

AVANT GARDE



UND

KOMIK

Ludger Scherer & Rolf Lohse (Hrsg.)

AVANTGARDE
KUNSTLEBEN

AVANT GARDE
CRITICAL STUDIES

16

Comité de rédaction/Editorial Board:

Directeur: Fernand Drijkoningen

Secrétaire: Klaus Beekman

Membres: Henri Béhar, Peter Bürger, Leigh Landy
Ben Rebel et Willem Weststeijn

AVANTGARDE
UND KOMIK

Herausgegeben von

Ludger Scherer

und

Rolf Lohse



Amsterdam - New York, NY 2004

Inhalt

ROLF LOHSE / LUDGER SCHERER Einleitung	7
SABINE SCHRADER „L'Umorismo è la letteratura dello scetticismo“ (Dossi) – Humor, Parodie und Absurdes in der Literatur der <i>Scapigliatura</i>	37
TATIANA BISANTI Traditionsbruch und Poetik des Vergnügens in der frühen Lyrik Aldo Palazzeschi	55
DONATELLA CHIANCONE-SCHNEIDER Futurismus und Komik	75
PAUL GEYER Apollinaires Humor	85
THILO BOCK „Negermusik und koptische Heilige“ – Die Unmöglichkeit des Lachens bei Hugo Balls Dadaismus	97
ELISABETH LANGE Das Komische als Symptom – das Beispiel Erik Satie	117
PETER GAHL Das intensive Leben der Postavantgarde – Metanarrative Komik in Massimo Bontempellis <i>La vita intensa</i>	143
JOACHIM SCHULTZ <i>Kannibalen undsoweiter</i> – Das Fremde und das Komische in der europäischen Avantgarde	159
ANDREA OBERHUBER Ironie und Ent-/V erführungsstrategie in Claude Cahuns <i>Héroïnes</i> : Metamorphosen an den Rändern der Avantgarde	173

Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919,
Rectified Readymade. Private Collection.
©Succession Marcel Duchamp / VG Bild-kunst, Bonn 2004

All titles in the Avant Garde Critical Studies series (from 1999 onwards) are
available to download from the Ingenta website <http://www.ingenta.com>

The paper on which this book is printed meets the requirements of "ISO
9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents -
Requirements for permanence".

ISBN: 90-420-1722-8
Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2004
Printed in The Netherlands

Einleitung	
HANNO EHRLICHER Komik als Kampf: Spiel und Gewaltsamkeit im Theater der Avantgarde (Apollinaires <i>Les mamelles de Tirésias</i> und Vitrac's <i>Victor ou les enfants au pouvoir</i>)	187
MECHTHILD ALBERT Komik und Medien in der spanischen Avantgarde	211
KATHARINA NIEMEYER „si falta uno más, no cabe“: Humor in der lateinamerikanischen Avantgarde	229
THOMAS STAUDER Avantgarde-Komik im Werk von Gabriel Celaya	247
KLAUS D. BECKMAN Die historische Avantgarde und die Parodie	265
ROLF LOHSE Bretons schwarzer Humor und die <i>Académie de l'humour français</i>	281
STEPHAN RUPP Die Substitutionstechnik Ionescos – Erläuterung eines 'Rezepts' für avantgardistische Komik	297
LUDGER SCHERER Vom Collège de 'Pataphysique zum Oulipo: Komische Konfrontation mit der Avantgarde	305
SYLVIA SETZKORN Avantgardistische Komik bei <i>Oulipo & Oplepo</i>	319
GERHILD FUCHS Spielarten des Komischen und Züge des Pikaresken in drei Romanen der italienischen Neoavantgarde: Luigi Malerbas <i>Salto mortale</i> , Gianni Celatis <i>Le avventure di Guizzardi</i> , Sebastiano Vassalli <i>Abitare il vento</i>	337

Avantgarde und Komik – diese Begriffe in ein enges Verhältnis zu rücken ist keinesfalls selbstverständlich. Dadurch wird jedoch ein Spannungsfeld eröffnet, das die in diesem Band versammelten Beiträge zu ergründen suchen. Bei aller notwendigen Differenzierung zwischen den beiden Begriffen, die ganz unterschiedlichen Kategorien angehören und die sich von ihrem Selbstverständnis her gesehen sogar gegenseitig ausschließen können, lassen sich jedoch auch Berührungspunkte benennen: Beide bearbeiten auf jeweils unterschiedliche Weise Ordnungsstrukturen und ähneln sich hinsichtlich der experimentellen Haltung auf Seiten der Produzenten, der auf der Seite der Adressaten die Bereitschaft entspricht, ebenfalls zumindest für einen Moment eine solche Haltung einzunehmen. Darüber hinaus sind beide homolog hinsichtlich ihrer transgressiven Grundstruktur.

Das Komische kann als sanktionsfreier tiefenstruktureller Transgressionsmechanismus beschrieben werden, der eine spielerische Grenzverletzung ermöglicht (Emelina 1991, Lohse 2001: 17-27). Dank des spielerischen Vollzugs dient dieser Mechanismus gleichzeitig der Sicherung und der Bewußtmachung von Grenzen. Die Sanktionsfreiheit kann als notwendige Bedingung des Komischen gelten. Ist die Grenzverletzung positiv, so ist die Quittung das Lachen. Kann man sie negativ auffassen, so wären wohl Erschrecken, Abscheu und Entsetzen die Reaktion.¹ Das Komische kann als das Resultat einer Zuschreibung gesehen werden: Man empfindet etwas als komisch, oder als nicht komisch.² Als komisch werden in nachträglicher Deutung häufig Infragestellungen und Gefährdungen aufgefaßt, die unbehelligt überstanden wurden. Der Zuschreibungsaspekt wird daran deutlich, daß man Dinge, die komisch gemeint waren, nicht zum Lachen findet. Das Komische ermöglicht es, auf eine ambivalente Weise, Ausgegrenztes in den Bereich des Denkens und des Tuns hereinzunehmen. Es wirkt gleichzeitig subversiv und stabilisierend, harmlos und verletzend, zeitlos und als Indikator für den Entwicklungsstand einer Zivilisation. Dabei kann – je nach Umständen – die Stabilisierungsfunktion oder auch die langfristige Subversion als Wirkung überwiegen. Die prinzipielle Bewußtmachung der Arbitrarität von Grenzsetzungen kann zur Befreiung von unreflektierter Systemhörigkeit sowie zur Entautomatisierung von Wahrnehmungsprozessen führen.

Die Transgression von Handlungs-, Verständnis-, Verhaltens-, und anderer Schranken für einen kurzen Zeitraum erlaubt es, Phänomene, die jenseits der

Kannibalen undsoweiter – Das Fremde und das Komische in der europäischen Avantgarde

Joachim Schultz

This article investigates the concern of the European avant-garde with otherness and examines how the avant-garde uses artistic techniques from other cultures as a specific form of humour. It deals with the primitive, the savage, so much admired and imitated by the avant-garde, mainly to challenge bourgeois and mainstream culture. The article first looks at the concept of the savage cannibal, followed by chapters on dance and savage language. Particular attention is paid to the question whether, how and with what intentions the avant-garde tried to be humorous or funny.

Vorbemerkung

Im folgenden geht es um die Beschäftigung der europäischen Avantgardisten mit dem Fremden. Man könnte auch sagen: um ihren Einsatz von fremden Kulturtechniken, mit dem Ziel, Heiterkeit zu erregen. Es geht um die Wilden, die von der Avantgarde bewundert und nachgeahmt wurden, nicht zuletzt, um die Bürger zu provozieren. Es geht um wilde Kannibalen, die schwerpunktmäßig am Anfang stehen; es geht um die Tänze und die Sprache der Wilden, die in zwei kürzeren Kapiteln behandelt werden. Es geht um die Frage, ob und mit welcher Absicht die Avantgardisten damit komisch sein wollten.

Komische Kannibalen

Kannibalenwitze findet man auch heute noch auf den Witzseiten der Printmedien, meist mit den gleichen Bildelementen: ein Weißer (manchmal sind es auch zwei oder drei) sitzt in einem großen Kochtopf, unter dem das Feuer lodert; drumherum tanzen die Wilden. Mal wird auch ein gefesselter Weißer vorgeführt, und die Wilden rufen nach dem Koch, wie in der Zeitschrift *Le Rire* vom 26. Juni 1926 (cf. Schultz 1995: 100-103). Daß man über Kannibalen lacht, dürfte vor etwa zweihundert Jahren begonnen haben. Davor sah man darin „äußersten Gräuel“ (Greenblatt 1994: 74), empfand Angst und Schrecken, wie man in Defoes *Robinson Crusoe* nachlesen kann. Doch schon in Goethes *Faust* fühlen sich die Trinker in Auerbachs Keller „kannibalisch wohl“, der Kannibale,

der Menschenfresser aus dem Märchen, der Oger hatte für die meisten Menschen seinen Schrecken verloren. Vor diesem Hintergrund ist es zunächst schwer verständlich, daß Francis Picabia einem Manifest den Titel „Manifeste cannibale dada“ (Picabia 1975: 213) gab. Das Manifest ist ein Angriff auf die Bürgerwelt und ihre hohlen Werte. Aber wen wollte Picabia mit dem Begriff „cannibale“ noch erschrecken? Man könnte nun interpretieren, daß sich Picabia als Menschenfresser aufführt, der den Weißen und seine Welt zerstört und aufrisst. Um sich seine Kraft einzuverleiben?, könnte man sogleich weiterfragen. Doch soweit hat Picabia wohl kaum gedacht. Er gibt sich als Bürgerschreck und wählt dafür das Bild vom Kannibalen.

Was er den Bürgern vor allem vorwirft, ist ihre Ernsthaftigkeit: „Que faites-vous ici, parqués comme des huîtres sérieux – car vous êtes sérieux – n'est-ce pas? Sérieux, sérieux, sérieux jusqu'à la mort“ (Picabia 1975: I, 77).

Dem gegenüber sieht er sich, ebenso alle Vertreter des Dadaismus, als nicht verbiestert ernsthaften Menschen, der noch lachen kann und der sich kanibalisch wohl fühlt. Aber die Dadaisten wollten nicht bekehren. Sie wollten lachen und zum Lachen bringen, was ihnen zumindest bei ihren Anhängern und Sympathisanten auch gelungen ist. Der Berliner *Börsen-Courier* berichtet am 4. 5. 1920 von einem Pariser Dada-Abend, der vor allem Heiterkeit erregte. Es gab viel zu lachen.

Und man lachte buchstäblich Tränen, als nach Schluß der Vorstellung Francis PICABIA vor dem Vorhang erschien, um seinen 'Kannibalischen Monolog' vorzutragen, wobei er ohne Unterlaß seine Krawatte auf- und zuband (zit. nach Sermer 1988: 151).²

Besagter Abend fand im *Théâtre de l'Œuvre* statt, doch im Berliner Artikel heißt es abschließend, daß sich die Dadaisten wohl bald den Music-Halls wie dem Pariser Alhambra zuwenden würden, wo sie sich „zwischen Excentrics und Clowns sicher mehr zu Hause fühlen dürften“ (Sermer 1988: 151). Die Avantgarde entstand aus dem „Geist der Music-Hall“, viele ihrer Vertreter waren von den dortigen Darbietungen begeistert, haben sie den seriösen Kulturprodukten der Bürger vorgezogen, einige, wie Hugo Ball, sind selber dort aufgetreten (cf. Schultz 1999: 12-15). In den Music-Halls haben auch die Wilden, die schwarzen Tänzer und Sänger, für Heiterkeit gesorgt. Ihnen eiferten die Dadaisten nach, veranstalteten auch 'Kannibalenbälle' und ähnliche Unterhaltungen, die im übrigen auch bis heute von Studenten und Künstlergruppierungen veranstaltet werden.³

Ich denke oder befürchte, daß die Dadaisten nicht weiter über die Begriffe 'Kannibale' und 'kannibalisch' nachgedacht haben. In den Texten der beiden Ausgaben von Picabias Zeitschrift *Cannibale* (1920)⁴ ist auch von Kannibalen

nicht die Rede. Einige Texte sind von einer latenten oder direkten Gewalttätigkeit, wie z.B. der Text „Dangereux“ von Céline Arnauld:

Pour mettre fin à la stupide comédie de ceux qui se croient les défenseurs d'une nation qu'ils empoisonnent avec leur art fait de commérages, j'ai inventé une chanson filmée, une chanson qui tue, une chanson qui étrangle et qui désinfecte les regards en épluchures d'oignon; c'est le dernier film-fusée insecticide, visible au Cinéma Céline Arnauld, à Montmartre (Arnauld 1920: 2).

Wie viele andere dadaistische Texte muß man auch diesen vor dem Hintergrund des herrschenden oder gerade vergangenen Ersten Weltkriegs sehen. Die Verteiliger der Nationen, die Millionen Menschen dafür geopfert haben, werden, zumindest verbal, mit der gleichen Grausamkeit attackiert.

Vorherrschend ist der Angriff auf Welt und Werte der Bürger. Allein Picabias Gedicht „Je suis des Javanais“⁵ in der zweiten Ausgabe verbindet wieder diese Provokation mit der Welt der Wilden. Vermutlich wollte Picabia mit dem Titel auch an Rimbauds berühmten Ausruf „Je suis un nègre“ erinnern. Doch wie bei den meisten dadaistischen Texten wird jede logische Aussage verweigert, auch das wieder Provokation, die aber auch zum Lachen bringen soll. „Parlons des choses sérieuses du monde civilisé“, lautet die zweite Zeile, nach dem völlig ohne Zusammenhang in der ersten Zeile die Schlagsalme gepriesen wurde. Die Bürger sind 'sérieux', wie wir aus dem *Manifeste cannibale* wissen, Picabia gibt vor, sich auf ihr Niveau der Seriosität zu begeben, tut es dann im weiteren Text aber ganz und gar nicht. 'Ich gehöre zu den Javanern, den Wilden, und will mit eurer Mentalität, euren Werten nichts mehr zu tun haben.' So könnte man die Botschaft formulieren, die aber nicht als klare Botschaft, sondern als wirrer Text präsentiert wird. Wenn dann am Ende des Textes (Zeile 20 ff.) wieder von den 'Wilden' die Rede ist, dann geschieht dies auch nicht auf seriöse Weise. Gleichwohl kommen Bilder ins Spiel – Tätowierungen, nackte Negerinnen –, die den Bürgern aus Abenteuer- und Kolonialromanen, aus rassistischen Zeichnungen und Texten vertraut sind. 'Seht, so was gefällt euch!' könnte die Botschaft lauten. „Tout cela ne fait pas rire“ heißt es ziemlich genau in der Mitte des Textes (Zeile 18). Nein, die Bürger können darüber nicht lachen, nur den Kopf schütteln, alle anderen werden buchstäblich Tränen lachen.⁶

Ebenso über die kuriose Meldung, die auch völlig zusammenhangslos im Heft 2 der Zeitschrift *BIFUR* (Juli 1929, S. 159) steht:

HISTOIRE D'UN ROI NÈGRE QUI VOULUT MANGER SA JAMBE Bruxelles. – Un roi nègre, auquel il était arrivé un grave accident, avait été contraint de se faire amputer d'une jambe. L'opération terminée, le roi ré-

clama sa jambe, pour la manger, disait-il. Le médecin, un blanc, se fondant sur le fait que le cannibalisme est interdit au Congo, refusa de donner satisfaction à son client. Mais ce dernier se procura d'un avocat et traîna le médecin devant le tribunal de Boma en demandant qu'on lui restituât son bien. Le tribunal a condamné l'hôpital à rendre au roi nègre sa jambe.

Die Nachricht, ganz im Stil eines *fait divers* formuliert, kommt aus Brüssel bzw. aus dem Kongo, über den, d. h. über die Kolonialmethoden der Belgier, man sich zur Zeit Leopolds II. erregte, der aber mit der Zeit wohl Anlaß zu mancherlei Spott gegeben hat. In normalen Zeitungen und Zeitschriften wurde in ähnlicher Weise über kuriose Vorfälle aus den Kolonien berichtet, G. Ribemont-Dessaignes, der Herausgeber von *BIFUR*, spottet darüber, indem er eine völlig abstruse Meldung erfindet und als *fait divers* hier einsetzt. Darin liegt auch das eigentlich Komische, der kanibalische Negekönig ist sekundär, denn in *BIFUR* findet man zahlreiche solcher *fait divers*, wie z. B. in der selben Nummer (23):

UN 'CAS CURIEUX' EN IRAK

Londres. — On mande de Bagdad: 'Les médecins sont très intrigués par l'accouchement d'une femme qui a mis au monde deux enfants blancs et un noir.'

Diese dreizeilige Meldung gibt Anlaß, an denjenigen zu erinnern, der dieses 'Verfahren' höchst wahrscheinlich erfunden, zumindest in großem Umfang praktiziert hat. Es war Félix Fénéon, der seit der Jahrhundertwende seine „Nouvelles en trois lignes“ in verschiedenen Zeitschriften (u. a. im *Figaro* und im *Matin*) unterbrachte und damit sich zugleich über die Auswüchse des Journalismus und über die Mentalität der Leser lustig machte. Von Mord und Selbstmord las und liest man immer noch gerne, darum findet man bei Fénéon viele Meldungen dieser Art. Damals tobte der Kirchenkampf, und Fénéon berichtet oft über Lehrer und Bürgermeister, die das Kreuzifix in den Schulen entfernen oder wieder anbringen ließen. Und natürlich waren auch die Kolonien und das absonderliche Verhalten der 'Wilden' ein beliebtes Thema, und Fénéon bedient die Leser mit folgenden Meldungen:

An Bord der Nétra hat in Marseille ein Kanaken-Boy, Vatnis, einem anderen Kanaken-Boy, André, den Bauch aufgeschlitzt. (*Eig. Ber.*) (Fénéon 1992: 99).

Für ihre Geisterbeschwörungen haben arabische Hexen aus Chellala in aller Heimlichkeit ein zehn Tage altes Kind ausgegraben, das schon sechs Monate tot war. (*Eig. Ber.*) (Fénéon 1992: 139).

Die MM. Weiss, Roubaud etc. stachen von Pauillac aus in See. Im Kongo wollen sie die Schlafkrankheit erforschen. Der Neger schlummert zuviel. (*Eig. Ber.*) (Fénéon 1992: 153).

Wirklichen Widerstand gegen den Kolonialismus gab es damals nur von wenigen, aber man spottete darüber, indem man solche Meldungen erfand, oder wie Octave Mirbeau, der in seinem Roman *Les 21 jours d'un neurasthénique* (1901) einen General Archinard zu Wort kommen läßt, der seine Wohnung mit Negerhäuten ausgestattet hat: Lampenschirme, Tapeten usw. Die geschlitzten Einzelheiten waren höchst makaber. Oder wie Alfred Jarry, der in seinem *Ubu colonial* (1901) seinen Titelhelden auf abscheuliche Weise bei den Negern hausen läßt (Jarry 1966: 420–431). Und Jarry war es auch, der sich als einer der ersten über die Interpretation des Kannibalismus durch den Bürger lustig machte. In seinem Artikel „Anthropophagie“ (1902) berichtet er von einer Forschergruppe, die auf Neukaledonien nach noch existierenden Menschenfressern suchen soll. Der beste Beweis von deren Existenz wäre doch, wenn diese Gruppe nicht mehr zurückkomme. Hier haben wir schwarzen Humor im Sinne von André Breton, der ja Texte von Jarry in seine *Anthologie de l'humour noir* aufgenommen hat. Schwarzer Humor, wie er im *Dictionnaire général du surréalisme* erläutert wird: „L'humour noir permet à celui qui le pratique de se venger de l'hostilité du monde en se rangeant en apparence de son côté“ (Biro/Passeron 1982: 212). Jarry schreibt dem Anschein nach wie ein normaler Journalist über solche Expeditionen, hat aber das Ziel, sich vielleicht nicht zu rächen, sich aber darüber lustig zu machen. Ähnlich verfährt Ribemont-Dessaignes, wenn er, wie dies auch in anderen Zeitungen geschieht, solche *faits divers* in *Bifur* einstreut.

„Epater le bourgeois!“ lautete die Devise, auch und besonders bei den Dadaisten. Rückblickend mißt Ribemont-Dessaignes diesem Thema aber keine Bedeutung zu. In seinen Memoiren *Déjà jadis* (1958) berichtet er über Picabias Zeitschrift *Cannibale* und zitiert auch aus dessen *Manifeste cannibale*. Das Thema 'Kannibale, Wilde' kommt dabei aber nicht zur Sprache. Er zitiert nur „quelques phrases ordurières“ (Ribemont-Dessaignes 1973: 121). Er berichtet auch über die eigene Zeitschrift *BIFUR*, ebenfalls ohne auf diese Thematik zu sprechen zu kommen (Ribemont-Dessaignes 1973: 210 ff.), und über Picabias berühmte Zeitschrift *391* (Ribemont-Dessaignes 1973: 120, 156 u. a.). Dabei vergißt er zu erwähnen, daß möglicherweise er es war, der mit diesem literarischen Kannibalismus begonnen hat. In der dritten Ausgabe vom 1. März 1917 erschien auf der zweiten Seite ein Text von ihm, der mit den Sätzen beginnt:

Il est avéré désormais que le pur moyen de témoigner de l'amour à son prochain est bien de le manger. Cela n'est nullement plus répugnant que de se nourrir de sécrétions malsaines et puantes et de suintements équivoques ainsi que le font les hommes des époques qualifiées hautes (Ribemont-Dessaignes 1917: 2).

Weiter unten formuliert er einige Bedenken beim Genuß von Dichtern und anderen Künstlern. Die müsse man sich erst ordentlich auskotzen lassen. Und selbst dann soll ihr Fleisch weich und fade sein. Und er fährt fort: „Bonbons à l'essence de banane, et pippermint, donnent à la fin mauvais estomac. Que dire d'un violoniste? – Es schmeckt, es schmeckt! – Gare le gros ventre! Donnez cela aux Chacals“ (Ribemont-Dessaignes 1917: 2).

Titel dieses Textes: „Civilisation“. Wir sind mitten im Krieg, in dem sich die Menschen gegenseitig abschlachten. Zivilisation demgegenüber besteht darin, einander liebevoll aufzuessen. Ein typischer Text des Dadaismus, der ja letztlich ein Kind des Krieges ist. Ihr seid ernsthaft, habt hohe Werte, seid Christen, neamt euch Verteidiger der Nationen! rufen die Dadaisten den Bürgern zu. Damit wollen wir nichts zu tun haben. 'Eure Hoffnungen, euer Paradies, eure Idole, eure Politiker, eure Helden, eure Künstler, eure Religionen: alles nichts!' ruft Picabia in seinem *Manifeste cannibale dada*. Provokation, Bilderstürmeri. Oder wie Gabrielle Buffet-Picabia es ausdrückt: Beide (gemeint sind Picabia und Marcel Duchamp) „wetteiferten miteinander in ihrem außerordentlichen Festhalten an paradoxen, zerstörerischen Prinzipien, in ihrer Blasphemie und Unmenschlichkeit, die nicht nur gegen die alten Mythen der Kunst gerichtet waren, sondern gegen alle Grundlagen des Lebens im allgemeinen“ (cf. Tomkins 1999: 94). Ja, wir sind Kannibalen, aber ihr seid viel schlimmer! könnte ihre Botschaft lauten. Und nebenbei erreichen die Dadaisten mit diesen lautstarken Texten bei Gleichgesinnten einen großen Heiterkeitserfolg.

Wenn man die vielen kleinen, heute vergessenen dadaistischen Zeitschriften durchgehen würde, fände man gewiß weitere Texte dieser Art. Das kann an dieser Stelle nicht geschehen. Der Kannibalismus in der Literatur harnt noch einer umfassenden Aufarbeitung, etwa von Daniel Defoe bis heute. Erinnert sei hier nur an Bertolt Brechts um 1925 entstandenes Gedicht „Tahiti“, in dem uns drei Menschenfresser begegnen, übrigens kurioserweise bei Java, „Nearer by God!“ singen sie in den Horizont (Brecht 1976: 105). Erinnert sei auch an Joachim Ringelnatz' Gedicht „Silvester bei den Kannibalen“ aus seinem 1931 erschienenen *Kinder-Verwirr-Buch*, das mit der Strophe endet: „Und wenn die Kannibalen dann satt sind, / Besoffen und überfressen, ganz matt sind, / Dann denken sie der geschlachteten Kleinen / Mit Wehmüt und fangen an zu weinen“ (cf Ringelnatz 1951: 368). Das Frühwerk von H. C. Artmann ist voll von Kannibalen und Menschenfressern. Ein 1954 erschienenes Gedicht ohne Titel beginnt mit den Worten „antonia / du kannibalin, / ist dir / mein hals nicht genug?“ (Artmann 1969: 263). 1968 veröffentlicht er ein Büchlein mit dem Titel *Der handkolorierte Menschenfresser*, sein kleiner Sohn Patrick hat es illustriert (cf. Artmann 1970: 335 ff.). 1970 erscheint Roland Topors Büchlein *La cuisine cannibale*, in dem man Sätze findet, wie: „Je voudrais disposer pour quelques

instants de la plume d'un Brillat-Savarin pour vanter les qualités d'un bon bras alpiniste, cuit dans le plâtre“ (Topor 1970: 84). Eine Gruppe italienischer Krimiautoren um Aldo Nove und Tiziano Scarpa nennt sich „cannibali“, um zu dokumentieren, daß ihre Romane härter und damit besser sind als die der anderen (cf. Vetterlein 2003). In seinem 1998 erschienenen Roman *Cannibale* schildert Didier Daeninckx die Abenteuer einiger Kanaken in Paris, die dort im Rahmen der Kolonialausstellung 1931 als echte Kannibalen zur Schau gestellt wurden. Zum wöhigen Gruseh und zur Erheiterung der Bürger.

Komische Tänze

Damit sind wir wieder in der uns hier interessierenden Epoche, in den 20er und 30er Jahren. Doch zunächst soll hier ein vorläufiges Zwischenergebnis formuliert werden. Bei den Kannibalen greifen die Avantgardisten ein Kulturthema auf – man könnte auch sagen: eine Kulturtechnik –, das Sich-lustig-machen über die Menschenfresser, um dies dann so weit ins Absurde zu steigern, um die ihnen gemäße Form der Komik zu erreichen, mit der sie sich auch über den Umgang der Bürger mit dem Fremden lustig machen. Ähnlich ist es, wenn es um die Tänze der Wilden geht; ähnlich, aber auch wieder anders. Es geht hier nämlich um zwei Phänomene. Zum einen wurden bei vielen Veranstaltungen der Avantgardisten, insbesondere der Dadaisten, wilde Tänze aufgeführt. Auf dem Programm einer *Sturm-Soirée* am 14. April 1917 in der Züricher Galerie Dada heißt es: „Musique et Danses Nègres exécutées par cinq personnes avec le concours de Milles. Jeanne Ridaud et Maria Cantarelli. (Masques par M. Janco)“ (zit. n. Bergius 1978: 158). Hugo Ball schrieb über eine ähnliche Soirée (vermutlich eine Wiederholung am 23. oder 24. Mai 1916) in seinem Tagebuch: „Die Masken [die allerdings „an das japanische und aligriechische Theater“ erinnerten] verlangten einfach, daß ihre Träger sich zu einem tragisch-absurden Tanz in Bewegung setzten“ (Ball 1971: 98). Man kann sich den Heiterkeitserfolg sehr gut vorstellen. Eine Heiterkeit, die aber allerdings auch durch das ernste Pathos, mit dem diese Tänze vorgeführt wurden, erreicht wurde. Ball schreibt dazu: „Sie [die Maske] diktierte auch einen ganz bestimmten pathetischen, ja an Irrsinn streifenden Gestus“ (Ball 1971: 98).

Zum anderen kursierte bei den Avantgardisten eine große Begeisterung, eine gerechte Euphorie für die schwarzen Tänzer der Negerrevuen, die ab der Mitte der 1920er Jahre mit großem Erfolg in den europäischen Metropolen aufgeführt wurden. Wobei insbesondere die Komik dieser Tänzer bewundert wurde, Komik und Selbstironie. Ivan Goll schrieb in seinem Manifest „Die Neger erobern Europa“ (1926):⁸ „Und sie [die Neger] verulkten sich selbst, wenn sie mit demselben Hohn, nur mit dem üblichen Lendenschurz und einem seidenen Brusthalter angetan, den 'Tanz der Wilden' vorführen.“

„Mit dem üblichen Lendenschurz“: Dies deutet darauf hin, daß auch hier die Avantgardisten gewissermaßen in die Fußstapfen der Bürger getreten sind, der Bürger, zu deren Belustigung schon seit Jahren die Tänze der Wilden aufgeführt wurden. Dies im Zirkus und vor allem bei den Kolonialausstellungen, auch bei den Weltausstellungen, die bis weit ins 20. Jahrhundert immer auch ihre völkerrkundlichen Abteilungen mit Eingeborenenhöfen hatten. Gut dokumentiert ist dies z.B. für die Weltausstellung in St. Louis (1904), bei der in einem philippinischen Dorf (die Philippinen waren damals eine US-amerikanische Kolonie) Tänze aufgeführt wurden. Tänze, die dann in dem Liedchen *Meet me in St. Louis* um die Welt gingen: „We will dance the Hoochee-Koochee / I will be your tootsie wootsie / If you will meet me in St. Louis, Louis, / Meet me at the fair“ (cf. Kretschmer 1999: 164). Des weiteren muß daran erinnert werden, daß (oft schwarze) Grottestänzer schon seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in den großen Städten aufgetreten sind (cf. Schultz 2003: 137-142). Dies in Musikhallen und ähnlichen Etablissemments, die zwar als verrucht galten, aber dennoch von den Bürgern mit Begeisterung besucht wurden. Worin besteht nun der Unterschied zwischen der bürgerlichen Rezeption und der avantgardistischen Aneignung? Man könnte ihn ähnlich wie im Zusammenhang mit den Kannibalen formulieren. Bei den Bürgern ist diese Begeisterung immer mit dem Gefühl der Überlegenheit gegenüber diesen Wilden verbunden, die Avantgardisten dagegen mokieren sich meist auch über diese herablassende Haltung der Bürger. Meist, aber nicht immer. Als beispielsweise Francis Picabia 1930 zu einem „Bal des Cannibales“ einlud, dann war dies eine dieser Veranstaltungen, wie sie bis heute bei bürgerlichen Karnevalsvergnügungen veranstaltet werden. Die Bewunderung der Avantgardisten fehlt hier allerdings, eine Bewunderung, die bei Goll oder bei Marinetti mit fast heiligem Ernst ausgedrückt wurde. Als Beispiel kann ein Satz aus Marinettis Manifest *Il Teatro di Varietà* (1913) zitiert werden: „Un anno fa, alle Folies-Bergère, due danzatori rappresentavano le ondeggianti discussioni di Cambon con Kinderfen-Watcher sulla questione del Marocco e del Congo, con una danza simbolica e significativa che equivaleva ad almeno 3 anni di studi di politica estera“ (cf. Marinetti 1981: 114). Solche Tänze, so Marinetti mit vollem Ernst, müßten der Jugend vorgeführt werden. In diesem Zusammenhang muß man auch daran erinnern, daß die Tänze der Wilden ein beliebtes Motiv in den zahlreichen Reiseberichten und Kolonialromanen waren, die damals gerne gelesen wurden. Alfred Jarry war einer der ersten, die sich darüber lustig machten. In seinem *Ubu colonial* tanzen die Wilden zu Ehren von Vater Ubu, der auch in Afrika sein Unwesen treibt. Sie tanzen, um es genauer zu sagen, weil Vater Ubu sie von der Krankheit der Faulheit befreit hat, indem er den faulsten Neger den Raubfischen zum Fraß vorgeworfen hat (Jarry 1966: 423).

Komische Sprache

Jarrys *Ubu colonial* kann auch am Anfang stehen, wenn es nun um die Sprache der Wilden geht, über die sich die Bürger amüsierten. Genauer: über das *Petit nègre*, das als ihre höchste Sprachleistung angesehen wurde. Zu einem richtigen Französisch hielt man sie lange Zeit für nicht fähig. Vater Ubu unterhält sich mit einer Negerin, die so mit ihm spricht: „Aujourd'hui moi lété un peu faille-faille: pas pouvoir aller bien loin“ (Jarry 1966: 423). 1922 veröffentlichte der Belgier Franz Hellens seinen Roman *Bass-Bassina-Boulou* mit einem afrikanischen Fetsch als Titelhelden, dessen Odyssee aus dem tiefsten Afrika in die Weltstadt Paris geschildert wird. Hellens läßt seinen Fetsch ein solches *Petit nègre* sprechen, das sich, wie bei Jarry, unter anderem dadurch auszeichnet, daß der unkonjugierte Infinitiv und daß 'moi' an Stelle von 'je' verwendet wird. Wenn Bass-Bassina-Boulou langsam unter den Händen seines Schöpfers, eines afrikanischen Medizinmanns, zum Leben erwacht, spricht er die folgenden Sätze: „Maître, moi sentir parfums.“ „Maître, moi voir tes mains.“ „Maître, moi sentir main sur mon front.“ „Maître, moi goûter jus sucré, sentir flamme dans mon corps.“ „Maître, moi entendre.“ „Moi vivre! s'écria-t-il aussi fort qu'il put. Moi dieu!“ (Hellens 1992: 27-29). Und so spricht oder denkt er von nun an auf seiner ganzen Reise. Macht sich Hellens, der später für einige Zeit dem Surrealismus nahe stand, mit der gleichen Herablassung wie die Bürger lustig über diese Sprachdefizite? Nein, Hellens hat sich dagegen verwehrt, für ihn ist Bass-Bassina-Boulou etwas anderes. In seinem Tagebuch schreibt er:

Ah! qu'il est facile de rire de ce qui se présente en cette attitude de simplicité noire, de peau brune, de vérité nue. Ce petit dieu n'est qu'un enfant, mais parce qu'il ne bouge plus, ayant trouvé sa définition précoce, parce que ses yeux se sont ouverts et ne se refermeront plus, parce qu'il n'a plus d'âge mais conserve une forme, le voilà plus grand et plus savant que moi qui ne vit dirait-on que pour bouger, changer de position et perdre lentement cette forme que la maturité même n'a pu sauver (cf. Hellens 1992: 7-8).

Für Hellens ist sein primitiver Held wirklich ein Gott, und – so fährt er fort – er ist (wie Picabia) stolz, als Heide bezeichnet zu werden. Wir haben hier, könnte man sagen, das Credo eines Primitivisten, der die Einfachheit, die Schönheit, die Wahrheit der schwarzen Kultur anbetet.⁹ Hellens will also nicht, wenn er seinen Helden so sprechen läßt, daß seine Leser lachen. Für ihn ist dies eine positiv konnotierte Sprache der Einfachheit, die er dem komplizierten Sprechen und Denken der Weißen gegenüber stellt. In Stefan Zweigs Vorwort zur deutschen Ausgabe des Romans ist bezeichnenderweise auch nicht von Komik die Rede, er schreibt darin:

Ein Einfall glücklicher eigenartiger Gattung ist hier nicht zu Tode geritten, sondern mit einer ganz unfländrischen, beinahe pariserischen Armut durch alle Verwirrungen und Irrungen fort getragen, bis dann zum Schluß der tiefe, dichterische Zug in Hellens ihm von neuem eine mystische Größe gibt (cf. Hellens 1986: 7).

Die Formulierung von der 'ganz unfländrischen, beinahe pariserischen Armut' deutet allein darauf hin, daß es in diesem Roman nicht bierernst zugeht. Hellens hat es wohl nicht verhindern können, daß die meisten seiner Leser gelacht haben, denn für sie war es eben doch das *Petit nègre*, das sie aus den Kolonialromanen kannten, und das dort den Wilden in den Mund gelegt wurde, um den Leser damit zu belustigen. Ähnlich dürfte es den Dadaisten mit ihren Negergedichten ergangen sein, mit ihren Lautgedichten, die aus Wörtern aus wirklichen oder erfundenen Eingeborenen Sprachen bestanden. Die Leser, die Besucher der Dadasoiréen lachten. Die Dadaisten haben das wohl in Kauf genommen, denn sie wollten ja auch amüsieren, ein Gelächter entfachen, das die Werte der bürgerlichen Welt zum Einsturz bringen sollte. Aber in erster Linie ging es ihnen um Sprachkritik, Hugo Ball und Tristan Tzara hatten mit ihren Negergedichten anderes im Sinn. „Man verzichte“, schreibt Ball am 24. Juni 1916 in seinem Tagebuch, „mit dieser Art Klanggedichte in Bausch und Bogen auf die durch den Journalismus verdorbene unmöglich gewordenen Sprache. Man ziehe sich in die innerste Alchemie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten heiligsten Bezirk“ (Ball 1971: 109 f.). Tristan Tzara beschließt seine „Note sur la poésie nègre“ (1918) mit den Worten: „On crée un organisme quand les éléments sont prêts à la vie. La poésie vit d'abord pour les fonctions de danse, de religion, de musique, de travail“ (Tzara 1996: 249). Zu all dem war nach Meinung der Avantgardisten die alte, abgenutzte Sprache der Weißen nicht mehr zu gebrauchen.

Zusammenfassung

„Tout cela ne fait pas rire“, schrieb Picabia, wie schon zitiert, in seinem Gedicht „Je suis des Javanais“, und die Frage bleibt bestehen, ob die Avantgardisten komisch sein wollten. Leider haben sie sich explizit wenig über das Komische oder über das Lachen geäußert, schon gar nicht im Zusammenhang mit dem Fremden. Eine Ausnahme bildet René Daumals Aufsatz „La pataphysique et la révélation du rire“ (1919). Er beginnt mit den Sätzen:

Car je soutiens et je sais que la Pataphysique n'est pas une simple plaisanterie. Et si à nous autres pataphysiciens le rire souvent secoue les membres, c'est le rire terrible devant cette évidence que chaque chose est précisément (et selon quel arbitraire!) telle qu'elle est et non autrement, que je suis sans

être tout, que c'est grotesque et que toute évidence définie est un scandale (Daumal 1929: 59).

Weiter unten heißt es, dies noch verstärkend: „Le rire du Pataphysicien est aussi, profond ou sourd-muet ou de surface et déchirant, la seule expression humaine du désespoir“ (Daumal 1929: 61). Schrecken und Verzweiflung sind also mit diesem Lachen verbunden. Dazu paßt Hugo Balls lakonisches Statement: „In dem Maße, in dem sich das Grauen verstärkt, verstärkt sich das Lachen“ (Ball 1967: 65). Daumal und Ball hätten sich auf Baudelaire berufen können, der zunächst zwei Formen des Komischen unterscheidet: das gewöhnliche Komische („le comique ordinaire“) und das absolute Komische („le comique absolu“), das er mit dem Grotesken gleichsetzt, und diesem entspricht ein gewalttätiges Lachen („le rire violent“) (Baudelaire 1966: 544 f.).

Wenn es nun um die Kannibalen geht, kann man mit diesen Definitionsansätzen etwas anfangen. Hier haben wir eine groteske Thematik, schwarzen Humor, den Nicole Chardaire im Hinblick auf André Bretons *Athologie de l'Humour noir* folgendermaßen definiert: „L'humour noir est subversif. Il transgresse les tabous, renverse les privilèges. [...] Il y a toujours quelque chose d'inconvenant, de sacrilège, de diabolique, d'infémal“ (Chardaire 1966: 1). Haben wir das aber nicht auch, wenn sich die Bürger mit ihren Witzen über die Kannibalen lustig machen? Hier könnte man unterscheiden, indem man das Gefühl der Überlegenheit, das auch Baudelaire als signifikativ für das Lachen ansetzt (Baudelaire 1966: 542), auf zwei Ebenen sieht: Der Bürger lacht über die Kannibalen, die Wilden – und auch, können wir nun ergänzen, über ihre wilden Tänze und ihre defizitäre Sprache –, weil er sich ihnen überlegen fühlt. Die Avantgardisten lachen über den Bürger und fühlen sich ihm überlegen, weil er sich den Wilden überlegen fühlt. Hier muß man sich jedoch in einigen Fällen fragen, ob nicht einige Avantgardisten sozusagen auf der Stufe des Bürgers stehen geblieben sind. Picabias Kannibalenspäße unterscheiden sich kaum von den Kannibalenwitzen der Bürger. Bei den Tänzen und der Sprache ist dies anders. Die Bürger lachen darüber, weil sie sich überlegen fühlen, weil sie glauben, auf einer höheren Stufe der Zivilisation zu stehen. Die Avantgardisten lachen nicht darüber, sie sehen die Überlegenheit der Wilden gegenüber unserer Zivilisation. Und hier ist dann auch die Frage berechtigt, ob sie überhaupt komisch sein wollen, wenn sie Negertänze aufführen oder die Sprache der Wilden in ihren Texten verwenden. Die Bürger lachen über diese Aufführungen und Tänze, und die Avantgardisten haben dies wohl auch in Kauf genommen. Aber im Grunde waren sie auf der Suche nach neuen, reinen Formen, weit weg von der Ästhetik des Bürgers, und komisch wollten sie eigentlich nicht damit sein.

Anmerkungen

- 1 Erstmals erschienen in *Dadephone* No. 7. Paris: März 1920. Eine deutsche Fassung erschien im gleichen Jahr im *Dada Almanach* von Richard Huelsenbeck.
- 2 Mit dem 'Kannibalschen Monolog' ist wohl Picabias „Manifeste cannibale dada“ gemeint.
- 3 Vgl. das Photo: „Bal carnibale“ (1930) in: Sliwka 1983 [o.P.].
- 4 Verwendet wird hier ein Reprint dieser Zeitschrift, der zusammen mit dem Katalog der Picabia-Ausstellung in Antwerpen (1993) erschienen ist. Beigefügt sind auch Reprints aller Ausgaben von Picabias Zeitschrift 391, von der unten die Rede sein wird.
- 5 Auch in Picabia 1975: 229. Bereits in seinem „Autre petit manifeste“ (1919) hatte sich Picabia als 'Heide' bezeichnet (cf. 1975: 154).
- 6 Picabias literarisches Werk ist bisher wenig untersucht worden. Elke Orth geht in ihrer Studie (1994) auf diese Thematik überhaupt nicht ein.
- 7 Zum Thema Irnsinn cf. das Stichwort 'Geisteskrank' (Schultz 1995: 77-82).
- 8 Man kann darüber streiten, ob es sich um ein Manifest handelt. Allerdings wurde es in Kaes 1983, 256-259 aufgenommen. Erstmals erschien der Text in der *Literarischen Welt* 2.3 (1926), 3-4.
- 9 Cf. die Stichworte 'einfach', 'schön', 'wahr' (Schultz 1995). Zu *Bass-Bassina-Boulou* cf. Schultz 1989.

Literaturangaben

- Anonymous 1929 „Histoire d'un nègre“. In: *Bifur* Juillet 1929, 159.
- Arnauld, Céline 1920 „Dangereux“. In: *Cannibale* 1, 2. [Reprint Antwerpen 1993]
- Artmann, Hans Carl 1969 *Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire. Gedichte aus 21. Jahren*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- 1970 *The Best of H. C. Artmann*. Hg. v. Klaus Reichert. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Baill, Hugo 1966 *Tenderenda der Phantasi*. Zürich: Die Arche.
- 1971 *Die Kulisse. Das Wort und das Bild*. Zürich/Köln: Benziger.
- Baudelaire, Charles 1966 *De l'essence du rire*. In: *Œuvres complètes*. Hg. v. Yves Florenne. Bd. I. Paris: Le club français du livre, 534-552.
- Bergius, Hamme (Hg) 1978 *Dada in Europa*. Ausstellungskatalog. Frankfurt/M.: Städtisches Kunstinstitut.
- Biro, Adam / Passeron, René (Hgg) 1982 *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Fribourg: Office du Livre.
- Brecht, Bertolt 1976 *Gesammelte Gedichte*. Band I. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Breton, André 1966 *Anthologie de l'humour noir*. Préface de Nicole Chardaire. Paris: Pauvert.
- Chardaire, Nicole 1966 „Préface“ in: Breton, 1-2.
- Daeninckx, Didier 2002 *Cannibale*. Paris: Gallimard.
- Daumal, René 1929 „La pataphysique et la révélation du rite“. In: *Bifur* No. 2. Juillet 1929, 59-68.
- De Maria, Luciano (Hg) 1981 *Marinetti e il Futurismo*. Edizione riveduta e ampliata. Milano: Mondadori.
- Fénéon, Félix 1992 *1111 wahre Geschichten*. Mit einem Essay von Jean Paulhan und einem Nachwort von Patrik und Roman Wald Lasowski. Frankfurt/M.: Eichborn.
- Goll, Ivan 1983 „Die Neger erobern Europa“. In: Kaes, 256-259.
- Greenblatt, Stephen 1994 *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin: Wagenbach.
- Hellens, Franz 1986 *Bass Bassina Boulou*. Mit einem Vorwort von Stefan Zweig. Mindelheim: Sachon.
- 1992 *Bass-Bassina-Boulou*. Préface de Robert Frickx. Brüssel: Académie royale de Langue et de littérature françaises.
- Jarry, Alfred 1966 *Tout Ubu*. Edition établie par Maurice Salliet. Paris: Livre de poche.
- 1969 „Anthropophagie“. In: Ders.: *La Chandelle verte. Lumières sur les choses de ce temps*. Edition établie par Maurice Salliet. Paris: Livre de poche, 174-177.
- Kaes, Anton (Hg) 1983 *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*. Stuttgart, 256-259.
- Kretschmer, Winfried 1999 *Geschichte der Weimarsstellung*. Frankfurt/M.: Campus.
- Orth, Elke 1994 *Das dichterische Werk von Francis Picabia (1917 - 1920)*. Frankfurt/M.: Lang.

- Picabia, Francis
 1975 *Ecrits I*. Hg. v. Olivier Revault d'Alonnes et Dominique Bouissou. Paris: Editions Belfond.
 1978 *Ecrits II*. Hg. v. Olivier Revault d'Alonnes et Dominique Bouissou. Paris: Editions Belfond.
 1993 *Ausstellungskatalog*. With an Essay and a Chronology by Maria Lluïsa Borràs. Antwerpen: Ronny van de Velde.
- Ribemont-Dessaignes, Georges
 1917 „Civilisation“. In: 391 3, 2.
 1973 *Deja jadis*. Paris: Collection 10-18.
- Ringelnatz, Joachim
 1951 *Und auf einmal steht es neben dir*. *Gesammelte Gedichte*. Berlin: Henssel.
- Schultz, Joachim
 1989 „Bass-Bassina-Boulou de Franz Hellens: un Pinocchio africain?“. In: *Textyles* No. 6. Brüssel, 171-177.
 1995 *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarde in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*. Gießen: Anabas.
 1999 *Die Geburt der Avantgarde aus dem Geist der Music-Hall und andere Essays*. Bayreuth: Edition Schultz & Stellmacher.
 2003 „Groteskänzer, Excentrics und andere burleske Gestalten auf der Bühne“. In: Erdmann, Eva (Hg): *Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen*. Bielefeld: transcript, 137-142.
- Serner, Walter
 1988 *Das Hirngeschwür. DADA*. München: Goldmann.
- Sliwka, Annie (Hg)
 1983 *Francis Picabia 1879-1953. Catalogue*. Brüssel: Musée d'Ixelles.
- Tomkins, Calvin
 1999 *Marcel Duchamp. Eine Biographie*. München: Hanser.
- Topor, Roland
 1970 *La cuisine cannibale*. Paris: Collection Point virgule.
- Tzara, Tristan
 1996 *Dada est tatou. Tout est Dada*. Edition établie par Henri Béhar. Paris: Garnier-Flammation.
- Vetterlein, Susse
 2003 „Nach dem Kannibalismus“. In: *Die Tageszeitung* 6. 5. 2003, 17.
- Zweig, Stefan
 1986 Vorwort zu: Hellens, Franz: *Bass Bassina Buhu*. Mindelheim: Sachon Verlag, 5-8.

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

Andrea Oberhuber

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

1. Die Zwischenkriegszeit im Zeichen des Auf- und Umbruchs

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