

Keine Ehe ist auch (k)eine Lösung

Huysmans' Ehe(bruch)-Künstlerroman *En ménage*

Şirin Dadaş

1. Einleitung

Im Frankreich des 19. Jahrhunderts erleben parallel zwei Gattungen der Erzähl-literatur eine Blüte: der Ehebruchroman und der Künstlerroman. Huysmans hält in seinem 1903 verfassten Vorwort zu *À rebours* (1884) rückblickend und zugespitzt fest: »Quoi qu'on inventât, le roman se pouvait résumer en ces quelques lignes: savoir pourquoi monsieur Un tel commettait ou ne commettait pas l'adultère avec madame Une telle.«¹ Die verhältnismäßig weite Verbreitung insbesondere von Malerromanen hat Angelica Rieger aufgezeigt und mit dem romantischen Gedanken einer Schwesternschaft der Künste erklärt.² Émilie Sitzia zufolge dürfte auch die

1 Huysmans, Joris-Karl: *À rebours*, hg. v. Marc Fumaroli, Paris: Gallimard ²2007, S. 57.

2 Vgl. Rieger, Angelica: Alter ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000, S. 1, aber auch Maur, Karin von: Französische Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in den Schriften der Brüder Goncourt – eine Studie zur Kunstkritik und Kunstanschauung in Frankreich von 1850 bis 1896, Stuttgart: Willem 1966, S. 16-18 und Bowie, Theodore: The Painter in French Fiction. A Critical Essay, Chapel Hill: Univ. of North Carolina 1950, S. 8. In deutlich selteneren Fällen wird die fiktive Figur einer Malerin ins Zentrum einer kürzeren Erzählung oder eines ganzen Romans gerückt. Mir sind nur fünf solcher Texte bekannt: *Histoire d'Ernestine* (1762) von Marie-Jeanne de Heurles Laboras de Mezières Riccoboni, *L'atelier d'un peintre* (1833) von Marceline Desbordes-Valmore, *La Vendetta* (1841) von Honoré de Balzac, *Clémence* (1841) von Angélique Arnaud und *Elle et lui* (1859) von George Sand. Siehe zu historischen Malerinnen sowie französischen und englischen Malerinnenromanen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Wettlaufer, Alexandra K.: Portraits of the Artist as a Young Woman – Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860, Columbus: Ohio State Univ. Press 2011. Erwähnt sei noch Tamar Garbs Auseinandersetzung mit der erotischen Erzählung *Laveugle* (1883) von Charles Aubert, die um eine Malerin kreist: Garb, Tamar: »The Forbidden Gaze. Women Artists and the Male Nude in Late Nineteenth-century France«, in: Kathleen Adler (Hg.), The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1993, S. 33-42.

neue Relevanz von ›Konzepten wie Originalität und Neuhaftigkeit‹ im 19. Jahrhundert zu einer verstärkten Künstlermythenbildung in der Literatur beigetragen haben.³ Nicht selten steht hierbei das künstlerische Scheitern im Mittelpunkt der Narration. Aber auch Schaffens- und Lebensbedingungen, das Milieu sowie partnerschaftliche Beziehungen der Protagonisten werden zum Gegenstand gemacht. Mit dem Maler kann eine Außenseiterfigur kreiert werden, die in unterschiedlicher Weise in Opposition zu normativen Gesellschaftsidealen der Bourgeoisie steht, auch dem der Ehe.

Die Stilisierung des Malers zu einer singulären Erscheinung ist keine Erfindung der Romantik. Bei frühneuzeitlichen Kunsttheoretikern wie etwa Giorgio Vasari und Lodovico Dolce knüpft sich die Sonderstellung, die dem bildenden Künstler aufgrund seines *ingenio*, seines mentalen Kreationsvermögens zugeschrieben wird, indessen dezidiert an den Versuch seiner sozialen Nobilitierung: Es geht um die Würdigung eines – im Unterschied zur Dichtkunst – zuvor weitestgehend als Handwerk verstandenen Künstlerberufs.⁴ Diese Aufwertung gipfelt gewissermaßen in der Vorstellung des *divino artista*, des gottgleichen Künstlers, so dass die Verteidigung seiner gesellschaftlichen Anerkennung mit einer Überlegenheitsbehauptung einhergehen konnte.⁵ Im Künstlerbild des 19. Jahrhunderts weitet sich diese Vorstellung zu einer konfliktuellen Spannung zwischen kunstproduzierender und -rezipierender Seite aus: zwischen KunstschaFFenden und unverständigem, bourgeoisem Publikum. Neu ist mithin die postulierte Abgrenzung

3 Vgl. Sitzia, Émilie: *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac*, Goncourt et Zola, Åbo: Akademi Press 2004, S. 2.

4 Vgl. hierzu Krieger, Verena: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln: Deubner 2007, S. 13-34 und insbesondere zur Differenz zwischen dem Status von Dichtern und bildenden Künstlern Wetzel, Michael: »Autor/Künstler«, in: Karlheinz Barck [u.a.] (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, 7 Bde., Stuttgart: Metzler 2000, Bd. 1, S. 480-544, hier S. 502f.

5 Linda Nochlin hat als erste die Künstlermythisierung als fortbestehende unterschwellige Prämissen kunsthistorischer Forschung kritisiert, die neben sozialhistorischen Faktoren erkläre, weshalb es »keine weiblichen Entsprechungen zu Michelangelo oder Rembrandt, Delacroix oder Cézanne, Picasso oder Matisse« gegeben habe (Nochlin, Linda: »Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?«, in: Beate Söntgen (Hg.), *Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin: Akademie-Verlag 1996, S. 27-56, hier S. 31). Entsprechend weist auch Maike Christadler in ihrem Überblick auf »die zentralen Konstruktionen der Kunstgeschichte, deren herausragendste Figur der (männliche) Schöpfer ist, hin, um mit Blick auf Vasari zu betonen, dass in den *Vite* zwar auch Künstlerinnen berücksichtigt werden, weibliche Kreativität aber an Reproduktivität und nicht an eine rein männlich gedachte ›geistige Geburt‹ geknüpft werde (Christadler, Maike: »Kreativität und Genie – Legenden der Kunstgeschichte«, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin: Reimer 2006, S. 253-272, hier S. 253 u. S. 258f.).

zung von einer bestimmten Gesellschaftsschicht, von der in widersprüchlicher Weise zugleich Akzeptanz eingefordert wird.⁶

Zwei Künstlertypen, die *dem Bourgeois* entgegengestellt werden, sind hierbei geläufig: Einerseits wird der Künstler als Bohemien, als mittelloser, ungebundener Überlebenskünstler inszeniert, etwa in Henri Murgers *Scène de la vie de Bohème* (1851), andererseits als finanziell und/oder geistig unabhängiger Adliger, als intellektuelle Elite, wie z.B. in Balzacs Novelle *La maison du Chat-qui-pelette* (1829). In *Manette Salomon* (1867), dem Malerroman der Goncourt, finden sich beide Typen nebeneinander gestellt.

Diese Gegenentwürfe zum Bourgeois und in Teilen auch zu bürgerlichen Normen, etwa der geregelten Erwerbstätigkeit, kann sich auch gegen die institutionell legitimierte Partnerschaft der Ehe richten. Wie Ernst Kris und Otto Kurz in *Die Legende vom Künstler* herausgestellt haben, bildet sich seit der Romantik der Gemeinplatz der »größeren sexuellen Freiheit« des Künstlers heraus.⁷ Diese Vorstellung ergänzt gängige Topoi, die Kris und Kurz in der Künstlerbiographik seit der Antike ausmachen konnten: die Idee der Liebe als Antrieb künstlerischen Schaffens, die Deutung des Modells als Geliebte oder des Kunstwerks als Kind des Schöpfers.⁸ Im 19. Jahrhundert werden diese Topoi um die Vorstellung einer Unvereinbarkeit von Kunst und bürgerlicher Ehe erweitert.⁹ Wenn sich etwa in *La maison du Chat-qui-pelette* der adelige Maler Théodore de Sommervieux und die Stoffhändlerstochter Augustine verlieben und heiraten, ist das baldige Aufkündigen dieser »mésalliance[] d'esprit«¹⁰ bereits vorprogrammiert, da Augustine jedes Verständnis für Kunst und Dichtung abgesprochen wird. Ihre materialistische Einstellung, ihre Ausrichtung an kirchlichen Moralvorstellungen und v.a. ihre Fantasielosigkeit sowie Ideenarmut werden auf ihre Erziehung zurückgeführt, damit aber zugleich zu unüberwindlichen Merkmalen der bürgerlichen Ehefrau – und mit ihr der Ehe –

⁶ Entsprechendes lässt sich etwa in den Schriften von Flaubert, den Goncourt, Gautier und Baudelaire beobachten. Dieses Feindbild des Bourgeois entspricht hierbei keiner sozialen Realität, die Autoren gehörten selbst dem Bürgertum an; es wird in erster Linie auf eine Abwertung von »Nicht-Künstlern« mit dem Zweck der eigenen Selbstüberhöhung abgezielt (vgl. Champeau, Stéphanie: *La notion d'artiste chez les Goncourt* (1852-1870), Paris: Champion 2000, S. 355).

⁷ Vgl. Kris, Ernst/Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995 (1934), S. 149.

⁸ Vgl. ebd., S. 147-150.

⁹ Siehe hierzu S. Champeau: *La notion d'artiste chez les Goncourt*, S. 269-298. Für die französischen Romanciers der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde diese Vorstellung auf den Einfluss von Schopenhauer zurückgeführt (vgl. Fukuda, Momoko: »La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans«, in: *Nordlit* 28 (2011), S. 55-62, hier S. 55, mit Verweis auf die Studie von René-Pierre Colin: *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon 1979).

¹⁰ Balzac, Honoré de: »*La maison du Chat-qui-pelette*«, in: ders., *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1976, Bd. 1, S. 39-94, hier S. 77.

stilisiert, die nur hemmend auf einen als Freigeist gedachten Künstler einwirken können.¹¹

Hinsichtlich der beiden genannten Gattungen lassen sich damit zwei gegenseitige Tendenzen beobachten: Auf der einen Seite hat Hannelore Schlaffer mit Blick auf die Entdeckung weiblicher Erotik und den deutschen, französischen sowie russischen Ehe- und Ehebruchroman von einer »Erfindung der sozialen Person und der literarischen Figur der Ehepartnerin im Laufe des 19. Jahrhunderts« gesprochen – einer Ehepartnerin, die nicht mehr nur ökonomische Sicherheit in der Ehe sucht, sondern die Erfüllung eines individuellen Glücks, die widerspruchsvolle Vereinbarkeit von »sexuelle[r] Begierde mit einer dauerhaften Partnerschaft.«¹² Auf der anderen Seite lässt sich an Künstlerromanen beobachten, dass Liebe und Ehe immer wieder als problematisch für den männlichen Kunstschaffenden inszeniert werden, als hinderliche Einschränkung seiner individuellen künstlerischen Entfaltung.¹³ Verwiesen sei beispielhaft erneut auf *Manette Solomon*: Der finanziell unabhängige Maler Naz de Coriolis wird hier in seinen Bemühungen, eine moderne Malerei zu schaffen, dargestellt. Der Durchbruch gelingt ihm allerdings erst

¹¹ Vgl. ebd., S. 74-78.

¹² Schlaffer, Hannelore: »Ehestiftung, Ehebruch und sexuelle Revolution. Der Roman des 19. Jahrhunderts«, in: *Poetica* 37 (2005), S. 413-427, hier S. 413f.

¹³ Eine entsprechende Problematik findet sich in Künstlerinnenromanen nicht ausgestellt: Die Malerin Clémence wendet sich in dem gleichnamigen Roman zwar gegen die Ehe, jedoch nicht, weil darunter ihre Kunst leiden könnte, sondern weil sie sich – der Malerei entsagend – am (frühsocialistischen) Widerstand beteiligen möchte. Auch in *Elle et lui* wird keinerlei Verknüpfung zwischen Liebe und Kunst für die Protagonistin hergestellt, da dem gängigen Künstlermythos entsprechend die männliche Malerfigur das Genie verkörpert, dem die Malerin als pragmatische Kopistin dichotomisch gegenübergestellt wird. Aus einer entsprechenden Vorstellung heraus bewerten die Goncourt in ihrem *Journal* die Autorin: »Le génie est mâle. L'autopsie de Mme de Staël et de Mme Sand auraient été curieuses: elles doivent avoir une construction un peu hermaphrodite« (E. u. J. de Goncourt: *Journal* (August 1857), hier zit.n. S. Champeau: La notion d'artiste chez les Goncourt, S. 111). Weitet man hingegen den Blick auf den Künstlerinnenroman aus, ließe sich Madame de Staëls *Corinne ou l'Italie* (1807) anführen: Hier sind es aber keine künstlermythischen, sondern mit Blick auf die historisch normierten Geschlechterrollen realistische Bedenken, welche die in Italien gefeierte und unabhängige Dichterin Corinne von einer Liebeshehe mit Lord Oswald Nelvil abhalten: Sie fürchtet die sozialen Verpflichtungen einer Ehefrau, die »devoirs particuliers«, die für den Geliebten Vorrang haben vor »l'exercice des facultés intellectuelles« (Staël, Germaine de: »Corinne ou l'Italie«, in: dies., *Oeuvres*, hg. v. Catriona Seth, Paris: Gallimard 2017, S. 1003-1460, hier S. 1260). Siehe auch ebd., S. 1224f.: »le talent surtout dans une femme, cause une disposition à l'ennui, un besoin de distraction que la passion la plus profonde ne fait pas disparaître entièrement. L'image d'une vie monotone, même au sein du bonheur, fait éprouver de l'effroi à un esprit qui a besoin de variété.«

durch das an sich schon kunstgleiche Malermodell Manette Salomon.¹⁴ Doch so hilfreich Manette für den Künstler ist und so positiv ihre Liebesbeziehung sich zunächst ausnimmt, bleiben sie nicht. Die Goncourt gehen vielmehr dazu über, ein von Misogynie und Antisemitismus gefärbtes Schreckensbild zu zeichnen: Mit Manettes Schwangerschaft verwandelt sich die Figur in eine berechnende Furie, die Coriolis jegliche Kreativität raubt und den Mann wie auch seine Malerei ihrer profitorientierten Kontrolle unterwirft, um ihn schließlich mit seiner Einwilligung in die Ehe vollständig zu unterdrücken. Sein Malerfreund Anatole setzt diesen Schritt mit einer Enthauptung gleich: »Rasé! – dit Anatole en faisant le geste énergique du gamin qui peint, avec le coupant de la main, une vie d'homme décapiée.«¹⁵

Ehebruchromane wie *Madame Bovary* (1857) oder *Thérèse Raquin* (1867) richten demgegenüber den Fokus stärker auf die Ehefrau. Diese vermag nicht nur aufgrund der Gleichförmigkeit ihres Daseins zuweilen Mitleid zu erregen, sondern v.a., weil sie an einen Ehemann gebunden ist, der durch exzessive Mittelmäßigkeit und Charmelosigkeit besticht. Mit zahlreichen Malerromanen wird diesem Bild des lächerlichen, einfallslosen Ehemannes ein Protagonist entgegengestellt, der Ehe grundlegend als irrelevant erachtet oder ablehnt.¹⁶ Und zumeist ist er es nun, der im Versuch der künstlerischen Selbstverwirklichung von seiner Partnerin unverstanden bleibt.

1881 publiziert Huysmans mit *En ménage* einen Erzähltext, der als Ehe(bruch)-Künstlerroman eingestuft werden könnte. Ähnlich wie in *Manette Salomon* stehen zwei Künstlerfiguren im Zentrum. Huysmans präsentiert in seinem Roman den verheirateten Schriftsteller André Jayant und seinen besten Freund, den überzeugten Junggesellen und Maler Cyprien Tibaille. Ähnlich wie bei den Goncourt ist es eine dezidiert männliche, in Teilen misogyne Sicht, die dominiert. Anders als im Goncourt'schen Malerroman liegt der Fokus aber von Anfang an weniger auf dem Kunstschaften der beiden Figuren, sondern, wie der Titel schon ankündigt, auf der narrativen Reflexion von Vor- und Nachteilen ehelicher und alternativer Lebensgemeinschaften, die insbesondere durch den aufgedeckten Ehebruch von Andrés Frau zu Beginn des Romans angeregt wird. Indem *En ménage* Elemente sowohl des Ehebruch- wie auch des Künstlerromans kombiniert, kreist der Text weder unauf-

14 Vgl. hierzu Dadaş, Şirin: Von Bildern reden. Kunstkritik und Malerroman im Frankreich des 19. Jahrhunderts, Stuttgart: Steiner 2018, S. 177-182.

15 Goncourt, Edmond u. Jules de: *Manette Salomon*, hg. v. Stéphanie Champeau, Paris: Gallimard 1996, S. 540.

16 Es finden sich im Übrigen nicht wenige Malerfiguren, die – etwa in Zolas *Thérèse Raquin* oder in Ernest Chesneaus *La chimère* (1879) – fremden Ehefrauen qua Seitensprung ein Ausbrechen aus ihrem leidenschaftslosen Leben und tristen Alltag ermöglichen. Auch diesen Beziehungen ist indessen, aus unterschiedlichen Gründen, kein Glück beschieden.

hörlich um einen »éternel adultère«¹⁷ noch sucht er mit Balzacs berühmter Darstellung des am »chef-d'œuvre inconnu« scheiternden Künstlers zu konkurrieren. Der punktuelle Einsatz von Komik und Ironie deutet vielmehr darauf hin, dass mit dieser Gattungsmischung eine feine Distanzierung gegenüber beiden Moden vorgenommen wird. Sie betrifft in Teilen auch die Kopplung von Ehe- und Künstlerthematik, die ich im Folgenden genauer untersuchen werde, nachdem ich auf die grundlegende Entromantisierung der Ehe und die Entdramatisierung des Ehebruchs in *En ménage* eingegangen bin. Die leitenden Fragen lauten vor dem Hintergrund der oben dargelegten Traditionen und Topoi: Welche spezifischen Formen der Auseinandersetzung mit der Ehe ermöglicht der Rückgriff auf Künstlerfiguren? Lassen sich ungewöhnliche Bestätigungen oder Infragestellungen dieser Institution durch die Entscheidung verzeichnen, die Narration in einem Künstlermilieu anzusiedeln? Und welche Effekte entfalten hierbei die komischen Brechungen, welche Funktionen sind der Diskrepanz zwischen dem thesenromanartigen Durchspielen unterschiedlicher partnerschaftlicher Sozialitäten einerseits und einem teils pessimistischen, teils ironischen Beschreibungsmodus andererseits eingeschrieben?

2. Die Entromantisierung der Ehe

Zwei Männer, die eine langweilige Festgesellschaft verlassen haben, laufen des Nachts rauchend und diskutierend durch die Straßen. Einer der beiden, Cyprien, wird bereits mit seiner ersten Handlung des Hosezuknöpfens – »rattachant sa culotte qui s'était déboutonnée«¹⁸ – andeutungsweise als nachlässig gekleideter Bohemien charakterisiert, der sich in karikaturesken Überreibungen über die Gäste der Feier auslässt. Mit einer verächtlichen Überzeichnung der jungen, heiratswilligen Damen – »un fumier de pensées dans une caboche rose«¹⁹ – leitet Cyprien seine vehemente Ablehnung der Ehe ein. Eindrücklich beschreibt er die »misère d'un coucher à deux, l'insomnie ou le ronflement d'un autre, les coups de coude et les coups de pied, la fatigue des caresses exigées, l'ennui des baisers prévus!«²⁰ In ihrer Trivialität entfalten die banalen Zumutungen des Schnarchens und der schlafstörenden Tritte eine derbe Komik, die sie als Argumente gegen ein dauerhaft geteiltes Ehebett aber ebenso wenig entkräftet wie die Vorhersehbarkeit

¹⁷ »J'avoue pourtant que, lorsqu'il m'arrive d'ouvrir un livre et que j'y aperçois l'éternelle séduction et le non moins éternel adultère, je m'empresse de le fermer, n'étant nullement désireux de connaître comment l'idylle annoncée finira«, heißt es im bereits erwähnten Vorwort (J.-K. Huysmans: *À rebours*, S. 58).

¹⁸ Huysmans, Joris-Karl: »En ménage«, in: ders., Romans et nouvelles, hg. v. André Guyaux [u.a.], Paris: Gallimard 2019, S. 271–489, hier S. 273.

¹⁹ Ebd., S. 276.

²⁰ Ebd., m. Herv.

und Eintönigkeit ehelicher Sexualität, die Cyprien mitanführt. Die deutlich hyperbolische Skizzierung dieser »Misere« dient nicht dazu, die formulierte Ehekritik des überzeugten Junggesellen, der in »seinem Bett seine Pfeife« rauchen möchte,²¹ infrage zu stellen, sondern die Unabhängigkeit und soziale Ungebundenheit des auf sich allein gestellten Individuums zu unterstreichen, wie auch das wiederholte Possessivpronomen zu erkennen gibt.

Dem hält André eine nicht weniger prosaische Verteidigung seiner Entscheidung für die Ehe entgegen:

Je me suis marié, parfaitement, [...] parce que j'étais las de manger froid, dans une assiette en terre de pipe, le dîner apprêté par la femme de ménage ou la concierge. – J'avais des devants de chemise qui bâillaient et perdaient leurs boutons, des manchettes fatiguées – comme celle que tu as là, tiens – j'ai toujours manqué de mèches à lampe et de mouchoirs propres.²²

Die Ehe wird hier auf ein warmes Abendessen, Hemden mit vollständigen Knopfreihen und auf saubere Taschentücher, sprich auf den *ménage* – den geregelten Haushalt – mit all seinen Bequemlichkeiten reduziert. Liebe spielt keine, Sexualität eine untergeordnete Rolle,²³ da grundsätzlich jeder Aussicht auf eine erfüllte Partnerschaft eine Absage erteilt wird. Liebe erweist sich aus Andrés resignativer Sicht als Nullsummenspiel, das kein Entkommen aus dem beständigen Kreislauf verliebt-verlebt-verlassen erlaubt: »[E]st-ce une vie que de désirer une maîtresse lorsqu'on n'en a pas, de s'ennuyer à périr quand on en possède une, d'avoir l'âme à vif quand elle vous lâche et de s'embêter plus formidablement encore quand une nouvelle vous la remplace?«²⁴ Vor dem Hintergrund einer solch pessimistischen Einstellung kann die Entromantisierung der Ehe ausgesprochen weit getrieben, das sinnliche Abstumpfen, das Ermatten von Gelüsten, das die Ehe ermögliche, als klarer Vorteil ausgewiesen werden. Ihren größten sozialen Nutzen wirft sie André zufolge aber in der Zukunft, im pflegebedürftigen Alter ab: »c'est une caisse d'épargne où l'on se place des soins pour ses vieux jours!«²⁵

Mit diesen romaneinleitenden Reflexionen vermitteln beide Figuren gleichermaßen unromantische Vorstellungen von der bürgerlichen Sozialpraktik der Ehe, auch wenn sie diese unterschiedlich bewerten. Die Möglichkeit einer Liebesehe, wie sie sich ab dem 18. und 19. Jahrhundert zumindest als literarisches Konstrukt

²¹ Vgl. ebd.

²² Ebd., m. Herv.

²³ Es sind zuweilen auch »appétences charnelles« und »des besoins de câlineries et de tendresses« (ebd., S. 281), die André sein Junggesellendasein aufgeben lassen. Als Hauptgrund werden aber »les misérables ennuis des ménages mal faits« (ebd.) genannt.

²⁴ Ebd., S. 276f.

²⁵ Ebd., S. 277.

allmählich etablierte, steht hier völlig außer Frage. Liebe wird weder im ehelichen noch im außerehelichen Bereich Erfolg in Aussicht gestellt. Auch die Ehe als institutioneller Rahmen der Fortpflanzung steht nicht zur Debatte. In den Vordergrund rückt mithin allein der Vorteil der Häuslichkeit, den die Heirat, genauer noch die bürgerliche Ehefrau verspricht, deren klassische Rolle bekanntlich durch Anforderungen wie »Saubерkeit, Ordnung und Behaglichkeit im Haus«²⁶ definiert wurde.

Da die Lesenden auf diesen ersten Seiten noch nicht erfahren, dass Cyprien Maler ist und André Schriftsteller, sind ihre Haltungen zur Ehe zunächst nicht an ihren Künstlerstatus gebunden, sondern allein an ihren subjektiven männlichen Blick auf heterosexuelle Partnerschaftlichkeit. Hierbei fällt auf, dass Cyprien, der seine Verachtung gegenüber Frauen offen zur Schau stellt, in seiner Ablehnung der Ehe weniger geschlechtsgebunden argumentiert als André in ihrer Verteidigung. Im zitierten Passus ist es »un autre«, der fremde Körper, der zum Fremdkörper innerhalb der eigenen vier Wände stilisiert wird. Damit André hingegen die Vorzüge ehelicher Häuslichkeit genießen kann, ist er auf eine Hausfrau angewiesen, welche die Aufgaben übernimmt, die zuvor »la femme de ménage ou la concierge« für ihn erledigte. Dieser Unterschied zwischen den Perspektiven des Junggesellen und des Ehemannes, der die Frau auf die Rolle der dienenden Ehefrau reduziert, verrät in einer feministischen Lektüre des Romans, dass v.a. mit der Ehe, d.h. mit der institutionalisierten Interdependenz von Frau und Mann jener Androzentrismus einer patriarchalen Gesellschaftsordnung wirksam wird, den André auch namentlich verkörpert.²⁷

3. Die Entdramatisierung des Ehebruchs

Andrés Verteidigung der Ehe wird sogleich auf die Probe gestellt, wenn sich diesem nächtlichen Gespräch der zwei Freunde das folgenreichste Ereignis der Handlung anschließt: André überrascht seine Frau *in flagranti* mit ihrem Liebhaber im Ehebett. Durch das unentschlossene Verhalten des gehörnten Ehemannes erfährt die Darstellung dieses Moments eine starke Dehnung, die einerseits Spannung aufbaut, andererseits die Lächerlichkeit der Situation unterstreicht, die durch burleske Elemente zusätzlich ridikulisiert wird: »Il [André] appröhenda un malheur,

26 Burkart, Günter: Soziologie der Paarbeziehung. Eine Einführung, Wiesbaden: Springer 2018, S. 66.

27 Besonders augenscheinlich wird dies auch in der beschriebenen Haltung der Figur zu Beginn der Ehe: »André avait adopté le ton paternel et bienveillant. [L]a [sc. Berthe] tenir sans qu'elle sentît trop la laisse, envelopper de délicatesses fondantes la dureté d'un refus, tel était son système.« (J.-K. Huysmans: En ménage, S. 320).

franchit le salon, s'élança dans la chambre, vit, près du lit défait, un homme en chemise, affolé, tournant, culbutant les meubles, tirant à lui un fauteuil pour s'abriter, empêché par une chaise placée derrière.²⁸ Da Liebesgefühle in dieser Ehe, wie gesehen, nicht von Bedeutung sind, handelt André nicht aus Eifersucht. Sein unterdrücktes »nom de Dieu!«,²⁹ seine genau beschriebenen körperlichen Reaktionen wie Verkrampfung und Blässe, seine zitternden Hände und Stimme zeugen von einer Aufregung, die einem unerwarteten Anblick geschuldet ist – einem Anblick, der den Düpierten aufgrund der Lächerlichkeit der Situation und der stupiden Rollen aller Beteiligten schockiert. Entsprechende Adjektive sind in diesem Zusammenhang auffallend rekurrent.

Andrés erste Reaktion – den Liebhaber höflich hinauszugeleiten – bricht bewusst mit der Leseerwartung eines dramatischen Höhepunktes. Dieser Konventionsbruch wird ostentativ ausgestellt, wenn der Liebhaber auf der Treppe einen Angriff aus dem Hinterhalt befürchtet, von André aber gar vor einer Stufe gewarnt wird: »je vous préviens pour que vous ne tombiez pas, ça ferait du bruit«.³⁰ Das doppeldeutige »faire du bruit«, das nicht nur den möglichen Lärm benennt, sondern im übertragenen Sinne auch das Aufsehenerregen, legt die Hauptsorge des betrogenen Ehemannes offen: das Gerede der Leute. Allein wägt André ab, seiner Frau zu verzeihen, sie zu erwürgen, die Angelegenheit unter den Teppich zu kehren oder zu seinem ehemaligen Junggesellendasein zurückzukehren, um in seiner Arbeit alle ärgerlichen Erinnerungen an eine Frau zu ersticken, die er »sans entrain, sans joie«³¹ geheiratet hat. Er entscheidet sich schließlich für den schmerzlichen Bruch mit der ehelichen Behaglichkeit.

Im patriarchalen System des französischen 19. Jahrhunderts spiegelt sich die soziale Bewertung des weiblichen Ehebruchs in der zeitgenössischen Rechtsprechung wider. Wie die Historikerin Laure Adler anmerkt, sah der *Code Napoléon* – ausschließlich für die Frau – eine mögliche Freiheitsstrafe von drei Monaten bis zwei Jahren vor. Und unter Berufung auf den Artikel 324, Absatz 2 des *Code pénal* ließ sich bis 1975 der Mord an Ehefrau und Liebhaber durch den Ehemann in einer Situation entschuldigen, wie sie in Huysmans' Roman geschildert wird.³² Sowohl für André als auch Cyprien liegt eine solche Tat im Bereich des Möglichen, wird aber als lächerlich bewertet. De facto »bedarf es keines *crime passionnel*, wo keinerlei Passion vorliegt, ja wo sie von vornherein für die Ehe ausgeschlossen wird. Vor diesem Hintergrund wäre es nur konsequent, der Ehefrau zu verzeihen, um auf

28 Ebd., S. 278.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 280.

31 Ebd., S. 281.

32 Vgl. Adler, Laure: *Secrets d'alcôve. Histoire du couple de 1830 à 1930*, Paris: Hachette 1983, S. 133f.

die Annehmlichkeiten des geteilten Haushalts nicht verzichten zu müssen. Bereits in Balzacs 1829 anonym publiziertem ›Ehemanual‹ *Physiologie du mariage* werden unterschiedliche Reaktionsmöglichkeiten durchgespielt, der Vorzug wird aber einer leidenschaftslosen, Überlegenheit demonstrierenden Haltung des Ehemannes im Moment des Erwischens gegeben und dessen kalkuliertes Entgegenkommen im Umgang mit der Ehefrau mit dem Ziel der Rettung der Ehe empfohlen.³³ Andrés nächtliches Kofferpacken, sein wortloser Auszug ohne jede Begegnung mit seiner Frau hat demgegenüber vor allem einen Vorteil: In ihrer ausgesprochenen Singularität vermag diese Reaktion jene beklagte Lächerlichkeit zu überwinden, die der banalen Situation des Ehebruchs und dessen typischen Folgen zugeschrieben wird. Bereits mit der ›Entdramatisierung der Ehebruchsszene‹ befreit sich Huysmans, wie Jérôme Solal überzeugend argumentiert hat, von Romankonventionen.³⁴ Mit den entbanalisierten Konsequenzen wird jenes Wiederkäuen des längst Erzählten vermieden, das Huysmans nicht nur mit der eingangs zitierten Bemerkung, sondern dem gesamten Vorwort zu *À rebours* eingehend problematisieren wird.³⁵ Darüber hinaus ermöglicht die Entscheidung für diese narrative Ausgangslage, den Fokus – anders als in den berühmten zeitgenössischen Ehebruchromanen von Huysmans' großen Vorbildern Flaubert und Zola – auf den Mann, genauer noch auf die Frage zu richten, welche häusliche Lebensform sich am besten für diesen eignet. Huysmans' Roman lässt sich in dieser Hinsicht mit Jacques Dubois als »petite enquête psychosociologique sur l'économie des relations sexuelles« lesen, welche männliche Möglichkeiten auf dem (heterosexuell gedachten) Sexualmarkt veranschaulicht, indem auf reale historische Praktiken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Bezug genommen wird.³⁶ In seinem Artikel arbeitet Dubois konzise die sieben Szenarien heraus, die in *En ménage* sukzessive durchgespielt werden: 1. die Ehe, 2. das alleinstehende Leben mit einer Hausangestellten, 3. das alleinstehende

33 Vgl. Balzac, Honoré de: »Physiologie du mariage«, in: ders., *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1980, Bd. 11, S. 863-1205, hier S. 1115-1118. Der Versuch einer Einordnung des Textes muss notwendig an dessen divergierenden Tonalitäten von moralistisch-ernst bis zynisch-satirisch scheitern (vgl. Castex, Pierre-Georges: »Notice«, in: Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1980, Bd. 11, S. 1714-1732, hier S. 1717).

34 Vgl. Solal, Jérôme: »Huysmans, *En ménage*, l'art de rien«, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 109,3 (2009), S. 605-620, hier S. 608. Siehe auch Biron, Michel: »Changer les règles sans changer le métier: l'art du roman de Huysmans«, in: *Tangence* 118 (2018), S. 27-39, hier S. 35f., der Huysmans damit als ersten Romancier des ›Nach-Roman‹ ausweist (vgl. ebd., S. 38).

35 Vgl. hierzu L. Adler: *Secrets d'alcôve*, S. 133.

36 Dubois, Jacques: »Condition littéraire et marché sexuel dans *En ménage*«, in: Jean-Pierre Bertrand/Sylvie Duran/Françoise Grauby (Hg.), *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Leuven: Peeters 2001, S. 85-103, hier S. 90, S. 93 u. S. 92.

Leben mit Bordellbesuchen, 4. das alleinstehende Leben mit regelmäßigen Besuchen einer ›Professionellen‹, 5. das Konkubinat oder die Freie Liebe und 6. die wiederbelebte Ehe. Ergänzt werden diese Stadien, die André durchläuft, durch 7. einen dezidiert antibürgerlichen *collage*, den Cyprien mit der vom Leben gebeutelten Mélie eingeht und der für die Beteiligten das gemeinsame Leben unter einem Dach in freundschaftlicher Zugewandtheit ermöglicht.³⁷ In allen sieben Fällen spielen ökonomische Aspekte eine, wenn nicht sogar die zentrale Rolle, insbesondere bei dem Partnerschaftsmodell, für das sich der Maler Cyprien entscheidet. An die Stelle eines literarisch ausgeschlachteten Ehebruchs tritt in *En ménage* eine narrative Kosten-Nutzen-Berechnung, deren Nüchternheit das romaninnovierende Moment der ›Entdramatisierung‹ noch verstärkt.

4. Die Ehealternative des Bohemiens

Es sei zunächst darauf hingewiesen, dass Cypriens ausgestellte Frauenfeindlichkeit in keinem Zusammenhang mit der Charakterisierung der Figur als Maler-Bohemien steht, sondern möglicherweise dazu dienen könnte, die Exzessionalität eines Glücks herauszustreichen, das der misogame Junggeselle in der von ihm gewählten partnerschaftlichen Lebensform mit einer Frau erlebt. Angesichts von Huysmans' früher, dem Realismus verpflichteter Romanpoetik bedarf es für die narrative Entfaltung dieser Partnerschaft als Kontrastprogramm zur bürgerlichen Institution der Ehe eines Bohemiens, der sich aufgrund seines Künstlerstatus nach unten hin vom einfachen Arbeitervolk abhebt³⁸ und aufgrund seiner beschränkten finanziellen Mittel nach oben hin von Bürgertum und Adel, von den gesellschaftlich Arrivierten und finanziell Unabhängigen unterscheidet. In diesem Sinne liefert der Roman an keiner Stelle eine eingehende Auseinandersetzung mit Kunst, man erfährt weder von Cypriens geplanten noch ausgeführten Bildprojekten und nur wenig von seinen kunstästhetischen Vorstellungen. Die Figur ist als Bohemien-Maler angelegt worden nicht aufgrund einer kunstkritischen Ausrichtung, wie sie etwa Zolas Malerroman *Lœuvre* (1886) eignet, sondern weil mit der gesellschaftlichen Sonderstellung, die dem Künstler zugeschrieben wird, ein sozialanalytischer Blick auf Konventionen und Praktiken der zeitgenössischen Gesellschaft geworfen werden kann.³⁹ Anders als bei Murger erscheint die Bohème in *En ménage* somit

37 Vgl. insgesamt ebd., S. 94–98.

38 Dieser soziale Unterschied wird im Roman auch an mehreren Stellen thematisiert, vgl. J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 452 u. S. 458.

39 Aus sozialhistorischer Perspektive hat Sylvia Möhle für den deutschsprachigen Raum betont, dass sich nur in »bildungsbürgerlichen, literarisch und künstlerisch ambitionierten Gruppen« Nachweise für den Anspruch finden lassen, in Abkehr von der Ehe »neue Lebenszusammenhänge [zu] schaffen und aus[zu]probieren« (Möhle, Sylvia: »Nichteheliche Lebens-

nicht als Etappe eines Künstlers, »qui entre dans l'art, sans autre moyen d'existence que l'art lui-même«, der auf den Erfolg seiner Kunst abzielt, um durch seine bürgerliche Anerkennung der Armut zu entgehen,⁴⁰ sondern als literarischer Reflexionsraum eines sozialen Experiments. Kein künstlerischer Durchbruch ›rettet‹ Cyprien, sondern eine Frau: Mélie, die ihn mütterlich umsorgt und ihm selbstlos beisteht, als er krank und allein zu sterben droht. Ihr *collage* ist von keiner leidenschaftlichen Liebe, sondern einer »réciproque indulgence« geprägt.⁴¹ In Cypriens Vorschlag »être comme mari et femme«⁴² klingt noch die institutionalisierte Partnerschaft der Ehe als normative Folie an, de facto hat der geteilte Haushalt von Mélie und Cyprien aber mehr den Charakter einer Wohngemeinschaft, bei der der ökonomische und gemeinschaftliche Nutzen im Vordergrund steht. Während Eva Illouz zurecht die »Befreiung der Sexualität durch [die] Boheme«⁴³ hervorgehoben hat, lässt sich an *En ménage* beobachten, wie mittels dieser »mythologie de la vie d'artiste«⁴⁴ bereits der eheliche Legitimationszwang des Zusammenlebens zweier Personen unterschiedlichen Geschlechts infrage gestellt wird. Aufschlussreich ist hierbei weniger die im Text breit thematisierte und ridikülierte Anstößigkeit und fehlende gesellschaftliche Anerkennung von Cypriens und Mélies Lebensgemeinschaft,⁴⁵ denn die zu beobachtenden Ansätze einer Entsexualisierung in den Beschreibungen dieser Partnerschaft. Es ist zwar eine von traditionellen Geschlechterrollen geprägte Figurenbestimmung erkennbar, etwa wenn die bescheidene Mélie davon träumt, Cypriens Dienstmagd zu werden: »une bonne avec qui l'on cause familièrement et à qui l'on envoie de temps à autre, par amitié, de petites tapes

gemeinschaften in historischer Perspektive«, in: Thomas Klein/Wolfgang Lauterbach (Hg.), *Nichteheliche Lebensgemeinschaften – Analysen zum Wandel partnerschaftlicher Lebensformen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1999, S. 183-204, hier S. 198). Wenn auch die ›wilde Ehe‹ nicht »auf die Künstlergruppen der Romantik des beginnenden oder die bewußt antibürgerlich und antiklerikal handelnde Bohème des ausgehenden 19. Jahrhunderts beschränkt war« (ebd., S. 185), so spielen in anderen sozialen Gruppen meist Faktoren wie Eheverbote, ein restriktives Scheidungsrecht sowie soziale oder finanzielle Hindernisse eine Rolle, wie sie in ihrer Studie aufzeigt.

⁴⁰ H. Murger: *Scènes de la vie de bohème*, zit.n. Reverzy, *Éléonore*: »La Bohème ironique des premiers romans de Huysmans«, in: Colette Becker/Jean-Louis Cabanès/Anne-Simone Dufief (Hg.), *Ironies et inventions naturalistes*, Nanterre: Université Paris X 2002, S. 163-175, hier S. 165. Vgl. ebd., S. 165f.

⁴¹ J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 453.

⁴² Ebd., S. 458.

⁴³ Illouz, Eva: *Warum Liebe weh tut*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011, S. 83.

⁴⁴ É. Reverzy: *La bohème ironique*, S. 164. Sofern bei diesem Künstlermythos nicht mehr so sehr die Kunst zählt, sondern der Lebensmodus in den Vordergrund gerückt wird, weist das Bild des Bohemien Überschneidungen mit der »posture dandy« auf, wie Éléonore Reverzy mit Blick auf Huysmans' frühe Romane scharfsichtig erkannt hat (ebd.). Zum Dandy als antibürgerlicher Eheverweigerungsfigur siehe den Beitrag von Gregor Schuh in diesem Band.

⁴⁵ Vgl. J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 451f.

sur le derrière.«⁴⁶ In dieser gedanklichen Zusammenführung von freundschaftlicher Geste und intimem Körperteil deutet sich aber bereits jene Überwindung erotischer Spannungen an, die eine »sincère camaraderie«⁴⁷ zwischen Cyprien und Mélie entstehen lässt. Seine gerührten, dankbaren Küsse für ihre aufopferungsvolle Krankenpflege sind »sans saleté, contrairement aux habitudes.«⁴⁸ Die Enterotisierung der Beziehung geht mit Mélies expliziter Stilisierung zur Mutter einher, wobei sich das Aufgabenfeld mit Blick auf Haushalt und körperliche Fürsorge mit jenem der Dienstmagd weitgehend deckt. Hierin ist die Ehealternative des Bohemiens geprägt von jenem Androzentrismus, der bereits André seine Argumente für die Ehe geliefert hatte.⁴⁹ In Ansätzen erscheint die Frau hier aber nicht mehr nur als Dienerin, sondern auch als geschlechtsneutrale Kameradin und komplementierendes Gegenstück. In dieser Hinsicht erweist sich die burlesk kontrastierende Überzeichnung von Cyprien und Mélie als der Dünne und die Dicke als effektiv. Sie lässt eine Komik entstehen, die sich nicht gegen die Figuren richtet, sondern mit derben Mitteln veranschaulicht, dass sie sich als Paar ergänzen.⁵⁰

5. Kunst versus Ehe?

Nicht mit der Figur des Malers Cyprien, sondern mit dem Schriftsteller André wird der gängige Konflikt zwischen Künstler und Frau, die Unvereinbarkeit von Kunst und Ehe in *En ménage* ausgefaltet: Nach der Trennung von seiner Frau wirft sich André vor, viel zu lange seine Kunst vernachlässigt zu haben,⁵¹ und auch Cyprien sucht seinen betrogenen Freund mit der Aussicht aufzumuntern: »tu travailleras mieux maintenant que tu es libre.«⁵² Entsprechend wird die Ehefrau als Figur charakterisiert, die kein Verständnis für Kunst hat, sondern lediglich finanzielle Profite und statusabhängige Vorteile wie Freikarten für Konzerte und Theatervorstellungen sieht.⁵³ Im gnomischen Präsens wird diese Einstellung zum »éternel

46 Ebd., S. 453.

47 Ebd., S. 459.

48 Ebd., S. 454.

49 Jean Borie hat auf den ›kontradiktionsreichen Aspekt der Situation des Junggesellen‹ der Zeit aufmerksam gemacht: »si humble soit-il de caractère, si médiocre sa situation matérielle, si dépourvu de toute importance son être social, il est entendu cependant que, parce qu'il est un homme, même pauvre, même ignoré, même obscur, même timide, il a droit, par privilège de virilité, à une assistance ménagère.« (Borie, Jean: »À propos d'*En ménage*«, in: Pierre Brunel/André Guyaux (Hg.), Cahiers de l'Herne 49: Huysmans (1985), S. 93-103, hier S. 98, Herv. im Orig.).

50 Vgl. insbesondere J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 453f. u. S. 458f.

51 Vgl. ebd., S. 287.

52 Ebd., S. 288.

53 Vgl. ebd., S. 325.

féminin« stilisiert, zum weiblichen Wesenszug schlechthin verallgemeinert: »toute la femme était là, honnête ou non, qui juge naturel de soutirer à l'homme de qui elle dépend, qu'il soit son père ou son entreteneur, autant de monnaie qu'elle en peut prendre.«⁵⁴ Mehr noch: Dieses ›wahre‹ Gesicht der Frauen zu erkennen, begründet in *En ménage* Andrés schriftstellerische Beobachtungsgabe, dient dazu, ihn als minutiösen Analytiker des Alltäglichen auszuweisen.⁵⁵

In dieser Logik kann der Konflikt zwischen den Geschlechtern durch die Wahl einer Schriftstellerfigur und deren spezifische Arbeitsbedingungen noch zugespitzt werden, schließlich befindet sich ihr Arbeitsplatz zu Hause.⁵⁶ Mit Huysmans' Zusammenführung von Ehe- und Künstlerroman wird ein Ort, der klassischerweise als Bereich weiblichen Wirkens kodifiziert ist, männlich besetzt. Mit dieser fehlenden räumlichen Aufspaltung eines männlichen Draußen und weiblichen Drinnen entfällt auch eine strikte zeitliche Konturierung: Berthes Unmut über Andrés abendliche Arbeitsstunden bedient hierbei einmal mehr den Topos der kunstunverständigen Frau in *En ménage*.⁵⁷ Zugleich findet sich nun aber auch *ihr* kritischer Blick auf sein Arbeiten ausgestellt – ein Blick, wie es ihn in der traditionellen geschlechterspezifischen Trennung der bürgerlichen Sphären von weiblichem Haushalt und männlicher Arbeit überhaupt nicht gibt, ein Blick, dem ein machtuntergrabendes Potential innewohnt. An einer der wenigen Stellen des Romans mit einer internen Fokalisierung auf Berthe schafft Huysmans' Roman derart die Möglichkeit einer weiblichen Einsicht in einen männlichen Wirkbereich: »Elle était irritée contre son mari qui, les soirs où elle eût désiré sortir, objectait qu'il était en veine de travail, s'attelait rageusement à un chapitre, s'arrêtait, incertain, rêvassait pendant des heures, se frottait radieusement les mains.«⁵⁸ Andrés Arbeitswut, mit der er ein Kapitel in Angriff nimmt, und sein Innehalten, seine Unsicherheit, sein stundenlanges Geträume, das von außen betrachtet keinerlei handfeste Ergebnisse, sondern nur ein strahlendes, zufriedenes Händereiben zu produzieren scheint, stehen hier in einem ebenso bezeichnenden Kontrast, wie ihr Unterhaltungs- und sein Arbeitsbedürfnis. Die aus diesem doppelten Kontrast heraus entstehende Komik der Szene richtet sich somit gleichermaßen gegen den unproduktiven Künstler wie die kunstunverständige Frau. Berthes störende

54 Ebd., S. 318.

55 »Il connaissait assez la vie pour vous démonter le mécanisme des vertus et des vices de son prochain. Il vous expliquait clairement le caractère de la femme des autres, désignait les mesures à prendre pour éviter leurs supercheries et leurs traîtrises« (ebd., S. 346). Eine entsprechende Fixierung auf die verteufelte Frau als Gegenstand seiner Kunst lässt sich auch für Cyprien ausmachen (vgl. ebd., S. 345).

56 Vgl. M. Fukuda: La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans, S. 56 u. S. 60.

57 Vgl. J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 287.

58 Ebd., S. 324.

Präsenz wird anschaulich mit dem unerträglichen Brummen und lästigen Zusetzen einer Fliege in Zusammenhang gebracht: »Elle avait les bourdonnements et les harclements insupportables d'une mouche.⁵⁹ Im repetitionsmarkierenden Imperfekt werden in einer Mischung aus indirekter, erzählter und direkter Rede ihre entmutigenden Kommentare wiedergegeben, die als ungeduldige »coups d'aiguillon⁶⁰ – als anspornende Spalten – gedacht sind, Andrés Schwierigkeiten beim mühevollen ›Abrackern am Papier‹ aber nur weiter steigern.⁶¹ Und doch ist André für seine Schreibblockaden, sein künstlerisches Unvermögen selbst verantwortlich. Dies legt der Roman insgesamt nahe trotz seines misogynen Grundtons und trotz der typischen Paarkonstellation von Schriftsteller und männermelkender Ehefrau, die sich in weiten Teilen als kondensierte Darstellung des Geschlechterkonflikts aus einer männlichen Opferperspektive ausnimmt.⁶² »La femme n'est-elle pas un prétexte à la médiocrité de l'artiste qui anticipe son impuissance créatrice en accusant le beau sexe de le castrer?«,⁶³ stellt Noëlle Benhamou zur Frage und auch Momoko Fukuda hält mit Blick auf die Schriftstellerfigur zu Recht fest: »Qu'il vive avec une femme ou non, il trouve toujours un prétexte pour ne pas pouvoir travailler.«⁶⁴ Tatsächlich wird André als ›stur und schwach‹, ohne Sinn für das rechte Maß charakterisiert, ihm fehlen Biss und Durchhaltevermögen,

59 Ebd.

60 Ebd., S. 325.

61 »Elle lui demandait d'un ton dégagé si son livre marchait, le dévisageait d'un air de doute, s'il disait oui, d'un air éploré, s'il disait non. Elle lâchait d'atterrantes réflexions sur les volumes qu'elle lisait, répétait les soirs où André se démenait sur son papier: ›C'est amusant ce roman que je viens d'achever; c'est écrit avec une facilité!‹ Et elle ajoutait quelques minutes après: ›Faut-il remonter la lampe? Si tu dois veiller tard, j'y remettrai de l'huile.‹« (Ebd., S. 324).

62 Auf Andrés selbstkritische Feststellung »Non, il n'avait rien tenté, rien osé, rien fait!« (ebd., S. 441) folgt etwa der Versuch der Selbstrechtfertigung, indem Berthe die Schuld in die Schuhe geschoben wird: »Il aurait beau dire, il avait eu tout de même de la déveine, car enfin il travaillait avant son mariage, il donnait des promesses de talent pour quelques-uns. L'impuissance ne lui était radicalement venue qu'après sa rupture avec Berthe! C'était elle qui lui avait pour toujours effondré ses énergies et ses espoirs. La mesure était comble, maintenant, Jeanne était partie!« (Ebd., S. 442) Eine subtile ironische Distanzierung, die in der Wiedergabe der Figurenrede qua erlebter Rede latent mitschwingt, macht sich in dem explizierten Umstand bemerkbar, dass bereits vor seiner Heirat nur ›einige‹ (›quelques-uns‹) an sein Talent glaubten. Zudem bleibt die Wirkung der Ehe auf Andrés Schaffenskraft ausgespart. Dieses elliptische Nebeneinanderstellen von ›vor der Heirat‹ und ›nach der Trennung‹ ist ebenso wie das exklamative Aufzählen seiner gescheiterten Beziehungen, die in keinem Zusammenhang stehen, von einer larmoyanten Hyperbolik geprägt, die sich ironisch lesen lässt.

63 Benhamou, Noëlle: »Préface. En ménage, En rade: Huysmans et la maladie du mariage«, in: Joris-Karl Huysmans, En ménage. En rade, hg. v. Noëlle Benhamou, Éditions du Boucher 2009, S. 5-35, hier S. 22.

64 M. Fukuda: La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans, S. 58.

allzu leicht lässt er sich ablenken: »Il relisait le chapitre entamé puis se promenait, cherchant la suite, finissait par feuilleter un livre et enfoncé dans un fauteuil, loin de sa table de travail, il ne songeait plus à son œuvre, absorbé par celle des autres«.⁶⁵ Bereits Dubois hat seine Mittelmäßigkeit unterstrichen, welche die Figur im 12. Kapitel auch eingehend selbst reflektiert⁶⁶ – eine Mittelmäßigkeit, die Gilles Bonnet in ihrer Komik kreierenden Idealisierung als wiederkehrende Eigenart von Huysmans' »personnage[s] des petites misères« ausgewiesen hat.⁶⁷

Damit ist nun aber nicht mehr die Ehe, sondern das Individuum das zentrale Problem, so dass sowohl Andrés wiederbelebte Partnerschaft mit Berthe als auch Cypriens Konkubinat die ernstzunehmende Möglichkeit bieten können, den Künstler von seinen Ambitionen zu befreien, die sich »à cause de sa médiocrité et de sa paresse«⁶⁸ als unerreichbar erweisen: »le concubinage et le mariage se valent puisqu'ils nous ont, l'un et l'autre, débarrassés des préoccupations artistiques et des tristesses charnelles«,⁶⁹ stellt Cyprien am Ende des Romans fest. Mit Fukuda ließe sich hier ein ›komischer und doch zugleich strenger Realismus‹ für *En ménage* ansetzen, der den gängigen ›Mythos des zwischen Liebe und Schaffen zerrissenen Künstlers‹ auf den Kopf stellt.⁷⁰ Insbesondere der Topos der Unvereinbarkeit von Kunst und Ehe, wie er in *En ménage* über weite Strecken aufgegriffen wird, erfährt auf diese Weise eine subtile Infragestellung, die im Hinblick auf die Ausgestaltung der beiden Künstlerfiguren und ihre Reflexionen eine pessimistische Sicht offenbart. Diese richtet sich aber vielmehr auf das Kunstschaften und nicht so sehr auf die Ehe.

6. Von Ehe und Kunst erzählen

Die Analysen haben gezeigt, dass mit den unterschiedlichen Künstlerfiguren spezifische Formen der Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Institution Ehe in der

⁶⁵ J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 346. Vgl. auch ebd., S. 341 und insbesondere S. 348-355, wo sich Andrés Hang zur Prokrastination in seiner Aufmerksamkeit für das verrät, was sich vor seinem Fenster abspielt, was wiederum auf discours-Ebene in einer entsprechend digressiven Erzählweise gespiegelt wird.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 441f.

⁶⁷ Bonnet, Gilles: »Dramaturgie des petites misères«, in: ders., *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*, Paris: Champion 2003, S. 115-158, hier S. 115 u. S. 117. Biron hat diese »héros de l'épuisement« auf die Unmöglichkeit zurückgeführt, noch von einem ›heroischen Leben‹ zu erzählen, da ›es zu sehr dem ähnelt, was schon erzählt wurde‹ (M. Biron: *Changer les règles sans changer le métier*, S. 30).

⁶⁸ M. Fukuda: *La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans*, S. 61.

⁶⁹ J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 489.

⁷⁰ Vgl. M. Fukuda: *La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans*, S. 61.

narrativen Fiktion zu beobachten sind, die sich im Fall von *En ménage* teils gängiger Künstlertopoi bedienen, diese teils aber umdeuten oder unterwandern. So kommt mit dem *collage* des Bohemien Cyprien ein antibürgerliches Gegenmodell zur Darstellung, das implizit nun aber auch die Sexualisierung jeder Lebensgemeinschaft problematisiert, die mit dem Zwang ihrer ehelichen Legitimierung einhergeht. In Ansätzen lässt die Enterotisierung dieser freundschaftlichen Beziehung hierbei eine Gleichwertigkeit von Frau und Mann möglich erscheinen, die mit Blick auf den zuweilen ausgesprochen misogyn gefärbten Roman und dessen ausgestelltes Festhalten an normativen Geschlechterrollen innerhalb und auch außerhalb der Ehe überrascht.⁷¹ In ähnlicher Weise wird zwar der gängige Konflikt zwischen Kunst und Ehe mit der Figur des Schriftstellers wiederbelebt. Im Fortschreiben ergeben sich indes feine Verschiebungen, wenn die Frau zwar erneut den Part der kunstunverständigen Ausbeuterin zu spielen hat, der Künstler jedoch nicht mehr als verkanntes Genie, sondern als ambitionierter, aber arbeitsfauler Träumer in Erscheinung tritt. Vor diesem Hintergrund erfährt die topische Ehekritik eine deutliche Relativierung, wobei die damit einhergehende Rehabilitierung der Ehe auf eine androzentrische Perspektive beschränkt bleibt, in der die häuslichen Annehmlichkeiten in den Vordergrund rücken.⁷² Diese Bestätigung, nicht die erwartbare Infragestellung der Ehe aus Künstlersicht ist hinsichtlich Andrés Reflexionen und Entscheidungen im Verlauf des Romans hervorzuheben. Schließlich knüpft sie sich an eine ironische Distanzierung vom Mythos des Künstlers, an eine pessimistische Sicht, die in der Konsequenz paradoxalement dem kritischen Blick der Frau auf die Arbeit des Mannes recht gibt.

Dieser Umgang mit der gängigen Konfrontation von Kunst und Ehe in *En ménage* deutet zugleich an, dass wir es nicht mit einem Thesenroman zu tun haben, wie Dubois mit Blick auf die sukzessive Präsentation unterschiedlicher Lebensformen und Partnerschaftsmodelle moniert hat.⁷³ Ebenso kann gegen seine Auswertung, dass letztlich keine der dargestellten Formen von Partnerschaft mit einer Frau der Prüfung standhalten könne,⁷⁴ eingewandt werden, dass *En ménage* Ehe und *collage* durchaus als gleichermaßen gangbare Wege erscheinen lässt, dass das Novum von Huysmans' Text aber keineswegs in einer so oder so gedeuteten Argumentation zu vermuten ist. Wir haben es mit einem Roman, nicht mit einem philosophischen Traktat oder einer soziologischen Abhandlung zu tun. Momente

71 Reverzy hat überzeugend die entwertende »dépoétisation« der Frau aufzeigt, die in Huysmans' frühen Romanen zweifellos ebenso zu konstatieren ist (É. Reverzy: *La bohème ironique*, S. 167).

72 Berthes Wünsche und Zwangslage werden in Ansätzen im vierten Kapitel behandelt, das in seinen analytischen Deskriptionen aber nicht sonderlich weit reicht und mit abwertenden Einlassungen der Erzählinstanz gespickt ist (vgl. J.-K. Huysmans: *En ménage*, S. 315-321).

73 Vgl. J. Dubois: *Condition littéraire et marché sexuel*, S. 92.

74 Vgl. ebd., S. 98.

nüchterner Kalkulation von Vor- und Nachteilen, die zur Entdramatisierung eines gängigen Romangegenstandes beitragen, sollten nicht die Erwartungshaltung kreieren, der Erzähltext sei darauf ausgerichtet, Antworten zu liefern. Der im Verlauf der Analysen verzeichnete Einsatz von Komik und Ironie ist in dieser Hinsicht bedeutsam. Ergänzend ließe sich Bonnets treffende Charakterisierung des Humors in Huysmans' Romanen anführen: Dieser bleibt unbestimmt, richtet sich nicht mehr an eine bestimmte, komplizenartige Leseinstanz, wie Bonnet betont, sondern an die desorientierten Lesenden eines Textes, der diesen damit zuweilen fremd bleibt.⁷⁵ In Teilen können burleske Überzeichnungen wie gesehen die Verteidigung sowohl ehelicher wie nichtehelicher Lebensgemeinschaften in *En ménage* unterstützen, in Teilen dienen sie aber auch der ironischen Brechung und pessimistischen Distanzierung, mit der sich der Text deutlich von einer Romanpoetik à la Zola abhebt. Nicht erst mit *À rebours*, sondern bereits mit Huysmans' drittem Roman kündigt sich somit eine ›Emanzipation‹ an, die der Autor in einem Brief an seinen Freund Théodore Hannon kurz nach der Buchpublikation auch offen reflektiert: »Il [sc. *En ménage*] est si différent, si bizarre, si intimiste, si loin de toutes les idées de Zola, [...]. C'est du naturalisme assez neuf, je crois.«⁷⁶ Der narrative Innovationsanspruch manifestiert sich unmittelbar in der Entromantisierung der Ehe und der Entdramatisierung des Ehebruchs, die zu Beginn meiner Textanalyse im Fokus standen. Während Zola 1886 mit *L'œuvre* einen Malerroman veröffentlichten wird, der mustergültig jene Poetik des Experimentalromans realisiert, die der Romancier ein Jahr vor *En ménage* in seiner gleichnamigen Apologie verteidigt hatte,⁷⁷ wird »naturalisme« in den knappen kunstästhetischen Überlegungen von André und Cyprien reduziert auf das Hässliche, Kranke oder Triviale des Alltäglichen⁷⁸ und mit einer »vision mélancolique de la vie«⁷⁹ gleichgesetzt, wie sie auch Huysmans' Roman kennzeichnet. Und auch als Künstlerroman betrachtet schlägt *En ménage* einen eigenwilligen Weg ein: Dass Ehe und Nichtehe – statt der Kunst der Protagonisten – den thematischen Schwerpunkt des Textes über ein Künstlerpaar bilden, zeugt vom demonstrativen Anspruch, ein singuläres Erzählen und mithin eine innovative Romanästhetik zur Disposition zu stellen.

75 Vgl. G. Bonnet: Dramaturgie des petites misères, S. 114.

76 Huysmans, Joris-Karl: Lettres à Théodore Hannon, hg. v. Pierre Cogny u. Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire: Pirot 1985, hier S. 78 (Brief vom 10. Februar 1881).

77 Vgl. hierzu Ş. Dadaş: Von Bildern reden, S. 213-238.

78 Vgl. J.-K. Huysmans: En ménage, S. 345 u. S. 384-386.

79 Ebd., S. 345.

Bibliografie

- Adler, Laure: *Secrets d'alcôve. Histoire du couple de 1830 à 1930*, Paris: Hachette 1983.
- Balzac, Honoré de: »Physiologie du mariage«, in: ders., *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1980, Bd. 11, S. 863-1205.
- : »La maison du Chat-qui-pelotte«, in: ders., *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1976, Bd. 1, S. 39-94.
- Benhamou, Noëlle: »Préface. En ménage, En rade: Huysmans et la maladie du mariage«, in: Joris-Karl Huysmans, *En ménage. En rade*, hg. v. Noëlle Benhamou, Éditions du Boucher 2009, S. 5-35 (open access).
- Biron, Michel: »Changer les règles sans changer le métier: l'art du roman de Huysmans«, in: *Tangence* 118 (2018), S. 27-39.
- Bonnet, Gilles: »Dramaturgie des petites misères«, in: ders., *L'écriture comique de J.-K. Huysmans*, Paris: Champion 2003, S. 115-158.
- Borie, Jean: »À propos d'*En ménage*«, in: Pierre Brunel/André Guyaux (Hg.), *Cahiers de l'Herne* 49: *Huysmans* (1985), S. 93-103.
- Bowie, Theodore: *The Painter in French Fiction. A Critical Essay*, Chapel Hill: Univ. of North Carolina 1950.
- Burkart, Günter: *Soziologie der Paarbeziehung. Eine Einführung*, Wiesbaden: Springer 2018.
- Castex, Pierre-Georges: »Notice«, in: Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, hg. v. Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard 1980, Bd. 11, S. 1714-1732.
- Champeau, Stéphanie: *La notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris: Champion 2000.
- Christadler, Maike: »Kreativität und Genie – Legenden der Kunstgeschichte«, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin: Reimer 2006, S. 253-272.
- Dadaş, Şirin: *Von Bildern reden. Kunstkritik und Malerroman im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner 2018.
- Dubois, Jacques: »Condition littéraire et marché sexuel dans *En ménage*«, in: Jean-Pierre Bertrand/Sylvie Duran/Françoise Grauby (Hg.), *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Leuven: Peeters 2001, S. 85-103.
- Fukuda, Momoko, »La représentation de l'artiste chez J.-K. Huysmans«, in: Nordlit 28 (2011), S. 55-62.
- Garb, Tamar: »The Forbidden Gaze. Women Artists and the Male Nude in Late Nineteenth-century France«, in: Kathleen Adler (Hg.), *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1993, S. 33-42.
- Goncourt, Edmond u. Jules de: *Manette Salomon*, hg. v. Stéphanie Champeau, Paris: Gallimard 1996.

- Huysmans, Joris-Karl: »En ménage«, in: ders., *Romans et nouvelles*, hg. v. André Guyaux [u.a.], Paris: Gallimard 2019, S. 271-489.
- : *À rebours*, hg. v. Marc Fumaroli, Paris: Gallimard ²2007.
- : *Lettres à Théodore Hannon*, hg. v. Pierre Cogny u. Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire: Pirot 1985.
- Illouz, Eva: *Warum Liebe weh tut*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011.
- Krieger, Verena: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln: Deubner 2007.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995 (¹1934).
- Maur, Karin von: *Französische Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in den Schriften der Brüder Goncourt – eine Studie zur Kunstkritik und Kunstschatzung in Frankreich von 1850 bis 1896*, Stuttgart: Willems 1966.
- Möhle, Sylvia: »Nichteheliche Lebensgemeinschaften in historischer Perspektive«, in: Thomas Klein/Wolfgang Lauterbach (Hg.), *Nichteheliche Lebensgemeinschaften – Analysen zum Wandel partnerschaftlicher Lebensformen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1999, S. 183-204.
- Nochlin, Linda: »Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?«, in: Söntgen, Beate (Hg.), *Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin: Akademie-Verlag 1996, S. 27-56.
- Reverzy, Éléonore: »La Bohème ironique des premiers romans de Huysmans«, in: Colette Becker/Jean-Louis Cabanès/Anne-Simone Dufief (Hg.), *Ironies et invasions naturalistes*, Nanterre: Université Paris X 2002, S. 163-175.
- Rieger, Angelica: *Alter ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000.
- Schlaffer, Hannelore, »Ehestiftung, Ehebruch und sexuelle Revolution. Der Roman des 19. Jahrhunderts«, in: *Poetica* 37 (2005), S. 413-427.
- Sitzia, Émilie: *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*, Åbo: Akademi Press 2004.
- Solal, Jérôme: »Huysmans, En ménage, l'art de rien«, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 109,3 (2009), S. 605-620.
- Stael, Germaine de: »Corinne ou l'Italie«, in: dies., *Oeuvres*, hg. v. Catriona Seth, Paris: Gallimard 2017, S. 1003-1460.
- Wettlaufer, Alexandra K.: *Portraits of the Artist as a Young Woman – Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*, Columbus: Ohio State Univ. Press 2011.
- Wetzel, Michael: »Autor/Künstler«, in: Karlheinz Barck [u.a.] (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, 7 Bde., Stuttgart: Metzler 2000, Bd. 1, S. 480-544.