



KINDLER KOMPAKT FRANZÖSISCHE LITERATUR 20. JAHRHUNDERT

Ausgewählt von Gerhard Wild



J.B. METZLER



J.B. METZLER

KINDLER KOMPAKT
FRANZÖSISCHE
LITERATUR
20. JAHRHUNDERT

Ausgewählt von Gerhard Wild

J.B. Metzler Verlag

Kindler Kompakt bietet Auszüge aus der dritten, völlig neu bearbeiteten Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. – Die Einleitung wurde eigens für diese Auswahl verfasst und die Artikel wurden, wenn notwendig, aktualisiert.

Dr. Gerhard Wild ist Professor für Romanistik an der Goethe-Universität in Frankfurt/Main; er war Fachberater bei der 3. Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon*.

Inhalt

GERHARD WILD

Die Literatur Frankreichs im 20. Jahrhundert 9

ALFRED JARRY

König Ubu / Ubu roi 35

ALAIN-FOURNIER

Der große Meaulnes / Le grand Meaulnes 38

GUILLAUME APOLLINAIRE

Alkohol / Alcools. Poèmes 1898–1913 41

Kalligramme / Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916) 43

MARCEL PROUST

A la recherche du temps perdu 46

HENRI MICHAUX

Das lyrische Werk 55

PAUL VALÉRY

Die junge Parze / La jeune parque 61

ANDRÉ BRETON

Die Manifeste des Surrealismus / Manifeste du surréalisme 63

Nadja / Nadja 65

MICHEL LEIRIS

Das lyrische Werk 68

ANTONIN ARTAUD

Der Nabel des Niemandslands / L'ombilic des limbes 70

Das Theater und sein Double / Le théâtre et son double 72

ANDRÉ GIDE

Die Falschmünzer / Les faux-monnayeurs 74

LOUIS ARAGON

Der Pariser Bauer / Le paysan de Paris 77

JEAN COCTEAU

Orpheus / Orphée 80

LOUIS-FERDINAND CÉLINE

Reise ans Ende der Nacht / Voyage au bout de la nuit 83

PAUL ÉLUARD

Die öffentliche Rose / *La rose publique* 86

JEAN GIRAUDOUX

Der trojanische Krieg findet nicht statt / *La guerre de Troie n'aura pas lieu* 88

RENÉ CREVEL

Der zerborstene Roman / *Le roman cassé* 90

PAUL CLAUDEL

Johanna auf dem Scheiterhaufen / *Jeanne d'Arc au bûcher* 92

JEAN-PAUL SARTRE

Der Ekel / *La nausée* 94

ALBERT CAMUS

Der Mythos von Sisyphos / *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* 96

Der Fremde / *L'étranger* 98

Die Pest / *La peste* 100

ANTOINE-MARIE-ROGER DE SAINT-EXUPÉRY

Der kleine Prinz / *Le petit prince* 103

SAINT-JOHN PERSE

Exil, Gedicht an eine Fremde, Regen, Schnee / *Exil* 105

RENÉ CHAR

Hypnos. Aufzeichnungen aus dem Maquis (1943/44) / *Feuillets d'Hypnos* 107

SAMUEL BECKETT

Das dramatische Werk 109

RAYMOND QUENEAU

Stilübungen / *Exercices de style* 116

BORIS VIAN

Chloé / *L'écume des jours* 119

JEAN GENET

Die Zofen / *Les bonnes* 121

NATHALIE SARRAUTE

Porträt eines Unbekannten / *Portrait d'un inconnu* 123

SIMONE DE BEAUVOIR

Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau / *Le deuxième sexe* 126

Die Mandarins von Paris / *Les Mandarins* 128

MARGUERITE YOURCENAR

Ich zähmte die Wölfin / *Mémoires d'Hadrien* 131

JEAN ANOUILH

Jeanne oder Die Lerche / *L'alouette* 133

YVES BONNEFOY

Das lyrische Werk 135

ALAIN ROBBE-GRILLET

Der Augenzeuge / *Le voyeur* 140

Argumente für einen neuen Roman / *Pour un nouveau roman* 142

MICHEL BUTOR

Der Zeitplan / *L'emploi du temps* 144

Dialog mit 33 Variationen von Ludwig van Beethoven über einen
Walzer von Diabelli / *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven*
sur une valse de Diabelli 146

MARGUERITE DURAS

Hiroshima mon amour / *Hiroshima mon amour* 148

Der Liebhaber / *L'amant* 149

CLAUDE SIMON

Die Straße in Flandern / *La route des Flandres* 151

EUGÈNE IONESCO

Der König stirbt / *Le roi se meurt* 155

MICHEL TOURNIER

Der Erbkönig / *Le roi des aulnes* 157

HÉLÈNE CIXOUS

Das dramatische Werk 160

ROLAND BARTHES

Fragmente einer Sprache der Liebe / *Fragments d'un discours amoureux* 166

GEORGES PEREC

Das Leben. Gebrauchsanweisung / *La vie mode d'emploi* 168

YASMINA REZA

Das dramatische Werk 170

DANIÈLE SALLENAVE

Die Erzählungen 177

JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO

Das Mauritius-Projekt 181

JACQUES ROUBAUD

Die schöne Hortense / La belle Hortense 189

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

Die Medienromane 193

PHILIPPE SOLLERS

Die goldene Lilie / Le lys d'or 196

MICHEL HOUELLEBECQ

Elementarteilchen / Les particules élémentaires 198

FRÉDÉRIC BEIGBEDER

39,90 / 99francs 201

JEAN ECHENOZ

Am Piano / Au piano 204

ANNA GAVALDA

Zusammen ist man weniger allein / Ensemble, c'est tout 206

Die Literatur Frankreichs im 20. Jahrhundert

Gerhard Wild

Von der Belle Epoque in die Avantgarden

Der Deutsch-Französische Krieg hatte 1870 zur Gründung der »Dritten Republik« (1870–1940) und einer verhältnismäßig langen Friedensperiode geführt, die Frankreich zur inneren Konsolidierung und Festigung seines Kolonialreiches in Afrika und Indochina nutzte. Aus späterer Sicht erhielten die anderthalb Jahrzehnte vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs den verklärenden Titel »Belle Epoque«. Eine »gute alte Zeit« war diese Epoche der Bankette, der letzten öffentlich ausgetragenen Duelle und der Cabarets am Montmartre und später am Montparnasse ausschließlich für das Besitzbürgertum, dem fast alle großen Autoren dieser Ära entstammten. Anders als im ausgehenden 19. Jahrhundert, das mit rasch auf einander folgenden rivalisierenden dichterischen Gruppierungen aufwartete (Parnassiens, Realisten, Symbolisten, Naturalisten, Décadents), dominierten zu Beginn des 20. Jahrhunderts schriftstellerische Einzelpersönlichkeiten, während diese älteren Dichterschulen weiterbestanden.

Die literarische Produktion befand sich seit dem späten 19. Jahrhundert in allen Gattungen auf gleichbleibend hohem stilistischen Niveau, verlangte das bürgerliche Publikum doch fast täglich nach neuen literarischen Ablenkungen: der Populärroman und das Boulevardtheater – beides Produkte des 19. Jahrhunderts – würden trotz der baldigen Konkurrenz durch das Kino noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Autoren wie Verlegern ein Auskommen sichern.

Der Austausch ästhetischer Ideen ebenso wie Rivalitäten der Künstler wurden noch in den privaten Zusammenkünften der Autoren, in Cafés und Cabarets wie dem *Chat Noir* ausgetragen, vor allem aber in einigen in der französischen Literaturszene einflussreichen Zeitschriften. Den Anfang macht die von Tadée und Alexander Natanson mit ästhetischem Gespür, aber geringem verlegerischen

Glück herausgegebene *Revue Blanche* (1889–1903). Ihre Mitarbeiterliste umreißt das künstlerische Panorama der Epoche: Tristan Bernard, Léon Blum, Claude Debussy, Stéphane Mallarmé, Félix Vallotton, Alfred Jarry, Gustave Kahn, Octave Mirbeau, André Gide, Misia Sert, Henri de Toulouse-Lautrec, Charles Péguy, Paul Verlaine, Paul Claudel und Marcel Proust. Seit 1890 erscheint der von den Symbolisten um Rémy de Gourmont, Jean Moréas, Alfred Jarry und La Rachilde neu begründete *Mercure de France*, der mit Unterbrechungen bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts besteht. Der *Revue Blanche* folgt 1909 die von André Gide, Jacques Rivière, Jean Paulhan und Pierre Drieu La Rochelle herausgegebene *Nouvelle Revue Française* (N.R.F.), die – mit Unterbrechungen während der Kriegsjahre – noch heute veröffentlicht wird. Zumal die aus ihr hervorgegangenen unzähligen Buchveröffentlichungen (»la collection blanche«), die bereits 1911 zur Gründung des Verlags Gallimard führten, spiegeln exemplarisch das geistige Leben Frankreichs im vergangenen Jahrhundert. Bis in unsere Gegenwart blieben die Veröffentlichungen des *Mercure de France* wie auch der N.R.F. das bestimmende Medium der »république des lettres«.

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts unternehmen mehrere Schriftsteller unterschiedliche Versuche, den französischen Roman umzugestalten, der seit Balzac und Zola die Totalität der erzählten Welt durch Ausweitung zum vielbändigen Romanzyklus widerspiegeln wollte. Romain Rollands zehnbändiger *Jean-Christophe* (1904–1912, *Johann Christof*) ist die fiktive Biographie des deutschen Musikers Jean-Christophe Krafft, der vor der Enge seiner rheinischen Heimat nach Paris flieht. Dem Verlaufsmodell eines Desillusionsromans folgend, durchwandert Jean-Christophe mehrere Stufen der Erkenntnis, die ihn von der Oberflächlichkeit des »dekadenten« Paris über die Freundschaft zu dem Künstler Olivier bis zum sozialen Engagement führt, das indes in einer Gewalttat und Oliviers Tod mündet. Am Ende des Romans entwickelt der germanophile Musikologe Romain Rolland eine Vision der Aufgabe der Musik als Grenzen überwindendes Medium. Rolland gelang hier die Kombination des französischen Zeitromans (Balzac, Stendhal, Flaubert) mit dem damals in Frankreich kaum bekannten deutschen Bildungsroman. Mit Anspielungen auf Bach, Beethoven, Mozart und Hugo Wolf durchsetzt, mitunter durch

auf Schopenhauer und Nietzsche zurückweisende Kunsttheorien überladen, war das Buch in seinem Freundschaftspathos ein außergewöhnliches Plädoyer für die Verständigung der verfeindeten Nachbarnländer.

War »Wirklichkeit« in ihrem kontinuierlichen Erneuerungsprozess bereits ein Thema des »roman fleuve«, wie Rolland seine Schreibweise metaphorisch klassifiziert hatte, so sollte dies bei Marcel Proust zum zentralen Thema werden. Proust fand immer neue Metaphern – Kathedrale, Sonate, Septett, Arabeske –, um die Komplexität seiner die Verfahren der Psychoanalyse vorwegnehmenden Poetik des Hervorholens verschütteter Eindrücke und Erinnerungen zu umschreiben, die sein Hauptwerk *A la recherche du temps perdu* (1913–1927, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*) zum wichtigsten Werk der französischen Erzählkunst im 20. Jahrhundert machen sollte. Das großbürgerliche Paris der Belle Époque – in den späteren der sieben Bände ausgeweitet auf die Zeit des Weltkriegs – bildet den kulturgeschichtlichen Hintergrund, vor dem sich das Leben des Ich-Erzählers Marcel vollzieht. Sein Werdegang erstreckt sich von der frühesten Kindheit bis zu dem Moment, in dem er am Ende des Romans beschließt, das Werk zu schreiben, das der Leser vor sich hat. In der Metapher der »verlorenen Zeit« kreuzt sich die Enttäuschung über eine mit oberflächlichen Amusements vertane Jugend mit dem erinnernden Blick auf eine Gesellschaftsschicht, die durch die Erschütterungen des Weltkriegs zerbrechen und ihre gestalterischen Potentiale preisgeben wird. Damit wird das Vergehen der Zeit und die Bewegung des Menschen in ihr zum zentralen Gegenstand: alle menschlichen Äußerungen – Gefühle, Kunst, Sprache und selbst alltäglichste Verrichtungen – sind ihr unterworfen. Die Fülle von Personen der erzählten Welt, deren Leben sich auf verschiedenste Weise berühren, in allen Nuancen festzuhalten, wird zur ständig reflektierten Obsession des Erzählers. Nicht minder wichtig als dieser äußere Rahmen ist die neuartige erzählerische Technik, mit der Proust der Vielfalt der dargestellten Wirklichkeit nur noch über das Medium des sich beständig selbst bespiegelnden Ich-Erzählers habhaft werden möchte. Ausgangspunkt ist eine Konzeption der Erinnerungsvorgänge, die Übereinstimmungen mit wahrnehmungstheoretischen Erkenntnissen

der zeitgenössischen Philosophie (Henri Bergson, Ernst Mach) zeigt, aber auch Sigmund Freuds Technik der Freilegung von verschütteten Bewusstseinsinhalten über sensuelle Provokationen vorausgeahnt zu haben scheint. In den Versuchen, das eigene Selbst in fast archaischer Weise Schicht um Schicht abzutragen, entwickelte Proust einen Stil, der mentale Aktivitäten zugleich über mehrere Schichten von Metaphern und die komplexe Struktur weit ausholender Sätze nachzubilden versucht. An die Stelle der seit der Renaissance geltenden Forderung künstlerischer Geschlossenheit tritt hier erstmals eine über Charles Baudelaire auf Friedrich Schlegel zurückweisende Forderung der »unendlichen Perfektibilität« des Schreibvorgangs. Sichtbar wurde dies zunächst an dem Wechsel von einer ursprünglich dreibändigen zur vorliegenden siebenbändigen Werkstruktur, aber mehr noch durch die beständigen Änderungen ganzer Partien des Werkes, die wohl allein durch den Tod des Autors (1922) ein unfreiwilliges Ende fanden. Prousts Hauptwerk wurde so durch seine beständige Reflexion des Erzählvorgangs und der romanesken Konstruktion zu einer frühen Form des »work in progress«, wofür in jüngster Zeit der Terminus eines »Schreibens ohne Ende« geprägt wurde. Trotz seiner monumentalen dreieinhalbtausend Seiten weist Prousts Roman damit bereits auf eine erst durch die Avantgarden angestrebte Kunstauffassung voraus.

Wenngleich sich spätere Romanciers – nicht nur in Frankreich – immer wieder auf Prousts Romanwerk zurückbezogen haben, gelangt damit allerdings das während des ganzen 19. Jahrhunderts von französischen Autoren vorangetriebene Projekt einer »epischen Totalität« mit der völligen Rückbindung auf das seine Wahrnehmung erinnernde Ich an einen Endpunkt.

Der Herausgeber der tonangebenden *Nouvelle Revue Française*, André Gide, hatte um die Jahrhundertwende eine Reihe von Erzählungen und Kurzromanen veröffentlicht, die sich von einer anderen Seite letztlich Prousts Problem, der Überwindung der bürgerlichen Wirklichkeitsdarstellung, zunächst von einer ironischen Seite aus näherten. In *Les cahiers d'André Walter* (1891, Die Hefte André Walters) ist es die Karikatur eines Fin de Siècle-Schriftstellers, der allmählich in Wahnsinn verfällt. Mit *Les caves du Vatican* (1914, Die Verliese des Vatikan)

provozierte Gide durch die Darstellung des Schelms Lafcadio, der gutgläubige Katholiken unter dem Vorwand einer Verschwörung im Vatikan um ihr Geld prellt, einen Skandal wegen des Verdachts der Diffamierung des Glaubens. In *Les faux-monnayeurs* (1925, *Die Falschmünzer*) rückt – wie bei Proust – der Versuch, die Wirklichkeit zu »erschreiben«, ins Zentrum des Erzählens. Die Fülle der Episoden mehrerer Handlungsstränge wird nicht mehr chronologisch erzählt. Überdies wird der Erzählstoff intern verdoppelt, da der Schriftsteller Edouard, zugleich eine Gestalt der erzählten Welt, über seine Tagebuchaufzeichnungen reflektiert und diese in einen Roman einbaut, der den Titel »Die Falschmünzer« trägt. Dabei wird das Motiv der »Falschmünzerei« zur Metapher für den Verlust an Authentizität innerhalb der dargestellten Welt.

* * *

Wesentlich früher als die erzählende Dichtung hatte sich die französische Lyrik ausgehend von Charles Baudelaires Schaffen aus der bürgerlichen Kultur heraus in zwei entgegengesetzte Richtungen entwickelt. Bereits im späten 19. Jahrhundert zeichnete sich im Schaffen von Rimbaud und Lautréamont die Entgrenzung der französischen Sprache als Werkzeug einer übersteigerten Expressivität ab. Nicht minder konsequent auf Baudelaire, Poe und Richard Wagner aufbauend, trieb Stéphane Mallarmé Abstraktionstendenzen voran, die in der Absage an die Beziehung zwischen Sprache und äußerer Realität gründeten und ein »absolutes« Kunstwerk als eigentliches Ziel der Schöpfung hervorbringen sollten. – Paul Valéry lernte Mallarmé 1894 durch die Vermittlung des Fin de Siècle-Literaten Pierre Louÿs kennen. In Folge einer existentiellen Schaffenskrise sollte sich Valéry in den kommenden zwei Jahrzehnten fast ausschließlich mit mathematischen und philosophischen Problem auseinandersetzen. Ein Dokument dieses zeitweiligen Ausstiegs aus der Literatur war die von Valéry als Alter Ego konzipierte Kunstfigur des wahnhaft intelligenten Monsieur Teste (*La soirée avec Monsieur Teste*, 1896), dessen einsames Sich-Genügen in der Verweigerung jeglichen sichtbaren künstlerischen Schaffens evident wurde. Der Argentinier Borges sollte vier Jahrzehnte später in der fiktiven Gestalt des Pierre Menard (1944, *Ficciones*) auf

diese »reinste Form des Genialen« zurückkommen. Erst gegen Ende des Weltkriegs veröffentlichte Valéry Überarbeitungen seiner frühen Gedichte (1920, *Album de vers anciens*), das Alexandriner Gedicht *La jeune Parque* (1917, *Die junge Parze*) und schließlich die Sammlung *Charmes* (1922). Die meisten dieser Gedichte sollte Rainer Maria Rilke ins Deutsche übersetzen.

Wenige Jahre später veröffentlichte Valéry unter dem Titel *Littérature* (1928) eine Serie von aphoristischen Betrachtungen, die Mallarmés Auffassung von Dichtung forcieren: »Das Gedicht ist ein Fest des Intellekts«. Das bekannteste Gedicht der *Charmes* ist zweifelsohne »Le cimetière marin« (»Der Friedhof über dem Meer«), das Jacques Rivière, damals Cheflektor bei Gallimard, bereits 1920 voller spontaner Begeisterung in der N.R.F. abdrucken ließ. Der Anblick des Meeresfriedhofs, der sich oberhalb von Valérys Heimatstadt Sète mit Blick über das Mittelmeer erstreckt, bringt im lyrischen Ich eine metaphysische Reflexion über die Existenz des Menschen in Bewegung. Zahlreiche auf antikisierende Motive aufbauende Metaphern und die formale Strenge der Verse verwandeln den Ort der Vergänglichkeit in eines jener absoluten Kunstwerke, für die Valéry den in der neueren Literatur bedeutsamen Begriff »poésie pure« prägte. Freilich hat die Forderung einer »reinen Poesie«, die von allem Subjektiven und Anekdotischen befreit sein sollte, nicht verhindern können, dass auch heute noch jährlich Tausende literarisch gebildeter Touristen an den zu Valérys Ehren in *Cimetière marin* umbenannten Ort pilgern.

14

Zwischen Montmartre und Montparnasse

Der als konstruiert und elitär empfundenen Dichtung des späten Symbolismus begegnet indes ebenfalls bereits seit der Jahrhundertwende eine Bohème mit Formexperimenten, die die später rasch wechselnde Folge der Avantgardebewegungen begründet. Im Zentrum der gegen das kulturelle wie gesellschaftliche Establishment gerichteten Aktivitäten befindet sich der in Rom geborene Pole Wilhelm Apollinaris Kostrowicki, der seit 1902 unter seinem Künstlernamen Guillaume Apollinaire zum eigentlichen Wegbereiter der Moderne wird.

Apollinaire hatte den Literaturbetrieb von der Pike auf gelernt: als Ghostwriter für arrivierte Autoren und als Verfasser von erotischen Groschenromanen, die man nur unter dem Ladentisch handelte, hatte er Anschluss an die Schriftstellerszene in Paris gefunden. Er hatte mit Alfred Jarry Freundschaft geschlossen, der schon 1896 die Metropole mit einem skandalträchtigen Theaterstück schockiert hatte: *Ubu roi* (König Ubu), eine schonungslose Groteske auf das französische Spießertum nahm Theaterexperimente des 20. Jahrhunderts vorweg, die erst in den fünfziger Jahren in ihrer Tragweite erkannt werden sollten. Mit Jarry und dem Poeten, Kunstkritiker und Modigliani-Entdecker André Salmon gründete Apollinaire die kurzlebige Literaturzeitschrift *Festin d'Esope* und frequentierte die Cafés, wo man ihn Anfang 1904 mit Picasso und Max Jacob bekannt machte. In den kommenden Jahren engagierte sich Apollinaire publizistisch für Picasso, Braque und eine ganze Generation junger Künstler. Fauvismus, Kubismus und schließlich der Futurismus fanden in ihm ein Sprachrohr, während die Gruppe um Apollinaire beständigen Zulauf junger Kunstbegeisterter aus ganz Europa von St. Petersburg bis Lissabon erfuhr. Man kann sich das Ambiente der frühen Moderne im Paris des »avant-guerre« nicht vielfältig und anregend genug vorstellen. Alle Anstöße zur Erneuerung von Literatur, Kunst und Musik gingen bis zum Kriegsausbruch von hier aus, und gleich einem Papst, der sein Gehabe an Jarrys *Ubu* orientierte, thronte Apollinaire im Zentrum dieser Aktivitäten.

Apollinaires eigenes literarisches Schaffen bewegte sich zunächst in den Bahnen des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Henry Kahnweiler, Sympathisant der Kubisten und Galerist Picassos, erklärte sich 1908 bereit, *L'enchanteur pourrissant* (*Der verwesende Zauberer*) zu drucken, eine dem Stil nach an Lautréamonts skandalumwittertes Epos *Les chants de Maldoror* (1874, *Die Gesänge des Maldoror*) orientierte Novelle, die die mittelalterliche Erzählung vom Zauberer Merlin persiflierte. Weder die der schwarzen Romantik abgelauchten Erzählungen des Bandes *L'Hérésiarque & Cie.* (1910, *L'Hérésiarque und Co.*) noch der Roman *11000 verges* (1907, *Die elftausend Ruten*), der mit den pornographischen Klischees des Bürgertums spielte, waren erfolgreich. Als der Italiener Marinetti 1909 in *Le Figaro* sein erstes *Manifest des Futurismus* lanciert,

wird dieses nicht nur von Apollinaires Kreis akklamiert, viele der Forderungen werden in Apollinaires Umkreis umgesetzt.

1913 gab Apollinaire seine frühen Gedichte unter dem Titel *Alcools* (Alkohol) heraus, die in der Nachfolge der »poètes maudits« Lebensüberdruß, Rauschmittel, Erotik und die Erfahrung des sich rasant vergrößernden Paris thematisierten. Dieser erste wichtige französische Gedichtband im 20. Jahrhundert weist indes in formaler Hinsicht bereits wesentliche Merkmale der späteren Avantgardedichtung auf. Zwar finden sich auch noch sangbare Liebesgedichte, die der Tradition des Pariser Chansons folgen. Doch in anderen Gedichten betreibt Apollinaire durch das Hervorkehren der perkussiven Klanglichkeit des gesprochen Französisch die Auflösung der herkömmlichen Vers- und Strophenformen. Gegen den Widerstand der Herausgeber des *Mercur de France* hatte er überdies den völligen Verzicht auf Satzzeichen durchgesetzt. In *Les femmes* markiert die wechselnde Typographie eine Simultanität, die es kaum noch erlaubt, das Chaos verschiedener Sprecher in sinnvolle inhaltliche Zusammenhänge zu setzen. Apollinaire hatte so das aus dem Repertoire Baudelaires und Verlaines stammende Konversationsgedicht (»causerie«) für die Moderne neu definiert. Den Höhepunkt seiner Innovationen erreicht er mit dem Band *Calligrammes* (1918, *Kaligramme*). Bereits ein Jahrzehnt früher hatten Picasso, Braque, Gris und Delaunay in ihren Gemälden Schriftzeichen und aus Zeitungen entnommene Textausschnitte verwendet. Apollinaire, bislang deren spiritus rector, ordnet nun Texte zu Bildern an, die den Inhalt des jeweiligen Gedichts zugleich visualisieren. Zwar handelt es sich um eine alte, bis auf die Antike zurückgehende, lyrische Form, das Bildgedicht, das aber seit dem Barock kaum noch verwendet worden war. In Apollinaires Formenarsenal wird indes das Figurengedicht zum multimedialen Werkzeug einer zeitgenössischen Wirklichkeitsauffassung, die den Reichtum der auf das Subjekt einströmenden Sinneseindrücke durch Wort, Bild und Klang simultan ausdrückt. Die Erschwerung des Lektürevorgangs wird überlagert durch die spontane Wahrnehmung des Bildes, das auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts nun seinen Siegeszug antrat. War Apollinaire zunächst vor allem der Förderer und Propagandist eines Wandels in der Wahrnehmung, der sich mit den Bildern von Matisse, Braque und

Picasso ankündigte, so stattete er mit den in seinen späten Gedichtbänden entwickelten Kunstgriffen und zumal mit einer neuartigen Betonung der optischen vor der sprachlichen Ebene des Textes mehrere Generationen französischer Experimentaldichter aus.

Vom Fest des Intellekts zur Eroberung des Irrationalen

Während Paul Valéry als Erbe Mallarmés in seinen Gedichten, Essays und wissenschaftlichen Skizzen (*Cahiers*, 1894–1945) ein halbes Jahrhundert den Sieg des Intellekts zelebrierte, wurde angesichts der Barbarei des Weltkriegs bei der jüngsten Generation der Künstler in ganz Europa ein Mentalitätsbruch wahrnehmbar. Nicht »ein Fest des Intellekts«, sondern sein völliger Ruin war das Ziel für all jene Künstler, die sich bei Kriegsausbruch in die neutrale Schweiz gerettet hatten. Am 5. Februar 1916 öffnet in einer Züricher Künstlerkneipe das »Cabaret Voltaire«, in dem sich Kriegsverweigerer aus ganz Europa zusammenfanden. Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, dessen Lebensgefährtin Sophie Taeuber, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Tristan Tzara bildeten mit Kunstaktionen, die im Zeichen der Befreiung von allen gesellschaftlichen Zwängen standen, die Keimzelle aller kommenden ästhetischen Umwälzungen. Das willkürliche, sich jeder Rationalität verweigernde Element der neuen Bewegung wird in ihrer Selbstzuweisung deutlich: »DADA« – eine Vokabel der französischen Kindersprache, die man zufällig im Wörterbuch Robert gefunden hatte – steht für die Verweigerung aller von herrschenden Schichten Europas bislang betriebenen Sinnstiftungsabsichten von Kunst.

Es darf als charakteristisch für die Herkunft von DADA aus Marinettis und Apollinaires Ideen gelten, dass wieder die Verschwisterung von bildender Kunst, Literatur, Musik, Fotografie, Film und Tanz bereits durch die Zusammensetzung der Gruppe vorgeprägt war. Auch die Internationalisierung ästhetischer Ideen, die bereits ein Grundprinzip bei Apollinaires Anhängern gewesen war, wird – teils aus der Not des Krieges geboren – nun systemhaft. Neben Angehörigen der »Erzfeinde« Deutschland und Frankreich sind es Österreicher, ein Rumäne, ein Elsässer. Nach Kriegsende vollzieht sich die Globalisierung der Bewegung durch das Hinzukommen des kubanischstämm-

migen Franzosen Francis Picabia, des US-Fotokünstlers Man Ray, des Rheinländers Max Ernst und des französischen Objektkünstlers Marcel Duchamp. Es entstehen Filialen in Barcelona, New York, Berlin, Köln und Prag. Tristan Tzara verkündet in seinen sieben *Manifestes Dada* (1918–1924) das Ende der Kunst – DADA verstand sich gemäß seiner Herkunft aus dem Infantilen und Arbiträren als »Anti-Kunst«. Eigentliches Zentrum wird bald wieder Paris und es ist für die Rolle von Paris als Zentrum der Avantgarde bezeichnend, dass bei aller Internationalisierung das Französische nicht nur Kommunikationsinstrument, sondern ästhetisches Ausdrucksmittel wird. Man Ray wird seine Gedichte auf Französisch schreiben, ebenso der Rheinländer Max Ernst, der Elsässer Hans Arp. Unter dem Motto eines kreativen Dilettantismus werden die Poeten zu Zeichnern und Malern, die bildenden Künstler schreiben Texte. Der Objektkünstler und Maler Francis Picabia hinterlässt neben einem umfangreichen essayistischen und lyrischen Werk einen der interessantesten Romane der Epoche: *Caravansérail* (1924, *Caravanserail*). Der Titel des Romans bezeichnet den Ort, an dem im Orient die Reisenden Schutz, Nahrung und Unterhaltung durch das Erzählen von Geschichten erfahren; er steht paradigmatisch für das Paris der zwanziger Jahre, den Basar der intellektuellen Moden und der zufälligen Begegnungen. Ein Aphorismus des begeisterten Autonarren (keineswegs unvermögend, besaß er 150 Sportwagen) wirft ein besonderes Licht auf die Rastlosigkeit der ganzen Epoche: »Dada ist das Benzin und das Publikum der Motor«. Muss es verwundern, dass Picabia sich dreißig Jahre später nicht mehr erinnern konnte, das Buch geschrieben zu haben?

* * *

Neben bewusst schockierenden Kunstaktionen, für die Jahrzehnte später der Begriff des »Happening« geschaffen wurde, war DADA als literarische Bewegung vor allem mit der Gründung immer neuer Zeitschriften präsent: *Cabaret Voltaire*, *S.I.C.*, *Dés*, *Le disque vert*, *DADA*, *Nord-Süd*, *Manomètre*. Manche kamen über eine Nummer nicht hinaus. Allein Picabias Energie war es zuzuschreiben, dass, gleich an welchem Ort von New York über Barcelona bis Zürich er sich gerade aufhielt, sein Dada-Magazin 391 Kultstatus erhielt. 1915 noch als 291 (eine Referenz

an die Hausnummer der herausgebenden Institution, der New Yorker Galerie Stieglitz) gegründet, konnte 391 weit über ein Jahrzehnt hinaus zum Spiegel der Avantgardekunst werden. Als Picabia nach dem Zweiten Weltkrieg den Versuch einer Wiederbelebung mit 491, 591 und schließlich 691 (1959) unternahm, konnte er unter anderem noch einmal Tzara, Duchamp und Arp für die Mitarbeit gewinnen. Doch die Zeit war über DADA hinweg gegangen, um erst in den sechziger und siebziger Jahren unter dem Signum einer internationalen Neoavantgarde daran zu erinnern.

In dem Maße, in welchem DADA trotz der Internationalisierung zu einer Pariser Angelegenheit wurde, machten einige der Beteiligten einen Richtungswechsel durch. Es scheint, als könne zumal französische Kunst nicht längere Zeit ohne theoretische Doktrin bestehen. Die Erforschung der Möglichkeiten von DADA durch einen ehemaligen Medizinstudenten mit Hang zur Literatur und zu den sich in Frankreich gerade etablierenden Ideen Sigmund Freuds lieferte diese Theorie, die aber zugleich das Ende des Dadaismus als einer Gruppenaktivität bedeutete: André Breton hatte bald nach dem Waffenstillstand gemeinsam mit Louis Aragon und Philippe Soupault das Magazin *Littérature* (1919–1924) gegründet, in dessen frühen Ausgaben nahezu alle Anhänger von DADA mitwirkten. Dass Breton ein Dadaist der ersten Stunde war, wurde erst vor wenigen Jahren evident, als sein Nachlass zur Auktion gelangte. Man fand eine Kladde, in der er zwischen 1916 und 1924 Zeitschriftenausschnitte gesammelt hatte, die seine intellektuelle Entwicklung in dieser Phase offenbaren. Er hatte nicht nur Freuds Schriften studiert, sondern besuchte ihn 1921 in Wien. Freuds Konzept des »Unbewussten« als einer in der Psyche latenten zweiten Wirklichkeit faszinierte ihn als Quelle der Hervorbringung neuartiger Schöpfungen. Die »écriture automatique«, ein willkürliches Schreiben unter Hypnose oder Drogen, gehörte ebenso zu den neuen Verfahrensrezepten wie die Dokumentation von Träumen und Experimente mit der zufälligen Anordnung der Sprache. Ein Spiel, das später nach dem ersten so gewonnen Text den Namen »cadavre exquis« erhielt, bestand in einer literarischen Gruppenaktivität, bei der keiner der Beteiligten die Textfragmente der anderen »Mitspieler« zu sehen bekam.

Breton legte seine Doktrin der Erforschung einer wunderbaren zweiten Wirklichkeit 1924 im ersten seiner beiden surrealistischen Manifeste (*Manifeste du Surréalisme*) nieder und begründete das Magazin *La révolution surréaliste* (1914–1929), auf das bis in die fünfziger Jahre hinein weitere Zeitschriften zur Verbreitung surrealistischer Literatur und Kunst folgen sollten. Ebenfalls in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre legten Breton mit *Nadja* (1928) und Louis Aragon mit *Le paysan de Paris* (1926) erste bedeutende Erzähltexte des Surrealismus vor.

20 Von Anfang an standen neben der Literatur der Film, die Fotografie und die Malerei im Zentrum seiner theoretischen Beschäftigung, da in den visuellen Medien die größten Potentiale zur Suggestion traumartiger oder unbewusster Zustände vermutet wurden. »Das Auge besteht im wilden Zustand«, schreibt Breton in *Le surréalisme et la peinture* (1928, *Der Surrealismus und die Malerei*), was bedeutete: erst das Bewusstsein nimmt Zuordnungen des wahrgenommenen Gegenstandes – aufgrund menschlicher Erfahrung – vor. Die Konsequenz daraus war das vom Surrealismus betriebene Konterkarieren dieser Erfahrungswirklichkeit durch das Aussetzen gewohnheitsmäßiger Arrangements. Dieses »Entheimaten« (*»dépaysement«*) des Bekannten bewirkt in der surrealistischen Kunst den Schock des Betrachters, über den er zum »merveilleux«, dem Wunderbaren, vorstoßen kann. Maler wie Max Ernst, Pablo Picasso, André Masson und schließlich die Katalanen Joan Miró und Salvador Dalí, der Rumäne Viktor Brauner und die Südamerikaner Matta und Dominguez dienten Breton als Bestätigung für diese Grundannahme.

Wie in den vorausgehenden Jahrzehnten ging französische Literatur im Surrealismus eine wechselseitige Beziehung mit der bildenden Kunst ein. Breton fand nicht nur auch in den Gemälden des Begründers der »metaphysischen Malerei«, Giorgio De Chirico, Beispiele seiner surrealistischen Doktrin. Als nämlich De Chirico seinen komplexen, zugleich deutlich autobiographischen Roman *Hebdomeros* verfasste, feierte André Breton das Werk als den Inbegriff surrealistischer Literatur und veröffentlichte ihn 1929 als ersten Band in der neuen Reihe seiner *Editions Bifur*. Zwölf Jahre später sollte Dalí, damals als Maler im amerikanischen Exil auf dem Höhepunkt eines kaum vorhersehbaren internationalen Erfolgs, 1942 seine romanhafte Auto-

biographie *The Secret Life of Salvador Dalí* (1952, *La vie secrète de Salvador Dalí*) und 1944 den Roman *Hidden Faces* (1973, *Visages cachés*) vorlegen. Bis in die achtziger Jahre hinein sollte Dalí künftig in Französisch und Spanisch literarisch produktiv bleiben: neben den katalanischen Jugendwerken sollte die Gesamtausgabe des prominentesten Vertreters des Surrealismus am Ende seines Lebens sieben dicke Bände – Theaterstücke, philosophische Werke, Aphorismen, Gedichte, Filmdrehbücher – umfassen. Und auch seine Malerrivalen – Picasso, Max Ernst, Joan Miró, Alberto Giacometti und andere bis hin zu Dalís argentinischer Schülerin Leonor Fini – würden schließlich die surrealistische Literatur um ihre Gedichte und Erzähltexte bereichern. Zwar war es der surrealistischen Bewegung nicht gelungen, die Trennung von Kunst und Leben, geschweige denn die gesellschaftlichen Schranken, aufzuheben, wie es Breton in seinem Manifest gefordert hatte. Doch gehört es nicht zu den geringsten Verdiensten, dass Maler sich die Literatur und Literaten sich während der drei surrealistischen Jahrzehnte die bildende Kunst erobert hatten.

Als Gruppenunternehmung, als welche die Bewegung konzipiert wurde, war dem Surrealismus ein zweifelhaftes Schicksal beschieden. Zwar hatte Breton das revolutionäre Konzept der Bewegung durchaus im politischen Sinne verstehen wollen, was um 1930 zu einer kurzzeitigen Annäherung an die französischen Kommunisten führte, denen lediglich Louis Aragon bis zu seinem Tod (1982) die Treue hielt. Ein wesentliches Problem stellt die stetige Fluktuation der surrealistischen Gruppe dar, die nicht zuletzt Bretons diktatorischer Anspruch auf das letzte Wort in künstlerischen wie sozialen Fragen mit sich brachte. Breton »exkommunizierte« aus seiner Sicht Abtrünnige, eine Erfahrung, die als Erster der nach gesellschaftlichem und finanziellem Erfolg hungernde Salvador Dalí machen musste. Breton wandelt schließlich den Namen des Katalanen in das keineswegs schmeichelhafte Anagramm »AVIDA DOLLARS« (giert nach Dollars) um. Die angestrebte Entgrenzung fand also ihre Grenze, dort wo Bretons Führungsrolle betroffen war. Einer der wenigen, die über alle Verwerfungen im Surrealistenzirkel hinweg kaam mit diesem Machtanspruch in Konflikt gerieten, war Paul Éluard, der zusammen mit Robert Desnos und René Char der wichtigste Lyriker der Gruppe war. Éluard