KINDLER KLASSIKER FRANZÖSISCHE LITERATUR

Aus neun Jahrhunderten

1682 J.B. METZLER

J.B. METZLER

KINDLER
KLASSIKER

FRANZÖSISCHE LITERATUR

Zusammengestellt
von Gerhard Wild

J. B. Metzler Verlag

Kindler Klassiker bietet Auszüge aus der dritten, völlig neu bearbeiteten Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold.

Dr. Gerhard Wild, Professor an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, war Fachberater bei der 3. Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon*.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem,
säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-476-04034-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 J.B. Metzler Verlag GmbH
In Lizenz der Kindler Verlag GmbH
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
(Foto: picture alliance / dpa)
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell

Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Artikel von A bis Z *7*

Hinweise für die Benutzung *671*

Abkürzungsverzeichnis *672*

Autorenregister *673*

Titelregister *682*

Henri Frédéric **Amiel**

- geb. 27.9.1821 Genf (Schweiz)
- gest. 11.5.1881 Genf (Schweiz)

Nach frühem Tod der Eltern Erziehung in Genf; 1843–1848 Studium in Genf und Berlin, dort Bekanntwerden mit der deutschen Philosophie; Reisen in Frankreich und Italien; 1849 Professur für Ästhetik in Genf; 1854 Professur für Philosophie; Wegbereiter des späten deutschen Idealismus in der frankophonen Welt; wenige Veröffentlichungen (Gedichte und Essays) zu Lebzeiten; Verfasser eines postum veröffentlichten Tagebuchs, das für den Ich-Kult des späteren 19. Jh.s von großer Bedeutung war.

■ Lit.: S. Pfister: Expansion et concentration dans la pensée d'A., 1971. ■ J. Vuilleumier: Le complexe d'A., 1985.

Fragments d'un journal intime

(frz.; *Tag für Tag*, 2003, E. Frey) – Diese Tagebuchaufzeichnungen, einer der wirkungsmächtigsten Texte des Fin de Siècle, erschienen postum 1884. Sie entstanden, ohne dass der Autor sie später veröffentlichen wollte, während mehr als 30 Jahren und zählen zumal aufgrund ihrer Rezeption um die Wende zum 20. Jh., wo sie zum literarischen Kunstwerk und Kultbuch der Epoche stilisiert wurden, zu den bedeutendsten Werken des Genres.

Es handelt sich um höchst private, ungeordnete Kontemplationen eines sensiblen, romantischen, äußerst belesenen Mannes über seine weiteren, literarisch eher unbedeutenden Arbeiten; vor allem aber über seine ausgedehnten Lektüren, seine Beziehungen zu Wissenschaft und Gesellschaft und über literarische und politische Ereignisse. Als nach Amiels Tod eine Auswahl aus dem fast 17 000 Seiten umfassenden Manuskript publiziert wurde, glaubte das geistige Europa darin sein Spiegelbild zu erkennen: das Bild von einem Endzustand, die Vorwegnahme der chaotischen Auflösung des bürgerlichen Zeitalters.

Für Amiel gibt es in der Welt des im Hegel'schen Sinne objektivierten Geistes keine nach außen wirkende Tat mehr, sondern nur noch die psychologisierende Innenschau. Er versteht darunter nicht mystisches In-sich-selbst-Versinken, sondern das geduldige Erforschen der eigenen Grenzen, Möglichkeiten und Methoden. Amiels ausgesprochenes Ziel besteht darin, sein »ideales Ich« zu verwirklichen, seinen »inneren Typus« auszuformen. Das Schreiben des Tagebuchs ist das »hygienische Verfahren«, das zu diesem Ziel führt – die vernünftige, anspruchslose und insofern resignative Selbstbeschränkung, die zu Kierkegaards und Nietzsches leidenschaftlicher Kampfansage an den Geist der bürgerlichen Epoche in eigenartigem Gegensatz steht, aber doch zu Einsichten von erschütternder Redlichkeit führt: »Meine Sünde ist die Entmutigung, mein Unglück die Unentschlossenheit, meine Göttin die Freiheit, meine Fessel der Zweifel, mein ewiger Fehler das Aufschieben, mein Idol die unfruchtbare Beschaulichkeit, mein üblicher Irrtum das Verkennen der Gelegenheit.« Oder: »Ich bin ein Denkorgan, weniger, ein innerer Sinn, ein Registrierapparat, kein Mensch.«

Spricht er von der ersehnten befreienden Tat, dann meint er die literarische Produktion. Seine »Tatlosigkeit«, an der er litt und deren ergreifender Ausdruck eben das Tagebuch ist, war wohl nicht allein die Folge seines allzu narzisstischen Wesens; er selber machte jedenfalls auch die Umwelt, in der er lebte, dafür verantwortlich, das calvinistisch-bourgeoise Genf: »Als ich mich mit Genf verheiratete, heiratete ich den Tod, den Tod meines Talents und meiner Freude.« Dieser Widerwille gegen ein intellektuell beschränktes Milieu führte zu einem Leben in völliger Isolation: »Ohne gestorben zu sein, bin ich ein Gespenst.« Aller gesellschaftlichen und persönlichen Bindungen ledig, lebte er fast ausschließlich der unerbittlichen Registrierung seines inneren Daseins. Dabei gab es nichts, was ihm Kraft zuführte, denn: »Der tiefste Grund all unserer Schmerzen ist eine Art Unglaube.«

Dieses 34-jährige Ausharren in einer hoffnungslosen Situation – Amiels Tagebuch setzt mit dem Ende des Jahres 1847 ein – verleiht dem introvertierten Diaristen des Bürgertums eine gewisse geistige Größe, die dem gedanklichen Ergebnis seines tagtäglichen Aufzeichnens für sich genommen fehlt. Seinen Widerhall erfährt der hier geäußerte Stoizismus und Pessimismus in der geistigen Auseinandersetzung bei den wichtigsten Autoren der Epoche. Paul ↗ Bourgets Theorie der »Décadence« gründet unter anderem auf der Lektüre von Amiels Tagebuch, in England setzte sich als einer der ersten Walter Pater mit seinem Ideengehalt auseinander; Nietzsche, Hofmannsthal, Kraus, Weininger und Tolstoj folgten. Im Bereich der romanischen Literaturen schließlich hätten neben zahllosen Romantexten auch die Ego-Dokumente eines Fernando Pessoa und einer Florbela Espanca kaum ohne die Rezeption Amiels entstehen können.

■ Lit.: P. Gaxotte: Le Journal d'A., in: P.G., Le purgatoire, 1982, 91–100. *Christian Barth*

G. Wild, *Französische Literatur*,
DOI 10.1007/978-3-476-05504-0_1, © 2016 J.B. Metzler Verlag GmbH

Christine **Angot**

■ geb. 7. 2. 1959 Châteauroux (Frankreich)

(d. i. Christine Schwartz) – Lernte ihren leiblichen Vater erst mit 14 Jahren kennen und übernahm nach der Anerkennung durch ihn den Nachnamen ›Angot‹; studierte Europarecht und Anglistik in Reims; parallel dazu erste schriftstellerische Versuche; 1990 Veröffentlichung ihres ersten Romans; seither Publikation von etwa ein Dutzend Romanen, die der Autofiktion zugerechnet werden; seit 1999 Lektorin im Verlag Stock; zählt neben Catherine Millet und Virginie Despentes zu den provokativen Schriftstellerinnen der französischen Gegenwartsliteratur.

■ Lit.: M. Sadoux: C. A.'s Autofictions. Literature and/or Reality?, in: Women's Writing in Contemporary France, Hg. G. Rye, 2002, 71–81.

L'inceste

(frz.; *Inzest*, 2001, C. Ruzicska, C. Demoncy) – Der 1999 erschienene Roman, eine Aufarbeitung der homosexuellen und inzestuösen Erfahrungen der Autorin, lässt autobiographische Fakten und Fiktion eins werden. Die Ich-Erzählerin Christine ist wie die gleichnamige Autorin von Beruf Schriftstellerin, geschieden und Mutter der sechsjährigen Léonore. Sie hat sich in die zehn Jahre ältere Ärztin Marie-Christine verliebt und stürzt sich drei Monate lang in das Abenteuer einer kampfartigen, von Beginn an zum Scheitern verurteilten Beziehung. In Monologform beschreibt sie die Geschichte des Nichtloslassenkönnens von der Geliebten, der ständigen Trennungen und Wiederversöhnungen, des Wechselspiels zwischen Anziehung und Ablehnung und der Wut über ihre Abhängigkeit, die schließlich zum Bruch führt. Der Leser soll an ihrem selbstquälerischen Verarbeitungsversuch in aller Offenheit teilhaben. Erst zum Schluss erfährt er, welche Ursache ihre Bindungsunfähigkeit hat: inzestuöse Erfahrungen mit ihrem Vater, deren Verarbeitung ihr bisher nicht gelungen ist. Nachdem sie ihn im Alter von 14 Jahren kennengelernt hatte, hatte er sie nach eigenen Angaben physisch und psychisch missbraucht.

Bezeichnend ist die für die Offenlegung der Ohnmacht gegenüber Homosexualität und Inzest gewählte Form: »Drei Monate lang war ich homosexuell.« So beginnt der erste von drei Teilen, in dem die Erzählerin ihre kurze, aber dafür umso aufreibendere Beziehungsgeschichte beschreibt und die Homosexualität über ihre Wortwahl (»Der Test bestätigt es.«) zunächst als Krankheit darstellt, um dieser Aussage im nächsten Moment energisch zu widersprechen. Sie will Marie-Christine verlassen, bedrängt sie zu jeder Tages- und Nachtzeit per Telefon und beschimpft sie aufs Heftigste, wenn sie sie nicht zurückzuhalten versucht. Diese Zerrissenheit spiegelt sich in der völlig unstrukturierten Form wieder. Es herrscht Chaos auf allen Ebenen, das sich in Staccato-Sätzen, unendlichen Wiederholungen und einer willkürlichen Interpunktion niederschlägt. Der Erzählrhythmus ist atemlos, die Sprache sehr direkt, berechnend und hemmungslos, mal hysterisch, bisweilen unflätig, der Text im wahrsten Sinne des Wortes penetrant.

Der zweite Teil beschreibt die Auswirkungen der Trennung: »Nach der Homosexualität kam der Wahnsinn.« Die Erzählerin versucht, diesen ›Wahnsinn‹ zu analysieren und beschließt, Ordnung in ihre Gedanken und eine Struktur in den Text zu bringen. Sie kommentiert ihren Stil auf einer Metaebene: Ihre gezielte Interpunktion soll nicht länger verwirren, sondern Klarheit schaffen, um dem Leser, den sie als Teil des Schreibprozesses braucht, die Orientierung zu erleichtern. Ihre »inzestuöse mentale Struktur« veranlasst sie dazu, Elemente miteinander zu kombinieren, zu verbinden, was man nicht verbinden kann, und doch alles durcheinanderzubringen. Collageartig lässt die Erzählerin Auszüge aus einem Psychologielexikon einfließen und unterstreicht in den Definitionen u. a. von Inzest und Homosexualität die Passagen, die angeblich auf sie zutreffen.

Im dritten, vom Umfang her kürzesten Teil bezeichnet sie schließlich die Erfahrungen, die dem Buch den Titel gaben, und die als »Substrat« eingeordnet werden, als »der Grund. Auf dem sich eine Handlung realisiert«. Als sie ihren Vater, der in den Institutionen der Europäischen Union in Straßburg als Übersetzer arbeitete, endlich kennenlernte, war sie anfänglich von ihm und von seiner Bildung begeistert. Doch bereits nach einer Woche folgte eine maßlose Enttäuschung. Vom 14. bis zum 16. Lebensjahr band er sie sexuell an sich und ignorierte ihre kontinuierlichen Bitten, damit aufzuhören. Christine ist sich »sicher«, aus diesem Grund verrückt geworden zu sein und zieht Parallelen zu ihrer Beziehung mit Marie-Christine. Jedes Mal, wenn sie telefonisch mit ihr Schluss gemacht habe, sei es ihr unmöglich gewesen, das Getrenntsein konsequent durchzuhalten.

L'inceste gilt als Schlüsselroman in Angots Werk, dessen Missbrauchsthematik in den vorangehenden Büchern, die alle von Christine Angot handeln, bereits mehr oder weniger offensichtlich angeklungen ist. Die Autorin will ihren Roman jedoch nicht als Autofiktion verstanden wissen. Für sie zählt der aus dem dekonstruktivistischen Denken entlehnte Begriff der ›écriture‹: das Schreiben, in das ihre eigene Biographie als Material mit einfließt und das im Akt der Niederschrift »etwas in Gang setzt«. Schreiben ist »mehr als nur eine Sache. Schreiben ist alles. An der Grenze. Und zwar immer. Des Lebens, seiner selbst, des Stifts, der Größe und

des Gewichts.« Inzest wird auf dieser künstlerischen Ebene zum Stilmittel.

L'inceste gehört zu den meistdiskutierten Werken zeitgenössischer Literatur in Frankreich und zog 1999 kontroverse Diskussionen vonseiten der Literaturkritik und der Leser nach sich. Vielfach wurde die Frage gestellt, ob es sich bei dieser Form von Text noch um Literatur handele. Die eindeutige Identifizierbarkeit der Personen wurde der Autorin zur Last gelegt; viele Leser unterschieden nicht zwischen Fiktion und Biographie und feindeten sie stark an. Sie sah sich schließlich gezwungen, ihren Wohnort von Montpellier nach Paris zu verlegen, und thematisierte die Reaktionen und ihre Verarbeitung in dem 2002 publizierten *Quitter la ville,* 2002 (Die Stadt verlassen). *L'inceste* ist ihr erster Roman, der ins Deutsche übertragen und sowohl für das Theater als auch in einer Hörspielfassung adaptiert wurde.

■ Lit.: A. Hughes: Moi qui ai connu l'inceste, je m'appelle Christine. Writing Subjectivity in C. A.'s Incest Narratives, in: Journal of Romance Studies 2, 2002, 65–77. ■ L. Demoulin: A. salue Guibert, in: Critique 58, 2002, 638–644. ■ C. Mavrikakis: A bout de souffle. Vitesse, rage et pornographie, in: Sites 6, 2002, 370–378.

Maja Lenz

Jean **Anouilh**

■ geb. 23. 6. 1910 Bordeaux (Frankreich)
■ gest. 3. 10. 1987 Lausanne (Schweiz)

Seit dem 10. Lebensjahr in Paris; Jurastudium an der Sorbonne; zweijährige Tätigkeit in einem Annoncenbüro, danach Sekretär von Louis Jouvet; seit 1932 freier Autor; wichtige Anregungen von Pirandello und ↗ Giraudoux; Meister in der Handhabung theatralischer Effekte aller Genres mit breitem Repertoire dramatischer Möglichkeiten von improvisatorischen Elementen bis zum klassischen Drama; einer der erfolgreichsten französischen Dramatiker des 20. Jh.s.

■ Übers.: Werke, 6 Bde, 1960.
■ Lit.: J. Theisen: J. A., 1972. ■ K. W. Kelly: J. A. An Annotated Bibliography, 1973. ■ J. Vier: Le théâtre de J. A., 1976. ■ E. Knight: Critique et vision littéraire dans le théâtre de J. A., 1995.

Eurydice

(frz.; *Eurydike*, 1956, J. Salvard, H. Flessa) – Das 1942 in Paris uraufgeführte Drama, das auf dem Orpheus-Mythos gründet, gehört zu den vom Autor sogenannten »pièces noires« (schwarzen Stücken).

Anouilhs Orpheus ist ein armer Caféhaus-Geiger, der mit seinem unbegabten Vater durch die Provinzstädte zieht, Eurydike und ihre Mutter sind Mitglieder einer Schauspieltruppe. Auf einem Bahnhof in der Nähe von Marseille hört Eurydike Orpheus' Geigenspiel, sucht den Musiker und entscheidet sich spontan, bei ihm zu bleiben. Orpheus, der seinem Vater versprochen hatte, ihn nie zu verlassen, entschließt sich ebenso schnell, gemeinsam mit ihr ein neues Leben zu beginnen. Die beiden Liebenden fahren nach Marseille. Doch sind beide unfähig, die Grenzen ihres Ichs zu überwinden. Eurydike entdeckt mit Schrecken, wie sehr Orpheus sie idealisiert und wie sehr er davon überzeugt ist, dass kein Mensch seiner Vergangenheit entkommen könne. Gerade weil sie, die kleine Provinzschauspielerin nicht ohne frühere Beziehungen, Orpheus über alles liebt, fühlt sie sich seinem Bild von ihr nicht gewachsen. Als ihre Vergangenheit in ihr neues Leben einzubrechen droht, flieht sie und kommt in einem plötzlich bremsenden Autobus ums Leben.

In Gestalt eines liebenswürdigen jungen Mannes greift nun der Tod selbst in die Handlung ein – einer der bei Anouilh seltenen Brüche mit den Regeln der Wahrscheinlichkeit. Wie im antiken Mythos darf Eurydike ins Leben zurückkehren – unter der einen Bedingung, dass Orpheus ihr eine Nacht lang nicht ins Gesicht schaut. Auf dem Bahnhof ihres ersten Zusammentreffens erhält Orpheus Eurydike zurück. Aber nun will er um jeden Preis die Wahrheit über ihre Vergangenheit erfahren und hält die Bedingung nicht ein. In einer surrealistischen Szene wird ihm die wirkliche Eurydike gezeigt: Er sieht ihre guten und schlechten Seiten, das Große und das Geringe an ihr. Doch diese Erkenntnis kommt zu spät. Durch sein Misstrauen hat er sie endgültig verloren. Noch einmal meldet sich der Tod zu Wort. Er versucht, Orpheus, der nach dem zweiten Hinscheiden Eurydikes zufrieden mit ihrem Schatten neben sich weiterleben will, davon zu überzeugen, dass vollkommene Liebe nur im Tode möglich sei. Nur er bewahre Leben und Liebe vor der Banalität.

Die romantische Todessehnsucht, die viele der jugendlichen Heldenfiguren Anouilhs charakterisiert, findet in diesem Stück ihren reinsten Ausdruck. Die Liebe zweier Menschen scheitert nicht an sozialen Widerständen oder der Unvereinbarkeit der Charaktere, sondern an dem Gegensatz von Ideal und Leben. Der Tod allein vermag Orpheus das wahre Gesicht Eurydikes zu enthüllen, das ihr das Leben niemals zu zeigen erlaubt hätte.

■ Lit.: M. Fuhrmann: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jh.s, in: Terror und Spiel, Hg. M. F., 1971, 121–143.

Mechthild Heine

Antigone

(frz.; *Antigone*, 1956, F. Geiger) – Wie in seiner *Eurydice* und später noch in *Médée*, greift der Autor in diesem 1942 in Paris uraufgeführten Drama einen bekannten antiken Stoff auf: Kreon von Theben hat verfügt, dass der im Kampf um die Krone gefallene Ödipussohn Polynice als Landesverräter nicht bestattet werden darf. Seine Schwester Antigone widersetzt sich diesem Verbot, wird der Tat überführt und ist bereit, dafür den Tod hinzunehmen.

Anders als in der Tragödie des Sophokles stehen allerdings nicht mehr eine gottgegebene sittliche Ordnung und menschliches Gesetz im Widerstreit, da in Anouilhs götterloser Welt die Protagonisten das Gesetz ihres Handelns aus ihrer persönlichen Haltung zum Leben beziehen: Kreon aus der Bejahung, Antigone aus der Verneinung des Lebens bis in die letzte Konsequenz. Leben bedeutet für Kreon nicht mehr als eine bloße menschliche Vereinbarung, die der notwendigen Ordnung, der Verringerung der Absurdität, dem »kleinen Glück« zu dienen hat. Aber mit seiner letzten Weisheit, dass das Leben »vielleicht trotz allem nur das Glück« sei, liefert Kreon Antigone das entscheidende Argument für ihre Absage an dieses Leben. In dem großartigen Dialog, der den Mittelteil der Tragödie einnimmt, treffen diese unversöhnlichen Haltungen aufeinander.

Erstmals bei Anouilh steht der Heldin ein ebenbürtiger Antagonist gegenüber. Wenn Antigone von Kreon den Tod für ihre Tat verlangt, so erhebt sie damit zugleich Anspruch auf die Anerkennung ihrer Freiheit, das Leben zu verneinen. Wenn Kreon ihren Tod zu vermeiden sucht, so geschieht dies nicht, weil Antigone seine Nichte und die Verlobte seines Sohnes Hämon ist, sondern weil ihre Unbeugsamkeit die Gesetzmäßigkeit der durch Kreon repräsentierten menschlichen Ordnung in Frage stellt. Antigone lehnt den Kompromiss ab, der zur Lüge verpflichtet, vor allem aber das »kleine Glück«, das den Kompromiss belohnt: »Ihr ekelt mich an mit eurem Glück; mit eurem Leben, das man lieben soll um jeden Preis; wie Hunde seid ihr, die alles, was sie finden, belecken. Und dieses kleine Alltagsglück, wenn man nicht zu anspruchsvoll ist. Ich will alles, sofort – und ganz – oder ich lehne ab.«

Weil das Stück, wenn auch irrtümlicherweise, als ein Sieg der Staatsräson über die Freiheit ausgelegt werden konnte, durfte es noch während des Krieges aufgeführt werden, obwohl es wie andere zeitgenössische Bühnenwerke und Filme auch als Werk des Widerstands gegen die deutsche Okkupation zu lesen war. Im Gegensatz zu Orest in ↗ Sartres Stück *Les mouches*, 1943 (*Die Fliegen*, 1947, G. Baerlocher), dessen Freiheit zum Leben befreit, beansprucht Antigone ihre Freiheit als eine Freiheit zum Tod. Antigones Entscheidung ist der einzige Ausweg aus einer absurden Welt, der ihre Tat als Vorwand dient, eine bestehende Ordnung nicht anzweifeln zu müssen.

Diese Ambivalenz, die sich der eindeutigen Lesart verwehrt, äußert sich auch in der theatralischen Form. Zahlreiche zeitgenössische Anspielungen und Bühnenanweisungen rücken das Stück in bewusste Distanz zum antiken Mythos: Strickend, plaudernd und Karten spielend sitzen die Personen des Stücks auf der Bühne, während der Prologsprecher sie den Zuschauern vorstellt. Sie sprechen die Alltagssprache des 20. Jh.s und tragen moderne Kleider. Begriffe wie »Zigaretten, Autos, Bar« tauchen im Gespräch auf, und Kreon philosophiert in Hemdsärmeln über das Leben. Das Drama folgt formal der antiken Tragödie, indem es die Einheit der Zeit und des Ortes wahrt. Doch entfällt die Einteilung in Akte; Handlungszäsuren werden durch einen Sprecher markiert, dem Anouilh die Rolle des Chors überträgt.

■ Lit.: D. Rieger: A. oder Die Ambiguität des Erfolgs, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 95, 1985, 41–51. ■ J. Firges: J. A. ›Antigone‹ oder: Verlangen nach dem Absoluten, 2003. *Anneliese Botond*

Médée

(frz.; *Medea*, 1949, J. Salvard) – Die Uraufführung dieser Tragödie, die zu den »pièces noires« (schwarzen Stücken) des Autors gehört, fand 1948 in Brüssel statt. Das Stück folgt inhaltlich stärker der Tragödie des Euripides als ↗ Corneilles gleichnamigem Werk (1635): Medea, von Jason verlassen, tötet aus Rache König Kreon und dessen Tochter, für die Jason sie verließ, und begeht Selbstmord, nachdem sie Jasons Kinder getötet hat.

Die Handlung setzt ein, als Medea erfährt, dass Jason sie verstoßen hat. Betreut von ihrer Amme, hofft sie zunächst auf seine Rückkehr. Doch als sie die Hoffnung aufgeben muss, steigert sich ihre Verzweiflung zur Rachsucht. Rückblickend wird von ihrer Beziehung zu Jason berichtet. Das zärtliche Mädchen, das sich nach Harmonie und Güte gesehnt hatte, war durch Jason ihrem Ideal einer absoluten Verschmelzung nahe gekommen, das die Liebenden wie »zwei kleine Brüder« aneinander band. Als ihre Liebe in einer sexuellen Vereinigung kulminiert, tritt auf paradoxe Weise ein trennendes Element zwischen sie: die Differenzierung in zwei andersgeschlechtliche Menschen. Noch als Jason ihr bereits entglitten ist, bleibt Medea an ihn gefesselt. Erst durch ihn konnte sie sich als Subjekt erfahren. Für Jason hingegen bedeutete das Leben an der Seite Medeas den Verlust seiner Freiheit. Die Verbindung mit Créuse, der Tochter Kreons, ist sein Versuch, durch Ordnung und Gesetz Schutz zu gewinnen vor Chaos und Absurdität der menschlichen Existenz.

Von Jason verlassen, überlässt sich Medea ganz dem Hass. Sie bereitet sich vor auf die »Hochzeit mit dem Verbrechen«. Ihre Rache besteht darin, sich nun dem zu unterwerfen, dem sie unterworfen war. In der Erinnerung an ihre Opfer – Créuse, der sie einen vergifteten Brautschleier schickt, und Jasons Kinder, mit denen sie sich verbrennt – soll Jason fortan stets an sie denken. Aber diese Rache erreicht ihn nicht mehr. Im Anblick des Scheiterhaufens vollzieht er eine unerwartete Wende: Ohne Illusionen will er künftig eine erträgliche Welt aufbauen helfen, in der die Bewohner Korinths ihr alltägliches, genügsames Leben führen können.

Anouilh hat die Fabel aus der Tragödie des Euripides übernommen, begründet aber den tragischen Konflikt wie den seiner *Antigone* mit der neuzeitlichen Frage nach menschlicher Selbstverwirklichung, mit der Verweigerung jeglicher Kompromissbereitschaft dem Leben gegenüber. Indem sie erfahrenes Leid durch die bedingungslose Hingabe an das Böse kompensiert, lotet Medea anders als Antigone dunklere, tiefere Bereiche des Menschlichen aus.

■ Lit.: K. Kenkel: Medea-Dramen, 1979. ■ M. Göbel-Uotila: Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jh.s, 2005. *Anneliese Botond*

L'alouette

(frz.; *Jeanne oder Die Lerche*, 1957, F. Geiger) – Das 1953 in Paris uraufgeführte Drama zählt zu Anouilhs bekanntesten Stücken. Es fügt dem Mythos von Jeanne d'Arc eine ironische und völlig unheroische Variante hinzu.

Die Titelheldin ist eine jener für Anouilhs Theater so charakteristischen Nein-Sagerinnen, die sich gegen den Lauf der Welt auflehnen. Gegenspieler Jeannes ist nicht nur der charakterschwache König, der sein Königtum mit der Staatsräson begründen und nicht auf eine himmlische Botin stützen will, sondern vor allem die hier das allgemeingültige Gesetz vertretende Kirche. Ihr subtilster Vertreter ist der spanische Inquisitor, der in Jeanne den gefährlichsten Feind der Kirche verfolgt: den Menschen, der im Vertrauen auf Gott sich selbst vertraut und so die Vermittlung der Kirche umgeht; den Menschen, der in Demut, Freundlichkeit und christlicher Nächstenliebe seinen Mitmenschen liebt, denn »wer den Menschen liebt, liebt Gott nicht«. Solange jemand wie Jeanne in mutigen Taten das größte Wunder Gottes sieht, solange ist die Idee der Kirche bedroht, solange bedarf die Kirche der Folter und des Henkers.

Anouilh zeigt sein ganzes handwerkliches Können, ja seine Virtuosität in Anordnung und Aufgliederung dieses umfangreichen Stoffs innerhalb eines einzigen fortlaufenden Akts. Das Stück ist als Jeannes Prozess konzipiert; von Anfang bis Ende sind alle in ihrem Leben wichtigen Personen auf der Bühne zugegen, um im gegebenen Augenblick vorzutreten und vor den Richtern mit Jeanne die verschiedenen Episoden aus ihrem Leben zu improvisieren. Diese für Anouilh typische Technik des Spiels im Spiel erlaubt es, die ganze Lebensgeschichte Jeannes in ihren Prozess einzublenden und so ein einheitliches und in sich bewegtes Ganzes zu schaffen.

Anouilh lässt seine Jeanne zunächst der Übermacht der gegnerischen Argumente weichen. Sie ist erst bereit, für die eigene Überzeugung zu sterben, als sie das Leben vor sich sieht, in das sie sich retten würde: das Leben einer Frau, die alles hinnimmt, versorgt mit einer kleinen Pension am Hof, geschminkt und naschhaft, vielleicht verheiratet. Diese Vorstellung ist ihr unerträglich, und so entscheidet sie sich für den Scheiterhaufen. Aber durch einen überraschenden Regieeinfall wendet Anouilh die Katastrophe in einen Triumph. Bevor der Vorhang fällt, geht die Hinrichtungsszene in die Szene der Königskrönung über. Denn »das wahre Ende der Geschichte Jeannes […] ist nicht das gehetzte Tier in Rouen, sondern Jeanne in ihrem ganzen Ruhm«, »die kleine Lerche, die in Frankreichs Himmel ihr fröhliches und absurdes Lied singt, während schon die Flinten auf sie gerichtet sind«.

Schon der Titel, hinter dem niemand die Geschichte der Jungfrau von Orleans vermutet, macht Anouilhs Absicht deutlich: Wie die mythologischen und antiken Gestalten, die er auf die Bühne gebracht hat, entheroisiert er auch die französische Nationalheldin. Sie ist weniger eine Heilige als das schlichte Mädchen, das mit gesundem Menschenverstand und Tatkraft die eigenen Überzeugungen in die Tat umsetzt; ein Mädchen, für das »seine Geschichte ein wenig zu groß ist«.

■ Lit.: R. Kleszewski: L'alouette, in: Das französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart, Hg. J. von Stackelberg, Bd. 1, 1968, 301–321 und 415–418. ■ I. Langemann: Die Darstellung der Jeanne d'Arc in A.s ›L'alouette‹, in: Die neueren Sprachen 18, 1969, 57–65. ■ E. Rattunde: Die Bedeutung des Titelsymbols in A.s Drama ›L'alouette‹, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 81, 1971, 243–266. ■ [o. V.]: Jeanne la pucelle. Une héroine européenne, 1994. *Anneliese Botond*

Becket ou L'Honneur de Dieu

(frz.; *Becket oder Die Ehre Gottes*, 1961, F. Geiger) – In diesem 1959 in Paris uraufgeführten Stück greift der Autor das Thema seines bis dahin bedeutendsten Dramas, der Tragödie *Antigone*, noch einmal auf: Es behandelt den Zusammenstoß fest geglaubter, unerschütterlich vertretener Grundsätze, ohne die die Aufrechterhaltung der menschlichen Würde unmöglich ist, mit einer realpolitischen Weltklugheit, die im Namen der Vernunft

alle Vorteile gewissenhaft abwägt und dabei bewusst Abweichungen von ihren eigentlichen Überzeugungen in Kauf nimmt. Anouilh demonstriert diesen Konflikt an der Unvereinbarkeit der Ehre Gottes, deren Diener Erzbischof Thomas Becket ist, mit der Ehre des Königs, die von Heinrich II. von England repräsentiert wird.

Thomas Becket ist der geistreich unbekümmerte, leichtsinnig-weltmännische Freund und Ratgeber des Königs. Als der König ihn, den Sachsen und Angehörigen des von den Normannen unterdrückten und verachteten Volkes, zum Kanzler macht, murren Adel und Geistlichkeit. Doch dank seiner spielerisch eingesetzten, immer überlegenen Klugheit bricht Becket alle Widerstände. Er, der genau wie der ihn bewundernde König nichts wirklich ernst zu nehmen scheint, weiß seinen Herrn geschickt für eine antikirchliche, die Macht des Staates mehrende Politik zu gewinnen.

In der Annahme, damit den Klerus noch fester in die Hand zu bekommen, ernennt Heinrich den widerstrebenden Kanzler zum Erzbischof-Primas von Canterbury. Aber nun zeigt sich, dass in Becket etwas verborgen ist, das vorher nur dunkel zu ahnen war: ein Mensch, der kein Genügen an der Macht gefunden hat, der vielmehr seit jeher verzweifelt auf der Suche nach einer Aufgabe gewesen ist, die ihn ganz ausfüllt. Sie findet er in der Verteidigung der Ehre Gottes, einer unantastbaren Ehre, die er fortan über die Ehre des Königs stellt. Mit unerbittlicher Strenge nimmt er die Pflichten seines neuen Amtes wahr und pocht auf die Rechte der Kirche, auch wenn dadurch die Macht des Königs Einbußen erleidet. Heinrich, in einer schmerzhaften Hass-Liebe zu Becket befangen, verbannt den Erzbischof. Der Primas geht in ein Kloster nach Frankreich. Die Versöhnungsszene zwischen dem König und Becket gehört in ihrer tragischen Ausweglosigkeit zu den Höhepunkten im Schaffen Anouilhs. Doch der Versuch der Versöhnung nimmt ein böses Ende. Als Becket nach England zurückkehrt, wird er vor dem Altar der Kathedrale von Canterbury von vier normannischen Baronen erschlagen. Damit ist der König von dem Zwang befreit, ihn hassen zu müssen. Obwohl er Beckets Tod herbeigewünscht hat, stellt er die Mörder vor Gericht: »Denn jedermann soll wissen, daß es unser königlicher Wille ist, zu allen Zeiten die Ehre Gottes und das Andenken unseres Freundes zu verteidigen.«

Die überragende Leistung Anouilhs beruht auf der vielschichtigen Charakterzeichnung seines Protagonisten. Beckets Leichtfertigkeit und Zynismus sind Zeichen einer großen geistigen Überlegenheit, die aber zugleich das Dilemma seines Charakters bedingt; denn in seinem Reden und Handeln verrät sich die melancholische Verzweiflung eines Mannes, dem alles, was gemeinhin den Ehrgeiz eines Politikers ausmacht, nicht genügt, weil es niemals den letzten und bedingungslosen Einsatz fordert und ihn wohl auch nicht lohnt. Als der König vermutet: »Alles, was bei dir nach Moral aussieht, ist im Grunde nichts anderes als Ästhetik«, kann Becket dies nur bejahen. Auch als Becket in seinem Bischofsamt eine ehrenhafte Aufgabe gefunden hat, weiß er zunächst nicht, ob sie vielleicht nur ein neues Spielzeug sei, und Anouilh gibt dem Zuschauer bis zum Schluss keine Deutung der wahren Beweggründe für diese rätselhafte Wandlung. Auf die Frage des Königs: »Und jetzt liebst du Gott?«, weicht Becket aus: »Jetzt liebe ich die Ehre Gottes.« Und zu sich selber sagt er nachdenklich: »Auch das wäre eine Möglichkeit gewesen, mein Gott, die Menschen lieben.«

Der Zweifel an den konventionellen Werten von Gesellschaft und Religion ist ihm gleichsam angeboren. Misstrauisch bemerkt er, dass er Vergnügen daran finde, sich vor Gott zu demütigen; denn möglicherweise ist gerade das Büßerhemd eine Maske der Eitelkeit. Und nicht ohne sophistische Spitzfindigkeit spricht er zu Gott: »Die Armen und die Mißgestalteten haben so viele Vorteile erhalten, von Anfang an. Sie besitzen Dich im Übermaß. Sie haben Dich ganz für sich allein, wie eine große Versicherung, deren Gebühr ihr Elend ist.« Und so kehrt er aus der Sicherheit seines Klosters in vollem Ornat zurück nach England, wohl wissend, dass er sterben wird.

Der Autor erfasst mit seinem Witz alle in gleicher Weise, den König, die Barone, den Papst und die Bischöfe, er treibt präzise Psychologie und enthüllt verlogene Haltungen. Anouilhs dramaturgische Routine wird nur selten als störend empfunden, da das Stück von der Sprache, von den Gestalten und ihrer gelungenen Differenzierung her deutlich als Einheit wirkt.

■ Lit.: B. Coenen-Mennenmeier: Untersuchungen zu A.s Schauspiel ›Becket‹, 1964. ■ G. Brenning: Erläuterungen zu T.S. Eliot ›Mord im Dom‹ und J.A. ›Becket oder die Ehre Gottes‹, ³1980.

Nils-Hennig von Hugo

Guillaume **Apollinaire**

- geb. 26.8.1880 Rom (Italien)
- gest. 9.11.1918 Paris (Frankreich)

(d.i. Wilhelm Apollinaris de Kostrowitski) – Schulzeit in Monaco, ab 1898 in der Pariser Boheme; Reisen nach Holland, Bayern, Böhmen; 1901 Hauslehrer bei einer Adelsfamilie am Rhein; ab 1902 unterschiedliche Brotberufe; aus kommerziellen Gründen Verfasser und Herausgeber erotischer Literatur; Mitarbeiter von Zeitungen und Literaturmagazinen; ab 1913 Mittelpunkt eines Kreises junger Dichter, Musiker und Maler (Braque, ↗ Picasso, Matisse, Dufy, H. Rousseau), auf die er in

Aufsätzen aufmerksam machte; als Kriegsfreiwilliger 1916 schwer verwundet; kurz vor seinem Tod 1918 Heirat mit Jacqueline Kolb; Überwinder des Fin de Siècle am Übergang zur Avantgarde (Futurismus, Surrealismus); Begründer der visuellen Poesie und Anreger der modernen und der surrealistischen Lyrik.

■ Ausg.: Œuvres complètes de G. A., 4 Bde, Hg. M. Décaudin, 1965–1966.
■ Lit.: S. Bates: G. A., 1967. ■ A. Parinaud: A. 1880–1918. Biographie et relecture, 1994. ■ A. Hicken: A., Cubism and Orphism, 2003. ■ M. Décaudin: A. au jour le jour, 2003.

Les onze mille verges ou les amours d'un hospodar

(frz.; *Die elftausend Ruten*, 1970, R. Wittkopf) – Der 1907 erschienene erotisch-pornographische Roman wurde in Deutschland nach seinem Erscheinen im Jahr 1970 wegen seiner sado-masochistischen Tendenzen (Nekrophilie, Homosexualität und Skatomanie) als »gewaltpornographisch« vom Markt genommen.

Erzählt wird die Geschichte eines rumänischen Hospodars (Fürsten) mit dem anspielungsreichen Namen Mony Vibescu. Tatsächlich lebte im Rumänien des 19. Jh.s ein Adliger, der den Namen Bibescu trug; Apollinaire spielt jedoch mit der lautlichen Ähnlichkeit zu »vit-baise-cul« (»Der Schwanz küßt den Hintern«).

Fürst Vibescu ist der Frauen seines Heimatlandes überdrüssig geworden. Von der Idealvorstellung einer Pariserin nach Frankreich gelockt, ruft er der ihm noch unbekannten Culculine auf dem Boulevard Malesherbes einen den Inhalt des Romans vorwegnehmenden Schwur zu: »Hätte ich Sie in meinem Bett, würde ich Ihnen zwanzigmal hintereinander meine Liebe beweisen. Sollen die elftausend Jungfrauen oder auch elftausend Ruten mich strafen, wenn ich lüge«. Dies ist eine Anspielung auf die dem Romantitel zugrundeliegende Legende, wonach elftausend Nonnen sich mit der heiligen Ursula das Leben nahmen, um der drohenden Vergewaltigung durch die Hunnen zu entgehen. Nach ersten Orgien Vibescus mit Culculine und ihrer Freundin Alexine lernt der Frauenheld seinen künftigen Kammerdiener Cornabeux kennen. Um eine Erbschaft in Bukarest anzutreten, reisen die beiden nach Rumänien, nicht ohne sich unterwegs zu vergnügen: Im Zug kommt es zu einer exzessiven Szene zu viert, die mit dem brutalen Mord an zwei Begleiterinnen endet.

Der zweite Teil des Romans spielt vor dem Hintergrund des Russisch-Japanischen Krieges (1904 bis 1905). Nach einer Nacht mit Cornabeux wird Vibescu mitgeteilt, dass er zum Leutnant in der Armee des Generals Kouropatkine ernannt worden ist. In Port Arthur, das von den Japanern belagert wird, besuchen Cornabeux und Vibescu ein Bordell. Cornabeux zieht sich mit einer Farbigen zurück, Vibescu hat sich die Japanerin Kilyemu ausgesucht, für die er einen erheblichen Aufpreis zahlen muss. Culculine und Alexine sind inzwischen auch für ein Bordell in Port Arthur angeworben worden, da sie von ihren Pariser Verehrern wegen der Ausschweifungen mit Cornabeux und Vibescu verstoßen wurden.

Im Lazarett vergeht sich eine vampiristische Krankenschwester an den Verletzten und Toten. Als sich Vibescu daran beteiligt, nehmen die Japaner ihn fest und verurteilen ihn zum Tode. Am Tag seiner Hinrichtung lässt er sein Leben Revue passieren und erinnert sich an die erste Begegnung mit Culculine und an das Versprechen, das er ihr gegeben hatte. Jetzt erst versteht er, warum er sterben muss: »Er hatte es nicht zwanzigmal hintereinander gemacht, und der Tag war gekommen, da elftausend Ruten ihn dafür bestrafen sollten.« Schon bald nach dieser Erkenntnis erschlagen ihn elftausend Japaner mit Ruten.

Erotik und Pornographie stellen nicht nur einen wichtigen Schwerpunkt in der Literatur der Belle Époque dar, sondern auch in Apollinaires Werk. 1913 veröffentlichte er einen Katalog aller pornographischen Werke, die er 1908 im ›Giftschrank‹ der Pariser Bibliothèque Nationale lokalisieren konnte *(Icono-biobibliographie déscriptive, critique et raisonnée)* und trat auch als Herausgeber erotischer Literatur, z. B. der Werke des Marquis de ↗ Sade, in Erscheinung.

Dennoch ist *Les onzes mille verges* genauso wenig wie *Les exploits d'un jeune Don Juan* (*Die Großtaten eines jungen Don Juan*, 1989) von der Literaturwissenschaft ernsthaft wahrgenommen worden. Ansätze zur literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung neigten dazu, die pornographische Tendenz des Werks durch Aufprägung vermeintlicher Sinnzusammenhänge zu verklären. So hat W. Lustig versucht, die übergreifende Lebensgeschichte des Protagonisten als Parodie einer »Morgenlandfahrt eines modernen Sonnenritters« zu lesen, die mit einem »christusähnlichen Erlösertod endet«. Pornographische Texte sind jedoch dadurch charakterisiert, dass sie Handlungszusammenhänge lediglich als Alibi für das Aneinanderreihen beliebiger sexueller Szenen nutzen. Lustigs Theorie, die Struktur des Romans nehme Apollinaires Prinzipien moderner Kunst vorweg, wie er sie in seiner kunsttheoretischen Schrift *L'esprit nouveau et les poètes*, 1918 (Der neue Geist und die Dichter), formulierte, ist von der Literaturwissenschaft bislang nicht aufgegriffen worden.

■ Lit.: W. Lustig: ›Les onze mille verges‹. A. zwischen Pornographie und ›Esprit Nouveau‹, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 10, 1986, 131–153. *Tamara Trautner*

Le bestiaire ou cortège d'Orfée

(frz.; *Bestiarium oder Das Gefolge des Orpheus*, 1959, K. Krolow) – Bereits 1908 hatte der Autor in der Pariser Zeitschrift *La Phalange* 18 epigrammatische Tiergedichte veröffentlicht, die er für die 1911 erschienene Buchausgabe um 12 Gedichte erweiterte.

Im Rückgriff auf die mittelalterliche Gattung des Bestiariums und die emblematische Literatur der Renaissance und des Barock leiten vier mit »Orpheus« überschriebene Gedichte vier Abschnitte mit Kurzgedichten ein, die jeweils einer Gruppe von Tieren gewidmet sind, den Säugetieren, den »Rädertieren, Maden, Insekten und Mikroben«, den Wassertieren und den Vögeln. In jedem der vier- bis fünfzeiligen Kurzgedichte wird ein Tier besungen oder kommt selbst zu Wort. Dabei steht die Fülle der angedeuteten mythologischen Bezüge im Kontrast zur schlichten Sprache des *Bestiaire*. Einige der mythologischen Verweise werden in einem kleinen, von Apollinaire selbst verfassten Anhang der Sammlung erläutert.

Der ursprüngliche Titel der Zeitschriftenfassung »La marchande des quatre saisons ou le bestiaire mondain« (»Die Händlerin der vier Jahreszeiten oder Das weltliche Bestiarium«) zeigt die Tierwelt noch ganz im Zeichen der sinnlich wahrnehmbaren Natur; in der Buchfassung signalisiert der Untertitel, dass der Autor die Sammlung in einen Rahmen einfügt, in dem das Dichten selbst zum Thema wird. Die Änderung des Titels und der ausdrückliche Bezug auf Orpheus verweisen auf den gesteigert autoreferentiellen Charakter des Werks, worin sich bereits wesentliche Tendenzen der späteren Werke Apollinaires ankündigen. Daher sind die Gedichte nicht bloß als charmante, oft sehr humorvolle Tiercharakterisierungen zu lesen, sondern das jeweilige Tier mit seinen zahlreichen symbolischen Bezügen und Konnotationen ist oft erst über den Bezug zum Orpheusmythos zu verstehen. Im Gedicht »La tortue« (»Die Schildkröte«) wird beispielsweise der Panzer erwähnt, aus dem Orpheus dem Mythos zufolge die erste Leier hergestellt habe. Im Abschnitt über die Lufttiere werden zuerst die Sirenen besungen, die durch ihren Gesang die Schiffer vom Weg abbringen. Als mythische Wesen stehen sie gleichsam für den Dichter selbst, dem hier wie im übrigen Werk und vor allem in dem Roman *L'enchanteur pourrissant*, 1909 (*Der verwesende Zauberer*, 1991), magische Fähigkeiten zugesprochen werden. Sie verweisen auf Apollinaires poetische Wirkungsabsicht, die er in einem Motto zum Ausdruck brachte, das er seinem Verleger für die Erstausgabe des *Bestiaire* vorschlug: »J'émerveille« (Ich verzaubere).

■ Lit.: A. Favre: Bestiaire spirituel et bestiaire onirique dans la poésie moderne, in: Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises 31, 1979, 45 ff. *Tamara Trautner*

Alcools

(frz.; *Alkohol*, 1976, J. Hübner, L. Klünner) – Der 1913 erschienene Gedichtband, der als eine der wichtigsten Lyriksammlungen der frühen Moderne und Hauptwerk des Autors gilt, versammelt Gedichte, die während eines Zeitraums von 15 Jahren entstanden sind. Von den 71 Texten erschienen die meisten bereits vor ihrer Überarbeitung für diesen Band in Zeitschriften und Anthologien. Apollinaire entschied sich gegen eine chronologische Ordnung der Gedichte und stellte Texte unterschiedlichster Formen und Themen nebeneinander.

Ein großer Teil der Gedichte hat einen autobiographischen Hintergrund. So entstanden die neun »Rhénanes« (»Rheinlieder«) um 1901/02, als Apollinaire im Rheinland lebte. Die Gedichte »La chanson du mal-aimé« (»Lied des Ungeliebten«) und »L'émigrant de Landor Road« (»Der Auswanderer von Landor Road«) charakterisierte er selbst als Beschreibung seiner unglücklichen Liebe zu der englischen Gouvernante Annie Playden. »Zone« (»Zone«), »Le pont Mirabeau« (»Der Pont Mirabeau«), »Marie« (»Marie«) und »Cors de Chasse« (»Jagdhörner«) wurden von seiner Beziehung zur Malerin Marie Laurencin inspiriert. Viele Gedichte kreisen in melancholischer Rückschau um das Thema Liebe, so das bekannteste Gedicht dieser Sammlung, »Le Pont Mirabeau«: »L'amour s'en va comme cette eau courante / L'amour s'en va / Comme la vie est lente / Et comme l'Espérance est violente« (»Die Liebe vergeht wie der Strom der wogt / Die Liebe vergeht – / wie das Leben stockt / Wie heftig die Hoffnung uns hinreißt und lockt«).

Die ästhetische und literarhistorische Bedeutung der *Alcools* erschließt sich jedoch jenseits dieses autobiographischen Horizonts. Die Texte weisen über die Poetisierung subjektiver Erlebniswelten hinaus in den Bereich zeitgenössischer künstlerischer und literarischer Erfahrungen. Die Vielzahl der anzitierten literarischen Quellen aus beinahe allen Epochen veranlassten Georges Duhamel, der Spuren von ↗ Baudelaire, ↗ Verlaine, ↗ Moréas, Heine, ↗ Rimbaud und vieler anderer Autoren entdeckte, in einer Rezension im *Mercure de France* gleich nach Erscheinen zu einer vernichtenden Kritik: »[Die Sammlung] verkauft Altes und schafft nichts Neues«. Das Aufgreifen literarischer Traditionen steht jedoch im Zentrum von Apollinaires Poetik. So erläutert er in einem Brief an J.-Y. Blanc am 18.10.1915 ein literarisches Konzept, das ↗ Baudelaires Idee einer sich ständig unter Rückbezug auf die Klassik erneuernden Moderne aufgreift: »Das Beste, um ein ausgewogener Klassiker zu sein, ist, sich am Puls seiner Zeit zu bewegen und dennoch nichts von dem aufzugeben, was unsere Vorgänger uns haben lehren können.« Diese Modernität manifestiert sich im Gegensatz zu den zeitlich

vorausgehenden Symbolisten inhaltlich in einer Anerkennung des Alltäglich-Zufälligen als schöpferisches Initiationsmoment: »Nun bin ich trunken ich trank ja die ganze Welt«, heißt es mit deutlichem Bezug auf den Titel *Alcools* im letzten Gedicht »Vendémiaire« (»Weinmond«).

Die Forderung einer auf der Alltagssprache gründenden Poesie wird in »L'esprit nouveau et les poètes« (»Der neue Geist und die Dichter«) ausformuliert. Deutlich tritt in den *Alcools* die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Avantgardebewegungen hervor. In dem berühmten Einleitungsgedicht »Zone« wird der Versuch erkennbar, durch das Aneinanderreihen unterschiedlicher, scheinbar zusammenhangloser Impressionen die in Kubismus und Futurismus entwickelten Konzepte der bildenden Kunst, Simultaneität und Polyperspektive, in die Dichtung zu übertragen – wenn etwa die Orte Koblenz, Rom, Amsterdam und Paris unmittelbar nacheinander als Ausgangspunkte unterschiedlicher Assoziationen aufgerufen werden. Der Verzicht auf jedwede Interpunktion in *Alcools* ist im Zusammenhang mit der von Marinetti und den italienischen Futuristen geprägten Formel der ›parole in libertà‹, der Forderung nach den aus grammatikalischen und syntaktischen Eingrenzungen ›befreiten Wörtern‹ zu sehen, wobei ein Aspekt nicht verleugnet werden darf: Da der Nichtmuttersprachler Apollinaire Satzzeichen ursprünglich deutlich abweichend von den geltenden Normen setzte, riet der Verleger dazu, diese ganz zu tilgen.

Alcools steht literarhistorisch am Übergang von den komplexen und symbolüberladenen lyrischen Konstruktionen des Fin de Siècle zu der ästhetischen Verjüngung in den Avantgardebewegungen. Denn obgleich darin moderne Gattungen wie das auf ↗ Baudelaire zurückgreifende Prosagedicht zu finden sind, begegnen sie häufig in traditionellen Metrik- und Reimschemata. Gerade als Kreuzungspunkt verschiedenster Einflüsse sind die *Alcools* daher eines der interessantesten Zeugnisse der von unterschiedlichsten Strömungen geprägten ausgehenden Belle Époque.

■ Lit.: K.-H. Stierle: Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik von A.s ›Alcools‹, in: Lyrik und Malerei der Avantgarde, Hg. R. Warning/W. Wehle, 1982. ■ D. Alexandre: ›Alcools‹, en corps, 1999. ■ V. Krenzel Zingerle: A.-Lektüren, 2003. ■ A. Petruschke: Sprachen der fantaisie in der französischen Lyrik um 1913, 2004.

Tamara Trautner

Les peintres cubistes

(frz.; *Die Maler des Kubismus*, 1956, O. v. Nostitz) – Da im Gegensatz zu vielen anderen Kunstströmungen des 20. Jh.s dem Kubismus keine theoretischen Manifeste vorausgingen, hat dieser 1913 erschienene kunsttheoretische Essay für die ›neue Kunst‹ den Rang einer Programmschrift, die auch die Maler akzeptierten. Er besteht aus einem einleitenden Teil und aus Künstlerporträts von Pablo ↗ Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin, Juan Gris, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp und dem Bildhauer und Architekten Duchamp-Villon.

Apollinaire sieht im Kubismus drei »Tugenden der bildenden Form: die Reinheit, die Einheit und die Wahrheit« vollkommen verwirklicht. Es handelt sich für ihn deshalb auch weniger um eine neue Stilrichtung als um eine neue Kunst. »Der Kubismus unterscheidet sich dadurch von der früheren Malerei, daß er nicht eine Kunst der Nachahmung, sondern eine Kunst der Vorstellung ist, die sich bis zum Schöpferischen zu erheben sucht.« Ein anderer entscheidender Aspekt für die Bedeutung des Kubismus ist für Apollinaire die Neuformulierung eines Überwirklichen mit den Mitteln der Malerei: »Die Kunst der neuen Maler nimmt das unendliche Weltall zum Ideal, und diesem Ideal verdankt man ein neues Maß der Vollkommenheit, das dem Maler erlaubt, dem Gegenstand Proportionen zu verleihen, wie sie dem Grade an Plastizität, zu dem er ihn erheben möchte, gemäß sind.«

Apollinaire unterscheidet vier Richtungen des Kubismus: die »wissenschaftliche« (Picasso, Braque, Gleizes, Laurencin), die »naturhafte« (Le Fauconnier), die »orphische« (Delaunay, Léger, Picabia und Duchamp) und die »instinktive«. Im wissenschaftlichen und im orphischen Kubismus sieht er parallel laufende »reine«, d. h. in sich konsequente künstlerische Bemühungen, wobei er dem »Orphismus« (der Begriff ist wie Apollinaires Wortbildung »Surrealismus« in die Geisteswissenschaften eingegangen) offensichtlich den Vorrang gibt: »Die Werke der orphischen Maler sollen ein ungetrübtes ästhetisches Wohlgefallen hervorrufen, zugleich aber eine sinnfällige Konstruktion und eine sublime Bedeutung, das heißt: das Sujet wiedergeben. Das ist reine Kunst.« Das Orphische, das Poesie und strenge Gesetzmäßigkeit vereinigt, gilt Apollinaire als die höchste künstlerische Vollendung.

Die Bedeutung der kleinen Schrift liegt nicht in ihrem kargen faktischen und interpretativen Material, auch nicht darin, dass sie eine damals revolutionäre künstlerische Bewegung frühzeitig erkannte und unterstützte. Apollinaire verteidigte mit dem Kubismus die Kunst als Ausdruck einer Geistigkeit in ähnlicher Weise, wie es 1911 Kandinsky mit der Schrift *Über das Geistige in der Kunst* unternommen hat.

■ Übers.: A. zur Kunst. Texte und Kritiken 1905–1918, Hg. H. Düchting, 1989.
■ Lit.: V. Trione: Il poeta e le arti. A. e il tempo delle avanguarde, 1999.

Knut Nievers

Le poète assassiné

(frz.; *Der gemordete Dichter*, 1980, W. Widmer, P. Noack) – Die zwischen 1901 und 1915 entstandenen Erzählungen erschienen 1916, die Titelerzählung geht auf einen Entwurf von 1910 zurück, eine Weltuntergangsvision, die Apollinaire, als er den Erzählungsband 1914 ankündigte, völlig umschrieb.

In 18 kurzen Abschnitten wird über Geburt, Leben, Tod und Apotheose des Dichters Croniamantal berichtet. Von einem Vagabunden am Rand einer »von knorrig-krummen Bäumen und von Sträuchern gesäumten Landstraße« gezeugt, verliert Croniamantal seine Mutter Macarée bei seiner Geburt. Sein Stiefvater, der die schwangere Macarée geheiratet hatte und mit ihr nach Rom zum Papst gepilgert war, erschießt sich bald darauf, nachdem er in Monte Carlo sein ganzes Vermögen verspielt hat.

Croniamantal wird daraufhin von einem holländischen Gelehrten in Pflege genommen. Dort genießt der äußerst begabte Junge, der schon früh dichterische Fähigkeiten zeigt, eine Erziehung nach Art der Humanisten des 16. Jh.s. Als sein Pflegevater stirbt, geht Croniamantal nach Paris. Dort befreundet er sich mit einem Bildhauer, »Oiseau du Bénin« (Vogel der Langmütigen) genannt, schreibt freie Verse und Theaterstücke und verliebt sich in Tristouse Ballerinetta. Die verlässt ihn aber bald um des dichtenden Gecken Paponat willen. Der unglückliche Croniamantal verfolgt das Paar nach Deutschland, dann weiter nach Böhmen und schließlich nach Marseille, in der Hoffnung, Tristouses Liebe wiedergewinnen zu können.

Ausgelöst durch die Schmähschriften des deutschen, in Australien lebenden Agrarchemikers Horace Tograth werden inzwischen in aller Welt die Dichter verfolgt, ins Gefängnis geworfen und getötet. Croniamantal erreicht Marseille, als Tograth ebenfalls dort eintrifft. Vor dem von Tograth verführten Pöbel bekennt sich Croniamantal zur Dichtkunst und wird gelyncht, während sich Tristouse und Paponat an seinem Tod ergötzen. Die ehemalige Geliebte beerdigt Croniamantals Leichnam und kehrt nach Paris zurück. Hier wird sie von Paponat wegen eines Mannequins verlassen, legt Trauer um Croniamantal an und veranlasst den »Vogel der Langmütigen«, Croniamantal im Wald von Meudon, wo sich die Liebenden zum ersten Mal trafen, ein Denkmal zu setzen. Der Bildhauer errichtet dem Dichter »ein tiefsinniges Standbild aus Nichts, wie die Poesie und wie der Ruhm«, er gräbt ein Loch in den Boden, das er sodann auszementieren lässt: »so daß die Hohlform den Umriss von Croniamantal hatte, das Loch voll von seinem Geist war«.

Ein autobiographischer Anteil an dem Werk ist nicht zu verleugnen. Zweifellos haben die Malerin Marie Laurencin und Pablo ↗ Picasso bei den Figuren der Tristouse und des »Vogels der Langmütigen« Pate gestanden. So verwirrend die Lebensgeschichte Croniamantals, so vielfältig sind die Stilarten, in denen sie erzählt wird: Romantisches steht neben Groteskem, Obszönes neben Elegantem, Ernstes neben Burleskem. Apollinaire setzt sie, wie sein Freund Picasso in der Malerei, sehr bewusst ein. Er nutzt Motive der Ritterromane und Elemente der Diktion ↗ Rabelais' ebenso wie den lyrischen Ton der Romantiker und Formen des Journalismus. In einem fingierten Gespräch macht er sich über Theaterfachleute lustig und persifliert dramatische Formen. Doch das Vordergründige ist stets die Maske des Tiefsinns und der Vernunft. Das wird besonders deutlich in den letzten Kapiteln, die von der Verfolgung der Dichter und der Ermordung Croniamantals handeln und so auf die beständige Gefährdung der Kunst durch die Macht hinweisen.

Die übrigen Erzählungen haben erlebte oder fingierte Kuriosa zum Gegenstand und sind durchweg nur wenige Zeilen lang; sie waren bereits in Zeitschriften erschienen, ehe sie in diese Sammlung eingingen. Es sind Feuilletons in der Tradition Guy de ↗ Maupassants. An Geschichten Poes erinnert die umfangreichere Erzählung »Le Roi-Lune« (»Der Mondkönig«), in der Apollinaire Motive des Romans *Le roi vierge,* 1881 (Der jungfräuliche König), von Catulle ↗ Mendès übernimmt: Mit einer Mischung aus Furcht, Abscheu und Faszination wird dort eine Begegnung mit dem bayrischen König Ludwig II. erzählt, der in einer Alpengrotte irrsinnigen Lastern frönt. Der Band schließt mit der Geschichte »Cas du brigadier masqué, c'est-à-dire le poète ressuscité« (»Der Fall des verkleideten Korporals oder: Der auferstandene Dichter«), die Apollinaire 1916 hinzufügte, um der Sammlung einen Rahmen zu geben. Darin greift er noch einmal auf Motive und Personen der Titelerzählung zurück.

■ Lit.: E. Leube: ›Le poète assassiné‹. Zum dichterischen Selbstverständnis bei A., in: Sprachen der Lyrik, Hg. E. Köhler, 1975, 526–546. ■ R. R. Hubert: La présence du théâtre dans ›Le poète assassiné‹, in: Bérénice 3, 1981, 44–56. *Knut Nievers*

Les mamelles de Tirésias

(frz.; *Die Brüste des Tiresias*, 1987, R. Kroll) – Als erstes »surrealistisches Drama der Literaturgeschichte« bezeichnet, wurde dieses Werk 1917 in Paris uraufgeführt. 1947 wurde es von Francis Poulenc unter demselben Titel als Oper vertont.

Dem Vorwort des Autors zufolge, das mit sechs den Schauspielern gewidmeten Preisgedichten den Erstdruck des Stücks einleitet, handelt es sich um ein schon 1903 entstandenes Frühwerk, dessen endgültige Fertig-

stellung jedoch auf die Jahre 1916 und 1917 zu datieren ist. Darin distanziert sich Apollinaire zwar von der aus der französischen Klassik überkommenen Poetik der »vraisemblance« (Wahrscheinlichkeit), doch bleibt ihm zufolge auch in *Les mamelles de Tirésias* ein Bezug zur Wirklichkeit erhalten. Die Relation zwischen Werk und Welt ist jedoch nicht mimetisch, die Wirklichkeit wird mit Hilfe der Phantasie nicht abgebildet, sondern interpretiert. In diesem Sinne ist auch der Neologismus »surrealistisch« zu verstehen: »Ich dachte mir, daß man zur Wirklichkeit selbst zurückkehren muß, jedoch ohne sie nach Art der Photographen nachzubilden. Als der Mensch das Gehen künstlich nachahmen wollte, schuf er das Rad, das keine Ähnlichkeit mit einem Bein hat. So betrieb er, ohne es zu wissen, Surrealismus.« In erweiterter Bedeutung wurde der Begriff des Surrealismus später im Kreis um André ↗ Breton zentral für die Programmatik einer ganzen Kunstrichtung.

Neben der Absicht, mit *Les mamelles de Tirésias* das Publikum zu interessieren und zu amüsieren (»d'intéresser et d'amuser«), betont Apollinaire auch die erzieherische Zielsetzung seines Stücks. Die Ernsthaftigkeit dieser Äußerung – das vom Krieg geschwächte Frankreich solle durch das Drama zur Wiederbevölkerung angeregt werden – wird allerdings bis heute angezweifelt. Der spielerische Charakter des Stücks kommt bereits im Bühnenbild zum Ausdruck: Laut Anweisung soll die aus Würfeln bestehende Dekoration die Assoziation des Würfelspiels »Sansibar« wecken, womit auf den Schauplatz, die Insel Sansibar, verwiesen wird.

Zu Beginn des ersten Aktes artikuliert Thérèse ihre Wut über ihr Hausfrauendasein und die Unterdrückung durch ihren Mann. Dabei lösen sich ihre Brüste – Luftballons, die sie ins Publikum fliegen lässt –, und gleichzeitig wächst ihr ein Bart. Sie verlässt nunmehr als »Tirésias« ihren Ehemann und wird als General und Abgeordneter gleichermaßen von Männern und von Frauen, die sie von ihrer Gebärpflicht befreit hat, umjubelt. Um Sansibar vor der drohenden Entvölkerung zu retten, hat der verlassene Ehemann zu Beginn des zweiten Aktes, dem ein kurzes Zwischenspiel vorausgeht, allein 40 090 Kinder zur Welt gebracht. Das drängende Problem ihrer Ernährung soll eine Kartenlegerin lösen, die dezidiert zur weiteren Vermehrung rät, bevor sie sich als Tirésias/Thérèse entpuppt und zu ihrem Ehemann zurückkehrt. Wieder lässt sie ihre Brüste ins Publikum fliegen und ermöglicht damit die Ernährung der vielen Kinder Sansibars: »Fliegt davon, Vögel meiner Schwäche / ernährt alle Kinder / Der Wiederbevölkerung«.

Die Kohärenz dieser Haupthandlung ist zwar wie die Wahrung der Einheit des Ortes und der Zeit als Zugeständnis an tradierte Theaterformen anzusehen; dennoch betreibt das Stück in subversiver Weise ihre Demontage, nicht zuletzt durch die Verwendung von Verfahren, die wenige Jahre zuvor schon Alfred ↗ Jarry programmatisch formuliert und eingesetzt hatte. Sie äußert sich etwa in der Tendenz zu grotesk komischen, jede Wahrscheinlichkeit außer Acht lassenden Episoden: Zwei Figuren werden im Streit darüber, ob sie sich in Paris oder Sansibar befinden, zweimal erschossen, um dann wiederzukehren; ein lebendiger Zeitungskiosk tritt auf, und eine einzige Figur, die mehrere Instrumente spielt, verkörpert das gesamte Volk Sansibars. Modernistisch ist auch die Häufung sinnloser Textfragmente in den Dialogen, die auf Dada und Surrealismus hindeutet.

Die Komik des gesamten Stücks entspringt vor allem den zahlreichen Wortspielen, ihren Mehrdeutigkeiten und Klangfiguren. Dramaturgische Besonderheiten lassen Apollinaire als Vorläufer des ›absurden Theaters‹ erscheinen.

■ Lit.: J. Grimm: G.A., in: J.G., Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895–1930, 1982, 76–104. *Tamara Trautner*

La femme assise

(frz.; *Die sitzende Frau. Sitten und Wunder der Zeit. Eine Chronik Frankreichs und Amerikas*, 1992, L. Babylas) – Von diesem 1917 entstandenen und 1929 postum erschienenen Roman existiert eine zweite, von der ersten stark abweichende Fassung unter dem Titel *Mœurs et merveilles du temps – La femme assise – Chronique de France et d'Amérique* mit Zusätzen, Korrekturen und einer neuen Kapitelanordnung, die Jacqueline Apollinaire 1948 nach einem zweiten Nachlassmanuskript veröffentlichte.

Der Roman ist aus einem älteren Entwurf hervorgegangen, der unter dem Titel *Les clowns d'Elvire ou Les caprices de Bellone* (Die Narren Elvires oder Die Launen Bellones) 1918 zwar in einem Verlagskatalog angekündigt war, jedoch nie gedruckt wurde. Außerdem fügte der Autor zwei umfangreiche Kapitel über Leben und Sitten der amerikanischen Mormonen um die Mitte des 19. Jh.s hinzu und schließlich auch Teile seiner unter dem Titel »La vie anecdotique« (Anekdoten des Lebens) von 1911 bis 1918 im *Mercure de France* nach Art der Salons des 18. und 19. Jh.s geführten chronikartigen Rubrik über Neuigkeiten in Malerei und Literatur.

Auch wenn man von Apollinaires ›esprit nouveau‹ manche durch Überraschungseffekte und bewusste Stilbrüche erzielten spezifisch modernen Reize gewohnt ist, wirken die Anhäufung von Materialien und die willkürliche Verknüpfung zusammengeraffter Einfälle in diesem Roman disparat. Den Auftakt des Werkes bildet ein Bericht über das Leben der jungen Elvire Goulot aus Maisons-Laffite, der an pikareskes Erzählen erinnert: Die leidenschaftliche Pferdeliebhaberin Elvire ist von

ungewöhnlicher erotischer Neugier. Als 15-jährige wird sie von einem erheblich älteren Arzt verführt, der sie bald darauf in Monte Carlo verlässt. Dort überredet sie der russische Advokat Replanoff, ihm nach Petersburg zu folgen, wo er sie wie seine verstorbene Tochter zu behandeln verspricht, sie stattdessen jedoch an eine Gesellschaft aristokratischer Wüstlinge verkauft. Sie wird die Mätresse eines Großherzogs, dessen Gelüste sie bei verschiedenen Orgien befriedigen muss. Sie entkommt ihm schließlich, debütiert in Paris in einem Varieté und verliebt sich in den jungen russischen Maler Nicolas Varinoff, der sie in die Boheme des Montparnasse einführt. Sie beginnt, selbst zu malen und macht die Bekanntschaft Pablo Canouris', des »Malers mit den himmelblauen Händen«, der – ein kaum verschlüsseltes Porträt ↗ Picassos – wie dieser in Malaga geboren ist. In seinem Wesen mischen sich Orient und Okzident, Albanien und Spanien auf seltsame Weise. Das folgende Kapitel beschreibt das Idyll des Vorkriegs-Montparnasse, des »Asyls der schönen und freien Einfachheit«, das für einen großen Teil der Pariser Literaten und Maler nach der ›Auswanderung‹ vom Montmartre zur turbulenten Oase geworden ist.

Als Nicolas einberufen wird, vertraut er Elvire Canouris an, dessen Geliebte sie wenig später wird. Ein junger Fremdenlegionär mit dem ›Kriegsnamen‹ Ovide du Pont-Euxin vermittelt ihr die Bekanntschaft mit seinem Großonkel, Otto Mahner, der in Salt Lake City aufgewachsen ist und sich deutlich an Elvires Großmutter Paméla Monsenergues erinnert. Elvire verliest den Brief eines Europa-Missionars der Mormonen, aus dem hervorgeht, dass sich ihre Großmutter als junges Mädchen 1851 einer Gruppe von Proselyten anschloss und nach Amerika auswanderte. Otto Mahner ergänzt diesen Brief durch einen Augenzeugenbericht über die bizarren Aufnahmeriten in Salt Lake City. Paméla erregte dort die Aufmerksamkeit des Propheten Lubel Perciman, willigte ein, seine 16. Frau zu werden, entzog sich ihm aber auf dem Höhepunkt der Hochzeitszeremonie – einem allegorischen Ballett der Vermählung Amerikas und Europas – durch die Flucht.

Im Gedenken an ihre Großmutter löst Elvire das Problem der Entscheidung zwischen Polygamie und Polyandrie nach wiederholten Zerwürfnissen und wechselnden Verhältnissen mit Canouris und dem aus dem Krieg zurückgekehrten Nicolas endlich auf ihre Weise: Einen invertierten Mormonismus praktizierend, hält sie sich dank der Macht, die der Krieg den Frauen verliehen hat, einen männlichen Harem, der aus einem piemontesischen Clown, einem literaturbeflissenen Studenten, einem Verstümmelten ohne Arme, einem Flieger namens Pentelemon und einem nordfranzösischen Granatendreher besteht: »Aber keiner ihrer Liebhaber besaß ihr Herz, das sie zwischen Mavise Bandarelle und Corail, der schönen Rothaarigen mit den haselnußbraunen Augen, teilte, deren Anblick so genau den eines Bluttropfens auf einem Degen beschwor.«

Das letzte Kapitel des Buches ist der zeremoniösen Darlegung der »religion de l'honneur« gewidmet, einer neuen Weltanschauung, die Anatole de Saintariste, ein Freund Ovides, einzuführen hofft. Er fällt jedoch im Zweikampf mit Moïse Deléchelle, einem vermeintlichen Spion, der eine nicht entschärfte Granate in Brot eingebacken aus der Stadt schmuggeln wollte.

Obwohl das kleine Werk nur einen abrupten Schluss zulässt, haftet ihm, ebenso wie zahlreichen Nachlasspublikationen Apollinaires, der Charakter des Fragmentarischen so deutlich an, dass man es als Roman im Rohzustand bezeichnet hat.

■ Lit.: R. Guiette: Notes sur ›La femme assise‹, in: Romanica Gandensia 13, 1972, 185–189. *Hans-Horst Henschen*

Calligrammes

(frz.; *Kalligramme*, 1969, G. Henniger, L. Klünner) – Diese dritte und letzte Gedichtsammlung des Dichters, 1918 erschienen, setzt sich aus 82 Texten zusammen, die, anders als im vorausgegangenen Band *Alcools*, nahezu chronologisch geordnet sind. Die Gedichte sind poetischer Ausdruck einer durch das Erlebnis des Weltkrieges geprägten neuen Lebens- und Epochenerfahrung, wie der Untertitel »Poèmes de la paix et de la guerre« (»Gedichte vom Frieden und vom Krieg«) und die dort mitgeteilten Daten »1913–1916« signalisieren.

Auch die Titel der unterschiedlich umfangreichen Abschnitte »Ondes« (»Wellen«), »Étendards« (»Standarten«), »Case d'armons« (»Protzkasten«), »Lueurs des tirs« (»Mündungsfeuer«), »Obus couleur de lune« (»Mondfarbene Granate«) und »La tête étoilée« (»Das gestirnte Haupt«) weisen teilweise auf die ambivalente Erfahrung des Krieges hin: Diese ist einerseits von einem kriegsbegeisterten Optimismus, andererseits aber auch von Melancholie und Einsamkeit getragen. Ein Großteil der Gedichte wurde direkt an der Front geschrieben, der Abschnitt »Case d'armons« wurde dort sogar im Jahr 1915 zum ersten Mal publiziert.

Literarhistorisch ist die Sammlung wegen der darin unternommenen Formexperimente bemerkenswert. Das Gedicht »Les fenêtres« (»Die Fenster«), nur kurze Zeit nach dem vergleichbaren Einleitungsgedicht »Zone« der früheren Sammlung *Alcools* geschrieben, hat Apollinaire selbst wiederholt hervorgehoben und in einem Brief an Madeleine Pagès (30. Juli 1913) als Beginn einer »völlig neuen Ästhetik« charakterisiert. Ursprünglich dem Ausstellungskatalog der Berliner Delaunay-Ausstellung im Jahr 1913 vorangestellt, werden hier zentrale Programmpunkte der Kubisten in die Dichtung

übernommen, so dass in Zusammenhang mit Apollinaire oft von »literarischem Kubismus« gesprochen wird. Das kubistische Konzept der Simultaneität wird hier sprachlich durch die Montage einzelner im Prinzip austauschbarer Satz- und Sinnfragmente verwirklicht, die keinen über die sukzessive Lektüre logisch erfassbaren Textsinn ergeben. Mit derselben Zielsetzung werden in einigen der sogenannten Konversationsgedichte (»poèmes-conversation«) Konversationsfetzen inkohärent aneinandergereiht: In »Arbre« (»Baum«) und »Lundi Rue Christine« (»Montag Rue Christine«) etwa steht weniger die Simultaneität visueller Eindrücke, sondern die Gleichzeitigkeit von aufgeschnappten Gesprächen im Vordergrund.

Die Kalligramme schließlich, die der Sammlung den Namen gaben, sind Textbilder oder Figurengedichte. Hier steht die typographische Anordnung der Wörter im Vordergrund, und diese graphische Strukturierung erschließt dem Leser den Sinn des Textes. So sind im Gedicht »Il pleut« (»Es regnet«) die Zeilen in Form fallenden Regens angeordnet; eine dem jeweiligen Thema analoge Gestaltung gilt ebenso für »La cravate et la montre« (»Die Krawatte und die Uhr«) und »La mandoline, l'œillet et le bambou« (»Die Mandoline, das Knopfloch und der Bambus«).

Die Tradition solcher Textbilder, welche von der Antike über die Barocklyrik bis zu ↗ Mallarmés »Un coup de dés« (»Ein Würfelwurf«) reicht, wird bei Apollinaire unter dem Einfluss der Avantgarde fortgeführt. Die italienischen Futuristen um Marinetti, zu denen Apollinaire Kontakte pflegte, hatten nicht nur eine Befreiung der Wörter aus traditionellen Grammatik- und Sinnvorstellungen, sondern auch deren freie Anordnung auf dem Papier propagiert. Der futuristische Leitsatz »parole in libertà« (Wörter in Freiheit) zielt auf eine ›Befreiung‹ der Sprache aus den alltagssprachlichen Zwängen. Dieses Prinzip gilt um so mehr für diejenigen Texte der *Calligrammes*, in denen selbst die in den Figurengedichten deutliche Verbindung von Form und Thematik aufgelöst ist, wie etwa in »Loin du pigeonnier« (»Fern vom Taubenhaus«).

Die futuristische Begeisterung für die um 1900 erfundenen Reproduktions- und Speichermedien wie Schreibmaschine, Phonograph und Kinematograph klingt nicht nur in dem Neologismus des Kalligramms an. Apollinaire hat vielmehr seine bewusste Anlehnung an die Futuristen auch in einem Brief an André Billy formuliert: »Was die Kalligramme angeht: in einer Zeit, in der die Typographie bei gleichzeitigem Aufkommen neuer Reproduktionsmittel, nämlich dem Kino und dem Phonograph, den Höhepunkt ihrer Karriere feiert, verherrlichen sie die Poesie der Verfechter des freien Verses und die Vervollkommnung der Typographie.« Das Streben nach einer solchen Erweiterung der poetischen Möglichkeiten verwirklicht sich also gerade durch derartige nicht-sprachliche Verfahren, wie sie im Titel der Sammlung anklingen, den der Autor ursprünglich schon vor Ausbruch des Krieges dem größten Teil der Figurengedichte hatte geben wollen. Diese zu Beginn des 20. Jh.s in vielen Bereichen feststellbare Annäherung und Überschneidung der Künste zeigt sich schließlich auch in Apollinaires Selbstaussage: »Auch ich bin ein Maler.«

■ Lit.: I. Schleifenbaum: G. A. ›Ondes‹. Exemplarische Einzelinterpretationen zu ›Calligrammes‹, 1972. ■ H. Meter: A. und der Futurismus, 1977. ■ H.-R. Jauß: Die Epochenschwelle von 1912. G. A. ›Zone‹ und ›Lundi Rue Christine‹, 1986.

Tamara Trautner

Le flaneur des deux rives

(frz.; Der Flaneur an beiden Ufern) – Diese Pariser Skizzen, 1918 erschienen, beschreiben in kurzen Kapiteln melancholisch-stille Straßen des um die Wende zum 20. Jh. noch außerhalb der Bannmeile von Paris gelegenen Vorortes Auteuil, eine von zahlreichen Literaten häufig besuchte Buchhandlung in der Rue Saint-André-des-Arts, ein altes Haus in der Rue Bourbon-le-Château, das ein mit Apollinaire befreundeter Schriftsteller, Maurice Cremnitz, bewohnt, dem er während seiner Militärdienstzeit in Nizza und Nîmes erneut begegnet. Weihnachtslieder aller Provinzen Frankreichs, die der Autor in der Christnacht in der Rue de Buci hört, finden sich neben Beschreibungen der berühmten Pariser Literatencafés am linken Seine-Ufer, der großen Bibliotheken und der »köstliche[n] öffentliche[n] Bibliothek« der Bouquinisten an der Seine, einem stillen Klosterhof in der Nähe der Place Clichy, der die Druckerei beherbergte, in der der Typograph und Drucker Paul Birault im Auftrag des jungen deutschen Verlegers und Kunsthändlers Henry Kahnweiler die 104 mit Holzschnitten von André Derain illustrierten Exemplare der Luxusausgabe von Apollinaires Roman *L'enchanteur pourrissant*, 1909 *(Der verwesende Zauberer)*, anfertigte. Schließlich wird an bekannte, von Literaten und Malern häufig besuchte Restaurants erinnert, wie das von Michel Pons oder die Cave Vollard, wo Alfred ↗ Jarry, Claude Terrasse und Pierre Bonnard den *Almanach illustré du Père Ubu* entwarfen bzw. schrieben und ↗ Jarry Neuankömmlinge durch groteske, exzentrische Gesten zu erschrecken liebte, eine Erinnerung, die auch André ↗ Gide in seinem Roman *Les Faux-monnayeurs,* 1925 *(Die Falschmünzer)*, festhält.

»Baudelaire ist der erste gewesen, der in Europa den neuen Geist geatmet hat, aber er hat diesen modernen Geist nicht durchschaut, von dem er doch selbst durchdrungen war und dessen Keime er in einigen seiner Vorgänger entdeckte«, bemerkt Apollinaire 1917

in seiner Einführung zu einer Baudelaire-Ausgabe der »Bibliothèque des curieux«. In seinem Essay »L'esprit nouveau et les poètes«, 1918 (Der neue Geist und die Dichter) verweist er häufig auf diesen Autor, mit dem er die Vorliebe für das Überraschende, Bizarre, Regellose in der Kunst teilte. Und auch mit dem Begriff »Flaneur« knüpft Apollinaire an ↗ Baudelaire an, der unter dem Einfluss von E. A. Poe den Flaneur als vom fieberhaften großstädtischen Zivilisationsgetriebe zwar faszinierten, ihm aber dennoch nicht verfallenden Müßiggänger mit dem Habitus der Gelassenheit beschrieben hatte, dem sein Dahinschlendern, die distanzierte Absichtslosigkeit die überraschendsten Einsichten ermöglichen. Diesem Typus des Flaneurs gewinnt Apollinaire neue Reize ab: Seine »tableaux parisiens« beziehen sich auf eine Wirklichkeit, an der ihm vor allem die bizarre Verbindung von modernen und idyllischen Elementen ins Auge fällt.

Der *Mercure de France* hatte Apollinaire seit 1911 unter der Überschrift »La vie anecdotique« (Anekdoten des Lebens) eine eigene Rubrik eingeräumt, die er bis zu seinem Tode fortführte und aus der er einige Stücke – z. B. eines über den Schriftsteller Ernest La Jeunesse – umgearbeitet in den *Flaneur des deux rives* übernommen hat.

In den Miniaturen zeigt sich Apollinaires geistige Beweglichkeit, die ihn Anzeichen des Kommenden mit nahezu instinktiver Sicherheit erraten lässt, vor allem seine Schrift *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, 1913 (Die Maler des Kubismus. Ästhetische Meditationen), und seine Hochschätzung Henri Rousseaus machen das hinreichend deutlich. Der Autor findet ebenso wie wenig später die Dadaisten Vergnügen an jenen zufälligen, bizarren Banalitäten, die als Sgraffiti auf zerfallenden Hausmauern überleben: »Sprach-Müll«, der bei ihm »poesiefähig« wird. Dieses Material ist in die »poèmes-conversations« der *Calligrammes* (1918) in erstaunlichem Maße eingegangen

Desgleichen ziehen ihn, wohl unter dem Einfluss der okkultistischen Neigungen seines Freundes Max ↗ Jacob, picardische Bilderrätsel, Praktiken wie das Aus-der-Hand-Lesen, überhaupt alle ungewöhnlichen und mysteriösen Begebenheiten an, denen die Aura des Magisch-Mythischen anhaftet. So ist er entzückt von einer kleinen hektographierten, zweiwöchentlich erscheinenden Zeitschrift des »Musée Napoléonien«, die vor dem Krieg mit einem Umfang von zwei Seiten zu drei Spalten von einem zehnjährigen Jungen herausgegeben wurde, oder von den Lebensgewohnheiten eines Bänkelsängers namens Alexandre Treutens, der, ursprünglich Schuhmacher von Beruf, sich von den Bürgermeistern der Vororte schriftlich die Berechtigung bestätigen ließ, während eines Tages die »profession de poète ambulant« auszuüben. »Das Wunderbare ist immer schön, ganz gleich, welches Wunderbare; es ist sogar nur das Wunderbare schön« (A. ↗ Breton, *Manifeste du surréalisme*) – diese ästhetische Hauptdoktrin des späteren Surrealismus kündigt sich in diesen Texten Apollinaires an.

■ Lit.: J. Burgos: A. en somme, 1998. ■ A. Boschetti: La poésie partout, 2001. ■ L. Campa: A. critique littéraire, 2002.

Hans-Horst Henschen

Louis **Aragon**

- geb. 3.10.1897 Paris (Frankreich)
- gest. 24.12.1982 Paris (Frankreich)

(d. i. Louis Andrieux) – 1915–1918 Kriegsteilnehmer; dann Medizinstudium; nach Anfängen im Dadaismus mit ↗ Breton und ↗ Soupault Gründer der Bewegung des Surrealismus; ab 1927 Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs; Ehe mit der Schriftstellerin Elsa Triolet; 1932 Abwendung vom Surrealismus; 1934 Kongress proletarischer Schriftsteller in Charkow; auf republikanischer Seite im Spanischen Bürgerkrieg, während der deutschen Okkupation Mitglied der Résistance; später Verlagsdirektor in Paris; Herausgeber der Zeitungen *Ce soir* und *Les lettres françaises*; umfangreiches literarisches Schaffen in allen Gattungen; wichtiger Vertreter des surrealistischen Romans; in seiner späten Lyrik der klassischen Tradition Frankreichs verpflichtet.

■ Ausg.: L'Œuvre poétique, 7 Bde, 1989–1990. ■ Œuvres romanesques complètes, 1997 ff.
■ Lit.: W. Grübel: A., in: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur. ■ W. Babilas: Études sur L. A., 2 Bde, 2002. ■ U. Hörner: Elsa Triolet und L. A., 2004.

Le paysan de Paris

(frz.; *Der Pariser Bauer*, 1996, L. Babilas) – Dieser erste surrealistische Roman des Autors erschien 1926 nach einem Vorabdruck seiner drei Teile 1924/25 in *La Revue Européenne* und *La Révolution Surréaliste*. Neben dem *Traité du style* (1928) ist *Le paysan de Paris* das Hauptwerk aus Aragons surrealistischer Zeit.

Die drei Teile stehen nur in lockerer Verbindung und bilden auch in sich keine strenge Abfolge. Aragon selbst charakterisierte das Ganze als eine Folge einfacher Spaziergänge, gemischt mit Reflexionen. Wie in ↗ Bretons zwei Jahre später veröffentlichtem Kurzroman *Nadja* (1928), dem zweiten Hauptwerk surrealistischer Prosa in Frankreich, basiert infolgedessen das Kompositions- und Schreibverfahren auf dem im *Manifeste du surréalisme* (1924) proklamierten ästhetischen Prinzip des Zu-

falls, der seine Macht in unvorhersehbarer Weise auf das Individuum in der Großstadt ausübt.

Der erste Teil des Buches enthält Beobachtungen, die Aragon in der Umgebung seiner Wohnung am Passage de l'Opéra am Boulevard Haussmann gemacht hat. Mit einer oft die Schreibweise des nouveau roman antizipierenden Nüchternheit der Beschreibung schildert Aragon die Örtlichkeiten, Läden, Hotels, Cafés, Friseurgeschäfte, Massageunternehmen, Bordelle, deren Besitzer und Klienten, wobei er die Reihenfolge seiner Erzählung, immer wieder ausgehend vom Zentrum der Passage, auf die Topographie zurückführt. Objektive Beschreibung ist aber nicht Aragons Ziel, sondern nur Mittel. Die Genauigkeit der Beschreibung bezweckt, die Löcher in der Realität und damit das Surreale aufzuspüren: »Die Menschen leben mit geschlossenen Augen inmitten magischer Abgründe.« Die von Dämmerlicht erfüllten Passagen sind Orte, an denen sich solche Abgründe in besonderem Maße auftun. Sie sind allerdings gefährdet: Als Aragon den Passage de l'Opéra beschreibt, steht dessen Abbruch bevor, weil er dem Ausbau des Boulevard Haussmann weichen muss. Ausführlich geht Aragon auf den Kampf der enteigneten Grundstücksbesitzer gegen die mächtigen Banken ein, den er metaphorisch als »bakterielles Drama« beschreibt. Hier zeigt sich bereits der spätere sozialistische Schriftsteller Aragon, der zur Abfassungszeit des Werks am Surrealismus zu zweifeln begann.

Der zweite Abschnitt beschreibt einen nächtlichen Spaziergang mit André ↗ Breton und Marcel Noll in die hügeligen Parkanlagen im Nordosten von Paris. Wie im ersten Teil fügt Aragon dem Text wieder collageartig Reklame-Schilder, Inschriften, Zeitungsausschnitte ein. Hier sind es vor allem die Inschriften einer Säule, auf der alle wichtigen Angaben über den Stadtteil um die Buttes-Chaumont verzeichnet sind. In diesem zweiten Teil erweist sich das Naturerlebnis als eine Hauptquelle surrealistischer Inspiration, ein Einfluss der deutschen Romantiker, die der Autor eingehend studiert hatte.

An einigen Stellen fasst Aragon seine theoretischen und philosophischen Gedanken zusammen, vor allem in der »Préface à une mythologie moderne« (Vorrede zu einer modernen Mythologie), in dem eingeschobenen kleinen »Lustspiel« (»saynète«) »L'homme converse avec ses facultés« (Der Mensch im Dialog mit seinen Fähigkeiten) sowie im dritten Teil, »Le songe du paysan« (Der Traum des Bauern). Es handelt sich um – oft verschrobene – Überlegungen, Gedankensplitter, wie sie damals im Kreis um Breton üblich waren; Aragons originärer Anteil daran ist deshalb schwer auszumachen. Die schriftstellerische Qualität des Autors zeigt sich in den eher erzählenden Passagen, in seinem deskriptiven Talent, seiner äußerst scharfen Beobachtungsgabe und seinem pointierten Stil.

Schwierig zu deuten ist der Titel des Buches, der sich vermutlich auf Aragon selbst bezieht: Der »Bauer« in der Großstadt verweist metaphorisch auf die »attente« – jenen idealen Spannungszustand ästhetischer Naivität, in dem der surrealistische Intellektuelle gegenüber der wahrgenommenen Realität der Großstadt verharren soll, um das Bekannte als Aufsehen erregend Neues erleben zu können.

■ Lit.: F.J. Albersmeier: Collage und Montage im surrealistischen Roman, in: Literatur und Linguistik 12, 1982, 46, 46–63. ■ R. Pfromm: Revolution im Zeichen des Mythos, 1985. ■ L. Vigier: A. Le paysan de Paris, 2004. *Knut Nievers*

Les voyageurs de l'impériale

(frz.; *Die Reisenden der Oberklasse*, 1952, H. Mayer) – Der 1947 erschienene historische Roman ist der dritte und zugleich literarisch anspruchsvollste Teil des vierbändigen Zyklus *Le monde réel* (Die wirkliche Welt), zu dem *Les cloches de Bâle*, 1934 (*Die Glocken von Basel*, 1936), *Les beaux quartiers*, 1936 (*Die Viertel der Reichen*, 1976), und *Aurélien*, 1944 (*Aurélien*, 1987), gehören. Aragon hatte ihn 1940 beendet und zwischen Januar und Juni 1940 in Teilen in der *Nouvelle Revue Française* veröffentlicht; 1941 erschien er zunächst komplett in amerikanischer Übersetzung und erst 1947 in unzensierter französischer Fassung.

Innerhalb seiner mittleren Schaffensperiode zeigt insbesondere *Les voyageurs de l'impériale*, wie erzählerisch anspruchsvoll und unkonventionell der Autor surrealistische Elemente mit der französischen Tradition des realistischen Romans verband und sich mit dem Dogma des Sozialistischen Realismus auseinandersetzte, der die analytische Form des Werks bestimmt. Zeitlicher Rahmen des Romans, der auf eine Entlarvung der gesellschaftlichen Verhältnisse in einer nach September 1938 (Münchner Abkommen) verschärften europäischen Krise abzielt, sind die Jahre zwischen der Pariser Weltausstellung von 1889 und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914.

Die drei Teile des Romans erzählen die Lebensgeschichte der Hauptfigur Pierre Mercadier. Der erste Teil stellt den jungen Geschichtslehrer in seinem Bemühen dar, durch die Ehe mit Paulette d'Ambérieux, die Zeugung gemeinsamer Kinder, das Verfassen einer Arbeit über den schottischen Finanzmann John Law (1671–1729) und seinen Beruf gesellschaftlich Fuß zu fassen. Obwohl Erbe wohlhabender Eltern und durch die Heirat Mitglied einer alten Adelsfamilie, gerät Pierre binnen weniger Jahre in große Schwierigkeiten. Seine Börsenspekulationen scheitern während der Panama-Affäre, seine langjährige Arbeit als Gymnasiallehrer in der Provinz erfüllt ihn nicht, seine Freundschaft mit

dem jüdisch-elsässischen Kollegen Meyer wird nicht gern gesehen, und sein Law-Buch kommt nicht voran. Zudem treibt ihn die Enttäuschung über seine Ehe in eine unglückliche Affäre mit Blanche Pailleron, die er während der langen Sommeraufenthalte auf dem Familiengut in Sainteville kennenlernt. Spontan entscheidet sich Pierre im Jahr 1897 dafür, sein bisheriges Leben aufzugeben; unangekündigt verlässt er Familie und Freunde.

Von Pierres längeren Aufenthalten in Venedig und im Spielerparadies Monte-Carlo erzählt der zweite Teil des Romans. Pierre hängt in der Lagunenstadt dem Traum des egozentrischen Individualismus nach und entdeckt durch die Begegnung mit den Arbeiterkindern Francesca und ihrem Bruder das Spiel als moralische Essenz des modernen Lebens. In Monte-Carlo wiederum verfällt der zeitlebens unpolitische Protagonist durch Reine de Brécy nicht nur einer neuen, erneut unglücklichen Liebe, sondern taucht auch ein in das politisch und moralisch dekadente großbürgerliche Milieu, das sich vor dem Hintergrund der außen- und innenpolitischen Krisen Frankreichs Anfang des 20. Jh.s zynisch dem Glücksspiel hingibt.

1908 unerkannt nach Paris zurückgekehrt, frequentiert Pierre im dritten Teil des Romans für längere Zeit das Bordell »Les Hirondelles«. Dessen Besitzerin Dora Tavernier – die bald eine skurrile Leidenschaft für ihn entwickelt – sowie ihr Mann, die Prostituierten des Etablissements und die in der Nachbarschaft wohnende Arbeiterfamilie Méré bilden den erzählerischen Rahmen für das Scheitern des ›letzten Individualisten‹ Pierre, der – auch wenn ihn Meyer bei sich aufnimmt und als Lehrer einer Privatschule engagiert – weitgehend isoliert sein Dasein fristet. In Rückblenden wird die Geschichte von Paulette und Pierres Kindern erzählt, die, durch seine Flucht verarmt, eine Familienpension eröffnet haben.

Insbesondere der Geschichte von Pierres Sohn Pascal, der inzwischen verheiratet ist und einen Sohn hat, widmet der Autor große Aufmerksamkeit. Pascal Mercadier trifft den Vater nicht mehr wieder; dessen letzte Versöhnungsgeste gegenüber der Familie bleibt vergeblich; schließlich stirbt Pierre im Wochenendhaus Doras außerhalb von Paris. Pascals Affäre mit Reine, der ehemaligen Geliebten des Vaters, zerbricht. In einem groß angelegten Spannungsbogen, der zahlreiche der im Roman eingeführten Einzelschicksale in einer militärisch-industriellen Spionagegeschichte im Sommer 1914 in Paris zusammenführt, enden *Les voyageurs de l'impériale* mit der Einberufung Pascals zu den französischen Truppen des Ersten Weltkriegs.

Gewiss hatte sich Aragon, Gründungsmitglied der surrealistischen Gruppe in Frankreich, schon früher zum Roman bekannt, der in Avantgarde-Kreisen gemeinhin als bürgerlich-konventionelle Gattung abgelehnt wurde. Lange Zeit vernachlässigt oder vereinfachend als politisch-doktrinär angesehen, gilt *Les voyageurs de l'impériale* inzwischen als zentraler Text zum Verständnis der französischen Literatur im Übergang von der Zwischenkriegszeit zum Zweiten Weltkrieg. Im Spiegel von Fin de Siècle und Belle Époque behandelt der Kommunist Aragon darin, literarisch und autobiographisch gebrochen, die aus seiner Sicht wichtigsten gesellschaftlichen Fragen am Ende der 1930er Jahre: bürgerlichen Mief und anti-bürgerliche Egozentrik, perspektivlose Republikfeindlichkeit und apolitische Autoritätsgläubigkeit, Antisemitismus, Ausbeutung der Arbeiterklasse, tyrannische Herrschaft und moralische Zerrüttung der politischen Klasse und der Großfinanz, den drohenden zweiten europäischen Krieg. Pessimistisch, hellsichtig und letztlich ohnmächtig erläutert der Roman die Gründe, die 1940 in Frankreich zum Scheitern der Dritten Republik und zum Aufkommen der Vichy-Kollaboration mit Nazideutschland führten.

Die Reise auf der *Impériale*, d. h. dem luxuriösen Oberdeck eines Omnibusses, führt die französische Gesellschaft in die Katastrophe. Kaum zufällig datierte Aragon die Fertigstellung der mit dem Ersten Weltkrieg endenden Romanerzählung auf den Tag vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs zurück (den 31. August 1939), was pointiert auf die Konstruktion des Romans – die Parallelisierung zweier Vorkriegszeiten – hinweist. In der amerikanischen Übersetzung des Romans von 1941 findet sich bereits das auf die gleiche Montagetechnik zurückgreifende, im Herbst 1939 verfasste Gedicht »Vingt ans après« (Zwanzig Jahre später), das Aragons Lyrik des Widerstands gegen die Vichy- und die Naziherrschaft in Frankreich einleitete.

■ Lit.: W.-D. Albes: Zwischenkriegszeit im Spiegel der Vorkriegszeit: ›Les Voyageurs de l'Impériale‹ (1940/1942/1947) von L. A., in: Zeitgeschichte und Roman im Entre-deux-guerres, Hg. E. Reichel/H. Thoma, 1993, 273–285. ■ S. Ravis-Françon: ›Les voyageurs de l'Impériale‹ d'A., 2001. *Frank Estelmann*

Fernando **Arrabal**

■ geb. 11. 8. 1932 Melilla/Spanisch-Marokko (Spanien)

Kindheit geprägt vom Spanischen Bürgerkrieg, dem sein Vater als republikanischer Offizier zum Opfer fiel, und der Francodiktatur; Jurastudium in Madrid; wegen Blasphemieverdacht in Haft; 1955 aus politischen Gründen Exil in Paris; Verfasser von Lyrik, Romanen und politisch engagierten Theaterstücken; vereinigt als Dramatiker Elemente des epischen Theaters, des Absurden

und des Surrealismus mit barocken Formelementen; Publikationen in spanischer und französischer Sprache.

■ Lit.: B. Premer-Kayser: Das dramatische Werk von F. A., 1984. ■ R. Schmolling: F. A., in: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur. ■ F. Cantalapiedra Erostarbe: El teatro de vanguardia de F. A., 1997.

Le cimetière de voitures

(frz.; *Autofriedhof*, 1963, K. Fischer) – Das Schauspiel in zwei Akten, 1961 in Paris uraufgeführt, gilt als das ambitionierteste Werk des Autors, wenngleich sein Schaffen erst mit *Architecte et l'empereur de l'Assyrie* seinen Höhepunkt erreicht.

Schauplatz dieser Groteske ist ein verrotteter Autofriedhof, in dessen Autowracks, die wie Hotelzimmer vermietet werden, verschiedene Gäste wohnen. Milos, ein Kellner mit untadeligen Manieren, bedient sie. Die Männer erhalten allabendlich einen Gutenachtkuss von der Prostituierten Dila, und auf Wunsch auch mehr. Im Mittelpunkt der zumeist pantomimischen Vorgänge steht Emanou, der Trompeter eines Terzetts, zu dem noch ein Klarinettist und ein Saxophonist gehören. Emanou wird von der Polizei gesucht, »weil es verboten ist, Musik zu machen«. Zunächst rettet Dila ihn vor seinen Verfolgern, dann wird er von Topé für Geld an Lasca und Tiossido verraten, die zu Beginn des Stücks stumm als Leistungssportler über die Bühne traben, sich im zweiten Akt aber als Polizisten entpuppen. Nach anfangs erfolgloser Suche treffen Verfolgter und Verfolger schließlich zusammen. Topé identifiziert Emanou mit einem Kuss. Als der stumme Fodère befragt wird, ob er Emanou kenne, verleugnet er ihn aus Angst. Emanou wird von den Polizisten in Kreuzform auf ein Fahrrad gebunden und grausam misshandelt. Milos muss helfen, das Fahrrad zu schieben.

Der Dialogtext wird häufig durch Szenenanweisungen für die pantomimischen Vorgänge unterbrochen. Statt einer einheitlichen Handlung werden Situationen aneinandergereiht, die äußerlich nur durch die Suche nach Emanou zusammengehalten werden. Diese Gestalt hat über den Namensbezug hinaus (hebr. Emanuel: »Gott mit uns«, Beiname Jesu) deutliche Parallelen zu Christus. So erinnert Topé an das Wunder der Brotvermehrung, wenn er sagt: »Seit damals, als du unser ganzes Publikum mit einem einzigen Laib Brot und einer einzigen Sardinenbüchse verköstigt hast, haben die was gegen dich.«

Arrabals Stück entwirft ein groteskes Modell von der Welt, deren Bewohner als dumm, grausam, ohne Kenntnis oder Empfinden für Ethik und Moral gezeigt werden. Milos ist je nach Lage und Stimmung Dila gegenüber sadistisch, zärtlich oder kriecherisch, sie wiederum kommandiert oder liebkost ihn, wie es ihr gerade passt. Jeder möchte den anderen beherrschen. Selbst der so sanftmütige Emanou, der jedem, der zuhören will, eine auswendig gelernte Predigt über die Freuden des Gutseins hält, überlegt mit seinen beiden ›Jüngern‹, ob man nicht den Job wechseln und lieber rauben und morden solle, statt zu musizieren. Nur weil es ihm schwierig erscheint, dieses Geschäft unauffällig zu betreiben, gibt er den Gedanken daran auf.

■ Lit.: A.'s ›El cementerio de automóviles‹, Hg. M. Rees, 1991. ■ A. Rodríguez Abad: ›El cementerio de automóviles‹ de F. A., in: Revista Hispano Cubana 11, 2001, 235–238.

Mechthild Heine

L'architecte et l'empereur de l'Assyrie

(frz.; *Der Architekt und der Kaiser von Assyrien*, 1971, K. Klinger) – 1967 in französischer Sprache uraufgeführt, in spanischer Fassung erst 1975 erschienen, ist diese szenische Collage in zwei Akten, der Shakespeares *The Tempest* als Folie zugrunde liegt, das erfolgreichste Stück des Autors.

Der »Kaiser von Assyrien«, der nach einer Flugzeugkatastrophe auf eine einsame Insel gelangt, und der »Architekt«, der hier wie ein Ureinwohner lebt, begegnen einander. Der Kaiser bringt mit der Sprache den Größenwahn der Moderne und die Macht der Zivilisation auf die Insel. Seine Versuche, den Architekten, der zunächst nur Tierlaute hervorbringt, zu belehren und ihm die Vorzüge von Zivilisation und Modernität zu verdeutlichen, geraten zur Farce und entlarven ihn als Hochstapler und Lügner: Während der Kaiser, der durch sein Wissen imponieren möchte, immer wieder kläglich scheitert, besitzt der Architekt, der ›Tiermensch‹, in seiner unmittelbaren Beziehung zur Natur die eigentliche Macht und kann sie nach Belieben demonstrieren, indem er es Tag und Nacht werden lässt, Berge versetzt oder Tieren Befehle erteilt.

Während der Architekt in diesem elementaren Sinne seinen Namen (Archi-tecte) gleichsam rechtfertigt, wird der Titel des Kaisers als bloße Maske durchschaubar: Zwar gibt er vor, wie Alexander zu herrschen, doch stellt sich heraus, dass er sich nur auf der Flucht vor seiner Existenz als Muttermörder befindet. Er ist ein kleiner Angestellter, dem die Inselsituation Gelegenheit bietet, seine Schwäche, Erbärmlichkeit, seine immer gleichen megalomanen, erotischen und perversen Träume zu erzählen und zum szenischen Spiel auszugestalten. Allein im ersten Akt stellen die beiden Protagonisten in wechselnden Rollenspielen z. B. Pferd und Reiter, Geliebter und Geliebte, Sohn und Mutter, Beichtvater und Beichtender, Elefant und Elefantenführer usw. dar. Man quält, liebt und hasst einander, denn trotz aller Demütigungen ist die Furcht vor der Einsamkeit stärker.

Im Zentrum des zweiten Aktes steht ein Gerichtsverfahren, das die beiden Protagonisten mit großer Spielfreude, mit allen Mitteln der grotesken Ironie und allen Varianten der Theaterkunst vom Bluff bis zur Katharsis inszenieren. Der Kaiser gesteht widerstrebend, seine Frau gequält, den Bruder missbraucht, seine Mutter ermordet und den Hunden zum Fraß vorgeworfen zu haben und verlangt seine Aburteilung: Der Architekt soll ihn töten und anschließend verspeisen. In einem mystisch-kannibalischen Akt verzehrt der Architekt den Kaiser und nimmt dabei zusehends dessen Aussehen und Gewohnheiten an. Die Metamorphose vom Architekten zum Kaiser ist kaum vollzogen, als man eine Explosion hört: Einziger Überlebender eines Flugzeugunglücks ist der Architekt; mit umgekehrten Vorzeichen ist am Ende wieder die Ausgangslage erreicht. Das Spiel kann von neuem beginnen.

Zahlreiche Szenen lassen das Stück als Psychodrama im Sinne der Freudschen Deutung des Ödipus-Dramas erscheinen und legen dementsprechende Schlussfolgerungen nahe. Vor allem die Adepten Freuds, Jungs und ↗ Lacans werden jedoch genau in dem Maße, in dem sie die Ereignisse des Dramas mit den Mitteln der Psychoanalyse ›definieren‹, Opfer einer raffinierten Strategie, die den gesamten Prozess des zweiten Aktes als Simulation, als Parodie des freudianischen Ödipus-Dramas inszeniert. Auf diese Weise wird die Konfusion, die die Protagonisten auf der Ebene des Prozessspiels selbst in allen Varianten vorführen, zu einem theatralischen Stilmittel. Die kannibalistische Mahlzeit, die die beiden Spieler am Ende vereinigt und das Paar auf groteske Weise durch Rollentausch zu neuem Leben erweckt, erscheint nicht nur als Parodie der aristotelischen Katharsis und des Freudschen Seelendramas, sondern darüber hinaus als ein respektlos karnevaleskes Spiel, das von dem Ernst der psychoanalytischen Hermeneutik selbst zu befreien sucht.

Weniger direkt als in anderen Werken Arrabals geht es aber auch hier um die Darstellung und Analyse von ›realistischen Albträumen‹, die die Protagonisten mit den Mitteln der Groteske ins Absurde steigern. Indem sie sich in allen möglichen Rollen spielen, verdeutlichen sie in jeder Phase dieser Rollenspiele die Analogien zwischen der Traumphantasie und verschiedenen Traditionen des Theaters. In dem Stück verwirklicht Arrabal nach einer Reihe früherer, tendenziell ähnlicher Versuche, in überzeugender Weise die Konzeption eines Theaters der Simulationen, das die Künstlichkeit des traditionellen japanischen Kabuki-Theaters und bestimmte Formen surrealistischer Traumspiele zum Vorbild nimmt, die bereits in den 1920er und 1930er Jahren Motive der Freudschen Traumanalyse verwenden, aber in einer spielerischen, dem eigentlichen Sinn dieser Analyse völlig entgegengesetzten Weise.

Wie häufig bei Arrabal dominieren neben dieser Traumästhetik die karnevaleske Verspottung der klassischen Theatertraditionen und zahlreiche intertextuelle Bezüge, die von der mittelalterlichen Farcenkomik über ↗ Rabelais, Quevedo und Goya bis hin zu Carroll, ↗ Lautréamont und nicht zuletzt ↗ Jarry reichen. Die besondere spanische Note, die Arrabal mit ↗ Picasso, Buñuel, Aub und Autoren der eigenen, jüngeren Emigrantengeneration wie Juan Goytisolo verbindet, liegt nicht zuletzt in der Auswahl und Behandlung der Themen: Erfahrungen der spanischen Kindheit, Erinnerungen an die Grausamkeiten des Bürgerkriegs, Zwänge und Tabus der katholischen Erziehung sowie die faschistische Propaganda und Verfolgung, die die gesellschaftskritische Tendenz und kompensatorische Funktion der Werke begründen. Nur vor dem gemeinsamen Hintergrund des Engagements spanischer Exilkünstler gegen den Faschismus kann man die Obsessionen des Autors, zugleich aber auch die karnevaleske Freude an den Tabuüberschreitungen, die ungeheure, spanisch-anarchistische Lust an den Provokationen und Blasphemien in ihrer ganzen Tragweite verstehen.

■ Lit.: V. Roloff: F. A. El architecto y el emperador de Asiria, in: Das spanische Theater, Hg. H. Wentzlaff-Eggebert/V. Roloff, 1988, 432–445. ■ R. Cassanelli: El cosmos de F. A., 1991. ■ M. Roser i Puig: Moral Games and Corrupting Justice in F. A.'s ›The Architect and the Emperor of Assyria‹, in: European Studies. Journal of European Culture, History and Politics 17, 2001, 209–224.

Volker Roloff

Et ils passèrent des menottes aux fleurs

(frz.; *Und sie legten den Blumen Handschellen an*, 1971, K. Klinger) – Das 1969 in Paris uraufgeführte Drama ohne Akteinteilung mit einem Epilog löste wegen seiner unverhüllten Darstellung von Sexualität und Gewalt Theaterskandale aus. Das bekannteste Werk unter den Stücken von Arrabals ›Guerilla-Theater‹, die seine Politisierung widerspiegeln, verarbeitet Erlebnisse des Autors aus der Zeit seiner Haft in Spanien. Der Werktitel versteht sich als Hommage an den spanischen Dichter Federico García Lorca, der 1936 von der faschistischen Guardia Civil ermordet worden war. Das Stück entstand »anhand von Büchern, Berichten und authentischen Dokumenten« sowie »heimlichen Mitteilungen« von Häftlingen. Arrabal fordert für sein Stück einen unkonventionellen Beginn: Die Zuschauer werden von den Darstellern einzeln und im Dunkeln an ihre Plätze geleitet und so in die Situation eingeführt.

Das Stück spielt in einer spanischen Gefängniszelle während des Franco-Regimes, etwa 25 Jahre nach dem Bürgerkrieg. Amiel, Katar und Pronos, die bereits seit ihrer Jugend inhaftiert sind, vertreiben sich die Zeit mit Erzählungen ihrer Erinnerungen und Träume, die

zumeist von allen Protagonisten szenisch dargestellt werden. So erfährt der Zuschauer nach und nach etwas von der Vorgeschichte und der seelischen Verfassung der Gefangenen, die ausnahmslos Opfer von Folter und Willkür sind: Katar wurde – wie wahrscheinlich Arrabals Vater – von seiner Frau denunziert und kann ihre psychische Quälerei nicht vergessen. Pronos verliert in der Gefängniszelle die Sprache, als man ihm zum Sterben einen Maulkorb anlegt; sein Todesurteil erweist sich jedoch als Irrtum und wird nicht vollstreckt.

Amiel, der unschuldig zum Tod durch Erfrieren verurteilt worden war, aber überlebt hat, erträgt sein Dasein nur, indem er in Tagträume flüchtet. In ihnen vermischen sich Erinnerungsfetzen mit Freiheitsvisionen, brutalen Rachegedanken und sexuellen Phantasien, die in poetischen Bildern dargestellt werden. Wie auch in den Träumen seiner Kameraden treten hier die Frauen Falidia, Imis und Lelia auf und spielen die Rollen von Prostituierter, Traumfrau und Gattin.

Die Dialoge der Gefangenen werden von der Stimme des Lautsprechers unterbrochen, der bald als brutaler Aufseher, bald als Kommentator fungiert. Eine Handlung entwickelt sich erst, als Tosan, dessen Prozess nach 25 Jahren endlich beginnen soll, in die Zelle der drei Männer verlegt wird. Die Stationen seines Leidenswegs, unterbrochen von Erinnerungen seiner Frau an glückliche Zeiten, werden szenisch dargestellt: Im Sprechzimmer des Gefängnisses tröstet ihn Falidia. Der vom Militär bestellte Anwalt quält ihn und teilt ihm schließlich mit, dass sein Tod beschlossene Sache sei. Bei der Nachricht von Tosans Verurteilung findet Pronos in äußerster Verzweiflung seine Sprache wieder. Falidia versucht, telefonisch bei Autoritäten des Regimes Gnade für ihren Mann zu erwirken. Aber selbst der Beichtvater des Staatschefs äußert, wie der General und ein Bankier, nur Hohn für die Bittstellerin. Tosan wird auf offener Bühne mit der Garotte stranguliert. In einer Prozession heben ihn die übrigen Figuren auf, umringen »den wieder lebendigen und glücklichen Tosan« und singen »vom Ende der Unterdrückung und dem Beginn eines neuen Zeitalters«.

Der eigentlichen Handlung folgt ein meist nicht aufgeführtes Happening, das Arrabal »Ritual« nennt: Freiwillige Zuschauer sollen mit Hilfe von Masken und Peitschen die Rollen von Peinigern und Opfern ausprobieren. So erfahren sie des Autors vehemente Anklage gegen Folter und politische Willkür am eigenen Leib. Das Stück oszilliert zwischen einem dokumentarischen Stück und einem Psychodrama, das die Traumata der Opfer nachzeichnet. Es wurde, wie die meisten Stücke Arrabals, von der Kritik äußerst negativ aufgenommen, und die Regisseure wurden häufig wegen Pornographie angezeigt. Beim Publikum der späten 1960er und frühen 1970er Jahre war das Stück jedoch ein Erfolg und machte den Autor über Frankreich hinaus bekannt.

■ Lit.: P.R.R.M. Defraye: Shocking the Audience. A Study of Audience in the Theatre with Special Reference to A., Handke and Brenton, 1997. *Doris Studeny*

Antonin **Artaud**

- geb. 4.9.1896 Marseille (Frankreich)
- gest. 4.3.1948 Ivry-sur-Seine/Val-de-Marne (Frankreich)

Von nervösen Störungen überschattete Jugend; ab 1920 Schauspieler in Paris; Kontakt zu den Surrealisten; Mitarbeiter von bekannten Theaterleuten wie Dullin, Pitoëv und Jouvet, später Filmschauspieler und ab 1926 auch Regisseur; Reisen nach Mexiko und Irland; 1946–1948 in einer psychiatrischen Klinik; bedeutender surrealistischer Dichter, provokativer Erneuerer und Theoretiker des französischen Theaters; begründete das ›Theater der Grausamkeit‹.

■ Ausg.: Œuvres complètes, 30 Bde, 1970 ff.
■ Lit.: R. Bauer: A.A. Alchemie der Materie, 1998. ■ H.B. Mattheus: Über A.A., 2002. ■ U. Seegers: Alchemie des Sehens, 2003.

L'ombilic des limbes

(frz.; *Der Nabel des Niemandslands*, 1983, B. Mattheus) – Die 1925 erschienene Sammlung von Texten, Gedichten und Theaterstücken steht in engem Zusammenhang mit der Textfolge *Le pèse-nerfs*, 1925 (Die Nervenwaage), und den *Fragments d'un journal d'enfer,* 1926 (Fragmente eines Höllentagebuchs).

Artaud behandelt hier die auch im Briefwechsel mit Jacques Rivière (1923 bis 1924) diskutierte Problematik des Verhältnisses von Denken, Sprache und Materie. Der sprachliche Ausdruck und die begrifflich strukturierte Wirklichkeit, die durch ihn vermittelt wird, schaffen eine tiefe Kluft zum Leben und zur Realität. Es handelt sich dabei nicht um das subjektive Unvermögen, eine als klar empfundene Bedeutung sprachlich auszudrücken, sondern um die grundsätzliche Machtlosigkeit der diskursiven Sprache gegenüber dem Denken, das eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorcht. Jeder Begriff ist Festlegung und Begrenzung. Er segmentiert, teilt auf und ist daher nicht geeignet, Realität erfahrbar zu machen.

Artaud hingegen will alle Antinomien (Geist/Körper, abstrakt/konkret u.a.) in der Einheit des Seins und der Totalität des »Fleisches« auflösen, wie sie für ihn vor der Dissoziation durch Sprache und Schreiben

existieren. Dies trennt seine Sprachtheorie vom Surrealismus, der die Aufhebung aller Gegensätze in einem fiktiven Endzustand (»point suprême«) anstrebt. Gemeinsam mit dem Surrealismus wendet er sich gegen den Dualismus, der den abendländischen Rationalismus begründet. Sprache solle nicht mehr Darstellung und Abbild sein, sondern Verkörperung: »Ich möchte ein Buch machen […] das wie eine offene Tür sein soll […] eine Tür, die ganz einfach in die Realität mündet.« Konsequenterweise wird daher auch das ›Werk‹ abgelehnt, denn es impliziert bereits eine Trennung von Produzent und Produkt, ist eine vom Leben losgelöste Schöpfung.

Artaud gelangt zu einer ungewöhnlichen Ausdrucksintensität, weil er diese Widersprüche als ein seine eigene Person betreffendes, existenzielles Problem körperlich erfährt und erleidet. Diese Authentizität stellt seinen Beitrag zum Surrealismus dar, setzt ihn aber zugleich von diesem ab, da es sich bei ihm nicht um eine Geisteshaltung und um eine Unangepasstheit an Objekte, sondern um eine »Unangepasstheit an das Leben« handelt. Dennoch kann *L'ombilic des limbes* in vielerlei Hinsicht als surrealistisch gelten, durch die Revolte gegen die westliche Zivilisation, die Antirationalität, die Neigung zum Esoterischen, die Auffassung der Poesie als Erkenntnismittel.

Bei dem Bemühen, das Denken aus der Enge des Begrifflichen zu befreien, bedient sich Artaud zunächst, ehe er sein Theaterkonzept entwickelt, immer noch der Sprache. Die Auseinandersetzung zwischen Denken und Form wird jedoch zur Substanz der künstlerischen Inspiration der Texte selbst: Schlüsselwörter sind Trennung, Gitter, Bruch, Enteignung, Abwesenheit, Nichts, Loch. Die sprachliche Konvention wird durch die Verwendung der Begriffe aufgebrochen, »ohne die Unterstützung durch ihren vertrauten Sinn, ihr persönliches Substrat«. Indem sie aus ihrer statischen Festlegung gelöst, indem sie ohne Ersatz durch konkrete Bilder verkörperlicht werden, sollen die Begriffe auf ein Niveau gebracht werden, das Artaud »unterhalb von Sprache und Denken« ansetzt; zugleich sollen sie abstrakte und konkrete Sprachwirkungen erzielen und in den Assoziationsketten jeden dem Surrealismus oft anhaftenden Eindruck des Zufälligen vermeiden. Artauds bevorzugtes Ausdrucksmittel ist der Prosatext bzw. der Dialog als Theaterstück oder Brief, da das Gegenüber ihm am ehesten ermöglicht, das Gefühl des »Getrenntseins« zu überwinden.

Die von Artaud in den 1930er Jahren entwickelte, auf einer visuellen Zeichensprache basierende Theaterkonzeption ist als eine Weiterführung der in den frühen Werken ausgedrückten Erfahrungen anzusehen. Diese führen ihn zur Verwendung der Sprache in einem magischen, affektiven Sinn, zum Schrei, zur Lautfolge und zur Suche nach anderen, nonverbalen Ausdrucksformen.

■ Lit.: T. Todorov: L'art selon A. A., in: T. T.: Poétique de la prose, 1971, 212–225. ■ J. Garelli: A. et la question du lieu, 1982.

Barbara Mors

Aucassin et Nicolette

(afrz.; *Aucassin und Nicolette*) – Die anonyme ›chantefable‹ – eine in der altfranzösischen Literatur lediglich durch dieses Werk repräsentierte Gattung – entstand im ersten Viertel des 13. Jh.s. Das Erzählwerk, dessen inhaltliche Struktur Anklänge an die Abenteuerromane der byzantinischen Literatur (vgl. Heliodor) aufweist, besteht aus Prosaabschnitten und Gruppen assonierender Verse. Zu den eingeschobenen lyrischen Teilen sind Melodien überliefert.

Aucassin, der Sohn des Grafen Garin von Beaucaire, liebt Nicolette, ein gefangenes Sarazenenmädchen, das der Vizegraf der Stadt als Pflegetochter aufzieht. Da sein Vater der Verbindung nicht zustimmt, verweigert der Sohn die Erfüllung seiner ritterlichen Pflichten. Daraufhin veranlasst Graf Garin den Vizegrafen, Nicolette in einen Turm einzusperren. Als aber Feinde Garins Burg bedrohen, ringt Aucassin seinem Vater das Versprechen ab, Nicolette heiraten zu dürfen, wenn er in den Kampf ziehen soll. Der liebeskranke Aucassin gerät zunächst auf recht blamable Weise in Gefangenschaft. Die Sorge, Nicolette niemals wieder zu sehen, verleiht ihm jedoch plötzlich den nötigen Elan, den verdutzten feindlichen Grafen gefangen zu nehmen. Als der Vater allerdings von seinem halbherzig gegebenen Versprechen nichts mehr wissen will, lässt der enttäuschte Aucassin den Feind wieder frei und verpflichtet ihn sogar, seinem Vater möglichst viel Schaden zuzufügen, worauf Garin den ungeratenen Sprössling kurzerhand einsperren lässt. Der aus ihrem Gefängnis entflohenen Nicolette gelingt es jedoch, mit Aucassin durch eine Mauerritze des Turms, in dem er gefangen sitzt (eine Reminiszenz aus Ovids *Pyramus und Thisbe*) ein Liebesgespräch zu führen. Vor den Häschern flüchtet sie in den Wald, wo sie auf Aucassin wartet, der schließlich, als alle Nicolette für tot halten, von seinem Vater freigelassen wird. Auf seiner Suche nach Nicolette renkt sich Aucassin bei einem Sturz vom Pferd die Schulter aus. So findet ihn Nicolette, die ihn schnell wieder heilt.

Auf ihrer Flucht über das Meer gelangen die beiden in das merkwürdige Land Torelore, wo der Herrscher im Kindbett liegt, während die Königin mit dem gesamten Heer in einen unblutigen, aber komischen Krieg gezogen ist, der mit verfaulten Äpfeln, Eiern und Käse

als Waffen geführt wird. Aucassin räumt recht drastisch mit diesen Zuständen auf. Nach einigen glücklichen Jahren werden die Liebenden bei einem Sarazenenüberfall getrennt in Gefangenschaft verschleppt. Ein Sturm verschlägt Aucassin glücklicherweise an die heimatliche Küste der Provence. Da der Vater mittlerweile gestorben ist, kann er sein gräfliches Erbe in Beaucaire antreten. Auch Nicolette hat Glück: Der König von Karthago erkennt sie als seine verlorene Tochter wieder. Verheiratungsplänen widersetzt sie sich jedoch erfolgreich. Als Spielmann verkleidet gelangt sie nach Beaucaire, wo sie den immer noch tatenlos jammernden Aucassin wiederfindet. Jetzt kann endlich Hochzeit gefeiert werden.

Das Gedicht ist äußerst dramatisch aus Monologen und Dialogen, gesungenen Versen und Prosaabschnitten komponiert und lässt oft an eine Pantomime als Vorlage denken. Seine eigenwillige Form ist aber sicher eine Erfindung des Autors. Erkennbar sind Einflüsse von Ovids *Pyramus und Thisbe* und ↗ Chrétiens *Lancelot* und *Yvain*. Die Handlung folgt in ihrer Struktur des ständigen Verlierens und Wiederfindens, mit ihren Seestürmen und Räuberüberfällen dem Schema des hellenistisch-byzantinischen Verfolgungs- und Trennungsromans, der das Schicksal eines Liebespaars schildert, das die böse Mitwelt nicht zusammenkommen lässt. Die lyrischen Passagen verraten Einflüsse der provenzalischen Lyrik, vor allem des Tagelieds und des ›jeu-parti‹ (Streitgespräch mit verteilten Rollen). An die Heldenepik erinnert nicht nur das Thema des Sarazeneneinfalls, sondern der hier verwendete Assonanzreim der lyrischen Partien, wobei hier jedoch nicht der epische Zehn- oder Zwölfsilbler, sondern der lyrische Siebensilbler vorgezogen wird. In der ganzen französischen Literatur hat sich kein zweites Beispiel dieser Gattung erhalten, obwohl diese ›chantefable‹ vermutlich nicht die einzige war. Die Regieanweisungen lassen darauf schließen, dass die lyrischen Teile als Gesang vorgetragen, die narrativen Teile rezitiert und die Dialoge – es sprechen immer nur zwei Partner, andere Anwesende bleiben stumm – durch verschiedene Stimmlagen charakterisiert wurden.

■ Ausg.: Aucassin et Nicolette, Hg. J. Dufournet, 1973. ■ Übers.: Die Geschichte von Aucassin und Nicolette, P. Hausmann, 1956. ■ Lit.: R. R. Grimm: Kritik und Rettung der höfischen Welt in der Chantefable, in: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200, Hg. G. Kaiser/J.-D. Müller, 1986, 363–386. ■ K. Brownlee: Discourse as ›Proueces‹ in ›Aucassin et Nicolette‹, in: Yale French Studies 70, 1986, 167–182.

Wolfgang Rössig

Jean-Antoine de **Baïf**

- geb. 19. 2. 1532 Venedig (Italien)
- gest. Oktober 1589 Paris (Frankreich)

Sohn des Archäologen und Übersetzers Lazare Baïf; mit ↗ Ronsard am Collège Coqueret; Mitglied der Dichtergruppe Pléiade; erwirkt bei Karl IX. die Gründung der ersten französischen Akademie für Dichtung und Musik (1570–1585); wichtiger Neuerer der französischen Renaissancelyrik.

■ Ausg.: Œuvres complètes, Hg. J. Vignes, 2002 f.
■ Lit.: J. Vignes: A. de B., 1999.

Quatre livres de l'amour de Francine

(frz.; Vier Bücher der Liebesgedichte an Francine) – Der Autor des 1555 erschienenen Gedichtzyklus in vier Büchern gehörte mit ↗ Ronsard zu den gelehrtesten unter den Dichtern der Pléiade, die um die Jahrhundertmitte eine Erneuerung der petrarkistischen Liebeslyrik anstrebten. Nach ↗ Du Bellays *L'Olive,* 1549 (Olive), Pontus de Tyards *Erreurs amoureuses,* 1549 (Irrungen der Liebe), und Ronsards *Amours de Cassandre,* 1552 (An Cassandra), sind die Gedichtzyklen Antoine de Baïfs die herausragenden Zeugnisse dieser vom Geist der Antike inspirierten Poesie. Nach *Amours de Méline*, 1552 (An Méline), stellen die drei Jahre später erschienen *Quatre livres de l'amour de Francine* den Höhepunkt von Baïfs Schaffen dar.

Die Gedichte dieser Sammlung sind nach formalen Gesichtspunkten angeordnet: Die Bücher 1 und 2 enthalten Sonette, die Bücher 3 und 4 Chansons. Die Thematik aller Gedichte entspricht weitgehend petrarkistischer Tradition: panegyrischer Lobpreis der Geliebten, Erinnerung an einzelne Episoden, flüchtiges Liebesglück oder hochstilisierte Alltagsszenen, vor allem aber das nie erfüllte Verlangen des Liebenden und seine nicht enden wollende Seelenqual.

Wenngleich er den Prinzipien der ›Nachahmung der Alten‹ folgte und daher Originalität nicht anstrebte, war Baïf immerhin der erste Dichter, der Alexandrinerverse verwendete. Mit seinen Bildern und Metaphern blieb er jedoch ebenfalls der Konvention verhaftet. Seine Inspiration weist auf die italienischen Petrarkisten sowie griechische, lateinische und neulateinische Dichter zurück. Dabei spannt sich der Bogen von der *Anthologia Graeca* über den römischen Rhetoriker Marullus zu den Klassikern der antiken Liebesdichtung: Catull, Tibull und Horaz. Daneben finden sich zeittypische Anleihen bei den hochgeschätzten italienischen Renaissancepoeten Sannazaro und Bembo. Neben Gelegenheitspoesie im besten Sinne begegnen Sonette, die den Schöpfungen ↗ Ronsards und ↗ Du Bellays kaum nachstehen. Baïf schrieb anmutig gefühlvolle, leicht melancholische Verse, die im Tonfall an die müde Eleganz der römischen Elegiker erinnern. Pathos oder große Emotionen lagen ihm fern; die Antithesentechnik Petrarcas verwendete er mit dezentem Raffinement. Nachdem er im 17. Jh. in Vergessenheit geraten war, wurde er zu Beginn des 19. Jh.s zusammen mit Ronsard und den übrigen Pléiade-Lyrikern wiederentdeckt.

■ Lit.: T. Peach: Autour des ›Amours de Francine‹, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 44, 1982, 81–95. ■ J. Vignes: Normes et contradictions d'un genre. Les églogues de B., in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 48, 1986, 701–721.

Kurt Reichenberger

Honoré de **Balzac**

- geb. 20. 5. 1799 Tours (Frankreich)
- gest. 18. 8. 1850 Paris (Frankreich)

1816–1819 Jurastudium in Paris; Abbruch des Studiums, um Schriftsteller zu werden; Kolportageromane unter Pseudonym; 1825 Spekulationen als Verleger und Druckereiunternehmer, 1827 Bankrott, fortan literarische Produktion, um Schulden abzutragen; erfolglose Kandidaturen für das Parlament und die Académie française; Tod durch Erschöpfung infolge nächtlicher Überarbeitung als kommerzieller Schriftsteller; wichtiger Autor des Realismus mit ästhetisch ungleichgewichtiger Produktion, lange Zeit Lieblingsautor des französischen Bürgertums.

■ Ausg.: Œuvres complètes, 12 Bde, Hg. P.-G. Castex, 1976–1981.
■ Lit.: G. Picon: B. par lui-même, 1956 [dtsch. H. de B., 1984]. ■ H. de B., Hg. H. U. Gumbrecht, 1980. ■ J. Willms: B., 2007.

La comédie humaine

(frz.) – Ein 1845 vorgestellter Plan des gewaltigen Romanzyklus beinhaltet 137 Titel. Doch trotz äußerstem Fleiß und der unbeirrbaren Überzeugung von seiner Genialität konnte der Autor das beinahe übermenschliche Vorhaben, aus Realität und Imagination eine eigene Welt zu schaffen, nicht bewältigen. Am Ende seines Schaffens hatte er allerdings 91 Romane und Erzählungen realisiert, in denen rund 3000 Personen auftreten. Kennzeichnend für die Zykluskomposition ist die Wiederkehr der wichtigsten, zum einem großen Teil miteinander verwandten, verschwägerten, durch Liebe, Freundschaft oder Geschäft verbundenen Personen innerhalb eines sorgfältigen chronologischen Aufbaus.

Seit der Veröffentlichung der beiden Bände der »Scènes de la vie privée« (1830) reifte in Balzac die Idee,

seine Romane und Erzählungen zu einem zusammenhängenden Komplex zu verbinden: Am Beispiel der französischen Gesellschaft der ersten Hälfte des 19. Jh.s wollte er ein repräsentatives Bild der menschlichen Gesellschaft vorführen. Der Titel *La comédie humaine*, der auf Dantes *La divina commedia,* 1472 *(Die Göttliche Komödie)*, anspielt und von Balzac im Vorwort (1842) mit der Universalität seines Unternehmens gerechtfertigt wird, taucht erst ab 1841 auf. Balzac verhandelte zu dieser Zeit mit einem Verlegerkonsortium über das Exklusivrecht zum Abdruck seiner sämtlichen bereits erschienenen und in Zukunft erscheinenden Werke.

In dem Werkkatalog werden die Romane drei Sammeltiteln untergeordnet: »Études de mœurs« (Sittenstudien), »Études philosophiques« (Philosophische Studien) und »Études analytiques« (Analytische Studien). Die erste, umfangreichste Gruppe ist ihrerseits untergliedert in »Scènes de la vie privée« (Aus dem privaten Leben), »Scènes de la vie de province« (Aus dem Provinzleben), »Scènes de la vie parisienne« (Aus dem Pariser Leben) , »Scènes de la vie politique« (Aus dem politischen Leben), »Scènes de la vie militaire« (Aus dem militärischen Leben) und »Scènes de la vie de campagne« (Aus dem Landleben). Jedem dieser Bücher liegt eine allgemeine Idee zugrunde: So sollen die »Scènes de la vie privée« zum Beispiel die »Kindheit, Jugend und ihre Fehler« zeigen, die »Scènes de la vie de province« die »Zeit der Leidenschaften, des Kalküls, der Interessen und des Ehrgeizes« darstellen.

Im Medium der Fiktion stellt Balzac die Dynamik der postrevolutionären Gesellschaft dar: Er zeigt Frankreich unter dem Empire, zur Zeit der Restauration und während der Julimonarchie. Als »Sekretär der Geschichte« will Balzac der offiziellen Geschichtsschreibung ein entscheidendes Kapitel hinzuzufügen – die Geschichte der Sitten. Er will in der *Comédie humaine* das Leben in seiner Totalität erfassen und die Geschichte im Blick auf ihre verborgenen Gesetzmäßigkeiten philosophisch durchdringen. Er kommentiert den Niedergang der Monarchie, den Aufbau und Missbrauch der parlamentarischen Institutionen, die fortschreitende Verbürgerlichung und das Anwachsen des Individualismus. Der Schauplatz seiner Romane wechselt zwischen Paris und der Provinz und ist durch jeweils typische Züge charakterisiert. Die Personen des Geschehens gehören überwiegend den gehobenen und mittleren Klassen an. Unter den Adligen gibt es sowohl hoheitsvoll-steife Träger alter Namen, Titel und Orden als auch heroisch-komische Vertreter überlebter Vergangenheit, sowohl schwache und dekadente Jünglinge als auch zynische und elegante Dandys, sowohl Männer, die den Adel des Geistes zu repräsentieren suchen, als auch anpassungsfähige Opportunisten. Unter den adligen Frauengestalten sind zwar viele als Mütter, Gattinnen und Geliebte stark idealisiert, aber durch ihre verschiedenen Temperamente doch individuell charakterisiert. Gleichermaßen differenziert erscheinen die bürgerlichen Gestalten: Beamte, Richter und Notare; Finanzmagnaten, Bankiers und Geschäftsleute; Fabrikanten, Händler und Wucherer; Ärzte, Priester und Gelehrte; Künstler und Kritiker, Journalisten, Bohemiens und Kurtisanen. Keiner gleicht dem anderen, doch jeder verkörpert eine für seinen Beruf typische Lebensform. Indem Balzac mehrfach die Angehörigen des Adels und des Bürgertums in Familien zusammenschließt und ihre Geschichte über mehrere Generationen verfolgt, macht er die Rolle des einzelnen im übergreifenden Zusammenhang des gesellschaftlichen Auf- und Abstiegs deutlich. Balzacs Sicht der Bauern und ihrer Umwelt ist stark von romantisierenden Anschauungen geprägt, die Arbeiterklasse kommt nur sporadisch und relativ spät zur Sprache.

Charakteristisch für Balzacs Erzählweise sind die zahlreichen ausführlichen Beschreibungen des historischen Hintergrunds und des Milieus. Sie dokumentieren die Grundvorstellung des Autors von der Wechselbeziehung zwischen Charakter und Umwelt und verleihen den Texten eine unvergleichliche lebensweltliche Dichte. Neben der Einwirkung des Milieus auf die Menschen thematisiert die *Comédie humaine* jene andere von Balzac als zeittypisch angesehene Triebkraft: den Drang nach Bereicherung und sozialem Aufstieg. Durch diese Verbindung verschiedenartigster Elemente und Bestrebungen entsteht die verwirrende Mischung von Realistik und Romantik, die für die *Comédie humaine*, für Balzac und für seine Zeit bezeichnend und für ein Publikum bestimmt ist, das auch unterhalten werden will. Zeitgebunden ist auch Balzacs Theorie von der »fixen Idee«. Sie manifestiert sich in einer ganzen Reihe von Figuren, die als Verkörperungen irgendeiner Besessenheit dargestellt werden. Zwar liegen diese Charaktere oft jenseits der Grenzen des Wahrscheinlichen, aber gerade als isolierte Personen von absoluter Homogenität, als konzentrierte Fiktionen gehören sie zu Balzacs faszinierendsten Geschöpfen (etwa Goriot, Grandet oder Vautrin alias Jacques Collin).

Kaum ein anderer Romancier hat dem Geld einen so wichtigen Platz in seinem Werk zugeteilt wie Balzac, für den es die beinahe omnipotente Triebkraft des Handelns darstellt. Geld avanciert in der postrevolutionären Gesellschaft, in der formal alle gleich sind, zum Wert aller Werte: In der Abstraktion des Geldes beruht die Vergleichbarkeit aller Werte, die sich in der Sicht Balzacs von ihren traditionellen Bindungen (Familie, Monarchie, Religion) gelöst und eine neuartige gesellschaftliche Dynamik entfesselt haben. Eine hervorragende Rolle teilt Balzac auch der Liebe zu. Wo er sie als alles beherrschende Leidenschaft darstellt, idealisiert er sie zu einem Kult, den zu feiern nur wenige privilegierte Seelen beru-

fen sind. Nicht als bloße Synthese verschiedener Kräfte, sondern in wirklicher, freilich oft verwirrender Komplexität, bewegt von Ehrgeiz, Berechnung, Gefühl und Leidenschaft stellt Balzac das Wesen, das Denken und das Handeln des Menschen dar. Seine Psychologie geht vom Physischen aus, er setzt vor allem auf die Beobachtung: Kleidung, Gesicht, Haltung der Menschen enthüllen ihren Charakter. Die Personen zeigen bei aller Typisierung dennoch eine Fähigkeit zu unberechenbarem Handeln, die sie lebendig und menschlich erscheinen lässt, widersprüchlich, engagiert, oft mittelmäßig, nicht ganz gut, nicht ganz böse, aber selten ganz unsympathisch.

Balzacs romantische, der Illuminationstheorie nahe stehende Metaphysik, wie sie insbesondere in Werken wie *La peau de chagrin,* 1831 *(Das Chagrinleder)*, oder *Séraphîta,* 1835 *(Seraphita)*, deutlich wird, ist von seinen Kritikern als naiv bezeichnet worden. Balzacs Bereitschaft zu jeder Art von Erfahrung, sei sie geistiger, seelischer oder sinnlicher Natur, führte fast notwendig zu Sprunghaftigkeit und sogar Widersprüchlichkeit in seinen Äußerungen. Seine Art zu erzählen, zu kommentieren und zu moralisieren ist nebeneinander und abwechselnd optimistisch und pessimistisch, idealistisch und materialistisch, gefühlvoll und zynisch, erbauend und sarkastisch, fromm und antiklerikal.

Die Welt der *Comédie humaine* ist in jeder Hinsicht geschichtlich bedingt. Die Entfesselung der menschlichen Leidenschaften hat ihren historischen Ausgangspunkt im Beginn der bürgerlichen Gesellschaft (bzw. in der Französischen Revolution). Die problematisch gewordene Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft inszeniert Balzac unter dem Vorzeichen des Kampfes zwischen Subjekt und System. Dem Leser, der selber die moderne Welt als undurchdringlich erfährt, präsentieren sich die Romanfiguren als Identifikationsfiguren. Dem gigantischen Stoff entspricht eine Sprache, die zugleich rhetorisch, sentimental, ungemein sinnlich und konkret ist in der Beschreibung des Äußeren – der Landschaft, des Hauses, der Umgebung, der physischen Erscheinung der Menschen. Balzac ist ein Meister der Überraschungseffekte: Lange und sorgfältig kann er eine Handlung vorbereiten, die in plötzlich sich überstürzenden Ereignissen ihren Höhe- oder Wendepunkt findet. Das gibt seinen mit Recht als »Szenen« bezeichneten Geschichten den dramatischen Charakter, wobei das Drama trotz aller hintergründigen Tragik letztlich doch weniger unter dem Vorzeichen des Tragischen als vielmehr unter dem des Komischen steht.

■ Lit.: A. Baron: B. ou l'auguste du mensonge, 1998. ■ L. E. Dickenson: Theatre in B.s ›La comédie humaine‹, 2000. ■ F. van Rossum-Guyon/S. Vachon: B. La littérature réfléchie, 2002. ■ M. Lucey: The Misfit of the Family. B. and the Social Forms of Sexuality, 2003. ■ A. Mura-Brunel: Silences du Roman. B. et le romanesque contemporain, 2004. *Ingrid Peter*

Le dernier chouan ou la Bretagne en 1800

(frz.; *Die Königstreuen*, 1967, E. Sander) – Mit diesem 1829 erschienenen Roman, der 1845 unter dem Titel *Les chouans ou la Bretagne en 1799* [sic!] in die »Scènes de la vie militaire« aufgenommen wurde, kehrte Balzac endgültig zur Literatur zurück, nachdem er sich ohne Erfolg als Geschäftsmann versucht hatte. Von Freunden literarisch beraten, schrieb er, bereits eine Reihe historischer Romane planend, diesen Bericht über den Aufstand der königstreuen Bretagne gegen die revolutionäre Regierung im Jahr 1799.

Durch die Lektüre verschiedener Memoiren über die geschichtlichen Fakten der Chouannerie wohl informiert, aus eigener Anschauung Kenner der Bretagne, ihrer Landschaft und ihrer Bewohner, bemühte sich Balzac in Anlehnung an Walter Scott um eine wahrheitsgetreue Wiedergabe des historisch-geographischen Hintergrundes seines Romans, in dem sich der Bedeutungshorizont über die fiktionalisierten historischen Ereignisse konstituiert. Es geht hier, im Unterschied zu anderen zeitgenössischen historischen Romanen, nicht mehr darum, das große Individuum als Motor der Geschichte darzustellen; Balzac lässt sowohl teilweise stark typisierte Einzelne als auch Gruppen agieren.

Zu den Hauptpersonen gehören der Marquis de Montauran, Anführer der Chouans, politisch ein Mann von edelster und vornehmster Gesinnung, und die schöne Abenteurerin Mademoiselle de Verneuil, Spionin der Republik im Dienste Fouchés und zugleich romantische Heldin, die sich in den Widerspruch zwischen Liebe und Politik verstrickt. Sie kommt in die Bretagne, um den Marquis de Montauran zu bespitzeln, verliebt sich in ihr Opfer und wird damit ihrem Auftrag untreu. Als komplexe Figur, die aus der Aristokratie kommt und sich den Republikanern anschließt, steht sie im Zentrum der Macht, ohne diese jedoch zu beherrschen. Ihr romantisches Liebesideal wird ihr zum Verhängnis, während für Montauran Politik und Liebe keinen unauflöslichen Widerspruch darstellen, denn als Mann beherrscht er beide Sphären. Als Typus gehört er der Vergangenheit an, während Mademoiselle de Verneuil bereits Züge des modernen, durch Zerrissenheit gekennzeichneten Subjekts trägt. Am Ende finden beide den Tod.

In diesem ersten bedeutenden Roman nach Balzacs melodramatischen Jugendwerken spielt die später (1842) im Vorwort der *Comédie humaine* formulierte Grundthese von der Leidenschaft als der allgewaltigen Triebkraft des Menschen thematisch bereits eine führende Rolle. Darin vor allem unterscheidet sich das Werk vom sonst bewusst kopierten Scott und dessen puritanischer Vorstellung von der nur passiven gesellschaftlichen Rolle der Frau. Balzacs ferne Geliebte, Ma-

dame Hanska, schätzte diesen Roman besonders: »Das ist entschieden eine großartige Dichtung. […] der ganze Cooper und der ganze Walter Scott sind darin, dazu eine Leidenschaft und ein Geist, der beiden abgeht. […] Das Land und der Krieg sind mit einer Vollkommenheit und Accuratesse beschrieben, die mich (beim Wiederlesen) überrascht haben.«

Trotz einiger wohlwollender Rezensionen fand der Roman in der Erstfassung nur zögernden Absatz. Vielfach abgewandelt – des Autors politische Ansichten hatten sich inzwischen wesentlich geändert – erschien er 1834 unter dem Titel *Les chouans ou la Bretagne en 1799* im 13. Band der *Comédie humaine*.

■ Lit.: A. Camart-Nouvet: Amour, masque et secret dans ›Les chouans‹, in: L'année balzacienne, Nouvelle séries 8, 1987, 21–40. ■ M. Tilby: Roman du secret, secret du roman. La leçon du ›Dernier Chouan‹, in: Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne, Hg. A. Oliver, 2002, 133–153. ■ M. Tilby: Autour du ›Dernier Chouan‹. B. et Latouche lecteurs de ›Connal, ou les Milésiens‹ de Maturin, in: L'année balzacienne, 3ème série 2, 2002, 229–268.

Ingrid Peter / Brunhilde Wehinger

La maison du chat-qui-pelote

(frz.; *Das Haus zur ballspielenden Katze*, 1965, E. Sander) – Die Novelle erschien 1830 unter dem ursprünglichen Titel *Gloire et malheur. La maison du chat-qui-pelote* im zweiten Band der »Scènes de la vie privée«; 1842 wurde sie in die *Comédie humaine* aufgenommen. Das Werk, dessen Titel auf das Firmenschild eines alten Pariser Handelshauses anspielt, eröffnet die *Comédie* und ist – gemeinsam mit *Le chef-d'œuvre inconnu* – in ihrem Aufbau beispielhaft für Balzacs frühe Novellen.

Im Zentrum der Erzählung steht die Mesalliance zwischen der in einfachen Verhältnissen aufgewachsenen hübschen Kaufmannstochter Augustine und dem mondänen Maler Théodore de Sommervieux. Augustine heiratet Guillaume gegen den Willen ihrer Eltern und erfährt durch diesen Aufstieg in eine ihr fremde Welt, der sie sich nicht anzupassen vermag, »Ruhm« und »Elend«. Der an einen großzügigen, freien Lebensstil gewöhnte Maler lässt seine Frau schon bald nach der Hochzeit deutlich spüren, dass er seine Wahl bereut.

Die Ehe wird für Augustine zu einer Folge von Enttäuschungen. Ein dramatischer Höhepunkt der Erzählung ist die Begegnung der bürgerlichen, unerfahrenen Frau mit ihrer Rivalin, der skeptischen, weltgewandten Herzogin von Carigliano, an deren Edelmut sie vergeblich appelliert. Die Herzogin behandelt sie mit Herablassung. Sarkastisch bemerkt sie, einen sich gleichgültig gebenden Ehemann halte man nicht durch beständige Liebe, sondern nur durch List und Heuchelei. Augustine ist solchen Demütigungen nicht gewachsen und stirbt nach einigen Jahren in Verzweiflung.

Die beiden Hauptpersonen werden durch ausführliche Schilderungen ihrer gegensätzlichen sozialen Milieus eingeführt: auf der einen Seite die Aufgeschlossenheit des leichtlebigen Künstlers und Weltmanns, den Balzac der Gegenwart und der zerstörerischen Sphäre der Leidenschaft zuordnet, auf der anderen der engstirnige Händlergeist von Augustines Eltern, die die Vergangenheit, soziale Immobilität und Tradition verkörpern.

Bereits in diesem Frühwerk erweist sich Balzac als der Meister der realistischen Darstellung. Zumal in der minuziösen Beschreibung der Atmosphäre im Hause der Guillaumes ist die Erzählung den großen Romanen aus der mittleren Schaffensperiode ebenbürtig.

■ Lit.: W.-D. Stempel: L'homme est lié à tout. Bemerkungen zur Beschreibung bei B. anhand von ›La maison du chat-qui-pelote‹, in: H. de B., Hg. H. U. Gumbrecht, 1980, 309–337. ■ F. Schuerewegen: La toile déchirée. Texte, tableau et récit dans trois nouvelles de B., in: Poetique 17, 1986, 19–27. ■ M. Amar: Autour de ›La maison du chat-qui-pelote‹. Essai de déchiffrage d'une enseigne, in: L'année balzacienne 14, 1993, 141–155. ■ A. K. Wettlaufer: Pen vs. Paintbrush. Girodet, B. and the Myth of Pygmalion in Postrevolutionary France, 2001.

Ingrid Peter / KLL

Gobseck

(frz.; *Gobseck*, 1966, E. Sander) – Die Erzählung erschien 1830 im ersten Band der »Scènes de la vie privée« unter dem Titel »Les dangers de l'inconduite« (Die Gefahren des schlechten Betragens); 1842 wurde sie unter dem Titel *Gobseck* als eine der »Szenen aus dem privaten Leben« in den zweiten Band der *Comédie humaine* eingereiht. Für die spätere Konzeption der *Comédie* ist diese Erzählung von entscheidender Tragweite gewesen.

Die Erzählung ist im Paris der Restaurationszeit der 1820er Jahre situiert. Dem novellistischen Prinzip des frühen Balzac folgend, ist die zentrale Episode in eine Rahmenerzählung eingebettet. Gerüchte über die Liebschaft des jungen Grafen Ernest de Restaud und Camilles de Grandlieu (vgl. *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1844) sind Anlass eines Berichts des Advokaten Derville (vgl. *Le colonel Chabert*, 1832, und *Le cousin Pons*, 1844) über die Lebensgeschichte des Jean-Esther van Gobseck.

Als Sohn einer Jüdin und eines Holländers in einer Vorstadt von Antwerpen geboren, hat sich Gobseck in Paris als Bankier niedergelassen, »ohne mehr Geräusch zu machen als eine Sanduhr«, denn trotz seines Millionenvermögens lebt er in bescheidenen Verhältnissen. Eines Tages ergibt es sich, dass er seinem Nachbarn Derville erzählt, was er von der Gräfin Anastasie Restaud, der Tochter des Nudelfabrikanten Goriot (vgl. *Le*