GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

La Garçonne : Wandlungen einer literarischen Figur

Drost, Julia

2003

https://doi.org/10.25595/583

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Drost, Julia: *La Garçonne : Wandlungen einer literarischen Figur*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2003. DOI: https://doi.org/10.25595/583.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Julia Drost
La Garçonne

Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung (Neue Folge)
Band 2

Begründet und im Auftrag
des Präsidenten der Freien Universität Berlin herausgegeben von

Prof. Anke Bennholdt-Thomsen, Germanistik
Dr. Ulla Bock, Soziologie
Prof. Marlis Dürkop, Sozialpädagogik
Prof. Ingeborg Falck, Medizin
Prof. Ingrid Kasten, Mediävistik
Prof. Marion Klewitz, Geschichtsdidaktik
Prof. Jutta Limbach, Jura
Prof. Hans Oswald, Pädagogik
Prof. Renate Rott, Soziologie
Dr. Hanna Beate Schöpp-Schilling,
Amerikanistik/Anglistik, Germanistik
Prof. Irmingard Staeuble, Psychologie
Prof. Margarete Zimmermann, Romanistik

Koordination: Dr. Anita Runge

Julia Drost

La Garçonne

Wandlungen einer literarischen Figur

WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

MEHR ALS EIN LITERARISCHES EREIGNIS 7

DAS KURZE GEDÄCHTNIS DER LITERATURGESCHICHTE. DAS SCHRIFTSTELLERISCHE WERK VICTOR MARGUERITTES 25

Ein feministischer Autor? Marguerittes Werk bis zum Ersten Weltkrieg 31

Einer wunderbaren feministischen Zukunft entgegen. »La Garçonne« und die Trilogie »La femme en chemin« 48

Die vollendete Garçonne. Victor Marguerittes Spätwerk 84

»LA GARÇONNE« – EIN ZEUGNIS DER ALLTAGSKULTUR DER ZWANZIGER JAHRE 111

Der Roman im Spiegel seiner zeitgenössischen Kritik 111

Ein Sinnbild der ›crise de l'esprit‹ 127

Die Garçonne als Sappho – Frauenliebe in »La Garçonne« 147

MEDIALER TRANSFER UND NEUE SINNSTIFTUNG 181

»La Garçonne« auf Leinwand und Bühne 181

Die gezeichnete Frau. Die »Garçonne«-Illustrationen von Kees van Dongen 200

Im neuen Gewand. »La Garçonne« und die Mode der zwanziger Jahre 230

WANDEL UND WANDLUNGEN 261

UNGEDRUCKTE QUELLEN 271

LITERATUR 273

ABBILDUNGSNACHWEISE 305

PERSONENREGISTER 307

Mehr als ein literarisches Ereignis

> Ce n'est plus seulement derrière la vitrine des librairies qu'on aperçoit la triste production d'un auteur tristement célèbre; c'est dans nos rues, dans nos salons, et jusque dans nos églises qu'on rencontre le type […] de la garçonne.[1]

Literarische Figur, schillernder Mythos der hedonistischen Nachkriegsgesellschaft, Sinnbild der androgynen Mode der zwanziger Jahre mit kurzem Haar und knielangem Rock, Symbol der weiblichen Emanzipation und der sexuellen Befreiung, Vorreiterin des Feminismus und einer pazifistischen Gesellschaft und schließlich Patin der lesbischen Frau – die Garçonne, Heldin des gleichnamigen Romans von Victor Margueritte (1866-1942) aus dem Jahre 1922, erfuhr so viele Bedeutungszuweisungen wie kaum eine andere literarische Gestalt zuvor.[2] Der Neologismus ›Garçonne‹ geht auf den Symbolisten Joris-Karl Huysmans zurück und wurde von Victor Margueritte zu Beginn der zwanziger Jahre dazu verwendet, der von ihm geschaffenen literarischen Figur einen Namen zu geben.[3] In der Gesellschaft der zwanziger Jahre trat die Garçonne jedoch schon bald in verschiedenen Bedeutungszusammenhängen in Erscheinung. Kurz nach dem Erscheinen des Romans wurde *La Garçonne* zudem in andere Medien übertragen. Im Jahre 1923 realisierte der belgische Regisseur Armand Du Plessy[4] (1883-1924) eine Verfilmung des Romans unter demselben Titel. Diese Produktion gelangte nie in die öffentlichen Säle, da sie sofort von der Zensur verboten wurde. Im selben Jahr drehten die fran-

1 Anonymus, *Aux femmes chrétiennes: le scandale de la mode!*, Besançon 1925.

2 Um präzise zwischen dem Roman *La Garçonne* und der Figur der *Garçonne* zu unterscheiden, wird der Roman im folgenden mit dem französischen Artikel kursiv, die Figur der Garçonne mit dem deutschen Artikel zitiert.

3 Joris-Karl Huysmans bezeichnete in seinen Romanen *A rebours* (1884) und *La-bàs* (1891) androgyne Frauengestalten als »garçonnes«. Margueritte selbst hat auf Huysmans verwiesen: »en ayant avant moi qualifié une heroïne bien française: Jeanne d'Arc« (Victor Margueritte, »Les malheurs de Monique«, *Marianne*, 4. März 1936). Der *Petit Robert* verzeichnet unter *Garçonne* den folgenden Eintrag: »Jeune fille menant une vie indépendante.«

4 auch: Duplessy oder Duplessis.

zösischen Regisseure M. C. Bellaigue und Ch. Gallo den Film *La gare sonne*, eine Parodie der Romanvorlage, die nicht mehr erhalten ist. Von der ebenfalls verschollen geglaubten Verfilmung *La Garçonne* (1923) ließ sich eine unvollständige Kopie im Staatlichen Russischen Filmarchiv in Moskau auffinden.[5] Der niederländische Maler Kees van Dongen (1877-1968) gestaltete 1925 eine Luxusausgabe von *La Garçonne* für den Verlag Flammarion mit achtundzwanzig Illustrationen. Im Jahre 1926 arbeitete Margueritte seinen Roman für das Theater um. Das Stück wurde am 6. Juli 1926 im Théâtre de Paris aufgeführt. Zwei weitere Verfilmungen – von Jean de Limur und Jacqueline Audry – folgten in den Jahren 1936 und 1957.[6]

Die vorliegende Arbeit führt die verschiedenen Bereiche (Literatur, Film, Theater, Illustration, Mode) zusammen, in denen *La Garçonne* rezipiert wurde, und analysiert die Sinnstiftungen, die mit dem Transfer der Garçonne in die neuen Medien einhergehen.

Der kommerzielle Erfolg des Romans war einzigartig. Die ersten zwanzigtausend Exemplare verkauften sich binnen vier Tagen.[7] In jeder Augustwoche des Jahres 1922 wurden weitere zehntausend Exemplare verkauft, im September waren es 150 000, bis zum Ende des Jahres bereits 300 000, und im Jahre 1927 hatte die Zahl der verkauften Exemplare eine Million überschritten.[8]

5 Die Verfasserin dankt den folgenden Institutionen für ihre Auskünfte: *Cinémathèque française,* Paris; *Centre national de la Cinématographie,* Paris; *Institut des Lumières,* Lyon; *Cinémathèque Royale de Belgique*, Bruxelles; *Stiftung Deutsche Kinemathek*, Berlin; *Bundesarchiv-Filmarchiv,* Berlin; *Deutsches Filminstitut*, Frankfurt a. M.; *Deutsches Filmmuseum*, Frankfurt a. M.; *Filmmuseum/Münchner Stadtmuseum*, München; *Filmmuseum-Filmarchiv*, Düsseldorf; *Freunde der Deutschen Kinemathek*, Berlin; Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung; *Kinemathek Hamburg*, Hamburg; *Bonner Kinemathek*, Bonn; *Deutsches Filminstitut*, Wiesbaden; *British Film Institut*, London; *British Pathé*, London; *Nederlands Filmmuseum*, Amsterdam; *Film Archiv Austria*, Wien; *Gosfilmofond of Russia*, Moskau. Ein leider nur zu einem Drittel erhaltenes Negativ von *La Garçonne* liegt bei Gosfilmofond in Moskau vor.

6 Im Jahre 1988 strahlte Antenne 2 eine weitere Verfilmung von *La Garçonne* unter dem gleichen Titel aus. Die Regie führte Etienne Pélier.

7 Mit diesen Zahlen warben die überregionalen Tageszeitungen *Le Journal* und *L'Œuvre* für den Roman. Vgl. Anne-Marie Sohn, »*La Garçonne* face à l'opinion publique: type littéraire ou type social des années 20?«, *Le mouvement social*, n° 80, Juillet-septembre 1972, S. 8. Die Zahlen bei Manson unterscheiden sich geringfügig von den Angaben Sohns. Vgl. Anne Manson, »Le scandale de *La Garçonne*, in: Gilbert Guilleminault (Hg.), *Les années folles*, Paris 1956, S. 122.

8 Diese Zahlen finden sich ebenfalls bei Sohn, »*La Garçonne* face à l'opinion publique: type littéraire ou type social des années 20?«, S. 8.

Grundsätzlich hatte sich das Leseverhalten der französischen Bevölkerung im Vergleich zur Vorkriegszeit verändert. So konstatierte Jacques Boulenger in einer Umfrage von 1922: »[…] jamais les livres n'avaient connu en France de tels tirages: c'est la preuve que le public qui lit a augmenté.«[9] Vergleichsweise erzielten andere große Verkaufserfolge dieser Zeit wie *Le feu* (1916) von Henri Barbusse, *Les croix de bois* (1919) von Roland Dorgelès, *Le diable au corps* (1923) von Raymond Radiguet oder die *Claudine*-Romane von Colette deutlich niedrigere Auflagen.[10] Allgemein belegt ist ein großes Interesse an populärer Literatur und Unterhaltung, was von einigen Zeitgenossen als Zeichen des kulturellen Niedergangs gewertet wurde:

> Quant à la crise de l'Intelligence, elle est, hélas!, incontestable; mais d'un autre point de vue: l'engouement pour les exhibitions du stade et du cinéma, la faveur nouvelle dont jouissent des romans-feuilletons et les plus ineptes romans d'aventure, – là se révèle la crise de l'Intelligence.[11]

Die Historikerin Sohn schätzt, daß, wenn auf ein Exemplar drei bis fünf Leser kommen, zwischen 12 und 25 % der erwachsenen Bevölkerung den Roman kannten. Da das Buch mit einem Preis von sieben Francs relativ

9 Jacques Boulenger, »Une enquête littéraire. Sommes-nous en présence d'un renouvellement du Style? Convient-il de dénoncer une crise de l'Intelligence*?«, La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 1. Juli 1922. Siehe auch James Smith Allen, *In the Public Eye: A History of Reading in Modern France, 1800-1940*, Princeton 1991, S. 61; 67; siehe auch Tabelle A.7. Allen schätzt, daß 1921 99,1% der männlichen Bevölkerung, die älter als 14 Jahre sind, lesen konnten. Bei Frauen schätzt er die Zahl für die gleiche Gruppe auf 98,4 %. 36,6 % der Bevölkerung waren seiner Einschätzung nach aktive Leser.

10 *Le feu* war ein entschiedener Erfolg, erreichte aber bis 1927 ›nur‹ eine Verkaufszahl von 360 000, was im Vergleich zu *La Garçonne* bescheiden erscheint, deren Verkaufserfolg diese Zahl schon im ersten Jahr überschritt. Der mit dem ›Prix Fémina – Vie heureuse‹ ausgezeichnete Roman *Les croix de bois* von Dorgelès erzielte bei Albin Michel im ersten Jahr 47 000, bis 1920 53 000 Exemplare. Im Vergleich hierzu erreichten die Romane von Henry Bordeaux, einem Erfolgsschriftsteller jener Jahre, eine durchschnittliche Auflage, die zwischen 10 000 und 15 000 Exemplaren lag. Darüber hinaus ist belegt, daß der *dépôt légal* in den zwanziger Jahren nur ungenügend funktionierte, so daß genaue Angaben über Auflagen und Produktionsbedingungen häufig fehlen. Vgl. Henri-Jean Martin; Roger Chartier (Hg.), *Le livre concurrencé, 1900-1950*, Paris 1986 [Histoire de l'édition française; Bd. 4], S. 86; S. 515.

11 Stellungnahme von Marcel Batilliat zu der Umfrage »Une enquête littéraire«, in: *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 1. Juli 1922.

teuer war, folgert sie, daß die Leserschaft überwiegend aus Vertretern des mittleren und gehobenen Bürgertums bestanden haben muß: »Le roman doit […] son succès aux classes aisées.«[12] Anne Manson zufolge wurde *La Garçonne* hauptsächlich von einem jungen und bürgerlichen Publikum gelesen: »[…] des collégiens, des jeunes filles en mal d'émancipation et des ménages bourgeois qui aspirent à être considérés comme ›d'esprit moderne‹.«[13] Aber nicht nur in Frankreich wurde der Roman begeistert aufgenommen. Kurz nach seinem Erscheinen folgten Übersetzungen ins Englische, Italienische, Norwegische, Holländische, Dänische, Tschechische, Japanische, Schwedische, Polnische, Ungarische, Arabische, Flämische und ins Deutsche.[14] Jean Guirec, der Verfasser der ersten Biographie zu Victor Margueritte, kommentierte schließlich im Jahre 1927: »Un million cent vingt-sept mille deux cent cinquante exemplaires vendus, en seule langue française, témoignent assez, – sans parler des traductions dans toutes les langues, – quelle fut, en France et à l'étranger, la bouleversante répercussion.«[15]

12 Sohn, »*La Garçonne* face à l'opinion publique«, S. 9.

13 Anne Manson, »Le scandale de *La Garçonne,* S. 122. Belege gibt die Autorin jedoch nicht an.

14 Die Rezeption im Ausland bleibt in dieser Untersuchung ausgespart. Es sei jedoch angemerkt, daß der Roman in Deutschland im Unterschied zu Frankreich nicht als sittlich anstößig verurteilt wurde. Das mondäne deutsche Monatsmagazin *Der Querschnitt* kommentierte diesbezüglich beispielsweise im Jahr 1923: »Eine Dame aus dem deutschen *high life*, um ihr Urteil befragt, äußerte sich: ›Ich habe den Roman bis zur zweihundertsten Seite gelesen und konnte nichts Anstößiges darin entdecken‹ (in: Christian Ferber (Hg.), *Der Querschnitt. Das Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte*, Frankfurt a. M. 1981, S. 88). Gesa Kessemeier hat in ihrer Untersuchung der »neuen Frau« in Deutschland zwei dominierende Weiblichkeitsentwürfe unterschieden: die ›europäische‹ Garçonne und das ›amerikanische‹ Girl. Die Garçonne stehe in Deutschland in erster Linie für die »Negierung aller traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit, […] kriegsbedingte Selbstständigkeit […] [und] ihre eigenständige Berufstätigkeit«. Demgegenüber werden dem Girl Eigenschaften wie Sportlichkeit, Gepflegtheit, Jugendlichkeit, Tanzbegeisterung und Schlankheit zugeschrieben. Vgl. Gesa Kessemeier, *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ⟨Neuen Frau⟩ in den zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*, Dortmund 2000, S. 52.

15 Jean Guirec, *L'homme et l'écrivain*, Paris: André Delpeuch, 1927, S.35-36. Diese wenige Seiten umfassende Schrift stellt eine kürzere und früher erschienene Fassung eines kleinen Buchs von Jean Guirec dar: Jean Guirec, *Victor Margueritte, son œuvre. Portrait et autographe, Documentation pour l'histoire de la littérature française*, Paris 1929.

In der Presse löste das Erscheinen des Romans eine Flut an Besprechungen aus, die fast ausnahmslos von bekannten zeitgenössischen Intellektuellen aus Journalismus und Politik verfaßt wurden. In der Zeitschrift *Europe,* einer der führenden Literaturzeitschriften der zwanziger Jahre, schrieb beispielsweise der Chefredakteur und Kritiker Paul Colin im Jahre 1923, *La Garçonne* sei »un événement, et même l'événement littéraire de l'après-guerre«.[16]

Stand der Forschung

Das ungewöhnlich große zeitgenössische Interesse hat sich indessen nicht auf die Rezeption in der literaturwissenschaftlichen Forschung übertragen. Victor Margueritte, dem Verfasser zahlreicher Romane, politischen Journalisten, Essayisten und Ehrenpräsidenten der angesehenen *Société des Gens de Lettres*, wurde bislang ein eher geringes Interesse entgegengebracht. Mit seiner Person befaßte sich erstmals, noch zu Lebzeiten des Schriftstellers, der Historiker Jean Guirec, der 1927 eine Biographie über Victor Margueritte publizierte.[17] Victor Margueritte arbeitete auf literarischem Gebiet zunächst eng mit seinem bekannteren, älteren Bruder Paul Margueritte (1860-1918) zusammen.[18] Daher war Guirec vor allem darum bemüht, Margueritte Werk auch unabhängig von seinem Bruder beziehungsweise in Abgrenzung zu diesem darzustellen sowie Victor Margueritte infolge des Skandals um *La Garçonne* als Intellektuellen und Schriftsteller zu rehabilitieren.[19] In den dreißiger Jahren veröffentlichte der Schriftsteller und Kritiker Maurice Roya mehrere Gespräche mit Margueritte.[20]

16 Paul Colin, »Après la garçonne«, *Europe*, 15. Juli 1923. Die politisch linksorientierte Zeitschrift *Europe* wurde im Februar 1923 gegründet und erschien während der Zwischenkriegsjahre bis 1939. Als Chefredakteure folgten u. a. Albert Crémieux, Jean Prévost und Jean Guehénno. Aragon und Jean-Richard gehörten zu den regelmäßigen Autoren dieser Zeitschrift. Siehe Claude Bellanger et al. (Hg.), *De 1871 à 1940*, Paris 1972 [Histoire générale de la presse française; Bd. 3], S. 594.

17 Jean Guirec, *L'homme et l'écrivain*, Paris 1927; Jean Guirec, *Victor Margueritte. Son œuvre, portrait et autographe*, Paris 1929.

18 Einzeluntersuchungen zu Paul Margueritte liegen nicht vor.

19 Eine positive zeitgenössische Besprechung von Guirec, die dem Buch das Verdienst zuerkannte, den Skandal um *La Garçonne* durch die Betrachtung des gesamten Werks zu relativieren, liegt vor von Louis le Sidaner, »Un portrait de Victor Margueritte«, *La Griffe*, 5. September 1929.

20 *Ainsi parla Victor Margueritte. Paroles recueillies par Maurice Roya*, Paris 1936. Zu Roya siehe den *Annuaire orange. Arts, lettres, sciences*, Paris 1931.

Erst 1991 legte der Historiker Patrick de Villepin eine neue Biographie vor, deren Verdienst darin liegt, Marguerittes äußerst komplexe politische Aktivitäten, seine anfängliche nationale Gesinnung und seine recht spät erfolgte Positionierung als linker Intellektueller im Gefolge der Dreyfus-Affäre sowie sein internationales Engagement für Revisionismus und Pazifismus in den zwanziger Jahren erforscht zu haben.[21] In seinen letzten Lebensjahren nahmen Marguerittes politische Positionen immer radikalere und widersprüchlichere Züge an, da er seine seit dem Ersten Weltkrieg bestehende pazifistische Haltung weiterhin pflegte, sich aber ab 1933 hinter die Politik des Dritten Reiches stellte, einen ausgeprägten Antisemitismus entwickelte, der sich in seinen Romanen bereits in den frühen zwanziger Jahren abzeichnet, und sich während der Zeit der deutschen Besatzung zu Pétains autoritärer *révolution nationale* bekannte. Das literarische Werk Marguerittes, das diese politischen Überzeugungen verarbeitet, wird in Villepins Biographie allerdings nur ansatzweise untersucht.[22]

Der Roman *La Garçonne* wurde von der literaturwissenschaftlichen wie von der historischen Forschung unter Rückgriff auf verschiedene Fragestellungen analysiert. Die erste Studie stammt von Anne Manson aus dem Jahre 1956, sicherlich angeregt durch die Dreharbeiten zu der Verfilmung des Romans von Jacqueline Audry.[23] Manson hat den Roman als Auseinandersetzung mit einem weiblichen Emanzipationswunsch im Gefolge des Ersten Weltkriegs gedeutet. Sie rekonstruiert ferner die außergewöhnlich lebhafte Debatte, die der Roman in der Öffentlichkeit auslöste und die dem Autor »pour grave faute contre l'honneur« den Ausschluß aus der Ehrenlegion eintrug.

Zu Beginn der siebziger Jahre untersuchte Anne-Marie Sohn die zeitgenössischen Rezensionen des Romans genauer und zeigte, daß nach einer ersten Rezeptionswelle, von Juli bis September 1922, sich in einer

21 Patrick de Villepin, *Victor Margueritte. Biographie. La vie scandaleuse de l'auteur de La Garçonne*, Paris 1991.

22 Die Inhaltsangaben zu den Romanen sind oft fehlerhaft, und zudem erklärt der Autor im Hinblick auf die von ihm gewählte Darstellungsform: »Volontairement, cette biographie a sacrifié l'érudition et un appareil de notes trop sophistiqué au souci constant du romanesque et au plaisir du texte« (Villepin, S. 365). Ich habe daher bei meinen Recherchen auf das Typoskript zurückgegriffen: Patrick Galouzeau de Villepin, *Victor Margueritte. Le pacifisme au service de l'Allemagne?*, Typoskript, Phil. Diss., Université de Paris IV – Sorbonne, 1989.

23 Anne Manson, »Le scandale de *La Garçonne*«, S. 165-184.

zweiten Phase von Oktober bis Februar 1923 die Debatte zunehmend vom Werk entfernte und auf Fragen der schriftstellerischen Freiheit und auf die Person des Autors konzentrierte.[24] Die Figur der Garçonne interpretiert die Autorin als Symbol des zeitgenössischen Typus der jungen Frau, die nach mehr Unabhängigkeit, Freiheit und Selbstverwirklichung strebte: »Le néologisme signe pour nous les années folles.«[25] Der Erste Weltkrieg hat in ihrer Sicht lediglich beschleunigend auf eine sozioökonomische Entwicklung gewirkt, die sich seit 1890 mit der Reform des Erziehungs- und Bildungswesens und der Entwicklung der feministischen Bewegung abzeichnete.

Georges Bernier ordnet *La Garçonne* in die zu Beginn der zwanziger Jahre bereits überlebte Tradition des »roman social populaire« ein. Er bezeichnet den Roman als ein Paradebeispiel für die zu Beginn der zwanziger Jahre einsetzende, geradezu inflationäre Produktion von Unterhaltungsliteratur in der neuen Konsumgesellschaft.[26] Der Romanist Hans Hinterhäuser bezieht eine ähnliche Position, wenn er *La Garçonne* als »Roman der Tendenzliteratur« bezeichnet und ergänzend hinzufügt:

> […] was das ist, ist bei dieser Gelegenheit ebenfalls nicht theoretisch ausladend erklärbar. Es hatte jedenfalls zur Folge, daß […] sowohl die Figurenkonzeption wie die Situationsabfolge meist auf dem Niveau von Klischees verbleiben mußten.[27]

Weder Bernier noch Hinterhäuser berücksichtigen den Umstand, daß es sich bei *La Garçonne* um einen *roman de mœurs* handelt. Der Schriftsteller Paul Bourget notierte über den im 19. Jahrhundert verbreiteten *roman de mœurs* und seine Figuren im Unterschied zum *roman de caractère*: »[…] le peintre de caractères aboutit aussi nécessairement à copier le personnage supérieur que le peintre de mœurs à reproduire le personnage

24 Sohn, »*La Garçonne* face à l'opinion publique: type littérare ou type social des années 20?«, S. 3-27.

25 Ebd., S. 3.

26 Bernier widmete den Brüdern Margueritte und dem Roman *La Garçonne* einige Seiten, beschäftigte sich darüber hinaus aber auch mit weiteren populären Autoren, die hohe Auflagen erzielten, unter anderem Maurice Leblanc (1864-1941), Delly (Marie (1875-1947) und Frédéric (1876-1949) Petitjean de la Rivière) und Pierre Benoît (1886-1963). Georges Bernier, »La Garçonne«, in: Olivier Barrot; Pascal Ory (Hg.), *Entre-deux-guerres. La création artistique française 1919-1939*, Paris 1990, S. 149-170.

27 Hans Hinterhäuser, »Victor Margueritte: La Garçonne«, S. 27.

moyen.«[28] Man wird Margueritte nicht das zum Vorwurf machen können, was er selbst als Anliegen seines Romans formulierte: einen Teil der zeitgenössischen Gesellschaft zu porträtieren. Rückblickend kommentiert er: »J'ai peint, avec ce tout petit monde de lucre et de vanité, qu'on est convenu à appeler ›le monde‹ […] quelques types de ces émancipées dont la guerre a précipitée le foisonnement dans tous les pays.«[29]

Über den Inhalt des Romans *La Garçonne* hinausgehend beschäftigte sich die Forschung mit der Wirkungsgeschichte der literarischen Figur in den zwanziger Jahren. Die Historikerin Christine Bard stellt fest: »La garçonne des Années folles, nul ne l'ignore tant son image résume la légende des années vingt. […] Cette allure nouvelle excède le simple phénomène de mode.«[30] Bard interpretiert die neue modische Erscheinung der Garçonne im Rahmen der methodischen Verbindung von ›Culture des apparences‹ (Daniel Roche) und Sozialgeschichte als Bereich, in dem sich eine gesellschaftliche Befreiung und Erneuerung vollzieht beziehungsweise offenbart: »Instrument de domination, la parure […] est aussi le lieu possible d'une libération.«[31] Ihre Studie zeigt den Kontext auf, in dem die Garçonne der zeitgenössischen androgynen Mode Pate steht. Die Garçonne breche zwei Tabus: das der durch die Kleidung bislang signalisierten Trennung der Geschlechter sowie das der weiblichen Homosexualität: »La garçonne se joue de ces ›évidences‹ naturelles et ébranle les repères traditionnels.«[32] Ihre Untersuchung zeichnet sich dadurch aus, die literarische Figur erstmalig in dem größeren gesellschaftlichen Zusammenhang der Nachkriegszeit situiert zu haben. Auf das Verhältnis von literarischer Figur und gesellschaftlicher Rezeption und die Einbettung der literarischen Figur in den Kontext des Werks von Margueritte geht Bard nicht ein. Bards Untersuchung ist durch die stete Einbeziehung der ikonographischen Ebene geprägt, die in ihrer Studie allerdings eher einen dokumentarischen und illustrierenden Charakter besitzt. In Abgrenzung hierzu wird in der vorliegenden Arbeit besonderer Wert auf

28 Paul Bourget, *Etudes et portraits 1. Portraits d'écrivains et notes d'esthétique*, Paris 1905, S. 285. Auf Bourgets Ausführungen zum *roman de mœurs* bezieht sich auch Winfried Engler, *Der französische Roman im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1976, S. 239.

29 Margueritte, Vorwort zu *La Garçonne*, S. 6.

30 Christine Bard, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des années folles*, Paris 1998, S. 7. Siehe auch Christine Bard, »Lectures de *La Garçonne*«, *Les Temps modernes. Questions actuelles du féminisme*, n° 593, April-Mai 1997, S. 78-95.

31 Bard, *Les Garçonnes, Modes et fantasmes des années folles*, S. 7.

32 Ebd., S. 137.

die Analyse der Beziehung zwischen der literarischen Figur und ihrer Überführung in visuelle Medien gelegt. Gerade hier vollzieht sich ein Wandel der Sinnstiftungen, die in die Figur der Garçonne gelegt werden. Im Sinne von Roland Barthes befinden wir uns hier an einem Angelpunkt, an dem sich Sinn in Form verkehrt und die Garçonne zum Mythos wird.[33] Dabei, und dies ist der entscheidende Punkt, geht der Sinn nicht völlig verloren, sondern »la forme ne fait que l'appauvrir [le sens] […] le sens perd sa valeur, mais garde la vie, dont la forme du mythe va se nourrir.«[34] Gefragt wird nach den inhaltlichen Neubesetzungen beziehungsweise Auslassungen, die in den visuellen Bildprägungen enthalten sind.

Die amerikanische Historikerin Mary-Louise Roberts hat *La Garçonne* – überzeugend – als Ausdruck des allgemeinen gesellschaftlichen und kulturellen Unbehagens nach dem Ersten Weltkrieg interpretiert. Die Garçonne repräsentiere die »New Woman«: »In the debate on women, she [the new woman] became a ›privileged symbol‹ of postwar cultural and sexual anxieties – a dominant representation of change in the postwar cultural landscape.«[35] Die Figur der Garçonne erscheint in Roberts' Deutung als Ausdruck eines durch den Krieg bedingten »upheaval of conventional gender roles«.[36] Die Maskulinisierung der Frau erzeuge männliche Ängste sowie die Befürchtung, die bürgerliche, nach Geschlechtern unterschiedene Gesellschaftsordnung stehe an ihrem Ende: »Gender ambiguity lay at the very heart of Victor Marguerittes bestseller *La Garçonne*, and explains the controversy surrounding its publication.«[37] Die gleichen Ängste teilen sich in der Mode der zwanziger Jahre mit: »Even her fashions [new woman] […] visually evoked a civilization without sexes, without idealism, without stable cultural and social boundaries.«[38]

Mit der Überführung in andere Medien hat sich die Forschung – mit Ausnahme des Bereichs der Mode – bislang nicht näher beschäftigt. Doch hat die literarische Figur der Garçonne gerade auf diesem Gebiet eine intensive Rezeption zu verzeichnen, die wesentlich zu ihrem wirkungsgeschichtlichen Sonderstatus beiträgt.

33 Roland Barthes, *Mythologies,* Paris 1957, S. 190.
34 Ebd., S. 191.
35 Mary-Louise Roberts, *Civilization without Sexes. Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, Chicago / London 1994, S. 9.
36 Ebd., S. 9.
37 Ebd., S. 214.
38 Ebd.

Einleitende begriffsgeschichtliche Klärung

Grundsätzlich werden begriffliche Klärungen kontextbezogen vorgenommen. Ein für diese Untersuchung äußerst zentraler Begriff soll jedoch einleitend erläutert werden. Keine der vorliegenden Studien trägt differenziert dem Umstand Rechnung, daß Victor Margueritte sich selbst als feministischer Autor versteht. Im Vorwort zu der Neuauflage von *La Garçonne* vom Oktober 1922 bezeichnet Margueritte seinen Roman als einen Beitrag zur zeitgenössischen feministischen Bewegung, wenn er schreibt: »*La Garçonne* n'est qu'une étape dans cette marche inévitable du Féminisme, vers le but magnifique qu'il atteindra demain.«[39] Er kündigt zudem an dieser Stelle an, auch seine zukünftigen Romane in den Dienst feministischer Ziele zu stellen:

> Je tenterai dans mon prochain roman de l'approcher – persuadé, comme l'un des personnages du livre que voici, qu'il ne faut pas juger de l'avenir sur l'un des aspects du présent, et que »dans l'anarchie même, un ordre nouveau s'élabore«.[40]

Der Kritiker Christian Sénéchal stellte im Jahre 1934 in dem Kapitel »L'art et le féminisme« Margueritte indirekt, das heißt, ohne ihn namentlich zu erwähnen, in eine Reihe mit schreibenden Frauen, die sich für feministische Ziele einsetzten. Marguerittes Roman wird im Zusammenhang mit der Reform des Bildungssystems in der Dritten Republik und der verbesserten Situation schreibender Frauen erwähnt:

> Le mouvement féministe a ainsi provoqué des débats tant au théâtre que dans des romans et des essais sur *La Rebelle*, *L'Affranchie*, *L'Emancipée*. *La Garçonne* marque une limite de revendication rarement atteinte, et en général les championnes du féminisme, Odette Keun, *Une femme moderne* [1921], Odette Dulac, *Le silence des femmes* (1912), Pauline Valmy, *La chasse à l'amour* (1913), Magdalena Marx, *Femme* (1920) […] vont rarement jusqu'à soutenir la thèse de l'amour libre.[41]

Sénéchal bescheinigte Margueritte eine besondere Radikalität in seinen feministischen Forderungen und bediente sich dabei eines inzwischen »umstrittenen Begriffs«, den er aus seinem spezifischen historischen Ver-

39 Margueritte, Vorwort zu *La Garçonne*, S. 8.

40 Ebd.

41 Christian Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris: Société française d'éditions littéraires et techniques, 1934, S. 190.

ständnis heraus verwendete:[42] Es wird darüber diskutiert, ob und wie man einen feministischen Schriftsteller beziehungsweise einen männlichen Feministen überhaupt definieren kann. Margarete Zimmermann und Karen Offen haben auf die historisch bedingte terminologische Polysemie des Begriffs ›Feminismus‹ verwiesen und für eine Historisierung im Umgang mit dieser Kategorie plädiert. ›Féminisme‹ fand in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts Eingang in den französischen Sprachgebrauch.[43] Hubertine Auclerc (1848-1914), die führende Vertreterin der Suffragettenbewegung in Frankreich, gilt als die erste Frau, die sich selbst öffentlich als Feministin bezeichnete.[44] Als geeinte Bewegung präsentierten sich die Feministinnen noch auf dem ersten feministischen Kongreß, der 1892 in Paris stattfand.[45] Doch schon kurze Zeit später spaltete sich die Bewegung in »familial feminists«, »integral feminists«, »Christian feminists«, »socialist feminists«, »radical feminists«, »male feminists« und andere Gruppen.[46] In der Tat beteiligten sich um die Jahrhundertwende auch zahlreiche männliche Intellektuelle an der politischen Debatte um die Gleichstellung der Frau.[47] Der Historiker Léon Abensour schreibt dies-

42 Margarete Zimmermann, »Feminismus und Feminismen. Plädoyer für die Historisierung eines umstrittenen Begriffs«, in: Renate Kroll; Margarete Zimmermann (Hg.), *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen*, Stuttgart / Weimar 1995 [Ergebnisse der Frauenforschung; Bd. 38], S. 55. Auch Villepin bezeichnete Margueritte wiederholt als »grand féministe« und »apôtre de l'émancipation féminine«, ohne eine begriffsgeschichtliche Klärung oder Einordnung vorzunehmen (Villepin, *Victor Margueritte*, S. 16; S. 350).

43 Karen Offen, »Defining Feminism: A Comparative Historical Approach«, in: *Signs*, Bd. 14, 1988/89, S. 199-157, S. 126.

44 Vgl. Léon Abensour, *Histoire générale du féminisme. Des origines à nos jours*, Paris / Genf 1979 [Nachdruck Paris 1921], S. 276.

45 Gisela Bock, *Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2000, S. 224-225.

46 Offen, »Defining Feminism: A Comparative Historical Approach«, S. 129.

47 Als Beispiele für entschiedene Gegner der feministischen Bewegung und besonders ihrer männlichen Vertreter sind Théodore Joran, der Verfasser von *Le mensonge du féminisme*, Paris 1905, und Charles Turgeon, der Verfasser von *Le féminisme français*, Paris 1902, zu nennen. Als bekanntester männlicher Vertreter der feministischen Bewegung ist Léon Abensour anzuführen, der 1921 die *Histoire générale du féminisme. Des origines à nos jours*, Paris / Genf 1979 [Nachdruck 1921], vorlegte. Abensour publizierte 1927 die Schrift *Le problème féministe: un cas d'aspiration collective vers l'égalité*, Paris 1927, in der er die gesellschaftliche Implementierung eines praktischen und theoretischen Feminismus (Gründung von

bezüglich: »les plus éminents littéraires et politiciens (parmi eux M. Poincaré, les frères Marguerittes, Marcel Prévost, Paul Adam) [se sont] réunis pour délibérer sur la réforme du mariage«.[48] Zu fragen ist in diesem Zusammenhang ferner, inwieweit sich Männer auf literarischem Gebiet für die feministische Bewegung engagieren können. Elaine Showalter zeigt sich diesbezüglich skeptisch und postuliert: »Most men are poor readers of women's writing because they are ignorant of woman's values and inexperienced in interpreting female codes.«[49] Mary Jacobus hat die soziale und kulturelle Konstruktion der Kategorie *gender* im Hinblick auf feministisches Engagement von Männern problematisiert.[50] Kenneth Knowles Ruthven und Stephen Heath haben Männer als zwangsläufige Außenseiter der feministischen Bewegung dargestellt.[51] Differenzierter und weniger kategorisch erscheinen die Darlegungen von Boone und Cadden, denen zufolge männlicher Feminismus »contiguous«, das bedeutet ergänzend, aber nicht identisch mit weiblichem Feminismus ist.[52] In diesem Sinne können Männer durchaus einen Beitrag zu feministischem Engagement leisten.

Vereinen und Ligen) auf die ersten Jahrzehnte der Dritten Republik festlegte und die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg davon abgrenzte, da sich die feministische Bewegung in Frankreich in dieser Zeit nicht entscheidend weiterentwickelt hätte. *La Garçonne* wird nicht erwähnt.

48 Léon Abensour, *Histoire générale du féminisme*, S. 273.

49 Elaine Showalter, »Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year«, in: Alice Jardine; Paul Smith (Hg.), *Men in Feminism*, New York/London S. 116-120, S. 119. Siehe auch den Artikel »Elaine Showalter« in: Toril Moi, *Sexus. Text. Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*, Bremen 1989, S. 93-97.

50 *Gender* wird hier als soziale Kategorie verstanden und »Weiblichkeit dementsprechend nicht als etwas Angeborenes oder durch Anatomie, Biologie, Sexualität, Psyche usw. Vorbestimmtes betrachtet, sondern als gesellschaftliches Konstrukt« (Renate Kroll, »Feministische Positionen in der romanistischen Literaturwissenschaft«, in: Kroll; Zimmermann (Hg.), *Feministische Positionen in der Literaturwissenschaft*, S. 26-49, S. 26). Siehe hierzu auch Joan Wallach Scott, »Gender: A Useful Categorie of Historical Analysis«, in: dies. (Hg.), *Feminism and History*, Oxford/New York 1996, S. 152-180.

51 Ashley J. Cross, »Men in Feminism«, in: Elizabeth Kowalski-Wallace, *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*, New York/London 1997, S. 260-261, S. 260; Stephen Heath, »Male Feminism«, in: Jardine; Smith (Hg.), *Men in Feminism*, S. 1-32, S. 1.

52 Cross, »Men in Feminism«, S. 260. Siehe Joseph Boone; Michael Cadden (Hg.), *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*, New York 1990.

Victor Margueritte wird hier mit der gebotenen Vorsicht im Umgang mit dem Begriff ›Feminismus‹ in Anlehnung an Margarete Zimmermann, die für eine *mehrfache* Historisierung dieses Begriffs plädiert hat, als feministischer Autor bezeichnet.[53] In einem historisierenden Verständnis handelt es sich bei Margueritte um einen Autor, der sich seit der Jahrhundertwende aktiv für die sozialen und politischen Ziele der feministischen Bewegung engagierte.[54] Er ist zudem nicht der einzige männliche Schriftsteller, der sich in dieser Zeit feministischen Themen widmete: Autoren wie Marcel Prévost (1862-1941), Paul Adam (1863-1920), Paul Bourget (1852-1935) und Léon Frapié (1863-1949) setzten sich in ihren umfangreichen Romanwerken ebenfalls mit Fragen auseinander, die die weibliche soziale Identität und die Rolle der Frau in der Gesellschaft betrafen.[55] In allen Fällen wäre zu fragen, inwieweit diese Autoren ähnlich wie Victor Margueritte ein feministisches Bewußtsein vor dem Hintergrund ihrer Zeit entwickelten.[56]

Methodische Überlegungen und Vorgehen

Wie aus der Darstellung der bisherigen Forschungsergebnisse hervorgeht, konzentrierten sich die Untersuchungen jeweils auf einzelne Aspekte. Eine umfassende monographische Untersuchung von *La Garçonne*, die sich sowohl mit der literaturgeschichtlichen Einordnung in das Gesamtwerk des Autors, der zeitgenössischen Rezeptionsgeschichte sowie der Überführung der literarischen Figur in visuelle Medien befaßt, ist bislang nicht erfolgt. Die vorliegende Arbeit macht es sich deshalb zur Aufgabe, die genannten Aspekte in die werkmonographische Untersuchung einzubeziehen.

53 Vgl. Zimmermann, »Feminismus und Feminismen«, S. 58.

54 ›Historisierend‹ im Sinne des *New Historicism*, für den »das Bewußtsein der Historizität narrativer Strukturen« kennzeichnend ist (Moritz Baßler, »Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur«, in: ders. (Hg.), *New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a. M. 1995, S. 7-28; S. 10).

55 Diese Autoren wurden von der Literaturgeschichtsschreibung nur am Rande berücksichtigt. Einzelstudien jüngeren Datums liegen nicht vor.

56 Margarete Zimmermann verweist auf dieses Problem am Beispiel des Werkes der Schriftstellerin Rachilde, die sich ausdrücklich nicht selbst als Feministin bezeichnete, aber in ihren Texten »wie keine andere Schriftstellerin Geschlechteridentitäten radikal in Frage« stellte und »alle zeitgenössischen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit« dekonstruierte (Zimmermann, »Feminismus und Feminismen«, S. 59).

Die zentrale These lautet, daß die Romanfigur der Garçonne in ihrer Rezeptionsgeschichte in den zwanziger Jahren einen Autonomisierungsprozeß erfährt und sich zu einem »Mythos des Alltags« im Sinne Roland Barthes' entwickelt. Dieser Prozeß der Autonomisierung manifestiert sich in der intensiven zeitgenössischen Rezeption und dem medialen Transfer. Dabei wird in der vorliegenden Untersuchung besonderer Wert auf die Sinnverschiebungen gelegt, denen die literarische Figur der Garçonne im Verlauf des medialen Transfers unterworfen ist. So entwickelt sich die Romanfigur – *porte-parole* eines zeitspezifischen Feminismus des Romanautors – zum dominierenden neuen Weiblichkeitsentwurf der Nachkriegsgeneration. Methodisch eignet sich für die Untersuchung eines solchen Prozesses vor allem eine inter- beziehungsweise transdisziplinäre Kulturwissenschaft, die die Garçonne unter Rückgriff auf verschiedene Richtungen – Literaturwissenschaft, Geschichte, Soziologie, Bild- und Medienwissenschaften u. a. – analysiert.[57] Der Roman *La Garçonne* stellt in einer kulturwissenschaftlichen Perspektive ein textuelles ›Medium‹[58] dar, das einerseits selbst Bedeutung produziert und andererseits kollektive Vorstellungen, mentale Bilder und Konzepte der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg verarbeitet.[59] Die Garçonne ist insofern auch

57 Mit dem Begriff der Transdisziplinarität ist eine intertheoretische und interdisziplinäre Diskussion innerhalb eines gemeinsam festgelegten Gegenstandsbereiches gemeint. Vgl. Jürgen Mittelstraß, »Die Stunde der Interdisziplinarität?«, in: Jürgen Kocka (Hg.), *Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderungen – Ideologie*, Frankfurt a. M. 1987, S. 152-158, S. 156.

58 Unter ›Medium‹ werden mit Moritz Baßler sämtliche Arten von Darstellung verstanden: »Sie [die Medien] können im engeren Sinne literarisch, aber auch außerliterarisch und außertextuell sein – sofern sie einer Kultur angehören, stehen sie auch miteinander in Zusammenhang und Austausch« (Baßler, »Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur«, S. 14).

59 Vgl. hierzu den Aufsatz von Hans-Jürgen Lüsebrink, »Romanische Landeskunde zwischen Literaturwissenschaft und Mentalitätsgeschichte«, in: Klaus Hansen, *Kulturbegriff und Methode: der Stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*, Tübingen 1993, S. 81-94. Über die Disziplin der ›Kulturwissenschaften‹ ist seit den achtziger Jahren viel publiziert worden. Es scheint aussichtslos und wenig förderlich, in diesem Rahmen einen Überblick über die Forschungslage auf diesem Gebiet geben zu wollen. Vgl. daher Ansgar Nünning, »Kulturwissenschaft«, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 299-302. Für eine Überblicksdarstellung der Entwicklung der Disziplin einer Kulturwissenschaft siehe u. a. Hartmut Böhme; Peter Matussek; Lothar Müller, *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Reinbek 2000.

für das »kulturelle Gedächtnis« historisch bedeutungsvoll.[60] In dieser Frauenfigur konzentrieren sich die Erfahrungen einer gesamten Nachkriegsgeneration in bezug auf geschlechtergeschichtliche Umbrüche und Veränderungen.

Im Sinne der Mentalitätsgeschichte stellt *La Garçonne* ein Zeitdokument dar, das vielfältige Elemente des täglichen Lebens der zwanziger Jahre in sich aufnimmt.[61] In der vorliegenden Untersuchung wird aber in Abgrenzung zu den Mentalitätshistorikern der Tatsache Rechnung getragen, daß es sich im Falle von *La Garçonne* nicht nur um eine kulturhistorisch interessante Quelle, sondern um einen Roman und damit ein literarisch-künstlerisches Produkt handelt.[62] In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach der literarischen Bewertung von *La Garçonne*. Einige Literaturgeschichten verzichten aufgrund der angeblich minderen literarischen Qualität darauf, den Roman auch nur zu erwähnen.[63] Doch werden diese von *Minores* verfaßten Erfolgsromane gerade in an der »nouvelle histoire« orientierten Literaturgeschichten berücksichtigt, »in der Annahme, daß diese dem Zeitgeist, dem Denken der Allgemeinheit näher und damit geeignet seien, einen geschichtlichen Hintergrund zu erschließen«.[64] Literatur wird in ihrer Geschichtlichkeit verstanden als »privilegierte künstlerische Äußerung von Menschen, die zutiefst in die Ereignisse ihrer Zeit eingebunden« ist.[65] Wie häufig in den Werken von *Minores* verdichten sich bei Margueritte »die zentralen Fragen […] [sei-

60 Jan Assmann definiert das kulturelle Gedächtnis als außerpersönliche Erinnerungsinstanz, die ihre kulturhistorische Bedeutung dadurch erlangt, daß sie nach dem Prinzip der Wiederholung gleichbleibender Muster funktioniert. Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den Hochkulturen*, München 1992, S. 56.

61 Siehe Sabine Jöckel, *›Nouvelle histoire‹ und Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Rheinfelden 1984 [Reihe Romanistik; Bd. 44]; Ute Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt a. M. 2001, S. 195-285.

62 Siehe Nünning, »Literatur, Mentalitäten und kulturelles Gedächtnis: Grundriß, Leitbegriffe und Perspektiven einer anglistischen Kulturwissenschaft«, in: ders. (Hg.), *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*, Trier 1995, S. 173-197.

63 So beispielsweise André Billy, der den Roman lediglich aufgrund des gesellschaftlichen Skandals im Anhang erwähnt. Siehe André Billy, *L'époque contemporaine (1905-1930)*, Paris 1956, S. 337-341.

64 Sabine Jöckel, *›Nouvelle histoire‹ und Literaturwissenschaft*, S. 239.

65 Jürgen Grimm, »Vorwort«, in: Jürgen Grimm (Hg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 1994, S. VIII-IX.

ner] Zeit zu einer repräsentativen Darstellung von häufig visionärer […] Kraft«.[66] Bei dem Bemühen um die Rekontextualisierung der zeitgenössischen Rezeption des Romans und der Figur der Garçonne werden Quellen aus den unterschiedlichsten Bereichen herangezogen und wird auf »eine wertbestimmte Eingrenzung des Literaturbegriffs« verzichtet.[67]

Das Verhältnis von Autor und Werk, Werk und gesellschaftlicher Rezeption und die Entwicklung der literarischen Figur werden erst verständlich, wenn dem spezifischen historischen Hintergrund Rechnung getragen wird. Diesbezüglich ist die Kategorie *Gender* für das Verständnis historischer gesellschaftlicher Zusammenhänge von zentraler Bedeutung, wie aus dem folgenden Zitat von Natalie Zemon Davis hervorgeht: »Our goal is to understand the significance of sexes, of gender groups in the historical past.«[68] In Abgrenzung zu anderen Ansätzen der feministischen Literaturwissenschaft wird die Frau – die Garçonne – im Sinne der *Gender studies* aufgefaßt als »reale Entität, die an einem bestimmten Punkt der Geschichte Erfahrungen mit ihresgleichen […] teilt«.[69] Dabei sind zwei wesentliche Aspekte zu unterscheiden: Victor Margueritte hat als männlicher Autor eine weibliche Figur entworfen, mit der er eine Demonstration seines feministischen Gedankenguts verfolgte. Mit diesem Anliegen bleibt er, so eine weitere Prämisse der *Gender studies*, einem »philosophischen, kulturellen, literarischen, sprachlichen, intertextuellen System, das von Männern konstituiert worden ist«, verhaftet.[70] Dieser Entwurf der Garçonne ist zu trennen von der Wirkungsgeschichte und den Bedeutungszuweisungen, die die Figur der Garçonne in außerliterarischen Bereichen erfuhr.

Das Faszinierende und Außergewöhnliche an der Figur der Garçonne ist ihre Übertragung in zahlreiche nicht-literarische gesellschaftliche Zusammenhänge, ihr medialer Transfer, der wesentlich zu der epochalen Bedeutung beiträgt, die diese Frauenfigur besitzt. Gemäß Albersmeier bleiben die konstitutiven Bedeutungsstrukturen eines Ausgangstextes bei dem Transfer in ein anderes Medium weitgehend erhalten.[71] Von beson-

66 Ebd.

67 Nünning, »Kulturwissenschaft«, S. 301.

68 Natalie Zemon Davis, »›Women's History‹ in Transition: The European Case«, in: Scott (Hg.), *Feminism and History*, S. 79-104, S. 88.

69 Kroll, »Feministische Positionen in der romanistischen Literaturwissenschaft«, S. 33.

70 Ebd., S. 33.

71 Franz-Josef Albersmeier, *Medienwechsel und Intermedialität. Theater, Film, Literatur in Frankreich*, Darmstadt 1992.

derem Interesse sind aber gerade die Veränderungen, die sich durch die Übertragung der Garçonne in die visuellen Medien – sei es Film, Illustration oder die Mode – vollziehen.

Die Untersuchung gliedert sich in drei Teile: Im Mittelpunkt des ersten Teils steht der Roman *La Garçonne*, der erstmalig im Kontext des gesamten Romanwerks von Victor Margueritte situiert wird. In der gesellschaftlichen Rezeption verselbständigt sich die literarische Figur, und es findet ein Autonomisierungsprozeß statt, dessen einzelne Schritte im zweiten Teil im Sinne einer an der ›nouvelle histoire‹ orientierten literaturwissenschaftlichen Untersuchung rekonstruiert werden.[72] Der dritte Teil schließlich widmet sich dem Transfer des Romans *La Garçonne* in neue Medien – Film, Theater, Illustration und Mode –, mit dem der Autonomisierungsprozeß der Figur vollzogen wird. Die Untersuchung konzentriert sich auf die zwanziger Jahre, schließt aber mit einem Ausblick auf die darüber hinausgehende Wirkungsgeschichte ab.

Die vorliegende Arbeit wurde im Februar 2002 vom Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen. Sie wurde von Prof. Dr. Margarete Zimmermann betreut, der mein herzlicher Dank für ihre bis zur Veröffentlichung reichende, kontinuierliche und wohlwollende Unterstützung gilt. Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Thomas W. Gaehtgens und dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris.

Das Zustandekommen dieser Arbeit war in wesentlichen Teilen nur durch die großzügige Unterstützung zahlreicher Einrichtungen und Stiftungen möglich: Freie Universität Berlin, Ecole Normale Supérieure (Paris), Förderprogramm Frauenforschung des Berliner Senats, DAAD Paris, Robert Bosch Stiftung GmbH (Stuttgart), Alfred Freiherr von Oppenheim Stiftung (Köln), ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius (Hamburg).

Dr. Michael Müller, Dr. Uwe Fleckner, Dr. Gabriele D. Grawe, Dr. Martin Schieder, Stephanie Bung und besonders Dr. Alexandre Kostka haben mich in meiner Arbeit durch zahlreiche Anregungen und Gespräche freundschaftlich und kritisch unterstützt. Bei allen technischen Fragen stand mir Jörg von Frantzius tatkräftig zur Seite. Ihnen und den Mitgliedern des Deutschen Forums für Kunstgeschichte gebührt an dieser Stelle ein herzliches Dankeschön.

72 Vgl. Jöckel, *›Nouvelle histoire‹ und Literaturwissenschaft*, S. 200.

Den Herausgeberinnen der Reihe *Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung* danke ich für die Aufnahme und Betreuung des Manuskripts und Anita Runge für ihr Lektorat. Die Fonte-Stiftung hat durch ihre großzügige Unterstützung die Farbabbildungen in dieser Publikation ermöglicht.

Mein Herzensdank schließlich gehört meinen Freunden und meiner Familie.

Das kurze Gedächtnis der Literaturgeschichte. Das schriftstellerische Werk Victor Margueritte

Victor Margueritte, der ein umfangreiches Gesamtwerk hinterlassen hat, ist heute weitgehend in Vergessenheit geraten. In modernen Literaturgeschichten stellt *La Garçonne* in der Regel den einzigen Roman dieses Autors dar, der – wenn überhaupt – zitiert wird. Anders verhielt es sich zu Lebzeiten des Autors. Dies zeigt ein – keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebender – Überblick über die literaturgeschichtliche Rezeption Margueritte und seines Werkes von ungefähr 1920 bis in die Gegenwart. Dabei werden die zeitgenössische, die Jahre 1920 bis 1940 umfassende, und die spätere Rezeption seit 1945 unterschieden, wobei sich diese Jahreszahlen am Erscheinungsdatum von *La Garçonne* und am Tod des Schriftstellers orientieren. Grundsätzlich gilt, daß Margueritte *La Garçonne* als eher zweitrangiges Werk gerade aufgrund seines »niedrigen Grades an künstlerischer Transposition« in hohem Maße als »Träger einer Zeitstimmung« erscheint.[1] Methodisch muß ein solcher Überblick über die Beurteilung Margueritte in der Literaturgeschichte daher im Blick behalten, daß Literaturgeschichten jeweils ein bestimmtes Darstellungsinteresse verfolgen und eine spezifische Sicht des Verhältnisses von literarischen und gesellschaftlichen Entwicklungen voraussetzen. Aus der Entscheidung der Verfasser für eine – vereinfacht formuliert – jeweilig unterschiedlich ausfallende Berücksichtigung der Dependenzbeziehung zwischen Literatur und ihrem historisch-sozialen Umfeld ergeben sich unterschiedliche Betrachtungsweisen des Werks von Victor Margueritte.

Die zeitgenössische Rezeption, 1920-1940

Bis Ende der dreißiger Jahre fand Victor Margueritte Werk, das von der zeitgenössischen Kritik rege diskutiert wird, in einigen Literaturgeschichten ausführlichere Erwähnung. Dabei stellen die großen Romanschulen

1 Margarete Zimmermann, »Periodisierungsprobleme der neueren französischen Literaturgeschichte: das Beispiel der Jahre 1920-1950«, in: Gilles Dorion et al., *Le français aujourd'hui. Une langue à comprendre. Mélanges offerts à Jürgen Olbert*, Frankfurt a. M. 1992, S. 275-287, S. 282.

des 19. Jahrhunderts die Referenzsysteme dar, mit deren Hilfe sein Werk literaturgeschichtlich verortet wurde. In der Regel wird er in einem Zuge mit seinem älteren Bruder Paul genannt, mit dem zusammen er von 1888 bis 1907 seine ersten literarischen und journalistischen Texte verfaßte. Joseph Bédier (1864-1938)[2] und Paul Hazard (1878-1944) erwähnen Paul und Victor im Jahre 1924 in dem Kapitel »La période contemporaine« unter der Überschrift »Le naturalisme et le pessimisme« vor allem als Schriftsteller, die den Krieg von 1870/71 behandeln: »[Paul et Victor Margueritte] ont consacré la plus grande partie de leur œuvre à une série de livres qui forment l'histoire de la guerre de 1870.« Victor Marguerittes Einzelwerk findet Berücksichtigung: »Ils ont aussi écrit séparément. […] Victor a publié plusieurs romans psychologiques *Jeunes filles* (1908); *Les frontières du cœur* (1912).«[3] Victor Margueritte wird von Bédier und Hazard als *romancier psychologique* bezeichnet. Die Neuauflage von 1949 verweist auf den kommerziellen Erfolg von *La Garçonne*, enthält aber keine Inhaltsangabe.[4]

Daniel Mornet (1879-1954) bescheinigt dem gemeinsamen Werk der Brüder eine große Vielseitigkeit: »romans de caractères, romans de mœurs, romans romanesques, quatre romans évoquant la guerre de 1870 et la Commune, de spirituelles et vivantes histoires d'enfants«.[5] Das Werk Paul Marguerittes sei höherer literarischer Qualität: »Les romans écrits par Paul sont clairement supérieurs à ceux que Victor a signés.«[6]

Es ist leicht einsehbar, weshalb Mornet und Hazard die Brüder Margueritte ausführlicher in ihre Literaturgeschichten aufnehmen. Die Literaturhistoriker stehen in der Tradition des Lansonismus, den sie, insbesondere Mornet, durch geistesgeschichtliche Fragestellungen und das Studium der *Minores* und *Minimi* erweitern wollten. Durch die Einbeziehung »kleiner« Autoren, so ihr Postulat, sei nicht nur eine Abgren-

2 Joseph Bédier zählte zu den Vertretern der ersten Generation positivistischer Literaturgeschichtsschreibung. Siehe hierzu Friedrich Wolfzettel, *Einführung in die französische Literaturgeschichtsschreibung*, Darmstadt 1982, S. 200.

3 Joseph Bédier; Paul Hazard (Hg.), *Histoire de la littérature française illustrée*, Bd. 2, Paris 1924, S. 295.

4 Joseph Bédier; Paul Hazard (Hg.), *Littérature française*, Bd. 2, Paris: Larousse, 1949, S. 441. Die zahlreichen Neuauflagen dieser Literaturgeschichte zeugen von einer beständig wachsenden Bedeutung sozialgeschichtlicher Situierung und soziologischer Vermittlung von Literatur.

5 Daniel Mornet, *Histoire de la littérature et de la pensée françaises*, Paris 1924, S. 129.

6 Ebd., S. 129.

zung zu den »Großen« möglich, sondern die positivistische Auswertung von Dokumenten und Quellen aller Art erlaube, das »*Gemeingut* aller denkenden Franzosen« zu erfassen.[7] Ihre Literaturgeschichte bietet daher zahlreiches Material für heute weitgehend in Vergessenheit geratene Autoren. Für eine hiervon abweichende Position steht der Literaturkritiker Albert Thibaudet (1874-1936), dessen Literaturgeschichten die Brüder Margueritte nicht erwähnen.[8] Auch Maurice Allain berücksichtigt die Werke der Brüder nicht.[9]

René Lalou (1889-1957) führt das Werk Paul und Victor Marguerittes im Jahre 1940 unter der Rubrik »Le roman social, observation et satire« an, das den Werken der Brüder Goncourt und dem Zolas ebenso verpflichtet sei wie denen von Flaubert und Balzac. Ihre Romane erreichten jedoch nicht deren literarische Qualität: »L'art de Paul et Victor Margueritte est plus souple.«[10] Wie Bédier und Hazard hebt er die Auseinandersetzung mit dem Krieg von 1870/71 als thematischen Schwerpunkt ihres literarischen Schaffens hervor. Beiden Brüdern wird mangelnde stilistische Brillanz und fehlende Eigenart vorgeworfen: »La faiblesse des Margueritte est l'absence en leurs livres d'une forme originale: ils ne cessent jamais d'écrire ›comme tout le monde‹.«[11] *La Garçonne* wird als einziges Werk von Victor kurz erwähnt, über das Lalou schreibt: »[*La Garçonne*] veut être osée.«[12] Auch Emile Poteau rückt das historische Werk der

7 »D. Mornet, P. Hazard – Geistesgeschichtliche Tendenzen«, in: Jürgen Grimm; Franz-Rutger Hausmann, Christophe Miething (Hg.), *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1976, S. 125-127, S. 126.

8 Siehe Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Valéry*, Verviers 1981 [Nachdruck Paris 1936]; Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française. De 1789 à nos jours*, Paris 1936. Thibaudet gilt als bedeutendster Literaturkritiker der Zwischenkriegsjahre und erneuerte die von Lanson geprägte Literaturgeschichtsschreibung, indem er die Schlagworte einer »lecture créatrice« sowie einer »sympathie intuitive« einbrachte und ein neues Periodisierungsverfahren »par l'ordre de génération« vorschlug (Thibaudet, *Histoire de la littérature française de Chateaubriand à nos jours*, S. 529). Zur Bedeutung dieses von der Philosophie Bergsons geprägten Literaturkritikers siehe Wolfzettel, *Einführung in die französische Literaturgeschichtsschreibung*, S. 262 ff.; siehe auch Gérard Delfau; Anne Roche, *Histoire. Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris 1977, S. 175-237.

9 Maurice Allain, *Histoire générale de la littérature française*, Paris 1922.

10 René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, Bd. 2, Paris 1940, S. 80.

11 Ebd.

12 Ebd.

Brüder in den Mittelpunkt seiner Ausführungen und bezeichnet das vierbändige Werk *Une Epoque* (1898-1904) als ihr Hauptwerk: »C'est l'œuvre qui vivra et resplendira par delà les critiques contemporaines.«[13]

Christian Sénéchal schließlich zitiert *La Garçonne*, wie in der Einleitung erwähnt, im Kontext schreibender Frauen als feministischen Roman, ohne Victor Margueritte jedoch namentlich zu nennen.[14] Im Jahre 1936 erscheint eine Anthologie mit Auszügen aus verschiedenen Werken von Victor Margueritte, deren Herausgeber einleitend schrieb: »[…] son œuvre […] reflète dans toute leur acuité les plus troublantes préoccupations de son époque, et a soulevé par cela même des discussions passionnées.«[15] Gerade in der Aktualität der von ihm behandelten politischen und sozialen Themen lag für diesen Zeitgenossen die Qualität des Autors.

Der Überblick über die zeitgenössische Beurteilung Victor und Paul Margueritte in der Literaturgeschichte verdeutlicht nicht nur die inhaltliche Heterogenität ihres Werks. Die Vielseitigkeit spiegelt sich auch im Hinblick auf die Gattung. Die verschiedenen Zuordnungen der Romane zu Kategorien wie *roman social*, *roman psychologique*, *roman féministe* und anderen zeugen sowohl von der Vielzahl von Untergattungen des Romans, die seit dem Ende des naturalistischen Romans um die Jahrhundertwende neu diskutiert wurden, sowie von der strukturellen Bedeutung, die Gattungszuweisungen für die Literaturgeschichtsschreibung dieser Zeit besaßen. Deutlich wurde ferner, daß *La Garçonne* keineswegs im Mittelpunkt der zeitgenössischen literaturgeschichtlichen Betrachtung stand. Zeitgenossen legten den Schwerpunkt auf den Krieg, was sich vermutlich durch die größere historische Nähe zu den Ereignissen von 1870/71 erklären läßt.

13 Emile Poteau, *Quelques écrivains de ce temps*, Paris 1913, S. 202. Auch in Deutschland wurden die Brüder als die Autoren der *Histoire de la guerre de 1870/71* und damit in erster Linie als Historiker wahrgenommen. Siepe verweist im Zusammenhang mit Fontanes Kriegsberichten allerdings lediglich in einer Fußnote auf die Brüder Margueritte. Vgl. Hans T. Siepe, »›Wohl wieder zu franzosenfreundlich‹ und ›ohne alle Voreingenommenheit‹. Theodor Fontanes Berichte aus Frankreich von 1870/71«, in: Helga Abret; Michael Grunewald (Hg.), *Visions allemandes de la France (1871-1914). Frankreich aus deutscher Sicht (1871-1914)*, Bern et al. 1995, S. 297-316, S. 309.

14 Sénéchal ignoriert sämtliche Gattungsprobleme und verfaßt eine gemeineuropäische Ideengeschichte, die auf einem sehr schematischen Generationsraster aufgebaut ist: Christian Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris 1934, S. 190.

15 *Victor Margueritte. Pages choisies*, Paris 1936, S. V.

Zur Rezeption seit 1945

In den Literaturgeschichten nach 1945 ändert sich der Blick auf das Werk Victor Margueritte, als dessen Hauptwerk *La Garçonne* nun erscheint.[16] *La Garçonne* wird unter unterschiedlichen Fragestellungen – Verkaufserfolg, Skandal, literarische Qualität, sozialgeschichtliche Entwicklungen, Frauenbild – überwiegend sehr kurz betrachtet. Einen festen Platz finden das Werk Margueritte beziehungsweise der Roman *La Garçonne* jedoch nicht.[17]

Im Jahre 1956 veröffentlicht André Billy (1882-1971) *L'époque contemporaine (1905-1930)*, in der er eine zu Hazard und Mornet konträr angelegte literaturgeschichtliche Position bezieht und ausschließlich »große« Namen zitiert. Das Werk der Brüder Margueritte wird nicht berücksichtigt, statt dessen die zeitgenössische Polemik um *La Garçonne* in einem der letzten Kapitel mit dem Titel »Autres aspects de la vie littéraire« in Erinnerung gerufen. Billy geht es vor allem darum, den zeitgenössischen Skandal im Hinblick auf die gewandelten Moralvorstellungen der Nachkriegszeit zu relativieren:

> Après la vague d'obscénité qui a déferlé sur le roman français depuis la dernière guerre, elle est devenue impossible à comprendre à qui ne fait

16 Das Werk Paul Margueritte findet in der Regel überhaupt keine Beachtung mehr. Einige Literaturgeschichten erwähnen auch Victor Margueritte nicht, so beispielsweise Alluin in dem Kapitel über die Literatur der Zwischenkriegsjahre oder die Darstellung von Lanson und seinem Schüler Tuffrau sowie die Literaturgeschichte von Clouard und die Handbücher von Castex und Surer (Bernhard Alluin (Hg.), *Histoire de la littérature française, XX^e siècle, 1900/1950*, Paris 1991; Gustave Lanson; Paul Tuffrau (Hg.), *Manuel illustré d'histoire de la littérature française des origines à l'époque contemporaine. Edition complète pour la période 1919-1950*, Paris 1953; Henri Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours (1915-1960)*, Paris 1961, und Pierre-Georges Castex; Paul Surer (Hg.), *Manuel des études littéraires françaises, XX^e siècle*, Paris 1967.

17 Des Granges und Boudout bilden eine Ausnahme und verzeichnen Paul und Victor Margueritte im Jahre 1962 noch wie viele zeitgenössische Literaturgeschichten als Schriftsteller der Generation Zolas: »C'est parmi les romanciers de la génération de Zola, de Maupassant, de Huysmans, que se sont révélés les adversaires déterminés du naturalisme en tous les domaines: esthétique, morale, idées sociales.« Die Brüder werden als Autoren dargestellt, in deren Werk »les tragédies de la guerre de 1870/71« den Schwerpunkt bilden (Ch.-M. Des Granges; J. Boudout (Hg.), *Histoire de la littérature française des origines à nos jours*, Paris 1962, S. 988; S. 998).

> pas effort pour se replacer dans le climat moral de 1918. C'est pour faire apparaître l'étonnante évolution suivie par la pudeur publique entre le premier et le second après-guerre, c'est-à-dire dans l'espace de vingt ans, qu'il nous a paru intéressant d'évoquer, un peu trop longuement peut-être par rapport à son importance littéraire, l'affaire de *La Garçonne*.[18]

Auch Pierre Abraham und Roland Desné widmen dem Roman aufgrund des zeitgenössischen moralischen Skandals eine kurze Bemerkung, beurteilen ihn im allgemeinen aber als belanglos und veraltet: »[…] cette peinture des mœurs de la jeune fille moderne, aujourd'hui anodine, provoqua un haut-le-cœur chez les moralistes.«[19] Germaine Brée und Edouard Morot-Sir zitieren *La Garçonne* als einen der größten buchhändlerischen Erfolge der zwanziger Jahre und im Zusammenhang mit der Modernisierung des Verlagswesens und der Werbung nach dem Ersten Weltkrieg. Der Roman erscheint hier lediglich als Bestseller, nicht aber als literarisches Werk.[20] Die Literaturgeschichte von Pierre-Olivier Walzer charakterisiert Victor Margueritte nach einigen biographischen Angaben als einen Autor, der sich für weibliche Emanzipation und internationale Erneuerung in den zwanziger Jahren einsetzte.[21] Einzig Margarete Zimmermann und Jean-Pierre de Beaumarchais charakterisieren Margueritte *La Garçonne* in den von ihnen gewählten sozialgeschicht-

18 André Billy, »Le scandale de ›La Garçonne‹« in: *L'époque contemporaine (1905-1930)*, Paris 1956, S. 337-341, S. 341. Zu Billy siehe auch Laurent Lesage; André Yon (Hg.), *Dictionnaire des critiques littéraires. Guide de la critique française du XX^e siècle*, London/University Park 1969, S. 66-67.

19 Pierre Abraham; Roland Desné (Hg.), *Histoire littéraire de la France*, Paris 1979, S. 331; der gleiche Kommentar findet sich in Pierre Abraham; Roland Desné (Hg.), *Manuel d'histoire littéraire de la France. 1913 à nos jours*, Bd. 2, Paris 1982, S. 474.

20 Vgl. Germaine Brée; Edouard Morot-Sir, *Du Surréalisme à l'empire de la critique*, Paris 1990 [Littérature française; Bd. 9], S. 18-19.

21 »Ayant repris son indépendance, il publia sous sa seule signature un grand nombre de romans de mœurs assez libre, surtout *La Garçonne* (1922) qui créait le type de la jeune fille anticonformiste, et qui par conséquent fit scandale. Dans la même vaine revendicatrice: *Ton corps est à toi* (1927), *Le bétail humain* (1928). Ses idées en faveur de l'émancipation de la femme et pour la réconciliation universelle des peuples le rapprochèrent un moment de l'internationalisme communiste. Mais il revint dans ses derniers livres à un spiritualisme plus banal« (Pierre-Olivier Walzer, *Littérature française. Le XX^e siècle, 1896-1920*, Paris 1975, S. 388).

lichen Perspektiven als Träger einer Zeitstimmung. Sie definieren die Garçonne als »Leitbild der jungen Frau, die durch die Ausübung traditioneller Männerberufe an Eigenständigkeit gewonnen hat« – und verweisen auch auf die dem Roman immanente Sozialkritik am Finanzbürgertum nach dem Ersten Weltkrieg.[22] Beide stellen auch die »relative Emanzipation« der Heldin heraus:[23] »Car pour Margueritte il est finalement inconcevable que la femme puisse être réellement libérée.«[24]

Der Überblick über die Beurteilung Margueritte in der Literaturgeschichte zeigt nicht nur den marginalen Platz, den Margueritte hier insgesamt besetzt, sondern zeugt auch deutlich von einer nur wenig ausgeprägten sozialgeschichtlichen Perspektive innerhalb der französischen Literaturgeschichtsschreibung. Victor Margueritte wird im folgenden einer Betrachtung unterzogen, die auf die Einbettung seines literarischen Werks in einen umfassenderen gesellschaftlichen und politischen Kontext und die Betonung der Geschichtlichkeit seines Werks besonderen Wert legt. Seine Romane, insbesondere *La Garçonne*, sollen die geschichtliche und soziale Funktion und Dimension zurückerhalten, die Victor Margueritte ihnen zur Zeit des Entstehens des Romans zuwies.

Ein feministischer Autor? Margueritte Werk bis zum Ersten Weltkrieg

Literarische Anfänge

Den Wunsch, zu schreiben, spürte Victor Margueritte, der am 1. Dezember 1866 in Blidah in Algerien geboren wurde, nicht von Kindheit an. Er war der Sohn des berühmten Generals und nationalen Helden Jean-Auguste Margueritte (1823-1870), der im Jahre 1870 in der Schlacht bei Sedan sein Leben opferte. Seine Mutter, Eudoxie Mallarmé, war eine Kusine von Stéphane Mallarmé. Victor Margueritte älterer Bruder Paul kam am 1. Februar 1860 in Laghouat ebenfalls in Algerien zur Welt. Nach dem Tod des Generals im Jahre 1870 siedelte die restliche Familie nach Paris über. Victor Margueritte besuchte das angesehene Lycée Henri IV,

22 Margarete Zimmermann, »Literatur und Gesellschaft im Wandel der Dritten Republik«, in: Jürgen Grimm (Hg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart 1999, S. 305-325, S. 299.

23 Ebd.

24 Jean-Pierre de Beaumarchais; Daniel Couty, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris 1994, S. 798.

wo er als hervorragender Schüler galt und Preisträger des Concours général war. Sein Bruder Paul absolvierte zunächst die Militärschule Prytanée in La Flèche und entschied sich im Jahre 1880 für eine Beamtenlaufbahn im Bildungsministerium.

Victor Margueritte erwies sich als absolut staatstreuer, patriotisch und national eingestellter Mensch. Im Jahre 1886 entschloß er sich, nach dem Vorbild seines Vaters in die Armee einzutreten und nach Algerien überzusiedeln. Als Gründe nannte er: »Le souvenir paternel, la hantise de la terre algérienne, un besoin d'air, de vie plus libre.«[25] Er verpflichtete sich freiwillig für fünf Jahre, absolvierte zwei Jahre im Spahi-Regiment und erreichte dann die Premiers Chasseurs d'Afrique, das ehemalige Regiment seines Vaters. 1891 bestand er als Erster die Aufnahmeprüfung für die Kavallerieschule in Saumur und trat anschließend in das 27. Dragonerregiment in Versailles ein. 1894 wurde er zum Leutnant ernannt, und eine militärische Karriere stand ihm offen. Doch schien sie für ihn nun keine Lebensperspektive mehr darzustellen, denn im Jahre 1896 entschloß er sich als Neunundzwanzigjähriger, die Armee zu verlassen. Einen maßgeblichen Anteil an dieser Entscheidung hatte sicherlich die Eheschließung mit der mittellosen Jeanne Bernet, die für ihn als Offizier in militärischen Kreisen nicht standesgemäß war.[26] Möglicherweise befürchtete er auch, die Auszeichnungen seines Vaters niemals zu erreichen.

Außer durch den militärisch-patriotischen Einfluß seines Vaters wurde Margueritte seit seiner frühen Kindheit durch das literarische Umfeld der Familie geprägt. Claude Lévi-Strauss, der zu Beginn der dreißiger Jahre als Privatsekretär für Margueritte arbeitete, erinnert sich:

> […] sa mère était cousine germaine de Mallarmé; les anecdotes, les souvenirs étayaient son affectation. Aussi parlait-on familièrement chez lui de Zola, des Goncourt, de Balzac, de Hugo comme d'oncles et de grands-parents dont il eût le soin de gérer l'héritage.[27]

Bereits als Jugendlicher debütierte Margueritte auf literarischem Gebiet mit Gedichten, die in den Bänden *Brins de lilas* (1883) und *La chanson de la mer* (1884) veröffentlicht wurden und über die sich der Onkel zweiten Grades Stéphane Mallarmé durchaus lobend äußerte: »Tu veux qu'on t'écrive; soit: bien eh!, il y a dans ce recueil de vers beaucoup de

25 Victor Margueritte, zit. in: *Ainsi parla Victor Margueritte*, S. 23.

26 Eine Offiziersfrau mußte mindestens 30 000 F mit in die Ehe bringen. Vgl. Guirec, *Victor Margueritte. L'homme et l'écrivain*, S. 22.

27 Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris 1955, S. 51.

talent […].«[28] Auch während seiner Militärzeit schrieb Margueritte weiterhin Gedichte, die in den Bänden *La maison du passé*, *Sous le Soleil* und *Au fil de l'heure* (1898) veröffentlicht wurden.[29]

Von patriotisch-historischen zu feministischen Themen

Marguerittes literarische Karriere war zunächst eng mit der seines Bruders Paul verbunden. Bereits seit 1882 schrieb der ältere Bruder Novellen für die Zeitschriften *Revue Libre* und *Passant* sowie Theaterstücke, die von Zeitgenossen wie Stéphane Mallarmé, Alphonse Daudet und Edmond de Goncourt positiv besprochen wurden. Ab 1884 verfaßte Paul Margueritte auch Prosa – Erinnerungen und eher literarische Erzählungen. 1887 gehörte er zusammen mit Paul Bonnetain, J. H. Rosny, Lucien Descaves und Gustave Guiches zu den Unterzeichnern des *Manifeste des Cinq* gegen den Naturalismus.[30]

Seit 1888 stand Victor Margueritte seinem älteren Bruder verschiedentlich bei seiner literarischen Arbeit für *L'Echo de Paris* und *La Revue de Paris* zur Seite, ohne dabei jedoch namentlich erwähnt zu werden, bis Paul Margueritte im September 1896 dem Direktor der *Revue des Deux Mondes* mitteilte, künftig mit seinem Bruder gemeinsam zu unterzeichnen:[31]

28 Brief von Stéphane Mallarmé, zit. in: Villepin, *Victor Margueritte*, S. 45. Allerdings läßt sich die Quelle nicht nachprüfen. Auch Maurice Barrès soll sich in der kurz zuvor von ihm gegründeten Zeitschrift *Les taches d'encre* positiv über die Gedichte geäußert haben: »Cette plaquette révèle une surprenante science du métier, tout extraordinaire – chez un si jeune étudiant –, et, ce qui est mieux encore, le sentiment inné du rythme. Il y a là une pièce superbe: *Appel*. Je regrette de ne pouvoir rien citer. J'écris ces lignes en courant pour m'être attardé à lire le volume. Je ne crois pas me tromper, une vraie émotion de poésie circule dans ces feuillets qui se souviennent un peu des maîtres. Le plus singulier, c'est que ce ne sont point des pièces d'étude, des morceaux inutiles, capricieuses exercices d'un rimeur qui s'essaye et s'essayera toute sa vie. Ces vers ont leur raison d'être et je n'ai pas tort de les admirer.« (Maurice Barrès, zit. in: Villepin, *Victor Margueritte*, S. 45).

29 Siehe Literaturverzeichnis.

30 Vgl. Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris: Librairie José Corti, 1966, S. 25 ff. Siehe auch Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique*, Paris 1979, S. 91-109.

31 Paul Margueritte litt an Asthma und war aus gesundheitlichen Gründen oft nicht in der Lage, terminliche Absprachen einzuhalten, weshalb sein Bruder zuweilen, erstmalig 1888 bei einem Besuch des Bruders in Algerien, für ihn einsprang. Vgl. Guirec, *Victor Margueritte. L'homme et l'écrivain*, S. 21.

»Nous avons pris le grave parti après mûre réflexion et essai préalable, car depuis trois mois, mon frère collabore sous ma signature à *L'Echo de Paris*; *La Revue de Paris* de ce jour inaugure notre collaboration dans l'article que je vous ai signalé […].«[32] Der Erfahrung seines Bruders verdankte Margueritte seine rasche Einführung in die literarischen Kreise seiner Zeit. Am 8. November 1897 wurde er in die *Société des Gens de Lettres* aufgenommen, der Alphonse Daudet als Präsident vorstand.[33] Paul Margueritte selbst war bereits Mitglied der Académie Goncourt.[34]

Die gemeinsame schriftstellerische Tätigkeit der Brüder dauerte rund zehn Jahre und war sehr umfangreich und heterogen, was sich sicherlich durch die bereits von Zeitgenossen konstatierte Verschiedenheit ihres Schreibens erklärt:

> [l'aîné des deux frères] pénètre les sécrètes nuances des sites et des êtres et atteint le fond des cœurs [le second] objective davantage, presse la trame de l'œuvre, trace la ligne visible et donne aux scènes animées, aux dialogues, aux conflits moraux ou sociaux, tout l'intense relief dramatique.[35]

32 Brief von Paul Margueritte, zit. in: Villepin, *Victor Margueritte*, S. 70.

33 Die 1838 auf Anregung von Honoré de Balzac gegründete *Société des Gens de Lettres* stellte um die Jahrhundertwende eine äußerst renommierte Einrichtung dar und zählte etwa 1160 Mitglieder. Für die Aufnahme waren literarische Qualität der Werke und ihr sozialer beziehungsweise wirtschaftlicher Wert, d. h. der Erfolg in den Buchhandlungen, gleichermaßen wichtig. Daraus ergab sich eine relativ große Heterogenität der Mitglieder, denn erfolgreiche, populäre Autoren, die hohe Auflagen erzielten, waren genauso vertreten wie etablierte Schriftsteller. Frauen waren seit der Reform des Bildungswesens in der Dritten Republik auch zugelassen. Im Jahre 1908 verzeichnete man mehr als 700 »femmes de lettres«, und 1928 repräsentierten Frauen mehr als ein Fünftel der *Société des Gens de Lettres* (Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, S. 190). Siehe auch Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures à la Belle Epoque*, Paris 1984, S. 224 ff.; *Annuaire orange: Arts, lettres, sciences*, Paris 1931, S. 352; Roger Chartier; Henri-Jean Martin (Hg.), *Le livre concurrencé. 1900-1950*, Paris 1986 [Histoire de l'édition française; Bd. 4], S. 522. Für eine anregende Zusammenfassung der Geschichte der *Société des Gens de Lettres* im 19. Jahrhundert siehe Edouard Montagne, *Histoire de la Société des Gens de Lettres de France*, Paris 1988.

34 Zur Geschichte der Académie Goncourt siehe Léon Deffoux, *Chronique de l'Académie Goncourt*, Paris 1929.

35 Anonymus, zit. in: *Les archives biographiques contemporaines. Revue mensuelle, analytique et critique des hommes et des œuvres*, Bd. 4, Paris o. J., S. 31-32.

Ein auf Lebendigkeit und Dramatik zielender, bisweilen fast exzentrischer Stil wurde Victor Margueritte folglich schon von Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn an zugesprochen.

Neben inhaltlich eher belanglosen Novellen – »des livres purement littéraires: *La Pariétaire*, le *Carnaval de Nice*, *Poum*, *Zette*, *Le Poste des Neiges*, *Le Jardin du Roi*, *L'Eau souterraine*«[36] – entstanden Werke, die deutlich von der patriotischen Gesinnung seines familiären Umfelds zeugen. Von 1898 bis 1904 veröffentlichten die Brüder unter dem Titel *Une Epoque* eine Saga in vier Bänden: *Le Désastre* (Metz 1870), *Les Tronçons du glaive* (die nationale Verteidigung), *Les Braves gens* (Episoden 1870/71) und *La Commune* (Paris, 1871), die die Geschichte des Deutsch-Französischen Kriegs 1870/71 und das Pariser Leben unter der Kommune schildern.[37] Den Deutsch-Französischen Krieg dokumentierten die Brüder auch in dem 1903 erschienenen Essay *Histoire de la guerre de 1870/71*, den Victor Margueritte 1927 noch einmal allein unter seinem Namen verlegte. Der erste Band der Saga *Une Epoque Le Désastre* erschien im Januar 1898 und damit politisch zu eben dem Zeitpunkt, als Zola seine Schrift *J'accuse* publizierte. *Une Epoque* wurde, wie Villepin dargelegt hat, infolge des Skandals um *J'accuse* instrumentalisiert und vornehmlich im nationalen Lager hervorragend besprochen und in Abgrenzung zu Zolas Kriegsroman *La Débâcle* als gelungene Darstellung gepriesen:[38]

> […] la presse nationaliste s'attache à opposer *Le Désastre* à *La Débâcle* dans le dessin à peine voilé de mieux discréditer l'auteur de *J'accuse*. Antimilitariste, le livre de Zola serait une satire ordurière de gauche alors que le roman de droite des Margueritte dresserait une apologie vibrante de l'armée outragée.[39]

Politisch vollzog Margueritte jedoch im Gefolge der Dreyfus-Affäre einen entscheidenden Richtungswechsel und schloß sich dem Lager der Verteidiger des Capitaine Dreyfus an: »Victor Margueritte tarde à s'engager pour Dreyfus […]. Les préférences politiques finissent toutefois par se stabiliser et par l'intégrer pleinement, et ouvertement, au camp dreyfusard, dès le début du nouveau siècle.«[40] Ab 1908 engagierte sich

36 Guirec, *Victor Margueritte. Son œuvre*, S. 24.

37 Jean Guirec glaubt anhand der Manuskripte nachweisen zu können, daß lediglich *Le Désastre* und *Les Braves gens* wirkliche Gemeinschaftswerke waren, *Les Tronçons du glaive* und *La Commune* aber nur von Victor verfaßt wurden.

38 Simon Epstein, *Les Dreyfusards sous l'Occupation*, Paris 2000, S. 104. Vgl. auch Villepin, *Victor Margueritte*, S. 81-89.

39 Villepin, *Victor Margueritte*, S. 85.

40 Epstein, *Les Dreyfusards sous l'Occupation*, S. 104.

Margueritte auch für die *Ligue républicaine d'action nationale*, die sich als Gegenbewegung zu der einflußreichen *Action Française* formierte.[41]

Im Jahre 1898 schlossen sich die Brüder aktiv der feministischen Bewegung an.[42] Ihr Einsatz galt vor allem der Reformierung des Scheidungsrechts, das sie um die Möglichkeit der Scheidung im gegenseitigen Einverständnis der Ehepartner erweitern wollten, sowie der Einführung des Wahlrechts für Frauen.[43] Ab 1898 forderten sie den gesetzlichen und finanziellen Schutz verheirateter Frauen, die Anerkennung unehelicher Kinder und eine Verbesserung des Erziehungs- und Gesundheitswesens.[44] Ihre Forderungen entsprachen damit den wichtigsten feministischen Postulaten um die Jahrhundertwende in Frankreich.[45] 1899 publizierten beide und insbesondere Victor Margueritte u. a. in den Tageszeitungen *Le Journal*, *Le Matin*, *Le Temps*, *L'Echo de Paris* Artikel, in denen sie das Wahlrecht für Frauen forderten. Diese Artikel trugen ihnen die Sympathie der Feministin Marguerite Durand ein, die seit 1896 dem *Conseil*

41 Vgl. ebd.

42 Vgl. Jean Rabaut, *Féministes à la Belle Epoque*, Paris 1985, S. 118-121; Laurence Klejman; Florence Rochefort, *L'égalité en marche. Le féminisme sous la Troisième République*, Paris 1989, S. 163; S. 177.

43 Ihren Kampf um die Reform des Scheidungsrechts stellten die Brüder in einem Essay dar: Paul et Victor Margueritte, »Le mariage libre«, in: *Quelques idées*, Paris 1905.

44 Die hauptsächlichen politischen Ziele um die Jahrhundertwende in Frankreich betrafen die Sozialgesetzgebung, den Mutterschutz sowie das Scheidungsrecht. Der Begriff Feminismus kam ferner »im Zusammenhang mit dem republikanischen Nationalismus, dem Problem der *repopulation* oder des Sozialismus« vor. Anders als in anderen europäischen Ländern stand in Frankreich die Forderung nach Wahlrecht nicht an erster Stelle (Margarete Zimmermann, »Feminismus und Feminismen. Plädoyer für die Historisierung eines umstrittenen Begriffs«, S. 55). Die Literatur zur Geschichte der feministischen Bewegung in Frankreich ist umfangreich. Siehe vor allem Klejman; Rochefort, *L'égalité en marche. Le féminisme sous la Troisième République*; Maïté Albistur; Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français du moyen-âge à nos jours*, Paris 1977; Christine Bard, *Les filles de Marianne. Histoire des féminismes, 1914-1940*, Paris 1995; Karen Offen, »Depopulation, Nationalism, and Feminism in Fin-de-Siècle France«, in: *American Historical Review*, Bd. 89/1, 1984, S. 648-676; Anne-Marie Käppeli, »Scènes féministes«, in: Geneviève Fraisse; Michelle Perrot (Hg.), *Le XIX^e siècle*, Paris 1991 [Histoire des femmes en Occident; Bd. 4], S. 495-526.

45 Im Unterschied zu Frankreich stand in England und Deutschland zur gleichen Zeit die Forderung nach Wahlrecht für Frauen deutlich an erster Stelle. Vgl. Käppeli, »Scènes féministes«, S. 505.

féministe international vorstand und 1897 die feministische Tageszeitung *La Fronde* gründete. Paul und Victor Margueritte standen ferner in engem Kontakt zu den Feministinnen Marcelle Tinayre, Andrée Viollis, Clémence Royer und Séverine.[46] Mit ihren Schriften lösten die Brüder um 1900 eine lebhafte Debatte aus. 1902 veröffentlichten sie den Essay *L'élargissement du divorce*.[47] Ihre Versuche, das Scheidungsrecht zur reformieren, blieben jedoch erfolglos.[48]

Mit dem Roman *Les femmes nouvelles*, der zunächst in der *Revue des Deux Mondes* erschien und deren Herausgeber, dem konservativ-katholischen Ferdinand Brunétière, sie den Roman widmeten, leisteten die Brüder Margueritte einen literarischen Beitrag zu ihrem politischen feministischen Engagement.[49] *Les femmes nouvelles* thematisiert sowohl die Ehe als auf der Grundlage von Liebe eingegangene Verbindung wie auch das Recht der Frau auf Scheidung: »[…] on avait remarqué la hardie campagne féministe que MM. Paul et Victor Margueritte ont poursuivi tout l'hiver […] dans les *Femmes nouvelles* plus de théories mais des idées qui ont pris corps.«[50]

Mit dem Titel griffen sie auf ein frühfeministisches Schlagwort zurück, dessen Entstehung und Konzeption sich bis in das frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgen läßt.[51] Die ersten Entwürfe tauchen hauptsächlich im

46 Villepin, *Victor Margueritte*, S. 94. Sévérine (Pseudonym für Caroline Rémy) verfaßte zahlreiche Chroniken für *La Fronde* und gilt als die erste Journalistin, die von ihrem Metier leben konnte. Vgl. Käppeli, »Scènes féministes«, S. 500.

47 Paul et Victor Margueritte, *L'élargissement du divorce*, Paris 1903.

48 Erst 1975 wurde in Frankreich die Scheidung im gegenseitigen Einverständnis der Ehepartner eingeführt. Siehe hierzu Marielle Sineau, »Droit et démocratie«, in: Françoise Thébaud (Hg.), *Le XX^e siècle*, Paris 1992 [Histoire des femmes en Occident, Bd. 5], S. 471-497.

49 Victor et Paul Margueritte, *Les femmes nouvelles*, Paris: Plon, 1899. Kritiken zu *Les femmes nouvelles* finden sich in: *L'éclaireur de l'Est*, 4. Juli 1899; *Le Gaulois* (Bloc-notes parisiens), 14. Juni 1899; *La Fronde*, 21. Juli 1899 (Artikel von Daniel Lesueur); Henry Bordeaux, *Les écrivains et les mœurs. Notes, essais, figurines (1897-1900),* Paris 1900, S. 222. Nach dem Erscheinen von *Les femmes nouvelles* verlängerte Brunétière ihren Vertrag nicht mehr, da ihm der Inhalt des Romans zu liberal erschien.

50 »Bloc-notes parisiennes«, *Le Gaulois*, 14. Juni 1899.

51 Die ersten sozialistischen Feministinnen bezogen sich auf Saint-Simon, der ein pazifistisches utopisches Gesellschaftsmodell entwarf, in dem er Frauen innerhalb der neu zu organisierenden spiritualistischen sozialen Ordnung breiten Raum und Mitspracherecht zuwies (vgl. Albistur; Armogathe, *Histoire du féminisme français*, S. 270). Zu den frühen sozialen Utopien in Frankreich siehe auch Elke Kleinau, *Die freie Frau. Soziale Utopien des frühen 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1987.

Zusammenhang mit revolutionären und feministischen Bewegungen auf und waren eng mit politischen Forderungen nach Freiheit und Gleichheit infolge der Französischen Revolution verknüpft. In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts erschien eine der ersten programmatischen feministischen Zeitschriften mit dem Titel *La femme nouvelle – Apostolat des femmes*[52] – eine feministische Zeitschrift saint-simonistischer Prägung und damit sämtlichen gesellschaftlichen Klassen und Überzeugungen geöffnet.[53]

Wirtschaftliche Unabhängigkeit, Wahlrecht und das Recht auf freie Entfaltung der Persönlichkeit inner- und außerhalb der ehelichen Gemeinschaft waren wichtige politische Grundforderungen, die dem Konzept der *femme nouvelle* von Anfang an zugrunde lagen.[54] Ende des 19. Jahrhunderts fand der programmatisch besetzte Begriff bereits vor *Les femmes nouvelles* Eingang in die Literatur. Zunächst wurde er 1896 von Olga de Bezobrazow in *La femme nouvelle* umgesetzt. Bezobrazow definierte die Funktion von Literatur in ihrer Einleitung als Ergänzung theoretischer Definitionen um die politische Gleichstellung der Frau. Im Roman würden die Verwirklichung und Umsetzung feministischer Lebensentwürfe veranschaulicht.[55]

Ebendiese Funktion wies auch die feministische Schriftstellerin Daniel [sic] Lesueur (1860-1921) in *La Fronde* dem Roman zu: »Voilà pourquoi le rôle des écrivains est si important. Les conceptions de leur cerveau sont les germes dont ils fécondent l'âme des foules.«[56] *Les femmes nouvelles* beurteilte sie daher als »une œuvre féministe« außerordentlich positiv, was noch einmal belegt, daß die Brüder als Vertreter der Frauenbewegung

52 Die im August 1832 von den Arbeiterinnen Marie-Reine Guindorf und Désirée Véret gegründete Revue wechselte während der Zeit ihres Erscheinens von August 1932 bis September 1935 mehrere Male den Namen und hieß *La femme nouvelle – Tribune des femmes*; *La femme libre* und *La femme de l'avenir*, bis sie ab Oktober 1833 in *La femme nouvelle – Apostolat des femmes* umbenannt wurde.

53 Vgl. Albistur; Armogathe, *Histoire du féminisme français*, S. 281.

54 »Osez donc vous sentir libres et comprendre dans votre mission le rôle si beau de préparer la femme à être désormais la digne compagne de l'homme, et non plus son esclave ou sa pupille« lautete der Appell einer der ersten Ausgaben (»Appel aux femmes«, *La femme nouvelle*, Oktober 1833).

55 Olga de Bezobrazow, *La femme nouvelle. Préface de Raoul de Grasserie*, Paris 1896. 1918 griff die Feministin Alexandra Michaïlovna Kollontaï den Begriff auf: *La femme nouvelle et la classe ouvrière*, Paris ²1932.

56 *La Fronde*, 21. Juli 1899. Bei dem Vornamen handelt es sich vermutlich um ein Pseudonym. Ebenfalls positiv besprochen wurde der Roman von Emile Chasles in *L'éclaireur de l'Est*, 3. Juli 1899.

gänzlich akzeptiert wurden.[57] Inhaltlich ist der Roman, der in vier Teile gegliedert ist, *La Garçonne* bereits ähnlich. Eine junge, durch Mitgift und Erbschaft vermögende Frau, Hélène Dugast, erlebt zwei Enttäuschungen mit möglichen Ehemännern, die sich lediglich aufgrund ihres Vermögens für die Heirat mit ihr interessieren, bis sie schließlich Pierre Arden kennenlernt, der sie als ebenbürtige Partnerin akzeptiert und mit dem sie ihre Vorstellung eines gleichberechtigten Zusammenlebens von Mann und Frau verwirklichen kann. Pierre Arden ist folglich das Sprachrohr der Brüder und vertritt deren feministische Forderungen:

> Arden reconnaissait comme elle que la femme est, au même titre que l'homme, un être conscient et libre. Parallèlement à lui elle a le droit et le devoir de se développer, d'affirmer chaque jour davantage ce qui est sa vertu propre: ses facultés spéciales de pensée et d'action. Ni inférieur, ni supérieur à son éternel compagnon, ni à son image servile. Mais un organisme aussi complet, une âme égale, tous deux formant l'être par excellence. (*Les femmes nouvelles*, S. 72)

Die Struktur des Romans beruht auf dem Prinzip der Gegenüberstellung verschiedener Positionen, die durch die Romanfiguren repräsentiert werden. Hélènes fortschrittliche Forderung nach einer gleichberechtigten Beziehung wird mit der konventionellen Haltung ihrer Kusinen kontrastiert, die als Maßstab für die Eheschließung nicht die gegenseitige Achtung und Liebe, sondern finanzielle Vorteile in den Vordergrund stellen, während Hélène einer Zweckheirat das Junggesellendasein vorzieht.[58] Der Schriftsteller Henry Bordeaux sah in Hélene Dugast den Typus der neuen jungen Frau verkörpert:

> C'est la jeune fille nouvelle: elle veut réaliser son rêve de tendresse dans le mariage […]; et si elle ne trouve pas celui-là, elle veut pouvoir arranger sa vie toute seule, être utile aux autres, mais en même temps à elle-même, par son travail, qui l'occupera, la nourrira, la préservera …[59]

In *Les femmes nouvelles* werden von Hélène neben der Eheproblematik politisch aktuelle Fragen wie Mutterschutz und Schutz bei Invalidität der

57 *La Fronde*, 21. Juli 1899.

58 Dieses Thema behandelte auch Alexandra Kollontaï in ihrem Roman *La femme nouvelle* (1918). Die Protagonistin zieht auch hier das Leben als »femme célibataire« einem fremdgesteuerten Leben in der Ehe vor. Siehe hierzu auch: Käppeli, »Scènes féministes«, S. 520.

59 Bordeaux, *Les écrivains et les mœurs*, S. 221.

Arbeiterinnen aufgeworfen, die mit intertextuellen Verweisen auf zeitgenössische Debatten und Anspielungen auf feministische Zeitschriften wie *La Fronde* und *L'Avenir* unterlegt werden.[60] Keineswegs zufällig ist der Umstand, daß die liberale Tante der Heldin, die ihr näher steht als die eigene Mutter, eine Engländerin ist. Die politische feministische Bewegung der Suffragetten ging vor der Jahrhundertwende von England aus.[61]

Die Hinwendung zum Sozialroman

Les femmes nouvelles markiert die Hinwendung der Brüder zu sozialen Themen und zum *roman social*. Nach dem »Manifeste des cinq« und dem Ende der Zolaschen naturalistischen Schule wurde der französische Roman seit 1895 als zunehmend mannigfacher charakterisiert.[62] Die Vielfalt parallel existierender Ausprägungen des Romans mit jeweils unterschiedlichen Bezeichnungen dürfte kaum jemals größer gewesen sein.[63] Aufgrund ebendieser Diversität gaben auch Zeitgenossen keine eindeu-

60 *L'Avenir des Femmes* wurde im September 1871 von Léon Richer gegründet. Vgl. Klejman; Rochefort, *L'égalité en marche*, S. 50.

61 Siehe u. a. Katrina Rolley, »Fashion, Feminity, and the Fight for the Vote«, *Art History*, Vol. 13, n° 1, März 1990.

62 »Pour peu qu'on veuille y réfléchir, on sera bien forcé de reconnaître qu'il n'y ait plus d'écoles aujourd'hui« (Eugène Gilbert, »Dix annees du roman français«, *Revue des Deux Mondes*, 1. Mai 1908).

63 Der Kritiker Eugène Gilbert unterschied beispielsweise unter anderem *roman de mœurs sociales*, *roman artiste*, *roman catholique*, *roman exotique*, *roman collectif*. Die Brüder Margueritte standen in der zeitgenössischen Beurteilung mit ihrem Werk *Une Epoque* zunächst vor allem für die Ausbildung des *roman collectif*, den der Kritiker Gilbert wie folgt charakterisierte: »[…] le roman collectif […] emprunte au roman historique son cadre et sa matière. Mais son objet n'est plus de ressusciter de grands personnages, de nous faire pénétrer dans leur intimité, ni de nous montrer comment des êtres fictifs et individuels ont pu se comporter sous l'influence réelle d'un milieu exactement reconstitué. C'est désormais la collectivité elle-même, tout un ensemble d'êtres de semblable origine ou associés dans une existence commune, qui devient le véritable héros du roman.« Auf *Une Epoque* bezogen lag das Verdienst der Brüder eben darin, die Geschichte des Krieges nicht als Geschichte großer Helden, sondern als Darstellung der Erlebnisse mit psychologischem Feingefühl und Lebensnähe geschildert zu haben: »Histoire vécue plutôt que roman, c'est comme le journal de la guerre de 1870, tenu minutieusement à jour, racontant par le détail tous les événemens [sic], expliquant le retentissement et le contrecoup qu'ils eurent, sur l'heure même, dans l'intelligence, dans l'âme et dans le cœur de ceux qui en ont été les acteurs et les victimes, et unissant à une dramatique précision une chaleur et une émotion communicatives.« (ebd.).

tige Definition des *roman social*.[64] René Doumic charakterisierte den *roman social* in der *Revue des Deux Mondes* als »un effort pour réconcilier les idées avec le roman«.[65] Der Sozialroman diente als Ort der Auseinandersetzung mit aktuellen sozialen Fragen und Problemen und wurde in direkter Verbindung mit den sozialen Umwälzungen und Problemen der Dritten Republik gesehen: »C'est de questions sociales qu'est saturée l'atmosphère aujourd'hui.«[66] Dies betraf auch die Leserschaft, denn die verbesserte und breiter angelegte Bildungspolitik der Dritten Republik führte dazu, daß der Sozialroman an ein großes Publikum gerichtet werden konnte.[67] Im Mittelpunkt des Sozialromans stand stets eine Liebesgeschichte, die aber nur als Rahmen für die eigentlich verhandelten Themen diente. Dabei zeichnete sich diese Literatur wesentlich durch ihren moralischen Anspruch aus: »Mais il est aisé de voir que le véritable sujet n'est pas dans cette histoire d'amour, qu'il la déborde de toutes parts, et que le principal intérêt en est fourni par cette continuelle évocation que fait le moraliste des problèmes du temps présent.«[68] Im Jahre 1900 veröffentlichten die Brüder Margueritte den Artikel »L'art social«, in dem sie deutlich machten, daß sie die Gesellschaft im Zeichen der sozialistischen politischen Erneuerung und den Roman als moralischen Katalysator dieser Veränderung sahen:

> A nous, écrivains, de nous faire les serviteurs de cette religion nouvelle qui, de quelque nom qu'on la nomme, idéalisme, néo-christianisme, socialisme, trouble les cœurs et s'impose aux esprits. Il suffit de vouloir. […] Tolstoï nous montre à quel point l'art se peut allier à un enseignement moral.[69]

64 Im Sozialroman des 19. Jahrhunderts wurde in erster Linie das Milieu der Arbeiterschicht von bürgerlichen Autoren entdeckt und für romanwürdig befunden. Hierzu sei verwiesen auf Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Der französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 1981; Hans-Jörg Neuschäfer, *Der Naturalismus in der Romania*, Wiesbaden 1978.

65 René Doumic, »La renaissance du roman social«, *Revue des Deux Mondes*, 15. August 1904, S. 924. Der Artikel erwähnt die Brüder Margueritte nicht, sondern bezieht sich auf die Autoren E.-M. de Vogüé, Paul Bourget und Edouard Rod. Er definiert aber die Ziele und Ansprüche des Sozialromans.

66 Ebd., S. 925.

67 Siehe hierzu u. a. James Smith Allen, *In the Public Eye: A History of Reading in Modern France, 1800-1940*, Princeton 1991; Roger Chartier; Jean Hébrard, *Les discours de la lecture, 1880-2000*, Paris 2000.

68 Doumic, »La renaissance du roman social«, S. 929.

69 Paul et Victor Margueritte, »L'art social«, *Revue des revues*, 15. Mai 1900, S. 342. In dem Artikel besprachen die Brüder verschiedene Neuerscheinungen.

Im frühen Werk der Marguerittes verbinden sich politisches Sendungsbewußtsein und soziale Kritik mit didaktischem und moralischem Anliegen. Dies zeigt auch der Roman *Les deux vies*, den die Brüder 1902 veröffentlichten. *Les deux vies* behandelt das Thema der Ehescheidung, das seit der Reformierung des Scheidungsrechts in der sogenanten Loi Naquet[70] im Jahre 1884 häufiger in der Literatur bearbeitet wurde.[71] Im Zentrum der Handlung steht das Leben zweier Frauen, der Mutter und Witwe Madame Favié und ihrer Tochter, Madame Le Hagre, die beide aufgrund der bestehenden gesellschaftlichen und rechtlichen Verhältnisse ihre Glücksbedürfnisse nicht realisieren können. Aus Gründen der gesellschaftlichen Inkonvenienz scheitert die Liebe der reifen Madame Le Hagre zu einem um viele Jahre jüngeren Dragonerlieutenant. Ihre fünfundzwanzigjährige Tochter Francine beantragt vor Gericht die Scheidung von ihrem untreuen Ehemann, um ihre Freiheit zurückzuerlangen und einen Entdecker zu heiraten. Kraft der seit dem Erlaß der Loi Naquet bestehenden Gesetzeslage kann Francine die Scheidung von ihrem Mann jedoch nicht durchsetzen und muß Frankreich verlassen, um ein neues Leben zu beginnen. Die Dritte Republik räumt ihr keine Möglichkeit ein, ihre Lebensvorstellungen und ihre eigenen Wünsche zu realisieren. Zeitgenössische Kritiker bescheinigten den Marguerittes eine ausgezeichnete Kenntnis der Mängel der bestehenden Rechtslage:

> Quelqu'appréciation que l'on porte sur la valeur littéraire de l'ouvrage des frères Margueritte, on ne peut en contester l'importance au point de vue social. Il est certain que ce n'est pas seulement un roman qu'ils ont voulu composer. C'est un rapport et un document.[72]

70 In Frankreich wurde die Scheidung während der Französischen Revolution im Namen der Freiheit des Individuums in bestimmten Fällen erlaubt. Unter der Restauration wurde das Gesetz 1816 wieder abgeschafft und erst in der Dritten Republik mit der Loi Naquet 1884 wieder eingeführt. Scheidung im gegenseitigen Einverständnis der Eheleute wurde darin jedoch ausgeschlossen.

71 Im gleichen Jahr erschien *Un divorce* von Paul Bourget, der das Thema aber nicht von der Seite juristischer Probleme anging, sondern sich mit der Ereignislosigkeit auseinandersetzte, die sich nach Jahren der Ehe einstellen kann. Doumic schrieb über *Un divorce*: »Dans *Un divorce* on ne trouve rien qui tranche sur les incidents ordinaires et je dirais sur la médiocrité de la vie courante. […] Ce sont de ces drames intimes qui se jouent tous les jours dans la vie familiale et dont la rumeur assourdie parvient à peine à l'oreille distraite du public« (Doumic, »La renaissance du roman social«, S. 931).

72 Georges Grimod, *La question du divorce en 1903 (Les deux vies de P. et V. Margueritte), Conférence donnée à l'Hôtel de ville de Laval*, 8. März 1903, S. 8.

Gleiches gilt für den Roman *Prostituée*, den Victor Margueritte 1907 verfaßte. Im selben Jahr beschloß Victor Margueritte nach einem Intermezzo in der Tagespolitik, bei dem er in den Ardennen, aus denen seine Familie ursprünglich stammte, erfolglos für ein Senatorenamt kandidiert hatte, die Autorengemeinschaft mit seinem Bruder aufzugeben. Als Grund nannte er politische Meinungsverschiedenheiten. Am 8. März 1907 gaben sie die Trennung öffentlich bekannt: »Fraternellement nous nous sommes décidés, en effet, par suite de l'orientation politique de l'un de nous, à reprendre une responsabilité individuelle d'idées.«[73] Politisch und literarisch gingen die Brüder in der Zukunft verschiedene Wege. Victor Margueritte Werk blieb sozial und feministisch ausgerichtet und wurde immer radikaler, während sich sein Bruder Paul wieder literarischen, individualpsychologischen und oft autobiographisch beeinflußten Themen zuwandte, die er bereits vor der Zusammenarbeit mit dem Bruder bevorzugt hatte.

Als Schriftsteller hatte sich Victor Margueritte zum Zeitpunkt der Trennung einen Namen gemacht und verschiedene Auszeichnungen erhalten. Im Jahre 1898 war er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden und wurde 1905 mit weniger als vierzig Jahren bereits Offizier, was als außerordentliche Seltenheit betrachtet werden muß. Im April 1906 wurde er als Nachfolger von Marcel Prévost an die Spitze der *Société des Gens de Lettres* gewählt, der er bis 1908 als Präsident und anschließend als Ehrenpräsident vorstand.[74]

Mit *Prostituée* wandte sich Margueritte einer in der Belle Epoque hochaktuellen sozialen Problematik zu.[75] In diesem Roman wird das Milieu der Pariser Prostitution geschildert und in derben naturalistischen Porträts und Skizzen Bordelle, Polizeirazzien, Zustände im Frauengefängnis und in Krankenhäusern, soziale Armut, Alkohol- und Gesundheitsprobleme und bürgerliche Doppelmoral beschrieben. Im Grunde handelt es sich um zwei parallele Handlungsstränge, in deren Mittelpunkt jeweils eine Prostituierte steht. Beide kennen sich aus ihrer Kindheit, denn sie stammen aus demselben Dorf, und gehen nach Paris, wo sie ihr Glück zu finden hoffen. Die eine, Rose Desbois, scheitert, die andere, Annette Sorbier, ist erfolgreich. An ihren Schicksalen führt Margueritte

73 »A travers les mailles«, *Le Journal*, 8. März 1907.

74 Vgl. Guirec, *Victor Margueritte*, S. 22.

75 *Prostituée* erschien vom 13. Juni bis zum 3. August 1907 im Feuilleton der Tageszeitung *Le Journal* und anschließend bei Plon. Victor Margueritte, *Prostituée*, 2 Bde., Paris 1907. Die Seitenzahlen in Klammern hinter den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

somit zwei Seiten des Problems der Prostitution vor: »[…] côté fortune, côté misère; l'exception, la généralité.«[76]

Rose Desbois ist Zimmermädchen in der Familie des vermögenden Bankiers Raoul Dumès, mit dem sie ein Verhältnis hat. Als sie schwanger wird, muß sie das Haus, »une maison, qui se respecte« (*Prostituée*, Bd. 1, S. 42), sofort verlassen. Die Armut zwingt sie zur Prostitution. Zunächst fristet sie ihr Leben in Varietétheatern, dann in einem Stundenhotel, bis sie schließlich als ältliche Frau, psychisch und körperlich zugrunde gerichtet, verwahrlost. Sie infiziert sich mit Syphilis und führt im Frauengefängnis von Saint-Lazare unter den schlimmsten hygienischen Bedingungen ein menschenunwürdiges Leben. Viel besser – und dies ist sehr unrealistisch – ergeht es der Schneiderin Annette Sorbier, die ebenfalls ein Verhältnis mit dem Bankier Dumès beginnt. Von Dumès wird sie alsbald wissentlich mit Syphilis angesteckt, mit der dieser sich zuvor infiziert hatte. Annette wird im Krankenhaus durch zwei verständnisvolle Ärzte, Dormoy und Montal, geheilt und ist von Haß auf das andere Geschlecht besessen. Sie eignet sich nach ihrer Genesung selbst eine gesellschaftsfähige Bildung an, nimmt ihren Beruf als Schneiderin wieder auf und verkehrt als Edelkurtisane in den reichsten Pariser Kreisen. Unterdessen überträgt Dumès die Syphilis zunächst auf seine beiden Söhne, dann auf seine eigene Frau, die daran sterben. Der Roman endet mit einem Appell an eine Verbesserung der Erziehung und des Sozial- und Gesundheitswesens, um soziale Mißstände wie Zwangsprostitution und Gefahren wie Syphilis, Alkoholismus und Tuberkulose zu beseitigen. Die Ärzte Montal und Dormoy stellen die positiven Helden in einer durch und durch unmoralischen Welt dar. Ihnen legt Margueritte seine Kritik an den sozialen und hygienischen Verhältnissen in den Mund. Die Kritik der Ärzte wird durch ihre wissenschaftliche Tätigkeit gleichzeitig legitimiert.

Marguerittes Behandlung des Themas basierte auf eingehenden Recherchen und solider Kenntnis der Rechtslage. In einem Brief an einen Freund schrieb er in bezug auf die Zahl der Syphilisinfizierten:

> Mais oui, le chiffre inquiétant est exact, si tant est que les renseignements de la Préfecture le soient, car c'est sur une note de la brigade des mœurs que j'ai relevé le chiffre. Je me suis efforcé, dans ce triste bouquin, à la documentation la plus sévère, les faits ayant encore plus d'éloquence que les commentaires […].[77]

76 Besprechung von Ernest Tissot in: *La grande revue*, 10. September 1907, S. 370.

77 Brief an André Chevillon, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, undatiert, Ms. 23431.

Syphilis stellte aber nicht nur eines der großen sozialen Probleme der Belle Epoque dar. Durch die Wahl und Behandlung gerade dieser Krankheit führt Margueritte eine literarische Tradition fort, mit der er gleichzeitig bricht. Die Infektion mit der venerischen Krankheit wird in der Literatur des 19. Jahrhunderts immer wieder als »Vergeltungsmaßnahme«, als »eine von Gott gefügte Strafe« interpretiert, die jene trifft, die ihre Sexualität nicht auf den Zweck der Reproduktion der Gattung beschränken.[78] Leiden in der Literatur des 19. Jahrhunderts Männer häufiger als Frauen unter dieser Krankheit, so läßt Margueritte beide Geschlechter in gleicher Weise einen qualvollen Todeskampf ausstehen. Syphilis stellt in *Prostituée* keine »mythische Heimsuchung«, sondern einen realen gesellschaftlichen Mißstand dar.[79] Die Wahl des Themas der Prostitution war um die Jahrhundertwende weder originell noch an sich anstößig. Doch auch hier unterscheidet sich Marguerittes Blickwinkel von früheren Bearbeitungen, wie ein Kritiker 1907 bemerkte: »En reprenant le sujet répugnant de la prostitution autorisée, M. Victor Margueritte l'a renouvelé. Il est descendu plus avant que ceux qui l'avaient précédé dans les cercles sans espoir de cet enfer.«[80]

Guy de Maupassant hatte bereits 1881 in seiner Novelle *La maison Tellier* das Milieu der Prostituierten für romanwürdig befunden.[81] Mit dieser Novelle verfolgte Maupassant allerdings kein sozialkritisches Anliegen. Er beschreibt ein Provinzbordell im normannischen Fécamp, in dessen »Jupitersalon« sich die angesehensten Männer der Stadt regelmäßig versammeln. Die Mädchen werden von Madame, die sich eines untadeligen Rufes erfreut, mit Humor und Feingefühl behandelt. Während Maupassant in *La maison Tellier* die Ordnung in der Unordnung, die Solidität eines unsoliden Metiers und die Respektabilität in der Verworfenheit mit der »anerkannten Welt« kontrastiert, die selbst voll Ausschweifung und Brutalität ist, wie sie die regelmäßigen Besuche der Honoratioren in dem

78 Hans Richard Brittnacher, »Goldenes Herz, vergiftetes Geschlecht. Verfemung und Verklärung der Hure in Kunst und Literatur«, in: Elfi Bettinger; Angelika Ebrecht (Hg.), *Transgressionen: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts*, Stuttgart/Weimar 2000 [Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung, 2000], S. 147-68, S. 158.

79 Ebd., S. 159.

80 *La grande revue*, 10. September 1907.

81 Guy de Maupassant, *La maison Tellier*, Paris: V. Havard, 1881. Weitere Romane, die die Thematik aus sozialkritischer Sicht behandeln, sind: Paul Adam, *Chair molle, roman naturaliste*, Bruxelles 1885, und Jean Lorrain, *La maison Philibert*, Paris 1904.

Etablissement zeigen, ist Marguerittes Roman eine einzige Anklage der Bedingungen der Pariser Prostitution. Marguerittes Heldinnen sind für ihre Unmoral nicht verantwortlich, die Gesellschaft hat sie in ihre Misere gezwungen. Marguerittes Gestaltung des Themas erinnert schon eher an den 1864 erschienenen Roman *Germinie Lacerteux* von Edmond und Jules Goncourt, dessen Heldin, vergleichbar mit Rose Desbois und Annette Sorbier, ohne eigenes Verschulden in soziale Not gerät und zur Prostitution gezwungen wird. Das Vorwort der Brüder Goncourt gilt als das erste theoretische Manifest des Naturalismus, in dem die Brüder die »basses classes« für romanwürdig befanden und dem Roman eine deutlich sozialpolitisch engagierte Funktion zuwiesen. Auf die naturalistische Tradition Marguerittes wird im folgenden näher einzugehen sein.

Soziale Kritik und feministische Themen bestimmten Marguerittes Werk auch weiterhin. In dem Roman *Jeunes filles* zeichnete er 1908 mehrere Porträts junger Frauen auf der Suche nach möglichen Ehepartnern. Die »chasse au mari« erweist sich dabei als abgekartetes Spiel, in dessen Zentrum finanzielle Interessen und gesellschaftliche Fragen stehen (*Jeunes filles*, S. 123).[82] Einzig die mittellose Waise Hélène Nayrtal verkörpert Marguerittes Idee der Ehe als Seelengemeinschaft. Der Entwurf dieser Figur weist auf Monique Lerbier voraus, wie aus einer handschriftlichen Widmung Marguerittes aus dem Jahre 1938, in der er Hélène Nayrtal als eine »préfiguration de la garçonne« bezeichnete, und seinen eigenen Aussagen hervorgeht (Abb. 1): »Monique s'ébauche dans Hélène Nayrtal, la pure héroïne de *Jeunes Filles* … Toutes deux ne rêvent-elles pas de cette moral unique, la même pour les deux sexes, dont l'affirmation fut en 1922 la grande cause du scandale.«[83]

1909 folgte der Roman *Le talion*, eine Debatte um uneheliche Kinder, in *Les frontières du cœur* schließlich schilderte er die Ehe einer Französin mit einem Deutschen im Jahr 1870, die noch vor dem Krieg geschlossen wurde und nun aufgrund der allgemeinen politischen und kulturellen

82 Victor Margueritte, *Jeunes filles*, Paris 1908. Die Seitenzahlen in Klammern hinter den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

83 Maurice Roya, *Sur la jeune fille, la femme et l'amour. Ainsi parla Victor Margueritte. Paroles recueillies*, Paris 1929, S. 45. Im Vorwort zu einer neuen Auflage im Jahre 1925 schrieb Margueritte: »Un instant j'avais songé à donner à ce livre un autre titre: ›Le Beau Mariage‹. C'est qu'alors, dans la bourgeoisie que je peignais, telle était la principale préoccupation de toute demoiselle: devenir madame! Vierges ou demi-vierges n'imaginaient leur vie que dans le cadre traditionnel. De l'argent d'abord. Et puis, si possible, de l'amour« (Victor Margueritte, *Jeunes filles*, Paris 1925).

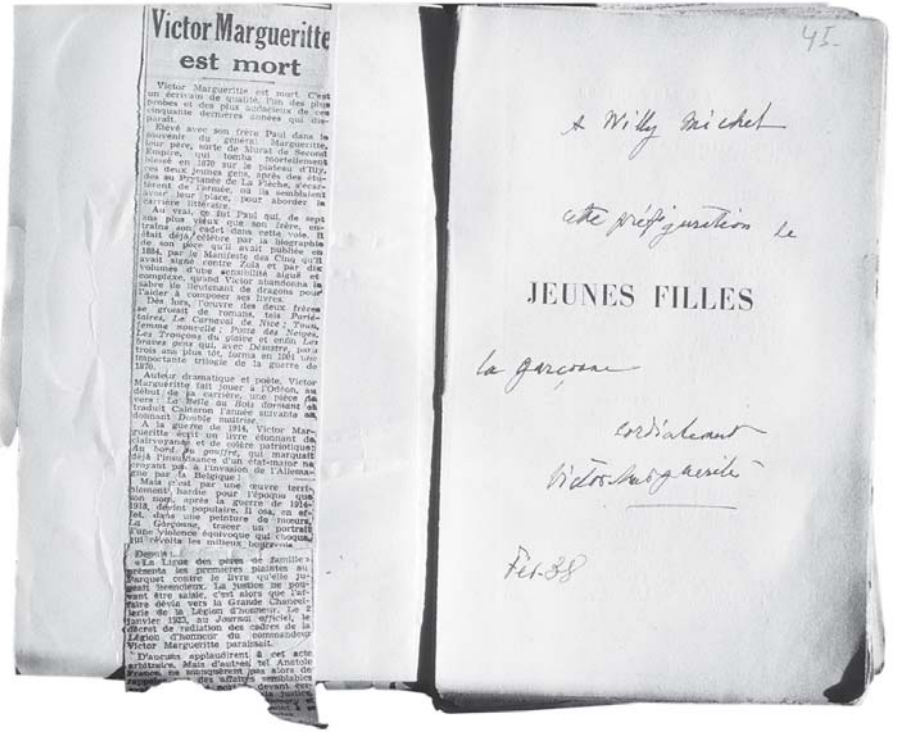

Abb. 1: Handschriftliche Widmung des Romans *Jeunes Filles* (1908) von Victor Margueritte für Willy Michel (Februar 1938)

Spannungen scheitert.[84] Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges, bei dem er sich freiwillig meldete, war Margueritte ein anerkannter Schriftsteller, Ehrenvorsitzender der *Société des Gens de Lettres* und Präsident der *Société Victor Hugo*.[85]

84 Margueritte Werk ist deutlich von einer intensiven Auseinandersetzung mit Deutschland gekennzeichnet. In *Les frontières du cœur* stellt er das militärische Preußen dem ›alten‹, romantisch geprägten Deutschland gegenüber. Die Untersuchung von Leiner erwähnt Margueritte allerdings lediglich im Anhang. Vgl. Wolfgang Leiner, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt 1989, S. 326-327.

85 Vgl. Guirec, *Victor Margueritte*, S. 38.

Einer wunderbaren feministischen Zukunft entgegen. *La Garçonne* und die Trilogie *La femme en chemin*

Die Literaturgeschichtsschreibung und schon Zeitgenossen haben Margueritte verschiedentlich als populären und banalen Autor charakterisiert. Lalou schrieb im Jahre 1940 über die Brüder: »Ils ne cessent jamais d'écrire ›comme tout le monde‹« und über *La Garçonne*: »elle veut être osée«.[86] In der jüngeren Forschung stellt Georges Bernier *La Garçonne* in eine Reihe mit den Trivialromanen von Marie (1875-1947) und Frédéric (1876-1949) Petitjean de la Rosière, die unter dem Pseudonym Delly »une centaine de romans d'une platitude et d'une pudibonderie révoltante« veröffentlichten.[87] Auch Olivier-Martin rückt – wenngleich indirekt und dadurch mit etwas mehr Vorsicht – Margueritte in die Nähe der Geschwister de la Rosière und des *roman populaire*:

> Tout le reste de leur vie, ils [les de la Rosière] s'employèrent à écrire des romans conformistes, dans lesquels la foi sincère et l'honnêteté récompensées au dernier chapitre, apportaient un grand souffle médiéval, voire antédiluvien, dans une littérature oscillante entre *La Garçonne* de Margueritte et les figures perverses de Carco, ou *Les demi-vierges* de Prévost.[88]

Historisch betrachtet bildet sich die Gattung des *roman populaire* zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem Zeitpunkt aus, als das Bürgertum gesellschaftlich erstarkte und an Einfluß gewann:[89] »Le roman populaire est surtout un roman bourgeois.«[90] Der *roman populaire* zielt auf die Vermittlung eines »rêve éveillé et collectif«. Dabei erfaßt er »les pulsions les plus secrètes du lecteur en même temps que son identité sociale.«[91] Er erfuhr höchst unterschiedliche Ausprägungen, denen jedoch die Rückbindung an die zeitgenössische Gesellschaft gemein bleibt, die dem Leser die Identifikation mit dem Helden ermöglicht.[92] Er gestattet so die

86 René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, S. 80.
87 Georges Bernier, »La Garçonne«, S. 153.
88 Yves Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France*, Paris 1980, S. 239.
89 Vgl. Bernier, »La Garçonne«, S. 149.
90 Jean Tulard, »Roman populaire«, in: *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris 1997, S. 674-680.
91 Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France*, S. 13.
92 Auch hier sind die Zuordnungen höchst unterschiedlich. Jean Tulard unterscheidet beispielsweise zwischen »roman fantaisiste«, »roman policier«, »roman historique«, »roman humoristique« (vgl. Jean Tulard, »Roman populaire«, S. 674-680).

Flucht in eine romaneske, moralisch bessere Welt, die für den Leser genug Bezugspunkte aus der ihm vertrauten Welt bereithält: »[…] il constitue l'accès à une réalité rêvée, transmuée en fonction des désirs d'évasion, de justice et d'idéal des auteurs et des lecteurs, et articulée autour de la lutte du Mal et du Bien, du bonheur et du malheur, de l'amour et de la haine.«[93]

Die Vermittlung von Vertrauen in die Zukunft und des Glaubens an eine bessere Gesellschaft sind auch für Victor Margueritte wesentliche Anliegen seiner Romane. Victor Marguerittes Romane sind ausnahmslos durch ihr gutes, optimistisch stimmendes Ende gekennzeichnet, weshalb ihn Pierre Paraf als einen dieser »incorrigibles optimistes du XIX^{e} siècle« charakterisierte.[94] Victor Margueritte bezeichnet sich selbst in dem Vorwort zu einem späteren Roman als »romancier populaire« aus Überzeugung: »Ma seule ambition fut, – pouvant demeurer poète en ma Tour d'Ivoire –, de devenir tout simplement, dans l'acceptation figurée du mot, un romancier populaire […].«[95] Es wird jedoch dem Anliegen Marguerittes nicht gerecht, *La Garçonne* auf populäre Unterhaltungsliteratur zu reduzieren. Statt dessen wird hier im folgenden die literaturhistorische Tradition aufgezeigt, in der dieser Schriftsteller steht. Die Auseinandersetzung mit der Schule des Naturalismus hat die Literaten der Generation Marguerittes geprägt. Auch dürfte Marguerittes anfängliche Zusammenarbeit mit seinem Bruder Paul zunächst von dem Vorbild der Brüder Goncourt beeinflußt gewesen sein. Während sich jedoch die meisten Schriftsteller bemühten, neue Wege zu betreten, bleibt der naturalistische Einfluß im Werk Marguerittes zeit seines Lebens bemerkbar. Die Schriftstellerin und Literaturkritikerin Rachilde ordnete *La Garçonne* in die naturalistische Tradition ein: »Il a fait une œuvre naturaliste et morale par son excès même de naturalisme. Il est tout simplement en retard. […] C'est de la morale à la Zola.«[96] Auch andere Kritiker betonten die naturalistische Tradition, die sie Anfang der zwanziger Jahre als längst veraltet kritisierten. Ein Kritiker in der *Revue de France* schrieb beispielsweise: »Comme roman, ce n'est ni un roman mal fait, ni un roman ennuyeux […]. Ce que je reprocherais à la facture, ce sont ses moyens surannés. Nous avons là tous les artifices, voire même tous les tics de la vieille

93 Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire*, S. 11.

94 Pierre Paraf, »Trente-cinq ans après *La Garçonne*«, *Lettres françaises*, n° 663, 21.-27. März 1957.

95 Victor Margueritte, Vorwort zu *Le chant du berger*, Paris 1930, S. 8.

96 Rachilde, *Mercure de France*, 15. November 1922.

rhétorique naturaliste.«[97] Gleichzeitig aber wurde eine gewisse Unstimmigkeit hervorgehoben, die aus der Spannung zwischen traditioneller Form und modernem Inhalt resultiere: »La désuétude de ces procédés jure un peu avec le modernisme du cadre et des épisodes.«[98]

Victor Margueritte über *La Garçonne* und den naturalistischen Roman

Es liegen nur sehr wenige Dokumente vor, in denen Margueritte zu *La Garçonne* in der literarischen Tradition des Naturalismus Stellung nimmt. Überhaupt existieren kaum Texte des Autors über seine Werke beziehungsweise die Funktion von Literatur. Die meisten diesbezüglichen Aussagen sind – und auch dies ist eine naturalistische Tradition – in den Vorworten seiner Romane enthalten. Margueritte erster Kommentar zu *La Garçonne* wurde am 8. August in *Le Peuple* veröffentlicht, dessen Literaturteil der Autor selbst betreute. Darin schrieb er über *La Garçonne*: »[…] j'ai essayé de peindre, à travers un type nouveau, l'évolution des idées et des faits […] à travers les mœurs féminines.«[99] Mit der Schilderung des neuen Frauentypus habe er ein sozialkritisches Porträt der Nachkriegsgesellschaft verbunden, die er für die herrschenden Sitten verantwortlich macht:

> *La Garçonne*, c'est une jeune fille moderne, née de la liberté qui bien avant 1914 avait modifiée déjà la vie familiale, et de la licence, qui, depuis, a achevé de la transformer: […] une jeune fille que j'ai tenue à situer dans le milieu mondain qu'on voit à Paris, parce que ce milieu est le plus représentatif de l'amoralité, de l'hypocrisie, de la cupidité et de la corruption contemporaines, et qui est, en même temps, une étude de caractère.[100]

Die Aufgabe des Schriftstellers definiert Margueritte wie folgt: »Le romancier est, en somme, un historien des mœurs. Par cela même il est nécessairement moraliste. Ce qui ne veut pas dire asservi à la soi-disant morale des conventions.«[101] Margueritte beruft sich selbst auf die Literaturtheorie des Naturalismus: »*La Garçonne* vise à être, non un pamphlet, mais, avec son franc réalisme, une exacte peinture sociale.«[102] Das Ver-

97 *La Revue de France*, n° 6, Nov.-Dez. 1922.
98 Ebd.
99 Victor Margueritte, »A propos de *La Garçonne*«, *Le Peuple*, 8. August 1922.
100 Ebd.
101 Margueritte, zit. in: Roya, *Sur la jeune fille, la femme et l'amour*, S. 24.
102 *Le peuple*, 8. August 1922.

dienst des Romans liege in der »reconnaissance exacte des faits«.[103] Der naturalistische Sozialroman des 19. Jahrhunderts sollte durch die Schilderung sozialer Mißstände zu deren Beseitigung beitragen. Ebendiesen Anspruch postuliert auch Margueritte:

> Ce n'est pas, pour le peintre des mœurs un droit, c'est un devoir de retracer – jusqu'à en donner le dégoût […] – le spectacle des pires turpitudes […] il vaut mieux, puisque le mal existe, le réveler que le cacher […]. Morale: à la classe soi-disant dirigeante, d'élever mieux ses filles. Et surtout ses fils! ce sera tout bénéfice pour l'évolution.[104]

La Garçonne versteht sich als Appell, die Erziehung zu verbessern und die gesellschaftliche und rechtliche Freiheit von Frauen entscheidend zu vergrößern: »Ma garçonne, dans le bouleversement des mœurs de guerre et d'après-guerre, n'a été aux extrêmes que parce qu'on ne l'avait pas, par une préalable éducation, préparée à la nécessaire éducation.«[105] Wie Zola plädiert auch Margueritte für absolute Freiheit im sprachlichen Ausdruck:

> Cette époque corrompue jusqu'aux moelles, se donne air de vertu […]. Je constate seulement, en passant, que cette société pourrie a perdu, avec le sens moral, celui du franc-parler. Elle aime les grands mots, mais elle a peur des gros, – ces rudes mots si français, escorches-oreilles familiers à Rabelais et qui ›ont la belle et saine force de la vérité‹.[106]

Die naturalistische, nach Auffassung der Kritik streckenweise ins Obszöne abweichende Sprache in *La Garçonne* rechtfertigt er mit dem Anspruch der exakten Wiedergabe der Realität. Margueritte Postulat »Il me paraît lâche de reculer devant certains problèmes, sous le prétexte qu'ils sont troublants. […] la morale […] n'est pas dans la déclamation lyrique, elle est dans la connaissance exacte des faits«[107] entspricht dem Zolaschen Anspruch:

> On nous accuse de manquer de morale […] et certes oui, nous manquons de cette morale de pure rhétorique. […] nous cherchons les causes du mal social; nous faisons l'anatomie des classes et des indivi-

103 Roya, *Sur la jeune fille, la femme et l'amour,* S. 24.
104 Margueritte, Vorwort zu *La Garçonne*, S. 6-7.
105 Ebd.
106 *La vie artistique et littéraire. Organe bi-mensuel d'information et de critique*, n° 1, 16. September 1922.
107 Margueritte, zit. in: Roya, *Sur la jeune fille, la femme et l'amour*, S. 24.

> dus pour expliquer les détraquements qui se produisent dans la société et dans l'homme. Cela nous oblige à travailler sur des sujets gâtés, à descendre au milieu des misères et des folies humaines. Mais nous apportons les documents nécessaires pour qu'on puisse, en les connaissant, dominer le bien et le mal. […] Notre vertu n'est plus dans les mots mais dans les faits.[108]

Rachilde verteidigte den Schriftsteller:

> Victor Margueritte nous donne, en une succession de tableaux peints d'après nature, les portraits des différentes prostituées parisiennes qui sont, comme chacun sait, les types les plus réussis des femmes de toute la terre. Nous voyons défiler tour à tour les servantes des hauts étages et les maîtresses de la riche bourgeoisie. Elle sont généralement plus à plaindre qu'à blâmer, ce n'est pas leur faute, car il est bien reçu de croire à l'inconscience de la femme dans un siècle où on se plaît à reconnaître l'égalité des deux consciences. […] Le livre de Victor Margueritte a la saveur d'un roman de Zola, du Zola de la bonne époque. Malgré la vivacité de certains traits, il semble bien écrit dans un but de haute moralité.[109]

Pornographie im Roman beziehungsweise weiter gefaßt auch in der Bildsprache stellte in dieser Zeit ein vieldiskutiertes Phänomen dar, weshalb Georges Lecomte, Präsident der *Société des Gens de Lettres* in der Nachfolge Margueritte, 1908 einen internationalen Kongreß gegen die Pornographie organisierte. Margueritte selbst bezog in dem Artikel »Contre la pornographie«, der im Mai 1908 in der Toulouser Tageszeitung *La Dépêche* veröffentlicht wurde, zu seinem Roman und der Thematik Stellung. Darin plädierte er für die Eigenverantwortlichkeit und Mündigkeit des Lesers und die Verbesserung des Erziehungswesens:

108 Emile Zola, »Le roman expérimental«, *Œuvres critiques I*, Paris 1968, S. 1228.

109 Rachilde, *Mercure de France*, 16. Oktober 1907. Rachilde (1860-1953) verfaßte regelmäßig Chroniken für den *Mercure de France*. Margueritte bedankte sich bei der Schriftstellerin mit einem undatierten Brief (*Victor Margueritte à Rachilde*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Ms. 10408). Viele zeitgenössische Kritiker reagierten positiv auf den Roman, den sie als einen gelungenen Beitrag zur Aufklärung der Bevölkerung verstanden: »Il [Victor Margueritte] a trouvé l'occasion d'un plaidoyer violent jusqu'à devenir cruel, mais utile, profondément utile«, in: *La Grande Revue*, 10. September 1908. Siehe auch die Besprechung von Frédéric Passy, *Le Journal des Economistes*, Januar - Juni 1908, S. 410.

> Pour moi, plutôt que de pencher pour l'aléa de la répression, – surtout quand il s'agit du livre, du livre que rien ni personne ne peuvent vous forcer à lire, – je suis de ceux qui ne voient que des avantages à la liberté, à la liberté dont le corrollaire est la quotidienne éducation, la haute, la franche, la forte éducation de la science, de la morale altruiste, de tout ce qui enseigne le goût de la solidarité, le respect des autres et de soi, la propreté, celle de l'âme comme celle du corps.[110]

La Garçonne – ein *roman à thèse*

La Garçonne ist ein *roman de mœurs* – eine Zuordnung, die Margueritte 1922 erstmals vornahm und mit der er gleichzeitig die Kontinuität seiner Romane herausstellte:

> *La Garçonne* prolongeait *Jeunes Filles*. Eh bien! avec *Le Compagnon*, je n'ai fait que poursuivre, en l'élargissant, le sillon ouvert en 1896, après le *Désastre*, avec les *Femmes nouvelles*. Ce vieux roman, publié en 1897 par la *Revue des Deux Mondes*, était la suite naturelle de mes études des mœurs féminines, et, dans ce livre, comme dans *La Garçonne*, comme dans ce que j'ai écrit et j'écrirai, je réclamais déjà hautement, selon la probe méthode naturaliste, le droit de tout dire.[111]

Gemäß der Definition des *roman de mœurs* von Paul Bourget aus dem Jahre 1905 galt es als Aufgabe des Sittenromans, die »traits généraux qui conviennent à une classe entière de personnes« zur Darstellung zu bringen.[112] Er beschreibe »l'homme ordinaire« und schildere »une existence comme il s'en est produit des milliers semblables à la même époque et

110 Victor Margueritte, »Contre la pornographie«, *Dépêche de Toulouse*, Mai 1908. Wiederabgedruckt in der bereits zitierten Theaterausgabe von *La Garçonne*. Siehe auch: Victor Margueritte, *Les femmes et le désarmement et de l'immoralité en littérature*, Genf 1931, S. 53-62.

111 Margueritte, zit. in: Roya, *Sur la jeune fille, la femme et l'amour,* S. 61.

112 Bourget, *Etudes et portraits 1*, S. 282. Winfried Engler verweist auf diese Ausführungen in: Winfried Engler, *Der französische Roman im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1976. Viele Literaturlexika und Nachschlagewerke verzeichnen keinen Eintrag. Der *Dictionnaire des lettres françaises*, der *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française* sowie das *Lexikon der französischen Literatur* von Winfried Engler beispielsweise nehmen diese Subgattung nicht in ihre Gattungsterminologie auf (Martine Bercot; André Guyaux (Hg.), *Dictionnaire des lettres françaises,* Paris 1998; *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris 1997; Winfried Engler, *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart 1974).

sous le jeu des mêmes circonstances sociales«.[113] Als Beispiel für diese Subgattung führt Bourget *L'éducation sentimentale* von Flaubert an. Der *roman de mœurs* ist vor allem im 19. Jahrhundert eine verbreitete Gattung. Im 20. Jahrhundert wird diese Romanform im Gefolge der Auflösung der großen Romanschulen selten, zugleich nehmen auch ihre Definitionen eine geradezu unüberschaubare Vielfalt an. Bédier und Hazard charakterisieren den *roman de mœurs* in Abgrenzung zum *roman d'analyse*:

> Il y a de l'arbitraire dans les classifications: les genres sont des categories assez mal définies. Le roman de mœurs diffère du roman d'analyse en ce qu'il montre moins »l'homme nommé Critias« que les hommes dans leurs rapports réciproques. Le lien qui unit ces deux genres est d'ailleurs assez fort: pour être peintre de mœurs, il faut être psychologue et le psychologue ne peut éviter la peinture des mœurs.[114]

Charles-Marc Des Granges und Jean Boudout siedeln ihn in der Nähe des *roman psychologique* an:

> Les limites entre le roman psychologique et le roman de mœurs sont assez indécises. L'union intime des deux genres est visible dans la plupart des grandes œuvres du XIX[e] siècle (Stendhal, Balzac, Bourget). La peinture d'un milieu, d'une époque, sert généralement de fond à l'étude des caractères, ou fait corps avec elle, si le personnage, répondant à la formule de Balzac, est représentatif, »typique«, et traduit bien l'esprit d'un groupe autant ou plus que le simple comportement d'un individu. Les thèses philosophiques ou sociales ne manquent pas alors de s'infiltrer ou de s'étaler largement dans l'intrigue romanesque.[115]

113 Bourget, *Etudes et portraits 1*, S. 284.

114 Bédier; Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée*, S. 299. Als Vertreter dieser Subgattung werden allerdings Namen wie Tristan Bernard, Abel Hermant, Edmond Jaloux und Henri Duvernois zitiert. Im *Dictionnaire de la littérature française* findet sich kein Eintrag zum *roman de mœurs*. Der *roman d'analyse* wird wie folgt definiert: »Le roman d'analyse procède à l'intériorisation du roman, valorise le personnage en tant que caractère soumis à l'épreuve révélatrice d'une crise et, en conséquence, réduit l'action au rôle de simple support d'incarnation de la crise psychologique.« Als Beispiel wird Raymond Radiguet angeführt (Henri Lemaître (Hg.), *Dictionnaire de la littérature française*, Paris 1994, S. 739).

115 Als Beispiele werden die Schriftsteller Jules Romains, Henry de Montherlant und Georges Duhamel angeführt (Charles-Marc Des Granges, Jean Boudout, *Histoire de la littérature française des origines à nos jours*, S. 1068).

Der *Dictionnaire des genres et des notions littéraires* führt den *roman de mœurs* im Zusammenhang mit dem Modell des deutschen Bildungsromans an.[116] Lalou hingegen verweist in dem Kapitel »La peinture des mœurs« auf Regionalromane: »[…] d'autres écrivains travaillaient à ce portrait de notre région auquel chaque génération ajoute de nouvelles nuances.«[117]

Alle diese Definitionen dokumentieren eine große terminologische Uneinheitlichkeit sowie den Umstand, daß es sich in den zwanziger Jahren um eine historisch überholte und retrograde Romanform handelte, die der Schriftsteller für seine kritische Darstellung der »pourriture contemporaine« aber bewußt gewählt hat.[118] Ergiebiger scheint es meines Erachtens, mit der Kategorie des *roman à thèse* zu arbeiten. Der *roman à thèse* besitzt zwar gemeinhin »une forte connotation péjorative«, soll hier aber als eine Spielart der »littérature engagée« aufgefaßt werden.[119] Suleiman definiert den *roman à thèse* als

> […] un roman »réaliste« (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, scientifique ou religieuse.[120]

Wie Jean-Paul Sartre in *Qu'est-ce que la littérature* formuliert, ist jedem Schreiben stets die Frage immanent: »A quelle fin écris-tu?«[121] Sartre setzt eine notwendige Dialektik zwischen dem Akt des Schreibens und des Lesens voraus. *La Garçonne* ist inhaltlich wie formal streng durchkonstruiert und darauf ausgerichtet, Margueritte Vision einer auf dem Prinzip der Gleichberechtigung beruhenden Beziehung zwischen Mann und Frau in der Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg vorzuführen. Der Roman trägt deutliche Züge ideologischen und didaktischen Sendungsbewußtseins, wie anhand der Erzählperspektive, der historischen Kontextualisierung, der Personenkonstellation und des Aufbaus deutlich wird.

116 *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, S. 621.
117 Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, S. 252.
118 Margueritte, Vorwort zu *La Garçonne*, S. 6.
119 Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris 1983, S. 8. Siehe auch das Kapitel »Le roman et les idées«, in: Raimond, *La crise du roman*, S. 179-193.
120 Suleiman, *Le roman à thèse*, S. 14.
121 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris 1948, S. 27.

Erzählperspektive

Der Erzähler in *La Garçonne* ist allwissend. Das bedeutet, daß sich im Sinne Genettes *récit* und *discours* zu einem Amalgam vermischen.[122] Der in der Genetteschen Begrifflichkeit heterodiegetische Erzähler steht außerhalb der Handlung. Er besitzt Autorität und steuert den Leser durch seine Kenntnis »from behind«.[123] Durch die Wahl des heterodiegetischen Erzählers bedient sich Margueritte verschiedenster Techniken, um seine »thèse« zu vermitteln: Er kennt die Gedanken Moniques:

> Elle aime, et elle va se marier. […] Le rêve s'est réalisé. Elle pense avec émotion, bouleversée encore, que la mairie et sa célébration officielle, […] cela n'ajoutera rien à son bonheur« (*La Garçonne*, S. 26),

aber auch die der anderen Figuren. Die Beschreibung von Gefühlen dient dem auktorialen Erzähler für seine Argumentation, da er beispielsweise durch die Wiedergabe der Ansichten und Gedanken des Verlobten Moniques von Beginn an ein negatives Bild dieser Figur zeichnet: »Lucien Vigneret, à trente-cinq ans, abordait le mariage comme on entre au port, après une traversée orageuse. […] Il chaussait la perspective de cette stabilité comme une tiédeur de pantoufles. Il ne songeait qu'à son bonheur.« (*La Garçonne*, S. 36).

Darüber hinaus erhebt Margueritte durch den heterodiegetischen Erzähler eine Figur der Handlung, hier Monique, zu seinem Sprachrohr und zum Vermittler seiner moralischen und didaktischen Sendung. Aus ihrer Sicht kritisiert Margueritte beispielsweise zu Beginn des Romans die von Korruption und Borniertheit geprägte Honoratiorengesellschaft, die sich auf dem Wohltätigkeitsbasar, »cette foire de toutes les vanités et de toutes les corruptions« (*La Garçonne*, S. 39), bewegt. Die Handlung

122 Benveniste unterscheidet in *Problèmes de linguistique générale* zwei Arten von Äußerungen, das *récit historique* (»la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit«) und den *discours* (»toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière«) (Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, S. 239; 422). Gérard Genette präzisiert als entscheidenden Unterschied zwischen beiden die Objektivität des *récit* gegenüber der Subjektivität des *discours* (Gérard Genette, »Frontières du récit«, in: *Figures II*, Paris 1969, S. 49-69). Siehe hierzu Susan Rubin Suleiman, »Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the roman à thèse«, *Neophilologus*, 60, 1976, S. 162-177, S. 168.

123 Suleiman, »Ideological Dissent from Works of Fiction«, S. 166.

spielt im Jahre 1919 und damit in der unmittelbaren Nachkriegszeit, und Margueritte evoziert aus Moniques Sicht sogleich die Erinnerung an die vielen Opfer, die der Krieg gefordert hat:

> […] ces cloportes humains se traînant ou sautillant sur leurs béquilles, les troncs manœuvrant sur roulettes, les grands blessés de la face – tous ces débris d'hommes qui avaient été de l'intelligence, de l'espoir, de l'amour, et n'avaient plus que des moignons informes, des visages en bouillie, des yeux blancs et des bouches tordues – c'était un souvenir insupportable. Crime de guerre, tache de sanie que tout l'or du monde, toute la pitié de la terre n'effaceraient jamais, au front sanglant de l'humanité. (*La Garçonne*, S. 39)

Dem französischen zeitgenössischen Lesepublikum waren die Beschreibungen von Leiden und Kriegserlebnissen auf der einen Seite, aber auch Kriegsgewinnlern und deren angehäuften Reichtümern auf der anderen Seite mehr als vertraut, bestimmte dies doch die gelebte Erfahrung einer ganzen Generation und daher auch die Nachkriegsliteratur.[124] Margueritte führt hier allerdings eine neue, eher ungewöhnliche Perspektive ein. Die kriegsbedingten gesellschaftlichen Veränderungen und sozialen Ungerechtigkeiten werden aus der Sicht einer Frau und nicht aus der eines Mannes beschrieben. Monique Lerbier besitzt eine sehr ausgeprägte Sensibilität gegenüber all den »cloportes humains«, deren Bild sie mit einem »indicible horreur« verfolgt (*La Garçonne*, S. 39).

Historische Kontextualisierung

Bewußt siedelt Margueritte seinen Roman in einem von Korruption geprägten Milieu des Pariser Finanzbürgertums in der unmittelbaren Nachkriegszeit an: »C'est […] de parti-pris, que j'ai situé ma garçonne dans le milieu de débauche et d'affaires qu'on voit à Paris, parce que ce microcosme est le plus représentatif de l'amoralité, ou […] de la pourriture contemporaine.«[125] In einzelnen Romanfiguren, besonders den Kriegsgewinnlern, konzentriert sich Margueritte Kritik: Leonidas Mercœur, der seinen großen Reichtum dem Krieg verdankt, in dem er nicht gekämpft

124 Für einen Überblick siehe Eliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris 1991; Eliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française de l'entre-deux-guerres, 1919-1939*, Paris 1993; Robert Wohl, *The Generation of 1914*, London 1980.

125 Margueritte, Vorwort zu *La Garçonne*, S. 6.

hat. Erfolgreiche Spekulationen bei der Intendantur ersparten ihm Not und Schützengräben. Baron Plombino, ein jüdischer Unternehmer, wird als blutsaugender »champignon vénéneux de la guerre« (*La Garçonne*, S. 28) charakterisiert. In dieser Figur offenbart sich bereits in den frühen zwanziger Jahren Marguerittes Antisemitismus. Auch John White, ein amerikanischer Geschäftsmann, verdankt sein Vermögen dem Krieg.

Darüber hinaus aber bringt Margueritte durch intertextuelle Verweise eine aktuelle gesellschaftliche Debatte der Nachkriegszeit ein, die seine Argumentationsstruktur stützt und legitimiert. Auf dem Schreibtisch des Historikers Vignabos liegen drei Abhandlungen über weibliche Sexualität: Léon Blums (1872-1950) *Du Mariage*, Ellen Keys (1849-1926) *Love and Marriage* und Edouard Toulouses (1865-1947) *La question sexuelle et la femme*. Alle drei Schriften kritisieren die herkömmliche Form der bürgerlichen Ehe, definieren Liebe als Grundlage für die Eheschließung und fordern eine freiere Sexualität von Frauen. Blum argumentierte beispielsweise damit, daß Frauen wie Männer polygame Anlagen haben und daher wie Männer die Freiheit genießen sollten, vor der Ehe sexuelle Beziehungen zu Männern zu haben.[126] Außer den genannten Titeln wird auf die »*Introduction à la Psychanalyse* de Freud« (*La Garçonne*, S. 62) verwiesen, die in demselben Jahr, in dem der Roman erschien, ins Französische übertragen wurde.[127]

Gefordert wurde nicht nur wirtschaftliche Unabhängigkeit, sondern auch das Recht auf sexuelle Freiheit von Frauen, die in dieser Hinsicht Männern gleichgestellt sein sollten. Kritiker betrachteten diese Thesen vor dem Krieg als Zeichen moralischer Anarchie und nationaler Dekadenz.[128] Nach dem Krieg wurden sie von Schriftstellern wie Michel Bourgas, Marcel Barrière und Georges-Anquetil wiederaufgegriffen, die damit argumentierten, daß im Sinne der Gleichberechtigung von Mann und Frau auch die sexuellen Freiheiten beider Geschlechter identisch sein

126 Léon Blum, *Du Mariage*, Paris 1907; Ellen Key, *De l'amour et du mariage*, Paris 1906; Edouard-Gaston-Dominique Toulouse, *La Question sexuelle et la femme*, Paris 1918.

127 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris 1922.

128 Hier ist vor allem Charles Turgeon (1855-Todesjahr unbekannt), Professor für politische Ökonomie in Rennes, zu nennen. Er legte die Studie *Le féminisme français*, 2 Bde., Paris 1902, vor, die die Bände *L'émancipation individuelle et sociale de la femme*, Bd. 1, sowie *L'émancipation politique et familiale de la femme*, Bd. 2, umfaßt. Turgeons Schriften sind geprägt von der Annahme einer ›Dekadenz‹ der französischen Gesellschaft. Siehe hierzu vor allem den ersten Band.

sollten.[129] Marcel Barrière teilte beispielsweise Marguerittes Sicht in bezug auf die Institution der Ehe:

> Des principales assises du vieil ordre social, le mariage est celle qu'ont le plus corrompue et absolument détournée de son idéal, tout au moins de son but, à la fois des lois sur l'état civil, demeurées essentiellement monarchiques, et les mœurs des hautes classes, devenues, de par leur cupidité et leur mépris des prolétaires, la plus inexpugnable place forte de tous les genres d'égoïsme.[130]

Georges-Anquetil plädierte für die Legitimierung der Polygamie und forderte die Abschaffung des Paragraphen 340 des *Code pénal*.[131] Es handelt sich folglich um hochaktuelle intertextuelle Verweise, durch die sich *La Garçonne* als Beitrag zu der zeitgenössischen Debatte um die Gleichstellung der Frau beziehungsweise die soziale und sexuelle weibliche Identität ausweist.

Personenkonstellation

Ein wesentliches Merkmal des *roman à thèse* liegt in seiner binären, auf Gegensätzen beruhenden Struktur: »Le roman à thèse est un genre où la polarisation idéologique se manifeste à la fois comme thème fondamental et comme principe structural organisateur.«[132]

Die Kontrastierung von Gegensätzen bildet das durchgängige Strukturprinzip von *La Garçonne*. Dabei stehen nicht nur die einzelnen Kapitel in Kontrast zueinander, sondern auch die Personen lassen sich einem Schema zuweisen, das Suleiman als »supersystème binaire« bezeichnet hat.[133] Dabei ist wie für den *roman de mœurs* wesentlich, daß auf eine feine psychologisierende Darstellung der Charaktere zugunsten einer stärkeren Typisierung verzichtet wird. Gegenübergestellt werden Vertre-

129 Eine positive Kritik von Blums Essay findet sich in Emile Faguet, *Le féminisme*, Paris 1910, S. 219; S. 248. Marcel Barrière, *Essai sur le donjuanisme contemporain*, Paris 1922; Michel Bourgas, *Le droit à l'amour pour la femme*, Paris 1919; Georges-Anquetil, *La maîtresse légitime: Essai sur le mariage polygamique de demain*, Paris 1923 und Anquetil et Démagny, *L'amant légitime*, o. J.

130 Barrière, *Le donjuanisme contemporain*, S. 223.

131 Georges-Anquetil, *La maîtresse légitime*, 1923.

132 Suleiman, *Le roman à thèse*, S. 86.

133 Ebd. S. 88

ter der ›alten‹ und der ›neuen‹ Welt, Tradition und Fortschritt, eine ›feministische‹ und eine ›antifeministische‹ Einstellung zum Leben.

Moniques Eltern repräsentieren die ›alte Welt‹. Moniques Vater, der im Krieg mit chemischen Erzeugnissen gehandelt hat, organisiert Moniques Verlobung mit einem jungen Industriellen, weil sie ihm das nötige Kapital verschafft, um eine neue lukrative Investition zu tätigen. Diese wirtschaftliche Ausbeutung von Frauen als Kapital auf dem Heiratsmarkt wird von Margueritte parallel zu dem verschleierten Kaufen und Verkaufen unter dem Deckmantel des Wohltätigkeitsbasars behandelt. Obwohl der Vater bereit ist, seine Tochter um seines eigenen Vorteils willen zu verhandeln, hält er an seinem Glauben an den Wert der Familie fest: »Au dessus des misères et des petitesses, il n'y a qu'une chose qui compte réellement, l'affection, la tendresse! … Et la famille!« (*La Garçonne*, S. 95). Von Moniques Mutter, »au dire au général, la belle, la bonne Mme Lerbier« (*La Garçonne*, S. 43), entwirft Margueritte das Porträt einer egoistischen Frau, die sich weder um die Gefühle ihres Mannes noch um die ihrer Tochter kümmert, sich aber äußerlich den Anschein gibt, nur für andere zu leben. Die Entlarvung – zeitloser – bürgerlicher Heuchelei und Kritik an der Profitgier der Kriegsgewinnler verbinden sich hier zu einem trist und hoffnungslos wirkenden Gesellschaftsbild, das unmittelbar mit der Großstadt Paris verknüpft ist. Zu Vertretern der traditionellen Welt gehören darüber hinaus der Schriftsteller Boisselet und Lucien Vigneret.

Den Gegenpart zu Moniques Mutter stellt Moniques verwitwete Tante Sylvestre dar, eine aufgeklärte, laizistische Vertreterin des frühen Feminismus, die ein Mädchenpensionat in der Provinz leitet und Moniques Erziehung übernimmt. Monique steht ihrer eigenen Mutter weniger nahe als der Tante, die sie als ihre »vraie maman« (*La Garçonne*, S. 20) bezeichnet. Margueritte beschreibt sie als »une mécréante« (*La Garçonne*, S. 21) und »convertie au matérialisme raisonné« (*La Garçonne*, S. 22). Die liberale Tante weckt bei der jungen Frau Interesse am intellektuellen Leben und vermittelt ihr Werte wie Gleichheit und Selbständigkeit: »Elle [Monique] est à l'âge merveilleux des lectures, où le monde imaginaire se découvre […]. Elle n'a pas la notion du mal, tant la vigilance de son éducatrice l'a sarclé, dans cette âme naturellement saine« (*La Garçonne*, S. 22).

Auf die Natürlichkeit und geistige Gesundheit dieser Figur und ihre Verwurzelung in der Provinz weist auch der Name Sylvestre hin.[134] Die

134 *Sylvestre* leitet sich von dem lateinischen *silvestris* ab. Der *Petit Robert* notiert: »propre aux forêts, aux bois«.

Tante übernimmt aber noch eine weitere Funktion, die bereits zu Beginn des Romans deutlich wird: »Monique adore sa tante Sylvestre. D'abord, toutes les deux, elles ne sont pas pareilles aux autres. Les autres, c'est des femmes. […] Tante Sylvestre et Monique, au contraire, sont des filles« (*La Garçonne*, S. 15). Die Tante spielt für Monique eine fürsorglich beschützende Rolle und bietet gleichzeitig eine Projektionsfläche zur Identifikation, da sie wie Monique ungebunden ist.[135] Die Tante stirbt am Ende des ersten Teils des Romans und hinterläßt Monique ein kleines Vermögen, mit dem sie sich eine selbständige Existenz aufbauen kann. Symbolisch kann Monique sich aber erst durch die Erziehung der Tante und nach ihrem Tod von der Familie lösen. Die Tante verkörpert die ›neue‹ Welt und repräsentiert einen aktiv praktizierten Feminismus, der nach ihrem Tod durch die Figur der Feministin Madame Ambrat fortgeführt wird. Madame Ambrat unterrichtet als Lehrerin an einem Gymnasium in Versailles und leitet ein Waisenhaus, das sie selbst gegründet hat. Madame Ambrat, »une féministe, et militante«, vereinigt Berufs- und Eheleben und besitzt Vorbildcharakter für die junge Monique: »elle envia leur vie d'intelligent labeur, leurs joies simples« (*La Garçonne*, S. 68).[136] Madame Ambrat repräsentiert einen praktischen und einen theoretischen, intellektuellen Feminismus, wie er *par excellence* durch Professor Vignabos verkörpert wird, einen berühmten Historiker am Collège de France. Der Name des Historikers verweist auf eine Persönlichkeit des zeitgenössischen Lebens, Charles Seignobos.[137] Die Atmosphäre am

135 Nathalie Heinich formuliert diese Überlegung, berücksichtigt jedoch den Umstand nicht, daß die Tante verwitwet und keineswegs eine »vieille fille de tante« ist: »[…] pour la jeune »garçonne« de Victor Margueritte, sa vieille fille de tante est une tierce gentille, provisoirement liée à elle par la complicité sans rivalité de celles qui n'ont pas accès à l'homme – l'une parce qu'elle est encore fille, l'autre parce qu'elle l'est et le sera toujours« (Nathalie Heinich, *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris 1996, S. 161-162).

136 Die Figur der Madame Ambrat ähnelt den Figuren der Mlle Hardy und Mme Broussat des zweiten Teils *Le compagnon* von Margueritte Trilogie, in der weibliche Berufstätigkeit und die Harmonisierung von Berufsleben und Partnerschaft das zentrale Thema darstellen.

137 Charles Seignobos (1854-1942) wurde in Lamastre (Ardèche) geboren und lehrte als Historiker und Literaturprofessor an der Faculté des Lettres de l'Université de Paris. Als wesentliche Veröffentlichungen sind zu nennen: *Histoire de la Civilisation* (1886); *Histoire des peuples de l'Orient* (1890), *Histoire politique de l'Europe contemporaine* (1897); *Histoire de France contemporaine* (de 1844 à 1914). Seignobos war ferner Mitarbeiter der *Revue de Paris, Revue universitaire* u. a. Vgl. *Annuaire orange. Arts, lettres, sciences*, Paris 1931, S. 166.

Collège de France wird beschrieben als »milieu de saine idéologie et de libre examen« (*La Garçonne*, S. 56). Indem Margueritte das Gespräch in die Räume des angesehenen Collège de France verlegt, legitimiert der Autor die Fortschrittlichkeit und Modernität der von Vignabos vertretenen Position, der das Recht auf den *amour libre* forderte. Mehr noch, Margueritte zeigt, wie fortschrittlich in einer der wichtigsten und ehrwürdigsten intellektuellen Institutionen Frankreichs gedacht wird beziehungsweise seiner Ansicht nach gedacht werden sollte. Das Recht auf freie Liebe und auf Selbstverwirklichung des Individuums soll für alle Mitglieder der Gesellschaft gelten, auch für die bürgerliche Monique.

Die zentralen Romanfiguren sind nach einem binären Schema angeordnet und lassen sich diesem zuweisen. Dabei erscheint es nur folgerichtig, daß auf der Seite der Vertreter der ›alten Welt‹ drei Männer und eine Frau (Vater, Mutter, Vigneret, Boisselot) stehen, bei den Vertretern der ›neuen‹ Welt hingegen das Verhältnis ausgewogen ist. Hier gibt es zwei Frauen (Monique, Tante Sylvestre / Madame Ambrat) und zwei Männer (Vignabos, Blanchet). Es ist zudem bezeichnend, daß Monique und Blanchet als Vertreter der neuen Generation von Madame Ambrat und Professor Vignabos ›erzogen‹ beziehungsweise geschult wurden.

Aufbau

Suleiman rückt den *roman à thèse* in die Nähe des deutschen Bildungsromans und begründet dies mit der Entwicklung des Protagonisten und einer »structure d'apprentissage«: »Ignorance du vrai → Epreuve → Connaissance du vrai = Vie nouvelle selon la vérité.«[138]

In *La Garçonne* wird dem Leser die Entwicklung der Heldin von ihrer Kindheit (»Elle a cinq ans«, *La Garçonne*, S. 15) bis zu ihrer intellektuellen Reife vorgeführt. Der Suleimanschen Begrifflichkeit entspricht die Gliederung des Romans in drei Teile, in denen dem Leser zunächst die zu widerlegende These (ein konventionelles Rollenverständnis), im zweiten Teil die Antithese (antibürgerliches Rollenverständnis und unglückliche Auslegung von Freiheit) und im dritten Teil schließlich die Synthese (ein rechtverstandener Begriff von Freiheit und Gleichheit) vorgeführt wird.

Am Ende des ersten Teils, der gleichzeitig dessen Höhepunkt darstellt, erkennt die Garçonne die Ehe als »accouplement d'intérêts, un contrat réciproque d'achat et de vente« (*La Garçonne*, S. 87) und beschließt, ihre bürgerliche Existenz aufzugeben. Im ersten Kapitel des zweiten Teils sieht

138 Suleiman, *Le roman à thèse*, S. 97.

man sie tanzend in einem Jazzclub, wo sie Cocktails trinkt und ein offenes Verhältnis mit der mondänen Varietétheater-Ikone Niquette hat, die eine literarische Version der Sängerin und Varietékünstlerin Mistinguett sein könnte:[139] »Niquette, l'étoile de Music-Hall, depuis trente ans célèbre. Paris raffolait de sa voix aigre et ses jambes parfaites, spirituelles autant qu'était agile sa langue, toujours frétillante au coin des lourdes lèvres« (*La Garçonne*, S. 111). Die Phase der »Epreuve«, der zweite Teil, ist reich an Konflikten. Als Monique die heterosexuelle Liebesform und ihre herkömmliche Geschlechterrolle aufgibt, werden die Geschlechteridentitäten für sie in zweierlei Hinsicht problematisch:[140] Zum einen geht Moniques vermeintliche Befreiung mit einer tiefen Depression einher:

> […] elle saignait, dans tout son être. […] elle se voulait détachée, instantanément et pour jamais, de ce qui, tout à l'heure encore, était sa raison d'existence. Partie d'elle-même amputée. Illusion pourrie – chair morte. (*La Garçonne*, S. 78)

Ihr neues Leben wird in der Terminologie einer Kranken dargestellt: »Avec l'apparence de la guérison, elle demeurait comme une malade, anesthésiée encore sous le chloroforme de la table d'opération« (*La Garçonne*, S. 115). Margueritte erwähnt in diesem Zusammenhang die »illusion pourrie«. Das Moment der Desillusionierung war dem zeitgenössischen Leser mehr als vertraut, denn der Gedanke der verlorenen Illusion bestimmte die Gemüter der Kriegsheimkehrer und Überlebenden nachdrücklich. In gewisser Weise läßt der Autor seine Heldin eine vergleichbare Desillusionierung erleben. Monique Lerbier sieht ihr Leben in Scherben und ihr Weltbild zerstört. Ihre ›Verwundung im Krieg der Geschlechter‹ ist rein seelischer Art, aber durch die Gesellschaft, die der Krieg hervorgebracht hat, bedingt. Ihre sexuellen Exzesse beginnen erst in dem Moment, in dem sie seelische Einsamkeit und Leere fühlt.[141]

139 Mistinguett (1875-1956), Sängerin und Schauspielerin, gilt als legendäres Symbol der Pariser Lebensart der zwanziger Jahre. Nach ersten Anfängen auf zweitrangigen Bühnen erlangte sie nach dem Ende des Ersten Weltkrieges in Varietétheatern wie dem *Moulin Rouge*, den *Folies Bergères* und dem *Casino de Paris* weltweiten Ruhm. Zusammen mit Josephine Baker und Maurice Chevalier gehörte sie zu den großen Namen des französischen Chansons in den Zwischenkriegsjahren. Zu Mistinguett siehe u. a.: Jacques Chabannes, *Les enfants de la Troisième République*, Paris 1976, S. 282-286; Elizabeth Coquart; Philippe Huet, *Mistinguett. La reine des Années folles*, Paris 1996; Martin Pénet, *Mistinguett: La reine du Music-Hall*, Paris 1995.

140 Siehe zu diesem Aspekt auch Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 55.

141 Vgl. ebd., S. 53.

Die zweite problematische Folge ihres Bruchs mit der bürgerlichen Existenz liegt in ihrer Zurückweisung einer konventionellen weiblichen Identität. Zunehmend nimmt sie männliche Kleidungsweisen an und läßt sich das Haar kurz schneiden. Darüber hinaus aber geht sie mehrere sexuelle Verhältnisse ein, in denen sie die konventionellen Rollen vertauscht. Die erste lesbische Beziehung zu der Varietétheater-Sängerin Niquette wird von Margueritte auf eine rein erotische Beziehung reduziert. Durch den Namen Niquette unterstreicht Margueritte den ausschließlich sexuellen Aspekt der Beziehung.[142] Ein Versuch, einem konventionellen weiblichen Verhalten zu entsprechen und schwanger zu werden, schlägt fehl. Mit einem ausgeprägten Sinn für »sa supériorité morale sur les hommes« (*La Garçonne*, S. 146) macht sie zunächst die Männer für ihre ausbleibende Schwangerschaft verantwortlich. Die vermeintliche Befreiung endet in Einsamkeit und Verzweiflung:

> Elle n'avait rien conquis, avec la liberté. Son travail? A quoi bon, s'il n'alimentait que sa désolation. Elle n'avait trouvé dans le plaisir qu'un faux-semblant de l'amour. Si elle ne pouvait avoir d'enfant, que lui restait-il?« (*La Garçonne*, S. 149-150).

Die Deutung des Motivs von Moniques Sterilität ist von zentraler Bedeutung für die Interpretation des Romans. Die Schriftstellerin Rachilde hat das Anliegen von *La Garçonne* in dem Versuch gesehen, die Forderung nach sexueller Freiheit, im Roman durch Monique verkörpert, mit der zeitgenössischen Geburtenbewegung zu versöhnen:

> Jamais Victor Margueritte n'a voulu former ou déformer la jeune fille moderne […]. Victor Margueritte nous montre une pauvre désenchantée par le normal vice de l'homme (la maîtresse consentie jusqu'au mariage) et qui prétend l'égaler, ou l'oublier, en cohabitant une heure avec n'importe quel Monsieur passé. […] Et plus loin, il nous fait voir ce même pauvre être, absolument sain, affamé de maternité. Grands dieux! Un être sain de corps et d'esprit, affamé de maternité! Il s'en trouve un en France … […].[143]

Die Zahl der Angehörigen dieser Bewegung mit dem Ziel der »repopulation« hatte nach dem Krieg beträchtlich zugenommen und stellte die Wichtigkeit der Rolle der Frauen im Hinblick auf den Wiederaufbau

142 Laut *Petit Robert* leitet sich das argotische Verb »niquer« (= »posséder sexuellement«) ethymologisch aus dem Arabischen her und findet 1890 Eingang in die französische Sprache.

143 Rachilde, *Mercure de France*, 15. November 1922.

Frankreichs heraus.[144] Dieser Bewegung angehörende Ärzte versuchten sogar, alleinstehende Frauen zum Gebären von Kindern zu bewegen, und erklärten sie zu verantwortungslosen und dekadenten Individuen, wenn sie kinderlos blieben. Auch Debatten um die Einführung polygamer Ehen wurden geführt, die die Zahl der alleinstehenden Frauen vermindern und für steigende Geburtenraten sorgen sollten.[145] Durch die Sterilität Moniques neutralisiert Margueritte ihre sexuelle Rebellion, da sie als nicht gebärfähige Frau für den Wiederaufbau der Republik ohnehin ›wertlos‹ ist. Ihre Sterilität kann aber auch als Folge ihres Entschlusses gedeutet werden, mit konventionellen Formen von Weiblichkeit zu brechen. Durch ihren unkonventionellen ›männlichen‹ Lebensstil, der sich in ihrer finanziellen Unabhängigkeit und sexuellen Freiheit zeigt, muß sie folglich die Privilegien weiblicher ›Vermehrungsmacht‹ aufgeben.

Im dritten Teil des Romans kommt es zur Harmonisierung des Interessenkonflikts zwischen der Heldin und der Gesellschaft. Diese Entwicklung vollzieht sich durch die Bekanntschaft mit zwei Männern, Boisselot und Blanchet. Die phonetische Ähnlichkeit ihrer Namen verrät die parallele Funktion, die beide Männer für Monique im Roman übernehmen. Beide sind Schüler von Vignabos und stimmen den Ansichten bei, die der Professor in seinem Arbeitszimmer über freie weibliche Sexualität und Unabhängigkeit vertritt. Nur weil sie beide versuchen, weibliche Identität neu zu definieren, werden sie zu möglichen Partnern für Monique. Zudem haben beide im Krieg gekämpft und erleben die Zeit nach dem Krieg als außerordentlich schwierig im Hinblick auf ihre Reintegration in das zivile Leben. Im Gespräch mit dem Professor Vignabos im Collège de France lesen wir über Boisselot: »Il avait encore sur le cœur ses années de cauchemar, au front […]« (*La Garçonne*, S. 59). Zusammen repräsentieren sie zwei Antworten auf zwei zentrale Nachkriegsphänomene, auf die Existenz der *femme nouvelle* und die Verunsicherung des Kriegsheimkehrers. Moniques Liebesbeziehung zu Boisselet scheitert an dessen Unfähigkeit, ihre Vergangenheit zu akzeptieren und zu vergessen, obwohl sie ihn darum bittet: »Le passé est le passé. Ni toi, ni moi n'y

144 Siehe hierzu das Kapitel »Feminism, the Family, and Depopulation«, in: Paul Smith, *Feminism and the Third Republic. Women's Political and Civil Rights in France, 1918-1945*, Oxford 1996, S. 212-250.

145 Vgl. das Kapitel »There is something else in life besides love« in: Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 153-183. Siehe auch den Aufsatz von Michelle Perrot, »De la vieille fille à la garçonne: la femme célibataire au XIX^{e} siècle«, *Autrement*, n° 32, Mai 1981, S. 222-231.

pouvons rien« (*La Garçonne*, S. 205). Anders gestaltet sich ihre Beziehung zu Georges Blanchet. Die beiden sehen sich zufällig im Louvre wieder, wo sie sich die Ruinen von Babylon anschauen, mit denen sich gleichzeitig symbolisch bereits ein Neubeginn andeutet: »Monique songeait avec accablement, devant les taureaux ailés et les frises géantes, aux civilisations mortes et à la vanité de sa besogne« (*La Garçonne*, S. 175). Das Bild der Ruinen evoziert ferner den Essay *Crise de l'esprit* von Paul Valéry aus dem Jahre 1919. *Crise de l'esprit* beginnt mit der berühmt gewordenen Feststellung: »Nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.«[146] Die Ruinen dienen als Symbol für die sterbende bürgerliche Kultur: »Des foules étaient nées, avaient souffert, étaient mortes. Et de ce tourbillon de poussière évanouie, voilà ce qui restait: des pierres insensibles, et un souvenir aussi décevant que l'oubli« (*La Garçonne*, S. 177).

Die Erinnerung an ihre Vergangenheit, die durch das Wiedersehen mit Blanchet lebendig wird, verbindet sich für Monique mit der Erinnerung an den Krieg und die psychologische Notwendigkeit, zu vergessen. Als Blanchet sie dazu beglückwünscht, die Gleichheit errungen zu haben, über die sie damals in Vignabos Arbeitszimmer diskutierten, erwidert Monique bitter: »L'égalité? … oui, dans le néant! C'est ça, tenez, qui vous fiche une bonne leçon! … Quel écroulement!« (*La Garçonne*, S. 177). Die Ruinen stellen für die zukünftig Liebenden aber gleichzeitig einen Neuanfang dar. Indem die erste Begegnung in den Sälen des Louvre stattfindet, verbindet Margueritte die neue Beziehung symbolisch mit dem Schicksal einer sterbenden bürgerlichen Kultur. Als Monique und Blanchet ihre Beziehung beginnen, versucht Boisselet aus krankhafter Eifersucht, Monique mit einer Kugel ins Herz zu töten. Solch ein *crime passionnel* wird in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts häufiger von Frauen begangen.[147] Hier ist es ein Mann, der dieses Verbrechen begeht, worin eine weitere Verkehrung der traditionellen Geschlechterrollen zu sehen ist. Monique ist als Frau stärker als Boisselet. Blanchet verhindert

146 Paul Valéry, »Première lettre, la crise de l'esprit«, in: *La Nouvelle Revue Française*, 1. August 1919, dann wiederabgedruckt in: Paul Valéry, *Variété* (1924), *Œuvres*, Paris 1957, S. 988-989.

147 Vgl. Joëlle Guillais, *La chair de l'autre: Le crime passionnel au XIX^e siècle*, Paris 1986; Ruth Harris, *Murders and Madness: Medicine, Law and Society in the Fin-de-Siècle*, Oxford 1989. Ein anderer Fall von *crime passionnel* in der Nachkriegsliteratur findet sich in Charles-Etiennes, *Notre-Dame de Lesbos*, Paris 1919.

Moniques Tod, indem er sich vor sie wirft, wobei die Kugel ihn in die Schulter trifft. Damit wird sein männliches Heldentum, ja seine Männlichkeit selbst wiedererweckt. Er verliert das Bewußtsein und erwacht erst im Krankenhaus, wo er sich selbst im Schützengraben verletzt in einem Kriegshospital glaubt: »[…] il se réveillait un autre homme […] L'avenir resurgi, avec la forme blanche, les bons yeux où brillait la vie!« (*La Garçonne*, S. 253-254). Die strahlenden Augen sind die Moniques, die ihm in ihrem weißen Kittel wie eine Schwester erscheint und ihn gesund pflegt.

Auch Monique erlebt in diesem Moment einen Prozeß des Erwachens. Ihre Vergangenheit und der Verlust ihrer kindlichen Unschuld werden ihr voll bewußt. Sie fragt sich: »Etait-elle digne d'un sentiment pareil? Ne lui apportait-elle pas une âme flétrie?… un corps public?« (*La Garçonne*, S. 256). Blanchet beschwichtigt sie, indem er ihre Vergangenheit als Ausdruck ihres moralischen Leidens deutet: »[…] je sais que vous avez souffert, comme les cœurs altérés d'absolu!« (*La Garçonne*, S. 256-257). Blanchet setzt wie Boisselet sein eigenes moralisches Leiden als Veteran mit Moniques Leiden als *femme nouvelle* in eins. Aber im Unterschied zu Boisselet ist er bereit, Moniques Vergangenheit zu vergessen. Und dies geschieht in dem Moment, in dem er auch seine eigene Vergangenheit verwindet: »Ne pense plus aux cauchemars de la nuit! Nous nous mettons seulement à vivre!« (*La Garçonne*, S. 257). Blanchets zweite Verwundung erlaubt ihm, seine Vergangenheit zu überwinden und seine Zukunft und eine neue Form der Männlichkeit zu erlangen.

Blanchets Neuentdeckung seiner Männlichkeit koinzidiert mit Moniques neugefundener Weiblichkeit. Indem sie den kranken Blanchet gesund pflegt, wird sie symbolisch das gute Mädchen aus dem Krieg, die Schwester in Weiß an der Seite des Verwundeten. Das Bild der Krankenschwester in Weiß impliziert für Blanchet indessen noch mehr als die Überwindung des Kriegserlebnisses. Die weiße Krankenschwester erscheint als die »›gute‹ Frau, die »Nicht-Hure«.[148] Sie repräsentiert den »Inbegriff der Vermeidung aller erotisch/bedrohlichen Weiblichkeit«, denn sie tritt in ihrem weißen Kittel und in ihrer Funktion als Helferin geschlechtslos auf.[149] Monique verzichtet in dieser Begegnung auf ihre Identität als Frau, auf ihren weiblichen Körper, auf ihre Sexualität. Dieser Verzicht ist notwendig, damit sich Blanchet nicht nur vom Kriegserleb-

148 Klaus Theweleit, *Männerphantasien.* Bd. 1: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, München/Zürich 2000 [1977], S. 104.

149 Ebd., S. 131.

nis, sondern auch von Moniques Vergangenheit lösen kann. Als Blanchet sie in bezug auf ihre Vergangenheit beruhigt, hört sie ihm zu »comme la pécheresse écoutait le Sauveur« (*La Garçonne*, S. 257). Die Garçonne läßt ihre Haare wieder lang wachsen, gibt ihr unabhängiges Leben auf und heiratet Blanchet. Bezeichnenderweise verspürt sie keinerlei körperliches Verlangen nach ihm. Als er sie das erste Mal umarmt, empfindet sie ein nie gekanntes Gefühl: »Une sorte de pudeur […] la maintenait pelotonnée contre lui …« (*La Garçonne*, S. 258). Im dritten Teil der Trilogie *Le couple* (1924) ist Monique nicht mehr unfruchtbar, bekommt Kinder und stirbt wie eine Heilige: »Toi, ma sainte, toi mon bel exemple« (*Le couple*, S. 166).[150]

Margueritte spielt auf das biblische Paar der Maria Magdalena und Christus an. Die Sünderin Maria Magdalena, eine Figur mit langen Haaren und oft prächtiger Kleidung, begegnet Christus, ihrem Retter, von dem sie sich selbstverständlich körperlich keineswegs angezogen fühlt. Interessant scheinen hieran besonders zwei Aspekte. Zum einen wird die Figur Blanchets, also des Mannes, durch die Gleichsetzung mit Christus ins Übermenschliche überhöht, die Figur der Garçonne als Sünderin hingegen erniedrigt. Der Mann erscheint als Retter der Frau. In einem weiteren Sinne läßt diese Interpretation zum anderen Rückschlüsse auf Margueritte Feminismus zu. Margueritte erkennt das Prinzip der Gleichheit zwischen Mann und Frau formal an, läßt den Mann letztendlich jedoch als den Stärkeren, den Retter, den moralisch Überlegenen erscheinen, ohne den die Frau nicht überleben kann. In Entsprechung hierzu wird auch die Liebe zwischen zwei Frauen nicht als ernstzunehmender Lebensentwurf dargestellt, denn die Beziehung zu Niquette wird auf eine rein sexuelle Affäre reduziert. Paul Souday vertritt eine ähnliche Haltung, wenn er in seiner Kritik in *Le Temps* schreibt, Monique würde unter gewöhnlichen Umständen in der Gosse enden.[151] Auch Alice Berthet, eine Kritikerin aus dem bürgerlichen feministischen Lager, scheint die untergeordnete Rolle der Frau zu akzeptieren, wenn sie schreibt: »La garçonne redevient une femme, tout simplement.«[152]

150 Die Seitenzahlen in Klammern hinter den Zitaten beziehen sich auf folgende Ausgabe: Victor Margueritte, *Le couple*, Paris 1924.

151 Paul Souday, »Les livres«, *Le Temps*, 20. Juli 1922. Paul Souday (1869-1929) leitete den Literaturteil von *Le Temps* von 1912 bis 1929. Siehe Lesage; Yon, *Dictionnaire des critiques littéraires*, S. 201. Zu Souday siehe auch André Bourin, *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Paris 1966.

152 Alice Berthet, *La Française*, 2. September 1922.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß sich *La Garçonne* in die literarische Tradition des sozialkritischen naturalistischen Romans einschreibt. Der Roman ist streng durchkomponiert, was sich sowohl in bezug auf die kontrastierende Anordnung der Figuren als auch den Aufbau in drei Teile und den steten intertextuellen Rekurs auf zeitgenössische Debatten belegen läßt. *La Garçonne* weist sich deutlich als *roman à thèse* aus, in dem Victor Margueritte vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Situation nach dem Ersten Weltkrieg seine politische und ideologische Sicht einer emanzipierten Beziehung in eine literarische Darstellungsform bringt.

»La Garçonne n'est qu'une étape dans cette marche inévitable du Féminisme«

La Garçonne stellt den ersten Teil der Trilogie *La femme en chemin* (1922-1924) dar, als deren weitere Folgen *Le compagnon* (1923) und *Le couple* (1924) entstanden. Beide Romane waren mit 240 000 (*Le compagnon*) beziehungsweise 178 000 (*Le couple*) Exemplaren relativ erfolgreich, ohne es freilich mit *La Garçonne* aufnehmen zu können. Als *La Garçonne* auf den Markt kam, wurde das Projekt des Zyklus *La femme en chemin* noch nicht vom Autor angekündigt. Erst im Vorwort einer neuen Auflage, die nach 150 000 bereits verkauften Exemplaren im Oktober 1922 erschien, äußerte sich der Autor zu *La Garçonne* und zu dem Projekt eines weiteren Romans:

> La Garçonne n'est qu'une étape dans cette marche inévitable du Féminisme, vers le but magnifique qu'il atteindra. Je tenterai, dans mon prochain livre, de l'approcher, – persuadé, comme l'un des personnages du livre que voici, qu'il ne faut pas juger de l'avenir sur l'un des aspects du présent, et que »dans l'anarchie même, un ordre nouveau s'élabore«.[153]

Ein Jahr später, im Vorwort zum zweiten Teil, *Le compagnon*, präzisierte Margueritte erstmalig sein Vorhaben: »Je travaillais, il y a deux ans, au plan d'ensemble de deux romans, – ou plutôt d'un seul, en deux volumes. Plan auqel, depuis *Jeunes Filles* et *Prostituée*, je songeais: *Le Compagnon* et *La Garçonne* […].«[154] Im Vorwort heißt es weiter, *Le compagnon* hätte ursprünglich noch vor *La Garçonne* erscheinen sollen, aus konzeptionellen Gründen hätte er seine Pläne allerdings geändert: »Puis, ce premier

153 Margueritte, Vorwort zu *La Garçonne*, S. 8.
154 Margueritte, Vorwort zu *Le compagnon*, S. V.

travail [*Le compagnon*] ne me semblant pas encore au point, je modifiai mes projets et j'écrivis, d'un trait, *La Garçonne*.«[155] Margueritte Biograph Villepin ist der Ansicht, Margueritte hätte mit *Le compagnon* vor allem in wirtschaftlicher Hinsicht an seinen ersten großen Erfolg anknüpfen wollen: »[…] commencé en juillet 1921, avant même la publication de *La Garçonne* et achevé en juillet 1923, […] *Le Compagnon* tente d'exploiter et de prolonger la veine scandaleuse qui a fait la réputation de son auteur.«[156]

Fest steht zwar, daß Margueritte das Projekt der Trilogie erst nach dem Erfolg von *La Garçonne* geplant haben muß, denn zuvor ist niemals von einer Trilogie die Rede gewesen. Die Romane *Le compagnon* und der 1924 publizierte, dritte Roman *Le couple* stellen aber eine konsequente Weiterentwicklung der feministischen Forderungen Margueritte dar, die zum Teil in *La Garçonne* bereits angelegt sind und eine in Teilen neue Akzentuierung und radikalere Zuspitzung erfahren. Die beiden folgenden Teile können daher als Weiterführung und in gewisser Weise als Margueritte spätere Rezeption seines eigenen Werks interpretiert werden. Insofern sind sie auch als eigene Reaktion des Autors auf die Kritik an *La Garçonne* zu deuten.

Le compagnon (1923): Der Ehemann als Gefährte

Le compagnon erschien am 25. August 1923. Wie *La Garçonne* ist auch *Le compagnon* ein *roman de mœurs* und ein *roman à thèse* mit konventionellem Aufbau in drei Teilen. Der Roman enthält eine Apologie der Mutterschaft und ein Plädoyer für das weibliche Recht auf Berufstätigkeit sowie die *union libre* im Sinne Margueritte, als einer neuen Form des freien, auf Liebe gegründeten Zusammenlebens zwischen Mann und Frau, für deren Funktionieren die Ehe nicht notwendig ist. Stellt die Ehe in *La Garçonne* letztlich noch den rettenden Ausweg und die Rückkehr in eine geordnete bürgerliche Welt dar, so übt *Le compagnon* vehemente Kritik an dieser Institution. Wie in *La Garçonne* wird auch hier ein kritisches Porträt der Pariser Nachkriegsgesellschaft gezeichnet.[157] In *Le compagnon*

155 Ebd., S. VI.

156 Die hohen Auflagen von *La Garçonne* und eine Neuauflage von *Prostituée* im Jahre 1923 erlaubten Margueritte, sich ein elegantes Auto und ein Landhaus in Sainte-Maxime zu leisten sowie insgesamt seinen Lebensstandard erheblich zu verbessern. Vgl. Villepin, *Le pacifisme au service de l'Allemagne?*, S. 532.

157 Margueritte übt in *Le compagnon* auch versteckte Kritik an seinen eigenen Kritikern, die ihm nach dem Erscheinen von *La Garçonne* vorgeworfen hatten, das

steht jedoch nicht das Finanzbürgertum, sondern das politische Milieu im Mittelpunkt. Einige Figuren weisen starke Ähnlichkeiten mit authentischen Persönlichkeiten auf, weshalb die konservative Tageszeitung *Eclair Le compagnon* als »un roman politique et un roman à clef!« bezeichnete.[158]

Einige Romanfiguren sind entsprechend dem aus der *Comédie Humaine* übernommenen Prinzip der wiederkehrenden Figuren aus *La Garçonne* bereits bekannt. Die Heldin, Annik Raimbert, wird aber neu eingeführt und ist als Fortsetzung von Monique Lerbier, als fortschrittlich denkende, emanzipierte junge Frau konzipiert: »[…] sœur de Monique dans la libération physique, [elle] va plus loin qu'elle dans l'émancipation de l'esprit« (*Le compagnon*, S. XIII). Das Bild von der »marche inévitable du féminisme« aus dem Vorwort zu *La Garçonne* wiederaufgreifend, befindet Margueritte: »Moins exaltée, plus consciente et mieux organisée, la seconde accomplit, intégralement l'étape« (*Le compagnon*, S. IX).

Anders als Monique Lerbier stammt die vierundzwanzigjährige Annik Raimbert aus bescheidenen, kleinbürgerlichen Verhältnissen. Die Waise Annik wächst bei ihrer unverheirateten Ersatzmutter Mlle Hardy auf, einer ausgebildeten Grundschullehrerin, die eine Karriere als Schuldirektorin in Versailles absolviert hat. Studierte, berufstätige und politisch aktive Frauen prägen das aufgeklärte und liberale Klima von Anniks Kindheit: ihre Ersatzmutter ist eine überzeugte politische Feministin, die sich für Frauenwahlrecht und eine Verbesserung des Erziehungs- und des Bildungswesens einsetzt, ebenso ihre Freundinnen, darunter die ehemalige Garçonne Monique Blanchet und die aktive Feministin Mme Broussat, Gründerin des Refuge d'Auteuil, eines Heims für Frauen und Kinder, und Sekretärin des Internationalen Frauenrats. Anhand dieser Frauen-

internationale Ansehen der Französin beschädigt zu haben. Margueritte porträtiert sich selbst in dem Maler Roussot, dessen Werk die gleichen Fragen wie Marguerittes Roman provoziert: »Peut-on reprocher au peintre, – lorsque toute sa vie témoigne, comme celle de Roussot, d'un art probe, – la ressemblance d'un tableau?« (*Le compagnon*, S. 165). Das Urteil eines ältlichen Senators kann als Anspielung auf das gesellschaftliche Urteil über *La Garçonne* verstanden werden: »Calomnieuse ou fidèle, elle présente le même danger! Il est des choses qu'on ne doit pas dire. C'est un crime de lèse-patrie que de montrer son pays sous de telles couleurs! […] Vous ne pensez pas à l'étranger! … Mais lui, que pense-t-il de nous? Roussot est, croyez-moi, un mauvais Français (*Le compagnon*, S. 165).

158 »Après *La Garçonne* … *Le Compagnon*. Le roman à clef«, *Eclair*, 5. September 1923. Die Zeitschrift *Eclair* gehörte zu den »nouvelles feuilles de droite« nach dem Ersten Weltkrieg (vgl. Claude Bellanger et al. (Hg.), *De 1871 à 1940*, Paris 1972 [Histoire générale de la presse française; Bd. 3], S. 545).

figuren wird deutlich, daß das Thema der Ausbildung in *Le compagnon* eine zentrale Stellung einnimmt. Bei dem Recht auf Bildung handelt es sich um eine wichtige frühe feministische Forderung der Jahrhundertwende, die zu einer langsamen, aber kontinuierlichen Vereinheitlichung des Bildungssystems führte.[159] In *La Garçonne* wird die Forderung nach dem weiblichen Recht auf Ausbildung durch die Tante Sylvestre als Vertreterin eines frühen Feminismus repräsentiert. In *Le compagnon* porträtiert Margueritte eine zweite feministische Generation von akademisch gebildeten Frauen, die das Recht auf Ausbildung nicht mehr erkämpfen müssen. Nach ihrem Jurastudium arbeitet die für eine aus der Arbeiterschicht stammende junge Frau vergleichsweise ungewöhnlich gut ausgebildete Annik zu Beginn des Romans als Privatsekretärin für den *Appel*, eine große Pariser Tageszeitung.[160] Anders als Monique Lerbier ist Annik, von ihrer Ziehmutter, ihrer »Mérette« (*Le compagnon*, S. 16), als »[d'une] indépendance de garçonne« (*Le compagnon*, S. 16) charakterisiert, von Anfang an von den Ideen der *union libre* überzeugt und nicht bereit, ihre zivilen Rechte für die Ehe mit dem sozialistischen Politiker Amédée Jacquemin aufzugeben:

> Elle était décidée, par principe, à ne pas abdiquer les libertés et les droits que, tant qu'elle n'est pas mariée, les lois accordent à la femme et à la mère. Libertés presque égales à celles de l'homme, hors les droits politiques (*Le compagnon*, S. 17).

Le compagnon behandelt die Frage der Ehe und der *union libre* vor dem Hintergrund der zivilrechtlichen Situation von Frauen nach dem Ersten Weltkrieg. Anniks Beziehung zu Amédée und ihre Forderungen nach Unabhängigkeit innerhalb dieser Partnerschaft stehen im Mittelpunkt:

159 Das französische Bildungswesen wurde in der Dritten Republik grundlegend reformiert. Vgl. Antoine Prost, *L'enseignement en France, 1800-1967*, Paris 1968; Jean-Marie Mayeur, *L'enseignement secondaire des jeunes filles sous la III^e^ République*, Paris 1977; »La révolution scolaire«, in: Jean-Marie Mayeur; François Bédarida; Antoine Prost (Hg.), *De la III^e^ à la IV^e^ République*, Paris 1999 [Histoire du peuple français; Bd. 4], S. 193-213; Georges Duby, *Les temps nouveaux, de 1852 à nos jours*, Paris 1999 [Histoire de la France, Bd. 3], S. 151-155. Georges Duby; Robert Mandrou (Hg.), *XVII^e^ siècle – XX^e^ siècle*, Paris 1984 [Histoire de la civilisation française; Bd. 2], S. 318 ff.

160 Im Jahre 1913 studierten 4524 Frauen an französischen Universitäten zusammen mit 37783 Männern (vgl. Theodore Zeldin, *Ambition et amour. 1848-1945*, Paris 1977, S. 401). In den Jahren 1929 und 1930 stellten Frauen 37 % der Studentenschaft dar. Dabei bildeten Frauen in Studiengängen wie Medizin und Jura eher die Ausnahme. Vgl. Albistur; Armogathe, *Histoire du féminisme français*, Bd. 2, S. 580-581.

Amédée, der aus großbürgerlichem Hause kommt, will Annik aus Gründen der bürgerlichen Tradition sowie der gesellschaftlichen Anerkennung an sich binden: »Bourgeois d'origine et de formation en dépit du sincère élan qui l'avait poussé au socialisme, il ne concevait pas une épouse sous les traits d'une indépendante« (*Le compagnon*, S. 76). Jacquemin vertritt zunächst, wie Trotzki es formulierte, eine »attitude de maître envers une esclave«,[161] weshalb Annik ihm vorwirft: »Vous êtes comme les autres … Un propriétaire !« (*Le compagnon*, S. 76). Nicht nur seine Eltern kritisierten die außereheliche Gemeinschaft, auch beruflich, so Jacquemins Argumentation, schade sie seinem Ruf als Anwalt. Als Amédée von Anniks Schwangerschaft erfährt, ist ihm die Hochzeit um so wichtiger. Sie hingegen verweigert nicht nur wie zuvor die Heirat: »Je ne veux pas me marier, mon cher ami, parce que je veux rester ton égale et que j'entends démontrer, par notre exemple, que cette formalité est inutile pour vivre parfaitement unis« (*Le compagnon*, S. 159). Sie erwartet darüber hinaus von ihrem Mann, das Kind nicht anzuerkennen, um das Sorgerecht nicht an ihn zu verlieren, was nach gültigem französischen Recht der Fall wäre. Als er nicht einwilligt, entbindet sie ihren Sohn ohne das Wissen ihres Mannes in Versailles. Er erkennt das Kind erst 48 Stunden nach der Geburt an und damit juristisch zu spät. Der Sohn Claude kommt als »Claude-Amédée Raimbert. Père inconnu« zur Welt. Diese Regelung entspricht der Gesetzeslage von 1923.[162] Die Verantwortung der Mütter für die Erziehung der Kinder und ein pazifistisches Weltbild gehören ferner zu den wesentlichen Ideen dieses Romans: »Mon enfant m'appartient, et mon devoir à moi, la mère, est d'empêcher que vous ne le façonniez à votre image … de l'arracher à votre société de mensonge et de meurtre« (*Le compagnon*, S. 291). Der Roman endet mit einem pathetischen Lobgesang auf die Mutterschaft, auf eine pazifistische Gesellschaft und den Arbeiter von morgen. Victor Margueritte verzichtet durchgehend auf provozierende Passagen, führt aber eine neue Form des Zusammenlebens, die auf Liebe gegründete *union libre*, vor.

161 Léon Trotsky, *Journal d'exil. 1935*, Paris 1960 [Mémoires du temps présent; Bd. 3], S. 94. Trotzki hob es als Verdienst des Romans hervor, aufzuzeigen, wie sehr selbst im sozialistischen Milieu die bürgerliche Auffassung des Patriarchats noch verbreitet war: »Tout de même, le roman de Mar.[gueritte] jette une lumière sur les rapports personnels et familiaux dans certains milieux, et non des pires, de la bourgeoisie française. Le ›héros‹ du roman est un socialiste, l'auteur reproche à son héros son attitude ›bourgeoise‹ envers la femme.« Ebd.

162 Vgl. Anne Cova, *Maternité et droits des femmes en France (XIX^e – XX^e siècles)*, Paris 1997.

»Couche ou crève«: soziale Kritik an den Bedingungen der weiblichen Arbeitswelt

Ein weiteres zentrales Thema in *Le compagnon* stellt die kritische Schilderung der Bedingungen weiblicher Berufstätigkeit dar. Wie in *La Garçonne* bildet auch hier die Kontrastierung von gegensätzlichen Anschauungen das strukturierende Prinzip. Anniks Berufstätigkeit steht als ein ständiger Diskussionspunkt zwischen Annik und Amédée, denn Amédée fordert Anniks uneingeschränkte Aufmerksamkeit und sieht sich allein verantwortlich für den Unterhalt der Familie. Anniks Forderungen nach Gleichstellung auf allen Ebenen wird die Haltung der etwas älteren, inzwischen in Versailles lebenden Monique Lerbier gegenübergestellt, die ihr aus *La Garçonne* bekanntes Innendekorationsgeschäft *Le Chardon Bleu* wieder selbst leiten möchte. Wie Amédée Jacquemin ist auch Georges Blanchet nicht einverstanden. Beide Männer verkörpern die gleiche Generation, sind Absolventen der Ecole Normale Supérieure und lagen 1914 Seite an Seite in einem Kriegshospital. Während Annik Raimbert, die Vertreterin der neuen Zeit, jedoch nicht aufgibt und ihre Forderungen gegenüber Jacquemin durchsetzt, verzichtet Monique Lerbier. Margueritte stellt die Fortschrittlichkeit von Anniks Denken dem Konformismus der früheren Heldin deutlich gegenüber.

Von Anfang an legt Margueritte seiner Heldin Kritik an den Bedingungen berufstätiger Frauen in einer männlich dominierten Arbeitswelt, die häufig von sexueller Nötigung und Erpressung geprägt ist, in den Mund: »C'est dur de gagner sa vie, surtout quand on n'est pas laide, et que, partout, dans toutes les places, et au dehors, quoi qu'on tente, où qu'on frappe, on entend ce même refrain: ›Couche ou crève‹« (*Le compagnon*, S. 18).[163]

Ihre um vier Jahre ältere Schwester Paule hat sich gegen die Obhut der Lehrerin und für ein ›Sich-Durchschlagen‹ in Paris entschieden, wo sie als Mannequin bei Mauricette, einem großen Schneiderhaus, arbeitet. Eigentlich ist sie Musikerin, kann aber mit Konzerten und Harfenstunden ihren Lebensunterhalt nicht bestreiten. Sie teilt ihre Wohnung mit Lili Brontier, einem kokainsüchtigen jungen Mannequin, das seine soziale Lage zur Prostitution zwingt. Mit der jungen Lili verweist Margueritte

163 Zu der Situation und den sozialen Problemen berufstätiger Frauen siehe auch die Studie von Marie-Victoire Louis, *Le droit de cuissage, France, 1860-1930*, Paris 1994, S. 194.

auf eine Realität dieses von vielen Frauen aus der Arbeiterschicht angestrebten Berufs des Mannequins, denn: »[…] il est pratiquement impossible à un mannequin de ne point faire commerce de son corps.«[164] Durchgängig wird am Beispiel der beiden Schwestern wie in *La Garçonne* die harte und korrupte Großstadt Paris der ruhigen, friedlichen Banlieue im Südwesten von Paris gegenübergestellt.

Weibliche Berufstätigkeit in der Frauenliteratur der Belle Epoque

Margueritte nimmt in *Le compagnon* ein Thema wieder auf, das in der feministischen Literatur beziehungsweise besonders der Frauenliteratur um die Jahrhundertwende von großer Aktualität war. Weibliche Berufstätigkeit spielte seit den Reformen des Bildungssystems in der Dritten Republik in der Literatur eine wichtige Rolle. Die sogenante Loi Camille Sée führte 1880 zur Gründung von Frauengymnasien. Das erste dieser Collèges wurde in Fontenay-aux-Roses gegründet, das zweite folgte ein Jahr später in Sèvres. Zunächst besuchten nur ein paar hundert Mädchen die Gymnasien, 1914 waren es aber bereits 38 000 Mädchen gegenüber 100 000 Jungen. Dies führte wiederum zu höheren Zahlen von Frauen an den Universitäten. Die Mehrheit der französischen Feministinnen definierte zwar die Rolle der Frau als Mutter, Ehefrau und Witwe und richtete auch ihre rechtlichen und politischen Forderungen dahingehend aus.[165] Die verbesserte Schulbildung brachte Frauen jedoch auch beruflich zunehmend in qualifiziertere Positionen, was in der Gesellschaft Verunsicherung auslöste und zu Konflikten führte, die in der Fiktion kontrovers diskutiert wurden.[166] Besonders das Werk zweier Schriftstellerinnen zeugt von dieser Thematik: »Reval and Yver are the two novelists of the period who address the problem of the merging class of professional women most directly and most fully.«[167]

164 »La carrière d'une midinette«, *L'Ouvrière*, 21. April 1923, zit. in: Louis, *Le droit de cuissage*, S. 137.

165 Vgl. Klejman; Rochefort, *L'égalité en marche*, 1989.

166 Vgl. Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, Oxford/New York 1996, S. 148.

167 Jennifer Waelti-Walters, *Feminist Novelists in the Belle Epoque: Love as a Lifestyle*, Bloomington, Ind. 1990, S. 101.

Princesses de science (1901)

Colette Yver (1874-1953), eigentlich Antoinette de Bergevin, veröffentlichte 1901 den Roman *Princesses de science*.[168] Die Autorin zahlreicher Romane betonte immer wieder die Komplementarität der Geschlechter und die Gefahr, die die neue Bildungspolitik der Dritten Republik für die gesellschaftlichen Strukturen darstellte.[169] Der Roman *Princesses de science*, für den die Autorin 1907 den *Prix Fémina* erhielt, ist ein durchkonstruierter *roman à thèse*, in dem ihre antifeministische Position sowie die der Opposition deutlich werden. Gezeigt wird das komplexe Dilemma einer hochqualifizierten Frau in einer Gesellschaft, die mit Weiblichkeit Altruismus und Selbstverzicht verbindet. Zu Beginn des Romans hält Fernand Guéméné, ein attraktiver, energischer, aufgeschlossener junger Arzt, um die Hand von Thérèse Herlinge an, der Tochter eines berühmten Arztes, die selbst am Anfang einer vielversprechenden medizinischen Karriere steht. Wie in *Le compagnon* stellt die weibliche Berufstätigkeit einen ständigen Streitpunkt zwischen beiden dar. Erst als Fernand sieht, daß er Thérèse zu verlieren droht, akzeptiert er ihre Tätigkeit als Ärztin. Ihrer beider professionelle Aktivität führt zum Scheitern ihres Privatlebens. Fernand fühlt sich schließlich zu der Witwe eines seiner Patienten hingezogen, einer selbstlosen und mütterlichen Frau, die aber seine Liebe aus moralischen Gründen zurückweist. Daraufhin kehrt Fernand zu Thérèse zurück, die nun bereit ist, Karriere und Ausbildung für Heim und Familie aufzugeben.

Vier Nebenhandlungen begleiten und stützen den Hauptstrang der Handlung. Ein Modell für eine gelungene Ehe stellt das Beispiel des Onkels und Dina Skaroffs dar, einer Kommilitonin russischer Herkunft, die sich anders als Thérèse dafür entscheidet, für ihren Mann auf den Beruf zu verzichten, und glücklich wird.[170] Die anderen führen gescheiterte

168 Colette Yver, *Princesses de science*, Paris 1901.

169 Das Werk von Colette Yver wurde von der Forschung bislang kaum bearbeitet und bedürfte einer eingehenden Untersuchung. Vgl. Diana Holmes, *French Women's Writing, 1848-1994*, London/Atlantic Highlands, NJ, 1996, S. 50-57.

170 Russinnen gelten insbesondere im Bereich der Medizin als die »eigentlichen Vorreiterinnen des Frauenstudiums«, da Frauen in Rußland früher zum Studium zugelassen wurden. Burchardt zeigte in ihrer Studie, daß russische Studentinnen in Deutschland schon bald als Konkurrentinnen angesehen wurden und sich der »Prototyp der russischen Studentin als einer staatsgefährdenden, sittlich verworfenen Revolutionärin« herausbildete (Anja Burchardt, *Blaustrumpf – Modestudentin – Anarchistin? Deutsche und russische Medizinstudentinnen in Berlin 1896-1918*, Stuttgart/Weimar 1997 [Ergebnisse der Frauenforschung; Bd. 44], S. 212-213).

Existenzen berufstätiger Frauen vor. Jeanne Adeline, eine alternde Ärztin, verzehrt sich zwischen ihrer Existenz als Krankenschwester, Besuchen und ihrem Zuhause. Zunächst scheint sie Karriere und Mutterschaft verbinden zu können. Ihr Mann verfällt schließlich aber dem Alkohol, und das jüngste Kind kommt beinahe bei einem Unfall ums Leben, weil es von der Mutter nicht genügend beaufsichtigt wurde. Die elegante und erfolgreiche Ärztin Lancelevée schließlich verdankt ihren Erfolg ausschließlich kühler Berechnung und wird als völlig emotionslos beschrieben. Im Roman wird letztlich das Konzept entgegengesetzter und komplementärer Geschlechteridentitäten verteidigt.

Yver ist sich der Attraktivität der neuen Möglichkeiten für Frauen durchaus bewußt und bezieht mit großer Vorsicht auch die möglicherweise positiven Aspekte dieser Entwicklung mit ein. Ihre Romane führen die Komplementarität der Geschlechter in einer im Wandel befindlichen Gesellschaft vor. Die Frauen, die auf eine eigene Karriere verzichten, erscheinen letztlich immer als die stärkeren und unabhängigeren. Fernand kann beruflich nur erfolgreich sein, weil er eine Thérèse an seiner Seite hat.

Les Sèvriennes (1900)

Für eine entgegengesetzte Position steht das Werk von Gabrielle Reval (1870-1938). Reval studierte selbst als eine der ersten Frauen an einer der ersten Ecoles Normales in Sèvres. Ihr erster Roman aus dem Jahre 1900 heißt auch *Les Sèvriennes*. Er verarbeitet ihre eigenen Erlebnisse und soll den Leserinnen Kenntnis über die Ziele, Verdienste und Erfolge dieser Einrichtung vermitteln.[171] Im Aufbau unterscheidet sich *Les Sèvriennes* vom klassischen Roman, in dessen Mittelpunkt eine Heldin und deren Liebesgeschichte steht. Hier ist es eine Gruppe junger Frauen, und anstelle einer Beziehung zwischen Mann und Frau stehen Frauenfreundschaften im Mittelpunkt. Die Handlung folgt nicht der Entwicklung einer Liebesbeziehung, sondern der akademischen Laufbahn der Studentinnen, die am Ende des Romans selbst Lehrerinnen werden.

Les Sèvriennes preist das Vergnügen des Zusammenseins mit anderen Frauen und der intellektuellen Neugierde. Die Studentinnen stammen aus unterschiedlichen Verhältnissen, haben aber auf der Schule alle die

171 Gabrielle Reval, *Les Sèvriennes*, Paris 1900. Wie das Werk von Yver ist auch das literarische Werk von Gabrielle Reval bislang nicht umfassend bearbeitet worden. Siehe Waelti-Walters, *Feminist Novelists in the Belle Epoque*, S. 102 f.

gleichen Voraussetzungen, können lernen und dadurch versuchen, ihr Leben selbst zu gestalten. Ziel ist moralische und intellektuelle Unabhängigkeit, Äußerlichkeiten zollen sie wenig Aufmerksamkeit. Ihren Lebensunterhalt eines Tages selbst bestreiten zu können gilt als oberstes Ziel.

Es wird deutlich, daß Margueritte in *Le compagnon* kein neues Thema in die zeitgenössische Literatur einführte. Allerdings unterscheiden sich seine Heldinnen durch ihr soziales und politisches Engagement von ihren älteren ›Schwestern‹ in den Romanen von Reval und Yver. Im dritten Teil von *Le compagnon* bekennen sich Annik und Amédée offen zu ihrer *union libre*, haben ein uneheliches Kind und sind in ihrem Berufsleben voll engagiert. Annik macht Karriere als Anwältin und wird als Vizepräsidentin für die neugegründete »Association syndicale des femmes-avocates« vorgeschlagen (*Le compagnon*, S. 265). Damit Frauen in Zukunft besser über ihre Rechte informiert werden, veröffentlicht Mlle Hardy den *Code pratique à l'usage des femmes*. Dieser findet möglicherweise sein Vorbild in dem *Code pratique de la femme et de l'enfant*, den die Anwältin und Präsidentin des *Conseil National des Femmes Françaises*, Yvonne Netter, herausgab.[172] In der Handlungsfähigkeit und in ihrem professionellen und sozialen Engagement liegt mithin ein entscheidender Unterschied zu den früheren Heldinnen Marguerittes. Während Monique Lerbier, Hélène Dugast, Hélène Nayrtal u. a. sich lediglich als Einzelpersonen emanzipieren, setzt sich Annik Raimbert öffentlich für die Belange anderer Frauen ein. Die neuen Frauen stellen somit einen aktiven Teil der modernen Gesellschaft dar.

Obwohl *Le compagnon* eine überdurchschnittliche Auflagenhöhe erreichte, wurde der Roman von der Presse kaum besprochen. Marcel Coulaud, der den Roman als »une œuvre puissante et généreuse« bezeichnete, vermutete dahinter eine Maßnahme, um eine Wiederholung hoher Verkaufszahlen wie im Falle von *La Garçonne* zu vermeiden: »La critique littéraire possède dans son carquois […] deux flèches empoisonnées: […] la Diffamation [et] […] le Silence. Victor Margueritte aura été successivement percé de ces deux traits.«[173] Wie seinerzeit im Falle von *La Garçonne* wurde – indessen nur noch vereinzelt – die Befürchtung geäußert, der Roman könnte als schlechtes Vorbild für junge Mädchen dienen:

> Des romans comme *La Garçonne* et *Le Compagnon* ont encore fortifié les jeunes filles dans cette idée qu'elles n'avaient pas grand'chose à at-

172 Vgl. Klejman; Rochefort, *L'égalité en marche*, S. 201.
173 Marcel Coulaud, *Bonsoir*, 10. September 1923.

> tendre du mariage et qu'il était désormais possible de se créer une existence mieux remplie, plus mouvementée, plus attrayante en dehors de cette institution qui les confisque.[174]

Dem Kritiker Jean-Jacques Brousseau zufolge schadete Margueritte weiterhin mit seinen Romanen dem Ansehen Frankreichs: »A lire ses romans, on croirait que la France n'est peuplée que de garçonnes, de monstres, de satyrs.«[175] Die Schriftstellerin Rachilde muß Marguerittes Roman in einem Brief erneut begrüßt haben, denn Margueritte bedankte sich bei ihr: »Merci, chère Rachilde, pour votre gentil mot sur le Compagnon que votre amitié comme votre franchise me rendent précieux.«[176] Leo Trotzki, der den Roman während seines Pariser Exils las, urteilte über den Stil: »J'ai lu hier le roman de Victor Margueritte, ›Le Compagnon‹. Ecrivain tout à fait faible, dans sa prose banale on ne sent rien de la grande école du roman français. […] Quant à l'érotisme du roman, il a un relent de procès-verbal de police.«[177] Als verdienstvoll hob er allerdings die kritische Schilderung der Pariser Bourgeoisie hervor.[178]

Le couple (1924)*:* »un avenir meilleur«

Le couple erschien als dritter und letzter Teil der Trilogie im Jahre 1924. Der Roman ist den Müttern gewidmet und schließt insofern unmittelbar an *Le compagnon* an, in dem es auf der letzten Seite heißt: »C'est des mères que dépend tout le bonheur des hommes« (*Le compagnon*, S. 311). Anders als *La Garçonne* und *Le compagnon* thematisiert *Le couple* aber nicht die Gegenwart, sondern der Roman spielt im Jahr 1943. In seinem Vorwort formulierte Margueritte das Anliegen des Romans als rhetorische Frage: »Verrons-nous un avenir meilleur, une humanité moins malheureuse, grâce à une plus équitable, une plus haute conception de l'amour?« (*Le couple*, S. VIII).[179]

174 Maurice Duval, »Enquête sur le mariage«, *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 5. April 1924.

175 Jean-Jacques Brousseau, »Le Compagnon: roman de mœurs par Victor Margueritte«, *Excelsior*, 1. Oktober 1923.

176 Brief an Rachilde, Sainte-Maxime, 6. April 1924, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

177 Léon Trotsky, *Journal d'exil*, S. 94.

178 Ebd.

179 Das Vorwort wurde am 17. Juli 1924 in *Paris Soir* abgedruckt.

Le couple ist ein visionärer Roman, ein Versuch, die Gesellschaft der frühen vierziger Jahre vorausblickend zu beschreiben, der an die Sozialutopien des 19. Jahrhunderts erinnert.[180] Dabei sind die Personen nach dem Prinzip der *Comédie Humaine* auch in diesem Roman aus den vorangehenden Teilen bekannt. Die Ex-Garçonne Monique und Georges Blanchet sind Eltern zweier erwachsener Kinder, Gine und Claude, die an der Ecole Normale Supérieure beziehungsweise der Ecole des Arts et des Métiers elitäre Ausbildungen erhielten. Die beiden sind eng befreundet mit dem Sohn und der Tochter von Annik Raimbert und Amédée Jacquemin, Georgi, einem Absolventen der Ecole Polytechnique, und der Ärztin Sylvestre. Anders als in *La Garçonne* und *Le compagnon* steht aber nicht mehr das Einzelschicksal beziehungsweise das Schicksal der Heldin im Mittelpunkt. Es ist auch, anders als der Titel erwarten ließe, nicht das Paar, sondern eine internationale politische Intrige, die im Zentrum der Handlung steht. *Le couple* liest sich wie ein utopischer Sozialroman, der vor dem Hintergrund der politischen Wirren und Unsicherheiten der zwanziger Jahre entsteht. Viele der Romanfiguren gehen auf authentische politische Persönlichkeiten zurück. Der Begriff der Utopie scheint deshalb geeignet, da die Utopie durch eine besondere Beziehung zwischen Fiktion und Politik charakterisiert wird: »L'utopie […] est d'une part projection imaginaire dans l'espace fictif institué par le texte du récit, d'autre part projet de réalisation qui tend à passer l'expérience historique, projet qui, en même temps, doit se nourrir de fiction.«[181]

Margueritte entwirft in *Le couple* seine Vision der »Cité future«, in der »Adam« und »Eve« leben sollen (*Le couple*, S. 12).[182] Ein Großteil der grundlegenden zivilrechtlichen Mängel, die in den früheren Teilen der Trilogie aufgezeigt wurden, ist inzwischen beseitigt worden. Annik Raimbert, die Heldin von *Le compagnon*, präsidiert mittlerweile den

180 Siehe hierzu Laurent Portes, »Littérature française et utopie au XIX^{e} siècle«, in: Sargent, Lyman Tower; Schaer , Roland (Hg.), *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris 2000, S. 242-255.

181 Roland Schaer, »L'utopie. L'espace, le temps, l'histoire«, in: Sargent; Schaer (Hg.), *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, S. 16-19, S. 17.

182 Margueritte greift hier ein sozialistisches Schlagwort des späten 19. Jahrhunderts auf. Sozialistische Schriftsteller verfaßten utopische Romane wie z. B. Ernest Tabouriech, *La Cité future, essai d'une utopie scientifique* (1902), Alain le Drimeur, *La Cité future* (1890) und Charles Péguy, »La Cité socialiste«, in: *Revue socialiste* (1897). Vgl. hierzu Portes, »Littérature française et utopie au XIX^{e} siècle«, S. 246-247. Auch Bilder der *Nouvelle Eve* oder *Eve future* und des *Nouvel Adam* waren sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst im späten 19. Jahrhundert und um die Jahrhundertwende verbreitet.

Internationalen Frauenrat und ist ebenbürtige Partnerin ihres Lebensgefährten Amédée Jacquemin, des Führers der protestantischen sozialistischen Bewegung. Er ist zunächst Außenminister, dann Ministerpräsident. Jacquemin wird als Jean Jaurès' Nachfolger vorgestellt, vertritt viele politische Programmpunkte desselben und wird später wie dieser ermordet.

In *Le couple* beschreibt Margueritte im Jahre 1924 seine – in einigen Punkten völlig abwegige – Vision der Gesellschaft der späten fünfziger Jahre: Menschen ernähren sich von Pillen, um Zeit zu sparen – »La vie est courte et les repas longs« (*Le couple*, S. 16) –, bewegen sich mit kleinen Propellermaschinen fort, wie sie Mitte der zwanziger Jahre tatsächlich gebaut wurden, sich aber nicht durchsetzen konnten.[183] Privathäuser sind mit eigenen Landeplätzen ausgestattet, und hochtechnisierte Züge fahren 200 km/h. Reiche wohnen in vollautomatisierten Häusern, in denen leere Speiseplatten im Boden versinken, wo sie durch gefüllte ersetzt werden, und in denen Gläser bei Tisch automatisch aufgefüllt werden. Beim Telefonieren kann man seinen Gesprächspartner auf einem Bildschirm sehen. Auch einen Vorläufer des Fernsehers zur Übertragung von Nachrichten gibt es. Mit diesen neuen Kommunikations- und Transportformen formuliert Margueritte seine Sicht einer zukünftigen kosmopolitischen, internationalen Gesellschaft.[184]

Le couple ist ebenfalls ein *roman à thèse*, zeichnet sich folglich durch den Verzicht auf eine psychologisierende Darstellung der Figuren und eine »superstructure binaire« (Suleiman) aus. Wie in den beiden anderen Teilen der Trilogie stellt auch hier der Kontrast das gängige Strukturprinzip dar. Den vier hochbegabten und intellektuell aufgeschlossenen Kindern der Familien Raimbert-Jacquemin und Blanchet werden die oberflächliche Marise Cervier, Tochter des Bankiers und Ministers Jean Cervier, und ihre Freunde gegenübergestellt. Marises Vater ist ein skrupelloser, profitorientierter Großkapitalist, und ihre Mutter wird wie Madame Lerbier in *La Garçonne* als selbstsüchtige Person geschildert, die lediglich der Blick in den Spiegel überhaupt zu Gefühlsregungen verleiten kann: »Fanée, flétrie, vieille quoi! Elle était vieille, malgré ses opérations chirurgicales! …« (*Le couple*, S. 37).

183 Vgl. u. a. *L'avion-automobile*, Paris o. J.

184 Marguerittes Visionen erinnern an die Art und Weise, wie Literaten, Künstler und Wissenschaftler im 19. Jahrhundert das 20. Jahrhundert voraussehend beschrieben. Vgl. hierzu Portes, »Littérature française et utopie au XIX^{e} siècle«, S. 242-255; Madeleine Rebérioux, »La littérature socialisante et la représentation du futur en France au tournant du siècle«, in: *Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités, Mélanges Robert Mandrou*, Paris 1985, S. 407-421.

Politisch sind die Minister Jacquemin und Cervier verfeindet. Der Kapitalist Cervier plant mit deutschen, österreichischen und amerikanischen Banken die Errichtung eines internationalen Petroleumkonsortiums, was der Sozialist Jacquemin zu verhindern sucht, der im Parlament die Verstaatlichung der Bodenschätze fordert. Außerdem setzt Jacquemin die Einführung des Wahlrechts für Frauen durch. Sozialistische und antikapitalistische Denk- und Gesellschaftsmuster werden von allen Mitgliedern der Blanchetschen und Jacqueminschen Familien vorgeführt. Moniques Sohn Claude arbeitet in der Edelstahlfabrik des bereits aus *La Garçonne* bekannten Kriegsgewinnlers Plomboni, »l'un des plus grands rapaces qui se fussent engraissés de la dernière guerre« (*Le couple*, S. 80), in der er ein neues Prinzip einführt, nach dem auch die Arbeiter Teilhaber des Firmenkapitals werden und im Aufsichtsrat vertreten sind.[185] Georgi spezialisiert sich in frühen Jahren in der Luftfahrttechnik. Auch dies ist bezeichnend, denn Forschung und Wissen repräsentieren für die sozialistischen Utopisten die Grundlagen zukünftiger Entwicklungen. Sylvestre begleitet ihre Mutter zu feministischen Kongressen und geht nach Alexandrien, wo sie als Freiwillige an der Pestbekämpfung mitwirkt. Diskussionen um Verstaatlichung des Eigentums, Demokratisierung des Schulwesens, Pazifismus und damit Themen, die auch Margueritte politischen Überzeugungen entsprechen, bestimmen das tägliche Leben der Romanfiguren. Margueritte antizipiert auch eine Verbesserung der deutsch-französischen Verständigung auf der Regierungsebene, die im Jahre 1924 reine Fiktion war, in gewisser Weise aber den Entwicklungen späterer Jahre wie beispielsweise dem Vertrag von Locarno 1925 vorausgriff. Diese politische Prognose spiegelt vor allem Margueritte eigene politische Überzeugungen, da er sich seit 1924 für die Revision der Versailler Verträge einsetzte.[186]

185 Auch hierin folgt Margueritte sozialistischen Überlegungen des 19. Jahrhunderts, wie sie u. a. Auguste Blanqui und Charles Blanc formulierten, mit dem Unterschied, daß es sich bei diesen Reformvorschlägen um private und keine staatlichen Unternehmen handelte. Siehe Gregory Claeys, »Socialisme et utopie«, in: Sargent; Schaer (Hg.), *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, S. 205-241, S. 233-234.

186 Vgl. Guirec, *Victor Margueritte*, S. 52 f. Im Jahre 1925 verfaßte Margueritte das Manifest *Appel aux consciences*, in dem die Abschaffung des Art. 231 gefordert wurde, der die *Empire Centraux* zu den Alleinschuldigen erklärte, und das von 300 Intellektuellen unterzeichnet wurde. In *Les Criminels* (1925) behandelte er ebenfalls die Kriegsschuldfrage. Am 1. Januar 1926 gründete er die Zeitschrift *Evolution*, die »im Sinne einer Lösung der Schuldfrage nach einer wirklichen Entspannung zwischen den Völkern zu wirken« suchte, in: Brief der Deutschen Botschaft in Paris an das Auswärtige Amt in Berlin, 4. Februar 1926, abgedr. in: Villepin, *Victor Margueritte. Le pacifisme au service de l'Allemagne?,* S. 1568.

Die politischen Spannungen zwischen Deutschland und Frankreich münden in eine internationale Solidarisierung der Arbeiter und den Ausbruch kriegsartiger Verhältnisse. Als auch Anniks Sohn Claude sich entscheidet, gewaltsam für den internationalen Sozialismus einzutreten, wirft sich seine Mutter Annik vor den Zug, in dem ihr Sohn sitzt. Der Tod der großen Pazifistin löst internationalen Aufruhr aus, der in eine internationale Arbeiterrevolution mündet, welche schließlich mit dem Sieg der Arbeiter endet. Annik Raimbert und Amédée Jacquemin, der bei dem Aufstand ums Leben kommt, sterben symbolisch für die von Annik am Anfang des Romans beschworene »cité future« (*Le couple*, S. 12).

In der visionären Welt von *Le couple* treten die Probleme zwischen Mann und Frau innerhalb der Beziehung vor den dramatischen politischen Ereignissen scheinbar in den Hintergrund, bilden aber gleichzeitig erst die Grundlage für das Engagement der Einzelpersonen. Gine und Georgi erkennen ihre Liebe frühzeitig, heiraten und gehen gemeinsam in die Schweiz. Auch Sylvestre und Claude finden, nachdem Claude die schäbige Oberflächlichkeit Marises endgültig erkannt hat, zueinander und heiraten. Claude, der ursprünglich seinem Vater in die Politik folgen wollte, bekehrt sich zu den friedlichen Lehren Gandhis, inspiriert durch das von Monique Lerbier vor ihrem Tod begonnene Buch *La Philosophie de Gandhi*. Preist Margueritte in *Le compagnon* noch die *union libre*, plädiert er in *Le couple* für die Ehe, die, seit Mann und Frau über gleiche Rechte verfügen, die ideale Form des Zusammenlebens darstellt.

Wie *Le compagnon* fand auch *Le couple* wenig Aufmerksamkeit in der Presse. Armand Charpentier schrieb in *Ere nouvelle*, einer linksorientierten politischen Zeitschrift mit geringer Auflage, für die Victor Margueritte selbst Beiträge verfaßte und die ihm folglich nahestand: »[…] le livre de M. Victor Margueritte est une œuvre qui s'impose à notre attention et qui marquera une étape dans l'évolution du problème amoureux.«[187] Der Kritiker René Jolivet teilte diese Einschätzung: »La Religion et de l'Amour, telle, est, et telle sera – d'après l'auteur – la seule religion sans faste ni temple, capable de donner le bonheur à la société de demain.«[188] Über die Trilogie urteilte er: »*La femme en chemin*, dont *Le couple* forme l'apothéose, n'est pas une tache à l'œuvre de Victor Margueritte, mais une des plus lumineuses étoiles d'une constellation éclatante.«[189]

187 Armand Charpentier, »Vers la liberté des sexes«, *Ere nouvelle*, 6. September 1924.
188 René Jolivet, *Revue de l'université*, 15. August 1924.
189 Ebd.

Die vollendete Garçonne. Victor Margueritte Spätwerk

Das Thema der Mutterschaft, die Ehe als Form gesellschaftlichen Zusammenlebens und die Rolle der Frau als Mutter spielen in allen drei Teilen der Trilogie *La Femme en Chemin* eine zentrale Rolle. Während in *La Garçonne* noch der Kampf der Heldin um die eigene Selbständigkeit und Unabhängigkeit im Mittelpunkt steht und der Kinderwunsch zugunsten der eigenen Entwicklung und Entfaltung zunächst verdrängt wird, symbolisieren die Kinder in den folgenden Teilen die Vorboten einer besseren und aufgeklärten zukünftigen Gesellschaft. Das Thema der Mutterschaft gewinnt in Margueritte weiterem Werk an Bedeutung, die im Rahmen einer lebhaften Nachkriegsdebatte um Mutterschaft und Geburtenrate situiert werden muß.

Die Mutterschaftskampagne nach dem Ersten Weltkrieg

Unmittelbar nach dem Abschluß der Versailler Verträge im Oktober 1919 erklärte Georges Clémenceau: »Le Traité ne porte pas que la France s'engage à avoir beaucoup d'enfants, mais c'est la première chose qu'il aurait fallu y inscrire.«[190] Die französische Geburtenbewegung war stark ausgeprägt und formierte sich in verschiedenen Gruppen, die eine Steigerung der Geburtenrate zum obersten Ziel erklärten. Der linksrepublikanische Senator Léon Jénouvrier plädierte seit 1919 für die Einführung eines Gesetzes gegen Abtreibung und Verhütungsmittel und äußerte seine Befürchtung, die französischen Frauen wollten keine Kinder mehr.[191] Tatsächlich wurde am 31. Juli 1920 ein Gesetz, die sogenante ›loi scélérate‹, verabschiedet, das sowohl Abtreibung als auch Werbung für Verhütungsmittel verbot. Das Gesetz stellte nur einen Teil einer Reihe von politischen Maßnahmen zur Geburtensteigerung dar, zu denen auch die Einführung des Muttertags im Jahre 1926 sowie die des Kindergelds zählten.[192]

Verantwortlich für den Rückgang der Geburtenrate wurden vor allem Frauen gemacht, denen fehlender Kinderwunsch und Selbstsucht unterstellt wurde. Der Mediziner Cattier veröffentlichte 1923 *Des bébés, s'il vous*

190 Clémenceau, zit. in Cova, *Maternité et droits de femmes*, S. 235.

191 Vgl. Roberts, *Civilisation without Sexes*, S. 120.

192 Vgl. Francis Ronsin, *La grève des ventres. Propagande néomalthusienne et baisse de natalité en France, XIX^e- XX^e siècles*, Paris 1980, S. 198-199; Zeldin, *Amour et ambitions*, S. 411.

plaît, worin er als Grund für den Rückgang der französischen Bevölkerung angab:

> […] la raison pour laquelle il y a si peu d'enfants […] c'est que les femmes n'en veulent plus. […] l'éducation qu'on donne aux jeunes filles, les stupidités qu'on enseigne aux masses, les difficultés matérielles de la vie, sont autant de raisons qui font augmenter les »sans enfants«.[193]

Mutterschaft erfreute sich in der Gesellschaft der zwanziger Jahre keiner großen Beliebtheit.[194] In einer Umfrage über Ehen im Frühjahr 1924 teilten mehrere Befragte, darunter auch die Schriftstellerin Colette Yver, die Ansicht: »[…] de moins en moins la femme consent à la maternité.«[195]

Die feministische Bewegung stand der Mutterschaft jedoch nicht ablehnend gegenüber, und bekannte liberale und radikale Feministinnen wie Madeleine Vernet, Maria Vérone und Jane Misme sprachen sich für Kinder aus. Vérone bezeichnete die Mutterschaft als »un sport assez rare, peu à la mode« und mahnte: »Il faut que la maternité ne soit pas seulement une charge mais aussi une joie et – par-dessus tout, quelle ne soit jamais une honte.«[196] Auch extrem linke Feministinnen wie Louise Bodin und Nelly Roussel unterstützten die Rolle der Frau als Mutter, selbst wenn sie sich nicht mit allen Zielen der politischen Geburtenpropaganda identifizierten.[197]

Dabei fiel die französische Geburtenrate seit Mitte des 19. Jahrhunderts im internationalen Vergleich niedrig aus und hatte immer wieder Anlaß zu Debatten gegeben.[198] In den Diskussionen der Nachkriegszeit wurde die Lage jedoch als unverhältnismäßig dramatisch beurteilt. Drei Jahre

193 Cattier, *Des bébés, s'il vous plaît*, Paris 1923, S. 7.

194 Vgl. Roberts, *Civilisation without Sexes*, S. 120 ff.

195 Colette Yver in einer Umfrage von Maurice Duval, »Une enquête sur la crise du mariage«, 5. April -24. Mai 1924, *Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 26. April 1924.

196 Maria Vérone, »Le plus beau sport: La maternité«, *L'Œuvre*, 29. November 1923.

197 Vgl. Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 123.

198 Christine Bard zeigt, daß die *femmes nouvelles* seit 1870 immer wieder von der Regierung für die niedrige Geburtenrate verantwortlich gemacht wurden, weil sie durch ihr Studium, ihre Arbeit oder ihre Freizeitaktivitäten abgelenkt würden. Vgl. Bard, »Les antiféministes de la première vague«, in: Christine Bard (Hg.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris 1999, S. 41-64; Siehe auch Arsène Dumont, *Dépopulation et civilisation. Etude démographique*, Paris 1990. Zur Entwicklung der Bevölkerung in Frankreich siehe auch Fernand Braudel, *L'identité de la France*. Bd. 2: *Les hommes et les choses*, Paris 1986, S. 151-164.

nach dem Krieg zählte Frankreich 39 210 000 Einwohner, 1911 waren es 39 605 000 gewesen.[199] Die Geburtenrate ging zwar zwischen 1920 und 1924 von 21,4 pro Tausend auf 19,7 pro Tausend zurück, stellte aber im Verhältnis zu der Geburtenrate der Vorkriegszeit von 18,2 pro Tausend sogar eine Steigerung dar. Die Geburtenrate der Nachkriegszeit kann daher als »a healthy postwar revival« bezeichnet werden.[200] Dennoch gab es eine lebhafte Debatte um Mutterschaft und die »crise du devoir maternel«.[201]

»Légaliser la polygamie?«: ein Aspekt der politischen Debatte

Auch die zeitgenössische Literatur befaßte sich mit dem Thema der Mutterschaftspolitik und diskutierte vielfältige Aspekte, darunter auch die Polygamie. Victor Margueritte verfaßte im Jahre 1924 das Vorwort zu dem Essay *La Maîtresse légitime. Essai sur le mariage polygamique de demain* des mit ihm befreundeten Schriftstellers Georges-Anquetil. Die Menschenverluste des Ersten Weltkriegs hatten ein Mißverhältnis von Männern und Frauen geschaffen, das nach Schätzungen zwischen 1,5 und 2 Millionen junge Frauen zur Ehelosigkeit verurteilte.[202] Dies führte wiederum zu verschiedenen Debatten um Polygamie und die Institution Ehe, an der sich Georges-Anquetil 1923 mit seiner Schrift beteiligte.[203] Anquetil forderte darin u. a. die Abschaffung des Verbots der Bigamie aus dem Strafgesetzbuch. Wenngleich Margueritte Anquetils Kritik an der Institution der Ehe, in der lediglich materielle Werte tradiert würden, grundsätzlich zustimmte, teilte er seine Forderung nach der Legalisierung der Polygamie nicht: »Vouloir légaliser la polygamie, oui, ce serait franc. Mais en l'état de civilisation (ou de barbarie) présent, impossible.«[204] Auch Léon Frapié behandelte in seinem Roman *La Virginité* »le problème du célibat des filles«[205] und plädierte dafür, daß Frauen auch

199 Vgl. Anne Cova, *Maternité et droits des femmes en France*, S. 234.

200 Vgl. Colin Dyer, *Population and Society in Twentieth Century France*, New York 1978, S. 50; 78. Dyer zeigt, daß die Geburtenrate nach einer ersten Nachkriegssteigerung wieder nachließ und kurz vor dem Zweiten Weltkrieg 1936-38 auf 14,2 pro Tausend sank.

201 Gaston Rageot, *La natalité, les lois économiques et psychologiques*, Paris 1918, S. 209, zit. in: Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 122.

202 Vgl. Cova, *Maternité et droits des femmes en France,* S. 234.

203 Georges-Anquetil, *La maîtresse légitime. Essai sur le mariage polygamique de demain*, Paris 1923.

204 Margueritte, Vorwort zu *La maîtresse légitime*, S. 14.

205 Vérone, »La maternité«, *L'Œuvre*, 29. November 1923.

außerhalb der Ehe Kinder haben sollten.[206] Die feministische Kritik reagierte empört auf die Texte, die sie als »le plus ›magnifique‹ monument de l'égoïsme masculin« verurteilte.[207] Frapié und Anquetil argumentierten, so die Vorwürfe, allein aus einer männlichen Sicht, und eben hier setzte auch Margueritte Kritik an Anquetil ein. Er warf letzterem fehlende Konsequenz vor, da er Polygamie nur für Männer, nicht aber für Frauen einforderte.[208] Margueritte selbst beschränkte sich im Vorwort zu *La Maîtresse légitime* auf die Verteidigung seiner bekannten Ziele, der *union libre* und einer Verbesserung der Rechte von Frauen und der Sozialgesetzgebung.

In seinem Romanwerk setzte sich Margueritte auch nach der Trilogie *La femme en chemin* weiterhin für die feministische Bewegung ein und entwarf in seinen Romanen eine von Feminismus, Pazifismus und Sozialismus geprägte Gesellschaft. Alle späteren Heldinnen bezeichnete er selbst weiterhin als »garçonnes«, die er als ebenbürtige und gleichberechtigte Gefährtinnen des Mannes definierte: »[…] la Garçonne: jeune fille qui a les qualités et les défauts du jeune homme.«[209] Seine literarische Schöpfung sah er durchaus als realen sozialen Typus und stellte im Jahre 1926 in dem Artikel »Les Garçonnes« in *La volonté* mit Genugtuung fest, daß junge Frauen – Garçonnes – nun wie Männer ihren Lebensunterhalt verdienten: »[…] ce qui est la façon la plus noble de vivre. Leurs aînées n'avaient que ces deux moyens de parvenir: le mariage ou la prostitution. Définitivement affranchies, elles, c'est en égales qu'elles aimeront.«[210] 1929 konstatierte er: »[…] il est de fait que *La Garçonne* circule aujourd'hui, non point seulement par centaines de milliers d'exemplares, mais en chair et en os dans le monde entier.«[211] Dabei nahm er durchaus zur Kenntnis, daß sich der Neologismus in der Gesellschaft bereits zur Charakterisierung der nach der Mode der zwanziger Jahre gekleideten jungen Frauen durchgesetzt hatte. Sein Spätwerk ist allerdings durch eine Radikalisierung und Spiritualisierung gekennzeichnet, die mit zuneh-

206 Léon Frapié, *La virginité*, Paris 1922.

207 Renée Papaud, »Le féminisme à travers le roman«, *Bulletin des groupes féministes de l'enseignement laïque*, n° 23, Februar 1924.

208 Anquetil reagierte hierauf mit der Schrift Anquetil et Demagny, *L'amant-légitime*, o. O. und o. J., in der er seine Forderungen auf die Frau erweiterte.

209 Victor Margueritte, Vorwort zu *Nos égales. Roman de la femme d'aujourd'hui*, Paris 1933, S. V-VI.

210 Victor Margueritte, »Les Garçonnes«, *La volonté*, 26. April 1926.

211 Roya, *Sur la jeune fille, la femme et l'amour*, S. 46.

mendem politischen Engagement einherging. In einer zweiten Trilogie mit dem Titel *Vers le bonheur* plädierte er in den Romanen *Ton corps est à toi* (1927), *Le bétail humain* (1928) und *Le chant du berger* (1930) für die gewollte und kontrollierte Mutterschaft und entwickelte einen zunehmend ausgeprägten Pazifismus. Seinen letzten Beitrag zur *femme nouvelle* stellt der 1933 erschienene Roman *Nos égales. Roman de la femme d'aujourd'hui* dar.

»Une nouvelle morale identique pour les deux sexes«: Die Trilogie *Vers le bonheur* (1927-1930)

Die Trilogie *Vers le bonheur* dokumentiert Margueritte Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen neomalthusianischen Bewegung. Im Mittelpunkt steht die Heldin Spirita Arelli, eine »garçonne pure« (*Ton corps est à toi*, S. 29), deren Lebensweg und Suche nach Realisierung des eigenen Glücks die drei Romane der Trilogie schildern.

Die neomalthusianische Bewegung: die *Génération consciente*

Im Jahre 1926 schloß sich Margueritte enger an Eugène Humbert, den wortführenden Vertreter der neomalthusianischen Bewegung, auch *Génération consciente* genannt, in Frankreich an.[212] Die neomalthusianische Bewegung war in Frankreich, wo sie seit Ende des 19. Jahrhunderts aktiv war, im Gegensatz zu Ländern wie Deutschland und England relativ schwach ausgeprägt und wurde durch den Krieg noch zusätzlich geschwächt.

Ihr Begründer war Paul Robin (Charles, Louis, Jean dit Bripon ou Vindex, 1837-1912), der 1896 die *Ligue de la régénération humaine* gründete und die Zeitschrift *Régénération* herausgab. Der *Ligue de la régénération humaine* stand er selbst als Präsident vor, Ehrenpräsident war Charles V. Drysdale, der Vorsitzende der englischen *Ligue malthusienne*. Robin hatte gleichzeitig das Amt des Vizepräsidenten der *Fédération universelle de la régénération humaine* inne, der Drysdale wiederum präsidierte. Das Anliegen der neomalthusianischen Bewegung formulierte Robin wie folgt:

212 Für einen Überblick über die Geschichte der neomalthusianischen Bewegung siehe Ronsin, *La grève des ventres*, 1980. Für eine kritische zeitgenössische Beurteilung siehe J.-A. Doléris, *Hygiène et morale sociales. Néomalthusianisme, maturité et féminisme, éducation sexuelle*, Paris 1918, S. 8-37.

> Le néo-malthusianisme a pour but de substituer aux obstacles douloureux qui refreinent actuellement l'accroissement surabondant de la population, guerre, famine, épidémies, misère etc. … – le seul obstacle préventif non dolosif ni nuisible: la limitation volontaire des naissances par l'emploi des moyens artificiels que la science a découverts.[213]

Paul Robin plädierte für Geburtenbeschränkung und -kontrolle als einziges Mittel, um Wirtschafts- und Eroberungskriege wirksam zu verhindern und internationale Solidarität auf Dauer zu gewährleisten:

> Le néo-malthusianisme ne tend pas au dépeuplement systématique comme ses détracteurs ne cessent de l'affirmer. Le surpeuplement, ou mauvais peuplement, est seul en cause. Il est à l'origine des luttes économiques féroces, des discordes civiles, des guerres de conquête pour les vivres et l'espace vital et de la misère généralisée.[214]

Die Zeitschrift *Régénération* erschien mit einigen Unterbrechungen von 1902 bis 1908. Eugène Humbert war ein Schüler von Paul Robin. Gemeinsam organisierten sie im Jahre 1900 in Paris den ersten internationalen Kongreß der neomalthusianischen Ligen sowie den folgenden in Lüttich 1905. Die Neomalthusianer fanden um die Jahrhundertwende Unterstützung in radikalen feministischen und anarchistischen Kreisen, so bei Nelly Roussel, Sébastien Faure und Victor Méric, aber auch Madeleine Pelletier.[215]

Im Jahre 1908 kam es zum Bruch zwischen Robin und seinem Schüler Humbert. Robin beging 1912 in der Schweiz Selbstmord. Humbert gründete daraufhin gemeinsam mit Sébastien Faure, Victor Méric und anderen die Zeitschrift *La génération consciente*, die das wortführende Organ der Bewegung wurde. Die Bewegung war vor dem Krieg in intellektuellen Kreisen geläufig. Im Jahre 1909 veranstaltete *La génération consciente* eine Umfrage mit dem Titel »Le néomalthusianisme est-il moral?«, an der sich unter anderen Anatole France, Paul Margueritte, Alfred Narquet, Octave Mirbeau, Séverine und Edouard-Gaston-Dominique Toulouse beteiligten. Victor Margueritte nahm selbst nicht Stellung, veröffentlichte aber 1913 in *Le malthusien* den Artikel »Pour la liberté sexuelle«, in dem er für Geburtenbeschränkung plädierte und eine bessere Sozialgesetzgebung forderte: »Au lieu de vouloir qu'on fabrique à toute force des

213 Paul Robin, zit. in: Jeanne Humbert, *Eugène Humbert, la vie et l'œuvre d'un néomalthusien*, Paris 1947, S. 47.

214 Ebd., S. 47-48.

215 Vgl. Bard, *Les filles de Marianne*, S. 209 ff.

enfants, commencez, ô législateurs, par garantir la vie, un nom, la part d'assurance matérielle à laquelle tout être a droit venant au monde […].«[216]

Die neomalthusianische Bewegung verstand sich entschieden als pazifistische Bewegung. Bereits vor dem Krieg protestierten Neomalthusianer gegen »chairs à canon« und forderten die »grève des ventres«: »Plutôt que de fournir de la chair à mitraille, femmes, refusez vos flancs aux fécondations malheureuses.«[217] Durch den Krieg wurde die Bewegung geschwächt, da ihr Wortführer Humbert desertierte und in Frankreich die Zensur jegliche Aktivitäten lahmlegte. Das am 31. Juli 1920 verabschiedete Gesetz, die sogenannte »loi scélérate«, ließ die neomalthusianische Bewegung wiederaufleben.[218] Die gesellschaftliche Bedeutung der Neomalthusianer in Frankreich erreichte jedoch niemals die Bedeutung, die sie in Deutschland besaß, wo sie sich mit Namen wie Magnus Hirschfeld und Helene Stöcker verband.[219]

Eugène Humbert lieferte Margueritte wichtiges Material für seinen neuen Roman *Ton corps est à toi*, den ersten Teil der Trilogie *Vers le bonheur*, der im Jahre 1927 bei Flammarion publiziert wurde. Eugène Humbert war 1921 zu fünf Jahren Haft wegen neomalthusianischer und geburtenfeindlicher Propaganda, seine Frau Jeanne zu zwei Jahren verurteilt worden. Als die Grundschullehrerin Henriette Alquier 1927 angeklagt wurde, Propaganda für die neomalthusianische Bewegung gemacht zu haben, setzte sich Margueritte in *La Fronde* mehrfach für sie ein und intervenierte bei Herriot, dem Erziehungsminister. Die Grundschullehrerin wurde freigesprochen.[220]

Ton corps est à toi (1927)

Ton corps est à toi stellt ein programmatisches Bekenntnis zur Lehre des Neomalthusianismus dar. Anders als seinerzeit im Falle von *La Garçonne* kündigte Margueritte das Projekt der Trilogie bereits im Vorwort an und formulierte sein Anliegen:

216 *Le Malthusien*, n° 55, Juni 1913. Der Artikel wurde bereits am 17. Juli 1910 in *Le Journal* veröffentlicht.

217 Eugène Humbert, *La génération consciente*, November 1912.

218 Zeldin zufolge war das Resultat jedoch nicht das gewünschte, denn die Zahl der Abtreibungen wurde nicht verringert, wohl aber der Gebrauch von Verhütungsmitteln. Vgl. Zeldin, *Amour et ambitions*, S. 417.

219 Vgl. Ronsin, *La grève des ventres*, S. 201 ff.

220 Vgl. Bard, *Les filles de Marianne*, S. 215-217.

> Qu'ai-je souhaité dans mes derniers livres? Marquer, à travers la velléitaire Monique et la volontaire Annik, les étapes de tant d'âmes féminines qui se cherchent, sur les tortueux sentiers de la libération. Vers le bonheur voudrait s'élever plus haut, éclairer la longue, longue route où, sous le fardeau de la maternité, la femme péniblement avance, protégeant de ses fines mains le flambeau de l'espérance humaine.[221]

Margueritte strebte also mit der neuen Trilogie kein geringeres Ziel als das der Verbesserung der menschlichen Gesellschaft an. Im Mittelpunkt des ersten Romans steht die zu Beginn vierzehnjährige Heldin Spi, Spirita Arelli, eine intelligente Bauerntochter, die bei ihrem Onkel Sébastien Paccaud in Château-Rouge, einem kleinen Hafendorf in der Provence, aufwächst. Der aufgeklärte und republikanisch eingestellte Patenonkel ersetzt für Spi einen nichtsnutzigen Vater und die immer kränkliche und launische Mutter. Nachdem er aufgrund zweier Kriegsverletzungen frühzeitig aus dem Krieg entlassen wurde, widmet er sich ganz der Erziehung seiner Nichte. Der Onkel kümmert sich schon früh um ihre sexuelle Aufklärung und erklärt ihr: »Ton corps est à toi. Non pour mal en user mais pour le rendre digne de l'âme qu'il enveloppe« (*Ton corps est à toi*, S. 23). Im Roman fungiert der Onkel als Sprachrohr der neomalthusianischen Grundsätze:

> Convaincu que la pullulation de l'espèce sur un monde insuffisant à la nourrir était, avec la plus redoutable des menaces, la cause de la plupart des maux dont souffraient les peuples, en les contraignant à tourner la meule, de la misère aux maladies et des maladies à la misère, – quand de surcroît, ne les fauchaient pas les épidémies et les guerres! – que de fois, à travers ses études sur le grainage, éliminant toutes les sémences suspectes, il avait réfléchi à la nécessité de la sélection! Reproduire. Parfait. Mais à condition que la graine soit saine et que sa fabrication demeure proportionnée aux emploi de l'élévage … […]. (*Ton corps est á toi*, S. 76)

Auch hier bedient sich Margueritte intertextueller Verweise. Gesetzlich verbotene Lektüren wie *L'éducation sexuelle* und *Moyens d'éviter la grossesse* klären Spi über Verhütungsmethoden auf. Außerdem gibt der Onkel ihr die verbotene Schrift *Libre amour, libre maternité* von Paul Robin, die die gesamte neomalthusianische Philosophie zusammenfaßt. Trotz aller Vorsichtsmaßnahmen – »une jeune fille ne peut jamais être sûre de ne pas

221 Margueritte, Vorwort zu *Ton corps est à toi*, S. VIII.

être prise« (*Ton corps est à toi*, S. 78) – wird Spi aber doch von einem flüchtigen Bekannten vergewaltigt: »Sa conscience, sa foi en une vie de bonne volonté s'étaient enfuies, avec ses illusions« (*Ton corps est à toi*, S. 98). Sie ist schwanger. Im Gespräch mit dem Onkel erwägt sie verschiedene Möglichkeiten. Dieser spricht sich entschieden gegen Abtreibung aus, Spi hingegen vertritt nun den neomalthusianischen Standpunkt: »Tant que l'enfant est dans le ventre de la mère, il lui appartient. Elle a le droit de disposer d'elle et de lui … Il n'y a pas de loi qui puisse m'interdire de me libérer, avant terme, d'un enfant que je n'ai pas voulu« (*Ton corps est à toi*, S. 135). Nach einem gescheiterten Selbstmordversuch beginnt für Spi ein neues Leben in Marseille, wo sie zunächst in einem billigen Hotel unterkommt und vergeblich Arbeit sucht: »[…] personne ne veut d'une fille enceinte« (*Ton corps est à toi*, S. 174). Außer der Prostitution scheint es für sie keine Arbeit zu geben, und mit der Formel »Crève ou couche« (*Ton corps est à toi*, S. 182) nimmt Margueritte das aus *Le compagnon* bekannte Thema wieder auf. Spi entbindet einen kleinen Jungen, den sie aus finanziellen und sozialen Gründen unmöglich aufziehen kann und daher der Fürsorge übergibt, wo er als »Père et mère inconnus« registriert wird (*Ton corps est à toi*, S. 218). Langsam wendet sich die Situation zum Besseren. Sie findet eine Stelle in einer Fischhandlung, wo sie den anderen Arbeiterinnen »pour la santé de la famille, pour le mieux-être de la race« das ihr vom Onkel vermittelte Wissen weiterzugeben versucht. Die Lektüre der Texte *Libre amour*, *libre maternité*, *La grève des ventres*, *Stérilité*, *Moyens d'éviter la grossesse* fällt bei den Arbeiterinnen jedoch nicht auf fruchtbaren Boden: »J'l' [*Libre amour*, *libre maternité*] ai pas lue jusqu'au bout, c'est trop savant ! … […]« (*Ton corps est à toi*, S. 241).

Unterdessen gelingt es dem Onkel, Spi eine Stelle bei den Brüdern Bernier, Besitzern einer großen Seifenfabrik, zu vermitteln. Kurz darauf wird Spi in einer Affäre wegen Beihilfe zur Abtreibung vorgeladen. Der Richter repräsentiert die offizielle Politik der französischen Regierung:

> La France a besoin d'enfants! Et tous ceux qui essayent, par la parole ou par l'écrit, de limiter la moisson féconde, sont les ennemis de l'Etat. L'avortement est un crime contre la nature. Et la propagande anticonceptionelle un attentat contre la société. (*Ton corps est à toi*, S. 269-270)

Spi entgeht dem Gefängnis nur knapp dank der Intervention ihrer Arbeitgeber. Die Brüder Bernier können den Untersuchungsrichter dazu bewegen, die Angelegenheit einzustellen, da er nachweislich früher selbst eine junge Frau zur Abtreibung angestiftet hatte. Der Roman endet mit der keimenden Liebe Spis für Pierre Bernier und mit einem flammenden

Plädoyer für die *génération consciente* und die gewollte und kontrollierte Schwangerschaft:

> En même temps que le droit de vote, celui de n'enfanter que comme et quand elle voudra, devrait être le but de chacune. Alors seulement vous serez les égales de l'homme. La génération consciente est la condition sine qua non de votre libération définitive. (*Ton corps est à toi*, S. 280)

Dem Text des Romans folgt unmittelbar ein deutliches Bekenntnis zu der neomalthusianischen Lehre, Margueritte zitiert dort Werke und Aussagen englischer Neomalthusianer. Mit dem Thema begab sich Margueritte auf ein politisch heikles Terrain und stieß an die äußerste Grenze der Provokation. Dennoch wurde wie im Falle von *La Garçonne* auch dieses Mal der Roman nicht von der Zensur belangt. Margueritte selbst äußerte sich dazu: »Mes adversaires politiques en me décravatant ont cru me ›tenir‹: ils m'ont libéré. Ainsi voulant m'abattre, il m'auront grandi.«[222] Im Gespräch mit Roya kommentierte er:

> Pas plus qu'il n'avait en 1922 osé traduire *La Garçonne* en cours d'assises, éructe Margueritte, le Gouvernement n'a osé traîner *Ton corps est à toi* en correctionnelle, bien que sous le couvert de la loi de 1920, une telle décision eût été possible. Et comme, cette fois, il n'y avait plus ce dérivatif: le guignol de la Légion d'honneur, bon gré, mal gré, le roman a pu suivre, librement, son chemin.[223]

Der Roman *Ton corps est à toi* erreichte eine nicht unbedeutende Auflage von 180 000 Exemplaren, wurde aber von der Presse kaum besprochen.[224] Im Umkreis Marguerittes wurde das Werk als »livre libérateur«,[225] als Meilenstein im Kampf um die Verbesserung der Menschheit aufgenommen: »La procréation réflechie, l'eugénisme, c'est le premier pas vers la solution du problème social.«[226] Marguerittes Assistent Armand Charpentier wertete den Roman literarisch wie inhaltlich als großen Erfolg und kommentierte die Zurückhaltung der Presse in *Evolution*, einer Zeitschrift, die von Margueritte selbst 1926 gegründet worden war:

222 Victor Margueritte, *La Garçonne. Pièce en trois actes et quatre tableaux suivie de quelques documents*, Paris 1927, S. 14.
223 Villepin, *Victor Margueritte*, S. 216-217.
224 Vgl. ebd., S. 216.
225 Renée Dunan, *La Volonté*, 24. Juni 1927.
226 Besprechung in *La Volonté*, 26. Juli 1927.

> Il n'est pas jusqu'aux journaux littéraires, même ceux qui se disent et se croient d'avant-garde, comme *Candide* ou *Les Nouvelles littéraires*, qui n'imitent de ces solennels Conrart le silence prudent […] le coup de *La Garçonne* n'est pas de ceux qu'on renouvelle. Seulement, si le silence peut tuer le bouquin d'un inconnu, il demeure sans effet sur le livre d'un homme qui jouit d'une incontestable notoriété littéraire et a derrière lui tout un passé d'action.[227]

Die *Nouvelle Revue* zeigte sich pro-neomalthusianisch und hob den Roman gar als humanistischen Beitrag hervor: »Ennoblir la maternité en la faisant libre, d'ennoblir l'humanité en la faisant créer par ses élites à l'exclusion de ses déchets.«[228] Obwohl das Thema der Mutterschaft die Nachkriegsliteratur deutlich geprägt hatte, spielte der Neomalthusianismus vermutlich wegen seiner vergleichsweise marginalen gesellschaftlichen Bedeutung in Frankreich und wegen des Verbots der neomalthusianischen Schriften kaum eine Rolle.[229]

Clément Vautel: *Madame ne veut pas d'enfant* (1924)

Ganz anders ging allerdings der Karikaturist Clément Vautel 1924 mit seinem Roman *Madame ne veut pas d'enfant* an das Thema heran, einer Satire auf die *femme nouvelle*, welche die Mutterschaft verweigert, um ein

227 Armand Charpentier, »Victor Margueritte et l'eugénisme«, *Evolution*, n° 27, September 1927.

228 »La littérature sociale. *Ton corps est à toi*«, *Nouvelle Revue*, n° 91-92, Sept.-Dez. 1927, S. 307-315.

229 In Deutschland wurde der Roman dagegen von linken Intellektuellen begeistert aufgenommen. Gottfried Benn verfaßte einen Aufsatz über den u. a. ins Deutsche übersetzten Roman (Gottfried Benn, »Dein Körper gehört Dir«, in: *Der Querschnitt*, Berlin Jg. 8, 1928, Nr. 3, März, S. 145-149). Der Aufsatz war wohl eine Gefälligkeitsarbeit für den Freund Erich Reiss, der das Buch verlegte. Doch Benn ging das Thema trotz literarischer Mängel so nahe, daß er wünschte, das Buch »würde in Deutschland von aller Welt gelesen« (S. 145): »Thema der Armut, Schwierigkeiten der kapitalschwachen Schichten, Problematik der Dienstmädchen, die Streichholzköpfchen schlucken und den Thermometerinhalt auf die Schmalzstullen schmieren, damit sich die Gebärmutter in Bewegung setzt. Demgegenüber die Gesellschaft, die Damen der höheren Schichten, für die dies keine Problematik ist« (*Gottfried Benn, 1886-1956. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Marbach 1986, S. 115).

aufregendes, sorgenloses Leben zu führen.[230] Das Titelblatt des Romans, der bei Albin Michel verlegt wurde, gestaltete der Karikaturist Sem. Es zeigt eine Frau in einem Sessel auf dem Schoß ihres Partners. Beide rauchen, tragen kurze Haare und Pyjamas. In der Darstellung Sems unterscheiden sich Frau und Mann fast nicht voneinander. Sem karikiert hier die zeitgenössische Diskussion um die Mode der zwanziger Jahre, die immer wieder als androgyn und unweiblich kritisiert und gebrandmarkt wurde.[231] (Abb. 2)

Mit *Madame ne veut pas d'enfant* verfolgt Vautel ein propagandistisches Ziel und beabsichtigt, die angenehmen Seiten der Großfamilie ebenso vorzuführen wie die Gefahren und die Freudlosigkeit, die eine kinderlose Ehe mit sich bringt. Vautel vermittelt seine Haltung explizit und implizit.[232] Er läßt Befürworter und Gegner der Geburtenbewegung in einem Wortgefecht die Vor- und Nachteile diskutieren und schafft mit der neomalthusianischen Zeitschrift *Bonheur* und der feierlichen Verleihung der *Médaille de la famille nombreuse* ein Forum für die Auseinandersetzung. Auf implizite Weise entwickelt Vautel das Thema durch die Handlung und die Figuren. Hier entdeckt die egoistische und vergnügungssüchtige Elyane Palisot, die zunächst keinen Kinderwunsch hat, das Glück, das die bürgerliche Ehe und Kinder mit sich bringen können. In Vautels Roman werden pronatalistische Werte propagiert. Gepriesen werden das bürgerliche Ehepaar Madame und Monsieur Duverger und ihre sechs Kinder. Trotz ihrer Armut vermitteln sie die Vision häuslichen Glücks. Vater Duverger arbeitet vierzehn Stunden am Tag, um seine Familie zu ernähren, und repariert den Kindern anschließend noch die Schuhe:

> Oui, sa vie était médiocre, sans autre échappée que celle d'un potager de petite banlieue; il n'avait aucun droit à aucune ambition, à aucun des plaisirs sans lesquels tant d'hommes se trouvent malheureux, mais au milieu de ses enfants, il se disait: »Ceci me console de n'avoir pas cela«. (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 135)

230 Vautel, Clément, *Madame ne veut pas d'enfant*, Paris 1924. Die in Klammern im Text stehenden Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

231 Zur Diskussion um die Mode in den zwanziger Jahren siehe das Kapitel »Im neuen Gewand. ›La Garçonne‹ und die Mode der 20er Jahre« der vorliegenden Studie. Über Sem schrieb Vautel in seinen Erinnerungen: »On n'a rien été, au temps de Sem, si l'on n'a pas figuré dans un des albums de Sem«, Clément Vautel, *Mon film, souvenirs d'un journaliste*, Paris 1941, S. 98.

232 Vgl. hierzu das Kapitel »Madame doesn't want a child«, in: Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 120-147.

Duvergers Frau teilt diese Philosophie und repräsentiert das mustergültige Bild einer sich aufopfernden, fröhlichen Mutter: »Nous nous portons bien, disait-elle, et si le père pouvait se reposer un peu, ma foi, ce serait parfait!« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 135). Als Familienvater empfindet Duverger »une joie intime, profonde, magnifique: celle de travailler pour les siens, d'assurer leur existence, d'être celui qui nourrit et protège la nichée« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 136).

Die neomalthusianische Perspektive wird durch die Figur Parisots repräsentiert, der die Zeitschrift *Le Bonheur* besitzt. Das Blatt macht Werbung für Frauen, die heimlich medizinische Behandlung und Abtreibungen anbieten, was per Gesetz verboten ist. Die leitende Journalistin Malthusia veröffentlicht Artikel wie »Tu n'engendras point«, in dem eine Anspielung auf den pronatalistischen Roman *Tu enfanteras*[233] gesehen werden muß, und veranstaltet öffentliche Vorträge zum Thema des Neomalthusianismus:

> Nous avons tellement le vent pour nous que tout se combine, en France pour nous aider: on ne croit plus à Dieu ni à diable, on aime de plus en plus l'argent, les bas de soie sont d'accord avec les bas de laine pour redouter l'enfant qui empêcherait de rigoler ou d'économiser. (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 255)

Als Monsieur Duverger als Zuschauer die Mutterschaft vehement verteidigt, bellt Malthusia zurück: »Or, qu'est-ce que donc la maternité, sinon la plus lourde des servitudes?« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 266-267). Eine Reihe von Frauen klatscht Malthusia Beifall. Über Duvergers Frau rufen sie: »Votre femme trahit son sexe […]. Elle est votre victime!« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 267).

Vautel bedient sich des Mittels des Kontrasts, um seine pronatalistische Haltung zu unterstreichen. Er stellt den glücklichen, armen und jugendlichen Duvergers die reichen und ältlichen Provendiers entgegen, die den Affen Alfred als ihr einziges »enfant« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 182) adoptiert haben. Alfred stirbt und wird feierlich beerdigt. Parallel zu der Szene wird Madame Duverger die *Médaille de la*

233 Marchand, Raymonde, *Tu enfanteras. Roman d'une maternité*, Paris 1919. Mit dem Roman verfaßte Marchand eine Hymne auf den Segen der Mutterschaft: »C'est le ›roman d'une maternité‹ comme l'indique le sous-titre, roman de quelques mois, depuis la conception consciente et volontaire jusqu'à la naissance de l'enfant désiré avec passion attendu dans un recueillement emerveille«, »Tu enfanteras«, *La Femme et l'enfant*, 15. Juni 1919.

Abb. 2: *Madame ne veut pas d'enfant*
(Clément Vautel, 1924)

famille nombreuse für ihre sechs Kinder verliehen: »Bah, mon mari et moi, nous faisons des enfants parce que cela nous amuse …« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 206). Vautel spart auch nicht an Kritik an der französischen Regierung, die die pronatalistische Bewegung unterstützt, und entlarvt deren Hypokrisie. An der Spitze der Kommission sitzt als Regierungsvertreter ein Junggeselle, der seinen Nachmittag lieber in anderer Gesellschaft verbracht hätte und dennoch einen bewegenden Vortrag über das Glück der Mutterschaft hält: »[…] il avait espéré de passer son après-midi avec deux petites amies, danseuses de music-hall« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 191). Während der Zeremonie äußert sich eine Gruppe, »les dames stériles«, alle bürgerlicher Herkunft, abfällig über Madame Duverger: »Un ou deux, soit. Mais six! Cela ne se fait plus dans un certain monde« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 204). Die anderen Preisträgerinnen gehören der Arbeiterschicht an, während Madame Duverger als einzige das Bürgertum vertritt. Während das 19. Jahrhundert hindurch die Arbeiterklasse als Gefahr für Moral und Gesellschaft gebrandmarkt wurde, werden gerade die Arbeiterinnen hier als die moralisierenden Kräfte der französischen Gesellschaft angesehen. Diese Klassenverkehrung moralischer Werte taucht in der natalistischen und sozialen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts häufig auf. Auch hier stellt die Arbeiterklasse die moralisch rettende Schicht dar.

Im Mittelpunkt der Handlung stehen der Veteran Paul Le Barrois, »qui avait tant souffert pendant la guerre à la 20^{e} Section des secrétaires d'Etat-major« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 17), und die verwöhnte Tochter Elyane Parisot. Niemand anderes als Pauls Arbeitermätresse Louise wird letztendlich ihre Ehe und Le Barrois' Kinderwunsch retten, indem sie einen strengen moralischen Einfluß auf Elyane ausübt. Louise wird zum Sprachrohr für traditionelle weibliche Häuslichkeit. In ähnlicher Weise repräsentiert Pauls Onkel und Mentor Prosper Boisselot männliche Zuversicht und Stärke, die der unsichere, wenig männliche Paul entbehrt. Als Paul zu Anfang angesichts von Elyanes Koketterie Prosper gegenüber Zweifel an der Hochzeit äußert, entgegnet Prosper: »[…] le mariage lui donnera ce qui lui manque. La maternité met au point ce genre de petites femmes« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 15). Das Ende des Romans gibt Prosper recht. Während Elyane am Hochzeitsabend *shimmy* tanzt, nimmt ihre Mutter den Bräutigam beiseite und drängt ihn, ihre Tochter nie zu schwängern: »[…] vous savez aussi bien que moi, les enfants, cela complique la vie … Surtout la vie de la femme. On ne peut plus sortir. Et ma fille qui adore les dîners en ville, le théâtre, la danse, les voyages, la vie enfin! … Elle a bien le droit de s'amuser!« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 65). Als Paul schwach pro-

testiert: »[…] j'ai le droit et même le devoir de faire à ma femme un, deux, trois, quatre, dix enfants!« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 66), ist Madame Duverger entsetzt: »Vous êtes un sauvage!« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 67). In der Hochzeitsnacht verhält sich Elyane kalt und unnahbar. Paul leidet unter Magenschmerzen, Migräne und Impotenz. Er verbringt die Nacht mit Träumen von Louise. So wie die egozentrische Elyane keine »vraie femme« ist, ist auch Paul kein richtiger Mann, weil seine Männlichkeit von Elyane nicht zugelassen wird. Als seine Verzweiflung unerträglich wird, kehrt er zu Louise zurück und beklagt sich:

> […] ma femme est implacable. Le maire lui a dit, le jour du mariage: »La femme doit suivre son mari partout.« Ah! bien oui, c'est tout le contraire qui est arrivé. C'est moi qui suis obligé de la suivre et, je t'assure, c'est éreintant. […] Et rien à faire, pas de grâce, pas d'amnistie à espérer! Elle veut, tu entends, Louisette, elle veut sortir! (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 121-122)

Was Paul am meisten begehrt, ist ein bürgerliches Heim:

> Le Barrois rêvait d'un intérieur silencieux et douillet où, le soir, les pieds dans ses pantoufles, il eût pu s'acagnarder dans un bon et brave fauteuil aux bras accueillants et fumer tranquillement sa cigarette, son cigare, voire sa pipe, tout en lisant d'un œil vague quelque article du Temps sur les événements du Nicaragua ou la chute du ministère norvégien. (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 98-99)

»Mon Temps!« jammert Le Barrois gegenüber Louise. In einer erneut verkehrten Welt beziehungsweise Umkehrung der Rollen sucht Paul Louise immer häufiger auf, um bei ihr den häuslichen, bürgerlichen Frieden zu finden, den er bei seiner Frau nicht hat. In seinen Pantoffeln liest er dort Zeitung.

Vautel beschreibt Elyanes Leben einer *femme nouvelle* weder als glücklich noch erfüllend. In ihren unablässigen Vergnügungen und Amüsements findet sie keine Befriedigung. Sie wird schwanger, was ihre Mutter in äußerste Rage versetzt, und infolge einer illegalen Abtreibung sehr krank. Auch nach ihrer Genesung bessert sich ihr Zustand nicht wesentlich: »Elyane devenait de plus en plus nerveuse, irritable« und ist ständig gelangweilt und depressiv (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 162). Sie ahnt von Pauls Affäre (wenn man diese so bezeichnen kann) und heuert einen Privatdetektiv an. Als dieser ihr den Beweis für Pauls Untreue liefert, kauft sie ein Gewehr, um Louise zu erschießen. Als sie indessen Louises Wohnung betritt, kann sie sich nicht zum Abdrücken entschließen.

Louise bringt ihr statt dessen eine Tasse Tee und selbstgemachtes Gebäck. Gleichzeitig erteilt sie ihr eine Lektion über die Notwendigkeit, kochen zu können und einen Ehemann ohne dessen Wissen zu kontrollieren und zu lenken: »[…] vous l'obligez à mener une vie impossible. Tous les soirs, dîners en ville, dancing, répétitions générales, soupers à Montmartre et ailleurs. Pas de répit! […] Et dire que Paul s'était marié pour vivre une petite existence tranquille […]!« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 290). Sie drängt Elyane dazu, ein Kind zu bekommen, um ihn zurückzugewinnen: »Les bras d'une femme, pour retenir un homme, c'est souvent moins fort que les bras d'un enfant« (*Madame ne veut pas d'enfant*, S. 294).

Die sexuellen Rollen-, aber auch die gesellschaftlichen Klassenverhältnisse werden in dieser Satire in ihr Gegenteil verkehrt. Die Mätresse in ihrer neuen devot-häuslichen Rolle drängt die Bürgertochter, ein Kind zu bekommen und sich moralisch anständiger zu verhalten. Elyane, die sich über die Absurdität der Situation scheinbar völlig im klaren ist, nimmt Louises Ratschläge ohne Zögern an und bringt kurz darauf einen Sohn zur Welt, den sie Désiré nennt.

»Charleston ist Leitmotiv«: *Madame wünscht keine Kinder* auf der Leinwand

Vautels Roman wurde in Deutschland im Jahre 1925 mit großem Erfolg von Alexander Korda mit einer »Hochflut von Prominenten« verfilmt.[234] Béla Balasz verfaßte das Drehbuch nach der Romanvorlage von Clément Vautel und nahm dabei einige wesentliche Veränderungen vor. Aus dem Veteranen Paul Le Barrois wurde ein erfolgreicher Anwalt, den Harry Liedtke, Starschauspieler der zwanziger Jahre, spielte. Die neomalthusianische Problematik wurde gänzlich ausgeklammert. Statt dessen präsentierte sich *Madame wünscht keine Kinder* als »graziöses, charmantes Film-Lustspiel«,[235] als Inbegriff der Vergnügungskomödie der zwanziger Jahre, in dem Maria Corda die Elyane Parisot spielte:

234 »Madame wünscht keine Kinder«, *Kinematograph*, 31. Oktober 1926. Eine weitere Besprechung findet sich in: »Filme der Woche. Madame wünscht keine Kinder«, *Deutsche Filmwoche*, 24. Dezember 1926. Eine Fassung des Films mit dänischen Untertiteln wurde im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin gesichtet.

235 »Madame wünscht keine Kinder. Uraufführung im Capitol«, 1925, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin, Sign. 10426.

> Das Werkchen spielt in Paris, es könnte aber ebenso gut in Berlin, Rom, London oder New-York, kurzum überall spielen, wo der allseligmachende Charleston, die gliederinfizierende, wundervolle Krankheit unseres Jahrhunderts die rhythmisch Veranlagten beherrscht. Charleston ist Leitmotiv, Charleston in allen Lebenslagen, Charleston bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit, immer nur Charleston. Ein solches Charlestongirl also ist Elyane, die kleine Pariserin, ein Geschöpf unserer ruhelosen, fiebernden Zeit, das seine Interessen zwischen Hüten, Kleidern und Tanz und einem neuen Lippenrot teilt.[236]

Mit der Überführung in das neue Medium ging eine eingreifende Sinnveränderung einher. Aus der sozialen Satire wurde ein Lustspiel, und die pronatalistischen Werte, die Vautel in das Buch legte, gingen verloren. Die erhaltenen Standbilder zeigen Maria Corda mit Harry Liedtke in einer häuslichen Szene vor dem Kamin und beim Charleston.[237] (Abb. 3-4)

Marguerittes Auseinandersetzung mit Eugenik und Gentechnologie: *Le bétail humain* (1928) *und Le chant du berger* (1930)

Die beiden letzten Teile der Trilogie *Le bétail humain* und *Le chant du berger* erschienen in den Jahren 1928 und 1930. Auch in diesen sozialkritischen Werken bekannte sich Margueritte zu den neomalthusianischen Grundideen. Sie zeugen aber insbesondere von Marguerittes immer ausgeprägterem Pazifismus und seiner Auseinandersetzung mit Fragen der Eugenik und neuen Technologien in der Medizin. Villepin ist beizupflichten, wenn er *Le bétail humain* und *Le chant du berger* als »œuvres de combat« bezeichnet.[238] *Le chant du berger* ist als programmatischer Roman zu verstehen, an dem Margueritte die Ziele der *Ligue mondiale pour la réforme sexuelle* exemplifizierte, deren französischer Sektion er als Ehrenpräsident seit 1928 vorstand. Das Ziel der Liga war die internationale Durchsetzung politischer und rechtlicher Gleichheit, die Libera-

236 »Madame wünscht keine Kinder«, *NBZ* um 1925, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin, Sign. 10426.

237 Auf die politische Dimension des Romans hat die zeitgenössische Kritik hingewiesen, so beispielsweise Gaston Picard: »Sourions donc avec le moraliste. Mais n'allons pas oublier que sous le déguisement des amusements que ce roman comporte, il y a la dénonciation terrible d'un état de choses de nature à amoindrir la France, à l'épuiser, à la rejeter dans les derniers rang« (Gaston Picard, »Les livres de demain: *Madame ne veut pas d'enfant*«, *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 21. Juni 1924).

238 Villepin, *Victor Margueritte*, S. 219.

Abb. 3: Elyane (Maria Corda) und Paul (Harry Liedtke), Standbild, *Madame wünscht keine Kinder* (Alexander Korda, 1925)

lisierung von Ehe und Scheidung, die freie Verhütung sowie die Verbesserung der menschlichen Rasse durch die Erkenntnisse der Eugenik und der Erbforschung, ferner ein verbessertes Gesundheitswesen und eine breitere Sozialgesetzgebung, um nur die wesentlichsten Punkte zu nennen, die in der französischen Gesellschaft freilich niemals eine breite Anhängerschaft fanden.[239] In beiden Trilogien vollzieht sich die Erneuerung der Gesellschaft über die Frau, und Margueritte schildert, »quelle morale nouvelle, identique pour les deux sexes, pourra servir de garde-fou au couple réconcilié des Temps futurs«.[240]

239 Vgl. Roya, *Sur la jeune fille, la femme et l'amour*, S. 84-85.
240 Margueritte, Vorwort zu *Le chant du berger*, S. 6.

Abb. 4: Charleston, Standbild, *Madame wünscht keine Kinder* (Alexander Korda, 1925)

Nos égales. Roman de la femme d'aujourd'hui und Marguerittes Verhältnis zu Deutschland

Auch Marguerittes Roman *Nos égales. Roman de la femme d'aujourd'hui*, der 1933 erschien und sich als letzter in die Tradition feministischer Romane einreiht, zeugt von einer zunehmenden Politisierung und Internationalisierung seines Werks: »Dix ans après *La Garçonne*, où j'eus l'heur d'annoncer un type devenu international […] il m'a semblé intéressant de faire le point, en enregistrant ce disque, témoin des mœurs: *Nos Egales*.«[241] Er maß sich selbst das Verdienst zu, mit seinen beiden Trilogien

241 Victor Margueritte, Vorwort zu *Nos égales. Roman de la femme d'aujourd'hui*, Paris 1933, S. V.

zur Emanzipation der Frauen entscheidend beigetragen zu haben: »On apercevra tôt où tard combien, jalons de la route parcourue, les six volumes de mes trilogies: *La Femme en Chemin* et *Vers le Bonheur* ont servi, en l'orientant, l'émancipation de notre compagne.«[242] Diesen Beitrag sah er durch die gesellschaftliche Verbreitung bestätigt, die der Neologismus Garçonne erlangt, und die positive Wendung, die er erfahren hätte. Er sei nun nicht mehr negativ konnotiert, sondern als Synonym für die gleichberechtigte Frau in den Sprachgebrauch eingegangen:

> Déjà le sens péjoratif, dont les préjugés masculins et certaine cabale avaient à l'origine affublé le surnom de Monique Lherbier [sic], va s'atténuant. Le vocable sorti du limon d'une époque, est entré dans l'usage. En attendant que les dictionnaires accueillent le mot avec sa signification exacte (la Garçonne: jeune fille qui a les qualités et les défauts du jeune homme), on ne s'étonnera pas qu'ayant participé au baptême du type, j'aie tenu, avant la confirmation, à la suivre dans sa croissance.[243]

Mehr als zehn Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zeichnete Margueritte in *Nos égales* noch einmal das Porträt einer neuen Generation junger Menschen. Die Garçonne heißt jetzt Mikie Fontaine, ist dreißig Jahre alt, kinderlos und arbeitet als Chronistin für die Frauenzeitschrift *Domina*, für die sie eine wöchentliche Kolumne gestaltet. Gleich zu Beginn erklärt Mikie ihrer Großmutter, »Les conditions de la vie ont changé […] depuis la guerre! Tout est sens dessus dessous« (*Nos égales*, S. 19). Ihr Neffe Gilles und ihre Nichte Gilliane repräsentieren die gewandelten Rollen- und Geschlechterverhältnisse in der Gesellschaft der frühen dreißiger Jahre. Anders als ihr Bruder Gilles hat Gilliane sehr klare Vorstellungen von ihrer Zukunft, weshalb die Großmutter bemerkt: »C'est elle le garçon, et lui la fille« (*Nos égales*, S. 19). Gilles' Orientierungslosigkeit ist auf die gesellschaftliche depressive Grundstimmung der frühen dreißiger Jahre zurückzuführen, die durch Arbeitslosigkeit und Perspektivenmangel geprägt ist. Der literarische Typus erinnert an Alain, die zentrale Figur in *Le feu follet* (1931) von Pierre Drieu la Rochelle, die jedoch Selbstmord begeht.[244] Drieu hat selbst auf die gesellschaftliche

242 Ebd. S. V-VI.

243 Ebd.

244 Vgl. Margarete Zimmermann, *Die Literatur des französischen Faschismus. Untersuchungen zum Werk Pierre Drieu La Rochelles (1917-1942)*, München 1979, S. 172.

Aktualität dieser literarischen Figur hingewiesen und schreibt über die Erzählung, sie sei »une vue sur l'époque«.[245]

An Mikie exemplifizierte Margueritte noch einmal die Identitätssuche und Selbstverwirklichung einer jungen Frau. Nach der gescheiterten Ehe erlebt die Protagonistin zunächst eine Affäre mit einem egozentrischen Sänger, bevor sie ihre Liebe zu dem Arzt Montret erkennt, mit dem sie Marguerittes Vision des modernen Paares verwirklicht, das in einer aufgeklärten, gleichberechtigten und gewaltfreien Gesellschaft lebt. Mikie und Montret bekennen sich ferner zum Nudismus, der in Frankreich Ende der zwanziger Jahr populär wurde und zu dessen Anhängern auch Margueritte zählte.[246]

Der Erfolg des Romans lag mit 30 000 Exemplaren deutlich unter dem der früheren Werke. *Nos égales* geht bezüglich Marguerittes feministischer Forderungen nicht deutlich über dessen frühere Romane hinaus, zeugt aber von einer Radikalisierung der politischen Haltung des Autors. Bereits seit der Familiensaga *Une époque* setzte sich Margueritte in Romanen wie *Les frontières du cœur* und die *Le couple* wiederholt mit dem Nachbarland Deutschland auseinander.[247] In *Nos égales* unternimmt Mikie mit dem Sänger eine Deutschlandreise, die sie nach Baden-Baden, Wiesbaden und Berlin führt. Vierzig Seiten des Romans widmet der Autor dem Nachbarland, das Mikie begeistert beschreibt:

> Cet air de propreté, de santé, de libre discipline déjà l'avaient frappée, durant le voyage, à la rencontre des jeunes gens au torse nu, bronzé de hâle, qui à pied ou à bicyclette parcouraient les routes. Elles étaient, ces bandes, si nombreuses que c'était à croire toutes les écoles et les ateliers dehors. A travers les règles consenties, se révélait une race de structure robuste et d'énergie concentrée. (*Nos égales*, S. 78)

La Garçonne wurde 1923 von Joseph Chapiro ins Deutsche übertragen. Im Jahre 1924 beauftragte das Auswärtige Amt Chapiro, mit Margueritte,

245 Drieu la Rochelle, Pierre, »Lettre du 9 janvier 1932«, in: *Sur les écrivains. Essais critiques*, Paris 1964, S. 180-181.

246 Vgl. Villepin, *Victor Margueritte*, S. 218.

247 In dem bereits erwähnten Roman *Les frontières du cœur* (1912) weist er Deutschland eine Doppelnatur zu, die sich einerseits durch humane und liberale Gesinnung und andererseits durch die unerbittliche Härte preußischer Disziplin auszeichnet. Vgl. hierzu die oben zitierte Studie von Wolfgang Leiner, der das Werk Marguerittes aber lediglich im Anhang erwähnt. Leiner, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt 1989, S. 326-327.

der ihm politisch nahestand, Kontakt aufzunehmen.[248] Margueritte begann im gleichen Jahr, regelmäßig Beiträge für *Ere nouvelle* zu verfassen, eine prodeutsche und pazifistische Tageszeitung, Nachfolgerin von *Le Pays,* in der er sich der französischen Regierung gegenüber durchaus kritisch zeigte und immer wieder die Kriegsschuld der Franzosen betonte.[249] Im Jahre 1925 veröffentlichte Margueritte den Essay *Les criminels* über die Kriegsschuldfrage, in dem er die Verantwortung auf beiden Seiten suchte. Im gleichen Jahr gründete Alfred Dubarry, der Leiter der *Ere nouvelle*, die Zeitschrift *La Volonté*, ein revisionistisches Blatt, vom Auswärtigen Amt in Berlin subventioniert. Die Tageszeitung beschwor die deutsch-französische Verständigung und strebte eine deutliche Verbesserung der Beziehungen zwischen den Nachbarländern an. Wenig später, im Januar 1926, gründete Margueritte eine eigene Zeitschrift, *Evolution*, als deren klar formulierte Anliegen die Revision des Paragraphen 231 der Versailler Verträge beziehungsweise die Abschaffung der einseitigen Kriegsschuld Deutschlands, der Eintritt Deutschland in den Völkerbund sowie die vollständige Entmilitarisierung bezeichnet wurden.[250] Sein Sekretär wurde der Schriftsteller, Essayist und Schriftsteller Armand

248 Der Schriftsteller Joseph Chapiro (1893-1962) verfaßte im Jahre 1927 eine revisionistische Schrift über die Kriegsschuldfrage, die in einer Sondernummer von *Evolution* erschien und von Margueritte mit einem Vorwort bedacht wurde. Chapiro glaubte durch Übersetzungstätigkeiten zur Wiederaufnahme der geistigen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland beitragen zu können und übertrug u. a. »Gespräche mit Gerhart Hauptmann« und »Alfred Kerr, ein Buch der Freundschaft« ins Französische. Von Margueritte übersetzte er außer *La Garçonne Die Verbrecher* (1925), *Der Weg zum Frieden* (1925), *Vaterland* (o. J.) und *Dein Körper gehört Dir* (o. J.) ins Deutsche. Zu Chapiro siehe Solomon Wininger, *Große jüdische National-Biographie, Nachtrag in Bd. 6*, Nendeln 1932, S. 494; *Kürschners Deutscher Literaturkalender, Nekrolog 1936-1970*, München 1973, S. 496. Siehe auch Villepin, *Victor Margueritte*, S. 230.

249 Villepin, *Victor Margueritte*, S. 231.

250 Nachzulesen bei Villepin, *Victor Margueritte*, in dem Kapitel »L'apôtre du révisionnisme«, S. 238-249.

251 Der Dreyfusianer Armand Charpentier (1864-Todesjahr unbekannt) trat 1917 dem Parti socialiste bei und befaßte sich wie Victor Margueritte mit der Erstellung einer Dokumentation zur Frage der Kriegsschuld von 1914. Der überzeugte Pazifist publizierte für viele Zeitschriften, unter anderem für *Le Pays* und *Le Journal du Peuple*. In den dreißiger Jahren trat er in die 1931 gegründete *Ligue internationale des combattants de la paix* ein, der er ab 1937 präsidierte. Charpentier war Ritter der Ehrenlegion und *Officier de l'instruction publique*. Von den ungefähr fünfzehn von ihm verfaßten Romanen, soziologischen und politischen

Charpentier.[251] Der Erfolg der Zeitschrift in Frankreich muß mit einer Auflage von knapp 3000 Exemplaren als bescheiden bezeichnet werden. Margueritte Beziehungen zu Deutschland blieben bis in die dreißiger Jahre hinein intensiv. Selbst als das Erscheinen 1933 eingestellt werden mußte, da das Auswärtige Amt seine Subventionen kündigte, zeigte sich Margueritte weiterhin prodeutsch. Margueritte entwickelte zudem in den dreißiger Jahren einen zunehmenden Antisemitismus. 1932 wurde er zwar in das Ehrenkomitee der *Ligue internationale contre l'antisémitisme* aufgenommen, die er allerdings vor allem als pazifistische Vereinigung pries.[252] Ab 1933 stellte er sich aber in *La Volonté* sogar hinter die Politik des Dritten Reichs, deren Friedensbeteuerungen er Glauben schenkte.[253] Antisemitische Elemente finden sich in den Romanfiguren von *Babel* (1934) und in schwächerer Form auch in *Le cadavre maquillé* (1936).[254] Margueritte Pazifismus nahm in den dreißiger Jahren immer ausgeprägtere Züge an, und der Schriftsteller hielt vor allem an der Überzeugung fest, daß Deutschland keinen Krieg anstrebte.[255] Im Jahre 1930 veröffentlichte er den antimilitaristischen Roman *NON!* und im Januar 1931 den Essay *La patrie humaine*, in dem er das Ende der Berufsarmeen und der Kriege der Nationen voraussagte. Er prophezeite darin einen neuen Krieg, in dem neue Technologien und die Kriegsführung durch Berufsarmeen das Ende der Menschlichkeit bedeuteten. Neomalthusianische Grundsätze und Fragen der Eugenik sind auch in dieser programmatisch-pazifistischen Schrift *La patrie humaine* zentral: »[…] et d'abord les femmes ne doivent plus faire d'enfants tant que les patries auront le

Werken seien die folgenden beispielhaft angeführt: *La guerre et la patrie. Préface d'Henri Barbusse* (1926), *L'Evangile du bonheur* (o. J.), *Ce que sera la guerre du gaz. Préface de Victor Margueritte* (1933). Vgl. Jean Maitron; Claude Pennetier (Hg.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français,* Bd. 22, Paris 1984, S. 87; *Qui est-ce? Ceux dont on parle*, Paris 1934.

252 In einem Aufsatz schrieb er: »Plus que toute autre association […] la Ligue Internationale contre l'Antisémitisme, par sa constitution de Juifs et de Non-Juifs, par son nombre, par sa cohésion enfin, est de celles qui, ne se bornant pas à flétrir une des formes les plus exécrables de la haine entre les frères humains, entendent de toutes leurs forces servir la paix« (Victor Margueritte, »L'Internationale des Races*«, Le Droit de vivre*, November 1932, zit. in: Epstein, *Les Dreyfusards sous l'Occupation*, S. 105).

253 Victor Margueritte, »Le fait accompli«, *La Volonté*, 27. Oktober 1933, zit. in: Epstein, ebd., S. 106.

254 Vgl. Epstein, ebd., S. 106.

255 Vgl. ebd.

droit de les assassiner.«[256] Claudé Lévi-Strauss berichtet in *Tristes tropiques*, daß er das Erscheinen des Bandes in seiner Zeit als Privatsekretär bei Margueritte zu betreuen hatte. Lévi-Strauss' Beschreibung aus den dreißiger Jahren liefert ein anschauliches Bild von Marguerittes offenbar schwierigem Charakter und zeugt ferner von seinem gesellschaftlichen Umgang und seiner Selbsteinschätzung als Intellektueller:

> Il habitait du côté du XVII[e] arrondissement un grand appartement bourgeois et désuet, où déjà presque aveugle, l'entourait d'une sollicitude active sa femme […]. Il recevait fort peu, non seulement parce qu'il se jugeait méconnu par les jeunes générations et que les milieux officiels l'avaient répudié, mais surtout parce qu'il s'était installé sur un si haut piédestal qu'il lui devenait difficile de se trouver des interlocuteurs. De façon spontanée ou réfléchie, je n'ai jamais pu le savoir, il avait contribué avec quelques autres à l'établissement d'une confrérie internationale de surhommes dont ils étaient cinq ou six à faire partie: lui-même, Keyserling, Ladislas Reymond, Romain Rolland et, je crois, pour un temps, Einstein. La base du système était que, chaque fois qu'un des membres publiait un livre, les autres, dispersés à travers le monde, s'empressaient de le saluer comme une des plus hautes manifestations du génie humain.[257]

Politisch blieb der linksorientierte Margueritte zeit seines Lebens ein Einzelgänger.[258] Seine Biographie ist gekennzeichnet von verschiedenen Bestrebungen, sich der kommunistischen Partei zuzuwenden, die letztendlich jedoch an seinem tiefen Pazifismus und fehlender Gewaltbereitschaft scheiterten. Seine Zuneigung zu Deutschland blieb weiterhin bestehen und hinderte ihn offenbar daran, die Gefahr, die von diesem Land ausging, zu erkennen. So unterzeichnete er 1938 einen Aufruf gegen die Einmischung Frankreichs in den Einmarsch deutscher Truppen in die Tschechoslowakei. Während der Okkupationszeit lebte Margueritte in Monastier in der freien Zone in der Nähe von Clermont-Ferrand und

256 Jeanne Humbert wurde 1934 zu drei Monaten Gefängnis verurteilt, weil sie diesen Satz aus dem Essay »La patrie humaine« öffentlich bei einer Konferenz zitiert hatte. Vgl. Ronsin, *La grève des ventres*, S. 201.

257 Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris 1955, S. 50-51.

258 Als Intellektueller der Dritten Republik ist Victor Margueritte nicht in die einschlägigen historischen Werke aufgenommen worden. So findet sich beispielsweise kein Verweis auf seine Person in: Pascal Ory; Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris ²1999.

bekannte sich zum Programm der Nationalen Revolution. Epstein zufolge teilte er dies im Jahre 1941 Pétain schriftlich mit und warf ihm gleichzeitig vor, Laval aus der Regierung entlassen zu haben sowie das Verhältnis zu Deutschland nicht genügend zu pflegen.[259]

Eine abschließende Beurteilung Victor Marguerittes und seines Werks muß aufgrund der Komplexität seiner politischen Aktivitäten differenziert ausfallen, und in Kenntnis seiner Biographie müssen verschiedene Stationen und Aspekte seiner Tätigkeiten unterschieden werden. Kann man ihn bis zum Erscheinen von *La Garçonne* als sozial engagierten Schriftsteller charakterisieren, der in seinen *romans à thèse* die Schilderung der *mœurs féminines* ins Zentrum seines literarischen Schaffens stellt und in Kreisen des politischen Feminismus anerkannt ist, wirkt sein Spätwerk entrückt. Literatur wurde ihm hier zum Medium, in dem er seine philosophische und zunehmend spiritualistische Weltsicht entwikkelte. Dabei bediente er sich auch weiterhin der Form des traditionellen Romans, in dessen Mittelpunkt eine Liebesgeschichte stand und dessen Heldin er durchgehend als Garçonne bezeichnete. Die Garçonne bildet den Mittelpunkt des Margueritteschen Werks und wurde immer wieder vom Autor selbst rezipiert und weiterentwickelt. Einen anderen Verlauf nahm die Rezeptionsgeschichte der Garçonne in der Gesellschaft der zwanziger Jahre und durch den Transfer in verschiedene neue Medien.

259 Epstein charakterisiert ihn daher eher als »lavalliste plus que pétainiste«, in: Epstein, *Les Dreyfusards sous l'Occupation*, S. 107-108.

La Garçonne – ein Zeugnis der Alltagskultur der zwanziger Jahre

»l'événement littéraire de l'après-guerre«
(Paul Colin)

Der Roman im Spiegel seiner zeitgenössischen Kritik

In der Presse löste das Erscheinen von *La Garçonne* eine beispiellose Kontroverse aus, die sich in Hunderten von Zeitungsberichten und Stellungnahmen niederschlug und nicht nur den Roman, sondern auch die Person des Autors angriff. Victor Margueritte wurde infolge des Skandals im Januar 1923 »pour grave faute contre l'honneur« aus der Ehrenlegion ausgeschlossen.[1] Die zeitgenössische Kritik des Romans wurde von der Forschung bereits verschiedentlich untersucht, handelte es sich doch um einen der größten buchhändlerischen Erfolge der zwanziger Jahre.[2] Anne-Marie Sohn hat, wie einleitend erwähnt, zwischen einer ersten Welle von Besprechungen unmittelbar nach dem Erscheinen des Romans und einer zweiten Welle nach dem Ausschluß aus der Ehrenlegion unterschieden. Die erste Phase – »la critique analyse le roman« – datiert sie zeitlich auf Juli bis September 1922. Die zweite Phase, »l'affaire Margueritte«, reichte von Ende Oktober 1922 bis Januar 1923 und stellte die Person des Autors in den Vordergrund.[3] Gleichzeitig wurde eine Diskussion um die Freiheit des Schriftstellers entfacht, die Anlaß zu der in *Les Marges* veröffentlich-

1 Die genauen Umstände des Ausschlusses hat Villepin erforscht und dargestellt. Vgl. Villepin, *Victor Margueritte*, S. 201-211. Zum Ausschluß siehe auch: André Billy, *L'époque contemporaine (1905-1930)*, S. 337-341. Die republikanische Tageszeitung *Bonsoir* veröffentlichte Protestreaktionen gegen den Ausschluß, siehe René Davenay, »Inégalité de Traitement«, *La vie littéraire et artistique. Organe bimensuel d'information et de critique*, n° 8, 1.-8. Januar 1923.

2 Siehe vor allem die Aufsätze von Sohn, »*La Garçonne* – face à l'opinion publique: type littéraire ou type social des années 20?«, S. 3-27; Manson, »Le scandale de *La Garçonne*«, S. 165-184; Hinterhäuser, »Victor Margueritte: *La Garçonne*«, S. 25-36.

3 Sohn, »*La Garçonne* – face à l'opinion publique: type littéraire ou type social des années 20?«, S. 9-10.

ten Umfrage »La liberté d'écrire« zum Thema Zensur gab. An ihr beteiligten sich mehr als fünfzig Autoren:

> La décision que viennent de prendre […] les membres du Conseil de l'Ordre de la Légion d'honneur, n'est pas sans inquiéter de nombreux écrivains et artistes. […] Nous laissons de côté l'ouvrage incriminé: il ne nous intéresse pas. Mais au-dessus de l'ouvrage et de l'auteur, un principe est atteint: celui de la liberté d'écrire.[4]

Das folgende Kapitel untersucht nicht die Phasen der Kritik, sondern die Gesamtheit der zeitgenössischen Reaktionen auf den Roman im Hinblick auf die einzelnen Kritikpunkte. Es verfolgt das Ziel, ihren Anteil am Skandal präziser beurteilen zu können sowie ihn aus der historischen Distanz heraus neu zu bewerten. Sohn hat gezeigt, daß sich die Kritiker nicht einzelnen politischen Lagern zuweisen lassen.[5] Die Kontroverse erstreckt sich zudem auf unterschiedliche Bereiche. Gemeinhin gilt jedoch, daß es sich bei den Kritikern durchgängig um bekannte und einflußreiche Vertreter aus Journalismus und Politik handelte. Diese prominente Beteiligung an der Debatte zeugt deutlich von der gesellschaftlichen Tragweite des literarischen Skandals. Sämtliche Kritiker, von Vertretern der katholischen Kirche über die bürgerliche Mitte bis zu den radikalen Feministinnen, fürchteten einen negativen Einfluß auf junge Mädchen. Einen zentralen Aspekt stellte darüber hinaus der Vorwurf der Pornographie dar. Das Erscheinen des Romans wurde zudem als nationale Schande betrachtet und erhielt eine innenpolitische Dimension.

La Garçonne – ein neuer Werther?

Die *Corporation des éditeurs* verweigerte die Ankündigung des Romans, und die Verlagsbuchhandlung Hachette zog unmittelbar nach dem Erscheinen des Romans das Buch in allen Bahnhofsbuchläden, für die sie

4 »La liberté d'écrire«, *Les Marges*, 15. Februar 1923. Die Umfrage löste eine heftige Polemik aus, denn der Schriftsteller Gabriel Boissy warf den *Marges* vor, sich nicht neutral zu verhalten. Siehe Eugène Montfort, »Une enquête sur la liberté d'écrire«, *Le Figaro*, 19. Februar 1923; »La liberté d'écrire«, *Le Figaro*, 21. Februar 1923; Gabriel Boissy, »Le camouflage d'une enquête«, *Comœdia*, 27. Februar 1923; Georges Havard de la Montagne, »Responsabilité du cerveau«, *Action Française*, 3. März 1923; »Réponse à Gabriel Boissy: Aucun camouflage«, *Les Marges*, 1. Mai 1923.

5 Siehe Sohn, »*La Garçonne* face à l'opinion publique: type littéraire ou type social des années 20?«, S. 10-13.

das Monopol besaß, aus dem Verkauf.[6] Die katholische *Ligue des pères des familles nombreuses* forderte radikal, den Roman gänzlich vom Markt zu nehmen. Die *Société contre la licence des rues* erhob Klage wegen »outrance aux bonnes mœurs«.[7] Hinter diesen Reaktionen verbarg sich die in der Gesellschaft verbreitete Befürchtung, das Buch könnte, einer Krankheit vergleichbar, von der Fiktion auf die Wirklichkeit übergreifen.[8] Kritiker und Journalisten unterschiedlicher politischer Überzeugungen teilten die Ansicht, daß *La Garçonne* kaum als unschuldige Unterhaltung zu betrachten war. Renée Papaud, eine radikale Feministin, vertrat die gleiche Auffassung wie katholische Organe, wenn sie behauptete:[9] »La suggestion du livre est un fait. Que de ›Werther‹ Goethe a-t-il produit, que de ›Garçonne‹ naîtront où sont nées du livre de Margueritte.«[10]

Verbreitet war die Auffassung, Margueritte trüge mit seinem Porträt der jungen Monique Lerbier zur Ausprägung und Ausbreitung eines neuen gesellschaftlichen Typus bei. So schrieb André Billy, Schriftsteller und Literaturkritiker der Tageszeitung *L'Œuvre*: »[…] *La Garçonne* de Victor Margueritte achèvera de donner corps à un type féminin qui […] eût probablement tardé davantage à se former.«[11] In seinen Augen stellte das Buch für junge Frauen eine Anregung dar, dem Beispiel der Garçonne zu folgen:

6 Vgl. Villepin, *Victor Margueritte*, S. 186-187.

7 Vgl. Manson, »Le scandale de *La Garçonne*«, S. 176.

8 Vgl. hierzu die historisch-soziologische Untersuchung »Les imaginaires de la lecture«, in: Chartier; Hébrard (Hg.), *Le livre concurrencé, 1900-1950*, S. 530.

9 Die Feministin Renée Papaud (1890-1970) gehörte dem *Syndicat des instituteurs* an (Eintrittsjahr unbekannt), dessen Bulletin sie von 1926 bis 1928 herausgab und in dem sie eine Reihe zeitgenössischer Romane und Schriften zu sozialen und feministischen Fragen besprach. Die Feministin engagierte sich darüber hinaus in zahlreichen Vereinen und auf internationalen Kongressen. Zu ihrer Person siehe den Eintrag »Renée Papaud«, in: Maitron; Pennetier (Hg.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français,* Bd. 38: *1914-1939*, S. 87.

10 Renée Papaud, »Le Féminisme à travers le roman«, *Bulletin des Groupes Féministes de l'enseignement laïque*, n° 23, Februar 1924.

11 André Billy, »Les livres qu'on lit«, *L'Œuvre*, 23. August 1922. *L'Œuvre* gehörte zu den auflagenstarken französischen Tageszeitungen, war politisch linksorientiert, aber keineswegs dogmatisch und immer schon »un journal de signatures«, für das viele Intellektuelle Beiträge verfaßten (Bellanger et al. (Hg.), *De 1871 à 1940*, S. 566).

> Beaucoup de jeunes femmes et de jeunes filles vont s'enhardir dans la voie du donjuanisme où nos romanciers psychologiques les assurent qu'elles trouveront des devancières et des émules dont l'exemple leur sera à la fois un excitant et une excuse.[12]

Fest steht, daß der Roman eine ungeheure Anziehungskraft auf die Leserschaft ausübte. José Germain, Literaturkritiker des *Matin*, einer der führenden überregionalen Tageszeitungen mit hoher Auflage, erklärte diese mit der Aktualität des Themas:[13] »[…] ces tirages fantastiques qui surmènent si agréablement les librairies […] prouvent […] qu'une question mord sur le public qui lit et passionne même un public qui, d'ordinaire, n'abuse pas de la lecture.«[14]

Historische Untersuchungen sind immer wieder der Frage nachgegangen, ob die Garçonne einen sozial existierenden Typus der zwanziger Jahre repräsentiert. Marthe Hanau, die eine glänzende Karriere als Geschäftsfrau in einer Bank absolvierte, oder die Journalistin und Politikerin Louise Weiss werden als Beispiele ›wahrer‹ Garçonnes angeführt.[15] *Die* Garçonne gibt es jedoch nicht. Statt dessen wirkte die literarische Figur auf die Gesellschaft zurück und agierte als Spiegel kultureller Ängste.

12 André Billy, »Les livres qu'on lit«, *L'Œuvre*, 23. August 1922. Billy bezog sich in dem Artikel auch auf Marcel Prévost, dessen *Les Don Juanes* einige Monate früher erschien.

13 Der Schriftsteller, Dramatiker und Journalist José Germain, eigentlich José Germain-Drouilly (1884-Todesjahr unbekannt), schrieb regelmäßig für fast alle großen französischen Tageszeitungen und andere Zeitschriften: *Le Matin*, *Le Journal*, *L'Echo de Paris*, *La Volonté*, *L'Epoque*, *L'Intransigeant*. Er bekleidete zahlreiche Funktionen, so war er u. a. Präsident und Mitbegründer der *Association des écrivains combattants,* Präsident der *Association des auteurs dramatiques* und Berichterstatter der *Société des gens de lettres.* Für sein etwa dreißig Romane und Erzählungen umfassendes schriftstellerisches Werk wurde er mehrfach ausgezeichnet, u. a. für seinen Roman *L'amour de Geneviève* (1921). Germain war ferner Ritter der Ehrenlegion und Träger der *Croix de guerre*. Zu seiner Person siehe *Qui-êtes-vous? Annuaire des contemporains*, Paris 1924, S. 4; *Qui est-ce? Ceux dont on parle*, Paris 1934; *Dictionnaire biographique français contemporain*, Paris 1954.

14 Germain, »Les livres qu'il faut avoir lus, Féminisme«, *Le Matin*, 8. August 1922.

15 Siehe Dominique Desanti, *La banquière des années folles, Marthe Hanau*, Paris 1980, und dies., »La banquière«, in: *La femme au temps des années folles*, Paris 1986, S. 106-115. Siehe auch Janet Flanner, *Paris was Yesterday*, New York 1972. Zu Louise Weiss siehe ihr Buch *Ce que femme veut: Souvenirs de la Troisième République*, Paris 1946.

Alleinstehende und sexuell aktive Frauen wurden in der französischen Literatur bereits vor dem Ersten Weltkrieg dargestellt. In den Romanen von Colette werden unabhängige, sexuell befreite Frauen porträtiert, die in Künstler- und Theaterkreisen verkehren. In *La Vagabonde* (1910) beschreibt Colette bereits vor dem Krieg eine junge Schriftstellerin, Renée Néré, die nach ihrer Scheidung gezwungen ist, das Schreiben aufzugeben und ihren Lebensunterhalt in einem Musiktheater zu verdienen. Auch in den Romanen *L'Envers du music-hall* (1912) und *L'Entrave* (1913) werden Lebensentwürfe junger Frauen beschrieben, ihre Suche nach der eigenen Identität und ihre Auftritte in Pariser Musiktheatern. Colette bescheinigt diesen Texten starke autobiographische Bezüge: »L'illusion de la liberté vaut la liberté: *La Vagabonde*, *L'Entrave*, *L'Envers du music-hall* évoquent une période de ma vie – six ans – et un milieu où rien ne me parut vil ni amer […].«[16] Die Schriftstellerin trat selbst sechs Jahre lang in Revuen und Varietés auf, ein soziales Milieu, das sie voller Respekt schildert:

> Pendant six ans, passant d'un music-hall à un autre music-hall, d'un camarade-mime à un camarade-acrobate, d'une camarade-chanteuse à une camarade-danseuse, j'ai goûté la joie et le réconfort de ne rencontrer […] ni une femme malveillante, ni un malhonnête homme.[17]

Im Unterschied zu Colettes Heldinnen entstammt Monique Lerbier jedoch dem Bürgertum. Der Satiriker Georges de la Fouchardière bezeichnete Moniques Herkunft aus der Mittelklasse, in der »une morale caduque, ridicule et bourgeoise« vorherrsche, daher als den einzigen ›Fehler‹, der Margueritte unterlaufen sei, und als alleinigen Grund für die heftigen Kontroversen.[18] Auch Fernande Gontier teilte die Auffassung, daß in Moniques bürgerlicher Herkunft ein wichtiger Grund für den Skandalerfolg liege. Der Roman spielt nicht in einem Milieu von Varietétheatern, Künstlern und Intellektuellen, sondern in der »grande bourgeoisie

16 Colette, Vorwort einer Neuauflage bei Fleuron der Romane *La Vagabonde*, *L'Entrave*, *L'Envers du music-hall* und *Dans la foule*, abgedruckt in: Colette, *Œuvres*, Paris 1984, S. 1236.

17 Ebd.

18 Georges de la Fouchardière, »Hommage à la vieille morale bourgeoise«, *L'Œuvre*, 4. August 1922. Siehe auch de la Fouchardière, »L'Affaire Margueritte«, *Le Canard enchaîné*, 3. Januar 1923. Fouchardière gestaltete die tägliche Kolumne »*Hors d'œuvres* pleins d'esprit« für *L'Œuvre* (Bellanger et al. (Hg.), *De 1871 à 1940*, S. 566). Maurice Sachs bezeichnete in *La décade de l'illusion* Georges de la Fouchardière zusammen mit Clément Vautel als den besten Satiriker der Nachkriegszeit.

industrielle«.[19] Gontier zufolge bricht Monique mit der bürgerlichen Gesellschaft und steigt hinab in »le monde de Chéri«.[20] Ein Grund für den Skandal liegt folglich in der Angst begründet, die literarische Figur könne als Anregung dienen und junge Mädchen aller gesellschaftlichen Schichten dazu verleiten, den gleichen Weg einzuschlagen.

L'école des Garçonnes – der Vorwurf der Pornographie

Besonders vehement wurden von Zeitgenossen einige Passagen kritisiert, die inhaltlich wie sprachlich als anstößig und pornographisch angesehen wurden. Es wurde auch Kritik an den Verlegern Max und Alex Fischer bei Flammarion geübt, die mit dem sexuellen Aspekt des Romans warben, um die Kauflust der Leser anzuregen. Ein Werbetext lautete beispielsweise:

> Jamais certaines femmes d'aujourd'hui n'avaient été peintes avec tant de puissance et de hardiesse […]. Jamais l'illustre auteur […] n'atteignit à plus violent raccourci de sensations et de sentiments dans une plus captivante intrigue.[21]

Jean Galtier-Boissière,[22] Herausgeber des *Crapouillot*, einer der führenden literarischen satirischen Zeitschriften, bezeichnete die Verleger daher als »salonnards pédérastes et bolchevisants« und als »maniaques ob-

19 Dominique Desanti, »De nouveaux mythes. *La Garçonne*«, in: *La femme au temps des années folles*, S. 25.

20 Fernande Gontier, *La femme et le couple dans le roman (1919-1939),* Paris 1976, S. 82.

21 *Comœdia*, n° 3565, 19. September 1922. *Comœdia* (1907-1944) war eine vierseitige illustrierte Zeitschrift, die täglich erschien und das kulturelle Zeitgeschehen, ursprünglich vor allem im Theaterbereich, kommentierte. Zu *Comœdia* siehe den Eintrag in Bercot; Guyaux, *Dictionnaire des lettres françaises. Le XX^e siècle*, S. 294. Flammarion warb mit verschiedenen Texten, u. a.: »L'auteur n'a reculé devant aucune hardiesse de scène et d'expression«, zit. in: Bard, *Les Garçonnes*, S. 65.

22 Galtier-Boissière (1891-1961) gründete im Jahre 1915 *Le Crapouillot*, der ab 1919 als eines der führenden avantgardistischen literarischen Publikationsorgane galt, für das u. a. Francis Carco, Roland Dorgelès und Henri Bérard schrieben. Im Jahre 1934 wechselte Galtier-Boissière zum *Canard enchaîné*, 1936 zu *La Flèche* und 1939 schließlich zu *Merle*. Der monatlich erscheinende *Le Crapouillot* kommentierte das kulturelle Zeitgeschehen und enthielt hauptsächlich Literatur-, Theater- und Konzertkritiken. *Le Crapouillot* stand in der Tradition des Satiremagazins *L'Assiette au beurre*, enthielt aber mehr Textanteil und weniger Illustrationen als letzteres. Zu *Le Crapouillot* und Jean Galtier-Boissière siehe: *Annuaire orange.*

sédés par le sexe«.[23] Die Kritik in den Tageszeitungen richtete sich vor allem gegen Promiskuität und explizit gegen die sexuellen Passagen. Paul Souday schrieb für die liberale Tageszeitung *Le Temps*: »Ce roman sur les jeunes filles n'est certainement pas fait pour être lu par elles. […] M. Victor Margueritte rapporte tout, actes et paroles, et ne recule devant rien.«[24] Die Presse publizierte zudem eine wahre Flut an Karikaturen.[25] (Abb. 5) Jean Guiraud, Chefredakteur der katholischen Tageszeitung *La Croix,* urteilte: »Cette œuvre est l'une de celles dont on peut dire qu'elles traitent *ex professo* des choses immorales. Si elles a eu de nombreux tirages, c'est qu'elle remue dans l'homme ce qui le ravale le plus vers l'animalité.«[26] Etwas weiter hieß es in demselben Artikel: »Sous prétexte de réalisme, ils [les auteurs] n'ont pas le droit de salir leurs lecteurs.«[27] Für die Literaturzeitschrift *Les Débats* schrieb Jean de Pierrefeu:

> *La Garçonne* possède un pouvoir d'avilissement que je n'ai jamais rencontré dans un livre […]. Voici une encyclopédie avec la manière de s'en servir … Mais le plus comique, c'est de voir toute cette pornographie soigneusement filée, détaillée, nuancée, se donner pour moralisatrice et contemptrice des vices de la société.[28]

Die heftigste Kritik kam von Gustave Téry, dem Herausgeber von *L'Œuvre*: »Ce prétendu ›chef-d'œuvre‹ [*La Garçonne*] n'est qu'une OR-

Arts. Lettres. Sciences, Paris 1931, S. 204; Bellanger et al. (Hg.), *De 1871 à 1940*, S. 568; Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris 1980, S. 77; Henry Coston, *Dictionnaire de la politique française*, Bd. 1, Paris 1967.

23 »Le Cas Margueritte«, *Le Crapouillot*, 16. Januar 1923.

24 Paul Souday, »Les livres«, *Le Temps,* 20. Juli 1922. Biographische Angaben zu Souday sind der Verfasserin nicht möglich.

25 Zu den Karikaturen siehe auch den Abbildungsteil bei Manson, »Le scandale de *La Garçonne*«, S. 118-136.

26 Jean Guiraud, »Un verdict salutaire«, *La Croix*, 9. Januar 1923. Jean Hippolyte Guiraud (1866-Todesjahr unbekannt) gründete die *Association catholique des chefs de famille* (A.C.C.F.), die sich »la défense des droits des pères de famille […] et de la moralité publique« zum Ziel setzte (Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, S. 77).

27 Ebd.

28 Jean de Pierrefeu, *Les Débats*, zit. in: Manson, »Le scandale de *La Garçonne*«, S. 177. *Les Débats* wurde von René Doumic geleitet und gehörte wie *Comœdia* zu den »journeaux et revues littéraires« der Zwischenkriegsjahre. Siehe Bellanger et al. (Hg.), *De 1871-1940*, S. 595.

DURE.«[29] Téry forderte, den Roman vom Markt zu nehmen und den Autor zu sanktionieren: »Quand il se produit quelque part une fuite de gaz méphitique, on n'hésite pas à la boucher. Pourquoi traiter avec plus de ménagement les exhalsions délétères, infiniment plus pernicieuses, qui s'échappent de la sentine pornographique?«[30]

Im Jahre 1923 veröffentlichte Téry den polemischen Band *L'Ecole des Garçonnes*, eine Anspielung auf die *Ecole des femmes* von Molière, der eine Reihe von Artikeln umfaßt, die Téry in *L'Œuvre* in der Zeit vom 6. November 1922 bis zum 4. März 1923 publiziert hatte. Die Artikel in *L'Ecole des Garçonnes*, für deren Erscheinen *La Garçonne* den Ausschlag gegeben hatte, verurteilten pornographische und anstößige Elemente in der zeitgenössischen Literatur, es wurden jeweils im Anschluß einschlägige Passagen aus den besprochenen Werken zitiert. Im Mittelpunkt der Angriffe standen Margueritte*s La Garçonne* und der Roman *L'entremetteuse* (1921) von Léon Daudet, der seinen Roman aus Gründen der sittlichen Anstößigkeit freiwillig vom Markt zog.[31]

In *L'entremetteuse* behandelt Daudet das Thema des Ehebruchs und der Kuppelei und bedient sich einer naturalistischen, herben Sprache bei der Schilderung harter und brutaler Szenen wie Vergewaltigungen, Inzest und Ehebrüchen, die stets im Zeichen der Kritik an sozialen Mißständen und einer materialistischen, gottlosen Gesellschaft stehen. Die katholische *Semaine religieuse* schrieb daher im März 1922 über den Roman.

29 Gustave Téry, *L'école des Garçonnes*, Paris 1923, S. 5. Téry (1871-1928) arbeitete seit 1915 als Chefredakteur für *L'Œuvre*, die von diesem Jahr an täglich erschien. Coston urteilt: »Il conserva à son journal une ligne à peu près droite, nettement de gauche et modérément pacifiste« (Coston, *Dictionnaire de la politique française*, zit. in: *Archives biographiques françaises*, S. 225-227). Siehe auch Bellanger et al. (Hg.), *De 1871 à 1940*, S. 566.

30 Téry, *L'école des Garçonnes*, S. 8.

31 Daudet verfaßte einen auf den 5. November 1922 datierten Brief an den Erzbischof von Paris. Darin heißt es: »Eminence, Il est venu à ma connaissance […] que certains passages d'un roman de moi pouvaient […] être considérés comme susceptibles de scandaliser des âmes innocentes […]« (abgedruckt in: *L'école des Garçonnes*, S. 8-9). Für eine Besprechung von *L'entremetteuse* siehe *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 26. November 1921, S. 17-18). Der Schriftsteller Léon Daudet (1868-1942), Sohn des Schriftstellers Alphonse Daudet (1840-1897), war in der Öffentlichkeit vor allem als monarchistischer Politiker bekannt. Zusammen mit Charles Maurras bekleidete er eine wichtige Funktion für die nationalistische *Action Française*. Daudet war darüber hinaus bekannt für seine Kritiken von Literatur, Kunst und Theater, die nicht nur von einem konservativen Publikum gelesen wurden. Vgl. Jean-Jacques Becker; Serge Berstein, *Victoires et frustrations, 1914-1929*, Paris 1990, S. 98.

Abb. 5: »Censure«, »Non, Maman, pas ce livre là … ça te choquera«, *La Charrette charrie*, n° 22, 1922

> L'histoire est plus que scandaleuse. Le pis est qu'elle est racontée avec les détails les plus concrets, les plus inutilement et dangereusement sensuels … Je me demande comment un auteur, qui s'affirme catholique, peut perdre à ce point le respect de soi-même et de ceux qui le lisent.[32]

»Une peinture osée du vice«[33] – Die feministische Kritik

Auch die bürgerliche feministische Presse verurteilte das sexuell ausschweifende und unmoralische Leben der Garçonne und zeigte sich besorgt darüber, daß ihre eigenen Ziele mit dem Verhalten der Garçonne in Verbindung gebracht werden könnten. »[…] la conduite de la Garçonne est, moralement, inadmissible«, wetterte Alice Berthet im September 1922 in *La Française*.[34] Berthet äußerte die Sorge, daß die Garçonne zum Vorbild für junge Mädchen der Mittelklasse werden könnte: »[…] la vie dont est bannie toute poésie, toute illusion, toute tendresse, est un abîme de ténèbres et de degoût.«[35] Die militante Feministin, Anwältin und Journalistin Maria Vérone teilte ihre Ansicht:[36]

> De l'excès du mal peut-il sortir un certain bien? […] C'est possible, mais ce n'est tout de même pas ainsi que nous comprenons l'unité de la morale. C'est pourquoi […] nous nous refusons à admettre que sa garçonne [Victor Margueritte] soit une femme d'élite appelée à entraîner la masse dans la voie de l'émancipation, nous craignons plutôt que des détraquées entraînées sur le chemin de la dépravation n'y restent volontiers, se contentant des sensations, ignorantes des sentiments.[37]

32 *La Semaine religieuse*, 18. März 1922.

33 Alice Berthet, »Les livres«, *La Française*, 2. September 1922. Biographische Angaben zu Berthet sind der Verfasserin nicht möglich.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Maria Vérone (1871-1939), eine Vertreterin der Forderung des Frauenwahlrechts, war Präsidentin der *Ligue française pour le droit des femmes* (1919-1938) und Mitarbeiterin der Tageszeitungen *L'Œuvre* sowie *La Fronde*. Siehe zu ihrer Person den Eintrag von Christine Bard, »Maria Vérone«, in: Maitron; Pennetier (Hg.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, Bd. 15, 1992, S. 87.

37 *Le Droit des femmes*, August-September 1922. *Le Droit des femmes* war das Monatsorgan der *Ligue française pour le droit de femmes*, das 1869 von Léon Richer gegründet und zu Beginn der zwanziger Jahre von Maria Vérone geleitet wurde. Für eine ähnliche Einschätzung siehe auch Marc Varennes Besprechung von *La Garçonne* in: *Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 29. Juli 1929.

Die Feministin Louise Bodin[38] zeigte sich in der kommunistischen Tageszeitung *L'Humanité* schockiert

> […] par l'incroyable crudité de certaines scènes, par l'équivoque complaisance de certaines descriptions, par la précision gênante des peintures d'enlacements, d'accouplements, de débauches, par une obsession d'érotisme enfin, qui touche à la pornographie.[39]

Auch die radikale Feministin Renée Papaud distanzierte sich inhaltlich wie stilistisch von dem Roman: »Passons sur ces pages qui n'apportent rien à nos idées.«[40] Dabei stimmten die bürgerlichen und radikalen Feministinnen grundsätzlich mit den in *La Garçonne* formulierten Forderungen nach dem Recht der Frauen auf Berufstätigkeit und der Verwirklichung des persönlichen Glücks in der Ehe überein. Alice Berthet, die *La Garçonne* letztlich aufgrund der obszönen Passagen und des unmoralischen Verhaltens als mißlungen ansah, urteilte beispielsweise:

> Certes, la thèse est généreuse. Elle consiste, de plus, à absoudre entièrement la femme dans tous les cas, et à rendre l'homme seul responsable de l'immoralité générale: au »cherchez la femme«, elle répond: »Cherchez l'homme dans toute erreur féminine«.[41]

Papaud sprach dem Roman das entschiedene Verdienst zu, »le droit à l'amour« für die Frau zu fordern:

> *La Garçonne* est […] libérée […] non seulement du joug de l'homme mais de l'hypocrisie des préjugés. Elle soulève des voiles sous lesquels se cache la débauche protégée par le mariage et l'ancienne morale, et franchement, elle suit l'instinct poussant un peu loin sa curiosité de tous les vices. C'est une affranchie qui a conquis le droit à l'amour, mais qui semble grisée par la liberté incoutumée et dont elle ne sait pas plus faire usage que l'esclave délivré brusquement de ses chaînes.[42]

38 Louise Charlotte Bodin (1877-1929), engagierte Vertreterin der kommunistischen Bewegung, war die Verfasserin zahlreicher Schriften insbesondere zu Frauenfragen, Sozialgesetzgebung u. ä. Themen. Siehe den Eintrag »Louise Bodin«, in: Maitron; Pennetier (Hg.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, Bd. 19, 1983, S. 87.

39 Louise Bodin, »L'Affranchissement sexuel de la femme. A propos de ›La Garçonne‹, *L'Humanité*, 18. September 1922.

40 Renée Papaud, »Le Féminisme à travers le roman«, *Bulletin des Groupes Féministes de l'enseignement laïque*, n° 23, Februar 1924.

41 Alice Berthet, *La Française*, 2. September 1922.

42 Papaud, »Le Féminisme à travers le roman«.

Auch die positive Besprechung des Romans *La jeune fille mal élévée* (1922) von Lucie-Paul Margueritte, der ein analoges Thema behandelt, verdeutlicht, daß die feministische Bewegung nicht die These des Romans, sondern die Sprache und die sexuell ausschweifenden Passagen verurteilte. Zwei Schwestern, Solange und Yvette, stehen im Mittelpunkt der Handlung. Beide Ende zwanzig, nicht mehr ganz jung und nicht besonders vermögend, wenn auch nicht arm, sind auf die Heirat angewiesen, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Eine Heirat mit einem um viele Jahre älteren Mann, für die sich beispielsweise eine der Freundinnen entschieden hat, kommt jedoch nicht in Frage:

> Le monde, dit Solange, est fait pour les hommes et non pour les femmes. Aux hommes tout est possible. Les portes s'ouvrent devant eux. S'ils veulent se marier, dix portes s'ouvrent devant eux, ils n'ont que l'embarras du choix, et s'ils préfèrent rester célibataires, ils n'ont pas moins de succès. Pour nous, c'est autre chose … Que sommes-nous? Des mendiantes d'amour, des errantes qui cherchent un toit! … Il nous faut tisser de nos propres mains notre destin pour qu'il réponde à notre attente et à nos goûts … Ce n'est pas une sinécure d'être fille. – Il faudrait pouvoir se passer de l'homme, dit sagement Yvette.[43]

Yvette erreicht ihr Ziel, indem sie selbständig für ihren Lebensunterhalt aufkommt und aus Liebe einen mittellosen Mann heiratet. Alice Berthet beurteilte *La jeune fille mal elévée* als gelungenen Roman, eine dezente Apologie der *union libre* und Kritik an einem Erziehungssystem für junge Frauen, das sie nicht genügend auf das Leben vorbereitet. Im Unterschied zu Victor Margueritte, so Alice Berthet über die Autorin, »Mme Lucie-Paul Margueritte s'est contentée d'observer avec finesse des caractères de notre temps et de montrer habilement l'illogisme d'une éducation des jeunes filles, à la fois trop moderne et traditionnelle.«[44]

43 Lucie-Paul Margueritte, *La jeune fille mal élévée*, Paris 1922, S. 66-67.

44 Alice Berthet, *La Française*, 16. Dezember 1922. Rachilde besprach den Roman, den sie als schlechtes Plagiat von *La Garçonne* interpretierte, im *Mercure de France*: »C'est beaucoup plus raide que *La Garçonne*, parce que c'est très gentil, gracieux, câlin, traître, sournois. […] C'est d'ailleurs la même chose. Alors? Il y a donc un homme et une femme qui sont d'accord pour déclarer qu'on peut arriver au mariage par le concubinage! Et ils sont de la même famille où … l'aîné que personne, jamais, n'a jamais incriminé de fôlatrie malgré qu'il ait intitulé un livre aussi rasoir que la pluie: *Jouir*, prétendait renier son premier né: *Tous quatre*, sa seule bonne œuvre. Cela prouve, ô mes chers enfants, que délivré du pieu, la

Der Vorwurf der persönlichen Bereicherung

Schließlich wurden die obszönen Passagen als berechnendes stilistisches Mittel interpretiert, das Margueritte bewußt eingesetzt hätte, um möglichst hohe Auflagen zu erzielen. »Le volume de Margueritte est sans valeur littéraire aucune. Son succès a procédé du scandale seul«,[45] befand Charles Maurras in der nationalistischen *Action Française* und äußerte gleichzeitig den von vielen aus verschiedenen politischen Lagern geteilten Vorwurf, Margueritte hätte den Roman lediglich geschrieben, um sich persönlich zu bereichern.[46] Auch die bürgerliche Feministin Alice Berthet, Herausgeberin von *La Française*, übte – wenngleich etwas verhaltener – Kritik in dieser Richtung: »[…] M. Victor Margueritte s'est cru obligé à une grande précision de détails qui vaut à son livre un succès d'assez mauvais aloi.«[47]

Verteidiger des Romans

Rachilde setzte in ihrer Verteidigung Marguerittes im *Mercure de France* genau hier an: »J'ai peur qu'ils [Kritiker und Journalisten] finissent par le tuer, uniquement parce qu'il vend beaucoup son livre«, und verteidigte den Roman als naturalistisches Werk: »Il a fait une œuvre naturaliste et morale par son excès même de naturalisme. Il est tout simplement en retard. […] C'est de la morale à la Zola.«[48] Der prominenteste Verteidiger Marguerittes war zweifellos Anatole France, der in einem offenen Brief an die Ehrenlegion den Ausschluß des Autors verurteilte:

> Victor Margueritte a peint, dans »La Garçonne«, la société que la guerre a faite; il a montré la dépravation qui avait atteint, chez les nouveaux riches, une outrance inouïe. Tout le monde le sait, puisque, en ces temps éhontés, la débauche débordait jusque dans la rue. A mon avis, le peintre est resté, dans ses tableaux, bien en deçà de la réalité. Les

liberté du langage prend sa revanche« (Rachilde, *Mercure de France*, 15. November 1922). Rachilde machte eine Anspielung auf Marguerittes älteren Bruder Paul, der im Jahre 1918 starb. Im Falle von Lucie-Paul Margueritte könnte es sich in der Tat um seine Frau handeln. Die Recherchen der Verfasserin zu ihrer Biographie blieben erfolglos.

45 Charles Maurras, »La politique: La liberté d'écrire«, *L'Action Française*, 9. Januar 1923.

46 Vgl. z. B. Marcel Martinet, »Les Lettres: *La Garçonne*«, *Humanité*, 7. Januar 1923.

47 Alice Berthet, *La Française*, 2. September 1922.

48 Rachilde, *Mercure de France*, 15. November 1922.

maux immesurés d'une longue guerre avaient produit des mœurs abominables, que le moraliste devait peindre.[49]

Nach dem Ausschluß aus der Ehrenlegion distanzierten sich viele Mitglieder der *Société des Gens de Lettres* von Margueritte, der seit 1909 die Ehrenpräsidentschaft dieser angesehenen Vereinigung innehatte. Victor Margueritte reichte daraufhin seinen Rücktritt ein.[50] Breite Unterstützung fand Margueritte lediglich in dem 1918 von Léo Poldès gegründeten *Club du Faubourg des Lettres*, einer Art Versammlungsstätte für die ›Parias‹ der Literatur, dessen Programm in der »défense de la libre expression de toutes les idées« bestand.[51] Der *Club du Faubourg* organisierte am 17. April 1923 eine sehr gut besuchte Solidaritätsveranstaltung für Victor Margueritte.[52]

Satirische Kritik an der Kritik: *La nouvelle garçonne* und andere

Die satirische Zeitschrift *Le Canard enchaîné* distanzierte sich von der Kontroverse und thematisierte statt dessen die Polemik, indem sie mehrere Satiren auf den »pornographischen« Roman veröffentlichte.[53] Die erste brachte im November 1922 eine ›korrigierte‹ Neufassung, *La nouvelle Garçonne. Roman chaste*, von Rodolphe Bringer – eine Reaktion auf eine offizielle Beschwerde des Erzbischofs von Paris. Bringer stellt in der ersten Szene die Geburt der Garçonne dar. Die Mutter gebiert als erstes Kind ein Mädchen, obwohl sich der Vater so sehr einen Jungen gewünscht hatte. »Saperlipopette! clama le papa, moi qui avais tant désiré un garçon!« Die Amme weiß den Vater sogleich zu trösten: »Vous n'avez qu'à vous dire que c'est une garçonne, et il n'y aura que demi-mal.« Die Kindheit der Garçonne verläuft mehr als keusch. Da sie den Anblick von

49 »Lettre ouverte de Monsieur Anatole France à la Légion d'honneur«, wiederabgedruckt in: Margueritte, *La Garçonne*, S. 10.

50 Vgl. Villepin, *Victor Margueritte*, S. 210. Zu Protesten einiger Mitglieder der *Société des Gens de Lettres* siehe den Artikel von Henri D'Alméras, »Au-dessus de l'Affaire Margueritte. La Protestation des Gens de Lettres«, *Bonsoir*, 9. Januar 1923.

51 Léo Poldès, *Le Club du Faubourg réclame Justice. Pour la défense des libertés*, Paris: Club du Faubourg, o. J., S. 1. Für eine zeitgenössische Darstellung der Ziele und Aktivitäten siehe Fernand Pignatel, *Léo Poldès et le Club du Faubourg ou une époque qui cherche son vrai visage*, Paris 1932.

52 Vgl. Villepin, *Victor Margueritte*, S. 211.

53 Der *Canard enchaîné* stand *L'Œuvre* nahe. Viele Autoren des *Canard enchaîné* publizierten auch in *L'Œuvre* und umgekehrt. Siehe Bellanger et al. (Hg.), *De 1971 à 1940*, S. 567.

Brüsten vor Scham nicht ertragen kann, muß sie mit der Flasche ernährt werden. In der Grundschule fällt sie auf, da sie das Alphabet nur bis zum 16. Buchstaben lernt. Als der Lehrer sie daraufhin bittet: »Eh bien, prononcez: QUE!«, fällt sie fast in Ohnmacht: »Ce serait encore plus dégoûtant.« In dieser Art wird das Leben bis zur Hochzeit beschrieben.[54] Die zweite Satire mit dem Titel *La Cochonne – Roman nettement pornographique* behandelte die lesbische Garçonne.[55] Die dritte *La Glaçonne* sollte – so ein einleitender Kommentar – sogar dem Erzbischof gefallen. Unter dem Titel *La Glaçonne* wird die Lebensgeschichte eines jungen Mädchens beschrieben, das »naturellement froide« in »Froidville« geboren und recht »fraîchement« von ihrem Vater, einem Eisverkäufer, und seiner Familie empfangen wird.[56]

Eine Beschädigung des nationalen Ansehens

Schließlich wurde das Erscheinen von *La Garçonne* auf einer internationalen Ebene problematisiert. Nicht nur wurde die Lektüre für junge Mädchen als schädigend erachtet, auch der internationale Ruf der französischen Frauen stehe auf dem Spiel. Für Téry verband sich mit *La Garçonne* die Frage nach der sozialen und politischen Verantwortung des Autors. Das Problem des nationalen Ansehens stellte sich insbesondere in bezug auf den Kriegsverlierer Deutschland: »C'est aussi une question nationale. Dans quelle mesure peut-on permettre à un écrivain de favoriser, en déshonorant la femme française, la propagande boche à l'étranger.«[57] Für Jean Guiraud, den Chefredakteur von *La Croix*, stand das gesamte internationale Ansehen Frankreichs auf dem Spiel: »Dans le monde, nos ennemis nous représentent comme des corrupteurs de l'âme humaine en soulignant les gros tirages de certaines œuvres malsaines.«[58] Marguerittes Ausschluß aus der Ehrenlegion genügte Téry als Strafe nicht: »L'éclat même ne va-t-il pas au contraire faire une publicité nouvelle à cet ignoble roman?«[59] Jean Guiraud hingegen sah durch den Ausschluß die nationale Ehre wiederhergestellt: »Le verdict de la Légion d'honneur […] y [à l'étranger] relèvera le prestige de la France.«[60]

54 *Le Canard enchaîne*, 15. November 1922.
55 *Le Canard enchaîné*, 20. Dezember 1922.
56 *Le Canard enchaîché*, 27. Dezember 1922.
57 Téry, *L'Ecole des Garçonnes*, S. 28.
58 *La Croix*, 9. Januar 1923.
59 Téry, *L'Ecole des Garçonnes*, S. 32.
60 *La Croix*, 9. Januar 1923.

Die innenpolitische Dimension des Skandals

Wie einleitend erwähnt, lebte die Debatte um den Skandalroman durch den Ausschluß des Autors aus der Ehrenlegion erneut auf, konzentrierte sich aber nunmehr weniger auf den Roman als auf den gesellschaftlichen Einfluß der Ehrenlegion und die Person Victor Margueritte. Die Kontroverse nahm jetzt eine politische Dimension an und spaltete sich in links und rechts. Die Linke, insbesondere um den Kreis von Henri Barbusse, beschuldigte die Generäle der Ehrenlegion, den Roman lediglich als Vorwand zu benutzen, um den Autor für ein früheres Werk zu ›bestrafen‹:

> Je suis persuadé que malgré les cuisantes blessures qu'a faites à beaucoup de ses contemporains et confrères le succès du livre de Victor Margueritte, les bonzes de la Légion d'Honneur n'auraient pas jeté celui-ci par-dessus bord avec cette désinvolture s'il avait été un écrivain de droite.[61]

Im Jahre 1919 hatte Victor Margueritte in der Anklageschrift *Au bord du gouffre* der französischen Regierung und der Armee vorgeworfen, im Ersten Weltkrieg militärisch und strategisch versagt zu haben:

> Avec *Au Bord du Gouffre*, Victor Margueritte a voulu démontrer l'incapacité des préparateurs de la guerre au sein du Parlement, des grandes Commissions et de l'Etat-Major Général de l'Armée. Il critique, notamment, le plan de mobilisation qui fut appliqué, et oppose la doctrine de la défensive à celle de l'offensive qui paraît avoir inspiré tout le haut commandement au début de la campagne. Il relève les fautes des Généraux et les tient pour responsables de nos premiers désastres au cours de ces tragiques mois d'août 14 où l'on put croire la France perdue.[62]

Diese Vermutungen wurden auch von Margueritte selbst geteilt, der in einem offenen Brief an die Ehrenlegion schrieb: »Ce n'est pas seulement le romancier social, c'est l'historien d'*Au bord du gouffre* que frappe en ma personne le Nouvel Ordre.«[63]

61 Henri Barbusse, zit. in: Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en 3 actes et 4 tableaux*, S. 235.

62 Jean Guirec, *Victor Margueritte*, S. 38.

63 Margueritte, Brief an die Mitglieder der Ehrenlegion vom 3. Januar 1923, in: *La Garçonne*, S. 12.

Ein Sinnbild der ›crise de l'esprit‹

Die außergewöhnliche Stellung des Romans *La Garçonne* beruht nicht auf seiner Einzigartigkeit innerhalb von Marguerittes Gesamtwerk. Denn wie gezeigt wurde, hatte der Autor sich bereits in früheren Werken mit Romanen zu aktuellen und sozial brisanten Themen wiederholt ins Kreuzfeuer der Kritik begeben. Entsprechend naheliegend erscheint Marguerittes eigene Deutung, wonach sein Ausschluß aus der Ehrenlegion aus politischen Gründen erfolgte. Demnach ist der Skandal, den der Roman auslöste, nicht allein auf die von der Kritik bemängelten Schwächen zurückzuführen, sondern muß als zeitgebundenes Rezeptionsphänomen beurteilt werden. Es ist daher anzunehmen, daß sich der Erfolg bei den Lesern und Leserinnen ebenfalls auf zeitgebundene Ursachen gründet, was wiederum bedeutet, daß *La Garçonne* aus einem spezifischen gesellschaftlichen Klima der Nachkriegsjahre heraus verstanden wurde. Im folgenden wird eine Interpretation des Romans vorgenommen, die ihn als Zeugnis der ›crise de l'esprit‹ deutet.

›Inquiétude‹ und ›crise de l'esprit‹

Die ersten Jahre der *Années folles* wurden von Zeitgenossen immer wieder als hedonistisch beschrieben. Maurice Sachs charakterisierte in *La Décade de l'illusion* die allgemeine Stimmung als »perpétuel 14 juillet«,[64] Ernest Hemingway betitelte seine Beschreibung des Pariser Lebens in den zwanziger Jahren mit *A Moveable Feast*.[65] Die allgemeine Atmosphäre von Erleichterung über das Ende des Krieges und der Wunsch nach leichter Unterhaltung sowie einer möglichst raschen Rückkehr zu einem zivilen Leben werden als Reaktion auf die traumatischen Ereignisse des Ersten Weltkrieges interpretiert. Vom exzessiven Vergnügen erhoffte man sich am ehesten, die Vergangenheit vergessen zu können: »[…] la volonté majeure des Français est de la [la guerre] rejeter au profond du passé, de refermer la parenthèse, de retrouver la joie des plaisirs simples.«[66] In dem 1921 erschienenen Roman *La tragédie légère* von Claude Roger-Marx spricht die Heldin von einem »furieux besoin de jouir et d'oublier«.[67]

64 Maurice Sachs, *La Décade de l'illusion*, Paris 1950, S. 17.

65 Ernest Hemingway, *A Moveable Feast,* New York 1964.

66 Becker; Berstein, *Victoires et frustrations*, S. 177. Siehe auch René Rémond, *Notre siècle de 1918 à 1991*, Paris 1991 [Histoire de France, Bd. 6], S. 38-57.

67 Claude Roger-Marx, *La tragédie légère*, Paris 1922, S. 150.

Doch ist dies nur die eine Seite eines komplexeren Zusammenspiels von Erleichterung über das Kriegsende einerseits und Ernüchterung angesichts der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Situation nach dem Krieg andererseits: »[…] mais d'autre part, […] l'opinion entend bien que l'expérience de la guerre n'ait pas été inutile et que la paix n'efface pas les sacrifices consentis.«[68] Die Kriegserfahrung stellte keine »parenthèse« dar, nach der der »retour à l'âge d'ôr«[69] ohne weiteres möglich war:

> La France découvre progressivement, à mesure que le bouleversement dû au conflit est intégré par la société, que les quatre années de guerre lui ont légué d'irréversibles mutations de ses structures, dans l'ordre financier, dans l'ordre social, dans les mentalités et les conceptions politiques.[70]

Intellektuelle, Schriftsteller und Politiker konstatierten eine moralische Krise, die aus dem »Bewußtsein des bedingten Sieges von 1918« und einem »Generationskonflikt«, aus einer »Konkurrenzsituation zwischen ›Altem‹ und ›Neuem‹« erwuchs.[71] Die historische Forschung spricht von einer »crise morale qui affecte […] toute une fraction de l'Intelligentsia française«.[72] Das Bewußtsein des Endes der alten abendländischen Kultur setzte sich bei vielen Intellektuellen schon während des Krieges durch.[73] Pierre Drieu la Rochelle verlieh bereits 1917 in seinem Gedicht-

68 Serge Berstein; Pierre Milza (Hg.), *Histoire de la France au XX^e siècle*, Bruxelles 1990, S. 339. Auf der Erkenntnis dieser Dialektik basiert auch die Untersuchung von Modris Eksteins, *Le sacre du printemps. La grande guerre et la naissance de la modernité*, Paris 1989.

69 Becker; Berstein, *Victoires et frustrations*, S. 178.

70 Ebd.

71 Margarete Zimmermann, *Die Literatur des französischen Faschismus. Untersuchungen zum Werk Pierre Drieu La Rochelles. 1917-1942*, München 1979 [Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie; Bd. 37], S. 63.

72 Berstein; Milza, *Histoire de la France*, S. 339. Siehe auch Marc Auffret, *La France de l'entre-deux-guerres*, Paris 1972, S. 128-129, James McMillan, *From Dreyfus to De Gaulle: Politics and Society in France, 1898-1969*, London 1985, S. 83; Georges Duby, *Les temps nouveaux, de 1852 à nos jours*, Paris 1999 [Histoire de la France; Bd. 3].

73 Es handelt sich um ein internationales Phänomen. Auch in Deutschland wurde der Niedergang der europäischen Zivilisation diskutiert. Am Ende des Ersten Weltkriegs stand »die düstere Prophezeiung eines Oswald Spenglers, schon vor dem Krieg entworfen […] als Ausdruck eines starken Zeitgefühls, wie das Weltecho des Buchs beweist: ›Der Untergang des Abendlandes‹« (Karl Dietrich Bracher, *Die Krise Europas seit 1917*, Frankfurt a. M./Berlin 1993 [Propyläen Geschichte Europas; Bd. 6], S. 17-18).

band *Interrogation* seiner Besorgnis über das weitere Schicksal Frankreichs Ausdruck.[74] Charles Ferdinand Ramuz konstatierte 1917 in *Le grand printemps* die Umwälzungen aller Werte, die der Krieg in nur kurzer Zeit verursacht hatte: »On a assisté […] dit-il, dans l'espace de quelques jours, à un renversement radical des valeurs.«[75] Die Schlagworte ›inquiétude‹, ›crise de l'esprit‹ und ›crise de la civilisation‹ wurden immer wieder in Zeitschriften, Revuen und Essays diskutiert.[76] Der Schriftsteller Romain Rolland veröffentlichte im Jahr 1916 das Pamphlet *A la civilisation*, in dem er Abschied von Europa nahm: »[…] Adieu Europe, reine de la pensée, guide l'humanité! Tu as perdu ton chemin, tu piétines dans un cimétière.«[77] Der Literaturkritiker Benjamin Crémieux resümierte 1931 die Kriegserfahrung: »L'éclairage de la guerre a soudainement montré l'instabilité de ce monde, l'instabilité de la civilisation, l'instabilité des régimes collectifs, l'instabilité de la vie et de la personne humaine.«[78] Der Physiker und Schriftsteller Georges Duhamel fragte in seinem Buch *La possession du monde*:

> […] qu'est-ce que donc cette civilisation dont nous tirons tant d'orgueil et que nous prétendons imposer aux peuples des autres continents? Qu'est-ce qu'elle est donc pour s'être soudain révélée si cruelle, si dangereuse, aussi dépourvue d'âme que ses machines.[79]

74 Vgl. Zimmermann, *Die Literatur des französischen Faschismus*, S. 35-62.

75 Charles Ferdinand Ramuz, *Le grand printemps*, Lausanne 1917, S. 23.

76 Siehe den ersten Teil »La crise de la civilisation«, in: Christian Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, S. 7-27. Der Schriftsteller Marcel Arland sprach von einem »Nouveau mal du siècle«, *Nouvelle Revue Française*, n° 125, 1924; Marcel Arland, »Essai«, *Nouvelle Revue Française*, n° 147, 1925. Siehe auch Nicholas Hewitt, *›Les maladies du siècle‹: The Image of ›malaise‹ in French Fiction and Thought in the Interwar Years*, Hull 1988.

77 Rolland, Romain, »Aux peuples assassinés«, in: *A la civilisation*, Paris 1917, S. 24; Elie Faure äußerte in dem Kapitel »De la civilisation« ähnliche Gedanken über den Stand der europäischen Zivilisation in: Elie Faure, *Danse sur le feu et l'eau*, Paris 1920, S. 22-27.

78 Benjamin Crémieux, *De l'esprit d'inquiétude à l'esprit de reconstruction (1918-1930)*, Monaco 1930, S. 7.

79 Georges Duhamel, *La possession du monde*, Paris 1959, S. 227. Duhamel hielt die technische und wissenschaftliche Zivilisation für ein großes Übel. Für eine ähnliche naturwissenschaftliche Begründung siehe Charles Richet, »Qu'est-ce que la civilisation?«, *Revue des Deux Mondes*, 15. März 1923, S. 391-411.

Paul Valéry begann seinen Essay *Crise de l'esprit* mit der berühmt gewordenen Aussage über den Stand der Kultur und Zivilisation: »Nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.«[80] Valéry sagt in *Crise d l'esprit* das Ende Europas voraus und hält die Technologisierung der Welt und die zunehmende Universalisierung wissenschaftlicher Prozesse für Vorboten des Untergangs.Wissen und positiv besetzte Werte wie Arbeit, eine solide Ausbildung und seriöse Disziplin seien Tugenden, die sich letztendlich in ihr Gegenteil verkehrten: »Tant d'horreurs n'auraient pas été possibles sans tant de vertus.«[81] Der Schriftsteller Pierre Drieu la Rochelle, der selbst Veteran und im Krieg in Charleroi, in den Dardanellen und Verdun dreimal verwundet worden war, fragte schließlich: »Tout le tragique de la période que nous vivons est là: comment l'homme s'arrangera-t-il de ses épousailles avec la machine?«[82] Er zeichnet das Bild einer Nachkriegskultur, die in Ruinen liegt: »Cette civilisation n'a plus de vêtements, plus d'églises, plus de palais, plus de théâtres, plus de tableaux, plus de livres, plus de sexes.«[83]

Der Begriff der Krise, mit dem viele Zeitgenossen die Situation nach dem Krieg bezeichneten, muß in einem spezifischen historischen Zusammenhang nach dem Ersten Weltkrieg verstanden werden.[84] Der im Lateinischen zunächst nur auf Krankheiten bezogene Begriff ›crisis‹ erlangte im Französischen im 18. Jahrhundert mit Montesquieu eine moderne geschichtsphilosophische Valenz. Besonders im Hinblick auf ökonomische Entwicklungen setzte sich im 19. Jahrhundert die Auffassung durch, daß jede Krise zum Besseren führte. Ebendieses verbreitete Vertrauen in zukünftige Entwicklungen wurde durch das Kriegserlebnis erschüttert, was sich (nicht nur) in der französischen Literatur als außer-

80 Paul Valéry, »Première lettre, la crise de l'esprit«, in: *La Nouvelle Revue Française*, 1. August 1919, dann wiederabgedruckt in: Paul Valéry, *Variété* (1924), *Œuvres*, Paris 1957, S. 988-989.

81 Ebd., S. 13. Eine Besprechung des Bandes von Nicolas Ségur findet sich in der *Revue Mondiale*, 15. Oktober 1924, siehe auch: Nicolas Ségur, *Revue Mondiale*, 1. Januar 1926. Siehe auch den Kommentar in: Pierre Milza (Hg.), *Sources de la France du XX^e siècle*, Paris 1997, S. 34-35.

82 Pierre Drieu la Rochelle, »Fond de cantine«, *Mesure de la France*, Paris 1921, S. 112. Zu Drieu la Rochelle und der Thematik des Ersten Weltkriegs siehe Zimmermann, *Die Literatur des französischen Faschismus*. Auch: Frank Field, *Three French Writers and the Great War: Barbusse, Drieu La Rochelle, Bernanos*, Cambridge 1975, S. 83-87.

83 Pierre Drieu la Rochelle, *La suite dans les idées*, Paris 1927, S. 125.

84 Zu den folgenden Ausführungen siehe Joachim Ritter; Karlfried Gründer (Hg.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel/Stuttgart 1976, S. 1235-1245.

ordentlich produktiver Themenkomplex erwies.[85] Neben seiner philosophisch-historischen Dimension spielt der Begriff der Krise auch im Hinblick auf die soziale und kulturelle Identität der Kriegsheimkehrer eine Rolle. Drieu la Rochelle und andere Schriftsteller sowie ehemalige Veteranen der Kriegs- und Nachkriegszeit entwarfen das Bild einer toten Zivilisation und brachten Gefühle von Unsicherheit und Haltlosigkeit zum Ausdruck.[86] Alle diese Zeitgenossen verbindet die »Sehnsucht nach der Sinngebung einer Existenz, deren Leere und Ziellosigkeit als schmerzlich empfunden werden«.[87] Die Überwindung des Kriegserlebnisses und die Rückkehr in das zivile Leben werden in der Nachkriegsliteratur immer wieder problematisiert. Diese Generation von heute oft weitgehend in Vergessenheit geratenen Schriftstellern wird auch als »une génération d'exilés« bezeichnet.[88] Im letzten Kapitel von *Adorable Clio* (1920) von Jean Giraudoux (1882-1944) fragt beispielsweise der Ich-Erzähler Jean: »Est-ce que la mort, est-ce trois millions de moineaux qui s'envolent soudain de nous?«[89] Seine Geisteshaltung ist angesichts des siegreichen Kriegsendes durch Orientierungslosigkeit gekennzeichnet. Die Erzählung endet mit den Worten: »Ce que je fais? Ce que je suis? Je suis un vainqueur, le dimanche à midi.«[90] Auch in der Gedichtsammlung *Le retour des hommes* von Luc Durtain, eigentlich André Nepven, resigniert der heimgekehrte Soldat in dem Gedicht »14 Juillet 1919« ange-

85 Siehe zu diesem Thema vor allem die Untersuchung von Zimmermann zum Werk Drieu la Rochelles. Siehe auch Margarete Zimmermann, »Von Barbusse zu Céline. Der Erste Weltkrieg in der französischen Literatur der Jahre 1916-1932«, in: *Lendemains* 17/18 (1980), S. 197-213.

86 »[…] what distinguished the postwar generation was their unrest and anxiety« (Robert Wohl, *The Generation of 1914*, London 1980, S. 30). Außer Drieu la Rochelle sind u. a. Marcel Arland, Henri Daniel-Rops, Jean Luchaire und André Malraux zu nennen. Für einen Überblick siehe auch Eliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris 1991; Eliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française de l'entre-deux-guerres, 1919-1939*, Paris 1993.

87 Zimmermann, *Die Literatur des französischen Faschismus*, S. 89.

88 Der Begriff wurde von Zeitgenossen geprägt. Henry de Montherlant berichtete beispielsweise über die erste Zeit nach seiner Rückkehr aus dem Krieg: »Je me suis senti tout dépaysé, j'oserais même dire exilé« (Zit. in: Frédéric Lefèvre, *Une heure avec …*, 1ère série, Paris 1924, S. 244). Der Kritiker Pierre Paraf schrieb 1924: »La Génération du feu est une génération d'exilés qui fut desservie autant par les circonstances que par le mystère qu'elle porte en elle« (Pierre Paraf, »La Génération du feu«, *La Revue Mondiale*, 1. Mai, 1924, S. 64).

89 Jean Giraudoux, *Adorable Clio*, Paris 1920, S. 233.

90 Ebd., S. 235.

sichts der nationalen Siegesstimmung: »Etes-vous aussi complices, Vous, les dix millions de morts, cambrement de ces reins, de la clameur de ces bouches?«[91]

Die Garçonne als ›weibliches Pendant‹ des Veteranen

Auf der Grundlage dieser Überlegungen lassen sich Bezüge zu Margueritte Roman herstellen, wie die Historikerin Roberts überzeugend aufgezeigt hat. Roberts »reads the novel as a discussion of postwar anxiety in general«.[92] Die Heldin erlebe eine Identitäts- und Wertekrise, die ihr Vertrauen in die konventionelle, durch die Eltern repräsentierte bürgerliche Lebensform erschüttere. Die Orientierungslosigkeit Moniques nach der Auflösung ihrer Verlobung und in der ersten Zeit ihrer wiedererlangten ›Freiheit‹ entspreche dem Eindruck des Verlustes des sozialen Haltes bei den Kriegsheimkehrern: »the *garçonne* Monique symbolizes the returning soldier who is freed at last from no-man's-land«.[93] Margueritte selbst legt eine solche Interpretation seiner Heldin bereits an, da er Monique, hierauf wurde bereits verwiesen, die Gesellschaft aus einer Perspektive beurteilen läßt, die der Sicht der Kriegsheimkehrer ähnelt:

> Cela, l'humanité, la vie? … Partout le mensonge et l'oppression! Et il y avait encore des gens qui osaient parler de principes? … attester l'Ordre, le Droit, la Justice! Quand ils ne pensaient qu'à s'emplir le ventre ou à soulager leurs génitoires ! (*La Garçonne*, S. 155)

Die Analogiebeziehung zwischen dem Kriegserlebnis des Veteranen und Moniques gescheiterter Lebensplanung läßt sich auch anhand der von Margueritte verwendeten Metaphorik herstellen, denn der Autor beschreibt Moniques Gefühle in Bildern, die das Kriegserlebnis assoziieren. Noch lange nach der Trennung, dem »Waffenstillstand«, ist ihre Wunde nicht verheilt: »Avec l'apparence de la guérison, elle demeurait comme une malade, anesthésiée encore sous le chloroforme de la table d'opération« (*La Garçonne*, S. 115). Monique leidet in ähnlicher Weise wie die Veteranen unter dem Verlust stabiler Werte. Der Bruch mit der bürgerlichen Existenz hinterläßt jedoch zunächst nur ein Gefühl der Leere und der Sinnlosigkeit: »Elle [Monique] n'avait rien conquis avec la liberté« (*La Garçonne*, S. 149).

91 Luc Durtain, *Le retour des hommes*, Paris 1920, S. 73.
92 Roberts, *Civilisation without Sexes*, S. 57.
93 Ebd.

Pierre Drieu la Rochelles und François Mauriacs Veteranenporträts weisen in mehrerer Hinsicht Parallelen zu Marguerittes Heldin auf.[94] Die Grundlage für diesen Vergleich stellt die Beobachtung dar, daß zeitgenössische Kritiker in den literarischen Typen Träger einer Zeitstimmung gesehen haben. Dabei spielt es keine Rolle, daß die Romane von Drieu und Mauriac erst nach *La Garçonne* entstanden sind. Der Erste Weltkrieg prägte die Werke Drieu la Rochelles entscheidend und blieb jahrelang ein zentrales wiederkehrendes Thema,[95] eine Beobachtung, die der Autor selbst bestätigt: »[…] J'ai pu faire mon premier livre. […] J'y parlais de la guerre et uniquement de la guerre. Et après tout, peut-être, n'ai-je jamais eu qu'à parler de cela et tout le reste n'a été qu'allusion détournée ou remplissage superflu.«[96]

Der Ausgang des Krieges stellte für Drieu keine befriedigende Perspektive in Aussicht. Voller Zweifel kehrte er orientierungslos in die Pariser Nachkriegsgesellschaft zurück. In der Erzählung »Nous fûmes surpris« gesteht der Held sich seine Desorientiertheit ein: »Nous sommes ici les pieds dans nos cadavres parmi nos femmes stériles. Nous nous demandons ce que nous allons faire, ce que vont faire les autres hommes.«[97] Drieu porträtiert in seinen Werken jene halt- und orientierungslos heimgekehrten Kriegsveteranen, in denen zeitgenössische Kritiker den Zeitgeist wiedererkannten. In den Augen des Kritikers Nicolas Ségur stand Drieus Pessimismus stellvertretend für den einer ganzen Generation:

> […] dans ses livres en prose, il se montre inquiet des problèmes qui tourmentent sa génération, cette génération enrichie d'exaltations et d'images et qui après la tourmente essaie de faire son propre bilan, de s'ausculter et aussi d'ausculter la France.[98]

94 Auf die Parallelen zwischen der Garçonne-Figur und den männlichen Helden im Werk von Drieu La Rochelle hat bereits Roberts 1995 hingewiesen. Vgl. Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 57 ff.

95 Für eine dezidierte Untersuchung zu diesem Komplex siehe die Studie von Zimmermann, die in der »wiederholten ›Rückkehr‹ zur literarischen Umsetzung des Kriegserlebnisses« keine »additive Wiederholung eines bestimmten Grundmusters« sieht, sondern einen »dialektischen Prozeß, innerhalb dessen aus der Konfrontation von erinnerter Vergangenheit und Gegenwart der Textentstehungszeit etwas Neues […] entsteht« (Zimmermann, *Die Literatur des französischen Faschismus*, S. 28). Siehe auch Alice Yaeger Kaplan, *Reproductions of Banality: Fascism, Literature and French Intellectual Life*, Minneapolis 1986, S. 94.

96 Pierre Drieu la Rochelle, *Sur les écrivains. Essais critiques*, Paris 1964, S. 40.

97 Drieu, *Mesure de la France*, S. 13-14.

98 Nicolas Ségur, »La vie littéraire«, in: *Revue Mondiale*, 15. Januar 1925, S. 190.

Ségur unterstrich »[une] notation aiguë des mœurs d'à présent«.[99] Drieu selbst attestierte seinen Werken, sie seien »une vue sur l'époque«.[100] Drieus Helden sind geistige Brüder einiger Romanfiguren von François Mauriac, der die Atmosphäre der Pariser Gesellschaft nach 1918 und die seelische Zerrissenheit der Veteranen in Romanen wie *Le fleuve de feu* (1923) und *Le désert de l'amour* (1925) dargestellt hat. Dabei stehen die Schilderungen von Bars, leichten Vergnügen und zwielichtigen Geschäften bei Mauriac zwar niemals im Vordergrund wie bei Drieu. Über *Le désert de l'amour* schrieb der Kritiker André Billy jedoch: »A rouvrir *Le désert de l'amour*, j'ai reçu au visage comme une bouffée de l'atmosphère enfiévrée qu'on respirait alors.«[101]

Auch in bezug auf Margueritte Roman stellten zeitgenössische Kritiker immer wieder die gesellschaftliche Aktualität der Themen und der Figuren heraus. Der *Intransigeant* schrieb: »[…] nous connaissons beaucoup de femmes à qui conviendrait ce néologisme«.[102] Die *Revue de France* kommentierte: »Les femmes […] et surtout les jeunes filles, sont assez proches de celles d'à-présent.«[103] Der Verleger Flammarion warb mit der Aktualität des Themas: »Jamais certaines femmes d'aujourd'hui n'avaient été peintes avec tant de puissance et de hardiesse«,[104] und der Schriftsteller Henri d'Alméra stellte in einer Umfrage »Au-dessus de l'affaire Margueritte« mit unverhohlener Ironie fest: »La jeune fille, telle que la décrit Victor Margueritte, existe-t-elle, même exceptionnellement? Nous savons tous […] que toutes les jeunes filles françaises […] ne voient dans la danse que sautillement, qu'elles ont horreur du flirt […].«[105] In Anleh-

99 Ebd., S. 190. André Beaunier widmete Drieu den Artikel »Les angoisses d'un combattant«. Der Artikel bespricht die drei früh erschienenen Prosagedichte *Mesure de la France*, *Interrogation* und *Fond de Cantine*, die sehr ähnliche Themen behandeln und von denen der Autor sagte: »Nous avons entre les mains un témoignage d'une incontestable valeur, et qui nous met en présence d'un fait: le déplaisir laissé par la victoire« (*Revue des Deux Mondes*, 1. Februar 1923, S. 697-698).

100 Drieu bezog sich in einem Brief an Marcel Arland hier auf *Le feu follet* (Gallimard, 1931): Drieu la Rochelle, Pierre, »Lettre du 9 janvier 1932«, in: *Sur les Ecrivains. Essais critiques*, S. 180-181.

101 André Billy, »La vie et l'œuvre de François Mauriac«, in: François Mauriac, *Le désert de l'amour*, Paris 1952.

102 *L'Intransigeant*, 20. Juli 1922.

103 *Revue de France*, Nov.-Dez. 1922, S. 413.

104 *Comœdia*, Nr. 3565, 19. September 1922.

105 *Bonsoir*, 9. Januar 1923.

nung an Roberts werden im folgenden an ausgewählten literarischen Beispielen drei Parallelen herausgestellt, die das Verhalten der Garçonne und das der Kriegsheimkehrer charakterisieren.

Seelische Betäubung

Unter dem Eindruck des Schocks, ausgelöst durch die Erfahrungen und Grausamkeiten des Krieges, kehrten die Veteranen wie betäubt in die Gesellschaft zurück. In der Erzählung »La Prière d'Hargeville« von Drieu la Rochelle aus dem Jahre 1918 charakterisiert der Soldat seinen Geisteszustand: »Guerre, espèce de solitude, tu m'as obsédé, tu me tiens. […] Je suis un pauvre enfant fasciné et perdu. Me réveillerai-je de ce rêve mystique?«[106] Viele der Helden Drieu la Rochelles wie Gonzague in *Plainte contre l'inconnu* (1924) oder Gilles in *L'homme couvert de femmes* (1925) scheinen schlafwandelnd durchs Leben zu gehen. Ohne jegliche Bindungen an Menschen oder Tätigkeiten leben sie Tag für Tag in einer Welt voller Träume und Erinnerungen: »These veterans ressemble, then, the ›still anesthesized‹ Monique in her first days of freedom.«[107] In den ersten Monaten nach der Auflösung ihrer Verlobung und der Trennung von Lucien Vigneret ist auch Monique leblos und wie betäubt. An ihre Freundin Madame Ambrat schreibt sie: »Je regarde, sans qu'un sentiment quelconque me dicte de la peine ou de la joie. […] Je végète seulement […] Je vis, en attendant, comme une malade qui se soigne, sans goût d'entreprendre, ni d'espérer« (*La Garçonne*, S. 108-109). Nichts interessiert sie wirklich, und die innere Leere und Langeweile wird nach ihrer Rückkehr nach Paris in der ersten Zeit ihrer beruflichen Aktivität noch durch die wirtschaftlich schwierige Situation verstärkt: »Monique […] avait alors passé des jours noirs. Le marasme général des affaires ajoutait à sa neurasthénie. Elle restait des semaines à se morfondre […]« (*La Garçonne*, S. 113).

Flucht vor der Wirklichkeit

Auf die neue Situation und die erste Depression folgt ein ausschweifendes »life of drugs and sexual promiscuity«.[108] Ebenso wie die Helden von Drieu la Rochelle gerät auch Monique in einen Sog von Drogen und Pro-

106 Pierre Drieu la Rochelle, »La prière d'Hargeville«, in: *Ecrits de jeunesse. Interrogation, Fond de cantine, La suite dans les idées, Le jeune européen*, Paris 1941, S. 111.
107 Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 58.
108 Ebd.

miskuität. Über Gilles schreibt der Erzähler in *L'homme couvert de femmes* aufgrund seines auffallenden Interesses an kurzen sexuellen Abenteuern und Eroberungen: »Il a la folie de plaire.«[109] Von Tod und sexuellen Abenteuern besessen verbringen Gilles und sein Freund Luc Stunden um Stunden in Bars, Kneipen und Opiumhöhlen. Sie gehen kurze und unverbindliche sexuelle Beziehungen mit Prostituierten und alleinstehenden Frauen ein. In Mauriacs *Le désert de l'amour* hat der Held Raymond Courrèges nur ein Ziel: »[…] compter parmi les garçons d'après-guerre«, was gleichbedeutend ist mit unzähligen Barbesuchen, zwielichtigen Geschäften und kurzen Affären mit Prostituierten.[110] In der Erzählung »Nous fûmes surpris«, die kurze Zeit nach dem Waffenstillstand im Frühling des Jahres 1919 spielt, ziehen Soldaten trinkend von Café zu Café und sprechen in ziemlich schroffer Weise Frauen an.[111] Die Hauptfigur Guy ist »encore attaché aux principes qui avaient nourri ses parents«, aber »n'ayant d'autres guides que ses sens en désordre, il s'engageait dans des voies dangereuses, comme un aveugle rebelle et perdu«.[112] In »La valise vide« nimmt der Veteran Gonzague Drogen, um die Wirklichkeit und jegliche Reflexion über zwischenmenschliche und sexuelle Beziehungen zu verdrängen: »[…] les drogues […] favorisent […] une grande indifférence aux choses sexuelles. […] Gonzague ainsi avait pu rester loin de Madame Lemberg, loin des femmes, loin de tout ce qui vivait.«[113] Drieu la Rochelle erklärt dieses Verhalten: »Les passions n'étaient pas combattues, mais déviées vers des débouchés imprévus. Il fallait rompre à tout prix unité et continuité.«[114] Auch hierin ähneln Drieus Veteranen Monique, die gegen die bürgerlichen Moralvorstellungen ihrer Erziehung rebelliert: »[…] Monique se laissait aller aux bras dominateurs … Le bien, le mal? Mots vides de sens! Ils tintaient à ses oreilles comme des grelots fêlés« (*La Garçonne*, S. 115). Während ihrer ersten lesbischen Liebesbeziehung zu Niquette fühlt sie sich in der als sexuell aufgeladen beschriebenen Atmosphäre in den Varietétheatern durchaus wohl: »A cette incessante représentation de l'acte sexuel, auquel le dérèglement des mœurs convie, dans les music-halls, les dancings, les thés, les salons […] Monique […] avait pris goût« (*La Garçonne*, S. 125). Dem Zwischenspiel

109 Drieu, *L'homme couvert*, Paris 1925, S. 22.
110 François Mauriac, *Le désert de l'amour* (1925), *Œuvres romanesques et théâtrales*, Bd. 1, Paris 1978, S. 738-739.
111 Drieu, »Nous fûmes surpris, in: *Plainte contre inconnu*, Paris 1924.
112 Drieu, »Nous fûmes surpris«, S. 27.
113 Drieu, »La valise vide«, in: *Plainte contre inconnu*, S. 118.
114 Drieu, »La valise vide«, S. 88.

mit der Sängerin folgt eine »vie de garçon – garçonnière comprise –, elle couchait aux hasards de l'aventure« (*La Garçonne*, S. 163). Auch die Garçonne flüchtet sich in Drogen. Neben der Wollust erlaubt ihr der Opiumrausch die vorübergehende Flucht aus der ihr inhalts- und bedeutungslos erscheinenden Welt: »Heures délicieuses aux sens engourdis, mais qui lui laissaient le lendemain, avec une sensation de vide, le dégoût de tout ce qui n'était pas l'oubli apaisant de la drogue. Heures de nivarna, coupées de longues causeries, entre les pipes« (*La Garçonne*, S. 161).

Sterilität

Die Kriegsveteranen bleiben wie Monique kinderlos und werden niemals eine Familie gründen. Gilles kann sich weder Finette noch Jacqueline anvertrauen, obwohl er beide Frauen liebt. Als es zum Bruch mit Finette kommt, klagt sie ihn bitter an: »Non, la vérité c'est que tu n'es capable de rien faire.«[115] Gilles' Suche nach der »idealen« Frau und Gefährtin, die er – natürlich – niemals finden wird, spiegelt seine Sehnsucht wider, seiner Existenz Sinn und Erfüllung zu geben. Die gleiche emotionale Unsicherheit kennzeichnet Lissies in »Le Pique-Nique« und Gonzague in »La valise vide«. All diese Veteranen geben sich dem Vergnügen mit einer Intensität hin, die die geistige Leere verdeckt, die sich dahinter verbirgt: »Toute cette frénésie n'était qu'immobilité morne, contemplation fainéante, attente stérile.«[116] Auch Monique gibt das ausschweifende Leben kein Gefühl der Erfüllung oder der Kontrolle über ihr Schicksal: »[…] jours solitaires et […] heures vides que ni travail ni volupté, rassasiants à la longue, ne parvenaient à combler« (*La Garçonne*, S. 148).

Moniques Sterilität versinnbildlicht die Verleugnung ihrer Weiblichkeit und eigenen Identität. Die Aussicht auf ein bürgerliches Leben in der Ehe hat sie aufgegeben und beschlossen, »une vie de garçon« zu führen (*La Garçonne*, S. 163). Roberts stellt auch hier eine Parallele zu den Veteranen her: »If Monique's sterility marked her disavowal of female identity, that of the veterans was linked to the theme of emasculation.«[117] In *La comédie de Charleroi* (1934) formuliert Drieus Erzähler die Überlegung, daß die moderne technologische und bürokratische Kriegsführung die Soldaten um die Chance gebracht habe, wirkliche Helden und Krieger zu sein: »Dans cette guerre, on s'appelait, on ne se répondait pas. J'ai senti cela, au bout d'un siècle de course. On a senti cela. Je ne faisais plus que

115 Drieu, *L'homme couvert*, S. 220.
116 Drieu, *Plainte contre inconnu*, S. 84.
117 Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 59.

gesticulailler, criailler. […] Je sentais cela. Je sentais l'homme mourir en moi.«[118] Ganz ähnlich äußert sich der Erzähler im Vorwort von *La suite des idées:* »[…] Je ne suis pas un homme.«[119] In *La Garçonne* sagt der Veteran Blanchet von sich selbst: »Je suis un homme fini« (*La Garçonne*, S. 253). Ihre durch Enttäuschungen und Erfahrungen abhanden gekommene geschlechtliche und kulturelle Identität als Mann beziehungsweise Frau erlauben weder Monique noch den Kriegsheimkehrern, ein Leben zu zweit auch nur in Betracht zu ziehen.

»Le jeune homme moderne«

Es gibt aber einen bedeutenden Unterschied zwischen den männlichen Veteranen und Monique.[120] In seiner Unfähigkeit, seiner Isolation zu entkommen und ein neues Leben zu beginnen, begeht Gonzague, die zentrale Figur in *La valise vide*, Selbstmord, wohingegen Monique ihr Leben durch eigene Initiative und Aktivität auf eine veränderte Grundlage stellt. Auf diesen Unterschied verweist auch der Literaturkritiker Benjamin Crémieux im Zusammenhang mit anderen literarischen Werken. Er analysiert vier Nachkriegserzählungen, die den »jeune homme moderne«, den Kriegsheimkehrer, porträtieren:[121] *Détours* (1924) von René Crevel (1900-1935), *Femme de paille* (1924) von Léon-Pierre Quint (1895-1958), *Le cœur gros* (1924) von Bernard Barbey und *A la dérive* (1923) von Philippe Soupault (1897-1990).[122] Die vier Erzählungen sind inhaltlich unterschiedlich angelegt und aufgebaut. Dennoch gibt es Parallelen in der Anlage der Charaktere der vier männlichen Protagonisten, in welchen Crémieux die zu Beginn erläuterte ›crise de l'esprit‹ verdeutlicht sieht. Alle vier Männer sind unfähig »à saisir et plus encore à garder quoi que ce soit«.[123] Der Held in *Détours* leidet unter Bindungsangst, die aus

118 Pierre Drieu la Rochelle, *La comédie de Charleroi*, Paris 1982 [1934], S. 67-68.

119 Drieu, *La suite dans les idées*, S. 13.

120 Vgl. Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 59.

121 Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction: Essai sur la littérature d'après-guerre*, Paris 1931, S. 111-112. Crémieux stellte ausdrücklich eine Parallele her zwischen den vier Erzählungen und Drieu la Rochelles Werken *Plainte contre inconnu*, *Le feu follet* und *L'homme couvert de femmes*, S. 124.

122 René Crevel, *Détours*, Paris 1924; Léon-Pierre Quint, *La Femme de paille*, Paris 1924; Bernard Barbey, *Le Cœur gros*, Paris 1924, und Philippe Soupault, *A la dérive*, Paris 1923.

123 Crémieux, *Inquiétude et reconstruction: Essai sur la littérature d'après-guerre*, S. 114.

seinem Minderwertigkeitsgefühl resultiert. Der Held in *Le cœur gros* schwankt beständig zwischen seiner Freundschaft zu Walt und seiner Liebe zu Walts Frau Claude. Soupaults David »ne pouvait s'attacher à rien«[124] und »David Aubry cherchait une route sans pouvoir faire un choix«.[125] Quints Protagonist richtet es sich in seiner emotionalen Unfähigkeit bequem ein: »Aucune passion n'attache aucune parcelle de moi à aucune chose.«[126] Alle diese Männer sind frei, »abominablement libre«,[127] wie der Protagonist in *Détours* sagt, und unfähig, eine dauerhafte Bindung einzugehen beziehungsweise in einem weiter gefaßten Sinne ihrer Existenz eine zukunftsorientierte Dimension zu verleihen. Der Held in *Détours* bringt die Ziellosigkeit auf den Punkt, wenn er sagt: »Je cherche ce que je cherche.«[128]

Crémieux konstatiert hier einen Unterschied zwischen den Helden der Literatur des 19. Jahrhunderts und denen der Nachkriegszeit. Im 19. Jahrhundert hätten die literarischen Figuren meist eine klare Vorstellung von ihrer Existenz und Lebensplanung gehabt, seien aber aus materiellen Gründen oft nicht in der Lage gewesen, diese umzusetzen, und deshalb gescheitert. Die Nachkriegsliteratur bringe hingegen Helden hervor, die materiell abgesichert seien, aber an einer geistigen ›Inquiétude‹ litten. Der Kampf gegen diese ›Inquiétude‹ stelle die eigentliche Herausforderung und den wesentlichen Konflikt dar. Auch hier scheint sich die grundsätzliche Annahme zu bestätigen, daß die Empfindung eines Zivilisations- und Werteverlusts die Ursache für das Krisenerlebnis bildet. Ganz anders dagegen die Frauen in den Erzählungen: »[…] les jeunes femmes d'aujourd'hui, telles que ces romans nous les présentent, savent ce qu'elles veulent et sont capables de persévérer dans leurs desseins ou leurs caprices avec une ténacité qui vient à bout de tout.«[129]

Es sind die Frauen, die in den Beziehungen anfangs die »initiative de l'amour«[130] ergreifen und diese später beenden, sobald sie den Zeitpunkt für gekommen halten. Insofern demonstrieren sie die gleiche Form der Umkehr des sexuellen Rollenschemas wie Monique, die auch Anfang und Ende ihrer Liebschaften selbst bestimmt und zudem wirtschaftlich

124 Ebd.
125 Ebd., S. 118.
126 Ebd., S. 114.
127 Ebd., S. 117.
128 Ebd., S. 118.
129 Ebd., S. 119.
130 Ebd.

selbständig ist. Crémieux sieht darin den Ausdruck einer gesellschaftlichen Veränderung und das Aufkommen »[d']une conception inédite des rapports entre les sexes«.[131] Monique vereinigt also Elemente der *femme nouvelle*, die selbst die Initiative ergreift, und des bindungsunfähigen, emotional isolierten Veteranen.

Weitere Beispiele aus der zeitgenössischen Literatur

Marcel Prévost: *Les Don Juanes* (1922)

Die Orientierungslosigkeit, die der Krieg sowohl für Frauen als auch für Männer hervorrief, kommt außer in Marguerittes *Garçonne* in weiteren Frauengestalten der zeitgenössischen Literatur zum Ausdruck. Im Januar 1922 erschien der Roman *Les Don Juanes* von Marcel Prévost.[132] Der sich in fünf Teile gliedernde Roman spielt im Jahr 1919. Prévost porträtiert vier ›Don Juanes‹, die in ihren Beziehungen zu Männern die, um es mit den Worten von Crémieux zu sagen, »initiative de l'amour« ergreifen: die Erzherzogin Hilda de Finsburg, eine groteske Figur, die eine Liebesbeziehung mit einem südamerikanischen Tanzlehrer eingeht, der sich als Heiratsschwindler erweist und ihr ein wertvolles Schmuckstück stiehlt; Camille Engelmann, Tochter eines Bankdirektors und »femme d'affaires«; die egoistische und selbstsüchtige Schriftstellerin Berthe Lorande, die aus dem Bedürfnis nach Selbstbestätigung heraus geliebt werden will, ohne jedoch zu eigenen Gefühlen fähig zu sein, und schließlich die schöne und hochmütige Gräfin Albine Anderny, die in ihrer Vielmännerei die einzige Figur darstellt, auf die die Bezeichnung ›Don Juane‹ im weiteren

131 Ebd., S. 123.

132 Der mit dem Kreuz der Ehrenlegion sowie mit den französischen und belgischen Verdienstkreuzen ausgezeichnete Schriftsteller Marcel Prévost (1862-1941) bedürfte einer neuen Untersuchung. Nach einem Studium an der Ecole Polytechnique wandte er sich der Literatur zu und hinterließ ein umfangreiches Romanwerk, das der Beschreibung und Analyse der zeitgenössischen Sitten, einer »vigoureuse peinture des mœurs« gewidmet ist. Zeitgenossen bescheinigten ihm eine außerordentliche Fähigkeit, die »sujets en flottaison dans l'atmosphère« zu erfassen. Prévost verfaßte auch journalistische Beiträge für *Paris-Soir* und *Gringoire* und wurde 1909 in der Nachfolge von Victorien Sardou Mitglied der Académie française. 1921 gründete er die *Revue de France*. Vgl. Nath Imbert (Hg.), *Dictionnaire biographique des contemporains*, Paris 1936, Edmond Jaloux, *Un demi-siècle de littérature française, 1887-1941. Marcel Prévost et ses contemporains. Critiques littéraires, portraits, correspondances, inédits*, Paris 1943.

Sinne zutrifft.[133] Wie *La Garçonne* wurde auch dieser Roman gleich nach seinem Erscheinen ein Bestseller. Zwar erreichte er nie die Auflagenhöhe von *La Garçonne*, beide Romane wurden aber in der zeitgenössischen Presse oft in einem Atemzug genannt.[134]

> Deux grands romanciers viennent de faire rebondir la question féministe au premier plan de l'actualité: M. Marcel Prévost et M. Victor Margueritte. On a fort discuté les Don Juanes et l'on discute fort la Garçonne. L'une et l'autre connaissent des tirages fantastiques qui surmènent si agréablement les librairies, et qui prouvent, – le prestige du talent mis à part – qu'une question mord sur le public.[135]

Der Roman erschien zunächst im April 1922 in der Zeitschrift *Revue de France*, die von Marcel Prévost herausgegeben wurde. Im ersten Jahr der Veröffentlichung erreichte der Roman bei La Renaissance du Livre eine Auflage von 163 000 Exemplaren. Bis zum Ende der zwanziger Jahre waren es nach Angaben von Anne-Marie Sohn 300 000. Ab 1925 verlegte Flammarion den Roman und legte ihn in den dreißiger Jahren regelmäßig neu auf.[136] *Les Don Juanes* beginnt in der unmittelbaren Nachkriegszeit 1919 in einer Atmosphäre hedonistischer Ausgelassenheit und gleichzeitiger kultureller und geistiger Leere:

133 Dies natürlich nur in einem erweiterten Verständnis, denn »aux origines, le burlador est celui qui trompe les femmes«. In dem viele Seiten umfassenden *Dictionnaire de Don Juan* findet Prévosts Roman in der Rubrik »Don Juanes« keine Erwähnung. Vgl. Pierre Brunel (Hg.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris 1999, S. 331-335.

134 In der Tageszeitung *L'Œuvre* schrieb zum Beispiel André Billy, der Kritiker, Schriftsteller und Mitglied der Académie Goncourt: »Venant après *Les Don Juanes* de M. Marcel Prévost, *La Garçonne* de M. Victor Margueritte achèvera de donner corps à un type féminin qui, sans ces deux livres eut probablement tardé davantage à se former«, *L'Œuvre*, 23. August 1922. *Le Matin* charakterisierte die beiden Romane als feministische Werke. Im Unterschied zu *La Garçonne* führte *Les Don Juanes* jedoch in eine Sackgasse, da die Heldinnen scheiterten: »La question donc de l'évolution de la femme n'a été décidemment posée, d'abord, que par les *Don Juanes*, de M. Marcel Prévost, beau livre qui semble prouver qu'il est vain aux femmes de se prévaloir de l'offensive amoureuse, de professer cyniquement le droit à multiplier les libres amours, et que l'heure vient où la sensibilité féminine condamne d'un coup toutes les victoires des plus hardies émulés de Don Juan«, José Germain, »Les livres qu'il faut avoir lus. Féminisme«, *Le Matin*, 8. August 1922.

135 Ebd.

136 Vgl. Sohn, »*La Garçonne* – face à l'opinion publique«, S. 22.

> Quand, aux quatre coins du monde, sur tous ces peuples que la guerre avait bouleversés, ruinés, affamés, décimés, l'acier des canons et le bronze des cloches lancèrent en ondes sonores la nouvelle de l'armistice, prélude certain de la paix, le monde connut un instant de stupeur. (*Les Don Juanes*, S. 5)[137]

Wie Marguerittes und Drieu la Rochelles Helden gleichen Prévosts Franzosen Schlafwandlern: »[…] à demi hallucinés, à demi anesthésiés, ils cheminaient dans le noir, ne demandant même pas où ils allaient« (*Les Don Juanes*, S. 5). Die Mitglieder der Gesellschaft erscheinen darin zwar als freie Individuen, die aber ihre moralische und ethische Orientierung verloren haben:

> Chacun était libre, mais privé de tutelle. De plus, chacun était libre devant des ruines. Ruines de logis, ruines d'usines et de chantiers […] ruines aussi de ce qui, dans le foyer, ne se répare pas au moyen de briques et de pierres. (*Les Don Juanes*, S. 7)

Prévosts Roman beginnt mit der Schilderung promiskuitiver junger Frauen und Männer in einem Pariser Varietétheater. Der junge Vaugrenier, der im Krieg als Rettungsarzt eingesetzt war, bemerkt zynisch beim Anblick der vergnügungssüchtigen und tanzenden sich drängenden Menge: »Voilà en vaut la peine d'avoir vécu jusqu'en 1920, à travers les angoisses de l'invasion, les périls de la guerre, les ivresses de la victoire et les amers revenez-y de la paix« (*Les Don Juanes*, S. 137). Varietétheater gelten als »symbol public de la liberté, de la joie, de l'amour reconquis« (*Les Don Juanes*, S. 11). Alle vier Frauen gehören einem gehobenen, zum Teil adeligen Milieu an, sind vermögend, im Alter zwischen dreißig und vierzig und leiden unter den Auswirkungen des Kriegserlebnisses. Alle vier Frauen ergreifen die »initiative de l'amour«, haben wie die Frauen in *Détours*, *Femme de paille*, *Le Cœur gros* und *A la dérive* eine klare Vorstellung von ihren Zielen und verfügen über eine gewisse Erfahrung im Umgang mit Partnerschaften. Trévoux, der Liebhaber von Berthe Lorande in *Les Don Juanes,* sagt: »Le choix qui appartient à l'homme, nous l'abdiquons. Ce sont elles qui nous ont choisies. Elles sont tellement des exemplaires humains supérieures à nous que les lois des sexes sont abolies« (*Les Don Juanes*, S. 179-180).

Die von Crémieux zunächst etwas lapidar formulierte Feststellung einer »conception inédite des rapports entre les sexes« wird hier von

137 Die Seitenzahlen in Klammern hinter den Zitaten beziehen sich auf die folgende Ausgabe: Marcel Prévost, *Les Don Juanes*, Paris 1922.

einem männlichen Helden präziser benannt. Den Frauen wird eine traditionellerweise Männern zuerkannte Überlegenheit attestiert, die sich rein ›formal‹ bereits aus ihrem höheren Alter ergibt: »Les droits masculins, la liberté, le choix, elles les revendiquent: nous nous soumettons parce que c'est juste. Les années mêmes qu'elles ont de plus que nous ne font qu'accentuer cette autorité« (*Les Don Juanes*, S. 179-180).

Auch den *Don Juanes* wurde von zeitgenössischen Kritikern große Aktualität bescheinigt. Der Kritiker Marc Varenne kommentierte:

> Elles existent, nul n'oserait le nier. Alors pourquoi ne pas écrire leur histoire? Hardiment, Marcel Prévost, comme toujours, est allé au bout de sa pensée et il a campé devant nous quatre physionomies de don Juanes dont il nous conte les désillusions, les angoisses et l'affreuse détresse morale.[138]

Le Matin schrieb: »C'est qu'elles sont toutes […] les femmes d'une époque troublée où la guerre et la paix précaire ont bouleversé toutes les valeurs morales. […] elles sont le symbole d'une société affolée d'indépendance dans le plaisir […].«[139]

Von den vier Don Juanes weist Camille Engelmann die größte Ähnlichkeit mit der Figur der *Garçonne* auf. Sie leitet eine große Bank, die sie von ihrem während des Krieges verstorbenen Vater noch zu dessen Lebzeiten übernommen hat. Schon vor der Krankheit des Vaters galt sie als »la véritable directrice de sa banque« (*Les Don Juanes*, S. 20). Camille Engelmann meldete sich freiwillig für den Krieg und wurde zweimal am Bauch und am Kopf schwer verletzt. Beide Handlungsweisen trugen ihr den Ruf ein, sich wie ein Mann zu verhalten und männliche Qualitäten zu besitzen. Noch deutlicher als Monique kann sie gleichzeitig als »femme nouvelle« und »vétéran« interpretiert werden. Einerseits werden ihr »un génie d'homme, une volonté d'homme, une conscience d'homme […] un courage d'homme [et] un tempérament d'homme« (*Les Don Juanes*, S. 47) zugesprochen. Darüber hinaus wird sie mit der englischen Königin Elisabeth I. oder der russischen Zarin Katharina II. verglichen: »Elle m'inspire le même mélange d'estime, d'admiration et de crainte naïve que ces historiques consommatrices de mâles« (*Les Don Juanes*, S. 47).

Andererseits aber erzählen ihr »visage ravagé« und ihr von den Kriegsverletzungen geschundener Körper die Geschichte des Krieges, die sie in

138 *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 1. Juli 1922.

139 José Germain, »Les livres qu'il faut avoir lus. Les romans romanesques«, *Le Matin*, 31. Mai 1922, S. 4.

der Öffentlichkeit stets verdeckt und nur allein mit sich selbst vor dem Spiegel ertragen kann. Sie sieht sich selbst »comme une sorte d'ombre effrayante d'elle-même. Justement fière de sa taille autrefois, elle n'était plus maintenant qu'une silhouette osseuse« (*Les Don Juanes*, S. 86). Prévosts Porträt einer entstellten Frau widerspricht der Weise, wie sie von Männern wahrgenommen wird, nämlich als dynamische, selbstbewußte und einschüchternde Frau. Als *femme nouvelle* ist sie in der Lage, andere einzuschüchtern. Sich selbst aber flößt sie nur Unbehagen und Beklemmung ein, empfindet sich als »fantôme« (*Les Don Juanes*, S. 261). Prévost vereinigt in ihrer Person die *femme nouvelle*, die furchteinflößende Rivalin und »consommatrice de mâles«, und den Veteranen, der durch den Krieg seiner Männlichkeit beziehungsweise hier Weiblichkeit beraubt wurde: »J'ai sacrifié la femme que j'étais, j'ai sacrifié ce qui était l'équilibre et la joie de ma vie à une impulsion obscure que j'ai appelé mon devoir« (*Les Don Juanes*, S. 88). Von Laurent Sixte in ihrer Liebe abgelehnt, macht sie die Folgen des Krieges für diese Zurückweisung verantwortlich und begeht Selbstmord. In ihrem Abschiedsbrief schreibt sie:

> […] je ne puis supporter plus longtemps des douleurs consécutives à ma blessure et à l'opération que j'ai subie. […] J'ai agi comme un homme courageux, et parce que je ne suis pas un homme, je suis punie de mon courage. (*Les Don Juanes*, S. 325)

Die kriegsbedingte Erfahrung neuer sozialer und beruflicher Freiheit löst bei beiden Heldinnen, Monique und Camille, eine existentielle Krise aus. Beide Frauen geben den Weiblichkeitsentwurf auf, den sie einmal repräsentierten. Aber im Gegensatz zu Monique ist Camille nicht in der Lage, den Weg zurück in die Gesellschaft zu finden und sich eine neue, eher an traditionellen Weiblichkeitsschemata orientierte Identität zu konstruieren.

Gaston Rageot: *Le Jubé* (1922)

Ein weiterer Roman aus dem Jahr 1922 behandelt das Thema der finanziell unabhängigen, alleinstehenden und orientierungslosen Frau: *Le Jubé* von Gaston Rageot, dessen Heldin in der Kritik als die fünfte Don Juane bezeichnet wurde.[140] Die Marquise Elisabeth d'Arvyllé ist Erbin eines

140 Vgl. José Martin, *Le Matin*, 31. Mai 1922: »Le Jubé, de Gaston Rageot, est un livre d'amour, un beau roman pathétique et violent, la marquise Elisabeth d'Arvyllé, qui se fait adorer sous le jubé de son hôtel quatrocentiste, pourrait être la

großen Vermögens, das sie nach dem Tod ihres Mannes, der unter mysteriösen Umständen ums Leben kam, verwaltet. Ihre eigentliche Liebe galt einem anderen Mann, der am Tage ihrer Heirat verschwand und der, als sie seine Spur wiederfand, den Verstand verloren hatte. Wie die Garçonne und Camille Engelmann versucht sie als Alleinstehende, ihren »Mann« zu stehen: »[…] elle avait mis toute sa fierté de jeunesse à se révolter contre cette fatalité: elle avait poursuivi l'illusion de façonner elle-même sa vie …« (*Le Jubé*, S. 316). Im Mittelpunkt des Romans steht die Beziehung der etwa vierzigjährigen mondänen Marquise Elisabeth d'Arvyllé zu dem fünfundzwanzigjährigen Firmin Gency, der aus großbürgerlichen Pariser Verhältnissen stammt und den Krieg überlebt hat, in dem sein Bruder ums Leben kam. Die unmittelbare Erfahrung des Krieges wird hier wie in *La Garçonne* durch einen Veteranen repräsentiert. Den Verlust des Bruders, der metaphorisch für die Kriegserfahrung steht, kann er nicht verwinden: »Ce dont Firmin avait souffert, dans son deuil, c'était de ne plus sentir auprès de lui, alors que toute sa vie se trouvait remise en question, cette tendre et claire direction« (*Le Jubé*, S. 22).[141] Es

cinquième Don Juane. Comme ses sœurs en séduction, elle a essayé bien des amours sans donner à personne le bonheur.« Gaston Rageot wurde 1872 in Alençon geboren. Er stammte aus einer Gutsbesitzerfamilie, absolvierte die Ecole Normale Supérieure und arbeitete als Philosophieprofessor zunächst in Algerien, in der französischen Provinz und schließlich in Paris. Schon zu Studienzeiten debütierte er mit Gedichten in der *Revue Jaune*, die er später unter dem Pseudonym Gaston Dancinnes leitete. Ab 1910 schrieb er Literaturkritiken und publizierte in *Renaissance latine*, *Le Temps*, *Le Journal*, *L'Illustration, Paris-Midi*, *Le Figaro* und *Comœdia*. Der bekannte Journalist war auch als Schriftsteller in seiner Zeit renommiert. Zu seinem umfangreichen Werk gehören unter anderem die Romane: *La vocation de Jean Douve (1908)*, *La faiblesse des forts* (1918), *Le Jubé* (1921), *La renommée* (1912), *A l'affût* (1913). Rageot verfaßte auch gesellschaftkritische Schriften wie *La natalité, ses lois économiques et psychologiques* (1918), *Les savants et la philosophie* (1908), *Le succès, auteurs et public, essai de critique sociologique* (1906), *Prise de vues; les mœurs d'après le théâtre* (1928) sowie die historische Abhandlung *Petite histoire de la France en guerre* (1919). Gaston Rageot war fünfmal hintereinander Präsident der *Société des Gens de Lettres*, Commandeur der Ehrenlegion und acht Jahre lang Präsident der *Association de la critique littéraire*. Auch Gaston Rageot hat in der Literaturgeschichte keinen Platz gefunden. Zu seiner Biographie siehe Nath Imbert (Hg.), *Dictionnaire biographique des contemporains*, Paris 1936; *Archives biographiques contemporaines*; Joseph Bédier; Paul Hazard, *Littérature française*, Bd. 2, Paris 1949, S. 453.

141 Der Roman erschien im Jahre 1921 bei dem Verlag rue Saint-Georges. Die Angaben in Klammern hinter den Zitaten beziehen sich auf folgende Ausgabe: Gaston Rageot, *Le Jubé*, Paris 1922.

ist indessen nicht der gefallene Bruder, um den er trauert, sondern es ist die Trauer um seine eigene Identität: »Ce n'était pas Antoine qu'il prenait en pitié, mais lui-même« (*Le Jubé*, S. 29). In der Nachkriegsgesellschaft findet er sich anders als seine fröhliche und unbeschwerte Schwester Camille nicht zurecht, wie eine »surprise-party s.m.i.« (*sans meubles inutiles* steht für die Eltern) zu Beginn des Romans zeigt.[142]

> Au fond, entre son austère famille et les virginales danseuses, au milieu de tant de flirts puérils et des intrigues matrimoniales, brusquement rejeté de la sévérité de la guerre au simulacre du plaisir mondain, il n'avait, depuis la fin du cauchemar, connu ni liberté ni joie … Il s'ennuyait. (*Le Jubé*, S. 40)

Firmin Gency verliebt sich in die um viele Jahre ältere verwitwete Marquise, die seit dem Tode ihres Mannes unzählige Erfahrungen mit Männern gemacht hat. Bei ihr verkehrt die mondäne moderne Pariser Gesellschaft, die Firmin jedoch im Unterschied zu den Helden Drieus oder Mauriacs abstößt:

> Il [Firmin] aperçut des femmes demi-nues, allongées sur des sièges bas, qui fumaient, et l'odeur des poudres et des décolletages ne lui rappela d'abord que la suffocation dont il avait si souvent éprouvé le dégoût à son arrivée dans les salons où l'on dansait. (*Le Jubé*, S. 44)

Die Liebe der Marquise zu dem jungen Firmin Gency gestaltet sich problematisch. Die körperliche Erfüllung läßt den jungen Mann zwar ein ungekanntes Glücksgefühl erleben, doch kann er den Gedanken an das vergangene Liebesleben der Marquise nicht verwinden. Er trennt sich von ihr und findet nach einer krankhaft depressiven Verstimmung in der gleichaltrigen Clotilde eine Partnerin, mit der er ein neues Leben konstruieren kann, während die Marquise allein und desillusioniert zurückbleibt: »Elle-même se sentait si lasse, si incohérente et si vaine! … Rien de ce qu'elle pouvait faire ou penser n'avait de but, de signification« (*Le Jubé*, S. 59).

Allen drei Romanen ist die Desillusionierung gemein, die am Ende der bisherigen Lebenserfahrung der Heldinnen steht und stark durch den Einschnitt des Ersten Weltkriegs geprägt ist. Während aber, wie der Kritiker Marc Varenne schrieb, Prévost »quatre physionomies de don Juanes« zeichnet, »dont il nous conte les désillusions, les angoisses et l'affreuse

142 Diese Überraschungsparties waren in den zwanziger Jahren in bürgerlichen Kreisen neu und bei jungen Menschen sehr beliebt. Vgl. Désanti, *La femme au temps des années folles*, S. 138-141.

détresse morale«,[143] und José Germain über die Marquise d'Arvyllé äußert: »[…] elle a essayé bien des amours sans donner à personne le bonheur«,[144] so besitzt das Ende von *La Garçonne* einen versöhnlichen und zuversichtlich stimmenden Charakter. Margueritte stellt zunächst die tiefe Desillusionierung seiner Heldin dar, die stellvertretend für die kollektive Erfahrung einer ganzen Generation gedeutet werden kann. Anschließend konstruiert er eine rationale Lösung des Konflikts, die er über die Fiktion in seinem *roman à thèse* gleichzeitig auch dem Leser in Aussicht stellt. Roberts ist daher beizupflichten, wenn sie schreibt, der Roman *La Garçonne* beschwichtige kulturelle und geschlechtsspezifische Ängste und wirke harmonisierend auf die Brüche und Risse, die der Krieg geschaffen hat.[145] Diese Versöhnung findet jedoch nicht, wie Roberts schreibt, durch Moniques spätes Bekenntnis zu einer konventionellen Form von Weiblichkeit statt: »By ultimately embracing domestic femininity, Monique appeases the cultural / gender anxieties raised throughout the novel and covers over the ruptures of the war.«[146] Zu der Überwindung des Konflikts trägt in *La Garçonne*, wie im ersten Teil dieser Studie aufgezeigt wurde, wesentlich Margueritte visionärer Entwurf einer gleichberechtigten Partnerschaft bei. Diese Vision wird weder in *Les Don Juanes* noch in *Le Jubé* gestaltet. Margueritte Porträt der sexuell ausschweifenden Garçonne kann somit als Ausdruck der kulturellen Nachkriegs- und Geschlechterkrise verstanden werden. Gleichermaßen führt er vor, wie aus den Ruinen der Zivilisation ein neues Universum konstruiert werden kann. Diese Deutung könnte auch die besondere Popularität bei der zeitgenössischen Leserschaft erklären.

Die Garçonne als Sappho – Frauenliebe in *La Garçonne*

Der Neologismus Garçonne wurde bereits in den zwanziger Jahren auch als Synonym für die lesbische Frau gebraucht und galt als positivere Bezeichnung gegenüber anderen geläufigen und eindeutig negativ besetzten wie »anandryne, fricatrice, tribade, gouine, gousse, gougnotte, uranienne, gomorrhienne«.[147] Dennoch dürfte sich zunächst kaum eine Frau selbst

143 *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 1. Juli 1922.
144 José Germain, *Le Matin*, 31. Mai 1922.
145 Vgl. Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 62.
146 Ebd., S. 62.
147 Bard, *Les Garçonnes*, S. 96.

als Garçonne bezeichnet haben. Der Neologismus behielt zumindest in Frankreich einige Zeit lang einen pejorativen Charakter, zu sehr assoziierte er das Schimpfwort der leichtlebigen, unmoralischen ›Garce‹. Als Monique ihrem Tanzpartner Briscot zu Beginn des zweiten Teil des Romans erklärt: »Il faut vous faire à cette idée, et me prendre pour ce que je suis: un garçon« (*La Garçonne*, S. 127), kommt Briscot als erste Reaktion »une garçe« in den Sinn. Lediglich »par politesse« erwidert er: »Une garçonne, je sais, *la* garçonne!« (*La Garçonne*, S. 127). Erst allmählich entwickelte sich der Neologismus zu einem »euphémisme commode«, bis er schließlich positiv gewendet wurde.[148] In Deutschland wurde zu Beginn der dreißiger Jahre das erste lesbische Frauenmagazin *Garçonne* betitelt.[149]

Die zeitgenössische Kritik hielt sich nicht lange ausdrücklich mit der lesbischen Episode Moniques auf. Kritisiert wurde Margueritte wegen der sexuellen Ausschweifungen seiner Heldin. Dabei machte es, wie deutlich wurde, keinen bedeutenden Unterschied, ob diese homosexueller oder anderer Natur waren. Homosexualität unter Frauen scheint ein zu Beginn der zwanziger Jahre in der Gesellschaft verbreitetes und akzeptiertes Phänomen zu sein. Christine Bard hat die lesbische Episode zu Anfang des zweiten Teils von *La Garçonne* mit dem Wunsch Marguerittes erklärt, seinem Roman in jeder Hinsicht einen aktuellen und modernen Charakter zu verleihen.[150]

Im folgenden wird daher zunächst nach der Akzeptanz und dem Auftreten homosexueller Frauen in der Gesellschaft der zwanziger Jahre gefragt, die bereits Gegenstand historischer Untersuchungen waren.[151] Es wird zu zeigen sein, daß Frauen einen eigenen, an der Männerkleidung orientierten Kleidercode entwickelten, der ihnen zur eigenen Identifizierung diente. Dieser Kleidercode läßt sich an Selbstdarstellungen von Künstlerinnen exemplifizieren.

Vor dem Hintergrund der sozialen Akzeptanz und dem Auftreten lesbischer Frauen wird anschließend wieder der Bogen zu *La Garçonne* gespannt. Es wird untersucht, wie Margueritte mit dem Modell der lesbi-

148 Bard, *Les Garçonnes*, S. 96.

149 Dieses Magazin existierte von 1930 bis 1932 und ist – unvollständig – lediglich in der Kölner Universitätsbibliothek erhalten.

150 Bard, »Lectures de la garçonne«, S. 84.

151 Vgl. vor allem die Studie von Gilles Barbedette; Michel Carassou, *Paris Gay, 1925*, Paris 1981; Lilian Faderman, *Surpassing the love of men: Romantic Friendship and love between women from the Renaissance to the Present*, New York 1981; Christine Bard, *Les Garçonnes*, 1998.

schen Liebe umgeht und ob diese für ihn überhaupt einen realistischen, ernstzunehmenden Lebensentwurf darstellt. Zum Vergleich werden weitere zeitgenössische Romane herangezogen.

Orte weiblicher Lust

Lesbische Liebe und Sexualität gewannen in den zwanziger Jahren eine Art neuer Sichtbarkeit. Zwar erreichte Paris niemals die avantgardistische Stellung, die beispielsweise Berlin innehatte, wo die homosexuelle Bewegung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts stark ausgeprägt war. Lesbische Frauen besaßen dennoch in Paris eigene Orte, wo sie sich trafen und die im Laufe der zwanziger Jahre an Zahl ständig wuchsen. Zum einen sind hier die Salons und die englischen Buchhandlungen zu erwähnen, Orte des literarischen und intellektuellen Austausches in den Kreisen um Gertrude Stein und Alice B. Toklas, Nathalie Clifford Barney, Adrienne Monnier, Sylvia Beach und andere.[152] Zum anderen existierten zahlreiche Vergnügungsorte: »Le Thé Colombin de la rue du Mont-Thabor, fréquenté par Margueritte Yourcenar, la terrasse du Sélect, le bar du Ritz, La Perle, Le Wagram, les boîtes de nuit pour femmes comme Le Fétiche, Chez Elle et Lui ou Le Monocle.«[153] (Abb. 6) In dem Nachtclub *Le Fétiche* traf man im Jahre 1924 besonders viele als Männer gekleidete Frauen an:

> […] beaucoup de dames surtout, qui s'habillent volontiers à la façon des messieurs. La patronne elle-même, pour donner le ton, porte veston au-dessus de sa jupe, cravate, manchettes et faux col, masculins, bien entendu. Cheveux courts – non pas à »la garçonne«, mais mieux, à »la garçon«.[154]

Die Sängerin Suzy Solidor führte den Nachtclub *Chez Suzy Solidor* und verlieh in den Texten ihrer Lieder lesbischer Lust und sexuellem Verlangen offeneren Ausdruck denn je zuvor:[155]

152 Vgl. hierzu vor allem die Untersuchung von Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche: Paris, 1900-1940*, Paris 1987. Siehe auch die eher populärwissenschaftliche Darstellung von Andrea Weiss, *Die Frauen von der Left Bank. Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co*, Dortmund 1997.

153 Bard, *Les Garçonnes*, S. 113.

154 *Fantasio*, 15. Oktober 1924, zit. in: Bard, *Les Garçonnes*, S. 113.

155 Suzy Solidor (1906-1983), mit bürgerlichem Namen Suzanne Rocher, debütierte in der Provinz und begann in den zwanziger Jahren eine legendäre Karriere als Sängerin und Schauspielerin in Paris. Sie führte verschiedene Revuetheater, u. a. ein Kabarett in der rue Saint-Anne, Le Club de l'Opéra und Chez Suzy Solidor.

> Ouvre tes bras pour m'enlacer / Ouvre tes seins que je m'y pose / Ouvre sur la fureur de mes baisers tes lèvres roses / Ouvre tes jambes, prends mes flancs / Dans ses rondeurs blanches et lisses / Ouvre tes deux genous tremblants / Ouvre tes cuisses / Ouvre tout ce que l'on peut ouvrir / Dans les chauds trésors de ton ventre / J'inonderai sans me tarir / L'abîme où j'entre.[156]

Die Malerin Hélène Azénor beschrieb die Stimmung in *Le Monocle*, einem der populärsten lesbischen Clubs: »Au Monocle, il y avait un orchestre de femmes et des entraîneuses qui invitaient les femmes à danser. Les filles s'embrassaient très rarement en public. On venait pour se rencontrer, pour danser et trouver quelqu'un qui vous plaise.«[157] Sie konstatierte eine stete Zurückhaltung lesbischer Frauen, die nur in Galerien und avantgardistischen, nicht näher benannten Künstlerkreisen nicht gewahrt wurde:

> Dans les galeries, cela donnait une note originale pour une femme-peintre d'être lesbienne, mais dans toutes les autres professions les gens se cachaient, mentaient à leurs parents […]. Pour le grand public, on était toutes des vicieuses, des dégueulasses! Seule une certaine élite échappait à cette situation.[158]

Zu dieser Elite zählte sie Intellektuelle und Schriftstellerinnen wie die feministische Rundfunkjournalistin und Schriftstellerin Raymonde Machard, Nathalie Clifford Barney oder Renée Vivien. Lesbische Frauen suchten auch heterosexuelle Vergnügungsstätten auf. Zu den populärsten gehörte der Bal de la Montagne-Sainte-Geneviève, den Hélène Azénor erwähnt:

> Il y avait aussi les bals de la Montagne-Sainte-Geneviève, les bals musettes! Ils étaient ouverts plusieurs jours de la semaine. La première fois que j'y suis allée, j'étais suffoquée! On dansait la main dans le dos; certaines filles avaient des bottes, des jupes plissées et des accroche-cœurs

Zu Solidor siehe Pascal Sevran, *Le dictionnaire de la chanson française*, Paris 1986, S. 330; Pierre Saka; Yann Plougastel, *La chanson française et francophone*, Paris 1999. Solidor wurde von vielen zeitgenössischen Künstlern, u. a. Kees van Dongen, Foujita, Tamara de Lempicka und Marie Laurencin, Picabia und Kisling, porträtiert. Siehe Marie-Jo Bonnet, »Portrait de Suzy Solidor par Tamara de Lempicka«, *Lesbia Magazine*, September 1994.

156 Suzy Solidor, zit. in Bard, *Les Garçonnes*, S. 113-114.

157 Hélène Azénor, zit. in: Barbedette; Carassou, *Paris Gay*, S. 71.

158 Azénor, zit. in: ebd., S. 72.

Abb. 6: *La Grosse Claude et son amie, Au Monocle*,
Brassaï, um 1930. Centre Pompidou – MNAM-CCI, Paris

> comme les filles de la rue Saint-Denis. L'ambiance était très spéciale. Ceux qui dansaient étaient tous homosexuels; mais il y avait aussi quelques voyeurs, et parfois, cela provoquait des bagarres! C'est dans ces bals que j'ai rencontré ma première amie. J'ai fréquenté des gens de tout bord à la Montagne-Sainte-Génévième; des crémières, des employées du Crédit Lyonnais et aussi des gens du ›monde‹.[159]

Brassaï erinnert sich ausschließlich an homosexuelle Paare auf der Tanzfläche:

> Seuls tournaient et guinchaient sur la piste de danse des couples d'hommes ou des couples de femmes. Jamais un homme et une femme. […] Dans ce musette, Sodome et Gomorrhe, ou si l'on préfère: Lesbos, s'entendaient donc à merveille. Les couples de garçonnes consommaient sagement avec des couples de garçons et évoluaient ensuite sur la piste, dès que la musique retentissait.[160]

Die *bals musettes* in der Rue de Lappe im Bastille-Viertel waren ebenfalls stadtbekannt. Über den Bal de Magic City in der rue Cognacq-Jay schreibt der homosexuelle Schriftsteller René Crevel in *Mon corps et moi*:

> Je pense à ces bals où le travesti est prétexte à corriger la nature. Ceux qui n'ont pas trouvé leur vérité tentent une autre existence. Toutes les vies s'invertissent, pour un soir. Mais l'exhibitionnisme ne donne point d'ailleurs l'impression de quelque franchise ou de quelque réalité. Les femmes aparaissent sans hanches ni poitrine. Les hommes ont des croupes et des têtons. Or voici qu'une virilité soudaine s'érecte et soulève en son beau milieu la robe d'une courtisane grècque. Hommes, femmes? On ne sait plus.[161]

Der Schauspieler Jean Weber erinnert sich an einen Nachtclub in Montmartre und natürlich an das legendäre von Cocteau geführte *Bœuf sur le toit*:

> Il y avait des lieux célèbres; l'un était cette Petite Chaumière: c'était la seule boîte de travestis de l'époque, rue Gabriel, à Montmartre. On ne se vantait pas d'y avoir été! Certaines créatures douées imitaient Cécile Sorel, Damia, et déjà Marlène Dietrich, le plus souvent de la façon la

159 Azénor, zit. in: ebd., S. 73.

160 Brassaï, *Paris secret*, S. 169-171.

161 René Crevel, *Mon corps et moi*, zit. in: Barbedette; Carassou, *Paris Gay,* S. 19. Die Bals de Magic City wurden infolge der Aufstände am 6. Februar 1934 verboten. Vgl. auch Willy, *Le troisième sexe*, Paris 1927, S. 156.

> plus heureuse. Mais c'était très en marge. Autre climat 1930: le Bœuf sur le Toit. Ce fut un des rendez-vous de haute qualité. […] J'ai rencontré naturellement Jean Cocteau, et tout cet admirable entourage; d'une certaine façon, c'était la haute homosexualité intellectuelle.[162]

Einen weiteren Ort für Bekanntschaften stellten die Foyers in einigen Kinos und Varietétheatern dar. Michel du Coglay schreibt: »Quatorze salles parisiennes de cinéma ou de music-hall sont dotées de promenoirs … Dans deux ou trois seulement, les homosexuels dominent.«[163]

Die öffentlichen Orte weiblicher Liebe stellen also neben den Buchhandlungen vor allem Bars und Clubs dar, und lesbisches Leben spielt sich in intellektuellen Kreisen oder sexuell eher aufgeladenen Vergnügungsstätten ab. Die Schriftstellerin Maryse Choisy betont, daß lesbische Liebe gerade in künstlerischen und intellektuellen Kreisen sehr verbreitet gewesen sei: »Il serait intéressant d'établir une statistique discrète parmi les femmes les plus éminentes dans l'art, les lettres, les sciences. (J'entends celles qui ont réussi.) Combien d'entre elles sacrifient-elles à Lesbos?«[164]

Auch lesbische Prostitution gab es zwischen den Kriegen. Michel Du Coglay zufolge verkehrten Prostituierte im *Monocle*, wo sie ihre Kundschaft trafen: »Grand-Jules [un mac] prétend que c'est ›une soirée de fichue‹ quand elles vont ›monocler‹ … Elles ne cherchent pas à ›lever‹ une cliente. Elles s'entendent fort bien toutes deux et se suffisent à elles-mêmes.«[165] Auch Brassaï erinnert sich an die lesbischen Prostituierten im *Monocle*: »Certaines jeunes filles, pour lesquels l'amour saphique présentait moins de risque que l'aventure avec les hommes, se déguisaient en garçonnes pour gagner un peu d'argent.«[166] Prostitution unter Frauen existierte bereits in der Belle Epoque. Allerdings fand sie vor dem Krieg vor allem in den »maisons closes« statt und blieb damit den Augen der Öffentlichkeit völlig verborgen.[167] In den zwanziger Jahren erfuhr weibliche Homosexualität also in der Tat eine neue Sichtbarkeit. Margueritte behandelt sie indes in einem besonderen sozialen Kontext.

162 Jean Weber, zit. in Barbedette; Carassou, *Paris Gay*, S. 65.
163 Michel Du Coglay, *Chez les mauvais garçons (choses vues)*, Paris 1937, S. 154.
164 Maryse Choisy, in: *La femme émancipée*, Paris 1927, S. 202.
165 Michel Du Coglay, *Chez les mauvais garçons,* S. 42-43.
166 Brassaï, *Paris secret*, S. 162.
167 Vgl. Laure Adler, *La vie quotidienne dans les maisons closes*, 1830-1930, Paris 1990, S. 133-136; siehe auch Louis Fiaux, *Les maisons de tolérance, leur fermeture*, Paris 1892; Léo Taxil, *La prostitution contemporaine*, o. J.

Androgynität als Erkennungszeichen

Es fällt auf, daß in den Erinnerungen der Zeitzeugen die Beschreibungen der männlich gekleideten Lesbe dominieren. Dieses Bild ist seit dem 19. Jahrhundert geläufig. Wir wissen um die Homosexualität von Rosa Bonheur oder George Sand, die Männerkleidung trugen. Die Literatinnen Djuna Barnes und die Malerin Romaine Brooks stellten sich ebenfalls selbst mit Monokel und androgyn dar beziehungsweise wählten diese Darstellung für ihre Porträts aus. Die bekannteste androgyne Lesbierin ist sicherlich Nathalie Clifford Barney. Die Malerin Hélène Azénor erklärt, daß die männliche Aufmachung für Lesbierinnen untereinander auch ein Erkennungszeichen darstellte, einen Code:

> On pouvait se reconnaître beaucoup plus facilement. Il y avait comme des messages qu'il n'y a plus maintenant. Il y avait ce que j'appelais l'élégance lesbienne. Nous étions des garçonnes, nous portions toutes des tailleurs, et aussi notre façon de nous coiffer qui avait quelque chose d'indéfinissable pour les autres étaient un signe de reconnaissance entre nous.[168]

Auch Colette bezeugt in *Le pur et l'impur*, daß Frauen sich untereinander als lesbische Frauen erkannten, und beschreibt auch die Aufregung und den Mut, der dazugehörte, sich vom »sexe officiel« zum »sexe clandestin« (*Le pur et l'impur*, S. 589) zu bekennen: »Que j'étais donc timorée, que j'étais femme sous ma chevelure sacrifiée, quand je singeais le garçon! … Qui nous tiendra pour les femmes? Mais les femmes. Elles étaient les seules à ne point s'y tromper« (*Le pur et l'impur*, S. 590-591).[169]

Ganz anders die Aussagen eines männlichen Zeitgenossen. Der Fotograf Brassaï lehnte die an der männlichen Kleidung orientierte ›Uniformierung‹ bei lesbischen Frauen kategorisch ab und deutete diese als Zeichen des weiblichen Bestrebens, auch gesellschaftlich eine Männerrolle einzunehmen:

> Ici avait soufflé un vent de virilité emportant tous les atours, toutes les ruses de la séduction féminine, changeant les femmes en garçonnes, en cheftaines, en hommasses, en gendarmes. […] Hantées par l'impossible désir d'être un homme, ces créatures en revêtaient aussi l'uniforme le plus triste: le smoking noir, comme si elles portaient le deuil de leur virilité manquée.[170]

168 Azénor, zit. in: Barbedette; Carassou, *Paris Gay*, S. 70-71.

169 Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf folgende Ausgabe: Colette, *Le pur et l'impur* (1932), *Œuvres III*, Paris 1991.

170 Brassaï, *Paris secret*, S. 162.

Der Anblick der Frauen im schwarzen Smoking löste bei Brassaï ein Unbehagen aus, das aus dem Bruch mit ästhetischen und moralischen Konventionen resultierte. Eine Schlüsselrolle spielte die Farbe. Ausdrücklich brachte er die Farbe Schwarz mit dem Begriff des ›deuil‹ zusammen, denn bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts war diese Farbe bei Frauen in der Regel nur in der Trauer- und Bußkleidung anzutreffen:

> […] Jusqu'à l'aube de notre XX^e siècle, les femmes ont surtout hérité de l'usage du noir en signe de deuil ou de pénitence. Quand bien même les femmes brillantes, riches et puissantes du passé ont revêtu de magnifiques robes noires, le plus souvent elles ont dû prétexter un deuil pour ce faire.[171]

Unverständlich und unästhetisch schien ihm nicht nur die Kleidung, sondern auch der bewußte Verzicht darauf, traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit zu entsprechen, beispielsweise durch das Tragen langer Haare: »Et naturellement la chevelure, cet atout de la femme, la chevelure abondante, odorante, ondulée, frisée, était sacrifiée, elle aussi, sur l'autel du culte de Sapho. Les habitués du Monocle se coiffaient à la Titus ou à la Jeanne d'Arc.«[172] Auch die Düfte, klassisches Mittel der Steigerung der Anziehungskraft, befremdeten ihn: »Même les parfums, prohibés dans ce milieu, étaient remplacés par des effluves de je ne sais quels bizarres arômes, plus proches de l'ambre et de l'encens que de la rose ou de la violette.«[173] Brassaïs Beschreibung weist darauf hin, daß Kleidung, Schmuck und Düfte der lesbischen Frau und damit die Vorstellungen von Sinnlichkeit deutlich mit den Zeichen der traditionellen Verführungssprache zwischen den Geschlechtern brachen.

Die männliche Aufmachung ist als Spiel zu verstehen. Die lesbische Maskerade will nicht vorgeben, daß eine Frau ein Mann sei. Vielmehr geht es darum, eine andere Identität zu formulieren. Besonders kommt dies auf den Porträts von Romaine Brooks zum Ausdruck.[174] Die 1874

171 John Harvey, *Des hommes en noir. Du costume masculin à travers les siècles*, Paris 1995, S. 10.

172 Ebd.

173 Ebd.

174 Zu den beiden hier vorgestellten Porträts siehe Gertrud Lehnert, *Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München 1997, S. 147-156. Zu Romaine Brooks siehe *Romaine Brooks: Portraits, tableaux, dessins. Introduction par Elisabeth de Gramont, »A True Painter of Personality« par John Usher*, Paris 1952; Adelyn D. Breeskin, *Romaine Brooks*, Washington, D.C. 1986; Françoise Werner, *Romaine Brooks*, Paris 1990.

geborene Malerin (1874-1972) gehörte zu den legendären Amerikanerinnen in Paris, war jahrzehntelang mit Nathalie Clifford Barney befreundet und eine Zeitlang mit ihr liiert. Auf ihrem in Brau- und Grautönen gehaltenen Selbstporträt, das sich heute im National Museum of American Art befindet, steht eine als Frau erkennbare Figur in Dreiviertelansicht frontal zum Betrachter (Abb. 7). Im Hintergrund ist eine dörfliche Landschaft angedeutet. Ihr Habit deutet die Tradition des akademischen Porträts an. Die Frau trägt eine an einen Frack erinnernde schwarze Jacke mit hochgeschlagenem Kragen, unter dem ein weißes Hemd hervorlugt. Auf dem Kopf trägt sie einen breitkrempigen zylinderartigen hohen Hut, dessen Krempe einen Schatten auf ihre Augen wirft. Der rechte Arm ist angewinkelt, der linke Arm wird seitlich am Körper geführt. Ihre Kleidung trägt deutliche Attribute von Männerkleidung. Dennoch wird der Eindruck von Männlichkeit sofort wieder gebrochen, denn die Frau wirkt zart und schmalschultrig. Ihr Gesicht, dessen Augen nicht sichtbar sind, ist unzweifelhaft weiblich geformt, die Lippen zart geschwungen. Das Porträt spielt mit der Erzeugung männlicher Assoziationen, die aber fragmentarisch bleiben und widersprüchlich wirken. Das Porträt hinterläßt einen ambivalenten Eindruck.

Ebenso befremdlich wirkt das Porträt *Una, Lady Troubridge* derselben Malerin, das ein Jahr später entstand und sich ebenfalls heute im National Museum of Art befindet (Abb. 8). Lady Troubridge war die Lebensgefährtin von Radclyffe Hall. Dargestellt ist eine sehr schlanke, fast hager wirkende Frau in Dreiviertelansicht, deren Beine von einem Tisch verdeckt werden, auf dem sich zwei Dackel befinden. Die Frau trägt eine schwarze smokingähnliche Jacke und ein weißes Hemd, das am Kragen durch einen schwarzen Binder gehalten wird. Die Figur ist leicht gedreht, blickt aber gerade aus dem Bild heraus und den Betrachter unverwandt an. Sie trägt eine streng geschnittene Bubikopffrisur und ein Monokel. Die Gesichtszüge wirken ernst und fast hart, eine Augenbraue ist gerunzelt. An ihrer Nadelstreifenhose ist eine Uhrenkette befestigt. Mit der rechten Hand hält sie einen der Dackel am Halsband fest, der zu ihr aufblickt. Auch auf diesem Porträt deuten viele Attribute die Männlichkeit der Person an. Aber auch hier wird der Eindruck sofort gebrochen. Zum einen verweisen beispielsweise die kleinen Perlenohrringe auf Weiblichkeit. Zum anderen zeugt der Gesamteindruck von großer körperlicher Zartheit und Zerbrechlichkeit der Person. Diese wiederum steht im Widerspruch zu dem harten Gesichtsausdruck und dem kräftigen Griff ihrer rechten Hand. Die Darstellung oszilliert zwischen traditionellen Attributen von Männlichkeit und Weiblichkeit, erzeugt eine gewisse Spannung, die nicht aufgelöst wird. Es ist deutlich, daß die Porträts mit

der Maskerade spielen und einen eigenen Code für die lesbische Frau auszudrücken versuchen. Zwar bedienen sie sich der traditionellen Ikonographie, entwickeln aber aus ihr heraus eine eigene Sprache, die lesbischer Identität bildlichen Ausdruck verleiht.

Maryse Choisy glaubte, in lesbischen Paaren eine den heterosexuellen vergleichbare, auf dem Komplementaritätsmodell beruhende Struktur entdecken zu können.[175] Ihrer Ansicht nach gibt es in jeder Beziehung zwischen Frauen einen männlichen und einen weiblichen Part, dem die Attribute aktiv und stark beziehungsweise passiv und schwach zugeschrieben werden könnten. Bard hat dieses Muster auf das prominente Paar Gertrude Stein und Alice B. Toklas übertragen: Die »vêture recherchée, qui lui donne des airs d'abbesse, de bouddha, de Jules César […]« einer Gertrude Stein »paraît masculine à côté des robes fleuries à la bohémienne de sa compagne Alice Toklas«.[176] Es gibt jedoch ebenso viele Gegenbeispiele, etwa das Paar Colette und die Schauspielerin Polaire, so daß das Komplementaritätsmodell eher fragwürdig erscheint.

Lesbische Frauen in den Künsten

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß lesbische Frauen besonders in künstlerischen und avantgardistischen Kreisen anzutreffen waren. Tatsächlich eroberten in den zwanziger Jahren lesbische Frauen zahlreiche Bereiche avantgardistischer Kunst. Germaine Dulac begann bereits während des Krieges, Filme zu drehen, und leistete mit *La Fête espagnole* nach einem Drehbuch von Louis Delluc, *La Coquille et le Clergyman* von Antonin Artaud und den drei Experimentalfilmen *Arabesque, Thèmes et variations* und *Disque 957* einen wichtigen Beitrag zum Frauenkino der zwanziger Jahre.[177]

Die Tänzerin Loïe Fuller hatte sich bereits in der Belle Epoque und vor den *Ballets russes* einen Namen gemacht und durch neue Disposition von Licht und Raum dem Tanz eine neue künstlerische Dimension gegeben.[178] Von vielen schaffenden Frauen sei hier noch die Fotografin Claude Cahun erwähnt, die das Tabu lesbischer Sexualität und Identität

175 Maryse Choisy, zit. in Bard, *Les Garçonnes*, S. 199.

176 Bard, *Les Garçonnes*, S. 120.

177 Zu Germaine Dulac siehe Germaine Dulac, *Ecrits sur le cinéma, 1919-1937*, Paris 1994.

178 Zu Loïe Fuller siehe Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque*, Paris 1995.

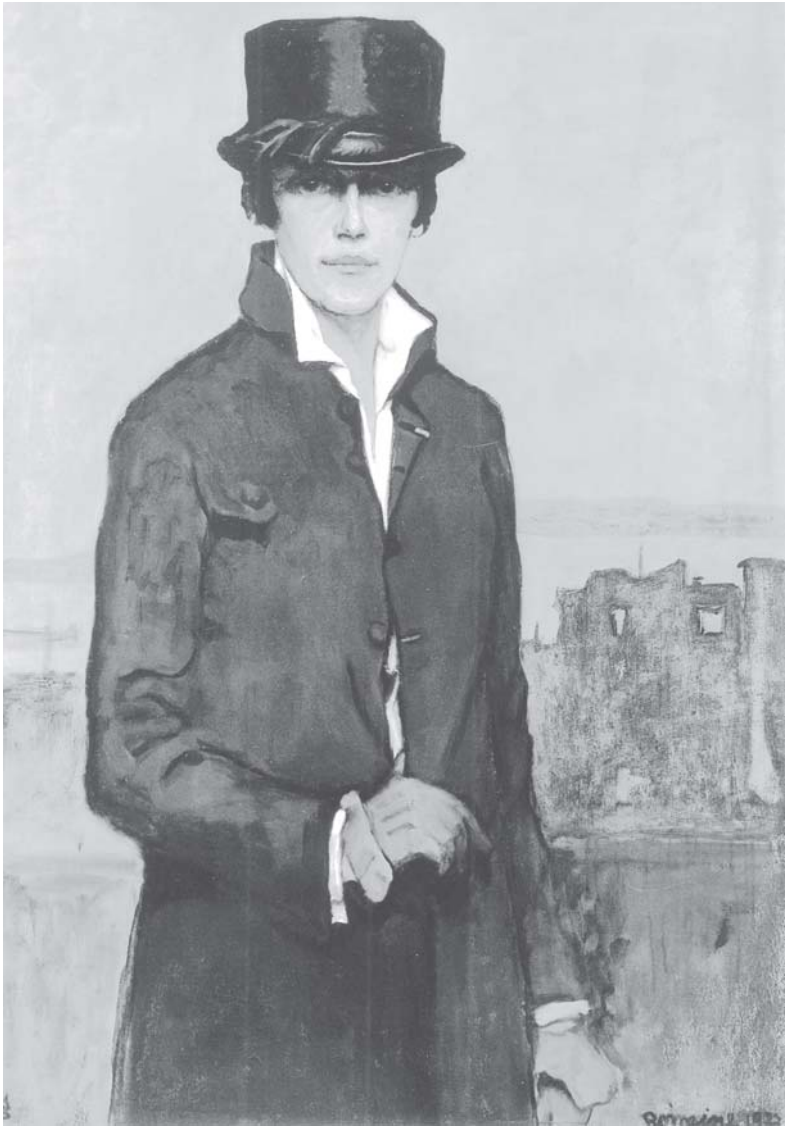

Abb. 7: Romaine Brooks, *Selbstporträt*, 1923, Öl auf Leinwand, National Museum of American Art, Smithsonian Institution

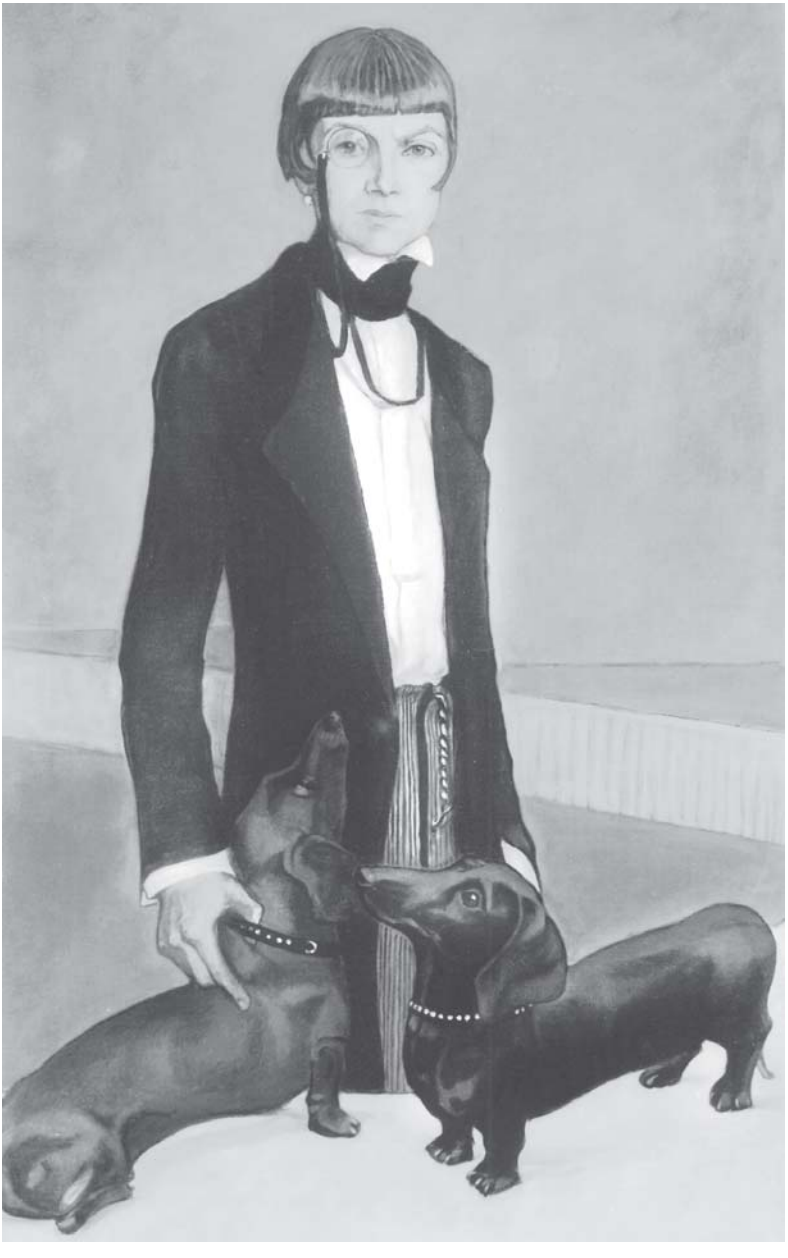

Abb. 8: Romaine Brooks, *Una, Lady Troubridge*, 1924, Öl auf Leinwand, National Museum of American Art, Smithsonian Institution

in der Fotografie überwand.[179] Auch in der Malerei bekannten sich Künstlerinnen offen zu lesbischer Erotik. Im Jahre 1923 malte Tamara de Lempicka *Deux amies* und thematisierte in den zwanziger Jahren den städtischen Lebensraum und moderne Frauen.[180] Chana Orloff malte das Porträt von Romaine Brooks, Romaine Brooks wiederum porträtierte Lady Una Troubridge und Nathalie Clifford Barney, und die Malerin Louise Janin kreierte *Sapho, la Dixième Muse*.[181]

Am deutlichsten wurde aber die neue Selbstverständlich- und Sichtbarkeit weiblicher Homosexualität vielleicht auf der großen *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* im Jahre 1925 in Paris. Hier wurden die Besucher des Pavillon du livre von einer großen, von Bourdelle ausgeführten Statue empfangen, die *Sapho avec sa lyre* zeigte.

»Qui est Sapho?« Zur Entpoetisierung lesbischer Liebe in den zwanziger Jahren

Paul Morand beschreibt in *L'Europe galante* im Jahre 1925, daß Frauen neuerdings mit ihrer Sexualität sehr offen umgingen. Zwei bisexuelle junge Frauen, die aus der breiten Mittelschicht stammende Französin Daphne und die reiche Amerikanerin Iris, lernen auf einem Kostümball, dem Bal du Grand Prix de l'Opéra, die Marquise de Beausemblant kennen, die sie zunächst für einen Mann halten und mit der sie wenig später gemeinsam den Ball verlassen: »C'est sûrement un homme. Si nous le levions?«[182] In der im Stil des Second Empire eingerichteten Wohnung der Marquise entpuppt sich die als Amme kostümierte Bekanntschaft als ältere Frau: »une dame âgée, de stature élevée« (*L'Europe galante*, S. 223). Die Marquise ermahnt die jungen Mädchen, in ihrer Leidenschaft Diskretion und Scham zu wahren und ihre Sexualität und Lust nicht öffentlich zu zeigen. Wie einige Kritiker der Mode beklagt sie einen Verlust von Zurückhaltung und Mäßigung:

179 Zu Claude Cahun siehe François Leperlier, *Claude Cahun*, Paris 1999; François Leperlier, *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*, Paris 1992; *Claude Cahun. Photographe*, Paris 1995.

180 Zu Tamara de Lempicka sei verwiesen auf die Monographie von Ellen Thormann, *Tamara de Lempicka. Kunstkritik und Künstlerinnen in Paris*, Berlin 1993.

181 Siehe den Ausstellungskatalog *Romaine Brooks (1874-1970), par Blandine Chavanne et Bruno Gaudichon*, Poitiers 1987.

182 Paul Morand, *L'Europe galante*, Paris 1927, S. 220. Die Seitenzahlen in Klammern hinter den folgenden Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

> Lorsque je vous ai vues tout à l'heure, pendues à mon bras, si égales à tous les bonheurs, mais si incapables de les retenir, si négligées, si infidèles à notre tradition, le besoin m'est venu de vous dire tout ce que vous perdez en perdant la pudeur. […] Les passions sont belles autant qu'elles restent maudites et inavouables. (*L'Europe galante*, S. 228)

Sie kritisiert »ces modernes raccrochages éhontés de filles aux cheveux coupés, ces accommodements violents d'animaux au hasard d'un fourré, ces plaisirs humés sur tous les divans« (*L'Europe galante*, S. 229). Noch während sie spricht, schlafen die beiden jungen Frauen auf dem Sofa ein. Als Iris erwacht und sich verabschieden will, stellt sie noch die symbolische Frage: »Qui est Sapho?« (*L'Europe galante*, S. 229). Diese bezeichnet das Ende einer Ära, in der der Sapphismus literarisch kultiviert wurde, und den Übergang von der heimlichen – und geheimnisvollen – zur öffentlichen Sphäre. Als die Marquise Iris nach dem Grund fragt, warum sie Frauen liebt, antwortet diese schlicht: »Parce que c'est la mode« (*L'Europe galante*, S. 226).[183] Daphné hatte zuvor erklärt: »[…] lorsque j'ai rencontré Iris, elle ne voulait pas coucher seule« (*L'Europe galante*, S. 225). Die Liebe zwischen Frauen wird damit zu einer fast willkürlichen und zumindest belanglosen Unterhaltung abqualifiziert.

Morand behauptet nicht, lesbische Liebe sei im Second Empire unsichtbar gewesen, denn er läßt die Marquise selbst den Eintrag der Memoiren von Vie Castel im Oktober 1853 zitieren:

> Madame la marquise de B..l..b..f et la comtesse de G..o..y scandalisent Dieppe par leurs façons. La princesse Mathilde prétend qu'elles se grisent, qu'elles cassent les carreaux, dansent le cancan, et telles autres débauchent qu'elles font honte aux lorettes […]. (*L'Europe galante*, S. 230)

Das skandalöse, heimliche Element ist jedoch geschwunden. Lesbische Liebe durfte nun in der Öffentlichkeit freier gelebt werden. Dabei war Iris' amerikanische Herkunft kein Zufall, denn die Amerikanerinnen verkörperten die fortschrittlichsten und modernsten Haltungen und eine

183 Die »Modernität« homosexueller Beziehungen zwischen Frauen in den zwanziger Jahren wurde in der Forschung immer wieder als ein von Amerika ausgehendes Phänomen gedeutet: »Pour les jeunes filles, reconnaître l'existence d'une sexualité féminine fut moins une manifestation de révolte que d'une mode« (Nancy F. Cott, »La femme moderne. Le style américain des années vingt«, in: Thébaud (Hg.), *Le XX^e siècle*, S. 75-89, S. 79).

neue Offenheit gegenüber dem »anderen«.[184] Amerika stand in der zeitgenössischen Gesellschaft für Fortschritt, Optimismus und Geschwindigkeit, allerdings auch für eine gewisse »vulgarité«.[185] Anläßlich eines Kongresses der *Association nationale des clubs des jeunes* in England im Juni 1927 schrieb ein französischer Teilnehmer:

> Le tohu-bohu américain nous a envahis … Un prodigieux engouement pour les coups d'épate, un désir d'excitation et de changement ont gagné notre jeunesse, et la grande difficulté est d'organiser à l'intérieur de nos clubs des activités plus attrayantes que celles qu'offre l'extérieur, avec le cinéma, les bals, le music-hall, les filles.[186]

Nicht nur der Einfluß der amerikanischen Jugendkultur und der Musikszene, sondern auch die im Vergleich mit Frankreich hohen amerikanischen Scheidungszahlen wurden in konservativen französischen Kreisen als Zeichen moralischen Niedergangs angesehen.[187]

Lesbische Liebe in *La Garçonne*

Allein mit der Aktualität in der Gesellschaft der zwanziger Jahre kann die Funktion der Liebe zwischen Frauen in *La Garçonne* nicht erklärt werden. Margueritte greift nicht nur ein Thema auf, welches die hedonistische Vergnügungsstimmung dieser Zeit verkörpert, sondern artikuliert aus Anlaß der lesbischen Erfahrung Moniques – aus der Sicht eines männlichen Autors – eine grundlegende Sorge, nämlich die Bedrohung

184 Von der Forschung wurde diese amerikanische Offenheit gegenüber dem ›Anderssein‹ besonders in bezug auf die ›Black Culture‹ herausgestellt. In der Musik-Szene ist Josephine Baker als populärstes Beispiel im Paris der zwanziger Jahre zu nennen. Siehe hierzu die Studie von Petrine Archer-Straw, *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s,* London 2000. Zum Amerikabild von Paul Morand siehe die Untersuchung von Astrid Grewe, *Das Amerikabild der französischen Schriftsteller zwischen den beiden Weltkriegen*, Heidelberg 1985, insbesondere das Kapitel »Die Amerikanerin«, S. 206-237.

185 Modris Eksteins, *Le sacre du printemps*, S. 313.

186 B. Henriques, zit. in *The Observer*, 19. Juni 1927, in: Eksteins, *Le sacre du printemps*, S. 313-314.

187 Für eine weitere kritische zeitgenössische Beurteilung des Einflusses amerikanischer Kultur siehe: Octave Homberg, *L'impérialisme américain*, Paris 1929. Für eine historische Untersuchung zum amerikanischen Lebensstil in den zwanziger Jahren siehe den bereits zitierten Aufsatz von Cott, »La Femme moderne. Le style américain des années vingt«, S. 75-89.

der patriarchalischen Strukturen und der Vertreibung des Mannes aus dem emotionalen und diskursiven Mittelpunkt des weiblichen Lebens.

Moniques homosexuelle Erfahrungen finden zu Beginn des zweiten Teils des Romans statt. Vierzehn Tage vor der Hochzeit lesen wir zu Beginn des Romans noch: »Elle aime et elle va se marier. […] Le rêve s'est réalisé« (*La Garçonne*, S. 26). Allein der Gedanke an eine Liebe jenseits der Norm der heterosexuellen bürgerlichen Tradition hätte bislang ihr Vorstellungsvermögen überstiegen. Als sie ihr Verhältnis mit der in ganz Paris bekannten fünfzigjährigen Varietétheater-Ikone Niquette beginnt, hat Monique ihre gesamte Existenz auf eine andere Grundlage gestellt und mit Hilfe des Antiquitätenhändlers Pierre de Souzaies einen eigenen Kunsthandel eröffnet. Sie folgt damit einem in der damaligen Gesellschaft männlich konnotierten Verhalten. Nur scheinbar stellt Margueritte die Liebesbeziehung zwischen den beiden Frauen anfangs als eine den heterosexuellen Bindungen ebenbürtige Beziehung dar: »On eût dit un ménage d'amoureux« (*La Garçonne*, S. 112). Lesbische Paare scheinen zunächst nichts Außergewöhnliches darzustellen und müssen ihre Existenz in der Öffentlichkeit nicht verheimlichen. Auch die »goûts lesbiens« von Moniques Jugendfreundin Hélène Suze »s'affichaient de plus en plus« (*La Garçonne*, S. 112). Lesbische Beziehungen werden jedoch zugleich als eine Art Eroberungsfeldzug präsentiert und mit pejorativ konnotierten Verhaltensweisen wie Eifersucht und Launenhaftigkeit verbunden. Stabilität und Treue scheint es in den lesbischen Beziehungen nicht zu geben, stellen aber moralische Werte dar, die in der bürgerlichen Ehe (zumindest nach außen) aufrechterhalten werden.

Zudem siedelt Margueritte Moniques lesbische Erfahrungen außerhalb der etablierten bürgerlichen Welt an. In ihrem Geschäft in der rue de la Boëtie bedient Monique »un achandalage artiste et cosmopolite« (*La Garçonne*, S. 113), arbeitet für Schauspieler, Literaten und andere exzentrische Kunden. Die lesbische Szene spielt in einem Varietétheater, im Zusammenhang mit Hélène Suze evoziert Margueritte eine Orgie. Die Offenheit der lesbischen Beziehungen wird betont, Niquette spricht über ihre Welt: »S'il a du vice, il ne s'en cache pas! Pourri dessus, et sain en dedans!… C'est plus propre« (*La Garçonne*, S. 115). Die Empfindungen und Ansichten der einen werden von der anderen jedoch nicht geteilt. Die Liebkosungen und den Tanz mit der Freundin genießt Monique lediglich wie in Trance, im Rausch und ohne klares Bewußtsein: »Avec l'apparence de la guérison, elle démeurait comme une malade, anesthésiée encore sous le chloroforme de la table d'opération. C'est ainsi qu'elle savourait, les yeux mi-clos, l'ivresse de tournoyer silencieusement.« (*La Garçonne*, S. 115)

Anhand der beiden Frauenfiguren führt Margueritte zwei Erklärungen der weiblichen Homosexualität vor, die im wissenschaftlichen Diskurs der Zeit diskutiert wurden. Niquette ist von Geburt an homosexuell, für sie gibt es keine andere denkbare Form der Sexualität. Männer sind die einzigen Personen, zu denen Monique Kontakt pflegen darf, ohne daß sie eifersüchtig wird, denn sie fühlt sich »rassurée quant au danger des hommes« (*La Garçonne*, S. 119). Anders Monique, für die die homosexuelle Liebe eine – vorübergehende – Erfahrung darstellt.

Seit dem 18. und besonders seit dem 19. Jahrhundert beschäftigten sich Mediziner und Naturwissenschaftler mit dem Phänomen der weiblichen Homosexualität.[188] Bis Mitte des 19. Jahrhunderts war die Auffassung verbreitet, daß Lesbentum medizinisch gesehen mit einer vergrößerten Klitoris einhergehe. Somit glaubte man, die als pathologisch erklärte sexuelle Neigung durch operative Eingriffe heilen zu können. Lange Zeit gab es keine wissenschaftliche Benennung für das Phänomen der gleichgeschlechtlichen Liebe, und die Bezeichnung ›homosexuell‹ wurde erst im Jahre 1869 eingeführt. Etwa zur gleichen Zeit veränderte sich der wissenschaftliche Umgang mit der Homosexualität, in der man zunehmend weniger ein organisches als ein psychologisches und mentales Phänomen sah.

Die psychologischen Erklärungsversuche wurden besonders von deutschen Wissenschaftlern vertreten, wo Homosexualität unter Bismarck strafbar wurde. Der Psychiater Carl von Westphal (1833-1890) versuchte um 1870 als einer der ersten, Homosexualität zu relativieren und darin keine Form von Wahnsinn oder Verrücktheit zu sehen.[189] In Deutschland konzentrierte sich die Bewegung um zwei Pole. Im Mai 1897 gründete der Mediziner Magnus Hirschfeld das Wissenschaftliche Humanitäre

188 Für einen Überblick siehe das Kapitel »La naissance de l'homosexuelle« in: Marie-Jo Bonnet, *Les relations amoureuses entre les femmes du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris 1995, S. 274-306. Auch Marie-Jo Bonnet, *Un choix sans équivoque. Recherches historiques sur les relations amoureuses entre les femmes du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris 1981, S. 180-187.

189 Zu Hirschfeld siehe Magnus Hirschfeld, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, Berlin 1984 [Nachdruck der Erstauflage 1914]. Zu den Theorien der Ätiologie der Homosexualität siehe Ilse Kokula, *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981, S. 15. Siehe auch Katharina Sykora, »Androgynie als ›Genus tertium‹ in Magnus Hirschfelds Theorie der »Geschlechtsübergänge«, in: Ulla Bock; Dorothee Alfermann (Hg.), *Androgynie: Vielfalt der Möglichkeiten*, Weimar/Stuttgart 1999 [Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung, 1999], S. 229-231.

Komitee (im folgenden WHK genannt) mit dem Ziel, den Paragraphen 175 des Reichsstrafgesetzes abzuschaffen.[190] Eine weitere Organisation stellte die Gemeinschaft der Eigenen dar, die im Jahre 1902 von Adolf Brand, Wilhelm Jansen und Benedikt Friedländer (1866-1908) eingerichtet wurde.[191] Sie war eher literarisch und hellenistisch, vor allem aber frauenfeindlich ausgerichtet. Die Gemeinschaft vertrat nationalistische und elitäre Werte und duldete keine Frauen in ihren Reihen. Das Komitee von Hirschfeld wurde sehr schnell international bekannt und gründete Zweigstellen in Wien, Amsterdam und London, nicht aber in Paris.[192]

Die Homosexuellenbewegung war infolge der staatlichen Sanktionen in Deutschland wesentlich stärker ausgeprägt als in Frankreich, wo Homosexualität geduldet wurde. In Frankreich überwog im Unterschied zu Deutschland in wissenschaftlichen Kreisen die Auffassung, daß Homosexualität keine »inversion congénitale«, sondern »acquise« sei.[193] Weibliche Homosexualität wurde somit bei Frauen stets im Hinblick auf den Mann gedeutet, denn die Lesbierin kann sich in dieser Deutung nur in bezug auf den Mann und innerhalb eines männlich geprägten Koordinatensystems selbst definieren. Die Auffassung von der männlichen Lesbe war sehr verbreitet. 1906 schrieb der Mediziner Auguste Forel (1848-1931): »L'invertie pure se sent homme. L'idée du coït avec les hommes lui fait horreur. Elle aime prendre des habitudes, des mœurs, des vêtements mas-

190 Zit. in Bonnet, *Un choix sans équivoque*, S. 183.

191 Die Mitglieder dieser Gruppe gehörten zur Leserschaft der Zeitschrift *Der Eigene*. Friedländer galt als ihr führender Theoretiker, der eine antiklerikale und frauenfeindliche Haltung pflegte, die in seiner Schrift *Die Renaissance des Eros Uranios* (1904) zum Ausdruck kam. Seine Schrift *Männliche und weibliche Kultur* (1908) stellt ein antifeministisches Plädoyer dar. Kurz vor seinem Tod entwickelte Friedländer die These, daß Frauen aus erotischen und sozialen Gründen Feinde der Männer wären und kleine, einfache beziehungsweise unterentwickelte Gehirne besäßen. Vgl. zu Friedländer Kokula, *Weibliche Homosexualität*, S. 21.

192 Das WHK war bis zum Beginn der nationalsozialistischen Ära aktiv. Von 1899 bis 1923 gab das WHK das *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* heraus, eine Sammlung von Forschungsergebnissen, Berichten und Rezensionen zu Belletristik und Sachbüchern. Dem WHK gehörten mehrheitlich Homosexuelle an, aber auch Heterosexuelle, oft Gelehrte und Künstler, waren vertreten. Die radikale Frauenrechtlerin Helene Stöcker (1869-1943) war als einziges Mitglied der Frauenbewegung im Vorstand des WHK repräsentiert. Vgl. Kokula, *Weibliche Homosexualität*, S. 19-22; S. 28-33.

193 In Frankreich war diese Auffassung mehrheitlich verbreitet. Vgl. zu diesem Thema auch das Kapitel »Le psychiatre et son pervers« in: Barbedette; Carassou, *Paris Gay*, S. 91-102.

culins«.[194] Havelock Ellis (1859-1939) konstatierte im Jahre 1909 ebenfalls eine durchgehende Maskulinisierung lesbischer Frauen:

> Le caractère principal de la femme invertie sexuellement c'est un certain degré de masculinité. […] Les mouvements brusques et énergiques, l'attitude, la marche, le regard direct, les inflexions de la voix, la franchise dans le sens de l'honneur masculin et surtout la manière d'être avec un homme, sans timidité ni audace, autant de signes pour un observateur averti qu'il existe une anormalité psychique sous-jacente.[195]

Sigmund Freud hat die lesbische Identität mit einem Männlichkeitskomplex erklärt. Die Sexualforscherin Helene Deutsch (1884-1982) dagegen sprach 1945 schließlich von zwei Arten von Lesben und unterschied die vermännlichten von den sehr weiblichen.[196]

Die lesbische Liebe stellt in *La Garçonne* für Monique lediglich ein Intermezzo und folglich eine »inversion acquise« dar. Das Zwischenspiel ruft in der Heldin aber lediglich ungestillte Sehnsucht wach: »Les premières caresses de Niquette, en réveillant en elle une sensualité froissée à l'instant de naître, avaient laissé scellée, au fond de son cœur, la sentimentalité d'autrefois« (*La Garçonne*, S. 115). Der Gewißheit, mit der Niquette ihr Lesbentum als die einzig mögliche Form ihrer Sexualität definiert, steht bei Monique »une pensée moins restreinte« entgegen (*La Garçonne*, S. 116). Mit der Zeit wendet sie ihr Interesse wieder den Männern zu: »Les hommes! … Après en avoir eu d'abord, et farouchement le dégoût, puis le dédain, elle commençait à les prendre, de nouveau, en considération« (*La Garçonne*, S. 116). So empfindet sie beim Tanz mit Briscot die »naissance obscure, aussi, d'une sensation nouvelle« (*La Garçonne*, S. 123).

Moniques Beziehung mit Niquette erschöpft sich in dem Augenblick, als die körperliche Leidenschaft nachzulassen beginnt. Homosexuelle Bindungen sind folglich rein sexueller Natur: »Faute d'un autre aliment

194 Auguste Forel, zit. in: Bonnet, *Un choix sans équivoque*, S. 184.

195 Havelock Ellis, zit. in Bonnet, *Un choix sans équivoque*, S. 185. Zu Ellis siehe Havelock Ellis, »Die Theorie der konträren Sexualempfindung«, in: *Centralblatt für Nervenheilkunde und Psychiatrie. Internationale Monatsschrift für die gesammte Neurologie in Wissenschaft und Praxis mit besonderer Berücksichtigung der Degenerations-Anthropologie*, 19. Jg., Neue Folge VII. Bd., Leipzig, 1896, S. 57-63.

196 Zu Helene Deutsch siehe Bonnet, *Les relations amoureuses*, S. 290. Siehe auch Helene Deutsch, *Autobiographie. Préface de Julia Kristeva*, Paris 1986; Paul Roazen, *Helene Deutsch: une vie de psychoanalyste*, Paris 1992.

que celui du plaisir physique, la violence de leurs sensations passées s'était vite consumée tout entière« (*La Garçonne*, S. 126). Darüber hinaus geht den lesbischen Beziehungen die wichtigste weibliche Fähigkeit verloren: Monique erkennt, daß nur ein Kind ihrem Leben einen Sinn zu verleihen mag. Und Kinder kann man eben nur mit Männern zeugen. Zwar bewahrt sie sich anfangs ihren Groll gegen das männliche Geschlecht, indem sie den *coitus interruptus* praktiziert und so in der Beziehung mit Männern das traditionelle Rollenmuster zunächst umkehrt: »[…] ce renversement des habitudes et des rôles […] leur causait une humiliation ou une irritaton qu'ils déguisaient mal« (*La Garconne*, S. 128). Doch ist auch diese Erfahrung nur temporärer Natur. Letztlich kehrt Monique in die bürgerliche, heterosexuelle Bindungswelt zurück. Sie ist nicht die einzige Figur in *La Garçonne*, deren Homosexualität nur zeitlich begrenzt ist. Ihre Freundin Ginette Morin heiratet den Verkehrsminister Hutier, nachdem sie eine Zeitlang Verhältnisse mit Frauen hatte. Hélène Suze ist wie Niquette eindeutig homosexuell veranlagt, was sie zu einem Leben außerhalb der bürgerlichen Ordnung zwingt. Beide Frauen leben in einem Varietétheater-Ambiente.

Für die bürgerliche Monique bleibt die lesbische Erfahrung lediglich vorübergehender Natur und kann ihr Leben nicht erfüllen. In der heterosexuellen Bindung sieht Margueritte folglich die einzige Form des »vie de couple«. Kinder werden als »une compagnie et un but de toutes les heures« (*La Garçonne*, S. 139) des weiblichen Daseins bezeichnet. Dabei wird deutlich, daß die Modernität von Marguerittes Denken ihre Grenzen innerhalb der heterosexuellen Beziehungen findet. Hier ist die entsprechende Liebeskonzeption aber durchaus fortschrittlich konzipiert. Monique nimmt der späteren Heldin Spirita aus *Ton corps est a toi* die Worte vorweg: »La maternité n'avait de raison d'être, et de grandeur, que consentie. Mieux: voulue« (*Ton corps est à toi*, S. 141). Michelle d'Entraygues benutzt bis zu ihrer Hochzeit Kondome, um die ungewollte Schwangerschaft zu verhindern, was durch die »loi scélérate« seit 1920 gesetzlich verboten war.

»Sapho – un phantasme masculin«. Zur misogynen sapphischen Literatur

Marguerittes Standpunkt ist der männlich-patriarchalische, der die freizügigeren Sitten und die offen zutage tretende Homosexualität von Frauen beobachtet, aber als Lebensentwurf ausschließt beziehungsweise in einem gesellschaftlichen Außenseitermilieu, dem der Bohème, der künstlerischen Extravaganz ansiedelt. Die Bedrohung der patriarch-

alischen Ordnung, die Garçonne als in ihrer Unabhängigkeit und Selbständigkeit für Männer nicht mehr kontrollierbare Frau ist ein Schreckensbild und gilt als männerfeindlich.

Homosexualität, männliche wie weibliche, stellte in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts keinen Einzelfall mehr dar. Seit dem 19. Jahrhundert gelangte die weibliche homosexuelle Liebe zunehmend zur Darstellung. Joan DeJean hat gezeigt, daß die literarischen Darstellungen der Sappho seit dem 19. Jahrhundert die homosexuelle Sappho zunehmend in den Mittelpunkt stellen und die bislang dominierenden Entwürfe einer gelehrten Sappho in den Hintergrund treten.[197] Ferner zeigt sie, daß der wissenschaftliche Diskurs über das Lesbentum erst zu einem Zeitpunkt stattfand, als die lesbische Liebe in der Literatur längst thematisiert wurde.

Alphonse Daudet: *Sapho. Mœurs parisiennes* (1884)

Nachdem Sappho vor allem bei Baudelaire im *l'art pour l'art* als rein literarische Figur kultiviert wurde, gab Alphonse Daudet der lesbischen Frau mit seinem 1884 publizierten Roman *Sapho. Mœurs parisiennes* eine neue sozialkritische Richtung. Der Roman steht am Beginn einer Reihe von von männlichen Autoren verfaßten Romanen, in denen lesbische Liebe als familien- und gesellschaftsschädigend und männerfeindlich dargestellt wird. Sappho wird als Verführerin und als Zerstörerin familiärer Werte gezeichnet. Sie repräsentiere

> […] un des principaux phantasmes masculins de l'époque sur la femme: une prostituée, […] une femme entretenue d'origine populaire, sans éducation, une fille des rues dont le cœur prétendument d'or la rend d'autant plus dangéreuse pour les jeunes gens qui se lient à elle.[198]

Er macht Sappho zu einer »héroïne familière de la littérature contemporaine«, einer Prostituierten, deren Bild – freilich verschlüsselter – bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gezeichnet wurde.

197 Einen ausgezeichneten Überblick gibt Joan DeJean, *Sapho, Les Fictions du désir*: 1546-1937, Paris 1994, S. 225. Zur weiblichen Homosexualität in der französischen Literatur von 1830 bis 1914 siehe auch Jean-Pierre Jacques, *Les malheurs de Sapho*, Paris 1981, sowie das Kapitel »Tabous« in: Anne-Marie Sohn, *Du premier baiser à l'alcôve. La sexualité des Français au quotidien (1850-1950)*, Paris 1996, S. 38-79. Siehe auch Victoria Thompson, »Homosexuality in France, 1830-1870«, in: Fraisse; Perrot (Hg.), *Le XIX^e siècle*, S. 398-428.

198 Joan DeJean, *Sapho*, S. 221 ff.

Schon mit der Widmung »pour mes fils quand ils auront vingt ans« formuliert Daudet die Gefahr, die von diesen Frauen ausgehe, und das Ziel, junge Männer vor dem Umgang mit solchen Frauen zu warnen. Gaussin, der Held des Romans, stammt aus der Provinz und bereitet sich in Paris auf eine diplomatische Laufbahn vor. Als er die ältere Fanny Legrand kennenlernt, gerät sein geordnetes Leben durcheinander. Ihre umtriebige Vergangenheit sowie ihre Verhältnisse mit Männern, aber auch mit Frauen verstören ihn besonders. Fanny zeigt aber auch eine andere Seite. Sie besitzt ein großzügiges Herz und arbeitet, um die Spielschulden ihres Geliebten zu bezahlen. Hier ist sie »une sainte«, Sappho »vertueuse«. Gaussin bricht mit seiner Familie, um einer von ihr arrangierten bürgerlichen Hochzeit zu entgehen und mit Fanny nach Peru auszuwandern. Als er in seinem Hotelzimmer in Marseille auf sie wartet, erhält er nur einen Abschiedsbrief, in dem sie mit ihm bricht. Als Grund gibt sie Angst vor dem Altwerden an und äußert die Befürchtung, daß er ihrer schnell überdrüssig würde. *Sapho* von Daudet porträtiert die Frau als die Überlegene, die Stärkere. Daudet macht aber gleichzeitig aus ihr auch die Prostituierte, die Kurtisane.

Charles-Etienne: *Notre-Dame de Lesbos* (1919)

Paul Bourgets *Un crime d'amour* (1886), Charles Vimaires *Paris impur* (1889), Albert Cims *Adolphine la lesbienne* (1891), der für seinen Haß auf die ›bas bleus‹ bekannt war, Victore Jozes *Paris Gomorrhe* (1894), Charles Montforts *Le journal d'une saphiste* (1902) und schließlich *Notre-Dame de Lesbos* (1919) von Charles-Etienne behandeln das Thema der weiblichen homosexuellen Liebe.

Gemein ist allen diesen Romanen die Furcht vor der Zerstörung der familiären und patriarchalischen Strukturen, vor dem Ausschluß des Mannes aus der emotionalen und diskursiven Welt der Frau. Diese Literatur wurde von der Forschung bislang nicht gründlich untersucht, was auch in dieser Studie nicht geleistet werden kann. Es sei jedoch stellvertretend näher auf den Roman *Notre Dame de Lesbos* von Charles-Etienne eingegangen, der wie *La Garçonne* nach dem Ersten Weltkrieg publiziert wurde und ebenfalls ein *roman de mœurs* ist. Charles-Etienne verband mit seinem Roman einen moralisch-belehrenden Anspruch.[199]

199 Auch dieser Autor ist nicht in die Literaturgeschichte eingegangen. Charles-Etienne ist ein Pseudonym für Charles-Etienne Madon. Nähere biographische Angaben sind der Verfasserin nicht möglich.

Im Mittelpunkt steht der fünfunddreißigjährige Schriftsteller Julien Carel, der zu Beginn des Romans einen Vortrag mit dem Titel »De Bilitis à Mademoiselle de Maupin hält«. In der Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts war die Figur der Sappho-Schülerin Bilitis durchaus präsent. Sappho selbst wurde 1897 durch Funde von Papyrusrollen in Ägypten, die Fragmente der Liebeslyrik der griechischen Dichterin enthielten, wieder in Erinnerung gerufen, was aber auch nicht wesentlich zur Verbesserung der Kenntnis über ihr Leben beitrug. 1895 verfaßte der Schriftsteller Pierre Louÿs *Les Chansons de Bilitis*.[200] In der Tradition Baudelaires stehend, machte er aus der griechischen Gelehrten eine dem realen Leben entlehnte Figur und trug vor allem zur Erotisierung der Figur bei.

Der Abendvortrag in Charles-Etiennes Roman wird mit dem Gesang der »Stances de Sapho« und der Rezitation sapphischer Verse umrahmt. Im Anschluß daran wird Julien Carel von einer jungen Frau aufgesucht, in die er sich verliebt. Dies hat um so weitreichendere Konsequenzen, als der Leser erfährt, daß Carel ein Don Juan ist (»cet homme séduisant n'avait jamais aimé«, *Notre Dame*, S. 7), der bis zu diesem Zeitpunkt keine dauerhaften oder tiefen emotionalen Bindungen einzugehen imstande war. Er wuchs bei seiner Patin auf, der früheren Schauspielerin und Tänzerin Fanny Tamboize, einer Ikone des Second Empire, die sich seit dem Tode ihres Mannes nach einem eher ausschweifenden Leben aus der mondänen Welt zurückgezogen hat, um sich ganz ihrem Ziehsohn zu widmen. Die Figur der Fanny Tamboize steht für die Welt der heterosexuellen Bindungen: »Bilitis, Maupin, toutes ces affaires ne sont pas de mon goût« (*Notre-Dame*, S. 27). Homosexualität stellt für sie gemäß den wissenschaftlichen Theorien der Zeit eine angeborene Krankheit dar oder ist, wie im Falle von Monique Lerbier, durch Enttäuschung bedingt: »Je crois que j'ai eu la chance d'avoir des idées saines. Jamais l'idée ne m'est venue de séduire une femme ! … On naît avec ces travers ou on ne les accepte pas qu'à la condition d'avoir été très malheureuse […]« (*Notre-Dame*, S. 103). Zwischen der Unbekannten und Carel entsteht ein Briefwechsel, bis Carel sie zufällig auf dem Bal de Wagram wiederzuerkennen glaubt. Julien Carel beschreibt seine Eindrücke beim Betreten der Säle:

> De l'avenue des Ternes au parc de Monceau, de la Muette à l'Etoile, toute la vale-taille des arrondissements voisins était accourue à Wagram. C'était un peu le bal des gens de maison, mais les escarpes et leurs gonzesses étaient venus, eux aussi, du Point-du-Jour et de la Villette, en quête d'aubaines. (*Notre-Dame*, S. 66-67)

200 Pierre Louÿs, *Les chansons de Bilitis, roman lyrique*, Paris 1901.

Etienne schildert das zeitgenössische Nachtleben im 17. Pariser Arrondissement, einem an der Peripherie gelegenen Viertel, dessen Bild sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts grundlegend veränderte und erneuerte: »Au XX^e siècle, l'innovation, dans de nombreux domaines, semble être liée au 17^e arrondissement.«[201] Als beim Volk und unteren Schichten beliebtes Vergnügungsviertel war es nicht nur – wie in Charles-Etiennes Beschreibung – bei Bewohnern des Quartiers beliebt: »Le 17^e est […] l'arrondissement des spectacles populaires, qui attirent des foules nombreuses et enthousiastes, bien au-delà de ses seuls habitants.«[202] Im 17. Arrondissement wurde anläßlich der Weltausstellung 1900 das 6000 Plätze fassende Theater Columbia gegründet und im Jahre 1909 der hochmoderne Vergnügungspark Luna Park eingeweiht, um nur die bekanntesten Beispiele anzuführen. Darüber hinaus existierten zahlreiche Varieté- und Musiktheater, zu deren populärsten das von Charles-Etienne beschriebene Wagram zählt:

> Des music-halls célèbres complètent encore le vaste panorama des loisirs et spectacles […]. Ainsi la salle Wagram et l'Empire, tous deux situés avenue de Wagram, ou l'Européen, rue Biot, voient défiler les vedettes de la première moitié du XX^e siècle: Fréhel, Carlus, Maurice Chevalier, […], entre autres, s'y succèdent avec gloire.[203]

Die Anwesenden auf dem ›bal populaire‹, die sich in der Tradition der Figuren der Comedia dell'arte und der französischen Pantomime des 17. Jahrhunderts kostümieren, werden von Etienne porträtiert:

> Brochant sur la foule des dominos pisseux, des lamentables oripeaux de location, pierrots grisâtres, arlequins fripés, seigneurs »Louis XV« de percaline, mandarins de satinette et clowns de cotonnade, tristes figures de chienlit, ces messieurs-dames, seuls, donnaient une note d'élégance et de luxe. Imperturbables, malgré les injures graveleuses des gigolettes pâmées au cou de leurs hommes, la plupart dansaient entre eux. La mariée valsait avec un gaucho des pampas: la nourrice Tarjel s'alanguissait sur l'épaule d'un marlou; le zouave Tour Eiffel et la Puce, la Muse et la Théière tortillaient éperdument des hanches. (*Notre-Dame*, S. 67)

201 Pierre Wachenheim, *Le XVII^e arrondissement. Itinéraires d'histoire et d'architecture*, Paris 2000, S. 44.

202 Ebd., S. 45.

203 Ebd., S. 47.

Dabei wählt Etienne für die Schilderung eine Sprache, in der sich argotische Elemente der zwanziger Jahre (»gonzesses, »pisseux«, »fripés«, »chienlit«, »gigolettes«, »gaucho« und »marlou«) und traditionelle archaische Ausdrücke (wie »vale-taille«, »escarpes«, »dominos«, »oripeaux«, »arlequins«, »percaline« und »mandarins de satinette«) mischen. Durch diesen stilistischen Kunstgriff verweist er sowohl auf das soziale Milieu des ›bal populaire‹ in den zwanziger Jahren als auch auf die Tradition desselben. Ungewöhnlich ist, daß es sich um eine Veranstaltung homosexueller Paare handelt, die in einer Atmosphäre von Trunkenheit und Ausschweifung abwertend charakterisiert werden:

> Toutes ces figures frénétiques, démoniaques et fardées, tournoyaient en secouant au bruit des cuivres les grelots de leurs ricanements, les hocquets de leur joie, de leur stupre, de leur infâme et débordante ivresse. Etroitement serrés, les yeux dans les yeux, jambes contre jambes, avec une audace visant à l'effet, maints couples du même sexe – du troisième! – valsaient, attentifs à la grâce du rythme et à la cadence de la mesure, s'abandonnant au plaisir équivoque de danser entre hommes, publiquement. (*Notre-Dame*, S. 67)

Durch den abschließenden Zusatz »publiquement« verweist auch Etienne auf die neue Sichtbarkeit einer bis dahin im verborgenen gelebten Form von Sexualität, der Homosexualität.

Julien glaubt, die Unbekannte unter ihrer arabischen Verkleidung wiederzuerkennen. Als er seinen Eindruck bestätigt weiß und zudem erfahren hat, daß die Verehrte lesbisch ist, empfindet er darüber nichts als Abscheu und Ekel: »Quelle boue! […] quelle honte et quelle abjection! Mais, si c'est ›Elle‹, quelle pourriture doit elle être?« (*Notre-Dame*, S. 75). Am selben Abend entdeckt er, daß sein bester Freund Lucien Grégeois, »la Grégeoise [est fille de goût]« (*Notre-Dame*, S. 63), ebenfalls homosexuell ist. Ferner erweisen sich zahlreiche Anwesende, bislang von ihm geschätzte Schauspieler, Künstler und Intellektuelle, als Vertreter des ›troisième sexe‹. Nach dem Ereignis verfällt Julien in tiefe Depressionen und erkrankt lebensgefährlich an einer Lungenentzündung. Seine besorgte Patin beauftragt einen Privatdetektiv, Näheres über das Leben der Unbekannten in Erfahrung zu bringen. Dieser entwendet ihr Tagebuch, das einen eigenen Teil des Romans, eine Art Erzählung im Roman, darstellt und aus der Sicht der Unbekannten, Diane Haudrecque, ihr Leben schildert. Etienne macht darin auch sogleich deutlich, was Diane zur lesbischen Liebe geführt hat: »Fille sans dot, c'est parce que je n'ai pas trouvé à me marier que je suis devenue Lesbie« (*Notre-Dame*, S. 134). Dianes Mutter starb, als diese zwanzig Jahre alt und ihr Vater schon lange ver-

storben war. Sie ist nicht religiös und glaubt an nichts.[204] Da sie mit ihrer bescheidenen Rente nicht auskommen kann, nimmt sie zunächst Gesangstunden bei einem Schauspieler des Odeon-Theaters. In diesem Milieu begegnet sie der Schauspielerin Félicia Hoche, die sie in die lesbische Liebe einführt und mit der sie zwei Jahre lang zusammenlebt. Anschließend führt sie ein Leben als Kurtisane, gibt sich zahlreichen Frauen hin, feiert Orgien und frönt sämtlichen Lastern. Sie ist: »L'irrassasiée, l'inassouvie, l'insatisfaite, l'acharnée: Lesbie« (*Notre-Dame*, S. 202). Eine Prostituierte, in die sie sich schließlich wirklich verliebt, weist sie zurück. Echte Liebe und vor allem Dauerhaftigkeit der Gefühle sind auch hier nicht möglich. Diane Haudrecque wird eine »femme fatale lesbienne« (Mario Praz).

Aus Gram und Geldnöten tritt Lesbie in den Dienst der Prinzessin Augusta-Victoria, die österreichisch-ungarischer und deutscher Herkunft ist und in England bei einer Gouvernante aufwuchs. Zusammen mit der Prinzessin und ihrem ebenfalls homosexuellen Neffen, dem Prinzen Stanislav, bereist sie ganz Europa. Jedoch wird klar, daß sie im Grunde ihres Herzens einsam ist und die richtige Liebe nicht gefunden hat: »Il ne me reste plus que vieillir […] Je n'attends plus rien que ce que, déjà, j'ai veinement attendu: la Mort!« (*Notre-Dame*, S. 278). Etiennes *Notre Dame de Lesbos* ist ein violentes misogynes Plädoyer für die heterosexuelle Welt und will zeigen, daß Lesbentum Männer wie Frauen unglücklich macht, denn auch die Protagonistin scheitert. Die ältere, ebenfalls lesbische Freundin, Léonie Vertin, rät ihr zu einem bürgerlichen Beruf und zur Heirat: »Ne restez pas vieille fille, croyez-moi. Quand on est toute seule dans la vie, c'est trop triste. Ne m'imitez-pas, Diane, mariez-vous« (*Notre-Dame*, S. 234). Nach der Lektüre der fünf Cahiers de Lesbie verarbeitet Julien Carel den Text zu einem Roman, der einen spektakulären Erfolg erzielt. Er versteht dies als seine Rache: »[…] il allait en faire une mixture enfiellée, puante et corrosive, dont il barbouillerait l'exécrable visage à ce monstre à tête de femme. Car cette Diane était un monstre!« (*Notre-Dame*, S. 282).

204 Darin war eine weitere Kritik enthalten. Ihre Unreligiosität war in diesem Zusammenhang ebenfalls Ausdruck moralischer Verkommenheit und ist geistesgeschichtlich im Kontext des seit etwa vierzig Jahren aktuellen ›renouveau catholique‹ zu sehen. Vgl. François Lebrun, *Histoire des catholiques en France: du XI^e^ siècle à nos jours*, Paris 1985; Georges Duby; Robert Mandrou, *XVII^e^ siècle – XX^e^ siècle*, Paris 1984 [Histoire de la civilisation française; Bd. 2], S. 346-355.

Nach der Veröffentlichung des Romans plagen ihn Wahnvorstellungen, und in seinen Alpträumen wirft ihm Diane Haudrecque vor, sie getötet zu haben: »Il avait crucifié cette femme, après l'avoir dépouillée de son secret et ce meurtre lui rapportait de l'argent, trop d'argent!« (*Notre-Dame*, S. 295). Am Ende des Romans bringt Julien Carel sich um. Auch Diane fühlt sich nach seinem Selbstmord leblos und jeder Empfindung beraubt: »Je n'ai plus de désir, je n'ai plus de sens. Je suis une morte vivante« (*Notre-Dame*, S. 308). Die Heilige, die Notre Dame de Lesbos, verursacht den Tod eines Mannes aufgrund ihrer Homosexualität. Charles-Etienne entwirft mit seinem Roman das Bild der zerstörerischen lesbischen Liebe, die Männer und Frauen ins Leiden stürzt. Weder Diane noch Julien sind glücklich, wenn auch Diane letztlich als die Stärkere hervorgeht.

Beim Begräbnis vermuten Anwesende, es handele sich bei der Figur der Liane um Liane de Parme. Darin könnte eine Anspielung auf die Schriftstellerin Liane de Pougy (1869-1950) enthalten sein, »[…] la très célèbre courtisane de la fin du XIXème et du commencement du XXème siècle«.[205] Die gebürtige Anne-Marie Chassaigne führte in Paris ein Leben als Kurtisane und »demi-mondaine«, trat im Theater und den Folies-Bergères auf und lebte ihre Sexualität mit Frauen, unter anderem mit Nathalie Barney, die sie als Flossie in ihrem Roman *Idylle saphique* (1901) porträtierte. Sie war sehr vermögend und verheiratete sich schließlich Anfang der zwanziger Jahre mit dem rumänischen Prinzen Georges Ghika. Um die Jahrhundertwende problematisierte sie in ihrem Roman *Idylle saphique* die soziale Unterdrückung lesbischer Liebe. In ihren Texten klagt sie patriarchalische Strukturen an:

> Ils [les hommes] délaissent très honorablement une femme et un enfant, puis ils s'en vont crier: c'est hors nature, c'est répugnant, les femmes qui s'aiment entre elles! Tous les imbéciles – ils sont légion! – qui les écoutent sans raisonner répètent ce refrain et le monde entier vibre d'injustice et d'inhumanité. La Beauté doit se cacher pour échapper au châtiment et les lesbiennes courbent la tête, comme si leur douce union était un crime, car c'est un crime d'oser avoir une opinion contraire à celle de la masse! Il faut se soumettre et apprendre à se taire, à cacher ce qui est sublime at au-delà de l'ordinaire compréhension.[206]

205 Alex-Ceslas Rzewuski, »Préface«, in: Liane de Pougy, *Mes cahiers bleus*, Paris 1977, S. 8. Zu ihrer Biographie siehe: Jean Chalon, *Liane de Pougy: courtisane, princesse et sainte*, Paris 1995.

206 Liane de Pougy, *Idylle saphique*, Paris 1901, S. 283.

Der Roheit heterosexueller Beziehungen in der bürgerlichen Welt stellt sie andere, sublime Werte in den lesbischen Beziehungen gegenüber:

> Ah! Nhine, quelle stupidité que ces groupes corrects et bourgeois seuls permis! Que de bestialité dans un couple formé selon les règles impures de l'austère morale! Vois … A l'encontre, quelque chose rayonne autour de ces femmes! Toutes elles ont une flamme dans le regard, une beauté qui vibre, qui frappe et intéresse.[207]

Liane de Pougy gehört zu einer Reihe französischer Literatinnen, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts Sappho zum Modell für ihr eigenes Leben, aber auch ihre Literatur erklärten. Die immer häufiger werdenden Bekenntnisse zu weiblicher Homosexualität wurden in engem Zusammenhang mit der Bildungspolitik und dem Erziehungswesen der Dritten Republik gesehen. Jean Larnac notiert in seiner *Histoire de la littérature féminine* (1929), daß die Zahl schreibender Frauen um die Jahrhundertwende bedeutend zugenommen habe. Allerdings machte er dafür weniger den neuen, nie dagewesenen Zugang von Frauen zur Bildung verantwortlich als eine Wendung des gesellschaftlichen Klimas zu Emotion und Intuition: »[…] saturé de naturalisme et de réalisme, le public ressentait le besoin d'un art, non plus fondé sur l'observation raisonnée, mais sur l'intuition, et donnant libre cours à la sensibilité. […] Ce fut une explosition [sic] de sincérité féminine.«[208]

Einige Frauen publizierten sehr viel und erzielten hohe Auflagen, wie beispielsweise Gyp (1845-1932), Gérard d'Houville (1875-1963), Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945) und Anna de Noailles (1876-1933) oder Colette. Renée Vivien (1877-1908) widmete ihr Lebenswerk der griechischen Dichterin Sappho, deren Werk sie ins Französische übertrug. Viele Autorinnen schrieben in der konventionellen Form des Romans, behandelten soziale und emotionale Fragen und stellten Fragen weiblicher

207 Ebd., S. 168.

208 Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris 1929, S. 226. Larnac lehnte es ausdrücklich ab, in der verbesserten Schul- und Ausbildung von Frauen den Grund für die steigende Zahl schreibender Frauen zu sehen: »Jamais, il n'y eut, en France, un aussi grand nombre de femmes-auteurs, et l'on serait tenté d'en chercher la cause dans l'organisation de l'enseignement secondaire féminin et l'accession des femmes à l'enseignement supérieur. Il est vrai que la culture a fait naître, chez beaucoup de jeunes filles, le désir d'écrire. […] Mais beaucoup de nos femmes-écrivains – et non les moindres – n'ont subi ni l'enseignement secondaire, ni l'enseignement supérieur.« Als Beispiele werden Marguerite Audoux und Colette angeführt (ebd., S. 223).

Identität zur Diskussion.[209] In Paris existierte eine wachsende Zahl schreibender lesbischer Frauen, die aus ihrer Sexualität kein Geheimnis mehr machten. Shari Benstock hat gezeigt, daß es jedoch keine einheitliche lesbische Gemeinschaft oder gar Bewegung gab.[210] Die Literatinnen um die Jahrhundertwende verband allerdings der Wunsch, lesbische Lebensentwürfe außerhalb der patriarchalischen Strukturen darzustellen. Männer spielen in den meisten dieser Romane eine untergeordnete Rolle. Renée Vivien richtet sich in ihren Versen ausschließlich und ausdrücklich an ein exklusiv weibliches Publikum. In der Belle Epoque wird in Romanen oft die Beziehung zwischen einem jungen Mädchen und einer älteren Frau dargestellt, die manchmal einer Art Mutter-Kind-Beziehung entspricht. In den Claudine-Romanen beschreibt Colette in vier Teilen die erwachende Liebe der jungen Claudine zu ihrer Lehrerin. Auch in diesen Romanen sind männliche Figuren selten. Das Anliegen und auch Verdienst dieser Literatur liegt vielmehr gerade darin, weibliche Liebe und Sexualität außerhalb des Kontextes der herkömmlichen Ordnung zu behandeln. Dies mag Frauen geholfen haben, sich als autonom zu erkennen und sich unabhängiger zu fühlen. Sie konnten sich leichter in der Gesellschaft positionieren und ihre soziale Rolle finden.

Zur Reinheit und Unschuld lesbischer Freundschaften

Eine gängige und bereits im 19. Jahrhundert verbreitete Vorstellung der lesbischen Liebe war die der Reinheit und der Unschuld. Diese wird durch den Titel *Notre Dame de Lesbos* in misogyner Weise ironisiert. Diane Haudrecques erscheint als »vierge impudique«, als eine »sainte«, da sie sich niemals einem Mann hingegeben hat: »la vierge malgré toutes les débauches qui ont flétri mes paupières« (*Notre-Dame*, S. 276). Viele lesbische Frauen betrachteten sich selbst als jungfräulich. Die Feministin Madeleine Pelletier gab ihrer Autobiographie den Titel *La femme vierge*.[211] Bereits im 19. Jahrhundert sagte die Malerin Rosa Bonheur von sich: »Je suis restée pure, je n'ai eu ni amants ni enfants.«[212] Mit dem Bild der Jungfräulichkeit und der Reinheit verband sich die Vorstellung des ›amour absolu‹, des ›amour véritable‹, einer Verschmelzung zweier We-

209 Die Sekundärliteratur ist umfangreich. Für einen Überblick siehe u. a. Diana Holmes, *French Women's Writing, 1848-1994*, London 1996, S. 47.

210 Benstock, *Femmes de la rive gauche*, S. 306-307.

211 Madeleine Pelletier, *La femme vierge*, Paris 1933.

212 Rosa Bonheur, zit. in: Bonnet, *Un choix sans équivoque*, S. 215.

sen, die mystische und erhabene Dimensionen annimmt. Die Dichterin Flora Tristan (1803-1844) und die Malerin Rosa Bonheur beschrieben im 19. Jahrhundert ihre Vorstellung von der vollendeten Liebe. Flora Tristan schrieb in einem Brief an ihre Geliebte Olympe Maleszewska: »Vous voyez, chérie, que pour moi l'amour véritable, ne peut exister que d'âme à âme. Or il est très facile de concevoir l'amour, deux femmes peuvent s'aimer d'amour, deux hommes *idem.*«[213] Körperliche Liebe findet bei Flora Tristan keine Erwähnung (»l'attraction des sens ne pouvant exister entre deux personnes du même sexe«),[214] obwohl sie durchaus sexuelles Verlangen verspürt: »Mais prenez garde à vous – depuis longtemps j'ai le désir de me faire aimer passionnément d'une femme – oh! que je voudrais être homme afin d'être aimée par une femme.«[215] Anfang des 20. Jahrhunderts begannen Literatinnen, ihre Sexualität auch in der Literatur zu leben. Nathalie Barney, Renée Vivien, Lucie Delarue-Mardrus und andere schrieben über ihr körperliches Verlangen und ihre Lust in Gedichten und Romanen. Ihnen gemein ist eine Auffassung der lesbischen Liebe, die in ihrem körperlichen Genuß rein und jungfräulich ist. Als ein Beispiel von zahlreichen mag hier ein Vers von Renée Vivien genügen:

> De ton corps monte, ainsi qu'une légère haleine,
> La blanche volupté des vierges amoureuses.[216]

Einen späteren und modifizierteren Beitrag zu weiblicher Homosexualität stellt Colettes 1932 entstandener Text *Le pur et l'impur* dar.[217] In diesem Text analysiert sie Lust und Liebe und bedient sich dabei Erinnerungen, Anekdoten, Porträts und Dialogen. Sie beschreibt die Männlichkeit weiblicher Verhaltensweisen und die Furcht, die dies Männern einflößt. In ihrem Porträt von Renée Vivien charakterisiert sie die sapphische

213 »Lettre à Olympe«, 1. August 1839, zit. in: Dominique Desanti, *Flora Tristan. La femme révoltée,* Paris 1980, S. 186.

214 Ebd., S. 185.

215 Ebd.

216 Renée Vivien, »Sonnet féminin« in: *Cendres et poussières*, Paris 1977.

217 Die erste Ausgabe von *Le pur et l'impur* erschien bei Ferenczi im Jahre 1932, nachdem Auszüge als ›roman inédit‹ bereits seit dem 4. Dezember 1931 unter dem Titel *Ces plaisirs* in *Gringoire* veröffentlicht worden waren. Die »édition ›définitive‹« wurde 1941 verlegt. (»Note sur le texte«, in: Colette, *Le pur et l'impur* (1932), *Œuvres III*, Paris 1991, S. 1513). Die Seitenzahlen in Klammern hinter den folgenden Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

Dichterin wie folgt: »Si je publiais la correspondance d'un poète qui ne cessa de se réclamer de Lesbos, elle n'étonnerait que par sa puérilité« (*Le pur et l'impur*, S. 598). Auch im weiteren Verlauf schildert sie die Dichterin wiederholt als kindlich und unschuldig (»enfantillages«, S. 604; »innocente et crue«, *Le pur et l'impur,* S. 606). Colettes Porträt zeugt indessen auch von den existentiellen Ängsten und Zweifeln sowie der Anorexie und Alkoholsucht der Schriftstellerin, die unglücklich und jung starb: »Renée Vivien a laissé des vers nombreux, d'une grâce, d'une force, d'un mérite inégaux, inégaux comme le souffle humain, comme le souffle de la douleur humaine« (*Le pur et l'impur*, S. 605). Liebe unter Frauen erklärt Colette mit der weiblichen Sehnsucht und dem Verlangen, von anderen Frauen verstanden zu werden, denen sie sich verwandt und ähnlich fühlen. Dies zeichne Freundschaften zwischen Frauen aus: »A vivre ensemble amoureusement, deux femmes peuvent découvrir enfin que l'origine de leur réciproque penchant n'est pas sensuelle. […] Ce n'est point de la passion qu'éclôt la fidelité de deux femmes, mais à la faveur d'une sorte de parenté« (*Le pur et l'impur*, S. 616). Sexuelle Begegnungen können erst aus einem Gefühl der Gemeinsamkeit heraus gelebt und genossen werden: »L'étroite ressemblance rassure même la volupté. L'amie se complaît dans la certitude de caresser un corps dont elle connaît les secrets, et dont son propre corps lui indique les préférences« (*Le pur et l'impur*, S. 616-617). Liebe zwischen Frauen dürfe aber nicht dazu dienen, Gefühle von Einsamkeit zu verdrängen. Reflexionen über Eifersucht und Rivalitäten vollenden das Bild der lesbischen Liebe, das nicht nur Erfüllung enthält. Am Schluß stellt Colette fest: »Le mot pur ne m'a pas découvert son sens intelligible« (*Le pur et l'impur*, S. 653). Gleichzeitig macht sie aber auch deutlich, daß das Wort ›impur‹ ebenso unmöglich zu definieren sei.

Kritik an lesbischer Liebe als Ausdruck kultureller Angst

Männliche Autoren und Kritiker sahen in den lesbischen Romanen eine Bedrohung der patriarchalischen Strukturen. In der Regel stellen populäre Liebesromane keinerlei Gefährdung dar, da dort gesellschaftskonforme Wertvorstellungen und Ideale wie Mutterschaft und Ehe vermittelt werden. Lesbische Literatur hingegen untergräbt die bürgerliche Gesellschaftsstruktur. Zeitgenössische Kommentare von Männern zielten folglich auch in diese Richtung. Die Kritiker Flat und Bertaut gingen beispielsweise im Jahre 1909 davon aus, daß von Frauen geschriebene Literatur in erster Linie Leserinnen finde, die die Romane didaktisch auffaßten und folglich zu unmoralischem, antisozialem und politisch ge-

fährlichem Verhalten verleitet würden.[218] Diese beiden Kritiker führten die steigende Zahl von Romanen, die von Frauen geschrieben wurden, eindeutig auf das verbesserte Erziehungssystem zurück. Die Furcht vor gebildeten Frauen ist allerdings alles andere als neu und existierte schon bei Rousseau in *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761). Auch aus dem 19. Jahrhundert sind Texte überliefert, die dafür plädieren, daß Frauen keinen oder nur einen sehr beschränkten Zugang zur Bildung haben sollten. So etwa *Projet d'une loi portant défense à lire aux femmes* von Sylvain Maréchal, später wiederaufgelegt unter dem Titel *Il ne faut pas que les femmes sachent lire* (1853).[219] Allerdings wird sie im 20. Jahrhundert durch die Thematisierung weiblicher Liebe, die *per definitionem* als exklusiv aufgefaßt wird, noch gesteigert.

Charles Maurras' Essay »Le romantisme féminin« kann als repräsentatives zeitgenössisches Dokument für die männliche Angst vor weiblicher Homosexualität betrachtet werden. Der Essay, in dem die vier bekannten zeitgenössischen Autorinnen Renée Vivien, Anna de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus und Gérard d'Houville besprochen werden, erschien 1905 in *L'avenir de l'Intelligence*.[220] Darin äußert Maurras Angst vor der Gefahr, die das Entstehen einer »Cité des femmes« für die Gesellschaft berge.

> Il n'en est pas moins vrai qu'une cité de femmes est en voie de s'organiser, un secret petit monde où l'homme ne paraît qu'en forme d'intrus et de monstre, de jouet lubrique et bouffon, où c'est un désastre, un scandale qu'une jeune fille parisienne parvienne à l'état de fiancée, où l'on annonce un mariage comme un enterrement, un lien de femme à homme comme la plus dégradante mésalliance. Sous la Phœbé livide qui éclaire cette contrée, fille et femme se suffisent et arrangent entre elles toute affaire de cœur.[221]

Das zentrale Problem besteht in der Furcht, die Frau könne sich an die Stelle des Mannes setzen und diesen überflüssig machen. Maurras versucht, diese Entwicklung durch ein anachronistisches Rezeptionsverfahren zu schwächen, indem er die sapphische Literatur der Belle Epoque

218 Paul Flat, *Nos femmes de lettres*, Paris 1909; Jules Bertaut, *La littérature féminine d'aujourd'hui*, Paris 1909.

219 Siehe hierzu Roger Chartier; Jean Hébrard, *Les discours de la lecture, 1880-2000*, Paris 2000.

220 Charles Maurras, *L'avenir de l'Intelligence*, Paris 1905.

221 Ebd., S. 249-250.

durch die Brille der vorgefaßten Bilder des 19. Jahrhunderts las. Lesbische Frauen werden vorzugsweise als kindisch, narzißtisch und nach innen gerichtet dargestellt.[222] Über Renée Vivien beispielsweise schreibt er, ihr literarisches Werk weise ausnahmslos emotionale Stärken auf, von dem keine philosophischen Gedanken zu erwarten seien. Der Frau wird der Rückzug ins private, emotionale Leben zugewiesen.[223]

Seit den 1880er Jahren wurden lesbische Frauen in der Malerei etwa bei Picasso und Schiele als furchterregend dargestellt. Sie wurden so präsentiert, als wollten sie absichtlich das männliche Ego zerstören. Daher wurden die lesbische Frau und das Bild ihrer jungfräulichen Unschuld von männlichen Künstlern immer wieder parodiert. Die lesbische Frau erschien als Sphinx, als Amazone oder als wildes Tier. So diente sie als »stimulus for male voyeuristic titillation, an exaggerated incongrouos comic figure, and an object of derision or censure.«[224]

In *La Garçonne* wirkt die lesbische Liebe nicht zerstörend, weil sie ein einer Krankheit vergleichbares vorübergehendes Phänomen bleibt. Die lesbische Liebe und Lebenswelt spielt in Margueritte Werk so gut wie keine Rolle. Dennoch zeugt gerade seine Behandlung dieses Themenbereichs von einer unterschwellig stets präsenten Misogynie, die in *Notre-Dame de Lesbos* nur deutlicher zutage tritt. In jedem Falle bleibt die lesbische Garçonne bei Margueritte eine männliche Fiktion, die zu Unglück und Unvollkommenheit verurteilt ist.

222 Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York/Oxford 1986, S. 150-157.

223 Zu einer ähnlichen, weibliches Schreiben auf ›sinnliches‹ Schreiben reduzierenden Beurteilung kam auch der Literaturwissenschaftler Larnac im Jahre 1948: »Il fut réservé à Colette ainsi qu'à la comtesse de Noailles de s'émerveiller devant le monde des formes, des couleurs, des odeurs. Sans chercher à transcender leurs sensations, ces filles de Pan se contentèrent d'en jouir« (Jean Larnac, *La littérature française aujourd'hui*, Paris 1948, S. 102).

224 Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Interwar Period*, Oxford/New York 1996, S. 183.

Medialer Transfer und neue Sinnstiftung

Le mythe est une parole dépolitisée
(Roland Barthes, *Mythologies*)

Im Jahre 1923 wurde *La Garçonne* verfilmt und drei Jahre später in einer Theaterfassung im Théâtre de Paris aufgeführt. Im Jahre 1925 illustrierte der niederländische Maler Kees van Dongen eine Luxusausgabe für *La Garçonne*, die von der Vereinnahmung der literarischen Figur durch die Mode zeugt. Mit ihrer medialen und bildlichen Verbreitung erfährt die Garçonne eine zunehmende Vereinfachung auf eindeutige Aspekte und visuelle Bildprägungen der Alltagskultur. Die *Garçonne* wird zum Mythos. Die literarische Figur ist im Sinne von Roland Barthes durch eine »parole dépolitisée«, einen »langage volé«, gekennzeichnet, die sie für inhaltliche Neubesetzungen verfügbar macht.[1] Barthes zufolge entsteht ein Mythos durch die Umwandlung eines Sinnes in Form. Dabei büßt der Sinn an seinem ursprünglichen Gehalt ein: »En devenant forme, le sens éloigne sa contingence, il se vide, il s'appauvrit, l'histoire s'évapore, il ne reste plus que la lettre.«[2] Im folgenden werden die neuen Sinnstiftungen, die sich mit dem Transfer in neue Medien verbinden, herausgearbeitet. Gefragt wird auch nach den emanzipatorischen Neuformulierungen beziehungsweise Auslassungen, die in den Bildprägungen enthalten sind, denn, wie Barthes formuliert: »[…] le point capital en tout ceci, c'est que la forme ne supprime pas le sens, elle ne fait que l'appauvrir, l'éloigner, elle le tient à sa disposition […] le sens perd sa valeur, mais garde la vie, dont la forme du mythe va se nourrir.«[3]

La Garçonne auf Leinwand und Bühne

Nur ein Jahr nach dem Erscheinen des Romans wurde seine Verfilmung angekündigt. Der Film galt bislang in Frankreich als verschollen. Es befindet sich jedoch eine wenn auch sehr unvollständige Fassung im Staat-

1 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, S. 216; S. 204.
2 Ebd., S. 190.
3 Ebd., S. 191.

lichen Russischen Filmarchiv in Moskau.[4] Die Verfilmung des Romans an sich stellt keine Besonderheit dar. Literaturverfilmungen sind fast so alt wie der Film selbst und wurden von Beginn an problematisiert: »Massenmedium und Volksbelustigung Film contra Theater und Literatur für aristokratisch-bürgerliche Eliten«, lautete die Auseinandersetzung um 1900.[5] Eine Änderung dieser Einschätzung bewirkte der avantgardistische Film Anfang der zwanziger Jahre. Der erste französische Film in Spielfilmlänge war eine Literaturverfilmung, *L'assommoir* von Zola (1909). Als wesentliche Eckdaten für die Geschichte der Literaturverfilmung bezeichnet Albersmeier aber die Jahre 1907 und 1908, in denen die Gesellschaft *Film d'art* sowie die *Société cinématographique des auteurs et gens de lettres* (SCAGL) gegründet wurden.[6] Der Film verschaffte dem Literaten die Möglichkeit, »zu Millionen zu sprechen« und »die Breitenwirkung seines Produkts positiv zu beeinflussen«. Daher öffneten sich viele Schriftsteller, darunter auch Victor Margueritte, gegenüber der »kommerziellen Massenkultur«.[7] Albersmeier hat gezeigt, daß es nicht die führenden Romanciers, sondern eher »sozialkritisch engagierte Außenseiter« waren, die den Film für sich entdeckten.[8]

4 Eintrag der FIAF 1993: *La Garçonne*, France, 1923, Armand Du Plessy; Credits: Armand du Plessy (director), Cast: France Dhélia, Maggy Derval, Jean Toulot, Modes: Philippe et Gaston et Paul Poiret; Fourrures: Guélis Frères ; Coiffures, perruques et postiches: Dumay et J. Georget, maison Guirault; Meubles et décoration: Maison Blondeau; Décors: Georges Dumesnil; Autos: L. Daudet. Archives: Gosfilmofond of Russia (Moskau). Mein Dank gilt Vladimir Dmitriev bei Gosfilmofond.

5 Franz-Josef Albersmeier; Volker Roloff, *Literaturverfilmungen*, Frankfurt a. M. 1989, S. 19.

6 Siehe hierzu Franz-Josef Albersmeier, »Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik«, in: ebd., S. 15-37, S. 24.

7 Franz-Josef Albersmeier, *Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982)*, Frankfurt a. M. 1983, S. 124.

8 Ebd., S. 133. Traditionelle bürgerliche Schriftsteller wie France, Proust und Duhamel standen dem Film zeitlebens distanziert, Suarès und Souday gar ablehnend gegenüber. Andere, Gide, Schlumberger, Martin du Gard, um nur einige zu nennen, entdeckten ihn in den zwanziger Jahren als Medium. Vgl. Albersmeier, ebd., S. 132. Eine Autorin, die sich dem Film schon sehr früh gegenüber öffnete, war Colette. Siehe hierzu Franz-Josef Albersmeier, »Colettes Filmwerk oder das Kino an der Peripherie von Roman und Theater«, in: ders., *Die Herausforderung des Films an die französische Literaturgeschichte des Films*, Bd. 1: *Die Epoche des Stummfilms, 1895-1930*, Heidelberg 1985 [Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft; Bd. 48], S. 299-322.

Darüber hinaus erzielten populäre Romanserien wie *Fantômas* von Pierre Souvestre (1874-1914) und Marcel Allain (1885-1969) auf der Leinwand (1913-1914, Louis Feuillade für Gaumont) noch größere Erfolge als in Buchform und bewirkten eine Entfremdung von populärliterarischen Produkten aufgrund der Attraktivität des »Publikumsmagneten Kino in Frankreich«.[9] Entsprach die Adaptation von *La Garçonne* für die Leinwand also durchaus einer geläufigen zeitgenössischen Praxis, so muß dagegen die Aufnahme des Films seitens des Romanautors sowie der Filmkritik und der Filmzensur als außergewöhnlich betrachtet werden.

Die Verfilmung von Armand Du Plessy (1923)

Nachdem sich mehrere Regisseure bei Margueritte um die Exklusivrechte beworben hatten, gingen diese an den belgischen Regisseur Armand Du Plessy, jedoch nicht ohne daß Margueritte am Drehbuch von Lucien Richemond einige Veränderungen vornahm.[10] Der belgische Regisseur, der zuvor in Brüssel das Théâtre Royal de l'Alcazar geleitet hatte, galt in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg als der bedeutendste Regisseur Belgiens.[11] Nach 1918 produzierte er zunächst »une série de films de guerre«, unter anderem *La libre Belgique et l'héroïque Gabrielle Petit* (1920), einen Film über das Schicksal einer von deutschen Soldaten erschossenen Krankenschwester.[12] Als künstlerischer Leiter der Compagnie Belge de Films Cinématographiques realisierte er einige Verfilmungen flämischer Literatur und siedelte anschließend nach Frankreich über, wo er gemeinsam mit Gaston Mouru de Lacotte Helios Films gründete.[13] Seine berufliche Biographie belegt die enge Bindung des belgischen

9 Albermeier, ebd., S. 134. Vgl. hierzu auch Bernier, »La Garçonne«, S. 151.

10 Vgl. »Histore d'un film«, in: Victor Margueritte, *La Garçonne, pièce en trois actes actes et quatre tableaux, suivie de quelques documents*, Paris 1927.

11 Zu Armand Du Plessy siehe *Belgian Cinema*, hg. von der Cinémathèque royale de Belgique, Gent 1999, S. 100-105.

12 Paul Thomas, *Un siècle de cinéma belge*, Ottignies 1995, S. 32.

13 Du Plessy drehte unter anderem *Le Conscrit* (1919) und *Le gentilhomme pauvre* (1921) von Hendrik Conscience, machte sich aber auch einen Namen mit populären und folkloristischen Filmen wie *La dentellière de Bruges* (1921) und *La petite chanteuse des rues* (o. J.). Vgl. Thomas, *Un siècle de cinéma belge*, S. 33. Davay zufolge produzierte das belgische Stummfilmkino hauptsächlich folkloristische Filme. Vgl. Paul Davay, *Cinéma de Belgique*, Paris 1973, S. 13-14.

Kinos an Frankreich in dieser Zeit.[14] Darüber hinaus repräsentiert Du Plessy auch das enge Verhältnis von Theater und Film beziehungsweise den starken Einfluß, den das Theater auf den Film ausübte. Das neue Medium Film entzog dem Theater Regisseure, Schauspieler und Statisten. Ferner wurden auch viele Theaterstücke verfilmt.[15] Die Verfilmung von *La Garçonne* gehörte zu Du Plessys letzten Werken. Er starb 1924 während der Dreharbeiten zu der Verfilmung von Marcel Prévosts Roman *Les Demi-Vierges*.[16] Du Plessy äußerte sich folgendermaßen zu dem Projekt und den bevorstehenden Dreharbeiten zu *La Garçonne*:

> Pourquoi nous tournons *La Garçonne*? qui ne sera qu'un film à thèse pro-féministe, a dit M. Duplessy, tout simplement pour empêcher les cinégraphistes étrangers de tourner cette œuvre dont ils auraient certainement fait un pamphlet visuel contre la société française.[17]

Armand Du Plessy kündigte eine moralisch einwandfreie Verfilmung an: »Dans *La Garçonne*, on ne verra pas […] toute une famille se coucher à poil dans des fourrures, les uns serrés contre les autres.«[18]

Ab August 1923 wurde in Filmzeitschriften für den Film geworben.[19] Zu diesem Zeitpunkt dürfte der Skandal um den Roman noch jedem in lebendiger Erinnerung gewesen sein. Gedreht wurde er im Studio d'Epinay. Die Erwartungen beziehungsweise Vorabinformationen waren zunächst unterschiedlich. In Frankreich erwartete man eine sehr gemäßigte Verfilmung des der Pornographie bezichtigten Romans:

14 Zahlreiche Regisseure und Schauspieler siedelten zur Zeit des Stummfilms nach Paris über, so u. a. die Regisseure Jacques Feyder und Armand Du Plessy sowie die Schauspieler Berthe Bovy, Léon Mathot, Victor Francen, Eve Francis, Fernand Bravey. Vgl. Thomas, *Un siécle de cinéma belge*, S. 43.

15 Vgl. Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt 1992, S. 177.

16 Vgl. René Jeanne; Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Bd. 2: *Le cinéma muet (suite), Europe (sauf France), Amérique (sauf U.S.A.), Afrique, Asie, 1895-1929*, Paris 1952, S. 396-397.

17 »Ce que sera *La Garçonne*«, 26. März 1923, Dossier »*La Garçonne* au cinéma, 1923 et 1936«, Bibliothèque de l'Arsénal, Rf. 65671 (2).

18 Ebd.

19 Die französische Filmkritik entwickelte sich in dieser Zeit. Nach dem Ersten Weltkrieg richteten viele Tageszeitungen und Zeitschriften eigene Seiten für Filmbesprechungen in der Absicht ein, den Film künstlerisch aufzuwerten, so u. a. der *Mercure de France* und *Le Crapouillot*. Siehe hierzu das Kapitel »The Beginnings of Film Criticism«, in: Richard Abel, *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*, Princeton 1984, S. 241-251, S. 244.

> En France, on semble moins se passionner pour ce film, dont on attend avec curiosité, mais sans impatience, l'édition. […] Ceux qui se figurent que l'apparition à l'écran de l'héroïne de Victor Margueritte déchaînera un scandale, se trompent. Bien qu'inspiré du roman, le film ne contiendra, paraît-il, aucune scène choquante.[20]

Die ersten Reaktionen auf die Verfilmung waren dennoch heftig und widersprüchlich. Es kam zu keiner einzigen Vorführung in einem öffentlichen Kino. Im September 1923 berichtete *Le Courrier cinématographique:* »*La Garçonne* a été présentée en petit comité mercredi matin, au cinéma Pigalle. Les invités sont restés sagement assis et des applaudissements se firent entendre à la fin de la présentation. Le public français verra-t-il *La Garçonne*??? Mystère !«[21] Der Film wurde bereits Ende Juli 1923 offiziell von der Zensur verboten. Das Zensurkomitee setzte sich aus Vertretern der Ministerien für innere Angelegenheiten, Kultur und Nationale Erziehung sowie der Polizeipräfektur zusammen: »MM. Lemarquant et Migett, représentant le ministère de l'intérieur; Xavier Guichard, représentant la préfecture de police; Frémont, représentant les beaux-arts; Georges Gaudet, représentant de l'instruction publique; Roland Marcel et Paul Ginisty.«[22] Paul Ginisty präsidierte der *Commission de Contrôle*, die die gesamte französische Filmproduktion begutachtete.[23] Seit 1919 mußte sich jeder Film einem strengen Kontrollverfahren, welches die Visapflicht vorschrieb, unterziehen.[24] Zensiert wurden Filme, die ein

20 *Mon Ciné*, n°76, 2. August 1923, S. 20.

21 *Le Courrier cinématographique*, n° 38, 22 September 1923, S. 25.

22 *Le Courrier cinématographique*, n° 34, 25. August 1923, S. 19.

23 Paul-Eugène-Léon Ginisty (1855-1932) trat zunächst als Beamter in das Ministère de l'Instruction publique ein und arbeitete als Literatur- und Theaterkritiker u. a. für die *Revue hebdomadaire*, die *Revue bleue* und die *Revue de France*. Von 1896 bis 1906 leitete er als stellvertetender Direktor das Odéon-Theater. Ab 1907 war er als *Inspecteur des monuments historiques* tätig und bekleidete in den zwanziger Jahren wichtige Funktionen im Bereich des Films: »Il joua un grand rôle, à la fin de sa vie, dans la Commission de contrôle des films.« 1928 wurde Ginisty in die Ehrenlegion aufgenommen (M. Prévost; Roman d'Amant; H. Tribout de Morembert (Hg.), *Dictionnaire de biographie française*, Paris 1982, S. 116).

24 Zur Geschichte der Zensur, die »pour les ouvrages destinés à la représentation« 1870 abgeschafft und 1874 per Dekret wiedereingeführt wurde, siehe Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au Cinéma*, Paris 1998; Eugène Meignen, *Le code du cinéma. Edition, location, exploitation*, Paris o.J., S. 90-93; sowie das Kapitel »La censure des films«, in: Gérard Lyon-Caen; Pierre Lavigne, *Traité théorique et pratique de droit au cinéma français et comparé*, Bd. 1, Paris 1957, S. 32-48.

›schlechtes‹ Bild der französischen Nation vermittelten, nicht den Anforderungen an einen »langage châtié et toujours correct« entsprachen oder sittlich anstößige Themen behandelten: »[…] des scènes où sujets offensant la pudeur, la morale, les bonnes mœurs et la décence publique.«[25]

Letzteres stand im Zentrum der bemängelten Schwächen. Die *Commission de Contrôle* beurteilte den Film nach einer Voraufführung in den Etablissements Georges Petit am 25. Juli einstimmig als nicht vorführbar, da es sich bei dieser Produktion um ein »ensemble malsain« handele. In einem offiziellen Schreiben hieß es über den Verlauf der Aufführung:

> La projection s'est déroulée en présence d'une dame qui est la représentante attitrée de M. Georges Petit auprès de la Commission du Contrôle. Au cours de la projection de nombreuses objections furent faites par divers contrôleurs, objections auxquelles la dite dame s'efforça de répondre avec plus de courage et de ténacité que de bonheur. La séance terminée, la Commission se réunit hors de la présence de la déléguée des Etablissements Georges Petit, et sans discussion aucune, *à l'unanimité*, le visa fut refusé au film *La Garçonne*, pour »ensemble malsain«.[26]

Comœdia schrieb, das Verbot gründete sich auf »la déformation déplorable donnée dans cette œuvre au caractère de la jeune fille française«.[27] In einem Brief an einen Kollegen aus dem Außenministerium, der mit der Frage des Exports des Films betraut wurde, begründete der Innenminister das nationale Verbot wie folgt:

> C'est ainsi, pour ne citer que les [les scènes les] plus choquantes, que l'on voit la scène de la loge du théâtre où une femme, ayant les jambes croisées et la jupe relevée au-dessus du genou, son voisin se livre sur elle à des attouchements indécents; la scène est brève, mais immédiatement après, on voit la figure de cette personne exprimant une satisfaction manifeste … Puis c'est la scène du café *Café de Paris*. Monique quitte sa famille, est accostée par un noctambule qui la fait monter en auto; dans la voiture, il cherche à la violenter, et l'on arrive à Montmar-

25 Douin, *Dictionnaire de la censure au Cinéma*, S. 186-87.

26 Zit. in: *La Cinématographie française*, n° 249, 11. August 1923, S. 10. *La Cinématographie française* galt als die bedeutendste Filmzeitschrift überhaupt. Zu den großen meinungsbildenden Stimmen der Filmpresse zählten ferner *Le Courrier cinématographique* und *Le Cinéopse*. Vgl. Abel, *French Cinema*, S. 243.

27 *Comœdia*, n° 3908, 30. August 1923, S. 1. *Comœdia* richtete 1908 eine Seite pro Woche für Filmbesprechungen ein und unterhielt nach dem Ersten Weltkrieg eine tägliche Rubrik. Vgl. Abel, *French Cinema*, S. 243.

> tre où, dans un cabinet particulier, après quelques étreintes, ce personnage enlève la jeune fille dans ses bras, la dépose sur un canapé et tire ensuite les rideaux; cette scène se renouvelle trois fois sur l'écran. C'est ensuite la soirée des femmes du monde dans une maison close, où des Négresses partiellement dévêtues apportent aux clientes des seaux à champagne et vont se livrer aux consommateurs pendant s'exécutent des danses lubriques. La fumerie d'opium passe même sur l'écran, offrant en spectacle des visions malsaines, éminemment susceptibles de pervertir des imaginations faibles et de les inciter à rechercher les plaisirs entrevus. En présence de ces nombreuses obscénités, la commission a été unanime à reconnaître que, chargée de sauvegarder la moralité publique, elle ne pouvait que s'opposer de la façon la plus absolue aux entreprises pécunières de capitalistes et d'industriels désireux d'exploiter un scandale au détriment à la fois de l'honnêteté sociale, du respect des nos institutions et de notre prestige national.[28]

Einige Standbilder aus der Verfilmung sind erhalten.[29] Sie zeigen uns die emanzipierte Garçonne mit Krawatte und Glockenhut in Kostümen von Philippe et Gaston und Paul Poiret (Abb. 9), die rauchende Garçonne (Abb. 10), Monique mit einem Verehrer (Abb. 11) und dokumentieren auch die vehement kritisierten Szenen, die die Garçonne beim Tanz und in der Music-Hall darstellen und die zu dem Aufführungsverbot der Verfilmung führten (Abb. 12).

Die Zensur bezog sich indessen nur auf Frankreich. In anderen europäischen Ländern wie zum Beispiel in Belgien, wo keine Zensur in Kraft war, Deutschland und Österreich wurde der Film gezeigt und erzielte außergewöhnlich hohe Besucherzahlen.[30] *Le Courrier cinématographique* berichtete von verschiedenen Versionen, die für die Ausstrahlung im Ausland produziert wurden.[31] Der Wiener *Filmbote* kündigte *La Garçonne* als »das größte Ereignis der kommenden Saison« an.[32] Im September 1923

28 Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, S. 213.

29 Fonds documentaire, Bibliothèque du film, Paris.

30 In Deutschland wurde *La Garçonne* mit den Verleihtiteln *Die Frau am Scheidewege* und *Die Junggesellin* gezeigt. Für Besprechungen siehe »Die Frau am Scheidewege. Ein interessanter Zensurkampf«, *Der Kinematograph*, Nr. 865, 16. September 1923; »Die Junggesellin«, *Paimanns Filmlisten*, 2. November 1923; »Die Junggesellin«, *Paimanns Filmlisten*, 29. Februar 1924; »Widersprüche«, *Die Filmwoche*, 30. April 1924; »Wiener Filmbrief«, *Die Filmwoche*, 18. Juni 1924; »La Garçonne (Die Frau am Scheidewege), *Kinematograph*, 5. April 1925.

31 *Le Courrier cinématographique*, n° 34, 25. August 1923, S. 19.

32 *Filmbote*, n° 34, 22. Februar 1924.

Abb. 9: Die Garçonne, Standbild, *La Garçonne*
(Armand Du Plessy, 1923)

Abb. 10: France Dhélia als Monique, Standbild,
La Garçonne (Armand Du Plessy, 1923)

Abb. 11: Szene in der Music-Hall, Standbild, *La Garçonne* (Armand Du Plessy, 1923)

schrieb *Cinémagazine*, *La Garçonne* würde in zwei Brüsseler Kinos seit mehr als vier Wochen gezeigt und finde immer noch Publikum. Die beiden Kinos hätten 150 000 Francs gezahlt, um den Film zu zeigen. In der französischen Presse werde *La Garçonne* kontrovers diskutiert.[33] Der Erfolg, den *La Garçonne* insbesondere in Deutschland und Österreich erzielte, stieß in Frankreich auf heftige Kritik. *Le Figaro* vermutete, daß *La Garçonne* in diesen Ländern ausschließlich mit dem Ziel gezeigt würde, negative Propaganda gegen Frankreich zu verbreiten: »Il ne convient pas, il ne faut pas que, sous l'estampille française, des exhibitions pornographiques aillent alimenter la propagande de mensonge et de haine qui, par toutes les voies, se poursuit sans répit en Allemagne contre ce qui est français.«[34] Dies ist nicht unwahrscheinlich wenige Jahre nach Kriegsende und zu einem Zeitpunkt heftiger politischer Spannungen zwischen

33 *Cinémagazine*, n° 38, 21. September 1923, S. 416.
34 *La Cinématographie française*, 4. August 1923.

Abb. 12: Szene in der Music-Hall, Standbild, *La Garçonne* (Armand Du Plessy, 1923)

den beiden Regierungen, da Frankreich das Ruhrgebiet besetzt hielt. Der Konflikt wurde instrumentalisiert und die Verfilmung in Frankreich ähnlich wie die Romanvorlage als Beschädigung des nationalen Ansehens wahrgenommen.

Victor Margueritte distanzierte sich von der Verfilmung, in der er anfangs ein willkommenes Medium sah, um seine in *La Garçonne* formulierten moralischen und didaktischen Lektionen zu popularisieren: »La puissante divulgation du septième art me tentait par son enseignement direct, sa démonstration populaire.«[35] Die Arbeit Du Plessys kritisierte er als falsche Auslegung seines Romans, da Du Plessy die sexuelle Befreiung Moniques in den Mittelpunkt gestellt habe:

35 Margueritte, »Histoire d'un film«, in: ders., *La Garçonne. Pièce en trois actes et quatre tableaux*, S. 204. Die Annahme, »daß die Aussage des Kommunikators sich direkt in den Köpfen der Rezipienten abbildet und damit deren Bewusstsein strukturiert«, ist seit den fünfziger Jahren widerlegt, kennzeichnete aber noch die Autoren der Generation Margueritte. Siehe Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 10.

> Non seulement on n'avait tenu aucun compte de mes indications initiales, mais on avait, sans m'en avertir, coupé tout le début. […] C'était ça, le film retentissant, qui, heureusement interdit en France, disqualifiait, à l'étranger, non point la jeune fille française, – qu'il n'avait jamais entendu représenter, – mais l'infortunée Monique, dénaturée au point de ne plus ressembler, en rien, à l'affranchie du roman !36

Der Club du Faubourg setzte sich ein weiteres Mal für den Autor ein und organisierte am 30. Oktober 1923 eine private Vorführung des Films im Grand Cinéma de Grenelle, an deren Anschluß eine Diskussion »sur la Censure cinématographique et sur l'interdiction du film« stattfand.37 Die erhoffte offizielle Vorführungsgenehmigung wurde jedoch nie erreicht.

La gare sonne

Neben der Verfilmung von Armand Du Plessy lieferte Marguerittes Roman Stoff für weitere Verfilmungen. In der Schweiz drehte Geneva Film den Film *Le Satyre* nach einem Drehbuch von Alfred Gehri.38 Aufgrund starker Ähnlichkeiten mit dem Roman Marguerittes löste der Film bereits im Vorfeld heftige Kritiken aus. *Le Cinéopse* kündigte im Juli 1923 den Film *Garçon manqué* an: »[une] jolie aventure d'une fille trop garçonnière, qui se lance avec énergie à la poursuite de contrebandiers d'alcool. Ellen Percy joue ce rôle, et elle y est plaisante.«39 Im selben Jahr schließlich erschien eine französische Filmproduktion mit dem Titel *La gare sonne*, eine »charge« auf Marguerittes *La Garçonne*.40 Das Drehbuch stammte von Ch. Gallo und M.C. Bellaigue. Louis Paglierie drehte den

36 Ebd. S. 205-206.

37 Einladungskarte, Dossier »La Garçonne de Victor Margueritte au cinéma, 1923«, Bibliothèque de l'Arsénal, Rf. 65671 (2).

38 »Un film intitulé *Le Satyre* […] défraie la panique des lignes de moralité de ce pays. En effet, les journaux ayant annoncé que *La Garçonne* de Margueritte servait aux besoins du scénario, quelques citoyens puristes veulent intervenir avant la présentation du film.« (*Le Courrier cinématographique*, n° 35, 13. Jg., 1. September 1923).

39 *Le Cinéopse*, n° 47, 5. Jg., 1. Juli 1923.

40 Genette schlägt eine differenzierte Definition der literarischen Parodie vor, um die »confusion fort onéreuse« zu beseitigen, die auf diesem Gebiet herrscht. In der Genetteschen Terminologie ist *La gare sonne* als *charge*, als *pastiche satirique*, zu bezeichnen, eine humoristische satirische Abwandlung von *La Garçonne*. Vgl. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second dégré*, Paris 1982, S. 29-33; S. 40.

Abb. 13: Ankündigung von *La gare sonne*, *Le Cinéopse*, Nr. 48, 1. August 1923

Film bei Parisienne Films, die ihn am 7. Juli 1923 in der Salle Marivaux »avec un succès énorme«[41] präsentierte. *La gare sonne* trug den Titelzusatz *Grand film de propagande française* (Abb. 13).

Kurz zum Inhalt: Victor Chambry, ein bekannter Autor, der sich in seinen Romanen für die Emanzipation der Frau einsetzt, lebt mit seiner Tochter Marguerite in einem Vorort von Paris. Das junge und sehr moderne Mädchen wurde von ihrem Vater liberal erzogen. Der Vater befürwortet Marguerites Verlobung beziehungsweise Hochzeit mit dem Verleger Jacques, da er nicht zuletzt auch seine eigenen Interessen im Sinn und der Verleger ihm zugesichert hat, seinen neuesten »Essai sur la jeune fille moderne« zu publizieren. Marguerite vertraut Jacques, in den sie sehr verliebt ist, blind, bis sie ihn eines Tages nach einem gemeinsamen Essen mit Freunden zum Bahnhof bringt. Dort wird Jacques von einer anderen jungen Frau, Loulou Trésor, mit der er offensichtlich ein Verhältnis hat, erwartet. Die Bahnhofsuhr schlägt sechs. Es kommt zum Bruch, und Marguerite löst die Verlobung. Ihr Vater ist außer sich vor

41 *Le Cinéopse*, n° 48, 1. August 1923, S. 636.

Zorn und daher voller Verständnis für seine Tochter, die nach Paris zieht und sich mit einem Nähsalon eine eigene unabhängige Existenz aufbaut. Erfolgreich wehrt sie sich gegen die Annäherungsversuche des reichen Bankiers Chabraham, der sie zu ruinieren beabsichtigt, nachdem sie ihn zurückgewiesen hat. Sie unterstützt die junge Geliebte ihres Ex-Verlobten und heiratet schließlich den charmanten Pierre Noirot, den sie seit langem kennt. Die beiden finden in einer Bahnhofsszene zusammen. Wiederum schlägt die Uhr sechsmal, nun aber die Stunden des Glücks und der Verliebten. Anschließend fahren sie zu Victor Chambry, der seine Ernennung zum Kommandeur der Ehrenlegion mit einem Fest feiern will.

Die Anspielungen auf Victor Marguerittes Person sind zahlreich. Die beiden Vornamen des Vaters und der Tochter ergeben den seinen, darüber hinaus wird der Vater in Bellaigues und Gallos Drehbuch gerade in die Ehrenlegion aufgenommen. Mit der Figur des jüdischen Bankiers wird auf die Figur des aus *La Garçonne* bekannten jüdischen Barons Plombino angespielt.

Der Film ist ein »grand film de propagande française« und stellt eine parodistische Reaktion auf die Vorwürfe dar, die Du Plessy entgegengebracht wurden. Propaganda-Filme waren während des Krieges in Deutschland verbreitet. Ursprünglich wurden sie mit dem Begriff Kriegsfilme bezeichnet, die den Kriegsverlauf und die Ereignisse an der Front »dokumentieren« sollten, natürlich aber tendenziös waren: »[…] une manière élégante de ne pas aller se battre au front en envoyant des malles pleines aux pays dits neutres, et autant que possible, aux autres.«[42] Eine Art der Berichterstattung, die, wie ein Artikel in den *Nouvelles littéraires* zynisch bemerkte, von einem ungebildeten, verblendeten Publikum für bare Münze genommen wurde und die Zeitungslektüre ersetzte: »Le Cinéma va remplacer le journal. […] Ce qu'on appelle, depuis quelque temps déjà, »films de propagande« n'est tout naturellement qu'articles de journaux *vus* au lieu d'être *lus*.«[43] Die Filmkritik begrüßte *La gare sonne. Le Courrier cinématographique* bezeichnete die Produktion als gelungene Reaktion auf Marguerittes verfälschende Darstellung der Französin: »La

42 *Les Nouvelles littéraires*, Artikel abgedruckt in: *Le Courrier cinématographique*, n° 29, 21. Juli 1923, S. 19-20. Zum Propagandafilm siehe auch Charles Musser, »Der Dokumentarfilm«, in: Geoffrey Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 290-301.

43 Ebd.

Française est, en effet, inconnue à l'étranger, où elle est mal jugée. Sa réputation de femme honnête est gravement compromise par des œuvres de basse littérature qui sont répandues par nos ennemis.«[44] Bellaigue und Gallo trügen dazu bei, das beschädigte Ansehen der Französin zu korrigieren:

> La Française est libre d'ailleurs, très décidée, elle sait qu'elle échoue rarement dans ce qu'elle entreprend. C'est-ce que nous montre le film de MM. Bellaigue et Gallo qui placent dans son véritable milieu la jeune fille française et la montre sous son véritable aspect.[45]

Auch *Le Cinéopse* lobte den Film als gelungenen Rehabilitierungsversuch der Garçonne:

> Il ne faut pas confondre *La Garçonne* et *La Gare sonne* … Le film qui répond à ce dernier titre n'a rien de subversif: les tendances sont, en effet, très louables, puis qu'il a été fait dans le but de réhabiliter la jeune fille française. Sans doute, elle nous est montrée là, jeune, fille moderne, émancipée et moralement affranchie, mais elle reste toujours cependant foncièrement honnête et loyale, et les sentiments nobles qui la font agir font d'elle une femme vraiment française.[46]

La gare sonne wurde von der *Commission de Contrôle* genehmigt. Während die Verleger von *La Garçonne* einen Prozeß gegen die von *La gare sonne* anstrengten, erklärte sich die *Commission de Contrôle* lediglich für moralische Fragen und nicht für Schwierigkeiten kommerzieller und privater Natur zuständig. Da *La gare sonne* moralisch einwandfrei sei und die öffentliche Ordnung nicht störe, liege kein Grund vor, den Film nicht freizugeben. Letztendlich wurden einige Passagen aus *La gare sonne* gestrichen, die zu direkte Anspielungen auf Marguerittes Roman darstellten. Darüber hinaus wurde von der *Commission de Contrôle* vorgeschrieben, den Titel des Films zu ändern.[47]

44 *Le Courrier cinématographique*, n° 28, 14. Juli 1923, S. 39.

45 Ebd.

46 *Le Cinéopse*, n°48, 1. August 1923, S. 614.

47 Den neuen Titel nennen die Quellen nicht. *La Cinématographie française*, n° 249, 11. August 1923, S. 10. *La gare sonne* wurde auch im Ausland angekündigt und erhielt den Verleihtitel *Der Bahnhof läutet.* Unklar ist, ob der Film im Ausland zur Vorführung kam. Die der Verfasserin vorliegende Quelle trägt den Vermerk »derzeit noch unzensiert« (»La gare sonne (Der Bahnhof läutet)«, *Paimanns Filmlisten*, 6. Juni 1924.

La Garçonne im Théâtre de Paris (1926)

Victor Margueritte verfaßte, angeregt durch die Reaktionen, die sowohl der Roman als auch die Verfilmung ausgelöst hatten, eine Theaterfassung von *La Garçonne*, die Léon Volterra am 6. Juli 1926 im Théâtre de Paris zur Aufführung brachte.[48] Margueritte, der der Uraufführung beiwohnte, begründete die Theaterfassung wie folgt: »Pourquoi j'ai mis *La Garçonne* au théâtre? […] d'abord, corriger en France, autant que je le puis, l'impression fausse ressentie, en lisant le roman, par ceux qui ne l'ont pas compris. Ensuite atténuer, à l'étranger, le fâcheux effet qu'y a produit le film.«[49] Die Theaterfassung stellte also eine ›Korrektur‹ des Romans, einen Versuch, die gesellschaftliche Rezeption des Romans zu steuern, dar, in der Margueritte auf provozierende Elemente verzichtete:

> J'ai donc tenté, dans ces trois actes, de ramasser pour la présentation théâtrale ce que je crois être la substance, l'idée de *La Garçonne*. Ainsi dépouillée, Monique apparaît fatalement dans une netteté qui surprendra certains … La pièce […] c'est le heurt entre le vieil homme et la jeune femme moderne, rêvant de vivre dans l'égalité du travail et de l'amour.[50]

Die Personen und die Grundideen des Romans wurden beibehalten, die Handlung jedoch einigen Veränderungen unterzogen:[51] Monique Lerbier, eine Tochter aus besserem Hause, erscheint, genau wie ihre Eltern, als Opfer ihres Verlobten, der ihr lediglich aufgrund ihres Vermögens einen Heiratsantrag gemacht hat. Sie verläßt ihn daher und führt eine

48 Für die schriftliche Theaterfassung siehe Victor Margueritte, *La Garçonne*, 1927. Für das Programmheft der Aufführung während der Saison 1925/26 im Théâtre de Paris siehe das Dossier »La Garçonne. Théâtre« in der Bibliothèque de l'Arsénal (Paris), Rf. 65672. Bereits 1923 hatte der Regisseur M. Wilned *Sonia, la Garçonne* im Théâtre du Moulin-Bleu inszeniert. Bei diesem Stück handelt es sich jedoch um ein Plagiat. Reaktionen von Victor Margueritte sind nicht bekannt. Siehe eine Besprechung in *Comœdia*, n° 3921, 17. Jg. 12. September 1923.

49 Victor Margueritte: »Pourquoi j'ai mis *La Garçonne* au théâtre«, *La Volonté*, 5. Juli 1926.

50 Ebd.

51 »Un jour, je décidai de travailler moi-même à l'adaptation théâtrale de *La Garçonne*, en empruntant seulement à mon livre les personnages et les idées, et en construisant une comédie écrite avant tout pour la scène. […] Le premier acte se passe chez les parents de Monique […] C'est le seul point de ressemblance. Le deux se déroule dans le magazin de la rue de la Boétie ›Au Chardon bleu‹ et le dernier dans une propriété de campagne.« (Victor Margueritte zit. in: J. Delini, *La Garçonne* devant le public«, *Comœdia*, 7. Juli 1926.

Zeitlang ein unabhängiges und sexuell emanzipiertes Leben als Garçonne. Ein Kritiker für den *Intransigeant* kommentiert: »C'est l'assommoir des paradis artificiels.«[52] Durch die Bekanntschaft mit dem Akademiker Régis Boisselot kehrt sie in die bürgerliche Gesellschaft zurück. Boisselot kann jedoch die Erinnerung an ihre Vergangenheit nicht verwinden. Seine Eifersucht zerstört ihre Beziehung. Das Stück endet mit einer Aussprache zwischen den beiden, in der Monique das Recht auf den amour libre und auf Unabhängigkeit fordert und ihren Partner verläßt. Die Zukunft bleibt offen.

Provozierende Passagen wurden grundsätzlich ausgespart, weshalb ein Kritiker des *Paris Midi* kommentierte: »[une] pièce qui tint bien sages dans leurs fauteuils pendant trois actes les spectateurs attendant à chaque instant la scène croustillante qui ne venait pas.«[53] Einige Kritiker berichteten von Vorbehalten des Théâtre de Paris gegenüber der Aufführung:

> Le Théâtre de Paris n'apparaissait pas très fier d'hospitaliser cette pièce. […] On n'avait donc préparé aucun service de presse. L'auteur avait fait, lui-même, les invitations, sur sa propre carte de visite, et les avait adressé à un certain nombre de journalistes connus pour leur placidité.[54]

Auch das Publikum habe sich ablehnend und mißfällig verhalten: »Le public n'a pas marché. Son ennui était à base de dégoût. M. Victor Margueritte avait pris soin de garnir les banquettes d'amis sûrs et bruyants qui l'applaudirent, mais la salle restait hostile.«[55] In einzelnen Artikeln, etwa in *Excelsior* und *Paris Midi* wurde hingegen betont, die Aufführung sei sehr gut besucht und mit viel Applaus aufgenommen worden.[56] Vereinzelt berichtete die Presse, so *Excelsior* in dem Artikel »Craintes vaines«, über Vorsichtsmaßnahmen, die die Pariser Polizei getroffen hätte, um eventuelle Ausschreitungen zu unterdrücken, zu denen es aber nicht gekommen sei.[57]

52 Lucien Descaves, »*La Garçonne* au Théâtre de Paris«, *L'Intransigeant*, 8. Juli 1923.

53 Paul Achard, »*La Garçonne*«, *Paris Midi*, 7. Juli 1926.

54 *Aux Ecoutes*, 11. Juli 1926. Auch *Information* sprach von einer »certaine timidité à nous donner, au Théâtre de Paris, cette *Garçonne*« (*Information*, 12. Juli 1926).

55 Ebd.

56 Siehe Charles Méré, »La Garçonne«, *Excelsior*, 9. Juli 1926. *Paris Midi* führte das zahlreiche Publikum sicherlich zu Recht auf den kommerziellen Erfolg des Romans zurück. »Titre alléchant qui avait attiré hier soir au Thèâtre de Paris une file interminable«, *Paris Midi*, 7. Juli 1926.

57 »Craintes vaines«, *Excelsior*, 8. Juli 1926. Siehe auch »La garde veille«, *Comœdia*, 8. Juli 1926. Die katholische Tageszeitung *La Croix* berichtete hingegen von einem Zwischenfall mit katholischen Studenten, die bei einer Inszenierung in Lille protestierten (*La Croix*, 27.-28. Februar 1927).

Die Kritiken fielen unterschiedlich aus. Einzig Gabriel Reuillard, Kritiker der nationalen Tageszeitung *Paris Soir*, bezeichnete das Stück als »un excellent drame populaire«.[58] Gemeinsam war den Kommentaren, daß sie die Theateraufführung als moralisch einwandfrei betrachteten. Selbst Paul Ginisty, der im Jahre 1923 der Commission de Contrôle der Censure cinématographique präsidierte und die Verfilmung von Du Plessy verboten hatte, urteilte im *Petit Parisien*, einer der auflagenstärksten nationalen Tageszeitungen, daß es sich um »[une] pièce qui […] n'offre aucunement matière à scandale« handelte.[59] Auch Edmond Sée, der Kritiker von *L'Œuvre*, deren Herausgeber Téry seinerzeit zu den entschiedensten Kritikern des Romans zählte, bezeichnete das Theaterstück als »une pièce honnête et morale«.[60] Antoine sprach in *Le Journal* von einer »réhabilitation de la Garçonne«.[61] *Paris Soir* bezeichnete das Stück als »une œuvre sobre et hardie«[62] und Georges Pioch in *La Volonté* als »une œuvre fort morale«.[63] *Comœdia* kommentierte ironisch in Anspielung auf Margueritte Ausschluß aus der Ehrenlegion: »[…] la pièce d'hier nous a paru très anodine. Elle aurait presque pu être jouée par les pensionnaires de la légion d'honneur«.[64] Die Zeitschrift *Rumeur* forderte im Anschluß an die Theateraufführungen, Victor Margueritte wieder in die Ehrenlegion aufzunehmen. Die Forderungen blieben erfolglos, sorgten aber für zahlreiche Artikel in den Medien.[65]

Bemängelt wurde von einigen Kritikern das Fehlen psychologischer Tiefe bei den Figuren. So werde beispielsweise der Bruch mit Régis Boisselot psychologisch nicht hinreichend überzeugend dargestellt. Robert Kemp schrieb in *Liberté*: »Ce qui demeure, c'est l'histoire inconsciente d'une pièce écervelée, que l'horeur [sic] des vices précipite dans un déver-

58 Gabriel Reuillard, *Paris Soir*, 8. Juli 1926.
59 Paul Ginisty, *Petit Parisien*, 8. Juli 1926.
60 Edmond Sée, »*La Garçonne* au Thèâtre de Paris«, *L'Œuvre*, 11. Juli 1926.
61 Antoine, »Réhabilitation de *La Garçonne*«, *Le Journal*, 10. Juli 1926.
62 Gabriel Reuillard, *Paris Soir*, 8. Juli 1926.
63 Georges Pioch, *La Volonté*, 8. Juli 1926.
64 »La Garçonne«, *Comœdia*, 8. Juli 1926.
65 Siehe die Artikel »*La Garçonne* et la Légion d'honneur«, *Rumeur*, 25. Januar 1928; »Rendez à Victor Margueritte sa cravate de commandeur«, *Rumeur*, 30. Januar 1928; »Autour de la cravate de Victor Margueritte«, *Rumeur*, 5. Februar 1928; »Argument pour Victor Margueritte«, *Rumeur*, 11. Februar 1928; »La cravate de Victor Margueritte. Pour la fin d'une injustice«, *La Volonté*, 24. Februar 1928, und »Les ministres proposent. La chancellerie dispose. La cravate et la garçonne«, *Panurge et le Parlement et l'Opinion*, 6. September 1930.

gondage écœurant, épuisant et absurde.«[66] Zu dem gleichen Urteil kam auch der Kritiker des konservativen *Gaulois*:

> Un drame sommaire dans lequel la transformation des sentiments de l'héroïne reste obscure, et où n'est expliqué au dernier acte que par le caractère insupportablement enquêteux et soupçonneux de l'amant, le nouveau départ de Monique pour la vie libre.[67]

André Rouveyre warf Margueritte im *Mercure de France* Opportunismus vor, da er die romaneske, von ihm als »la littérature la plus misérable« beurteilte Version in ihr Gegenteil verkehrt hätte:

> La transformation du livre en pièce met l'inconsistance, la vacuité morale de Victor Margueritte, toute nue. On sait que la conclusion d'un ouvrage est l'essence même, la cristallisation des méditations de l'auteur, son affirmation personnelle: M. Victor Margueritte en a changé »comme de chemise«, lui qui soulève si bien, avec une polissonnerie exemplaire, celle de son héroïne. Dans le livre […] [elle] se marie […] au théâtre, elle reste en suspens, comme punie.[68]

Diesem Vorwurf ist die Erklärung entgegenzuhalten, daß Margueritte versuchte, die gesellschaftliche Rezeption seines *roman à thèse* zu kontrollieren und durch das Theaterstück zu korrigieren. Seine ›thèse‹, die Forderung nach dem *droit à l'amour libre* sowie dem Recht auf Realisierung des persönlichen Glücks, wurde nicht verändert.

Das Stück wurde in den folgenden Jahren immer wieder, auch im Ausland, inszeniert.[69] Wie im Falle der Verfilmung wurde *La Garçonne* auch

66 Robert Kemp, *Liberté*, 8. Juli 1926.

67 Louis Schneider, »*La Garçonne* au Théâtre de Paris«, *Le Gaulois*, 8. Juli 1926. Auch Sée beurteilte das Stück als »un peu sommaire« (*L'Œuvre*, 11. Juli 1926), Lucien Descaves bedauerte ebenfalls einen Mangel an psychologischer Einfühlung: »Bien des choses ne nous sont pas expliquées, qui devraient l'être« (*L'Intransigeant*, 8. Juli 1926).

68 André Rouveyre, *Mercure de France*, 15. August 1926.

69 *La Volonté* berichtet, daß Max Reinhardt die Rechte für Österreich und Deutschland erworben hätte. Außerdem werde das Stück in Belgien, Ungarn, Italien, der Tschechoslowakei, Griechenland und Lateinamerika aufgeführt (*La Volonté*, 5. Oktober 1926). In Frankreich wurde *La Garçonne* in den folgenden Theatern inszeniert: Théâtre du Gymnase, Marseille, 1. März 1927. Die genauen Daten und Jahreszahlen beziehen sich hier und im folgenden auf die Premiere: Variétés de Nice, Nizza, 1927; Eldorado de Lyon, Lyon, 1. Juni 1927; Théâtre du Nouvel Ambigu, Paris, August 1927; Bouffes du Nord, Paris, 30. Dezember 1927; Nouveau Théâtre de Vaugirard, Paris, Januar 1928; Folies Belleville, Paris, März 1928;

im Bereich des Theaters parodiert. Martial Boyer, der Besitzer des im Jahre 1922 eröffneten Kabaretts Carillon, führte am 16. Dezember 1922 *Les gars r'sonnent* auf, eine von den Autoren Paul Marinier und Jack Cazol verfaßte und vorgetragene Parodie.[70]

Die gezeichnete Frau. Die *Garçonne*-Illustrationen von Kees van Dongen

Kees van Dongen (1877-1968)

Da weder die Filme noch die Inszenierungen zugänglich beziehungsweise rekonstruierbar sind, konnten die Verfilmungen und Dramatisierungen von *La Garçonne* in dem vorangehenden Kapitel lediglich im Hinblick auf ihre zeitgenössische Rezeption untersucht werden. Anders verhält es sich mit den Illustrationen, die der niederländische Maler Kees van Dongen, eigentlich Cornelius Theodorus Marie van Dongen, für den Verlag Flammarion zeichnete. Diese zeugen von der Autonomie und dem Eigenleben, die der Weiblichkeitsentwurf in der künstlerischen Rezeption entfaltete. Kees van Dongen legt die Garçonne auf eine unverwechselbare äußere Erscheinung fest. Mit der Überführung der literarischen Figur in das Bildmedium der Illustration verbindet sich darüber hinaus eine Pluralisierung der Sinnstiftungen.

Van Dongens Illustrationen entstanden im Jahre 1925, also drei Jahre nach dem Erscheinen des Skandalromans. Die Umstände der Auftragserteilung sind leider nicht mehr zu rekonstruieren.[71] Es ist aber davon auszugehen, daß es Victor Margueritte selbst oder der Verleger Flammarion war, der Kees van Dongen bat, den Roman zu illustrieren. Dies ergibt Sinn, denn in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg wurde der Buchmarkt von einer bislang nicht gekannten Zahl an Neuerscheinungen

Théâtre Lyrique du XVI[e], Théâtre du Nouvel Ambigu, 1928/29; Zénith, Paris, 26. September 1930; La Fauvette, Paris, 3. Oktober 1930; Fantasio, Paris, 16. Januar 1931; Apollo-Théâtre, Bordeaux, Februar 1931; Bouffes du Nord, Paris, August 1931; Théâtre Moncey, Paris, August 1931; Gaïté Montparnasse, Paris, Dezember 1931; Gaïté Rochechouard, Paris, März 1932; Chansonia, Paris, August 1932. Für die Programmhefte siehe das Dossier »La Garçonne. Théâtre«, Bibliothèque de l'Arsénal, Rf. 65672.

70 Für das Programm und die Einladung siehe das Dossier »La Garçonne. Parodies«, Bibliothèque de l'Arsénal, Rf. 65672 (1) und (2).

71 Die zahlreichen diesbezüglich an Flammarion gerichteten Anfragen der Verfasserin blieben allesamt unbeantwortet.

geradezu überflutet.[72] Illustrierte Auflagen waren besonders bei populären Romanen keineswegs eine Seltenheit. Eine luxuriöse, aufwendig gestaltete Ausgabe erlaubte es aber einem angesehenen Schriftsteller, sich von der großen Masse unbekannter und weniger erfolgreicher Autoren abzugrenzen.[73]

Kaum ein Künstler scheint überdies geeigneter als der Porträt- und Gesellschaftsmaler van Dongen, Margueritte Garçonne darzustellen, die im selben Jahr, in dem die Illustrationen entstanden, auch der zeitgenössischen Mode Pate stand. Der mit van Dongen befreundete Maler Maurice de Vlaminck schrieb über den Künstler van Dongen:

> Entre 1918 et 1930, les modes les plus risquées avaient cours, van Dongen les a vues, les a fixées, les a peintes. Il a été l'historiographe de tout le dévergondage cynique d'après la victoire. […] Femmes aux jupes outrageusement courtes, doigts aux ongles colorés ou armés de métal, fards belliqueux et pervers, beautés peintes au crayon et avivées par les couleurs artificielles des projecteurs, attirance étrange des vamps d'Hollywood.[74]

Der in den Jahren 1905 bis 1907 dem fauvistischen Kreis um Picasso, Matisse, Vlaminck, Braque u. a. angehörende Künstler, der lediglich über eine rudimentäre künstlerische Ausbildung verfügte und sich zeitlebens als keiner künstlerischen Bewegung zugehörig definierte, debütierte in der Illustration.

Künstlerische Anfänge in der sozialkritischen Illustration

Wie Victor Margueritte vertrat van Dongen Anfang des 20. Jahrhunderts eine sozial und politisch ausgerichtete Auffassung von Kunst und machte sich einen Namen als sozialkritischer Zeichner und Karikaturist. Nach ersten künstlerischen Anfängen in Rotterdam siedelte der Niederländer 1897 nach Paris über. Viele Künstler waren um die Jahrhundertwende auf dem Gebiet der Illustration tätig, das sie als Einstieg in die Malerei betrachteten. Aber im Unterschied zu beispielsweise Picasso, der diese

72 André Billy schrieb, daß die Zahl der Neuerscheinungen zwischen 1913 und 1924 um jährlich 200 stieg und allein im Jahre 1924 1009 Romane auf den Markt kamen. Die Zahlen stammen aus Antoine Albalat, *Comment on devient écrivain*, Paris 1925, S. 27-28.

73 Vgl. u. a. Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris 1966, S. 106 ff.

74 Maurice de Vlaminck, *Portraits avant décès*, Paris 1943, S. 265.

Tätigkeit als minderwertig beurteilte, hielt van Dongen die Illustration für die höchste der künstlerischen Ausdrucksformen.[75] Im Jahre 1963 äußerte sich van Dongen über seine Anfänge in der Kunst: »[…] je voulais faire de l'illustration, pas de la peinture, de l'illustration.«[76] Seiner Ansicht nach kann der Künstler allein durch die Illustration ein breites Publikum erreichen: »J'ai toujours travaillé avec l'idée qu'il vaut mieux travailler pour le bien général, pour la communauté tout entière.«[77] Malerei dagegen bedeute lediglich, dem Luxus zu huldigen. Diese Haltung, die er von dem russischen Anarchisten Kropotkin übernahm, zeugt deutlich von seiner damaligen links-anarchistisch orientierten politischen Überzeugung.[78] Van Dongen richtete sich gegen Kirche, Kolonialismus, Herrschaft des Bürgertums, Armee, Krieg und Kapitalismus, seine Kunst sollte soziale Mißstände aufzeigen und dem Gemeinwohl dienen. In seiner Rotterdamer Zeit gehörte er dem anarchistisch-symbolistischen Zirkel um die Zeitschrift *Vrije Kunst* an, die Werte wie *amour libre*, *éducation libre* und *libre pensée* vertrat.[79] Auch für seine ersten Pariser Jahre sind van Dongens gute Kontakte zu einem linken, anarchistischen Milieu belegt, dem unter anderen die Künstler Paul Signac, Maximilien Luce, Vlaminck, Teo van Rees und Camille Pissarro angehörten.[80] Seine um 1900 entstandenen Zeichnungen behandeln sozialkritische Themen wie einsame Menschen, Prostituierte und Nachtarbeiter. Im Jahre 1901 be-

75 Vgl. Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris 1933, S. 56; *Van Dongen. Le peintre*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1990, S. 59.

76 André Salmon, *Souvenirs sans fin. L'air de la butte*, Paris 1945, S. 39.

77 Brief van Dongens an Chris Addicks, einen Studienkollegen der Académie des Arts et des Sciences in Rotterdam, September 1901, Fondation Custodia Paris, zit. in: Anita Hopmans, *Van Dongen retrouvé. L'œuvre sur papier, 1895-1912*, Ausstellungskatalog Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam, Paris 1997, S. 26.

78 Zu van Dongens ersten Aufträgen gehörten Illustrationen von Kropotkins Schrift über Philosophie und Ideale der Anarchie (1897). Vgl. Hopmans, *Van Dongen retrouvé*, S. 24. André Salmon schrieb 1945 über van Dongen: »Parisien de la veille, van Dongen n'eut pour première ambition que des dessins d'accent rude dans les journaux voués aux revendications prolétariennes. Il lui est toujours resté quelque chose de cette température proudhonienne ou kropotkienne, esprit ›conquête du pain‹«, André Salmon, *L'air de la butte*, S. 39.

79 Die *Vrije Kunst*, eine symbolistische, politisch links ausgerichtete Kunstzeitschrift, erschien 1897 neu, stellte sein Erscheinen jedoch nach der ersten Ausgabe wieder ein. Vgl. Hopmans, *Van Dongen retrouvé*, S. 20-24.

80 Zu van Dongens ersten Pariser Jahren siehe auch Jean-Marie Drot; Dominique Polad-Hardouin, *Les heures chaudes de Montparnasse*, Paris 1999, S. 14.

gann van Dongen, Illustrationen für *La Revue Blanche* und *L'Assiette au Beurre* zu zeichnen. Die bislang symbolistisch ausgerichtete *Revue Blanche* wandte sich um 1900 einer eher naturalistischen Ausprägung zu, die ihren Höhepunkt mit Léon Blum als prominentem Literaturkritiker erreichte.[81] Während die *Revue Blanche* vierzehntägig erschien, hauptsächlich Artikel veröffentlichte und nur über einen relativ kleinen Illustrationsteil verfügte, verdankte *L'Assiette au Beurre* ihre Popularität den Illustrationen. Die Bildlegenden stellten die einzigen Texte dar.

Obwohl van Dongen zu diesem Zeitpunkt bereits für viele Zeitschriften arbeitete, sticht eine Serie hervor, die er für *L'Assiette au Beurre* zeichnete.[82] Im Oktober 1901 illustrierte er eine ganze Ausgabe, bei der es sich nicht wie gewöhnlich um eine Reihe von Satiren und Karikaturen zu verschiedenen Themen handelte, sondern um eine einzige, vollständige Geschichte in 15 Illustrationen: *Petite histoire pour petits et grands*:[83]

Zum Inhalt: Eine junge Frau erwartet ein Kind von ihrem Geliebten, mit dem sie auf dem Titelblatt Arm in Arm dargestellt ist. Als dieser von der ungewollten Schwangerschaft erfährt, erklärt er sich lediglich zu einer einmaligen Abfindungszahlung bereit und läßt die junge Frau im Stich. Die soziale Notlage zwingt die Mutter zur Prostitution. Trotz der Gefahr von Straßenrazzien und Polizeikontrollen gelingt es ihr, genug Geld für sich und ihre Tochter zu verdienen. Eines Tages erkrankt sie jedoch und stirbt. In der Zwischenzeit ist die Tochter zu einem jungen Mädchen herangewachsen und hat in ihrer Not das gleiche Metier wie die Mutter gewählt: »Il faut bien que j'fasse, s'est dit l'enfant, comme a fait maman! …«. Der Zwischentitel *La marchande des quatre saisons* leitet die darauffolgenden Illustrationen ein, welche die Tochter in ihrem Leben als Prostituierte darstellen. Auf der letzten Illustration wacht der Tod symbolisch in Form eines Totenschädels über ihrem leblosen Körper, und wie ein Nebelschwaden schreibt sich der Schriftzug *Cocotte* über die auf dem Bett liegende Frauenleiche.

81 Siehe Olivier Barrot; Pascal Ory, *La Revue blanche. Histoire, anthologie, portraits*, Paris 1989, S. 88-97.

82 *L'Assiette au Beurre*, ein antiklerikales Satiremagazin, erschien von 1901 bis 1914. Jedes Heft war einem speziellen Thema gewidmet. *L'Assiette au Beurre* war das bekannteste einer Reihe von sozialistischen Magazinen wie *Le Rire*, *Le Courrier français* und *Le Chambard*, in deren Mittelpunkt Sozial- und Sittenkarikatur standen. Für *L'Assiette au Beurre* arbeiteten neben van Dongen zahlreiche Künstler, unter anderen Juan Gris, Félix Vallotton und Steinlen.

83 *L'Assiette au Beurre*, n° 30, 26. Oktober 1901.

Die sozialkritischen Illustrationen besitzen keinerlei Ähnlichkeit mit den zur selben Zeit entstehenden Darstellungen von Prostituierten und Kurtisanen von Picasso, der eher den erotischen und verführerischen Aspekt dieser Frauen betont. Bei van Dongen hingegen wird ein Einfluß von Toulouse-Lautrec deutlich. Die Düsterkeit und Verzweiflung, die die großen schwarzen runden Augen suggerieren, lassen darüber hinaus an Edvard Munch denken.[84]

Die Behandlung sozialkritischer Themen, von der zwar nicht alle, aber viele von van Dongens Illustrationen in dieser Zeit charakterisiert sind, und der Wunsch, mit seiner Kunst gesellschaftliche Mißstände aufzudekken, rücken ihn in große Nähe zu Victor Margueritte. Zwar stellt die Prostitution, die als eines der großen sozialen Probleme der Dritten Republik gilt, als Thema keine Besonderheit dar, aber der Maler und der Schriftsteller behandeln das dem Publikum vertraute Thema auf eine ungewöhnlich kritische und anklagende Weise.[85] *L'Assiette du Beurre* publizierte allein im Jahre 1901 zehn Illustrationen zu dem Thema. In seiner Bildgeschichte geht van Dongen aber über die landläufige, bekannte Darstellung und Kritik hinaus, indem er eine Bildgeschichte konzipiert und die Tochter das Schicksal der Mutter wiederholen läßt. Dadurch stellt er den Teufelskreis um so eindringlicher dar.

Auch Victor Margueritte behandelt, wie der erste Teil der Arbeit zeigte, das in der zeitgenössischen Literatur vertraute Thema in seinem Roman *Prostituée* mit ungewöhnlicher Schärfe.[86] Dieser erste nicht in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Paul entstandene Roman erschien im Jahre 1907 zunächst in der nationalen Tageszeitung *Le Journal*.[87] Der Kritiker Ernest Tissot kommentierte in *La Grande Revue*: »En reprenant le sujet […] M. Victor Margueritte l'a renouvelé. Il est descendu plus avant que ceux qui l'avaient précedé dans les cercles sans espoir de cet enfer.«[88] In

84 Edvard Munch war seit 1885 immer wieder regelmäßig in Paris und 1897 und 1898 im Salon des Artistes indépendants ausgestellt, so daß davon auszugehen ist, daß van Dongen seine Arbeiten kannte. Vgl. den Ausstellungskatalog *Munch et la France*, Musée d'Orsay, Paris 1991/1992, Musée Munch, Oslo, 1992, Paris 1991. Zu Munchs Einfluß auf van Dongen auch: Michel Hoog, »Répères pour Van Dongen«, in: *Van Dongen, le peintre*, 1990, S. 213.

85 Vgl. François Caron, *Frankreich im Zeitalter des Imperialismus*, 1851-1918, Stuttgart 1991 [Geschichte Frankreichs; Bd. 5], S. 496.

86 Weitere Romane sind: Guy de Maupassant, *La maison Tellier*; Paris 1881; Paul Adam, *Chair molle, roman naturaliste*; Bruxelles 1885; Jean Lorrain, *La maison Philibert*, Paris 1904.

87 Der Roman erschien dann bei Fasquelle, Victor Margueritte, *Prostituée*, Paris 1907.

88 Besprechung des Romans in *La Grande Revue*, 10. September 1907.

zwei parallel angelegten Handlungssträngen entwirft Margueritte naturalistische Porträts von Straßenprostituierten und Kurtisanen: »Victor Margueritte nous donne, en une succession de tableaux peints d'après nature, le portrait des différentes prostituées parisiennes. On conçoit que les dames de la bourgeoisie puissent n'y trouver aucun agrément.«[89] Es ist möglich, daß Margueritte und van Dongen sich aus dieser frühen Zeit persönlich kannten. Paul und Victor Margueritte verfaßten seit 1898 regelmäßig Artikel für *Le Journal*, während van Dongen Illustrationen für *Journal pour tous*, die Literaturbeilage dieser Tageszeitung zeichnete. Es ist also durchaus denkbar, wenn auch nicht belegt, daß in dieser Zeit Kontakte zwischen ihnen entstanden waren.[90]

Ab 1904 widmete sich van Dongen verstärkt der Malerei. Bildnisse von Frauen stellten nun einen Großteil seines Werks dar. Nach dem Krieg wandte er sich der mondänen Gesellschaft zu, die er selbst von zahlreichen Bällen persönlich kannte.[91] Bildnisse von internationalen Persönlichkeiten und Damen der gehobenen Bourgeoisie, aber auch des Demi-Monde stellten in den zwanziger Jahren einen wesentlichen Teil seiner Arbeiten dar. Als Porträtist war van Dongen schon früh bekannt für oft wenig schmeichelhafte Darstellungen seiner Modelle. Dabei legte er stets Wert darauf, den Zeitgeschmack auf dem Bildnis zu erfassen. Früheste Beispiele für die Darstellung der zeitgenössischen Mode auf seinen Werken sind *Le lévrier bleu* (1920) und *La Baigneuse* (1920). In den zwanziger Jahren zeichnete van Dongen für die seit 1920 in Frankreich erscheinende Modezeitschrift *Vogue*. Auch Maurice Raynal hat van Dongen als Beobachter der Mode seiner Zeit herausgestellt, dessen rauhe und unakademische Malweise er zwar nicht schätzte, dessen Talent, die zeitgenössische Mode darzustellen, er aber durchaus anerkannte: »Et si cet

89 Besprechung im *Mercure de France*, 16. Oktober 1907.

90 Margueritte und van Dongen waren in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg mit Maurice Sachs bekannt und bei ihm zu Gast. Auch bei anderen Intellektuellen, Literaten oder Künstlern dieser Zeit dürften sie sich begegnet sein. Vgl. Henri Raczymov, *Maurice Sachs ou les travaux forcés de la frivolité*, Paris 1988, S. 19-20.

91 Bereits vor dem Krieg war das Ehepaar van Dongen für seine Soireen bekannt, zu deren Gästen Lucie Delarue-Mardrus, Paul Poiret und »des médecins et quantité de bourgeois« zählten (Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris 1930, S. 88). In den frühen zwanziger Jahren gaben van Dongen und seine Lebensgefährtin Leo Jacob, genannt Jasmy, zahlreiche Bälle in ihrem Hôtel in der Rue Juliette Lamber, die oft auch Anlaß für Porträtaufträge darstellten. Vgl. u. a. Louis Chaumeil, *Van Dongen. L'homme et l'artiste – la vie et l'œuvre*, Genève 1967, S. 173.

art ne possède aucune des qualités de style qui peuvent assurer sa durée, ce dont van Dongen se moque bien d'ailleurs, il reste l'illustration la plus brillante d'une certaine société et une date dans l'évolution de la mode.«[92]

»Le moraliste de son temps«

Margueritte dürfte in van Dongen aber nicht nur den Chronisten gesehen haben, denn der Künstler ging in seinen Porträts weit über eine dokumentarische Bestandsaufnahme der Mode hinaus. Er pflegte ein distanziertes, durchaus kritisches Verhältnis zu den von ihm Dargestellten und ihrem sozialen Milieu, das er mit bissigem Humor und unter Verzicht auf höfliche Rücksichtnahme schilderte. van Dongen selbst äußerte sich durchaus ironisch über die Damen, die sich von ihm in der neuesten Mode porträtieren ließen: »La règle essentielle est d'allonger les femmes et surtout de les amincir. Après cela, il ne reste plus qu'à grossir les bijoux. Et elles sont ravies.«[93] Léon Werth unterstellte ihm grundsätzlich den Vorsatz, sein Publikum zu schockieren: »Nul peintre ne s'est donné tant de mal pour étonner et scandaliser.«[94] Über die gesellschaftskritischen Absichten oder Tendenzen van Dongens streitet sich die Forschung. Zeitgenossen haben ihm zumindest bescheinigt, die Schwächen der Dargestellten genau erfaßt und auf sie hingewiesen zu haben. Edouard de Couturières urteilte im Jahre 1925 über van Dongen: »Peintre d'histoire, Van Dongen l'est au sens le meilleur du mot. […] C'est à sa façon, un moraliste qui, en souriant, nous découvre sans insister – il n'en est pas besoin – tous les ridicules de ses contemporains.«[95] Der Kritiker Louis Vaudoyer schrieb: »Ces déformations sont presque des accusations et […] font de Van Dongen le moraliste de son temps.«[96]

»L'impudeur est une vertu«

Van Dongen liebte die Provokation und war für seine freizügigen Darstellungen bekannt. Im Vorwort zu einem Ausstellungskatalog erklärte er 1911: »L'impudeur est vraiment une vertue comme l'absence de respect

92 Maurice Raynal, *Anthologie de la peinture française de 1906 à nos jours* Paris, 1927, S. 109-112.
93 Chaumeil, *Van Dongen*, S. 204.
94 Léon Werth, *La peinture et la mode. Quarante ans après Cézanne*, Paris 1945, S. 156.
95 Edouard des Couturières, *Van Dongen*, Paris 1925, S. 40.
96 Louis Vaudoyer, zit. in: Chaumeil, *Van Dongen*, S. 199.

pour beaucoup de choses respectables.«[97] Mehrfach begab er sich ins Kreuzfeuer der Kritik. 1913 wurde der weibliche Akt *Châle espagnol* aus dem Pariser Salon d'Automne entfernt, weil er als obszön galt.[98] Aus einer Serie von Illustrationen, die van Dongen 1920 für ein Märchen aus *1001 Nuits* entwarf, wurden vier Frauengestalten ebenfalls, weil sie als obszön empfunden wurden, von der Zensur gestrichen.[99] Diese Lust an der Provokation könnte Victor Margueritte gefallen haben, dem ja ebenfalls wiederholt der Vorwurf gemacht wurde, einen pornographischen Stil zu pflegen und obszöne Themen zu behandeln, weshalb er nach der Veröffentlichung von *La Garçonne* auch aufgefordert wurde, das Werk vom Markt zu ziehen. Nach dem Erscheinen von *Prostituée* wurde ein Prozeß wegen Verstoßes gegen die Sittlichkeit gegen ihn eingeleitet.[100]

Wenn es also Margueritte war, der van Dongen mit der Illustration seines Romans beauftragte, so entschied er sich mit dieser Wahl für einen Künstler, den Zeitgenossen als genauen Beobachter der zeitgenössischen Mode und des sozialen Wandels, als ironischen Kommentator, als Gesellschaftskritiker und Moralisten schätzten.

Van Dongen und die zeitgenössische populäre Literatur

In van Dongens Gesamtwerk und besonders nach seiner fauvistischen Zeit spielen Buchillustrationen keine unwesentliche Rolle.[101] Die zwanziger Jahre sind durch ein Aufleben der Buchillustration gekennzeichnet.[102] Im Werk zahlreicher avantgardistischer Künstler fand die Buch-

97 Van Dongen zit. in: Gaston Diehl, *Van Dongen*, Paris 1968, S. 52. Zu diesem Aspekt siehe auch Philippe Dagen, »Une ›époque cocktail‹: Van Dongen du dôcté de Dada«, in: *Kees Van Dongen*, Ausst.-Kat., Martigny 2002, S. 15.

98 Vgl. Jean Melas Kyriazi, *Van Dongen après de fauvisme*, Lausanne 1976, S. 141.

99 Joseph-Charles-Victor Mardrus, *Hassan Baddredine et Bassraoui. Conte de 1001 nuits*, Paris 1918.

100 Siehe Kapitel 3.

101 Eine Übersicht über die von van Dongen illustrierten Bücher findet sich bei Gaston Diehl, *Van Dongen*, S. 95.

102 Die Papierqualität der »littérature industrielle« war oft mittelmäßig bis schlecht, was den zunehmenden Wunsch der Autoren nach haltbareren und kostbaren Ausgaben erklärt. Im Jahre 1929 deutete Hesse das Interesse an edlen Ausgaben auch als Ausdruck eines wiedererwachten Interesses für Kultur: »L'Europe, après avoir été agonisante, reprend goût à la vie. […] Un beau livre est une forme de plaisir« (Raymond Hesse, *Le livre d'après-guerre et les sociétés bibliophiles, 1918-*

Abb. 14: Kees van Dongen, *Madame ne veut pas d'enfant*, 1924, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, Paris

illustration einen festen Platz. André Derain, Raoul Dufy und Georgio de Chirico illustrierten Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay Joseph Deltey und Henri Matisse James Joyce, um nur einige Beispiele zu nennen.[103]

Anders als die meisten Künstler seiner Zeit verbanden van Dongen aber keine intensiven Beziehungen zu avantgardistischen literarischen Kreisen.[104] Er selbst schützte in den zwanziger Jahren Unverständnis gegenüber anspruchsvoller Literatur vor und betonte statt dessen seine vorurteilsfreie Offenheit gegenüber allen Themen sowie seine Vorliebe gerade für die niederen Gattungen: »La littérature, nous dit-il, n'a rien à voir avec la peinture. Vous allez sans doute me parler de Baudelaire … Beaucoup trop compliqué pour moi […] je peins ce que je vois … […] tout m'intéresse.«[105] Als junger Künstler gestaltete van Dongen einmal einen Buchumschlag. Umfangreichere Buchillustrationen entstanden in großer Zahl aber erst in der Zeit nach dem Ersten und dann noch einmal verstärkt nach dem Zweiten Weltkrieg. Die beiden Buchillustrationen

1928, Paris 1929, S. 30). Luxusausgaben wurden auch als vorteilhafte Geldanlage in einer wirtschaftlich inflationären Zeit interpretiert: »Un livre a une valeur sûre. Un livre représente un capitale d'or« (Hesse, *Le livre d'après-guerre*, S. 29-30). Der konservative Schriftsteller Francis de Miomandre mokiert sich über diese neureiche Mode: »Cet acheteur éperdu de grands papiers et de tirages d'exception se moque royalement du contenu littéraire des bouquins qu'il achète […]. Il se contente de les entasser dans sa bibliothèque, simplement recouverts de leur chemise de papier christal, et il attend, il attend la hausse« (Francis de Miomandre, *Notes et maximes. La mode*, Paris 1927, S. 49). Siehe auch Antoine Coron, »Livres de luxe«, in: Chartier; Hébrard, *Le livre concurrencé, 1900-1950*, S. 408-438.

103 Siehe hierzu Nicolas Rauch, *Les peintres et le livre. Un essai de bibliographie des livres illustrés de gravures originales par les peintres et les sculpteurs de 1867 à 1957*, Genf 1957; Monroe Wheeler, *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*, New York 1946; *Beyond Illustration. The » livre d'artiste « in the Twentieth Century. An Exhibition described and compiled by Breon Mitchell*, Bloomington 1976.

104 Vgl. den Ausstellungskatalog *Van Dongen. Le peintre*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1990, S. 22. Beispiele für avantgardistische Maler, die auflagenstarke Romane illustrieren, sind: Maurice Vlaminck für Raymond Radiguet, *Le diable au corps*, 1923; André Dunoyer de Segonzac für Roland Dorgelès, *La boule de gui*, 1922. Überaus zahlreich waren Illustrationen von populären Romanen von heute unbekannten Illustratoren. Untersuchungen zu diesem Thema liegen nicht vor.

105 Van Dongen, zit. in: Couturières, *Van Dongen*, S. 42-43.

von van Dongen, die nach dem Ersten Weltkrieg noch vor *La Garçonne* entstanden, können als durchaus dem Zeitgeist entsprechend und als von eher populärer Natur charakterisiert werden.[106] Es handelt sich um die bereits erwähnten Illustrationen zu *1001 Nuits* sowie um eine Ausgabe von Märchen von Rudyard Kipling aus dem Jahre 1920.[107] Illustrationen zu einer Versgeschichte in 41 Texten des in den zwanziger Jahren wie heute gleichermaßen unbekannten Schriftstellers Paul Leclère, *Venise ou le seuil des eaux*, entstanden im selben Jahr wie die zu *La Garçonne* und verweisen deutlich auf van Dongens thematische Vorliebe dieser Zeit: Frauen und Orte des mondänen Lebens.[108]

Van Dongen dürfte sich aber auch auf inhaltlicher Ebene für *La Garçonne* interessiert haben. Zeitgenössische Diskussionen um gesellschaftliche Themen und insbesondere um die Stellung der Frau haben den Maler immer wieder fasziniert und beschäftigt. Dies wird in einem 1924 entstandenen Brustbild einer jungen Frau deutlich, das den Titel *Madame ne veut pas d'enfant* trägt und sich heute in einer Pariser Privatsammlung befindet (Abb. 14). Eine junge Frau sitzt mit dem Körper seitlich zum Betrachter und wendet ihm das Gesicht zu. Auf dem Kopf trägt sie einen leuchtend roten Turban. Ihre Augen, die nach links aus dem Bild herausblicken und einen unbekannten Gegenstand oder eine Person zu fixieren scheinen, wirken unverhältnismäßig groß und durch die breite schwarze Umrandung stark übersteigert, der rotgeschminkte Mund dagegen viel zu klein. Seinen Titel verdankt das Brustbild zweifellos dem 1924 erschienenen gleichnamigen Roman von Clément Vautel. Der Buchumschlag einer Ausgabe wurde von dem Karikaturisten und Werbezeichner Sem gestaltet, der vor allem in der Belle Epoque, aber auch in den zwanziger Jahren noch für seine Darstellungen des mondänen Lebens in Paris, Deauville und Monte-Carlo berühmt war.[109] (Abb. 2)

106 Erst nach dem Zweiten Weltkrieg, als sich eine erneute bibliophile Welle ankündigt, wandte sich van Dongen anspruchsvollen literarischen Werken und Autoren zu: Voltaire, Marcel Proust, Roland Dorgelès, Anatole France und schließlich sogar Baudelaire. Die Illustrationen wurden bislang von der van-Dongen-Forschung kaum behandelt. Lediglich seine Proustillustrationen wurden einer näheren Betrachtung unterzogen in: Peter Kropmanns; Carina Schäfer, »Proust illustré. Buchkunst von Hermine David und Kees van Dongen«, in: Reiner Speck; Michael Maar (Hg.), *Proust zwischen Belle Epoque und Moderne*, Frankfurt a. M. 1999, S. 169-177.

107 *Les plus beaux contes de Kipling*, illustrés de Kees van Dongen, Paris 1920.

108 Paul Leclère, *Venise, seuil des eaux*, 1925.

109 Zu Sem siehe u. a. Madeleine Bonnelle; Marie-José Meneret, *Sem*, Paris 1979.

Auch auf van Dongens Bildnis hat dem Maler die zeitgenössische Mode Modell gestanden, wie eine Abbildung aus der Zeitschrift *Fémina* von Juni 1924 zeigt (Abb. 15). In der Malweise unterscheidet sich dieses Bild aber deutlich von den übrigen Arbeiten van Dongens, die in dieser Zeit entstanden. Denkt man etwa an seinen eigenen Kommentar, es genüge, die Frauen, schlanker als sie sind, und mit mehr Schmuck, als sie in Wirklichkeit anlegen, darzustellen, so ist er hier anders verfahren. Im Duktus und dem im ganzen recht flächenhaften Farbauftrag erinnert das Gemälde eher an die Frauenbildnisse aus van Dongens fauvistischer Periode. Die junge Frau wirkt sehr weiblich, sogar ein bißchen kokett. Die freie Wahl eines solchen Themas und die stilistischen Besonderheiten in der Ausführung lassen darauf schließen, daß van Dongen die populäre Literatur seiner Zeit nicht nur zur Kenntnis nahm, sondern sich mit sozialen und emanzipatorischen Fragen auseinandersetzte und mit deren Belangen sympathisierte.

Mit seiner Vorliebe für mondäne Bildnisse von Damen aus dem »beau monde« und dem »demi-monde«[110] nahm van Dongen zu Beginn der zwanziger Jahre unter den Künstlern seiner Zeit einen besonderen Platz ein. Mutterschaft und ein Lobgesang auf die Familie gehörten zu den Schlagworten des »retour à l'ordre«, die von der »Union sacrée« im Rahmen des Aufrufs zu einer kollektiven Anstrengung auch in den Künsten gefordert wurden. Die Kritik richtete sich vor allem gegen Individualismus in jeder Form. Den Künstlern der Avantgarde und insbesondere den Kubisten wurde elitäres Denken, Mangel an kollektivem Bewußtsein und Antipatriotismus vorgeworfen.[111] Wie Kenneth Silver gezeigt hat, orientierten sich zahlreiche Künstler an den Vorgaben der französischen Propaganda.[112] In van Dongens Werk dagegen werden Werte wie Kin-

110 Daniel Marchesseau, »Van Dongen, peintre moderne«, in: *Kees Van Dongen*, Ausstellungskatalog, 25. Januar - 9. Juni 2002, Martigny 2002, S. 13.

111 Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris 1989, S. 173.

112 Als Beispiel mag Matisse angeführt werden, der sein abstraktes Gemälde *Leçon de piano* (1916) im Jahre 1917 unter Wahrung des Formats und der Farbigkeit thematisch neu gestaltet. Das Gemälde, das nun den Titel *Leçon de musique* erhielt, zeigt seinen Sohn Pierre mit seiner Klavierlehrerin Margueritte, der Schwester von Matisse. Im Hintergrund sehen wir Madame Matisse im Garten, die mit einer Näh- oder Strickarbeit beschäftigt ist. Matisse gestaltet »cette vision d'une famille française heureuse que nous connaissons, et que Matisse connaissait, grâce à l'imagerie patriotique« (Silver, *Vers le retour à l'ordre*, S. 174). Die

Abb. 15: Modezeichnung, *Fémina*, Juni 1924

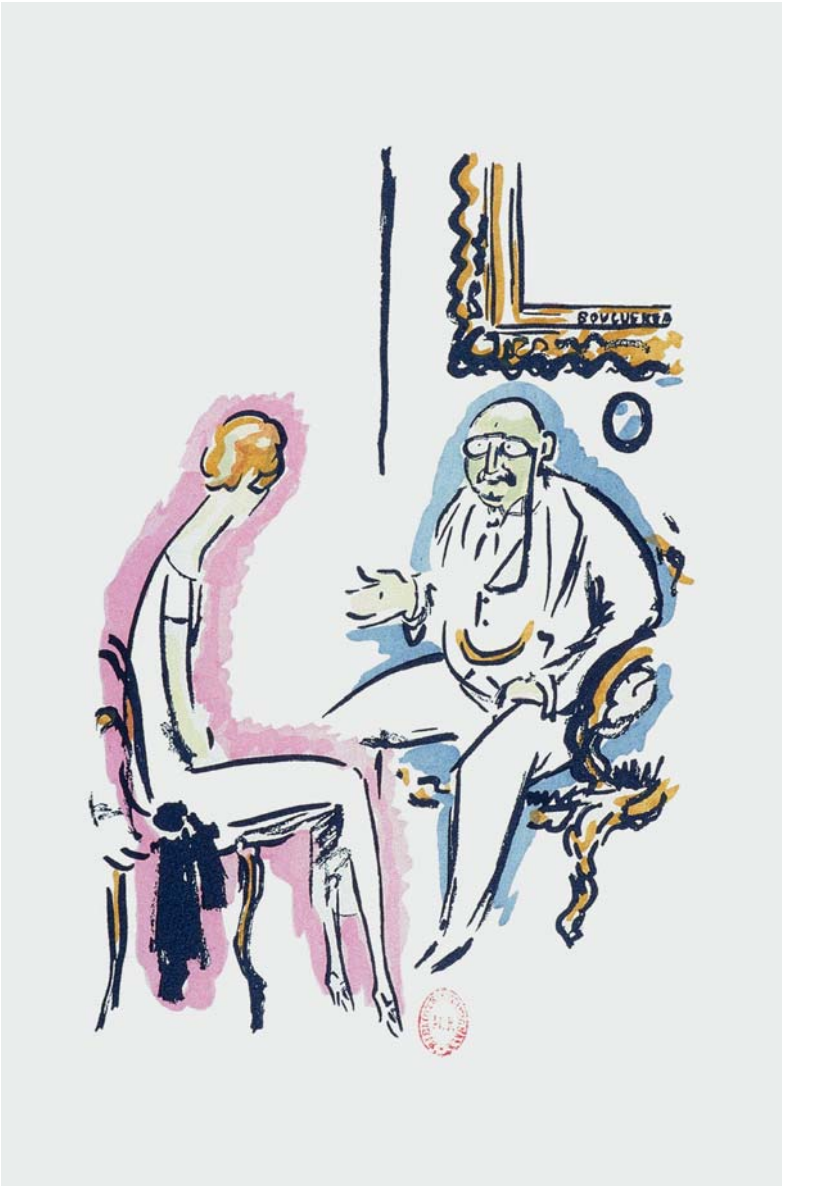

Abb. 16: Vater und Tochter, Kees van Dongen,
Garçonne-Illustration, 1925

dererziehung oder Häuslichkeit in keiner Weise idealisiert. Van Dongen setzte sich über die ideologischen Appelle der französischen Propaganda hinweg und stellte sich an die Seite Marguerittes, wenn er sich gegen die bürgerlichen gesellschaftlichen und ästhetischen Normen wandte und ein neues Frauenbild in der Epoche nach dem Ersten Weltkrieg forderte.

Die Illustrationen zu *La Garçonne*

Vor diesem Hintergrund können im folgenden die Illustrationen näher betrachtet werden. Es soll gezeigt werden, mit welchen Mitteln der Maler *La Garçonne* illustriert hat, welche Textstellen er ausgewählt und welche Schwerpunkte er durch seine Auswahl gesetzt hat Die insgesamt achtundzwanzig Aquarelle verteilen sich recht gleichmäßig über die drei Teile des Romans (zehn Illustrationen im ersten Teil, zwölf im zweiten und sechs im dritten und kürzesten Teil). Sie nehmen jeweils eine Seite ein. Die meisten Illustrationen beziehen sich auf eine konkrete Situation im Roman oder nehmen auf ein bestimmtes Zitat Bezug. In ihrer Ausführung sind sie sehr verschieden. Während einige äußerst flüchtig wirken und den Eindruck vermitteln, in großer Eile entstanden zu sein, sind besonders diejenigen, die Szenen im Theater, in Varietétheatern und in Cafés darstellen und damit auch van Dongens künstlerische Themen in der Malerei behandeln, feiner und detaillierter ausgeführt. Ein gängiges stilistisches Merkmal ist die Gestaltung der Konturen mit schwarzem Pinsel, während Farbe meist flächig und zur Akzentuierung bestimmter Partien verwendet wird.

Zwei aufeinanderfolgende Illustrationen zeigen Monique im ersten Teil des Romans zunächst im Gespräch mit der Mutter, dann mit dem Vater, als sie den Eltern nacheinander ihren Entschluß mitteilt, die Verlobung zu lösen. Links im Bild sitzt die Garçonne auf einem Stuhl. Sie ist sehr verlängt dargestellt, ihr Kleid wird hinten durch eine dunkle Schleife gehalten. Ihr gegenüber wird die betagte und eher füllige Madame Lerbier in einem weiten grünen Kleid in einer Haltung gezeigt, die den Ein-

Strickende oder Häkelnde gilt als nationalistisches Symbol familiärer Werte, als Inbegriff der Häuslichkeit und des Familiensinnes und stellt ein häufig gewähltes Motiv dar, denkt man etwa an das kubistische Gemälde *La Tricoteuse* von Metzinger aus dem Jahre 1919. Picasso wandte sich in den Jahren 1920 und 1921 Bildnissen von Mutter und Kind zu. Im Juni 1921 wurde darüber hinaus unter der Schirmherrschaft von Maurice Barrès, Henri Poincaré u. a. Persönlichkeiten des politischen Lebens die »Exposition nationale de la maternité et de l'enfance« im Bois de Boulogne eröffnet. Vgl. ebd., S. 249.

druck vermittelt, sie sänke im nächsten Moment fassungslos in den hinter ihr stehenden großen Armsessel zurück. Ihre Ohrringe blinken und blitzen nach allen Seiten. Van Dongen arbeitet hier mit den Mitteln der Comiczeichnung beziehungsweise der Karikatur und verdeutlicht das Blinken des Schmucks durch kurze, schwarze, sternförmig um die Ohrringe angelegte Striche. Auf diese Weise betont er die materiellen Werte, die im Leben der Madame Lerbier eine wichtige Rolle spielen.

In der Aussprache mit dem Vater sitzt dieser mit einem Frack bekleidet, der durch den Wohlstandsbauch gestrafft wird, in einem vergoldeten Sessel im Stil des Neo-Rokoko (Abb. 16). Seine aufsitzende Brille ist an einer Kette befestigt, der Kopf ist kahl. Mit seiner gestikulierend vorgestreckten Rechten vermittelt er eine Geste der – erfolglosen – Eindringlichkeit. Monsieur Lerbier wird in seinem Sessel unter einem Ausschnitt eines goldenen Bilderrahmens gezeigt, dessen Fläche leer bleibt. Allerdings wird unten auf dem Rahmen der Name des Malers, William Bouguereau (1825-1905), durch eine Inschrift bezeichnet.[113] Die Garçonne sitzt im selben Kleid wie im Gespräch mit der Mutter wie ein braves Mädchen, das eine Predigt über sich ergehen läßt, auf einem einfachen Stuhl – im Text heißt es »le banc de l'accusée« (*La Garçonne*, S. 93).

Vater und Tochter verkörpern einen klassischen Generationenkonflikt, in dem die Vorkriegs- und die Nachkriegszeit miteinander kontrastiert werden. Die Opposition verdeutlicht van Dongen durch die Bildaufteilung, indem er die Raumecke durch einen schmalen schwarzen Strich markiert und so auch eine räumliche Trennung zwischen der Tochter und dem Vater herbeiführt. Dabei verkörpert die Tochter mit den modisch kurzgeschnittenen Haaren die ›neue‹, der Vater in seinem Empiresessel, mit einem kostbaren Ring und einer Uhr geschmückt unter dem goldgerahmten Bouguereau die ›alte‹ Zeit.

Der Maler William Bouguereau übernimmt noch eine weitere Funktion, denn er steht sinnbildlich für die Doppelmoral des bürgerlichen Familienvaters. Der Maler Bouguereau war bekannt für die sinnlich-schwüle Atmosphäre seiner Akte, die im Paris des Zweiten Kaiserreiches entstanden. Indem van Dongen dem reichen Industriellen und Vertreter allgemein gefaßter bürgerlicher Werte wie Familie und Ehre als Attribut in seinem Arbeitszimmer einen Bouguereau zuweist, entlarvt er die Per-

113 Zu Leben und Werk des Künstlers siehe vor allem den Ausstellungskatalog *William Bouguereau: 1825-1905*: Musée du Petit Palais, Paris, 9. Februar - 6. Mai 1984; Musée des beaux-arts de Montréal, 22. Juni - 23. September 1984; The Wadsworth Atheneum, Hartford, 27. Oktober 1984 - 13. Januar 1985, Paris 1984.

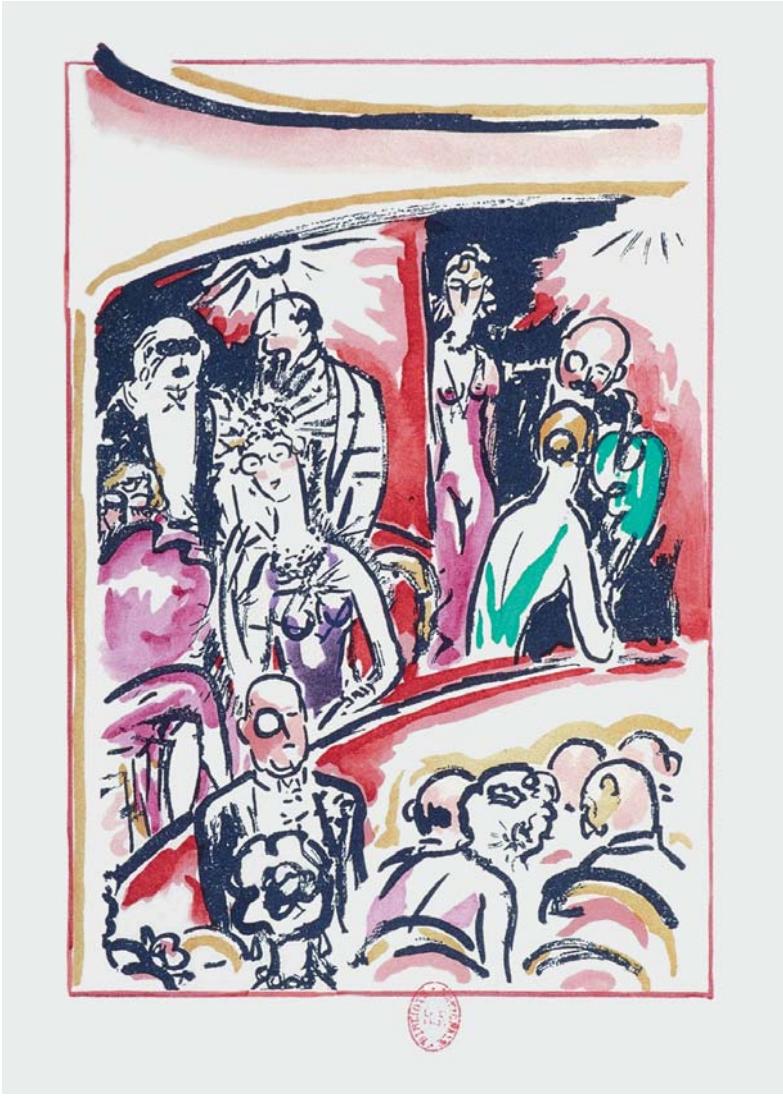

Abb. 17: Theaterabend, Kees van Dongen,
Garçonne-Illustration, 1925

Abb. 18: Monique und Niquette, Kees van Dongen,
Garçonne-Illustration, 1925

son des Vaters als unglaubwürdig. Auch der Vater betrügt seine Frau, wie die Mutter der Garçonne kurz zuvor gestanden hatte. Der alte Kriegsgewinnler ist mithin moralisch nicht anständiger als sein unmoralischer Wunschschwiegersohn, den er seiner Tochter gegenüber gerade verteidigt.

Der Verweis auf diesen Künstler, der nicht im Roman angelegt ist und eine Ergänzung, einen Kommentar von van Dongen darstellt, ist darüber hinaus als Seitenhieb gegen die Malerei Bouguereaus zu verstehen. Anders als der ehemalige Fauve, der lediglich eine in Abendkursen absolvierte künstlerische Ausbildung genossen hatte, hielt Bouguereau zeitlebens an akademischen Richtlinien fest und wurde durch Historienmalerei und religiöse Bilder, vor allem durch seine Nymphendarstellungen bekannt. Letztere wurden Mitte der zwanziger Jahre in konservativen Kreisen der avantgardistischen Malerei durchaus noch vorgezogen, wie das Urteil des Kunstkritikers und Schriftstellers Francis de Miomandre 1927 belegt: »J'avoue, très sincèrement, ne pas goûter [la mode] qui sévit sur la peinture. […] J'aimais, oh! j'aimais ces jolies nymphes de Bouguereau, si suaves, si roses, si fondantes, si bien faites!«[114] Bram Dijkstra hat in ihrer Studie die Überlegung formuliert, daß Bouguereaus Frauen und Nymphen im Verständnis der Betrachter des Fin de siècle als Archetypen der »normal female« galten.[115] Setzt man diese Vorstellung als noch erhaltenes kulturelles Gut und verbreitete Idee der Leser der zwanziger Jahre voraus, so wird man in Miomandres Ablehnung von van Dongens Frauengestalten wiederum Ausdruck kultureller Angst sehen müssen.

Eine weitere Illustration aus dem ersten Teil zeigt eine Theaterloge am Weihnachtsabend (Abb. 17). Im Text heißt es:

> Récemment inauguré pour la représentation des opérettes internationales, le Cosmo-Théâtre, avec son orchestre en corbeille montante et son balcon de loges découvertes, resplendissait à pleins feux. […] Les hommes en habit. Les femmes décolletées. Ce n'était, sur la fleur fraîche des chairs comme sur l'étal des viandes faisandées, que gouttes de perles et rosée de diamants. Le corps les moins désirables comme les plus harmonieux s'exhibaient de l'aisselle aux creux des reins, dans l'enchancrure des robes légères. On eut dit un marché d'esclaves, sous l'œil expert des amateurs et des marchands. (*La Garçonne*, S. 65)

114 Francis de Miomandre, *Notes et maximes: La mode*, Paris 1927, S. 39-40.

115 Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, S. 275.

Abb. 19: Werbung, *Vogue*, 1. Juni 1924

Für die Darstellung dieser Passage des Romans hat van Dongen eine Bildkomposition gewählt, die er mit einem roten Rahmen umgrenzt. Hierin und in seiner Kleinteiligkeit unterscheidet sich dieses Aquarell von den meisten anderen, auf denen es keinen Bildrand gibt, sondern die Figuren auf einer sie umgebenden Farbfläche auf das Blatt gesetzt werden.

Die mondäne Theatergesellschaft wird in zwei benachbarten, offenen Logen gezeigt. Da es an einem solchen Abend nicht um das Stück, sondern um das Sehen- und Gesehen-Werden, um das Taxieren des Marktwerts auf dem »marché d'esclaves« geht, ist die Bühne nicht zu sehen. Im Bildvordergrund wird unterhalb der Logen das in Parkettreihen sitzende Publikum von hinten gezeigt. Im Parkett ist ein im Frack gekleideter

Abb. 20: Tango, Kees van Dongen, *Garçonne*-Illustration, 1925

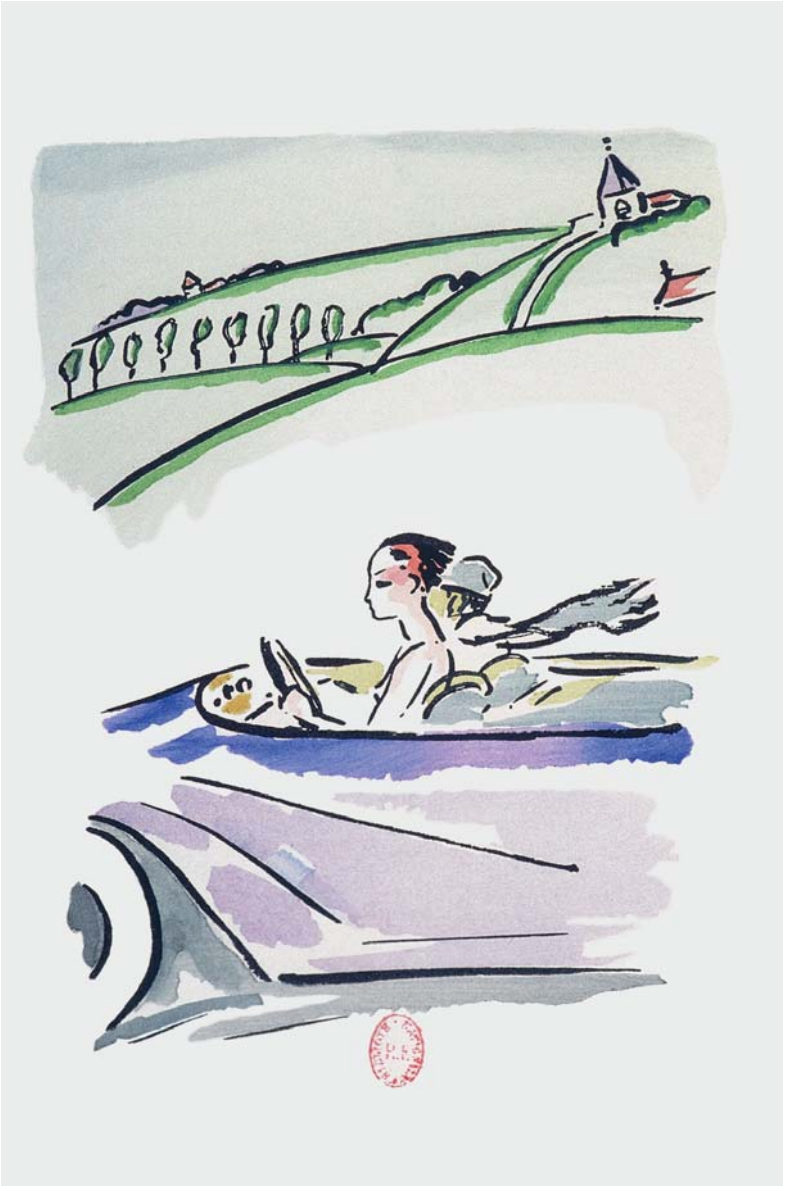

Abb. 21: Die Garçonne am Steuer, Kees van Dongen,
Garçonne-Illustration, 1925

Herr mit Monokel als einziger aufrecht stehend zum Betrachter gewandt. In den Logen halten sich zurechtgemachte, aufgeputzte Damen und ihre Begleiter auf. In der linken Loge und ungefähr im Bildmittelpunkt ist eine blonde junge Frau mit tief ausgeschnittenem Kleid dargestellt. Ihr Halsschmuck und ihre Ohrringe blinken und blitzen nach allen Seiten. Wie auf dem Aquarell mit Moniques Mutter arbeitet van Dongen hier mit den Mitteln der Comiczeichnung. In der rechten Loge ist eine aufrecht stehende Brünette in einem eng anliegenden roten Kleid dargestellt, wobei ihre Nacktheit darunter deutlich sichtbar bleibt. Eine weitere Dame kehrt dem Betrachter den sehr tief ausgeschnittenen Rücken eines grünen Kleides zu und plaudert mit einem glatzköpfigen Herrn in schwarzem Anzug, der ebenfalls ein Monokel trägt.

Ein in vielen Illustrationen wiederkehrendes Merkmal der Darstellung von Frauen ist, daß ihre Kleider durch eine grüne, rosa oder andersfarbige Farbfläche suggeriert werden, sie aber in Wirklichkeit nackt erscheinen. In vielen Fällen werden nicht nur die Rundungen ihrer Brüste, sondern auch die Brustwarzen durch einen roten Punkt präzise markiert. Die Anlage der Komposition geht deutlich auf bekannte Bilder und Graphiken wie die Logendarstellungen von Toulouse-Lautrec oder Valloton zurück, die häufig bei Theaterbildern nur das Publikum und nicht die Bühne zeigten und die dem zeitgenössischen Publikum durchaus vertraut gewesen sein dürften. Die Kleinteiligkeit der Illustration vermittelt jedoch den Eindruck starker Unruhe und Umtriebigkeit. Sind die Menschen auch in Gesellschaft versammelt, vermitteln sie keineswegs den Eindruck eines harmonischen Zusammenseins. Vielmehr scheint die Illustration die durch Verlust geprägte Zerrissenheit der Gesellschaft der zwanziger Jahre zu verbildlichen.

Mehrere Illustrationen des zweiten Teils behandeln Szenen in Music-Halls. Die erste Illustration des zweiten Teils zeigt beispielsweise eine Situation in einem Jazz-Club nach Moniques Rückkehr nach Paris (Abb. 18). Sie führt drei charakteristische Themen der Vergnügungskultur der zwanziger Jahre zusammen: – lesbische – Liebe, Tanz und Musik. Rechts im Vordergrund stehen Arm in Arm Monique und ihre Partnerin Niquette, eine stadtbekannte Varietétheater-Ikone, zwei verlängte Silhouetten in engen Abendkleidern, die ihre Brüste und Konturen erkennen lassen. Im Roman verweist die Namensgebung auf den rein sexuellen Aspekt der Beziehung. Niquette leitet sich von dem argotischen Verb ›niquer‹ (= posséder sexuellement) ab.[116] Das Paar ist vor einer blauen

116 Definition im *Petit Robert*.

Abb. 22: Kees van Dongen, *Garçonne*-Illustration, 1925

Abb. 23: La Garçonne, Kees van Dongen, *Garçonne*-Illustration, 1925

Farbfläche dargestellt. Beide Frauen wirken stark geschminkt, was künstlerisch mit einfachen technischen Mitteln durch auf die Wangen gesetzte rote Farbtupfer erzielt wird. Eine Gruppe schwarzer Musiker spielt im Hintergrund, links im Vordergrund sitzt eine Frau vor einem Champagnerkübel an einem Tisch. Diese Illustration steht in sehr enger Beziehung zu den Bildern der Tageskunst, vergleicht man sie beispielsweise mit einer Werbung für einen Jazz-Club aus *Vogue* aus dem Jahr 1924 und evozierte so dem Leser unmittelbar vertraute Bilder (Abb. 19). Die Komposition ist seitenverkehrt, aber analog zur Werbegraphik aufgebaut. Zwei junge Frauen, hier aber keine Lesbierinnen, stehen im Bildvordergrund. Im Hintergrund sieht man tanzende Paare. Auch die Dame im Vordergrund und der Champagnerkübel sind zu sehen. Vergleichbar ist auch das perspektivische Mißverhältnis der dargestellten Figuren, beide Illustrationen haben eher den Charakter einer Collage von Motiven. Im ganzen wirkt die Illustration van Dongens aber wie eine Karikatur der Modezeichnung.

Auf der folgenden Illustration sind Monique und Niquette als lesbisches Paar eng umschlungen Tango tanzend dargestellt. In der Regel setzt van Dongen jede Figur vor eine Farbfläche, hier jedoch ist das tanzende Paar von einer rotschwarzen Farbfläche umgeben, die es gleichsam im Tanz vereinigt. Die umherstehenden Männer schauen das Paar mit großen, staunenden Augen an (Abb. 20). Die Darstellung zweier lesbischer Frauen stellte allein bereits eine für van Dongens Werk typische Provokation dar, der er noch eine zweite beifügte. Amerikanische Tänze, Foxtrott, Charleston, besonders aber der südamerikanische Tango galten in bürgerlichen Kreisen als unmoralisch und die Grundsätze der gesellschaftlichen Ordnung bedrohend, schon wenn Männer mit Frauen tanzten. Zwei Tango tanzende Frauen stellten in diesem Sinne eine besondere Provokation dar.[117] In der bereits zitierten Studie hat Dijkstra gezeigt, daß Zärtlichkeit und Liebe unter Frauen von Künstlern im späten 19. Jahrhundert häufig als Motiv genutzt wurde, um Menschlichkeit, Güte und Fürsorglichkeit darzustellen.[118] Auf anderen Gemälden wiederum wurde die lesbische Liebe durch die Darstellung kindlicher Frauen verharmlost und ihrer Bedrohlichkeit für die patriarchalische Welt beraubt. Der männliche Blick des Malers fing lesbische Frauen erotisch ein und verhielt sich damit gleichsam als Betrachter und Außenstehender des Ge-

117 Vgl. Desanti, *La femme aux temps des années folles*, S. 133.

118 Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, S. 160-210.

schehnisses zwar passiv, domestizierte aber doch die sich liebenden Frauen, indem er sie zu seinem künstlerischen und erotischen Objekt machte. Anders van Dongen. Androgyne lesbische Frauen mit Frack und Monokel sind immer wiederkehrende Themen des Künstlers (Abb. 24). Indem er die Frauen in Männerkleidung darstellt, macht er die Bedrohung, die von diesen Frauen ausgeht, doppelt anschaulich. ›Richtige‹ Männer sind in dieser Welt überflüssig. In *La Garçonne* weist van Dongen den lesbischen Beziehungen Moniques ein Gewicht zu, das diese im Roman nicht besitzen. Unverhältnismäßig viele Illustrationen zeigen die Garçonne mit Frauen, weniger hingegen mit Männern, mit denen sie im Roman aber weit mehr Verhältnisse eingeht (Abb. 22).

Auf dem Umschlagbild sehen wir eine junge Frau am Strand. Das gleiche Aquarell erscheint noch einmal im dritten Teil des Romans zu einem Zeitpunkt, als die Garçonne bereits in die bürgerliche Welt zurückgekehrt ist (Abb. 23). Die Analogien zur Modegraphik derselben Zeit sind wie auf dem Bildnis *Madame ne veut pas d'enfant* offensichtlich (Abb. 25). Im Jahre 1925, also im selben Jahr, in dem die Illustrationen entstanden, wurde der Neologismus auch von der Modewelt aufgegriffen und bezeichnete dort vor allem die Kurzhaarfrisur, die ›coupe à la garçonne‹, aber auch die längliche, androgyne Silhouette mit der nach unten versetzten Taille. In der Modezeichnung steht die Garçonne für die modisch gekleidete junge Frau. Van Dongen ruft die Analogie aber nur auf. Während es auf den Modegraphiken natürlich um die Illustration der Kleider geht, bleibt die Nacktheit der Garçonne unter ihrem Kleid sichtbar.

In engem Verhältnis zur Tageskunst der Mitte der zwanziger Jahre steht eine der letzten Illustrationen des Romans, die Monique am Steuer ihres Wagens zeigt (Abb. 21). Auf dem Beifahrersitz sehen wir ihren Partner. Die Art der Darstellung weist starke Ähnlichkeit mit der Werbegraphik für Automobile auf, wie eines von zahlreichen Beispielen aus dem Jahr 1925 belegt (Abb. 26). Noch einige Jahre zuvor war es in der Werbezeichnung nicht denkbar, daß Frauen selbst am Steuer sitzen. Sie wurden statt dessen auf dem Rücksitz hinter dem Chauffeur gezeigt. Van Dongen hat diese Textpassage aus dem dritten Teil des Romans denn auch nicht zufällig ausgewählt. Die Garçonne hat ihre Enttäuschung und ihr exzessives Leben inzwischen überwunden und ist zusammen mit ihrem neuen Partner in die bürgerliche Welt zurückgekehrt. Die Illustrationen zeigen zunächst die exzessive Garçonne, dann aber auch die junge und dynamische selbständige Frau, die das Steuer selbst in die Hand nimmt und die das Publikum aus der Modewelt als Garçonne kannte.

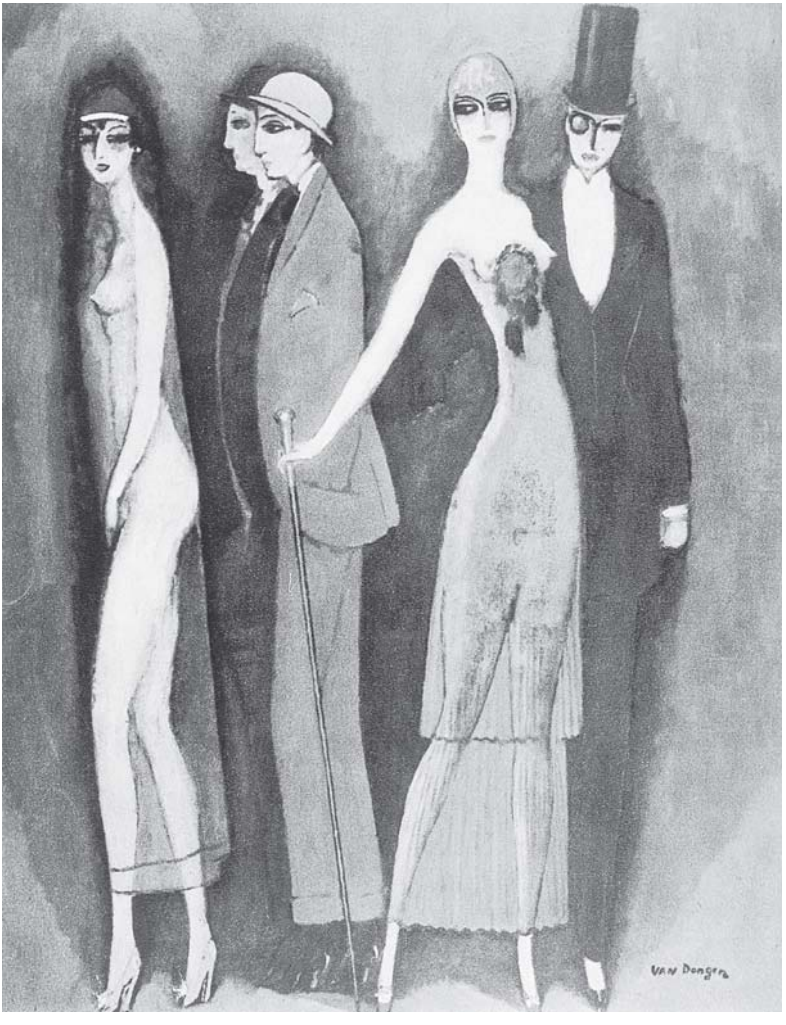

Abb. 24: Kees van Dongen, *Cornelia. Montparnasse Blues*, Öl auf Leinwand, 1925, Privatsammlung, Paris

Zum Verhältnis von literarischer Vorlage und Illustration

Im Jahre 1929 urteilte Raymond Hesse über die Garçonne-Illustrationen: »[…] il ne faut pas rechercher dans les illustrations de Van Dongen autre chose que des estampes modernes, simples et élégantes, avec un partipris, une recherche de simplification.«[119] Aus heutiger Sicht und gerade wenn man sich mit der Rezeptionsgeschichte der Garçonne befaßt, ist diesem Urteil nicht ohne weiteres zuzustimmen. In der Kritik der bürgerlichen Doppelmoral, der satirischen Darstellung neuer mondäner Orte und Moden wie Clubs, Jazz und Tanz, Kleider und Schmuck finden van Dongen und Margueritte thematisch zusammen. Van Dongen erfaßt die von Margueritte beschriebene Welt der Neureichen, des Scheins und der Eitelkeiten in der Familie und im Theater ebenso wie die sexuell aufgeladene Stimmung in den Varietétheatern. Deutlich wird die Kritik an fehlenden Moralvorstellungen der Eltern der Garçonne, denen materielle Werte wichtiger sind als Gefühle. Mit der konsequenten Darstellung der Figuren, deren Nacktheit unter ihren Kleidern sichtbar bleibt oder die nackt sind, dürfte er es bewußt auf Provokation angelegt haben. Er trifft aber auch hierin den Stil Marguerittes, dem zeitgenössische Kritiker die Darstellung obszöner Szenen vorgeworfen haben.

Die Illustrationen zeugen aber noch von einem weiteren Aspekt, der in der Auslassung eines zentralen Themenbereichs liegt. Der Autor sah seinen Roman als Meilenstein »dans cette marche inévitable du Féminisme vers le but magnifique qu'il atteindra«.[120] Die feministischen Inhalte gehen in der Rezeption van Dongens allerdings verloren. Die im Roman durchaus intellektuelle Monique Lerbier, die im College de France feministische Literatur diskutiert, wird nicht dargestellt. Die Tradition der emanzipierten und selbstbewußten Frauengestalten, die Margueritte selbst unter Verweis auf Hélène Dugast in *Les femmes nouvelles* oder Hélène Nayrtal in *Les jeunes filles* gerne betont hat, geht in der bildlichen Umsetzung verloren.

Statt dessen veranschaulichen die Illustrationen die Vielseitigkeit des Rezeptionsprozesses, der nach dem Erscheinen des Romans stattgefunden hat. Mit der Überführung in das neue Bildmedium geht eine Verschiebung und Pluralisierung der Bedeutungen der Garçonne einher. Die Bildprägungen der Garçonne als Sappho, Modefigur und nicht zuletzt dynamische Allerweltsfrau der Mitte der zwanziger Jahre werden von van

119 Hesse, *Le livre d'après-guerre*, S. 50.
120 Vgl. Margueritte, »Note de l'auteur«, in: *La Garçonne*, S. 8.

Abb. 25: Modezeichnung, *Vogue*, 1. Juni 1924

Dongen alle aufgeführt. Vor dem Hintergrund der Schockwellen, die das Erscheinen des Romans auslöste, legen die Illustrationen van Dongens noch einen weiteren Gedanken nahe. Der durchgängig flüchtige, humorvolle und karikierende Stil, mit dem van Dongen Marguerittes Frauen wie Männer verführende *femme fatale* darstellt, sowie eine bisweilen geradezu dreiste Unverschämtheit in der Auswahl der Textpassagen trugen in gewisser Weise auch dazu bei, die am Roman so heftig kritisierten Themen für das Publikum amüsanter zu machen.

Im neuen Gewand. *La Garçonne* und die Mode der zwanziger Jahre

Es wurde deutlich, wie nah van Dongens Illustrationen verschiedenen Bildprägungen der Tageskunst und der zeitgenössischen Modegraphik stehen. Die wichtigste Entwicklung von der literarischen Figur der Garçonne zur Vorstellung von einer modernen Frau wurde jedoch durch die Mode der zwanziger Jahre bewirkt. Die »Sprache der Mode« (Roland Barthes) wurde als außersprachliches Zeichensystem in der zeitgenössischen Kritik in spezifischer Weise rezipiert. Mode wird hier im Sinne von Hall als »cultural practice« verstanden: »We mean language here in a much wider sense«, denn wir lesen nicht nur Worte, sondern auch »visual images in roughly similar ways«.[121]

Die Mode als Symbol für eine gewandelte weibliche Identität

»Sans les cheveux courts, et acajou, on dirait Monique« (*La Garçonne*, S. 110), ruft Moniques ehemalige Kameradin Michelle d'Entraygues zu Beginn des zweiten Teils des Romans, als sie der Jugendfreundin in einem Jazzclub wiederbegegnet. Ein Jahr nach dem Bruch mit Lucien und ihrer Familie kehrt die Garçonne nach Paris zurück, eröffnet ein Geschäft für Antiquitäten und führt ein unabhängiges Leben. Innerhalb kürzester Zeit macht sie sich einen Namen als Innenausstatterin und dekoriert Theater und Wohnungen. Ihre neue finanzielle und persönliche Selbständigkeit wird symbolisch von ihrem kurzgeschnittenen, nun mahagonifarbenen Haar und einem »air masculin« (*La Garçonne*, S. 201) begleitet: »Aujourd'hui, pour la femme, c'est le symbole de l'indépendance, sinon de la force« (*La Garçonne*, S. 110), kommentiert Max de Laume die Kurzhaarfrisur. Mode, insbesondere die Mode der kurzen Haare, illustriert in *La Garçonne* Moniques Entwicklung zu einer dynamischen, unabhängigen und erwerbstätigen Frau. Im ersten Teil des Romans trägt die Verlobte Monique in ihrem bürgerlichen Leben lange Haare. Für Regis Boisselot, ihren späteren ersten potentiellen Ehemann, stellen die kurzen Haare eine ewige Erinnerung an Moniques ausschweifende Vergangenheit und ihr ungebundenes Leben dar, die er nicht verwinden kann. Daher bittet er sie: »Si tu laissais repousser tes cheveux sans les teindre? Leur vraie nuance, à la racine, est ravissante.« Mehr noch als die falsche

121 Stuart Hall (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London / Thousand Oaks / New Delhi 1997, S. 4.

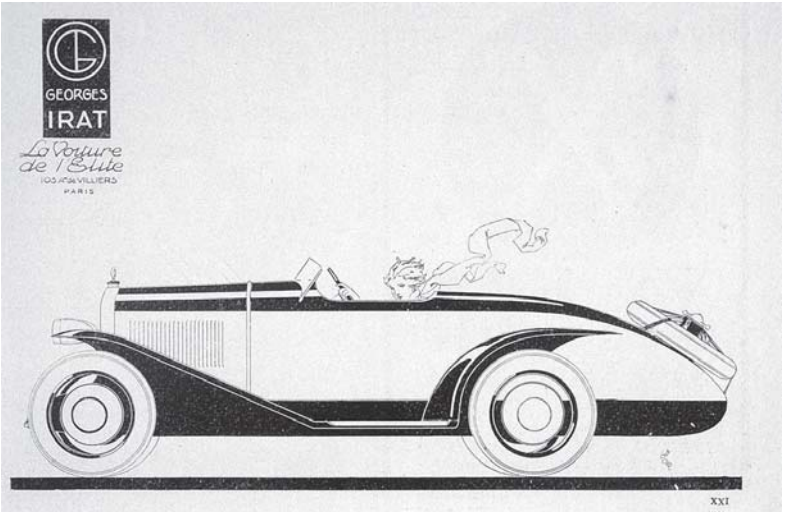

Abb. 26: Werbung für Georges Irat, *Fémina*, September 1925

Farbe stört ihn der Pagenkopf: »S'il eût dit toute sa pensée, il eût insisté pour qu'en renonçant au henné, elle modifiât sa coiffure de jeune page« (*La Garçonne*, S. 200). Mit den kurzen Haaren verbinden sich für Boisselot untrennbar Moniques sexuelle Abenteuer und ihre Selbständigkeit: »Elle [la manière de coiffer les cheveux] allait mieux à la Monique d'hier« (*La Garçonne*, S. 202). Indem sie ihre ursprüngliche Haarfarbe und langes Haar tragen soll, soll sie ihre Authentizität und Weiblichkeit wiedererlangen: »Une femme devait porter des cheveux longs …« (*La Garçonne*, S. 200). In *Nos Egales. Roman de la femme d'aujourd'hui* stellt die konservative Herausgeberin der Frauenzeitschrift *Domina* in bezug auf die neue androgyne Frauenmode Marguerittes Heldin Mikie gegenüber fest: »[…] en singeant l'homme, la femme se ridiculise«, und warnt vor einer angeblichen Gefahr, die von solcher Kleidungsweise ausgeht: »[…] les mauvaises pensées ne naissent que trop vite« (*Nos Egales*, S. 105).

Auch in Colettes Romanen *Chéri* (1920) und *La Fin de Chéri* (1926) übernimmt die Mode eine zentrale Funktion. Während Monique in ihrer Entwicklung den Wandel vom bürgerlichen jungen Mädchen zur unabhängigen *femme nouvelle* illustriert, werden bei Colette durch zwei weibliche Figuren, die Kurtisane Lea und das junge Mädchen Edmée, die Vor- und Nachkriegswelt miteinander kontrastiert. Die beiden Frauen repräsentieren zwei Epochen. Edmée, die in *Chéri* eine unsichere junge

Frau, fast noch ein Kind ist, hat sich in *La Fin de Chéri* zu einer selbstbewußten zielstrebigen jungen Dame und Geschäftsfrau entwickelt. Wie Monique und Mikie ist auch Edmée berufstätig und schöpft aus ihrer Arbeit in einem Kriegshospital persönliche Bestätigung sowie das Gefühl von Unabhängigkeit und Kraft. Sie trägt kurze Haare, fährt einen Rolls und kleidet sich nach der neuen Mode.[122] Ihr gegenüber verkörpert Lea, die langjährige Mätresse Chéris, den verklungenen Glanz der Belle Epoque. Lea steht für das von Chéri beschworene Weiblichkeitsideal der Belle Epoque, das jedoch nach dem Krieg seine Gültigkeit verloren hat. Die Vergangenheit beziehungsweise das Ende der Ära der Vorkriegszeit wird in Colettes Roman durch Leas eigenes Altern und ihre Unzeitgemäßheit symbolisiert.

Die genannten Beispiele belegen den Stellenwert der Mode in der Gesellschaft der Nachkriegszeit. Als visuelles Zeichensystem symbolisierte sie die Ausprägung einer neuen weiblichen Identität. Sie visualisierte die Existenz der arbeitenden, dynamischen und selbständigen jungen Frau, die – sogar in der Kleidung – ihren ›Mann‹ stand. Die Mode der zwanziger Jahre bezeichnete damit den Anbruch einer neuen Zeit. Freilich entstand die neue Mode nicht über Nacht. Ihre Formen kündigten sich bereits vor und während des Krieges an. Nach dem Erscheinen von Margueritte Roman wurden die zeitgenössische Mode und *La Garçonne* indessen untrennbar miteinander verknüpft, und *La Garçonne* ging mit der nach ihr benannten »Mode à la garçonne« in die Mode- und Kulturgeschichte ein.[123]

René Rambaud zufolge nahm die Lektüre des Romans maßgeblichen Einfluß auf die Entwicklung junger Frauen und regte viele von ihnen an, sich die Haare kurz *à la garçonne* schneiden zu lassen.[124] Die Mode *à la*

122 Colettes Heldinnen weisen im Vergleich mit ihren männlichen Gefährten häufig männliche Züge und Verhaltensweisen auf. Zu dieser Verkehrung der Rollen siehe die Studie von Marcelle Biolley-Godino, *L'homme-objet chez Colette*, Paris 1972. Zum Thema Colette und die Mode siehe auch *Colette et la mode. Avec des dessins de Sonya Rykiel*, Paris 1991; Rose Fortassier, *Les écrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*, Paris 1988. Beide Studien stellen aber nur erste Annäherungen an das Thema dar.

123 Siehe zum Beispiel Margarete Braun-Ronsdorf, *Des merveilleuses aux garçonnes: Histoire de l'élégance en Europe de 1789 à 1929*, Paris 1963, S. 206.

124 René Rambaud, *Les fugitives: Précis anecdotique et historique des coiffures féminines à travers les âges*, Paris 1947, S. 8; siehe auch Catherine Lebas; Annie Jacques, *La coiffure en France du moyen âge à nos jours*, Paris 1979, S. 273. Der Ausdruck »à l'allure garçonnière« stammt von Magdaleine Chaumont, »Confidences«, *Comœdia*, 18. März 1925.

garçonne wurde zur visuellen Botschafterin der *femme nouvelle* in einer neuen Zeit und provozierte bei vielen Zeitgenossen zunächst Unsicherheiten und Ängste.

Die Moderevolution der zwanziger Jahre

Die neue Mode und besonders der Kurzhaarschnitt riefen in der Öffentlichkeit zahlreiche Kommentare und lebhafte Kontroversen hervor. Ihren Höhepunkt erreichten Diskussion und Mode in der Mitte des Jahrzehnts. Dabei konzentrierte sich die Diskussion auf eine weibliche Mode, die zu großen Teilen der Krieg hervorgebracht hatte: ausgeschnittene Kleider, kurze Röcke, Schlafanzüge, Bademoden und der Verzicht auf das Korsett. Auch bis dato als unstatthaft geltende Verhaltensweisen wie Rauchen und der ›unmäßige‹ Konsum alkoholischer Getränke fanden Eingang in die Debatte.

Natürlich könnte die Kontroverse wie im Prinzip jede neue Mode mit ihrer Neuheit und Ungewöhnlichkeit erklärt werden. Der Journalist René Bizet bemerkte aber, die Mode habe sich seit 1900 nicht nur verändert, sondern in ihr Gegenteil verkehrt.[125] Diese Entwicklung setzte bereits vor dem Krieg ein, denn schon vor 1914 wurde das Ideal der kurvenreichen, weiblichen Silhouette von einer weichen, gewundenen ›modernen‹ Linie abgelöst und die reich ornamentierten Muster und Moden des vorhergehenden Jahrhunderts radikal vereinfacht. Der Couturier Paul Poiret ging als Pionier allen voran und führte den minimalistischen Stil in die Haute Couture ein. Die Unter- und Mittelschichten begannen kurz vor und während des Kriegs, den neuen, weniger aufwendigen Kleidungsstil zu übernehmen.[126] In den frühen zwanziger Jahren vereinfachte die Modeschöpferin Coco Chanel die Linie von Poiret weiter und entwarf einen sportlichen, lässigen Stil. Ihre Schnitte waren so konzipiert, daß sie sich mühelos nachschneidern ließen und so schnell in die Massenproduktion übergehen beziehungsweise von Frauen selbst angefertigt werden konnten. Der Stil Chanels hielt sich bis ungefähr 1927.[127]

125 René Bizet, *La mode*, Paris 1925. Besprechungen in *Revue Mondiale*, 15. Dezember 1925, und *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 28. November 1925. Siehe auch *Vogue*, 1. März 1923 und 1. September 1924.

126 Valerie Steele, *Paris Fashion: A Cultural History*, New York 1988.

127 Die Datierungen fallen unterschiedlich aus. Vgl. u. a. Yvonne Deslandres; Florence Müller, *Histoire de la mode au XX^e siècle*, Paris 1986, S. 120-122, François Boucher, *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours,* Paris 1983, S. 412.

Das kurze Haar war das hervorstechendste Beispiel für einen grundlegenden Wandel der modischen Formen innerhalb einer relativ kurzen Zeit. Um 1900 prägten barock aufgetürmte Hochsteckfrisuren das Bild, und nur wenige Frauen trugen ihr Haar kurz. Colette ließ sich im Jahre 1902 das Haar kurz schneiden und signalisierte damit intellektuelle Unabhängigkeit und Selbständigkeit. Paul Poiret ließ seine Mannequins ab 1908 kurze Haare tragen.[128] Darüber hinaus waren kurze Haare aus praktischen Gründen vor allem im Theater und im Tanz verbreitet, da sie die Maske erleichterten und Frauen wandelbarer machten.

Der in ganz Paris bekannte polnische Coiffeur Antoine präsentierte 1909 erstmalig seine ›coupe à la Jeanne d'Arc‹, die von der Schauspielerin Eve Lavallière, die mit der neuen Frisur um vieles jünger wirkte, getragen wurde.[129] Der zunächst ›coupe en page‹, dann ›coupe à la Jeanne d'Arc‹, ›aux enfants d'Edouard‹ und schließlich ›coupe à la garçonne‹ genannte Haarschnitt verbreitete sich aber erst Anfang der zwanziger Jahre.[130] Zeitzeugen sprachen von der neuen Mode als von dem Ausdruck eines neuen Zeitgeistes: »Les cheveux courts, ce ne fut pas seulement une mode, ce fut une époque.«[131] Die Kurzhaarfrisur sorgte auch für Ärger in den Familien, wie ein Bericht in *La Renaissance politique* von 1924 zeigt:

> Une belle enfant du midi, brune avec des yeux noirs en amande, entra chez un coiffeur, s'assit dans un fauteuil, et d'un ton péremptoire, montrant sa chevelure abondante: – Coupez-moi ça. A la garçonne! L'artiste capillaire, charmé qu'une telle décision pût venir d'une si charmante personne, prit la tondeuse, le peigne, les ciseaux, et un quart d'heure plus tard, la jeune Méridionale partait, ses cheveux en pluie, suivant la mode. Elle en tirait même quelque vanité. Elle courut chez elle montrer cette grâce nouvelle. Tout net, le père – qui est député – se fâcha, et le voilà qui intente une action en dommages-intérêts contre le Figaro complaisant. Que vouliez-vous donc que fit celui-ci? Refuser de couper les cheveux ou bien exiger par écrit, le consentement du père de la jeune fille?[132]

128 Vgl. Marcel Haedrich, *Coco Chanel secrète*, Paris 1971, S. 114.

129 Vgl. Zdatny, Steven, »La mode à la garçonne, 1900-1925: une histoire sociale des cheveux«, *Le Mouvement social*, Janvier-Mars 1996, n° 174, S. 23-56, S. 34.

130 Zu den Bobnamen siehe bei Braun-Ronsdorf, *Des merveilleuses aux garçonnes*, S. 207.

131 Rambaud, *Les fugitives*, S. 253.

132 »La mode et l'autorité paternelle«, *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 9. August 1924.

Die Kontroverse und das übergroße Interesse an den neuen Formen können nicht allein durch die Neuheit erklärt werden. Die Mode muß statt dessen als Text, im Sinne Halls als »signifying practice« gelesen werden, der auf gesellschaftliche Zusammenhänge und Geschlechterverhältnisse verweist.[133] Frauen brachen aus ihrer traditionellen Rolle aus und nahmen eine unabhängigere Stellung ein. Mode wurde als visuelle Sprache für Befreiung verstanden und im Tragen männlicher Kleidung eine Verwischung der Geschlechtergrenzen gesehen.

Exkurs zur historischen Bedeutung der Mode in Frankreich

Um die gesellschaftliche Bedeutung der Mode in den Nachkriegsjahren zu verstehen, ist die Kenntnis des besonderen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zusammenhangs sinnvoll, der im folgenden kurz betrachtet wird. Frankreich blickte seit dem 17. Jahrhundert auf eine lange Tradition in der Modeschöpfung zurück.[134] Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die französische Mode durch die Schneider der Haute Couture angeführt.[135] Obwohl sich nur eine zahlenmäßig verschwindende Minderheit Modelle der Haute Couture leisten konnte, wurden ihre Kollektionen von allen sozialen Schichten nachgeahmt und durch die Modepresse beziehungsweise die Ready-to-wear-Industrie verbreitet. Das Aufkommen zahlreicher neuer Modezeitschriften sowie die Verbreitung von Konfektionsgeschäften charakterisierten das Wachstum der Modeindustrie im

133 Hall (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, S. 1-11.

134 Die Literatur ist sehr umfangreich. Für allgemeine Darstellungen siehe u. a. Valerie Steele, *Paris Fashion. A Cultural History*; »Mode«, in: Alain Montadon (Hg.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et de savoir-vivre du moyen âge à nos jours*, Paris 1995, S. 607-635; Boucher, *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours*; Marylène Delbourg-Delphis, *Le chic et le look. Histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à nos jours*, Paris 1981; Deslandres; Müller, *Histoire de la mode au XX^e siècle*; Bruno Du Roselle, *La mode*, Paris 1980.

135 Der Soziologe Gilles Lipovetsky siedelt hier den Beginn der ›hundertjährigen‹ Mode an, an deren Anfang die Bipolarisierung von Haute Couture und Konfektion durch Charles Frederic Worth Mitte des 19. Jahrhunderts stand. Mit der hundertjährigen Mode beginnt für Lipovetsky auch die ›moderne‹ Mode. Siehe zu diesen Überlegungen das Kapitel »La mode de cent ans«, in: Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris 1987, S. 80-125.

späten 19. Jahrhundert und prägten sich Anfang des 20. Jahrhunderts weiter aus.[136] Neben den Entwürfen der Modeschöpfer prägten auch kommerzielle Werbung, Produktionsweisen und das Konsumverhalten die Entwicklung der Mode.[137]

Die französische Modeindustrie erfreute sich nach dem Ersten Weltkrieg großer wirtschaftlicher Prosperität. Nach dem Verschwinden aristokratischer und königlicher Kunden suchten sich die Schöpfer selbst eine neue Kundschaft bei Neureichen, Schriftstellern und Künstlern sowie reichen Amerikanern.[138] Viele neue Modehäuser eröffneten ihre Boutiquen, unter anderem Coco Chanel, die die erste nationale und internationale Modeschöpferin werden sollte.[139] Der Einfluß der Modeschöpfer auf die Mode war nach dem Krieg größer denn je zuvor. Obwohl die Massenproduktion von modischer Kleidung bereits Ende des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte, demokratisierte sich die Nachkriegsmode in bis dahin ungekannter Weise. Dazu René Rambaud: »Jusqu'à ce temps, la mode resta l'apanage d'une certaine partie de la société; cette fois, elle gagna toutes les classes sociales, depuis la plus grande aristocrate jusquà la plus humble villageoise.«[140]

Die fortschreitende Entwicklung der Kleidungsindustrie zur Massenvermarktung, die Entwicklung der Presse und der Formen der Werbung förderten die Ausprägung der Mode als Massenkonsumprodukt *par excellence*. Diese breiten gesellschaftlichen Dimensionen müssen bei der zügigen Veränderung der modischen Formen im Blick behalten werden. Als sich George Sand in den 1840er Jahren als Mann anzog, wozu sie eine polizeiliche Erlaubnis benötigte, handelte es sich um ein isoliertes Phänomen. Als Coco Chanel in den zwanziger Jahren das gleiche tat, wurde sie nicht nur in Frankreich, sondern in der gesamten Welt imitiert.

In diesem gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Kontext trat der neue Stil in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts langsam

136 Vgl. das Kapitel »La défense de la tradition« in: Didier Grumbach, *Histoires de la mode*, Paris 1993, S. 15-37; S. 58-72.

137 Siehe hierzu die Untersuchung von Valerie Steele, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminin Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, New York 1985, S. 17-18.

138 Deslandres; Müller, *Histoire de la mode au XX^e siècle*, S. 115-116. Zu der veränderten Kundschaft siehe auch Berstein; Becker, *Victoires et frustrations. 1914-1929,* S. 362.

139 Zu Chanel siehe Edmonde Charles-Roux, *L'irrégulière ou mon itinéraire Chanel*, Paris 1988; Edmonde Charles-Roux, *Le temps Chanel*, Paris 1979; Haedrich, *Coco Chanel*, 1987.

140 Rambaud, *Les fugitives*, 253, auch Delbourg-Delphis, *Le chic et le look*, S. 100-101.

in Erscheinung und verband sich gemeinhin zunächst mit dem Namen Paul Poiret.[141] Poiret wurde oft als Befreier der Frauen gefeiert, da er erstmalig eine lange schmale Silhouette einführte, die das Korsett überflüssig machte. In seiner Autobiographie *En habillant l'époque* bestritt er allerdings, die Befreiung der Frau im Sinne gehabt zu haben. Vielmehr habe er den Frauen das, was er ihnen oben an Freiheit gestattet hatte, unten wieder weggenommen, indem er sie mit den engen, gerade geschnittenen Kleidern zu kleinen Schritten verurteilte.[142]

Mit dem Namen Poiret verband sich auch eine entscheidende Veränderung in der Modeillustration. Es ging ihm weniger darum, die Mode abzubilden, als darum, den ›esprit moderne‹ zu vermitteln. Dazu verwendeten seine Illustrateure Paul Iribe und später Georges LePape flache, hochdekorative und abstrakte Stile.[143] Ihre Illustrationen waren kubistisch in dem Sinne, daß Konstruktion und Details der Kleider vage blieben und dem gesamten Design untergeordnet wurden. Poirets idealisierte Designs führten ein eigenes Leben und zelebrierten seinen Stil, ohne eine konkrete Vorstellung davon zu geben, wie die Kleider an Frauen aussehen könnten.

Es ist Poirets Verdienst, vor dem Krieg einen grundlegenden Wandel des weiblichen Kostüms eingeleitet zu haben. Er gab der weiblichen Silhouette eine neue Richtung, behielt aber eine reiche Ornamentik und Verspieltheit bei. Während des Krieges verschwanden diese Ornamente, Accessoires und Schmuck aus praktischen Gründen, aber auch aus Gründen der Konvenienz aus der weiblichen Garderobe. Neutrale Farben herrschten vor. Fabrikarbeiterinnen trugen beispielsweise einfache Tuchkleider und sogenannte »crinolines de guerre«.[144] Auch nach dem Krieg behielten Frauen einen schlichten, minimalistischen Kleidungsstil bei und verzichteten auf Accessoires.[145] Der große Umschwung und die Ausprägung des Stils, der später als *Mode à la garçonne* bezeichnet werden

141 Valerie Steele hat darauf hingewiesen, daß auch das Haus Lanvin maßgeblich an der Veränderung der Silhouette beteiligt war. Siehe Steele, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminin Beauty from the Victorian Era to the Jazz*, S. 226. Siehe auch Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London 1985.

142 Paul Poiret, *En habillant l'époque*, Paris: Grasset, 1930, zit. in: Paul Yonnet, *Jeux, modes et masses. La société française et le moderne, 1945-1985*, Paris 1985, S. 320.

143 Vgl. *Paul Iribe, Précurseur de l'art déco, 1883-1935*, Ausstellungskatalog, Bibliothèque Forney, 6. Oktober - 31. Dezember 1983, Paris 1983.

144 Peter Woolen, »Fashion/Orientalism/The Body«, *New Formations*, n° 1, Spring 1987, 5-33. Siehe auch: Steele, *Paris Fashion*, S. 10.

145 Vgl. Braun-Ronsdorf, *Des merveilleuses aux garçonnes*, S. 203.

sollte, fanden erst nach dem Krieg statt. Die mutigste und jüngste Schöpferin war ohne Zweifel Coco Chanel, die zum einen die Welt der Haute Couture für alle Frauen öffnen, zum anderen aber einen praktischen und bequemen Stil für Frauen schaffen wollte, der mit einem aktiven Leben vereinbar war. Im Oktober 1923 titelte *Vogue* einen Artikel: »Chanel exprime toute l'âme de la femme moderne.«[146] Sie benutzte preiswerten beigefarbenen, ihr aus dem Krieg von Uniformen bekannten Jerseystoff, welcher einen schlichten, ärmlichen Eindruck machte. Die amerikanische Modejournalistin Janet Flanner berichtete daher im Jahre 1931: »Chanel a lancé le ›genre pauvre‹, elle a introduit au Ritz le tricot d'apache, rendu élégants le col et les manchettes de la femme de chambre, utilisé le foulard du terrassier et habillé les reines en combinaisons de mécano.«[147] Chanel reduzierte, möglicherweise weil Jersey schwierig zu verarbeiten war, die Schnitte maximal und erzielte eine sportliche, einfache und unprätentiöse Kleidung. Sie setzte die Taillenlinie wieder etwas höher an und kürzte die Röcke bis zum Knie, so daß sie die Kniescheibe gerade bedeckten. Chanel bediente sich auch männlicher Kleidungsstükke – Krawatten, Kragen und langer Jackets sowie Pyjamas.[148] Nicht zuletzt führte sie die Kurzhaarfrisur in die Haute Couture ein. Chanels Look dominierte die Mode der zwanziger Jahre maßgeblich, bis diese sich ab 1927 mit Namen wie Jean Patou und Elsa Schiaparelli in neue Richtungen weiterentwickelte. Elsa Schiaparelli, die große Konkurrentin Chanels, kreierte mit ihren Trompe-l'Œil-Pullovern sportlich-elegante Kleidung und gab der Mode in Zusammenarbeit mit surrealistischen Künstlern eine artistische Note.[149] Der Garçonne-Stil wurde für seinen modernistischen Geist und seine beinahe tayloristische Linienführung bekannt. Im Jahre 1926 schrieb Maurice Prax, der Herausgeber des *Petit Parisien*:

146 *Vogue*, Oktober 1923.

147 Janet Flanner, zit. in: Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, S. 86.

148 Pyjamas wurden von Frauen bis dahin in der Regel lediglich in Ausnahmesituationen getragen, etwa wenn Bombenangriffe drohten. Chanel machte sie zur Mode.

149 Zu »Schiap« siehe *Hommage à Elsa Schiaparelli: exposition au Pavillon des arts*, Paris, 21. Juni – 30. August 1984, Musée de la mode et du costume, Paris 1984; Elsa Schiaparelli, *Shocking, souvenirs d'Elsa Schiaparelli*, Paris 1954; Bruno Villien, »Schiaparelli«, in: Olivier Barrot; Pascal Ory (Hg.), *Entre-deux-guerres. La création française entre 1919-1939*, Paris 1990, S. 489-497.

> […] le sexe faible semble animé présentement d'un sombre esprit de sacrifice. Le sexe faible fait couper ses cheveux et ses robes à la tondeuse. Le sexe faible, radicalement, supprime tous ses charmes pour n'être plus, de quelque côté qu'on le considère, qu'une rigide ligne droite.[150]

Während die Silhouette um 1900 »Weiblichkeit« – Hüfte und Busen – betont hatte, relativierte die neue Mode diese Attribute zu Körperteilen, die nicht wichtiger waren als andere auch. Der weibliche Körper wurde als Gefüge austauschbarer, beweglicher Flächen und Oberflächen behandelt und geformt. Aufgrund dieses neuen Umgangs mit den Körperformen und des Fehlens der Betonung klassischer Attribute von Weiblichkeit wirkte die neue Mode befremdlich. Einige brachten die formalen Veränderungen mit der parallelen Entwicklung der Kunst in Zusammenhang. Ein Journalist von *Vogue* beschrieb 1923 Anleihen an kubistische Prinzipien.[151] Clément Vautel kommentierte in dem Artikel »Etre mince ou ne pas être« ironisch, junge Frauen schrumpften in der aktuellen Mode zu geometrischen Linien zusammen.[152] Auch Colette, die ab 1921 regelmäßig humoristische Chroniken für *Vogue*, *La Vie parisienne* und *Le Matin* verfaßte, belustigte sich 1925 über die neue Silhouette: »Court, plat géométrique quadrangulaire, le vêtement féminin s'établit sur des gabarits qui dépendent du parallélogramme, et 1925 ne saluera pas le retour de la mode à corbes suaves, du sein arrogant, de la savoureuse hanche.«[153]

In der Tat betätigten sich in dieser Zeit aber auch zahlreiche Künstler als Modeschöpfer.[154] Sonia Delaunay entwarf Kleider, die nicht durch

150 Maurice Prax, »Pour et contre«, *Le Petit Parisien*, 27. September 1926.

151 »Sur la simplicité«, *Vogue*, 1. Januar 1923.

152 Clément Vautel, »Etre mince ou ne pas être«, *Art, goût, beauté*, 15. Mai 1924.

153 Colette, »Printemps de demain«, *Vogue* 1925, wiederabgedruckt in: Colette, *Œuvres complètes*, S. 152.

154 Die Untersuchung der Darstellung der neuen Frau in der avantgardistischen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts wäre Gegenstand einer eigenständigen Untersuchung und soll hier deswegen ausgespart bleiben. Vgl. zu diesem Themenkomplex das Kapitel »Modernism, Abstraction and the New Woman, 1910-1925«, in: Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, London 1990; S. 236-296; »L'amazone, la femme nouvelle et la menace sur la famille bourgeoise«, in: Deborah L. Silvermann, *L'art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, Paris 1989; Pascal Rousseau, »La Parisienne de Robert Delaunay. La mode simultaniste ou les couleurs de la modernité«, in: Jean-Paul Monery (Hg.), *Robert Delaunay*, Ausstellungskatalog, Saint-Tropez 1997, S. 69-138.

den Schnitt, sondern einzig durch die Zusammenstellung von Farben ihre Raffinesse erhielten.[155] Künstler der russischen Avantgarde wie beispielsweise Alexander Rodtschenko oder Ljubow Popowa kreierten Stoffe nach funktionalen ästhetischen Prinzipien mit geometrischen Formen und schufen durch die Übertragung konstruktivistischer Maltechniken auf textiles Material eine neue industrielle Ästhetik.[156]

Nicht zuletzt entstanden Gemeinschaften zwischen Künstlern und Modeschöpfern, etwa zwischen der Modemacherin Madeleine Vionnet und dem amerikanischen Künstler Thayaht, Jeanne Lanvin und Armand Rateau, Paul Poiret und Raoul Dufy, Elsa Schiaparelli und Salvador Dalí, um nur einige dieser Paare zu nennen.[157]

»Un genre nouveau dans l'espèce humaine«: Androgynität als kulturelle Prägung

Ein wiederkehrender Punkt in der zeitgenössischen Kritik und das zentrale Charakteristikum der Figur der Garçonne bezog sich auf die Aufnahme männlicher Attribute in die weibliche Kleidung sowie auf die Aufgabe einer Moderhetorik, welche die vermeintlich »natürlichen« Geschlechter kleidete.[158] Die Werbung spielte oft mit diesem Aufsprengen festgefügter, traditioneller Normen, das viele Zeitgenossen verunsicherte.

155 Sonia Delaunay begann 1924 mit der kommerziellen Produktion ihrer Stoffe. Siehe hierzu Sherry Buckberrough, »Delaunay Design. Aestetics, Immigration, and the New Woman«, *Art Journal*, Vol. 54, n° 1, Spring 1995, S. 51-55; Sherry Buckberrough, »Sonia Delaunay. Das Paris der russischen Emigranten und die neue bürgerliche Klientel«, in: *Künstler ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa, 1910-1939*, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund 1996, S. 114-119; *Metropolen machen Mode. Haute Couture der Zwanziger Jahre*, Berlin 1977.

156 Siehe Alexander Lawrentjew, »Minimalismus und Textilkreation«, in: *Künstler ziehen an*, S. 58-67. Siehe auch John E. Bowlt; Matthew Drutt (Hg.), *Amazons of the avant-garde. Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*, Berlin 1999.

157 Siehe den Ausstellungskatalog *Europe 1910-1939. Quand l'art habillait le vêtement*, Paris 1997; *Künstler ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa, 1910-1939*, 1996; Valérie de Givry, *Art et mode. L'inspiration artistique des créateurs de mode*, Paris 1998.

158 Siehe Gertrud Lehnert, »Androgynie und Mode«, in: Ulla Bock; Dorothee Alfermann (Hg.), *Androgynie: Vielfalt der Möglichkeiten*, Stuttgart/Weimar 1999 [Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung, 1999], S. 118-130.

Dabei erstreckte sich die Vermännlichung des weiblichen Auftretens nicht nur auf die Kleidung, sondern auch auf Gewohnheiten wie Rauchen, den Konsum alkoholischer Getränke und andere als männlich bewertete Verhaltensweisen: »Fumant, portant la chevelure courte, vêtue de pyjamas ou de costumes sportifs«, so der konservative Schriftsteller und Kritiker Francis de Miomandre, »la femme est de plus en plus pareille à son compagnon.«[159] 1925 kritisierte ein anonymer Katholik männliche Züge der weiblichen Erscheinung als lächerlich:

> La femme, il faut le reconnaître, ne recule devant rien pour se ridiculiser … Nous avions déjà la femme-cigarette, la femme-jupe courte, la femme outrageusement décolleté et bras nus … voici venir la femme sans cheveux …: […] Concluons en disant que les femmes modernes ne doivent pas chercher à se masculiniser et à perdre ainsi leur sexe. – La femme, devenir garçon: non![160]

Auch die Schriftstellerin Maryse Choisy beklagte, daß die Frau sich sowohl in ihrem Verhalten als auch in ihrem Auftreten immer mehr an der männlichen Erscheinung orientierte: »Nous avons coupé nos chevelures. Nous portons redingote, cravate, feutre, smoking. Nous avalons des cocktails. Nous invoquons Cambronne. Car nous sommes devenues des hommes.«[161] Viel diskutiert wurde, ob dies das Ende der Weiblichkeit bedeute beziehungsweise ob ›weiblich‹ neu definiert werden müsse:

> Peut-on définir la jeune fille moderne? Non, pas plus que la taille des robes qu'elles portent. Les jeunes filles d'aujourd'hui ne peuvent se situer exactement. Si l'on reste dans la tradition française, c'est un barbarisme, à mon sens, d'appeler nos jolies parisiennes des jeunes filles.[162]

Ein Journalist in *La Voix sociale* beschrieb 1926 eine Mitreisende in seinem Zugabteil mit den Worten:

> L'envie me prend d'aller vers elle et de lui demander si elle est vraiment fière – et heureuse! – de réaliser un genre nouveau dans l'espèce humaine, de n'être ni un homme, ni une femme, ni même un Auvergnat; d'être privée, en somme, des prérogatives qui s'attachent à un individu

159 Miomandre, *Notes et maximes: La mode*, S. 40.
160 Anonymus, *Aux femmes chrétiennes: le scandale de la mode*, Besançon 1925, S. 15.
161 Maryse Choisy, in: *La femme émancipée*, Paris 1927, S. 196.
162 Numa Sadoul, befragt in: »L'émancipation de la jeune fille est-elle un progrès réel?«, *Le Progrès civique*, n° 304, Juni 1925.

> classé par la nature et de ne jouir, en réalité, que de l'ombre des droits, des joies et des plaisirs qu'un homme vraiment homme et une femme vraiment femme peuvent exercer ou connaître.[163]

Die Schriftstellerin Christiane Fournier urteilte 1925 über die junge moderne Frau: »La jeune fille est, ce jour, proprement un monstre«:

> […] je veux dire seulement qu'elle est jetée par le temps hors les lois de la nature. […] Nous travaillons, nous nous donnons de la peine, nous déployons une activité en dehors de nos maisons. Avec un entêtement d'enfant, nous visons à notre idéal qui est de nous masculiniser. Cheveux coupés, indépendantes par les mots et même par nos actes, nous nous bluffons nous-mêmes, et nous prenons fort au sérieux, lorsque nous nous croyons devenues des femmes d'affaires, de sport, des juristes ou des écrivains.[164]

Ob sie nun eine Vermännlichung, den Verlust von Weiblichkeit oder gar das Aufkommen eines neuen Geschlechts beklagten, alle zitierten Stimmen betonten die Unmöglichkeit, die neue Frau zu lokalisieren und in die »lois de la nature« der bürgerlichen Tradition einzuordnen. Die Zurückweisung einer traditionellen weiblichen Erscheinungsform löste ein tiefes kulturelles und gesellschaftliches Unverständnis aus. René Bizet bemerkte 1925, daß mehrere Designer unmittelbar nach dem Krieg versucht hätten, der Mode wieder eine femininere Richtung zu geben.[165] In der Tat existierten Versuche, traditionell weibliche Attribute wieder stärker in der Mode zu betonen. *Vogue* kommentierte die Herbstmode 1920 folgendermaßen:

> La guerre a masculinisé jusqu'aux coiffures les allures féminines. La femme, remplaçant l'homme à l'arriere […] a voulu dissimuler le plus possible sa féminité. On a coupé les longues chevelures et rejeté crânement en arrière les cheveux, découvrant les fronts et donnant au regard une expression plus fraîche avec la pleine lumière … On laisse repousser les cheveux, car les femmes ont compris quel considérable élément de séduction elles avaient perdu.[166]

163 M. G., »Un monstre«, *La voix sociale*, 30 août 1926, zit. in: *La modestie et les modes féminines*, S. IV.

164 Christiane Fournier, »Enquête sur la condition et les aspirations des jeunes filles d'aujourd'hui«, *Grande revue*, September 1925, S. 445.

165 Bizet, *La mode*, S. 8.

166 *Vogue*, 1. Oktober 1920.

Für Bizet wurden durch den Krieg die geschlechtsspezifischen Grenzen jedoch grundlegend aufgebrochen. Die sich durchsetzende Silhouette der *femmes nouvelles* – »ces êtres sans poitrine ni hanches, sans ›dessous‹«[167] – galt ihm als visueller Beleg für das Ende traditioneller kultureller und bürgerlicher Kategorien.

Nichts wäre unnatürlicher als eine natürliche Mode, postulierte Simone de Beauvoir 1949 in *Le deuxième sexe* und verwies damit auf die Nichtexistenz einer Mode, die das jeweilige Geschlecht seiner Natur gemäß kleidete: »Le grand malentendu […] c'est qu'on admet qu'il est naturel pour l'être humain femelle de faire de soi une femme féminine.«[168] Die rhetorische Festlegung der Geschlechter auf eine ›natürliche‹ Bestimmung geht maßgeblich auf Jean-Jacques Rousseau und die Naturrechtsphilosophie der Aufklärung zurück. Indem er dem männlichen und weiblichen Geschlecht eine spezifische unveränderliche Natur zuwies, aus der sich ihre jeweiligen Aufgaben in der Gesellschaft natürlich herleiteten, schuf Rousseau die Grundlagen für das Funktionieren der bürgerlichen Gesellschaft, in der streng nach Geschlechtern getrennt wurde.[169] Im Namen der Natürlichkeit hatten die beiden Geschlechter auch unterschiedlich aufzutreten, und bei der »Inszenierung« der so definierten Natürlichkeit kam der Mode bereits bei Rousseau eine Schlüsselfunktion zu. In seinem Erziehungstraktat *Emile ou de l'éducation* wies er Emile und seiner Gefährtin Sophie ganz im Namen der Ebenbürtigkeit ihre Funktionen zu: »L'un doit être actif et fort, l'autre passif et faible. […] Ce principe établi, il s'ensuit que la femme est faite spécialement pour plaire à l'homme.«[170] Aus Sophies Weiblichkeit ergab sich ihre soziale Aufgabe und Rolle, wobei die Mode eine entscheidende Funktion für die Inszenierung ihrer ›natürlichen‹ Weiblichkeit übernahm. Im Spiel mit der Puppe vollzog sich bereits bei Rousseau der Sozialisierungsprozeß. Ein kleines Mädchen spielt ganz natürlich mit seiner Puppe, die es anzieht und schönmacht, bis zu dem Moment, in dem es selbst den Platz seiner Puppe einnimmt: »Elle attend le moment d'être sa poupée elle-même.«[171] An der Puppe lernt Sophie den Umgang mit modischer Kleidung, damit

167 »L'émancipation de la jeune fille est-elle un progrès réel?«, *Le Progrès civique*, n° 304, Juni 1925.

168 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe,* Bd. 2: *L'expérience vécue*, Paris 1976 [1949], S. 197.

169 Vgl. Vinken, *Mode nach der Mode,* S. 51.

170 Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, Paris 1966, S. 466.

171 Ebd., S 479.

sie ihn später am eigenen Körper anwenden kann. Puppenspiel ist somit, wie Gertrud Lehnert gezeigt hat, alles andere als »harmloses Kinderspiel«, sondern bereitet kleine Mädchen auf ihre spätere gesellschaftliche Rolle vor.[172] Rousseaus trennende Geschlechterrhetorik wurde richtungsweisend für das Funktionieren der bürgerlichen Gesellschaft. Das 19. Jahrhundert war zutiefst geprägt von der Vorstellung einer ›natürlichen‹ Authentizität, die sich durch die Mode vermittelte. Thorstein Veblen hat die gesellschaftsstabilisierende rhetorische Funktion der Mode für die bürgerliche Gesellschaft in seiner *Theory of the leisure class* dargelegt.[173] Die Schlichtheit der männlichen Kleidung symbolisierte die – zumindest nach außen getragene – Solidarität von Bürgertum und Arbeitern und die sie einigenden Werte wie Arbeit, Tugend und Ehrenhaftigkeit. Dahingegen stand die aufwendige Garderobe der Frau für ihre berufliche Untätigkeit und zeugte vom Wohlstand des Mannes an ihrer Seite.[174] Gleichzeitig stellte sie aber auch dessen Schmuck dar. In der bürgerlichen Gesellschaft wird Kleidung als »kulturelles Zeichen«, als »Institution« verstanden, »die unsere Lektüre der Geschlechter bestimmen, die maskulin und feminin bestimmen und den geschlechtlichen Gegensatz als eine ordentliche, hierarchische Polarität garantieren«.[175] Gewiß gab es bereits im 19. Jahrhundert Ausnahmen wie George Sand und später die Suffragettenbewegung, die aber lediglich mit der Rhetorik spielten und sie nicht aufgaben. So war es die historisch herleitbare traditionelle Festlegung der Frau auf ihre Mutter- und Frauenrolle, die die Zeitgenossen in der Mode *à la garçonne* verunsicherte. Der im Grunde seines Herzens konservativ eingestellte bürgerliche Régis Boisselet – »Bourgeois sous ses apparences de sauvage« – kommt folglich zu dem Schluß: »Une femme devait porter les cheveux longs …« (*La Garçonne*, S. 200).

172 Gertrud Lehnert, »›Es kommt der Moment, in dem sie selbst ihre Puppe ist‹ – Von modischen Körpern, Frauen und Puppen«, in: dies. (Hg.), *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund 1998, S. 86-106.

173 Thorstein Bunde Veblen, *The Theory of the Leisure Class, an Economic Study of Institution*, London: G. Allen and Unwin, 1924; nachgedruckt und ins Deutsche übersetzt unter dem Titel »Theorie der feinen Leute« in: Silvia Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*, Frankfurt a. M. 1986, S. 106-155.

174 Vgl. hierzu auch Karin Hausen, »Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere« – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1976, S. 363-393.

175 Shoshana Felman, »Weiblichkeit wiederlesen«, in: Barbara Vinken (Hg.), *Dekonstruktiver Feminismus, Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt a. M. 1992, S. 43.

Die Mode *à la garçonne* und die feministische Bewegung

In kulturgeschichtlicher Perspektive stellt sich die Frage, ob die Androgynität weiblicher Kleidung als Zeichen von Emanzipation interpretiert werden kann und ob – im Rahmen der feministischen Bewegung – Frauen, die Männerkleidung trugen, als emanzipiert angesehen wurden. Historiker haben sich mit diesen Fragen wiederholt auseinandergesetzt und gezeigt, daß es seit dem Mittelalter immer wieder Frauen gab, die männliche Kleidung – vornehmlich Hosen – trugen, die mehrere Jahrhunderte lang eindeutig das männliche Geschlecht zu kennzeichnen schienen.[176] Allen Kleiderordnungen zum Trotz sind zu allen Zeiten Regelverletzungen belegt, sei es, damit Frauen sicherer und bequemer reisen, bestimmte Aktivitäten oder Arbeiten ausführen, ihren Aktionsradius erweitern oder auch erotische Bedürfnisse befriedigen konnten.[177] Nach dem Kellerschen Diktum »Kleider machen Leute« gelang es manchen Frauen, jahrzehntelang in Männerkleidern als Männer unerkannt zu leben.[178] Solange es Kleiderordnungen gab, kam den Kleidern gewissermaßen unabhängig vom Körper, den sie bekleideten, eine in diesem Sinne »eigenständige Bedeutung« zu, weshalb Richard Senett den Begriff des Körpers als »Kleiderpuppe« prägte.[179] Eine wesentliche Veränderung der bis dahin vornehmlich ständisch determinierten Geschlechterrollen brachte die oben erwähnte Naturrechtsphilosophie im Zeitalter der Aufklärung sowie die Französische Revolution mit sich. Entgegen dem eigenen aufgeklärten Selbstverständnis – dem Prinzip der Gleichheit aller Menschen – schuf die bürgerliche Gesellschaft eine neuerliche Trennung, nun nicht mehr nach Geburt und Stand, sondern nach Geschlecht. Dieser Entwicklung entsprach auch in der Anatomie eine neue Sicht des menschlichen Körpers. Thomas Laqueur hat gezeigt, daß die Medizin vor der Aufklärung von einem einzigen biologisch-anatomischen Geschlecht des menschlichen Körpers ausging und die Verschiedenheit von Mann und Frau als Variationen dieses »one-sex-models« erklärte. An die

176 Vgl. Gundula Wolter, *Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose*, Marburg 1994; Gundula Wolter, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose*, Marburg 1988.

177 Vgl. Wolter, *Hosen, weiblich*; Anne Hollander, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Berlin 1995.

178 Hierzu sei verwiesen auf die Studie von Rudolf Dekker; Lotte van de Pol, *Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestien und ihre Geschichte*, Berlin 1990.

179 Richard Senett, »Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität«, in: Silvia Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*, Frankfurt a. M. 1986, S. 310.

Stelle des »one-sex-models« trat nun das »two-sex-model«. Im Namen der Komplementarität der Geschlechter und der Ebenbürtigkeit wurden Mann und Frau als naturgegeben unterschiedlich und Kleidung als Ausdruck dieser Natürlichkeit angesehen.[180] Am deutlichsten wurde dies im Jahre 1800 in einer von Napoleon I. erlassenen Ordonnance, die Frauen das Tragen von Männerkleidung schlichtweg untersagte.[181] Der Maler Eugène Delacroix soll im Zuge dieser diskriminierenden Politik behauptet haben: »Le pantalon féminin est une insulte directe aux droits de l'homme.«[182] Für das 19. Jahrhundert sind mehrere Beispiele prominenter Frauen belegt, die sich dennoch öffentlich in Männerkleidung zeigten, wie beispielsweise die Literatin George Sand oder die Malerin Rosa Bonheur.[183] Letztere soll im Jahre 1857 bei der Polizeipräfektur ausdrücklich die Genehmigung eingeholt haben, Männerkleidung tragen zu dürfen. Als Grund hierfür hätte sie ihre Gesundheit und nicht etwa den expliziten Wunsch, sich in aller Öffentlichkeit in Männerkleidung zu zeigen, angeführt: »[…] paraître aux spectacles, bals et autres lieux de réunion ouverts au public«.[184] Die Historikerin Sullerot hat eine Madame Dieulafoy zitiert, die Mitte des 19. Jahrhunderts in Männerkleidung zur Arbeit erschien, um den gleichen Lohn wie Männer ausgezahlt zu bekommen.[185] Nicht nur aus praktischen, sondern auch aus politischen Gründen trugen Frauen also Männerkleidung. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden ferner die Bloomers als Männerkleidung tragende Frauen bekannt. Sie waren nach ihrer Wortführerin Amelia Bloomer be-

180 Vgl. Thomas Walter Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge (Mass.)/London 1990.

181 Vgl. Bonnet, *Un choix sans équivoque*, S. 195.

182 Zit. in: Yvonne Deslandres, *Le Costume image de l'homme*, Paris 1970, S. 243.

183 In ihrer Autobiographie schreibt George Sand, daß sie sich auf den Rat ihrer Mutter und aus wirtschaftlichen Gründen einen Anzug schneidern ließ: »J'appelais cela crûment alors ma vie de gamin […], au fond, mon caractère se formait et la vie réelle se révélait à moi sous cet habit d'emprunt qui me permettait d'être assez homme pour voir un milieu à jamais fermé sans cela à la campagnarde engourdie que j'avai été jusqu'alors.«, George Sand, *Histoire de ma vie* (1854), *Œuvres autobiographiques*, Bd. 2, Paris 1993, S. 132.

184 Bonnet, *Un choix sans équivoque*, S. 199. Zu diesem Aspekt siehe Mechtild Fend, »›Fräulein Rosa malt fast wie ein Mann‹. Rosa Bonheur und die Schwierigkeit, als Künstlerin androgyn zu sein«, in: Bock; Alfermann (Hg.), *Androgynie: Vielfalt der Möglichkeiten*, S. 72-85.

185 Evelyne Sullerot, zit. in Jean-Paul Aron; Robert Kempf, *Le pénis et la démoralisation de l'Occident*, Paris 1999, S. 99.

nannt, die in ihrer feministischen Zeitschrift *The Lily* als Markenzeichen die Hosen einführte. Mit den Bloomers verbanden sich politische und emanzipatorische Forderungen nach größeren gesellschaftlichen und politischen Rechten für Frauen. Die Bewegung wanderte aus den USA nach England, Deutschland und Frankreich. Im späten 19. Jahrhundert schließlich gelangte aber erst der »pantalon de cycliste« zu wirklich großer Verbreitung in der Öffentlichkeit, der allerdings weniger als Zeichen politischer und rechtlicher Emanzipation zu werten war. Der »pantalon de cycliste« und wenig später der »pantalon d'ecuyère« sowie der »pantalon de baigneuse« zeugten vielmehr von sozialem Wandel und trugen veränderten Formen der Bewegung Rechnung.[186] 1896 wurde in Frankreich die *Ligue de l'affranchissement de la femme* gegründet, die für Frauen das Recht forderte, Männerkleidung tragen zu dürfen, und dafür vor allem praktische Gründe ins Feld führte. Radikale Feministinnen gründeten diese Bewegung und forderten die Abschaffung des Korsetts und absolute Kleiderfreiheit für Frauen.

Die entschiedenste Vertreterin der Auffassung, daß nur Frauen in Männerkleidung den Männern ebenbürtig wären, war die radikale Feministin Madeleine Pelletier. Sie trug ausschließlich Männerkleidung, gab ihrer Stimme einen dunklen Klang und versuchte, sich möglichst männlich zu bewegen. Außer der Kleidung forderte sie weitere Männern bislang vorbehaltene Rechte wie das Recht auf Duell und Militärdienst. Alles Männliche diente ihr als absolute Norm und Maß aller Dinge. Ohne diese äußerliche Gleichheit könne es keine rechtliche und moralische Ebenbürtigkeit geben.[187] In dem Artikel »Les femmes et le féminisme« machte sie im Jahre 1906 ganz deutlich, daß es auch für Frauen nur eine, nämlich die männliche Norm gäbe. Sie postulierte daher: »Il faut être des hommes socialement.«[188]

Dabei stand Madeleine Pelletier mit ihrem radikalen Standpunkt isoliert da. Die Literatinnen Rachilde und Colette kleideten sich um die Jahrhundertwende beide oft in Männerkleidung, bezeichneten sich aber deswegen nicht als Feministinnen. Im Gegenteil – 1928 veröffentlichte Rachilde ihren Beitrag »Pourquoi je ne suis pas féministe«, und Colette

186 Vgl. dazu u. a. Lydia Kamitsis, »Le pantalon féminin«, in: *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, n° 13, 1996-1998, S. 78-101.

187 Siehe vor allem Christine Bard, »La virilisation des femmes et l'égalité des sexes«, in: Christine Bard, *Madeleine Pelletier (1874-1939). Logique et infortunes d'un combat pour l'égalité*, Paris 1992, S. 91-108.

188 Madeleine Pelletier, »Les femmes et le féminisme«, *La Revue socialiste*, Janvier 1906.

bezeichnete sich ebenfalls niemals als politische Feministin und sprach sich offen gegen Frauen in der Politik aus.[189] Die breite feministische Bewegung in Frankreich kritisierte die Imitation männlicher Verhaltensmuster, wie Bard gezeigt hat. Feministinnen forderten rechtliche Gleichheit, nicht aber Assimilation und Neutralisierung der Geschlechter, deren Unterschiedlichkeit sie im Gegenteil betont und gewahrt wissen wollten. Die ›Asexualisierung‹ und die aus einem Wunsch nach Emanzipation und intellektueller Unabhängigkeit resultierende Verleugnung des eigenen Geschlechts schienen ihnen dagegen absurd. Anstelle in einer am Mann orientierten Kleidung aufzutreten und damit gewisse bislang Männern vorbehaltene Rechte für sich zu reklamieren und zur Schau zu stellen, sahen sich die meisten Feministinnen durchaus traditionell in ihrer weiblichen Rolle und bevorzugten weibliche Kleidung. Im Jahre 1921 veröffentlichte die feministische Schriftstellerin Aurel ein Pamphlet gegen »les prétendues affranchies qui, depuis la fin de la guerre, copient servilement l'homme«.[190] Viele Feministinnen sahen sich in ihrer Weiblichkeit bedroht und kämpften gegen die Vermännlichung an. Das Tragen männlicher Kleidung und die Annahme männlicher Verhaltensweisen wurden kritisiert, aber auch zu erklären versucht. Die Schriftstellerin Marcelle Tinayre etwa führte die Imitation männlicher Lebensweisen darauf zurück, daß es für Männer so viel leichter wäre, Prestige und Anerkennung zu erlangen:

> [les] émancipées de l'ancienne morale […] vivent en hommes parce qu'elles aiment trop les hommes ou – quelquefois – parce qu'elles ne les aiment pas assez et que leur vie, littérairement glorifiée, leur paraît une élégance. […] Le féminisme n'a rien à voir dans ces affaires intimes.[191]

In äußeren Verhaltensweisen und neuen Gewohnheiten, die bislang nur Männern gestattet waren, sei kein Beweis für feministisches Denken zu sehen. So äußerte sich Blanche Lescouvé gegenüber einer Journalistin der Zeitschrift *Minerva*:

189 Zu Colette siehe die Glosse von Walter Benjamin, »Soll die Frau am politischen Leben teilnehmen? Dagegen: die Dichterin Colette«, in: Willy Haas (Hg.), *Zeitgemäßes aus der ›Literarischen Welt‹ von 1925-1932*, Stuttgart 1963, S. 137-139.

190 *Simplicité féminine, au secours!*, Paris, Sansot, coll., »Les manifestes de la pensée contemporaine«, 1921, zit. in: Bard, *Les filles de Marianne*, S. 203.

191 Marcelle Tinayre, in: *La femme émancipée*, S. 41-42.

> Je vous en prie: insistez sur la vieille légende de la féministe en veston. Il faut absolument détruire cette image stupide qu'on a faite de nous. Voyez, je n'ai même pas de cheveux coupés! Pensez-vous que les femmes qui fument conduisant leur voiture soient féministe? Je n'aime rien tant que l'équilibre et le bon sens, qualités qui sont bien de chez nous.[192]

Bei den reformistischen Feministinnen kristallisierte sich ein breiter Konsens gegen die Vermännlichung heraus. Cécile Brunschvicg beispielsweise erklärte: »Les hommes peuvent être rassurés. Avec ou sans leurs droits politiques, les femmes ne renonceront jamais à leur plaire.«[193] Gina Lombroso schrieb 1927:

> […] la femme d'aujourd'hui est plus malheureuse qu'autrefois. […] Le fait même que la femme se masculinise constitue une défaite. […] Le vrai bonheur chez la femme est d'être aimée et d'aimer, de pouvoir dédier aux autres ses actions et ses intentions, et de vivre dans l'illusion qu'elle est tout pour les autres.[194]

Es wird deutlich, daß es keinen Konsens in bezug auf die Frage nach der Männerkleidung gab. Die angeregte Diskussion zeugt aber von der Bedeutung, die der androgynen Mode innerhalb der Debatte um die Emanzipation der Frau zukam. Gleichzeitig wird ein Mißverhältnis deutlich, das in der verbreiteten Annahme besteht, in der männlichen Kleidung käme ein Emanzipationswunsch zum Ausdruck, sowie in der Ablehnung derselben durch die radikalen Feministinnen.

»Il vaut mieux suer un peu sur la terre
que de griller dans le purgatoire …« – Kritik der Freizügigkeit

In der weiblichen Unschuld liegt in Rousseaus Traktat das zweite Merkmal ihrer Natur. Frauen müssen sich als ›Frau‹ anziehen und obendrein so tun, als wären sie sich ihrer Reize nicht bewußt. In Entsprechung hierzu wurde in den zwanziger Jahren ein Mangel an Zurückhaltung und Schamhaftigkeit kritisiert. Der Illustrator Georges Barbier bemerkte 1924 bei einem Spaziergang im Park von Versailles, Spaziergänger hätten hier

192 »Madame la Présidente Lescouvé, féministe 1933«, *Minerva*, 7 janvier 1934, zit. in: Bard, *Les filles de Marianne*, S. 204.

193 Tinayre, in: *La femme émancipée*, S. 41-42.

194 Ebd., S. 41-42.

das Glück, gratis zu sehen, wofür sie sonst in Varietétheatern viel Geld ausgeben müßten.[195] 1925 kommentierte der Artikel »Où s'arrêteront-elles?«, daß die Mode sich endgültig von der Tugend der Bescheidenheit verabschiedet habe.[196] Kritiker belustigten sich darüber, daß Frauen krank werden könnten bei der Kürze der Röcke: »Si votre robe finit trop haut, ne commence-t-elle pas un peu bas? N'avez-vous pas peur de vous enrhumer?«[197] Cécile Jeglot, eine katholische Journalistin für *Action populaire*, kritisierte:

> Les femmes, en effet, se ressemblent plus qu'autrefois. Du haut en bas de l'échelle sociale, ce sont les mêmes robes menues, trop courtes, parfois trop ouvertes, à peine séparées du corps, déshabillées et déshabillantes; ce sont les mêmes silhouettes aux chevelures coupées, aux visages »faits«, aux bras et aux jambes nus ou presque; ce sont les mêmes allures; dos en biais, hanches roulantes, paroles brèves mêlées d'argot, gestes secs et décidés, attitude de sans-gêne ou de flirt.[198]

1927 bezeichnete ein anderer Modejournalist die Nachkriegsjahre als »notre époque si déshabillée« und verurteilte die Modemacher, die die letzten Überreste der Tugendhaftigkeit zunichte machten.[199] Es ist nicht erstaunlich, daß die katholische Kirche den Feldzug gegen die angeblich fehlende Bescheidenheit in der Mode anführte. Mitte der zwanziger Jahre wurden die *femmes nouvelles* »les déshabillées« genannt und der Besorgnis Ausdruck verliehen, völlige Nacktheit würde sich bald breitmachen.[200] 1924 bemühte ein Katholik eine Beschreibung des heiligen Petrus in der Bibel, in der es hieß, Haare wären ein natürlicher Schleier und Ausdruck oder symbolischer Schutz weiblicher Keuschheit.[201] Im Jahre 1926 verweigerten katholische Priester jungen Mädchen die heilige Kommunion, wenn diese ihnen nicht bescheiden genug angezogen erschienen:

195 Siehe George Barbier, »De la pudeur«, *Gazette du bon ton*, n° 3, 1924-1925.
196 Hélène du Taillis, »Où s'arrêteront-elles«, 23. März 1925, Dossier Mode, BMD.
197 Gérard Lavergne, *Les femmes d'après-guerre*, Nîmes 1925, S. 13.
198 Cécile Jeglot, *La jeune fille et la mode*, Paris 1928, S. 16 und »Malaise moderne«, S. 2; Jeglot, *La jeune fille et le plaisir*, Paris 1928.
199 Princess Lucien Murat, »L'influence de la mode sur la pudeur«, *De la mode*, S. 26.
200 Anonymous, *Aux femmes chrétiennes: le scandale de la mode!*, S. 9
201 Marcel Bruyère, *Une mode féminine. Les cheveux coupés*, Avignon 1929, S. 10.

> L'abbé chargé de ces examens a recommandé aux jeunes personnes de mettre des manches longues à leur robe et d'en diminuer le décolletage par trop inconvenant. […] Dans plusieurs circonstances, prêtres et évêques ont dû refuser la Sainte Communion aux personnes ainsi mal vêtues.[202]

Das katholische Gesetz der Bescheidenheit, die sogenante »loi de modestie«, appellierte an die Mütter, ihren Töchtern, besonders den größeren, Röcke anzuziehen, die das Knie bedeckten: »A partir de 12 ans, cette robe doit dépasser les genoux, d'au moins quelques centimètres; et bien davantage chez les grandes jeunes filles.«[203] Katholische Pamphlete legten einen bestimmten Aufzug und eine bestimmte Rocklänge fest, mit denen junge Mädchen und Frauen in der Kirche zu erscheinen hatten.[204] Sogar der Papst schaltete sich ein und verurteilte die Nachkriegsmode:

> Conformément aux prescriptions rigoureuses de notre T.S.P., le Pape, et de Mgr l'évêque, et à celles, plus rigoureuses encore, de la décence chrétienne, il est rappelé aux dames: Qu'elles ne doivent entrer à l'église que complètement vêtues, et non la gorge et les bras découverts. De grâce, un petit mantelet, mesdames! Si vous avez trop chaud, il vaut mieux suer un peu sur la terre que de griller dans le purgatoire … et d'y faire griller d'autres …[205]

Die Mode als Sinnbild der ›crise de la maternité‹

Konkret wurden mit der neuen Mode aber auch politische Sorgen verbunden. Mary-Louise Roberts hat gezeigt, daß Kritiker die neue Silhouette auch gern in den sozioökonomischen Zusammenhang mit der *crise du foyer*, d. h. der Zurückweisung traditioneller häuslicher Struk-

202 Philippe de Jésus, *La modestie et les modes féminines*, Lyon 1927, S. 3.

203 Anonymus, *Aux femmes chrétiennes,* S. 23. Siehe auch die in *Croisade pour la modestie* aufgestellten Kleiderregeln (»Règles générales de la modestie pour les vêtements des petits enfants, des fillettes, des jeunes filles et des femmes de tous rangs«), welche, will man dem franziskanischen Blatt Glauben schenken, bei einigen Couturiers auf Gehör stießen. Vgl. Ferdinand Antonin Vuillermet, *Croisade pour la modestie*, Paris 1926.

204 Siehe auch Rambaud, *Les fugitives*, S. 241.

205 »Le fard et l'église«, *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 25. August 1923. Sie dazu auch: *La Croix*, 17. Februar 1926 in: P. Lemaître, *Deux questions angoissantes: La mode et ses hardiesses, la danse et le spectacle*, Saint-Lo 1926.

turen, brachten.[206] Medizinische Argumente bezogen sich auf die angeblichen physiologischen Auswirkungen, welche die Mode auf den weiblichen Körper ausübte. Im Jahre 1919 warnte der Mediziner François Fouveau de Courmelles vor der androgynen Mode, die Frauen zu Eunuchen machen werde und Stöcken gleichen ließe, in denen kein anderes Lebenwesen Platz finde. Für ihn stellte die Nachkriegsmode die »Anti-Muttermode« dar. Die Mode bedrohte das Gerüst von Werten und Normen, welches im 19. Jahrhundert für Frauen gegolten hätten. Freizügig gekleidet, seien Frauen sehr anfällig für Infekte und Krankheiten aller Art und in ihrer Fruchtbarkeit gefährdet. In letzter Konsequenz stellten modisch gekleidete Frauen den Grund für die zu niedrig befundene Geburtenrate dar.[207] Diese Argumente kehrten das gesamte Jahrzehnt hindurch wieder. Das katholische Pamphlet *La Mode est coupable* beschrieb die neue Mode als körperlich gefährlich und beschuldigte junge Frauen: »Vos enfants souffriront par votre faute, et la génération future, issue d'une époque de jouissance, ne saura pas conserver ce que nos soldats ont défendu.«[208] Auch Konservative wie Roger Boutet de Monvel verurteilten den neuen Modestil aus diesem Grund. 1922 bemerkte letzterer, der neue Stil brächte Frauen dazu, ihre Familien zu vernachlässigen und ihre Tugendhaftigkeit aufzugeben.[209] Der Mutterleib werde nicht mehr gewürdigt, seit Frauen die Mutterschaft verweigerten und, selbst wenn sie schwanger würden, nicht mehr bereit seien, ihre Kinder zu stillen.[210] Zwei andere katholische Kritiker behaupteten 1926, Frauen wollten keine Kinder mehr haben, da sie dann die herrschende Mode nicht mehr tragen könnten. Die höchsten Ziele der Menschheit seien folglich ernsthaft in Gefahr.[211]

206 Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 72-73.

207 François Fouveau de Courmelles, »Modes féminines et dépopulation«, *Revue mondiale*, 1. November 1919, S. 278-81.

208 Anonymus, *La mode est coupable*, Tarbes 1920, S. 3. Die Autorin (»une Française«, S. 8) hielt die Mode übrigens für gefährlich, da sie unter deutschem Einfluß entstanden wäre: »N'a-t-il pas été prouvé, pendant la guerre, que certains journaux de mode appartenaient aux Boches? Méfiez-vous mesdames. Ceux qui lancent des nouveautés dangéreuses, ce ne sont ni français, ni françaises. Ce sont des Boches – (ou du moins des mauvais patriotes) –, embusqués derrière les gazes lamées d'or et d'argent!«, S. 3.

209 Boutet de Monvel, »De l'influence des modes sur les mœurs«, *Vogue*, 1. April 1922.

210 Marius Boisson, »Pour nos ombrages«, 15. Juli 1925, Dossier Mode, Bibliothèque Marguerite Durand.

211 Saint Seine, Marguerite de, *La mode et la conscience chrétienne*, Paris 1926, S. 8.

Mode stieß bei ihren Kritikern auf so heftigen Widerspruch, weil eine Entsexualisierung und das Ende der traditionellen Weiblichkeit befürchtet wurde. Mode wurde in unmittelbaren Zusammenhang mit den durch den Ersten Weltkrieg bedingten Veränderungen gebracht und als gesellschaftsschädigend verurteilt.

Ein Symbol für die ›crise de l'esprit‹

In seinem klassischen Nachkriegstraktat zur Erziehung junger Mädchen versuchte Marcel Prévost, seine Nichte Françoise zu beschwichtigen, die zwei junge Töchter zu erziehen hatte:

> Il ne vous a pas agréé qu'on écourtât les jupes jusqu'à montrer le genou, qu'on amincît le tissu des bas jusqu'à le rendre transparent comme un papier à calquer, qu'on ouvrît jusqu'à la taille, par derrière et par les côtés, les corsages du soir, qu'en un mot le vêtement féminin se rapprochât de plus en plus, par son exiguïté, de la feuille de bananier paradisiaque.[212]

In seinem Roman *Les Don Juanes* beschrieb Prévost halbnackte junge Mädchen in Varietétheatern. Auch Prévost stellt fest, daß junge Mädchen seit dem Krieg unter einer »crise de modestie« litten, die auf den Krieg zurückzuführen sei. Dennoch erachtet er die Krise als unbedeutend, denn man habe zwischen »vertu féminine« und »pudeur« zu unterscheiden. Die weibliche Tugend sei intakt, lediglich die Schamhaftigkeit und Zurückhaltung hätten im Krieg gelitten infolge der Erfahrungen, die junge Frauen in Kriegshospitälern und im Krieg im allgemeinen gemacht hätten.

> Plus tard, quand on analysera les conséquences sociales de la guerre, on devra considérer le rôle que les hôpitaux auxiliaires ont joué dans l'évolution très rapide des mœurs féminines. Pour la première fois, des jeunes filles françaises durent sacrifier la pudeur enseignée, traditionnelle, à la tendre pitié que toute femme éprouve pour l'homme jeune et souffrant. C'est dans ce lieu de misère physique, parmi les gémissements, dans l'odeur du sang et de l'iodoforme, que s'établit, en France, la communion nouvelle des jeunes gens et des jeunes filles. (*Nouvelles lettres à Françoise*, S. 37-38)

212 Marcel Prévost, *Nouvelles lettres à Françoise*, Paris 1922, S. 16. Die Seitenzahlen in Klammern hinter den folgenden Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

Durch die Kriegserfahrung hätten junge Mädchen an Erfahrung und moralischer Strenge gewonnen, aber ihre Unschuld verloren. Die »pudeur visible«, die die jungen Mädchen vor dem Krieg ausgezeichnet hatte, habe sich als Anachronismus erwiesen und sei gegen eine neue Freizügigkeit vertauscht worden, die ihnen aber nichts von ihrer weiblichen Tugend nehme.[213]

Prévost interpretierte die Nachkriegsmode als visuelle Sprache für die emotionale Bloßstellung, die Frauen während des Kriegs erlebt hatten. Sie »opferten« ihre Unschuld. Ein Kritiker der kurzen Haare bedauerte, daß Frauen mit den Haaren ihre gesamte Poesie eingebüßt hätten.[214] Die Mode symbolisierte also gleichzeitig den Verlust und das Ende der Geborgenheit, häuslicher Sicherheit, Wärme und Vergnügen.[215] Die Schrift *Reproches à une dame qui a coupé ses cheveux* von Pierre Lièvre, eine in Briefform an Madame Charles L.-D. gerichtete Anklageschrift gegen kurze Haare aus dem Jahr 1927, verlieh ebenfalls der Ansicht Ausdruck, daß die neue Mode für einen Verlust von Unschuld und Integrität stehe. Pierre Lièvre verurteilt seine Nachbarin dafür, ihre Haare abgeschnitten zu haben, da sie damit auch die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Leben verwischt habe:

> Hélas! les ciseaux parricides qui les ont sacrifiés, abolirent en même temps cet aimable privilège. Vous ne pouvez plus me faire la faveur de vous montrer à moi autrement qu'à quiconque. Je ne suis plus si avant dans votre intimité et vous m'avez fait un tort personnel en adoptant la nouvelle mode.[216]

Für Lièvre verbinden sich folglich mit den kurzen Haaren eine neue Freizügigkeit und Zurschaustellung sowie der Verlust unschuldiger Intimität, die bislang ein privates und häusliches Vergnügen darstellten. Lièvre spricht von all den Ehemännern und Liebhabern, die unter der Schere und den heutigen Moden zu leiden hätten, und endet mit der Klage: »Leur intimité a perdu sa plus belle couronne. Ils ne se réveillent plus auprès d'une amante échevelée, mais auprès d'un camarade de chambrée dépeignée.«[217] Aus der Sicht Lièvres bedeutet kurzes Haar den Verlust

213 Vgl. Prevost, *Nouvelles lettres à Françoise*, S. 38.

214 »Paris: L'enfer des cheveux«, *Fémina*, Januar 1924.

215 Zu diesem Aspekt sei auch verwiesen auf die Untersuchung von Roberts, *Civilization without Sexes*, S. 73 ff.

216 Pierre Lièvre, *Reproches à une dame qui a coupé ses cheveux*, Paris 1927, S. 14-15.

217 Ebd., S. 16.

von Weiblichkeit. In geradezu mörderischer Weise ruinierten die kurzen Haare die Welt der Väter, die patriarchalische Struktur der Gesellschaft und die häusliche Sicherheit. In der Mode kommt Lièvre zufolge das gesamtgesellschaftliche Dilemma zum Ausdruck. Weiblicher Egoismus wird als mitschuldig für die Situation angesehen:

> Cette exigence des aises, cette recherche des plus basses commodités, ce besoin de se sentir aussi bien libérée de la contrainte du corset que dégagée des ajustements et de toutes les disciplines de la parure, tout cela apparaît comme le fait d'un sybaritisme, et, s'il faut parler plus librement, d'un égoïsme qui a de quoi inquiéter. […] Vous le savez aussi bien que moi, et que personne ne veut plus admettre aujourd'hui la moindre obligation. On envoie tout promener. C'est pourquoi la société chancèle sur ses bases et menace ruines.[218]

Die Mode veranschaulichte und verbildlichte also die Sorge über den Verlust von Geborgenheit, häuslicher Sicherheit und Unschuld. Diese Komponenten der Trauer um die Vorkriegszeit, so vertraut und gleichzeitig so entfernt, waren durch den Krieg bedingt. Auf diese Weise ging auch die Mode in den Konflikt um die Bewältigung der Nachkriegszeit ein und symbolisierte das Trauma schneller Veränderung. Mode funktionierte in dieser Lesart als Text, der die gleiche ›crise de l'esprit‹ mitteilte, die auch Valéry nach dem Krieg beschwor.

Die neue Mode symbolisierte den Verlust der Schönheit des Ungesehenen und Unberührten, der Mysterien von Jugend und Unschuld. Gleichzeitig zerstörte die Mode die alte Vorstellung reifer, vollendeter Weiblichkeit. Der Idealkörper der Frau war nun kein weiblicher Körper mit Rundungen mehr, sondern der eines Kindes, dessen Körper erst noch ausreifen mußte. Der Journalist René Bizet bemerkte, daß eine Heranwachsende sich heutzutage eher zum Mannequin eigne als die Venus von Milo.[219] Da kurze Haare traditionell nur von kleinen Mädchen getragen wurden, gaben sie der weiblichen Silhouette eine kindliche Naivität, auch wenn junge Frauen in ihrer gesamten Erscheinung weniger unschuldig auftraten. Die Mode spielte mit diesem Bild weiblicher Naivität in einer Zeit tiefer Desillusionierung. Die Schriftstellerin Madeleine Chaumont mokierte sich über das Kindliche: »Après le triomphe de la femme belle, élégante et digne on a lancé la mode des bébés. Je m'ennuie

218 Ebd., S. 40-41.
219 Bizet, *La mode*, S. 5.

au milieu de tous ces bébés, et voudrais bien voir une femme.«[220] Gleichzeitig erfuhr die Mode der zwanziger Jahre aber noch eine andere Entwicklung. Sie befreite sich allmählich von den in ihr angelegten kulturellen Konflikten und Spannungen und entwickelte sich mehr und mehr zu einer rein formellen Angelegenheit, die in den Kreislauf kommerzieller Vermarktung eintrat.

Die Garçonne als Sinnbild der dynamischen, zukunftsorientierten jungen Frau

Es wurde zu Beginn dieses Kapitels deutlich, daß sich nach dem Ersten Weltkrieg ein generelles Interesse an Mode und am Wechsel modischer Formen in allen gesellschaftlichen Klassen ausbreitete, die sich darüber hinaus zunehmend homogen kleideten:

> Les femmes, en effet, se ressemblent plus qu'autrefois. Du haut en bas de l'échelle sociale, ce sont les mêmes robes menues, trop courtes, parfois trop ouvertes, à peine séparées du corps, déshabillées et déshabillantes; ce sont les mêmes silhouettes aux chevelures coupées, aux visages »faits«, aux bras et aux jambes nus ou presque; ce sont les mêmes allures; dos en biais, hanches roulantes, paroles brèves mêlées d'argot, gestes secs et décidés, attitude de sans-gêne ou de flirt.[221]

In dem beschriebenen sozialen und geistigen Klima waren es vor allem junge Frauen selbst, Modezeitschriften und die Werbung, die die Verbreitung der Mode beschleunigten. Diese Befürworter priesen vor allem in der Mitte der Dekade die Mode als ein emanzipatorisches Mittel, welches Frauen die nötige Freiheit gebe, sich uneingeschränkt und körperlich frei zu bewegen:

> Courtes, nos robes nous libèrent de la poussière, de la boue, du souci de les relever; elles s'adaptent à notre vie active, pressée, laborieuse. Elles rendent aisés et souples la marche, les mouvements, le travail, et nous en sommes si contentes que les plus sérieuses d'entre nous ne voudraient pas en revenir aux longues robes de jadis.[222]

In der Tat war auch in der Sprache der Mode die Beschreibung »simple« das am häufigsten verwendete Attribut, doch auch »actif«, »sportif«,

220 Chaumont, »Confidences«, *Comœdia*, 18. März 1925.
221 Jeglot, *La jeune fille et la mode*, S. 16, und »Malaise moderne«, S. 2.
222 Jeglot, *La jeune fille et la mode*, S. 11.

»pratique«, »jeune« und »élégant« tauchten immer wieder auf. Roland Barthes bemerkte, daß die Frau in der Sprache der Modezeitschrift dergestalt ins Bild gesetzt wird, daß das ihr zugeschriebene Attribut ihr ganzes Sein absorbiere:

> […] la mode donne la femme en représentation, de telle sorte que le simple attribut de la personne, parlé sous forme d'un adjectif, absorbe en effet tout l'être de cette personne; dans la coquette ou l'ingénue, il y a confusion du sujet et prédicat, de celle qui est et de ce qu'on en dit.[223]

Verteidiger der neuen Mode, allen voran die Modezeitschriften, entwarfen ein lebendiges Bild der neuen jungen Frau, die einen Beruf ausübt und Auto fährt sowie insgesamt ein sportliches, unabhängiges Leben führt. Zwei wesentliche Aspekte verbanden sich mit dem Bild der Frau in der Mode beziehungsweise mit dem Bild der *femme nouvelle*, das von der Mode entworfen wurde. Zum einen wurde sie unmittelbar mit einer neuen Lebens- und Konsumkultur verbunden und mit den Schlagwörtern Geschwindigkeit und Mobilität assoziiert. Zum anderen wurden die Vorteile in bezug auf das allgemeine menschliche, physische und psychologische Verhalten herausgestellt. Die Art, wie Frauen sich kleideten, beeinflußte ihr Verhalten, genauso wie sie ein bestimmtes Frauenbild produzierte.[224] Das Vermischen von visueller Kultur und Bewegungskultur bildet somit den Schlüssel zur Mode der zwanziger Jahre.

Die modisch gekleidete Frau wurde auf diese Weise engstens mit einem weiteren Inbegriff der Konsumkultur der zwanziger Jahre verknüpft, dem Automobil. Mitte der zwanziger Jahre hatten auf sämtlichen Werbeplakaten, -fotos, Anzeigen und in Modezeitschriften Frauen Männer hinter dem Steuer abgelöst. Autofahren wurde zum Symbol für weibliche Mobilität und Stärke. Visuelle Medien kreierten das Bild einer jungen Frau, die ein geschäftiges, schnelles und unabhängiges Leben führt, das durch die knabenhafte beziehungsweise männliche Kleidung unterstrichen wurde. Sonia Delaunay realisierte für die *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* 1925 in Paris einen 5CV nach einem Stoffentwurf aus bunten Karos und ließ ihre Mannequins, die das Auto

223 Barthes, *Système de la mode*, S. 257.

224 Dies stellte bereits Simmel in seinem inzwischen klassischen Essay über die Mode aus dem Jahre 1911 fest. Georg Simmel, »Die Mode«, in: Georg Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essais*, Leipzig 1917. Nachdruck unter dem Titel: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas*, Berlin 1983.

vorführten, Kleider aus dem gleichen Stoff tragen. Ideell suggerierte die Künstlerin damit eine materiell und geistig vollkommen harmonische Welt. Die dynamische Bewegung versinnbildlichte aber gleichzeitig »den modernen Lebensstil: Schnelligkeit, Reisen und eine freiere Lebensweise«.[225]

Das Aufkommen der Massenkultur, neue Formen von Kommunikation und Transport und wachsender Konsum waren vor 1914 bereits angelegt, wurden aber nach dem Krieg in ihrer Entwicklung beschleunigt.[226] Wie das Auto selbst erzeugte die Mode *à la garçonne* einen Ethos von Mobilität und Geschwindigkeit, der die Freiheit des modernen Lebens symbolisierte. Nichts könne die *femme nouvelle* aufhalten, nichts mache ihr angst, schrieb eine Kolumnistin des *Figaro* 1925.[227] Sportlichkeit, Geschwindigkeit und Selbstbewußtsein waren die wesentlichen Attribute, die auch die Modepresse und Modemacher der neuen Mode immer wieder zuwiesen. Eine Zeichnung in *Fémina* zeigte 1924 eine junge Frau am Steuer in einer Polizeikontrolle. Der begleitende Text unterstrich das Bild der schnellen und aktiven jungen Frau: »C'est une petite scène qui se renouvelle fréquemment dans les rues de Paris, où les femmes qui conduisent elles-mêmes leur torpédo sont de plus en plus nombreuses. […] parfois aussi il [l'agent] doit verbaliser contre excès de vitesse.«[228]

Auch Kees van Dongens Illustrationen zeugen deutlich von dieser Entwicklung. Durch die Verbindung von Mode und dem neuen Ideal von Freiheit und Beweglichkeit wurde Mode als befreiend, ja als Symbol für Freiheit verkauft. Simone de Beauvoir wies Ende der vierziger Jahre ganz im Gegenteil darauf hin, wie sehr Mode als Faktor sozialer Kontrolle instrumentalisiert würde: »La société demande à la femme de se faire objet érotique. […] Quand elle a accepté sa vocation d'objet sexuel, elle se complaît à parer.«[229] Über diese richtig erkannte Funktion hinaus trug Mode aber auch zur Ausprägung eines freieren Selbst bei. Die visuelle Ver-

225 Buckberrough, *Sonia Delaunay*, S. 114.

226 Hier sei verwiesen auf Barnett Singer, »Technologie and Social Change: The Watershed of the 1920's«, *Proceedings of the Fourth Annual Meeting of the Western Society for French History* 4, 1976, S. 321-329; Barnett Singer, *Modern France: Mind, Politics, Society*, Seattle 1980.

227 Camille Duguet, »Critique de la mode«, *Le Figaro*, 11. März 1925.

228 *Fémina*, April 1924.

229 In der feministischen Kritik wurde u. a. von Simone de Beauvoir der Gewaltcharakter der Mode hervorgehoben. Die Frau werde durch die Mode zum Objekt der männlichen Blicke herabgestuft und sich auf diese Weise selbst entfremdet. Vgl. Beauvoir, *Le deuxième sexe*, S. 345.

knüpfung der modernen Frau mit der Bewegungskultur erschuf eine neue kulturelle Landschaft, in der die lebendige, junge und aktive Frau repräsentiert war. Die Frau hinter dem Steuer ihres Torpedos war immerhin auf dem Weg in ihr Büro, ihr Geschäft oder ihre Fabrik. Insofern war der Einfluß der Konsumkultur auf das weibliche Verhalten komplexer und widersprüchlicher, als er häufig dargestellt wurde.

Für den zeitgenössischen Beobachter Paul Reboux symbolisierten die kurzen Haare die politischen und sozialen Veränderungen der Nachkriegszeit. Während des Krieges seien Frauen Männerbeschäftigungen nachgegangen. Ihr Aktionsradius hatte sich dadurch grundlegend erweitert, so daß sich folgerichtigerweise auch der Haarschnitt an diese neue Lebenssituation angepaßt habe. Reboux forderte daher eine uneingeschränkte Bewegungsfreiheit für emanzipierte Individuen.[230] Auch René Rambaud erklärte die Beliebtheit des Kurzhaarschnitts mit den gesellschaftlichen Veränderungen und sah darin den Ausdruck eines Zugewinns an Freiheit:

> La femme qui a pris une place active dans la vie industrielle, commerciale, artistique, sociale pendant ce qu'on a appelé: La Grande Guerre, l'a – en partie – conservée. […] Rapidement, et non sans mérite, la femme gagne son droit à la liberté. Et à l'égalité, peut-être […] Dans un bond décidé, vigoureux, dans un saut hardi et impressionnant, cette génération franchit les hautes barrières de la tradition, des préjugés, de la morale établie concernant la chevelure: elle se fait couper les cheveux.[231]

Zeitgenössische feministische Stimmen schlossen sich diesem Plädoyer für praktische Kleidung an. Auguste Moll-Weiß forderte 1921 eine praktische, einfach zu tragende weibliche Mode, da viele Frauen nun in das Arbeitsleben eingebunden seien. Komplizierte Moden seien nicht länger beliebt, da Frauen sich darin nicht frei bewegen könnten.[232] 1922 lobte Jane Misme, die Herausgeberin von *La Française*, in diesem Sinne beispielsweise die neuen Badeanzüge, die jungen Frauen im Wasser Bewegungsfreiheit gäben: »Tout ce qui s'oppose à l'harmonieux et nécessaire développement du corps ne peut être que fausse grâce et fausse pu-

230 Paul Reboux, »Grandeurs, variations et décadences de la mode«, *De la mode*, S. 17.

231 Rambaud, *Les fugitives*, S. 237-239.

232 Auguste Moll-Weiß; »Les femmes d'après-guerre et la mode«, *L'école et la vie*, 1. Januar 1921, S. 231-235.

deur.«[233] Die neue Mode wurde als um vieles natürlicher charakterisiert. Auch Maria Vérone, Anwältin und Herausgeberin von *Le Droit des femmes*, teilte diese Ansicht:

> […] les femmes qui nous ont précédées nous ont donné le mauvais exemple des cheveux postiches, des sentiments faux, du mariage sans amour […]. Nous portons les cheveux courts, des robes qui ne gênent pas et nous voulons avoir un métier pour être indépendantes …[234]

Vérone zufolge prägte Mode also weibliches Verhalten. In der Vorkriegsmode sah sie den eingeschränkten weiblichen Lebensraum verkörpert. Die Mode der zwanziger Jahre hingegen visualisierte in ihren Augen die Befreiung von Frauen und ermutigte zu einem unabhängigen Lebensstil.

233 Jane Misme, »Carnet d'une féministe. La pudeur aux bains«, *L'Œuvre*, 3. August 1922.

234 Maria Vérone, zit. in: Lebas; Jacques, *La coiffure en France*, S. 269.

Wandel und Wandlungen

Die vorliegende Studie beschränkte sich auf die Wirkungsgeschichte von *La Garçonne* in den zwanziger Jahren. Doch soll die Rezeption über die hier untersuchte Dekade hinaus zumindest kurz angedeutet werden. Bereits in den dreißiger Jahren wurde der Roman erneut verfilmt, diesmal von dem französischen Regisseur Jean de Limur (1887-1976) nach dem Drehbuch von Albert Dieudonné.[1] Die Besetzung war auch dieses Mal hochkarätig. Marie Bell spielte die Garçonne, Arletty die Rolle der Niquette und die Music-Hall-Ikone Suzy Solidor in einer Nebenrolle eine Freundin von Monique. Der 90minütige Film entfernt sich allerdings deutlich von der Romanvorlage, was sich bereits in dem neuen Titel *Amour sans lendemain* zeigt. Aus dem skandalumwobenen Roman wird in der Verfilmung von Jean de Limur ein sozialkritischer Liebesfilm, in dem Liebe und Geld die antagonistischen Kräfte darstellen. Auch diese Verfilmung wurde zunächst von der Zensur verboten.[2] Jean Zay, der neue Erziehungsminister, hob nach dem Regierungswechsel 1936 das Verbot gegen *La Garçonne* jedoch auf und gab den Film frei.[3] Er war allerdings erheblichen Eingriffen durch die Zensur ausgesetzt.

Die kurzen Haare der Garçonne und ihre modische Kleidung, die im Roman quasi leitmotivisch die Entwicklung der Heldin begleiten und unterstreichen, fehlen gänzlich. Äußerlich findet keine Entwicklung statt. Auch der Neologismus Garçonne taucht nicht einmal auf. Mo-

1 Besprechungen in: *Pour Vous*, n° 380, 27. Februar 1936; *Cinémonde*, n° 385, 5. März 1936.

2 Die zeitgenössischen Besprechungen lassen darauf schließen, daß die Verfilmung Eingriffen durch die Zensur ausgesetzt war. Im Januar 1936 kündigte *Pour Vous* die Verfilmung an: »Dans une demi-pénombre, je découvre, ça et là, étendues, d'étranges jeunes femmes aux cheveux hardiment plaqués, aux yeux fortement indiqués par un fard brillant. Sur un divan, au fond, Suzy Solidor, à la tête de poupée fétiche, semble poursuivre un rêve. Et sur ses ombres, il plane on ne sait quel voile qui rend l'atmosphère tenacement irrespirable pour le profane.« *Pour Vous*, »A Joinville, on tourne La Garçonne«, n° 373, 9. Januar 1936.

3 Kurz bevor der Front national an die Regierung gelangte, wurde die Zensur durch ein Dekret ausschließlich in den Bereich der Education nationale gelegt. Gleichzeitig wurde ein neues Visum für den Export eingeführt. Die Hoffnungen auf eine mildere Zensur nach dem Regierungswechsel erfüllten sich nicht. Vgl. Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, S. 189.

nique erscheint als junge Frau, die nach ihrer Enttäuschung zwar verzweifelt ist, aber nicht aufgibt und heimlich weiterhin von der großen Liebe träumt. Und die große Liebe kommt. Die Verfilmung erscheint eher wie ein Domestizierungsversuch der emanzipierten jungen Frau, gerade auch vor dem Hintergrund des einsetzenden Rechtsrucks in den dreißiger Jahren. Im Sinne des späteren Vichy-Regimes scheint die Verfilmung die durch die Garçonne versinnbildlichten aufgebrochenen Geschlechterstrukturen wieder in das hergebrachte traditionelle Schema pressen zu wollen. Unter Vichy wurde der Weiblichkeitsentwurf der Garçonne gebrandmarkt und verurteilt. Die offizielle Propaganda der Pétain-Regierung machte die emanzipierte Frau der zwanziger Jahre mit für die nationale Niederlage verantwortlich.[4] Illustrationen ebenfalls aus dem Jahre 1936 von Edouard Chimot weisen wie der Film auf die gewandelte Ästhetik der dreißiger Jahre hin.[5] Das Frontispiz zeigt die Garçonne auf einem Barhocker sitzend nach der Mode der frühen dreißiger Jahre gekleidet (Abb. 27). Diese und das Weiblichkeitsideal der folgenden Dekade unterschieden sich wesentlich vom Stil der Garçonne. Die Röcke wurden wieder länger, und die Taille rutschte an ihren ›natürlichen‹ Platz zurück. Dem Kostümhistoriker Garnier zufolge könnte die gesamte Dekade unter das Motto »retour à une féminité traditionnelle« gestellt werden.[6] Entsprechend werden die Illustrationen Chimots der äußerlichen Wandlung der Garçonne nicht gerecht und stellen die Heldin statisch dar. Auf provozierende Elemente, wie sie van Dongen einfließen ließ, wird gänzlich verzichtet.

Schließlich verfilmte die Regisseurin Jacqueline Audry den Roman 1957 zum dritten Mal – wiederum in einem gewandelten gesellschaftlichen und kulturellen Kontext. Audry zählt zu den wenigen Frauen des französischen Kinos und ist vor allem als Spezialistin für Colette bekannt.[7] Das Drehbuch verfaßten Pierre Laroche und Marcel Achard, die Besetzung war mit Andrée Debar als Garçonne und Colette Mars als

4 Vgl. hierzu Dominique Veillon, *La mode sous l'Occupation*, Paris 1990; Julia Drost, *Mode unter dem Vichy-Régime. Frauenbild und Frauenmode in Frankreich während der Besatzungszeit 1940-1944*, Pfaffenweiler 1998; Julia Drost, »La vraie féminité. Mode unter dem Vichy-Regime«, in: Joachim Born; Marion Steinbach (Hg.), *Geistige Brandstifter und Kollaborateure. Schriftkultur und Faschismus in der Romania*, Dresden 1998, S. 65-80.

5 Victor Margueritte, *La Garçonne. Quinze eaux-fortes en couleurs gravées par Louis Maccard, d'après les compositions originales d'Edouard Chimot*, Paris 1936.

6 Guillaume Garnier (Hg.), Paris – couture des années trente, Paris 1987, S. 9.

7 Siehe *Cahiers du Cinéma*, n° 71, Mai 1957.

Abb. 27: Frontispiz, Edouard Chimot, *Garçonne*-Illustration, 1936

Niquette weniger prominent als in den bisherigen Verfilmungen.[8] Audry rekonstruiert das Ambiente der zwanziger Jahre:

> […] les spectateurs de 50 ans retrouveront dans ce film un tableau élégant et frénétique du Paris de 1925 et de ses plaisirs, et les moins de 30 ans s'amuseront à cette rétrospective d'une époque vivante et folle où l'on sentait le désir d'oublier la guerre. La restitution du Paris d'alors, dans les mœurs et les cadres, les toilettes, l'atmosphère des bars de nuit, du Charleston et des Blues, témoignent d'une grande sûreté et d'une parfaite élégance.[9]

In der Vierten Republik, mehr als ein Jahrzehnt nach der Einführung des Wahlrechts für Frauen und fast zehn Jahre nach dem Erscheinen von Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* hatte sich die *condition féminine* grundlegend gewandelt, und weibliche Emanzipation hatte sich als größere Selbstverständlichkeit durchgesetzt. Viele der in *La Garçonne* beschriebenen Realitäten der zwanziger Jahre gehörten darüber hinaus in den Fünfzigern bereits endgültig der Vergangenheit an, denn seit 1945 waren Bordelle und Freudenhäuser in Frankreich gesetzlich verboten. Die Rekonstruktion von Szenen des nächtlichen Lebens und exzessiven Vergnügungen in den zwanziger Jahren regte somit die Nostalgie des Publikums an, das die *années folles* noch gekannt hatte. Die Bearbeitung des Romans durch Audry und die Kritiken der 50er Jahre zeigen deutlich, daß *La Garçonne* bereits nach dem Zweiten Weltkrieg als unverkennbarer Mythos der zwanziger Jahre in die Geschichte eingegangen war. Unverwechselbar wurde sie mit Charleston und den Vergnügungen dieses Jahrzehnts assoziiert und repräsentierte die unmoralische, schillernde und sexuell befreite Frau. Dabei gerieten der schwierige Kontext ihrer Entstehungszeit und der Skandal um den Roman schnell in Vergessenheit.

Entstehungs- und Wirkungsgeschichte in den zwanziger Jahren wurden in dieser Studie rekonstruiert. Dabei wurden in einer umfassenden interdisziplinär angelegten, kulturwissenschaftlichen Perspektive sowohl der Autor als auch die zeitgenössische Rezeption und die Überführung von *La Garçonne* in visuelle Medien berücksichtigt. Es zeigte sich, daß sich die Rezeptionsgeschichte von *La Garçonne* durch eine grundlegende Diskrepanz zwischen der literarischen Intention des Autors und der

8 Siehe *Le Film Français*, n° 672, 12. April 1957.

9 Ebd. Weitere Besprechungen siehe *Image et Son. Revue actuelle du Cinéma*, n° 102, Mai 1957; *Cinéma*, n° 19, Juni 1957.

sich anschließenden Wirkungsgeschichte auszeichnet. Im Laufe seiner Rezeption erfuhr der literarische Weiblichkeitsentwurf einen Autonomisierungsprozeß, der mit seiner gesellschaftlichen Rezeption einsetzte und durch seine Übertragung in verschiedene Bildmedien abgeschlossen wurde.

Worin besteht die Diskrepanz? Auf der einen Seite verfaßte der Autor Victor Margueritte mit seinem Sittenroman *La Garçonne* einen verspäteten naturalistischen Roman, der sich durch auf Provokation angelegte Tabubrüche und sozial brisante Themen am Literaturverständnis des späten 19. Jahrhunderts orientierte. Wie zahlreiche Kritiker bemerkten, wirkte der Roman in den zwanziger Jahren formal anachronistisch. In seinem moralistischen Literaturverständnis erschien Margueritte zu Beginn der zwanziger Jahre als ein Epigone der Dritten Republik, die mit dem Ersten Weltkrieg ihre Kontur verloren hatte.

Darüber hinaus spielen das Selbstverständnis Marguerittes und das gewandelte Leseverhalten eine Rolle. Victor Margueritte stammt aufgrund seiner Herkunft und Erziehung aus dem französischen Establishment und verstand sein eigenes Schreiben in der Tradition des *romans de mœurs* als Beitrag zur moralischen Erziehung der Gesellschaft. *La Garçonne* ist ein streng durchkonstruierter *roman à thèse* und nicht als populäre Unterhaltungsliteratur abzuwerten. Niemals zuvor jedoch hat ein Roman so viele Leserinnen und Leser quer durch sämtliche Leserschichten erfaßt.

Mit seiner Trilogie *La femme en chemin* trat Margueritte der zeitgenössischen Kritik entgegen, die den Autor der persönlichen Bereicherung, der Pornographie und der Beschädigung des nationalen Ansehens bezichtigte. In den folgenden Romanen rezipierte der Autor seinen Roman gewissermaßen selbst und korrigierte die Ausschweifungen der Garçonne, indem er postulierte: »La Garçonne n'est qu'une étape dans cette marche inévitable du Féminisme.« Victor Margueritte verstand *La Garçonne* und die Trilogie als Beitrag zur feministischen Bewegung, in deren Kreisen er um die Jahrhundertwende durch sein aktives politisches und literarisches Engagement anerkannt war. Sein Feminismus stagnierte aber und wies im Jahre 1922 kaum über die Themen hinaus, die feministische und antifeministische Autorinnen wie beispielsweise Gabrielle Reval und Colette Yver bereits um die Jahrhundertwende im Roman problematisiert hatten. Die Heldinnen in der Trilogie *La femme en chemin* unterschieden sich von früheren Heldinnen – nicht nur im Werk Marguerittes, sondern auch in dem Revals oder Yvers – allerdings dadurch, daß das persönliche Emanzipationsbestreben in einen größeren gesellschaftlichen Zusammenhang gestellt wurde, denn sie engagierten sich politisch und sozial. In *Le compagnon* und *Le couple* verband Margueritte ihr Porträt mit der

Vision einer erneuerten Gesellschaft im Zeichen von Pazifismus und Sozialismus, wobei sich die Erneuerung der Gesellschaft stets über die Frauen vollzog.

Aus literaturgeschichtlicher Sicht bleibt Marguerittes Werk dem 19. Jahrhundert und der Tradition des naturalistischen Romans verhaftet. Was die Inhalte und Marguerittes politischen und sozialen Feminismus betrifft, zeichnen sich seine Romane durch eine durchgehende Widersprüchlichkeit aus. In der Forderung der Einführung politischer Rechte von Frauen zeigt er sich progressiv. In *Le couple* antizipiert er die Einführung des Wahlrechts für Frauen, das *de facto* in Frankreich erst seit 1944 existierte. In seinen Anschauungen des Zusammenlebens von Mann und Frau blieb er jedoch ausgesprochen konservativ. Anfang der zwanziger Jahre mußte die Referenz auf Blums Klassiker *Du Mariage* aus dem Jahre 1907 in *La Garçonne* bereits als veraltet erscheinen.

Gerade in bezug auf dieses in *La Garçonne* zentrale Thema des gemeinschaftlichen Lebens zeigt sich deutlich, wie sehr dem Autor der eigene Roman und die literarische Schöpfung der Garçonne in der gesellschaftlichen Rezeption entglitten. In der Gesellschaft der zwanziger Jahre wurde der Neologismus Garçonne schon bald als Synonym für die lesbische Frau gebraucht, die sich in der Öffentlichkeit in bislang ungekannter Weise als Lesbierin zeigte und einen eigenen androgynen Kleidercode entwickelte. Lesbische Frauen besaßen in den zwanziger Jahren eigene Orte, wo sie ihre Lust und Liebe leben konnten. Künstlerinnen wie Claude Cahun, Romaine Brooks, Tamara de Lempicka, Renée Vivien und andere thematisierten ihre lesbische Identität und Sexualität in Fotografie, bildender Kunst und Literatur. Im Werk Marguerittes bleibt die lesbische Episode der Garçonne dagegen eine vorübergehende, an einen exzessiven und als negativ beurteilten Lebensstil gebundene Erfahrung und stellt keinen ernstzunehmenden Lebensentwurf dar. Im Gegenteil erscheint lesbische Liebe hier als eine die patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen gefährdende Bedrohung. Diese wurden im französischen Roman seit Ende des 19. Jahrhunderts problematisiert. Auch darin reiht sich Margueritte in eine Tradition des vorigen Jahrhunderts ein, an deren Anfang Alphonse Daudets Roman *Sappho. Mœurs parisiennes* aus dem Jahre 1884 stand.

Der buchhändlerische Erfolg und die ungewöhnlich hohen Leserzahlen erklären sich nur zum Teil mit dem gewandelten Leseverhalten der zwanziger Jahre, denn *La Garçonne* übertraf andere publikumsstarke Romane wie beispielsweise *Le Diable au corps* von Raymond Radiguet bei weitem. Sie müssen vor allem – und hier liegt eine gewisse Ironie – durch die Themen und die Tabus erklärt werden, die Margueritte mit seinem

Werk verletzte. Der Roman wurde von seinen Lesern und Leserinnen aus einem spezifischen Klima der Nachkriegsjahre heraus verstanden, die von der ›crise de l'esprit‹ (Paul Valéry) und dem Bewußtsein des Untergangs der abendländischen Kultur geprägt war. Zeitgenössische Kritiker wiesen in ihren Kommentaren immer wieder auf die Zeitgemäßheit und Aktualität der Garçonne hin, weshalb die Figur als Ausdruck des Endes der Zivilisation und des Verlustes stabiler Werte interpretiert werden konnte. Aufgrund dieser Deutung wurden Parallelen zu männlichen Helden der Nachkriegsliteratur aufgezeigt. In dieser Hinsicht ähnelt die Garçonne männlichen literarischen Helden der gleichen Zeit im Werk von François Mauriac und Drieu la Rochelle. Illusionsverlust, Sterilität, die Flucht in Drogen und Polygamie charakterisieren männliche und weibliche Figuren gleichermaßen und zeigen, daß beide Geschlechter in der Nachkriegsgesellschaft unter Halt- und Orientierungslosigkeit sowie der Erfahrung eines grundlegenden Werteverlusts litten.

Die Rezeption der Garçonne-Figur in bezug auf die Bedeutung der lesbischen Frau und die Interpretation des Romans als Ausdruck einer grundsätzlichen kulturellen Krise weichen von Margueritte Vorlage ab. Vergleicht man schließlich seinen Weiblichkeitsentwurf mit dem, den die verschiedenen Bildmedien hervorgebracht haben, zeigt sich die Autonomisierung der literarischen Figur noch deutlicher. Durch ihre Übertragung in neue Medien erfuhr die Garçonne eine eindeutige Festlegung auf den unverwechselbaren Frauentypus, der auch dem heutigen Rezipienten im Sinne Barthes als Mythos der zwanziger Jahre geläufig ist. Es handelt sich um die Garçonne in knielangem Kleid mit geradem, losem Oberteil und plissiertem oder glockig schwingenden Rock. Für die Extravaganz ihrer Erscheinung sorgten die Accessoires: Federn, Fransen aus Affenpelz und Seide, Ketten, Fächer, Handschuhe, Armreifen und Perlbänder. Die Autonomisierung wird anläßlich der Verfilmung des Romans durch Armand Du Plessy aus dem Jahre 1923 deutlich, der die sexuell befreite Garçonne auf der Leinwand präsentierte. Der Film selbst ist nicht mehr vollständig erhalten. Lediglich einige Standbilder sowie zeitgenössische Kritiken dokumentieren die Umsetzung in das neue Medium. Margueritte distanzierte sich vehement von der Verfilmung, die er als sexuell aufgeladen und unmoralisch ansah. Er verfaßte selbst noch einmal eine Theaterfassung, in der er seine moralischen Absichten unter Verzicht auf alle provokativen Elemente deutlich machte und die Kontrolle über seine Schöpfung wiederherzustellen versuchte.

Auch die Illustrationen des niederländischen Malers Kees van Dongen aus dem Jahre 1925 zeugen von der Autonomie der Garçonne. Durch die Illustrationen des mondänen Gesellschaftsmalers erfährt sie zum einen

eine Festlegung auf die modische Figur der zwanziger Jahre. Van Dongens Aquarelle weisen große Ähnlichkeit mit der Werbegraphik und der Modezeichnung desselben Jahres auf. Zum anderen macht die Auswahl der illustrierten Passagen die Bedeutung anschaulich, die die lesbische Garçonne erlangte. Van Dongen legt überdurchschnittlichen Wert auf die Darstellung der lesbischen Frau und stand damit der gesellschaftlichen Rezeption näher als der Romanvorlage. Marguerittes Bewertung der bildlichen Umsetzung durch den mondänen Künstler ist leider aufgrund fehlender Zugangsmöglichkeiten zu den Archiven des Verlags Flammarion nicht mehr rekonstruierbar. Es ist aber anzunehmen, daß Margueritte sich auch von diesen distanziert haben dürfte.

Der zeitgenössischen Mode schließlich gab *La Garçonne* ihren Namen. Die abschließende Untersuchung der zeitgenössischen Kommentare in Romanen, Pressetexten und anderen Quellen zeigte, wie die Mode als Text und als Ausdruck gesellschaftlichen Wandels gelesen und kritisiert wurde. Die Androgynität stand in den Augen zeitgenössischer Kritiker sinnbildlich für das Ende der bürgerlichen, nach Geschlechtern getrennten gesellschaftlichen Ordnung. Die Debatte um die neue Mode belegt, wie zentral die *Gender*-Problematik in der Nachkriegsgesellschaft war. Gleichzeitig prägte die neue Mode aber das Bild der dynamischen, aktiven und unabhängigen jungen Frau. Dabei ist, wie zeitgenössische Kommentare von Feministinnen zeigten, nicht eindeutig auszumachen, ob die androgyne Mode als feministisch zu bewerten ist. In jedem Falle visualisierte die Mode der zwanziger Jahre Befreiung, Vitalität und ermutigte einen unabhängigeren Lebensstil. Noch heute verbindet sich dieses Bild mit dem Schlagwort Garçonne.

La Garçonne exemplifiziert und problematisiert folglich einen gesellschaftlichen Konflikt, der sich in den zwanziger Jahre in beträchtlichem Maße über die Definition der Kategorie *Gender* und die Frage nach weiblicher Identität vollzog. *La Garçonne* bewegt sich sinnbildlich am Angelpunkt eines für die Nachkriegsjahre bezeichnenden Konflikts zwischen »alt« und »neu«, »Tradition« und »Fortschritt«. Die Historiker Berstein und Becker haben diesen Konflikt als charakteristisch für das gesamte Jahrzehnt beurteilt: »C'est dans cette dialectique entre une volonté viscérale de retour au passé […] et l'impossibilité pratique de ce retour du fait des bouleversements dus au conflit que réside pour l'essentiel, l'histoire de la France des années vingt.«[10] In diesem Sinne kann auch die

10 Becker; Berstein, *Victoires et frustrations*, S. 178.

Diskrepanz zwischen literarischer Intention und gesellschaftlicher Rezeption als Zeugnis dieser Dialektik gewertet werden.

Rezeptionstheoretisch schließlich zeugt die Untersuchung des Romans *La Garçonne* von der Vielfältigkeit und der Komplexität des Zusammenhangs von Schreiben und Rezeption. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, was Roland Barthes über die Rolle und Autorität des Autors angemerkt hat: »L'Auteur une fois éloigné, la prétention de ›déchiffrer‹ un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture.«[11]

La Garçonne und die Rezeptionsgeschichte des Romans und seiner Heldin in der Gesellschaft der zwanziger Jahre können als beispielhaft dafür gelten, wie komplex Bedeutungszuweisungen und -verhältnisse in der Literatur im gesellschaftlichen Kontext sind. Die Betrachtung des Romans *La Garçonne* aus unterschiedlichen Blickwinkeln, die das Werk des Autors als nur einen Aspekt mit einschloß und sich darüber hinaus einer interdisziplinären kulturhistorischen und kulturwissenschaftlichen Perspektive bediente, führte zu einem umfassenderen Verständnis des Romans und seiner Wirkungsgeschichte. Die vorliegende Untersuchung zeigt ferner, daß sich die Bedeutung der Figur der Garçonne in ihrer Komplexität erst dann erschließt, wenn sie im Kontext ihrer Medienwechsel und ihrer Ausprägungen in den visuellen Medien betrachtet wird. Die Garçonne erscheint dann auf der Schwelle zwischen Vorkriegs- und Nachkriegswelt, zwischen Tradition und moderner Gesellschaft der zwanziger Jahre. Als »langage volé« entwickelte sich der Neologismus zum Sinnbild der dynamischen jungen Frau und zum Inbegriff des Anbruchs einer neuen Zeit.

11 Roland Barthes, »La mort de l'auteur«, in: ders., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris 1984, S. 68.

Ungedruckte Quellen

Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, Paris

Brief von Victor Margueritte an André Chevillon, undatiert, Ms. 23431.
Brief von Victor Margueritte an Rachilde, undatiert, Ms. 10408.

Cinémathèque Française, Paris

La Garçonne (Jean de Limur), 1936.
La Garçonne (Jacqueline Audry), 1957.

Gosfilmofond of Russia, Moskau

La Garçonne (Armand Du Plessy) 1923.

Bundesarchiv/Filmarchiv, Berlin

Madame wünscht keine Kinder (Alexander Korda), 1925.

Literatur

Das Werk Victor Margueritte

Werke von Paul und Victor Margueritte

Romane

Le carnaval de Nice, Plon, 1897.
Une époque: 1. *Le désastre*, Paris: Plon, 1898; 2. *Les tronçons du glaive*, Paris: Plon, 1900; 3. *Les braves gens*, Paris: Plon, 1901; 4. *La commune*, Paris: Plon, 1904.
Le poste des neiges, Paris: P. Lamm, 1899, Neuauflage bei Nilsson 1907.
Les femmes nouvelles, Paris: Plon, 1899.
Le jardin du roi, Paris: Plon, 1902, Neuauflagen bei Flammarion 1925 und 1928.
Les deux vies, Paris: Plon, 1902, Neuauflage bei Flammarion 1927.
L'eau souterraine, Paris: F. Juven, 1903, Neuauflage bei Pierre Laffitte 1910.
Le prisme, Paris: Plon, 1905, Neuauflagen 1926 und 1927 bei Flammarion.
Vanité, Paris: Plon, 1907, Neuauflagen 1921 und 1925 bei Flammarion.

Novellen

La pariétaire, Paris: Plon, 1896.
Poum. Aventures d'un petit garçon, Paris: Plon, 1897. Neuauflagen bei Flammarion 1918, bei Geldage und 1922, 1926, 1928, 1948 und 1954, Editions G. P. 1959.
Zette. Histoire d'une petite fille, Paris: Plon, 1903. Neuauflagen bei Flammarion 1919, Geldage 1926, 1928, 1939, 1951, 1954, Plon 1949, Editions G. P. 1959.
Vers la lumière, P. Lamm, 1902, Neuauflage bei Plon 1904.
Sur le vif, Paris: Plon, 1906.

Theaterstücke

Le cœur et la loi, Paris: Rueff, 1905.
L'autre, Paris: Plon, 1905, Neuauflage bei Fasquelle 1908.
Nos tréteaux. Charades de Victor Margueritte, pantomimes de Paul Margueritte, Paris: Bibliophiles fantaisistes, 1910, Neuauflage bei Plon, 1912.

Essays

Mariage et divorce, Paris: aux bureaux de la Revue, 1900.

Histoire de la guerre de 1870-1871, Paris: Chamrot, 1903. Neuauflagen bei Hachette 1904, 1914 und 1917, bei Flammarion im Jahre 1927 unter dem Namen Victor Margueritte.

L'élargissement du divorce, exposé des motifs et proposition de loi, Paris: Plon, o. J.

Quelques idées: le mariage libre, autour du mariage, pélerins de Metz, l'oubli et l'histoire, les charges de Sedan, l'officier dans la nation armée, l'Alsace-Lorraine, Paris: Plon, 1905.

Mariage, divorce, union libre, Lyon: Société d'éducation et d'action féministes, 1906.

Mit Gustave Geffroy, Auguste Marin und Gauthier-Ferrières, *Alphonse Daudet (1840-1897)*, Paris: Larousse, 1908.

Vorworte

Barbet, Charles, *Au pays des burnous. Préface de Paul et Victor Margueritte*, Alger: impr. E. Mallebay, 1900.

Demongeot, Marcel, *Citoyen et soldat, étude sur l'armée nationale. Avec un avant-propos de Paul et Victor Margueritte*, Paris: Flammarion, 1902.

Despiques, Paul, *Soldats de Lorraine. Chevert, Exelmans, Oudinet, Margueritte. Préface de Paul et Victor Margueritte*, Paris: Berger-Levrault, 1899.

Masson-Forestier, Alfred, *Une flambée d'amour. Précédé d'une étude de Paul et Victor Margueritte*, Paris: P. Ollendorff 1900.

Pilon, Edmond, *Portraits français (XVIII^e^ et XIX^e^ siècles). Préface de Paul et Victor Margueritte*, Paris: Bibliothèque internationale d'édition, 1904.

Werke von Victor Margueritte

Romane

Prostituée, Paris: Fasquelle, 1907, Neuauflagen bei Flammarion: 1920, 1936 und 1948.

Jeunes filles, Paris: Fasquelle, 1908, Neuauflage bei Flammarion 1925.

Le talion, Paris: Fasquelle, 1909, Neuauflagen bei Flammarion 1929 und 1937.

L'or, Paris: Fasquelle, 1910, überarbeitete Fassung 1934 bei Flammarion, Neuauflage 1937.

Les frontières du cœur, Paris: E. Fasquelle, 1912, Neuauflage bei Flammarion 1921.
La rose des ruines, Paris: E. Fasquelle, 1913, Neuauflagen bei Flammarion 1926 und 1936.
La terre natale, Paris: E. Fasquelle, 1917.
Un cœur farouche, Paris: Flammarion, 1921. Neuauflagen bei Flammarion 1923, 1931 und 1936.
Le soleil dans la geôle, Paris: Flammarion, 1929.
Trilogie *La femme en chemin*: 1. *La Garçonne*, Paris: Flammarion, 1922. Neuauflagen bei Flammarion, 1923 und 1925; Impr. V. Lahure, 1926; Flammarion, 1934; F. Guillot, 1936; Flammarion, 1939, 1951 und 1957; G. Raoult, 1957; Livres de poche 1966; Ed. j'ai lu, 1972; Flammarion, 1978 und Ed. j'ai lu 1988; 2. *Le compagnon*, Paris: Flammarion, 1923, Neuauflage bei Flammarion 1934 und 1949. 3. *Le couple*, Paris: Flammarion, 1924, Neuauflage bei Flammarion 1935.
Trilogie *Vers le bonheur*: 1. *Ton corps est à toi*, Paris: Flammarion, 1927, Neuauflage bei Flammarion 1933; 2. *Le bétail humain*, Paris: Flammarion, 1928, Neuauflage bei Flammarion 1933; 3. *Le chant du berger*, Paris: Flammarion, 1930, Neuauflage bei Flammarion 1934.
Non! Roman d'une conscience, Paris: Flammarion, 1931, Neuauflage bei Flammarion 1938.
Nos égales. Roman de la femme d'aujourd'hui, Paris: Flammarion, 1933, Neuauflage bei Flammarion 1936.
Babel, Paris: Flammarion, 1934.

Lyrik

Brin de lilas, Paris: P. Schmidt, 1883.
La chanson de la mer. Trois rythmes. Ex imo profundi. Juste orgueil, Paris: P. Schmidt, 1884.
Au fil de l'heure, Paris: Plon, 1898, Neuauflage bei Flammarion 1929.
Nocturnes, poèmes, Paris: Flammarion, 1938, Neuauflage 1944.
In memoriam, poèmes, *1928-1939*, Paris: Flammarion, 1939.

Novellen und Kurzgeschichten

Le petit roi d'ombre. Paris: Librairie des Annales politiques et littéraires, 1909, Neuauflage 1919 bei Flammarion.
Ténèbres, Paris: Flammarion, 1919.
Du sang sur l'amour, Paris: Flammarion, 1919, Neuauflage 1934.
Le journal d'un moblot, Paris: La Renaissance du livre, 1913.

Theaterstücke

La double méprise ou le pire n'est jamais certain. Comédie en quatre actes, en vers, d'après Calderón, Paris: Plon-Nourrit, 1898.
La belle au bois dormant, Paris: Plon-Nourrit, 1899.
L'imprévu. Comédie en deux actes, Paris: E. Fasquelle, 1910.
La maison de l'homme, Paris: Flammarion, 1922.
La Garçonne. Pièce en trois actes et quatre tableaux suivie de quelques documents, Paris: Flammarion, 1927.
La mère. Pièce en huit tableaux d'après le roman de Maxime Gorki, Paris: J. L. Lejeune, 1937.

Essays

Histoire de la guerre de 1870-1871, Paris: Flammarion, 1927.
Pour mieux vivre. A nos fils, Toulouse: E. Privat, 1920.
La misère sociale de la femme, Paris: Devambez, 1912.
Jean-Baptiste Carpeaux, Paris: Durand-Ruel et fils, 1914.
La voix de l'Egypte. Préface d'Anatole France, Paris: Plon-Nourrit, 1919.
Pour le peuple égyptien (herausgegeben mit Gabriel Séailles, Alphonse Aulard, Wacyf Boutros Ghali). Ligue des droits de l'homme et du citoyen, 1910. Neuauflage 1920.
Vers la paix. Appel aux consciences. Avant-propos de Victor Margueritte, Paris: André Delpeuch, 1925.
Jean-Jacques et l'amour, Flammarion, 1926.
Un grand Français: le général Margueritte. Avec des pages de Paul Margueritte extraites de Mon Père. Centenaire algérien, Paris: Flammarion, 1930.
Les femmes et le désarmement. De l'immoralité en littérature, Genf: Tribune de Genève, 1931. Neuauflage bei Les écrivains indépendants, Paris, 1934.
Pages choisies, Paris: Flammarion, 1936.
Marché de dupes? Dix-sept ans de politique étrangère, Paris: S.E.I., 1937.
Zyklus *La dernière Guerre*: 1. *Au bord du gouffre (août-septembre 1914)*, Paris: Flammarion, 1919. Neuauflage 1923; 2. *Les criminels*, Paris: Flammarion, 1925; 3. *La patrie humaine*, Paris: Flammarion, 1931; 4. *Debout les vivants!*, Paris: Flammarion, 1932; 5. *Aristide Briand*, Paris: Flammarion, 1932; 6. *Avortement de la S.D.N.* (1920-1936), Paris: Flammarion, 1936; 7. *Le cadavre maquillé. La S.D.N. (mars-septembre 1936)*, Paris: Flammarion, 1936.

Vorworte

Les Alliés contre la Russie avant, pendant et après la guerre mondiale, Paris: André Delpeuch, 1926.
Anquetil, Georges, *La maîtresse légitime. Essai sur le mariage polygamique de demain*, Paris: Ed. Georges Anquetil, 1923.
Souvenance, Jean (Hg.), *Anthologie des écrivains pacifistes*, Bd. 1, Paris: R. Debresse, 1937.
Avril de Sainte-Croix, Ghenia, *Le féminisme*, Paris: V. Griard et E. Brière, 1907.
Bentami, Rosalia, *L'enfer de la casbah*, Alger, Imprimerie du lycée, 1935.
Carpeaux, Jean-Baptiste, *Atelier. Catalogue des sculptures originales par J.-B. Carpeaux, terres cuites, plâtres, bronzes, marbres*, Paris: Durand-Ruel et fils, 1913.
Champion, Louis Gustave Michel, *Jeanne d'Arc écuyère*, Paris: Berger-Levrault, 1901.
Chantrieux, Gaston, *Flambeaux sacrés et profanes, sonnets*, Paris: A. Lemerre, 1914.
Charmy, Roland, *Les culs-terreux*, Paris: La Renaissance du livre, 1920.
Charpentier, Armand, *Ce que sera la guerre des gaz*, Paris: André Delpeuch, 1930.
Devaldès, Manuel, *Croître et multiplier, c'est la guerre*, Paris: G. Mignolet et Storz, 1933.
Faby, Paul, *Après le rêve*, Paris: A. Messein, 1907.
France, 1917. Catalogue-annuaire du commerce, Paris: ohne Verlagsangabe, 1917.
Gorki, Maxime, *La mère*, Paris, 1934.
Humbert, Jeanne, *Le pourrissoir: Saint-Lazare. Choses vues, entendues et vécues*, Paris: Edition Prima, 1932.
Jouanne, René, *Choses vues et heures vécues*, Alençon: Laverdure, 1917.
Leretour, Gérard, *Soldat? Jamais*, Suresnes: Ed. Gérard Leretour, 1933.
Le Wita, Henri, *Vers la renaissance des matières colorantes: l'émancipation de l'industrie chimique en France*, Paris: H. Dunod et Pinat, 1917.
Louis-Merlet, J. F., *La belle Aventure*, Paris: Editions de Floréal, 1921.
Margueritte, Paul, *Mon Père*, Nouvelle édition, Paris: 1886.
Nocher, Jean, *Témoignage de la jeunesse qui vient*, Paris: Fustier, 1937.
Offner, Raymond, *Pax*, Paris: Eugène Figuière, 1933.
Orna-Galatz, Adolphe, *La fange*, Paris: 1912.
Pignot, Emile, *Les chants d'airains*, Paris: Eugène Figuière, 1917.
Pilon, Edmond, *Portraits français*, Paris: Bibliothèque internationale d'édition, 1904.

Rossel, Louis, *Mémoires et Correspondances, 1844-1871*, Paris: 1909.
Schnee, Albert Hermann Heinrich, *La question des colonies allemandes*, Paris: André Delpeuch, 1928.
Stéphan, Raoul, *Isabelle Eberhardt ou la révélation du Sahara*, Paris: Flammarion, 1930.
Stiernsted, Baronne Marika, *L'âme de la France. Souvenirs et impressions*, Paris: Berger-Levrault, 1917.
Vers la paix. Appel aux consciences, Paris: André Delpeuch, 1925.
Wiser, Maximilian Friedrich Joseph, *Comment prévenir et guérir les affections des yeux*, Paris: G. Doin, 1935.

Zeitgenössische Literatur

Weitere Romane

Adam, Paul, *Chair molle, roman naturaliste*, Bruxelles, 1885.
Barbey, Bernard, *Le cœur gros*, Paris, 1924.
Bezobrazow, Olga, *La femme nouvelle. Préface de Raoul de Grasserie*, Paris, 1896.
Charles-Etienne, *Notre-Dame de Lesbos*, Paris, 1919.
Colette, *Chéri* (1920), *Colette. Œuvres*, Bd. 2, Paris, 1984.
Colette, *L'entrave* (1913), *Colette. Œuvres*, Bd. 2, Paris, 1984.
Colette, *L'envers du music-hall* (1912), *Colette. Œuvres*, Bd. 2, Paris, 1984.
Colette, *La fin de Chéri* (1926), *Colette. Œuvres*, Bd. 2, Paris, 1984.
Colette, *Le pur et l'impur* (1932), *Colette. Œuvres*, Bd. 3, Paris, 1984.
Colette, *La vagabonde* (1910), *Colette. Œuvres*, Bd. 2, Paris, 1984.
Crevel, René, *Détours*, Paris, 1924.
Daudet, Léon, *L'entremetteuse. Roman contemporain*, Paris, 1921.
Drieu la Rochelle, Pierre, *La suite dans les idées*, Paris, 1927.
Drieu la Rochelle, Pierre, *Ecrits de jeunesse. Interrogation, Fond de cantine, La suite dans les idées, Le jeune européen*, Paris, 1941.
Drieu la Rochelle, Pierre, *L'homme couvert de femmes*, Paris, 1925.
Drieu la Rochelle, Pierre, *Plainte contre inconnu*, Paris, 1924.
Drieu la Rochelle, Pierre, *Le feu follet*, Paris, 1931.
Drieu la Rochelle, Pierre, *La comédie de Charleroi*, Paris, 1982 [¹1934].
Durtain, Luc, *Le retour des hommes*, Paris, 1920.
Frapié, Léon, *La virginité*, Paris, 1923.
Giraudoux, Jean, *Adorable Clio*, Paris, 1920.
Goncourt, Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux*, Paris, 1864.
Hemingway, Ernest, *A Moveable Feast*, New York, 1964.

Mardrus, Joseph-Charles-Victor, *Hassan Baddredine et Bassraoui. Conte de 1001 nuits*, Paris, 1918.
Leclère, Paul, *Venise, seuil des eaux*, Paris, 1925.
Lorrain, Jean, *La maison Philibert*, Paris, 1904.
Louÿs, Pierre, *Les chansons de Bilitis, roman lyrique*, Paris, 1901.
Marchand, Raymonde, *Tu enfanteras. Roman d'une maternité*, Paris, 1919.
Margueritte, Lucie-Paul, *La jeune fille mal élévée*, Paris, 1922.
Maupassant, Guy de, *La maison Tellier*, Paris, 1881.
Mauriac, François, *Le désert de l'amour* (1925), *Œuvres romanesques et théâtrales*, Bd. 1, Paris, 1978.
Morand, Paul, *L'Europe galante*, Paris, 1927.
Morand, Paul, *Ouvert la nuit*, Paris, 1922.
Paillot, Fortuné, *Amant ou maîtresse? ou l'androgyne perplexe*, Paris, o. J.
Pougy, Liane de, *Idylle sapphique*, Paris, 1901.
Pougy, Liane de, *Mes cahiers bleus, avec une préface de Alex-Ceslas Rzewuski*, Paris, 1977.
Prévost, Marcel, *Les Don Juanes*, Paris, 1922.
Prévost, Marcel, *Nouvelles lettres à Françoise*, Paris, 1922.
Quint, Léon, *La femme de paille*, Paris, 1924.
Rageot, Gaston, *Le jubé*, Paris, 1922.
Ramuz, Charles Ferdinand, *Le grand printemps*, Lausanne, 1917.
Reval, Gabrielle, *Les Sèvriennes*, Paris, 1900.
Soupault, Philippe, *A la dérive*, Paris, 1923.
Vautel, Clément, *Madame ne veut pas d'enfant*, Paris, 1924.
Vildrac, Charles, *Les chants du déspéré*, Paris, 1920.
Vivien, Renée, *Cendres et poussières*, Paris, 1977.
Yver, Colette, *Princesses de science*, Paris, 1901.

Zeitgenössische Texte und historische Quellen

Annuaire orange. Arts, lettres, sciences, Paris, 1931.
Anonymus, *Aux femmes chrétiennes: Le scandale de la mode!*, Besançon, 1925.
Anonymus, *La mode est coupable*, Tarbes, 1920.
Anquetil, Georges, *La maîtresse légitime: Essai sur le mariage polygamique de demain*, Paris, 1923.
Archives biographiques contemporaines, revue mensuelle analytique et critique des hommes et des œuvres, Bd. 4, Paris, o. J.
Barrière, Marcel, *Essai sur le donjuanisme contemporain*, Paris, 1922.

Bédier, Joseph; Hazard, Paul (Hg.), *Histoire de la littérature française illustrée*, 2 Bde., Paris, 1924.

Benjamin, Walter, »Soll die Frau am politischen Leben teilnehmen? Dagegen: die Dichterin Colette«, in: Haas, Willy (Hg.), *Zeitgemäßes aus der ›Literarischen Welt‹ von 1925-1932*, Stuttgart, 1963, S. 137-139.

Bertaut, Jules, *La littérature féminine d'aujourd'hui*, Paris, 1909.

Bizet, René, *La mode*, Paris, 1925.

Blum, Léon, *Du mariage*, Paris, 1907.

Bordeaux, Henry, *Les écrivains et les mœurs. Notes, essais et figurines (1897-1900)*, Paris, 1900.

Bourgas, Michel, *Le droit à l'amour pour la femme*, Paris, 1919.

Bourget, Paul, *Etudes et portraits 1. Portraits d'écrivains et notes d'esthétique*, Paris, 1905.

Bruyère, Marcel, *Une mode féminine. Les cheveux coupés*, Avignon, 1929.

Cattier, *Des bébés, s'il vous plaît*, Paris, 1923.

Couturières, Edouard de, *Van Dongen*, Paris, 1925.

Crémieux, Benjamin, *De l'esprit d'inquiétude à l'esprit de reconstruction (1918-1930)*, Monaco, 1930.

Crémieux, Benjamin, *Inquiétude et reconstruction: Essai sur la littérature d'après-guerre*, Paris, 1931.

Deffoux, Léon, *Chronique de l'Académie Goncourt*, Paris, 1929.

Dictionnaire National des Contemporains, hg. von Nath Imbert, Paris, 1936.

Doléris, J.-A., *Hygiène et morale sociales. Néomalthusianisme, maternité et féminisme, éducation sexuelle*, Paris, 1918.

Drieu la Rochelle, Pierre, *Sur les écrivains. Essais critiques*, Paris, 1964.

Du Coglay, Michel, *Chez les mauvais garçons (choses vues)*, Paris, 1937.

Dulac, Germaine, *Ecrits sur le cinéma, 1919-1937*, Paris, 1994.

Ellis, Havelock, »Die Theorie der konträren Sexualempfindung«, in: *Centralblatt für Nervenheilkunde und Psychiatrie. Internationale Monatsschrift für die gesammte (sic) Neurologie in Wissenschaft und Praxis mit besonderer Berücksichtigung der Degenerations-Anthropologie*, 19. Jg., Neue Folge VII. Bd., Leipzig, 1896, S. 57-63.

Faguet, Emile, *Le féminisme*, Paris, 1910.

Faure, Elie, *Danse sur le feu et l'eau*, Paris, 1920.

La femme émancipée, Paris, 1927.

Fiaux, Louis, *Les maisons de tolérance, leur fermeture*, Paris, 1892.

Flat, Paul, *Nos femmes de lettres*, Paris, 1909.

Grimod, Georges, *La question du divorce en 1903 (Les deux vies de P. et V. Margueritte), conférence donnée à l'Hôtel de ville de Laval*, 8. März 1903.

Guirec, Jean, *Victor Margueritte. L'homme et l'écrivain*, Paris, 1927.

Guirec, Jean, *Victor Margueritte, son œuvre. Portrait et autographe. Documentation pour l'histoire de la littérature française*, Paris, 1929.
Hesse, Raymond, *Le livre d'après-guerre et les sociétés bibliophiles, 1918-1928*, Paris, 1929.
Jésus, Philippe de, *La modestie et les modes féminines*, Lyon, 1927.
Joran, Théodore, *Le mensonge du féminisme*, Paris, 1905.
Hirschfeld, Magnus, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, Berlin, 1914.
Homberg, Octave, *L'impérialisme américain*, Paris, 1929.
Key, Ellen, *De l'amour et du mariage*, Paris, 1906.
Jéglot, Cécile, *La jeune fille et la mode*, Paris, 1928.
Jéglot, Cécile, *La jeune fille et le plaisir*, Paris, 1928.
Kollontaï, Alexandra Michaïlovna, *La femme nouvelle et la classe ouvrière*, Paris, 1932.
Larnac, Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, 1929.
Lavergne, Gérard, *Les femmes d'après-guerre*, Nîmes, 1925.
Lemaître, P., *Deux questions angoissantes: la mode et ses hardiesses, la danse et le spectacle*, Saint-Lô, 1926.
Lièvre, Pierre, *Reproches à une dame qui a coupé ses cheveux*, Paris, 1927.
Maurras, Charles, *L'avenir de l'Intelligence*, Paris, 1905.
Miomandre, Francis de, *Notes et maximes: La mode*, Paris, 1927.
Mornet, Daniel, *Histoire de la littérature et de la pensée françaises*, Paris, 1924.
Olivier, Fernande, *Picasso et ses amis*, Paris, 1933.
Pelletier, Madeleine, *La femme vierge*, Paris, 1933.
Pignatel, Fernand, *Léo Poldès et le Club du Faubourg ou une époque cherche son vrai visage*, Paris, 1932.
Poiret, Paul, *En habillant l'Epoque*, Paris, 1930.
Poldès, Léo, *Le Club du Faubourg réclame justice. Pour la défense des libertés*, Paris, o. J.
Poteau, Emile, *Quelques écrivains de ce temps*, Paris, 1913.
Qui est-ce? Ceux dont on parle, Paris, 1934.
Qui-êtes-vous? Annuaire des contemporains, Paris, 1924.
Rageot, Gaston, *La française dans la guerre*, Paris, 1919.
Rageot, Gaston, *La natalité, les lois économiques et psychologiques*, Paris, 1918
Raynal, Maurice, *Anthologie de la peinture française de 1906 à nos jours*, Paris, 1927.
Rolland, Romain, *A la civilisation*, Paris, 1917.
Rousseau, Jean-Jacques, *Emile ou de l'éducation*, Paris, 1966.

Roya, Maurice (Hg.), *Sur la jeune fille, la femme et l'amour. Ainsi parla Victor Margueritte*, Paris, 1929.
Saint-Seine, Marguerite de, *La mode et la conscience chrétienne*, Paris, 1926.
Sand, George, *Histoire de ma vie* (1854), *Œuvres autobiographiques*, Bd. 2, Paris, 1993.
Sénéchal, Christian, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, 1934.
Taxil, Léo, *La prostitution contemporaine*, ohne Ort und Jahr.
Téry, Gustave, *L'école des Garçonnes*, Paris, 1923.
Toulouse, Edouard-Gaston-Dominique, *La question sexuelle et la femme*, Paris, 1918.
Trotsky, Léon, *Journal d'exil. 1935*, Paris, 1960 [Mémoires du temps présent; Bd. 3].
Turgeon, Charles, *Le féminisme français*, 2 Bde., Paris, 1902.
Valéry, Paul, *Variété*, Paris, 1924.
Vuillermet, Ferdinand Antonin, *Croisade pour la modestie*, Paris, 1926.
Willy, *Le troisième sexe*, Paris, 1927.
Zola, Emile, »Le roman expérimental«, in: *Œuvres critiques I*, Paris, 1968.

Besprechungen

L'Action Française, Charles Maurras, »La politique: la liberté d'écrire«, 9. Januar 1923.
Art, goût, beauté, Clément Vautel, »Etre mince ou ne pas être«, 15. Mai 1924.
L'Assiette au beurre, n° 30, 26. Oktober 1901.
Aux écoutes, Theaterkritik von *La Garçonne*, 11. Juli 1926.
Bonsoir, »Au-dessus de l'affaire Margueritte. La protestation des Gens de Lettres«, 9. Januar 1923.
Bonsoir, Marcel Coulaud, »*Le compagnon* – (suite de *La Garçonne*)«, 10. September 1923.
Bulletin des Groupes Féministes de l'enseignement laïque, Renée Papaud, »Le féminisme à travers le roman«, n° 23, Februar 1923.
Cahiers du Cinéma, »La Garçonne«, n° 71, Mai 1957.
Le Canard enchaîné, »La nouvelle Garçonne«, 15. November 1922.
Le Canard enchaîné, »La Cochonne – roman nettement pornographique«, 20. November 1922.
Le Canard enchaîné, »La Glaçonne«, 27. Dezember 1922.
Le Canard enchaîné, Georges de la Fouchardière, »L'affaire Margueritte«, 3. Januar 1923.
Cinéma, n° 19, Juni 1957.

Cinémagazine, n° 38, 21. September 1923.
La Cinématographie française, n° 248, 4. August 1923.
La Cinématographie française, n° 249, 11. August 1923.
Cinémonde, n° 385, 5. März 1936.
Le Cinéopse, n° 48, 1. August 1923.
Comœdia, n° 3565, 19. September 1922.
Comœdia, n° 3908, 30. August 1923.
Comœdia, »Sonia, la Garçonne«, n° 3921, 12. September 1923.
Comœdia, Magdeleine Chaumont, »Confidences«, 18. März 1925.
Comœdia, J. Delini, »*La Garçonne* devant le public«, 7. Juli 1926.
Comœdia, »La garde veille«, 8. Juli 1926.
Comœdia, »*La Garçonne*«, 8. Juli 1926.
Le Courrier cinématographique, n° 28, 14. Juli 1923.
Le Courrier cinématographique, n° 29, 21. Juli, 1923.
Le Courrier cinématographique, n° 34, 25. August 1923.
Le Courrier cinématographique, »Un film, qui fait parler de lui«, n° 35, 1. September 1923.
Le Courrier cinématographique, n° 38, 22. September 1923.
Le Crapouillot, »Le Cas Margueritte«, 16. Januar 1923.
La Croix, Jean Guiraud, »Un verdict salutaire«, 9. Januar 1923.
La Croix, 27.-28. Februar, 1927.
Deutsche Filmwoche, »Filme der Woche. *Madame wünscht keine Kinder*«, 24. Dezember 1926.
Le Droit des Femmes, August-September 1922.
Eclair, Jean-Bernard, »Après la *Garçonne … Le compagnon*«, 5. September 1923.
L'Eclaireur de l'est, Besprechung des Romans *Femmes nouvelles* von Emile Chasles, 3. Juli 1899.
L'Ecole et la vie, Auguste Moll-Weiss, »Les femmes d'après-guerre et la mode«, 1. Januar 1921.
Ere nouvelle, Armand Charpentier, »Vers la liberté des sexes«, 6. September 1924.
Europe, Paul Colin, Besprechung von *La Garçonne*, 15. Juli 1923.
Evolution, Armand Charpentier, »Victor Margueritte et l'eugénisme«, n° 27, September 1927.
Excelsior, Jean-Jacques Brousson, »*Le compagnon*: roman de mœurs«, 1. Oktober 1923.
Excelsior, »Craintes vaines«, 8. Juli 1926.
Excelsior, »*La Garçonne*«, 9. Juli 1926.
Fémina, »Paris: L'enfer des cheveux«, Januar 1924.
La Femme et l'enfant, Besprechung des Romans *Tu enfanteras*, 15. Juni 1919.

La Femme nouvelle, »Appel aux femmes«, Oktober 1833.
Le Figaro, Camille Duguet, »Critique de la mode«, 11. März 1925.
Le Film Français, n° 672, 12. April 1957.
Die Filmwoche, »Widersprüche. Die Frau am Scheidewege«, 30. April 1924.
Die Filmwoche, »Wiener Filmbrief, La Garçonne«, 18. Juni 1924.
La Française, Alice Berthet, »Les livres«, 2. September 1922.
La Française, Alice Berthet, 16. Dezember 1922.
La Fronde, Besprechung des Romans *Femmes nouvelles* von Daniel Lesueur, 21. Juli 1899.
Le Gaulois, Besprechung des Romans *Femmes nouvelles*, »Bloc-notes parisiennes«, 14. Juni 1899.
Le Gaulois, Louis Schneider, »*La Garçonne* au Théâtre de Paris«, 8. Juli 1926.
Gazette du Bon Ton, George Barbier, »De la pudeur«, n° 3, 1924-1925.
La Génération consciente, Eugène Humbert, November 1912.
La Grande Revue, Besprechung des Romans *Prostituée* von Ernest Tissot, 10. September 1907.
L'Humanité, Louise Bodin, »L'affranchissement sexuel de la femme. A propos de *La Garçonne*«, 18. September 1922.
L'Humanité, Marcel Martinet, »Les lettres: *La Garçonne*«, 7. Januar 1923.
Image et Son. Revue actuelle du Cinéma, n° 102, Mai 1957.
Information, Theaterkritik von *La Garçonne*, 12. Juli 1926.
L'Intransigeant, Besprechung von *La Garçonne*, 20. Juli 1922.
L'Intransigeant, Lucien Descaves, »*La Garçonne* au théâtre de Paris«, 8. Juli 1926.
Le Journal, Paul et Victor Margueritte, »A travers les mailles«, 8. März 1907.
Le Journal, Antoine, »Réhabilitation de *La Garçonne*«, 10. Juli 1926.
Journal des Economistes, Besprechung des Romans Prostituée von Frédéric Passy, Januar-Juni 1908.
Der Kinematograph, »Die Frau am Scheidewege. Ein interessanter Zensurkampf«, 16. September 1923.
Der Kinematograph, »La Garçonne. Die Frau am Scheidewege«, 16. September 1923.
Der Kinematograph, »*Madame wünscht keine Kinder*«, 31. Oktober 1926.
Les Lettres françaises, Pierre Paraf, »Trente-cinq ans après *La Garçonne*«, n° 663, 21.-27. März 1957.
Liberté, Theaterkritik von Robert Kemp, 8. Juli 1926.
Les Marges, »La Liberté d'écrire«, 15. Februar 1923.
Le Matin, José Germain, »Les livres qu'il faut avoir lus. Les romans romanesques«, 31. Mai 1922.

Le Matin, José Germain, »Les livres qu'il faut avoir lus. Féminisme«, 8. August 1922.
Le Malthusien, »Le néomalthusianisme est-il moral?«, n° 55, Juni 1913.
Mercure de France, Rachilde, Besprechung des Romans *Prostituée*, 16. Oktober 1908.
Mercure de France, Rachilde, Besprechung von *La Garçonne*, 15. November 1922.
Mercure de France, Besprechung der Theaterfassung von André Rouveyre, 15. August 1926.
Mon Ciné, n° 76, 2. August 1923.
Nouvelle revue, »La littérature sociale: Ton corps est à toi«, n° 91-92, September-Dezember 1927.
Nouvelle Revue Française, Marcel Arland, »Le nouveau mal du siècle«, n° 125, 1924.
Nouvelle Revue Française, Marcel Arland, »Essai«, n° 147, 1925.
L'Œuvre, Jane Misme, »Carnet d'une féministe. La pudeur aux bains«, 3. August 1922.
L'Œuvre, Georges de la Fouchardière, »Hommage à la vieille morale bourgeoise«, 4. August 1922.
L'Œuvre, André Billy, »Les livres qu'on lit«, 23. August 1922.
L'Œuvre, Maria Vérone, »Le plus beau sport: La maternité«, 29. November 1923.
L'Œuvre, Edmond Sée, »*La Garçonne* au théâtre de Paris«, 11. Juli 1926.
Paimanns Filmlisten, »La gare sonne (Der Bahnhof läutet)«, 6. Juni 1924.
Paimanns Filmlisten, »Die Junggesellin«, 2. November 1923.
Paimanns Filmlisten, »Die Junggesellin«, 29. Februar 1924.
Panurge et le Parlement de l'Opinion, »Les ministres proposent. La chancellerie dispose. La cravate et *la garçonne*«, 6. September 1930.
Paris Midi, Paul Achard, »La Garçonne«, 7. Juli 1926.
Paris Soir, »Victor Margueritte, *Le couple*: La Préface«, 17. Juli 1924.
Paris Soir, Gabriel Reuillard, Theaterkritik von *La Garçonne*, 8. Juli 1926.
Le Petit Parisien, Maurice Prax, »Pour et contre«, 27. September 1926.
Le Petit Parisien, Paul Ginisty, Theaterkritik von *La Garçonne*, 8. Juli 1926.
Le Peuple, Victor Margueritte, »A propos de *La Garçonne*«, 8. August 1922.
Pour vous, »A Joinville, on tourne *La Garçonne*«, 9. Januar 1936.
Pour Vous, n° 380, 27. Februar 1936.
Le Progrès civique, »L'émancipation de la jeune fille est-elle un progrès réel?«, n° 304, Juni 1925.

Der Querschnitt, Gottfried Benn, »Dein Körper gehört Dir«, 8. Jg., n° 3, März 1928, S. 145-149.
La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique, »Une enquête littéraire, »*L'Entremetteuse*«, 26. November 1921.
La Renaissance politique, économique, littéraire artistique, »Une enquête littéraire, Sommes-nous en présence d'un renouvellement du style?«, 1. Juli 1922.
La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique, Marc Varenne, »*La Garçonne*«, 29. Juli 1922.
La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique, »Le fard et l'église«, 25. August 1923.
La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique, Maurice Duval, »Enquête sur le mariage«, 5. April, 1924.
La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique, Gaston Picard, »Les livres de demain: *Madame ne veut pas d'enfant*«, 21. Juni 1924.
La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique, »La mode et l'autorité paternelle«, 9. August 1924.
Revue des Deux Mondes, René Doumic, »La renaissance du roman social«, 15. August 1904.
Revue des Deux Mondes, Eugène Gilbert, »Dix années du roman français«, 1. Mai 1908.
Revue des Deux Mondes, André Beaunier, »Les angoisses d'un combattant«, 1. Februar 1923.
Revue des Deux Mondes, Charles Richet, »Qu'est-ce que la civilisation?«, 15. März 1923.
La Revue de France, n° 6, November-Dezember 1922.
Revue Mondiale, François Fouveau de Courmelles, »Modes féminines et dépopulation«, 1. November 1919.
Revue Mondiale, Nicolas Ségur, »La vie littéraire«, 15. Januar 1925.
Revue des revues, Paul et Victor Margueritte, »L'art social«, 15. Mai 1900.
La Revue socialiste, Madeleine Pelletier, (Les femmes et le féminisme), Januar 1906.
Revue de l'Université, René Jolivet, »Victor Margueritte: *Le couple*«, 15. August 1924.
Rumeur, »*La Garçonne* et la Légion d'honneur«, 25. Januar 1928.
Rumeur, »Rendez à Victor Margueritte sa cravate de commandeur«, 5. Februar 1928.
Rumeur, »Argument pour Victor Margueritte«, 11. Februar 1928.
La Semaine religieuse, Besprechung von *La Garçonne*, 18. März 1922.
Le Temps, Paul Souday, »Les livres«, 20. Juli 1922.
La Vie littéraire et artistique. Organe bi-mensuel d'information et de critique, n° 1, 16. September 1922.

La Vie littéraire et artistique. Organe bi-mensuel d'information et de critique, René Davenay, »L'inégalité de traitement«, n° 8, 1.-8. Januar 1923.
Vogue, 1. Oktober 1920.
Vogue, Roger Boutet de Monvel, »De l'influence des modes sur les mœurs«, 1. April 1922.
Vogue, »Sur la simplicité«, 1. Januar 1923.
Vogue, 1. Oktober 1923.
Vogue, Colette, »Printemps de demain«, 1925.
La Voix des femmes, Henriette Sauret, »Préoccupations féminines«, 30. Januar 1919.
La Voix sociale, M. G., »Un monstre«, 30. August 1926.
La Volonté, Victor Margueritte, »Les Garçonnes«, 26. April 1926.
La Volonté, Besprechung des Romans *Ton corps est à toi*, Renée Dunan, 24. Juni 1927.
La Volonté, Besprechung des Romans *Ton corps est à toi*, 26. Juli 1927.
La Volonté, Victor Margueritte, »Pourquoi j'ai mis *La Garçonne* au théâtre«, 5. Juli 1926.
La Volonté, Georges Pioch, Theaterkritik, 8. Juli 1926.
La Volonté, 5. Oktober 1926.
La Volonté, »La cravate de Victor Margueritte«, 24. Februar 1928.

Archive

Bibliothèque de l'Arsénal, Paris:
Dossier »Victor Margueritte. Biographie. Critique. Œuvre«, Rf. 65682.
Dossier »*La Garçonne*. Théâtre«, Rf. 65672 (1).
Dossier »*La Garçonne*. Parodies«, Rf. 65672 (2).
Dossier »*La Garçonne*. Procès«, Rf. 65670.
Dossier »*La Garçonne*. Films (1923-1936)«, Rf. 65671.
Dossier »*Le couple*«, Rf. 65677.

Forschungsliteratur

Abel, Richard, *French Cinema. The First Wave*, *1915-1929*, Princeton, 1984.
Abraham, Pierre; Desné, Roland (Hg.), *Histoire littéraire de la France*, Paris, 1979.
Adler, Laure, *La vie quotidienne dans les maisons closes*, *1830-1930*, Paris, 1990.
Agulhon, Maurice, *La République, 1880-1932*, Paris, 1990.

Albalat, Antoine, *Comment on devient écrivain*, Paris, 1925.
Albersmeier, Franz-Josef, *Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982)*, Frankfurt a. M., 1983.
Albersmeier, Franz-Josef, *Die Herausforderung des Films an die französische Literaturgeschichte des Films*, Bd. 1: *Die Epoche des Stummfilms, 1895-1930*, Heidelberg, 1984 [Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft; Bd. 48].
Albersmeier, Franz-Josef; Roloff, Volker, *Literaturverfilmungen*, Frankfurt a. M., 1989.
Albersmeier, Franz-Josef, *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart, 1998.
Albersmeier, Franz-Josef, *Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt, 1992.
Albistur, Maïté; Armogathe, Daniel, *Histoire du féminisme français du moyen-âge à nos jours*, Paris, 1977.
Allain, Maurice, *Histoire générale de la littérature français*, Paris, 1922.
Alluin, Bernhard (Hg.), *Histoire de la littérature française, XX^e siècle, 1900/1950*, Paris, 1991.
Archer-Straw, Petrine, *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920*, London, 2000.
Arnaud, Claude, »Autour du Bœuf sur le toit«, in: Barrot, Olivier; Ory, Pascal (Hg.), *Entre-deux-guerres. La création artistique française 1919-1939*, Paris, 1990, S.287-314.
Arnauld-Duc, Nicole, »Les contradictions du droit«, in: Fraisse, Geneviève; Perrot, Michelle (Hg.), *Le XIX^e siècle*, Paris, 1991 [Histoire des femmes en Occident; Bd. 4], S. 87-119.
Aron, Jean-Paul; Kempf, Roger, *Le pénis et la démoralisation de l'Occident*, Paris, 1999.
The Artist and the Book, 1860-1960, in Western Europe and the United States, Museum of Fine Arts, Boston, 1961.
Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den Hochkulturen*, München, 1992.
Auffret, Marc, *La France de l'entre-deux-guerres*, Paris, 1972.
Barbedette, Gilles; Carassou, Michel, *Paris Gay 1925*, Paris, 1981.
Bard, Christine, *Les filles de Marianne. Histoire des féminismes, 1914-1940*, Paris, 1995.
Bard, Christine, *Les Garçonnes. Modes et mythes des années folles*, Paris, 1998.
Bard, Christine, »Lectures de la Garçonne«, *Les temps modernes. Questions actuelles du féminisme*, 52. Jg., April-Mai 1997, n° 593, S. 78-95.
Bard, Christine (Hg.), *Madeleine Pelletier (1874-1939). Logique et infortunes d'un combat pour l'égalité*, Paris, 1992.

Bard, Christine (Hg.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, 1999.
Barrot, Olivier; Ory, Pascal (Hg.), *Entre-deux-guerres. La création artistique française 1919-1939*, Paris, 1990.
Barrot, Olivier; Ory, Pascal, *La revue blanche. Histoire, anthologie, portraits*, Paris, 1989.
Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, 1984.
Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, 1972 [¹1953].
Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, 1957.
Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, 1967.
Baßler, Moritz, »Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur«, in: Baßler, Moritz (Hg.), *New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a. M., 1995, S. 7-28.
Beaumarchais, Jean-Pierre de; Couty, Daniel, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, 1994.
Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Bd. 2: *L'expérience vécue*, Paris, 1976.
Becker, Jean-Jacques; Berstein, Serge, *Victoires et frustrations, 1914-1929*, Paris, 1990 [Nouvelle histoire de la France contemporaine; Bd. 12].
Bédier, Joseph; Hazard, Paul, *Littérature française*, 2 Bde., Paris, 1949.
Belgian Cinema, hg. von der Cinémathèque royale de Belgique, Gent, 1999, S. 100-105.
Bellanger, Claude et al. (Hg.), *Histoire générale de la presse française*, Bd. 3: *De 1871 à 1940*, Paris, 1972.
Gottfried Benn, 1886-1956. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach, 1986, S. 115.
Benstock, Shari, *Femmes de la rive gauche, Paris 1900-1940*, Paris, 1987.
Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966.
Bercot, Martine; Guyaux, André (Hg.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XX^e siècle*, Paris, 1998.
Berlière, Jean-Marc, *La police des mœurs sous la IIIème République*, Paris, 1992.
Bernier, Georges, »La Garçonne«, in: Barrot, Olivier; Ory, Pascal (Hg.), *Entre-deux-guerres. La création artistique française 1919-1939*, Paris, 1990, S. 149-170.
Berstein, Serge; Milza, Pierre (Hg.), *Histoire de la France au XX^e siècle*, Bruxelles: Ed. Complexes, 1990.
Beyond Illustration. The »livre d'artiste« in the Twentieth Century. An Exhibition described and compiled by Breon Mitchell, Bloomington: The Lilly Library, 1976.

Billy, André, *L'époque contemporaine (1905-1930),* Paris, 1956.
Billy, André, »La vie et l'œuvre de François Mauriac«, in: François Mauriac, *Le désert de l'amour*, Paris, 1952.
Biolley-Godino, Marcelle, *L'homme-objet chez Colette*, Paris, 1972.
Bock, Gisela, *Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, 2000.
Bock, Ulla; Alfermann, Dorothee (Hg.), *Androgynie: Vielfalt der Möglichkeiten*, Stuttgart/Weimar, 1999 [Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung, 1999].
Böhme, Hartmut; Matussek, Peter; Müller, Lothar, *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Reinbek, 2000.
Bonnelle, Madeleine; Meneret, Marie-José, *Sem*, Paris, 1979.
Bonnet, Marie-Jo, *Un choix sans équivoque. Recherches historiques sur les relations amoureuses entre les femmes, XVI^e^-XX^e^ siècle*, Paris, 1981.
Bonnet, Marie-Jo, »Portrait de Suzy Solidor par Tamara de Lempicka«, *Lesbia Magazine*, September 1994.
Bonnet, Marie-Jo, *Les relations amoureuses entre les femmes du XVI^e^ au XIX^e^ siècle*, Paris, 1995.
Boone, Joseph; Cadden, Michael (Hg.), *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*, New York, 1990.
Boucher, François, *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours*, Paris, 1983.
William Bouguereau: 1825-1905: Musée du Petit Palais, Paris, 9. Februar - 6. Mai 1984; Musée des beaux-arts de Montréal, 22. Juni - 23. September 1984; The Wadsworth Atheneum, Hartford, 27. Oktober 1984 - 13. Januar 1985, Paris, 1984.
Bourin, André, *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Paris, 1966.
Bovenschen, Silvia (Hg.), *Die Listen der Mode*, Frankfurt a. M., 1986.
Bowlt, John. E.; Drutt, Matthew (Hg.); *Amazons of the avant-garde. Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liublov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanowa, and Nadezhda Undaltsova*, Berlin, 1999.
Bracher, Karl Dietrich, *Die Krise Europas seit 1917*, Frankfurt a. M./Berlin, 1993 [Propyläen Geschichte Europas; Bd. 6].
Brassaï, *Le Paris secret des années 30*, Paris, 1976.
Braudel, Fernand, *L'identité de la France. Les hommes et les choses*, Paris, 1986.
Braun-Ronsdorf, Margarete, *Des merveilleuses aux garçonnes: Histoire de l'élégance en Europe de 1789 à 1929*, Paris, 1963.
Brée, Germaine; Morot-Sir, Edouard, *Du Surréalisme à l'empire de la critique*, Paris, 1990 [Littérature française; Bd. 9].
Breeskin, Adelyn D., *Romaine Brooks*, Washington, D. C., 1986.

Brittnacher, Hans Richard, »Goldenes Herz, vergiftetes Geschlecht. Verfemung und Verklärung der Hure in Kunst und Literatur«, in: Bettinger, Elfi; Ebrecht, Angelika (Hg.), *Transgressionen: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts*, Stuttgart/Weimar, 2000 [Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 2000].

Brunel, Pierre (Hg.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, 1999.

Buckberrough, Sherry, »Delaunay Design. Aestetics, Immigration, and The New Woman«, *Art Journal*, n° 1, Spring 1995, S. 51-55.

Buckberrough, Sherry, »Sonia Delaunay. Das Paris der russischen Emigranten und die neue bürgerliche Klientel«, in: *Künstler ziehen an; Avantgarde-Mode in Europa, 1910-1939*, Ausst.-Kat., Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Dortmund, 1996, S. 114-119.

Burchardt, Anja, *Blaustrumpf – Modestudentin – Anarchistin? Deutsche und russische Medizinstudentinnen in Berlin 1896-1918*, Stuttgart/Weimar, 1997 [Ergebnisse der Frauenforschung; Bd. 44].

Busch, Alexandra; Linck, Dirck (Hg.), *Frauenliebe/Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*, Stuttgart/Weimar, 1997.

Claude Cahun. Photographe, Paris, 1995.

Caron, François, *Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, 1851-1918*, Stuttgart, 1991 [Geschichte Frankreichs, Bd. 5].

Castex, Pierre-Georges; Surer, Paul, *Manuel des études littéraires françaises, XX^e siècle*, Paris, 1967.

Chabannes, Jacques, *Les enfants de la Troisième République. De Bergson à Mistinguett*, Paris, 1976.

Charle, Christophe, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique*, Paris, 1979.

Chadwick, Whitney, *Women, Art and Society*, London, 1990.

Chalon, Jean, *Liane de Pougy: courtisane, princesse et sainte*, Paris, 1995.

Chapon, François, *Le peintre et le livre. L'age d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, 1987.

Charles-Roux, Edmonde, *Chanel: Her Life, Her World, and the Woman behind the Legend She Created Herself*, London, 1975.

Charles-Roux, Edmonde, *L'irrégulière ou Mon itinéraire Chanel*, Paris, 1988.

Charles-Roux, Edmonde, *Le temps Chanel*, Paris, 1979.

Chartier, Roger; Hébrard, Jean, *Les discours de la lecture, 1880-2000*, Paris, 2000.

Chartier, Roger; Hébrard, Jean, »Les imaginaires de la lecture«, in: *Le livre concurrencé, 1900-1950*, Paris, 1986 [Histoire de l'édition française; Bd. 4], S. 528-541.

Chartier, Roger; Martin, Henri-Jean (Hg.), *Le livre concurrencé. 1900-1950*, Paris, 1986 [Histoire de l'édition française; Bd. 4].

Chaumeil, Louis, *Van Dongen. L'homme et l'artiste – la vie et l'œuvre*, Genève, 1967.

Chavanne, Blandine; Gaudichon, Bruno (Hg.), *Romaine Brooks (1874-1970)*, Ausst.-Kat., Musée Sainte-Croix, 27. Juni - 30. September 1987, Poitiers: Musée Sainte-Croix, 1987.

Claeys, Gregory, »Socialisme et utopie«, in: Sargent, Lyman Tower; Schaer, Roland (Hg.), *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, 2000, S. 205-241.

Clouard, Henri, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours 1915-1960*, Paris, 1961.

Colette et la mode. Avec des dessins de Sonya Rykiel, Paris, 1991.

Coquart, Elizabeth; Huet, Philippe, *Mistinguett. La reine des Années folles*, Paris, 1996.

Coron, Antoine, »Livres de luxe«, in: Chartier, Roger; Martin, Henri-Jean (Hg.), *Le livre concurrencé. 1900-1950*, Paris, 1986 [Histoire de l'édition française; Bd. 4], S. 408-438.

Coston, Henry, *Dictionnaire de la politique française*, Paris, 1967.

Cott, Nancy F., »La femme moderne. Le style américain des années vingt«, in: Thébaud, Françoise (Hg.), *Le XX^e siècle*, Paris, 1992 [Histoire des femmes en Occident; Bd. 5], S. 75-89.

Cova, Anne, *Maternité et droits de femmes en France (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, 1997.

Daniel, Ute, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt a. M., 2001.

Davay, Paul, *Cinéma de Belgique*, Paris, 1973.

Davis, Natalie Zemon »›Women's History‹ in Transition: The European Case«, in: Scott, Joan Wallach (Hg.), *Feminism and History*, Oxford/New York, 1996, S. 79-104.

Decaux, Alain, *Histoire des françaises*, Paris, 1972.

DeJean, Joan, *Sapho. Les fictions du désir: 1546-1937*, Paris, 1994.

Dekker, Rudolf; van de Pol, Lotte, *Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestien und ihre Geschichte*, Berlin, 1990.

Delbourg-Delphis, Marylène, *Le chic et le look. Histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à nos jours*, Paris, 1981.

Delfau, Gérard; Roche, Anne, *Histoire. Littérature. Histoire et interpretation du fait littéraire*, Paris, 1977.

Des Granges, Charles-Marc; Boudout, Jean (Hg.), *Histoire de la littérature française des origines à nos jours*, Paris, 1962.

Desanti, Dominique, *La banquière des années folles. Marthe Hanau*, Paris, 1980.

Desanti, Dominique, *La femme au temps des années folles*, Paris, 1984.

Desanti, Dominique, *Flora Tristan. La femme révoltée*, Paris, 1980.
Deslandres, Yvonne, *Le costume image de l'homme*, Paris, 1970.
Deslandres, Yvonne; Müller, Florence, *Histoire de la mode au XX^e siècle*, Paris, 1986.
Deutsch, Helene, *Autobiographie. Préface de Julia Kristeva*, Paris, 1986.
Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, 1997.
Dictionnaire encyclopédique de la littérature française, Paris, 1997.
Diehl, Gaston, *Van Dongen*, Paris, 1968.
Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York/Oxford, 1986.
Douin, Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, 1998.
Drost, Julia, »*La vraie féminité* – Mode unter dem Vichy-Regime«, in: Born, Joachim; Steinbach, Marion (Hg.), *Geistige Brandstifter und Kollaborateure. Schriftkultur und Faschismus in der Romania*, Dresden, 1998, S. 65-80.
Drost, Julia, *Mode unter dem Vichy-Regime. Frauenbild und Frauenmode in Frankreich während der Besatzungszeit, 1940-1944*, Pfaffenweiler, 1998.
Drot, Jean-Marie; Polad-Hardouin, Dominique, *Les heures chaudes de Montparnasse*, Paris, 1999.
Duby, Georges; Mandrou, Robert (Hg.), *XVII^e siècle -XX^e siècle*, Paris, 1984 [Histoire de la civilisation française, Bd. 2].
Duby, Georges, *Les temps nouveaux, de 1852 à nos jours*, Paris, 1999 [Histoire de la France, Bd. 3].
Duhamel, Georges, *La possession du monde*, Paris, 1959.
Dumont, Arsène, *Dépopulation et civilisation. Etude démographique*, Paris, 1990.
Du Roselle, Bruno, *La mode*, Paris, 1980.
Dyer, Colin, *Population and Society in Twentieth Century France*, New York, 1978.
Eksteins, Modris, *Le sacre du printemps. La grande guerre et la naissance de la modernité*, Paris, 1989.
Ellis, Jack, *The Physician-Legislators of France: Medicine and Politics in the Early Third Republic, 1870-1914*, Cambridge, 1990.
Engler, Winfried, *Der französische Roman im 19. Jahrhundert*, Darmstadt, 1976.
Engler, Winfried, *Geschichte des französischen Romans von den Anfängen bis Marcel Proust*, Stuttgart, 1982.
Engler, Winfried, *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart, 1974.
Epstein, Simon, *Les Dreyfusards sous l'Occupation*, Paris, 2001.
Europe 1910-1939. Quand l'art habillait le vêtement, Paris, 1997.

Ewing, Elizabeth, *Dress and Undress: A History of Women's Underwear*, London, 1978.

Faderman, Lilian, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship Between Women from the Renaissance to the Present*, New York, 1981.

Felman, Shoshana, »Weiblichkeit wiederlesen«, in: Vinken, Barbara (Hg.), *Dekonstruktiver Feminismus*, Frankfurt a. M., 1992, S. 33-60.

Fend, Mechtild, »›Fräulein Rosa malt fast wie ein Mann‹. Rosa Bonheur und die Schwierigkeit, als Künstlerin androgyn zu sein«, in: Bock, Ulla; Alfermann, Dorothee (Hg.), *Androgynie: Vielfalt der Möglichkeiten*, Stuttgart/Weimar, 1999 [Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung, 1999], S. 72-85.

Ferber, Christian (Hg.), *Der Querschnitt. Das Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte*, Frankfurt a. M., 1981.

Field, Frank, *Three French Writers and the Great War: Barbusse, Drieu la Rochelle, Bernanos*, Cambridge, 1975.

Flanner, Janet, *Paris was Yesterday*, New York, 1972.

Fortassier, Rose, *Les écrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*, Paris, 1991.

Fraisse, Geneviève; Perrot, Michelle (Hg.), *Le XIX^e siècle*, Paris, 1991 [Histoire des femmes en Occident; Bd. 4].

Galouzeau de Villepin, Patrick, *Victor Margueritte. Le pacifisme au service de l'Allemagne?*, Typoskript, Phil. Diss., Université de Paris – Sorbonne IV, 1989.

Garnier, Guillaume (Hg.), *Paris – couture années trente*, Paris, 1987.

Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, 1969.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, 1972.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second dégré*, Paris, 1982.

Givry, Valérie de, *Art et mode. L'inspiration artistique des créateurs de mode*, Paris, 1998.

Gontier, Fernande, *La femme et le couple dans le roman (1919-1939),* Paris, 1976.

Grewe, Astrid, *Das Amerikabild der französischen Schriftsteller zwischen den beiden Weltkriegen*, Heidelberg, 1985.

Grimm, Jürgen; Hausmann, Franz-Rutger; Miething, Christoph, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Stuttgart, 1976.

Grimm, Jürgen, »Vorwort«, in: Grimm, Jürgen (Hg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar, 1999, S. VI-X.

Grumbach, Didier, *Histoires de la mode*, Paris, 1993.

Guillais, Joëlle, *La chair de l'autre: Le crime passionnel au XIX^e siècle*, Paris, 1986.

Guilleminault, Gilbert (Hg.), *Les années folles*, Paris, 1956.

Marcel Haedrich, *Coco Chanel secrète*, Paris, 1971.
Hall, Stuart, *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3*, Hamburg, 2000.
Hall, Stuart (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London/Thousand Oaks/New Delhi, 1997.
Harris, Ruth, *Murders and Madness: Medicine, Law and Society in the Fin-de-siècle*, Oxford, 1989.
Harvey, John, *Des hommes en noir. Du costume masculin à travers les siècles*, Paris, 1995.
Hausen, Karin, »›Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere‹ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: Conze, Werner (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart, 1976 [Industrielle Welt; Bd. 21], S. 363-393.
Heath, Stephen, »Male Feminism«, in: Jardine, Alice; Smith, Paul (Hg.), *Men in Feminism*, New York/London, 1987, S. 1-32.
Hesse, Raymond, *Le livre d'après-guerre et les sociétés bibliophiles. 1918-1929*, Paris, 1929.
Heinich, Nathalie, *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, 1996.
Hewitt, Nicholas, *Les maladies du siècle: The Image of »malaise« in French Fiction and Thought in the Interwar Years*, Hull, 1988.
Hinterhäuser, Hans, »Victor Margueritte: *La Garçonne*«, in: Reichel, Edward; Thoma, Hans (Hg.), *Zeitgeschichte und Roman im Entre-deux-guerres*, Bonn, 1993, S. 25-36.
Holmes, Diana, *French Women's Writing, 1848-1994*, London/Atlantic Highlands, NJ, 1996.
Hommage à Elsa Schiaparelli, Ausst.-Kat., Pavillon des arts, Musée de la Mode et du Costume, Paris, 21. Juni - 30. August 1984, Paris, 1984.
Hopmans, Anita, *Van Dongen retrouvé. L'œuvre sur papier, 1895-1912*, Ausst.-Kat., Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam, Paris, 1997.
Humbert, Jeanne, *Eugène Humbert, la vie et l'œuvre d'un néomalthusien*, Paris, 1947.
Paul Iribe, Précurseur de l'art déco, 1883-1935, Ausst.-Kat., Bibliothèque Forney, 6. Oktober - 31. Dezember 1983, Paris, 1983.
Jacques, Jean-Pierre, *Les malheurs de Sapho*, Paris, 1981.
Jaloux, Edmond, *Un demi-siècle de littérature française, 1887-1941. Marcel Prévost et ses contemporains. Critiques littéraires, portraits, correspondances, inédits*, Paris, 1943.
Jardine, Alice; Smith, Paul (Hg.), *Men in Feminism*, New York/London, 1987.

Jeanne, René; Ford, Charles, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Bd 2: *Le Cinéma muet (suite), Europe (sauf France), Amérique (sauf U.S.A.), Afrique, Asie, 1895-1929*, Paris, 1952.

Jöckel, Sabine, »Die ›histoire des mentalités‹: Baustein einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft (*RZLG*), 1987, S. 146-173.

Jöckel, Sabine, *»Nouvelle histoire« und Literaturwissenschaft*, Rheinfelden, 1984 [Reihe Romanistik; Bd. 44].

Jurt, Joseph, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, 1980.

Käppeli, Anne-Marie, »Scènes féministes«, in: Fraisse, Geneviève; Perrot, Michelle (Hg.), *Le XIX^e siècle*, Paris, 1991 [Histoire des femmes en Occident, Bd. 4], S. 495-526.

Kamitsis, Lydia, »Le pantalon féminin«, *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, n° 13, 1996-1998, S. 78-101.

Kaplan, Alice Yaeger, *Reproductions of Banality: Fascism, Literature and French Intellectual Life*, Minneapolis, 1986.

Kessemeier, Gesa, *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ›Neuen Frau‹ in den zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*, Dortmund, 2000.

Kleinau, Elke, *Die freie Frau. Soziale Utopien des frühen 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf, 1987.

Klejman, Laurence; Rochefort, Florence, *L'égalité en marche. Le féminisme sous la Troisième République*, Paris, 1989.

Kokula, Ilse, *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München, 1981.

Kowalski-Wallace, Elizabeth, *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*, New York/London, 1997.

Kroll, Renate, »Feministische Positionen in der romanistischen Literaturwissenschaft«, in: Kroll, Renate; Zimmermann, Margarete (Hg.), *Feministische Positionen in der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen*, Stuttgart/Weimar, 1995 [Ergebnisse der Frauenforschung; Bd. 38], S. 26-49.

Kropmanns, Peter; Schäfer, Carina, »Proust illustré. Buchkunst von Hermine David und Kees van Dongen«, in: Speck, Reiner; Maar, Michael (Hg.), *Marcel Proust. Zwischen Belle Epoque und Moderne*, Frankfurt, 1999, S. 169-177.

Kürschners Deutscher Literaturkalender, Nekrolog 1936-1970, München, 1973.

Kunzle, David, *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body Sculpture in the West*, Totowa, N. J., 1982.

Kyriazi, Jean Melas, *Van Dongen après le fauvisme*, Lausanne, 1976.

Lalou, René, *Histoire de la littérature française contemporaine*, 2 Bde., Paris, 1940.
Lanson, Gustave; Tuffrau, Paul (Hg.), *Manuel illustré d'histoire de la littérature française. Edition complète pour la période 1919-1950*, Paris, 1953.
Lanoux, Armand, *Paris 1925*, Paris, 1957.
Laqueur, Thomas Walter, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge (Mass.)/London, 1990.
Lawrentjew, Alexander, »Minimalismus und Textilkreation«, in: *Künstler ziehen an; Avantgarde-Mode in Europa, 1910-1939*, Ausst.-Kat., Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Dortmund, 1996, S. 58-67.
Lebas, Catherine; Jacques, Annie, *La coiffure en France du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, 1979.
Lebrun, François, *Histoire des catholiques en France du XV^e siècle à nos jours*, Paris, 1985.
Lehnert, Gertrud, »Androgynie und Mode«, in: Bock, Ulla; Alfermann, Dorothee (Hg.), *Androgynie: Vielfalt der Möglichkeiten*, Stuttgart/Weimar, 1999 [Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung, 1999], S. 118-130.
Lehnert, Gertrud (Hg.), *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund, 1998.
Lehnert, Gertrud, *Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München, 1997.
Leiner, Wolfgang, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt, 1989.
Lemaître, Henri (Hg.), *Dictionnaire de la littérature française*, Paris, 1994.
Leperlier, François, *Claude Cahun*, Paris, 1999.
Leperlier, François, *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*, Paris, 1992.
Lesage, Laurent; Yon, André (Hg.), *Dictionnaire des critiques littéraires. Guide de la critique française du XX^e siècle*, London/University Park, 1969.
Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, 1955.
Lipovetsky, Gilles, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, 1987.
Lista, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque*, Paris, 1995.
Loschek, Ingrid, *Mode im 20. Jahrhundert. Eine Kulturgeschichte unserer Zeit*, München, 1984.
Louis, Marie-Victoire, *Le droit de cuissage, France, 1860-1930*, Paris, 1994.
Lyon-Caen, Gérard; Lavigne, Pierre, *Traité théorique et pratique de droit au cinéma français et comparé*, Bd. 1, Paris, 1957.
Maitron, Jean; Pennetier, Claude (Hg.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, Paris, 1984.

Manson, Anne, »La Garçonne«, in: Guilleminault, Gilbert (Hg.), *Les années folles*, Paris, 1956, S. 165-184.

Marchesseau, Daniel, »Van Dongen, peintre moderne«, in: *Kees Van Dongen*, Ausst.-Kat., 25. Januar-9. Juni 2002, Martigny, 2002.

Mauge, Annelise, »L'Eve nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise«, in: Fraisse, Geneviève; Perrot, Michelle (Hg.), *Le XIX^e siècle*, Paris, 1991 [Histoire des femmes en Occident; Bd. 4], S. 527-543.

Mauge, Annelise, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle*, Marseille, 1987.

Mayeur, Jean-Marie; Bédarida, François; Prost, Antoine (Hg.), *De la III^e à la IV^e République,* Paris, 1999 [Histoire du peuple français; Bd. 4].

Mayeur, Jean-Marie, *L'enseignement secondaire des jeunes filles sous la III^e République*, Paris, 1977.

McLaren, Angus, »Abortion in France: Women and the Regulation of Family Size, 1800-1914«, *French Historical Studies 10*, Spring 1978.

McLaren, Angus, *Sexuality and the Social Order: The Debate over the Fertility of Women and Workers in France, 1770-1920*, New York, 1983.

McMillan, James, *From Dreyfus to De Gaulle: Politics and Society in France, 1898-1969*, London, 1985.

McMillan, James F., *Housewife or Harlot. The Place of Women in French Society 1870-1940*, Brighton, 1981.

Meignen, Eugène, *Le code du cinéma. Edition, location, exploitation*, Paris, o. J.

Metropolen machen Mode. Haute Couture der zwanziger Jahre, Bestandskatalog von Mode der zwanziger Jahre im Kunstgewerbemuseum Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 1989.

Milligan, Jennifer E., *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war-Period*, Oxford/New York, 1996.

Milza, Pierre (Hg.), *Sources de la France du XX^e siècle*, Paris, 1997.

Mode des années folles, 1919-1929, Ausst.-Kat., Musée du Costume de la ville de Paris, 1970-71, Paris, 1970.

Moi, Toril, *Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*, Bremen, 1989.

Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek, 1995.

Montandon, Alain (Hg.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et de savoir-vivre du Moyen à nos jours*, Paris, 1995.

Montagne, Edouard, *Histoire de la Société des Gens de Lettres de France*, Paris, 1988.

Morand, Paul, *L'allure de Chanel*, Paris, 1976.

Morano, Elisabeth, *Sonia Delaunay. Art in Fashion*, New York, 1986.

Munch et la France, Ausstellungskatalog, Musée d'Orsay, Paris 24. September 1991 bis 5. Januar 1992, Musée Munch, Oslo 27. Januar bis 21. April 1992, Paris, 1991.

Musser, Charles, »Der Dokumentarfilm«, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart/Weimar, 1998, S. 290-301.

Neuschäfer, Hans-Jörg, *Der Naturalismus in der Romania*, Wiesbaden, 1978.

Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart/Weimar, 1998.

Nünning, Ansgar, »Literatur, Mentalitäten und kulturelles Gedächtnis: Grundriß, Leitbegriffe und Perspektiven einer anglistischen Kulturwissenschaft«, in: ders. Nünning, Ansgar, *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*, Trier, 1995, S. 173-197.

Nünning, Ansgar (Hg.), *Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, 1998.

Offen, Karen, »Defining Feminism: A Comparative Historical Approach«, in: *Signs*, Bd. 14, 1988/89, S. 199-157.

Offen, Karen, »Depopulation, Nationalism, and Feminism in Fin-de-Siècle France«, in: *American Historical Review* 89, n° 3, Juni 1984, S. 648-676.

Olivier-Martin, Yves, *Histoire du roman populaire en France*, Paris, 1980.

Ory, Pascal; Sirinelli, Jean-François (Hg.), *Les intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, 1992.

Paech, Joachim, »Intermedialität«, in: Albersmeier, Franz-Josef, *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart, 1998.

Paech, Joachim, *Literatur und Film*, Stuttgart/Weimar, 1997.

Pénet, Martin, *Mistinguett: La reine du Music-Hall*, Paris, 1995.

Perrot, Michelle, »De la vieille fille à la garçonne: la femme célibataire au XIX^{e} siècle, in: *Autrement*, n° 32, Mai 1981, S. 222-231.

Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Feminism and Histories of Art*, London/New York, 1988.

Portes, Laurent, »Littérature française et utopie au XIX^{e} siècle«, in: Sargent, Lyman Tower; Schaer, Roland (Hg.), *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, 2000, S. 242-255.

Prévost, M.; Amant, Roman de; Tribout de Morembert, H. (Hg.), *Dictionnaire de biographie française*, Paris, 1987.

Prost, Antoine, *L'enseignement en France, 1800-1967*, Paris, 1968.

Rabaut, Jean, *Féministes à la Belle Epoque*, Paris, 1985.

Raczymov, Henri, *Maurice Sachs ou les travaux forcés de la frivolité*, Paris, 1988.

Raimond, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, 1966.

Rambaud, René, *Les fugitives: Précis anecdotique et historique des coiffures féminines à travers les âges*, Paris, 1947.

Rauch, Nicolas, *Les peintres et le livre. Un essai de bibliographie des livres illustrés de gravures originales par les peintres et les sculpteurs de 1867 à 1957*, Genf, 1957.

Rebérioux, Madeleine, »La littérature socialisante et la représentation du futur en France au tournant du siècle«, in: *Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités, Mélanges Robert Mandrou*, Paris, 1985, S. 407-421.

Rémond, René, *Notre siècle de 1918 à 1991*, Paris, 1991 [Histoire de France, Bd. 6].

Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4: *I-K*, Basel/Stuttgart, 1976, S. 1235-1245.

Roazen, Paul, *Helene Deutsch: une vie de psychanalyste*, Paris, 1992.

Roberts, Mary-Louise, *Civilization without Sexes. Reconstructing Gender in Post-War France, 1917-1927*, London/Chicago, 1995.

Roberts, Mary-Louise, »Prêt-à-déchiffrer: la mode de l'après-guerre et la nouvelle histoire culturelle«, in: *Le mouvement social*, Januar - März 1996, N° 174, S. 57-74.

Roche, Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e - XVIII^e siècle*, Paris, 1989.

Rolley, Katrina, »Fashion, Feminity, and the Fight for the Vote«, *Art History*, vol. 13, n° 1, März 1990.

Romaine Brooks: Portraits, tableaux, dessins. Introduction par Elisabeth de Gramont, »A True Painter of Personality« par John Usher, Paris, 1952.

Ronsin, Francis, *La grève des ventres. Propagande néo-malthusienne et baisse de la natalité en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, 1980.

Rousseau, Pascal, »La Parisienne de Robert Delaunay. La mode simultaniste ou les couleurs de la modernité«, in: Monery, Jean-Paul (Hg.), *Robert Delaunay*, Ausst.-Kat., Musée de Saint Tropez, Saint-Tropez, 1997, S. 69-138.

Sachs, Maurice, *La décade de l'illusion*, Paris, 1950.

Sadoul, Georges, *Le cinéma français, 1890-1962*, Paris, 1962.

Saka, Pierre; Plougastel, Yann, *La chanson française et francophone*, Paris, 1999.

Salmon, André, *Souvenirs sans fin. L'air de la butte*, Paris, 1945.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, 1948.

Schiaparelli, Elsa, *Shocking*, Paris, 1954.

Scott, Joan Wallach, »Gender: A Useful Category of Historical Analysis«,

in: Scott, Joan Wallach (Hg.), *Feminism and History*, Oxford/New York, 1996, S. 152-180.

Scott, Joan Wallach, *Gender and the Politics of History*, New York, 1988.

Senett, Richard, »Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität«, in: Bovenschen, Silvia (Hg.), *Die Listen der Mode*, Frankfurt a. M., 1986, S. 309-352.

Sevran, Pascal, *Le dictionnaire de la chanson française*, Paris, 1986.

Siepe, Hans T., »›Wohl wieder zu franzosenfreundlich‹ und ›ohne alle Voreingenommenheit‹. Theodor Fontanes Berichte aus Frankreich von 1870/71«, in: Abret, Helga; Grunewald, Michael (Hg.), *Visions allemandes de la France (1871-1914). Frankreich aus deutscher Sicht (1871-1914)*, Bern et al., 1995, S. 297-316.

Silvermann, Deborah L., *L'art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, Paris, 1989.

Simmel, Georg, »Die Mode«, in: Simmel, Georg, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essais*, Leipzig, 1917. Nachdruck unter dem Titel: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas, Berlin, 1983.

Sineau, Marielle, »Droit et démocratie«, in: Thébaud, Françoise (Hg.), *Le XX^e siècle*, Paris, 1992 [Histoire des femmes en Occident; Bd. 5], S. 471-497.

Singer, Barnett, *Modern France: Mind, Politics, Society*, Seattle, 1980.

Singer, Barnett, »Technology and Social Change: The Watershed of the 1920's«, in: *Proceedings of the Fourth Annual Meeting of the Western Society for French History 4*, 1976, S. 321-329.

Smith, Bonnie, *Changing Lives: Women in European History Since 1700*, Lexington, Mass., 1989.

Smith, Paul, *Feminism and the Third Republic. Women's Political and Civil Rights in France, 1918-1945*, Oxford, 1996.

Smith Allen, James, *In the Public Eye: A History of Reading in Modern France, 1800-1940*, Princeton, 1991.

Sohn, Anne-Marie, »La Garçonne – face à l'opinion publique: type littéraire ou type social des années 20?«, *Le Mouvement social*, n° 80, Juli-September 1972, S. 3-27.

Sohn, Anne-Marie, *Du premier baiser à l'alcôve. La sexualité des Français au quotidien (1850-1950)*, Paris, 1996.

Sohn, Anne-Marie, »Entre deux guerres. Les rôles féminins en France et en Angleterre«, in: Thébaud, Françoise (Hg.), *Le XX^e siècle*, Paris, 1992 [Histoire des femmes en Occident, Bd. 5], S. 90-113.

Steele, Valery, *Paris Fashion: A Cultural History*, New York, 1988.

Steele, Valery, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, New York, 1985.

Steinbrügge, Lieselotte, *Das moralische Geschlecht: Theorien und Entwürfe über die Natur der Frau in der französischen Aufklärung*, Weinheim/Basel, 1987.

Suleiman, Susan Rubin, »Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the *roman à these*«, in: *Neophilologus*, 60, 1976, S. 162-177.

Suleiman, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, 1983.

Sykora, Katharina, »Androgynie als ›Genus tertium‹ in Magnus Hirschfelds Theorie der ›Geschlechtsübergänge‹«, in: Bock, Ulla; Alfermann, Dorothee (Hg.), *Androgynie: Vielfalt der Möglichkeiten*, Stuttgart/Weimar, 1999 [Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 1999], S. 229-231.

Sykora, Katharina et al. (Hg.), *Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg, 1993.

Talmy, Robert, *Histoire du mouvement familial en France, 1896-1939*, Paris, 1962.

Thébaud, Françoise, *Donner la vie: Histoire de la mère en France entre les deux guerres*, Phil. Diss., Université de Paris VII, 1982.

Thébaud, Françoise, *La femme au temps de la guerre de 14*, Paris, 1986.

Thébaud, Françoise (Hg.), *Le XX^e siècle*, Paris, 1992 [Histoire des femmes en Occident; Bd. 5].

Thébaud, Françoise, »Maternité et famille entre les deux guerres: Idéologie et politique familiale«, in: Thalman, Rita, *Femmes et fascismes*, Paris, 1987, S. 85-97.

Thébaud, Françoise, *Quand nos grand-mères donnaient la vie: La maternité en France dans l'entre-deux-guerres*, Lyon, 1986.

Thiesse, Anne-Marie, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures à la Belle Epoque*, Paris, 1984.

Thomas, Paul, *Un siècle de cinéma belge*, Ottignies, 1995.

Thompson, Victoria, »Homosexuality in France, 1830-1870«, in: Fraisse, Geneviève; Perrot, Michelle (Hg.), *Le XIX^e siècle*, Paris, 1991 [Histoire des femmes en Occident; Bd. 4], S. 398-428.

Thormann, Ellen, *Tamara de Lempicka. Kunstkritik und Künstlerinnen in Paris*, Berlin, 1993.

Tonnet-Lacroix, Eliane, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, 1991.

Tonnet-Lacroix, Eliane, *La littérature française de l'entre-deux-guerres, 1919-1939*, Paris, 1993.

Van Dongen, le peintre, Ausst.-Kat. Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, 1990.

Vautel, Clément, *Mon film, souvenirs d'un journaliste*, Paris, 1941.

Veblen, Thorstein Bunde, *The Theory of the Leisure Class, an Economic Study of Institution*, London, 1924, nachgedruckt und ins Deutsche übersetzt in: Bovenschen, Silvia (Hg.), *Die Listen der Mode*, Frankfurt a. M., 1986.

Veillon, Dominique, *La mode sous l'Occupation*, Paris, 1990.

Villepin, Patrick de, *Victor Margueritte. Biographie. La vie scandaleuse de l'auteur de ›La Garçonne‹*, Paris, 1991.

Villien, Bruno, »Schiaparelli«, in: Barrot, Olivier; Ory, Pascal (Hg.), *Entre-deux-guerres. La création artistique française entre 1919-1939*, Paris, 1990, S. 489-497.

Vinken, Barbara, »Differenz-Forschung«, in: Kroll, Renate; Zimmermann, Margarete (Hg.), *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen*, Stuttgart/Weimar, 1995 [Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 38], S. 66-73.

Vinken, Barbara, *Mode nach der Mode, Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., 1993.

Vlaminck, Maurice de, *Portraits avant décès*, Paris, 1943.

Wachenheim, Pierre, *Le 17^e^ arrondissement. Itinéraires d'histoire et d'architecture*, Paris, 2000.

Waelti-Walters, Jennifer, *Feminist Novelists in the Belle Epoque: Love as a Lifestyle*, Bloomington, Ind., 1990.

Walkowitz, Judith, »Sexualités dangereuses«, in: Fraisse, Geneviève; Perrot, Michelle (Hg.), *Le XIX^e^ siècle*, Paris, 1991 [Histoire des femmes en Occident; Bd. 4], S. 389-418.

Weiss, Andrea, *Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank. Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co*, Dortmund, 1997.

Weiss, Louise, *Ce que femme veut: Souvenirs de la Troisième République*, Paris, 1946.

Walzer, Pierre-Olivier, *Littérature française. Le XX^e^ siècle, 1896-1920*, Paris, 1975.

Werner, Françoise, *Romaine Brooks*, Paris, 1990.

Werth, Léon, *La peinture et la mode. Quarante ans après Cézanne*, Paris, 1945.

Wheeler, Monroe, *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*, New York, 1946.

Wilhelm, Jacques, *Histoire de la mode*, Paris, 1957.

Wilson, Elizabeth, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London, 1985.

Wininger, Solomon, *Große jüdische National-Biographie*, Nachtrag in Bd. 6, Nendeln, 1932.

Wohl, Robert, *The Generation of 1914*, London, 1980.

Wolfzettel, Friedrich, *Einführung in die französische Literaturgeschichtsschreibung*, Darmstadt, 1982.

Wolfzettel, Friedrich (Hg.), *Der französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt, 1981.

Wolter, Gundula, *Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose*, Marburg, 1994.

Wolter, Gundula, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose*, Marburg, 1988.

Woolen, Peter, »Fashion/Orientalism/The Body«, *New Formations*, n° 1, Frühjahr 1987, S. 5-33.

Yonnet, Paul, *Jeux, modes et masses. La société française et le moderne, 1945-1985*, Paris, 1985.

Zdatny, Steven, »La mode à la garçonne, 1900-1925: une histoire sociale des cheveux«, *Le Mouvement social*, Januar-März 1996, n° 174, S. 23-56.

Zeldin, Theodore, *Amour et ambitions. 1848-1945*, Paris, 1978.

Zimmermann, Margarete, »Feminismus und Feminismen. Plädoyer für die Historisierung eines umstrittenen Begriffs«, in: Kroll, Renate; Zimmermann, Margarete (Hg.), *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen*, Stuttgart/Weimar, 1995 [Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 38], S. 52-63.

Zimmermann, Margarete, *Die Literatur des französischen Faschismus. Untersuchungen zum Werk Pierre Drieu La Rochelles. 1917-1942*, München, 1979 [Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie, Bd. 37].

Zimmermann, Margarete, »Literatur und Gesellschaft im Wandel der Dritten Republik«, in: Grimm, Jürgen (Hg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 305-325.

Zimmermann, Margarete, »Periodisierungsprobleme der neueren französischen Literaturgeschichte: das Beispiel der Jahre 1920-1950«, in: Dorion, Gilles et al. (Hg.), *Le français aujourd'hui. Une langue à comprendre. Mélanges offerts à Jürgen Olbert*, Frankfurt a. M., 1992, S. 275-287.

Abbildungsnachweise

1 Besitz der Autorin, S. 47
2 Albin Michel, Paris, S. 97
3 Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, S. 102
4 Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, S. 103
5 Bibliothèque nationale de France, Paris, S. 119
6 Estate Brassaï, Réunion des Musées nationaux, Paris, S. 151
7 National Museum of American Art, Smithsonian Institution, S. 158
8 National Museum of American Art, Smithsonian Institution, S. 159
9 Bibliothèque du film, Paris, S. 188
10 Bibliothèque du film, Paris, S. 189
11 Bibliothèque du film, Paris, S. 190
12 Bibliothèque du film, Paris, S. 191
13 Bibliothèque nationale de France, Paris, S. 193
14 © VG Bildkunst, Bonn 2003, S. 208
15 Bibliothèque Forney, Paris, S. 212
16 © VG Bildkunst, Bonn 2003, S. 213
17 © VG Bildkunst, Bonn 2003, S. 216
18 © VG Bildkunst, Bonn 2003, S. 217
19 Bibliothèque Forney, Paris, S. 219
20 © VG Bildkunst, Bonn 2003, S. 220
21 © VG Bildkunst, Bonn 2003, S. 221
22 © VG Bildkunst, Bonn 2003, S. 223
23 © VG Bildkunst, Bonn 2003, S. 224
24 © VG Bildkunst, Bonn 2003, S. 227
25 Bibliothèque Forney, Paris, S. 229
26 Bibliothèque Forney, Paris, S. 231
27 Bibliothèque nationale de France, Paris, S. 263

Personenregister

Abensour, Léon 17
Achard, Marcel 262
Adam, Paul 18, 19, 45, 204
Allain, Marcel 183
Allain, Maurice 27
Alquier, Henriette 90
Alméras, Henri de 124
Antoine 234
Apollinaire, Guillaume 198, 209
Aragon, Louis 11
Arland, Marcel 129, 131, 134
Arletty 261
Artaud, Antonin 157
Auclerc, Hubertine 17
Audry, Jacqueline 8, 12, 262, 264
Aurel (eigtl. Aurélie de Faucamberge) 248
Azénor, Hélène 150, 154

Baker, Josephine 63, 162
Balasz, Béla 100
Balzac, Honoré de 27, 32, 34, 54, 232
Barbey, Bernard 138
Barbier, Georges 249, 250
Barbusse, Henri 9, 107, 126, 130
Barney, Nathalie Clifford 149-150, 154, 156, 160, 174, 177
Barrès, Maurice 33, 214
Barrière, Marcel 58-59
Baudelaire, Charles 168, 170, 209, 210
Beach, Sylvia 149
Beaunier, André 134
Bédier, Joseph 26, 27, 54, 145
Bellaigue, M. C. 8, 192, 194, 195
Benn, Gottfried 94
Benoît, Pierre 13
Bérard, Henri 116
Bernard, Tristan 54
Bernet, Jeanne 32
Berthet, Alice 68, 120-123
Bezobrazow, Olga de 38
Billy, André 21, 29, 30, 111, 113, 114, 134, 141, 201
Bizet, René 233, 242, 243, 255
Blanc, Charles 82
Blanqui, Auguste 82
Bloomer, Amelia 246
Blum, Léon 58-59, 203, 266
Bodin, Louise Charlotte 85, 121
Boissy, Gabriel 112
Bonheur, Rosa 154, 176, 177, 246
Bonnetain, Paul 33
Bordeaux, Henry 9, 37, 39
Bouguereau, William 215, 218
Boulenger, Jacques 9
Bourgas, Michel 58, 59
Bourget, Paul 13, 14, 19, 41, 42, 53, 54, 169
Boutet de Monvel, Roger 252
Boyer, Martial 200
Brand, Adolf 165
Braque, Georges 201
Brassaï (eigtl. Halasz Gyula) 151, 152, 155
Bringer, Rodolphe 124
Brooks, Romaine 154, 155, 158-160, 266
Brunétière, Ferdinand 37
Brunschvicg, Cécile 249

Cahun, Claude 157, 160, 266
Carco, Francis 48, 116
Cazol, Jack 200
Chanel, Coco 233, 236, 238
Chapiro, Joseph 105, 106
Charpentier, Armand 82, 83, 93, 106, 107
Charles-Etienne (eigtl. Charles-Etienne Madon) 66, 169-174
Chaumont, Magdeleine 255
Chevalier, Maurice 63, 171
Chevillon, André 44
Chimot, Edouard 262, 263
Chirico, Georgio de 209
Choisy, Maryse 153, 157, 241
Cim, Albert 169
Clémenceau, Georges 83, 84
Cocteau, Jean 152, 153
Colette, Sidonie-Gabrielle, gen. Colette 9, 115, 154, 157, 175-178, 180, 182, 231-232, 234, 239, 247, 248, 262, 265
Colin, Paul 11, 111
Corda, Maria 100-102
Coulaud, Marcel 78
Crémieux, Albert 11
Crémieux, Benjamin 129, 138, 139
Crevel, René 138, 152

Dalí, Salvador 240
Daniel-Rops, Henri 131
Daudet, Alphonse 33-34, 118, 168, 169, 266
Daudet, Léon 118, 182
Davenay, René 111
Debar, Andrée 262
Delacroix, Eugène 246
Delarue-Mardrus, Lucie 175, 177, 179, 205
Delaunay, Robert 209, 239
Delaunay, Sonia 239, 240, 257
Delly (eigtl. Marie und Frédéric Petitjean de la Rivière) 13, 48
Delluc, Louis 157
Deltey, Joseph 209
Derain, André 209
Descaves, Lucien 33, 197, 199
Deutsch, Helene 166
Dhélia, France 182, 189
Dieudonné, Albert 261
Dongen, Kees van (eigtl. Cornelius Theodorus Marie van Dongen) 8, 150, 181, 200-211, 213-230, 258, 262, 267, 268
Dorgelès, Roland 9, 116, 209, 210
Doumic, René 41-42, 117
Drieu la Rochelle, Pierre 104, 128, 130, 131, 133-136, 138, 142, 267
Drimeur, Alain le 80
Drysdale, Charles V. 88
Du Plessy, Armand 7, 182-184, 188-192, 194, 198, 267
Dubarry, Alfred 106
Dufy, Raoul 209, 240
Duhamel, Georges 54, 129, 182
Dulac, Germaine 157
Dulac, Odette 16
Dunan, Renée 93
Dunoyer de Segonzac, André 209
Durand, Marguerite 36
Durtain, Luc (eigtl. André Nepven) 131-132
Duval, Maurice 78, 85
Duvernois, Henri 54

Einstein, Carl 108
Ellis, Havelock 166

Faure, Sébastien 89
Feuillade, Louis 183
Feyder, Jacques 184
Fischer, Max und Alex 116
Flaubert, Gustave 27, 54
Forel, Auguste 165, 166

Fouchardière, Georges de la 115
Fournier, Christiane 242
Fouveau de Courmelles, Francis 252
France, Anatole 89, 123, 124, 182, 210
Frapié, Léon 19, 86, 87
Freud, Sigmund 58, 166
Friedländer, Benedikt 165
Fuller, Loïe 157

Gallo, Ch. 8, 192, 194, 195
Galtier-Boissière, Jean 116
Gehri, Alfred 192
Georges-Anquetil 58, 59, 86
Germain, José (eigtl. José Germain-Drouilly) 114, 141, 143, 147
Gilbert, Eugène 40
Ginisty, Paul 185, 198
Giraudoux, Jean 131
Goncourt, Edmond und Jules 32-33, 46, 49
Guiches, Gustave 33
Guiraud, Jean Hippolyte 117, 125
Gyp (eigtl. Sibylle Marie Antoinette de Riquetti de Mirabeau) 175

Hanau, Marthe 114
Hazard, Paul 26, 27, 29, 54, 145
Havard de la Montagne, Georges 112
Hemingway, Ernest 127
Hermant, Abel 54
Herriot, Edouard 90
Hirschfeld, Magnus 90, 164, 165
Houville, Gérard de 175, 179
Hugo, Victor 32, 47
Humbert, Eugène 88-90
Humbert, Jeanne 107, 108
Huysmans, Joris-Karl 7, 29

Iribe, Paul 237

Jaloux, Edmond 54, 140
Janin, Louise 160
Jansen, Wilhelm 165
Jaurès, Jean 81
Jeglot, Cécile 250
Jénouvrier, Léon 84
Joran, Théodore 17
Joyce, James 209
Joze, Victor 169

Kemp, Robert 198, 199, 246
Keun, Odette 16
Key, Ellen 57, 58
Kipling, Rudyard 210
Kollontaï, Alexandra Michailovna 38-39
Korda, Alexander 100, 102, 103
Kropotkin, Peter 202

Lalou, René 27, 47, 48, 55
Lanvin, Jeanne 240
Laroche, Pierre 262
Laval, Pierre 109
Leblanc, Maurice 13
Lecomte, Georges 52
Lempicka, Tamara de 150, 160, 266
Leclère, Paul 210
LePape, Georges 237
Lescouvé, Blanche 248, 249
Lesueur, Daniel 37, 38
Lévi-Strauss, Claude 32, 108
Liedtke, Harry 100, 102
Lièvre, Pierre 254, 255
Limur, Jean de 8, 261
Lombroso, Gina 249
Lorrain, Jean 45, 204
Louÿs, Pierre 170
Luce, Maximilien 202
Luchaire, Jean 131

Maleszewska, Olympe 177
Mallarmé, Eudoxie 31
Mallarmé, Stéphane 31-33
Malraux, André 131
Marchand, Raymonde 95, 96, 150
Margueritte, Jean-Auguste 31
Margueritte, Lucie-Paul 122-123
Margueritte, Paul 11, 13, 18, 26-28, 29, 33, 34, 36, 37, 40-43, 49, 89, 123
Marinier, Paul 200
Mars, Colette 262
Marx, Magdalena 16
Matisse, Henri 201, 209, 211
Maupassant, Guy de 29, 45, 204
Mauriac, François 133-134, 136, 146, 267
Maurras, Charles 118, 123, 179
Méric, Victor 89
Metzinger, Jean 214
Michel, Willy 47
Miomandre, Francis de 209, 218, 241
Mirbeau, Octave 89
Misme, Jane 85, 259, 260
Mistinguett (eigtl. Jeanne Bourgeois) 62, 63
Moll-Weiß, Auguste 259
Monnier, Adrienne 149
Montfort, Charles 169
Montfort, Eugène 112
Montherlant, Henry de 54, 131
Morand, Paul 160-162
Mornet, Daniel 26, 27, 29
Mouru de Laclotte, Gaston 183
Munch, Edvard 204

Narquet, Alfred 89
Netter, Yvonne 78
Noailles, Anna de 175, 179-180

Orloff, Chana 160

Paglieri, Louis 192
Papaud, Renée 87, 113, 121
Paraf, Pierre 49, 131
Patou, Jean 238
Péguy, Charles 80
Pelletier, Madeleine 89, 176, 247
Pétain, Philippe 12, 109
Picasso, Pablo 180, 201, 204, 214
Pioch, Georges 198
Pissarro, Camille 202
Poincaré, Henri 214
Poiret, Paul 182, 187, 205, 233-234, 237, 240
Poldès, Léo 124
Popowa, Ljubow 240
Pougy, Liane de (eigtl. Anne-Marie Chassaigne) 174-175
Prax, Maurice 238, 239
Prévost, Jean 11
Prévost, Marcel 18, 19, 43, 48, 114, 140, 144, 146, 185, 253, 254
Proust, Marcel 210

Quint, Léon-Pierre 138, 139

Rachilde (eigtl. Mme Alfred Valette, geb. Marguerite Eymery) 19, 49, 52, 64, 79, 122, 123, 247
Radiguet, Raymond 9, 54, 209, 266
Rageot, Gaston 86, 144, 145
Rambaud, René 232, 234, 236, 251, 259
Ramuz, Charles Ferdinand 129
Rateau, Armand 240
Reboux, Paul 259
Rees, Teo van 202
Reval, Gabrielle 75-78, 265
Reymond, Ladislas 108
Richer, Léon 39, 120
Richet, Charles 129

Robin, Paul (Charles, Louis, Jean gen. Bripon oder Vindex) 88, 89, 91
Rod, Edouard 41
Rodtschenko, Alexander 240
Roger-Marx, Claude 127
Rolland, Romain 108, 129
Romains, Jules 54
Rosny, J. H. 33
Roussel, Nelly 85, 89
Rouveyre, André 199
Roya, Maurice 11, 46, 50, 51, 53, 87, 93, 101
Royer, Clémence 37

Sachs, Maurice 115, 127, 205
Sand, George 154, 236, 244, 246
Sardou, Victorien 140
Schiaparelli, Elsa 238, 240
Sée, Edmond 198, 199
Ségur, Nicolas 130, 133-134
Seignobos, Charles 61
Sem (eigtl. Georges Goursatt) 95, 210
Sénéchal, Christian 16, 28, 34, 129
Séverine (Pseudonym für Caroline Rémy) 37, 89
Signac, Paul 202
Solidor, Suzy 149-150, 261
Souday, Paul 68, 117, 182
Soupault, Philippe 138-139
Souvestre, Pierre 183
Stein, Gertrude 149, 157
Stendhal (eigtl. Henri Beyle) 54
Stöcker, Helene 90, 165

Tabouriech, Ernest 80
Téry, Gustave 117-118, 125, 198
Thayaht (eigtl. Ernesto Michahelles) 240
Thibaudet, Albert 27
Tinayre, Marcelle 37, 248, 249
Tissot, Ernest 43, 204
Toklas, Alice B. 149, 157
Tolstoi, Leo 41
Toulouse, Edouard-Gaston-Dominique 58, 89
Toulouse-Lautrec, Henri de 204, 222
Tristan, Flora 177
Trotzki, Leo 73, 79
Turgeon, Charles 17, 58

Valéry, Paul 65, 66, 130, 255, 267
Valloton, Félix 222
Valmy, Pauline 16
Varenne, Marc 120, 143, 146
Vaudoyer, Louis 206
Vautel, Clément 94-101, 115, 210, 239
Vernet, Madeleine 85
Vérone, Maria 85-86, 120, 260
Vimaire, Charles 169
Viollis, Andrée 37
Vionnet, Madeleine 240
Vivien, Renée 150, 175-180, 266
Vlaminck, Maurice de 201-202, 209
Vogüé, E. M. de 41
Volterra, Léon 196

Weber, Jean 152, 153
Weiss, Louise 114
Westphal, Carl von 164
Worth, Charles Frederic 235

Yver, Colette (eigtl. Antoinette de Bergevin) 75-78, 85, 265

Zay, Jean 261
Zola, Emile 29, 32, 35, 49, 51-52, 123, 182

Gedruckt mit Unterstützung der Freien Universität Berlin

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2003

www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung von
»Cornelia. Montparnasse Blues« von Kees van Dongen,
© VG Bild-Kunst Bonn 2003.
Druck: Hubert & Co, Göttingen

ISBN 3-89244-681-4