



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Paris und die Flâneuse der Moderne in Nightwood, Quartet und
Nadja

verfasst von | submitted by
Irmgard Koller BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Paula Wojcik

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich der literarischen Figur der Flâneuse im Kontext der Moderne und untersucht die Darstellung weiblicher Stadterfahrung am Beispiel von Djuna Barnes' *Nightwood* (1936), Jean Rhys' *Quartet* (1928) und André Bretons *Nadja* (1928). Im Zentrum steht die Frage, wie das Motiv des Flanierens aus weiblicher Perspektive literarisch gestaltet wird und in welchem Verhältnis es zur männlich geprägten Tradition des Flâneurs steht. Aufbauend auf kultur- und literaturtheoretischen Ansätzen von Gillian Rose, Doreen Massey und Sigrid Weigel sowie unter Rückgriff auf feministische Theorien der Raumwahrnehmung analysiert die Arbeit narrative Strategien, ästhetische Verfahren und urbane Topographien in den drei Werken.

Besonderes Augenmerk gilt dabei der Stadt Paris als Schauplatz weiblicher Flanerie: Die Arbeit zeigt auf, wie die Autor*innen die französische Metropole literarisch konstruieren. Dabei werden Orte wie das Nachtleben, Cafés, Hotels oder öffentliche Straßen zu ambivalenten Erfahrungsräumen zwischen Selbstermächtigung, Marginalisierung und sozialer Kontrolle. Die Flâneuse erscheint dabei als Grenzgängerin, deren Bewegungen durch Geschlechterrollen, soziale Machtverhältnisse und kulturelle Zuschreibungen geprägt sind – und deren literarische Darstellung neue Perspektiven auf urbane Subjektivität eröffnet.

Durch den komparatistischen Zugang zwischen weiblicher und männlicher Flanerie erschließt die Arbeit nicht nur genderspezifische Raumkonzepte, sondern auch ein vertieftes Verständnis der literarischen Darstellung von Paris in der Moderne. Die Analyse macht sichtbar, wie Paris in den untersuchten Texten als dynamischer, konfliktreicher und vielschichtiger Raum erscheint, in dem sich Fragen von Identität, Sichtbarkeit und Zugehörigkeit verhandeln – und liefert damit einen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit urbaner Moderne und Geschlechterdiskursen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Literaturgeschichte und Theorien zu Flâneur und Flâneuse	6
2.1	Herr über die Stadt: Der Flâneur der Moderne	6
2.2	Die (un)sichtbare Flâneuse: Perspektive und Raumerfahrung.....	10
2.3	Theorien feministischer Raumuntersuchung: Doreen Massey, Gillian Rose, Sigrid Weigel.....	17
3	Expats and Experiment: The Left Bank.....	22
4	Die Flâneuse: Vom Suchen, Finden und Streunen im Paris der Moderne.....	28
4.1	Von Flânerie zu Flucht: Arten und Motive des Flanierens.....	28
4.2	„Trying to get the world home”: Nachhausekommen und Zuhause-Sein als Flâneuse	41
4.3	The Other Flâneuse: Die Flâneuse als Außenseiterin und „das Andere”	49
4.4	Passante und Flâneuse: Erzählperspektiven und Projektionsflächen.....	57
4.5	Geister der Nacht: Die Flâneuse als Teil des Female Gothic	66
5	Paris: Topographie der Flâneuse	74
5.1	Zwischen Traum und Realität: Stadtdarstellung und modernistische Strömungen .	74
5.2	Grenzüberschreitung und die Flâneuse.....	82
5.3	Nachtleben: Paris als Ort der Befreiung und der Maskerade.....	87
5.4	Paris: Kontrastpunkte und Ambivalenzen	92
6	Conclusio.....	99
6.1	Beantwortung der Forschungsfragen	99
6.2	Flanieren - Die Stadt aus anderen Blickwinkeln lesen	103
7	Literaturverzeichnis	105

1 Einleitung

„The *flâneuse* does exist, whenever we have deviated from the paths laid out for us, lighting out for our own territories.”¹

— Lauren Elkin

Wenn wir das Wort „Flâneur” hören, entsteht vor unserem inneren Auge meist das Bild eines wohlhabenden Herrn, der lässig durch die Stadt flaniert, seine Zeit in Cafés und Bars vertrödelt und dabei das Treiben der Stadtbewohner*innen beobachtet. Unabhängig von der konkreten Vorstellung bleibt eines konstant: Der Flâneur wird fast immer als Mann imaginiert.

Als Frau ohne männliche Begleitung durch die Stadt zu schweifen, war hingegen lange Zeit ein problematisches, wenn nicht gar unmögliches Unterfangen. Mit der literarischen Moderne rückt das individuelle Erleben der aufkommenden Metropolen ins Zentrum und liefert in der Literatur vermehrt Zeugnisse weiblicher Stadterfahrung. Das Flanieren als emanzipatorischer Akt wird in der literarischen Moderne ausgeformt. In diesem Zusammenhang steht das Konzept der Flâneuse, die der literarischen Figur des männlichen Flâneurs gegenübersteht und mit der Rückeroberung des urbanen Raums verknüpft wird. In *Nightwood* (1936) von Djuna Barnes, *Quartet* (1928) von Jean Rhys und *Nadja* (1928) von André Breton ist die Stadt mehr als Kulisse einer Handlung: Sie ist verknüpft mit der Identität der Protagonist*innen. Paris bietet eine Projektionsfläche für das Streben nach Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung in patriarchal gestalteten urbanen Lebensräumen. *Nightwood*, *Quartet* und *Nadja* werden überwiegend im Paris der 1920er Jahre verortet und entwerfen eine von den Autor*innen entworfene Vorstellung der modernen Stadt, wie sie aus der Perspektive einer Flâneuse erfahren wird.

Die Frage nach der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im urbanen Raum ist nicht nur eine der sozialen und historischen Bedingungen, sondern auch eine Frage kultureller Konstruktion durch Literatur. Der Flâneur, als dezidiert männlicher Archetyp, der die urbane Landschaft

¹ Elkin, Lauren: *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Chatto & Windus 2016, S. 23.

durchstreift, wird als Inbegriff der Erfahrung der Moderne und ihrer Komplikationen betrachtet. Die Untersuchung der Flâneuse, als eine weibliche Antwort auf das Konzept des Flâneurs, ermöglicht es, die genderspezifischen Dimensionen der urbanen Erfahrung zu ergründen und die Dynamik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie Machtverhältnissen im öffentlichen Raum aus einer weiblichen Perspektive neu zu bewerten.

Im Zuge feministischer Raum-, Kultur- und Literaturtheorien wurde die Frage nach weiblicher Stadterfahrung in der Literatur anhand des Konzepts der Flâneuse zum Gegenstand kritischer Reflexion. Für die vorliegende Arbeit sollen die Theorien und Konzepte von Gillian Rose, Doreen Massey und Sigrid Weigel den theoretischen Rahmen für eine Auseinandersetzung mit der Flâneuse liefern. Anknüpfend an Lefebvre, bringt Doreen Massey die Kategorie Gender als Analysekriterium für Raumerfahrung in *Space, Place and Gender* ins Spiel. Im Zentrum von Masseys Untersuchung stehen die komplexen Verflechtungen von Raum, Macht und Geschlecht, die für die vorliegende Analyse der Flâneuse fruchtbar gemacht werden sollen.

Gillian Roses Konzept des „paradoxical space“ bietet einen differenzierten Zugang zur Analyse der Flâneuse, indem es den urbanen Raum nicht als neutrale Kulisse, sondern als komplexes Geflecht sozialer, kultureller und genderspezifischer Machtverhältnisse versteht. Besonders aufschlussreich sind Roses Überlegungen zum Spannungsverhältnis von Sehen und Gesehenwerden im öffentlichen Raum – sie erweisen sich als zentral für die Untersuchung der Erzählperspektive.

Sigrid Weigels Werk *Topographien der Geschlechter* macht die Stadt als kulturell codierten Ort lesbar. Weigel zeigt, wie urbane Räume und ihre literarischen Darstellungen von patriarchalen Perspektiven geprägt sind und weibliche Subjektivität in der Stadt lange unsichtbar blieb. Ihre Analyse eröffnet ein kritisches Verständnis dafür, wie die Figur der Flâneuse als sehendes Subjekt diese hegemonialen Strukturen durchbricht und neue, genderbewusste Lesarten des Stadtraums ermöglicht.

Die Figur der Flâneuse hat in den letzten Jahrzehnten stete Aufmerksamkeit in der literaturwissenschaftlichen Forschung erfahren. Aufbauend auf kanonischen Werken zur Flânerie – von Charles Baudelaire und Walter Benjamin – wird insbesondere seit den 1980er Jahren versucht, dem männlich codierten Konzept des Flâneurs ein weibliches Pendant entgegenzustellen und die spezifischen Bedingungen weiblicher Stadterfahrung literarisch und

theoretisch zu erfassen. In diesem Zusammenhang sind insbesondere die Arbeiten von Janet Wolff, Anne Friedberg, Priscilla Parkhurst Ferguson und Elizabeth Wilson hervorzuheben, die die Figur der Flâneuse aus kultureller, sozialer und ästhetischer Perspektive analysieren und zentrale Ansatzpunkte für die vorliegende Untersuchung bereitstellen.

Die Romane *Quartet* von Jean Rhys und *Nightwood* von Djuna Barnes wurden in verschiedenen Einzelstudien in Hinblick auf urbane Bewegungsmuster, genderspezifische Wahrnehmung und Formen der Flânerie bereits in der Forschung berücksichtigt. Die Romane wurden in kürzeren Einzelstudien bereits unter dem Aspekt weiblicher Stadterfahrung untersucht. Auch die Protagonistinnen dieser Romane wurden als literarische Flâneusen gelesen – so etwa bei Johanna M. Wagner und Věra Eliášová.

Bislang fehlt jedoch eine systematische und vergleichende Analyse, die die ausgewählten drei Werke im Zusammenhang betrachtet, ihre jeweiligen Konzeptionen der weiblichen Stadterfahrung zueinander in Beziehung setzt und sie zugleich mit einem zentralen Referenztext der männlichen Flânerie – André Bretons *Nadja* – kontrastiert. Dieser komparatistische Zugang eröffnet die Möglichkeit, Unterschiede und Brüche im literarischen Stadterleben von Frauen sichtbar zu machen und den Wandel literarischer Raumvorstellungen im Spannungsfeld von Geschlecht, Wahrnehmung und urbaner Moderne differenziert zu untersuchen.

Die ausgewählten Primärtexte werden aus einer feministischen Perspektive analysiert, um Aufschluss über die Gestaltung weiblicher Stadterfahrung, über geschlechtlich konnotierte urbane Räume sowie die Frage, ob und wie Weiblichkeit im öffentlichen Raum innerhalb der intradiegetischen Erzählung konstruiert wird, zu liefern.

Die vorliegende Arbeit widmet sich der literarischen Figur der Flâneuse im Kontext des modernen Paris und untersucht, wie ihr Erleben der Stadt, ihre Bewegungsformen und ihre narrative Verortung literarisch dargestellt werden. Im Zentrum steht die Frage, wie weibliche Stadterfahrung unter den Bedingungen der Moderne erzählt und imaginiert wird, welche strukturellen und ästhetischen Differenzen zur tradierten Figur des männlichen Flâneurs bestehen und wie die literarischen Texte Geschlechterverhältnisse, Raumkonzepte und Identitätsentwürfe miteinander verschränken. Ziel ist es, über diese Analyse zu einem vertieften Verständnis der literarischen Stadtdarstellung des Paris der Moderne zu gelangen.

Forschungsfragen

FF1: Wie wird die Figur der Flâneuse sowie Passagen des Flanierens in den Texten literarisch gestaltet, und in welchem Verhältnis steht diese Darstellung zur Figur des männlichen Flâneurs?

FF2: Wie gestalten die Autor*innen das Paris der Moderne aus der Sicht der Flâneuse?

Ausgehend von den maßgeblichen theoretischen und literarischen Auseinandersetzungen mit dem Flâneur – insbesondere Charles Baudelaires Schriften sowie Walter Benjamins kulturtheoretischen Analysen zur Moderne – wird zunächst ein historischer und diskursiver Rahmen geschaffen, der die Ursprünge, Funktionen und die literarische Symbolkraft dieser Figur beleuchtet. Aufbauend auf diesem Fundament erfolgt eine kritische Auseinandersetzung mit der Figur der Flâneuse, wie sie in der feministischen Theorie – allen voran durch Janet Wolffs Essay „The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity“ – erstmals benannt und diskutiert wurde. Der historische Kontext, das Paris der Moderne, wird als Knotenpunkt intellektueller und künstlerischer Netzwerke skizziert.

Im Mittelpunkt des Kapitels „Die Flâneuse: Vom Suchen, Finden und Streunen im Paris der Moderne“ steht die Frage, wie das Flanieren sowie die Charakteristika der Flâneuse gestaltet werden und in welchem Verhältnis diese Darstellung zur männlich codierten Tradition des Flâneurs steht. Anhand ausgewählter Textpassagen aus *Nightwood*, *Quartet* und *Nadja* wird untersucht, wie das Flanieren im Kontext weiblicher Figuren erzählt, motivisch aufgeladen und ästhetisch gestaltet ist. Die einzelnen Unterkapitel widmen sich dabei unterschiedlichen Aspekten des Flanierens bzw. seiner Gestaltung: von Fragen des Zuhause-seins und Fremd-seins bis hin zur Flâneuse als marginalisierter Figur durch Prozesse des Otherings oder als Projektionsfläche aus männlicher Perspektive. Zur Sichtbarmachung der literarischen Vielschichtigkeit der Flâneuse werden auch ästhetische und erzähltechnische Mittel wie die Erzählperspektive in Bezug auf die Passante-Figur sowie Elemente des Female Gothic einbezogen. Ergänzend zu einer textimmanenten Lektüre werden feministische Theorieansätze und erzähltheoretische Überlegungen zur Perspektive sowie zur Konstruktion von literarischen Räumen herangezogen, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Gestaltung des Flanierens herauszuarbeiten.

Das Kapitel 5: „Paris: Topographie der Flâneuse“ nimmt im Anschluss daran die urbane Umgebung der Flâneuse in den Blick und rückt die zweite Forschungsfrage ins Zentrum: Wie gestalten die Autor*innen das Paris der Moderne aus der Sicht der Flâneuse? Im Fokus stehen dabei Darstellungen der Stadt als ambivalentem Erfahrungsraum zwischen Realität und Traum. Es wird analysiert, wie Paris von den Autor*innen aus weiblicher Perspektive imaginiert und beschrieben wird. Dabei werden modernistische Strömungen wie Surrealismus und Impressionismus und ihre Einflüsse auf die Darstellung der Stadt berücksichtigt. Das Kapitel analysiert urbane Räume wie das Nachtleben, Cafés, Bars und Clubs als Orte weiblicher Flânerie und fragt nach ihrer Funktion als Bühnen gesellschaftlicher Maskerade, subversiver Aneignung oder auch potenzieller Gefährdung. Der nächtliche Stadtraum erscheint dabei als Möglichkeitsraum, aber auch als Ort sozialer Kontrolle und Zuschreibung. Zudem wird die Figur der Flâneuse in Beziehung zu Konzepten von Grenze und Grenzüberschreitung gesetzt. Abschließend wird Paris als literarischer Schauplatz in Relation zu anderen Städten und räumlichen Settings innerhalb der Werke gelesen, um herauszuarbeiten, welche spezifischen Bedeutungen und Funktionen Paris als urbaner Raum für die Konstruktion weiblicher Stadterfahrung besitzt. So soll ein differenziertes Verständnis davon gewonnen werden, wie städtische Räume in ihrer Vielfalt und Geschlechterdynamik in den Primärtexten literarisch gestaltet und repräsentiert werden.

Die Arbeit versteht die Flâneuse dabei nicht lediglich als Gegenbild zum Flâneur, sondern vielmehr als ein Konzept, anhand dessen neue Perspektiven sichtbar gemacht werden. Die vorliegende Arbeit soll daher unter dem Motto des Perspektivenwechsels und des Sichtbarmachens stehen. Die Protagonistinnen sind einerseits verknüpft mit Paris, der ursprünglichen Umgebung des Flâneurs und seiner literarischen Tradition und schlagen zugleich neue Wege ein. In diesem Spannungsfeld löst sich der Flâneur aus seiner (in Reinform vielleicht nie wirklich existent gewesenen) Rolle als zielloser Dandy und das Flanieren wird zu einer universellen Praxis, um Stadterfahrung aus den unterschiedlichsten Perspektiven kommunizierbar zu machen.

2 Literaturgeschichte und Theorien zu Flâneur und Flâneuse

2.1 Herr über die Stadt: Der Flâneur der Moderne

Harald Neumeyer zufolge ist es der Raum, der den Flâneur definiert: Im Garten oder Wald begegne man dem Spaziergänger, auf dem Berg treffe man den Wanderer und auf den Straßen der Stadt den Flâneur. Stadt und Flâneur seien untrennbar miteinander verbunden, weil der städtische Raum mit seiner Dichte, seinem Tempo und seiner sozialen Durchmischung die Voraussetzung für das Flanieren bilde. Nur in der Stadt könne der Flâneur anonym bleiben, beobachten und sich frei zwischen öffentlichen Räumen bewegen.²

Der Flâneur bewegt sich durch den urbanen Raum und nimmt ihn aus seiner subjektiven Perspektive wahr. Zugleich spiegelt seine Figur die sozialen, kulturellen und politischen Strukturen der Stadt wider. Als literarische Denkfigur eröffnet der Flâneur eine differenzierte Sicht auf das komplexe Verhältnis zwischen Individuum und Metropole. Eine Auseinandersetzung mit seiner literaturgeschichtlichen Entwicklung, seinen Charakterzügen und den ihm zugeschriebenen Machtverhältnissen ist daher unverzichtbar, um die Genderdimensionen sowie die sozialen und kulturellen Implikationen der Flâneuse verstehen und einordnen zu können.

Der Begriff „Flâneur“ stammt aus dem Französischen und leitet sich vom Verb „flâner“ ab, das „flanieren“, „spazieren“ oder „müßig umherschlendern“ bedeutet. Der Begriff des Flâneurs wird heute sowohl in der Alltagssprache als auch in der Literatur auf vielfältige Weise verwendet und bezieht sich auf verschiedenste Kontexte. Seinen Ursprung als literarisches Konstrukt findet der Flâneur in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Merciers *Tableau de Paris* liefert in kurzen Prosatexten Beobachtungen über den Pariser Alltag aus der Sicht eines städtischen Beobachters. Weit einflussreicher für die Literaturgeschichte des Flâneurs wurde jedoch Charles Baudelaires Version des Flâneurs im 19. Jahrhundert. In *Le peintre de la vie moderne* (1863) sowie dem Essay *Le Spleen de Paris* (1869) wird der Flâneur nicht nur explizit männlich definiert, sondern in erster Linie als Poet. Bei Baudelaire ist der

² Neumeyer, Harald: *Der Flâneur. Konzeptionen der Moderne*. (Reihe Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Band 252). Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, S. 11.

Flâneur ein ästhetischer Genießer, der das Spektakel des urbanen Lebens betrachtet und daraus Inspiration für seine künstlerische Produktion schöpft.³

Keith Tester merkt an, dass sich der Flâneur zwar äußerlich in das Mosaik der Stadt einfüge, innerlich jedoch durch diese stetige Reflexion seiner Umgebung eine Distanz bewahre. Der Flâneur sei nicht in der Lage, die Schnelllebigkeit der Stadt zu kontrollieren, jedoch liege die Interpretation der auf ihn einprasselnden Zufälle allein in seinen Händen. Der Umstand, dass der Flâneur das Geschehen aus seiner Perspektive strukturiert und beschreibt, verleihe ihm, so Tester, eine Machtposition:

The poet is the sovereign in control of a world of his own definition (that is why he is a prince); he defines the order of things himself rather than allowing things or appearances to be defining of themselves [...] The poet is the self-proclaimed and self-believing monarch of the crowd.⁴

Durch diese selbstbestimmte Deutung der urbanen Welt übernimmt der Flâneur die Kontrolle und verleiht der Stadt eine eigene, poetische Ordnung, indem er die Vielschichtigkeit und die scheinbare Willkür des modernen urbanen Lebens in eine höhere, poetische Ordnung überführt. Des Weiteren wird der Flâneur mit der Figur des Dandys assoziiert, wodurch er sich noch deutlicher von der Menschenmenge abgrenzt. Die Illustrationen von Honoré Daumier aus dem Jahr 1841, betitelt „Physiologie du Flâneur“, präsentieren den Flâneur als Dandy der bourgeois Gesellschaft, ausgestattet mit Gehstock, Zigarre und Zylinder.⁵ Seine Haltung, gepaart mit diesem Erscheinungsbild, verleiht ihm somit nicht nur Souveränität, sondern auch eine Form von Autorität.

Die Figur des Flâneurs ist eng mit der Entstehung und Wahrnehmung der modernen Großstadt verknüpft. Besonders in den Schriften von Charles Baudelaire und Walter Benjamin wird der Flâneur zu einem zentralen Beobachter der Urbanisierung und ihrer kulturellen, sozialen und psychischen Auswirkungen.

³ Tester, Keith: Introduction. In: Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*. London (u.a.): Routledge 1994, S. 1-21, hier S. 1f.

⁴ Ebd., S. 4.

⁵ Parkhurst Ferguson, Priscilla: The flâneur on and off the streets of Paris. In: Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*. London (u. a.): Routledge 1994, S. 22-42, hier S. 24f.

Die Flânerie bei Baudelaire, so konstatiert Tester, beschreibe eine endlose Sinnsuche, die den Flâneur antreibt, auf den Straßen der Stadt durch fortschreitende Bewegung einen Zustand der Selbsterkenntnis zu erlangen. Dieser Zustand könne jedoch niemals erreicht werden, und der Flâneur bleibe ein rastloser Suchender: „The search for self-hood through the diagnosis of dissatisfaction does not at all lead in the end to satisfaction; it just leads to more dissatisfaction.”⁶ Das, was den Flâneur hinaus auf die Straßen treibt, sei jedoch nicht nur die Suche nach diesem Zustand der Zufriedenheit, sondern auch ein höheres, poetisches Ziel: Das Ergründen der „modernité” diene bei Baudelaire als Sammelbegriff für das zeitgenössische städtische Leben, das von schnellen Veränderungen, Mode und Oberflächlichkeit geprägt sei. Der Flâneur strebe danach, das Poetische in diesem modernen, schnelllebigen Umfeld zu finden.⁷

Die Untersuchung des modernen Lebens anhand der Figur des Flâneurs steht in Walter Benjamins Ausführungen im Zentrum. Er war es, der den Flâneur aus dem Kontext der Straßen und Passagen herausgelöst und ihn zur zentralen Figur der Moderne erhoben hat. „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts” nannte Benjamin sein Exposé zum unvollendet gebliebenen *Passagen-Werk*. Es legte den Grundstein für den Diskurs von Paris als kulturellem Zentrum, der von seinen Zeitgenoss*innen als auch in der späteren Forschung eifrig vorangetrieben wurde.⁸

Die Steigerung der Produktion von Konsumgütern, die fortschreitende Industrialisierung, neue Transport- und Verkehrsmittel sowie die massive Nachfrage nach neuem Wohnraum veränderten die Architektur von Paris im 19. Jahrhundert maßgeblich und rapide. Die Einkaufspassagen, in denen auch Benjamin seinen Flâneur beheimatet, waren ein wesentlicher Bestandteil der städtischen Modernisierungsbemühungen. Sie wurden als überdachte Fußgängerpassagen entlang von Hauptstraßen und Boulevards errichtet und boten eine Vielzahl von Geschäften, Boutiquen, Cafés und Unterhaltungsmöglichkeiten unter einem Dach. Für die Pariser waren die Passagen nicht nur Orte des Handels, sondern auch soziale Treffpunkte. Im 18. und 19. Jahrhundert entstanden in Paris insgesamt 26 solcher Passagen,

⁶ Tester: Introduction, S. 6.

⁷ Vgl. Ebd., S. 7.

⁸ Vgl.: Gomolla, Stephanie: *Distanz und Nähe. Der Flâneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2009, S. 24.

die im Laufe der Zeit teilweise zusammengelegt wurden und damit mehrere hundert Meter für das Flanieren, geschützt vor dem Straßenverkehr und den Witterungen der Außenwelt, boten.⁹

Für Benjamin ist der Flâneur untrennbar verknüpft mit diesen Passagen, die ihn von der Außenwelt abschirmen und eine Art Zwischenraum zwischen Öffentlichkeit und Privatheit darstellen. Im 20. Jahrhundert wird der Flâneur von den verschwindenden Arkaden hinaus auf die Straßen gedrängt, wo er mit zunehmendem Straßenverkehr und einer immer lauter werdenden Stadt konfrontiert wird, die freie Assoziationen bei einem entspannten Spaziergang unmöglich macht.¹⁰

Für Benjamins Ausführungen, aber auch für die Geschichte der Kulturosoziologie der Großstadt im Gesamten, war Georg Simmels 1903 veröffentlichter soziologischer Aufsatz „Die Großstädte und das Geistesleben“ von Bedeutung. Geprägt von Geschwindigkeit, Veränderung und Unbeständigkeit, rufe die Großstadt laut Simmel eine Überstimulation der Nerven hervor. Die Vielzahl an Eindrücken, mit denen die Großstädter*innen konfrontiert sind, könne von diesen nicht mehr verarbeitet werden, so dass sich der Verstand wie ein Schutzfilm über die Empfindungen des Menschen legen müsse. Die Großstadt bringe schließlich ein entwurzeltes, blasiertes Individuum zutage. Gleichmaßen gesteht Simmel der Großstadt auch positive Entwicklungen zu: Trotz ihrer Anonymität und Unbeständigkeit biete sie auch Möglichkeiten der sozialen und kulturellen Integration. Simmel beschreibt die Stadt als einen „Kristallisationspunkt“ von sozialen Beziehungen und kulturellen Strömungen, an dem Menschen verschiedene Identitäten und Zugehörigkeiten finden können.¹¹

Größter Anknüpfungspunkt für Benjamin waren Simmels Anmerkungen zur Rationalisierung der Gesellschaft nach den Prinzipien des Geldes. Simmel beschreibt die Großstadt, in der der Gütertausch beheimatet ist, als Zentrum der Geldwirtschaft. Ebenso rational und berechnend wie der vorangetriebene Kapitalismus werde schließlich auch der Mensch als Bewohner*in der Stadt. Der Kapitalismus bedeutet für Benjamins Flâneur, so Tester, das Ende: „Flânerie is a desperate attempt to fill the emptiness even though it is actually a final resignation

⁹ Köhn, Eckhardt: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin: Das Arsenal 1989, S. 27f.

¹⁰ Tester: Introduction, S. 13.

¹¹ Vgl.: Vernik, Esteban: Die Frage nach dem urbanen Raum bei Simmel und ihre Spuren bei Benjamin. In: Buchenhorst, Ralph / Vedda, Miguel (Hg.): *Urbane Beobachtungen. Walter Benjamin und die neuen Städte*. Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 73-86, hier S. 73, <https://doi.org/10.1515/9783839415245>, 15.09.2025.

to it.”¹² Die Rationalisierung der Stadt, ihrer Gebiete und ihrer Einwohner*innen lassen keinen Raum für Geheimnisse und Mysterien: „Administrative rationality destroyed that possibility when it removed the romance of what might lurk behind the doors of houses by giving each house a matter-of-fact and a defining number.”¹³ Die Stadt verliere durch diese Rationalisierung ihre verborgenen Winkel und damit auch den Nährboden für die Flânerie. Wo alles eindeutig erfasst und verwaltet ist, bleibt für den Flâneur kein Raum mehr für Imagination und Entdeckung.

Für Benjamin steht der Flâneur als Figur somit auch symbolisch für die Krise der Moderne. Sein Verschwinden markiert das Scheitern der modernen Gesellschaft, eine humane und sinnvolle Verbindung zwischen dem Individuum und der urbanen Umgebung aufrechtzuerhalten. Aus dem „monarch of the crowd” wird ein Untertan der immer überwältigender werdenden Stadt: „Against the flâneur confidently marking possession of the city, the city now takes possession of the flâneur.”¹⁴

Es lässt sich zusammenfassen, dass der Flâneur als literarische Figur im Kontext der modernen Stadt eine komplexe Bedeutung erlangt. Ursprünglich als ästhetischer Beobachter des urbanen Lebens in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts eingeführt, entwickelt sich seine Rolle bei Baudelaire zum Flâneur-Poeten, der versucht, das Poetische im flüchtigen Spektakel der Moderne zu finden. In Benjamins Ausführungen wird der Flâneur zu einem Symbol für die Entfremdung und die Rationalisierung der modernen Stadt. Damit ist der Flâneur eine Schlüsselfigur einer literarischen und theoretischen Auseinandersetzung mit den Widersprüchen der Moderne. Die Flâneuse als weibliche Entsprechung des Flâneurs stellt die etablierten Konventionen von Raum und Geschlecht infrage und zeigt, wie sich diese Widersprüche der Moderne auch im Kontext der Geschlechterrollen manifestieren.

2.2 Die (un)sichtbare Flâneuse: Perspektive und Raumerfahrung

Die Frage nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im urbanen Raum ist nicht nur eine der sozialen und historischen Bedingungen, sondern auch eine der kulturellen Konstruktion durch Literatur.

¹² Tester: Introduction, S. 13.

¹³ Ebd., S. 14.

¹⁴ Parkhurst Ferguson: The flâneur on and off the streets of Paris, S. 38.

Der Flâneur, als dezidiert männlicher Archetyp, der die urbane Landschaft durchstreift, wird als Inbegriff der Erfahrung der Moderne und ihrer Komplikationen betrachtet. Die Untersuchung der Flâneuse, als eine weibliche Antwort auf das Konzept des Flâneurs, ermöglicht es, die geschlechtsspezifischen Dimensionen der urbanen Erfahrung zu ergründen und die Dynamik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im öffentlichen Raum aus einer weiblichen Perspektive neu zu bewerten.

Dieses Kapitel widmet sich der theoretischen und literarischen Auseinandersetzung mit der Flâneuse und ihrer Entstehung als Konzept. Dabei wird zunächst nach der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der weiblichen Figuren im öffentlichen Raum gefragt und untersucht, inwieweit es möglich ist, die Flâneuse als Gegenfigur zum klassischen Flâneur zu denken. Es wird beleuchtet, wie feministische Theorien, ausgehend von Janet Wolffs Ausführungen, die Flâneuse aus der Marginalität der städtischen Wahrnehmung herausholen und ihr eine neue Präsenz in der Literatur und der städtischen Imagination zuschreiben.

In seinen Erläuterungen zum Flâneur klammert Baudelaire die weibliche Stadtbevölkerung nicht aus. Er liefert eine Typisierung der Frauen, die der Flâneur entweder mit Neugierde oder Verachtung betrachtet. Die Kurtisane, die Femme fatale sowie das unschuldige Mädchen werden in den Augen und Beschreibungen des Flâneurs zu Symbolträgerinnen der modernen Gesellschaft. Die Rollenverteilung in der Pariser Großstadt bleibt jedoch klar verteilt: Während der Flâneur als inspirierter Betrachter stilisiert wird, dienen die Frauen in der Stadt als erotische Anschauungsobjekte: „The site of pleasurable looking, this look actively cast women as passive, erotic objects, subjecting them to a kind of voyeuristic control.”¹⁵

Die Trennung von Wohn- und Arbeitsort im Zuge der Industrialisierung führte gleichermaßen zur Herausbildung einer neuen Form von Öffentlichkeit und Privatheit, die eine klare Zuteilung von männlich und weiblich konnotierten Sphären zur Folge hatte. Wolff verweist auf die Malerin und Bildhauerin Marie Bashkirtseff, deren posthum veröffentlichtes Tagebuch in ganz Europa zur beliebten Lektüre wurde. Es zeugt vom Wunsch, die Stadt mit der Freiheit eines Mannes zu erkunden:

¹⁵ D’Souza, Aruna / McDonough, Tom: Introduction. In: D’Souza Aruna / McDonough, Tom (Hg.): *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester: Manchester University Press 2006, S. 1-17, hier S. 6.

What I long for is to be able to go out alone! To come and go; to sit down on a bench in the Garden of the Tuileries, or, better still, of the Luxembourg; to stand looking into the artistically arranged shop windows; to visit the churches and museums; to stroll through the old streets of the city in the evening.¹⁶

Wäre die Autorin dieser Zeilen ihrem Wunsch nach dem ziellosen Umherstreifen und Erkunden der Stadt nachgekommen, hätte dieses Unterfangen, zumal sie ohne Begleitung unterwegs wäre, im Paris des 19. Jahrhunderts große Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Die Grenze zwischen der bourgeoisen Welt und jener der „gefallenen Frau“ zeichnete sich weniger durch eine *reale* Segmentierung der Stadt aus, sondern vielmehr durch eine moralische: Die bürgerliche Frau riskierte mit dem Verlassen ihrer festgelegten häuslichen Sphäre Diffamierung, und im schlimmsten Fall, den Zugang zu Wohlstand und Schutz durch die Familie. Für Frauen blieb das Flanieren im 19. Jahrhundert damit nicht nur unüblich, unter Berücksichtigung des damit einhergehenden Risikos, fast unmöglich.¹⁷

Dieser Gedanke wirft die in der Forschung seit den 1980er Jahren diskutierte Frage auf: Wie lässt sich ein weibliches Pendant zum Flâneur denken, wenn die Straßen von Paris ihrem Geschlecht nicht zugänglich waren?

Janet Wolff lieferte mit ihrem 1985 erschienenen Essay „The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity“ einen wichtigen Anstoß für den Diskurs weiblicher Stadterfahrung im Kontext der Untersuchung moderner Literatur und prägte zugleich den Begriff „Flâneuse“, der seitdem in unterschiedlichsten Disziplinen Eingang gefunden hat. Wolff argumentiert, dass durch den Fokus der Literatur der Moderne auf das öffentliche Leben und seine Schauplätze, das Private und damit die Frauen, die diesem Bereich zugedacht waren, aus der Wahrnehmung und der Forschung verschwunden seien. Auch die Literatur vermisse diese Perspektive: „The problem is, though, that it is also the literature of modernity which has been impoverished by ignoring the lives of women. The dandy, the *flâneur*, the hero, the stranger – all figures invoked to epitomise the experience of modern life – are invariably male figures.”¹⁸ Weibliche Figuren treten im öffentlichen Raum nur in Beziehung zum männlichen Subjekt in Erscheinung, und das in klar definierten, stereotypisierten Rollen, als Prostituierte, Witwe oder Mordopfer.

¹⁶ Bashkirtseff, Marie: *The Journal of a Young Artist* 1860-1884. New York: Cassell & Company 1889, S. 195. Zitiert nach: Wolff, Janet: The artist and the *flâneur*: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris. In: Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*. London (u.a.): Routledge 1994, S. 111-137, hier S. 126.

¹⁷ Wolff, Janet: The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity. In: *Theory, Culture and Society* 2/3, November 1985, S. 37-46, hier S. 40f, <https://doi.org/10.1177/0263276485002003005>, 15.09.2025.

¹⁸ Ebd., S. 41.

Keiner dieser stereotypisierten Frauen begegne Baudelaire auf Augenhöhe: „But none of these women meet the poet as his equal, they are subjects of his gaze, objects of his ‘botanizing’.”¹⁹ Dem Unterfangen, in die Rolle der Flâneuse zu schlüpfen, attestiert Wolff schlichtweg Unmöglichkeit: „She could not adopt the non-existent role of a *flâneuse*. Women could not stroll alone in the city.”²⁰

Seit Wolffs Auseinandersetzung mit der Flâneuse widmeten sich einige historische Untersuchungen den realen historischen Begebenheiten der Moderne und konnten belegen, dass der öffentliche Raum für Frauen teilweise nicht so drastisch eingeschränkt war, wie zunächst angenommen und je nach sozialem Stand variieren konnte.²¹

Andere Forschungsansätze versuchten die Abwesenheit einer weiblichen Flâneuse zu dementieren, indem sie den angedachten Ort des Flanierens nach innen verlagerten: Anknüpfend an Elizabeth Wilsons Untersuchungen zur Flâneuse, argumentiert Anne Friedberg in „Les Flâneurs du Mal(I)” für das Einkaufszentrum als möglichen Ort der Flânerie für Frauen: „It was not until the closing decades of the century that the departmentstore became a safe haven for unchaperoned women (Wilson). The great stores may have been the flaneur’s last coup, but they were the flaneuse’s first.”²² Während für Benjamin mit dem Aufkommen des Kapitalismus der Flâneur aus den Arkaden gedrängt wurde und damit an Bedeutung verlor, ermöglichten, so Friedberg, Geschäfte und der Konsum das unbegleitete Spazieren für Frauen und damit ein Dasein als Flâneuse.

Friedberg verweist zugleich auf die Kinobesucherin als Flâneuse in Innenräumen, deren Blick uneingeschränkt die Leinwand erforschen konnte, während sie selbst im dunklen Saal unbeobachtet bleiben konnte, ähnlich dem Flaneur in der Menschenmenge.²³ Hier wird das Konzept vom Flanieren aus seiner ursprünglichen Bedeutung gelöst. An die Stelle eines flanierenden Körpers tritt der flanierende Blick, der der Schauenden ähnliche Freiheiten wie dem Flâneur zuteilwerden lassen soll. Wolff stellt die Argumentationslinien der neuen Flânerie

¹⁹ Ebd., S. 42.

²⁰ Ebd., S. 41.

²¹ Wolff, Janet: Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the *flâneur*). In: D’Souza Aruna / McDonough, Tom (Hg.): *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester University Press 2006, S. 18-31, hier S. 20.

²² Friedberg, Anne: Les Flâneurs du Mal(I). Cinema and the Postmodern Condition. In: *PMLA. Publications of the Modern Language Association of America* 106/3, Mai 1991, S. 419-431, hier S. 421, <https://doi.org/10.2307/462776>, 15.09.2025.

²³ Ebd., S. 420.

im Einkaufszentrum und im Kino infrage. Auch Parkhurst Ferguson sieht einen Widerspruch im ziellosen Umherstreifen des Flâneurs und dem zielgerichteten Konsum:

By abolishing the distance between the individual and the commodity, the feminization of *flânerie* redefines it out of existence. The *flâneur's* dispassionate gaze dissipates under pressure from the shopper's passionate engagement in the world of things to be purchased and possessed. The *flâneur* ends up going shopping after all.²⁴

Sobald der Flâneur oder die Flâneuse in die konsumorientierte Welt des Kaufens eintauchen, werden sie selbst Teil des Geschehens, statt es zu beobachten. Diese aktive Teilnahme am Konsumgeschehen lässt sie die Fähigkeit verlieren, die Stadt aus einer reflektierenden Perspektive zu erleben – das zentrale Element der Figuren wird damit aufgehoben.

Einkaufen geht auch eine für das Konzept der Flâneuse in der Forschung häufig aufgegriffene literarische Figur: *Mrs. Dalloway* von Virginia Woolf markiert für die feministische Untersuchung des Raums den Ausgangspunkt neuer literarischer Auseinandersetzung im Kontext der Flâneuse.²⁵ Veränderte sozioökonomische Bedingungen, Bestrebungen im Sinne der Gleichberechtigung und die fortschreitende Industrialisierung erweiterten das den Frauen zugängliche Feld der Öffentlichkeit nach dem Ersten Weltkrieg. Für die Untersuchung von Stadt und Gender wird insbesondere *A Room of One's Own* bedeutsam, in dem Woolf den systematischen Ausschluss von Frauen aus der Öffentlichkeit thematisiert. Die aufgezwungene Außenseiter-Perspektive der Frauen wird in *Mrs. Dalloway*, in Kombination mit Aufgeschlossenheit gegenüber der Stadt und ihren Details, für Woolfs Flâneuse-Poetin ins Positive gewendet, so Věra Eliášová: „The flâneuse's persistent curiosity stands thus at the core of her relationship to the city. It is the catalyst that enables the flâneuse to turn her outsider's position into an opportunity for writing.”²⁶ Die Außenseiterperspektive erweist sich

²⁴ Parkhurst Ferguson: *The flâneur on and off the streets of Paris*, S. 35.

²⁵ Valerie Fehlbauer verweist auf die Autorinnen Eliza Lynn Linton, Ella Hepworth Dixon und George Paston, die bereits im 19. Jahrhundert weibliche Stadterfahrung thematisierten und damit den Weg für Virginia Woolf ebneten. Siehe: Fehlbauer, Valerie: *Paving the Way for Mrs. Dalloway: The Street-walking Women of Eliza Lynn Linton, Ella Hepworth Dixon and George Paston*. In: Gómez Reus, Teresa / Usandizaga, Aránzazu (Hg.): *Inside Out. Women negotiating, subverting, appropriating public and private space*. (Reihe Spatial Practices, Band 4) Amsterdam (u. a.): Rodopi 2008.

²⁶ Eliášová, Věra: *Women in the city. Female Flânerie and the modern urban imagination*. Diss. New Brunswick, Rutgers University, Department of English, 2009, S. 108-109, <https://www.proquest.com/docview/304989750>, 15.09.2025.

somit nicht nur als Ausdruck von Marginalisierung, sondern kann zugleich eine Ressource darstellen, die neue Zugänge zur Stadt und zu ihrer literarischen Darstellung eröffnet.

Diese Texte leisten einen wesentlichen Beitrag dazu, unser Verständnis des öffentlichen Raums der Moderne zu vertiefen, indem sie bestimmte Elemente des ursprünglichen Flâneurs nutzen, um ihren persönlichen Raum letztlich neu zu konzipieren: „In their moves around the city, these new explorers drew on the well-established repertoire of the urban flâneur, imaginatively revamping certain features of urban spectatorship to accommodate their own social circumstances.”²⁷

Seit Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* hat die Flâneuse unzählige neue Wege eingeschlagen. Betrachtungen der letzten Jahre, wie beispielsweise jene von Catherine Russell, die die Flâneuse als „Cyberfeminist“ untersuchte²⁸, erweiterten das Konzept. Die intensive kritische Auseinandersetzung mit der Flâneuse erlaubte zugleich, neue Betrachtungswinkel auf den Flâneur zu gewinnen. Dabei wurde nicht nur die Flâneuse in ihrer Existenz infrage gestellt, sondern ihr männliches Äquivalent in seiner Ursprungsform selbst:

There could never be a female *flâneur*, for this reason: that the *flâneur* himself never really existed, being but an embodiment of the special blend of excitement, tedium and horror aroused by many in the new metropolis, and the disintegrative effect of this on the masculine identity. [...] He is a figure to be deconstructed, a shifting projection of angst rather than a solid embodiment of male bourgeois power.²⁹

Der Flâneur verkörpere demnach nicht mehr als den Versuch, einer unübersichtlich werdenden Stadt Herr zu werden, er werde zum Ausdruck der Angst und Verwirrung der neuen Zeit.

Während James Donalds Frage „To put it bluntly, why on earth should any woman *want* to be a flâneur?“³⁰ eher rhetorisch zu verstehen bleibt, lässt sich die Frage, warum das Konzept der Flâneuse für Untersuchungen zum Konnex Gender und Raum in der Literatur dennoch ertragreich sein kann, sehr wohl beantworten.

²⁷ Ebd., S. 9-10.

²⁸ Russell, Catherine: Parallax Historiography: The Flâneuse as Cyberfeminist. In: Hastie, Amelie / Gaines, Jane M. (Hg.): *A Feminist Reader in Early Cinema*. New York: Duke University Press, S. 552-570.

²⁹ Wilson, Elizabeth: The Invisible Flâneur. In: *New Left Review*, Vol 191, Januar/Februar 1992, S. 90-110, hier S. 109, <https://newleftreview-org.uaccess.univie.ac.at/issues/i191/articles/elizabeth-wilson-the-invisible-flaneur>, 15.09.2025.

³⁰ Wolff: *Gender and the hauntings of cities*, S. 18.

Einerseits bietet die Untersuchung der Flâneuse die Möglichkeit neue Perspektiven auf die Stadt der Moderne in der Literatur zu erlangen. Durch die Untersuchung der Flâneuse als weibliche Version eines urbanen Archetyps können wir bisher vernachlässigte Aspekte des städtischen Lebens und der modernen Erfahrung entdecken. Die Flâneuse verkörpert nicht nur eine alternative Perspektive auf die Stadt, sondern bietet auch Einblicke in die Erfahrungen und Herausforderungen von Frauen in städtischen Umgebungen. Durch die Betrachtung der Stadt aus der Sicht der Flâneuse können wir die Komplexität von Geschlecht, Macht und Identität in der modernen Gesellschaft besser verstehen. Diese Untersuchung ermöglicht es uns, die Vielfalt der städtischen Erfahrung vollständiger zu erfassen und trägt dazu bei, ein umfassenderes Bild der urbanen Realität im Zeitalter der Moderne zu zeichnen.

Andererseits kann der Fokus auf das spezifische Umfeld, im Fall der ausgewählten Primärtexte, das Paris der Zwischenkriegszeit, neue Erkenntnisse für das Konzept der Flâneuse und die Untersuchung von Stadt und Gender eröffnen. Auch Wolff macht deutlich, dass die Flâneuse aus diesem individuellen Betrachtungswinkel nicht unsichtbar bleiben muss: „Women become entirely visible in their own particular practices and experiences in the modern city.”³¹

Der Flâneur sei also angehalten, den Staffelstab abzugeben, um neue Blickwinkel und Perspektiven sichtbar zu machen und den patriarchalen Diskurs zur Moderne zu verändern. Was Wolff für die Urbanistik vorschlägt, soll daher auch im Rahmen dieser feministischen Raumuntersuchung für die Literatur als Prämisse gelten:

I want to suggest that it will be no great loss to ask the *flâneur* to cede his central position and instead to occupy a more marginal position as merely one of the city's inhabitants. Certainly a newly feminized urban theory will achieve this displacement – without hard feelings and with a lingering sympathy for the aimless stroller, who, after all, might not have had such an easy time of it himself, given the particular demands on masculine identity.³²

Damit eröffnet sich eine neue Dimension der Stadtwahrnehmung, die in der Untersuchung von Literatur und urbaner Erfahrung nicht nur zur Sichtbarmachung der Frauen beiträgt, sondern auch das Potenzial besitzt, bestehende patriarchale Narrative zu hinterfragen.

³¹ Ebd., S. 28.

³² Ebd., S. 24.

2.3 Theorien feministischer Raumuntersuchung: Doreen Massey, Gillian Rose, Sigrid Weigel

Durch die posthume Veröffentlichung von Benjamins *Passagen-Werk* und der vermehrten Berücksichtigung des Raums als Analysekategorie im Zuge des Spatial Turns wurde die Stadt als Lebensraum und als literarischer Raum in den 1980er Jahren einer kritischen Neubewertung unterzogen. Der Flâneur ist nicht nur eine Projektionsfigur urbaner Erfahrungen, sondern steht auch im Zusammenhang mit der Frage nach Repräsentation im öffentlichen Raum. Die Untersuchung des Flâneurs eröffnet nicht nur ein tieferes Verständnis für die Komplexität urbaner Erfahrungen, sondern ermöglicht auch wichtige Erkenntnisse über die Gestaltung von Identitäten, Machtstrukturen und sozialen Beziehungen im öffentlichen Raum. Feministische Forschungsansätze von Doreen Massey, Gillian Rose und Sigrid Weigel diskutieren die ungleichen Zugänge von Männern und Frauen zu städtischen Räumen und zeigen, wie Macht- und Geschlechterverhältnisse die Wahrnehmung, Nutzung und symbolische Bedeutung des Urbanen prägen.

In diesem Kontext steht Henri Lefebvres Schlüsseltext für die soziologische Untersuchung des Raums: *La production de l'espace* (1974). Lefebvre entwirft darin das Konzept des „sozialen Raums“, der durch das Alltagsleben der Menschen erst produziert wird. Alltägliche Praktiken, Routinen und Interaktionen formen den Raum und verleihen ihm seine soziale Bedeutung, die für jede Gesellschaft unterschiedliche Ausformungen annehmen kann. Der Kapitalismus verstarke die soziale Ungleichheit innerhalb dieser Räume.³³

Anknüpfend an Lefebvre, bringt Doreen Massey die Kategorie Gender als Analysekriterium für Raumerfahrung in *Space, Place and Gender* (1994) ins Spiel. Im Zentrum von Masseys Untersuchung stehen die komplexen Verflechtungen von Raum, Macht und Geschlecht. Die soziale Ungleichheit in der Aufteilung von Räumen hänge nach Massey nicht nur mit der kapitalistischen Ausrichtung und Verteilung von Gütern zusammen, sondern in erster Linie mit dem Geschlecht. „Gendered Spaces“ meint die geschlechtsspezifische Aufteilung von Raum und der Handlungsmöglichkeit in diesem, und wurde zu einem zentralen Konzept feministischer Untersuchungen aus der Geografie und den Sozialwissenschaften in den 1990er Jahren. Räume seien demnach nicht nur durch soziale Praktiken erst produziert, sondern durch diese auch den unterschiedlichen Geschlechtern zugedacht. Die Räume, in denen wir uns

³³ Vgl. Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*. 4. Auflage. Paris: Édition Anthropos 2000 (zuerst 1974).

bewegen, als auch die Art, wie wir Räume wahrnehmen, sei untrennbar mit dem sozialen Geschlecht verknüpft, das durch den Raum konstruiert wird:

From the symbolic meaning of spaces/places and clearly gendered messages which they transmit, to straightforward exclusion by violence, spaces and places are not only themselves gendered, but in their being so, they both reflect and affect the ways in which gender is constructed and understood.³⁴

Räume transportieren somit bestimmte Vorstellungen davon, was „männlich“ oder „weiblich“ ist, und können dadurch symbolisch oder real ausschließend wirken. Das reicht von subtilen Botschaften, die durch Architektur, Straßennamen oder kulturelle Praktiken vermittelt werden, bis hin zu offener Gewalt, die den Zugang zu bestimmten Orten verhindert. Räume sind nicht nur ein Spiegel von Geschlechterverhältnissen, sondern formen diese aktiv mit.

Die britische Geografin Gillian Rose prägte in diesem Zusammenhang den Begriff des „paradoxical space“, um die komplexen und widersprüchlichen Dynamiken des städtischen Raums zu beschreiben. Für Rose ist der städtische Raum nicht homogen, sondern geprägt von vielfältigen Spannungen und Widersprüchen. In den patriarchal strukturierten Städten werde das Maskuline als das Sehende und das Weibliche als das Anschauungsobjekt konstituiert. Rose betont die Bedeutung der Perspektive, die Einfluss nimmt auf die Wahrnehmung des eigenen Körpers sowie dessen Wahrnehmung durch den männlichen Blick innerhalb des Raums:

Women of all kinds are expected to look right, and to look right for a gaze which is masculine. The threatening masculine look materially inscribes its power onto women's bodies by constituting feminine subjects through an intense self-awareness about being seen and about taking up space. [...] Women's sense of embodiment can make space feel like a thousand piercing eyes; [...] it is a space which constitutes women as embodied objects to be looked at.³⁵

Dieser männliche Blick wirke somit nicht nur symbolisch, sondern materialisiere sich im Verhalten der Frauen selbst: Er zwingt sie zu einer ständigen Selbstbeobachtung, zu einem körperlichen Bewusstsein darüber, wie sie aussehen, wie sie sich bewegen und wie viel Raum sie einnehmen.

³⁴ Massey, Doreen: *Space, Place and Gender*. Minnesota: University of Minnesota Press 1994, S. 179.

³⁵ Rose, Gillian: *Feminism and geography. The limits of geographical knowledge*. Cambridge: Polity Press 1993, S. 145-146.

Für die Flâneuse bedeutet das, dass sie nicht wie der Flâneur anonym, unbeteiligt und frei durch die Stadt streifen kann. Ihre Präsenz im öffentlichen Raum ist immer mit Erwartungen belegt und oft von Unsicherheit oder Bedrohung begleitet. Der öffentliche Raum wird für sie zu einem Ort der Sichtbarkeit – nicht im Sinne von Freiheit, sondern von „Ausgesetztsein“. Damit bewegt sich die Flâneuse inhärent unter gänzlich anderen Voraussetzungen durch den urbanen Raum als der Flâneur.

Im Zuge des Paradigmenwechsels in den späten 1980er Jahren wurde auch der Raum in der Literatur nicht mehr nur als Kulisse für literarische Handlungen betrachtet, sondern seine Funktion als aktives Element, das Bedeutung und Identität formt, in Untersuchungen vermehrt berücksichtigt. In *Topographien der Geschlechter* identifiziert und analysiert Sigrid Weigel verschiedene topographische Metaphern und Diskurse, die in der literarischen und kulturellen Produktion verwendet werden, um Geschlecht zu konstruieren und zu verhandeln.

Weigel argumentiert, dass Geschlecht nicht nur als eine binäre Kategorie betrachtet werden sollte, sondern vielmehr als ein konstruiertes soziales Phänomen, das in vielfältigen räumlichen Dimensionen verankert sei. Ein zentraler Aspekt von Weigels Argumentation ist die Verwobenheit von Raum und Geschlecht sowie die Notwendigkeit, die hierarchischen Strukturen und Machtverhältnisse, die in diesen Konstruktionen eingebettet sind, kritisch zu reflektieren.

Weigel untersucht die Geschichte von Stadtdarstellungen, die geprägt sind von einer patriarchalen Bildsprache. Mit der Verlagerung der Perspektive, die nun die Flâneuse als das sehende und wahrnehmende Subjekt etabliert, verschiebt sich das Verhältnis von Stadt, Natur und Gender und es eröffnet sich ein interessantes Untersuchungsfeld in Bezug auf den Konnex von Stadt und Geschlecht, das für die Untersuchung des Konzepts der Flâneuse fruchtbar gemacht werden soll.

Laut Weigel stehe der Abwesenheit der Frau in der realpolitischen Stadtplanung ein in der Literatur äußerst reiches „Bilderreservoir“ von Frauen als Stadtallegorien gegenüber. Die männliche Perspektive dominiere die literarische und kulturelle Darstellung von Städten und präge damit die Vorstellung des Stadtraums und seiner Bewohner*innen:

Die Imagination von Städten als weiblich konnotierte Natur, Körper oder Bilder ist ja nur möglich dadurch, daß die Städte nicht als von weiblichen Subjekten bewohnt oder bevölkert gedacht werden. Ihren Zusammenhang findet diese Dialektik im Blick des tätigen männlichen Subjekts, ob es nun als Planer, Eroberer, als Flaneur oder als Autor auf den Plan tritt.³⁶

Die eigentliche Deutungshoheit über die Stadt bleibe beim männlichen Subjekt: Stadtplanung, Eroberung, Flanieren oder Schreiben über die Stadt sind Tätigkeiten, die dem Mann zugeschrieben werden. Das heißt, die „weibliche Stadt“ in der Literatur existiere nur als Projektionsfläche für den männlichen Blick.

In vielen literarischen, künstlerischen und kulturellen Darstellungen wird die Stadt mit weiblich konnotierten Eigenschaften wie Fruchtbarkeit, Verführung oder Gefahr assoziiert. Die kulturell geprägte Vorstellung von Weiblichkeit in Form einer Aufspaltung in eine gesellschaftlich akzeptierte, bürgerliche Seite sowie eine ungebändigte, verführerische Seite ist eng verknüpft mit der Imagination der Stadt. Diese Undurchdringbarkeit der Stadt wird mit dem Weiblichen analogisiert: „Gerade jene Momente der Stadt, die als uneindeutig und unbewältigt betrachtet werden, erhalten eine weibliche Zuschreibung. Die Stadt als Versprechen der Selbstfindung, als Ort der Verführung und des drohenden Selbstverlustes wird mit dem Weiblichen analogisiert.“³⁷

Ein paradigmatisches Beispiel für diese Analogisierung bietet André Bretons *Nadja*: Die Erzählinstanz durchquert als Flâneur die Stadt auf der Suche nach Zeichen, Spuren und Bedeutungen. Dabei wird sowohl die Stadt selbst als auch die Figur Nadja zum Objekt eines geheimnisvollen Zeichensystems, das der männliche Blick zu entschlüsseln sucht. Nadja fungiert in diesem Gefüge als Projektionsfläche, als „Rätsel“, das mit der rätselhaften Topographie der Stadt gleichgesetzt wird. Wechselt man jedoch die Perspektive und denkt Nadja als potenzielle Flâneuse, rückt ihre subjektive Wahrnehmung ins Zentrum. Die Stadt ist dann nicht mehr weiblich konnotierter Untersuchungsraum des männlichen Subjekts, sondern erscheint als Erfahrungsraum eines weiblichen Bewusstseins. Diese Umkehr verweist auf das produktive Potenzial der Flâneuse: Sie bricht mit der Vorstellung der Stadt als weibliches

³⁶ Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 156.

³⁷ Ebd., S. 175.

Zeichenreservoir und eröffnet eine neue, genderbewusste Perspektive auf urbane Wahrnehmung.

Weigels Analyse liefert eine wichtige theoretische Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Flâneuse – nicht als weibliches Pendant des Flâneurs, sondern als eigenständige Figur, die bestehende Zuschreibungen von Stadt, Geschlecht und Wahrnehmung grundlegend infrage stellt. Gerade vor diesem Hintergrund gewinnt die Figur des Flâneurs wie auch unsere Vorstellung des modernen urbanen Raums an neuen Dimensionen: Mit der Verlagerung der Perspektive, die nun die Flâneuse als wahrnehmendes Subjekt etabliert, wird das hegemoniale Gefüge aus Blick, Raum und Geschlecht irritiert. Die Stadt wird nicht mehr ausschließlich als semiotischer Körper gelesen, der vom männlichen Flâneur erobert, durchquert, entschlüsselt und ästhetisiert wird, sondern auch als Raum, in dem weibliche Subjektivität sichtbar wird und Handlungsmacht beansprucht. Masseys Überlegungen zur Geschlechtercodierung von Räumen machen deutlich, dass urbane Strukturen nicht bloß gesellschaftliche Machtverhältnisse widerspiegeln, sondern diese aktiv hervorbringen und festigen. Rose verdeutlicht zudem, dass Frauen im Stadtraum nicht nur dem männlichen Blick ausgesetzt sind, sondern diesen auch verinnerlichen: Der äußere Blick wird zum inneren Begleiter, sodass der eigene Körper aus der Perspektive eines imaginierten Beobachters erfahren wird. Die Figur der Flâneuse bewegt sich daher unter anderen Voraussetzungen als der männliche Flâneur – ihre Erfahrung des Flanierens ist von geschlechtsspezifischen Machtstrukturen geprägt, die sowohl Einschränkungen erzeugen als auch neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und Aneignung des urbanen Raums eröffnen.

3 Expats and Experiment: The Left Bank

Das Paris der 1920er Jahre wurde zum intellektuellen Zentrum Europas und zog zahlreiche Schriftsteller*innen an, die aus verschiedenen Teilen der Welt kamen, um sich der künstlerischen Lebensweise und der kreativen Freiheit anzuschließen, die die Stadt bot. An der „Left Bank“, dem linken Ufer der Seine, versammelte sich die als „Lost Generation“ bezeichnete amerikanische Expatriate-Community: Eine Gruppe von Schriftsteller*innen und Künstler*innen, die nach dem Ersten Weltkrieg in die französische Hauptstadt zogen, um dort fruchtbaren Nährboden für ihre Werke vorzufinden. Durch die Auseinandersetzung mit der Pariser Avantgarde und ihren sozialen, literarischen und politischen Netzwerken wird ein vertieftes Verständnis darüber ermöglicht, wie die Autorinnen die urbane Landschaft und die damit verbundenen Dynamiken nicht nur als Beobachterinnen, sondern als aktive Akteurinnen der Moderne prägten.

Prominente Autor*innen wie Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein und Ezra Pound, die sich von der amerikanischen Gesellschaft und deren materiellen Werten entfremdet fühlten, kamen nach Paris. Die Stadt bot ihnen eine Atmosphäre der Toleranz und Kreativität, die in den Vereinigten Staaten schwer zu finden war: „For many of the writers and artists the American dream began to crumble, the New World did not hold what it had promised. This is why they fled Prohibition and the narrow-minded climate of Puritanism (which was also blamed for suppressing art) and settled in Paris.”³⁸ Diese kreative Symbiose, gepaart mit der experimentellen und avantgardistischen Atmosphäre der Stadt, förderte die innovativen literarischen Stile und Techniken der Moderne. Der in Russland geborene Maler Marc Chagall beschreibt die Sonderstellung, die Paris für ihn einnahm:

I left my native land in 1910. At that time I decided that I needed Paris. I came because I sought the light of Paris, its freedom, its refinement and the skills of the craft. Paris lit up my shadowy world like the sun. [...] I aspired to see with my own eyes what I had heard of from so far away: this revolution of the eye, this rotation of colours, which spontaneously and astutely merge with one another in a flow of conceived lines. That could not be seen in my town. The sun of Art then shone only on Paris.³⁹

³⁸ Mettinger, Elke / Rubik, Margarete / Türschmann, Jörg: Introduction. In: Mettinger, Elke / Rubik, Margarete / Türschmann, Jörg (Hg.): *Rive Gauche: Paris as a Site of Avant-garde art and Cultural Exchange in the 1920s*. (Reihe Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 144). Amsterdam: Rodopi 2010, S. 7-20, hier S. 10, <http://dx.doi.org/10.1163/9789042031791>, 15.09.2025.

³⁹ Ebd., S. 11.

Kreative Netzwerke förderten einen regen Austausch bildender Kunst, Literatur und Musik. So waren etwa Gertrude Stein und ihr Bruder Leo bedeutende Kunstsammler*innen und förderten Henri Matisse und Pablo Picasso in ihrem Salon in der Rue de Fleurus, der sich zum Zentrum der schriftstellerischen und künstlerischen Avantgarde entwickelte.⁴⁰

Elke Mettinger hebt hervor, dass der Beitrag von Frauen zur Pariser Avantgarde in der Forschung bis heute unterrepräsentiert ist. Sie stellt Frauen in den Vordergrund, die eine zentrale Rolle in den literarischen Netzwerken spielten: So diente Sylvia Beachs Buchhandlung „Shakespeare and Company“ als Plattform für Lesungen, Diskussionen und literarische Veranstaltungen und Beach arrangierte die Veröffentlichung bedeutender Werke der Moderne, wie etwa *Ulysses* von James Joyce. Von großer Bedeutung für den literarischen Austausch waren Zeitschriften, wie *The Little Review*, *The Transatlantic Review* oder *Transition*, die noch unbekannten Autor*innen eine Bühne für neue experimentelle Strömungen boten. In Adrienne Monniers Buchhandlung „La Maison des Amis des Livres“ tauschten sich Vertreter*innen der britischen und amerikanischen Expat-Community mit zeitgenössischen französischen Autor*innen aus.⁴¹

Rund um André Breton bildete sich die surrealistische Bewegung, die mit der Veröffentlichung des *Manifeste du Surréalisme* 1924 ihren offiziellen Auftakt fand.⁴² Zu den wichtigsten Mitgliedern dieser Gruppe gehörten Louis Aragon, Paul Éluard und Benjamin Péret. Zum Treffpunkt der avantgardistischen Szene wurden Cafés und Bars, wo zugleich geschrieben, getrunken und gefeiert wurde. Die Exzesse, die auch Eingang in die Literatur fanden, wurden zum Ausdruck eines Zeitalters der Erneuerung:

The Left Bank with its bars, literary cafés, salons and studios and its bohemian way of life in some ways reminds us of the medieval marketplace with its music, dancing,

⁴⁰ Ebd., S. 10.

⁴¹ Mettinger, Elke: *Midwives to Modernism: Three Women's Contributions to the Making of the Avant-Garde*. In: *Rive Gauche: Paris as a Site of Avant-garde art and Cultural Exchange in the 1920s*. (Reihe Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 144). Amsterdam: Rodopi 2010, S. 41-60, hier S. 45, <http://dx.doi.org/10.1163/9789042031791>, 15.09.2025.

⁴² Frietsch, Elke: *The Surrealist Artist is Strolling around with the Little Puppy Dog Sigmund Freud at his Heels: Perceptions of Space, the Subconscious and Gender Codifications in 1920s Paris*. In: *Rive Gauche: Paris as a Site of Avant-garde art and Cultural Exchange in the 1920s*. (Reihe Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 144). Amsterdam: Rodopi 2010, S. 99-119, hier S. 102, <http://dx.doi.org/10.1163/9789042031791>, 15.09.2025.

drinking, feasting, its rejection of conformity, its relatedness to transition, metamorphosis and renewal, its peculiar interrelation of reality and fiction.⁴³

Die Left Bank, ein lebendiger und experimenteller Raum, der wie ein mittelalterlicher Marktplatz Übergang, Veränderung und die Verschmelzung von Realität und Fiktion ermöglichte, fand ihr Ende mit dem aufkeimenden Zweiten Weltkrieg und der Weltwirtschaftskrise nach dem Börsencrash 1929. Viele Autor*innen und Künstler*innen verließen Paris und die Netzwerke begannen sich aufzulösen.⁴⁴

Der vom Surrealismus stark beeinflusste Roman *Nightwood* der amerikanischen Autorin Djuna Barnes porträtiert die Exzesse und das freie Leben der künstlerischen Kreise von Paris, in denen die Autorin auch selbst verkehrte. Der Roman wurde seit seiner Veröffentlichung im Jahr 1936 oftmals als Spiegelung der Beziehung von Barnes mit der amerikanischen Bildhauerin Thelma Wood gelesen. Der experimentelle Stil, die fragmentarische Erzählweise sowie die offene Schilderung homosexueller Beziehungen machten *Nightwood* für zeitgenössische Kritik und das Publikum zu einem kontroversen Werk.⁴⁵ Seine Darstellungen der Pariser Szene sind von einem ironischen, düsteren und kritischen Ton geprägt, der die Illusionen und Realitäten des Lebens in Paris enthüllt.

Seit ihrem frühen Werk, wie *The Book of Repulsive Women* (1915), einer Sammlung aus Lyrik und Illustrationen, dient Barnes die Stadt als Kulisse und Katalysator für die Erkundung der Rolle der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft.⁴⁶ Aus dem aussterbenden literarischen Zirkel in Greenwich Village, New York, kommend, zog Djuna Barnes zunächst als Journalistin nach Paris, wo sie über die 1920er Jahre hindurch ihre literarisch fruchtbarsten Jahre verlebte. Shari Benstock nennt Barnes als eine jener Autor*innen, die sich im Zentrum der Expatriate-Gemeinschaft befanden und von dieser nicht nur durch Inspiration, sondern vor allem durch ein Netzwerk profitierten, das ihre literarische Arbeit beeinflusste und unterstützte. Andere Schriftstellerinnen und Mäzeninnen, wie Peggy Guggenheim oder Edna St. Vincent Millay, unterstützten Barnes auch finanziell. Barnes verewigte die Salonnière Natalie Clifford Barney und ihren intellektuellen Zirkel in *Ladies Almanack* (1928).

⁴³ Mettinger / Rubik / Türschmann: Introduction, S. 8.

⁴⁴ Mettinger: *Midwives to Modernism*, S. 49.

⁴⁵ Benstock, Shari: *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*. Austin: University of Texas Press 1986, S. 233.

⁴⁶ Ebd., S. 242.

Ford Madox Ford, der wiederum in *Quartet* von Jean Rhys literarisch verewigt wurde, war selbst Autor und Herausgeber der *Transatlantic Review* und machte Barnes mit Barney vertraut. Barney nutzte ihre vielfältigen Kontakte in der Szene, wie etwa zu T. S. Eliot, der schließlich das Vorwort zur Erstausgabe von *Nightwood* verfasste, um Barnes als Autorin zu etablieren.⁴⁷

Auch Jean Rhys, die heute vor allem für ihren postkolonialen Roman *Wide Sargasso Sea* bekannte Autorin, verbrachte die 1920er Jahre in der französischen Hauptstadt. Im Gegensatz zu Djuna Barnes fühlte sie sich der Expat-Community jedoch nicht zugehörig: „Shy and painfully conscious of her West Indian background she did not fit in with the proudly avant-garde Anglo-American artist community.”⁴⁸ Ihre Wahrnehmung von Paris unterschied sich von jener der Expat-Community, die Paris als eine Art Erweiterung amerikanischer und britischer Kultur zelebrierte und die nötigen finanziellen Mittel dafür besaß:

The ‘Paris’ all these people write about, Henry Miller, even Hemingway etc was not Paris at all – it was ‘America in Paris’ or ‘England in Paris’. The real Paris had nothing to do with that lot – As soon as the tourists came the real Montparnos [sic!] packed up and left. These so-called artists with dollars and pound sterlings at the back of them all the time!⁴⁹

Die Perspektive als Außenseiterin verbindet ihr schriftstellerisches Werk mit ihrem persönlichen Leben, das von einem Gefühl des Fremdseins geprägt war, wie aus Rhys’ Biographie *Smile Please* hervorgeht: „I would never belong anywhere, and I knew it, and all my life would be the same, trying to belong and failing [...] I am a stranger and I always will be, and after all I didn’t really care.”⁵⁰ Geboren auf der vormalig zu den britischen Kolonien gehörenden Insel Dominica in der Karibik, als Tochter eines walisischen Vaters und einer kreolischen Mutter, zog Rhys 1907 nach England und in den 1920ern nach Paris. Die Auseinandersetzung mit der Stadt fand bereits in ihrem literarischen Debüt, *The Left Bank and Other Stories* (1927) Eingang. Stark beeinflusst vom französischen Impressionismus, entwirft

⁴⁷ Ebd., S. 231.

⁴⁸ Rubik, Margarete: Jean Rhys’s Vision of the Left Bank. In: *Rive Gauche: Paris as a Site of Avant-garde art and Cultural Exchange in the 1920s*. (Reihe Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 144). Amsterdam: Rodopi 2010, S. 61-78, hier S. 62, <http://dx.doi.org/10.1163/9789042031791>, 15.09.2025.

⁴⁹ Rhys, Jean: Letters 1931-66. Ed. Francis Wyndam and Diana Melly. London: André Deutsch, 1984. Zitiert nach: Rubik, Margarete: Jean Rhys’s Vision of the Left Bank, S. 65.

⁵⁰ Yan, Lin: Identity, Place and Non-belonging in Jean Rhys’s Fiction. In: *Theory and Practice in Language Studies*, 8/10, 2018, S. 1278-1282, hier S. 1278, <http://dx.doi.org/10.17507/tpls.0810.04>, 15.09.2025.

Rhys ein Bild von Paris, das sich weniger durch eine konkrete Topographie als durch den Fokus auf die Menschen in der Stadt und deren Wahrnehmung auszeichnet, wie Margarete Rubik feststellt: „Rhys is always more interested in people and their emotions than in a city’s buildings, boulevards and other landmarks, and more concerned with evocation than analysis.”⁵¹

Durch Ford Madox Ford, der das Vorwort zu dieser Sammlung an Kurzgeschichten verfasste, hatte Rhys eine lose Verbindung zur Pariser Avantgarde-Szene. Ford, der ihr schriftstellerisches Talent fördern wollte, war mit der Malerin Stella Bowen liiert, als er eine Affäre mit der verheirateten Rhys einging. Das Spannungsverhältnis zwischen vier zentralen Charakteren, das aus einer Affäre entsteht, porträtiert Rhys in *Quartet*, ihrem ersten Roman, der autobiografische Züge trägt und 1928 veröffentlicht wurde. Neben den Erfahrungen der Flâneuse in der Metropole schildert der Roman auch Mitglieder der anglophonen Expat-Community und welche Machtdynamik sich in Paris etabliert.

Die Wahrnehmung der Stadt und ihre Erfahrungen als Teil der Avantgarde kreuzten sich somit mit den kulturellen und literarischen Bewegungen ihrer Zeit und ermöglichten den Autor*innen, ihre eigene Position innerhalb der modernen Stadtlandschaft in ihren Werken zu reflektieren. Zugleich fand das Umfeld, in dem sich die Autor*innen befanden, Eingang in ihre literarischen Werke: Während Rhys ein kritisches Bild der englischen Expatriates zeichnet, porträtiert *Nightwood* die Exzesse und das Nachtleben der Pariser Avantgarde.

Die Werke von Autorinnen wie Djuna Barnes und Jean Rhys repräsentieren eine alternative Perspektive auf Paris in den 1920er Jahren. Ihre Texte verdeutlichen, dass das urbane Leben in Paris nicht nur als Inspirationsquelle diente, sondern auch eine Bühne für die Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen und sozialen Hierarchien bot. Diese historischen Kontexte sind für die Analyse der Flâneuse von besonderer Bedeutung, da sie verdeutlichen, dass Frauen nicht nur passive Beobachterinnen der Großstadt waren, sondern aktiv an ihrer literarischen und kulturellen Gestaltung mitwirkten. Ihre Erfahrungen spiegeln sich in ihren Werken wider, in denen Paris sowohl als Ort der kreativen Möglichkeiten als auch der sozialen Isolation erscheint. Damit erweitert sich der Blick auf das Konzept des Flâneurs, das

⁵¹ Rubik: Jean Rhys’s Vision of the Left Bank, S. 65.

traditionell männlich konnotiert war, und erlaubt eine differenzierte Betrachtung der Flâneuse einerseits als literarische Figur und andererseits als reale Akteurin der Moderne.

4 Die Flâneuse: Vom Suchen, Finden und Streunen im Paris der Moderne

4.1 Von Flânerie zu Flucht: Arten und Motive des Flanierens

Das Wandern durch die Stadt, das ziellose Streifen durch Straßen, das Eintauchen in die anonymisierte Masse – das sind klassische Merkmale der Flânerie, die im 19. Jahrhundert vor allem durch Autoren wie Charles Baudelaire geprägt wurde. Doch in der Literatur des 20. Jahrhunderts lässt sich das Flanieren zunehmend von seiner klassischen Form lösen und in neue Kontexte einbetten. Die Autor*innen der untersuchten Primärtexte nutzen das Flanieren, um unterschiedliche Aspekte des weiblichen Daseins und der urbanen Identität zu beleuchten. Die Flâneuse wird nicht nur als Passantin des Flâneurs innerhalb der Stadt, sondern als Suchende, als Verirrte oder sogar als Flüchtende dargestellt. In diesem Kapitel wird der Weg von der Flânerie zur Flucht nachgezeichnet, wobei der urbane Raum in den untersuchten Werken als Bühne für existenzielle Auseinandersetzungen mit Identität, Angst und Selbstverlust dient.

„Let’s get out of here!” ist der erste Satz, den *Nightwoods* Flâneuse in direkter Rede äußert, und zugleich liefert er die Quintessenz ihrer Darstellung. Robin möchte weg, sie steuert kein bestimmtes Ziel an, vielmehr scheint die stetige Bewegung ihr eigentliches Ziel zu sein: „After a pause the girl said, ‘I’m Robin Vote.’ She looked about her distractedly. ‘I don’t want to be here.’ But it was all she said; she did not explain where she wished to be.“ (Barnes, S. 49) Robins Flanieren zielt somit nicht auf das Erkunden der Stadt ab, sondern ist Ausdruck einer existenziellen Rastlosigkeit. Ihre Schuhe werden zum Sinnbild dieser Unruhe, Stillstand ist keine Option, denn „the thick lacquered pumps looking too lively for the arrested step“. (Barnes, S. 31)

Gabriele Schwab charakterisiert die Figuren aus *Nightwood* als endlose Wanderer, deren Grenzüberschreitung sich nicht nur auf die Stadt beziehe, sondern auf viele Facetten ihres Daseins:

The characters of *Nightwood* belong to a new type of city nomad: eternal wanderers, traversing the boundaries of cities, countries, continents, gender, age, and time as well as genus and species, whether human, animal, or plant. Their internal nomadology is

the motive signature of the time, with Robin Vote being its most extreme incorporation.⁵²

Um diese „extreme Verkörperung“ eines fluiden Daseins beizubehalten, gestaltet Barnes ihre Figur Robin als eine Person, die sich nicht nur vor festen Identitäten, sondern auch vor festen Bindungen sträubt. Das zeigt die Autorin anhand von Robins Beziehung zu Felix.

Bereits nach dem ersten Treffen ist Felix wie gefesselt von Robin. Er versucht sie zu erreichen, nur um immer wieder aufs Neue zu erfahren, dass sie ihm knapp entglitten ist: „Four afternoons in succession he called, only to be told that she had just left.“ (Barnes, S. 36) Sowohl Felix als auch ihre spätere Partnerin Nora versuchen vergeblich, die Flâneuse zum Stillstand zu bringen und sie an sich zu binden. Robin verlässt regelmäßig nachts das Haus, um ziellos durch die Stadt zu streifen. Als Robin schwanger wird, werden aus ihren nächtlichen Streifzügen durch das Pariser Nachtleben sogar grenzüberschreitende Reisen:

[...] strangely aware of some lost land in herself, she took to going out; wandering the countryside; to train travel, to other cities, alone and engrossed. Once, not having returned for three days, and Felix nearly beside himself with terror, she walked in late at night and said that she had been half-way to Berlin. (Barnes, S. 41)

Indem Robin ständig in Bewegung bleibt, verweigert sie sich der Stabilität und den Verpflichtungen, die ein traditionelles Leben mit sich bringen würden. Die Schwangerschaft, die traditionell mit festen Bindungen und Verantwortungen assoziiert wird, stellt für Robin eine noch größere Bedrohung für ihre Unabhängigkeit dar. Das Flanieren – jetzt bis nach Berlin – wird Ausdruck ihrer Flucht vor gesellschaftlichen Erwartungen, die mit der Rolle als Ehefrau und Mutter verknüpft werden.

Das Flanieren als eine Form des Fliehens ist auch in *Quartet* von Jean Rhys präsent. Im Fall der Protagonistin Marya wird das Flanieren als Flucht vor einer unerklärlichen Angst charakterisiert:

She spent the foggy day in endless, aimless walking, for it seemed to her that if she moved quickly enough she would escape the fear that hunted her. It was a vague and shadowy fear of something cruel and stupid that had caught her and would never let her

⁵² Schwab, Gabriele: *The Mirror And The Killer-Queen. Otherness in Literary Language*. (Reihe Theories of Contemporary Culture, Band 18) Bloomington: Indiana University Press 1996, S. 154, <https://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=587&site=ehost-live>, 15.09.2025.

go. [...] You could argue about hunger or cold or loneliness, but with that fear you couldn't argue. It went too deep. You were too mysteriously sure of its terror. You could only walk very fast and try to leave it behind you. (Rhys, S. 23f)

Maryas Angst ist nicht Ausdruck einer akuten Furcht vor einer Gefahr, sondern ein existenzielles Grundgefühl, das sie unaufhörlich verfolgt und von dem sie sich nicht befreien kann. Ihr Versuch, dieser durch schnelles Gehen zu entkommen, verdeutlicht ihre verzweifelten Bemühungen, sich von dieser inneren Qual zu distanzieren. Ihre Angst wird später auch konkret mit dem Bild einer endlosen Straße verknüpft: „But as soon as she put the light out the fear was with her again — and now it was like a long street where she walked endlessly.” (Rhys, S. 25) Angst, Flucht und Flanieren sind in *Quartet* untrennbar miteinander verbunden.

Als ihr Ehemann Stephan wegen Handels mit gestohlenen Kunstwerken verhaftet wird, fällt Marya in die Abhängigkeit eines wohlhabenden britischen Ehepaars. Unter den Augen seiner Ehefrau Lois beginnt Marya eine Affäre mit Heidler, die sie schließlich ins Verderben stürzt. Die Affäre mit Heidler bewirkt, dass Marya zunehmend abstumpft. Erst ab dem 16. Kapitel, als eine räumliche und emotionale Distanz zu den Heidlers entsteht, tauchen wieder Szenen des Flanierens auf. Während bei Baudelaire gerade die emotionale Distanz Voraussetzung für das Flanieren ist, wirkt sie in *Quartet* gegenteilig – hier verhindert sie die städtische Wahrnehmung der Flâneuse.

Die Stadt in *Quartet* wirkt groß, gewaltig, überfordernd, wie ein Labyrinth. Die Flâneuse macht sich die Stadt nicht zu eigen, sondern wird durch den patriarchal gestalteten Raum gescheucht. Marya ist dabei nicht anonym in der Masse, sie wird von Passant*innen angesprochen. Der Roman impliziert so die Gefahr, die auf den Straßen der Stadt lauert. In diesem Kontext lässt sich die intensive Auseinandersetzung der Flâneuse mit ihrer Umgebung auch als eine Vorsichtsmaßnahme interpretieren. Johanna M. Wagner bestimmt die Protagonistinnen in Rhys' Romanen *After Leaving Mr Mackenzie* (1931) und *Good Morning, Midnight* (1939) als „Flâneusen wider Willen“:

The reluctant flâneuse, on the other hand, is a city insider who deciphers the urban space through necessity. She is a woman, a foreigner, *and* poor, which requires a double deference to society's preference for the male, the homogenous, and the affluent.

Reluctant *flânerie* is the practice of an insider who wishes she were an outsider, a sensual participant who would be happier as an aloof bystander.⁵³

Auch in *Quartet* sehnt sich die Protagonistin nach Anonymität und Dunkelheit. Von der beobachtenden und beschreibenden Flâneuse wird Marya im folgenden Abschnitt zur Beobachteten, die sich vor den stechenden Blicken zurückziehen möchte:

She walked on with the fixed idea that if she went far enough she would reach some obscure, dark cavern away from the lights and the passers-by. Surely at the end of this long and glaring row of lamps she would find it, the friendly dark where she could lie and let her heart burst. And as she walked she was certain that every woman she passed was mocking her gleefully and every man she passed was mocking her contemptuously. (Rhys, S. 119)

Die „obscure, dark cavern“ symbolisiert einen Raum der Befreiung von der Außenwelt, in dem sich Marya von ihren emotionalen Qualen lösen kann. Sie fühlt sich von der Gesellschaft sowohl verspottet als auch verachtet, die offene Straße ist in *Quartet* kein sorgenfreier Raum voller Möglichkeiten, sondern ein Ort der Ablehnung und Gefahr.

Ein ähnliches Gefühl der Entfremdung und Verlorenheit prägt auch die nächtlichen Streifzüge der Flâneuse in *Nightwood*. Die Entfremdung, die Robin charakterisiert, wird dabei mit Heimatlosigkeit bzw. fehlender Familiengeschichte verknüpft.

Robin wird in ihrem Umherirren durch die Stadt wie in einem Trancezustand dargestellt – sich ihres eigenen „Verlorenenseins“ bewusst, aber zugleich von einem tiefen Verlangen nach Zugehörigkeit getrieben: „In Robin there was this tragic longing to be kept, knowing herself astray.“ (Barnes, S. 52) „To be astray“ bezeichnet das „verloren sein“ oder „auf Abwege geraten sein“. Anja Prochaska definiert Robins Bewegungszwang als „streunen“, und Bezug nehmend auf Julia Kristeva, sei eine streunende Person, immer „exiliert“, „fremd“ oder „ausgestoßen“.⁵⁴

Die Leser*innen erfahren nicht viel über Robins Vergangenheit oder ihre Herkunft, lediglich, dass sie Amerikanerin ist. Während die aristokratische Herkunft und Familiengeschichte von

⁵³ Wagner, Johanna M.: Public Places, Intimate Spaces. The Modern Flâneuse in Rhys, Barnes, and Loos. In: *E-Rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone* 16/2, Juni 2019, S. 4. <https://doi.org/10.4000/erea.7377>, 15.09.2025.

⁵⁴ Prochaska, Anna: Directions and Speeds that no one has calculated: Streunen in Djuna Barnes' *Nightwood*. In: Borsò, Vittoria / Göring, Reinhold (Hg.): *Kulturelle Topografien*. Stuttgart (u. a.): Verlag J. B. Metzler 2004, S. 415-428, hier S. 416.

Felix ausufernd geschildert wird und ein zentrales Merkmal seiner Figur ist, scheint Robin keine richtige Herkunft zu haben. Dies wird als Auslöser des Flanierens angedeutet: „strangely aware of some lost land in herself, she took to going out”. (Barnes, S. 41) In diesem Kontext sind Flanieren und Robins entwurzelte Existenz eng miteinander verknüpft. Robins zielloses Umherstreifen ist somit kein selbstbestimmter Akt des Erkundens, sondern Ausdruck ihrer inneren Heimatlosigkeit und Entfremdung.

Robin flaniert aus dem Bewusstsein ihrer inneren Heimatlosigkeit heraus, doch ihr Umherstreifen bleibt ziellos und ohne Verbindung zur Umgebung. Sie kann sich weder den Raum aneignen noch eine emotionale Bindung zu ihm aufbauen. Im Gegensatz zur Flâneuse in *Quartet* scheint Robin nicht von den Eindrücken der Stadt überwältigt, sondern ungewöhnlich desinteressiert an ihrer Umgebung. Prochaska verweist auf den Kontrast zwischen den Figuren Felix und Robin, deren Flanieren mit der Bindung an Orte verknüpft ist:

Das Sammeln, Aneignen, Erinnern weist zugleich eine Bindung oder den Wunsch nach einer Bindung an Ort und Ursprung auf [...] Robins Vergessen hingegen steht für reine Bewegung, für eine Dynamik der Bindungs- und Ortlosigkeit – ein Streunen, ein unbestimmtes Getriebensein, kein betrachtendes, aneignendes Flanieren.⁵⁵

Während Flanieren bei Felix somit eine Bindung an Ort und Ursprung schafft, steht Robins Vergessen für ein Flanieren ohne Aneignung: ruhelos, ortlos und getrieben.

Die Hochzeitsreise bringt Felix und Robin nach Wien, wo Felix versucht, Robin zur Anteilnahme an der Geschichte und den Bauwerken der Stadt zu bewegen: „He kept saying to himself that sooner or later, in this garden or that palace, she would suddenly be moved as he was moved.” (Barnes, S. 38) Sein verzweifelter Versuch lässt jedoch nicht Robin zur Flâneuse in fremder Umgebung werden, sondern Felix selbst zu einer Art manischem Flâneur, der jedes Detail seiner Umgebung erfassen will: „he realized that he had been hurrying from one to the other as if they were orchestra chairs, as if he himself were trying not to miss anything; now, at the extremity of the garden, he was aware that he had been anxious to see every tree, every statue at a different angle.” (Barnes, S. 39) Barnes kontrastiert somit zwei gegensätzliche Formen der Bewegung: Felix’ manisches, „aneignendes” Flanieren und Robins zielloses, desinteressiertes Streunen.⁵⁶

⁵⁵ Ebd., S. 422.

⁵⁶ Vgl. Ebd.

Robins Beziehung zu Nora stellt einen Wendepunkt dar, da ihr Flanieren nun nicht mehr nur Ausdruck von Entwurzelung ist, sondern erstmals eine emotionale Verbindung zur Umgebung entsteht. Nachdem Robin Felix endgültig verlassen hat, lernt sie in Amerika Nora kennen. Gemeinsam ziehen sie nach Paris, wo Robin wieder zu flanieren beginnt – mit zunehmender Frequenz. Clubs, Bars und Cafés werden zum neuen Ort der Flânerie und Robin wandert nicht nur durch die Pariser Straßen, sondern auch „from table to table, from drink to drink, from person to person.” (Barnes, S. 53) Selbst Robins Gedanken werden zum Fortbewegungsmittel:

Her thoughts were in themselves a form of locomotion. She walked with raised head, seeming to look at every passer-by, yet her gaze was anchored in anticipation and regret. A look of anger, intense and hurried, shadowed her face and drew her mouth down as she neared her company; yet as her eyes moved over the façades of the buildings, searching for the sculptured head that both she and Nora loved (a Greek head with shocked protruding eyeballs, for which the tragic mouth seemed to pour forth tears), a quiet joy radiated from her own eyes; for this head was remembrance of Nora and her love, making the anticipation of the people she was to meet set and melancholy. (Barnes, S. 54)

Während Robin negative Gefühle gegenüber den Menschen hat, denen sie begegnet, findet sie Trost und Freude in den architektonischen Details der Stadt, die mit Erinnerungen an und Gefühlen für Nora verbunden sind. Die Architektur der Stadt wird zu einem Medium, durch das sie ihre Vergangenheit und ihre Beziehungen reflektiert. Der Flâneur im Baudelaire'schen Stil liefert Charakterbeschreibungen der Menschen, die von ihm beobachtet werden und Analysen der modernen Gesellschaft. *Nightwood* liefert keine Beschreibung der Passant*innen, keine Reflexionen, Robins Blick ist introspektiv, sie „scheint” lediglich in die Gesichter der Vorbeiziehenden zu blicken.

Anhand des Verweises auf die griechische Mythologie liefert Barnes eine ironische Bedeutungsumkehr: Der griechische Kopf mit hervortretenden Augen, ein Gorgonenhaupt, zielt zum symbolischen Schutz vor Feinden zahlreiche Gebäudefassaden. Während sein Blick in der griechischen Mythologie Furcht auslösen und die Betrachtenden zu Stein erstarren lassen soll, scheint dieser in *Nightwood* Robin für einen kurzen Moment aus ihrer Versteinierung zu befreien. Das für Robin ungewöhnliche „emotional involvierte” Flanieren ist somit stets mit Nora verknüpft.

Nora beeinflusst jedoch nicht nur Robins Art zu flanieren, sondern auch sie selbst übernimmt dieses Streunen: Im Versuch, Robin festzuhalten und nach Hause zu bringen, treibt es auch

Nora hinaus auf die Straßen. Robins endloses Wandern setzt somit auch andere Charaktere, die danach streben, sich niederzulassen, in Bewegung. Die unerklärliche Angst vor der Zukunft, die in *Quartet* Marya heimsucht, wird in *Nightwood* nicht der Flâneuse zugeschrieben, sondern überträgt sich auf ihre Partnerin Nora. Das Bild von Robin in Noras Vorstellung ist nicht nur immerfort „walking“, sondern steuert auf Verderben zu: „[...] the walking image of Robin in an appalling apprehension on Nora’s mind – Robin alone, crossing streets, in danger. Her mind became so transfixed, that, by the agency of her fear, Robin seemed enormous and polarized, all catastrophes ran toward her, the magnetized predicament.” (Barnes, S. 51) Dieses Bild verdeutlicht, dass Robins zielloses Wandern für Nora zu einer Projektionsfläche existenzieller Ängste wird: Das Flanieren erscheint nicht als Ausdruck von Freiheit, sondern als ein „magnetisches Unglück“, das Katastrophen geradezu anzieht. Während Robin unaufhörlich weitergeht, wird Nora von der Vorstellung heimgesucht, dass dieser Weg zwangsläufig ins Verderben führt.

Gabriele Schwab argumentiert, dass das Flanieren in *Nightwood* keine Leichtigkeit, keine Muße mit sich bringt, sondern nur Ausdruck von Angst sei. Darin liege letztlich der Grund für das Scheitern ihrer Beziehung: „As there is no leisure in Robin’s and Nora’s wandering, there is no *jouissance* in their love; rather the turbulence and despair of a desire that lives in anticipation of a catastrophe.”⁵⁷ Das Flanieren in *Nightwood* verliere die klassische Assoziation mit Freiheit, Muße oder spielerischer Erkundung des städtischen Raums. Stattdessen werde es zum Ausdruck existenzieller Angst, Getriebenheit und eines unstillbaren Begehrens, das nicht zur Erfüllung, sondern zur Katastrophe führt. Robin und Nora wandern nicht aus Genuss oder Neugier, sondern aus innerer Ruhelosigkeit, einem Gefühl der Entfremdung und Furcht – ihr Flanieren ist kein souveräner Akt der Aneignung, sondern ein zielloses, rastloses Umherirren.

Während das Flanieren in *Nightwood* und *Quartet* von existenzieller Angst geprägt ist, erfährt es in der surrealistischen Tradition eine andere Interpretation. Anstelle eines ziellosen Umherirrens wird das Flanieren in André Bretons *Nadja* zu einer Suche nach dem Wunderbaren, nach verborgenen Bedeutungen im Alltäglichen. Das Flanieren ist hier positiv konnotiert und an die Stelle von Angst als Auslöser oder Grund des Flanierens tritt eine surrealistische Suche nach Erkenntnis – allerdings nur für den männlichen Flâneur.

⁵⁷ Schwab: *The Mirror And The Killer-Queen*, S. 161.

Die Erzählinstanz von *Nadja* streift durch Paris und dokumentiert in einer Art Erlebnisbericht in Form von freien Assoziationen seine städtische Umgebung. Es verschmilzt dabei die Schilderung realer Stadttopographie mit Momenten des Wunderbaren oder Traumhaften. Während der Flâneur des 19. Jahrhunderts sich auf seinen Spaziergängen treiben lässt, folgt der surrealistische Flâneur einer Intention und sucht „lieux sacrés“ auf, an denen er vermutet, dass das Außergewöhnliche, Magische in seinen Alltag eintreten kann.⁵⁸ So zieht es ihn beispielsweise zum Boulevard Bonne-Nouvelle:

Ich weiß nicht, warum mich meine Schritte tatsächlich dorthin tragen, warum ich mich gerade dort einstelle, fast immer ohne ein bestimmtes Ziel, ohne etwas, das den Ausschlag gäbe, außer jener dunklen Gewissheit: daß sich dort *dies* (?) ereignen wird. Mir ist schleierhaft, was auf dieser rasch durchlaufenen Strecke auf mich, selbst unbewußt, einen Anziehungspunkt bilden könnte, räumlich oder zeitlich. (Breton, S. 29)

Es wird impliziert, dass die Bewegungen und Entscheidungen der Erzählinstanz nicht durch bewusste Überlegungen geleitet werden. Stattdessen folgt sie einer Art intuitivem oder unbewusstem Impuls. Dies steht im Einklang mit den surrealistischen Idealen, bei denen das Unbewusste und das Zufällige ins Zentrum gerückt werden.⁵⁹ Zugleich bleibt die bereits angedeutete Begegnung mit *Nadja* eine „dunkle Gewissheit“. Der surrealistische Flâneur wandert mit der Gewissheit durch Paris, dass sich etwas Außergewöhnliches ereignen werde, wenn er seinen unterbewussten Impulsen folgt. Im Zentrum von *Nadja* steht diese Bedeutung des Unbewussten, des Ungeplanten und des Zufälligen.

Stephanie Gomolla charakterisiert den surrealistischen Flâneur als Erforscher seines eigenen Unterbewusstseins. Der Zufall werde als eine Möglichkeit gesehen, die rationalen Grenzen des Bewusstseins zu überschreiten und tiefer in die Sphären des Unbewussten und des Fantastischen einzutauchen. Der Zufall diene als Werkzeug, um diese surrealistische Philosophie zu veranschaulichen. Das wahre Ziel der Flânerie liege nicht mehr wie bei Baudelaire in der Erforschung der „Mode“, des Zeitgeistes oder der Stadt der Moderne, sondern in der Erforschung der eigenen Identität. Die Stadt fungiere als eine Art Landkarte des Unterbewusstseins des Flâneurs:

⁵⁸ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 60.

⁵⁹ Ebd.

Indem die Surrealisten die Flanerie mit dem Thema der Identitätssuche verknüpfen und in ihren Texten reale Orte als das eigene Bewusstsein spiegelnde Landschaften umkreisen, privatisieren sie die Straße. Die wahre Form der Stadt ist ihrer Ansicht nach nicht deren äußeres Erscheinungsbild, sondern ein in ihrem Inneren verborgenes Schema.⁶⁰

Indem die Surrealisten die Flânerie mit Identitätssuche verbinden, wird das Durchstreifen der Straßen zu einem introspektiven Akt – die Stadt dient nicht mehr primär der äußeren Erkundung, sondern wird zur metaphorischen Landschaft der eigenen Psyche. Dadurch wird der urbane Raum subjektiv aufgeladen und „privatisiert“: Er existiert weniger als feststehende Realität, sondern entfaltet sich in der Wahrnehmung des Flâneurs, der darin nach verborgenen Bedeutungen und persönlichen Offenbarungen sucht.

Das zentrale Ereignis von Bretons Roman ist die zufällige Begegnung mit der geheimnisvollen Frau Nadja, die auf unerklärliche Weise mit der Erzählinstanz vertraut erscheint und Themen und Motive, die sie beschäftigen, in ihren Gesprächen und Zeichnungen aufgreift. Nadja, die als geistig verwirrt dargestellt wird, verschwindet immer tiefer in die Welt ihrer Halluzinationen, die die Erzählinstanz auf ihren gemeinsamen Spaziergängen durch die Stadt dokumentiert.

Der surrealistische Flâneur-Poet erschafft dabei seine eigene Karte der Stadt, die auf individuellen Erfahrungen und Bedeutungen basiert. Noch deutlicher als bei Baudelaire übernimmt der Flâneur-Poet die Kontrolle über die Struktur des Narrativs und entscheidet über zentrale Handlungsorte sowie den Startpunkt der Erzählung: „Als Ausgangspunkt wähle ich das Hôtel des Grands Hommes, Place du Panthéon, wo ich gegen 1918 wohnte.“ (Breton, S. 18) Die Wahl des Ausgangspunkts erfolgt also nicht aus einer äußeren Notwendigkeit oder durch den städtischen Raum vorgegebenen Bedingungen, sondern durch den bewussten Akt des Erzählens. Damit wird die Stadt nicht nur durchwandert, sondern literarisch konstruiert: Der Flâneur-Poet bestimmt, wie Paris betreten wird und in welcher Reihenfolge es erzählt erscheint.

Fasziniert von der Arbeit des Fotografen Eugène Atget, der sich auf Stadtaufnahmen konzentrierte, nahmen die surrealistischen Schriftsteller die Fotografie in ihre literarischen

⁶⁰ Ebd., S. 61.

Arbeiten mit auf.⁶¹ Auch *Nadja* enthält insgesamt 50 Abbildungen, die beschriebene Handlungsorte, auftretende Personen und Zeichnungen zeigen. Im Sinne des Flâneur-Poeten kontrolliert der surrealistische Flâneur somit nicht nur die Perspektive des Narrativs, des Textes, sondern bringt die Bildsprache als neues Element hinzu und der Flâneur behält die volle Kontrolle über die Strukturierung der Stadt. Während die Stadt über die weibliche Flâneuse die Überhand behält, ist es in *Nadja* der männliche Flâneur, der sich der Stadt bedient und stets die Kontrolle über Narrativ und Topographie behält.

Auch Nadja, die sich selbst der Erzählinstanz als „âme errante“, als eine umherirrende Seele, vorstellt, verbringt ihre Tage damit, ziellos durch Paris zu streifen. In der Selbstreflexion der Erzählinstanz sind auch Nadjas Erfahrungen in Paris und ihre Wahrnehmung präsent.

Auch sie beobachtet und analysiert die Stadt und ihre Bewohner*innen:

Was Nadja in Paris macht, das fragt sie sich ja selbst. Ja, abends, gegen sieben Uhr, hält sie sich gern in einem Metro-Wagen zweiter Klasse auf. Die meisten Mitfahrer sind Leute, die ihre Arbeit hinter sich haben. Sie setzt sich unter sie, sucht auf ihren Gesichtern zu erhaschen, welchen Gedanken sie wohl nachhängen. Sie denken zwangsläufig an das was sie soeben verlassen haben bis morgen, nur bis morgen; auch, was sie am Abend erwartet, und das macht sie heiter oder noch sorgenvoller. Nadja fixiert irgend etwas in der Luft: „Es gibt anständige Leute.“ (Breton, S. 58)

Nadja richtet ihre Aufmerksamkeit gezielt auf die Gesichter der Mitfahrenden, versucht deren Gedanken zu erraten und nimmt die Übergänge zwischen Arbeit und Freizeit, zwischen Anspannung und Entspannung wahr. Damit nähert sie sich der Stadt nicht über deren äußere Strukturen, sondern über ihre Bewohner*innen und deren innere Zustände. Ihr Blick ist nicht nur registrierend, sondern interpretierend – sie liest die Menschen, wie ein Flâneur die Stadt liest. Die beiläufige Feststellung „Es gibt anständige Leute“ wirkt wie eine Art Schlussfolgerung ihrer kurzen, introspektiven Analyse der urbanen Gesellschaft.

Auf dieses Zitat folgend unterbricht die Erzählinstanz Nadjas Beobachtungen und widerspricht ihr ruppig, um dann das Gespräch auf eine abstrakte Ebene zu heben. Nadjas persönliche, auf empathischer Ebene geäußerten Beobachtungen werden zur Triebfeder eines Monologs der Erzählinstanz zum Thema der Arbeiterbewegung. Auch wenn die Erzählinstanz die Möglichkeit wahrnimmt, dass Nadja eine andere Richtung bevorzugt hätte, wird sie von ihr in eine passive Rolle gedrängt, während sie die Erzählung dominiert: „Nadja hört mir zu; sie ist

⁶¹ Ebd., S. 67

nicht geneigt, mir zu widersprechen. Vielleicht hatte sie alles andere im Sinn als eine Apologie der Arbeit.” (Breton, S. 59)

Der Betrachtungswinkel der Flâneuse, die sich mit den Passant*innen auf emotionaler Ebene solidarisiert, gerät zwangsläufig in den Hintergrund und die Erzählperspektive schreibt ihr eine passive Rolle zu. Obwohl Nadjas Auseinandersetzung mit der Stadt bzw. ihrer Bewohner*innen präsent ist, dominiert der Flâneur die Interpretation der Umgebung.

Der Antrieb oder Auslöser für den surrealistischen Flâneur ist die Entdeckung des Magischen und der eigenen Identität im Alltäglichen. Für die weibliche Flâneuse in Bretons Roman ist der Auslöser, wie auch in *Nightwood* und *Quartet*, die Angst. Nadjas Symptome, die in der Forschung als Anzeichen einer Schizophrenie interpretiert wurden⁶², führen dazu, dass sie sich oft auf ihren nächtlichen Spaziergängen verirrt. Sie wird von unheimlichen Halluzinationen gequält, die Paris als Labyrinth erscheinen lassen:

Sie ist sicher, daß unter unseren Füßen ein unterirdischer Gang verläuft, der, vom Palais de Justice kommend [...], um das Hotel Henri-IV führt. Beim Gedanken daran, was sich bereits auf diesem Platz abgespielt hat und noch abspielen wird, ist ihr ganz mulmig zumute. Wo sich in diesem Augenblick nicht mehr als zwei oder drei Paare im Schatten verlieren, scheint sie eine ganze Menschenmenge zu sehen. „Und die Toten, die Toten!“ (Breton, S. 70)

Dieses mulmige Gefühl überkommt Nadja am Place Dauphine, einem Ort, der als ehemaliger Wohnort der Erzählinstanz und des Autors und als bedeutender Ort der französischen Geschichte, doppelt historisch aufgeladen ist. Die Flâneuse assoziiert mit dem Place Dauphine die Schrecken der historischen Vergangenheit und auch jene der Zukunft. Der unterirdische Gang symbolisiert die verborgenen Pfade des Unbewussten, die unsere Wahrnehmung und unser Verständnis der Welt formen. Nadjas Assoziationen, der Eindruck, dass unter der Oberfläche der alltäglichen Realität tiefere, oft unbewusste Strömungen und historische Schichten liegen, fügen sich in die surrealistische Poetik des Romans. Gleichzeitig ist Nadjas Wahrnehmung von einer negativen Grundstimmung geprägt: Sie verspürt Unbehagen und sieht sich mit der Erscheinung von Toten konfrontiert.

⁶² siehe Wylie, Harold: Breton, Schizophrenia and Nadja. In: *The French Review* Special Issue 43/1, 1970, S. 100-106. <https://www.jstor.org/stable/487567>, 16.05.2025.

Wie auch Robin und Marya betreibt Nadja kein „aneignendes“ Freizeit-Flanieren, die Stadt und ihre Bewohner*innen werden nicht Auslöser für poetische Reflexion, sondern versetzen sie in einen Angstzustand: „Bei Schritten von Passanten durchfährt sie länger ein Zittern.“ (Breton, S. 72) Nadja ordnet nicht das städtische Leben nach ihrer Wahrnehmung poetisch an, vielmehr versinkt sie im Chaos ihrer Assoziationen, in denen die Stadt, die Menschenmasse und die soziale Ungerechtigkeit längst die Überhand gewonnen haben.

Nadjas Schizophrenie stellt die Grenzen zwischen Realität und Fantasie infrage und dient im Roman als Verkörperung des Surrealismus, in dem die gewöhnliche Welt mit außergewöhnlichen und oft unheimlichen Bedeutungen aufgeladen wird. Während ihr „pathologisches“ Flanieren der Erzählinstanz als Inspirationsquelle dient – als Ausgangspunkt freier Assoziation und Reflexion, die schließlich in der Niederschrift von *Nadja* münden, bleibt Nadjas Schicksal tragisch. Das gilt ebenso für Léona Delcourt, die reale Frau, an die Breton seine Figur Nadja anlehnte.⁶³ Als Nadja schließlich in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen wird, kritisiert die Erzählinstanz zwar die Institution und die Behandlung der Patient*innen, wendet sich aber dennoch von Nadja ab. Mariah Devereux Herbeck argumentiert, dass Nadjas finale Unterbringung in einer psychiatrischen Anstalt die Ordnung der Gesellschaft wiederherstelle und deshalb das gesteigerte Interesse der Erzählinstanz verschwinde:

Summarized otherwise, the sight of a young, unmarried attractive woman who must work or rely on men for her income stops the male protagonist in his tracks, eventually provoking him to reflect on his own existence and mortality until the moment at which the wanton female is „tamed” or „contained”, whereby order is thus restored.⁶⁴

Nadja repräsentiert eine Frau, die von der Gesellschaft nicht mehr toleriert wird. Die Flâneuse, deren ungewöhnliche Streifzüge durch die Stadt als Inspiration für die Erzählinstanz dienten, wird zum Stillstand gezwungen, symbolisch und wortwörtlich eingegrenzt. Es war gerade ihre Andersartigkeit, ihre Ungebundenheit, die sie für den Flâneur faszinierend gemacht hat – eine Freiheit, die als Anstoß zur Existenzreflexion diene. Nun, da Nadja eingekerkert ist und die gesellschaftliche Ordnung wiederhergestellt, verliert sie ihre Inspirationskraft. Ihre Einweisung

⁶³ Manco, Clara: Hester Albach, Léona, héroïne du surréalisme: Traduit du néerlandais par Arlette Ounanian Arles, Actes Sud. In: *Itinéraires Littérature, textes, cultures* (1), September 2012, S. 187-189, hier S. 187, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.4000/itineraires.1351>, 15.09.2025.

⁶⁴ Devereux Herbeck, Mariah: André Breton's *Nadja*: A Vagabonde in a Femme Fatale's Narrative. In: *Dalhousie French Studies* 82, 2008, S. 163-171, hier S. 163. <https://www.jstor.org/stable/40838455>, 15.09.2025.

in eine Anstalt stellt nicht nur eine „Rückkehr zur Ordnung“, wie Devereux Herbeck argumentiert, sondern auch das Ende der individuellen Freiheit der Flâneuse dar.

Nadjas Weg durch die Stadt verweigert sich somit einer romantisierten Vorstellung weiblichen Flanierens und entlarvt stattdessen die gesellschaftlichen Grenzen, die weiblicher Subjektivität im öffentlichen Raum gesetzt sind. Ihr „pathologisches“ Flanieren steht sinnbildlich für eine existenzielle Entgrenzung, die nicht als schöpferisches Potenzial, sondern als Bedrohung wahrgenommen wird. In dem Moment, in dem Nadja sich der Norm radikal entzieht, wird sie aus dem urbanen Raum entfernt – ihre Einweisung markiert damit nicht nur das Ende ihrer Bewegungsfreiheit, sondern auch das Scheitern eines alternativen, nicht-männlich kodierten Modells des Flanierens innerhalb des Romans.

Betrachtet man die in diesem Kapitel dargebrachten Aspekte, so zeigt sich, dass die Protagonistinnen nicht flanieren, um sich – wie ihre männlichen Gegenstücke – genussvoll der Stadt hinzugeben oder ästhetische Eindrücke zu sammeln. Ihr Umherschweifen dient vielmehr dem Ausdruck innerer Not, gesellschaftlicher Enge und existenzieller Bedrängnis. Sie flanieren aus Angst, aus Überforderung, aus dem Wunsch zu entkommen: Robin flieht vor festen Identitäten wie der Rolle der Ehefrau oder Mutter, während Marya sich getrieben fühlt von einer diffusen, aber allgegenwärtigen Bedrohung. Nadja wird von furchterregenden Halluzinationen angetrieben. Ihre Wege durch die Stadt sind geprägt von Unsicherheit, Getriebenheit und einem Außenseiterstatus, der sie zugleich verletzlich und sichtbar macht. Das klassische Flanieren als souveränes, reflektiertes Beobachten bleibt ihnen verwehrt, denn sie sind selbst Objekt der Blicke, fremd in der Stadt und gesellschaftlich marginalisiert – als Frauen, als Migrantinnen, als Armutsbetroffene. Im Kontrast dazu steht das männliche Flanieren, exemplarisch gezeigt an Felix in *Nightwood* oder der Erzählinstanz in *Nadja*: Sie bewegen sich mit Selbstverständlichkeit durch den urbanen Raum, sind Beobachter und Erzähler zugleich, nutzen die Stadt und die Frauen als Inspirationsquellen und behalten dabei stets die narrative Kontrolle. Als männliche, gesellschaftlich besser gestellte Figuren verfügen sie über das kulturelle Kapital, sich die Stadt anzueignen, während die Flâneusen sich in ihr verlieren.

4.2 „Trying to get the world home”: Nachhausekommen und Zuhause-Sein als Flâneuse

Wenn der Flâneur die Stadt durchstreift, scheint er auf den ersten Blick heimatlos zu sein, ohne festen Wohnsitz oder klare Zugehörigkeit. Der klassische Flâneur im Sinne von Baudelaire ist jedoch nicht wirklich heimatlos, sondern sieht die öffentliche Stadt als sein Zuhause an. Während der traditionelle Bürger ein festes Zuhause mit einem klar definierten Inneren hat, ist das Interieur des Flaneurs die Stadt selbst. Die Cafés, Theater, Passagen und Straßen bilden die Erweiterung seines privaten Raums, in dem er sich bewegt und aufhält.⁶⁵

Ausgehend von der Analyse des Flanierens als Ausdruck von Flucht und Entwurzelung rückt nun die Frage in den Fokus, in welchem Verhältnis die Protagonistinnen zum möglichen Zielpunkt ihrer Bewegung stehen: Gibt es für die Flâneuse ein Ankommen, ein Zuhause, einen Ort des Stillstands – und wird dieser als gewünscht dargestellt? Konzepte wie Heimat und Ankommen erscheinen dabei nicht allein als individuelle Sehnsuchtsorte, sondern als gesellschaftlich geprägte Konstruktionen, die eng mit Fragen nach Identität, Zugehörigkeit und Selbstverortung verflochten sind. Ihre literarische Ausgestaltung erlaubt Rückschlüsse auf das Spannungsverhältnis zwischen urbanem Raum und weiblicher Flâneuse.

Wie eingangs erläutert, war der private Raum, das Zuhause, der Ort, der Frauen historisch zugeschrieben wurde. Hinsichtlich der Flâneuse, die sich in die öffentliche Sphäre begibt, eröffnet sich ein Spannungsfeld, das die Analyse ihrer Darstellung zwischen städtischem Raum und einem potenziellen Zuhause für die Flâneuse besonders ergiebig macht. *Nadja*, *Nightwood* und *Quartet* porträtieren das nomadische Leben der Flâneuse und fordern damit das traditionelle Verständnis von Heimat und Heim heraus. Die Konnotationen des Zuhauses innerhalb der Erzählung ergeben neue Erkenntnisse in der Auseinandersetzung mit dem Flanieren: Wird das Zuhause innerhalb der Erzählung etwa als sicherer Hafen charakterisiert, kann dies darauf hindeuten, dass sie im öffentlichen Raum Unsicherheit oder Bedrohung empfindet. Andererseits kann ein Gefühl der Enge oder Begrenzung im häuslichen Bereich ihre Neigung verstärken, sich in die Straßen der Stadt zu begeben, um dort Freiheit und Autonomie zu erleben.

⁶⁵ Vgl. Tester: Introduction, S. 2.

Für Marya in *Quartet* ist das Zuhause-Sein eine ambivalente Erfahrung. Maryas Heim dient als solches immer nur temporär. Bevor und nachdem sie bei den Heidlers lebt, muss sie, finanziell abhängig von ihrem verhafteten Ehemann und später von Heidler, von einem Hotelzimmer in das nächste ziehen. Maryas Bedürfnis nach Beständigkeit wird mit ihrer Wohnsituation verknüpft:

Still, there were moments when she realized that her existence, though delightful, was haphazard. It lacked, as it were solidity; it lacked the necessary fixed background. A bedroom, balcony and *cabinet de toilette* in a cheap Montmartre hotel cannot possibly be called a solid background. (Rhys, S. 4)

Maryas Gefühl der Unsicherheit und Entwurzelung wird hier zum Ausdruck gebracht. Ihr Leben erscheint ihr zwar reizvoll, aber instabil und ohne feste Struktur. Die temporären, einfachen Wohnverhältnisse symbolisieren Prekarität und das Fehlen eines beständigen, sicheren Ortes – sowohl im räumlichen als auch im existenziellen Sinn.

Auch *Nightwoods* Flâneuse Robin sehnt sich nach dem endlosen Flanieren nach Ankunft und Stillstand: „in Robin there was this tragic longing to be kept, knowing herself astray”. (Barnes, S. 52) Ihr Bedürfnis nach einem festen Zuhause spiegelt ihre innere Zerrissenheit und das Gefühl der Entwurzelung wider. Das Dasein als Flâneuse symbolisiert die Suche nach einem Ort der Zugehörigkeit, den sie jedoch nie findet. Den Wunsch nach einem Zuhause der Flâneuse thematisiert *Nightwood* dezidiert und wiederkehrend: „Robin told only a little of their life, but she kept repeating in one way or another her wish for a home.” (Barnes, S. 50)

Nightwood porträtiert das Spannungsverhältnis der Darstellung der Flâneuse, die sich einerseits nach Intimität sowie einem Zuhause sehnt und zugleich die Anonymität der Masse sucht, wobei letzteres im Fall von Robin schließlich gewinnt, wie Wagner argumentiert: „For Robin, the flâneuse’s experience of public privacy and its associated anonymity triumphs over an intimate experience at home.”⁶⁶

Alexandra Philip verknüpft in Bezug auf Rhys die Unmöglichkeit, eine häusliche Sphäre zu okkupieren mit der Entfremdung von ihrem Geschlecht und seinen angedachten

⁶⁶ Wagner: Public Places, Intimate Spaces, S. 4.

Zuständigkeiten und Normen: „Without being able to occupy a ‘home’ it is possible she does not fulfill the function of her traditional gender role to be the ‘keeper of home’.”⁶⁷

Anknüpfend an Massey und das Konzept der „Gendered Spaces” lässt sich das Zuhause in Philips Ausführungen, wie auch historisch betrachtet, als „weiblicher Raum” charakterisieren. Wenn eine Frau, wie in *Quartet* dargestellt, kein Zuhause als festen und stabilen Raum hat, wird sie nicht nur physisch entwurzelt, sondern auch von den traditionellen Erwartungen ihrer Geschlechterrolle entfremdet. Das fehlende Zuhause erlaubt Marya daher auch nicht den Zugang zu traditionellen Machtpositionen in der Gesellschaft, die der Raum im Konzept von Massey reproduziert.⁶⁸ Lois Heidler, die als Gastgeberin und Salonnière in ihrer Wohnung agiert, steht im Kontrast zu Marya, die als Flâneuse, als „Frau von der Straße” nur Gast ist und damit in der Gesellschaft der Avantgarde-Kreise Außenseiterin bleibt.

Auch Robin lehnt nicht nur das Zuhause ab, das ihr von Felix und Nora geschaffen wird, sondern auch traditionelle Rollen, die dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben werden. Das Kind, das sie mit Felix hat, weist sie zurück: „One night, Felix found her standing in the centre of the floor holding the child high in her hand as if she were about to dash it down; [...] As he came toward her she said in a fury, ‘I didn’t want him!’” (Barnes, S. 43f) Schwab charakterisiert Robin als „woman who, never domesticated, abhors nothing more than the space of domesticity and the maternal”.⁶⁹ Zwar gestaltet Barnes anhand von Robin die Sehnsucht nach einem Zuhause, doch die Flâneuse verweigert zugleich die mit diesem Ort assoziierte Rolle der domestizierten Frau – stattdessen entscheidet sie sich für das Flanieren als Ausdruck von Ungebundenheit und als Strategie des Entkommens.

In *Quartet* nutzt Rhys das Hotelzimmer als Raum, um das Verhältnis der Flâneuse zum Zuhause auszugestalten. Maryas Ablehnung gegenüber ihrer Umgebung und ihr allgemeines Unbehagen spiegeln die Schwierigkeiten wider, in einer urbanen Landschaft ein Gefühl von „Zuhause“ zu finden. Dies zeigt sich auch, als sie ihre tiefe Abneigung gegen ihr aktuelles Leben mit ihrem Hotelzimmer in Verbindung bringt: „Don't you understand that I hate this

⁶⁷ Philip, Alexandra: The Geography of Jean Rhys: The Impact of National Identity upon the Exiled Female Author. In: *Transnational Literature* 9/1, 2016, S. 5, <https://eprints.qut.edu.au/202483/1/63936739.pdf>, 15.09.2025.

⁶⁸ Vgl. Massey, *Space, Place and Gender*, S. 4.

⁶⁹ Schwab, *The Mirror and the Killer-Queen*, S. 155

louche hotel and the bedroom and the wallpaper and the whole situation, and my whole life?’ ‘Why don’t you change your hotel?’ ‘All these sort of hotels are the same,’ she said drearily. (Rhys, S. 101) Auch in *Nightwood* ist das Hotel als temporärer Wohnort präsent, wenn auch in seiner Darstellung weniger schäbig. Wie Rhys macht auch Barnes die Austauschbarkeit und Menge der Hotels deutlich: „it was one of those middle-class hostelrys which can be found in almost any corner of Paris neither good nor bad, but so typical that it might have been moved every night and not have been out of place.” (Barnes, S. 30)

Rhys und Barnes zeichnen in Bezug auf die wechselnden Hotelzimmer ein realistisches Bild vom Paris der 1920er und 1930er Jahre. Die Anzahl der sogenannten „chambres garnies“, möblierter Hotelzimmer, die auf kurze Zeit vermietet wurden, wuchs gewaltig an. 1929 machte diese Form der Unterbringung rund 13 Prozent der gesamten Wohnformen aus. Die Hotelzimmer, für die meist in kurzen Abständen im Voraus bezahlt werden musste, wurden von Arbeitsmigrant*innen bewohnt und unterstanden strengen Polizeikontrollen.⁷⁰

Rhys porträtiert den Kontrast zwischen den Avantgarde-Künstler*innen, die Kreise, in denen sie mit den Heidlern verkehrt, und der verarmten Arbeiterschaft, mit der sie ihre Art der Unterbringung teilt. Beide Gruppen sind in Paris fremd, die Kontakte und finanziellen Mittel der Avantgarde-Community ermöglichen es ihren Mitgliedern jedoch, im Gegensatz zur Arbeiterschaft, fern der Heimat ein neues, sicheres Zuhause nach ihren Vorstellungen zu schaffen.

Das Hotelzimmer steht in *Quartet* auch symbolisch für die räumliche Einschränkung der Protagonistin. Die Affäre mit Heidler spielt vor dem Hintergrund der schäbigen Zimmer, in denen Heidler Marya besucht und für die er finanziell aufkommt. Es finden sich während der Affäre keine Passagen des Flanierens, Marya steht unter der Kontrolle von Heidler, der ihren Aufenthaltsort bestimmt: „He was forcing her to be nothing but the little woman who lived in the Hôtel du Bosphore for the express purpose of being made love to. A petite femme.” (Rhys, S. 92) Die passive Formulierung „being made love to” entzieht Marya jegliche Handlungsmacht und reduziert sie auf ein Objekt männlichen Begehrens, was durch die Zuschreibung „petite femme” zusätzlich verstärkt wird. Mit dem Fortschreiten der Affäre

⁷⁰ Geoff, Gilbert: The location of experiment: ‘modernist Paris’. In: Milne, Anna-Louise (Hg.): *The Cambridge Companion to the Literature of Paris*. Cambridge University Press 2013, S. 189-211, hier S. 206. <https://doi.org/10.1017/CCO9780511793363.012>, 15.09.2025.

steigert sich Maryas Verzweiflung, die Beschreibungen ihrer Hotelzimmer werden zunehmend negativ: „A bedroom in hell might look rather like this one.“ (Rhys, S. 92) Das Hotelzimmer in *Quartet* symbolisiert somit nicht nur die Abwesenheit von Stabilität und Heimat, sondern auch Maryas Gefangenschaft, da sie unter der Kontrolle des Mannes steht, der ihre Bewegungsfreiheit und somit das Flanieren, einschränkt.

Die Handlungsorte von *Quartet* und *Nightwood* wechseln zwischen Hotelzimmern, Wohnräumen und den Pariser Straßen und Cafés. Im Kontrast dazu steht *Nadja*, in dem der Wohnraum als topographische Instanz praktisch nicht vorhanden ist. Weder der Wohnort der Erzählinstanz noch jener von Nadja oder anderen Charakteren wird innerhalb des Romans literarisch ausgeformt. Die Treffen von Nadja und der Erzählinstanz finden stets auf der Straße oder in Kaffeehäusern statt. Das Hotelzimmer in *Quartet* wird zum Austragungsort der Affäre, in *Nadja* verzichtet Breton auf jede Darstellung einer körperlichen Komponente der Beziehung. Karl Heinz Bohrer argumentiert, dass die „nachdrückliche Öffentlichkeit“ des Romans ein Weg sei, der Beziehung zwischen dem Erzähler und Nadja keinen sexuellen Charakter zu verleihen, sondern den Fokus auf „objektive Passion“ zu legen.⁷¹ Der Umstand, dass es keine Szenen in privaten Innenräumen gibt, vertieft zudem die symbolische Charakterisierung Nadjas als „herumirrender Seele“: Durch die fehlende Darstellung ihres Wohnraums wirkt Nadja umso heimatloser und das ziellose Wandern auf den Straßen wird zur obligatorischen Eigenheit ihres Charakters.

In *Nightwood* gestaltet Barnes das Zuhause als Ankerpunkt, indem sie das gemeinsame Haus der Flâneuse und ihrer Partnerin darstellt, das einen stabileren, aber dennoch ambivalenten Raum für ihre Beziehung und das Streben nach einem Gefühl von Heimat bietet.

Im Verlauf der Handlung von *Nightwood* beziehen Robin und Nora ein gemeinsames Haus in Paris. Während der Ehe mit Felix zieht es Robin über Landesgrenzen hinaus, sie kehrt manchmal für mehrere Tage nicht heim. Im Gegensatz dazu fungiert das gemeinsame Zuhause mit Nora als Ankerpunkt, zu dem Robin immer wieder zurückkehrt. Die fast museale Zusammenstellung von Gegenständen aus aller Welt wird Ausdruck des Vagabundentums von Robin:

⁷¹ Bohrer, Karl Heinz: Nachwort. In: Breton, André: *Nadja. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Mit einem Nachwort von Karl Heinz Bohrer*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2023, S. 145f.

There were circus chairs, wooden horses brought from a ring of an old merry-go-round, venetian chandeliers from the Flea Fair, stage-drops from Munich, cherubin from Vienna, ecclesiastical hangings from Rome, a spinet from England, and a miscellaneous collection of music boxes from many countries [...]. (Barnes, S. 50)

Schwab interpretiert das Kaufen und Sammeln dieser Gegenstände nicht im Sinne einer kapitalistischen Genugtuung des Erwerbs, sondern als Versuch, die Erinnerung an Robin zu bewahren. Das Haus wird dadurch zu einem Ort, das ihre gemeinsame Zeit konserviert und Noras Identität stabilisiert: „Nora Flood [...] expresses the inner economy of one who must collect her life in order to prevent it from falling apart. In her collected objects she encrypts the memory of her life with Robin.⁷² Auch als Robin noch im gemeinsamen Haus lebt, ist es bereits wie ein Schrein in Erinnerung an sie eingerichtet und darf nicht neu geordnet werden, um die Spuren zum Zuhause der Flâneuse nicht zu verwischen: „if she disarranged anything Robin might become confused – might lose the scent of home.” (Barnes, S. 50)

Für Nora wird das gemeinsame Zuhause zum Ort der Obsession, wo sie stundenlang wach liegt, um auf Robin zu warten. Sie selbst zieht es hinaus auf die Straßen, um auf den Spuren von Robin zu wandern: „There goes mother of mischief, running about, trying to get the world home.” (Barnes, S. 55) Nora versucht nicht nur Robin nach Hause zu bringen, sondern auch ihre persönliche „Welt“ und damit einen Sinn von Heimat und Ordnung in dieser zu etablieren. Noras Suche nach Robin ist nicht nur eine Suche nach einer geliebten Person, sondern auch nach einem Gefühl von Stabilität und Zugehörigkeit, die die Beziehung mit einer Flâneuse nicht bieten kann. Das gemeinsame Haus verkörpert den Versuch, Robin ein Zuhause zu schaffen, bleibt jedoch selbst während ihrer Anwesenheit ein musealer Ort voller Relikte ihres rastlosen Lebens – mehr Erinnerung als gelebte Gegenwart.

Insbesondere Passagen des Heim- und Ankommens in Innenräumen können neue Blickwinkel auf die Charakterisierung der Flâneuse ermöglichen. Wie im vorangegangenen Kapitel dargebracht, bietet das Flanieren der Protagonistin in *Quartet* nicht dasselbe Freiheitsgefühl, das den Baudelaire'schen Flâneur auf die Straßen zieht. Die Szenen, die das Eintreten in das Hotelzimmer nach dem Flanieren abbilden, zeigen die Funktion ihres Zimmers als Zufluchtsort und zugleich als Raum der Konfrontation mit ihren innersten Ängsten und Unsicherheiten. Die Heimkehr ist an manchen Stellen, im Vergleich mit dem Dasein als Flâneuse, eindeutig positiv

⁷² Schwab: *The Mirror and the Killer-Queen*, S. 160.

konnotiert: „Marya went back to her bedroom from the misty streets and shut the door with a feeling of relief as if she had shut out a malignant world. Her bedroom was a refuge.” (Rhys, S. 24) Die „nebligen Straßen” symbolisieren die Verwirrung und Bedrohung, die Marya im öffentlichen Raum empfindet. Mit dem Schließen der Tür wird ein Gefühl des Schutzes und der Abgrenzung von einer feindseligen Außenwelt vermittelt. Andernorts wird ihre Erschöpfung und ihre emotionale Überforderung ausgedrückt: „Marya bolted the door of her room, collapsed on the bed.“ (Rhys, S. 55) Die Flâneuse versucht vergeblich, die Außenwelt auszuschließen, der Lärm der Großstadt dringt schließlich dennoch in ihr (temporäres) Zuhause ein und erzeugt ein beklemmendes Gefühl: „Then a train gave a long piercing shriek and she sighed, turned on the light and lay contemplating the flowers which crawled like spiders over the black walls of her bedroom.” (Rhys, S. 91) Jean Rhys inszeniert in dieser Passage die Unmöglichkeit eines echten Rückzugsraums für ihre Protagonistin: Sie nutzt den Zuglärm als akustisches Symbol der äußeren Welt, die sich gewaltsam Zugang zum Innenraum verschafft. Gleichzeitig verwandelt sie das Interieur mit Blumenmuster durch die Metapher von krabbelnden Spinnen in ein bedrohliches, unheimliches Umfeld.

Durch die Ausklammerung von Orten des Wohnens bleibt das Eintreten und Heimkommen in *Nadja* nur auf metaphorischer Ebene präsent. Im Roman wird die Transparenz der Erzählinstanz als eine Möglichkeit für umstandsloses Eintreten in den Text durch die Metapher einer Eingangstür beschrieben: „bleibe dabei, mich nur für Bücher zu interessieren, die offen sind wie Schwingtüren und deren Schlüssel man nicht zu suchen braucht.” (Breton, S. 15) Die unverfälschte Wiedergabe der Geschichte Nadjas, die Selbstreferenzialität in Bezug auf die Auseinandersetzung mit seinen eigenen Werken und die Offenheit und Vulnerabilität, die dadurch entsteht, wird in *Nadja* mit einem Zuhause der Erzählinstanz assoziiert:

Was mich betrifft, so bewohne ich weiter mein Glashaus, wo zu jeder Zeit einsehbar ist, wer mich besucht, wo alles an Decken und Wänden Gehängte wie von Zauberhand hält, wo ich des Nachts auf einem Glasbett unter gläsernen Betttüchern ruhe. (Breton, S. 15)

Das Glashaus symbolisiert hier die totale Durchsichtigkeit der Erzählinstanz, deren Leben und Inneres in der Erzählung einsehbar bleiben sollen.

Im Kontrast dazu evoziert *Nightwood* mit seinen Raumdarstellungen altes Gemäuer, dicke Samtvorhänge und mit Gegenständen überfrachtete Zimmer – insgesamt: Undurchsichtigkeit.

Die Undurchsichtigkeit des Narrativs, so argumentiert Mary Wilson, sei Barnes' Methodik, die Möglichkeit eines Zuhauses an sich als Illusion zu entlarven. Die kryptische Struktur von *Nightwood* und die schnellen Schauplatzwechsel erschweren es den Leser*innen – ebenso wie der Flâneuse und den anderen Heimatlosen im Roman – sich „im Text niederzulassen“, ihn zu verstehen und ihm folgen zu können:

Her method enables her simultaneously to deconstruct idealized notions of domesticity by dramatizing multiple displacements, and to craft a narrative that successfully enacts the paradoxical no-place of home by refusing to give readers a settled home of territory to understand and inhabit [...].⁷³

Durch die schnellen Wechsel der Schauplätze und die undurchsichtige, teils verschlüsselte Erzählstruktur seien die Figuren und das Geschehen von *Nightwood* schwer greifbar. Diese Flüchtigkeit im Text spiegele die innere Heimatlosigkeit und Unsicherheit der Figuren wider – sowohl bei den Leser*innen als auch bei der Flâneuse, die in der von Barnes geschaffenen Welt von *Nightwood* nie wirklich ankommen oder sich festlegen kann.

Die Analyse zeigt, dass das Zuhause für die Flâneusen nicht nur ein physischer Ort, sondern auch ein symbolischer Raum ist, der Fragen nach Identität, Zugehörigkeit und Geschlecht aufwirft. In *Quartet* wird Maryas Heim als temporär und unsicher dargestellt: Hotelzimmer symbolisieren ihr prekäres Leben und Abhängigkeit von männlichen Akteuren, die zugleich die Möglichkeiten des Flanierens einschränken und sie ihrer Handlungsmacht berauben. In *Nightwood* fungiert das gemeinsame Haus von Robin und Nora zwar als stabiler Ankerpunkt, bleibt jedoch ambivalent: Die museale Ordnung der Gegenstände konserviert Erinnerungen und Identität, erlaubt Robin aber keine Bindung an ein traditionelles Zuhause und keine Übernahme der Rolle als Hausfrau und Mutter. Das Flanieren wird so zum Ausdruck von Ungebundenheit und Strategie des Entkommens. In *Nadja* wird das Zuhause fast vollständig ausgelassen, die Figuren existieren in öffentlichen Räumen, Cafés und Straßen, wodurch Nadjas Heimatlosigkeit und ihr nomadisches Leben besonders deutlich werden.

Übergreifend lässt sich feststellen, dass das Fehlen eines sicheren, privaten Raums für die Flâneusen ihre physische und soziale Rastlosigkeit reflektiert und gleichzeitig die traditionellen Erwartungen an weibliche Rollen infrage stellt. Das Flanieren wird zu einem Mittel, um

⁷³ Wilson, Mary: No Place Like Home: *Nightwood's* Unhoused Fictions. In: *Studies in the Novel* 43/4, Winter 2011, S. 428-448, hier S. 436, <https://doi.org/10.1353/sdn.2011.0053>, 15.09.2025.

Handlungsmacht, Autonomie und Identität zu sichern, während das Streben nach einem Zuhause weiterhin eine ambivalente Sehnsucht bleibt: Es symbolisiert sowohl Zugehörigkeit und Stabilität als auch Einschränkung und Verlust von Selbstbestimmung.

4.3 The Other Flâneuse: Die Flâneuse als Außenseiterin und „das Andere“

Die Flâneuse wird durch ihr Dasein außerhalb des häuslichen Raums nicht nur von den traditionellen, gesellschaftlichen Normen der Frau als „Hausfrau“ oder „Mutter“ entkoppelt, sondern auch in einen Zustand des sozialen Außenseitertums versetzt. Das Fehlen eines Zuhauses geht einher mit weiteren komplexen Verflechtungen sozialer Marker, die im Zusammenhang mit der Flâneuse stehen und in den untersuchten Romanen sehr präsent sind: Geschlecht, Herkunft und soziale Stellung werden in *Nadja*, *Quartet* und *Nightwood* von den Autor*innen eingesetzt, um die Flâneuse als fremdartig oder anders zu charakterisieren.

Schwab argumentiert, dass der Flâneur kein harmloser Stadtwanderer sei, sondern in die Mechanismen des Kolonialismus verstrickt:

In the culture of the flâneur, the primitive, the archaic, and the exotic are on display, exposed to the gaze of an urban dandy who appropriates them as commodities from a supposedly superior position. In this sense, the flâneur is entangled in the urban effects of cultural colonialism and imperialism which make the primitive, the oriental, and the native available as consumer goods and exotic objects.⁷⁴

Der Flâneur trage somit dazu bei, die aus seiner Sicht „anderen“ Kulturen, die in der Großstadt aufeinandertreffen, als konsumierbare Objekte zu betrachten, was die koloniale und imperialistische Ideologie seiner Zeit widerspiegele und verstärke.

Bezeichnend für *Quartet*, dessen Autorin besonders im postkolonialen Forschungsfeld Berücksichtigung findet, ist die Auseinandersetzung mit Herkunft bzw. Nationalität. Aufgrund ihres sozialen Status, ihres Geschlechts und ihrer finanziellen Situation ist es in *Quartet* nicht die britische Flâneuse, die sich der beschriebenen Mechanismen bedient, sondern sie selbst wird zum kolonisierten Objekt. Der Roman veranschaulicht diese Dynamik in der Beziehung von Marya mit den Heidlers, die ihre finanzielle Abhängigkeit nutzen, um Marya unter ihre Kontrolle zu bringen. Als die Unterdrückte aufbegehrt, wird sie als „das Andere“ stilisiert:

⁷⁴ Schwab, *The Mirror and the Killer-Queen*, S. 159.

He knelt down and stared at her. Her head had dropped backwards over the edge of the bed and from that angle her face seemed strange to him: the cheek-bones looked higher and more prominent, the nostrils wider, the lips thicker. A strange little Kalmuck face. He whispered: 'open your eyes, savage. Open your eyes, savage.' (Rhys, S. 103)

Maryas „Fremdartigkeit“ wird dabei an keine spezifische Kultur gebunden. Marya ist Britin, wird von den Männern, denen sie begegnet, jedoch mit anderen Kulturen und Ländern assoziiert. Während ihr Mann Stephan sie als „Slav type“ charakterisiert, wird sie im Streit mit Heidler zum ultimativen Feindbild der Anglo-Amerikanischen Identität: „Bolshevist! You'll end up in red Russia, that's what will happen to you“ (Rhys, S. 89) Im Kontrast dazu werden die Heidler als die ultimative Verkörperung des britischen Wesens dargestellt. Diese „Englishness“ wird in *Quartet* einerseits mit dem Fokus der Heidler auf die Wahrung ihres Rufes und ihrer Rolle in der Gesellschaft, ihrer emotionalen Gleichgültigkeit, und andererseits in der Beschreibung ihrer Optik ausgedrückt: „Marya thought: 'He looks exactly like a picture of Queen Victoria.'“ (Rhys, S. 89)

Marya wird nicht nur als Opfer patriarchaler und sozialer Unterdrückung dargestellt, sondern auch als Figur, die von der besser gestellten britischen Gesellschaft als kontrollierbares Tier oder konsumierbares Objekt betrachtet wird. Marya muss wie ein Zirkustier zum Vergnügen der Heidler performen: „Well, she ought to amuse us sometimes; she ought to sing for supper; that's what she's here for, isn't it?“ (Rhys, S. 65) Rhys stellt durch die Darstellung von Marya als das Andere die kolonialen Mechanismen in den Vordergrund, die auch in den zwischenmenschlichen Beziehungen der Charaktere in *Quartet* verankert sind. Die Autorin veranschaulicht, dass die britische Identität der Heidler in *Quartet* sich durch die Abwertung und Marginalisierung des Anderen, verkörpert durch Marya, konstituiert.

Als Marya nach der Verhaftung ihres Ehemannes von den Heidler aufgenommen wird, wird sie von ihnen in den Avantgarde-Kreisen zur Schau gestellt. Marya wird nicht als gleichwertiges Mitglied der Gesellschaft wahrgenommen, sondern als Außenseiterin, es wird *über* sie gesprochen anstatt mit ihr: „They discussed eating, cooking, England, and, finally, Marya, whom they spoke of in the third person as if she were a strange animal or at any rate a strayed animal - one not quite of the fold.“ (Rhys, S. 7) Indem Marya mit einem „streunenden Tier“ verglichen wird, wird sie als etwas Fremdes und potenziell Bedrohliches außerhalb des

sozialen Kollektivs charakterisiert. Das ziellose Umherstreifen der Flâneuse durch die Stadt gleicht hier dem eines Tieres, das sich verirrt hat und keinen sicheren Ort beanspruchen darf.

Auch in *Nightwood* nutzt Barnes die Metaphorik des Tiers, um Robin als Wesen außerhalb normierter gesellschaftlicher Strukturen zu platzieren. Bereits in den ersten Passagen, in denen Robins Charakter erstmals auftritt, wird sie als androgyne Person beschrieben, die nicht nur die Grenzen der Geschlechter übertritt, sondern auch jene zwischen Mensch und Tier: „Sometimes one meets a woman who is beast turning human.” (Barnes, S. 33) „Das Andere” manifestiert sich in *Nightwood* in der Entmenschlichung der Flâneuse: „Robin was outside the human type - a wild thing caught in a woman’s skin, monstrously alone, monstrously vain.” (Barnes, S. 131) Am Ende des Romans vollzieht sich schließlich die finale Umkehrung der Flâneuse vom „beast turning human” in ihren Ursprungszustand. In einem tranceartigen Zustand wirft sich Robin plötzlich auf den Boden und ahmt die Bewegungen von Noras Hund nach, bellt und rollt sich wie ein Tier.

Die Autorinnen bedienen sich der Tiermetaphorik, um die Rolle der Protagonistinnen als Außenseiterinnen der Gesellschaft zu unterstreichen. Marya erscheint in *Quartet* als „streunendes Tier“, das keinen Platz in der sozialen Ordnung findet, während Robin in *Nightwood* zunehmend als tierisch dargestellt wird – eine Figur außerhalb gesellschaftlicher, geschlechtlicher und menschlicher Kategorien. Das Motiv des streunenden Tiers verdeutlicht die radikale Entfremdung vom Rest der Gesellschaft, in der alle anderen ein sicheres Zuhause beanspruchen können, während die Flâneuse durch ihre Andersartigkeit heimatlos, stigmatisiert und ausgeschlossen bleibt.

Anhand des „Underdogs” wird dieser animalische Aspekt mit einem weiteren bedeutsamen Themenkomplex verknüpft: In allen drei untersuchten Romanen ist die Kategorie „Klasse” im Kontext der Distanzierung und Differenzierung zu anderen Gruppen („Othering”) präsent. In *Quartet* solidarisiert sich die Flâneuse auf ihren Wanderungen durch die Stadt mit sozial Benachteiligten, Prostituierten, und all jenen die sich so fühlen, wie Rhys’ Charaktere in ihrer Kurzgeschichte „Vienne” aus der Sammlung *The Left Bank*: „like a doormat in a world of boots.”⁷⁵ In *Quartet* sind es Mrs. Heidlers „enormous feet”, die Marya auf sich eintreten sieht:

⁷⁵ Gonzáles, Octavio, R.: *Misfit Modernism. Queer Forms of Double Exile in the Twentieth-Century Novel*. Pennsylvania State University Press 2021, S. 126, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9780271087399>, 15.09.2025.

„She wants me there so that she can watch out for the right moment to put her enormous foot down.” (Rhys, S. 94)

Der Hund als Allegorie für die Streunenden und Heimatlosen wird in *Quartet* weiterentwickelt und Rhys greift auf die ultimative Verkörperung der Unterprivilegierten zurück: „The drably terrible life of the under-dog.” (Rhys, S. 84) Die Perspektive des Underdogs präsentiert *Quartet* einerseits in der Schilderung von Maryas prekären Verhältnissen, andererseits nehmen die Leser*innen diese auch selbst ein, wenn sie Maryas Wahrnehmung der Stadt als Flâneuse verfolgen. So solidarisiert sich Marya mit den Personen auf der Straße, den Bediensteten in den Cafés oder den Personen, die sie im Gefängnis trifft, als sie ihren inhaftierten Ehemann besucht:

Soon, for her sentimental mechanism was very simple, she extended this passion to all the inmates of the prison, to the women who waited with her under the eye of the fat warder, to all unsuccessful and humbled prostitutes, to everybody who wasn't plump, sleek, satisfied, smiling and hard-eyed. To all the people who never went to tea-parties or gave them. To everybody, in fact, who was utterly unlike the Heidlers. (Rhys, S. 98)

In dieser Szene zeichnet Rhys Maryas tiefe Empathie und Identifikation mit den Menschen, die von der Gesellschaft ausgegrenzt und verachtet werden. Ihr „sentimentaler Mechanismus“, der einfach und unmittelbar reagiert, erweitert ihre Zuneigung von ihrem Ehemann auf alle Insassen des Gefängnisses. Marya empfindet eine starke Verbundenheit mit den Erfolglosen und Gedeemühten sowie mit allen, die nicht den gesellschaftlichen Idealen von Wohlstand, Zufriedenheit und Härte entsprechen. Sie fühlt sich solidarisch mit denjenigen, die nie an den oberflächlichen sozialen Vergnügungen teilnehmen, die die Heidlers genießen. Maryas Mitgefühl für die Schwachen und Ausgeschlossenen hebt ihre grundlegende Andersartigkeit und Ablehnung der kalten und berechnenden Welt der Heidlers hervor. Sie sieht sich selbst als Teil dieser leidenden Gemeinschaft und distanziert sich emotional von der selbstzufriedenen und hartherzigen Oberschicht, die die Heidlers repräsentieren. Lois und H. J. Hidler hingegen betrachten die Pariser Avantgarde-Szene und ihre Teilhabenden als die, die es, wie später auch Marya, zu klassifizieren gilt:

She would often stop painting to talk, and it was evident that she took Montparnasse very seriously indeed. She thought of it as a possible stepping-stone to higher things and she liked explaining, classifying, fitting the inhabitants (that is to say, of course, the Anglo-Saxon inhabitants) into their proper places in the scheme of things. The Beautiful Young Men, the Dazzlers, the Middle Westerners, the Down-and-Outs, the Freaks who never would do anything, the Freaks who just possibly might. (Rhys, S. 45)

Lois Heidler ignoriert die individuellen Geschichten und Kämpfe der Menschen und instrumentalisiert sie für die eigenen Vorteile und Bestrebungen. Eine postkoloniale Lesart verdeutlicht das Unterfangen der Heidlers, die Machtstrukturen und sozialen Hierarchien des Imperialismus im Ausland aufrechtzuerhalten. Selbst in einem kosmopolitischen Umfeld wie Montparnasse sind es die Heidlers, die Engländer, die die Zugehörigkeiten und Normen in ihrem neuen Territorium abstecken. Für Octavio R. González liegt eine mögliche „Moral“ von *Quartet* in der Ablehnung dieser Klassifizierung:

We can profitably read *Quartet* by seeking to understand it as a cautionary tale against the „mania for classification” that dooms Marya at the hands of the Heidlers. The moral of this modernist novel, if there is one, is to resist this urge to classify, to try a different approach, one less beholden to existing norms and institutionally validated systems of knowing: to take the underdog’s point of view, rather than the top dog’s (personified as the Heidlers).⁷⁶

Was González als „Moral“ des Romans bezeichnet – die Ablehnung normativer Klassifizierungen zugunsten eines Blicks von unten – lässt sich eng mit dem Konzept der Flâneuse verknüpfen. Indem die Perspektive der Flâneuse eingenommen wird, die sich mit den sozial Ausgeschlossenen auf ihren Wegen identifiziert und nicht den hegemonialen Ordnungen der Stadt unterwirft, eröffnet sich ein alternativer Blick auf die urbane Realität. Jean Rhys nutzt das Othering ihrer Figur Marya und verknüpft es mit dem Flanieren, um gesellschaftliche Machtverhältnisse sichtbar zu machen und die Mechanismen sozialer Ausgrenzung zu kritisieren und anhand von Maryas Schicksal zu zeigen. Durch Maryas Marginalisierung – als Frau, als ökonomisch Abhängige – wird deutlich, wie normative Vorstellungen von Geschlecht, Klasse und moralischem Verhalten wirken, um Abweichung zu markieren. Marya dient damit als Projektionsfläche für gesellschaftliche Ängste vor Kontrollverlust und normabweichender Weiblichkeit. Das Othering wird literarisch eingesetzt, um aufzuzeigen, wie fragile soziale Zugehörigkeit ist und wie schnell jene, die keinen festen Platz in den hegemonialen Strukturen haben, an den Rand gedrängt werden.

Auch *Nightwood* lässt die Flâneuse Robin in einer von der restlichen Schilderung der Flânerie herausstechenden Szene, die Perspektive des Underdogs einnehmen: Nach einer weiteren Nacht des Umherstreifens versucht Nora die betrunkene Robin zur Heimkehr zu bewegen. Auf dem Weg sieht Robin eine Prostituierte als Bettlerin am Straßenrand, überschüttet sie mit Geld

⁷⁶ Ebd., S. 135.

und beginnt sie zu streicheln: „She stumbled and I held her, and she said, seeing a poor wretched beggar of a whore, ‘give her some money, all of it!’. She threw the francs into the street and bent down over the filthy baggage and began stroking her hair [...]” (Barnes, S. 130) Robin, deren Flânerie abgesehen von dieser Szene als in sich gekehrt und tranceartig dargestellt wird, solidarisiert sich hier mit der Marginalisierten – den Underdogs.

Nightwoods resignative Schlussfolgerung in Bezug auf die Armen und Marginalisierten ist verknüpft mit der Stadt: „Those who love everything are despised by everything, as those who love a city, in its profoundest sense, become the shame of that city, the *détraqués*, the paupers [...]. (Barnes, S. 47) Diese Schlussfolgerung verweist auf eine tiefgreifende Entfremdungserfahrung innerhalb der modernen Stadt. Diejenigen, die uneingeschränkt lieben – sei es Menschen, Orte oder die Stadt selbst in ihrem tiefsten Wesen – werden in einer von Rationalität, Funktionalität und sozialer Kälte geprägten Welt zu Außenseiter:innen.

Das Othering in Bezug auf Klassenzugehörigkeit findet auch in *Nadja* Eingang. Die Protagonistin verkörpert dabei eben jene „*détraqués*“, oder „Übergeschnappten“, die letztlich zur Schande der Stadt werden und, wie in Nadjas Fall, in einer psychiatrischen Anstalt einquartiert werden. Der Roman zieht eine deutliche Grenze zwischen der Erzählinstanz und Nadja in Bezug auf ihre Klassenzugehörigkeit. Bei ihrer ersten Begegnung wird Nadja als „ärmlich gekleidet“ geschildert, sofort berichtet sie „von finanziellen Schwierigkeiten in denen sie stecke.“ (Breton, S. 55) Wie Marya in *Quartet*, gerät auch Nadja in finanzielle Abhängigkeiten, zunächst in ihrer Heimatstadt Lille und später in Paris durch die Bekanntschaft mit mehreren Männern. Obwohl die Erzählinstanz Nadja zunächst Sympathie und Unterstützung zukommen lässt, fungiert der Klassenunterschied als Grenze.

Gleichzeitig wird Nadjas Andersartigkeit nicht ausschließlich negativ bewertet. Ihre besondere Wahrnehmung der Welt und ihre rätselhafte Aura werden positiv konnotiert: Trotz des Klassenunterschiedes ist Nadjas „Andersartigkeit“ im Hinblick auf ihre Darstellung als mysteriöser Frau, die die Welt aus anderen Blickwinkeln betrachtet, im Roman positiv konnotiert. Weigel verweist in diesem Zusammenhang auf die „Bilder des Exotischen und des Rätsels Frau“, die „offenbar nichts von ihrer Attraktivität eingebüßt“ hätten.⁷⁷ In *Nadja* steht die gleichnamige Figur für die Stadt als Rätsel, das es zu lösen gilt. Wie die Stadt, die mit ihren

⁷⁷ Weigel, *Topographien der Geschlechter*, S. 124.

Monumenten und zufallsartig einprasselnden Zeichen vom Flâneur und seiner Kameraperspektive aufgezeichnet und entschlüsselt wird, dient auch Nadja als das ultimative Rätsel, als „die Sphinx in den Zügen einer reizenden jungen Frau.“ (Breton, S. 65)

Als Nadja jedoch von traumatischen Erfahrungen aus ihrer Vergangenheit berichtet, reagiert die Erzählinstanz abweisend und möchte den Kontakt mit ihr abbrechen. Die Details ihrer Beziehungen, bei denen angedeutet wird, Nadja habe sich prostituiert, und die Gewalt, die sie dabei erlebt hat, sind Schilderungen, die er nicht hören möchte: „Es machte ihr, wie schon gesagt, nichts aus, mir gnadenlos und haarklein die jämmerlichsten Vorkommnisse aus ihrem Leben zu erzählen, sich bisweilen in unangebrachter Geziertheit zu verlieren.“ (Breton, S. 115) Neben ihrer sich zunehmend verschlechternden Krankheit ist es auch Nadjas niedriger sozialer Status, die Realität ihrer Armut, die der illusorischen Verkörperung von ihr als mysteriöses Rätsel gegenüberstehen, und schließlich zur Entfremdung führen. Elke Frietsch merkt an, dass es der Erzählinstanz nur durch diese Entfremdung möglich wird, die Kontrolle über seine Geschichte und die Darstellung der Zeit mit Nadja, zu behalten: „When the first-person narrator abandons Nadja to her fate in the lunatic asylum and surrenders to the ‘true love’ of a woman, he not only demonizes Nadja as an object and ‘other’, he also saves his own status as a subject.”⁷⁸ Indem der Flâneur Nadja ihrem Schicksal überlässt, bewahrt er somit nicht nur seine emotionale Distanz, sondern behält auch die Kontrolle über sein eigenes Narrativ.

Damit verdeutlicht der Roman, dass Nadjas Außenseitertum nicht allein auf ihre persönlichen Eigenschaften zurückzuführen ist, sondern eng mit ihrer sozialen Position und der Ablehnung gesellschaftlicher Normen verknüpft ist. Ihre Mystifizierung als „Rätsel“ steht in Spannung zu den realen Lebensbedingungen und der marginalisierten Existenz, wodurch sie zur Projektion gesellschaftlicher Ängste und zur exemplarischen Figur des „Anderen“ wird.

Während sich der männliche Flâneur von Nadja abwendet, als ihm ihre Verbindung zur Prostitution bewusst wird, sind es die Flâneusen in *Nightwood* und *Quartet*, die sich auf ihren Wegen durch die Stadt mit den Prostituierten solidarisieren und mitunter identifizieren. Das Spannungsverhältnis einer Frau auf der Straße als Flâneuse und der „streetwalking woman“, als Bezeichnung für eine Prostituierte, ist in allen drei untersuchten Romanen präsent. Anhand

⁷⁸ Frietsch, Elke: The Surrealist Artist is Strolling around with the Little Puppy Dog Sigmund Freud at his Heels, S. 108.

einer Traumszene illustriert Rhys die Grenze zwischen der Prostituierten und der ehrbaren Frau. Marya, durch die Affäre mit Heidler „die andere Frau“, wird auch zur Verkörperung des Anderen, das im Kontrast mit der sozial akzeptierten, domestizierten Ehefrau Lois steht. Sexualität und Kapital werden hier zu den zentralen Kategorien für die Frau, um gesellschaftlich akzeptiert zu werden:

Lois is a good woman and you are a bad one; it's quite simple. These things are. That's what is meant by having principles. Nobody owes a fair deal to a prostitute [...]. Intact or not intact, that's the first question. An income or not an income, that's the second. (Rhys, S. 127)

Ökonomische Abhängigkeit und sexuelle Respektabilität werden zu den Kategorien, die nicht nur gesellschaftliche Teilhabe regeln, sondern auch darüber entscheiden, ob eine Frau als Subjekt oder Objekt, als Teil der Gesellschaft oder als ihr „Anderes“ konstruiert wird. Als Marya Geld benötigt und ihre Kleider verkaufen möchte, bietet ihr die Besitzerin des Hotels Hilfe beim Verkauf an. Die Besitzerin beschreibt Maryas Kleider als jene, die nur eine Prostituierte tragen würde. Marya nimmt die Bemerkung der Besitzerin des Hotels als Ausdruck der gesellschaftlichen Kontrolle wahr: „One heard the wheels of society clanking as she spoke. [...] All so inevitable that one could only bow the head and submit.“ (Rhys, S. 27) Wenn Marya „die Räder der Gesellschaft klingen hört“, wird deutlich, dass die Zuschreibungen „ehrbare Frau“ und „Prostituierte“ keine individuellen Urteile einer einzelnen Person sind, sondern Ausdruck eines mächtigen, strukturell verankerten gesellschaftlichen Mechanismus. Die Kategorisierung der Frau anhand der oben diskutierten Kategorien wird schließlich zum finalen Instrument der Unterwerfung, wenn Marya den Kopf neigt und sich ihrer Rolle als ehrloser Frau in diesem System fügt.

Wie dargebracht, erscheint die Flâneuse in den untersuchten Texten als Projektionsfläche für gesellschaftliche Zuschreibungen von „Andersartigkeit“. In ihrer sozialen, ökonomischen und kulturellen Marginalisierung wird sie zum Anderen, das sich außerhalb der hegemonialen Ordnung befindet – und damit sichtbar macht, wie stark Diskriminierungsprozesse entlang von Geschlecht, Herkunft und Klasse wirken.

Indem die Autor*innen das Flanieren mit weiblicher Marginalisierung und sozialer Entfremdung verknüpfen, machen sie die Mechanismen des Ausschlusses sichtbar und erschließen neue Perspektiven auf urbane Erfahrung – aus der Sicht des „Underdogs“.

Rhys verhandelt das koloniale Machtgefälle in einem neuen Setting: Die Unterwerfung spielt sich nicht in der Ferne, sondern mitten in der Metropole Paris ab. Heidler wird zum „Colonizer“ und Marya zur Unterworfenen, die sich den Mechanismen einer Gesellschaft beugen muss, die Kapital und Sex als zentrale Kategorisierungsmächte begreift.

Nadja erscheint als rätselhafte, ungreifbare Flâneuse, die durch ihre soziale Randständigkeit – als psychisch instabile, ökonomisch abhängige Frau – zwischen Muse und Prostituierte changiert. Das Spannungsverhältnis der Flâneuse als Frau von der Straße und der „streetwalker“, der Prostituierten, ist nicht nur in *Nadja* präsent: Die drei Primärtexte thematisieren eine Solidarisierung oder Identifizierung mit der Prostituierten, die als sozial ausgegrenzte Andere – und vor allem als eine, die wie die Flâneuse auf der Straße unterwegs ist – eine zentrale Projektionsfigur weiblicher Stadterfahrung wird.

4.4 Passante und Flâneuse: Erzählperspektiven und Projektionsflächen

Um die vielschichtigen Geschichten und Strukturen des städtischen Raums zu enthüllen, vertraut der Flâneur auf seinen Blick – jenes Instrument, das ihm seine Erkundungen erst ermöglicht. Das Sehen ist nicht nur für die Auseinandersetzung mit dem Flâneur signifikant, sondern auch für die gesamte literarische Moderne. Die rasante Entwicklung von Fotografie, Film, Medien und Werbung ließen die Moderne zu einem „Zeitalter des Sehens“ werden. Das „Neue Sehen“ beschreibt eine Technik der Fotografie der 1920er Jahre, die von technologischen Innovationen in der Fotografie und der Philosophie des Bauhaus beeinflusst war. Experimentelle Perspektiven und ungewöhnliche Kompositionen sollten auch in der Literatur einen neuen Blick auf das städtische Leben liefern und bislang marginalisierte Aspekte sichtbar machen.⁷⁹

Das Sehen ist im Zusammenhang mit dem Flâneur nicht nur ein einfacher Akt der Wahrnehmung, sondern ein komplexer literarischer Prozess, der die transportierte Erfahrung des urbanen Raums formt und definiert. Die Betrachtungsweise des Flâneurs ist jedoch nicht neutral, sie ist durchdrungen von Machtverhältnissen, die die Wahrnehmung und Interpretation

⁷⁹ Vgl. Prokić, Tanja: *Die literarische Moderne und das Neue Sehen. Eine Medien-Wissen-Konstellation*. Paderborn: Brill 2023, S. VII-XI.

der Umgebung beeinflussen. Die Fähigkeit des Flâneurs, die Stadt als Kaleidoskop von Eindrücken und Bedeutungen zu durchdringen, bringt ihm eine besondere Form der Macht – eine Macht, die sowohl aus dem Akt des Sehens als auch aus dem Privileg des Beobachtens entsteht.⁸⁰ Katia Harbrecht verweist auf ein Machtverhältnis zwischen dem sehenden und beschreibenden Flâneur und jenen, deren Perspektive ungehört bleibt, wenn wir durch die Augen des Flâneurs einen Blick auf die intradiegetische Stadt werfen:

Stadtraum in der Literatur zu erfahren, bedeutet spätestens seit Baudelaire, sich in ihm zu bewegen, scheinbar interesselos die eigene Bewegung, die Menschenmenge, die Passanten, auch die Verlierer der Moderne, die Blinden und Versehrten, wahrzunehmen und sich dazu in ein ästhetisches Verhältnis zu setzen. Mit Charles Baudelaire starren wir auf die Blinden als die puppenhaften Außenseiter der Gesellschaft [...]. Sie sind Stadtbewohner, denen es nicht gelingt, friedliche Flâneure mit dem Blick auf die Straße zu werden.⁸¹

Die Blinden symbolisieren die Unfähigkeit, sich in die urbane Welt einzufügen und sie aktiv durch Sehen und Wahrnehmen zu gestalten. Die fehlende weibliche Perspektive auf die Stadt sowie das Machtverhältnis, das sich aus dem Sehen und dem Gesehenwerden im städtischen Raum ergibt, steht im Zentrum der Untersuchungen zur Flâneuse und soll nun in diesem Kapitel genauer beleuchtet werden. Eine Untersuchung dieser Aspekte zeigt auf, wie geschlechtsspezifische Unterschiede die Wahrnehmung und Erfahrung des urbanen Raums beeinflussen. Wird nun ein Perspektivenwechsel vollzogen, und die Stadt wird aus der Sicht einer weiblichen Figur geschildert, bedeutet dies nicht, dass sich das zuvor etablierte Machtverhältnis des sehenden Maskulinen und des Weiblichen als Anschauungsobjekt auflöst. Die Flâneuse muss ihre Perspektive und ihr Sehen in einem Kontext verorten, der von patriarchalen Strukturen und Machtverhältnissen geprägt ist. In *Nightwood*, *Quartet* und *Nadja* ergeben sich diesbezüglich komplexe Ebenen, die eine Untersuchung der Erzählperspektive als narratologischem Verfahren einerseits und dem Sehen als symbolischem Mittel der Machtergreifung andererseits, fruchtbar machen.

Der Themenkomplex des Sehens bzw. Gesehenwerdens in der Literatur der Moderne ist eng verknüpft mit der Funktion, die die Figur der „Passante“ für den Flâneur erfüllt. Diese Funktion

⁸⁰ Vgl. Tester: Introduction, S. 3.

⁸¹ Febel, Gisela / Harbrecht, Katia / Struve, Karen / Tüting, Elena: Un-sichtbare Städte. Einführende Überlegungen. In: Harbrecht, Katia u. a. (Hg.) *Die un-sichtbare Stadt. Urbane Perspektiven, alternative Räume und Randfiguren in Literatur und Film* (Reihe Edition Kulturwissenschaft, Band 195). transcript Verlag 2020, S. 7-50, hier S. 12, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783839446584>, 15.09.2025.

manifestiert sich in einer Frau, die für den vorbeiziehenden Flâneur als Projektionsfläche für poetische Reflexion dient.⁸² Das Gedicht „À une passante“ von Baudelaire beschreibt die Begegnung mit einer Frau in der Menge auf den Straßen von Paris. Baudelaire beschreibt die Vorbeiziehende als anmutige und majestätische Frau in Witwenkleidung. Es wird ein Blick ausgetauscht und der flüchtige Moment der Begegnung geht zu Ende. Der Sprecher empfindet eine tiefe Sehnsucht und Melancholie, da er weiß, dass er die Frau wahrscheinlich nie wiedersehen wird. Diese unerfüllte Sehnsucht und der Verlust eines potenziellen, aber nie verwirklichten Liebesglücks ist das zentrale Thema des Gedichts. Für den Flâneur des Gedichts ist die Passante die Frau, die er „hätte lieben können“ und er schreibt dieser zugleich das Wissen um diese Liebe in der Möglichkeitsform zu: „Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!“⁸³ Die Perspektive des Gedichts verdeutlicht die diskutierte Position des Flâneurs als Flâneur-Poeten, der das Narrativ der Stadt und ihrer Bewohner*innen kontrolliert. Alle Personen, denen der Flâneur auf seinen Wegen durch die Stadt begegnet, bleiben passiv, sie sind Anschauungsobjekt und lediglich eine Oberfläche, die im Vorbeigehen betrachtet wird:

The flâneur, while remaining subject of his own vision and visibility, must have an object that never loses its spectacularity. In other words, the flâneur is the only active participant in the fleeting encounter, and everyone met by his gaze is imagined as but one in a succession of inert surfaces.⁸⁴

Während der Flâneur also als aktiver Beobachter der städtischen Szenerie stets das Subjekt seines eigenen Sehens und seiner Sichtbarkeit bleibt, wird die Passante, die Vorbeiziehende, zu einem Anschauungsobjekt von vielen.

Die Passante reflektiert die Geschlechterdynamik und die Machtverhältnisse in der städtischen Gesellschaft, wobei der männliche Blick die weibliche Präsenz definiert und kontrolliert. Die Passante wird so zur Projektionsfläche männlicher Fantasien und Begehren, was die Asymmetrie der Geschlechterrollen im urbanen Raum sichtbar macht.

Die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Passante und Flâneuse ist somit eine Auseinandersetzung mit dem Prozess des Sehens bzw. des Gesehenwerdens. Weder für die

⁸² Harvey, Melinda: From Passante to Flâneuse. Encountering the Prostitute in Dorothy Richardson's Pilgrimage. In: *Journal of Urban History* 27/6, September 2001, S. 707-807, hier S. 746, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1177/009614420102700604>, 15.09.2025.

⁸³ Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen. Vollständige zweisprachige Ausgabe*. 13. Auflage. München: dtv 2013, S. 198.

⁸⁴ Harvey, From Passante to Flâneuse, S. 749.

Flâneuse noch die Passante lieferte die Forschung bislang klare Definitionen. Gemeinhin wird die Passante, insbesondere in Erzählungen der Moderne, aus der Perspektive eines Beobachters beschrieben. Sie bleibt eine äußere Figur, deren Innenleben und Gedankenwelt meist im Verborgenen bleiben. Ihre Existenz in der Menge hebt die Dynamik und die Flüchtigkeit des modernen Stadtlebens hervor und zeigt, wie der Flâneur in dieser Masse nach Bedeutung sucht. Die Passante, als Frau in der Menge, symbolisiert die Anonymität und die chaotische Vielfalt der Stadt.

Demgegenüber stehe laut Melinda Harvey die Flâneuse, die als Figur eine tiefere Einsicht in ihre Gedankenwelt und Perspektiven biete. Die Erzählweise ist oft introspektiv und detailliert, mit einem Fokus auf ihre Erlebnisse und Reflexionen. Der Übergang von der Passante zur Flâneuse in der Literatur markiere auch eine Verschiebung des Machtverhältnisses und lasse die „beschriebene“ Figur zur „schreibenden“ werden:

As passante, women can only be read — they are the page, so they cannot inscribe the page. The city, constituted by the gendered relations of exchange, display, and consumption that occur within its limits, is the contested terrain in which this war over writing is fought. The woman who wishes to write must circumvent the privileged flâneur-passante paradigm and embark on the formation of a new type of urban encounter.⁸⁵

Das traditionsreiche Paradigma von Flâneur und Passante zu umgehen, beinhaltet für Autorinnen somit auch, neue narrative und repräsentative Strategien zu entwickeln, um die eigenen urbanen Erfahrungen und Perspektiven widerzuspiegeln. Die untersuchten Primärtexte veranschaulichen einerseits innovative Strategien und zugleich bleibt die Figur der Flâneuse eingebettet in ihre vorangegangene Tradition der Passante, und damit verbunden mit ihrem maskulinen Pendant und den Geschlechter- und Machtverhältnissen seiner Zeit.

Insbesondere *Nadja* dient als ertragreicher Untersuchungsgegenstand im Zusammenhang mit der Analyse dieser Perspektiven und Machtverhältnisse. Die Flâneuse wird in diesem Roman aus der Perspektive der Erzählinstanz geschildert, dennoch sind Nadjas Ausführungen zur Stadtwahrnehmung in Bretons Bericht präsent und erlauben alternative Interpretationsansätze. Wie bereits im Kapitel „Von Flânerie zu Flucht: Arten und Motive des Flanierens“ angemerkt, lässt sich auch Nadja als Figur im Stil der Flâneuse charakterisieren, denn ihre Wahrnehmung

⁸⁵ Ebd., S. 751.

der Stadt ist im Roman von essenzieller Bedeutung. Wie auch in den Flâneur-Texten von Baudelaire ist eine erotische Komponente in der Beschreibung weiblicher Figuren in *Nadja* sehr präsent. Der männliche Blick der Erzählinstanz inkludiert die Sexualisierung der Frau mit dem Fokus auf ihren Körper: „Immer schon habe ich mir inständig gewünscht, bei Nacht in einem Wald einer schönen, nackten Frau zu begegnen.“ (Breton, S. 35) In der folgenden Passage erinnert die Wahrnehmung einer vorbeiziehenden weiblichen Figur an Baudelaires Gedicht und die Passante:

Nantes: mit Paris vielleicht die einzige Stadt in Frankreich, wo ich den Eindruck habe, hier kann mir etwas zustoßen, was sich lohnt, wo bestimmte Blicke sich vor zuviel Feuer selbst verzehren (ich konnte es noch letztes Jahr feststellen, als ich mit dem Auto durch Nantes fuhr und jene Frau sah, eine Arbeiterin, glaube ich, in Begleitung eines Mannes; sie hob den Blick: ich hätte anhalten sollen). (Breton, S. 26-27)

Ähnlich wie in Baudelaires Gedicht wird eine flüchtige Begegnung beschrieben. Die Erzählinstanz sieht eine schöne Frau in der Menge, die ihr wie ein Blitzschlag erscheint und einen tiefen Eindruck hinterlässt, obwohl sie nur kurz im Sichtfeld verweilt. Der Blickkontakt zwischen der Erzählinstanz und der Passantin ist flüchtig, aber intensiv, und die Erzählerstimme bleibt von einer Art Sehnsucht oder Reue bewegt. Baudelaire und Breton deuten an, dass es ein unausgesprochenes Verständnis oder eine Verbindung zwischen dem Flâneur und der Passante gegeben hätte, während die Perspektive oder Wahrnehmung der Frau im Verborgenen bleibt.

Deutlich komplexer als im Fall dieser geschilderten Passante gestaltet sich das Machtverhältnis des Sehens in Bezug auf die Figur Nadja. Die von Breton im Roman angewandte interne Fokalisierung lässt die Leser*innen die Ereignisse aus der Perspektive der Erzählinstanz erfahren, die mit dem Autor gleichgesetzt wird. Wir erleben Paris aus dieser als maskulin markierten Figur, die ihre Wahrnehmung der Stadt durch den Einsatz von Fotografien visuell unterstreicht. Ganz im Sinne der von den Surrealisten propagierten *Écriture automatique* liefert die Erzählinstanz einen als ungefiltert und ehrlich dargestellten Bericht.⁸⁶ Nadja bleibt eine rätselhafte und schwer fassbare Figur. Die subjektive Schilderung aus der Ich-Perspektive verstärkt die surrealistische Idee der unerreichbaren und unfassbaren Realität. Es ist gerade dieser Fokus auf die subjektive Erzählweise sowie der surrealistische und traumartige Stil des Romans, der die Leser*innen dazu einlädt, Bretons Schilderungen zu hinterfragen. Dass so

⁸⁶ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 59.

etwas wie eine wahrhaftige Schilderung nicht existiert, und auch Nadjas Perspektive auf die Welt, ihre „eigene Realität“ legitim sind, verdeutlicht Breton selbst: „Da es, wie nur allzu bekannt, keine feste Grenze zwischen Nicht-Wahn und Wahn gibt, bin ich auch nicht bereit, den Wahrnehmungen und Vorstellungen, die dem einen oder dem anderen zugehören, unterschiedlichen Wert beizumessen.“ (Breton, S. 124)

Durch die subjektive Erzählweise in *Nadja* wird also die Illusion einer objektiven Realität hinterfragt und die Leser*innen dazu eingeladen, die Legitimität unterschiedlicher Wahrnehmungen und Wirklichkeiten anzuerkennen. Dieser Umstand rückt auch die Perspektive Nadjas ins Zentrum und verleiht ihrer von Halluzinationen geprägten Stadtwahrnehmung als Flâneuse eine gewisse Legitimität. Breton richtet die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf das Dilemma der abwesenden Perspektive Nadjas': „Ich bin unzufrieden mit mir. Ich habe den Eindruck, sie zu sehr zu beobachten; aber wie sollte ich es anders machen? Wie sieht sie mich, beurteilt sie mich?“ (Breton, S. 76)

Der weibliche Blick ist in *Nadja* präsent, nicht nur auf der Textebene, sondern auch wortwörtlich: Der Roman enthält eine Fotocollage von Nadjas Augen, betitelt „Ihre Farnaugen...“. (Breton, S. 95) Die Collage zeigt ausschließlich Nadjas Augen, in vervierfachter Ausführung und übereinandergelegt. Für Ian Walker stellt der in sich gekehrte Ausdruck Nadjas auf dieser Collage eine Flucht vor Bretons Dominanz dar: „She does not look out at us. Rather, her escape from Breton's domination is back inside, into the space of her own subjectivity. [...] And, in the case of *Nadja*, it is Breton as author who engineers that escape-an escape, as it were, from his own authority.”⁸⁷ Bretons wiederholte Betonung des subjektiven Charakters des Romans und der Welterfahrung an sich, gepaart mit dem im Roman präsenten weiblichen Blick, auch auf bildlicher Ebene, bietet schließlich den Leser*innen einen Ausweg aus Bretons Autorität in diesem „Krieg um die Perspektive“ und der Roman rückt Nadjas Blick ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

In *Quartet* gestaltet die Autorin vorrangig die Perspektive der Flâneuse Marya literarisch aus. Der Roman liefert ausführliche Stimmungsbilder von Paris. Das Visuelle sei ein zentrales Element des Schreibstils von Rhys, betont Elaine Savory: „Both the plot and the visual intensity

⁸⁷ Walker, Ian: 'Her eyes of fern'. The photographic portrait in *Nadja*. In: *History of Photography* 29/2, January 2015. S. 100-113, hier S. 109, <https://doi.org/10.1080/03087298.2005.10441363>, 15.09.2025.

of Rhys's writing lend themselves to the cinematic."⁸⁸ Auffallend an *Quartet* ist, dass der Sehsinn auch auf inhaltlicher Ebene ständig präsent ist und sich in der Beschreibung von Blickrichtungen („Marya gazed intently at a woman behind the counter”) (Rhys S. 109) und den Augen der Charaktere manifestiert. Fast jede Beschreibung einer Figur enthält eine eingängige Auseinandersetzung mit ihren Augen, so auch im Fall von Lois Heidler, deren Augen ihren abgestumpften Charakter bereits in der ersten Begegnung offenbaren: „Her eyes were beautiful, clearly brown, the long lashes curving upwards, but there was a suspicious, almost deadened look in them.” (Rhys, S. 6) Auch die Beschreibung von Mr. Heidlers Augen deutet auf kommende Ereignisse hin: „His eyes were light blue and intelligent, but with a curious underlying expression of obtuseness - even of brutality.” (Rhys, S. 6)

In *Quartet* liegt der Fokus der Erzählung auf Marya und ihren Erlebnissen in Paris mit den Heidlers. Die interne Fokalisierung des Romans erlaubt intensive Einblicke in Maryas Gefühls- und Gedankenwelt. Savory verweist etwa auf das reiche emotionale Vokabular, das wir für Maryas Gefühlszustände als Leser*innen erhalten.⁸⁹ An einigen Stellen erleben wir auch einen Perspektivenwechsel und sehen Marya aus der Perspektive anderer Figuren. Durch Interaktionen mit Passant*innen, in denen kurz aus deren Perspektive erzählt wird, liefert Rhys einen neuen Blick auf Marya, der oft verurteilend gezeichnet wird. So wird Marya etwa im 23. Kapitel von einer flüchtigen Bekanntschaft angesprochen, als sie die Straße und ihre Umgebung beobachtet. Marya beginnt, ihre Gedanken und Beobachtungen zum gegenüberliegenden Zeitungskiosk zu teilen, bevor sie plötzlich innehält. Rhys illustriert den oberflächlichen und verurteilenden Blick, der auf Marya fällt, wenn der Passant antwortet: „‘Evidently’ remarked Monsieur Bernadet, it’s an amusement like another’ (‘My God, what a neurasthenic!’ he was thinking. ‘But she has beautiful eyes.’)” (Rhys, S. 138) Während der Passant wenig für Maryas Gedanken und ihre Wahrnehmung der Stadt übrighat, richtet sich der Fokus stattdessen erneut auf Maryas äußere Erscheinung. Selbst Maryas Instrument der Machtergreifung, ihre Augen, die den Leser*innen viele neue Perspektiven auf die Stadt liefern, werden aus der Perspektive des Maskulinen zum Anschauungsobjekt.

Die Flâneuse in *Quartet* wird dabei nicht nur von anderen betrachtet, bewertet und verurteilt, sondern hat diesen Blick längst verinnerlicht. Der Roman enthält mehrere Szenen, in denen

⁸⁸ Savory, Elaine: *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*. Cambridge University Press 2009, S. 43, <https://research-ebsco-com.uaccess.univie.ac.at/c/tvp6zc/search/details/5p7cr2t25n?db=nlebk>, 15.09.2025.

⁸⁹ Ebd., S. 31.

Marya sich vor dem Spiegel betrachtet und ihr Erscheinungsbild kritisiert. Rhys illustriert anhand dieser Szenen, dass Marya sich ihrer eigenen Optik und Wahrnehmung aus der Sicht des Patriarchats überbewusst ist. Gegen Ende des Romans möchte sie schließlich nur noch vor stechenden Blicken der Passant*innen auf ihren eigenen Körper fliehen:

She walked on with the fixed idea that if she went far enough she would reach some obscure, dark cavern away from the lights and the passers-by. [...] As she walked she was certain that every woman she passed was mocking her gleefully and every man she passed was mocking her contemptuously. (Rhys, S. 119)

Dieser Auszug aus *Quartet* illustriert literarisch, was die feministische Geografin Gillian Rose über die Bedeutung eines verinnerlichten Blicks des Patriarchats auf sich selbst und den eigenen Körper, anmerkt:

The threatening masculine look materially inscribes its power onto women's bodies by constituting feminine subjects through an intense self-awareness about being seen and about taking up space [...]. Women's sense of embodiment can make space feel like a thousand piercing eyes. [...] It is a space which constitutes women as embodied objects to be looked at.⁹⁰

Maryas Flanieren ist gekennzeichnet von ihrem stärker werdenden Drang, sich zu verstecken. Die „tausend stechenden Augen“ der Passant*innen verdeutlichen das Unwohlsein im Raum, das als Frau und Anschauungsobjekt zum Teil der Stadterfahrung wird.

Im Kontrast zu *Quartet* ist die Narration in *Nightwood* weit weniger auf eine Schilderung aus der Sicht der Flâneuse fokussiert. Die Nullfokalisierung erlaubt Barnes zahlreiche Perspektiven der einzelnen Figuren darzustellen, wobei die Leser*innen auch zur Flâneuse eine gewisse Distanz einnehmen, da wenige Szenen Reflexionen der Protagonistin darstellen.

Versucht man, die Figur Robin Vote im Spannungsverhältnis von Passante und Flâneuse zu positionieren, wird augenfällig, dass sie einige Charakteristika der Passante aufweist. Mit ihrer Darstellung der Passivität, dem nach innen gekehrten Blick, den fehlenden Interaktionen und Reaktionen auf ihre Umgebung, liefert Barnes wenig Einsicht in das Innenleben ihrer Figur. Als Objekt der Begierde fällt Robin in einigen Szenen in die Rolle der Passante, die unaufhörlich weiterzieht, während sie von Außenstehenden betrachtet wird. Ganz oft ist es Robin, die von Felix und Nora, die sie begehren, angeschaut wird, während sie durch die Straßen zieht. Robin ist Gegenstand zahlreicher Dialoge, die Dr. O'Connor sowohl mit Felix

⁹⁰ Rose, Gillian: *Feminism and geography*, S. 145-146.

als auch mit Nora führt. Der Roman diskutiert die Undurchsichtigkeit der fortwährend weiterziehenden Flâneuse anhand von Felix, der in einem dieser Dialoge mit Dr. O'Connor darüber reflektiert, seine Frau, mit der er eine überstürzt eingegangene und schließlich entfremdete Ehe führt, nie wirklich gekannt zu haben:

If I should try to put it into words, I mean, how I did see her, it would be incomprehensible, for the simple reason that I find that I never did have a really clear idea of her at any time. I had an image of her, but that is not the same thing. An image is a stop the mind makes between uncertainties. I had gathered, of course, a good deal from you, and later, after she went away, from others, but this only strengthened my confusion. (Barnes, S. 100)

In diesem Abschnitt werden die Entitäten „Idee“ und „Bild“ miteinander in Kontrast gesetzt. Das Bild, das durch den Blick von Felix auf Robin entsteht, ist lediglich *seine* Vorstellung, *seine* Projektion, *sein* Bild von Robin. Gespräche mit Außenstehenden erweiterten dieses trügerische Bild, das er von seiner Frau hatte. Es wird verdeutlicht, dass diese Blicke und Erkenntnisse der anderen auf Robin nicht ihre wahre Identität reflektieren und Felix nur noch verwirrt zurückblieb. Im Gegensatz zu Baudelaires Gedicht „À une passante“ bringt *Nightwood* damit einen wichtigen Diskurs im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung der Perspektive an die Oberfläche. So wie die Passante in Baudelaires Gedicht vielleicht ganz anderen Gedanken nachhing als der Flâneur, als er an ihr vorbeizog, ist die Vorstellung, die Felix von Robin hat, entfernt von der Realität. Es wird somit das Bild infrage gestellt, das wir uns von anderen Menschen machen bzw. das durch eine bestimmte Perspektive in Texten evoziert wird, jenes Bild, das nur durch oberflächliches Betrachten entsteht.

Zusammenfassend sticht besonders hervor, dass das „neue Paradigma“ von weiblicher Flâneuse und Passant*innen jeglicher romantischer Konnotationen entbehrt. Während der Blick des Flâneurs bei Baudelaire und Breton mit erotischen oder romantischen Bedeutungen aufgeladen ist, sind die Flâneusen in *Nightwood*, *Quartet* und *Nadja* beim Anblick der Vorbeiziehenden entweder unbeteiligt, verängstigt oder empathisch, die Vorbeiziehenden sind somit Auslöser von Gleichgültigkeit, Überforderung, Entfremdung, Bedrohung, oder Solidarisierung aufgrund sozialer Klassenzugehörigkeit, evozieren jedoch keine romantische Verbindung im Stile Baudelaires'. Ambivalent ist die Untersuchung der Perspektive in *Quartet*, wo durch die Erzählsituation und das reiche emotionale Vokabular die weibliche Perspektive auf die Stadt ausgiebig geschildert wird. Zugleich veranschaulicht *Quartet* die Verinnerlichung des patriarchalen Blicks auf den eigenen Körper. *Nightwood* beschreibt die Flâneuse vorrangig

aus der Sicht jener, die sie begehren und liefert damit Überschneidungen mit der Tradition der Passante. Die Perspektive der anderen, der Passant*innen auf die Flâneuse, ist jedoch in allen untersuchten Romanen sehr präsent. Besonders komplex gestaltet sich dieses Verhältnis in *Nadja*, wo einerseits der Objektifizierung des Weiblichen Raum gegeben wird und andererseits durch gezielte Verfahren Bretons, die Aufmerksamkeit auf die Unmöglichkeit der vollständigen Darstellung Nadjas und ihrer Realität hingewiesen wird. Die Figuren von *Nadja*, *Nightwood* und *Quartet* platzieren sich somit in einem komplexen Spannungsverhältnis zwischen der Passante und der literarischen Tradition der Flâneuse, mit deren Augen wir Paris aus einer neuen Perspektive erfahren.

4.5 Geister der Nacht: Die Flâneuse als Teil des Female Gothic

In der modernen Literatur fungieren Städte oft als Orte, an denen das Unheimliche und das Abnorme florieren und wo Grenzen zwischen Realität und Albtraum verschwimmen. Die Stadt dient als Schauplatz für die Erforschung und Darstellung von Ängsten, Isolation und moralischem Verfall. Urbane Räume, insbesondere Metropolen wie Paris, bieten eine dichte, labyrinthische Kulisse, die die klaustrophobischen und bedrohlichen Elemente der Stadt repräsentieren. Die Stadtlandschaften spiegeln die psychologischen Abgründe und die fragmentierten Identitäten der Charaktere wider. Im 19. Jahrhundert wird immer öfter die Stadt zur Kulisse der Schauerliteratur. Das Genre des „Urban Gothic“ verlagert das Grauen von ländlichen Anwesen und Herrenhäusern hinein in die Kulisse der überbordenden Stadt der Moderne im Zeitalter der Industrialisierung. Die Protagonist*innen erleben in diesen städtischen Landschaften oft ein Gefühl der Entfremdung und Anonymität, was ihre inneren Ängste und psychischen Abgründe verstärkt. In diesen Texten sind übernatürliche und unheimliche Phänomene in den Alltag der Stadt eingekehrt und destabilisieren die vertraute urbane Welt.⁹¹

Während weder *Nightwood*, *Quartet* noch *Nadja* sich eindeutig dem Genre der Gothic Literatur zurechnen lassen, greifen alle drei Autor*innen in einigen Szenen auf diese Tradition zurück, um die Ängste der weiblichen Protagonist*innen und Paris als Schauplatz einer beklemmenden

⁹¹ Vgl. Ridenhour, Jamieson: *In Darkest London. The Gothic Cityscape in Victorian Literature*. Lanham: The Scarecrow Press 2013, S. IX. <https://research-ebsco-com.uaccess.univie.ac.at/c/tvp6zc/search/details/34hypnh5dz?db=nlebk>, 15.09.2025.

Geschlechterhierarchie greifbar zu machen. Diese Gothic-Elemente sind in einer Untersuchung der Flâneuse nur schwer außer Acht zu lassen, als dass sie eng mit der Darstellung von Paris und der Darstellung des Flanierens an sich verknüpft sind. Insbesondere Jean Rhys und Djuna Barnes greifen in *Nightwood* und *Quartet* auf Darstellungsmethoden des Gothic-Genres zurück und schreiben sich damit ein in eine Tradition des „Female Gothic“, der Ängste und Hierarchien im Patriarchat literarisch auszudrücken sucht.

Anknüpfend an die Arbeiten von Elise Goethals sowie Avril Horner und Sue Zlosnik zur „Gothic Flânerie“ sollen nun die bereits zuvor untersuchten Aspekte des „Otherings“ zusammengeführt werden mit den Motiven und Themen der Gothic-Literatur, um neue Erkenntnisse zu Stadtdarstellung und Flâneuse zu gewinnen.

Das Genre des Female Gothic entstand im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, parallel zum Aufkommen der Gothic-Literatur insgesamt. Diana Wallace verweist auf die feministischen Aspekte des Gothic Genres: „The Female Gothic is perhaps par excellence the mode within which women writers have been able to explore deep-rooted female fears about women’s powerlessness and imprisonment within patriarchy [...]”.⁹² Wallace unterstreicht damit die Bedeutung des Female Gothic als literarisches Mittel, um die Unterdrückung und die eingeschränkten Freiheiten von Frauen in einer patriarchalen Gesellschaft zu thematisieren und zu hinterfragen. Ellen Ledoux verweist auf Klassiker des Female Gothic von Autorinnen wie Ann Radcliffe, Mary Shelley und den Brontë-Schwestern. Die eingeschränkte Freiheit der Protagonistinnen und die restriktiven gesellschaftlichen Normen und Erwartungen an Frauen seien in diesen Romanen repräsentiert durch Entführung und Gefangenschaft.⁹³ *Nadja*, *Quartet* und *Nightwood* verlagern diese Darstellung weiblicher Unterdrückung aus den domestizierten Räumen, wie Herrenhäusern, Schlössern oder abgeschiedenen Villen heraus und auf die offenen Straßen im Paris der 1920er Jahre.

Die Flâneusen der untersuchten Primärtexte bewegen sich durch die Schattenseiten der Stadt, erkunden verborgene Winkel und erleben die Stadt auf eine Weise, die auch unheimlich sein

⁹² Wallace, Diana. Uncanny Stories: The Ghost Story as Female Gothic. In: *Gothic Studies* 6/1, 2004, S. 57-68. Zitiert nach: Goethals, Elise: *The Gothic Flâneuse: Flânerie, precarity and the Gothic mode in Jean Rhys’s modernist novels*. Diss. Ghent University. Faculty of Arts and Philosophy 2020, S. 27, <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:002835676>, 15.09.2025.

⁹³ Ledoux, Ellen: Was there ever a “Female Gothic”? In: *Humanities & social sciences communications* 3/1, Juni 2017, S. 1-7, hier S. 2, <https://www.nature.com/articles/palcomms201742>, 15.09.2025.

kann. Ihre Wanderungen durch die Stadtlandschaft, geprägt von Dunkelheit und Verfall, schaffen eine Atmosphäre der Mystik und des Unbehagens.

Rhys beschreibt in *Quartet* die inneren Ängste und den psychologischen Terror, den Marya durchlebt. Rhys zeigt Maryas tiefe Isolation und Entfremdung – sowohl gegenüber ihrer Umwelt als auch sich selbst. Diese Themen der Isolation und Entfremdung sind zentral in der Gothic-Literatur, in der Charaktere oft von der Gesellschaft abgeschnitten sind. Rhys verzichtet auf eine Darstellung des Übernatürlichen, es treten weder Geister noch andere grauerregende Gestalten auf, bedient sich jedoch insbesondere bei der Darstellung der Stadt Elementen des Gothic.

Rhys erschafft ein Paris, das an die düsteren und labyrinthischen Räume der Gothic-Literatur erinnert: „They passed the deserted entrance of the Bal Bullier and the coloured lights of the Closerie des Lilas, and crossed the street into the dimness of the Avenue de l'Observatoire, where the tops of the trees vanished, ghost-like, in the mist.” (Rhys, S. 37) In *Quartet* werden Menschen zu Schattengestalten, „distorted shadows”, und Gebäude zu Monstern: „A dank corridor like the open mouth of a monster swallowed her up”. (Rhys, S. 41) Das Grauen manifestiert sich in *Quartet* als Paris, die Stadt, die Marya keine Heimat und keinen Frieden bietet, sondern unerklärliche Angst in ihr auslöst.

Auch in *Nightwood* verwendet Barnes die Architektur und Atmosphäre von Gothic-Elementen, um die innere Zerrissenheit und das Leiden ihrer Figuren zu spiegeln. Die düsteren, labyrinthartigen Gassen und geheimnisvollen Orte der Stadtlandschaft werden zu einem Spiegelbild der inneren Zustände der Charaktere, insbesondere der Protagonistin Robin Vote. Geschichtsträchtige Anwesen, Gorgonen, oder die Kapelle, wo Robin ihr Ende findet - *Nightwood* evoziert auch durch die Darstellung von Gebäuden und Gegenständen die klassische Schauerliteratur.⁹⁴

Neben der Stadtdarstellung nutzt *Nightwood* einen weiteren bedeutenden Aspekt der Gothic-Literatur: Die Flâneuse wird im Roman, wie im Kapitel „The Other Flâneuse” ausführlich dargebracht, mit Attributen des Tierischen assoziiert und an der Schwelle zur heteronormativen

⁹⁴ Vgl. Horner, Avril / Zlosnik, Sue: Gothic Flânerie in Djuna Barnes's *Nightwood*. In: Smith, Andrew / Wallace, Jeff (Hg.): *Gothic Modernisms*. London: Palgrave MacMillan 2001, S. 78-94, hier S. 78, https://doi.org/10.1057/9780333985236_6, 15.09.2025.

bürgerlichen Gesellschaft platziert. Goethals hält fest, dass in der Gothic-Literatur Prozesse des Otherings eine zentrale Rolle spielen und eng mit Themen der Identität, der Angst vor dem Unbekannten und der gesellschaftlichen Ausgrenzung verknüpft sind.⁹⁵ Das Andere repräsentiert das Fremde und Bedrohliche, das von der Norm abweicht und deshalb Furcht und Abscheu hervorruft. Diese Figur kann verschiedene Formen annehmen, darunter auch das Übernatürliche oder das Monströse. Goethals verweist auf die Untersuchungen von Tyler R. Tichelaar, der einen „Gothic Flâneur“ charakterisiert, der sich über diese Abgrenzung zur Gesellschaft bzw. Grenzüberschreitung definiert:

Marked out in some way, he has become the ultimate embodiment of the other whose destiny is to walk alone. His very monstrosity is a symptom of his rejection. This state of exile means that the wanderer is always on the edge and at the edge, a monster of the in-between and as such, the supreme outsider. Indeed, he reflects back to the Gothic, its own fascination with borders and transgression.⁹⁶

Der Gothic Flâneur diene laut Tichelaar somit als Spiegelbild der gesellschaftlichen Ängste vor dem Unbekannten und dem Abweichenden und verdeutliche die anhaltende Faszination des Gothic-Genres für das, was jenseits der akzeptierten Normen liegt. Die „Monstrosität“, die dieser Figur zugeschrieben wird, ist ein Symbol für die Zurückweisung durch die Gesellschaft und steht für die tiefe Ablehnung und Ausgrenzung, die sie erfährt. Auch die Figuren in *Nightwood*, Marya in *Quartet* und Nadja im gleichnamigen Roman werden als Außenseiterinnen charakterisiert. Sie werden aufgrund ihrer Armut, ihres Geschlechts, ihrer Herkunft oder ihrer sexuellen Orientierung ausgegrenzt und bewegen sich durch ihren Lebensstil an der Grenze zur bürgerlichen Gesellschaft oder überschreiten diese.

Am augenscheinlichsten wird dies in *Nightwood* literarisch ausgeformt. Robin Vote überschreitet nicht nur die Grenzen, die von Heteronormativität und Patriarchat gesteckt werden, sondern auch die Grenze zwischen Mensch und Tier, dem Menschlichen und dem Monströsen. Robin scheint oft außerhalb der normalen zeitlichen und räumlichen Rahmen zu existieren. Ihr Leben ist ein fortwährender Akt des Wanderns und des Suchens nach etwas Unbestimmtem. Diese zeitliche und räumliche Ungebundenheit verstärkt den Eindruck, dass sie nicht vollständig in der realen Welt verankert ist, sondern irgendwo dazwischen schwebt.

⁹⁵ Goethals, *The Gothic Flâneuse*, S. 27.

⁹⁶ Tichelaar, Tyler R.: *The Gothic Wanderer: From Transgression to Redemption: Gothic Literature from 1794-Present*. Modern History Press: 2012. Zitiert nach: Goethals: *The Gothic Flâneuse*, S. 27.

Zentral für die vorliegende Untersuchung ist, dass diese Prozesse des Otherings und des Gothic nun zusammengeführt werden mit dem Flanieren. Wie der Gothic Flâneur nach Tichelaar scheinen auch Marya und Robin dazu verdammt, allein durch die Stadt zu ziehen. Die Flâneuse und ihr stetiges Streifen durch die Stadt können in den untersuchten Primärtexten unter diesem Blickwinkel als Ausdruck der Zurückweisung durch die Gesellschaft interpretiert werden, der Autor*innen durch den Einsatz von Gothic-Motiven Ausdruck verleihen.

Während Avril Horner und Sue Zlosnik in ihrer Untersuchung von *Nightwood* eine Parallele zur literarischen Tradition des Vampirs ziehen⁹⁷, soll an dieser Stelle ein anderes klassisches Motiv der Gothic Literatur mit den untersuchten Romanen in Verbindung gebracht werden: Der Geist und die Heimsuchung.

In der Moderne verzeichnen wir eine neue Form der Geistergeschichte, die übernatürliche Elemente ausklammert und, von Sigmund Freuds Theorien beeinflusst, eine Art psychologische Heimsuchung aufgrund von Verdrängung nach dem Ersten Weltkrieg ins Zentrum rückt.⁹⁸ Den frühesten Ursprung der psychologischen Art der Geistergeschichte verortet Virginia Woolf, die selbst in ihrer Kurzgeschichte „A Haunted House“ und in „Street haunting: A London Adventure“ auf das Geistermotiv im modernistischen Stil zurückgreift, in Henry James’ *The Turn of the Screw*: „Henry James’s ghosts have nothing in common with the violent old ghosts – the blood-stained sea captains, the white horses, the headless ladies of dark lanes and windy commons. They have their origin within us.”⁹⁹

Diese psychologische Komponente tritt insbesondere bei einer Untersuchung von Bretons *Nadja* hervor, dessen Flâneuse von Halluzinationen heimgesucht wird. Ein Teil ihrer Halluzinationen enthält wiederkehrende Verstorbene: „Wo sich in diesem Augenblick nicht mehr als zwei oder drei Paare im Schatten verlieren, scheint sie eine Menschenmenge zu sehen. ‘Und die Toten, die Toten!’” (Breton, S.70) Die gemeinsamen Spaziergänge mit dem männlichen Flâneur als Begleitung verdeutlichen umso mehr den Kontrast zwischen der männlichen und weiblichen Perspektive auf die Stadt. Für den Flâneur bietet Paris einen

⁹⁷ Horner / Zlosnik: Gothic Flânerie in Djuna Barnes’s *Nightwood*, S. 89.

⁹⁸ Smith, Andrew: *Gothic Fiction and the Writing of Trauma 1914-1934. The Ghosts of World War One*. Edinburgh University Press 2022, S. 1, <https://research-ebsco-com.uaccess.univie.ac.at/linkprocessor/plink?id=11b2ced0-d92e-3d4d-896e-df7ee4376723>, 15.09.2025.

⁹⁹ Woolf, Virginia, McNeillie, Andrew (Hg.) *The Essays of Virginia Woolf*. 3. Auflage. London: Hogarth Press 1988, S. 324.

Anstoß zur poetischen und philosophischen Reflexion, es ist ein Ort voller magischer Zufälle, die es zu entschlüsseln gilt. Für Nadja hält die Stadt furchterregende Momente bereit.

Auch die unerklärliche Angst, die die Flâneuse in *Quartet* antreibt, wird innerhalb der Erzählung psychologisch erklärt: „You’ve got a fear complex“, konstatiert Heidler in Bezug auf Maryas Ängste (Rhys, S. 58). Sie wird heimgesucht von ihren Ängsten aus der Vergangenheit und der Furcht vor der Zukunft. In ihrer Abhängigkeit von den Heidlers stumpft Marya immer weiter ab: „She went with him silently - like a sleepwalker.“ (Rhys, S. 120) Die Autorin beschreibt die Protagonistin letztlich selbst als geist-artige Erscheinung, die wie fremdgesteuert durch die Straßen zieht, „like a grey ghost walking in a vague, shadowy world.“ (Rhys, S. 43)

Ähnlich abgestumpft und distanziert erscheint auch die Flâneuse in *Nightwood*, die auch mit dem Titel des zweiten Kapitels, „La Somnambule“, mit dem Schlafwandeln assoziiert wird. Ihr nach innen gekehrter Blick und ihre teilnahmslose Mimik und Gestik, die innerhalb des Romans wiederkehrend beschrieben werden, unterstreichen diese Assoziation. Während der Baudelaire’sche Flâneur, wie auch das Flanieren in anderen Texten der Moderne, oft tagsüber stattfindet und positiv konnotiert ist, ist das Flanieren in *Nightwood*, *Quartet* und *Nadja* eine Aktivität, die vorrangig in der Dunkelheit stattfindet. Die Nacht fungiert dabei sowohl als symbolischer Raum als auch als atmosphärisches Element. Die Dunkelheit der Nacht betont die Isolation und Einsamkeit der Charaktere. Zugleich ist die Nacht die Zeit, in der die gesellschaftlichen Normen und Regeln aufgehoben werden. Es ist die Zeit der Außenseiter, der Transgressiven und derjenigen, die, wie Robin nicht mehr in die Tageswelt passen: „These can never again live the life of the day.“ (Barnes, S. 84)

Die Untersuchung verdeutlicht, wie die Autor*innen in den untersuchten Werken Gothic-Elemente nutzen, um die Ängste ihrer weiblichen Protagonistinnen und die beklemmende Geschlechterhierarchie in Paris darzustellen. Das Genre des „Female Gothic“, das patriarchale Unterdrückung und weibliche Ängste thematisiert, wird hier auf die städtischen Räume übertragen, wobei die Figuren durch ihre nächtlichen Wanderungen durch die Stadtlandschaft eine Atmosphäre des Unbehagens schaffen. Klassische Motive der Schauerliteratur, wie Heimsuchung, Geister und die Nacht verleihen dem Flanieren einen düsteren Charakter, der im Kontrast mit den positiven Konnotationen des Flâneurs steht. Diese Gothic-Elemente werden in allen drei Romanen zusammengeführt mit den Prozessen des „Otherings“ und die

Stadt wird somit zum Spiegelbild ihrer inneren Zerrissenheit und zu einem Ort, an dem die gesellschaftliche Ablehnung und die persönliche Suche nach Identität und Zugehörigkeit in einem fortwährenden Akt des Wanderns und Suchens ausgelebt werden.

In allen drei untersuchten Primärtexten entfaltet sich Paris nicht nur als Schauplatz, sondern als Spiegelbild der inneren Ängste und Konflikte der Protagonistinnen. Der Tradition eines „Gothic Modernism“ entsprechend, manifestiert sich das Grauen in den untersuchten Primärtexten auf psychologischer Ebene: Hier treten die inneren Konflikte und das psychische Trauma in den Vordergrund, wobei die Erzählungen die Fragilität der subjektiven Erfahrung und die Ambiguität des Individuums in einer zunehmend komplexen und entindividualisierten Welt reflektieren.

Als Subjekte, die durch Abweichungen – sei es aufgrund von Geschlecht, Armut oder sexueller Identität – stigmatisiert sind, verkörpern sie eine spezifische Form der Flânerie, die von gesellschaftlicher Zurückweisung und Prozessen des „Otherings“ geprägt ist. Die Gothic-Elemente – insbesondere die Zuschreibung des Monströsen und die Darstellung liminaler Zustände im Fall von *Nightwood* – intensivieren diesen Ausschluss und markieren die Figuren als transgressive, marginalisierte Subjekte. In ihrer Bewegung durch die Stadt artikuliert sich somit nicht nur ein individuelles Suchen, sondern eine strukturelle Erfahrung der Entfremdung. Die Nacht als dominierendes Element verstärkt diese Entfremdung und betont zugleich die Transgression, die diese Protagonistinnen in ihrer Ablehnung der normativen Welt erfahren. Ihr unstetes Umherstreifen durch die Stadt steht nicht für die kontemplative Aneignung des urbanen Raums, wie es im klassischen Flâneur-Modell der Fall ist, sondern verweist auf eine Erfahrung der Desorientierung und sozialen Deklassierung.

In den untersuchten Primärtexten überlagern sich Elemente des Female Gothic und des Urban Gothic: Die Stadt wird zur Bühne für Vereinsamung und gesellschaftliche Ausgrenzung aufgrund von geschlechtsspezifischer Diskriminierung im Patriarchat. Robin, Marya und Nadja lassen sich im Kontext der Verbindung von Gothic und Flânerie, angelehnt an die Arbeiten von Tichelaar, Goethals sowie Horner und Zlosnik als „Gothic Flâneusen“ charakterisieren. Tichelaars Konzept lässt sich dabei um die für das Female Gothic Genre charakteristische feministische Element erweitern: Der Blick der Gothic Flâneuse auf die Stadt offenbart tief verwurzelte gesellschaftliche Ungleichheiten. Ihre Wahrnehmung urbaner

Räume ist geschärft für Ausschlüsse und Ambivalenzen: Was für andere ein Ort der Begegnung oder Freizeit sein mag, wird für sie zur Kulisse von Bedrohung, Heimsuchung oder Isolation.

5 Paris: Topographie der Flâneuse

5.1 Zwischen Traum und Realität: Stadtdarstellung und modernistische Strömungen

In der Literatur der Moderne wurde die Großstadt nicht nur zum priorisierten Handlungsort zahlreicher Romane, sondern diente als Ganzes als Motiv und Spiegelbild der Figuren und ihrer inneren Konflikte. Die literarischen Strömungen des Impressionismus, Symbolismus und Surrealismus, die die Autor*innen der untersuchten Primärtexte maßgeblich beeinflussten, trugen dazu bei, die Stadt in der Moderne als vielschichtige und oft widersprüchliche Realität darzustellen, die über reine physische Beschreibungen hinausging und tiefere emotionale und psychologische Dimensionen erkundete. Eine differenzierte Analyse der Stadtbeschreibung kann Aufschluss darüber geben, wie gesellschaftliche Normen, Geschlechterrollen und städtische Räume miteinander verwoben sind und wie sich diese Verbindungen auf die geschilderte Erfahrung und Identität der Flâneuse auswirken. Insofern ist die Untersuchung der Stadtdarstellung unerlässlich, um ein umfassendes Verständnis der Flâneuse und ihrer Rolle im urbanen Kontext zu erlangen. Im Zentrum des folgenden Kapitels steht das Unterfangen, die untersuchten Primärtexte innerhalb der Moderne und ihrer Stilrichtungen unter dem Blickwinkel der Darstellung von Paris zu verorten. Dies beinhaltet eine Analyse der ästhetischen Strategien, die die Autor*innen anwenden, um die Stadt Paris innerhalb der Erzählung als surrealistischen Raum zu konstruieren und die Grenzen zwischen Traum und Realität verschwimmen zu lassen.

Der Surrealismus zielt darauf ab, die Grenzen zwischen bewusster Wahrnehmung und unterbewussten Traumgehalten zu überwinden. Indem sie sich in diesen Zwischenbereich begeben, versuchen die Surrealist*innen, kreative Ausdrucksformen zu finden, die jenseits der rationalen und logischen Ordnung liegen: „One of the bases of Surrealism is the oneiric component, not knowing how to differentiate between dreams and reality, since it is in that moment of uncertainty – halfway between dreams and lucidity – that the surrealist artist must create his work.”¹⁰⁰ Dabei spielt das Flanieren in den Texten der Surrealist*innen eine wichtige Rolle: Durch den spontanen Charakter des Flanierens entstehen ungeahnte Möglichkeiten,

¹⁰⁰ Barreiro León, Bárbara: Dreams, the Female Gaze, and the City of Paris: Urban Landscapes through the Writings of the Surrealist Movement. In: *Escritura e imagen* 17, Januar 2021, S. 89-101, hier S. 90, <https://dx.doi.org/10.5209/esim.78935>, 15.09.2025.

Zufälle und „magische“ Erlebnisse, „Epiphanien“ im Sinne der Surrealist*innen. Erst durch das Flanieren könne Paris zum Schauplatz des Surrealismus werden, denn es eliminiere die strategische Herangehensweise, wie Susanne Gramatzki argumentiert:

Das ziellose Flanieren ist eine genuin surrealistische Tätigkeit [...]. Das von einem unmittelbaren Zweck und einer vorgegebenen Richtung losgelöste Umherschlendern lässt buchstäblich ›Spielraum‹ für zufällige Begegnungen, ungewöhnliche Ausblicke und unvorhergesehene Ereignisse. So wird, wie es die surrealistische Ästhetik für den künstlerischen Schaffensprozess fordert, durch das Ausschalten von Planung und Kalkül das surreale, unbewusste Potenzial der Stadt Paris freigelegt.¹⁰¹

Diese surrealistische Perspektive, die das Flanieren als eine Form der ästhetischen Exploration begreift, spiegelt sich auch im literarischen Werk von André Breton wider. In *Nadja* liegt der Fokus auf dem persönlichen Erleben der Erzählinstanz, die uns die Stadt mit der Absicht, einen unverfälschten Bericht zu liefern, beschreibt. Dabei schildert Breton nicht nur architektonische Details, reale Straßennamen und Namen von Pariser Lokalen, sondern verknüpft diese topographischen Marker mit freien Assoziationen, Gedanken und Träumen, die durch diese Orte ausgelöst werden. Die surrealistischen Flâneure konzentrierten sich dabei auf abgelegene Viertel, leicht heruntergekommene und wenig touristische Ecken von Paris.¹⁰² Gramatzki verweist auf die Fotografien, auf denen zumeist keine Menschen zu sehen sind und die der Stadt einen einsamen und zugleich traum-artigen Charakter verleihen:

Wie die Texte klammern auch die Fotografien die glanzvolle Seite der Metropole aus und zeigen, insbesondere in *Nadja*, eine einsam und melancholisch wirkende, wie im Traum befangene Stadt. [...] Die Fotografien in Bretons Texten, auf denen keine oder kaum Menschen zu sehen sind, wie etwa das des Cafés an der Place Dauphine, in das Breton und Nadja einkehren, erwecken den Eindruck einer träumenden Stadt, die sich auf der Schwelle zwischen Schlafen und Wachen befindet.¹⁰³

Die Fotografien und die Beschreibungen der Stadt vermitteln ein Gefühl der Zwischenzustände – einer Stadt, die nicht ganz in der Realität, aber auch nicht vollständig im Traum verankert ist. Diese Darstellung unterstreicht das surrealistische Motiv, indem sie eine Stadt zeigt, die sich in einem liminalen Zustand befindet, an der Grenze zwischen Bewusstsein und

¹⁰¹ Gramatzki, Susanne: Raum-Bilder. Strategien der Visualisierung und Spatialisierung in André Bretons surrealistischen Erzähltexten *Nadja* und *L'amour fou*. In: Mehigan, Tim / Corkhill, Alan (Hg.): *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*. Bielefeld: Transcript Verlag 2013, S. 235-256, hier S. 238, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/transcript.9783839420997>, 15.09.2025

¹⁰² Vgl. Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 60-62.

¹⁰³ Gramatzki: *Raum-Bilder*, S. 241.

Unterbewusstsein. Nadjas Halluzinationen und die außergewöhnlichen Zufälle, die innerhalb der Handlung geschehen, unterstreichen die Darstellung von Paris als Ort, an dem „das Wunderbare durch das Reale hindurch schimmert.“¹⁰⁴

Im Surrealismus wird die Stadt zum Kaleidoskop von Symbolen, in dem durch Bewegung (Flanieren) eine Vielzahl magischer Spiegelungen sichtbar werden. Bestimmte Objekte und Worte erhalten in *Nadja* prophetischen Charakter und werden symbolisch aufgeladen. So wird die Figur Nadja zur lebendigen Verkörperung der Sphinx und steigt im Sinne der magischen Zufälle des Surrealismus sofort nach ihrer Ankunft in Paris in einem Hotel namens „Sphinx“ ab. Breton und andere Surrealist*innen setzen Symbole ein, um eine tiefergehende Bedeutung zu transportieren, die über die Oberfläche der Realität hinausgeht. Diese Symbole sind oft mehrdeutig und offen für verschiedene Interpretationen, die es ermöglichen, die subjektiven und traumhaften Ebenen des menschlichen Erlebens zu ergründen. In *Nadja* wird dies deutlich durch den Einsatz rätselhafter Symbole, denen Flâneur und Flâneuse auf ihren Wegen durch Paris begegnen.

Eines dieser zentralen wiederkehrenden Symbole ist neben der Sphinx auch die Feuerhand, die Nadja eines Abends, über der Seine schwebend, erscheint: „Sie bleibt neuerlich stehen, stützt sich auf die Steinmauer, und unser beider Blick taucht in den Fluß, der zu dieser Stunde von Lichtern funkelt: „Diese Hand, diese Hand auf der Seine, warum lodert sie auf dem Wasser?““ (Breton, S. 72) Später erscheint die Feuerhand erneut und Nadja zieht eine Verbindung zur Erzählinstanz in ihrer Funktion als Autor: „Die Feuerhand, das betrifft dich, du weißt, das bist du.“ (Breton, S. 85) Das Feuer kann hier als Symbol für Kreativität und Inspiration gelesen werden. Die Feuerhand steht damit für den schöpferischen Funken, der durch die surrealistische Methode des automatischen Schreibens durch die Hand und durch freie Assoziation entfacht werden kann. Der Roman verdeutlicht einmal mehr, dass im Zentrum der Erzählung das Schicksal des Autors steht, der schließlich *Nadja* niederschreiben wird, als die Figur Nadja sagt: „André? André?...Du wirst einen Roman über mich schreiben.“ (Breton, S. 85) Im Kontext der Erzählung wird klar, dass das Schicksal des Autors und seine kreative Auseinandersetzung mit der Stadt untrennbar mit Nadja und den Symbolen, die sie erkennt und entschlüsselt, verbunden ist.

¹⁰⁴ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 60.

Die Frau dient aus der Perspektive des Flâneurs in *Nadja* somit als mysteriöses Zeichen und zugleich als Entschlüsselungswerkzeug. Das „verborgene Schema“ der Stadt, hier repräsentativ durch die Seine, das die Surrealist*innen aufzudecken versuchen,¹⁰⁵ ist untrennbar mit Nadja verknüpft, die hier nicht nur die verborgenen Bedeutungen und das kreative Potenzial der Stadt, sondern auch das literarische Potenzial des Autors Breton entfacht.

Während *Nadja* und *Nightwood* sehr deutlichen Einfluss des Surrealismus erkennen lassen, finden sich in *Quartet* stilistische Parallelen zum Impressionismus. Eva Müller-Zettelmann und Rudolf Weiss verweisen in ihrer Untersuchung von *Quartet* auf impressionistische Einflüsse und die allgemeine Präsenz von Kunst im Roman. Für die vorliegende Untersuchung von besonderem Interesse ist Rhys' Einsatz von impressionistischen Mitteln in der Darstellung der Stadt und der Stadtwahrnehmung durch die Flâneuse. Ausgehend von der Kunstströmung versucht auch der literarische Impressionismus, die flüchtige Natur von Momenten und Stimmungen zu reflektieren. Müller-Zettelmann und Weiss ziehen in ihrer Untersuchung eine Parallele zum piktorialen Impressionismus, der sich durch einen Fokus auf spezifische Lichtverhältnisse und den Betrachtungswinkel auszeichnet.¹⁰⁶ Die daraus resultierende konzentrierte Darstellung von Sinneseindrücken und atmosphärischen Details findet sich im Roman *Quartet* wieder, bei dem sich ein besonderer Fokus auf die Beschreibung von Lichtverhältnissen und Wasser-Metaphorik beobachten lässt. Dabei dient die Seine sowie auch Paris in seiner Gesamtheit als Spiegelung der inneren Ängste der Protagonistin:

She faced round, passed under an archway, and was on the peaceful Quai des Orfèvres. She stayed there for a long time watching the trembling reflections of the lights on the Seine. Yellow lights like jewels, like eyes that winked at her. Red lights like splashes of blood on stealthy water. Necklaces of lights over the dark, slowly moving water. She stayed there till a passing youth called: 'Hé, little one. Is it for tonight the suicide?' (Rhys, S. 20)

In der Beschreibung der reflektierenden Lichter auf der Seine, die als „gelbe Juwelen“ und „rote Blutspritzer“ interpretiert werden, nutzt Rhys impressionistische Metaphern, um ein Bild

¹⁰⁵ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 61.

¹⁰⁶ Müller-Zettelmann, Eva / Weiss, Rudolf: "La vie toute faite des morceaux": Intermediality and Impressionism in Jean Rhys's *Quartet*. In: *Rive Gauche: Paris as a Site of Avant-garde art and Cultural Exchange in the 1920s*. (Reihe Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 144). Amsterdam: Rodopi 2010, S. 79-98, hier S. 80, <http://dx.doi.org/10.1163/9789042031791>, 23.08.2025.

von emotionaler Ambivalenz und innerer Zerrissenheit zu erzeugen. Die Lichtreflexionen werden als „Augen, die zwinkern“ beschrieben, eine Personifikation, die ein flüchtiges Gefühl von Hoffnung und Sehnsucht impliziert, während die blutigen Assoziationen auf ihre existenzielle Angst und die kommenden Ereignisse hindeuten. Die ruhige, jedoch von einer düsteren Stimmung durchzogene Szenerie des Quai des Orfèvres korreliert mit der melancholischen Stimmung der Protagonistin und ihrer inneren Isolation. Der intervenierende Kommentar eines vorbeigehenden Jugendlichen, der eine mögliche Selbstmordabsicht anspricht, intensiviert die Darstellung von Verzweiflung und existenzieller Krise und zeigt die Stadt als einen Ort, der die psychologischen Zustände und emotionale Belastung der Protagonistin spiegelt.

Neben impressionistischen Einflüssen ist auch das Traumhafte oder Surreale in *Quartet* präsent und manifestiert sich vorrangig in der beschriebenen Stadtwahrnehmung der Flâneuse. Der Fokus des Romans liegt auf dem sensorischen Erleben der Protagonistin:

As she walked back to the hotel after her meal, Marya would have the strange sensation that she was walking under water. The people passing were like the wavering reflections seen in water, the sound of water was in her ears. Or sometimes she would feel sure that her life was a dream – that all life was a dream. ‘It’s a dream,’ she would think; ‘it isn’t real’ – and be strangely comforted. (Rhys, S. 96)

Hier fängt Rhys die emotionale und visuelle Wahrnehmung eines Moments ein, der keine realistische Stadt widerspiegeln soll, sondern Maryas persönliche, impressionistische Erfahrung ihrer Umgebung. Diese Darstellung betont, wie ihre Wahrnehmung der Stadt und der Menschen durch ihre emotionale Verfassung und Sinneseindrücke gefiltert wird. Maryas Gefühl, als ob sie „unter Wasser“ geht, deutet auf eine tiefgehende Entfremdung von ihrer Umgebung hin. Das Traumhafte und Surrealistische in Maryas Wahrnehmung dient dazu, ihre emotionale Distanz zur Realität und ihre innere Isolation auszudrücken, indem Rhys ihre Umgebung als entrückt und unwirklich darstellt. Der traumhafte Charakter der Stadt, die in gedimmtes Licht im Stile des Impressionismus getaucht ist, ist jedoch mitunter auch positiv konnotiert: „She always felt relieved when she turned into the Boulevard Montparnasse, softer, more dimly lit, more kindly. There she could plunge herself into her dream.” (Rhys, S. 51)

Je nachdem, wie das Gefühlsleben der Protagonistin beschrieben wird, greift Rhys auf unterschiedliche rhetorische Stilmittel zurück. Den Plätzen und Straßen werden in *Quartet*

Gefühle oder eine menschlich anmutende Erscheinung zugeschrieben, zumeist um die düstere Stimmung der Stadt zu unterstreichen: „The trees along the Boulevard Clichy stretched ridiculously frail and naked arms to a sky without stars.” (Rhys, S. 18) Des Weiteren greift Rhys auf das rhetorische Stilmittel der Personifikation zurück, um der Stadt Leben einzuhauchen und die Größe und den einschüchternden Charakter der Metropole darzustellen, die auf Marya „herabschaut”: „Long shining empty streets and tall dark houses looking down at her.” (Rhys, S. 96) In *Quartet* ist Paris kein fixer, unveränderlicher Hintergrund einer Handlung, sondern die Straßen und Gebäude spiegeln den emotionalen Zustand der Flâneuse wider.

Diese subjektive und flüchtige Perspektive auf die Stadt, die in *Quartet* literarisch ausgestaltet wird, wird auch in *Nadja* von der Erzählinstanz aufgegriffen und diskutiert. Gegen Ende des Romans kehrt die Erzählinstanz an die Orte zurück, die im Roman genannt werden, um sie zu fotografieren und stellt fest, dass der spezifische individuelle Blickwinkel, aus dem sie die Stadt zuvor gesehen hat, nicht mehr rekreierbar ist. Breton verdeutlicht, dass sich kein „wahrhaftiges” Bild der Stadt einfangen lässt, sondern immer nur ein individuelles und temporär beschränktes:

Nicht ich werde mir darüber Gedanken machen, was aus der „Gestalt einer Stadt” wird, und sei es die wahre Stadt, getrennt und gelöst von jener, die ich kraft eines Elements bewohne, das für mein Denken sein soll, was Luft angeblich für das Leben ist. Ohne Bedauern sehe ich, wie sie sich zu dieser Stunde verändert, ja entschwindet. Sie rutscht, brennt, versinkt im Zittern der wild auf ihren Barrikaden wachsenden Gräser [...]. Ich belasse diese geistige Landschaft im Zustand des Skizzenhaften [...].

Breton distanziert sich bewusst von der konkreten, physischen Realität der Stadt. Er betont, dass er sich nicht damit beschäftigt, was aus der materiellen Form der Stadt wird. Er trennt die wahre Stadt von der Stadt, die er subjektiv durch seine Wahrnehmung oder Vorstellungskraft erlebt. Für Breton ist diese subjektive Erfahrung genauso real und bedeutend wie die physische Stadt. Die lebhaften Bilder beschreiben die Stadt als dynamisch und ständig in Bewegung. Das Bild von der Stadt, die „rutscht, brennt, versinkt”, betont ihre instabile und chaotische Natur. Er entscheidet sich bewusst, seine geistige Vorstellung der Stadt unvollständig und „skizzenhaft” zu belassen. Diese Unvollständigkeit spiegelt die unendlichen Möglichkeiten der Interpretation und die Weigerung wider, die Stadt auf eine endgültige Form festzulegen. Der Roman erhebt nicht den Anspruch, Paris auf objektive realistische Weise darzustellen, sondern lenkt bewusst die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf das Subjektive, den Flâneur, der ein

flüchtiges Bild von der Stadt, die sich fortwährend verändert, einfangen will. Die Unmöglichkeit, die Stadt umfassend und nicht nur „skizzenhaft“ darzustellen, wird dabei nicht als Scheitern verstanden, sondern als bewusste Hinwendung zu einer unausweichlich subjektiven Wahrnehmung und ihrer literarischen Schilderung anhand der Technik des Bewusstseinsstroms.

Beeinflusst vom Surrealismus, setzt Barnes wie Breton auf eine reichhaltige, bildhafte Sprache und nutzt komplexe, verschachtelte Sätze, die eine intensive poetische Atmosphäre schaffen. *Nightwood* ist geprägt von einer dichten, lyrischen und experimentellen Prosa. Die Erzählweise enthält viele symbolische und metaphorische Darstellungen. Die Dialoge sind zumeist kryptisch und die narrative Struktur verzichtet auf lineare Erzählmuster zugunsten einer fragmentarischen, assoziativen Darstellung. Diese stilistischen Elemente erzeugen eine vielschichtige, traumähnliche Qualität, die sich auch in der Darstellung von Paris finden lässt.

Topographische Beschreibungen, die reale Namen und Orte beinhalten, finden sich vor allem in Bezug auf die Figur des Dr. O'Connor, dessen Monologe die losen Handlungsstränge zusammenführen und das Geschehen auch räumlich für die Leser*innen einordnen. Erst in seinen Rückblenden erfahren wir, wo in Paris bestimmte Elemente der Erzählung stattfinden: „We all went riding down the Champs-Élysées. We went straight as a die over the Pont Neuf, and whirled around into the rue du Cherche-Midi.” (Barnes, S. 93)

Demgegenüber steht das Flanieren von Robin, das außerhalb klarer topographischer Hinweise stattfindet. Robin zieht von einer unbenannten Straße in die nächste und „from table to table, from drink to drink, from person to person” (Barnes, S. 53) Robin, die als „La Somnambule”, die Schlafwandlerin, charakterisiert wird, zieht wie benommen durch die Straßen von Paris, die der Text durch fehlende topographische Hinweise nicht greifbar macht. Um den surrealen und traumhaften Charakter der Erzählung zu unterstreichen, verzichtet Barnes hier auf die Benennung und Verwendung von realen topographischen Hinweisen wie zum Beispiel Straßennamen. Wenn Robin heimkehrt, kann sie sich an ihre nächtlichen Ausflüge nicht erinnern. Barnes verknüpft die Anonymität der traumartigen Stadt, die Robin im Halbschlaf durchstreift, mit der Frage nach Schuld und Gewissen:

We wake from our doings in a deep sweat for that they happened in a house without an address, in a street in no town, citizenized with people with no names with which to deny

them. Their very lack of identity makes them ourselves. For by a street number, by a house, by a name, we cease to accuse ourselves. Sleep demands of us a guilty immunity. (Barnes, S. 79)

Im Schlaf, wenn die bewusste Kontrolle und das rationale Denken reduziert sind, verlange das Unterbewusstsein eine Art von „guilty immunity“ – eine Ausrede oder einen Schutz gegen die Schuldgefühle, die durch diese undefinierte, surreale Realität ausgelöst werden. Die Unbestimmtheit der Umgebung wird hier zu einem Mittel, um sich der Konfrontation mit der eigenen Verantwortung zu entziehen. Aus der Perspektive der Flâneuse ist Paris in *Nightwood* ein traumartiges Konstrukt, in dem sich anonyme Straßen willkürlich aneinanderreihen, und keine Erinnerung an die zurückgelegten Wege oder Begegnungen bleibt. Da Robins Handlungen in einem liminalen Zustand stattfinden, an einem Ort, den der Text nicht greifbar macht, wird die Stadt zugleich zu einem Ort, der sich auch außerhalb der bürgerlichen Moral befindet.

Alle drei untersuchten Primärtexte sind beeinflusst von den literarischen Strömungen der Moderne und erschaffen eine Stadt als liminalen Raum, der sich zwischen Traum und Realität bewegt. Breton integriert freie Assoziationen, persönliche Visionen und Halluzinationen, die durch die topographischen Details der Stadt angestoßen werden. Diese Technik sorgt dafür, dass die Stadt als ein Ort erscheint, der die surrealistische Ästhetik unterstützt. Rhys nutzt impressionistische Techniken, um die Stadt als einen Ort darzustellen, der emotional und sensorisch erlebt wird, und die flüchtige Natur des Moments und die Zerrissenheit der Figur widerspiegelt. In *Nightwood* wird die Stadt zu einem Ort, der außerhalb bürgerlicher Moral und rationaler Kontrolle liegt. Barnes verwendet eine dichte, lyrische Sprache, gepaart mit unklaren topographischen Hinweisen in Bezug auf die Flâneuse. Durch diese fragmentarische Erzählweise wird Paris zu einem Ort der Unsicherheit und des Traums, der sich außerhalb klarer, rationaler Strukturen bewegt.

In diesem Raum erleben die Flâneusen der Romane *Nadja*, *Quartet* und *Nightwood* die Stadt nicht nur als physisches, sondern auch als psychisches Terrain, das die flüchtige, fragmentierte Natur ihrer eigenen Existenz widerspiegelt.

5.2 Grenzüberschreitung und die Flâneuse

In urbanen Räumen manifestieren sich Grenzen nicht nur durch geografische Trennlinien wie Straßen, Viertel oder Stadtteile, sondern auch durch unsichtbare Barrieren, die durch soziale Klassen, Herkunft und ökonomische Ungleichheit entstehen. Literarische Werke, die sich mit städtischen Settings beschäftigen, nutzen diese Grenzen, um Konflikte, Isolation und das Streben nach Zugehörigkeit zu thematisieren. Sie bieten Einblicke in das Leben der Menschen, die sich innerhalb und außerhalb dieser Grenzen bewegen, und beleuchten die Dynamiken der Macht und Ausgrenzung, die städtische Gesellschaften prägen.¹⁰⁷ Die Untersuchung der Grenzen in der Literatur ermöglicht neue Perspektiven auf die komplexen Wechselwirkungen zwischen Individuum und Gesellschaft sowie Raum und Genderidentität, die auch für das Konzept der Flâneuse von tragender Bedeutung sind.

Die Grenze als kulturelles und literarisches Konstrukt ist in den untersuchten Primärtexten auf mehreren Ebenen präsent. Auf ihren Streifzügen durch Paris überquert die Flâneuse topographische Grenzen im Stadttinneren, wie etwa jene Grenzen zwischen den Arrondissements. Andererseits zieht der Text auch Grenzen im Sinne einer psychologischen, sozialen oder kulturellen Abgrenzung der Figuren zu einem bestimmten topographischen Terrain bzw. seiner Konnotationen und Bewohner*innen. Die intradiegetische, geistige Grenzziehung, die die Protagonist*innen vornehmen, liefert Erkenntnisse über das Verhältnis unterschiedlicher kultureller und sozialer Identitäten innerhalb der Stadt. Die Spannungen, die durch diese Grenzen erzeugt werden, sind ein zentrales Element der Romane und illustrieren die komplexe Dynamik von Macht, Kontrolle und Abhängigkeit, die die Streifzüge durch die Stadt prägen. Auf ihren Streifzügen durch die Stadt agieren Flâneur und Flâneuse als Grenzüberschreiter*innen, die diese Dynamik sichtbar machen und die im folgenden Kapitel diskutiert werden soll.

Im Sinne des „Neuen Sehens“ widmete man sich in der Moderne auch den versteckten und heruntergekommenen Vierteln der Stadt, um neue Perspektiven zu gewinnen.¹⁰⁸ Bereits zu Beginn des Romans *Quartet* wird die Flâneuse über diese Faszination für die weniger frequentierten und „respektablen“ Straßen und Viertel der Stadt präsentiert:

¹⁰⁷ Vgl. Lamping, Dieter: *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*, Göttingen 2001, S. 10.

¹⁰⁸ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 60-62.

Montparnasse was full of these streets and they were often inordinately long. You could walk for hours. The Rue Vaugirard, for instance. Marya had never yet managed to reach the end of the Rue Vaugirard, which was a very respectable thoroughfare on the whole. But if you went far enough towards Grenelle and then turned down side streets... Only the day before she had discovered, in this way, a most attractive restaurant. (Rhys, S. 3f)

Das ziellose Umherwandern unterstreicht die Zufälligkeit und das Abenteuerliche des Flâneuse-Daseins. Die Flâneuse findet auf ihren Streifzügen Interessantes in unerwarteten Winkeln der Stadt, wie hier ein bislang unentdecktes Restaurant. Sie verlässt die als respektabel konnotierte Straße und überschreitet damit eine Grenze zu anderen Teilen der Stadt.

Das Thema Grenzüberschreitung in Bezug auf die Flâneuse umfasst sowohl topographische als auch symbolische Dimensionen. Die Protagonistin überschreitet nicht nur topographische Grenzen, sondern auch soziale und patriarchale Grenzen. Topographisch durchquert die Flâneuse verschiedene Stadtteile, was ihr ermöglicht, die urbane Landschaft umfassend zu erleben, wobei sie physische Grenzen überwindet und die Vielfalt der Stadt erkundet. Symbolisch überschreitet sie die patriarchalen Grenzen, die Frauen oft auf bestimmte gesellschaftliche und öffentliche Räume beschränken. Indem sie sich frei durch die Stadt bewegt, stellt die Flâneuse die traditionellen Geschlechterrollen infrage, die Frauen als passive Figuren betrachten, und etabliert sich selbst als Entdeckerin, die den urbanen Raum auf eine Weise durchdringt, die die männlich dominierten Normen herausfordert und neu definiert. In *Quartet* erfahren wir, dass sich Maryas Ehemann gegen diese potenziell gefährlichen Ausflüge in die weniger respektablen Orte der Stadt stellt: „But Stephan objected with violence to these wanderings in sordid streets.” (Rhys, S. 4) Rhys illustriert die patriarchalen Kontrollmechanismen, die die Flâneuse in ihrem Bewegungsradius und ihren Erlebnissen einschränken. Im Gegensatz zu einem männlichen Flâneur ist Marya in ihrem Flanieren eingeschränkt, mitunter fügt sie sich den Grenzen, die ihr von ihrem Ehemann und der Gesellschaft auferlegt werden, und verbringt viel Zeit allein in ihren Hotelzimmern: „And though Marya considered that he was extremely inconsistent, she generally gave way to his inconsistencies and spent hours alone in the bedroom of the Hôtel de l’Univers.” (Rhys, S. 4) Die Begrenzung auf den Bereich der Domestizierung, den Innenraum, steht im Kontrast zum Bestreben der Protagonistin, Grenzen innerhalb der Stadt zu überschreiten.

In *Nightwood* wird die Flâneuse zur ultimativen Verkörperung der Grenzüberschreitung auf vielen Ebenen. Wie bereits untersucht, lässt sich die Flâneuse keiner festen Identität oder Rolle zuordnen. Ihre rastlose Natur und ihre ständige Suche nach etwas Undefinierbarem führen sie von Ort zu Ort, ohne dass sie sich in die Gesellschaft eingliedert. Diese existenzielle Rastlosigkeit und das Fehlen einer klaren Herkunft machen sie zu einer Figur, die ständig die Grenzen des Seins und der Zugehörigkeit überschreitet. Robin verkörpert außerdem die Grenzüberschreitung zwischen dem Menschlichen und dem Animalischen. Ihre animalischen Instinkte und ihr impulsives Verhalten stehen im Gegensatz zu den rationalen und zivilisierten Erwartungen ihrer Mitmenschen. Neben dieser symbolischen Form der Grenzüberschreitung beschränkt sich das Überschreiten von topographischen Grenzen innerhalb des Romans nicht nur auf das Stadtgebiet. Während sich das Flanieren in *Nadja* und *Quartet* auf Paris beschränkt und die Flâneusen zu Fuß unterwegs sind, überschreitet Robin in *Nightwood* auch Staatsgrenzen und greift auf den Zug als Verkehrsmittel zurück: „she took to going out; wandering the countryside; to train travel, to other cities, alone and engrossed. Once, not having returned for three days, and Felix nearly beside himself with terror, she walked in late at night and said that she had been half-way to Berlin.” (Barnes, S. 41)

Auch Nadja überschreitet nicht nur die physischen Grenzen der Stadt, sondern auch die räumlichen und sozialen Bereiche, die Frauen traditionell nicht zugänglich sind. Durch ihre Präsenz und ihre Erlebnisse in verschiedenen Stadtteilen zeigt sie eine andere Art der Erkundung, die neue Dimensionen umfasst. In *Nadja* repräsentieren der Flâneur und die Flâneuse eine transformative Erkundung des urbanen Raums und der menschlichen Psyche, die die traditionellen Grenzen und Normen herausfordert. Gemäß der Erkenntnisse, die im vorangegangenen Kapitel dargebracht wurden, skizziert Breton in *Nadja* eine Stadt, die sich an der Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit befindet. Der Flâneur und die Flâneuse überschreiten auf ihren Erkundungen der Stadt diese Grenze und begeben sich in einen Raum, in dem magische Zufälle und Epiphanien möglich werden. Gomolla argumentiert, dass die überdachten Einkaufspassagen des Flâneurs im 19. Jahrhundert von den Surrealist*innen umfunktioniert auf metaphorischer Ebene gebraucht werden:

Gemäß der Psychologisierung städtischer Strukturen übertragen die Surrealisten den Doppelcharakter der geheimnisvollen Durchgangsräume auch auf eine mentale Ebene. Sie sehen in der Schwellenexistenz der Passage die Grenze zwischen Traum und

Wirklichkeit, Bewusstsein und Unbewusstsein aufgehoben und funktionalisieren sie als Metapher für das menschliche Innenleben.¹⁰⁹

In *Nadja* wird der Doppelcharakter der geheimnisvollen Durchgangsräume, wie sie hier beschrieben werden, in die Darstellung der Stadt integriert. Die Schwellenräume von Paris stehen symbolisch für die Grenzüberschreitungen zwischen verschiedenen Bewusstseinszuständen. Diese städtischen Räume, die oft als mysteriöse, transformative Zonen erscheinen, reflektieren die Spannung zwischen Traum und Realität sowie zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein.

Die Stadt Paris wird in *Nadja* durch diese Durchgangsräume und geheimnisvollen Ecken als ein Ort der ständigen Veränderung und Fluktuation dargestellt. Diese Räume sind nicht nur physische Orte, sondern auch psychologische Metaphern für die innere Welt von Flâneur und Flâneuse. Das Durchschreiten dieser Schwellen ist gleichbedeutend mit dem Betreten von mentalen Zuständen, in denen die Unterscheidung zwischen Traum und Wirklichkeit aufgehoben wird. Bretons Verwendung von realen und surrealen Elementen in der Stadtlandschaft ermöglicht es, die Erlebnisse der Flâneuse und ihre Reise durch Paris als eine Erkundung ihrer eigenen inneren Welten zu interpretieren.¹¹⁰

Auch in *Quartet* begegnen wir der Grenze als symbolischem Konstrukt. Im Roman von Rhys dient die Grenze dabei vorrangig dazu, die kulturelle Zugehörigkeit bzw. Abgrenzung der Protagonistin widerzuspiegeln. Mehrmals im Roman wird auf die Abneigung verwiesen, die Marya gegenüber der britischen Gesellschaft in Paris empfindet. Als Marya in die Abhängigkeit der Heidlers gerät, illustriert der Roman den Kontrast zwischen den Orten, die Marya alleine aufsucht oder mit ihrem Ehemann und jenen, in die sie eintritt, wenn sie als Begleitung der Heidlers agiert. Diese Grenze überschreitet Marya auf ihren Fahrten zum Palais de Justice, wo sie ihren inhaftierten Ehemann besucht und wenn sie danach wieder nach Montparnasse zurückkehrt. Auf dem Rückweg ins Viertel Montparnasse ist es die englische Sprache, die als eine Art Grenzmarkierung eingesetzt wird: „Marya emerged from the Métro on the Place Denfert-Rochereau, thinking: ‘In three minutes I’ll hear somebody talking English. In two minutes, in a minute.’” (Rhys, S. 18) Das Viertel Montparnasse in den 1920er Jahren war ein bedeutendes Zentrum der künstlerischen und literarischen Avantgarde und

¹⁰⁹ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 62.

¹¹⁰ Ebd.

diente als Treffpunkt für eine Vielzahl von Künstler*innen, Schriftsteller*innen und Intellektuellen aus aller Welt. Dieses Pariser Viertel, benannt nach dem mythischen Berg der Musen, zog viele kreative Talente an, die nach dem Ersten Weltkrieg nach neuen Ausdrucksformen und günstigem Wohnraum in Paris suchten.¹¹¹ In *Quartet* etabliert die Autorin eine Grenze zwischen der Protagonistin Marya und der englischsprachigen Avantgarde-Gesellschaft. Das Viertel Montparnasse und seine Bewohner*innen repräsentieren eine abgehobene Gesellschaft, der die Flâneuse aus dem Weg geht:

When the lonely night came it started hurting like hell. Then she would drink a couple of Pernods at Boots's Bar to deaden the hurt and, carefully avoiding the Boulevard du Montparnasse, she would walk to a side-street off the Boulevard St. Michel and dine in a student's restaurant, not frequented by the Montparnos. (Rhys, S. 95)

Aufgrund ihrer Affäre mit Heidler wird Marya von der Gesellschaft ausgestoßen und zieht sich in Stadtviertel zurück, die von der englischsprachigen Gesellschaft gemieden werden, um dort ihre Einsamkeit und ihren Schmerz zu betäuben. Die Wahl des Restaurants in einer Nebenstraße abseits der bekannten Boulevards zeigt ihre Suche nach einem Ort, an dem sie ihre Isolation und Anonymität bewahren kann, ohne den Erwartungen oder dem Urteil derjenigen zu begegnen, die das Montparnasse-Viertel repräsentieren. Die Grenze, die sie zieht, ist somit sowohl eine Schutzmaßnahme als auch ein Zeichen ihrer inneren Entfremdung und ihres Bedürfnisses, sich von bestimmten sozialen Kreisen abzugrenzen.

Die untersuchten Werke nutzen Grenzen und Grenzüberschreitung, um die komplexen Dynamiken von Macht, Isolation und Zugehörigkeit zu thematisieren, die das Leben in der Stadt prägen. In *Nadja* von Breton durchquert die Flâneuse sowohl physische als auch psychologische Grenzen innerhalb von Paris und bewegt sich in einem Raum, der zwischen Traum und Wirklichkeit schwankt. In *Quartet* von Rhys ist die Grenze vorrangig ein soziales Konstrukt, das Maryas Abgrenzung zur englischsprachigen Gesellschaft in Paris reflektiert. *Nightwood* von Barnes stellt die Flâneuse als eine Figur dar, die ständig die Grenzen des Seins und der Zugehörigkeit überschreitet, sowohl topographisch als auch symbolisch.

¹¹¹ Mettinger / Türschmann: Introduction, S. 7.

Diese Betrachtungen demonstrieren, dass die Flâneuse und das Konzept der Grenze eng miteinander verbunden sind, da die Flâneuse durch ihr Verhalten im urbanen Raum ständig mit verschiedenen Arten von Grenzen konfrontiert ist und diese überschreitet. Geografisch bewegt sie sich durch Stadtteile und Viertel, die oft durch soziale, ökonomische oder kulturelle Unterschiede voneinander getrennt sind. In dieser Bewegung überquert sie physische Grenzen, wie Straßen und Arrondissements, und tritt in Räume ein, die historisch gesehen oft nur Männern zugänglich waren.

5.3 Nachtleben: Paris als Ort der Befreiung und der Maskerade

Für den klassischen Flâneur des 19. Jahrhunderts waren die Passagen von besonderer Bedeutung. Als überdachter und somit von der Witterung geschützter Raum fungierten sie als halböffentliche Orte, die stundenlanges Flanieren ermöglichten.¹¹² Neben den offenen Straßen von Paris wird in *Nightwood*, *Quartet* und *Nadja* das Nachtleben zum neuen Ort der Flânerie. Die geschilderten Etablissements sind einerseits wiederkehrende Handlungsorte und werden andererseits mit symbolischem Wert aufgeladen, der ihre Bedeutung für die Darstellung von Paris unterstreicht. Teil des Nachtlebens im Paris der 1920er Jahre waren neben dem Club, dem Café und dem Restaurant auch der Zirkus, der Vergnügungspark und das Theater. Auch diese Institutionen wurden zu neuen Räumen für die Flâneure und Flâneusen, die in ihrem Streben nach ästhetischer und intellektueller Erfahrung neue Formen des urbanen Erlebens suchten. Diese neuen Flânerie-Orte ermöglichten eine vielschichtige Auseinandersetzung mit der urbanen Umwelt und reflektierten die Spannungen und Transformationsprozesse der zeitgenössischen Gesellschaft. In den untersuchten Primärtexten finden sich prägnante Darstellungen dieser Orte, die in den unterschiedlichen Werken unterschiedlichen Zwecken dienen. Die räumliche Inszenierung in beiden Romanen stellt diese Orte als Schnittstellen zwischen öffentlichem und privatem Leben dar und unterstreicht die Art und Weise, wie Menschen in der städtischen Umgebung ihre Identität verhandeln. Es lohnt sich, einen Blick auf jene Orte zu richten, an denen die Flâneuse stehen bleibt oder sich temporär niederlässt, um die Analyse des Flanierens als Kontrastpunkt sowie die Stadtdarstellung von Paris zu vertiefen.

¹¹² Parkhurst Ferguson: *The flâneur on and off the streets of Paris*, S. 35.

In *Nightwood* nehmen die Clubs, Bars und das Nachtleben eine wesentliche Rolle innerhalb der Erzählung ein. Paris, mit seinen pulsierenden nächtlichen Schauplätzen, bietet der Flâneuse eine Bühne für ihre Erkundungen und Erlebnisse, die sie tief in das soziale und kulturelle Gefüge der Stadt eintauchen lassen. In den dunklen und schummrigen Ecken der Pariser Nachtclubs und Bars findet die Flâneuse nicht nur Zuflucht, sondern auch ein Ventil für die Entfaltung ihrer grenzüberschreitenden Identität. Diese Orte des Nachtlebens sind weit entfernt von den respektablen Straßen, die tagsüber von den Massen frequentiert werden, sie sind Räume des Experiments und der transgressiven Erfahrungen. Hier kann die Flâneuse die konventionellen sozialen Normen hinter sich lassen und in eine Welt eintauchen, die von Dekadenz geprägt ist. Thomas Heise bringt *Nightwood* in Verbindung mit den Arbeiten von Brassai, der in seinen Fotografien das Pariser Nachtleben ablichtete:

With his stunning portraits inside gay and lesbian bars, brothels, and interracial dance halls, he captured what he labels the ‘colorful faces of the underworld,’ the ‘secret, sinister world of mobsters, outcasts, toughs, pimps, whores, addicts, inverts’ [...] Barnes’s underworld, like Brassai’s, is racially and ethnically diverse, traditional, polymorphous, and queer in every sense of the word [...].¹¹³

Barnes' Unterwelt, ähnlich wie die, die Brassai porträtiert, sei nicht nur eine Sammlung von Außenseiter*innen, sondern eine reichhaltige, polymorphe und queere Gemeinschaft, die jede Konvention herausfordert. „Queer“ wird hier in seiner umfassendsten Bedeutung verwendet, um nicht nur auf sexuelle Orientierung hinzuweisen, sondern auch auf die radikale Andersartigkeit und Nonkonformität dieser Menschen gegenüber den gesellschaftlichen Normen. Barnes nutzt die nächtlichen Streifzüge der Flâneuse durch Paris, um die Spannung zwischen individueller Freiheit und gesellschaftlichen Restriktionen zu thematisieren. Durch ihre Erkundungen in den weniger respektablen Vierteln und ihre Interaktionen mit den vielfältigen Charakteren, die diese Orte besuchen, wird die Flâneuse auch anhand dieser Darstellung des Nachtlebens zu einer Grenzgängerin, die die starren Grenzen des akzeptierten Verhaltens und der traditionellen Geschlechterrollen infrage stellt. Das Nachtleben von Paris wird so zu einem Mikrokosmos, in dem die Komplexität der menschlichen Existenz und die Suche nach Selbstverwirklichung ausgedrückt werden.

¹¹³ Heise, Thomas: Degenerate Sex and the City: Djuna Barnes's Urban Underworld. In: *Twentieth Century Literature* 55/3, September 2009, S. 287-321, hier S. 307, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1215/0041462X-2009-4004>, 15.09.2025.

In diesem Kontext ist auch der Zirkus für *Nightwood* von großer Bedeutung. Im 20. Jahrhundert wurde der Zirkus neben den Clubs, Bars und Varietés zur beliebten Abendunterhaltung und auch zum Treffpunkt der Avantgarde-Gesellschaft. Henri de Toulouse-Lautrec etwa verewigte Performances des in Montmartre gelegenen Cirque Medrano in seinen Kunstwerken.¹¹⁴ In *Nightwood* ist der Zirkus nicht nur der Raum, in dem sich Nora und Robin begegnen, sondern auch ein Ort, an dem mit gesellschaftlichen Konventionen gespielt werden kann und durch Maskierung ein Zustand der Befreiung erreicht wird. Der Roman verweist immer wieder auf den Zirkus als Ort der Performance, die hier im Gegensatz zu *Quartet*, positiv konnotiert wird. In ihrer Untersuchung von *Nightwood* argumentiert Deborah L. Parsons, dass der Zirkus durch Parodie kulturelle Werte nicht nur reproduziert, sondern auch hinterfragt: „Yet, although the circus reproduces and reinforces such cultural definition, it also rearranges and revalues them. The circus is a self-display by the exotic, the marginal and the freak that, through the very act of performance, parodies these categories.”¹¹⁵ Barnes nutzt die Idee des Zirkus als Bühne für das Unkonventionelle und das Außergewöhnliche. Die Charaktere in *Nightwood* nutzen verschiedene Formen der Selbstinszenierung nicht nur, um sich der Welt zu präsentieren, sondern auch, um die gesellschaftlichen Kategorien von Normalität und Abweichung zu hinterfragen und zu parodieren. Die Figur Felix ist besessen von der Welt des Zirkus und erlebt seine befreiende Wirkung aus dem Umkleideraum heraus:

Early in life Felix had insinuated himself into the pageantry of the circus and the theatre. [...] The more amiable actresses of Prague, Vienna, Hungary, Germany, France and Italy, the acrobats and sword-swallowers, had at one time or another allowed him their dressing rooms – sham salons in which he aped his heart. Here he had neither to be capable nor alien. He became for a little while a part of their splendid and reeking falsification. (Barnes, S. 10)

Diese Szene reflektiert die existenzielle Suche von Felix nach Identität und seine Auseinandersetzung mit der Welt der Aufführung und Maskerade. Sie zeigt, wie Felix dem „Nachäffen“ verfällt, um sich temporär in einer Welt der Illusionen und des Theaters zu verlieren, wo das Echte und das Gefälschte miteinander verschmelzen. In dieser Welt muss Felix weder „fähig“ sein noch wird er als Fremder stilisiert. Es ist eine Darstellung des Bedürfnisses, durch die Übernahme von Masken und Rollen eine vorübergehende Flucht vor

¹¹⁴ Vgl. Thomson, Richard / Cate, Phillip Dennis / Weaver Chapin, Mary: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. National Gallery of Art, Princeton University Press 2005.

¹¹⁵ Parsons, Deborah L.: Women in the circus of modernity. Djuna Barnes and *Nightwood*. In: *A Cultural Review* 9/3, Juni 2008, S. 266-277, hier S. 270, <https://doi.org/10.1080/09574049808578357>, 15.09.2025.

seiner eigenen Realität zu finden, und unterstreicht die zentrale surrealistische Thematik von *Nightwood*, das die Grenzen zwischen Authentizität und Performance, Realität und Illusion verschwimmen lässt.

Maryas Erfahrung des Pariser Nachtlebens wird in *Quartet* als ambivalent dargestellt. Die Clubs, Cafés und Bars dienen als Schauplätze für Begegnungen, die sowohl Aufregung als auch Enttäuschungen bringen und reflektieren Maryas Interesse an der Komplexität menschlicher Beziehungen innerhalb der städtischen Umgebung. Wie die Vorbeiziehenden auf der offenen Straße beobachtet und reflektiert die Flâneuse in *Quartet* auch die Personen am Nebentisch, wenn sie entweder allein oder mit den Heidlern die Lokale aufsucht. Die Cafés, Bars und Clubs in *Quartet* werden als bunt und chaotisch charakterisiert. Die überfüllten Lokale bieten eine neue Form der Anonymität, in der die Flâneuse in der Masse verschwindet, wie der Baudelaire'sche Flâneur in der Menschenmasse auf der offenen Straße.

Während Marya die offene Straße zumeist als Ort der Bedrohung erlebt, bieten die Lokale Schutz und Anonymität. Vor der Affäre mit Heidler sucht Marya die Lokale oft allein auf. Die folgende Szene stellt eine der wenigen positiv konnotierten in Bezug auf Stadterfahrung dar:

Every time that the door of the café swung open to admit a customer she saw the crimson lights of the tobacco shop opposite and the crimson reflection on the asphalt and she began to picture the endless labyrinth of the Paris streets, glistening hardly, crowded with hurrying people. But now she thought of them without fear, rather with a strange excitement.

Hier empfindet Marya „seltsame Aufregung“ beim Gedanken an die Straßen von Paris. Aus dem geschützten Innenraum des Cafés heraus empfindet Marya Inspiration anstelle der sonst dominierenden Angst, wenn sie über die Straßen von Paris reflektiert.

Neben dieser Schutzfunktion charakterisiert Rhys die Lokale auch als Orte der Selbstinszenierung und der Konfrontation mit der eigenen Identität. Die Figuren können ihre eigenen sozialen Masken und Verkleidungen in diesen temporären sozialen Arenen ablegen oder anpassen. Als Begleitung der Heidlern schlüpft Marya in die Rolle einer Protégée, die von den Heidlern finanziell unterstützt wird, jedoch gezwungen ist, Teile ihrer Identität aufzugeben. Marya wird durch die Verbindung zu den Heidlern für kurze Zeit Teil der oberen Gesellschaft, die sie eigentlich verachtet.

Rhys nutzt das Thema der Performance bzw. der Maske auch auf metaphorischer Ebene, um die Kluft zwischen dem äußeren Schein und der inneren Wahrheit der Charaktere zu verdeutlichen und die psychologischen und sozialen Spannungen zu erforschen, die aus dem Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung bzw. persönlicher Authentizität resultieren. Die Heidlers verkörpern das performative Element innerhalb der gehobenen Gesellschaft: Sie sind besessen von ihrem Ruf und streben nach Anerkennung. Bereits auf den ersten Seiten des Romans werden sie Marya als unauthentische Personen vorgestellt: „She began to argue that there was something unreal about most English people. ‘They touch life with gloves on. They’re pretending about something all the time.’” (Rhys, S. 3)

Auffallend ist, dass Rhys diese Thematik mit der Stadtwahrnehmung verknüpft. Als die Protagonistin vom Balkon aus auf die Stadt blickt, erscheint die sonst undurchsichtige, surreale Umgebung fassbar und verständlich. In der folgenden Passage, die einen Rückblick auf Maryas Anfangszeit in Paris darstellt, wird Marya der inszenierte Charakter von Stadt und Gesellschaft bewusst:

From the balcony Marya could see one side of the Place Blanche. It was astonishing how significant, coherent and understandable it all became after a glass of wine on an empty stomach. The Place Blanche, Paris. Life itself. One realized all sorts of things. The value of an illusion, for instance, and that the shadow can be more important than the substance. (Rhys, S. 16)

Die Aussage „der Wert einer Illusion“ und dass „der Schatten wichtiger sein kann als die Substanz“ reflektieren Maryas Erkenntnis, dass die städtische Welt oft durch Illusionen und Masken geformt wird. In diesem Kontext wird die Stadt nicht nur als physischer Raum, sondern als Bühne für soziale Performances verstanden, auf der das wahre Selbst oft hinter einer Maske verborgen bleibt. Paris wird zum ultimativen Ort der Performance, nicht nur durch seine Theater und andere Vorführungen, sondern durch seine Bewohner*innen, die, wie Marya, dazu gezwungen werden, eine bestimmte Rolle innerhalb der sozial akzeptierten Positionen zu spielen.

Die Marionette der Heidlers ist eine dieser Rollen, die Marya im Roman zugeschrieben werden. Während Mr. Haidler Marya durch ihre Affäre zum Vergnügungsobjekt macht, genießt seine Frau Lois die Macht, die sie aufgrund der prekären Situation über Marya hat. Der Vergnügungspark wird zum Austragungsort des Machtkampfes, in dessen Zentrum Marya steht, die für die vermeintliche Gunst der Heidlers performen muss: „‘Let’s go to Luna-park

after dinner,' she said. 'We'll put Mado on the joy wheel, and watch her being banged about a bit. Well, she ought to amuse us sometimes.'” (Rhys, S. 65) Der Verweis auf das „Joy Wheel“ ist ironisch, da es in Wirklichkeit nicht Marya ist, sondern die Heidlers es sind, die sich amüsieren, während Marya wortwörtlich durch die Attraktion herumgeschleudert werden soll. Rhys illustriert neben dem performativen Charakter und dem Machtverhältnis zwischen den Figuren zugleich auch die spöttische und voyeuristische Dimension der städtischen Freizeitgestaltung.

Die Analyse der Pariser Nachtlokale, Theater, Vergnügungsparks und Clubs zeigt, wie diese Orte die klassische Idee des Flanierens transformieren und erweitern. Diese neuen Flânerie-Orte fungieren als Schnittstellen zwischen öffentlichem und privatem Leben und bieten eine Bühne für die Aushandlung von Identität und gesellschaftlichen Normen. In *Nightwood* sind die nächtlichen Clubs, Bars und der Zirkus zentrale Schauplätze, an denen die Figuren, insbesondere die Flâneuse, in eine Welt der Dekadenz und des Unkonventionellen eintauchen. Diese Orte bieten den Charakteren eine Bühne, um gesellschaftliche Normen herauszufordern und ihre Identität in einem Umfeld auszuleben, das von Transgression und Vielfalt geprägt ist. Der Zirkus wird dabei als Ort der Performance und Maskerade dargestellt, an dem gesellschaftliche Konventionen parodiert und hinterfragt werden. In *Quartet* wird das Pariser Nachtleben ambivalent dargestellt. Die Cafés, Bars und Clubs bieten der Protagonistin Marya sowohl Schutz als auch Herausforderungen. Diese Orte fungieren als soziale Arenen, in denen Marya zwischen Anonymität und sozialer Inszenierung navigiert. Die städtische Umgebung wird dabei oft als inszenierter Raum dargestellt, in dem gesellschaftliche Masken und Illusionen eine zentrale Rolle spielen. Die Darstellung der Stadt spiegelt die komplexe, oft ambivalente Beziehung wider, die die Flâneuse zur urbanen Umgebung hat: Sie ist sowohl Beobachterin als auch Akteurin in einem ständigen Spiel von Maskerade, Macht und sozialer Performance. Durch diese Orte wird Paris zur Bühne, auf der individuelle Freiheit und gesellschaftliche Restriktionen immer wieder neu verhandelt werden.

5.4 Paris: Kontrastpunkte und Ambivalenzen

Die Darstellung von Paris als Schauplatz für Flâneur und Flâneuse hat eine lange literarische Tradition und ist entscheidend für das Verständnis dieser Konzepte. Der Großteil der Handlung

in den untersuchten Primärtexten ist in dieser klassischen Heimat des Flâneurs, Paris, zu verorten. Dennoch sind auch andere Städte als Handlungsorte präsent oder dienen der Reflexion über Paris als Kontrastpunkte. Während uns *Nightwood* auch nach Wien führt, dienen in *Quartet* und *Nadja* andere Städte innerhalb Frankreichs oder die Metropole London zum Vergleich, um das ambivalente Verhältnis der Flâneuse zu Paris zu illustrieren. In diesem Kapitel wird untersucht, wie Paris im Vergleich zu anderen Städten dargestellt wird, um daraus tiefere Einblicke in die literarische Konstruktion der Flâneuse in der französischen Hauptstadt zu gewinnen. Ziel ist es, durch diese Betrachtung die einzigartigen Merkmale der Paris-Darstellung herauszuarbeiten und zu zeigen, wie sie das Konzept der Flâneuse für die untersuchten Primärtexte prägt.

In *Nadja* wird Paris als eine Stadt des ständigen Wandels, der Bewegung und der Überraschungen dargestellt. Diese Darstellung knüpft direkt an das Konzept des Flâneurs an, der die Stadt durchstreift und in ihren Straßen Inspiration und Zufälligkeiten sucht. Der Flâneur bewegt sich durch die Stadt, taucht in ihre Vielfalt ein und lässt sich von der Dynamik und den unerwarteten Begegnungen tragen. Paris, wie Breton es beschreibt, ist der ideale Raum für den Flâneur: eine Stadt, die durch ihre surrealistische Qualität das Erleben des Wunderbaren ermöglicht.

Im Gegensatz zu Paris erscheinen andere im Text erwähnte Orte statischer und weniger bedeutungsvoll. Diese Orte – seien es ländliche Gegenden oder andere Städte – werden oft als weniger inspirierend und weniger befreiend dargestellt. Während Paris als eine Stadt des Flusses (der Seine), der Bewegung und des ständigen Wandels beschrieben wird, symbolisieren diese anderen Orte eine gewisse Starrheit und Monotonie. Es fehlt ihnen die Fähigkeit, das innere Leben der Charaktere so tiefgreifend zu beeinflussen wie Paris. Zum Beispiel erwähnt Breton gelegentlich Orte außerhalb von Paris, die in ihrer Beschreibung oft blass und wenig detailliert bleiben. Diese Orte dienen häufig nur als Kontrastfolie, um die Einzigartigkeit von Paris hervorzuheben. Sie verkörpern das, was Paris nicht ist – nicht die Stadt des Zufalls, des Unerwarteten und des Wunders. Während Paris als der ideale Ort für das Erleben des Surrealen dargestellt wird, sind andere Orte bloße Kulissen. Durch diesen Kontrast verdeutlicht Breton, dass Paris nicht nur eine Stadt, sondern ein komplexes, lebendiges Symbol für das Surreale und das Künstlerische ist, das nirgendwo sonst in derselben Intensität und Vielfalt existiert. Auf dieselbe Stufe mit Paris stellt die Erzählinstanz lediglich Nantes, eine Großstadt im Westen Frankreichs:

Nantes: mit Paris vielleicht die einzige Stadt in Frankreich, wo ich den Eindruck habe, hier kann mir etwas zustoßen, was sich lohnt [...], wo der Rhythmus des Lebens für mich nicht derselbe ist wie anderswo, wo ein Abenteuergeist jenseits aller Abenteuer noch gewissen Wesen innewohnt, Nantes, von wo mir noch Freunde kommen können, Nantes, wo ich einen Park geliebt habe: den Parc de Procé. (Breton, S. 26)

Insgesamt kann diese Passage als Ausdruck einer besonderen Verbindung zu Nantes verstanden werden, das er als einen Ort empfindet, der ihm ein besonderes Erlebnis oder eine besondere Begegnung ermöglichen könnte – etwas, das über das Alltägliche hinausgeht und das Potenzial hat, seine Vorstellungen von Realität zu erweitern. Diese Vorstellung steht im Einklang mit den surrealistischen Ideen. Die Erwähnung im Zusammenhang mit Paris verdeutlicht, dass Paris zum ultimativen Maßstab für eine surrealistische Stadt wird.

Während die Handlung in *Nadja* fast ausschließlich in Paris verortet wird, finden sich in *Nightwood* auch Passagen des Flanierens, die in Wien stattfinden. Wien dient hier vor allem als Ort der geschichtsträchtigen Vergangenheit, die für die Figur Felix ein wichtiges Charakteristikum darstellt. Wien ist damit nicht nur ein Schauplatz, sondern auch ein symbolischer Ort, der die komplexen Themen des Romans – wie Identität, Isolation und den Zusammenbruch traditioneller Werte – widerspiegelt.

Als sich Felix und Doctor O'Connor über Wien unterhalten, assoziiert O'Connor die Stadt mit heranwachsenden Jungen und spricht über ihre Jugend, während Felix Wien sofort mit seinem geschichtsträchtigen Charakter in Verbindung bringt: „I was not thinking of its young boys, but of its military superiority, its great names.“ (Barnes, S. 16) Wien ist der Sehnsuchtsort von Felix, an den er die Flâneuse führt, um ihr die Bedeutung seiner Herkunft zu vermitteln. Während die Flâneuse desinteressiert bleibt, erscheint Wien aus der Perspektive des Flâneurs als sonniger, positiv konnotierter Ort voller Monumente: „They walked before the Imperial Palace in a fine hot sun that fell about the clipped hedges and the statues warm and clear. He went into the Kammergarten with her and talked, and on into the Gloriette, and sat on first one bench, and then another.“ (Barnes, S. 39)

Im Kontrast mit Paris wird Wien zu einem Symbol für den verstrichenen Glanz und die unaufhörliche Präsenz des historischen Erbes. Felix versucht auch nach seiner Ankunft in Paris die Aristokratie hochzuhalten: „In 1920 he was in Paris (his blind eye kept him out of the army), still spatted, still wearing his cutaway, bowing, searching, with quick pendulous movements,

for the correct thing to which to pay tribute: the right street, the right café, the right building, the right vista.” (Barnes, S. 8) Trotz des Fortschritts und der Veränderungen der 1920er Jahre hält Felix an veralteten aristokratischen Konventionen fest, ausgedrückt durch seinen Anzug und die Gamaschen, was seine Schwierigkeiten zeigt, sich in der sich wandelnden Welt zurechtzufinden. Seine „schnellen, pendelnden Bewegungen“ und seine Besessenheit, „Tribut zu zollen“, zeigen seine Unfähigkeit, sich in die dynamische, moderne Realität von Paris einzufügen, und betonen die Kluft zwischen der historischen, stilisierten Welt, die er sucht, und der zeitgenössischen, die ihn umgibt. Die Suche von Felix nach den „richtigen Orten“ stellt also nicht nur einen Versuch dar, seinen Platz in der Stadt zu finden, sondern auch eine nostalgische Verhaftung an einer vergangenen Weltordnung, die mit der Stadtopographie verknüpft wird und durch „richtige“ und demnach auch „falsche“ Orte repräsentiert wird.

Wien wird in *Nightwood* stark mit der Vergangenheit verbunden, sowohl in Bezug auf seine historische Bedeutung als auch auf die persönlichen Erinnerungen und das kulturelle Erbe der Figuren. Die Stadt steht für eine vergangene Ära, die nun im Verfall begriffen ist. Paris dagegen symbolisiert das Zeitgenössische, das Moderne. Es ist eine Stadt, die mit der Gegenwart in Einklang steht, in der neue Ideen, Kunstformen und Lebensweisen gedeihen. Während Wien mit einem Gefühl des Verlusts und der Stagnation assoziiert wird, verkörpert Paris Bewegung, Modernität und Exzess.

In *Quartet* gestaltet Rhys anhand des letzten Kapitels zwei kontrastierende Perspektiven auf Paris. Dies geschieht anhand von zwei Figuren, mit denen Marya und Stephan kurz vor Stephans Abreise verabredet sind. Der aus dem Gefängnis entlassene Stephan muss Paris verlassen. Monsieur Bernadet möchte Stephan helfen, in Argentinien Fuß zu fassen. Durch Bernadet illustriert Rhys den desillusionierten Blick auf Paris:

‘I know a type,’ said Bernadet, gloomily finishing his Pernod, ‘who makes a fortune every three years in the Argentine, and then he comes to Paris to spend it, the fool. Let me once be out of this misery and I wouldn’t be back in a hurry, I tell you! My God, Paris. Paris. Well, and then? Without money Paris is as rotten as anywhere else and worse.’ ‘It’s nice all the same, Paris,’ murmured the girl. (Rhys, S. 133)

Monsieur Bernadet äußert hier eine starke Kritik an Paris. Für ihn verkörpert die Stadt eine Art Illusion, die nur für jene reizvoll ist, die über finanzielle Mittel verfügen. Seine Bemerkung, dass jemand alle paar Jahre nach Paris kommt, um dort sein Geld auszugeben, stellt Paris als einen Ort dar, der hauptsächlich durch den Konsum und das Vergnügen definiert wird – jedoch nur für diejenigen, die es sich leisten können. Paris wird hier nicht als kulturelles Zentrum oder

als Stadt der Schönheit und Kunst beschrieben, sondern als eine Stadt, die ohne Geld ihre Anziehungskraft verliert und sogar „verrottet“ ist. Diese Vorstellung widerspricht der romantisierten Vision von Paris als Stadt der Träume und der grenzenlosen Möglichkeiten.

Rhys kontrastiert diese Perspektive auf Paris mit der idealisierten Vorstellung, die durch Mademoiselle Chardin literarisch ausgestaltet wird. Chardin wird als glamourös beschrieben, Rhys verweist wiederholt auf ihren Duft, „L’Heure Bleue“ von Guerlain. Die blaue Stunde, jene Zeit zwischen Sonnenuntergang und Nacht, die ein beliebtes Motiv in der Kunst der Romantik darstellt, wird durch den klassischen Pariser Kosmetikkonzern verknüpft mit französischer Tradition. Chardin widerspricht Bernadet und steigert ihre positive Beschreibung von Paris noch weiter: „‘Paris is the most beautiful place in the world,’ she said seriously. ‘Everybody knows that.’“ Daraufhin beginnt Bernadet „sarkastisch“ zu singen:

Oh!

Que c’est beau

Mon village-e,

Mon Paris...”

(Rhys, S. 134)

Mademoiselle Chardin repräsentiert eine idealisierte, beinahe kindlich-naive Sichtweise auf Paris. Ihre Beschreibung der Stadt als „den schönsten Ort der Welt“ spiegelt eine weit verbreitete romantische Vorstellung von Paris wider, die in der Literatur und Kultur oft betont wird. Ihre Aussage „Everybody knows that“ deutet darauf hin, dass sie die Schönheit von Paris als eine universelle Wahrheit ansieht, die nicht hinterfragt werden muss. Diese Sichtweise steht im Einklang mit der Beschreibung ihres Aussehens – der Mund „wie der eines Kindes“ symbolisiert ihre Unschuld und die unkritische, fast märchenhafte Wahrnehmung der Realität. Chardin sieht Paris durch die Augen einer Person, die von der kulturellen und ästhetischen Anziehungskraft der Stadt verzaubert ist, ohne die harten Realitäten, die Bernadet anspricht, zu berücksichtigen. Im Gegensatz dazu steht Bernadets sarkastische Reaktion, die ihre naive Begeisterung deutlich untergräbt. Seine spöttische Version eines Volksliedes („Que c’est beau, Mon village-e, Mon Paris...“) entlarvt seine Desillusionierung mit der Stadt und bringt seine Bitterkeit zum Ausdruck. Das Bild von Paris als „Dorf“ ist in diesem Zusammenhang besonders bedeutsam, es verkleinert die Stadt symbolisch und reduziert ihre weltweite Bedeutung auf etwas Alltägliches und Banales. Bernadet verspottet damit die überhöhte Darstellung von Paris und bringt seine Ablehnung der verklärten Sichtweise zum Ausdruck.

Durch diese Gegenüberstellung enthüllt Rhys die Diskrepanz zwischen der idealisierten und der desillusionierten Wahrnehmung von Paris. Während Chardin in Paris die Verkörperung von Schönheit und Glamour sieht, offenbart Bernadet die Schattenseiten und Enttäuschungen, die diese Stadt ebenso ausmachen. Der Kontrast zwischen beiden Perspektiven verdeutlicht die Komplexität der Paris-Darstellung, die Rhys anhand dieser Figuren auslagert, um zwei Sichtweisen zu illustrieren, zwischen denen sich Marya und Stephan positionieren. Marya stimmt letztlich einer desillusionierten Perspektive zu und auch jede andere Stadt, in die man ziehen könnte, wird zu einem potenziellen Ort der Enttäuschung: „One pretends that one will find something different. It’s only a game.” (Rhys, S. 138) Die Vorstellung, dass eine Stadt der anderen gleicht, findet sich auch in der folgenden Passage, in der Paris und London miteinander in Verbindung gebracht werden:

She crossed the boulevard and turned down the Rue de Rennes. As she walked along she was thinking: ‘This street is very like the Tottenham Court Road – own sister to the Tottenham Court Road.’ The idea depressed her, and to distract herself she stopped to look at a red felt hat in a shop window. (Rhys, S. 1)

In dieser Szene wird die Enttäuschung der Protagonistin deutlich, als sie die Rue de Rennes in Paris mit der Tottenham Court Road in London vergleicht. Die Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Straßen reduziert die spezielle Aura, die Paris oftmals ausstrahlt, und führt zu einer ernüchternden Erkenntnis, dass die Stadt nicht die erhoffte, einzigartige Erfahrung bietet. Die Protagonistin ist deprimiert von dieser Entdeckung und versucht, sich durch das Betrachten eines roten Filzhuts im Schaufenster abzulenken. Rhys, die in ihrem Werk sehr oft auf Mode als Metaphern zurückgreift¹¹⁶, illustriert hier mit dem Blick auf einen Hut, den sich die Protagonistin wahrscheinlich nicht leisten kann, die verlockenden, aber unerreichbaren Versprechen des Kapitalismus. Für jene Figuren ohne die nötigen finanziellen Mittel wird jede Stadt, nicht nur Paris, zu einem Ort der Enttäuschung, dem die Protagonistin hier durch Tagträume zu entfliehen versucht.

Während die Heidlers unbeschadet aus der Affäre hervortreten, endet Marya als Opfer von Gewalt und Armut. Sie wird von Stephan angegriffen und zieht sich eine Kopfverletzung zu, der Roman lässt offen, ob Marya stirbt. In der letzten Szene fährt Stephan zusammen mit Mademoiselle Chardin davon, um sich noch einmal der Pariser Illusion hinzugeben, die

¹¹⁶ siehe Oliver, Sophie: Fashion in Jean Rhys/Jean Rhys in Fashion. In: *Modernist Cultures* 11/3, November 2011, S. 312-330, <https://doi.org/10.3366/mod.2016.0143>, 15.09.2025.

Chardin verkörpert: „She put her warm hand over his firmly and said: ‘My little Stephan, don’t worry.’ The taxi rattled on towards the Gare de Lyon.” (Rhys, S. 149)

In *Quartet* legt Rhys somit den Fokus auf die Kategorie Klasse, die Paris je nach finanziellen Mitteln und sozialem Status entweder zum Ort der kreativen Entfaltung werden lässt oder zum Ort des Verderbens.

Diese Betrachtungen zeigen, wie Paris in der literarischen Konstruktion der Flâneuse eine zentrale Rolle spielt, wobei die Stadt sowohl als Bühne für die Freiheit des Flanierens als auch als Ort der sozialen und existenziellen Herausforderungen dient. In *Nadja* wird Paris als ein Ort beschrieben, der durch seine surrealistischen Qualitäten die ideale Kulisse für den Flâneur bietet. In *Nightwood* wird Paris in einen Kontrast zu Wien gesetzt. Während Wien für die Figur Felix ein nostalgischer Ort voller Geschichte und vergangener Größe ist, symbolisiert Paris das Moderne und Zeitgenössische, das sich ständig im Wandel befindet. In *Quartet* wird Paris durch die Augen verschiedener Charaktere betrachtet, die je nach ihrem sozialen Status und ihrer finanziellen Situation unterschiedliche Perspektiven auf die Stadt haben. Durch diese unterschiedlichen literarischen Perspektiven wird deutlich, dass Paris nicht nur als urbaner Raum, sondern als vielschichtiges Symbol fungiert, das die innere Zerrissenheit und die soziale Position der Flâneuse reflektiert – von der surrealistischen Flucht in *Nadja* bis zur Konfrontation mit der Moderne in *Nightwood* und den sozialen Spannungen in *Quartet*.

6 Conclusio

6.1 Beantwortung der Forschungsfragen

FF1: Wie wird die Figur der Flâneuse sowie Passagen des Flanierens in den Texten literarisch gestaltet, und in welchem Verhältnis steht diese Darstellung zur Figur des männlichen Flâneurs?

Das Flanieren der Protagonistinnen in den analysierten Texten unterscheidet sich fundamental vom klassischen männlichen Flâneur-Modell nach Baudelaire, aber auch vom männlichen Flanieren innerhalb der Primärtexte. Ihr Umherschweifen ist nicht Ausdruck urbaner Freiheit oder ästhetischer Kontemplation, sondern vielmehr ein Symptom innerer Zerrissenheit, sozialer Marginalisierung und existenzieller Bedrohung. Die Flâneusen flanieren nicht aus Muße: Sie sind getrieben von Angst, Identitätskonflikten und dem Wunsch, sich gesellschaftlichen Zwängen zu entziehen.

Die Flâneuse wird in den untersuchten Texten nicht als frei und selbstbestimmt dargestellt, sondern als Figur, an der anhand von Prozessen des Otherings gesellschaftliche Ausgrenzungsmechanismen sichtbar werden. Als Frau, die ökonomisch benachteiligt ist und sich am Rand der Gesellschaft bewegt, wird sie zur Projektionsfläche für Zuschreibungen von „Andersartigkeit“. Ihre Wege durch die Stadt zeigen, wie stark Geschlecht, Herkunft und soziale Klasse bestimmen, wer sich wie im öffentlichen Raum bewegen darf.

Die Autor*innen verknüpfen das weibliche Flanieren bewusst mit Erfahrungen von Ausgrenzung und sozialer Entfremdung. In Jean Rhys' *Quartet* wird etwa die koloniale Machtordnung in das urbane Europa verlagert: Marya wird dort zur Unterworfenen, deren soziale Stellung durch Kapital und Sexualität definiert wird. *Nadja* zeigt eine weibliche Figur, die sich zwischen Muse für die Erzählinstanz und Prostituierte bewegt. Identifikation mit Prostituierten zieht sich durch alle drei Texte: Sie steht – wie die Flâneuse – für eine Frau, die sich im öffentlichen Raum bewegt, dabei aber nicht als gleichberechtigtes Subjekt, sondern als sozial ausgegrenzte Figur wahrgenommen wird.

Als „Gothic Flâneusen“ verweisen die Protagonistinnen auf die Schattenseiten weiblicher Subjektwerdung im öffentlichen Raum. Ihr Blick auf die Stadt legt soziale Brüche offen und

sensibilisiert für die Ambivalenz urbaner Räume: Was für die einen ein Ort der Befreiung sein kann, ist für die Flâneusen ein Ort des Horrors, der Heimsuchung und der Einschränkung.

Das Fehlen eines sicheren Zuhauses für die Flâneusen in den untersuchten Texten berührt zutiefst die Konstruktion weiblicher Identität. Das Heim, traditionell mit Weiblichkeit, Häuslichkeit und sozialer Akzeptanz verknüpft, bleibt ihnen verwehrt – sei es aus freien Stücken oder aufgrund gesellschaftlichen Ausschlusses. Zwar zeigen die Texte ein latentes Verlangen nach Zugehörigkeit und einem Ankommen, doch zugleich verweigern sie der Flâneuse jene Rolle der domestizierten Frau, die mit einem solchen „Zuhause“ einherginge.

So wird das weibliche Flanieren zur ambivalenten Strategie: Es steht einerseits für den Versuch, sich dem normativen Frauenbild zu entziehen, das an Ehe, Mutterschaft und Häuslichkeit gebunden ist – andererseits führt das Fehlen eines sozialen Ankerpunkts wie eines „Heims“ auch zur Erfahrung von Statusverlust, Isolation und prekärem Dasein. In dieser Spannung zwischen dem Wunsch nach Zugehörigkeit und der Ablehnung der mit dem Zuhause verbundenen Rollenzuschreibungen verhandeln die Texte die Fragilität weiblicher Identität im urbanen Kontext.

Zugleich zeigen die Texte, wie sehr die Perspektive der Flâneuse selbst durch den gesellschaftlich normierten Blick beeinflusst ist. In *Quartet* wird dieser Effekt besonders deutlich: Zwar ermöglicht die Erzählsituation eine differenzierte Darstellung weiblicher Wahrnehmung, gleichzeitig aber offenbart sie die verinnerlichte Selbstbeobachtung durch den männlichen Blick. In *Nightwood* wird die Flâneuse vornehmlich aus der Perspektive derjenigen geschildert, die sie begehren – ein Zugriff, der deutliche Parallelen zur literarischen Tradition der Passante aufweist. Zugleich ist in allen untersuchten Romanen die Perspektive der Passant*innen auf die Flâneuse stark präsent: Die Flâneusen werden betrachtet, kommentiert, imaginiert. Besonders vielschichtig zeigt sich dieses Verhältnis in *Nadja*, wo einerseits die Objektifizierung des Weiblichen bewusst in Szene gesetzt wird, andererseits aber lenkt Breton durch spezifische narrative Strategien die Aufmerksamkeit auf die Unmöglichkeit, Nadja vollumfänglich zu verstehen und wiederzugeben.

Somit lässt sich abschließend festhalten: Die Flâneuse steht exemplarisch für eine andere Form städtischer Bewegung – eine, die weniger durch Aneignung als durch Ausgesetztsein, weniger durch Souveränität als durch Verwundbarkeit geprägt ist. In dieser Differenz zur männlichen

Figur offenbart sich nicht nur die strukturelle Ungleichheit urbaner Erfahrung, sondern auch das kritische Potenzial, diese Ungleichheit sichtbar zu machen und zu hinterfragen.

FF2: Wie gestalten die Autor*innen das Paris der Moderne aus der Sicht der Flâneuse?

In den Werken *Nadja* von André Breton, *Quartet* von Jean Rhys und *Nightwood* von Djuna Barnes wird Paris aus der Perspektive einer weiblich codierten Flanerie als komplexer, instabiler und ambivalenter Raum dargestellt, in dem sich die Erfahrungen der Moderne verdichten. Die Autor*innen entwerfen dabei kein einheitliches Bild der Stadt, sondern nutzen ästhetische Verfahren der literarischen Moderne, um ein Paris zu zeigen, das zwischen Traum und Wirklichkeit, Anonymität und Sichtbarkeit, individueller Freiheit und gesellschaftlicher Begrenzung oszilliert.

Paris dient in *Nadja*, ganz im Zeichen des Surrealismus, als Projektionsraum des Unbewussten. Topographische Details – etwa Straßennamen, Plätze oder Häuser – fungieren für die Erzählinstanz als Auslöser für assoziative Ketten und poetische Reflexionen. Bedeutsam ist die Unterscheidung der Darstellung aus Sicht des Flâneurs, für den Paris zum ultimativen Maßstab eines surrealistischen Lebensentwurfs wird, voller ungeplanter magischer Zufälle und Wunder. Blicken wir hingegen auf Paris aus der Sicht der Flâneuse, zeigt sich ein düsteres Bild: Während Paris für den Flâneur spannende Entdeckungen bereithält, ist die Stadt für die Flâneuse ein Auslöser furchterregender Halluzinationen. Wie in *Quartet* gerät auch hier die Flâneuse in finanzielle Abhängigkeit. Paris wird zum Auffangbecken der Ausgestoßenen und Verarmten, die abseits der bürgerlichen Gesellschaft ums Überleben kämpfen.

Auch in *Quartet* wird Paris zum Spiegel einer prekären Existenz. Die Stadt gehört jenen, die über sozialen Status und ökonomisches Kapital verfügen. Rhys markiert eine deutliche Grenze: zwischen den privilegierten Intellektuellen in Paris und den ärmeren Vierteln der Stadt – zwischen den „Topdogs“ und „Underdogs“. Diese Grenze zieht sie entlang des Viertels Montparnasse, das mit seinen Bewohner*innen zum Ausdruck einer hartherzigen, inszenierten Gesellschaft wird.

In Bezug auf die Stadtdarstellung liegt der Fokus des Romans auf dem sensorischen Erleben der Protagonistin: Je nach Gefühlszustand der Protagonistin greift Rhys auf unterschiedliche rhetorische Stilmittel zurück, um eine Stadt zu gestalten, die dem Innenleben der Protagonistin

Ausdruck verleiht. Insgesamt spiegelt sich in der düsteren, einschüchternden Metropole die Entfremdung und Verzweiflung der Protagonistin Marya.

In der Darstellung der Stadt spiegelt sich auch die komplexe und oft widersprüchliche Beziehung der Flâneuse zu ihrer Umgebung wider: Sie bewegt sich darin zugleich als Beobachterin und als Beobachtete – gefangen in einem ständigen Wechselspiel aus Machtverhältnissen und sozialer Inszenierung.

Indem Rhys ihre Flâneuse durch diese Räume navigieren lässt, dekonstruiert sie zugleich das romantisierende Bild von Paris, das viele Menschen in die Stadt zog. Stattdessen zeichnet sie ein Gegenbild: ein Paris der Desillusionierung, geprägt von Armut, Einsamkeit und sozialer Ausgrenzung. Die Flâneuse wird zur Figur, anhand deren Schicksal sich die strukturellen Ungleichheiten und Gefahren der modernen Stadt abbilden.

In *Nightwood* erscheint Paris als ein Ort jenseits bürgerlicher Moral und rationaler Kontrolle. Djuna Barnes bedient sich einer dichten, poetischen Sprache und verzichtet weitgehend auf eindeutige topographische Hinweise im Hinblick auf die Flâneuse. Durch diese fragmentarische Erzählweise verwandelt sich die Stadt in einen Raum der Unsicherheit und des Traums – entrückt von klaren, rationalen Strukturen. Die Flâneuse gleitet schlafwandelnd durch ein Paris, das als düster, rätselhaft und geheimnisvoll gestaltet wird. Anders als in *Nadja* oder *Quartet*, wo Straßennamen und konkrete Orte die Stadt greifbar machen, erscheint Paris in *Nightwood* wie ein Labyrinth ohne Ausweg.

Zugleich zeichnet *Nightwood* ein Bild des rauschenden Pariser Nachtlebens in den 1920er Jahren – von Bars, Cafés und Clubs bis zum Zirkus. Auch hier ist Paris Bühne für Inszenierung, doch anders als in *Quartet* ist diese Inszenierung positiv konnotiert: Unter der Maske verlieren gesellschaftliche Zwänge ihre Macht. Im Kontrast dazu steht Wien – die Stadt der Vergangenheit, die für die Figur Felix eine Welt der Ordnung und Tradition symbolisiert. Paris hingegen verkörpert das Moderne, Schnelllebigkeit und den kulturellen wie gesellschaftlichen Wandel.

Die Grenzüberschreitungen in *Nightwood* sind allumfassend: Insbesondere Robin, die Flâneuse, durchbricht kontinuierlich Kategorien wie Geschlecht, Moral, Rationalität und Raum. Paris wird so zum Labyrinth aus Identitäten und Abgründen – ein Ort des Übergangs und der Auflösung fester Ordnungen. Gemeinsam ist allen drei Werken, dass Paris nicht

realistisch abgebildet wird, sondern als mentaler, symbolischer oder sinnlich erfahrbarer Raum erscheint.

6.2 Flanieren - Die Stadt aus anderen Blickwinkeln lesen

Das Flanieren ist in den untersuchten Texten keine unbeschwerte oder durchgehend positive Erfahrung. Vielmehr offenbart es eine Spannung zwischen Bewegung und Begrenzung, zwischen dem Wunsch nach Teilhabe und der Erfahrung von Ausschluss. Die weiblichen Figuren flanieren nicht aus Muße, sondern häufig aus Notwendigkeit oder innerer Unruhe. Sie sind allein unterwegs, beobachten, nehmen wahr – und werden zugleich selbst zum Objekt der Beobachtung. Gerade diese ambivalente Bewegung durch den Stadtraum eröffnet neue literarische Perspektiven.

Wie ausführlich dargebracht, birgt die Figur der Flâneuse ein kritisches, subversives Potenzial: Wird sie nicht als passives Objekt männlicher Wahrnehmung, sondern als aktives Subjekt verstanden, rückt ihre individuelle Wahrnehmung ins Zentrum. Die Stadt erscheint dann nicht mehr als Projektionsraum männlicher Imagination, sondern als reflexiver Erfahrungsraum weiblicher Subjektivität. Diese Umkehr dekonstruiert tradierte narrative und genderspezifische Machtverhältnisse und ermöglicht eine neue Lesart urbaner Wahrnehmung. Gerade weil das Flanieren der Flâneusen nicht frei, distanziert und nicht romantisiert ist, entsteht ein anderes, vielschichtigeres Bild der Stadt – eines, das Perspektiven jenseits des etablierten literarischen Kanons zulässt.

Dieser Ansatz lässt Raum für endlose weitere Perspektiven, einerseits im Kontext von Marginalisierung und fehlender Repräsentation aufgrund von Herkunft und Klasse, und andererseits auch für Untersuchungen, in denen Geschlecht nicht nur zwischen den binären Instanzen von männlich und weiblich und Flâneur und Flâneuse gelesen wird. In diesem Kontext wird das Flanieren zu einer universellen Praxis, die die vielfältigen Perspektiven der Stadtbewohner*innen aufgreift und die Dynamik zwischen Geschlecht, Raum und Identität in der modernen Gesellschaft vielschichtig reflektiert.

Das Konzept der Flâneuse erweist sich somit als fruchtbares Analyseinstrument, gerade weil es unseren Blick – und damit unser Verständnis – auf bestimmte historische Epochen, urbane Machtverhältnisse und deren literarische Darstellung grundlegend infrage stellt.

Im Gegensatz zur tradierten Figur des männlichen Flâneurs richtet die Flâneuse ihren Blick nicht distanziert und klassifizierend auf das urbane Leben. In ihren Wahrnehmungsbeschreibungen werden die prekären Lebensrealitäten vieler unterschiedlicher Stadtbewohner*innen sichtbar. Wenn sich die Flâneuse in *Nightwood* etwa neben eine Prostituierte am Straßenrand setzt oder Marya sich in *Quartet* mit den wartenden Frauen vor dem Gefängnis solidarisiert, erscheint die Stadt als ein Geflecht vielfältiger, oft marginalisierter Geschichten – viele davon bislang unerzählt. Die literarische Darstellung der Flâneuse öffnet so den Blick auf ein Paris der Moderne, das nicht nur Projektionsfläche männlicher Fantasien ist, sondern ein vielstimmiger, lebendiger Raum, in dem zahlreiche andere Erzählungen darauf warten, gelesen und geschrieben zu werden.

7 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Barnes, Djuna: *Ladies Almanack*. New York University Press 1992 (zuerst 1928).

Barnes, Djuna: *Nightwood*. London: Faber and Faber 2007 (zuerst 1936).

Barnes, Djuna: *The Book Of Repulsive Women and Other Poems. Edited with an Introduction by Rebecca Loncraine*. New York: Routledge 2003 (zuerst 1915).

Baudelaire, Charles: *Kleine Prosagedichte: Der Spleen von Paris; französisch und deutsch*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000 (zuerst 1869).

Baudelaire, Charles: *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, Salons, Intime Tagebücher*. Leipzig: Reclam 1994.

Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen. Vollständige zweisprachige Ausgabe*. 13. Auflage. München: dtv 2013 (zuerst 1857).

Breton, André: *Nadja. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Mit einem Nachwort von Karl Heinz Bohrer*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2023.

Rhys, Jean: *After Leaving Mr Mackenzie*. London: Penguin Classics 2000 (zuerst 1931).

Rhys, Jean: *Good morning, midnight*. 2. Auflage. London: Penguin Books 1976 (zuerst 1939).

Rhys, Jean: *Quartet*. London: Penguin Classics 2019 (zuerst 1928).

Rhys, Jean: *Smile Please: an unfinished autobiography*. London: Deutsch 1979.

Rhys, Jean: *The Left Bank and Other Stories*. New York: Books for Libraries Press 1970 (zuerst 1927).

Rhys, Jean: *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin Books 2011 (zuerst 1966).

Woolf, Virginia: *A Room of One's Own and Three Guineas*. Oxford University Press 1998 (zuerst 1929).

Woolf, Virginia: *The Essays of Virginia Woolf*. 3. Auflage. London: Hogarth Press 1988.

Woolf, Virginia: *Mrs Dalloway*. London: Legend Press 2022 (zuerst 1925).

Sekundärliteratur

Barreiro León, Bárbara: Dreams, the Female Gaze, and the City of Paris: Urban Landscapes through the Writings of the Surrealist Movement. In: *Escritura e imagen* 17, Januar 2021, S. 89-101, <https://doi.org/10.5209/esim.78935>, 15.09.2025.

Benstock, Shari: *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*. Austin: University of Texas Press 1986.

Devereux Herbeck, Mariah: André Breton's Nadja: A Vagabonde in a Femme Fatale's Narrative. In: *Dalhousie French Studies* 82, 2008, S. 163-171, <https://www.jstor.org/stable/40838455>, 15.09.2025.

D'Souza, Aruna / McDonough, Tom: Introduction. In: D'Souza Aruna / McDonough, Tom (Hg.): *The invisible flâneuse?: Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester: Manchester University Press 2006, S. 1-17.

Eliášová, Věra: *Women in the city. Female Flânerie and the modern urban imagination*. Diss. New Brunswick, Rutgers University, Department of English, 2009, <https://www.proquest.com/docview/304989750>, 15.09.2025.

Elkin, Lauren: *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Chatto & Windus 2016.

Febel, Gisela / Harbrecht, Katia / Struve, Karen / Tüting, Elena: Un-sichtbare Städte. Einführende Überlegungen. In: Harbrecht, Katia u. a. (Hg.) *Die un-sichtbare Stadt. Urbane Perspektiven, alternative Räume und Randfiguren in Literatur und Film* (Reihe Edition Kulturwissenschaft, Band 195). transcript Verlag 2020, S. 7-50, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783839446584>, 15.09.2025.

Fehlbaum, Valerie: Paving the Way for Mrs Dalloway: The Street-walking Women of Eliza Lynn Linton, Ella Hepworth Dixon and George Paston. In: Gómez Reus, Teresa / Usandizaga, Aránzazu (Hg.): *Inside Out. Women negotiating, subverting, appropriating public and private space*. (Reihe Spatial Practices, Band 4) Amsterdam (u. a.): Rodopi 2008.

Friedberg, Anne: Les Flâneurs du Mal(l). Cinema and the Postmodern Condition. In: *PMLA. Publications of the Modern Language Association of America* 106/3, Mai 1991, S. 419-431, <https://doi.org/10.2307/462776>, 15.09.2025.

Frietsch, Elke: The Surrealist Artist is Strolling around with the Little Puppy Dog Sigmund Freud at his Heels: Perceptions of Space, the Subconscious and Gender Codifications in 1920s Paris. In: *Rive Gauche: Paris as a Site of Avant-garde art and Cultural Exchange in the 1920s*. (Reihe Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 144). Amsterdam: Rodopi 2010, S. 99-119, <http://dx.doi.org/10.1163/9789042031791>, 15.09.2025.

Gomolla, Stephanie: *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2009.

Goethals, Elise: The Gothic Flâneuse: Flânerie, precarity and the Gothic mode in Jean Rhys's modernist novels. Diss. Ghent University. Faculty of Arts and Philosophy 2020, <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:002835676>, 18.05.2025.

Gramatzki, Susanne: Raum-Bilder. Strategien der Visualisierung und Spatialisierung in André Bretons surrealistischen Erzähltexten *Nadja* und *L'amour fou*. In: Mehigan, Tim / Corkhill, Alan (Hg.): *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*. Bielefeld: Transcript Verlag 2013, S. 235-256, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/transcript.9783839420997>, 15.09.2025.

Geoff, Gilbert: The location of experiment: 'modernist Paris'. In: Milne, Anna-Louise (Hg.): *The Cambridge Companion to the Literature of Paris*. Cambridge University Press 2013, S. 189-211, <https://doi.org/10.1017/CCO9780511793363.012>, 15.09.2025.

González, Octavio, R.: *Misfit Modernism. Queer Forms of Double Exile in the Twentieth-Century Novel*. Pennsylvania State University Press 2021, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9780271087399>, 15.09.2025.

Heise, Thomas: Degenerate Sex and the City: Djuna Barnes's Urban Underworld. In: *Twentieth Century Literature* 55/3, September 2009. S. 287-321, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1215/0041462X-2009-4004>, 15.09.2025.

Harvey, Melinda: From Passante to Flâneuse. Encountering the Prostitute in Dorothy Richardson's Pilgrimage. In: *Journal of Urban History* 27/6, September 2001, S. 707-807, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1177/009614420102700604>, 15.09.2025.

Horner, Avril / Zlosnik, Sue: Gothic Flânerie in Djuna Barnes's *Nightwood*. In: Smith, Andrew / Wallace, Jeff (Hg.): *Gothic Modernisms*. London: Palgrave MacMillan 2001, S. 78-94, https://doi.org/10.1057/9780333985236_6, 15.09.2025.

Köhn, Eckhardt: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830-1933*. Berlin: Das Arsenal 1989.

Lamping, Dieter: *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*. Göttingen 2001.

Ledoux, Ellen: Was there ever a "Female Gothic"? In: *Humanities & social sciences communications* 3/1, Juni 2017, S. 1-7, <https://www.nature.com/articles/palcomms201742>, 15.09.2025.

Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*. 4. Auflage. Paris: Édition Anthropos 2000 (zuerst 1974).

Manco, Clara: Hester Albach, Léona, héroïne du surréalisme: Traduit du néerlandais par Arlette Ounanian Arles, Actes Sud. In: *Itinéraires Littérature, textes, cultures* 1, September 2012, S. 187-189, hier S. 187, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.4000/itineraires.1351>, 15.09.2025.

Massey, Doreen: *Space, Place and Gender*. Minnesota: University of Minnesota Press 1994.

Mettinger, Elke / Rubik, Margarete / Türschmann, Jörg: Introduction. In: Mettinger, Elke / Rubik, Margarete / Türschmann, Jörg (Hg.): *Rive Gauche: Paris as a Site of Avant-garde art and Cultural Exchange in the 1920s*. (Reihe Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 144). Amsterdam: Rodopi 2010, S. 7-20, <http://dx.doi.org/10.1163/9789042031791>, 15.09.2025.

Müller-Zettelmann, Eva / Weiss, Rudolf: "La vie toute faite des morceaux": Intermediality and Impressionism in Jean Rhys's *Quartet*. In: *Rive Gauche: Paris as a Site of Avant-garde art and Cultural Exchange in the 1920s*. (Reihe Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 144). Amsterdam: Rodopi 2010, S. 79-98, <http://dx.doi.org/10.1163/9789042031791>, 15.09.2025.

Mettinger, Elke: Midwives to Modernism: Three Women's Contributions to the Making of the Avant-Garde. In: *Rive Gauche: Paris as a Site of Avant-garde art and Cultural Exchange in the 1920s*. (Reihe Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 144). Amsterdam: Rodopi 2010, S. 41-60, <http://dx.doi.org/10.1163/9789042031791>, 15.09.2025.

Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. (Reihe Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Band 252). Würzburg: Königshausen und Neumann 1999.

Oliver, Sophie: Fashion in Jean Rhys/Jean Rhys in Fashion. In: *Modernist Cultures* 11/3, November 2011, S. 312-330, <https://doi.org/10.3366/mod.2016.0143>, 15.09.2025.

Parkhurst Ferguson, Priscilla: The flâneur on and off the streets of Paris. In: Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*. London (u.a.): Routledge 1994. S. 22-42.

Parsons, Deborah L.: Women in the circus of modernity. Djuna Barnes and *Nightwood*. In: *A Cultural Review* 9/3, Juni 2008, S. 266-277. <https://doi.org/10.1080/0957404980857835>, 15.09.2025.

Prochaska, Anna: Directions and Speeds that no one has calculated: Streunen in Djuna Barnes' *Nightwood*. In: Borsò, Vittoria / Görling, Reinhold (Hg.): *Kulturelle Topografien*. Stuttgart (u. a.): Verlag J. B. Metzler 2004, S. 415-428.

Philip, Alexandra: The Geography of Jean Rhys: The Impact of National Identity upon the Exiled Female Author. In: *Transnational Literature* 9/1, 2016, <https://eprints.qut.edu.au/202483/1/63936739.pdf>, 15.09.2025.

Prokić, Tanja: *Die literarische Moderne und das Neue Sehen. Eine Medien-Wissen-Konstellation*. Paderborn: Brill 2023.

Ridenhour, Jamieson: *In Darkest London. The Gothic Cityscape in Victorian Literature*. Lanham: The Scarecrow Press 2013. <https://research-ebsco-com.uaccess.univie.ac.at/c/tvp6zc/search/details/34hypnh5dz?db=nlebk>, 15.09.2025.

Rose, Gillian: *Feminism and geography. The limits of geographical knowledge*. Cambridge: Polity Press 1993. S. 145-146.

Rubik, Margarete: Jean Rhys's Vision of the Left Bank. In: *Rive Gauche: Paris as a Site of Avant-garde art and Cultural Exchange in the 1920s*. (Reihe Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 144). Amsterdam: Rodopi 2010, S. 61-78, <http://dx.doi.org/10.1163/9789042031791>, 16.05.2025.

Russell, Catherine: Parallax Historiography: The Flâneuse as Cyberfeminist. In: Hastie, Amelie / Gaines, Jane M. (Hg.): *A Feminist Reader in Early Cinema*. New York: Duke University Press S. 552-570.

Savory, Elaine: *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*. Cambridge University Press 2009, <https://research-ebSCO-com.uaccess.univie.ac.at/c/tvp6zc/search/details/5p7cr2t25n?db=nlebk>, 15.09.2025.

Schwab, Gabriele: *The Mirror And The Killer-Queen. Otherness in Literary Language*. (Reihe Theories of Contemporary Culture, Band 18) Bloomington: Indiana University Press 1996, <https://research-ebSCO-com.uaccess.univie.ac.at/c/tvp6zc/search/details/ljibjt5qpb?db=nlebk>, 15.09.2025.

Smith, Andrew: *Gothic Fiction and the Writing of Trauma 1914-1934. The Ghosts of World War One*. Edinburgh University Press 2022, <https://research-ebSCO-com.uaccess.univie.ac.at/linkprocessor/plink?id=11b2ced0-d92e-3d4d-896e-df7ee4376723>, 15.09.2025.

Tester, Keith: Introduction. In: Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*. London (u.a.): Routledge 1994. S. 1-21.

Tichelaar, Tyler R.: The Gothic Wanderer: From Transgression to Redemption: Gothic Literature from 1794-Present. Modern History Press: 2012. Zitiert nach: Goethals, Elise: *The Gothic Flâneuse: Flânerie, precarity and the Gothic mode in Jean Rhys's modernist novels*. Diss. Ghent University. Faculty of Arts and Philosophy 2020, <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:002835676>, 15.09.2025.

Thomson, Richard / Cate, Phillip Dennis / Weaver Chapin, Mary: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. National Gallery of Art, Princeton University Press 2005.

Vernik, Esteban: Die Frage nach dem urbanen Raum bei Simmel und ihre Spuren bei Benjamin. In: Buchenhorst, Ralph / Vedda, Miguel (Hg.): *Urbane Beobachtungen. Walter Benjamin und die neuen Städte*. Bielefeld: transcript Verlag 2010, <https://doi.org/10.1515/9783839415245>, 15.09.2025.

Walker, Ian: 'Her eyes of fern'. The photographic portrait in *Nadja*. In: *History of Photography* 29/2, January 2015, S. 100-113, <https://doi.org/10.1080/03087298.2005.10441363>, 15.09.2025.

Wallace, Diana. Uncanny Stories: The Ghost Story as Female Gothic. In: *Gothic Studies* 6/1, 2004, S. 57-68. Zitiert nach: Goethals, Elise: *The Gothic Flâneuse: Flânerie, precarity and the Gothic mode in Jean Rhys's modernist novels*. Diss. Ghent University. Faculty of Arts and Philosophy 2020, <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:002835676>, 15.09.2025.

Wagner, Johanna M.: Public Places, Intimate Spaces. The Modern Flâneuse in Rhys, Barnes, and Loos. In: *E-Rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone* 16/2, Juni 2019, <https://doi.org/10.4000/erea.7377>, 15.09.2025.

Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.

Wilson, Elizabeth: The Invisible Flâneur. In: *New Left Review* Vol 191, Januar/Februar 1992, S. 90-110, <https://newleftrevieworg.uaccess.univie.ac.at/issues/i191/articles/elizabeth-wilson-the-invisible-flaneur>, 15.09.2025.

Wilson, Mary: No Place Like Home: Nightwood's Unhoused Fictions. In: *Studies in the Novel* 43/4, Winter 2011, S. 428-448, <https://doi.org/10.1353/sdn.2011.0053>, 15.09.2025.

Wolff, Janet: Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the *flâneur*). In: D'Souza Aruna / McDonough, Tom (Hg.): *The invisible flaneuse?. Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester: Manchester University Press 2006, S. 18-31.

Wolff, Janet: The artist and the *flâneur*: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris. In: Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*. London (u.a.): Routledge 1994, S. 111-137.

Wolff, Janet: The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity. In: *Theory, Culture and Society* 2/3, November 1985, S. 37-46, <https://doi.org/10.1177/0263276485002003005>, 15.09.2025.

Wylie, Harold: Breton, Schizophrenia and Nadja. In: *The French Review* Special Issue 43/1, 1970, S. 100-106. <https://www.jstor.org/stable/487567>, 15.09.2025.

Yan, Lin: Identity, Place and Non-belonging in Jean Rhys's Fiction. In: *Theory and Practice in Language Studies* 8/10, 2018, S. 1278-1282, <http://dx.doi.org/10.17507/tpls.0810.04>, 15.09.2025.