectifs ou non
 Qui ne sont pas forcément extraits de l'humanité
 Mais de l'univers entier¹⁷

Les Mamelles de Tirésias wird in dieser Form zu einem farbenfrohen und »phantasievollen Über-Spielen des Schmerzhafte«¹⁸, wie Hanno Ehrlicher treffend formuliert, zu einem Spielraum, in dem sich kritische Ernsthaftigkeit und komische Unbeschwertheit zu einem Kunst- und Gesellschaftsentwurf verbinden, in dem Apollinaire zugleich eine Parodie auf die Gegenwart und eine Utopie für eine mögliche Zukunft inszeniert.

Der erste Akt beginnt auf dem Marktplatz von Zanzibar mit Thérèse, die sich als Feministin vorstellt und ankündigt, sich fortan nicht mehr dem Willen ihres Ehemannes zu unterwerfen. Die Szene eröffnet mit einem Ehestreit, der als parodistische Miniaturversion der *guerre des sexes* inszeniert ist. Während Thérèse ihre Freiheit einklagt, wird sie zwei Mal von ihrem Ehemann unterbrochen, der als Stimme aus dem Off mit belgischem Akzent und fehlerhafter Grammatik ein Stück Speck von ihr verlangt (»Donnez-moi du lard je te dis donnez-moi du lard«¹⁹), was Thérèse als Aufforderung zum Sex interpretiert und in einer Apostrophe dem Publikum erklärt (»Vous l'entendez il ne pense qu'à l'amour«²⁰). Statt Kinder zu gebären, wolle sie jedoch in den Krieg ziehen (»Je veux faire la guerre – *Tonnerre* – et non pas faire des enfants«²¹) und den Berufen nachgehen, auf die sie Lust hat. Thérèse (ver-)stört ihre Rede mit allerlei Geräuschen und Bewegungen: Zischen, Herausstrecken des Hinterns, einer »crise de nerfs«²², Niesen

sein ästhetisches Programm dar. Der Vortragstext wurde posthum im Dezember 1918 im *Mercur de France* publiziert.

17 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 881. Herv. F.K.

18 Ehrlicher, Hanno: »Komik als Kampf. Spiel und Gewaltsamkeit im Theater der Avantgarde (Apollinaires *Les Mamelles de Tirésias* und Vitrac's *Victor ou les enfants au pouvoir*)«, in: Lohse, Rolf und Ludger Scherer (Hg.): *Avantgarde und Komik*, Amsterdam: Rodopi 2004, S. 187-209, hier S. 190. Ehrlicher zitiert in diesem Kontext darüber hinaus einen Kommentar aus einem Interview Apollinaires anlässlich der Aufführung von *Les Mamelles de Tirésias*, in dem er sich demzufolge als »antibaude-lairien« bezeichnet. Apollinaire sucht damit herauszustellen, dass er den Schmerz stets in etwas Lust- und Freudvolles umzuwandeln gedenkt: »Il faut réagir contre le pessimisme qui depuis le début du XIX^e siècle n'a pas cessé de hanter nos écrivains. Il faut exalter l'homme et non pas le diminuer, le déprimer, le démoraliser. Il faut qu'il jouisse de tout, même de ses souffrances. À cet égard je suis antibaude-lairien.«, Apollinaire, Guillaume: *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Bd. 3, hg. von Michel Décaudin, Paris: André Balland et Jacques Lecat 1966, S. 939. Auch Claude Cahun wird sich maßgeblich von Baudelaires ästhetischer Schmerzkonzeption abgrenzen, siehe dazu Kapitel II.4.2.

19 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 884.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

und Gackern. Im Laufe dieses burlesken Auftakts beginnt sich ihr Körper zu verwandeln. Ihr wächst ein Bart und zeitgleich werden ihre Brüste zu Luftballons, die sie mit einem Feuerzeug und dem an ein abwesendes Frauenkollektiv gerichteten Schlachtruf »Débarassons-nous de nos mamelles!«²³ explodieren lässt. In den beiden darauffolgenden Szenen benennt sie sich in Tirésias um – dem blinden Seher der antiken Mythologie, der vor seiner Blendung und Hellsehergabe mehrfach das Geschlecht gewechselt hat²⁴ –, fesselt ihren Ehemann, tauscht mit ihm die Kleidung, schneidet sich die Haare ab und geht schwatzend davon, um fortan die Welt, das Universum und insbesondere alle Frauen zu verwalten.

In Tirésias' Abwesenheit beginnt ein Gendarm ein Techtelmechtel mit dem Ehemann, der noch am selben Abend 40.050 Kinder zur Welt bringt. Als sich aufgrund der vielen Menschen die Lebensmittelsituation in Zanzibar kritisch zuspitzt, macht der Ehemann den Vorschlag, dass sie eine Kartenlegerin aus dieser Situation befreien könne. Mit elektrisch beleuchtetem Schädel taucht Tirésias als »cartomancienne« in der letzten Szene des Stückes wieder auf und identifiziert sich erneut als Thérèse. Zur Feier ihres Wiedersehens zaubert der Ehemann einen Luftballonstrauß hervor, damit sie nicht mehr derart »plate comme une punaise«²⁵ bleibe. Thérèse lehnt sein Angebot jedoch mit der Begründung ab, dass sie doch bis hierhin auch gut ohne ihre Brüste klargekommen seien und lässt die Ballons stattdessen mit dem Auftrag ins Publikum fliegen, fortan alle Kinder einer Neubevölkerung zu nähren: »Allez nourrir tous les enfants/De la repopulation«²⁶.

Inmitten des Krieges bringt Apollinaire eine Komödie auf die Bühne, die die Emanzipation der Frauen im Dienste eines pronatalistischen Aufrufs gegen den kriegsbedingten Bevölkerungsschwund parodiert. Oder ist es doch andersherum? In einer Rezension der Uraufführung, auf die Apollinaire auch in der *Préface* Bezug nimmt, die er der Druckausgabe von *Les Mamelles de Tirésias* voranstellt, erklärt der Theaterkritiker Victor Basch sein Unbehagen angesichts dieser interpretatorischen Ambivalenz, die es ihm unmöglich gemacht habe, sich vollständig dem ästhetischen Genuss der Aufführung hinzugeben: »Je crois deviner que c'est une satire contre le féminisme, ou plutôt contre les excès du féminisme... Mais je ne suis pas sûr de mon interprétation et cette incertitude crée en moi un sentiment de malaise qui ne permet pas à ma sympathie esthétique de s'épanouir pleinement.«²⁷ Durch die vermeintliche Gleichzeitigkeit von Progressivität und Traditionalität erscheint *Les Mamelles de Tirésias* auch Jürgen Grimm noch als ein »janushaftes Gebilde«, mit dem Apollinaire »in den Sog nationalstaatlicher Zielsetzungen [gerate], denen sich die formale Struktur seines Stückes«, ebenso wie

23 Ebd., S. 886.

24 Vgl. Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 149–151, Drittes Buch, vv. 316–338.

25 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 912.

26 Ebd., S. 913.

27 Basch, Victor: *Études d'esthétiques dramatiques. Première série. Le théâtre pendant une année de guerre*, erstmals 1920 erschienen, 2. Aufl., Paris: Librairie philosophique J. Vrin 1929, S. 171. Nicht nur Basch, auch andere Zuschauer/innen litten an diesem Abend unter der »malaise«, dass die politische Aussage von *Les Mamelles de Tirésias* vage zu bleiben scheint, woraus sich fast ein handgreiflicher Streit entwickelt habe, wie Hanno Ehrlicher aus Pressereaktionen herausliest, Ehrlicher: »Kommik als Kampf«, S. 192f.

auch die Anklage traditioneller Weiblichkeitsentwürfe, »allerdings widersetz[e]«²⁸. So eröffne sich ein »merkwürdiger Zwiespalt«²⁹, in dem sich jedoch genau der Bereich eines uneindeutigen, mehrdimensionalen Zwischenraums manifestiert, den das Theaterstück auf allen Ebenen abschreitet.

In den beiden Peritexten, der *Préface* und dem *Prologue*, skizziert Apollinaire die Ästhetik von *Les Mamelles de Tirésias*, die auf die Vervielfältigung und Vermischung eineindeutiger Betrachtungsweisen zielt. Für seinen »art moderne«³⁰ stellt sich der Directeur de la Troupe ein Theater vor, das aus zwei runden Bühnen besteht, die die Zuschauer/innen umschließen. Das Geschehen ist nicht nur aus verschiedenen Blickwinkeln sichtbar, sondern teilt sich auf verschiedene Orte auf. Da eine solche Bühne nicht extra für die Inszenierung von *Les Mamelles de Tirésias* angefertigt werden konnte, wie der Directeur mit Bedauern feststellt, ist die ästhetische Architektur des Theaterstückes so angelegt, dass es auch in der Lektüre bzw. Aufführungssituation mehrere Perspektiven generiert und die Zuschauer/innen bzw. Leser/innen in ein künstlerisches, intellektuelles und affektives Dazwischen geführt werden, wie die Reaktion Victor Baschs exemplarisch verdeutlicht.

Die »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen«, die Jauß der Moderne bescheinigt, wird in *Les Mamelles de Tirésias* nicht nur durch die augenscheinliche politisch-ästhetische Ambivalenz konkret, sondern auch durch die Aufhebung zeitlicher Logik und räumlicher Eindeutigkeit sowie durch hybride Figuren illustriert, die zugleich Mensch und Maschine (es gibt einen lebendigen Zeitungskiosk) oder auch Kollektiv und Individuum (»le peuple de Zanzibar«³¹ ist eine einzelne Figur) sind.³² Im Untertitel von *Les Mamelles de Tirésias* führt Apollinaire die Genrebezeichnung *drame surréaliste* an, die dieses ästhetische Verfahren, das unterschiedliche Bereiche miteinander kombiniert und daraus hybride Figuren und Formen entstehen zu lassen, in einem Begriff abzubilden sucht.³³ Die Grundzüge dieses neu in die avantgardistische Terminologie eingeführten »surréalisme«³⁴ beschreibt Apollinaire in der *Préface* des Stückes als eine »fantaisie qui est ma façon d'interpréter la nature«³⁵ und damit als eine Ästhetik, deren Darstellungsmöglichkeiten ins Unendliche explodieren. Sie ist nicht nur in synchroner, sondern auch diachroner Richtung darauf ausgerichtet, kultur- und kunstgeschichtlich fixierte Verbindungslinien aufzuzeigen und neu zu verknüpfen.

28 Grimm: *Guillaume Apollinaire*, S. 110; vgl. auch Read, Peter: *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La révanche d'Éros*, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2000, S. 73.

29 Grimm: *Guillaume Apollinaire*, S. 110.

30 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 881.

31 Vgl. Ebd., S. 877.

32 Vgl. auch Grimm: *Guillaume Apollinaire*, S. 106ff.

33 Laut dem Regisseur der Uraufführung Pierre Albert-Birot habe Apollinaire nur deshalb die Unterschrift *drame surréaliste* für sein Drama erdacht, um sich von einer möglichen Zuschreibung als »cubiste« abzugrenzen, vgl. Read: *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias*, S. 140.

34 In seiner späteren Übernahmegeste des Neologismus Apollinaires grenzt sich André Breton klar von dem dahinterstehenden Konzept seines Vordenkers ab – von dem er nur »la lettre« übernehme, um von dem inzwischen etablierten Bekanntheitsgrad des Begriffs zu profitieren – und bezeichnet ihn selbst in einem überraschend scharfen Tonfall sogar als »impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne«, Breton: »Manifeste du surréalisme«, S. 327. Herv. i.O.

35 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 868.

Les ressources de cet art dramatique ne sont-elles pas infinies? Il ouvre carrière à l'imagination du dramaturge, qui rejetant tous les liens qui avaient parus nécessaires ou parfois renouant avec une tradition négligée, ne juge pas inutile de renier les plus grands d'entre ses devanciers.³⁶

Hinter der »aleatorische[n] Phantastik, die jeder eindeutigen Intentionalität Hohn spricht«³⁷ verbirgt sich in *Les Mamelles de Tirésias* eine subtile, minutiös konstruierte Arbeit an kulturgeschichtlichen Mythen und Narrativen, gewohnten Perspektiven und Bildern. Dieses Verfahren zielt auf die stete Suche und Entdeckung von Querverbindungen und Zwischen-Räumen, wie bereits der Titel seines programmatischen Gedichts »Zone« verdeutlicht. Das Ziel ist ein Schreck- bzw. Überraschungsmoment, der durch die Konfrontation und Kombination kontrastierender Bereiche erreicht werden soll und ebenso von Apollinaire selbst (in der *Préface* von *Les Mamelles de Tirésias*³⁸ und im metapoetischen Essay »L'Esprit nouveau et les Poètes«³⁹) sowie auch der Avantgarde-Theorie und -Forschung⁴⁰ immer wieder als grundlegendes Anliegen des literarischen Innovationsstrebens dieser Epoche herausgehoben wird.

In diesen Akt des Kombinierens ist die oszillierende Bewegungsfigur eines »traverser« eingelassen, die auch auf Apollinaires Verhältnis zu den zeitgenössischen Kunst- und Literaturströmungen übertragbar ist: »Dans l'aventure poétique du début du siècle l'esthétique d'Apollinaire constitue une expérience particulière. Elle préfère aux lieux communs du passéisme et de l'avant-garde des chemins de traverse.«⁴¹ Apollinaire nimmt innerhalb der Avantgarden eine Vorreiterrolle ein, verortet sich im gleichen Zuge jedoch stets abseits davon. Anders als etwa der Futurismus und der spätere Dadaismus, die primär auf Zerstörung fokussieren, zielt Apollinaires Ästhetik auf eine dynamische De- und Rekonstruktion des Bestehenden, die Humor und Lachen als »Mittel der Entlastung, der Positivierung, der auch körperlich zu verstehenden (Selbst-)Affirmation«⁴²

36 Ebd., S. 869.

37 Ehrlicher: »Komik als Kampf«, S. 192.

38 »J'ajoute qu'à mon gré cet art sera moderne, simple, rapide, avec des grossissements qui s'imposent si l'on veut frapper le spectateur. [...] Par conséquent, il est légitime, à mon sens, de porter au théâtre des esthétiques nouvelles et frappantes qui accentuent le caractère scénique des personnages et augmentent la pompe de la mise en scène [...]«. Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 868f.

39 »Mais le nouveau existe bien, sans être un progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort nouveau*. C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé.«, Apollinaire: »L'Esprit nouveau et les Poètes«, S. 949. Herv. i.O.

40 Niklas Bender weist darauf hin, dass dieser Überraschungsmoment auch von Theodor Adorno und Peter Bürger als zentrales Prinzip der historischen Avantgarden benannt werde, vgl. Bender: *Die lachende Kunst*, S. 233; Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, erstmals 1970 erschienen, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 37-56; Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 76-86. In der Folge parallelisiert Bender die *surprise* bei Apollinaire zudem mit der Struktur des Komischen.

41 Campa: *L'Esthétique d'Apollinaire*, S. 8.

42 Bender: *Die lachende Kunst*, S. 21f. Bender bezieht sich an dieser Stelle auf eine Einschätzung des Komischen in der Moderne im Allgemeinen. In Benders Untersuchung nimmt Apollinaire – insbesondere seine Poetik in den *Alcools* – eine zentrale Stellung ein. Auch in den Texten des Futuristen-

integriert. Anders als beim späteren Surrealismus werden Fragmentierungen von Körpern und Mythen bei Apollinaire zu Spielarten des Komischen und weisen darin auf eine optimistisch-utopische und multiperspektivische Weltsicht hin.⁴³ Die surrealistische Komik in *Les Mamelles de Tirésias* wirkt geradezu als ästhetisches Kaleidoskop, wie Claude Lévi-Strauss in *La Pensée sauvage* (1962) den literarischen Mythenübernahmeprozess bezeichnet, der sich vor den Ernst und den Schmerz der Welt schiebt, beide in ihre Bestandteile zerlegt und als verrätseltes Bild neu wiedergibt.

Cette logique opère un peu à la façon du kaléïdoscope: instrument qui contient aussi des bribes et des morceaux, au moyen desquels se réalisent des arrangements structuraux. Les fragments sont issus d'un procès de cassure et de destruction, en lui-même contingent, mais sous réserve que ses produits offrent entre eux certaines homologues: de taille, de vivacité de coloris, de transparence. Ils n'ont plus d'être propre, par rapport aux objets manufacturés qui parlaient un »discours« dont ils sont devenus les indéfinissables débris; mais, sous un autre rapport, ils doivent en avoir suffisamment pour participer utilement à la formation d'un être d'un nouveau type [...].⁴⁴

Die Rätselhaftigkeit liegt in *Les Mamelles de Tirésias* im bunten Treiben des neu entstandenen Hybriden, in jenem Punkt, in dem sich das zerstückelte Vorherige überlagert und zusammensetzt – ohne notwendigerweise in jedem Fragment die ursprüngliche symbolische Tiefendimension beizubehalten. Wenn Apollinaire im Vorwort schreibt, »[qu]’il n’y a aucun symbole dans ma pièce qui est fort claire, mais on est libre d’y voir tous les symboles que l’on voudra et d’y démêler mille sens comme dans les oracles sibyllins«⁴⁵, fordert er stattdessen dazu heraus, die kaleidoskopischen Bilder seines Stückes in ihrer Ungewöhnlichkeit und aus der Perspektive subjektiver Erfahrungswelten zu interpretieren, ohne sich an gewohnten Narrativen zu orientieren.

Les Mamelles de Tirésias fragt in dieser Form nach der neuen Rolle des Menschen und seines Körpers in Zeiten gesellschaftlichen Fortschritts, Technisierung, Massenproduktion, nach Kontrolle und Kontrollverlust angesichts von Maschinen, die die Fähigkeiten des Menschen zu überschreiten beginnen. Apollinaire bezieht diese Auseinandersetzung konkret auf die ästhetische Ebene und generiert daraus neue Perspektiven auf Literatur. Gerade der Begriff der »repopulation« wird zu dem Aspekt, in dem sich die ästhetisch-literarischen Fragestellungen mit den gesellschaftlichen Krisen und existentiellen Umbrüchen dieser Zeit verschränken und so die beiden Emanzipationsbestrebungen am deutlichsten übereinanderliegen. Das Thema der Wiederbevölkerung, auf das Apollinaire an verschiedenen Stellen der *Préface* insistiert, hat dadurch eine komplexere Funktion als die alleinige Zurschaustellung von Patriotismus.

Als Reaktion auf die Kritiken zu seinem *drame surréaliste* erklärt Apollinaire in der *Préface*, dass er selbst nicht wisse, ob sein Stück nun ernst gemeint sei oder nicht, er die-

chefs Marinetti liest Bender komische Elemente, die jedoch mit Zerstörung, Verwesung und dem Unheimlichen spielten und so letztlich das Affirmative und Rekonstruierende des Humors auch wieder konterkarieren, vgl. das entsprechende Kapitel bei Bender: Ebd., S. 137-182.

43 Vgl. Ehrlicher: »Komik als Kampf«, S. 196f. Der deutlichste Unterschied bestehe nach Ehrlicher vor allem darin, dass die Surrealisten einen »militante[n] Pessimus« gezeigt hätten.

44 Lévi-Strauss, Claude: *La Pensée sauvage*, Paris: Plon 1962, S. 49f.

45 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 86f.

se Frage jedoch auch nicht als ausschlaggebend erachtet. Das Alleinstellungsmerkmal von *Les Mamelles de Tirésias* liege vielmehr in der »question vitale [...] de la repopulation«, die, so Apollinaire weiter, noch niemals in dieser Form auf einer Theaterbühne verhandelt worden sei und der er sich nun in unbeschwerter Weise nähere, um allen Zuschauer/innen (und Leser/innen) ihr jeweiliges Amüsement zu ermöglichen:

Au demeurant, il m'est impossible de décider si ce drame est sérieux ou non. Il a comme but d'intéresser et d'amuser. C'est le but de toute œuvre théâtrale. Il a également pour but de mettre en relief une question vitale pour ceux qui entendent la langue dans laquelle il est écrit: le problème de la repopulation. J'aurais pu faire sur ce sujet qui n'a jamais été traité une pièce selon le ton sarcastico-mélodramatique qu'ont mis à la mode les faiseurs de »pièces à thèse«. J'ai préféré un ton moins sombre, car je ne pense pas que le théâtre doive désespérer qui que ce soit.⁴⁶

In die Formulierung des Anspruchs, sich mit »le problème de la repopulation« an alle zu wenden, ist zugleich die Ansprache an ein spezifisches Publikum integriert. »[C]eux qui entendent la langue dans laquelle il est écrit« meint auf den ersten Blick jene unbestimmte Menschenmenge eines »qui que ce soit«, spricht auf einen zweiten jedoch auch genau diejenigen an, die stets hinter vordergründige Wortbedeutungen schauen: Alle, die auf der Suche nach der Mehrfachbedeutung des Terminus »repopulation« seien und dabei auf die Sprache achten sollten, in der das Problem der Wiederbevölkerung be- und geschrieben ist. Das Zitat ist folglich als eine Aufforderung zu lesen, den Begriff der »repopulation« und seine Inszenierung innerhalb des Stückes genauer zu betrachten und im gleichen Zuge der Sprache im Allgemeinen in *Les Mamelles de Tirésias* besondere Aufmerksamkeit zu schenken, komme ihr doch eine lebenswichtige Funktion (»une question vitale«) zu.

Bei der Herstellung des 40.050. Kindes, eines Journalisten, sind die Zuschauer/innen und Leser/innen live dabei. Der Ehemann – der im gesamten Verlauf des Stückes namenlos bleibt – zerreißt dafür Zeitungen, die er in einer leeren Wiege mit verschiedenen Zugaben vermischt. Im Stil einer beschwörenden Zauberformel kommentiert er jede Zutat: Der Journalist etwa benötigt »un sang puisé dans l'encrier« (er gießt Tinte über die Zeitungsschnipsel), »une épine dorsale« (er legt eine Schreibfeder hinein), »de la cervelle pour ne pas penser« (er schüttet Klebstoff darüber), »une langue pour mieux baver« (er gibt die Schere dazu)⁴⁷. Der Wiederbevölkerungsprozess vermengt sich buchstäblich mit der Problematisierung und Inszenierung einer zeitgenössischen Textproduktion und Literatur, die Alltagsmedien und technische Prozesse in ihre Ästhetik integriert. Tristan Tzara wird vier Jahre später in seiner Anleitung »Pour faire un poème dadaïste« (1921) dieses hier von Apollinaire vorgezeichnete Verfahren übernehmen und mit dem vorletzten Satz »Le poème vous ressemblera.«⁴⁸ direkt auf den

46 Ebd., S. 866.

47 Ebd., S. 904.

48 »Prenez un journal/Prenez des ciseaux/Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème./Découpez l'article/Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-le dans un sac./Agitez doucement/Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac./Copiez consciencieusement./Le poème vous ressemblera./Et vous voilà ›un écrivain infiniment original et d'une sensibilité char-

Zeugungsakt in *Les Mamelles de Tirésias* zurückzuweisen. Auch der *écriture automatique* im Surrealismus liegt dieses Prinzip, das serielle und automatisierte Produktionsweisen poetisch umdisponiert, schließlich zugrunde.

Die männlich-parthenogenetische Zeugung von 40.050 Kindern an nur einem Abend rekurriert laut Hanno Ehrlicher auf ein »abendländisches Phantasma, das Allgemeingut der Avantgarden war und in Marinettis *Mafarka le Futuriste* eine besonders aggressive und misogyne Zuspitzung gefunden hatte«⁴⁹. Apollinaire steigert dieses Phantasma nicht nur durch seine Verknüpfung mit der seriellen Vermassung von Fließbandproduktion und verkehrt sie ins Absurde, sondern erteilt der per Tradition damit verbundenen künstlerischen männlichen Superpotenz eine deutliche Absage, wenn der Ehemann aus seiner Kinderschar eine seiner Töchter hervorhebt, die »plus artiste que quiconque à Zanzibar«⁵⁰ sei. Die Detailanalyse des Wortes »repopulation« unterstreicht diese feministische Verdrehung der Fantasie männlicher Schöpfungskraft. Der Begriff »population« umfasst in erster Linie kein Volk, sondern zunächst vor allem ein »ensemble des personnes qui habitent un espace«⁵¹, eine Gesamtheit von Menschen, die mehr oder weniger zufällig durch das alleinige Merkmal ihres gemeinsamen Wohnortes miteinander verbunden sind. Das davor geschaltete Präfix »re-« bezeichnet nach Angabe des *Petit Robert* einen »mouvement en arrière«, der sich als »retour à un état antérieur«, als »répétition« sowie auch als »renforcement« und »achèvement« äußert.⁵² Pierre Jalenques hebt in einer linguistischen Studie zudem eine Definition *a minima* von »re-« heraus, nach der der Partikel immer auf eine Veränderung und Aktualisierung hinweist, die sich aufgrund der zeitlichen Verschiebung zwischen einem ersten Zustand und seiner späteren Wiederholung ergibt.⁵³

Der Aufruf zur Wieder-Bevölkerung ist in *Les Mamelles de Tirésias* demnach als eine Aufforderung zur Um-Ordnung der Vorkriegsgesellschaft Frankreichs zu verstehen, die sich, so macht die erste Szene des Stückes deutlich, an die durch den Krieg vorangetriebene Emanzipation der Frauen anpassen muss. In dieser Lesart ist der vermeintliche Widerspruch von »repopulation« und Feminismus des Stückes aufgehoben, stattdessen scheinen beide einander logisch zu ergänzen. In einem Apollinaire attribuierten »Écho«

mante, encore qu'incomprise du vulgaire«, Tzara, Tristan: »Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer (1921)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Henri Béhar, Paris: Flammarion 1975, S. 377-387, hier S. 382.

49 Ehrlicher: »Komik als Kampf«, S. 195. Zur Misogynie in *Mafarka* vgl. auch Vinken, Barbara: »Make War not Love. Pulp Fiction oder Marinettis *Mafarka*«, in: Asholt, Wolfgang und Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 183-204.

50 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 903.

51 Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 1965, »population«.

52 Ebd., S. 2131, »re-«.

53 »RE signifie que la manifestation dans le temps du second classement modifie la situation définie par la manifestation dans le temps du premier classement. [...] [L]e préfixe RE signifie que l'actualisation du procès associé à la base verbale vient modifier la situation résultant de l'actualisation d'un premier procès.«, Jalenques, Pierre: »Étude sémantique du préfixe RE en français contemporain. À propos de plusieurs débats actuels en morphologie dérivationnelle«, *Langue française* 133/1 (2002), S. 74-90, hier S. 85.

im *Mercur de France* vom 16. Juli 1917 prophezeit er dem 20. Jahrhundert in diesem Sinne ein neues Zeitalter, das unter dem Vorzeichen der Entwicklung zu einem egalitären Geschlechterverhältnis stehe: »Ce siècle ne se terminera pas sans que les droits de la femme aient été mis partout sur le même pied que les droits de l'homme, et ce seront tout simplement là les droits de l'humanité.«⁵⁴ In der letzten Szene von *Les Mamelles de Tirésias* wird Thérèse schließlich zur Verkünderin einer derartigen Gesellschaftsutopie sowie auch der »ganz und gar wunderbaren und übernatürlichen Zeugungsfähigkeit der Einbildungskraft«⁵⁵, wenn sie die von ihrem Mann angebotenen Luftballon-Brüste in die Zuschauer/innenmenge fliegen lässt. Thérèses Geste wird von einem Chor begleitet, in dem alle Figuren des Stückes gemeinsam die neu erlangte Freiheit, die (Lebens-)Lust und den Spaß an der Veränderung besingen: »Et puis chantez matin et soir/ Grattez-vous si ça vous démange/Aimez le blanc ou bien le noir/C'est bien plus drôle quand ça change/Suffit de s'en apercevoir«⁵⁶.

Der Ursprung dieser Umstrukturierung der Gesellschaft, des Körpers und Begehrens in *Les Mamelles de Tirésias* liegt in der eröffnenden Szene des ersten Aktes, in der den Zuschauer/innen und Leser/innen biologisch begründete und kulturell konstruierte Weiblichkeitsrollen buchstäblich um die Ohren fliegen. Apollinaire greift damit auf eines der zentralen »incentives or targets of laughter« zurück, die Manfred Pfister unter Verweis auf Sigmund Freuds *Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) benennt: »female sexuality, and gender roles, relations and hierarchies – and, in particular, their transgressions!«⁵⁷ Thérèse verkörpert am Beginn der Komödie vier zeitgenössische Frauenrollen auf einmal, die einander überlagern und deren markante Charakteristiken ins Parodistische übersteigert werden. Sie ist eine gelangweilte und schwatzhafte Hausfrau, eine rebellische Feministin, die das Patriarchat zu stürzen droht, eine

54 Apollinaire, Guillaume: »Les Femmes et la politique«, *Mercur de France* CXXII/458, 16.07.1917, S. 378-379; Apollinaire, Guillaume: »Les Femmes et la politique«, in: Ders.: *Apollinaire journaliste. Textes retrouvés et textes inédits avec présentation et notes*, Bd. 2, hg. von Pierre Caizergues, Paris: Université Sorbonne Nouvelle Paris III 1977, S. 816-817. Der Artikel ist bei Peter Read innerhalb eines Kommentars zu Apollinaires Positionierung zum Feminismus zitiert, vgl. Read: *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias*, S. 165.

55 Ehrlicher: »Komik als Kampf«, S. 196.

56 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 913.

57 Pfister, Manfred: »Introduction. A History of English Laughter?«, in: Ders. (Hg.): *A History of English Laughter. Laughter from Beowulf to Beckett and beyond*, Amsterdam: Rodopi 2002, S. V–X, hier S. VI, zit.n. Nowak, Helge: »Introduction«, in: Ders. (Hg.): *Comedy and Gender. Essays in Honour of Dieter A. Berger*, Heidelberg: Winter 2007, S. 7-14, hier S. 7.

kriegerische Amazone und eine Hysterikerin, die unter Nervenkrise und Niesattacken leidet⁵⁸.

Während Thérèses Aufzählung all der traditionell männlich besetzten Berufe, die sie gerne ausüben würde – darunter: »député«, »avocat«, »sénateur«, »médecin physique ou bien psychique«, »philosophe«, »chimiste« und, der einzige, den sie offensichtlich im weiblichen Genus nennt, »mathématicienne«⁵⁹ – wird sie *malgré elle* zum Mann: »Mais il me semble que la barbe me pousse/Ma poitrine se détache«⁶⁰. Victor Basch hört aus Thérèses Eingangsmonolog die vereinten Stimmen zahlreicher zum damaligen Zeitpunkt politisch aktiver Feministinnen heraus, die laut dem Theaterkritiker nichts weniger anstrebten als die Frauen zum Nabel der Welt (»nombril du monde«) zu deklarieren und damit, so ist aus seinem Kommentar herauszulesen, die Männer aus dieser Position zu verdrängen:

La femme [gemeint ist Thérèse, Anm. F.K.] [...] ne désavouerait aucunement Mme de Schlumberger, Mme Avril de Sainte-Croix, Mme Léon Brunschvicg, Mme Alice La Mazière, Mme Legrand-Falco, Mme Suzanne Grinberg et ma grande amie du procès de Rennes, notre Séverine: la femme est le nombril du monde; elle a droit à tout; elle aspire à tout; elle veut devenir électricienne, conseillère municipale, députée, ministre, présidente de la République; et surtout soldate, caporale, sergente, lieutenant, générale.⁶¹

Die meisten der Frauen, die Basch aufzählt, sind bis heute als zentrale Figuren der französischen Emanzipations- und Feminismusbewegung bekannt. Sie haben sich allesamt auf sowohl nationaler wie auch internationaler Ebene für die klassischen Themen der ersten Welle des Feminismus, wie politische Mitbestimmung und das Wahlrecht, verbesserte Arbeitsbedingungen für Arbeiterinnen und körperliche Selbstbestimmung engagiert.⁶² Auffällig ist, dass Basch in dem Zitat alle Berufe in ihrer grammatikalisch femininen Form aufführt, was Thérèse selbst, mit der genannten Ausnahme, nicht tut. Die Komik des *coup de théâtre*, in dem Thérèse scheinbar ungewollt und unversehens zum Mann wird, illustriert die feministisch-antifeministische Ambivalenz des Stückes.

58 Vgl. etwa Frick, Adrianna E.: »The Dugs of Tiresias. Female Sexuality and Modernist Nationalism in *The Waste Land* and *Les Mamelles de Tirésias*«, in: Moffett, Joe (Hg.): *The Waste Land at 90. A Retrospective*, Amsterdam: Rodopi 2011, S. 15–33, hier: S. 26. Frick bezeichnet Thérèse nicht nur als Hysterikerin, sondern gar als »sex-hungry man in the wrong body«. Sie hat herausgefunden, dass Josef Breuer in den gemeinsam mit Sigmund Freud verfassten *Studien über Hysterie* (1895) den »Nießreflex« als Beispiel anbringt, um die »hysterische Konversion« zu erklären, also die Umwandlung einer »intrazerebrale[n] Erregung« in einen »abnormen Reflex«, Breuer, Josef und Sigmund Freud: *Studien über Hysterie*, erstmals 1895 erschienen, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1991, S. 224f.; vgl. Frick: »The Dugs of Tiresias«, S. 26.

59 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 884f.

60 Ebd., S. 885.

61 Basch: *Études d'esthétiques dramatiques*, S. 169.

62 Siehe dafür die entsprechenden Einträge von Chénia Avril de Sainte-Croix, Marcelle Legrand-Falco, Cécile Brunschvicg, Suzanne Grinberg und Séverine im *Dictionnaire des Féministes*, das 2017 von Christine Bard, eine der zentralen Historikerinnen in der Aufarbeitung des französischen Feminismus, herausgegeben wurde, vgl. Bard, Christine (Hg.): *Dictionnaire des féministes*, Paris: PUF 2017.

Die Parodierung von Feminismus und Emanzipation transportiert zugleich eine scharfe Kritik, die die scheinbar sukzessiv aufweichende Geschlechterhierarchie als Illusion entlarvt und herausstellt, dass weiterhin nur Männern Freiheit, individuelle Entfaltung und Gestaltung von Gesellschaft und Politik möglich ist.

Durch ihren Bartwuchs wird Thérèse zur modernen Version einer Figur, die bereits im Komödienpersonal der Antike beschäftigt war: die sich als Mann verkleidende Frau. Apollinaire beruft sich im Vorwort zu *Les Mamelles de Tirésias* auf Aristophanes, um die Parallelität der politischen Aussagekraft und die Ästhetik des *drame surréaliste* mit denen des antiken Autors zu unterstreichen, ohne sie jedoch weiter zu spezifizieren: »J'ai écrit mon drame surréaliste avant tout pour les Français comme Aristophane composait ses comédies pour les Athéniens.«⁶³ In Komödien wie *Lysistrata* und *Frauen in der Volksversammlung* hat Aristophanes die Ungleichheit zwischen Frauen und Männern humoristisch-kritisch inszeniert und die vorherrschende Machtverteilung sichtbar macht.⁶⁴ Insbesondere an den letztgenannten Text scheint Apollinaire die Figur der Thérèse anzulehnen, denn Aristophanes rückt darin Frauen ins Zentrum, die sich all ihre Haare wachsen lassen, die Uniformen ihrer Männer stehlen und sich Bärte ankleben, um in der anstehenden Volksversammlung (in den Reihen der »Onanisierter[n]«⁶⁵, wie die Politiker im schlüpfrigen Humor Aristophanes bzw. der Frauen genannt werden) als Männer die Etablierung einer Gynäkokratie voranzutreiben. Bei Apollinaire wird die Travestie zu einer Metamorphose, die als diskursive Widerfahrnis – Thérèse verwandelt sich allein durch die Aussage, dass sie sich verwandelt – geschieht. Zudem ist die Übernahme der tradierten Komödienfigur nur ein Element innerhalb einer Hybridisierung Thérèses, in der sich die literarisch überlieferte Komik zu einer Zirkusnummer zuspitzt, wenn sich ihre Brüste plötzlich ablösen und als rote und blaue Luftballons aus ihrer Bluse hervorquellen. Thérèse wird zu einer »amazone de foire«⁶⁶ und vielmehr noch, angedeutet durch die Farbgebung der Luftballons, zu einer clownesken Marianne, die aus ihrer heroischen Pose als barbusige Revolutionärin und Ernährerin der Nation heraustritt, als würde sich das berühmte Gemälde Eugène Delacroix' plötzlich verlebendigen, um die kulturellen Symboliken und biologischen Funktionen ihres entblößten Busens zu verlachen.

Elle pousse un grand cri et entr'ouvre sa blouse dont il en sort ses mamelles, l'une rouge, l'autre bleue et, comme elle les lâche, elles s'envolent, ballons d'enfants, mais restent retenus par les fils

Envolez-vous oiseaux de ma faiblesse

-
- 63 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 867. Ehrlicher wundert sich in seinem Artikel, dass dieser »von Apollinaire selbst gelegten Spur bisher noch nicht systematisch nachgegangen wurde«, Ehrlicher: »Komik als Kampf«, S. 193.
- 64 Vgl. dazu Holzberg, Niklas: »Nachwort«, in: Aristophanes: *Lysistrata*. Griechisch/Deutsch, hg. von Niklas Holzberg, Stuttgart: Reclam 2012, S. 151-165.
- 65 Aristophanes: *Frauen in der Volksversammlung*, hg. von Niklas Holzberg, Stuttgart: Reclam 2017, S. 8.
- 66 Bazile, Sandrine: »Femme objet, œuvre en liberté. Le mythe de la femme-mécanique. Trois figures féminines et leur rapport à la modernité«, in: Léonard-Roques, Véronique und Jean-Christophe Valtat (Hg.): *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2003, S. 269-284, hier S. 272.

Et cætera
 Comme c'est joli les appas féminins
 C'est mignon tout plein
 On en mangerait
Elle tire le fil des ballons et les fait danser
 Mais trêve de bêtises
 Ne nous livrons pas à l'aéronautique
 Il y a toujours quelque avantage à pratiquer la vertu
 Le vice est après tout une chose dangereuse
 C'est pourquoi il vaut mieux sacrifier une beauté
 Qui peut être une occasion de péché
 Débarrassons-nous de nos mamelles
*Elle allume un briquet et les fait exploser, puis elle fait une belle grimace avec double pied de nez aux spectateurs et leur jette des balles qu'elle a dans son corsage*⁶⁷

Der weibliche Busen hat eine eigene Kulturgeschichte, die Thérèse durch den Platzhalter »et cætera«, der auf kollektives kulturelles Wissen hindeutet, aufruft und die sie schließlich metonymisch skizziert. Mit Begriffen und Formulierungen wie »oiseaux de ma faiblesse«, »appas féminins«, »c'est mignon«, »on en mangerait«, »vice/vertu«, »beauté«, »péché« rekurriert sie auf ein spezifisches literarisches Diskursfeld um die Frauenbrust. So ist zum einen Rousseaus Weiblichkeitskonzeption von tugendhafter Mütterlichkeit und sündhafter Leidenschaftlichkeit einer Julie d'Étanges erwähnt und zum anderen deren Perspektivierung bei Flaubert, der alles Romantische mit stereotypen Weiblichkeitsvorstellungen gleichsetzt und zu sentimentalem Kitsch erklärt, von dem sich die Kunst abwenden müsse.

Marilyn Yalom untersucht in ihrer *History of the Breast* (1998) Repräsentationen des weiblichen Busens in literarischen und biblischen Texten, Gemälden und Skulpturen seit der Antike und klassifiziert sie anhand acht verschiedener Codierungen – heilig, erotisch, häuslich, politisch, psychologisch, kommerzialisiert, medizinisch, emanzipatorisch.⁶⁸ Sie stellt die Beobachtung heraus, dass diese Darstellungen im Zentrum des »male point of view«⁶⁹ auf den Frauenkörper stehen, der die westliche Kulturgeschichte dominiert. Mit diesen Männerblicken auf Frauenbrüste spielt Apollinaire in der Metamorphose Thérèses und legt im gleichen Zuge die kulturelle Leerstelle von Frauenblicken auf ihre Körper frei.⁷⁰ Noch Frau und doch bereits Mann betrachtet Thérèse ihre eigenen Brüste von außen und wird zu einem Androgyn/Gynander, der

67 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 88f. Kursivierungen i.O.

68 Vgl. dazu das Inhaltsverzeichnis in Yalom, Marilyn: *A History of the Breast*, London: Pandora 1998, S. IX.

69 Ebd., S. 4; vgl. dazu auch Kaufmann, Jean Claude: *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris: Nathan 1995.

70 So schreibt Yalom: »To discover what women in the past felt about their breasts has been an ongoing challenge.«, Yalom: *A History of the Breast*, S. 4. Sie rückt in den jeweiligen Kapiteln deshalb immer wieder Darstellungen von Frauenbrüsten bei Künstlerinnen in den Vordergrund, unter anderem bei Pernet du Guillet und Louise Labé, vgl. Ebd., S. 63ff.

die in der Kunst tradierte Hierarchie von männlichem anblickenden Subjekt und weiblichem angeblickten Objekt in sich vereint. Mit einem explosiven Knalleffekt entledigt sich Thérèse schließlich ihrer Brüste und den daran geknüpften Weiblichkeitsvorstellungen, mit deren Resten sie das Publikum bewirft, die sie in Form kleiner Bälle aus ihrem Dekolleté hervorzaubert. Der zerplatzende Luftballon-Busen Thérèses wird in *Les Mamelles de Tirésias* zum Ausdruck dafür, wie die verspielt-humoristische Surrealismus-Ästhetik Apollinaires nicht nur männlichen Kriegsschmerz überblendet, sondern auch Körper- und Geschlechterdiskurse zersprengt.

Im Laufe der ersten Szene wird Thérèse aus verschiedenen Weiblichkeitstypen zusammengesetzt und – auf den ersten Blick – zum Mann. In einem Brief an einen Freund verwendet Walter Benjamin im Juni 1913 den Begriff der »Vergeistigung des Geschlechtlichen« und nennt sie ein »köstliche[s] Männerinventar«⁷¹. Thérèse erscheint als Verkörperung dieses »Männerinventars«, dessen Konstruktionsprozess Apollinaire anhand der Metamorphose der Figur sichtbar macht. Nach Urte Helduser formuliert Benjamin mit dem Begriff der »Vergeistigung des Geschlechtlichen« »nur eines von weiteren Programmen, durch die auch die (Post-)Moderne des 20. und 21. Jahrhunderts sich als *engendered*«⁷² erweist. Auch die Figur Thérèse kann als eine solche Gender-/Körper-Analyse *avant la lettre* verstanden werden, anhand der Apollinaire auf nachfolgende poststrukturalistische theoretische Diskurse und Diskussionen hinausweist.

Apollinaire nimmt in *Les Mamelles de Tirésias*, und insbesondere in der ersten Szene, biologisch begründete Geschlechterdifferenzen parodistisch-kritisch in den Blick. Indem Thérèse zum Mann wird, nachdem sie ein männlich codiertes Freiheitsstreben geäußert und schließlich selbst ihre Metamorphose ausgesprochen hat, stellt der Schriftsteller darüber die Macht der Sprache und die soziale Konstruiertheit von Körpern und Geschlechtsidentitäten heraus – lange bevor John Austin den Begriff des Sprechakts geprägt und Judith Butler ihn in der Definition von Gender als performativem Akt weiterverwendet. Neben ihren bekannten Monografien *Gender Trouble* (1990), *Bodies that Matter* (1993) und *Undoing Gender* (2004) ist im Zusammenhang mit *Les Mamelles de Tirésias* ein früher Aufsatz von Butler zu erwähnen, in dem sie die Performativität von Gender mit der Arbeit von Schauspieler/innen in Theateraufführungen konfrontiert. Sie nutzt diesen Vergleich vor allem, um die Unterschiede zwischen dem Gendercrossing im Theater und in der Wirklichkeit herauszuarbeiten, die darin lägen, dass in der Realität die Qualität der Gender-Performance als richtig oder falsch bewertet werde, was zu Belohnung (gesellschaftlicher Anerkennung) oder zu Bestrafung (einem möglicherweise auch gewalttätigen Ausschluss aus der Gesellschaft) führe.⁷³ Ansätze für die Bestimmung einer solchen performativen Genderkonzeption und ihrer inhärenten gesell-

71 Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe*, Bd. 1, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 128, Brief an Herbert Blumenthal, 23.06.1913.

72 Helduser, Urte: *Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900*, Köln: Böhlau 2005, S. 331. Herv. i.O.

73 Vgl. Butler, Judith: »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: Case, Sue-Ellen (Hg.): *Performing feminisms. Feminist critical theory and theatre*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1990, S. 270–282, hier S. 277ff.; vgl. Austin, John Langshaw: *How to do things with Words*, Cambridge: Harvard University Press 1962, S. 6. Herv. i.O.

schaftlichen Repressionsfunktionen sind bereits in *Les Mamelles de Tirésias* zu beobachten.

Sandrine Bazile liest Thérèse als eine »machine érotisée«, die ein »doubl[e] à peine dissimul[é] de l'œuvre«⁷⁴ darstellt und damit eine Figur, an der Apollinaire Gemeinplätze der aktuellen Gesellschaft, Politik und Literatur parodiert und zugleich die Modernität seiner Literatur demonstriert. Um diese These zu unterstreichen, beruft sich Bazile auf die vom Directeur de la Troupe im *Prologue* imaginierte Theaterarchitektur aus zwei ineinander verschachtelten Rundbühnen. Thérèse sei darauf ausgestellt, »exhibée, montrée [...] au milieu de tableaux de foire où le lecteur-spectateur entre en voyeur«⁷⁵. Die Literaturwissenschaftlerin reiht sie in die Genealogie literarischer Musen ein und bezeichnet sie als Vorläuferin jener prominenten Frauenfiguren des Surrealismus, die stets erschöpfte, angeblickte und inspirierende Objekte, nie jedoch selbst schaffende, inspirierte Subjekte sind.⁷⁶ Bereits die Analyse der Transformationsszene Thérèse widerspricht dieser Lesart, die durch das Ende der vierten Szene nochmals konterkariert wird, denn die bereits in Tirésias umbenannte Thérèse verlässt in diesem Moment den Spiel-Raum und kehrt bis zum Schluss nicht wieder zurück auf die Bühne.

TIRÉSIAS *qui est prêt, tressaille au bruit et s'écrie:*

Ah chère liberté te voilà enfin conquise

Mais d'abord achetons un journal

Pour savoir ce qui vient de se passer

[...]

Maintenant à moi l'univers

A moi les femmes à moi l'administration

Je vais me faire conseiller municipal

Mais j'entends du bruit

Il vaut peut-être mieux s'en aller

*Elle sort en caquetant tandis que le mari imite le bruit de la locomotive en marche.*⁷⁷

Die Grenzen zwischen Frau und Mann sind bei Tirésias nun aufgehoben und er/sie ist beides zugleich oder aber auch keines von beiden mehr, wie die Didaskalien mitteilen (»prêt«/»elle sort«). Ebenso, wie sich Tirésias außerhalb eines eindeutigen Geschlechts bewegt, bewegt er/sie sich auch aus dem Stück heraus und erlangt tatsächlich die Autonomie und »liberté«, die er/sie sich erobert hat. Tirésias entschwindet aus der Position des Ausgestelltseins und des öffentlichen Angeblicktwerdens – ein Akt, der bereits durch die Explosion der Brüste vorbereitet wurde. Der »univers«, den Tirésias neu zu beschreiten plant, ist das Echo eines »univers«, das der Directeur de la Troupe im *Prologue* mit seinem Theaterstück – und sich selbst als »dieu créateur« an der Spitze – entwerfen will.⁷⁸ Wenn Tirésias' Rede diesen direkten Bezug zum *Prologue* herstellt und

74 Bazile: »Femme objet, œuvre en liberté. Le mythe de la femme-mécanique. Trois figures féminines et leur rapport à la modernité«, S. 278.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 283.

77 Apollinaire: »Les Mamelles de Tirésias«, S. 890. Herv. i.O.

78 »Il est juste que le dramaturge se serve/De tous les mirages qu'il a à sa disposition/[...]/Son univers est sa pièce/A l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur/Qui dispose à son gré/Les sons les

danach entschwindet, ist die Botschaft deutlich: Er/Sie entzieht sich seiner/ihrer Rolle als Marionette des Schöpfergotts und zieht davon, um ein eigenes Universum zu eröffnen, das sie/er fortan autonom verwaltet – inklusive aller darin existierenden Frauen. Der Ausruf »à moi les femmes« übersteigert die patriarchale Männerrolle, die Tirésias sich nun aufmacht auszuführen und verlacht sie als komisches Element.

Thérèses/Tirésias' Fortgehen wandelt jenen Akt von Apollinares Alter Ego Louise Lalanne in eine Bewegungsfigur, die durch ihre Kritiken von Literatur von Schriftstellerinnen einen neuen literarischen (Frei-)Raum sichtbar gemacht hat. Mehr als dass er/sie die Musen des Surrealismus vorwegnimmt, verkörpert und positiviert Thérèse/Tirésias den Diskurs Valentine de Saint-Points, die in ihrem *Manifeste de la femme futuriste* auf die Misogynie in Marinettis futuristischem Manifest antwortet und die Absurdität biologischer Geschlechtlichkeit zugunsten einer perfektionierten Androgynie ausruft: »Il est absurde de diviser l'humanité en femmes et en hommes. Elle n'est composée que de féminité et de masculinité.«⁷⁹ Sie fordert, dass Frauen alles Sentimentale und Tugendhafte ablegen und sich zu einer ihnen ursprünglichen und instinktiven »cruauté« und »violence«⁸⁰ bekennen sollten. Apollinares Figur Thérèse/Tirésias überwindet den Diskurs Saint-Points jedoch deutlich in einem Punkt: der Mutterschaft. Während Saint-Point genau zwei Rollen für Frauen vorsieht – »la femme doit être mère ou amante«⁸¹, und damit ihre anfängliche Ablehnung essentialistischer Geschlechtervorstellungen konterkariert, steht Thérèse/Tirésias für eine klare Absage an ihre gesellschaftliche Reproduktions- und Liebhaberinnenrolle, die sie/er stattdessen durch künstlerische (Re-)Produktivität ersetzt.

gestes les démarches les masses les couleurs/[...]/Car la pièce doit être un univers complet/Avec son créateur«, Ebd., S. 882.

79 Vgl. Saint-Point, Valentine de: »Manifeste de la femme futuriste. Réponse à F.T. Marinetti (1912)«, in: Giovanni Lista (Hg.): *Le Futurisme. Textes et manifestes. 1909-1944*, Ceyzérieu: Champs Vallon 2015, S. 378-382, hier S. 378; vgl. dazu auch Segler-Meißner, Silke: »Die Stimmen der Frauen in der Avantgarde. Die Futuristinnen (1909-1944)«, in: Hanau, Katharina u.a. (Hg.): *Geschlechterdifferenzen*, Bonn: Romanistischer Verlag 1999, S. 111-120, hier S. 112f.

80 Saint-Point: »Manifeste de la femme futuriste. Réponse à F.T. Marinetti (1912)«, S. 379.

81 Ebd., S. 380.