

dans Lohse, Rolf et Ludger Scherer (dir.), *Avantgarde und Komik*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, p. 173-185.

Ironie und Ent-/Verführungsstrategie in Claude Cahuns *Héroïnes*: Metamorphosen an den Rändern der Avantgarde

Andrea Oberhuber

In her series of short stories, entitled Héroïnes, Claude Cahun offers a re-reading of several key female figures such as Sappho, Salmacis, Judith, Salome and Eve and thus re-interprets and re-writes their stories under the sign of the so-called New Woman who would become an icon of the in-between-war-period. It is precisely through irony and derision that, in Cahun's version of the mythological Héroïnes, female psychology becomes infused with new meaning. The re-writing of these symbols of femininity is not without a considerable charge of parody. Despite the author's peripheral position to the avant-garde movement, at least at the beginning of the 1920s, the link to Surrealist poetics is clearly visible in these Héroïnes which are so different from others.

1. Die Zwischenkriegszeit im Zeichen des Auf- und Umbruchs

1925 erscheinen sporadisch in zwei wichtigen französischen Literaturzeitschriften, genauer gesagt im *Mercure de France* und im *Journal littéraire*, Novellen in unterschiedlicher Länge – zumeist aber konzis und prägnant, alle gezeichnet Claude Cahun –, die in den ersten Jahren der Zwischenkriegszeit aller Wahrscheinlichkeit nach als Zyklus konzipiert waren. Wieder einmal scheint sich an der Schnittstelle von auslaufender und sich neu manifestierender Bewegung – von einer Peripherie zur anderen – die Idee von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu bewahrheiten. Denn zur selben Zeit publiziert Breton sein *Erstes Manifest des Surrealismus* und avanciert definitiv zur Identifikationsfigur der neuen Bewegung. Während sich Cahuns literarische Texte auf den ersten Blick in eine spätsymbolistische Tradition einreihen,¹ signalisiert Bretons theoretisch-poetologischer Text den offiziellen Auftakt zur surrealistischen Avantgarde. Unterschiedlicher könnten sich Zentrum und Peripherie einer neuen literarischen Bewegung nicht gestalten. Daß die literarhistorischen Modelle nicht immer ganz so einfach auf die einzelnen Autorinnen und Autoren der jeweiligen Epoche umzulegen sind und sich auch nicht auf eine bestimmte Zeitperiode beschränken, wird sich im zweiten Teil meiner Ausführungen zeigen. Daß gerade die Autorinnen dieser Zeit sich trotz gewisser Verbindungen zum surrealistischen Zentrum nur sehr schwer kategorisieren lassen, hängt mit unter-

schiedlichen Faktoren zusammen und wird den Schlußpunkt meiner Überlegungen bilden.

Im Falle Cahuns erweist sich die Unmöglichkeit einer präzisen Zuordnung als besonders problematisch, dafür jedoch umso interessanter. Die durch ihr Erstlingswerk *Vues et visions*, das 1914 im *Mercure de France* veröffentlicht wird, bevor es als eigenständige Publikation 1919 bei Georges Crès erscheint, dem erlauchten Kreis der Schriftsteller um die ehemals so wichtige Literaturzeitschrift bekannte Autorin wechselt mit den Novellen das Genre-Register. Konstant bleiben jedoch die antiken Texte als Bezugspunkt und Inspirationsquelle, während biblische Referenzen neu hinzukommen. Erscheinen die spiegel förmig konzipierten Prosagedichte als von jeglicher Realität abgehobene, beinahe „esoterische“ Stilübungen einer jungen Autorin, die sich mittels ihrer klassischen Bildungskultur einen Namen zu machen suchte, so verweisen die *Heldinnen* auf einen in den 1920er Jahren neuen Frauentypus, denjenigen der „nouvelle femme“, auch Amazone oder *Américaine* genannt, weil eine Vielzahl ihrer Vertreterinnen – so beispielsweise Edith Wharton oder Gertrude Stein – aus den USA nach Paris gekommen waren. Die *Héroïnes*-Novellen sind somit vor dem Hintergrund eines neuen gesellschaftlichen Phänomens zu verstehen, auf das sie als Echo reagieren, gleichzeitig aber auch zur Diskussion alter und neuer Frauenstereotypen beitragen. Mit dem thematischen Rückgriff auf die großen Mythen des Abendlandes schreibt sich Cahun in die spätsymbolistische Tendenz ein, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein letztes Aufflackern erlebt. Durch diverse Stilgriffe und die humorvoll-ironische Bearbeitung dieser Mythen nähert sich die Autorin der surrealistischen Poetik des permanenten In-Frage-Stellens der Fabeln und des mythologischen Erbes als Denk- und Lebensmodelle an.²

Jede Novelle für sich läßt einen eigenwillig parodistischen Umgang mit antiken und biblischen Stoffen erkennen. Die transgressive Wirkung richtet sich allerdings nicht ausschließlich gegen die abendländische Darstellung weiblicher Figuren, sondern dient auch dazu, auf eine bisweilen durch Komik und Ironie gedämpfte Weise Kritik an dominierenden Rollenzuschreibungen zu üben. Diese Rollenzuschreibungen verweisen dabei auf die extratextuelle soziale Realität der Zwischenkriegszeit und geben zugleich Aufschluß über die Kluft, in der sich die französische Avantgarde bezüglich der theoretisch formulierten Revolutionierung von Rollenkonfigurationen, von ‘Weiblichkeits-’ und ‘Männlichkeitsmustern’ und poetischer Praxis befindet. Mit erstaunlicher Leichtigkeit transponiert die sich am Rande der Avantgarde bewegende Cahun die Mythen der Weiblichkeit vom tragischen Pathos und überzeitlicher Gültigkeit ins Register des Komischen und Individuellen.

„Maudits soient ceux par qui le scandale arrive ! mais il faut que le scandale arrive...“ Mit diesem biblisch anmutenden Fluch und der unerwarteten, unmittelbar darauffolgenden Aufforderung zum Skandal führt Cahun die Geschichte von „Salmacis la suffragette“ ein, einer zu Lebzeiten der Autorin unveröffentlichten Novelle (*Écrits* 2002: 155-156). Mittels dieses Paradoxons ließe sich auch das Leitmotiv umreißen, das letztlich alle fünfzehn Novellen wie ein roter Faden durchzieht. Die Frauenfiguren sind gespalten zwischen dem auf ihnen lastenden Mythos und den aktuellen Bedürfnissen der Moderne. Bei „Salmacis la suffragette“ handelt sich zweifellos um die autobiographischste aller Novellen – eine Art literarisches Selbstporträt in Ergänzung zu den zahllosen fotografischen Autoporträts, in denen Cahun sich ab ca. 1912 einer ständigen Metamorphose unterzieht –, und es mag sein, daß der Text unter anderem auch deswegen zu Lebzeiten unveröffentlicht blieb.³ Auch wenn die Autorin aus ihrer Zweierbeziehung mit der Malerin und Graphikerin Suzanne Malherbe alias Marcel Moore kein Geheimnis macht, so bleibt ihr lesbisches Begehren als literarische Thematik im Großen und Ganzen eine Leerstelle. Um ihren Ruf muß die bestens in den spätsymbolistischen Kreisen eingeführte Schriftstellerin – sie ist die Nichte Marcel Schwobs, des Mitbegründers des *Mercure de France*, und die Tochter des Herausgebers Maurice Schwob (*Le Phare de la Loire*), der zudem eng mit dem Herausgeber des *Journal littéraire*, Paul Levy, befreundet ist –, kaum fürchten. So kann es nur sein, daß der im *Incipit* heraufbeschworene Skandal vermieden werden muß, um der drohenden gottväterlichen Verdammung zu entgehen. Zumindest in der Öffentlichkeit bzw. im diesseitigen Leben. Denn wenngleich die künstlerisch-literarischen Zirkel der Pariser Salons am linken Seine-Ufer sich aufgeschlossen, liberal und weltbürgerlich geben, so bedeuten alternative Lebenskonzepte und radikales Anderssein in der französischen Gesellschaft der Zwischenkriegszeit immer noch Ausschluß und manchmal sogar Zensur (Benstock 1987: 13-71). Der Skandal um Victor Marguerittes Roman *La Garçonne*, in dem der Autor auf ein nach dem Ersten Weltkrieg immer weiter verbreitetes neues Frauenbild reagiert und damit 1922 – in durchaus traditionellem Stil – die emanzipatorische Frage der *New Woman* aufgreift, mag als Beispiel genügen, um auf die Fragilität und Brüchigkeit einer sich im Umbruch befindenden Gesellschaft zu verweisen. „[M]ais il faut que le scandale arrive...“ konterkariert die Reaktion einer nicht näher identifizierte zweiten Erzählerstimme auf die erste Verdammungsprophezeiung. Aus diesem klassischen *dialogue de sourds* geht die oppositionelle Stimme eindeutig als Siegerin hervor: Wozu auch immer man verdammt sein wird, die Gesellschaft muß sich bewegen, die Rollenklischees sowie die Geschlechterdifferenz müssen neu diskutiert werden. Der Bruch mit der Tradition, die Aufforderung zum Skandal und zur Provokation als Mittel der Unterminierung der sozialen Ordnung ebenso wie der

Angriff auf althergebrachte – bourgeoise – Konventionen machen das Näheverhältnis zum Gestus der surrealistischen Avantgarde deutlich. Diese Annäherung an die avantgardistischen Ideale und vor allem deren Schreibpraxis vollzieht Cahun parallel zu den *Héroïnes* definitiv in ihrem 1930 publizierten Hauptwerk *Aveux non avenus*, einer Text-Bild-Collage, an der sie in den 20er Jahren arbeitet und die sich jeglicher narrativen Chronologie, eindimensionalen Subjektidentität oder gar eindeutigen Genrezuweisung entzieht.

2. Von der Wiedererweckung der Heldinnen mittels *Umschreibung*

Bereits in den erwähnten 25 Prosagedichten von *Vues et visions* sind Stilelemente wie Transpositionstechnik, Wortspiel und Verdoppelungsprinzip auf formaler ebenso wie auf inhaltlicher Ebene angelegt. Sie werden in den folgenden Werken variiert, ausgebaut bzw. gekoppelt mit anderen Schreibpraktiken, bis sich eine Ästhetik des *Dazwischen* herauskristallisiert: Cahun positioniert sich insbesondere zu Beginn ihrer schriftstellerischen Karriere zwischen den literarischen Strömungen, konstant aber zwischen den Genres und zwischen den Medien. In den *Héroïnes* fokussiert sie ihr Interesse auf die Relektüre und *Umschreibung* zentraler Frauenfiguren der griechischen Mythologie, des Alten und Neuen Testaments sowie der westlichen Märchenwelt. Auf romaneske Art und Weise wandelt sie die legendäre Thematik der 'Heldin' ab,⁴ indem sie bekannte Symbole der Weiblichkeit neu interpretiert und sie mit psychologischer Tiefendimension ausstattet. Das Aufgreifen bekannter Topoi in den Frauenporträts geht hier allerdings über ein simples Referenzspiel hinaus. Der Rückgriff auf Repräsentationen des westlichen Kulturguts versteht sich vielmehr als eine kritische Relektüre mythischer Figuren und stereotyper Bilder von Weiblichkeit.

Mittels Antithese, besser formuliert mittels des geschickt gehandhabten Kunstgriffs der perspektivischen Umleitung des Blicks auf die ProtagonistInnen praktiziert Cahun die Entführung von so illustren Frauen wie Judith, Salome, Helena, Penelope, Sappho, Eva, Maria bzw. der bereits erwähnten Salmacis aus dem Serail. Der historische Kontext wird in einen zeitgenössischen transformiert, während gleichzeitig auch Bewußtsein, Reflexionsgrad und Aktionsradius der Frauen erweitert werden. Die Autorin isoliert ein distinktives Merkmal jeden Frauenmythos', kippt es zumeist in sein Gegenteil – die tugendhafte Judith wird so zur Sadistin, die Verführungskünstlerin Salome zur Skeptikerin, die schöne Helena zur Rebellin, Sappho zur unverständenen Poetin, die vor dem Ansturm der Liebhaberinnen in den Selbstmord flüchtet, die Urmutter Eva zum gutgläubigen Werbeopfer eines neuen Apfelprodukts – und verschiebt so die Perspektive vom althergebrachten Klischee in Richtung einer ungewohnten Leseweise. In diesem Fokussierungsprozeß enthüllen sich die wie in einem Vergrößerungs- bzw. Verzerrungsspiegel betrachteten 'Doppelgängerinnen' als zeitgenössisch

denkende Frauen aus Fleisch und Blut, jenseits stilistischer, d.h. mythischer Überhöhung. Die Heldinnen erscheinen in einem neuem Licht, was nicht gleichzusetzen ist mit neuem Glanz. Sie sind im Gegenteil fragil, weil hin- und hergerissen zwischen der seit Menschengedenken aufoktroyierten Rolle und dem individuellen Bestreben, diesem Rollenzwang zu entkommen. Trotz des Willens zur Macht – einerseits über die Männerfiguren ihres Umfeldes, andererseits über sich selbst, d.h. über ihr internalisiertes Rollenverständnis – gelingt es ihnen nur in beschränktem Rahmen, dem Schicksal zu enttrinnen.

Wie ist diese Zwiespaltenheit eines sich klar abzeichnenden neuen Frauenbildes in der Zwischenkriegszeit zu verstehen? Wodurch läßt sich das zumeist paradoxe Verhalten der Heldinnen erklären, wo es doch gerade für eine auch im Bereich der Fotografie aktive Autorin nahe läge, das Negativ-Positiv-Verfahren in der historischen Transposition in die Gegenwart anzuwenden? Mit diesen Fragen eröffnet sich das Feld der Cahunschen Poetik des permanenten Zweifels und des kreativen Paradoxons als Konstanten ihres Schaffens im literarischen wie auch im fotografischen Bereich. Damit läßt sich auch zu einem großen Teil die Funktionsweise der Entführungsstrategie in den Novellen erklären. Von Anfang an präsentiert jeder Text die jeweilige Frauenfigur nicht nur in ihrer Differenz zum traditionellen Bild – jenseits eines schwarz-weiß-malerisch geprägten Oppositionsgestus, sondern vor allem in einer zugespitzten, die Zukunft determinierenden Situation, in der den Agierenden ihre Macht über die Männergesellschaft bewußt wird. Genau dieses unbekante Machtgefühl läßt sie aber manchmal zögern, den entscheidenden Schritt auszuführen, den Kelch bis zur bitteren Neige zu leeren bzw. die Konsequenzen ihrer Handlungen völlig zu akzeptieren. Das Zerrissenheitsgefühl zwischen alten Zwängen und neuen Herausforderungen macht dem Leser deutlich, daß diese Heldinnen nicht so sind, wie sie erscheinen, daß der Schein durchaus manchmal trügt. Liest man die Novellen nicht isoliert, sondern als Einheit, d.h. wie ursprünglich geplant als Novellensammlung, dann konstituiert sich vor dem Kontext der Zwischenkriegszeit das kaleidoskopische Bild einer 'neuen Weiblichkeit', einer Weiblichkeit, die nicht zuletzt als Herausforderung an das Gesetz des Vaters und seiner Söhne zu lesen ist.

Ist dies Angriff genug auf die bestehende Hierarchie und Gesellschaftsordnung, oder worin besteht im Grunde der eingangs zitierte Skandal und wie kann er heraufbeschwoen werden, um auf den enigmatischen Ausgangssatz in „Salmacis la suffragette“ zurückzukehren? Die Antwort liegt in der dramatischen Bearbeitung der antiken und biblischen Stoffe, die ähnlich einer klassischen Tragödie kurz vor dem Höhepunkt des Konflikts einsetzt. Die Auf- und Umwertung der mythisch-mythologischen Heldinnen kommt nämlich einer Inszenierung gleich. All diese Heldinnen betreten in Cahuns Version die Bühne

der Weltgeschichte und erzählen aus *ihrem* Blickwinkel den eigenen Mythos neu. Sie avancieren somit in den Status von Protagonistinnen und verdrängen die Männer in die Nebenrollen. Gleichzeitig erheben die neuen Mythen jedoch im Unterschied zu ihren Modellen keinerlei Anspruch auf Universalität. Die Ich-Erzählstrategie in häufiger Kombination mit dem inneren Monolog schafft ein Ambiente der Beichte, so als ob die Ich-Erzählerinnen sich dem Leser anvertrauen, als ob sie für dessen Verständnis plädieren wollten, da sie sich ihrer neu definierten Rolle mehr als unsicher sind. Der Leser dringt so in die intime Gedankenwelt Delilas, Salomes oder Sophies ein, erfährt Details aus dem Eheleben von Maria und Joseph, Penelope und Odysseus, Helena und Menelaos bzw. sieht sein Urteil bezüglich Judith und Holofernes, Margarete und Faust revidiert. Über die Psychologisierung der weiblichen Hauptpersonen wird der ursprüngliche Gehalt der Mythen in neue Kanäle umgeleitet. Der doppelte Perspektivenwechsel – erstens durch die hervorgehobene Rolle, die den weiblichen Figuren zugeschrieben wird, und zweitens durch die Alice-im-Wunderland-Spiegelungstaktik – zieht eine andere, d.h. unter neuen Vorzeichen stehende Version der „grands récits“ nach sich. Die Differenz zwischen beiden macht neue Facetten transparent und dekonstruiert das „Ewig Weibliche“, das nun nicht mehr ausschließlich hinan-, sondern auch anzieht.

3. Die Entführung aus dem Serail

In einem Großteil der Novellen sind weder eine ironische Grundtendenz noch eine parodistische Intention leugbar. Das *Umschreiben* und *Umschreiben* der großen mythischen Erzählungen versteht sich also nicht als reine *exercice de style* im Sinne der Nachahmung eines Modells, sondern auch oder gerade vor allem als ironische Infragestellung bekannter Muster und Denkweisen durch Umkehrung der Situation. So wird beispielsweise in „Ève la trop crédule“ ganz dem neuen Zeitgeist des ökonomischen Booms der 1920er Jahre entsprechend die Urmutter der Erbsünde als Werbeopfer dargestellt. Beeinflusst von Werbespots testet die ungewarnte Konsumentin das neue Produkt, isst von der verbotenen Frucht und bringt als brave Hausfrau das neue Produkt sogleich auf den Familientisch, an dem in fast schon demokratischer Manier auch Gottvater sitzt. Alle Familienmitglieder konsumieren gleichermaßen den Apfel, wodurch die Schuldzuweisung nicht mehr eindeutig erfolgen kann. Das Verwirrspiel und die Frage, wo denn nun die Grenze zwischen Gut und Böse anzusetzen sei, schließt alle Beteiligten mit ein: „Le Père, ses fils, tous le mangeurs de pomme, ont appris en effet, grâce au fruit, qu’il existait un Bien, qu’il existait un Mal – mais éternellement tourmentés, ils ne peuvent reconnaître lequel est lequel“ (*Écrits* 2002: 129). Der Überraschungseffekt aufgrund des Perspektivenwechsels und der ungewohnten Rollenverteilung bleibt auch in „L’allumeuse (Pénélope

l'irrésolue)“ nicht aus. Für Penelope, die sich nächtens langweilt und nichts lieber täte, als einem der jungen Anwärter auf den königlichen Thron und damit ihren Körper nachzugeben, erweist sich die Rückkehr Odysseus als bittere Enttäuschung. Der seinen ehemaligen Platz verteidigende Homerische Krieger tötet in heroischer Anwandlung sämtliche Rivalen und entpuppt sich darüber hinaus nach vollbrachtem Serienmord als Vergewaltiger im Ehebett: „Il exaltera sa très chaste épouse, et la violera lâchement par derrière – et la fera crier entre les murs épais“ (*Écrits* 2002: 134). Erstaunen mag auch die Umkehrung bzw. Neuinterpretation des Mythos der schönen Helena. Sie wird nämlich als ihrer Verführungskünste müde präsentiert, zu denen sie Menelaos aus strategischen, d.h. staatspolitischen Gründen zwingt. Nichts wäre der legendären Schönheit, aus deren Grund der Trojanische Krieg vom Zaun gebrochen wurde, lieber, als sich mit ihrem Ehemann in trauter Zweisamkeit aufs Land zurückzuziehen, um endlich sie selbst sein und alle Regeln des Verhaltenskodexes ablegen zu können: „Exercices de sérénité, de respiration, de maintien, de démarche, de voix, de regard – l'irrésistible façon de faire de l'oeil aux hommes“ (*Écrits* 2002: 136). Um all diese Zwänge einer von Männern und Machtritualen bestimmten Weiblichkeit hinter sich lassen zu können, fordert Helena am Ende ihrer bisherigen Lebensbilanz eine würdige Entschädigung für die Kompromisse ein: „J'ai travaillé pour toi, cher Atride, et je réclame enfin ma récompense. Tu n'as plus l'âge d'un souteneur. Il nous faut, dans les faubourgs de Sparte, une maison de campagne, des enfants, le repos“ (*Écrits* 2002: 137).

Die Beispiele könnten beliebig erweitert werden. Festzuhalten bleibt das Grundscheema der Cahunschen Unterminierung der großen Erzählungen. Von den mythischen Frauen- und Männerfiguren überlebt nach dem Bildersturm wenig Glorreiches, auch wenn das bekannte mythologische Raster in manchen Novellen nur ein wenig in eine andere Richtung verschoben wurde, auch wenn die Geschichte lediglich aus dem massivem (Bilder-)Rahmen gehoben, anders gesagt neu kadriert wurde.⁵ Die „nouvelles femmes“ sind keineswegs Idealbilder. Aber es ergibt sich implizit ein anderes Ideal: das der selbstbestimmten Frau. Auch erheben die neuen Heldinnen keinerlei Anspruch auf den Status als Identifikationsfiguren, wie das im Grunde immer von den männlichen Helden abgeleitet wird. Weder Idealbilder noch Identifikationsfiguren sind die Heldinnen letztlich auch deshalb, weil die Revolte in den meisten Fällen eine innere, solipsistische bleibt und nicht das System, in dem sie sich wie auf vorgezeichneten Satellitenbahnen bewegen, wirklich aus den Angeln zu heben beabsichtigt. Cahun führt also keine überzeugten Feministinnen vor, auch keine Suffragetten und andere Blaustrümpfe, wie die für die das Frauenwahlrecht und die Gleichberechtigung kämpfenden Frauen im öffentlichen Diskurs auch noch in der Zwischenkriegszeit abgetan werden. Bei den *Héroïnes* handelt sich vielmehr um

Frauengestalten, die sich gewisse grundlegende Fragen zu ihrem Status, ihrem Selbstbild, ihrer Funktion und dem Funktionieren der Gesellschaft generell stellen, nur selten jedoch den letzten entscheidenden Schritt wagen, der zum jeweiligen Zeitpunkt in der jeweiligen Gesellschaft den Skandal heraufbeschwören und die Veränderung einleiten hätte können. In gewisser Weise befinden sich die Heldinnen in einer Übergangsphase, mitten in der Metamorphose vom geschlossenen – mythologischen – Raum in offene magnetische Felder begriffen. Im Zuge ihres Transits tauchen viele Fragen und Selbstzweifel angesichts der Optionen und Alternativen auf, die die Protagonistinnen bisweilen in ihrer Entscheidungskraft zu hindern scheinen. Es sind dies also mehr literarische Projektionen von Versuchsanordnungen nach dem Prinzip des „Was wäre wenn“ als reale Gegenbilder. Insofern sind die *Héroïnes* als ironische Neuinterpretation alter Modelle zu lesen, ohne daß hier manichäistisch vorgegangen würde. Alt ist nicht immer *a priori* als verwerflich und neu bei weitem nicht immer als progressiv zu betrachten. Aber ein Nachdenken über festgefahrene Strukturen, Zwänge, Denkkategorien, die mittels Mythen, Legenden und Märchen von einer Generation zur anderen vermittelt werden, soll zweifellos im Leseprozeß ausgelöst werden. Die ironisch-parodistische Dimension der Novellen ist ein Mittel, sich die jüdisch-christliche Tradition der „großen Erzählungen“ anzueignen, spielerisch mit ihnen umzugehen, sich in Opposition zur traditionellen Sehweise und zum Tradierungsstil zu plazieren und damit den Aufbruch zu einem Umdenken zu signalisieren. Was die *Héroïnes* in ihrer Neufassung im Grunde so anziehend, um nicht zu sagen so sympathisch weil menschlich erscheinen läßt, ist ihr mehr oder weniger bewußte Versuch, sich nicht mehr dem Fatum zu unterwerfen. Damit eröffnen sich zumindest für einen kurzen Zeitrahmen für viele von ihnen, ein neues Lebensmodell bzw. eine andere Perzeption ihrer Rolle in der Gesellschaft.

4. Humor und Ironie als poetische Strategien in surrealistischen Frauentexten

Die Texte vieler Surrealistinnen wie Belen, Leonora Carrington oder Gisèle Prassinos, um nur drei signifikante Beispiele zu nennen, reinterpreten häufig die abendländische Mythologie und Ikonographie und erweisen sich im spielerisch-ironischen Umgang damit als Kulturkritikerinnen der männlich geprägten Zivilisationsgeschichte. Durch diese Haltung signalisieren die Autorinnen und Künstlerinnen Distanz zu den philosophischen und religiösen Dogmen, Distanz aber auch zu den großen surrealistischen Mythen der „femme-enfant“, „femme-fleur“ oder „femme-nature“. Die ironische Zitierweise in Kombination mit Distanzierung versteht sich als Kontrapunkt zum Gestus der von Joan Rivière (1991: 90-101) als *mascarade* bezeichneten Haltung, mittels derer Frauen, die sich gerade in der den Umbruch markierenden Zwischenkriegszeit in der Män-

nerwelt einen Platz zu verschaffen suchen, männliches Verhalten – bisweilen fast bis zur Karikatur – imitieren, gleichzeitig jedoch ein besonders weibliches Erscheinungsbild pflegen. Einige Surrealistinnen – so beispielsweise Lee Miller, Dora Maar, Leonora Carrington und Jacqueline Lamba zu Beginn ihrer Karriere oder Gala Éluard auf emblematische Art und Weise in ihren drei Beziehungen mit Paul Éluard, Max Ernst und Salvador Dalí –, unterliegen dem Diktat der „Womanliness as a Masquerade“, letztlich wohl weil sie sich der Rolle als Muse-Modell-Geliebte nur schwer entziehen können oder wollen. Die Geschlechterbeziehung gehört zweifellos zu den umstrittensten Punkten der surrealistischen Avantgarde-Bewegung (Chadwick 1986; Riese Hubert 1994). Der Oppositionscharakter, den der Surrealismus als Avantgarde mit Hinsicht auf Konzepte wie *Repräsentation*, *Einheit des Subjekts*, *Stabilität des Signifikats*, *narrative Linearität* oder *väterliche Autorität* in Anspruch nimmt, mag zwar im allgemeinen stimmen, erweist sich aber im speziellen – gerade was den Weiblichkeitsdiskurs (*Frau*, *weiblich* und *weiblicher Körper*) betrifft – als traditionell, um nicht zu sagen reaktionär. Die Idealisierung und Glorifizierung insbesondere des „amour fou“ und des makellosen weiblichen Körpers steht in diametralem Gegensatz zum Subversionsgedanken, den sich das Triumvirat Breton-Aragon-Éluard auf die revolutionären Fahnen geschrieben hatte (Gauthier 1971). Ganz allgemein formuliert sind in der offiziellen Perspektive Frauen als Subjekte im Modernitätsprojekt ebenso abwesend wie in den Avantgarden der Zwischenkriegszeit. Zwei Ausnahmen bestätigen die Regel. Auf den ersten offiziellen Photographien der *Centrale Surréaliste* sind die Ehefrauen Soupaults und Bretons erkennbar. Mick Soupault und Simone Breton sind erstaunlicherweise weder als Autorinnen noch als Künstlerinnen aktiv, dennoch nehmen sie in der ersten Reihe einen prominenten Platz auf Man Rays Fotografie ein – als Muse und Begleiterin. Würde man eine Kartographie der verschiedenen Etappen des Surrealismus bis in die 1950er-60er Jahre, d. h. in die mehr oder weniger definitive Ausläuferphase der Bewegung erstellen, so müßten sich fast ausnahmslos alle Surrealistinnen während der Blütezeit mit der Rolle einer Rand- bzw. Nebenfigur begnügen. Die Denkfigur der „marge“, ja sogar der doppelten Marginalität scheint das Phänomen am besten zu umschreiben, da sich der Surrealismus selbst als Randbewegung zum traditionellen Kultur- und Literaturbetrieb definiert (Suleiman 1990: 12-15). In großer Distanz zum Zentrum entspricht diese Position an der Peripherie dem realen Platz, den Frauen – so Butler (1999) – als politisches Subjekt im kulturellen und historischen Denkmodell der westlichen Gesellschaften einnehmen.

Vor dem Hintergrund dieser Randposition scheint es nur verständlich, daß die Surrealistinnen ihren Weg innerhalb und außerhalb der Bewegung in dreifacher Differenz *beschreiben* und *beschreiten* (Calle-Gruber 2001: 190-194).

Erstens schlägt sich ihr Anderssein in der Faktur der Arbeiten nieder, die häufig eine plastische Perspektive widerspiegeln. Eine Vielzahl der Surrealistinnen wie beispielsweise Leonora Carrington, Leonor Fini, Meret Oppenheim, Marianne van Hirtum, Dora Maar, Lee Miller, aber auch Claude Cahun versuchen, sich als bildende Künstlerinnen neben den meist prominenten männlichen Kollegen – in vielen Fällen sind es die Ehemänner oder Lebensgefährten – zu etablieren. Ihre Praktiken sind zumeist von Pluridisziplinarität und einem hohen Grad an Subjektivität gekennzeichnet, wie Hélène Marquié (2000: 51) zu Recht betont:

Plus ou moins liées au groupe d'André Breton dans les années 30, 40 ou 50, si leurs parcours ont été plus difficiles que celui des hommes, elles ont en revanche presque toujours suivi des voies plus singulières. Plasticiennes, peintres, sculptrices, photographes, mais aussi bien souvent écrivaines et poétesses à titre égal, le caractère pluridisciplinaire de leurs recherches est encore plus développé que les membres – masculins – du groupe surréaliste.

Zweitens manifestiert sich die Geschlechterdifferenz im Gebrauch der Sprache und in der Repräsentation des Körpers, die in beiden Fällen andere Formen – Formen des Anderen – annehmen. Die Autoporträts Frida Kahlos und Claude Cahuns, Leonor Finis oniristische, oft androgyne Gestalten inmitten von Bestiarrien oder Valentine Hugos Traumbilder sind hier besonders aufschlußreich. Häufig sind die Arbeiten von (Selbst-)Erotisierung und einem humorvollen Umgang mit bekannten Bildern der Weiblichkeit, vor allem auch weiblicher Sexualität geprägt. Die Filmemacherin Nelly Kaplan, die ihre literarischen Texte unter dem Pseudonym Belen veröffentlicht, macht Bretons Definition von schwarzem Humor als höchstem Ausdruck geistiger Revolte alle Ehre.⁶ Nicht mehr „Weiblichkeit als Maskerade“ im selbstnegierenden Rivièreschen Sinn, sondern weiblicher Blickwinkel als offensives Gegenspiel zur Maskerade, als *mimésis* bzw. *mimikry*, wie Irigaray (1977: 73-74) diese parodistische bzw. ironische Subversionsstrategie männlicher Verhaltensmuster umschreibt, zeichnet sich als zentraler Parameter des Schaffensprozesses der Surrealistinnen ab. Drittens manifestiert sich die Differenz ganz eindeutig in einer szenischen Distanz. Die (doppelte) Randposition der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen bedingt einen Blickwinkel, der in Bezug auf die dominante Szene zweifellos als „schräg“ zu bezeichnen ist. Das Paradox zwischen innen und außen, zwischen geographischer bzw. physischer Nähe bei gleichzeitiger (innerer) Distanz zur surrealistischen Bewegung führt bei den meisten Surrealistinnen zu einem Perspektivenwechsel, den ich *grosso modo* als anamorphotische Verzerrung bezeichnen möchte.

Auf die Autorin der *Héroïnes*, mehr noch auf die der späteren Werke und Arbeiten – zu denken ist dabei an Cahuns Autobiographie *Aveux non avenues*, die poetologische Schrift *Les Paris sont ouverts* und ihre Aktivitäten im Widerstand – treffen alle drei Differenzen zu. Auch wenn sie in den Novellen noch stark im symbolistischen Referenz- und Schreibstil verhaftet scheint, so sind doch die Zeichen der Annäherung an die neuen Prämissen der Avantgarde unverkennbar: angefangen von der Fragmentierungstendenz der Texte und dem Einbau visueller Elemente über die Rekadrierung des Motivs und die Wahl einer obliquen Perspektive ähnlich wie in der kubistischen, später in der surrealistischen Malerei bis zur photographischen bzw. kinematographischen Technik der Großaufnahme und der Zeitraffer als Fokussierungsmittel.⁷ Beide Tendenzen – Tradition und Modernität, d.h. vielmehr Aufbruch in die Avantgarde – führen in den *Héroïnes* ein Parallel-Leben. In diesem Sinne sind die imaginierten Leben von Cahuns Heldinnen zweifellos als Hommage an Marcel Schwobs 1896 erschienene *Vies imaginaires*, aber auch als Beitrag zur zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskussion zur Neuordnung der Geschlechterverhältnisse zu verstehen. Und damit schließt sich der Kreis zu Cahuns Ästhetik des *Dazwischen* neuerlich.

Anmerkungen

- 1 Jeder Novelle vorangestellt ist eine Widmung, mittels derer die Autorin einen bisweilen ironischen Dialog mit bestimmten Referenzfiguren (Homer, Sappho, Swinburne, Perrault, Goethe, Oscar Wilde, La Fontaine und La Comtesse de Ségur), biblischen Texten (Die Richter, XVI, in „Dalila, entre les femmes“) bzw. imaginären Ideen (11. Gebot in „Ève la trop crédule“) der Vergangenheit herstellt. Der gesamte Novellenzyklus steht unter dem Imperativ „Andromède au Monstre“ und reiht sich mit dem zweiten Teil – „en mémoire des *Moralités légendaires* – bewußt in die Ovidische Tradition der Metamorphosen ein. Dieses intertextuelle Verweisspiel ist Ausdruck einer literarischen Bildung, wie sie gerne im Symbolismus zur Schau gestellt wird.
- 2 Der zentrale Mythos der Surrealisten ist zweifellos derjenige der Androgynität als Rückgriff auf Platons *Bankett*. In der surrealistischen Lektüre wird aus den ursprünglich drei Möglichkeiten, wie sich die weibliche und die männliche Hälfte nach deren göttlicher Zweiteilung wiedervereinigen können, ein simples heterosexuelles Modell: Mann und Frau werden als ideale Verbindung dargestellt und zum monogamen Ideal stilisiert. Claude Cahun greift den Androgynitätsmythos in der Novelle „Salmacis la suffragette“ auf, interpretiert ihn jedoch anders als in surrealistischer Manier: Hermaphrodite geht zwar sozusagen als einziger Pyrrhus-Sieger aus dem Verwirrspiel hervor, wird aber gleichzeitig in dieselbe Kategorie wie Narziß verwiesen: „Un seul, il est un seul soulagement au sort d’Hermaphrodite, et par lequel il peut encore bermer les dieux: un corps, une âme bien accordée – c’est assez pour faire l’amour. Hermaphrodite peut aller chez Narcisse – et s’y présenter de ma part“ (*Écrits* 2002: 156).
- 3 In der von François Leperlier herausgegebenen Edition der Werke Cahuns (*Écrits*, Paris: Jean-Michel Place 2002), auf die ich mich stütze, scheint „Salmacis la suffragette“ mit den publizierten Novellen auf.

- 4 Für Leperlier (1998: 110-111) hat das Thema der Heldin emblematische Funktion im Gesamtwerk Cahuns, weil es alle anderen Themen und Motive mit einschließt: Narzißmus, Dandytum, Egoismus, Monstruosität, Bovaryismus und ihren Hang zur Exzentrik. Ich kann mich dieser Lektüre keineswegs anschließen, da allein *Aveux non avenues* als eklatantes Gegenbeispiel anzuführen wäre. In diesem Text kann der/die Ich-Erzähler(in) höchstens als odysseusartige(r) Antiheld(in) auf seinem/ihrer Irrweg der Selbstdefinition bezeichnet werden. Zudem zeigen nur wenige Selbstporträts Cahun in einer Heldinnenpose, zu sehr sind Distanz und ironische Selbstreflexion in der Bildsprache markiert.
- 5 Die Thematisierung des Rahmens bzw. die Rekadrierung bekannter Bilder erweist sich als eine der zentralen Techniken avantgardistischen Malerei und Fotografie (cf. Simmel 1998: 11-117).
- 6 Eine aufschlußreiche Darstellung von Spiel, Humor und Ironie im Surrealismus, speziell in Bretons, Batailles und Daumals unterschiedlichen Interpretationen, bietet Jacqueline Chénieux-Gendron (1993: 3-17).
- 7 Insbesondere für die Umsetzung kinematographischer Stilmittel aufschlußreich ist die Novelle „La sadique Judith“ (*Écrits* 2002: 131-132), die dem Filmemacher Erich von Stroheim gewidmet ist.

Literaturangaben

- Benstock, Shari
1987 *Femmes de la rive gauche: Paris, 1900-1940*. Paris: Des femmes.
- Breton, André
1981 *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Butler, Judith
1999 *Gender Trouble: Féminism and the Subversion of Identity* (1990). New York/London: Routledge.
- Cahun, Claude
2002 *Écrits*, édition établie par François Leperlier. Paris: Jean-Michel Place.
- Calle-Gruber, Mireille
2001 *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou Les repentirs de la littérature*. Paris: Honoré Champion 2001.
- Chadwick, Whitney
1986 *Les femmes dans le mouvement surréaliste*. Paris: Éditions du Chêne.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline
1993 „Jeu, rire, humour: un colloque à Cerisy“. In: Dies. / Dumas, Marie-Claire (Hgg): *Jeu surréaliste et humour noir*. Paris: Lachenal et Ritter, 3-17.
- Gauthier, Xavière
1971 *Surréalisme et sexualité*. Paris: Gallimard.

- Irigaray, Luce
1977 *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Minuit.
- Leperlier, François
1998 „L'assomption de Claude Cahun“. In: Colvile, Georgiana M.M. / Conley, Katherine (Hgg): *La femme s'entête: la part du féminin dans le surréalisme*. Paris: Lachenal & Ritter, 100-116.
- Marquié, Hélène
2000 „Mythes et utopies chez les 'femmes surréalistes'“. In: Dumas, Marie-Hélène (Hg): *Femmes et art au XX^e siècle: le temps des défis*. Paris: Lunes.
- Oberhuber, Andrea
1999 „Cross gender meets cross media: Claude Cahuns Maskeraden“. In: Hanau, Katharina / Rivinius, Volker / Setzkorn, Sylvia (Hgg): *Geschlechter-Differenzen. Beiträge zum 14. Nachwuchskolloquium der Romanistik*. Bonn: Romanistischer Verlag, 123-134.
2001 „'Que Salmacis surtout évite Salmacis!' Claude Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen“. In: Naguschewski, Dirk / Schrader, Sabine (Hgg): *Sehen, Lesen, Begehren: Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*. Berlin: Edition tranvia/Walter Frey, 67-81.
- Riese Hubert, Renée
1994 *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, and Partnership*. Lincoln/London: Nebraska University Press.
- Rivière, Joan
1991 „Womanliness as a Masquerade“ (1929). In: *The Inner World and Joan Rivière. Collected Papers 1920-1958*. London: Karnac Books, 90-101.
- Rubin Suleiman, Susan
1990 „A Double Margin: Women Writers and the Avant-Garde in France“. In: *Subversive Intent Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge-Massachusetts-London: Harvard University Press. [französische Übersetzung in: *Pleine Marge* 17 (Juni 1993), 55-68]
1998 „L'humour noir des femmes“. In: Colvile, Georgiana M.M. / Conley, Katherine (Hgg): *La femme s'entête: la part du féminin dans le surréalisme*, Paris: Lachenal & Ritter, 41-52.
- Schwob, Marcel
2002 *Œuvres*, édition établie et présentée par Sylvain Goudemare. Paris: Phébus.
- Simmel, Georg
1998 „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch“ (1902). In: *Soziologische Ästhetik*, hg. v. Klaus Lichtblau. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 11-117.