

1. Benjamin, *Bovary*, Breton: Ur-Sprünge und Unbehagen der ästhetischen Moderne

1.1 Zeit-Raum-Brüche in den Avantgarden

Die Moderne gilt als ein »Laboratorium«¹, in dem in künstlerischen, literarischen, kulturellen und intellektuellen Experimenten neue Visionen entworfen werden. Die spezifische »Innovationsdynamik«² aus Erneuerungen, Destruktionen und Provokationen zwischen den ersten Jahrzehnten seit 1900 und dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges ist Teil einer »Phas[e] beispielloser Beschleunigung«³, deren spezifisches Zeit-Raum-Verständnis ebenso in den avantgardistischen Manifesten, Künsten und Literaturen wie auch in der zeitgenössischen ästhetischen Theoriebildung reflektiert wird. Im »Manifesto del Futurismo« (1909) ruft Filippo Tommaso Marinetti ein neues Zeitalter aus, das »sich auf dem äußersten Kap der Jahrhunderte befindet und gestern gestorben ist«: »Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... [...] Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.«⁴ Indem Marinetti die Begriffe »Tempo« und »Spazio« in Großschreibung verwendet und deren Tod bekundet, stellt er sowohl den Befund als auch die Forderung eines Zusammenbruchs der bekannten Konzeptionen von Zeit und Raum am Beginn des 20. Jahrhunderts heraus. In einer eskapistischen und buchstäblich überheblichen

-
- 1 So lautet der Titel eines aktuellen Ausstellungsbandes: Neuburger, Susanne (Hg.): *Laboratorium Moderne. Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2007.
 - 2 Asholt, Wolfgang: »Moderne«, in: Fähnders, Walter und Hubert van den Berg (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart: Springer 2009, S. 211-213, hier S. 211.
 - 3 Gumbrecht, Hans Ulrich: »Kaskaden der Modernisierung«, *Präsenz*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 26-48, hier S. 41. Der Aufsatz ist bereits Ende der 1990er Jahre in einem Sammelband erschienen: Gumbrecht, Hans Ulrich: »Kaskaden der Modernisierung«, in: Ders. und Johannes Weis (Hg.): *Mehrdeutigkeiten der Moderne*, Kassel: Kassel University Press 1998, S. 17-41. Hier wird im Folgenden aus der Neupublikation von 2012 zitiert.
 - 4 Marinetti, Filippo Tommaso: »Fondazione e Manifesto del Futurismo (1909)«, in: Ders.: *Teoria e invenzione futurista. Opere di F.T. Marinetti*, Bd. 2, hg. von Maria Luciano De, Milano: Mondadori 1968, S. 7-14, hier S. 10f.

Geste erklimmen die Futuristen die »cima del mondo«⁵ und zelebrieren von dort eine stete (Selbst-)Überholung (»noi viviamo già«), in der sich ihr Tun im Absoluten (»nell'assoluto«) und im raumzeitlich Übergeordneten zu realisieren scheint.

Der Einsturz der beiden basalen Achsen des Daseins macht eine Neuorientierung in einer chaotisierten Welt nötig und ist zugleich durch Schmerz und Euphorie geprägt. Guillaume Apollinaires Gedicht »Zone«, das den Band *Alcools* (1913) eröffnet und als programmatisches Beispiel moderner Lyrik gilt, stellt die Konfrontation des zeitgenössischen Subjekts mit seiner Gegenwart dar, die von Schnelllebigkeit und topologischer Dynamisierung geprägt ist. Die poetische Struktur bildet diese Beschleunigung und räumliche Entgrenzung ab, indem regelmäßige Strophenformen ebenso wie die Interpunktion aufgelöst sind. In »Zone« unternimmt ein »tu« aufeinanderfolgende »joyeux et douloureux voyages«⁶ durch die pulsierende städtische und industrialisierte Alltagswelt der Moderne, die von einem Ich erzählend begleitet werden. Im Verlauf ihrer Reise werden das Ich und das Du vom Sog eines gestaltwechselnden »avion«⁷ mitgerissen, dessen poetische Flugroute christliche Religion mit antiker Mythologie und technischer Innovation verbindet. Als »premier aéroplane«⁸ ist das Flugzeug zum einen eine durchaus humoristisch lesbare Figuration des himmelfahrenden Jesus Christus⁹, der die Eucharistie und die biblische Entstehungsgeschichte transportiert und um den Engel sowie biblische und griechisch-mythologische Gestalten kreisen. Zum anderen stellt es einen Boten der zunehmend globalisierten Gegenwart dar, der, wieder auf der Erde angelangt, von Vögeln und Vogelschwärmen aller Kontinente begrüßt wird.

Die Erzählung dieser Reise beginnt mit einer Prolepse, die zugleich eine analeptische Funktion übernimmt: »À la fin, tu es las de ce monde ancien«¹⁰. Der Text suggeriert hier eine radikale Ablösung von einer vergangenen Welt, die von einer neuen Welt – jener, die in der Folge des Gedichts geschildert wird – abgelöst wurde. Diesen Eindruck unterstreicht die übernächste Strophe (bzw. der übernächste Vers, da die ersten drei Strophen einversig sind), die den Eingangsvers inhaltlich spezifiziert: »Tu en a assez de vivre dans l'antiquité grecque et romain«¹¹. Zurecht stellt Anca Mitroi hinsichtlich dieses Verses die Frage, welcher alten Welt das Du in der ersten Strophe überhaupt überdrüssig wird, bezieht sich das Demonstrativpronomen in »ce monde ancien« doch nicht nur auf die »antiquité grecque et romain«, sondern auch auf die Welt der Ge-

5 Am Ende des Manifests deklariert Marinetti diesen neuen Standort zweimal kurz hintereinander: »Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!«, Ebd., S. 14.

6 Apollinaire, Guillaume: »Alcools (1913)«, in: Ders.: *Œuvres poétiques*, hg. von Marcel Adéma und Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1956, S. 37-154, hier S. 42.

7 Ebd., S. 40. Vgl. dazu insbesondere Hans Robert Jauß' bekannte Analyse des Gedichts: Jauß, Hans Robert: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 217-222.

8 Apollinaire: »Alcools«, S. 40.

9 Zum »Erlöser als Flugzeug« und der komischen Dimension dieses Bildes siehe das gleichnamige Kapitel bei Niklas Bender: *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne*, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2017, S. 226-253.

10 Apollinaire: »Alcools«, S. 39.

11 Ebd.

genwart, die bereits im Verlauf der Reise wieder gealtert sein wird.¹² Der Text liefert von Beginn an selbst eine Interpretation seines Titels: Die »zone«, die innerhalb des Gedichts beschrieben wird, ist weniger der Zwischenraum eines Umbruchs, in dem das Alte negiert und durch das Neue ausgetauscht wird, sondern vielmehr ein Bereich des Auf-Bruchs, in dem zeiträumliche Kategorien in Gleichzeitigkeit aufgehoben sind. Wie in »Zone« konfrontiert Apollinaire auch in anderen Texten (Gedichten, Prosa, Theaterstücken) oftmals literaturgeschichtliche antike und/oder christliche Bildmotive und Mythen mit innovatorischen poetischen Verfahren der klassischen Moderne und der zeitgenössischen Alltagsgegenwart am Beginn des 20. Jahrhunderts.¹³

Auf diesen Reperspektivierungen von Zeit und Raum basiert die von der Kunst und Literatur der Moderne und Avantgarden selbst immer wieder als kreativ-destruktiv beschriebene Emanzipation von traditionellen Narrativen und kulturellen Ordnungen der Gegenwart.¹⁴ Die künstlerische und literarische Suche nach alternativen raumzeitlichen Ausdrucksformen zirkuliert insbesondere um die Frage nach der Gültigkeit und Neubestimmung von tradierten, biblischen und mythologischen, »Urmodell[en]«¹⁵. Der Kultur- und Literaturkritiker Walter Benjamin hat dieses Phänomen bereits im zeitgenössischen Kontext identifiziert. In der »Erkenntniskritischen Vorrede« zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925) entwickelt er ein dynamisiertes Geschichtsmodell, das sich von Bestimmungsversuchen feststehender Anfänge löst und im Rückbezug auf die platonische Ideenlehre stattdessen die Vorstellung einer ideengeschichtlichen »Rhythmik« hervorhebt:

Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen,

-
- 12 Mitroi, Anca: »Apollinaire's »Zone«, Catholicism, and the Paradox of French Modernity«, *Religion and the Arts* 13/2 (04/2009), S. 205–217, hier S. 205.
 - 13 Zur »Mythenrezeption in den *Alcools*« und einen Überblick über die Forschung darüber siehe Krenzel-Zingerle, Veronika: *Apollinaire-Lektüren. Sprachrausch in den Alcools*, Tübingen: Narr 2003, S. 22–32. Wenn im Kapitel II.3 dieser Arbeit *Les Mamelles de Tirésias* besprochen wird, steht damit auch ein Theaterstück Apollinaires im Zentrum, das mit der Überlagerung eines antiken Mythos (des geschlechterwechselnden und blinden Sehers Tiresias) und den zeitgenössischen politischen und gesellschaftlichen Diskursen über Geschlechtergerechtigkeit und -differenz spielt.
 - 14 Laut Hanno Ehrlicher inszenieren sich die Avantgarden in ihren Manifesten und Programmschriften als ein »barbarischer und terroristischer Einbruch in die kulturelle Ordnung«, Ehrlicher, Hanno: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 36. Wie neuere Forschungsbeiträge unter dem Begriff der »kreativen Zerstörung« hervorheben, sind diese Gesten jedoch bekanntlich als »[r]adikale Verneinung, Übermalung, Umwindung« bürgerlicher und kultureller Institutionen sowie künstlerischer Traditionen zu verstehen, Fleckner, Uwe, Maike Steinkamp und Hendrik Ziegler: »Produktive Zerstörung. Konstruktion und Dekonstruktion eines Forschungsgebietes«, in: Dies. (Hg.): *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 1–11, hier S. 3; vgl. auch Bergande, Wolfram (Hg.): *Kreative Zerstörung. Über Macht und Ohnmacht des Destruktiven in den Künsten*, Wien: Turia + Kant 2017.
 - 15 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 219.

und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. [...] Denn das in der Idee des Ursprungs Ergriffene hat Geschichte nur noch als einen Gehalt, nicht mehr als ein Geschehn, von dem es betroffen würde. Innen erst kennt es Geschichte, und zwar nicht mehr im uferlosen, sondern in dem aufs wesenhafte Sein bezogenen Sinne, der sie als dessen Vor- und Nachgeschichte zu kennzeichnen gestattet.¹⁶

Wenn Benjamin beobachtet, dass der »Ursprung im Fluß des Werdens als Strudel [steht] und in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein[reißt]«, greift er die Bewegungsfigur des Höhenfluges aus Apollinaires »Zone« in abstrahierter Form wieder auf. Nach Benjamin stellt ein Ursprung keine statische, in sich abgeschlossene und unveränderliche Einheit dar. Er sei vielmehr eine Idee, die »im Fluß« bleibe, das heißt in einer auf Dauer gestellten Abfolge aus Schöpfung (»Werden«) und Auflösung (»Vergehen«) bestehe.¹⁷ In diesem Sinne sei ein Ursprung ein Konstrukt und kein »Fakt« oder ein »Geschehn«, das an ein geschichtliches Ereignis gebunden ist. Nicht nur der ontologische Status der Ursprungsidee ist deshalb nach Benjamin in steter Veränderung begriffen, sondern auch ihr »Gehalt«, das Phänomen, das die Idee transportiert.¹⁸ Erst durch einen spezifischen Fokus auf diesen Inhalt, »in dem aufs wesenhafte Sein bezogenen Sinne«, werde ein Ursprung anhand seiner »Vor- und Nachgeschichte« kontextualisierbar und manifestiere sich sowohl in einer bestimmten Zeit als auch in einem konkreten Raum.

Die Quintessenz der »Erkenntniskritischen Vorrede« Benjamins liegt in der »Erneuerung des modernen Zeitbewußtseins«¹⁹ durch die Vorstellung eines flottierenden, stets unvollendeten und unabgeschlossenen Repertoires aus Ideen, das kausalen Zusammenhängen und historischen Geschehnissen übergeordnet ist. Die Chronologie von Fakten wird durch eine Gleichzeitigkeit ersetzt, in der sich die Zukunft in die Vergangenheit dehnt und »dem Zukunftsbezug der Gegenwart jede Relevanz fürs Verstehen der Vergangenheit«²⁰ entzieht. In dieser Perspektive gibt es folglich keine zeitlichen oder ereignishaften (kultur-, kunst-, literatur-)geschichtlichen Ursprünge mehr, sondern nur sich in einer strudelartigen Bewegung und Geschwindigkeit stets überlagernde Variationen von Ideen. Benjamins Konzeption des Ursprungs ist auch als Auseinandersetzung mit »ein[em] Sprung« zu verstehen, »der als Riß bleibt und sich wie-

16 Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 203-430, hier S. 226f.

17 In dem in diesem Zitat ausgelassenen Teil spricht Benjamin selbst von einer »Dialektik, die dem Ursprung beiwohnt«, Ebd., S. 226.

18 Zu einer genaueren Bestimmung und Unterscheidung der Begriffe Idee, Phänomen, Ursprung und Ursprungsphänomen in Benjamins »Erkenntniskritischer Vorrede« siehe Urbich, Jan: *Darstellung bei Walter Benjamin. Die »Erkenntniskritische Vorrede« im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 223-236.

19 Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 23. Benjamin hat über diese »Vorrede« zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* hinaus geschichtsphilosophische Thesen verfasst, auf die sich Habermas hier bezieht.

20 Ebd., S. 22f.

derholend einträgt²¹: Einem Bruch im Welt-Verhältnis und -Verstehen, der sich in einer neuen, radikalen Selbstbezüglichkeit der Moderne und einer damit einhergehenden Umwertung des ästhetischen Erneuerungsparadigmas selbst manifestiert.²²

Während die Frühe Neuzeit ihre Modernität durch eine aktualisierende Wiederaufnahme von antiken Motiven und Poetiken hervorhebt, in der die »freigesetzt[e] Rezeption vergangener Kunst die freigesetzte Produktion gegenwärtiger Kunst«²³ forciert, wie Hans Robert Jauß in seinen *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* erklärt, ist das Modernisierungsbestreben seit dem 17. Jahrhundert in Kunst und Literatur durch die *Querelle des Anciens et des Modernes* geprägt, das sich in einer nun stets erneuernden Emanzipation von der Autorität der Antike ausdrückt.²⁴ Diese Zirkularität beginnt sich – auch in Folge der Revolution – im 19. Jahrhundert zu verändern, wie in literaturtheoretischen und -politischen Schriften von Germaine de Staël (*De la littérature*, 1800; *De l'Allemagne*, 1813) und Stendhal (*De l'Amour*, 1922; *Racine et Shakespeare*, 1823) deutlich wird.

»La poésie des Anciens est plus pure comme art«, schreibt Germaine de Staël in *De l'Italie*, »celle des modernes fait verser plus de larmes: mais la question pour nous n'est pas entre la poésie classique et la poésie romantique, mais entre l'imitation de l'une et l'inspiration de l'autre. La littérature des Anciens est chez les Modernes une littérature transplantée [...]«. ²⁵ Staël spricht sich für einen Unterschied zwischen »classique« und »romantique«, als Synonyme für »ancien« und »moderne«, aus, die mit der Differenz einer Wiederholung des bereits Vergangenen und der direkten Inspiration aus dem Aktuellen und Lebendigen operiert. So sei in der (neuen) romantischen Literatur die ästhetische Distanz zwischen dem Beschriebenen, seiner Beschreibung und seinem Effekt auf die Rezipierenden minimiert und kennzeichne damit ein Verfahren, das insbesondere in der Repräsentation von Leid und Schmerz sichtbar werde.

[L']attendrissement que causent les tragédies modernes est mille fois plus profond: ce qu'on représente de nos jours, ce n'est pas seulement la douleur offrant aux regards

21 Menke, Bettine: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Lindner, Burkhardt, Thomas Küpper und Timo Skrandies (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2006, S. 210–229, hier S. 211.

22 »[D]ie Moderne kann und will ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr Vorbildern einer anderen Epoche entlehnen, sie muß ihre Normativität schöpfen. Die Moderne sieht sich, ohne Möglichkeit der Ausflucht, an sich selbst verwiesen.«, vgl. Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, S. 16, Herv. i.O.

23 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 7.

24 Vgl. Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, erstmals 1970 erschienen, 5. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 12ff.

25 Staël, Madame de: *De l'Allemagne*, Bd. 3, hg. von Axel Blaschke, Œuvres critiques, Paris: Honoré Champion 2017, S. 271. Marie Blain-Pinel bezeichnet die hier zitierte Reflexion Germaine de Staëls als »plus profonde que la célèbre boutade de Stendhal sur le romanticisme dans *Racine et Shakespeare*«. Sie liefert eine ebenso kritische wie differenzierte Analyse der literarischen Modernekonzeption bei Germaine de Staël, Blain-Pinel, Marie: »Madame de Staël ou les fondements d'une poétique de la modernité«, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1/2 (1997), S. 148–164, hier S. 153, Fußnote 23.

un majestueux spectacle, c'est la douleur dans ses impressions solitaires, sans appui comme sans espoir; c'est la douleur telle que la nature et la société l'ont faite.²⁶

Stendhal, der in diesem Kontext deutlich öfter zitiert wird, vertritt in *Racine et Shakespeare* einen sehr ähnlichen Ansatz. Romantisch ist nach Stendhal jede Literatur, die sich an aktuellen Geschehen, Gewohnheiten und Annahmen orientiert und sie so einzusetzen vermag, dass sich die Lesenden affektiv angesprochen fühlen.²⁷ »Le classicisme, au contraire«, fährt Stendhal fort, »leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. [...] Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller le Français du dix-neuvième siècle, c'est du classicisme.«²⁸ *Ancien* und *moderne* sind in diesem Denkmodell ästhetische Attribute, die an die chronologischen Konstrukte von Vergangenheit und Gegenwart geknüpft sind. In ihren Texten legen Staël und Stendhal jedoch auch den Grundstein für einen Moderne-Begriff, »der nicht mehr epochal, sondern nur noch aktualistisch als die jeweilige Gegenwart gefaßt werden kann« und in dem sich die »Bewegtheit«²⁹ dieser Gegenwart in einer neuen Schnelllebigkeit des jeweils Aktuellen zeigt.

Sowohl Germaine de Staël als auch Stendhal stehen genau auf der Schwelle zu einem Erneuerungsparadigma, in dem die diachrone Abfolge aus der Historisierung vergangener, veralteter Kunst und einer an der Gegenwart ausgerichteten innovativen Ästhetik um einen Ästhetizismus erweitert wird, der ein synchrones Geschicht(lich)keitsverständnis und das Prinzip des *l'art pour l'art* in Kunst und Literatur einführt. Das Ästhetische wird von seiner Verknüpfung mit chronologischen Kategorien entkoppelt und in einen »Spielraum des ›imaginären Museums‹«³⁰ überführt, in dem von nun an die Gesamtheit des kulturelles (Kon-)Textes zur Verfügung steht.³¹ Jauß entlehnt hier André Malraux' Begriff des »musée imaginaire«³², den letzterer nach dem Zweiten Weltkrieg

26 Staël, Madame de: »De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1800)«, in: Dies.: *De la littérature et autres essais littéraires*, Bd. 2, hg. von Stéphanie Genand, *Œuvres critiques*, Paris: Honoré Champion 2013, S. 67-388, hier S. 145. Herv. i.O. Germaine de Staël vertritt daher bereits die Auffassung einer sozialen Konstruiertheit des Schmerzes.

27 »Le Romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus grand plaisir possible.«, Stendhal: *Racine et Shakespeare*, hg. von Henri Martineau, erstmals 1823 erschienen, Paris: Le Divan 1928, S. 43. Herv. i.O.

28 Ebd. Herv. i.O.

29 Warning, Rainer: »Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne. Zur Lyrik Paul Éluards«, in: Ders. und Winfried Wehle (Hg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München: Fink 1982, S. 481-519, hier S. 481. Dieser Aufsatz Rainer Warnings erscheint in einem Sammelband anlässlich des 60. Geburtstages Hans Robert Jauß'. Jauß wird ihn schließlich maßgeblich in seine Argumentation in den *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* einfließen lassen.

30 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 76.

31 Vgl. Becker, Sabina und Helmuth Kiesel: »Literarische Moderne. Begriff und Phänomen«, in: Dies. und Robert Krause (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin: De Gruyter 2007, S. 9-35, hier S. 19.

32 Malraux, André: »Les Voix du silence I. Le Musée imaginaire«, in: Ders.: *Œuvres complètes. Écrits sur l'art*, Bd. 4, hg. von Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 2004, S. 201-331, hier S. 205ff.

in mehreren kunstgeschichtlichen Essays prägte. Malraux bezieht die Idee zu dem Begriff aus dem 19. Jahrhundert, in dem er eine vermehrte künstlerische Erkundung der Welt beobachtet, die jedoch nicht in Kunstreisen zu Museen stattfindet, sondern in poetischen Texten und theoretischen Abhandlungen, die Kunst und Kunstwerke rein aus der Erinnerung oder gar aus der Imagination heraus beschreiben. Dadurch geraten laut Malraux jedoch einige wenige analysierte Kunstwerke zu Stellvertretern für alle möglichen Kunstwerke und es entsteht eine »zone vague« im kollektiven, literarisch transportierten Kunstwissen, die sich erst ab dem 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Fotografie und der Möglichkeit der vereinfachten Reproduktion von Kunstwerken zu wandeln beginne. Nicht nur erinnert dieses Argument an Walter Benjamins Reflexionen in dem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935). Auch Malraux' Begriff des »musée imaginaire« nimmt Benjamins Vorstellung eines frei flottierenden Ideenrepertoires wieder auf, das sich in seiner »Erkenntniskritischen Vorrede« zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zeigt.

Die Literatur sieht sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts mit einer Unendlichkeit von Darstellungsmöglichkeiten konfrontiert und gerät in eine »Krise der Repräsentierbarkeit«³³, in der sie sich selbst, ihre Sprache und die Prozesse ihrer Bedeutungsproduktion vermehrt in den Blick nimmt. Das Jahr 1857, in dem zugleich Gustave Flauberts *Madame Bovary* und Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* erscheinen, kann als das »Jahr der Moderne«³⁴ betitelt werden und markiert exemplarisch den Beginn einer skeptischen Selbstbefragung von Literatur und Sprache. »[L]a Littérature entière, de Flaubert à nos jours«, schreibt Roland Barthes 1953 aus der Perspektive eines Bestimmungsversuchs der Nachkriegsliteratur, »est devenue une problématique du langage.«³⁵ Die Literatur wird laut Barthes in diesem Zuge zu einer »Forme-Objet«, deren *écriture* das Resultat einer körperlichen, gewaltsam-liebvollen und anziehend-abstoßenden Auseinandersetzung der Schriftsteller/innen mit ihren Texten ist: »Depuis cent ans, toute écriture est ainsi un exercice d'approvisionnement ou de répulsion en face de cette Forme-Objet que l'écrivain rencontre fatalement sur son chemin, qu'il lui faut regarder, affronter, assumer, et qu'il ne peut jamais détruire sans se détruire lui-même comme écrivain.«³⁶ Als stets autoreferentieller Akt integriert Literatur fortan eine physische und destruktive Dimension, in der die Autor/innensubjektivität selbst auf dem Spiel steht.³⁷ Die

33 Gumbrecht: »Kaskaden der Modernisierung«, S. 32f. Gumbrecht verbindet in diesem Begriff die Überlegungen Michel Foucaults in *Les Mots et les choses* zu einer »dissolution [...] des champs homogènes des représentations ordonnables«, die im ausgehenden 18. Jahrhundert ein Bewusstsein für die Unendlichkeit der Repräsentierbarkeit der Welt schafft mit dem Prozess der »Temporalisierung« und »Beschleunigung der Zeit« im 19. Jahrhundert, vgl. Foucault, Michel: *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard 1966, S. 256.

34 Vgl. Matz, Wolfgang: 1857. *Flaubert, Baudelaire, Stifter*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2007, S. 25.

35 Barthes, Roland: *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, erstmals 1953 erschienen, Paris: Points 2014, S. 9.

36 Ebd., S. 10f.

37 Diese Überlegungen greift das anschließende Unterkapitel II.1.2 vertieft auf, das den *ennui moderne*, den Flaubert als schmerzhaft Erfahrung des Daseins beschreibt, als spezifischen Topos einer modernen und avantgardistischen Schmerzästhetik in den Blick nimmt.

europäischen Avantgarde-Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts treiben die kritische Arbeit an der Zeichenhaftigkeit, Bedeutungsproduktion und historischen Bezugnahmen von Sprache, Literatur und Kunst schließlich auf die Spitze³⁸ und knüpfen vor allem das darin liegende zerstörerische Potential an eine »euphorisch bejah[te]« und »rauschhaft erfahrene Bewegung in eine phantasmagorische Zukunft«³⁹. In den *Studien zum ästhetischen Epochenwandel der Moderne* sieht Jauß diesen Wandel paradigmatisch im Jahr 1912 vollzogen, in dem Apollinaire der *Querelle des Anciens et des Modernes* eine endgültige Absage erteilt und das neue Paradigma des Avantgardismus ausruft.⁴⁰

Der aus dem Militärischen stammende Terminus »avant-garde« – »[p]artie d'une armée qui marche en avant du gros des troupes«⁴¹ – transportiert in seiner Etymologie sowohl den Hinweis auf die Gleichzeitigkeit von Destruktivität und Zukünftigkeit als auch darauf, dass die Avantgarde-Bewegungen in der Regel »von Männern getragen und repräsentiert«⁴² werden. Walter Fähnders stellt zudem in seinem Versuch der Definition eines »Projekts Avantgarde« den »Präsentismus«⁴³ heraus, der das Bild des stetigen Voranschreitens aufgreift. Avantgarde beschreibt er als »ein aus der Zukunft schon in die Gegenwart hereingeholtes antizipatorisches Potential«⁴⁴, einen ständigen Vorausgriff auf einen »éventuel« und einen »imprévu«⁴⁵, wie es André Breton nennt. Fähnders spricht sich damit auch deutlich gegen die Möglichkeit und den Diskurs eines »Scheiterns«⁴⁶ oder gar eines »Todes der Avantgarde«⁴⁷ aus.

Jauß hat die Formulierung einer »in actu unüberwindbare[n] Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen«⁴⁸ für die Konzeption der ästhetischen Moderne des 20. Jahrhunderts

38 Gumbrecht: »Kaskaden der Modernisierung«, S. 37ff.

39 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 76.

40 Vgl. Ebd., S. 76, 216f. Jauß bezieht sich hierbei zum einen auf »Zone«, das erst 1913 erschienen, jedoch von Apollinaire bereits 1912 verfasst wurde. Jauß deutet Apollinaires prominente Verwendung des Avantgarde-Begriffs in dem inzwischen berühmten kurzen Artikel über »Les peintres futuristes italiens« an, in dem Apollinaire die sujetlose Kunst »de nos artistes d'avant-garde« (wie z.B. Picasso) von einer sujetzentrierten und sentimental Kitsch-Malerei der »peintres »pompiers« abgrenzt, Apollinaire, Guillaume: »Les peintres futuristes italiens«, *L'Intransigeant*, 07.02.1912, S. 2.

41 Robert, Paul: *Le Nouveau Petit Robert*, Paris: Le Robert 2010, S. 192, »avant-garde«.

42 Wagner, Birgit: »Gender«, in: Fähnders, Walter und Hubert van den Berg (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart: Springer 2009, S. 121-123, hier S. 121f.

43 Fähnders, Walter: »Avantgarde. Begriff und Phänomen«, in: Becker, Sabina, Helmuth Kiesel und Robert Krause (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin: De Gruyter 2007, S. 277-290, hier S. 290.

44 Ebd., S. 288.

45 Zit. n. Blachère, Jean-Claude: »Moderne/Modernité«, in: Béhar, Henri (Hg.): *Dictionnaire André Breton*, Paris: Classiques Garnier 2012, S. 682-683, hier S. 683.

46 Vgl. dazu exemplarisch einen neueren Forschungsbeitrag von Wolfgang Asholt: »Nach Altern und Scheitern. Brauchen wir noch eine Avantgarde-Theorie?«, in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 327-345.

47 Für eine fast aktuelle Übersicht über diesen Diskurs am Beispiel des amerikanischen Theaters siehe Savran, David: »The Death of the Avantgarde«, *TDR* 49/3 (2005), S. 10-42. Siehe dazu natürlich auch den Titelgeber dieser Diskussion: vgl. Mann, Paul: *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington: Indiana University Press 1991.

48 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 94. Herv. i.O.

geprägt, mit der er die avantgardistische Ästhetik des »imprévu« an die Veränderungen in der subjektiv wahrgenommenen Zeit-Raum-Konstellation zurückbindet. Das Jahr 1912 deklariert er zu einem Moment, in dem der künstlerische und literarische Modernisierungsprozess seit Mitte des 19. Jahrhunderts kulminiere, der ein dynamisches »Neben- und Gegeneinander [...] ästhetische[r] Schulrichtungen«⁴⁹ hervorbringe. Diesen Befund überführt Jauß in sein eigenes Verständnis von (Literatur-)Geschichte. Den Begriff der Epochenschwelle versteht er nicht als historisch fixiert, sondern als eine »Metapher«, die »die hermeneutische Differenz des *Noch nicht* und *Nicht mehr* als fortschreitenden Horizontwandel« erfasse, dabei jedoch »nicht [...] die hypothetische Einheit eines geschichtlichen Zeitr Rahmens voraussetz[e]«. ⁵⁰

Diese Bewusstwerdung und Bejahung einer »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« durchdringt am Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur die progressive Kunst, sondern alle Ebenen der Kultur. Der Jauß-Schüler Hans Ulrich Gumbrecht führt in seiner Studie *In 1926. Living at the edge of time* (1997) performativ vor, inwiefern diese kulturelle und gesellschaftliche Atmosphäre eines Auf-Bruchs ebenso Dynamiken der Innovation wie auch der Verunsicherung integriert. Seine Darstellungsmethode konstruiert Gumbrecht aus Merkmalen avantgardistischer Kunst und des wissenschaftlichen Avantgarde-Diskurses, die er in einer mit »User's Manual« überschriebenen Einleitung genauer erläutert. In einer ironischen *captatio benevolentiae*, in der er auf die Neuheit seines Verfahrens aufmerksam macht, prophezeit er auch sein eigenes Scheitern, die Geisteswissenschaft zu revolutionieren.⁵¹ Gumbrechts Auseinandersetzungen mit Moderne sind zugleich auch immer Reflexionen, genauer sogar »mise[s]-en-abime [sic!]⁵²

49 Ebd. Jauß bezieht sich hierbei auf eine prägnante Aussage Rainer Warnings: »Was die Kunst der Moderne von der aller vorausliegenden Epochen unterscheidet, ist der Verlust epochaler Einheit.«, Warning: »Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne. Zur Lyrik Paul Éluards«, S. 481.

50 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 244. Herv. i.O.

51 »The book's main intention is best captured in the phrase that was its original subtitle: ›an essay on historical simultaneity.‹«, schreibt Gumbrecht am Ende der Gebrauchsanweisung in *In 1926*, Gumbrecht, Hans Ulrich: *In 1926. Living at the edge of time*, Cambridge: Harvard University Press 1997, S. XIV. Er versteht seinen Text als einen experimentellen Versuch der Innovation kulturwissenschaftlicher Theoriebildung, der sich »not exclusively skeptical« (S. XIII) gebe, sondern produktiv mit einer (am Ende der 1990er Jahre) aktuellen Verunsicherung ob der Hinfälligkeit alter und der Inexistenz neuer Modelle in den Geisteswissenschaften umgehe: »At any rate, the present appears to be a moment of great sophistication when it comes to affirming that some certainties and assumptions ›no longer work‹ – and of even greater reluctance when it comes to filling the gaps that the vanished certainties and assumptions have left. The present moment seems to correspond to the ›end of metaphysics‹, as Derrida describes it in *Of Grammatology*: we are beyond metaphysics but will never really leave metaphysics behind us.« (S. XIII) Gumbrecht strebt die Erfindung eines theoretischen Diskurses an, der sich in der Aufforderung zur steten Verschiebung und auch zum steten Bruch mit bereits bekannten und semantisierten Perspektiven erschöpft, darin jedoch die Möglichkeit einschließt, immer etwas neues hervorzubringen. Siehe dazu das Kapitel »After Learning from History« (S. 411–436), in dem er eine Kritik am *New Historicism* formuliert und neue Herangehensweisen an Geschichtswissenschaft im Speziellen und die Geisteswissenschaften im Allgemeinen fordert.

52 Gumbrecht: »Kaskaden der Modernisierung«, S. 29. Mit dieser Stilfigur bezeichnet Gumbrecht in dem Aufsatz seine Moderne(n)-Analysen, die es ihm erlaubten, die postmoderne Gegenwart zu drei von ihm als zentral hervorgehobenen Aspekten eines seit dem 15. Jahrhundert andauern-

der gegenwärtigen (wissenschaftlichen) Postmoderne. In diesem Sinne integriert er in die Einleitung zu *In 1926* eine kritische Parallele zwischen den geschlechtsspezifischen Charakteristiken der Avantgarde-Bewegungen als Männerbünde und der geisteswissenschaftlichen Forschung, wenn er seine akademischen Vorbilder aufzählt und »with contrition«⁵³ (zerknirscht) feststellt, dass sich keine Frau unter ihnen befindet. Vorreiterrollen werden also auch in der postmodernen Wissenschaft weiterhin hauptsächlich mit Männern assoziiert.

Dabei gibt es sogar in Gumbrechts eigener Generation eine Vorreiterin, auf die er hätte verweisen können, die ebenfalls ihren Analysegegenstand als wissenschaftliche Methodik abstrahiert und einen dazu einleitenden Text als Gebrauchsanweisung betitelt: Bereits acht Jahre zuvor wendet Avital Ronell, eine bekannte tschechisch-amerikanische Germanistin und dekonstruktivistische Literaturwissenschaftlerin in *The Telephone Book* (1989) ein ganz ähnliches, sogar noch radikaleres Verfahren an und stellt ihrer Untersuchung ebenfalls einen »User's Manual« voran, in dem sie vor der Möglichkeit einer destabilisierenden Lektüre warnt, was Gumbrecht, wie unten erläutert wird, ebenfalls tut: »**WARNING:** *The Telephone Book* is going to resist you. Dealing with a logic and topos of the switchboard, it engages the destabilization of the addressee. Your mission, should you choose to accept it, is to learn how to read with your ears.«⁵⁴ Obgleich er also keine Frau namentlich als Vorbild anführt, orientiert sich Gumbrecht an einem avantgardistischen akademischen Impuls, der nur wenige Zeit zuvor von einer Frau geliefert wurde – und darüber hinaus noch von einer »gay scientist«⁵⁵, wie Judith Butler Ronell betitelt –, lässt sie jedoch unerwähnt.

Gumbrechts Fokus liegt nicht in einer feministischen Revolution der Geisteswissenschaften, sondern er arbeitet sich vielmehr implizit immer wieder an einer Überwindung der Forschung seines Lehrers Hans Robert Jauß ab⁵⁶, wie bereits aus dem Titel *In 1926. Living at the edge of time* herausgelesen werden kann. Zum einen fokussiert

den Modernisierungsprozesses – (De-)Temporalisierung, (De-)Subjektivierung, (De-)Referentialisierung – zu befragen, vgl. Ebd., S. 44.

53 Gumbrecht: *In 1926*, S. XIII.

54 Ronell, Avital: *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln: University of Nebraska Press 1989, o.S. Herv. i.O.

55 Butler, Judith: »Ronell as Gay Scientist«, in: Davis, Diane (Hg.): *Reading Ronell*, Urbana: University of Illinois Press 2009, S. 21–30.

56 Eine zentrale Rolle spielt nicht nur ein rein wissenschaftliches Abgrenzungsbestreben, sondern auch die Auseinandersetzung mit einer historischen Schuld, die Jauß' Forschung eingeschrieben ist: Ende der 1980er Jahre bekannte er sich öffentlich dazu, Mitglied der SS gewesen zu sein. In einem Artikel der *Zeit* aus dem Jahr 2011 beschreibt Gumbrecht sein wissenschaftliches und persönliches Ringen mit diesem Erbe, vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: »Mein Lehrer, der Mann von der SS«, *Die Zeit*, 07.04.2011, <https://www.zeit.de/2011/15/Hans-Robert-Jauss> (zugegriffen am 15.03.2022). William Marx stellt die Verhandlung der Aufdeckung von Jauß' Vergangenheit im größeren Zusammenhang der Avantgarde-Forschung dar. Er diskutiert kritisch, dass oftmals »les problèmes théoriques avec la vie du théoricien« verschränkt und insbesondere Jauß' avantgardistische Negierung von Epochenschwellen mit einer Relativierung seiner Täterschaft gleichgesetzt würden, vgl. Marx, William: »L'avant-gardisme est-il caduc? D'une double palinodie de Hans Robert Jauß«, in: Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 35–46, hier S. 44.

er auf das völlig zufällig gewählte Jahr 1926 und entfernt sich von der an Apollinaire gekoppelten Datierung 1912. Zum anderen wird Jauß' Feststellung einer »euphorischen bejahen« und »unüberwindbaren Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« in der Ästhetik bei Gumbrecht zu der Konstatierung, dass das »Leben« »at the edge of time«, also »am Rand der Zeit«⁵⁷, stattgefunden habe. Der mit dem Aufkommen des Avantgarde-Paradigmas bejubelten Feststellung eines Kollapses der Konstrukte von Zeit und Raum fügt Gumbrecht die schmerzhafteste Zäsur des Ersten Weltkrieges hinzu.

Im englischen Originaltitel fällt auf, dass der Literaturwissenschaftler keine ästhetische, künstlerische oder literarische Fragestellung ins Zentrum seiner Arbeit stellt, sondern vielmehr darauf abzielt, »das Leben« im Jahr 1926 zu erkunden. Gumbrecht verwendet das Gerundium »living«, das im Gegensatz zum entsprechenden Substantiv »life« auf »leben« als eine bewusst ausgeführte Aktivität fokussiert. Vor dem Hintergrund seiner Arbeit als Moderne- und Avantgardeforscher verweist diese Formulierung in Zusammenhang mit der Jahreszahl auf ein zentrales Anliegen der Avantgarden: der Überführung von Kunst ins Leben. Bereits vor 1914 sind Ansätze für die Übernahme alltagsbezogener Dinge und Materialien in den Künsten und Literaturen beobachtbar⁵⁸, was Dada nach dem Krieg schließlich radikalisiert und in einen (Anti-)Kunstbegriff integriert.⁵⁹ Erst ab »der surrealistischen Revolte, die Kunst direkt in Lebenspraxis aufzuheben«⁶⁰, der sich der Künstlerzirkel seit André Bretons ersten *Manifeste du Surréalisme* (1924) zumindest in der Theorie verschreibt, nimmt die Frage nach der Kunst/Leben-Transgression jedoch jene zentrale Stellung ein, die sich bis in aktuelle wissenschaftliche Diskussionen zur (Post-)Avantgarde beibehalten hat. Der Titel von Gumbrechts Studie macht in diesem Sinne auf eine zweistufige Aneignungsgeste aufmerksam: in der der Analysegegenstand direkt in Wissenschaftspraxis und die Wissenschaftspraxis direkt in Leben aufgehoben wird.

Der erste Satz von Gumbrechts Untersuchung ist ein intertextuelles Zitat des ironisch betitelten Aufsatzes »Il faut commencer par le commencement!«⁶¹ Jauß', in dem letzterer seine kritische Position zur Setzung von Epochenschwellen ins Zentrum rückt: »Do not try to »start from the beginning«, warnt Gumbrecht seine Leser/innen, »for this

57 So lautet der Titel der deutschen Übersetzung: Gumbrecht, Hans Ulrich: 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

58 Vgl. Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 230-237.

59 Vgl. Forster, Iris: *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, München: Meidenbauer 2005, S. 91-100. Zur Einschreibung des Lebens – und des Körpers – in die Literatur Dadas siehe Kapitel II.2 dieser Arbeit. Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) ist darüber hinaus zu einem Klassiker für die Frage nach der Koinzidenz von Kunst und Leben in den avantgardistischen Kunstströmungen, und dem Dadaismus im Besonderen, geworden, vgl. Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 67ff.; vgl. auch Christine Magerskis neuere Auseinandersetzung mit Bürgers Theorie und seiner Darstellung der avantgardistischen Fragestellung der »Institution Kunst«, *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 45-66.

60 Jauß: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, S. 76.

61 Vgl. Jauß, Hans Robert: »Il faut commencer par le commencement!«, in: Herzog, Reinhart und Reinhart Koselleck (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, Poetik und Hermeneutik, Bd. 12, München: W. Fink 1987, S. 563-570.

book has no beginning in the sense that narratives or arguments have beginnings.«⁶² Mit diesem Satz beginnt Gumbrechts »User's Manual«, in dem er darlegt, dass sein Text weder einer linearen Argumentation folgt, noch sich allein auf literarische und künstlerische Werke konzentriert. Stattdessen webt er ein Realitätsnetz, das Alltags-, Kultur- und Gesellschaftsphänomene, Kunst und Literatur ohne hierarchische Sortierung verbinde und in ihren Widersprüchlichkeiten vorführe. Dieser Bruch in der zeiträumlichen Anlage des Textes und der angestrebten Erschütterung der gewohnten Leseerfahrung spiegelt den Auflösungsprozess tradierter kultur- und gesellschaftsstrukturierender Ordnungskategorien im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wider, der mit notwendigen Reorientierungen in der subjektiven Welterfassung einhergeht und schließlich als »De/Formationen«⁶³ von Schrift, Körpern, Materialien und Genres in die avantgardistische künstlerische und literarische Gestaltungspraxis überführt wird.

Wie das Inhaltsverzeichnis abbildet, beschreibt Gumbrecht in *In 1926* zum einen Einzelphänomene, die mit »Arrays« (also Spektrum oder Anordnung) überschrieben und alphabetisch sortiert sind. Sie reichen von »Airplanes« über »Jazz«, »Mummies« und »Roof Gardens« bis hin zu »Wireless Communication«. Zum anderen umreißt er verschiedene »Codes« sowie auch »Codes Collapsed«. Unter diesen Überschriften stellt er die jeweils gleichen Begriffspaare einander opponierend gegenüber (»Codes«) und setzt sie gleich (»Codes Collapsed«). So existieren unter anderem Einträge zu »Present vs. Past«/»Present = Past (Eternity)«, »Male vs. Female«/»Male = Female (Gender Trouble)« oder »Center vs. Periphery«/»Center = Periphery (Infinitude)«. ⁶⁴ Dem Genre einer Gebrauchsanweisung folgend stellt die Einleitung zu *In 1926* eine Handlungsaufforderung dar, in der Gumbrecht seine Leserschaft dazu anhält, mit der Lektüre eines beliebigen Eintrages zu beginnen und einen eigenen Weg durch den Spielraum aus fragmentarischen sowie durch Verweise untereinander verbundene Momentaufnahmen zu finden. Die Leser/innen spinnen somit selbst ein Narrativ des Jahres 1926, das aufgrund des subjektiven Empfindens nicht nur individuell verschieden ist, sondern sich ebenso bei jeder neuen Lektüre wieder ändern kann. Die Rezipierenden werden zu Akteur/innen, die sich selbst in diese Text-Welten einweben, wenn nicht sogar darin verlieren können. ⁶⁵ *Living at the edge of time* konstituiert einen Erfahrungsraum, der die Möglichkeit eröffnet, aus der eigenen Zeit zu fliehen, um das aus der Zeit gefallene Jahr 1926 erkunden und (er-)leben zu können. In dieser performativen Dimension von Gumbrechts Text treten die Auswirkungen hervor, die die von Jauß konstatierte »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« auf die Erfahrungen der Lebenswirklichkeit in der Moderne bedeutet: »Am Rand der Zeit« zu leben bringt ebenso die Lust an einer kreativen Destruktion und Restrukturierung der Welt wie jedoch zugleich auch die Erfahrung einer destabilisierenden Orientierungslosigkeit mit sich, in der sich das Individuum als von der Welt

62 Gumbrecht: *In 1926*, S. IX.

63 Vgl. Metzler, Jan Christian: *De/Formationen. Autorschaft, Körper und Materialität im expressionistischen Jahrzehnt*, Bielefeld: Aisthesis 2003.

64 Vgl. Gumbrecht: *In 1926*, S. VIIf.

65 Zumindest erhofft sich Gumbrecht diesen Effekt, wenn er sein Ziel formuliert »[t]o make at least some readers forget, during the reading process, that they are *not* living in 1926.«, Ebd., S. X. Herv. i.O.

abgetrennt wahrnimmt und auf eine Einkehr in die eigene selbstreflexive, imaginative Gedankenwelt zurückgeworfen sieht.

1.2 »L'ennui, araignée silencieuse«: Gestalten der Versehrtheit von *Madame Bovary* zu den *cadavres exquis* im Surrealismus

Die schmerzhaft empfundene Erfahrung von Zeitlichkeit hat einen Begriff: *ennui*.⁶⁶ Die deutsche Übersetzung schreibt dem Wort »Langeweile« jene Verlangsamung der subjektiven Zeitempfindung semantisch ein, in der sich der lang-weilende Mensch aus einem von ihm selbst oder durch ein Außen entworfenen Lebens(ver)lauf ausgeschlossen wahrnimmt. Alles Umgebende erscheint in dieser Situation als nichtig, bedeutungslos oder als eine monotone Wiederholung des immer Gleichen.⁶⁷ Der Schmerz des Zeit-Schmerzes liegt so in der Unmöglichkeit begründet, mit der Welt in einen interesse-, freude- oder luststimulierenden Kontakt zu treten⁶⁸ und geht mit der Erfahrung einer Diskrepanz zwischen der Realität und einem bestimm- oder unbestimmbaren Herbeiersehnten einher, das in seiner Abwesenheit eine Leerstelle generiert.

In seiner französischen Verwendung ruft der Begriff des *ennui* über die individuelle Empfindung hinaus einen Diskurs auf, der ihn als Zivilisationsphänomen einer zunehmend auf Vergnügen und Bedürfnisbefriedigung, Tätigkeit und Produktivität, Rationalisierung und Ökonomisierung ausgerichteten Gesellschaft benennt. Während er noch im 17. Jahrhundert vor allem im höfischen Kontext auftaucht, avanciert der *ennui* im Zuge der politischen Umbrüche, kulturellen Revolutionen und technologischen Fortschritte in den folgenden beiden Jahrhunderten zu einem Phänomen, das auch das Bürgertum befällt.⁶⁹ Das 19. Jahrhundert beginnt den »mal du siècle«⁷⁰ vermehrt zu untersuchen und zu reflektieren, versucht ihn zu lindern, einzuhegen, sozialer Kontrolle zu unterwerfen oder modernekritisch, künstlerisch und/oder intellektuell nutzbar zu machen.⁷¹

66 Vgl. Huguet, Michèle: *L'Ennui ou la douleur du temps*, Paris: Masson 1987.

67 Vgl. Granger, Christophe: »Deux siècles d'ennui. Introduction«, in: Goestchel, Pascale, Nathalie Richard und Ders. (Hg.): *L'Ennui. Histoire d'un état d'âme. XIXe–XXe siècle*, Paris: Publications de la Sorbonne 2012, S. 7–19, hier S. 11.

68 Vgl. Robert: *Le Nouveau Petit Robert*, S. 878, »ennui«.

69 Vgl. Jonard, Norbert: *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XXe siècle*, Paris: Champion 1998, S. 203–205.

70 Jonard weist darauf hin, dass der *ennui* weniger als ein »mal du siècle« als vielmehr als ein »mal des siècles« zu betrachten ist, das unter verschiedenen Begriffen und Definitionen seit der Antike durch die Kulturgeschichte schwappt, Ebd., S. 205.

71 Mit Blick auf die Verhandlung des »mal du siècle« in der französischen Literatur konstatiert Valentin Mandelkow, »dem Ausharren im Leiden eine erkenntnisanalogue Funktion zuzuerkennen: Das Leiden ist dann nicht nur Indiz einer schmerzhaft erfahrenen Moderne, sondern auch Maßstab der Modernekritik. [...] Diese Moderne wird auf ihre Fähigkeit hin getestet, weltschmerzlichen Empfindungen ein Ende zu setzen.«, Mandelkow, Valentin: *Der Prozess um den »ennui« in der französischen Literatur und Literaturkritik*, Königshausen & Neumann 1999, S. 28.

Mitte des 19. Jahrhunderts bildet sich im »vide douloureux«⁷² des *ennui* schließlich ein Diskursgeflecht, in dem sich Literatur-/Kulturproduktion und Gender, Schmerz und Lust verbinden und in dieser Konfiguration einen Ursprung – nach Benjamin – der ästhetischen Moderne modellieren. Die Grundidee dieser These entstammt Peter Bürger: In einem Aufsatz seines Bandes zum *Verschwinden des Subjekts* (1998) analysiert er den *ennui* in Briefen von Flaubert und entdeckt Ursprungsdynamiken Benjaminscher Lesart, die, in veränderter Form, auch in den »Gesten avantgardistischen Protests«⁷³ und insbesondere im Miteinander des surrealistischen Künstlerzirkels sowie André Bretons und Louis Aragons Verweigerung eines bürgerlichen Arbeitsalltags wiederzufinden seien. Bürger schließt seine Untersuchung mit der Feststellung, dass »der *ennui* also die Befindlichkeit [wäre], die jede künstlerische Äußerung der Moderne trägt, der dunkle Grund, aus dem die Sehnsucht kommt, daß es anders sei.«⁷⁴

Er übersieht jedoch, dass dieser Grund doppelbödig ist. Flaubert entwirft den *ennui* nicht nur als schriftstellerischen und wahrnehmungsverändernden Movens innerhalb einer produktiven und revoltierenden Schmerzästhetik, wie Bürger anhand der Briefe herausarbeitet, sondern poetisiert ihn insbesondere in der erschöpften Heldin seines Romans *Madame Bovary*. Der *ennui* Emma Bovarys lässt das Phänomen als ein Schmerzkonstrukt sichtbar werden, das Gendercodierungen unterworfen ist. Die Schilderung einer schmerzhaften Erfahrung von Weiblichkeit korreliert darin mit dem Anspruch eines literarischen Erneuerungsprozesses, der an eine (männliche) Subjektkrise gebunden ist. Ausgehend von dieser Konstellation zeichnen sich in der Literatur der Avantgarden im Allgemeinen und in der des Surrealismus im Besonderen Interaktionen schmerz- und genderästhetischer Verrückungen ab, in der sich Fragmentierungsphantasma weiblicher Körper und eine Suche nach einem künstlerisch innovativen und antibürgerlichen Ausdruck verbinden.

In einem Brief an Louis de Cormenin aus dem Jahr 1844, den auch Peter Bürger zitiert, klagt Flaubert über den »ennui moderne«, der gleich einer ansteckenden Infektionskrankheit die Eingeweide zerfresse und den davon befallenen intelligenten Menschen zu einem »fantôme qui pense«⁷⁵ verblassen lasse. Was Flaubert hier als Metapher versteht, um die Schmerzhaftigkeit und Körperentfremdung des modernen intellektuellen Subjekts zu illustrieren, das in steter Selbstreflexion und Ich-Bezüglichkeit gefan-

72 Huguet, Michèle: *L'Ennui et ses discours*, Paris: PUF 1984, S. 6.

73 Vgl. Bürger, Peter: »Der Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem »ennui«. Constant, Flaubert und die Surrealisten«, *Das Verschwinden des Subjekts. Fragmente einer Geschichte der Subjektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 132–150, hier S. 150.

74 Vgl. Ebd.

75 »Connaissez-vous l'ennui? non pas ce ennui commun, banal, qui provient de la fainéantise ou de la maladie, mais cet ennui moderne qui ronge l'homme dans les entrailles et, d'un être intelligent, fait une ombre qui marche, un fantôme qui pense. Ah! je vous plains si cette lèpre-là vous est connue. On s'en croit guéri parfois, mais un beau jour on se réveille souffrant plus que jamais. Vous connaissez ces verres de couleur qui ornent les kiosques des bonnetiers retirés. On voit la campagne en rouge, en bleu, en jaune. L'ennui est de même. Les plus belles choses vues à travers lui prennent sa teinte et reflètent sa tristesse.«, Flaubert, Gustave: *Correspondance*, Bd. 1, hg. von Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1973, S. 208f., an Louis de Cormenin, 7. Juni 1844.

gen ist⁷⁶, lässt er seine Protagonistin Emma Bovary schließlich buchstäblich erleiden: Ihr *ennui* treibt sie in den Selbstvergiftungstod mit Arsen, das ihren Körper von innen heraus zersetzt. Die Erzählinstanz zeigt Emmas Sterbeprozess in all seinen kreatürlichen Details, von Bluterbrechen, Krampf- und Schreianfällen bis hin zu einem letzten Aufbäumen vor ihrem Tod, das einer vorgezogenen und irrsinnigen Wiederauferstehung gleicht: »Emma se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante. [...] Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré [...]. Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus.«⁷⁷ Der *ennui* lässt Emma Bovary nicht als Gespenst, das denkt, zurück, sondern als einen Kadaver, der elektrisiert wird – ein lebloses, versehrtes Wesen, das gleichsam durch eine fremde Kraft bedient wird, die dennoch aus ihr selbst zu kommen scheint (»elle se releva«).

Jacques Rancière fragt in einem Aufsatz, warum Emma (von Flaubert) getötet werden musste.⁷⁸ Diese Frage kann jedoch noch spezifiziert werden: Warum muss sie in einem solchen »spectacle«⁷⁹ und derart schmerzhaft sterben? Die Beantwortung dieser Frage zeigt, inwiefern *Madame Bovary*, und insbesondere die Szene der Agonie der Protagonistin, als poetisches und literaturpolitisches Ursprungsphänomen des Surrealismus angesehen werden kann. Wie später auch die versehrten Frauenfiguren in der surrealistischen Kunst und Literatur wird bereits Emma Bovary zur Trägerin einer (Körper-)Ästhetik, die ihr Innovationsstreben aus der Abwesenheit von intellektuellen und ästhetischen Beschränkungen realisiert – »en l'absence de toute contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale«⁸⁰, so schreibt Breton schließlich in der berühmten Definition des Surrealismus. Ein paradigmatisches Scharnier stellt der »cadavre que l'on galvanise« Emma Bovarys dar, der als poetisches Abstraktum im surrealistischen *cadavre exquis*-Schreibspiel weiterlebt, wie im Verlauf des vorliegenden Kapitels gezeigt wird.

Ein Ausgangspunkt für die Suche nach der Antwort darauf, warum Emma Bovary derart schmerz- und effektiv sterben musste, findet sich im/auf dem Körper der toten Emma, wie ihr Ehemann Charles ihn wenige Stunden später vorfindet. Als ob im Schrei fixiert, steht ihr Mund weit offen und ihre Augen beginnen in einer »pâleur visqueuse« zu verblassen, »comme si des araignées avaient filé dessus.«⁸¹ Diese Beschreibung ihrer Augen integriert intratextuelle Zitate aus Szenen vom Beginn des Romans, die sich hier überlagern. Als Emma Rouault und der Landarzt Charles Bovary das erste Mal allein in ihrem Zimmer auf dem väterlichen Bauernhof sind, erzählt sie ihm von ihrer Zeit in der Klosterschule – in der sie das erste Mal mit Literatur, Kultur und einem Leben fern

76 Vgl. Bürger: »Der Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem »ennui«, S. 135-139.

77 Flaubert, Gustave: »Madame Bovary (1857)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. von Claudine Gothot-Mersch, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 2013, S. 147-458, hier S. 437f., 3, VIII.

78 »Pourquoi fallait-il tuer Emma Bovary?«, Rancière, Jacques: »La Mise à mort d'Emma Bovary. Littérature, démocratie, médecine«, *Politique de la littérature*, Paris: Galilée 2007, S. 59-83, hier S. 59.

79 Flaubert: »Madame Bovary«, S. 430, 3, VIII.

80 Breton, André: »Manifeste du surréalisme (1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1988, S. 309-346, hier S. 328.

81 Flaubert: »Madame Bovary«, S. 441, 3, IX.

des Ländlichen in Berührung kommt, wie der Roman allerdings erst drei Kapitel später schildern wird. Der Erzähler gibt Emmas Schilderungen an dieser Stelle nicht nur paraphrasiert, sondern auch zensiert wieder. Er beschreibt allein, wie sie Charles alte Musikhefte zeigt, vom Tod ihrer Mutter spricht und den Wunsch formuliert, im Winter lieber in der Stadt leben zu wollen, gleichwohl es im Sommer durch die langen Tage erst recht langweilig auf dem Land sei. Anstelle ihrer Worte zeigt die Erzählinstanz in einem interpretierenden Kommentar ihre Mimik: »[S]elon ce qu'elle disait, sa voix était claire, aiguë ou se couvrant de langueur tout à coup, [...] tantôt joyeuse, ouvrant des yeux naïfs, puis les paupières à demi closes, le regard noyé d'ennui, la pensée vagabondant.«⁸² Wie am Ende auf ihrem Totenbett, beginnen bereits hier ihre Augen zu verschwinden. Sie ertrinken in einem tränengleichen Film aus »ennui«, der sich über die Wahrnehmung ihrer direkten Umgebung legt und hinter dem die Sehnsucht nach einem unmöglichen Leben noch in ihrer umherschweifenden Gedankenwelt verborgen liegt.

Die Szene, die das zweite intratextuelle Zitat beherbergt, stellt eine Steigerung und Fatalisierung dieser ersten dar. Emma und Charles haben inzwischen geheiratet und die ersten Wochen ihres Ehealltages verlebt, als sie sich der Unumkehrbarkeit ihrer Hochzeit bewusst wird: »Emma se répétait: ›Pourquoi, mon Dieu! me suis-je mariée?‹«⁸³ Im Anschluss an diesen Ausruf imaginiert Emma sich in einem Gedankenstrom all das, was von nun an für immer in der Unmöglichkeit, im »il aurait pu« des *conditionnel passé* verbleibt: ein schöner, anziehender, geistreicher Mann und ein pulsierendes, vergnügungsreiches Leben in Paris, »où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent.«⁸⁴ An dieser Stelle schaltet sich die narrative Instanz kommentierend ein, indem sie Emmas Imagination mit einer bildlichen Beschreibung ihrer Lebenswirklichkeit kontrastiert: »Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur.«⁸⁵ Auch ihr Herz wird nun vom »ennui« eingenommen, der sich von einem blicktrübenden Tränenschleier zu einer stillen Spinne verwandelt hat und ihre sinnlich-emotionale Wahrnehmung der Welt mit jenem Netz zu durchweben beginnt, das Emmas tote Augen umschließen wird.

Während der *ennui* in der ersten Szene noch allein als gegensätzlicher Mitspieler des Denkens, in dem Emma sich ein anderes, leidenschaftliches, aber unerfüllbares Leben erträumt, präsentiert wird, entlarvt ihn die Erzählinstanz in dieser zweiten ganz offen als einen Vorboden ihres tödlichen Schicksals. »Vie froide«, »grenier au nord« und »cœur« bilden ineinander übergehende, sich in ihrer physikalischen Größe verkleinernde Lebens-Räume, die in ihrer Verkettung Emmas Lebenswirklichkeit als einen entsubjektivierenden, gelebten Tod stilisieren. Durch die mit Kommata voneinander getrennten Satzfragmente entsteht eine Rhythmik, die den Entpersonalisierungsprozess der Frau Emma Bovary zum Romantitel und Exemplum *Madame Bovary* begleitet. Bei »[m]ais elle, sa vie« verschwindet ihre Subjektivität und löst sich in einen Existenzmodus auf. »[E]t l'ennui« stellt eine Resonanz auf »mais elle« dar und nimmt ei-

82 Ebd., S. 169, 1, III.

83 Ebd., S. 188, 1, VII.

84 Ebd., 1, VII.

85 Ebd., 1, VII.

ne Scharnierstellung ein, die das Dachboden-Bild des bloßen Eingesperrtseins in eine poetische Figur verwandelt. Das Bild des *ennui* als webende »araignée silencieuse«, die die Erzählinstanz ihrem Körper einflüstert, ist sowohl als metaphorische sowie auch als allegorische *mise en abyme* des Romans lesbar. Als Metapher illustriert sie Emmas Lebenssituation als bürgerliche Ehefrau. Als Allegorie steht sie hingegen für den Roman als metapoetischen Kommentar seiner selbst⁸⁶ sowie für eine innovative Literaturerneuerung, die Flaubert damit anstrebt, wie nachfolgend nacheinander dargestellt wird. Emmas *ennui* ist darüber doppelt codiert und erhält im Roman sowohl eine gesellschaftskritische als auch ästhetische Funktion.

Madeleine Pelletier, eine führende Feministin der französischen Emanzipationsbewegung um die Jahrhundertwende und die erste Psychiaterin Frankreichs, klagt in ihrer Forderung nach einer *Émancipation sexuelle de la femme* (1911) unter anderem den monotonen und darin leidvollen Alltag von Ehe- und Hausfrauen in der bürgerlichen Gesellschaft an. *Madame Bovary* nennt sie als ein Beispiel »[qui] peint avec vérité la détresse morale de ces existences féminines, détresse d'autant mieux sentie que la femme est plus intelligente.«⁸⁷ Pelletier führt zusätzlich einen Vergleich mit Häftlingen an, um die Lebenssituation dieser Frauen zu illustrieren und greift – bewusst oder unbewusst – auf das Spinnenmotiv zurück: »Comme ces prisonniers qui guettent pendant des heures la venue d'une araignée, l'esprit de la ménagère s'accroche en désespéré aux menus détails de l'intérieur. Dans ce désœuvrement, la rentrée du mari est une fête [...]«⁸⁸ Die Spinne ist bei Pelletier ein Symbol für die erzwungene intellektuelle Unproduktivität und entwertete Passivität, der die Frauen durch ihre Bindung an den Haushalt und einen tätigen, arbeitenden Ehemann unterworfen sind.

In seine *Étude psychologique* über den *ennui* von 1903 integriert Émile Tardieu, ein heute unbekannter französischer Psychologe, der mit dieser Studie »den Begriff in die entstehende Psychologie eingeführt«⁸⁹ hat, ein ganzes Kapitel über den »ennui chez la femme«. Er sei nach Meinung Tardiens ein dem Frauenkörper »organisch« inhärentes Phänomen, »en raison de l'indigence de sa nature« und »se trouvant inclus dans la

86 Vgl. dazu auch Rainer Warning, der als einer der ersten auf die metapoetische Dimension einer Absage an die romantische Literatur bei Flaubert und in *Madame Bovary* hingewiesen hat, Warning, Rainer: *Die Phantasie der Realisten*, München: Fink 1999, S. 22.

87 Pelletier, Madeleine: *L'Émancipation sexuelle de la femme*, Paris: M. Giard & E. Brière 1911, S. 22.

88 Ebd.

89 Vgl. die *ennui*-Monographie von Mandelkow, in dem er Tardiens Studie ausführlich ausgehend von ihrer pessimistischen Grundthese in den Blick nimmt und im Kontext der zeitgenössischen Psychologie situiert, Mandelkow: *Der Prozess um den »ennui« in der französischen Literatur und Literaturkritik*, S. 48–56, hier: S. 48. Die These von Tardiens Studie ist, dass allen Handlungen des Menschen (und er meint: des intellektuellen, bürgerlichen Mannes) der *ennui* als Erkenntnis der Absurdität des Daseins zugrunde liege, Tardieu, Émile: *L'Ennui. Étude psychologique*, erstmals 1903 erschienen, Paris: Librairie Félix Alcan 1913, S. If. Er nimmt einen Grundgedanken vorweg, den Albert Camus schließlich prominent im *Mythe de Sisyphe* (1942) verarbeitet. Walter Benjamin nennt den Text (dennoch) gerade aus diesem Grund »ein höchst komisches Buch« und, nicht ohne Ironie, ein »Andachtsbuch des 20^{ten} Jahrhunderts« und vergleicht Tardieu mit dem pseudowissenschaftlichen Apotheker-Scharlatan Homais aus *Madame Bovary*, Benjamin, Walter: »Die Langeweile, ewige Wiederkehr«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften. Das Passagen-Werk*, Bd. V.1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 156–178, hier S. 157, 161.

pauvreté essentielle de ses sensations»⁹⁰, sowie auch ein gesellschaftlicher patriarchaler Repressionsmechanismus, der eingesetzt wird, um die Frauen von der Forderung nach Tätigkeit, Reflexion und Selbstbestimmung abzuhalten:

La femme voudrait sortir de son ennui séculaire: elle aspire à l'affranchissement, à l'entière disposition d'elle-même; elle se pose en rivale de l'homme détenteur de tous les privilèges; la reconnaissance de ses droits lui confèrera, pense-t-elle, un suprême épanouissement. [...] L'ennui, qui est la loi de sa nature, fait sa langueur ravissante, son âme grosse de chimères, l'énigme de son regard voilé [...]. Et l'homme s'est exercé au langage fleuri, il a inventé le luxe, les arts de la paix, la gloire de la guerre, afin d'exorciser l'ennui de la femme.⁹¹

Auch Tardieu spricht aus einer Perspektive, in der die »première vague« des Feminismus bereits in Frankreich angekommen ist, doch ruft gerade diese zunehmende Begegnung »auf gleicher Augenhöhe« in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende oftmals »extrem maskulinistische Reaktionen«⁹² hervor. Tardieu zeigt sich in diesem Sinne einem Geschlechterrollenbild des bürgerlichen 19. Jahrhunderts verhaftet, nach dem Frauen als allein passive Rezipierende und leidenschaftliche Träumerinnen gelten und so einem Schöpfungsverbot unterliegen, in der ihnen einzig die lang-weilende »œuvre éphémère par excellence toujours à recommencer«⁹³ der Hausarbeit zugestanden wird, Männern hingegen Tätigkeit und künstlerische, produktive Schöpfungskraft, die gerade aus dem *ennui* entsteht. In seiner Studie analysiert Tardieu ausschließlich Texte und Briefe französischer Autoren (z. B. von Baudelaire, Chateaubriand, Flaubert, Musset, Maupassant) und deutscher Philosophen (Nietzsche und Schopenhauer) des 19. Jahrhunderts als Fallbeispiele.

Mit Emma Bovary entwirft Flaubert den Prototyp einer nachfolgenden »tradición de personajes femeninos asolados por el tedio«⁹⁴, die sich nicht nur in das literarische, sondern auch in das allgemeine kulturelle Gedächtnis einschreibt. Während Pelletier ihre Lektüre von *Madame Bovary* offen legt, bleibt sie bei Tardieu implizit, aber nicht weniger präsent. Tardieu universalisiert charakteristische Eigenschaften der Romanfigur Emma Bovary und integriert mit der Erwähnung des »regard voilé« fast eine wörtliche Übernahme aus dem Roman. Die Metapher der »araignée silencieuse«, die ihr Netz in dunklen kalten Zimmerecken webt, bildet ab, was sowohl Pelletier als auch Tardieu als spezifisch weiblichen *ennui* präsentieren: die Monotonie einer täglichen Routine, unbemerkt und vergänglich, in Stille gebannt und stimmenlos, in Warteposition in die Kontemplation des (eigenen) Inneren vertieft, mit der Hoffnung darauf, dass etwas

90 Tardieu: *L'ennui*, S. 214.

91 Ebd., S. 220.

92 Klinger, Cornelia: »Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie. Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert«, in: Brunotte, Ulrike und Rainer Herrn (Hg.): *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*, Bielefeld: transcript 2008, S. 25-35, hier S. 32f. Klinger spricht in ihrem Aufsatz gar von einem »Tod des Patriarchats«, der in diesem Zuge ausgerufen wird.

93 Tardieu: *L'ennui*, S. 216.

94 Núñez Puente, Sonia: *Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en La regenta y la novela europea de la segunda mitad del XIX*, San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante 2001, S. 32.

Unvorhergesehenes geschehe. Nach Barbara Vinken stellt die Darstellung des *ennui* Emmas, ihrer »Unerfülltheit«, eine Persiflage auf stereotype Vorstellungen der »Erfüllung wahrer Weiblichkeit« im Ehe-, Hausfrauen, und Mutterdasein dar.⁹⁵ Eine allegorische Lektüre der »araignée silencieuse« zeigt nicht nur, wie Emma gerade durch ihren *ennui* gegen das Eingeschlossensein in ihrer Rolle revoltiert, sondern auch wie Flaubert sich diese Revolte poetisch und literaturkritisch zunutze macht.

Als Allegorie ist die Spinne als eine Anspielung auf den Arachne-Mythos lesbar, wie Ovid ihn in den *Metamorphosen* beschreibt.⁹⁶ In Ovids Erzählung fordert die Webkünstlerin Arachne die Göttin Minerva zu einem Wettstreit heraus, bei dem es darum geht, wer von beiden die lebendigeren Szenerien aus alten, bekannten Geschichten darstellen kann. Arachne spinnt »das Sündenregister des Himmlischen« (»caelestia crimina«⁹⁷) – tradierte, zugleich lust- und gewaltvolle Mythen von Göttern, die sich verwandelten, um Frauen zu verführen und halbgöttliche Wesen zu zeugen. Ihr Werk ist so perfekt und lebensecht gewebt, dass Minerva ihre Rivalin aus Neid mit einem Webschiffchen schwer verletzt. Zu stolz, um durch die Hand der Göttin sterben zu wollen, versucht Arachne sich mit einem Faden zu erhängen, doch Minerva verwandelt sie im letzten Moment in eine Spinne und belegt sie und ihre Nachkommen mit dem Fluch, in alle Ewigkeit ihre Webkunst weiterzuführen.

Barbara Vinken arbeitet die Parallelität zwischen Emma und Arachne heraus, ohne jedoch explizit auf das Bild des *ennui* als »araignée silencieuse« einzugehen. Sie liest *Madame Bovary* als eine Aktualisierung der Lektion, die Minerva Arachne erteilt und besetzt Emma mit der Rolle der Weberin und Flaubert mit jener der Göttin: »Flaubert wird dem Gewebe der Arachne – Metamorphosen zur Lust – den falschen Trug austreiben, dass Lust belebt [...] und ihr – nicht anders als Minerva – die Wahrheit der Lust, ihre Tödlichkeit, eintragen.«⁹⁸ »L'ennui, araignée silencieuse« beginnt hier demnach den Textverlauf und den Weg aus Leidenschaft und Versehrung zu weben, der Emma zu diesem Zeitpunkt noch bevorsteht.⁹⁹ Wie Arachne verarbeitet auch Emma (allzu) bekannte Liebes- und Leidenschaftsgeschichten und verlebendigt sie im buchstäblichen Sinn, durch die Affären mit Léon und Rodolphe sowie mit ihrer Sucht nach Luxus, die sie schließlich in den finanziellen Ruin treibt. Anders als Arachne, die diese Erzählungen mit Fäden spinnt, ist Emmas Kunst eine von *ennui* angetriebene Performance, eine Darstellung von Literatur, die sie in ihr Leben, in die sie umgebenden Gegenstände und in ihren Körper einträgt. Der Roman verkomplexiert den eingangs beschriebenen Bruch zwischen erlebter und ersehnter Wirklichkeit im *ennui*, denn er generiert darüber noch

95 Vgl. Vinken, Barbara: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2009, S. 84.

96 Vgl. dazu auch Ebd., S. 119-126; Zollinger, Edi: »Flaubert, Hugo, Ovide. La vengeance d'Arachné«, in: Vinken, Barbara und Peter Fröhlicher (Hg.): *Le Flaubert réel*, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 47-58; sowie auch eine ältere Studie, auf die Zollinger in seinem Artikel Bezug nimmt Lowe, A. W.: »Emma Bovary. A Modern Arachne«, *French Studies* XXVI/1 (01/1972), S. 30-41.

97 Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2017, S. 297, Sechstes Buch, v. 131.

98 Vinken: *Durchkreuzte Moderne*, S. 120.

99 Vinken weist auf »die im Text durchgängige Austauschbarkeit von Spinnen [als Tier und als Tätigkeit, Anm. F.K.] und Texten, von Fäden und Buchstaben« in *Madame Bovary* hin, die auf »die Fatalität solcher lustvoller Gewebe« verwiesen, Ebd., S. 126.

eine andere, übergeordnete »ligne de fracture qui oppose la vie, rêve et réalité confondus, à l'Art«¹⁰⁰, eine Bruchlinie, die Leben und Kunst einander gegenüberstellt und sie doch künstlerisch zueinander in Bezug setzt – ebenso, wie auch der Arachne-Mythos eine versehrende und tödliche Verbindung von Kunst und Leben inszeniert.

Madame Bovary ist nach Vinken ein Roman über die »pervertierte Lesbarkeit von Welt« und setzt »die weiblich konnotierte buchstäbliche Todesverfallenheit des Fleisches«¹⁰¹ in Szene. Der Text stellt jedoch ebenfalls ein pervertiertes künstlerisches und weiblich codiertes Schöpfungstum dar, das zu ihrem »péché mortel«¹⁰² wird, wie Rancière in dem oben zitierten Aufsatz konstatiert. Mit ihrer Anti-Kunst der Überführung von Literatur ins Leben revoltiert Emma gegen die Beschränkungen des bürgerlichen Lebens und gelangt ebenso an ihre eigenen Grenzen, sodass nur noch die Selbstvergiftung als Ausweg erscheint, wie sie zudem ein Verschwimmen ihres Lebens und einer veralteten Kunst zelebriert, der Flaubert mit dem Tod durch Arsen – das Emma wie die Tinte schmeckt, mit der ihre konsumierte Literatur geschrieben wurde – eine Absage erteilt. Flaubert erschafft mit Emma eine Figur, die sich selbst erschöpft, und nutzt ihr Sterben, so Rancière, für sein poetisches Anliegen, eine neue Ära eines Literatur- und Lebensverständnisses auszurufen, die auf egalitärer Ebene miteinander agieren und nicht zur gegenseitigen Erhöhung dienen:

Ils [les héros de Flaubert, Anm. F.K.] prennent un art pour un autre: ils en sont restés en effet à la vieille poétique des actions, avec ses personnages poursuivant de grands desseins, ses sentiments suscités par les qualités des personnes et ses passions nobles opposés aux sentiments du commun. Ils ne sont pas à l'heure de la poétique nouvelle, de la poétique égalitaire à la vie. Mais c'est aussi qu'ils prennent une vie pour une autre. Ils se croient encore dans un mode de sujets et de prédicats, de choses et de propriétés [...].¹⁰³

Rancière geht in seinem Aufsatz nur marginal darauf ein, dass es sich in *Madame Bovary* um eine weibliche Figur handelt, die zum Avatar dieser zerstörerischen poetischen Erneuerung stilisiert wird. Ashley Hope Pérez schließt in einem Aufsatz an genau diese Leerstelle an und deutet Emma Bovarys Todesurteil als eine »aggression against écriture féminine«¹⁰⁴, gegen eine sentimentale, gefühlsgeladene und -induzierende romantische Literatur, die Flaubert als entmännlicht und verweiblicht herausstellt.¹⁰⁵ Um seine ei-

100 Viard, Bruno: »Flaubert. L'encrier et le vagin«, *Littérature et déchirure de Montaigne à Houellebecq. Étude de anthropologique*, Paris: Classiques Garnier 2013, S. 109-144, hier S. 109. Viard bezieht sich hierbei nicht spezifisch auf den *ennui*, sondern auf die in Flauberts Romanen inhärente Opposition zwischen Wirklichkeit und Imagination im Allgemeinen.

101 Vinken: *Durchkreuzte Moderne*, S. 76, 95.

102 Rancière: »La Mise à mort d'Emma Bovary. Littérature, démocratie, médecine«, S. 68.

103 Ebd., S. 73.

104 Pérez, Ashley Hope: »Against Écriture Féminine. Flaubert's Narrative Aggression in *Madame Bovary*«, *French Forum* 38/3 (2013), S. 31-47, hier S. 35.

105 Pérez unterstreicht anhand von Briefen Flauberts an Louise Colet und Georges Sand, dass er diesen Stil nicht nur bei Autoren missbilligt – wie etwa Lamartine, dessen Literatur er in *Madame Bovary* ironisiert –, sondern auch bei Autorinnen: »But if bad style can be a proof of emasculation, it is just as much a proof of male vulnerability to the threats of sentimentality. Nor was Flaubert's gripe

gene künstlerische Innovativität und auch »superiority«¹⁰⁶, wie Pérez es nennt, demgegenüber zu zeigen, entziehe er Emma Bovary die Möglichkeit, eine eigene Stimme außerhalb der von ihr wiederholten literarischen Topoi zu generieren. Über Emmas Geliebten Rodolphe fügt die Erzählinstanz eine Kritik an Emmas leidenschaftsgetriebener Sprache ein, die eine ihn langweilende »éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage« darstelle. Sukzessiv überlagert der Erzählerkommentar jedoch Rodolphes Reflexion und überführt sie in eine Überlegung über das Ungenügen der menschlichen Sprache im Allgemeinen.

Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. [...] [O]n en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres; comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendre les étoiles.¹⁰⁷

Die Erzählinstanz stellt die Sprache als ein Gefäß dar, das zu klein für die »plénitude de l'âme« und für alle Bedürfnisse, Vorstellungen und Schmerzen des Menschen ist und zerspringt, sobald jemand versucht, diese Dinge sprachlich auszudrücken. Im selben Kapitel, bevor der Erzähler Emmas *ennui* als »araignée silencieuse« verbildlicht, reflektiert sie über die Unsagbarkeit ihres Unbehagens, die es ihr unmöglich macht, sich jemandem anzuvertrauen – weil ihr dafür die Worte fehlen: »Peut-être aurait-elle souhaité faire à quelqu'un la confidence de toutes ces choses. Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent? Les mots lui manquaient donc [...]«.¹⁰⁸ Diese Unzuverlässigkeit der Sprache erscheint als eine zweite Dimension des *ennui* Emma Bovarys. Der Riss zwischen literarischer Imagination und Lebensrealität, in dem sie lebt und leidet, ist zugleich die Diskrepanz zwischen Sprache und dem inneren und körperlichen Erleben der Welt. *Madame Bovary* transportiert auch eine spezifische sprachskeptische Poetik, in der die Worte an einen Punkt geführt werden, an dem die Sprache endet und der Körper beginnt.¹⁰⁹

Der »chaudron fêlé« der Sprache steht so gleichsam für den Ur-Sprung der Moderne. In *Le Degré zéro de l'écriture* scheint Roland Barthes ebenfalls auf dieses Bild Bezug zu

only with men writing like women; he was just as revolted and threatened by the sentiment and effusion of women.«, Ebd., S. 34.

106 Ebd., S. 40.

107 Flaubert: »Madame Bovary«, S. 319, 2, XII. Siehe zu dieser Passage auch den Kommentar von Pérez: »If ›la parole humaine‹ in general proves crushingly inadequate to the expression of inner longings, Flaubert nowhere makes this plainer than in his portrayal of Emma's use of that language.«, Pérez: »Against Écriture Féminine«, S. 40.

108 Flaubert: »Madame Bovary«, S. 185, 1, VII.

109 Siehe dazu auch Pérez: »[...] in descriptions of Emma, it is as though the narrator makes Emma's body confess, drawing from her flesh a narrative whose subtlety and elegance lie far beyond her literary abilities. Thus, even as Emma proves a mediocre writer of both fiction and her own life, her body remains an open book for the narrator, deepening the gulf between his skill and her pitiful efforts.«, Pérez: »Against Écriture Féminine«, S. 42.

nehmen, wenn er von Flauberts Literatur als »poterie« spricht: »Flaubert [...] a constitué définitivement la Littérature en objet, par l'avènement d'une valeur-travail: la forme est devenue la terme d'une ›fabrication‹, comme un poterie ou un joyau [...]«. ¹¹⁰ Auch Emmas Sterbeszene entspringt aus diesem Bruch in der Ausdrucksfähigkeit der Sprache. Nicht nur stellt der Moment ihres Todes eine Absage an eine alte Literatur und Sprache dar, die vermeintlich große Gefühle zu transportieren vermag, sondern auch die Ankündigung einer neuen Literatur, die den Körper als Sprachmedium und Zeichenträger ins Zentrum rückt, Körper und Schrift verschränkt und in ihrer Er-Schöpfung betrachtet. ¹¹¹

Emma Bovary spricht nicht (mehr), sondern ist nur (noch) Körper – der von den Texten, Blicken, Kommentaren und Forderungen von Männern ebenso gesteuert wie auch zerrieben wird. Sie kann deshalb allein als »cadavre que l'on galvanise« prophetisch eine Literaturerneuerung der Moderne ankündigen. Emmas Tod gleicht dem der Arachne, denn wie die mythologische Webkünstlerin stirbt sie an einer Kunst, die tradierte Erzählungen in einem Akt gesellschaftlicher und künstlerischer Revolte reaktualisiert. Auch Emma wird dafür mit einer Metamorphose bestraft, die sie in eine abstrahierte Version ihrer Kunst – eine Lebensform, die Grenzen sprengt sowie sich aus den heroischen und sentimental Topoi romantischer Literatur nährt – transformiert. So wie Minerva Arachne in eine ewigwebende Spinne verwandelt, lässt der Erzähler Emma zu ihrer eigenen intratextuellen Referenz werden und damit zu einer literarischen Figur, die nicht außerhalb ihres/des Textes *Madame Bovary* existieren kann. Als wiederauferstehender, lebendiger und ver-rückter Kadaver, fixiert sie mit aufgerissenen Augen (»la prunelle fixe, béante«) eine zukünftige Literatur, die in ihrem fürchterlichen, besessenen und verzweiferten Lachen (»un rire atroce, frénétique, désespéré«) sogleich in sie zu fahren scheint. Durch eine letzte »convulsion« verstummt und auf die Matratze ihres Totenbetts zurückgeworfen, hört Emma als Mensch und als Frau endgültig auf zu existieren – »elle n'existait plus« ¹¹² – und geht in ihre neue Existenzform als eine »œuvre éphémère par excellence toujours à recommencer« ¹¹³ über, als eine für immer zirkulierende Ursprungsfigur der literarischen Moderne.

110 Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, S. 11.

111 Vgl. dazu Anne-Rose Meyer, die anhand von Baudelaire und Nietzsche herausarbeitet, dass die Literatur seit Mitte des 19. Jahrhunderts Schmerz als »Element ästhetischer Produktion und künstlerischer Identität« (wieder-)entdeckt, Meyer, Anne-Rose: *Homo dolorosus. Körper, Schmerz, Ästhetik*, München: Fink 2011, S. 257f. Eine solche Aufwertungsgeste ist in dieser Zeit vor allem deshalb innovatorisch, da der Schmerz aufgrund der medizinischen Entwicklung der Anästhesie eine Abwertung erfährt und hinter die Grenzen des Erträglichen (in beiderlei Sinn), Nützlichen und Fortschrittlichen verschoben wird: »Perçu comme inutile, stérile, la douleur est une scorie que le progrès se doit de dissoudre, un anachronisme cruel qui doit disparaître. Elle est devenue un scandale, à l'image de la mort ou de la précarité de la condition humaine.«, Le Breton, David: *Anthropologie de la douleur*, Paris: Editions Métailié 1995, S. 168. Bis auf wenige Ausnahmen, wie im Falle von Geburtsschmerzen, als Skandalon verstanden, intendiert die Hinwendung zum Schmerz und seine Bejahung im Zuge literarischer Produktivität eine Grenzüberschreitung, die etwa Baudelaire (wie später auch Nietzsche) über die Selbsteinsetzung als »quasi göttliche[n] Schöpfer« löse, vgl. Meyer: *Homo dolorosus*, S. 261.

112 Flaubert: »*Madame Bovary*«, S. 437f., 3, VIII.

113 Tardieu: *L'ennui*, S. 216.

Flaubert inszeniert in *Madame Bovary* eine verletzte Frau und ihren Schmerz als Avatar einer Literatur, die über eine kritische Inblicknahme gesellschaftlicher Ordnungen ihre eigene Literarizität nicht nur befragt, sondern darüber auch grundlegend zu erneuern und revolutionieren sucht. Der Fokus liegt deutlich auf der literarischen Innovation, die die gesellschaftliche Sprengkraft einer transgressiven sowie ihren *ennui* überwindenden Ehefrau poetisch in den Dienst nimmt, wie nicht nur Emmas Tod, sondern auch der Skandalprozess um *Madame Bovary* zeigt, welcher der Veröffentlichung des Romans vorausgeht.¹¹⁴ Weniger als sieben Jahre später wird André Breton mit dem Surrealismus ein literarisches Projekt und mehr noch ein weltanschauliches und darin wirklichkeitsinterpretierendes »système de pensée«¹¹⁵ entwerfen, das an zentrale Impulse aus Flauberts Inszenierung des Lebens und Sterbens Emma Bovarys anknüpft. Der »spectacle«¹¹⁶ ihres Todes erscheint aus dem Rückblick als eine surrealistische Szene *avant la lettre*, sind darin doch bereits wesentliche Aspekte angelegt, die Breton und die sich um ihn scharenden Künstler und Autoren aufgreifen und rearrangieren: das gesellschaftliche und künstlerische Transgressionspotential der Imagination, die Darstellung einer metamorphisch verzerrten Realität, die Gefährlichkeit und Tödlichkeit weiblicher Lust, Weiblichkeit als Inbegriff ebenso faszinierender wie auch furchteinflößender Irrationalität sowie als Trägerin eines Potentials zur Ver-rückung bestehender Ordnungen und einer Poetizität, die ins Unbekannte und Überwirkliche vorstößt.¹¹⁷

Diese große Überschneidungsfläche gründet insbesondere in dem medizinischen Topos einer weiblichen Hysterie, den sowohl Flaubert als auch Breton zum poetischen Prinzip um-stilisieren.¹¹⁸ Janet Beizer spricht in diesem Zusammenhang davon, dass

114 Um den Vorwurf sexueller Immoralität des Romans, einer Entweihe der Ehe und einer Glorifizierung des Ehebruchs zu entkräften, argumentiert Flauberts Verteidiger Sénard, dass das Schicksal Emma Bovarys vielmehr ein abschreckendes Beispiel für die Auswirkungen von Bildung, Freiheitsdrang und Ehebruch von Frauen darstelle, wohingegen Flauberts *écriture* jedoch eine höchst positiv zu bewertende »magie du style« (S. 489) transportiere. Er sei deshalb nicht nur ein großer Künstler, sondern gestalte auch die männliche Überlegenheit der Frauen gegenüber bravourös aus: »Il n'y a pas un homme l'ayant lu, qui ne dise, ce livre à la main, que M. Flaubert n'est pas seulement un grand artiste mais un homme de cœur, pour avoir dans les six dernières pages déversé toute l'horreur et le mépris sur la femme, et tout l'intérêt sur le mari. [...] M. Flaubert fait constamment ressortir la supériorité du mari sur la femme [...]«. »Plaidoirie du défenseur Me Sénard«, in: Flaubert, Gustave: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. von Claudine Gothot-Mersch, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 2013, S. 482-532, hier S. 505f. Dass eben dieses Geschlechterverhältnis derselben ironischen Kommentierung des Erzählers unterliegt, die den gesamten Roman durchzieht und alle seine Protagonist/innen (be-)trifft, lässt Sénard sicher wohlweislich unerwähnt.

115 Vgl. das gleichnamige Kapitel bei Michel Murat: *Le Surréalisme*, Paris: Librairie Générale Française 2013, S. 62-122.

116 Flaubert: »Madame Bovary«, S. 430, 3, VIII.

117 Vgl. Hirschberger, Elisabeth: *Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst*, Tübingen: Gunter Narr 1993, S. 106; Clébert, Jean Paul: »Femme«, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris: Seuil 1996, S. 270-273; Adamowicz, Elza: »Femme«, in: Béhar, Henri (Hg.): *Dictionnaire André Breton*, Paris: Classiques Garnier 2012, S. 412-415.

118 Die Nähe der beiden Texten wird exemplarisch im Begriff der »convulsion« deutlich, der dem medizinischen Hysteriediskurs entstammt. Emmas Tod wird mit einer »convulsion« besiegelt und auch bei Breton nimmt die »beauté convulsive« eine wesentliche Rolle ein: »La beauté sera convulsive ou ne sera pas.«, heißt es am Ende von Bretons surrealistischem Schlüsselroman *Nadja*,

sich Flaubert in *Madame Bovary* nicht »mit der buchstäblichen Hysterie beschäftigt, sondern mit ihrer *Gestalt*«¹¹⁹. Sie zitiert einen Brief an seine Freundin Louise Colet – die ebenfalls Schriftstellerin ist, jedoch nicht über ihre eigenen Texte, sondern (bisher) allein aufgrund ihrer Korrespondenz mit Flaubert Eingang in die Literaturgeschichte gefunden hat¹²⁰ – in dem Flaubert sie davor warnt, in ihr literarisches (Be-)Schreiben psychischer Erkrankungen direkte Beobachtungen einfließen zu lassen.

Il me tarde bien de voir ta *Servante*! Tu me dis que tu dois aller à la Salpêtrière pour cela. Prends garde que cette visite *n'influe trop*. Ce n'est pas une bonne méthode que de voir ainsi tout de suite, pour écrire immédiatement après. On se préoccupe trop des détails, de la couleur, pas assez de son esprit, car la couleur dans la nature a un *esprit*, une sorte de vapeur subtile qui se dégage d'elle, et c'est cela qui doit animer en *dessous* le style. [...] La couleur, comme les aliments, doit être digérée et mêlée au sang des pensées.¹²¹

Als eine solche abstrakte »vapeur subtile«, als zunächst einverleibte und schließlich transformiert neu hervorgebrachte »Gestalt«, trägt sich auch Emma Bovary in den Surrealismus ein. André Bretons *Nadja* (1928/1962), das als zentraler surrealistischer Roman ebenso als poetisches Schlüsselwerk der Moderne gilt, erscheint vor diesem Hintergrund als eine Fortsetzung von *Madame Bovary*. Die verträumte, unglückliche Ehefrau ist darin jedoch zum »rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort«¹²² geworden, zu einem Mann also, genauer noch zu einer Künstlerfigur, die Breton im ersten surrealistischen Manifest entwirft. In *Nadja* begibt sich das Ich jener Figur auf eine »conquête« nach der »réalité absolue, de *surréalité*«, die Breton in seinem Manifest vorzeichnet und die es in einer Vereinigung von »rêve et réalité«¹²³ zu finden glaubt. Der Begriff der »conquête« – als Bezwingung und Eroberung – nimmt das erotische Zusammentreffen des erzählenden Ich in *Nadja* mit der Pariser Flaneurin namens Nadja vorweg, die der Erzähler als »quelque chose comme un de ces esprits de l'air« beschreibt, »que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre«¹²⁴, als ein geisterhaftes Wesen also, das nur

in dem die titelgebende Protagonistin aufgrund einer unbestimmten mentalen Krankheit in der Psychiatrie endet, Breton, André: *Nadja*, Paris: Gallimard 1964, S. 190. Baudelaire erblickt übrigens als erster in einer Rezension zu *Madame Bovary* die poetische Funktion der Hysterie in Flauberts Roman: »L'hystérie! Pourquoi ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire [...]?«, Baudelaire, Charles: »*Madame Bovary* par Gustave Flaubert (1957)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1976, S. 76–86, hier S. 83. Zur Hysterie in *Madame Bovary* siehe insbesondere auch Föcking, Marc: *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen: Narr 2002, S. 235ff.

119 Beizer, Janet: »Hysterie«, in: Vinken, Barbara und Cornelia Wild (Hg.): *Arsen bis Zucker. Flaubert-Wörterbuch*, Berlin: Merve Verlag 2010, S. 136–140, hier S. 139. Herv. i.O.

120 Vgl. z.B. Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Französische Dichterinnen. Studien zur Erweiterung des Lyrikanons*, Heidelberg: C. Winter 1997, S. 45–48.

121 Flaubert, Gustave: *Correspondance*, Bd. 2, hg. von Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1980, S. 372, an Louise Colet, 2. Juli 1853. Herv. i.O.

122 Breton: »Manifeste du surréalisme«, S. 311.

123 Ebd., S. 319. Herv. i.O.

124 Breton: *Nadja*, S. 130.

durch ein magisches Ritual oder Zauberei seinem Aufenthaltsort fern des Rationalen entlockt werden kann. Ebenso wie Emma wird Nadja zu einer »selbsterzeugten Muse«, die nicht nur den künstlerischen Schaffensprozess inkarniert, sondern auch die literarische Poetik selbst, »die Hoffnung, den Stil zu finden, ihn vielleicht sogar gerade eben gefunden zu haben«¹²⁵. Nadja stirbt am Ende jedoch nicht, sondern landet – verrückt, stumm, eingesperrt – in der Psychiatrie, während sich ihr »esprit« mit dem Text *Nadja* und nicht zuletzt mit der Erzählersubjektivität vermischt.¹²⁶

Bereits vor der Publikation von *Nadja* scheint der elektrisierte Kadaver Emma Bovarys jedoch im Begriff und der Poetik des surrealistischen *cadavre exquis* wiederaufzu-erstehen. Dieses Wort-Spiel hat die Autoren- und Künstlergruppe um Breton laut der Biographie von Henri Béhar mit derjenigen um Jacques Prévert an einem Abend gemeinsamen *ennui* im Jahr 1925 erfunden.¹²⁷ Darin wird ein Satz oder auch eine Zeichnung reihum nach und nach von verschiedenen Personen komplettiert, wodurch ein kollektiver »amalgame involontaire, inconscient [...] de trois ou quatre esprits hétérogènes«¹²⁸ entsteht. Mehr noch als die *écriture automatique*, die Breton im *Manifeste du surréalisme* zur basalen »activité surréaliste«¹²⁹ ernennt, unterläuft das poetische Spiel die Rationalität, zelebriert das Unbewusste, Traumähnliche und Fragmentarische und stilisiert den Zufall zu Kunst.¹³⁰

Die Ausgabe vom 1. Oktober 1927 der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* enthält verschiedene literarische *cadavres exquis*, darunter etwa »Le mille-pattes amoureux et frère rivalise de méchanceté avec le cortège languissant.«, »Les femmes blessées faussent la guillotine aux cheveux blonds.« oder »L'hippogriffe frisé poursuit la biche noire.«¹³¹ Als Mikro-Genre lenken die *cadavres exquis* die Aufmerksamkeit auf die Brüche in tradierten Ordnungen, die sie zu provozieren suchen, insbesondere in Literaturtraditionen,

125 Schärf, Christian: »Das Erotische denken«, in: Reents, Friederike (Hg.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin: De Gruyter 2009, S. 37-48, hier S. 42. Schärf verbindet Flaubert und Breton, *Madame Bovary* und *Nadja* in seinem Aufsatz maßgeblich über diesen Aspekt.

126 In einer Art Litotes konstatiert der Erzähler am Ende: »Puisque tu existes, comme toi seule sais exister, il n'était peut-être pas très nécessaire que ce livre existât.«, Breton: *Nadja*, S. 187. Herv. i.O.

127 »Au cours d'une soirée [...] l'ennui guette quand un inspiré suggère de jouer aux petits papiers. [...] »Il n'y a qu'à mettre n'importe quoi«, dit Prévert qui écrit »le cadre exquis« [sic?], plie le papier, passe à son voisin qui complète par le verbe »boira«, replie et transmet au suivant qui pose la fin: »Le vin nouveau.« [...] Un nouveau jeu est inventé, appelé à une grande fortune.«, Béhar, Henri: *André Breton. Le grand indésirable*, Paris: Calmann-Lévy 1990, S. 176. Ob Béhars Wiedergabe von Préverts erstem Satzbaustein als »cadre exquis« tatsächlich ein Schreibfehler ist oder von den Surrealisten nachträglich in »cadavre exquis« umgewandelt wurde, da dieser Ausdruck besser in die surrealistische Poetik eingegliedert werden konnte, muss im Rahmen dieser Arbeit offen bleiben.

128 Ebd. Béhar zitiert hier eine Aussage von Bretons damaliger Frau Simone Breton, die er jedoch nicht mit einer Quellenangabe versieht.

129 Vgl. Breton: »Manifeste du surréalisme«, S. 332.

130 Im *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, das André Breton und Paul Éluard 1938 gemeinsam herausgeben, ist der *cadavre exquis* in der Liste der Autor/innen des Lexikons verzeichnet, vgl. Breton, André und Paul Éluard: »Dictionnaire abrégé du surréalisme (1938)«, in: Breton, André: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1992, S. 787-862, hier S. 788.

131 »Le Cadavre exquis«, *La Révolution surréaliste* 9-10 (10/1927), S. 11, 24, 64.

Lesegewohnheiten und konventionellen, die Realität mimetisch abbildenden Bildwelten.¹³² Doch wenngleich sie ungewöhnliche Bildkombinationen aufrufen, erscheinen die Frauen, Tiere, Objekte, Verben und Adjektive, die in den Beispielen zusammengebunden werden, aufeinander abgestimmt und orchestriert. Die aus diesem Wort-Spiel entstandenen Sätze zelebrieren somit letztlich gar nicht das Zufällige, sondern stellen die Frage nach der (Un-)Entscheidbarkeit zwischen tatsächlicher Zufälligkeit und künstlerischer Schöpfungsmacht heraus, deren Beantwortung den Leser/innen jedoch nur scheinbar obliegt.¹³³

So konstatiert Birgit Wagner in einem Aufsatz zur Subjektivität in den Avantgarden: »Die Surrealisten würfeln nicht. Sie *suchen* den Zufall, und wo sie ihn finden, tapezieren sie ihn mit Sinn. Der Zufall ist ihnen das Tor, durch das sie in die Welt des Geheimen, des Verborgenen und des Unbewußten eintreten wollen.«¹³⁴ Sigmund Freuds später formulierten berühmten Lehrsatz zur Traumdeutung als psychoanalytischer Therapie, »[w]o Es war, soll Ich werden«¹³⁵, kehren die Surrealisten bereits hier um und streben stattdessen eine Auflösung des Ich ins Es an.¹³⁶ Wie Wagner weiter fortfährt, ist »die Stimme des Unbewußten, die die Surrealisten hören wollten, [...] fast ausschließlich die Stimme des männlich geprägten Unbewußten«¹³⁷, die – wie an *Nadja* oben kurz exemplifiziert wurde und auch an den *cadavres exquis* deutlich wird – trotz allem von einem spezifischen Schöpfungstrieb geleitet ist. Ebenso wie der verrückt-elektrisierte, noch nicht tote, aber schon auch nicht mehr lebendige Körper Emma Bovarys scheinen die *cadavres exquis* direkt aus den Rissen zwischen Leben und Kunst, zwischen Wirklichkeit und träumerischer Imagination, zwischen Sprache und Körper, dem »communicable et l'incommunicable«¹³⁸ zu erstehen. Ähnlich wie schon in *Madame Bovary* steht hinter ihnen eine spezifische »Subjektposition, die Autorschaft, diskursive Autorität, Männlichkeit und«, anders als bei Flaubert, »männerbündnische Gruppensolidarität zur Voraussetzung hat«¹³⁹, Frauen als Künstlerinnen ausschließt, sich aber musenhafte verehrt

132 Vgl. Goldenstein, Jean-Pierre: »Cadavre exquis«, in: Béhar, Henri (Hg.): *Dictionnaire André Breton*, Paris: Classiques Garnier 2012, S. 171-173, hier S. 172.

133 Vgl. Ebd.

134 Wagner, Birgit: »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«, in: Asholt, Wolfgang und Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 163-181, hier S. 174. Herv. i.O.

135 Freud, Sigmund: »XXXI. Vorlesung. Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XV, hg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1999, S. 62-86, hier S. 86.

136 Vgl. dazu Gisela Steinwachs, die als erste auf diese Umkehr aufmerksam gemacht hat: *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons »Nadja«*, Neuwied: Luchterhand 1971, S. 32.

137 Wagner: »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«, S. 175.

138 Siehe dazu Bretons Definition des Surrealismus im *Dictionnaire abrégé du surréalisme*: »Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contra-dictoirement. C'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. (André Breton)«, Breton/Éluard: »Dictionnaire abrégé du surréalisme«, S. 846.

139 Wagner: »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«, S. 177.

und versehrte Frauen und Weiblichkeiten poetisch einverleibt. Die reizenden und zugleich köstlichen literarischen Leichen des *cadavre exquis* stehen auch paradigmatisch für die surrealistische Poetik und Bildersprache einer transformierten Wirklichkeit, die sich oftmals in Repräsentationen fragmentierter, versehrter, verstummter und/oder erotisierter, entsubjektivierter, objektifizierter weiblicher Figuren konzentriert.¹⁴⁰ Karolin Hille weist darauf hin, dass »die Entdeckung der ›Cadavres exquis‹ sogar als eine Art Katalysator für diesen spezifischen Fokus auf Frauenkörper und Weiblichkeitsvorstellungen im Surrealismus gedient haben könnte, da »sich in den zusammengesetzten Hybridwesen nicht nur das Spielerische [zeigt], sondern auch die ›Zerstücklung‹ der Frau ganz naiv und unverstellt.«¹⁴¹

Durch die politischen und kulturellen Zäsuren und Umbrüche, wie der bereits erwähnten Entdeckung der Psychoanalyse, den Emanzipationsbewegungen und insbesondere dem Ersten Weltkrieg, unterscheidet sich jedoch der historische Kontext, in dem diese Inszenierungen betrachtet werden müssen, maßgeblich von den Zeiten Flauberts. Was sich jedoch bei Flaubert schon andeutet und bis ins aktuelle 21. Jahrhundert sichtbar ist, zeigt sich spätestens exemplarisch im Surrealismus: Imaginierte, diskursivierte und poetisierte Frauenkörper sowie Weiblichkeitsdiskurse werden zum bevorzugten Austragungsort gesellschaftlicher Krisen und Konflikte. Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert fordern Frauen seit Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch mehr und mehr Präsenz im öffentlichen Raum, politische Gestaltung und sexuelle Freiheit ein, wodurch auch erst dort die damit einhergehende Abwesenheit und Ausschlussmechanismen von Frauen und ihren Stimmen aus der Kultur scharf hervortreten.

Die Welterfahrungsdimension, aus der heraus sich die avantgardistischen Zwischenkriegskünstler den Kulturtraditionen und den Ordnungen eines bürgerlichen

140 Seit Xavière Gauthiers Pionierarbeit *Surréalisme et sexualité* (1971) ist die Auseinandersetzung mit fragmentierten weiblichen Figuren als zentrale Dimension in der surrealistischen Ästhetik zu einem Dauerthema und Allgemeinplatz in der Forschung avanciert, das aus verschiedenen Perspektiven betrachtet wird, aus feministischer, misogynen, feminismuskritischer, literatur- und kunstwissenschaftlicher wie auch männlichkeitsproblematisierender Hinsicht. An dieser Stelle sei nur eine exemplarische Auswahl genannt, vgl. Gauthier, Xavière: *Surréalisme et sexualité*, Paris: Gallimard 1971; Billeter, Erika und José Pierre (Hg.): *La femme et le surréalisme*, Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts 1987; Nochlin, Linda: *The Body in pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York: Thames and Hudson 1995; Clébert, Jean Paul: »Corps morcelé«, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris: Seuil 1996; Adamowicz, Elza: *Surrealist collage in text and image. Dissecting the exquisite corpse*, Cambridge: Cambridge University Press 1998; Lyford, Amy: *Surrealist masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley: University of California Press 2007; Bridet, Guillaume: »Le Surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933)«, *Itinéraires* 2012-1 (2012), S. 95-108; Bucur, Maria: *Gendering modernism. A historical reappraisal of the canon*, London: Bloomsbury 2017, insb. S. 39-43. Dieses Forschungsfeld um die Repräsentation (verletzter) weiblicher Körper durch männliche surrealistische Künstler hat sich seit Mitte der 1980er schließlich nochmals erweitert, als Whitney Chadwick mit *Women Artists and the Surrealist movement* (1985) sowie auch Susan Rubin Suleiman mit *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-Garde* (1990) die Erforschung der Literatur und Kunst avantgardistischer und surrealistischer Autorinnen und Künstlerinnen angestoßen haben, die sich – unter anderem – mit (ihren) (versehrten) Körpern und dem surrealistischen Bildinventar fragmentierter weiblicher Figuren künstlerisch auseinandersetzen.

141 Hille, Karoline: *Spiele der Frauen. Künstlerinnen im Surrealismus*, Stuttgart: Belser 2009, S. 40.

Lebensalltages entgegenstellen, ist das eines *Unbehagens in der Kultur* (1930), das Freud in seinem Epochenbefund der zeitgenössischen Gesellschaft und Kultur beobachtet und als ein Zusammenspiel von »Lebenstrieb« und »Destructionstrieb«¹⁴² beschreibt. »Es scheint festzustehen«, konstatiert Freud, »daß wir uns in unserer heutigen Kultur nicht wohl fühlen [...]«. ¹⁴³ Als Grund für dieses Unwohlsein nennt er die Enttäuschung, dass die neuen Technologien, »diese neu gewonnene Verfügung über Raum und Zeit, diese Unterwerfung der Naturkräfte«¹⁴⁴, das Lebensglück nicht maximiert hätten, sondern im Gegenteil das Individuum in der freien Entfaltung seiner selbst nur weiter eingeschränkt habe. »Die individuelle Freiheit ist kein Kulturgut«¹⁴⁵: Mit dieser Parole ruft Freud nicht nur einen gesellschaftlich grassierenden Kulturpessimismus aus, sondern diagnostiziert eine kollektive Verdrängungsneurose, die die Menschen zu anstrengenden und schmerzhaften Sublimierungen ihrer Triebe, »nicht allein der Sexualität, sondern auch der Aggressionsneigung«¹⁴⁶, zwingt. Freuds Text exploriert auf prominente Weise jenen Riss zwischen Natur und Kultur, der am Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend in den Blick genommen wird.

Er lenkt den Fokus auch auf ein spezifisches Phänomen der Avantgarden, das bereits mehrfach angesprochen wurde und in den Kapiteln II.2 bis II.4 exemplarisch analysiert wird: die Verschränkung von Körper und Kunst, in dem Sinne, dass die avantgardistischen Künste und Literaturen beginnen, die Rolle des leiblichen, kreatürlichen Körpers und seinen Empfindungen im künstlerischen Schaffen zu befragen und seinen Einfluss künstlerisch-experimentell zu untersuchen. Wenngleich Freud selbst die Künste und Wissenschaften als seichte Formen der Triebsublimierung bezeichnet, deren »Intensität im Vergleich mit der aus der Sättigung grober, primärer Triebregungen gedämpft [sei]« und sie nicht »unsere Leiblichkeit [erschüttern]«¹⁴⁷ könnten – eine durchaus diskutabile These, wofür nicht nur alle zeitgenössischen Avantgarden Gegenbeispiele bereithalten – so macht er dennoch deutlich, dass zumindest der sehnsuchtsvolle Wunsch nach der Erfüllung körperlicher Grundbedürfnisse, die durch die Kultur eingeschränkt werden, einen zentralen Movens künstlerischer Schöpfung darstelle. In dieser Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, auf dessen Erfahrungen Freud zum Ende des Textes dezidiert Bezug nimmt, dominiert eine Perspektive, die von einem zugleich schmerzvollen und produktiven Einschreiben des Körpers in die Kunst ausgeht: Die »Kulturentwicklung«, so folgert Freud, sei »kurzweg zu bezeichnen als der Lebenskampf der Menschenart.«¹⁴⁸ »Menschenart« bezeichnet an dieser Stelle jedoch, wie so oft bei Freud, eigentlich »Männerart« – Frauen (und damit ihre subjektive Leiblichkeit) sind aus diesem, wenn auch

142 Freud, Sigmund: »Das Unbehagen in der Kultur (1930)«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, hg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1999, S. 419–506, hier S. 481.

143 Ebd., S. 447.

144 Ebd., S. 446.

145 Ebd., S. 455.

146 Ebd., S. 474. Vor allem Freuds so direkte Formulierung und Ausbuchstabierung eines Destruktions- und Aggressionstriebes macht das »revolutionäre Potenzial« der Schrift aus, vgl. Glasenapp, Jörn: »Sigmund Freud (1856–1939). Das Unbehagen in der Kultur (1930)«, *KulturPoetik* 17/2 (10/2017), S. 292–301, hier S. 293.

147 Freud: »Das Unbehagen in der Kultur«, S. 438.

148 Ebd., S. 481.

quälenden, Kulturbildungsprozess ausgeschlossen, was der Psychoanalytiker aus einer Kurzanalyse der Anfänge primitiver Gesellschaftsformen folgert. Der Mann, darauf konzentriert, seine Libido für »kulturelle Zwecke« zu verbrauchen, entzieht sie der Frau, die sich fortan »durch die Ansprüche der Kultur in den Hintergrund gedrängt [sehe] und zu ihr in ein feindliches Verhältnis [trete]«¹⁴⁹ – ein Verhältnis, das sich nach Freud bis in die 1930er Jahre nicht geändert hat.

Nach Walter Benjamin entspringt auch der »Surrealismus«, wie er ihn in seinem bekannten Aufsatz aus dem Jahr 1929 schreibt, aus »der feuchten Langeweile des Nachkriegs-Europa und den letzten Rinnsalen der französischen Dekadenz«¹⁵⁰. Der bürgerliche *ennui* des 19. Jahrhunderts, der als Gegenpol einer auf Bedürfnisbefriedigung und Vergnügen ausgerichteten Gesellschaft entsteht und den noch die Kultur des *fin de siècle* als solchen beerbt, wird im Zuge des Ersten Weltkrieges von den kollektiven Schmerz- und Verletzungserfahrungen katastrophischen Ausmaßes überlagert. Die »feuchte Langeweile« der Surrealisten erscheint vom Blut der verwundeten und verstümmelten Männer getränkt, die die eigenen Erinnerungen der Künstler und das zeitgenössische Straßenbild prägen¹⁵¹ und sich direkt in der Kunst und Literatur widerspiegeln. Diese Perspektive vertritt Amy Lyford in einer neueren These zur fragmentarischen Körperästhetik des Surrealismus, die sie in den Kriegserfahrungen und -versehrungen begründet sieht.¹⁵² Dazu untersucht sie beispielhaft Fotografien von Hans Bellmer und Imre Kertész.¹⁵³ In den Inszenierungen von Frauen geht es, so Lyford, letztlich um die Künstler und ihre Männlichkeit selbst, ebenso um den Versuch einer Rekonstitution einer verloren geglaubten männlichen Subjektivität und

149 Ebd., S. 463.

150 Benjamin, Walter: »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 295–310, hier S. 295.

151 Breton und Aragon haben etwa als Ärzte in Ausbildung im Lazarett Val-de-Grâce gearbeitet und sich dort kennengelernt. Der Surrealismus findet seinen Ursprung also an einem Kriegsschauplatz, der zugleich auch eine medizinische Moulagensammlung beherbergte, siehe dazu Lyford, Amy: »The Aesthetics of Dismemberment. Surrealism and the Musée du Val-de-Grâce in 1917«, *Cultural Critique* 46 (2000), S. 45–79.

152 »In the years after war, surrealist work would often expose the gaps between things – between words, concepts, bodies, or rhetoric [...]. By emphasizing dismemberment, the surrealists translated the state's rhetoric of reconstruction into a language that reasserted the carnal horror of war [...].«, Lyford: *Surrealist masculinities*, S. 54.

153 Lyford bezieht sich in ihrer Studie maßgeblich auf Hal Fosters Aufsatz »Armor Fou«, dessen Grundidee der Verhandlung des Kriegsgeschehens über Frauenkörper sie übernimmt, sich jedoch klar von Fosters These abgrenzt, dass die Darstellungen verletzter Frauenkörper in der surrealistischen Fotografie von Max Ernst und Hans Bellmer als faschistischer Akt lesbar seien: »[W]hy are these fantasies visited upon the female body? Do they partake in a putatively fascist imaginary, a peculiarly damaged ego that seeks a sense of corporeal stability in the very act of aggression against other bodies somehow deemed feminine by this subject (Jews, Communists, homosexuals, ›the masses‹)?«, Foster, Hal: »Armor Fou«, *October* 56 (1991), S. 64–97, hier S. 64. Lyford geht stattdessen davon aus, dass »surrealist attacks of these gender-differentiated staples of interpersonal and community ideas were crucial indicators of the nation's waning ability to believe its own myths of origin and renewal.«, Lyford: *Surrealist masculinities*, S. 11.

Macht wie auch um ihre ökonomische Situation und künstlerische Karriere: Mit Bildern von Frauen »in compromised, vulnerable, or sexualized positions« sowie »works that dramatize femininity as ›other‹, deviant, deformed, or violated«¹⁵⁴ hätten sie mehr Aufmerksamkeit und Erfolg auf dem Kunstmarkt erzielt. Ähnliche Werke mit Darstellungen von Männern, die Lyford ebenfalls analysiert, sind dagegen nicht in den Kanon eingegangen. Die inszenierten Frauen(körper) dienen nach Lyford in den Werken der Surrealisten als phantasmatische Gefäße, über die unzweifelhaft verletzte Männlichkeiten und Männerkörper verhandelt werden.

Bereits Ende der 1980er Jahre hat sich Sigrid Schade kritisch gegen eine »moralisch argumentierende Abwehr fragmentierter Körperbilder«¹⁵⁵ ausgesprochen. Sie lehnt es ab, ästhetische Verfahren der Fragmentierung per se als »Zerstörung oder Verletzung« einer mimetischen Abbildung tatsächlicher und authentischer, realer Körper zu verurteilen, sondern plädiert dafür, sie zunächst als künstlerisch dargestellte »Aufkündigung eines Herrschaftsanspruches«¹⁵⁶ zu verstehen, der die Konstitution und Spiegelung eines einheitlichen, intakten Körpers fordert. So klagt sich gerade in den Bildern der Moderne und insbesondere in denen des Surrealismus »das Phantasma des zerstückelten Körpers als Wiederkehr des Verdrängten«¹⁵⁷ ein. Lyford zeigt, dass dieses Verdrängte und Unbewusste, das aus dem Zerstückelten und Verletzten aufsteht, in der Kunst und Kultur der Moderne des 20. Jahrhunderts mit Weiblichkeitsvorstellungen codiert ist, aus denen die surrealistische Kunst und Literatur einerseits schöpft und zu dessen (Re-)Konstitution sie andererseits auch beiträgt.¹⁵⁸

So konstatiert Silvia Eiblmeier, dass »die Frau« [...] in den Repräsentationen der Moderne zur Symptomfigur« gerät und insbesondere »als ›Zerstörerin« und ›Zerstörte« zugleich inszeniert«¹⁵⁹ wird. Ohne sich explizit auf den Surrealismus zu beziehen, trifft sie den Kern einer Geschlechterambivalenz, die in Frauen revolutionäre Potentiale verortet, doch sie zugleich in Passivität und Objektpositionen verharren lässt.¹⁶⁰ Paul

154 Lyford: *Surrealist masculinities*, S. 185f.

155 Schade, Sigrid: »Der Mythos des ›Ganzen Körpers‹. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte«, in: Barta, Ilsebill u.a. (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1987, S. 239–260, hier S. 239.

156 Ebd., S. 241.

157 Ebd., S. 243. Siehe ebenfalls Hanno Ehrlicher, laut dem »die surrealistische Schreibtechnik auf dem Bild vom Menschen als Di-viduum [basiert]«, die »die Fixierung der bürgerlichen Epoche auf eine imaginäre Einheit des Körpers zu unterlaufen« versucht, Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 378.

158 Vgl. dazu Hannelore Bublit, laut der »das Weibliche« in der Moderne für eine »Vergänglichkeit« steht, die im Zentrum des »Krisenhafte[n] der modernen Kultur« stehe, Bublit, Hannelore: »Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz«, in: Dies. (Hg.): *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1998, S. 26–48, hier S. 42.

159 Eiblmeier, Silvia: »Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in: Eiblmeier, Silvia u.a. (Hg.): *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Oktagon Verlag 2000, S. 11–28, hier S. 15.

160 Vgl. dazu bereits Chadwick, Whitney: *Women Artists and the Surrealist Movement*, London: Thames and Hudson 1985, S. 13. Diese Ambivalenz bilden auch die unterschiedlichen, zum Teil einander konträren Positionen im Forschungsstand zu diesem Thema ab, vgl. Anm. 140 in diesem Kapitel.

Éluards Gedicht »L'égalité des sexes« (1924) aus dem Kapitel »Mourir de ne pas mourir« des Bandes *Capitale de la douleur* (1926)¹⁶¹ stellt eine Auseinandersetzung mit dieser Ambivalenz dar, wie bereits der Titel vermuten lässt. Der Text ist vor diesem Hintergrund als eine metapoetische Kritik an avantgardistischen und insbesondere surrealistischen Paradigmen lesbar.

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard
Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
Celle des gouttes d'eau, des perles en placards,

Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue.
Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
Et s'il semble obéir aux puissance du soir
C'est que ma tête est close, ô statue abattue

Par mon amour et par mes ruses de sauvage.
Mon désir immobile est ton dernier soutien
Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens¹⁶²

In der poetischen Struktur des Textes orientiert sich Éluard am mittelalterlichen Ron-
del, den auch Stéphane Mallarmé in einem gleichnamig betitelten Liebesgedicht zitiert,
kehrt jedoch die Reimschemata um. Er streicht den 13. Vers, der in der tradierten Form
eine Wiederholung des ersten darstellt und lässt die Strophen durch überhängende
Sätze ineinandergreifen. Trotz seiner augenscheinlichen Harmonie wirkt das Gedicht
dadurch am Ende unvollständig und vorzeitig abgebrochen. Ein lyrisches Ich huldigt
darin seiner Muse, deren Blick noch in der ersten Zeile aus jenem Raum des Irratio-
nalen, einem »pays arbitraire/Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard«, wie auch
Bretons Protagonistin Nadja zu kommen scheint. Die zweite Strophe zeigt jedoch deut-
lich, dass er von ganz woanders herkommt: aus dem Land des Leblosen. Die Muse des
Ich ist eine Statue und mehr noch eine brutal versehrte, ermordete »statue abattue«,
die ihr Getötetwerden schon lautlich in sich trägt (»sta-tue«), erschlagen durch die Lie-
be und rabiate Kunstfertigkeit (»ruses de sauvage«) des dichtenden »je«. Die Gewalt,

161 Éluard veröffentlicht bereits 1924 einen schmalen Gedichtband mit dem Titel *Mourir de ne pas mourir*, den »L'égalité des sexes« eröffnet. Den Band inszeniert Éluard als ein »testament poétique«, das er Breton widmet: »Pour tout simplifier, je dédie mon dernier livre à André Breton.« Éluard geht zu dieser Zeit durch eine schwere Krise, auf die eine Fluchtreise folgt, von der er noch im selben Jahr wiederkehrt. 1926 publiziert er den Band *Capitale de la douleur* mit Gedichten aus den vorhergehenden Jahren. »Mourir de ne pas mourir« erscheint darin als erstes Kapitel, vgl. Scheler, Lucien: »Préface«, in: Éluard, Paul: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1968, S. XI–LVII, hier S. XXVIIIff., XXXVI. Die Pléiade-Ausgabe folgt der ursprünglichen Veröffentlichungsgeschichte und führt *Mourir de ne pas mourir* als eigenständige Publikation auf.

162 Éluard, Paul: »Mourir de ne pas mourir (1924)«, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1968, S. 135–152, hier S. 137.

die die Statue erfährt, kontrastiert mit der Bilderwelt einer antiken und mittelalterlichen Liebespoetik, aus der das Ich die Wehrlose und Zerstörte entreißt und mit sich fortträgt. Vor dem endgültigen Auseinanderfallen bewahrt sie allein das Verlangen des Dichters, mit dem er sie an sich fesselt.

Éluards Gedicht illustriert ein Wechselspiel aus Tod und Leben, Destruktion und Rekonstruktion, das sich zu einer von Lust und dem lyrischen Ich eigenen, existentiellen Schmerz getriebenen Zerstörung verschiebt. Die »statue abattue« ist somit als selbstkritischer, wenn nicht feministischer Kommentar zu einem avantgardistisch-destruktiven Überwindungsgestus jeglicher literatur- und kunstgeschichtlicher Traditionen lesbar. Der Titel »L'égalité des sexes« plakatiert das kulturell tradierte Missverhältnis zwischen den Geschlechtern, das die Avantgarden kampfflos übernehmen und weitertragen (»je t'emporte sans bataille«). Éluards Gedicht zeigt ebenso, dass die Surrealisten ihre poetischen Musen aus anderen Welten und Zeiten entlehnen, die letztlich nichts (mehr) mit lebendigen und realen Frauen gemeinsam haben.¹⁶³ Wie die Überschrift steht jene Gleichheit der Geschlechter, die sich sukzessiv in der Gesellschaft und Politik der Zwischenkriegszeit entwickelt, in der Poesie, Literatur und Kunst buchstäblich außen vor. Als Muse ist die Statue auch hier eine Inkarnation der Poetik. Sie stellt jedoch eine ironische, überzeichnete Allegorie eines Surrealismus *in pietra* dar, dessen künstlerisches Selbstverständnis in der Rolle des furios erschaffenden, von Begehren, Leid und »Zerstörungsphantasien«¹⁶⁴ durchdrungenen Künstlers versteinert ist. Bereits in der Anfangsphase des Surrealismus antizipiert dieses Gedicht Éluards, dass die Gruppe um Breton zu derjenigen der Avantgarden avancieren wird, die in ihrer Suche nach Formen der Zerstörung selbst wieder starre, gleichsam auf Ewigkeit in Stein gemeißelte Ordnungen hervorbringt.

163 »L'égalité des sexes« wird üblicherweise ausgehend von der Liebeskrise mit seiner damaligen Frau Gala gelesen und stellt überraschenderweise ein kaum kommentiertes Gedicht Éluards dar, vgl. z.B. Gateau, Jean-Charles: *Jean-Charles Gateau présente Capitale de la douleur de Paul Éluard*, Paris: Gallimard 1994, S. 64, 87.

164 Siehe dazu Jutta Held, die nicht spezifisch mit Blick auf »L'égalité des sexes«, doch Éluards poetisches und politisches Geschlechterverständnis im Allgemeinen als auf Gleichheit ausgerichtet beschreibt: »Éluard hat dieser Konzeption des Geschlechterverhältnisses als eines Kampfes (der auch für die Widersprüche zwischen Bewusstsein und Unbewusstem stand), zu der man sich im Kreis um Bataille und bei den Surrealisten bekannte, nie ganz zugestimmt. Er war sicher derjenige unter den Surrealisten, für den die ›imago Frau‹ am wenigsten durch Gewalt- und Zerstörungsphantasien deformiert war, wie immer man diese mangelnde metaphorische Aggressivität bewerten mag. [...] Es charakterisiert jedoch Éluards literarischen, vermutlich auch politischen Habitus, dass er den Dualismus der Geschlechter nicht als unausweichlichen Kampf und Antagonismus verstanden wissen wollte, sondern als Ergänzung und Angleichung.«, Held, Jutta: »Die ›Feminisierung‹ der Avantgarde. Zur Kunst der Résistance. Paul Éluard und Henri Laurens«, *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin: Reimer 2005, S. 187–211, hier S. 198f.