

Die »Feminisierung« der Avantgarde.

Zur Kunst der Résistance: Eluard und Henri Laurens

I.

Eluard, der mit vielen bildenden Künstlern kooperierte, Gedichte oder Einführungen zu ihren Bildern schrieb oder umgekehrt zu seinen Versen Bilder entwerfen ließ, hat mit Henri Laurens nur eine kleine Broschüre gemeinsam herausgebracht. Nicht mehr als sieben Strophen sind es, denen Eluard den Titel »La dernière nuit« gab und für die Laurens das Frontispiz entwarf.¹ Pierre Seghers schreibt, daß Eluard ihm diese Verse Anfang 1942 für die Revue *Poésie 42* anvertraute. Als die Zensur ihre Publikation verhinderte, habe Eluard ihn gebeten, sie dennoch drucken zu lassen und ihm die Druckbögen zu schicken, damit er sie, eventuell vermehrt um weitere Gedichte, in einem Bändchen herausbringen könne.² Ende Juni 1942 wurden diese sieben Strophen tatsächlich in 65 Exemplaren gedruckt und zwar heimlich auf der Druckpresse der *Cahiers d'Art*, die das Ehepaar Zervos der Résistance zur Verfügung stellte.³ Eluard verbrachte den Sommer 1942 in Vézelay, wo die Zervos ansässig waren. Vermutlich ist hier die Publikation vereinbart und wahrscheinlich auch über das Frontispiz entschieden worden. Eluard kannte Laurens über die Zervos, er soll den Bildhauer bei ihnen des öfteren getroffen haben.⁴

Ende Mai 1942 erschossen die Nazis drei Kommunisten, Jacques Decour, Politzer und Jacques Solomon, die an der ersten Nummer der *Lettres Françaises* gearbeitet hatten, dem nachmaligen Organ der Résistance. Dies soll der unmittelbare Anlaß für Eluard gewesen sein, *La dernière nuit* zu veröffentlichen.⁵

Eluard arbeitete gleichzeitig an dem Gedichtband *Poésie et Vérité 1942*, dessen Erscheinungsdatum, der 3. April 1942, wohl fiktiv ist – um eine zusätzliche Genehmigungspflicht, die ab Mai 1942 gefordert wurde, zu umgehen – der aber etwa um diese Zeit tatsächlich herauskam. Auch in dieser kleinen Gedichtsammlung, deren Erstausgabe 28 Seiten umfaßt, ist *La dernière nuit* enthalten; es bildet den Schluß, während am Anfang Eluards berühmtestes Résistance-Gedicht steht, *La liberté*. Eine zweite, erweiterte Ausgabe erschien im Februar 1943. Eluard übermittelte von dieser Ausgabe 500 Exemplare an Parrot in die *Zone sud*, die freie Zone Frankreichs, damit sie dort verbreitet würden. Im Prinzip wandte sich Eluard mit diesen Gedichten an ganz Frankreich, ja an das besetzte Europa. Der Band wurde u. a. bei der Revue *Fontaine* in Algerien nachgedruckt und über Nordafrika in die verbündeten Länder verbreitet. Er wurde mit dem Flugzeug über den besetzten Gebieten Frankreichs abgeworfen. *La liberté* wurde außerdem über den Rundfunk, so über BBC, verbreitet.⁶

Eluard selbst gehörte der Résistance, d. h. dem *Front National des Ecrivains* bis Ende 1942 noch nicht direkt an. Im Dezember 1942 nahm jedoch Claude Morgan Kontakt mit ihm auf und bat ihn um seine Mitarbeit an den *Lettres Françaises*. Eluard akzeptierte, und er trat gemeinsam mit seiner Frau 1942 erneut der Kommunistischen Partei bei. Er verlangte jedoch, daß man den literarischen Charakter der *Lettres Françaises* betonen solle, und er ließ sich ausdrücklich garantieren, daß die Partei nicht versuchen werde, Einfluß auf seine literarische Arbeit zu nehmen.⁷

Anfang April 1943 fand ein heimliches Treffen zwischen Aragon, Elsa Triolet und Eluard statt, das der Aussöhnung der beiden Dichter diente, die ehemals gemeinsam der Surrealistengruppe um Breton angehört hatten. Aragon hatte sich jedoch bereits 1932 von den Surrealisten im Konflikt getrennt.⁸ Aragon und seine Frau Elsa Triolet organisierten in den zwei Zonen Frankreichs den *Front National des Ecrivains*. In Absprache mit dieser Organisation bereitete Eluard nun den Band *L'honneur des poètes* vor, eine Auswahl von Gedichten aus der Résistance, für den er das Vorwort schrieb. Als Erscheinungsdatum wurde der 14. Juli 1943 gewählt. Der zweite Band mit dem Untertitel *Europe* trägt das ebenfalls symbolische Datum 1. Mai 1944. Mit diesen Erinnerungstagen reklamiert Eluard die Tradition der französischen Revolution und der Arbeiterbewegung für die Résistance.

Noch auf dem Schriftstellerkongreß von 1935 in Paris, der die Intellektuellen gegen den Faschismus zu mobilisieren suchte, hatte sich Eluard im Hintergrund gehalten. Er war es allerdings, der die Rede Bretons vortrug, der selbst nach seiner handgreiflichen Auseinandersetzung mit Ilja Ehrenburg von der Rednerliste gestrichen worden war. Eluard nahm also eine vermittelnde Position und Rolle zwischen den Organisatoren des Kongresses, die dem kommunistischen oder dem bürgerlich liberalen Lager zugehörten und den linksradikalen Surrealisten um Breton ein. Doch erst jetzt, in der Résistance, erhält seine literarische Arbeit eine unmittelbar praktisch politische Funktion. Die Widerstandsorganisationen erwarteten nicht nur ein Solidaritätsbekenntnis der Schriftsteller, sondern sie forderten nun deren spezifische Kompetenzen; ihre Dichtung gewinnt in der Résistance direkt eingreifende, politisch organisierende Funktion. Die Untergrundliteratur diente dazu, so sah es Eluard⁹, dem französischen Volk die sprachliche Artikulationsfähigkeit zurückzugewinnen, ein erster Schritt, um den Schock, die Wehrlosigkeit und die Entwaffnung durch den deutschen Überfall und Sieg zu überwinden, Ohnmachtsgefühle, die wiederholt beschrieben worden sind: »retrouver, pour nuire à l'occupant, la liberté d'expression. Et partout en France des voix se répondent, qui chantent pour couvrir le lourd murmure de la bête, porque les vivants triomphent, pour que la honte disparaisse. Chanter, lutter, crier, se battre et se sauver. Une vaste solidarité s'établit qui permettra la publication, en juillet 1943, du premier volume de *L'honneur des poètes*«.¹⁰

Wie gesagt war Eluard keineswegs geneigt, mit seinem Eintritt in die Kommunistische Partei und seiner Arbeit für die Résistance auf die Autonomie seiner literarischen Produktion zu verzichten. Doch er sieht die Notwendigkeit, die Dichtung von innen her zu politisieren. Damit sie nicht zur belanglosen Wortspielerei verkam, mußte sie den Untergrund wählen. Sie sprach aus der Opposition heraus, die die Surrealisten zwar immer gewollt hatten, doch deren Bedingungen nun nicht mehr frei wählbar waren. »... il fallait bien que la poésie prit le maquis. Elle ne peut trop longtemps jouer sans risque sur les mots. Elle sut tout perdre pour ne plus jouer et se fondre dans son éternel reflet: la vérité très nue et très ardente«.¹¹ »Une fois de plus la poésie mise au défi se regroupe, retrouve un sens précis à sa violence latente, crie, accuse, espère«.¹² Eluard nimmt hier endgültig Abschied von den dichterischen Experimenten der Surrealisten, die davon ausgingen, Semantik aus der Sprache selbst generieren zu können.

Nicht nur die Intellektuellen, deren literarisches und politisches Engagement in der Résistance zusammenfiel, verstanden ihre Arbeit als revolutionäres Tun.

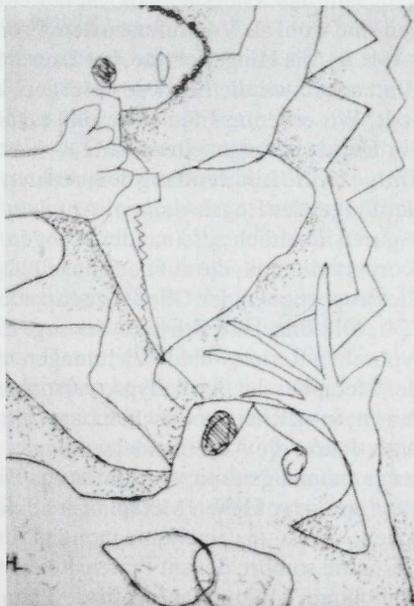
Auch De Gaulle sah es so und hat daher diesen Widerstand in Frankreich mit Mißtrauen verfolgt. Es gelang nur mit Mühe, ihn zu bewegen, eine Abordnung des *Comité National des Ecrivains* zu empfangen. Erst im Juni 1942 wurde die *Résistance* von London anerkannt, aber lediglich als Informationsquelle.¹³ De Gaulle wollte Frankreich von außen befreien; jede Selbstbefreiung schloß die Gefahr der Revolutionierung der gesellschaftlichen Verhältnisse ein. So ließ er über BBC verbreiten: »Le peuple français se replie sur lui-même, chacun dans son foyer ferme les yeux et les oreilles. Chacun en silence attend la libération«. ¹⁴ Das genaue Gegenteil war die Absicht der Dichter in der *Résistance*, Eluard hat es ausgesprochen: die Augen und Ohren dem Volk zu öffnen, ihm seine Sprachfähigkeit zurückzugeben, das lastende Schweigen zu brechen.

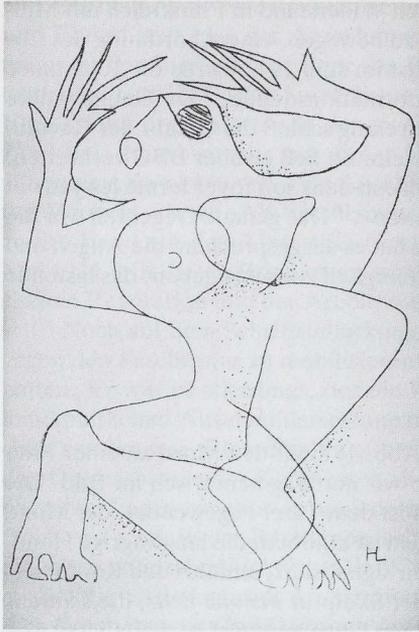
II.

Das Frontispiz zu Eluards *La dernière nuit* (Abb. 1) stellt den Mord an einer Frau dar. Beide, die Frau und den Mörder, sehen wir nur fragmentarisch im Bild. Die Frau erscheint am unteren Bildrand, ihr Kopf ist dem Täter zugewendet, der Mund schreiend geöffnet. Ein dünner, verkürzter Arm ist erhoben, die langfingerige Hand, die eher kraftlos ist und Entsetzen statt Abwehr signalisiert, umfährt den Kontur des Kopfes. Diese Hände finden sich ähnlich in der Skulptur *Femme fleur*, die Laurens ebenfalls 1942 schuf und die wohl ebenfalls einen Gegenentwurf zu männlicher Gewalt bezeichnen dürfte.¹⁵ Der Ansatz der rechten Schulter der Frau ist eben angedeutet, die Brüste durch zwei einander überschneidende, unregelmäßige ovale Formen bezeichnet, der restliche Körper versinkt unterhalb des Bildrandes. Der Körper des Mörders ist noch amorph als der der Frau, der Zusammenhang der Glieder kaum herzustellen. Er scheint zu knien; sein linkes Bein ist angewinkelt, der Fuß vor das rechte Knie gesetzt, das den Boden berührt. Dieser Boden wird allerdings nicht definiert, und so bleiben die Distanzen zwischen beiden Figuren ungeklärt. Der linke Arm des Täters ist erhoben und vom oberen Bildrand überschritten. In der rechten Faust hält er den Dolch, der einen Zahnschnitt, wie eine Säge, hat, dessen Zickzacklinien am rechten Bildrand großformig wiederholt sind.

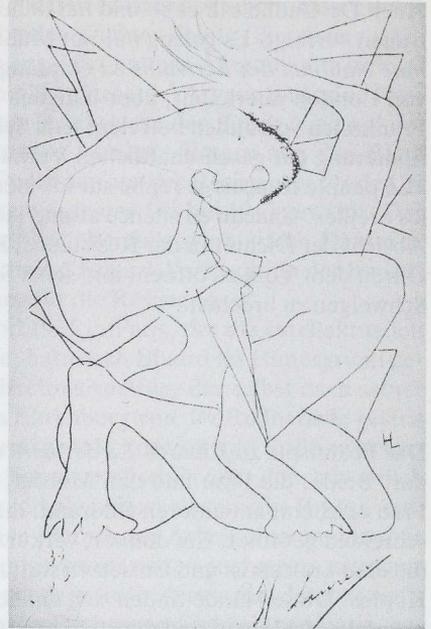
Dies Frontispiz zu Eluards *La dernière nuit* gehört zu den Zeichnungen und Radierungen, die durch die Apokalypse angeregt sind. Laurens arbeitete wohl nicht zufällig seit 1939,

1 Henri Laurens, Frontispiz zu Paul Eluard »La dernière nuit«. Radierung





2 Henri Laurens, »L'exterminée«. Radierung



3 Henri Laurens, » L'ange exterminateur«. Radierung

dem Jahr des Kriegsbeginns, an diesem Themenkomplex.¹⁶ Zwei dieser Radierungen sind wohl als Vorstufen zu dem Frontispiz anzusehen. Das Blatt »L'exterminée« (Abb. 2), die Hingerichtete, hat Laurens für die Frau verwendet. Auf einem zweiten Blatt sehen wir die Figur des Mörders in deutlicheren Umrissen und in ganzer Gestalt. Wir erkennen nun auch, daß es nicht ein Mann ist, der die Frau tötet, sondern ein Engel, »L'ange exterminateur« (Abb. 3), der hinrichtende oder Racheengel.¹⁷ Die gezackte Linie entlang dem rechten Bildrand können wir nun als Abbrüviaturen der Flügel des Engels deuten. Auf dem Frontispiz hat Laurens die beiden einzelnen Figuren inhaltlich aufeinander bezogen. Sie erscheinen nun jedoch fragmentiert, die Körpervolumina, die auf den Einzelblättern noch greifbar sind, verschwimmen, und die Proportionen der Glieder zueinander sind gestört.

Die Engel mit Schwert, der sog. Erzengel zu Pferde mit der Waage des apokalyptischen Reiters¹⁸ sind Zeichnungen, mit denen Laurens den Krieg darstellt. Unter der Metapher der Apokalypse versuchen viele, die Physiognomie dieser Jahre zu erfassen, in welchem politischen Lager sie auch stehen. Drieu La Rochelle hat die dreißiger Jahre, die Auseinandersetzungen mit dem Faschismus, die sich 1934 in Frankreich erstmalig zuspitzten, unter das Bild der Apokalypse gestellt.¹⁹ Mit einer solchen apokalyptischen Metaphorik beklagte auch Maurice Denis den Sieg der Deutschen: »C'est un cataclysme mondial, une catastrophe cosmique... J'ai peur que ma raison ne sombre devant l'intensité du mal et cette suite enchevêtrée d'événements diabolique, toujours au profit de l'ennemi implacable, le démon allemand.«²⁰ Es



4 Arno Breker, Der Rächer. Gipsmodell

dürfte auch nicht zufällig sein, daß 1942 eine Buchpublikation zur Apokalypse von Angers erschien.²¹

In der Kriegssikonographie gibt es eine lange Tradition, Kriege durch den Kampf der Engel gegen Dämonen zu repräsentieren, um sie als gerechten, ja heiligen und religiösen Krieg zu legitimieren. Der Erzengel Michael ist im Krieg 1870/71 und im Ersten Weltkrieg unzählige Male als Vertreter des Deutschen Reiches gegen Frankreich eingesetzt worden.²² Auch Brekers »Rächer«, der die Schlange bezwingt, steht in dieser Tradition²³ (Abb. 4).

Im zwanzigsten Jahrhundert sind die negativen Engel nicht selten, die nicht länger rettende Schutzgeister sind, sondern im Gegenteil Tod und Katastrophen ankündigen und sie selbst herbeiführen.²⁴ An Max Ernsts »Hausengel«

wäre zu denken, der zertrampelnd über die Erde zieht, auch an die Engel von Klee und an Benjamins Engel der Geschichte. Rilkes Verdikt aus den Duineser Elegien, »Ein jeder Engel ist schrecklich«, scheint ein Bekenntnis der Avantgarde zu sein, das sich wohl nicht nur aus apokryphen religiösen Traditionen herleitet, sondern eine dialektische Verkehrung der offiziellen kriegerischen »Staatsengel« sein dürfte, deren Siege die kritische Moderne nicht mehr gutheißen kann.

Alles spricht dafür, daß Laurens' Engel an diesen herrschaftlichen Boten aus Deutschland erinnern sollte. Der himmlische Sieger vertritt nicht mehr die gerechte Seite, denn er tötet hier nicht Dämonen, sondern eine wehrlose Frau.

Nach dem Krieg wurde Laurens von der Stadt Quimper beauftragt, ein Denkmal für seinen Freund Max Jacob zu gestalten, der in einem deutschen Konzentrationslager starb. An diesem Monument, das nicht vollendet wurde, arbeitete Laurens 1946. Philippe Jacques, der ihn besuchte, beschreibt es folgendermaßen: »Un socle cubiste au devant duquel vient s'épingler le corps foudroyé d'un archange«. Laurens hatte sich von dem Vers Jacobs »L'archange fou-droyé« anregen lassen.²⁵ Der Engel verkörpert bei Laurens also einzig und allein Krieg und Faschismus, der Künstler bleibt konsequent bei dieser negativen Deutung der biblischen Figur (während er bei »positiven« Allegorien stets auf die griechische Mythologie zurückgriff).

In der gemordeten Frau dürfen wir eine Anspielung auf Frankreich sehen, *La France meurtrie*, das gemordete Frankreich, wie es in einer oft variierten Metapher seit der Niederlage angerufen wird.²⁶ Am bekanntesten dürfte in der Résistance die »Ode à la France meurtrie« gewesen sein, die Pierre Seghers 1940/41 veröffentlichte.²⁷

Wenn Laurens in dem mordenden Engel Deutschland und in der sterbenden Frau Frankreich assoziiert, so hat er diese Deutungsmöglichkeit doch auch wieder verunklärt. Wir können in dem Mörder kaum einen Engel erkennen, wenn wir nicht die angeführten Zeichnungen bzw. Radierungen von Laurens mit berücksichtigen. Offensichtlich wollte er nicht, daß über dieser politischen Allegorie die primäre Bildebene übersehen wird, nämlich der Mord eines Mannes an einer Frau.

Es ist auffällig, wie sehr sich in den dreißiger und vierziger Jahren die bildlichen Stellungnahmen zu Krieg und Faschismus mit der Geschlechterproblematik verquickten, ja zu einer Frage der Sexualität zu werden scheinen und um das imaginäre Weibliche kreisen. Masson und Matta erfinden brutale Geschlechterkämpfe. Bellmer stellt seine Experimente mit der Puppe vor und entdeckt bei der Zerlegung und monströsen Neuordnung ihrer Glieder einen »Widerspruchsgeist« im Inneren des Organismus, der sich den mechanischen, rationalen Funktionsabläufen widersetzt.²⁸ Misogynie und sadistische Destruktionswünsche färben vielleicht gerade die Bilder ein, die im Kreis um Bataille entworfen wurden. Die Nähe zu Nietzsche, die hier gepflegt wurde, führte in diese Richtung.²⁹ Aber auch Picassos Bilder des Weiblichen waren zwiespältig, und das fiel bereits seinen Freunden auf. Penrose hat diese Ambivalenzen bei Picasso so beschrieben: »... he could disclose not only the subtle changes of objects but also the underlying emotions in different aspects of the same woman. She was at once a radiant angel, the giver of life and paragon of beauty, and a frightening monster, the evil symbol of death.«³⁰

Die »Entdeckungen der dialektischen Geheimnisse des Menschen« war das ur-eigenste »Gebiet« der Surrealisten, wie Nezral 1935 in seiner Kritik an dem Schriftstellerkongreß formulierte.³¹ In dieser Dialektik sah er – im Einklang mit Breton – das revolutionäre Potential der Subjekte, das die Volksfrontpolitik des Internationalen Schriftstellerkongresses von 1935 seines Erachtens verriet.

Eluard hat dieser Konzeption des Geschlechterverhältnisses als eines Kampfes, zu der man sich im Kreis um Bataille und die Surrealisten bekannte, nie ganz zugestimmt. Er war sicher derjenige unter den Surrealisten, für den die »imago Frau« am wenigsten durch Gewalt- und Zerstörungsphantasien »deformiert« war. Den Dualismus der Geschlechter wollte er nicht als unausweichlichen Kampf und Antagonismus verstanden wissen, sondern als Ergänzung und Angleichung. In seinem persönlichen Leben strebte er ein symbiotisches Verhältnis zu Frauen an, dem die Utopie der Bisexualität und Androgynie vorschwebte.³² Bei dieser Utopie gingen die Surrealisten von einer materialistischen Anthropologie aus; die Frau wurde als das Andere im körperlichen Sinne anerkannt und »fleischlich« amalgamiert.³³

In Eluards Dichtung gibt es zahllose Beispiele für diese Wertsetzung. Seine Poesie kann als Zeugnis für die Feminisierung der Kultur gelten, die in den dreißiger und vierziger Jahren zumindest zu einer machtvollen »Untergrundbewegung« der Avantgarde wird (s.u.). Weite Felder des Imaginären (d.h. der Visualisierungen des Unbewußten) durchzieht die Verarbeitung der Geschlechterproblematik, oder, symbolisch verschoben, die Neudefinition des Weiblichen.

Durch Inversionen und dialektische Bilder bringt Eluard die Stereotypen des Männlichen und Weiblichen durcheinander, und er neigt dazu, dem Weiblichen den Primat zu geben; so, wenn er den Mann als die Erde bezeichnet (mit »désert« assozi-

iert), die von der Frau befruchtet wird.³⁴ Alle Produktivität, gerade auch in der Dichtkunst, schreibt er dem Weiblichen zu.

Diese »kampflose« Anerkennung des Weiblichen, ja seine Identifizierung mit ihm, vertrat Eluard noch klarer und entschiedener seit dem Beginn der europäischen Kriege, zuerst des Spanischen Bürgerkriegs, dann des Zweiten Weltkrieges und der deutschen Besetzung Frankreichs. Es ist kein Zufall, daß Eluard sich im gleichen Maße von den Surrealisten distanziert. Seine Freunde bemerkten durchaus diese auffällige »Feminisierung« seiner Haltung, die wie eine Reaktion auf den Ausbruch der Kriege verstanden werden kann. Penrose hat von dem gemeinsamen Sommer in Cornouailles berichtet, wo Eluard, Picasso, Max Ernst, mit ihren Frauen 1936 zusammentrafen und dem nachfolgenden Sommer 1937 in Mougins. Das beherrschende Thema der Gespräche war der Spanische Bürgerkrieg.³⁵ Eines Morgens überraschte Picasso die Freunde mit einem Portrait Eluards, in dem er den Dichter als Frau dargestellt hatte.³⁶ – In demselben Jahr 1937 schrieb Eluard sein Gedicht *La victoire de Guernica* zu Picassos Gemälde. Es spricht von der Verteidigung der Frauen und Kinder, vom »trésor« des Weiblichen, der im Krieg zuschanden kommt:

Vers IX: »Les femmes, les enfants ont le même trésor/ Dans les yeux/ Les hommes le défendent comme ils peuvent«.

Vers XII: »Hommes pour qui ce trésor fut chanté/ Hommes pour qui ce trésor fut gâché«.

Eluard neigt dazu, die Macht des Angreifers zu verringern, Bilder zu entwerfen, die der Wirklichkeit dialektisch entgegengesetzt werden. So spricht er von dem Sieg Guernicas angesichts der tatsächlichen Katastrophe. *La dernière nuit* enthält die Zeile: »ce petit monde meurtrier« – das ist die Seite der Sieger, die sich gegen den Unschuldigen wendet – und am Ende des Gedichts heißt es: »C'est aux fous de comprendre/ la faiblesse des meurtriers«. So wie er Inversionen des Männlichen und Weiblichen vornimmt, so auch von Macht und Ohnmacht. Die Mörder sind die Schwachen, dagegen sind die Ohnmächtigen, tendenziell die Frauen, diejenigen, die – dialektisch gewendet – Stärke und Leben bewahren. Es liegt an den Massen, dies zu erkennen, ruft Eluard sie im Sinne der Résistance an.

Obwohl in dem Gedicht *La dernière nuit* nicht von Frauen die Rede ist, und obwohl es sich auf den Tod bekannter Widerstandskämpfer, von Männern also, bezieht, war es zweifellos in Eluards Sinne, daß das Bild des Frontispiz den Mord an einer Frau zeigt. Der Krieg bedeutet Auslöschung des Lebens, aller kreativen Möglichkeiten, auch der Poesie, und all dies faßt Eluard immer wieder unter dem Bild der Frau und der Liebe zusammen. Sein Gedicht *La victoire de Guernica* ist nur ein Beispiel unter vielen. Der Widerstandskampf erscheint im Zeichen und unter dem Bild der Frau.³⁷

IV.

Die zur Kollaboration bereiten Dichter und Literaten griffen den nationalsozialistischen Kult des Männlichen positiv auf, ja sie sahen in der Vernachlässigung gesunder Körperlichkeit einen Grund für Frankreichs Niederlage. »Le mal est dans l'oubli du corps« schreibt Drieu La Rochelle³⁸, von dem sich Eluard in einem Brief vom 14. September 1942 ausdrücklich distanzierte.³⁹ Montherlant war derjenige unter den

Dichtern, der das Vaterland und seine Verteidigung am engsten mit der Vorstellung des Männlichen verknüpfte, »l'instinct guerrier et le goût du risque, défense de la tribu ou de la patrie«, und er spricht voll Hochachtung von den Japanern »de l'ère ancienne«, die ihre Frauen und Kinder töteten, wenn sie ins Feld zogen.⁴⁰ Drieu La Rochelle sieht auf dieser Seite des »purement viril« zugleich »le purement terrestre, le purement »solaire« et l'acceptation et l'exaltation de la vie dans sa somme brute et immédiate de violence...«.⁴¹ Nur ein »socialisme viril« kann Europa retten, nur die jungen Franzosen, die sich in ihren »communautés viriles« fern von den Frauen und Kindern halten, werden ihn verwirklichen können. So sieht es Armand, ein weiterer Autor der *Nouvelle Revue Française*⁴², die zur Zeit der Besetzung in den Händen der Kollaboration war.

Aragon dagegen, wirft Drieu La Rochelle ihm vor, habe im Krieg nur Liebesgedichte geschrieben, und er sei unfähig, eine »männliche Moral« zu vertreten. Gegen Montherlants Glorifizierung des Männlichen hatte Aragon den »culte de la femme«⁴³ verteidigt. Diesen Disput greift Drieu La Rochelle auf und stellt sich auf die Seite Montherlants.⁴⁴

Eluards Dichtung ist also kein Einzelfall. Louis Parrot, mit dem Eluard während der Besetzung in ständigem Kontakt war, beschwört in seinem manifestartigen Text von 1941/42 die alte Symbolfigur der Ohnmächtigen⁴⁵, die Jungfrau Maria. Nicht die »reale« Maria der christlichen Religion erscheint ihm als Hoffnungsträgerin, sondern ihr Bild, das Malouel als »feine Silhouette« auf dunklem Grund, »sur la nuit des âges« gemalt habe. Die Zeit, aus der das Bild stammt, das vierzehnte Jahrhundert, nennt Parrot eine der unglücklichsten Epochen der französischen Geschichte, als Paris nichts als die Hauptstadt besetzter Provinzen war, und er vergleicht diese Zeit mit der Gegenwart. Die Dichtung von Aragon und Eluard verbreite heute den Schein der Hoffnung wie damals das Marienbild von Malouel.⁴⁶

In Ansätzen entwickeln auch die bildenden Künstler in Frankreich im Widerstand eine Ikonographie und Motivik, die sich subversiv auf die faschistische oder faschistisch angeeignete Kunst und Kultur, speziell die deutsche, bezieht und einen Gegenentwurf darstellt. Masson beginnt 1939 eine Reihe imaginärer Porträts zu zeichnen, vor allem von deutschen Dichtern und Denkern. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Masson, der gleich 1940 vor den deutschen Faschisten floh und von Marseille aus in die USA emigrierte, durch Benjamins Briefsammlung *Deutsche Menschen* dazu angeregt wurde, die 1936 in der Schweiz erschien. Sicher ist, daß Benjamin Werke von Masson gekannt hat, denn er erwähnt z.B. das Nietzsche-Heft der Zeitschrift *Acéphale*, für das Masson die Illustrationen zeichnete. Sehr wahrscheinlich hat aber auch Masson von Benjamin gewußt oder ihn gekannt. Bataille und Klossowski waren gemeinsame Freunde und an den Veranstaltungen des *Collège de Sociologie* hatten beide Anteil.⁴⁷ Benjamins Gedanke, dem faschistischen Deutschland eine andere deutsche Tradition entgegenzusetzen, könnte Masson zu seinen Porträt-Zeichnungen angeregt haben, in dessen Werk zuvor kein Interesse an deutscher Geistesgeschichte zu entdecken ist. Eluard verfährt mit seinem Gedichtband *Poésie et vérité* 1942 genauso. Der Titel spielt auf Goethes *Dichtung und Wahrheit* an. Mit dem Zusatz der Jahreszahl 1942 wird zugleich die ganze Problematik dieser idealistischen Traditionslinie umrissen. Dem zweiten Band von *L'honneur des poètes*, einer Sammlung von Résistance-Gedichten, gab Eluard den Untertitel *Europe*. Das umschrieb

nicht nur die Tatsache, daß die Widerstandsgedichte aus ganz Europa stammen, sondern es weckte in der damaligen Situation darüber hinaus den Gedanken an die internationale Arbeiterbewegung und konterkarierte die faschistische Europaidee. Gerade die französischen Faschisten proklamierten unter der Besatzung die Vorstellung von einem neuen Europa unter deutscher Führung, in das sich Frankreich integrieren sollte.⁴⁸

Über die Kollaboration französischer Intellektueller und Künstler versuchten die Deutschen mit einer durchaus geschickten, erstaunlich toleranten Kulturpolitik, die den Besiegten ihre kulturelle Identität zu lassen schien, dem französischen Volk diese faschistische »Herrenkultur« zu oktroyieren.

Seit 1941 wurden in den Journalen, die in Paris erschienen und das Ziel hatten, die kulturelle Kooperation zwischen Deutschland und Frankreich zu fördern, d.h. konkret, französische Intellektuelle und Künstler zur Kollaboration zu bewegen, Abbildungen der Werke von Breker, Albiker, Thorak, Kolbe, Vlaminck und anderen veröffentlicht. Breker, der bereits in den zwanziger Jahren in Frankreich gelebt hatte, dessen Frühwerk sich an Rodin orientierte und der von Maillol gelernt hatte, war für die Nazis der ideale Vermittler zwischen französischen und deutschen Künstlern.⁴⁹ Es war nicht nebensächlich, daß es ein Bildhauer war, der in Frankreich als die Symbolfigur der neuen, nationalrevolutionären Kunst vorgestellt wurde. Während die inkriminierte Avantgarde vor allem von Malern hervorgebracht und getragen wurde, war unverkennbar, daß die Bildhauer – Maillol und Despiau waren die prominentesten Beispiele – eher der klassischen Tradition verbunden geblieben waren. Die Ateliermalerei, die in elitärer Isolation geschaffen wurde und sich eine »modernité gratuite« leistete, wurde nicht unter die zukunftsfähigen Künste gezählt, wohl aber – nach der Architektur und dem Film – die Bildhauerkunst.⁵⁰ Es sprach nicht nur die traditionellere Formensprache für sie, sondern vor allem die Möglichkeit, sie wirksam in die neue »pratique monumentale« einzubeziehen⁵¹, die der Integration von Kunst und »vie de la nation« zu dienen hatte.⁵² Ein »haut sentiment collectif« konnte am ehesten durch diese Kunst erzeugt werden, wie schon Ozenfant 1934 bemerkte.⁵³

Autobahnen, riesige Stadien, »des monuments grandioses« erklärte man zu den vorrangigen Bauaufgaben, denen sich die Künstler zuzuordnen hätten. Die Kunstpraxis soll »avant tout tendre au grandiose, qui laisse une impression plus durable«, und dieser Wirkungsabsicht könne die Skulptur besser entsprechen als die Malerei.⁵⁴ Es war konsequent, daß gerade relativ viele Bildhauer zu der nachmals berühmtesten Reise nach Deutschland aufgefordert wurden.⁵⁵

Bei diesem Versuch der faschistischen Kulturpolitik, die Künste neu zu orientieren, mußte der Breker-Ausstellung in Paris ein hoher Stellenwert zugemessen werden. Sie wurde am 15. Mai 1942 in der Orangerie eröffnet und hat viel enthusiastischen Resonanz gefunden. Pierre Laval sprach zur Eröffnung, Cocteau schrieb sein »Salut à Breker« – allerdings bleibt die Metaphorik seiner Eloge, die der »Nachtseite« der Moderne entstammt, den faschistischen Klischees eher fern.⁵⁶ Hingegen evoziert die Begrifflichkeit der meisten Ansprachen und Kritiken konsequenter die gewünschten emotionalen Muster. Sérénité, noblesse und héroïsme sind die beschreibenden Termini; das Ideal der Hoffnung und des Mutes wird beschworen, Energie, körperliche und moralische Gesundheit der Brekerschen Gestalten betont. Heroismus und Virilität bescheinigte in diesen Jahren Raval sogar den Skulpturen Maillols

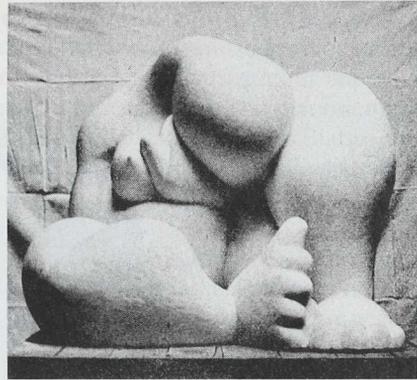
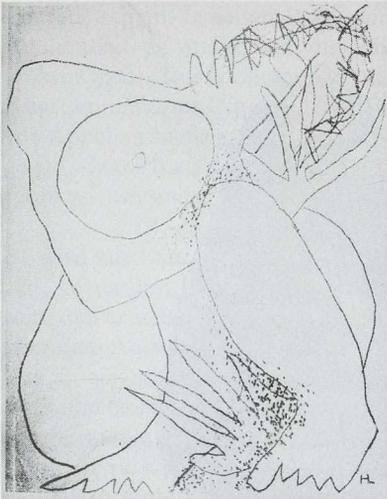
– obwohl dieser Künstler doch überwiegend Frauenkörper gestaltet hat⁵⁷ –, die nun ebenfalls dem faschistischen Kunstideal zugeschlagen werden.⁵⁸ Immer wieder wird die klassische Formensprache der Werke Brekers hervorgehoben, die jeder im Gegensatz zur Kunst der Avantgarde sah. Unter den Skulpturen, die 1942 in Paris ausgestellt wurden, waren die folgenden: *Messenger*, *L'éclaircur*, *La vie active et méditative*, *Sacrifice*, *Guerrier blessé*, *Camarades*, *Grâce*, *L'aube*, *L'éveil*, *Psychée*, *La paix*, *Prométhée*.⁵⁹

V.

Der Unterschied zu den Werken von Laurens, die dieser unbeirrt durch die offizielle Kunstpolitik in den Jahren der Besetzung schuf, ist eklatant. Sein Blatt zu Eluards Gedicht sowie seine Skulpturen aus dieser Zeit beziehen sich wie Kontrafakturen auf die künstlerischen und kulturellen Muster der Okkupanten. Herrschen bei Breker männliche Figuren vor, so gestaltet Laurens ausschließlich weibliche Körper (Abb. 5). Statt der aufgereckten Helden bildet Laurens nur liegende, lagernde und kauernde, nie stehende Figuren. Den pathetischen, raumgreifenden und energischen Gesten des deutschen Künstlers setzt er eine verhaltene, gänzlich unrhetorische Körpersprache entgegen. In sich gekehrte, gegen die Außenwelt sich verschließende Formen und Gesten ohnmächtiger Abwehr sind seine Antwort.⁶⁰ Er zeichnet immer wieder einen geduckten, kauernenden Frauenkörper, das Gesicht wird von den gefä-

5 Henri Laurens, *La Nuit*. Bronze, Hannover, Sprengel-Museum





7 Henri Laurens, L'adieu. Stein

6 Henri Laurens, Femme accroupie. Bleistift. Privatbesitz

cherten Händen wie im Schrecken verdeckt (Abb. 6). Nicht Morgenröte und Erwachenden nennt er seine Skulpturen, sondern »Abschied« (Abb. 7), »Dormeuse« und »Nuit«. Erst 1944, im Jahr der Befreiung, findet er Titel wie »L'Aube« und »Matin«. Er zeichnet und gestaltet nun wieder aufrecht stehende oder sich erhebende weibliche Figuren⁶¹ (Abb. 8). Dem offiziellen Virilitätskult setzt er seine Imaginationen des Weiblichen entgegen.

Seit den dreißiger Jahren hatte Laurens nahezu ausschließlich die Frau zum Motiv seiner Skulpturen gewählt. Sie sind als Hommage an die Frau oder das Weibliche verstanden worden. Ganz sicher wecken sie nicht den Verdacht, es könne sich um sadistische Imaginationen eines Frauenverächters handeln, wie er angesichts mancher verzerrter Frauenkörper von Picasso formuliert worden ist.⁶² Die skulptierten Frauen von Laurens lassen weder den Gedanken an Engel noch an Monster aufkommen, wie sie Penrose angesichts der gemalten Frauenkörper von Picasso äußerte. Polare Spannungen, extreme Positionen, sind seine Sache nicht. »D'ailleurs, je n'ai pas un tempérament violent« schreibt er über sich selbst.⁶³ »Un être à tête lucide bien que point encore délié tout à fait de ses attaches avec la faune et la flore« beschreibt ihn Leiris. Die künstlerische Utopie, die Leiris in seinen Frauenkörpern verdichtet sieht, stimmt damit überein: »il fallait bien qu'Henri Laurens – aux doux yeux chevalins – nous la donnât: image de ce que pourrait être une vie libre dans le nouvel âge d'or dont il souhaite la venue.«⁶⁴ Kahnweilers Erinnerung, daß Laurens den Anarchisten der Bonnot-Gruppe nahegestanden habe, daß »Fundamentally, he remained an anarchist in the true sense all his life«⁶⁵, fügt sich diesem Bild ein und macht seine entschiedene Haltung während der *Occupation* verständlich. Die Kollaborationspresse attackierte ihn.⁶⁶ Laurens gehörte zu den Unterzeichnern eines Protestschreibens gegen Vlaminck, der im Schutze der deutschen Besatzung Picasso vehement angegriffen hatte: dieser habe die französische Kunst »à la négation, à l'impuissance, à la mort« geführt, und über die avantgardistische Kunst schreibt Vlaminck »le malade manquait de force«.⁶⁷



8 Henri Laurens, *Le matin*. Bronze. Hannover, Sprengel-Museum

Dem Klassizismus der Brekerschen Kunst, der Feier des ungebrochenen, integralen Körpers, der Eindeutigkeit und Entschiedenheit der Formen kontrastiert Laurens die Auflösung der Körperlichkeit, das Amorphe, Fragmentarische und Disproportionale. Selten hat Laurens die Volumina, die schließlich das Medium seiner Kunst waren, so negiert wie mit diesem Frontispiz. Wir sahen, daß die beiden Einzelblätter, »L'exterminée« und »L'ange exterminateur« vergleichsweise der traditionellen Bildhauergrafik mit ihren klar umrissenen, plastisch gedachten Volumina nahesteht.

Laurens scheint in seiner Radierung zu Eluards Gedicht sein eigenes Metier, die Bildhauerei, zu verleugnen, diejenige Kunst, die unter der Besatzung gerade Konjunktur hatte. Der Monumentalität dieser offiziellen Kunst antwortet er mit einer Kunst minimalster Dimensionen. Der grandiosen Öffentlichkeit und den ostentativen Appellen an die ganze, geeinte Nation steht die Klandestinität seines Blattes entgegen, das sich an den verfolgten, unterdrückten, zum Schweigen gebrachten Teil Frankreichs wandte.

Es wird aus Laurens' Opposition gegen die Monumentalskulptur der Besatzungszeit, gegen ihre Inanspruchnahme einer erzwungenen Öffentlichkeit zu verstehen sein, daß er sich noch in seinen 1951 aufgezeichneten Gedanken gleichgültig gegenüber dem Aufstellungsort seiner Skulpturen zeigte. Er erstrebte keinen öffentlichen Ort für sie, sondern meinte umgekehrt, daß die Skulptur den Raum quasi in sich trägt, ihn beiläufig strukturiert. »Il suffit qu'une belle chose, une chose forte, existe. Elle a son rôle, sa pesanteur. Elle exerce son influence... Même si personne ne la regarde, elle reste efficace« und noch einmal erhebt er Einspruch gegen »das Monumentale«. Wohl kaum ist es weit hergeholt, wenn wir in der »Sache«, von der er spricht, »elle«, die Frau mit assoziieren.

Der beiläufige Blick, die zerstreute Wahrnehmung, wie Benjamin sagt, genügt ihm für seine Skulpturen. Es besteht wohl eine Korrespondenz zwischen dieser gewünschten Rezeptionshaltung und dem, was er als Aufgabe seiner Kunst verstand: »L'inconscient, c'est cela qu'il faut mettre à jour«⁶⁸, das Unbewußte, Verborgene, das sich einer deklamatorischen Öffentlichkeit entzieht und von ihr ignoriert wird. Auch hier ließe sich ein Vergleich mit der Arbeit Benjamins ziehen, der die Signatur einer Epoche aus ihrem Imaginären zu entziffern suchte, das im Alltäglichen zwar offen zutage tritt, aber dennoch sich der bewußten Wahrnehmung entzieht. Es folgt ebenfalls einer geheimen Logik, daß diese Bereiche des ständig Gegenwärtigen, aber dennoch Übersehenen unter Zeichen des Weiblichen vorgestellt werden.

VI.

Die Linke streitet in der Résistance für diejenigen Werte, die traditionell als weiblich gelten, und die real die elementaren Interessen aller Unterdrückten berühren.⁶⁹ Es ist kein Zufall, daß kaum mehr die Symbole der Arbeiterbewegung, jedenfalls nicht, soweit sie Fortschritts- und Zukunftsvisionen zusammenfaßten, die Motive dieser antifaschistischen Opposition der vierziger Jahre sind, sondern daß der Widerstand unter Symbolen der Weiblichkeit steht. Dabei war Eluard, wie erwähnt, gerade unter der deutschen Besatzung in die Kommunistische Partei eingetreten, wenn auch mit Ängsten um seine Kreativität, die er durch die Organisation bedroht sah.⁷⁰

Die alltägliche Erfahrung faschistischer Gewalt und Unterdrückung ließ sich nicht allein im Modell des Klassenkampfes verarbeiten. Sie verlief ja teilweise auch quer zu diesen Klassenfronten und bedrohte jeden. Die Organisationen der Linken waren in diesen Jahren jeglicher Öffentlichkeit beraubt, sie arbeiteten im Dunkel, verdrängt und heimlich. Es blieb ihnen nur noch, auf die Macht und Listen der Ohnmächtigen zu bauen, auf die Subversion. Das hat das Selbstbewußtsein der Résistance feminisiert.

Die Künstler der Résistance, die, wie Eluard, Aragon und andere, die der Kommunistischen Partei angehörten oder die, wie Laurens, sich nicht scheuten, mit ihr in der Résistance zusammenzuarbeiten, hatten zweifellos den Faschismus zum Hauptgegner. Mit ihrer »Feminisierung« der Kunst, einer Kunst der Verteidigung des Weiblichen und traditionell weiblicher Werte, die sicher auch einen gewissen Traditionalismus begünstigte, trennten sie sich gleichzeitig auch von den Linksradi- kalen unter den Surrealisten und im Bataillekreis, die dem Konzept einer permanen- ten Revolution anhingen. Zu der Revolutionierung der Verhältnisse, die bei den In- dividuen ansetzen sollte, gehörte nicht zuletzt der Geschlechterkampf, den die Künstler im Umkreis dieser linksradikalen Intellektuellen ästhetisch entfachten. Der männlich-weibliche Antagonismus, an den sie appellierten, stand für die Um- wertung zwischenmenschlicher Verkehrsformen und für den Angriff auf symboli- sche Grenzmarken im Inneren der Subjekte. Von dieser Vorstellung eines Ge- schlechterkampfes, wie sie z.B. Masson artikulierte, trennten sich die Künstler der Résistance, so wie die Volksfront den Gedanken an einen revolutionären Bürger- krieg aufgegeben hatte, in den der faschistische Angriffskrieg nach dem Leninschen Konzept hätte verwandelt werden müssen.⁷¹ Freilich bezog die Résistance damit eine letzte Rückzugsposition – nicht ohne Anerkennung gewisser Traditionalismen –, als eine revolutionäre, radikalere Strategie nicht mehr realistisch war. Aber sie wei- tete damit doch auch die Erfahrungen und Perspektiven einer linken Politik, einer Politik des Bündnisses, der fließenden Grenzen und einer »sanften« Macht, die auf den Anspruch der totalen organisatorischen Beherrschung oder eines schrankenlo- sen revolutionären Imperativs verzichtete. Sie entdeckte damit Werte für sich, die traditionell lediglich auf das weibliche Geschlecht projiziert wurden, und indem sie sie als Kampfziele übernahm, steigerte sie ihren Geltungsanspruch.

Anmerkungen

- 1 *La dernière nuit* sind zwei feuillets in-octavo im Format 132 x 105. Die Radierung hat die Maße 17,6 x 12,8 cm. Vgl. Ausst. Kat. Henri Laurens. Hannover 1985, S. 234.
- 2 Vgl. Pierre Seghers: *La Résistance et ses poètes*. France 1940-1945. Paris 1974, S. 190.
- 3 Vgl. Jean-Charles Gateau: Eluard, Picasso et la peinture (1936-1952). Genève 1983, S. 120. – Seghers, op.cit. (Anm. 2), S. 190f. – *Hommage à Christian Zervos (1889-1970)*. Paris (Grand Palais) 1970/71.
- 4 So teilte mir Cécile Eluard, die Tochter des Dichters, in einem Brief mit.
- 5 Jean-Charles Gateau: *Paul Eluard ou le frère voyant*. Paris 1988, S. 277. Eluard selbst erwähnt diesen Anlaß nicht.
- 6 Ausst. Kat. Paul Eluard et ses amis peintres. Paris (Centre Pompidou) 1982, S. 233. – Gateau, op.cit., S. 277f.
- 7 Gateau, op.cit. (Anm. 5), S. 278f. Eluard bei seinem Beitritt zur PC: »Je ne pourrai plus dire ce que je veux en tant que poète et je ne pourrais pas le supporter«.
- 8 Vgl. Gateau, op.cit. (Anm. 5), S. 187ff.
- 9 Vgl. das Nachwort »Raisons d'écrire« für die Publikation *Au rendez-vous allemand*. Paris 1944.
- 10 Vgl. auch A. Petitjean: *Le moment de la honte*. In: *Nouvelle Revue Française*, T. 55, 1940/41, S. 127f. – A. Bonnard: *Changement d'époque*. In: *Nouvelle Revue Française*, T. 55, 1940/41, S. 395-404. – Armand: *Huit mois de défaite*. In: *Nouvelle Revue Française*, T. 55, 1940/41, S. 650-660.
- 11 Paul Eluard: *Au rendez-vous allemand*. Paris 1944, S. 50.
- 12 Vorwort zu *L'honneur des poètes*. Paris, 14.7.1943. Zitiert nach Gateau, op.cit. (Anm. 5), S. 280.
- 13 Seghers, op.cit. (Anm. 2), S. 59.
- 14 Zitiert nach Seghers, op.cit. (Anm. 2), S. 59.
- 15 Vgl. W. Hofmann: *Henri Laurens. Das plastische Werk*. Stuttgart 1970, S. 189.
- 16 1939 stellte Laurens bei Pierre Loeb u.a. eine Suite von großen Zeichnungen aus, die durch die Apokalypse angeregt sind. Vgl. Ausst. Kat. Laurens. Hannover 1985, S. 324.
- 17 Vgl. Ausst. Kat. Laurens. Hannover 1985, S. 336ff. Diese beiden Blätter wurden erst 1947 gedruckt. Ich vermute jedoch, daß sie früher gezeichnet wurden als das Frontispiz. Ob die Titel von Laurens selbst stammen, ließ sich nicht feststellen. Zu diesem Komplex an Arbeiten gehören auch die Zeichnungen »L'ange au glaive« und »L'archange« (Op.cit. S. 162f. und S. 164f.).
- 18 Ausst. Kat. Laurens. Hannover 1985, S. 164f.
- 19 Vgl. den dritten Teil seines Romans »Gilles«, der 1942 in einer vollständigen Ausgabe erschien. Hierzu: M. Winock: *Edouard Drumont et Cie, antisémitisme et fascisme en France*. Paris 1982, S. 154 ff.
- 20 Maurice Denis: *Journal*, T. III. Paris 1959, S. 227. Vgl. Laurence Bertrand-Dorléac: *Histoire de l'art*, Paris 1940-1944. *Ordre national, traditions et modernités*. Paris 1986, S. 66.
- 21 André Lejard: *Les tapisseries de l'Apocalypse d'Angers ...* Paris 1942.
- 22 Vgl. Siegmund Holsten: *Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918*. München 1976, S. 34ff., 43ff.
- 23 Breker: *Der Rächer*. Vgl. Holsten, op.cit. (Anm. 22), S. 21. Er wurde um 1940, also z.Zt. des Sieges über Frankreich, geschaffen.
- 24 Vgl. den Artikel »Engel« in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. IX, Berlin 1982.
- 25 Philippe Jacques: *Henri Laurens*. In: *Arts de France*, No. 10, 1946, S. 31-35.
- 26 Vgl. wieder Drieu La Rochelle, op.cit. (Anm. 19), S. 342, 425.
- 27 »Ode à la France meurtrie«. Vgl. Lucien Scheler: *La grande espérance des poètes 1940-1945*. Paris 1982, S. 42. – Von Mord, der Ermordeten ist in Bezug auf Frankreich in diesen Jahren häufig die Rede.
- 28 Vgl. Hans Bellmer: *Die Puppe*. Karlsruhe (sic) 1934. Französisch: *La Poupée*. Paris 1936. – Hans Bellmer: *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes. (L'anatomie de l'image)*. 1957 publiziert, doch bereits in den 40er Jahren ausgearbeitet. Vgl. Peter

- Webb/Robert Short: Hans Bellmer. London/New York 1985, S. 141.
- 29 Vgl. Jutta Held: Faschismus und Krieg. Positionen der Avantgarde in den dreißiger Jahren. In: Dies. (Hg.): Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste. Berlin 1989, S. 65ff.
- 30 Penrose in: Ausst. Kat. Eluard 1982, S. 18f.
- 31 V. Nezral: Bases d'un congrès international des écrivains. In: Cahiers d'Art, 1935, 5-6, S. 132. Abgedruckt in deutscher Übersetzung in: Wolfgang Klein (Hg.): Paris 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. Berlin 1982, S. 454.
- 32 Vgl. bereits Eluards Antwort auf den Fragebogen, mit dem die Surrealisten 1929 nach den Vorstellungen von der Liebe fragten. Eluard spricht von einem »attachement total à un être humain, fondé sur la reconnaissance impérieuse de la vérité, de notre vérité dans une âme et dans un corps qui sont l'âme et le corps de cet être« (abgedruckt u. a. in: Raymond Jean: Paul Eluard par lui-même. Paris 1968, S. 38. Vgl. auch S. 41, 59 u. a.). Vgl. auch aus dem *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) den Abschnitt »Amour« und »Femme« (»Femme habillée et mâle dépouillé« ist ein weiteres Beispiel für die Inversionen und Umkehrungen im Geschlechterverhältnis. Vgl. auch das Gedicht VI aus *Poésie ininterrompue* (1946), wo Eluard diesem Gedanken zugleich die Note einer sozialen Solidarität gibt (Eluard: *Œuvres complètes*, Paris 1968 (2 Vol.), Vol. II, S. 48). Ein späteres Beispiel für die unsicheren Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern ist das Gedicht: »Notre mouvement« in: P. E.: *Le dur désir de durer*. Paris 1950, S. 49. – Typisch für die Androgynie, den Geschlechtertausch, der die Surrealisten beschäftigte, ist z. B. auch die Collage von ca. 1938, auf der die Köpfe der dargestellten Personen vertauscht worden sind und Eluard einen weiblichen Körper hat oder, ebenso wie seine Frau Nusch, bisexuell erscheint (abgebildet in: Ausst. Kat. Eluard 1982 (Anm. 6), S. 17).
- 33 Dali malte gerade in den dreißiger Jahren Bilder monströser Wesen, die einander verschlingen. – Eine »kannibalische« Note hat auch z. B. Eluards Gedicht »Le Désir« (Aus: *Les mains libres*, 1937. In: *Œuvres complètes*, Vol. I, S. 567). Die Surrealisten hielten nicht viel von einer wesentlichen (d. h. durch den Geist begründeten) Ununterschiedenheit der Geschlechter, wie sie der klassische Humanismus vertrat, der in der französischen Salonkultur eine lange Tradition hatte. Insofern hatte das Liebesideal der Surrealisten die eheliche Verbindung zum Ausgangspunkt, die allerdings revolutioniert, d. h. deren institutioneller Rahmen gesprengt werden sollte. Die Funktionalisierung der Frau durch Ehe und Familie galt es aufzuheben, das war ein Kampfziel der Surrealisten. Sie dachten aber weniger an die konkrete, soziale Emanzipation der Frau (wie sie die Frauenbewegung zum Ziele hatte), doch war es – der Idee nach – eine Befreiung der Frau im »ontologischen« Sinne. Diese Freisetzung des Weiblichen hängt mit der Funktionslosigkeit der Frauen im sozialen Sinne zusammen, die das Ideal der Surrealisten – vielleicht unbewußt – ist und ihre persönlichen Bindungen an Frauen bestimmte. Ihre Sicht des Weiblichen ist stark durch Baudelaire geprägt, doch teilt jedenfalls Eluard in keiner Weise dessen Misogynie. Die Funktionslosigkeit der Frau, die die Surrealisten konzipieren, griff während der Besatzungszeit Drieu La Rochelle von faschistischer Seite an: »... Vos femmes trouvaient dégoûtant d'être enceintes, elles étaient honteuses de souffrir dans l'accouchement« (*Nouvelle Revue Française*, T. 55, 1941, S. 203).
- 34 Zitat in: Jean-Pierre Jacques: Eluard. Paris 1982, S. 43.
- 35 Vgl. auch einen Brief von Eluard vom 11. 8. 1936 an Louis Parrot, in dem es u. a. heißt: »Je rêve surtout de partir pour me mettre au service des Espagnols« (in: Lucien Scheler: *La grande espérance des poètes 1940-1945*. Paris 1982, S. 24). Eluard schreibt 1937 aber auch noch: »Je suis plein d'une rage incommensurable au sujet des massacres de Guernica, mais je ne sais que faire« (Gateau, op. cit. (Anm. 5), S. 241). Erst in der Résistance findet Eluard eine politische Aufgabe.

- 36 Ausst.Kat. Eluard 1982 (Anm. 6), S. 20. – Auch Drieu La Rochelle, der Gegner während der Besatzungszeit, der dennoch der Lyrik Eluards Respekt erweist, bemerkt den »weiblichen« Charakter seiner Dichtung, wenn er schreibt: »On apercevait les fragments arachnéens qu'Eluard tissait dans l'ombre. Ombre douce, faite de cette douceur que Breton refusait...« (Nouvelle Revue Française, T. 56, 1942, S. 467).
- 37 Auch Nussbaum hat sein eigenes Selbstbildnis in dem Bild Mummenschanz (um 1939. Vgl. P. Junk/ W. Zimmer: Felix Nussbaum, Leben und Werk. Köln 1982, S. 245, Nr. 227) in das Bild einer Frau verwandelt (den Hinweis gab Emily D. Biliski, New York). Diese Verunsicherungen der eigenen Identität, die imaginierte Geschlechtsverwandlung, die Selbstdarstellung in weiblicher Gestalt häufen sich nicht zufällig in diesen Jahren. Die zugespitzte politische Situation ruft das Gefühl der Ohnmacht hervor, das Eingeständnis, die Kontrolle über die eigenen Existenzbedingungen zu verlieren. Dieses Gefühl wird mit dem Weiblichen assoziiert. – Picasso stellt in seiner radierten Folge *Sueño y mentira de Franco*, die er 1937 ausführte, auf einem der Bilder Franco als »señora« mit Fächer und Mantilla dar. Auch hier soll durch die Verweiblichung des Protagonisten auf seine Ohnmacht hingewiesen werden, doch hat diese Geschlechtsverwandlung bei Picasso etwas Denunziatorisches; sie bestätigt Picassos ambivalentes Verhältnis zum Weiblichen.
- 38 Drieu La Rochelle: Le corps. In: Nouvelle Revue Française, T. 55, 1940/41, S. 352ff.
- 39 Vgl. Gateau, op.cit. (Anm. 5), S. 278.
- 40 Henry Montherlant: Paternité et patrie. In: Nouvelle Revue Française, T. 55, 1940/41, S. 604ff. – Vgl. auch Ders.: La paix dans la guerre. In: Nouvelle Revue Française, T. 55, 1941, S. 257ff.
- 41 Drieu La Rochelle: Christianisme et paganisme. In: Nouvelle Revue Française, T. 55, 1941, S. 610ff.
- 42 Armand: Huit mois de défaite. In: Nouvelle Revue Française, T. 55, 1940/41, S. 650ff.
- 43 Louis Aragon: La leçon de Ribérac, ou l'Europe française. In: Fontaine, II, Nr. 14 (juin 1941), S. 286-304.
- 44 Drieu La Rochelle: Aragon. In: Nouvelle Revue Française, T. 55, 1941, S. 483ff.
- 45 Vgl. zur Kultfigur der Maria: J. Held: Marienbild und Volksfrömmigkeit. Zur Funktion der Marienverehrung im Hoch- und Spätmittelalter. In: I. Barta u.a. (Hg.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Berlin 1987, S. 35-68.
- 46 In: Poésie 42, No. 7, déc. 1941-janv. 1942. Abgedruckt in: Lucien Scheler, op.cit. (Anm. 27), S. 99.
- 47 Vgl. C. Kambas: Walter Benjamin im Exil. Tübingen 1983, S. 174, 178ff.
- 48 Die Gruppe Collaboration vertrat die These: »une France renouée qui s'intégrera à la nouvelle Europe«. Vgl. Bertrand-Dorléac, op.cit. (Anm. 20), S. 92. Auch für Drieu La Rochelle war »La France européenne« eine Leitvorstellung, die er in der Nouvelle Revue Française wiederholt vertrat. Vgl. u.a. Nouvelle Revue Française, T. 55, 1940/41, S. 6. – T. 55, 1941, S. 200ff. und S. 483ff.
- 49 Vgl. Bertrand-Dorléac, op.cit. (Anm. 20), S. 91ff.
- 50 Pierre Velut: L'art dans la civilisation du travail. In: Beaux-Arts, 24.12.1943.
- 51 Vgl. René Borelly: L'art au service de la Révolution nationale. In: Atalante, 1, Déc. 1941.
- 52 Vgl. Bertrand-Dorléac, op.cit. (Anm. 20) S. 30f.
- 53 A. Ozenfant: L'art mural. In: Cahiers d'Art, No. 9-10, 1934.
- 54 Borelly, loc.cit. (Anm. 51). Vgl. auch Ders.: La plastique monumentale et la vie publique. In: Atalante, été 1943.
- 55 Es waren Belmondo, Bouchard, Despia, Landowski, Lejeune. Vgl. Bertrand-Dorléac, op.cit. (Anm. 20), S. 93ff.
- 56 Jean Cocteau: Salut à Breker. In: Comœdia, 23.5.1942, S. 1. Abgedruckt in: Bertrand-Dorléac, op.cit. (Anm. 20), S. 83. Nur der Vergleich mit dem David Michelangelo, den Cocteau zieht, kommt der faschistischen Interpretation entgegen.
- 57 Pierre Seghers, der Maillol der Résistance zurechnen möchte, betont konsequenterweise »weibliche« Qualitäten seines Werks: »Il n'arrache pas la beauté à la nature en luttant contre elle. A quoi bon violenter la réalité quand elle s'offre à qui

- sait l'aimer?«. Maillol ist ihm »homme de la grande vertu, celle de l'attachement heureux à la nature. La fureur est avec de dessèchement et d'impuissance ...«. Es ist »la grande leçon de paix de ses figures«, die Seghers hervorhebt (Pierre Seghers: Maillol ou la France. In: Poésie 42, No. 2, S. 27-34).
- 58 Vgl. Borely: L'art au service de la Révolution nationale. In: Atalante, No. 1, Déc. 1941. – Marcel Raval: Paris ne doit pas être un musée. In: Le rouge et le bleu, 25.7.1942. – Bernard Poissonnier: Arno Breker à l'Orangerie. In: Beaux-Arts, 20.5.1942. – Ausst.Kat. Breker, Paris 1942, mit einem Vorwort von Jean-Marc Campagne. – Weitere Stellungnahmen sind angeführt bei Bertrand-Dorléac, op.cit. (Anm. 20), S. 92 f.
- 59 Ausst. Arno Breker. Paris 1942.
- 60 Vgl. »L'adieu« (1940); »Femme fleur«, s. Hofmann, op.cit. (Anm. 15), S. 186f. (große Fassung des »Abschieds«), S. 190 (Die Schlafende), S. 191 (Die Nacht).
- 61 Vgl. P. Waldberg: Henri Laurens ou la femme placée en abîme. Paris 1980, S. 138 u.a.
- 62 Vgl. Carol Duncan: Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting. In: N. Broude/ M. D. Garrard (Hg.): Feminism and Art History. New York 1982, S. 293ff.
- 63 Ausst.Kat. Sculptures en pierre 1919-1943. Paris (Gal. Louise Leiris) 1958, S. 1. – Christian Zervos schreibt im gleichen Sinne: »L'artiste se garde constamment de dresser face à face pour un combat violent les dispositions du sentiment et celles de l'esprit« (Ausst.Kat. Henri Laurens, œuvres de 1914 à 1951. Paris, Musée National d'Art Moderne, 1951).
- 64 Leiris in: Ausst.Kat. Sculptures en pierre, op.cit. (Anm. 63), S. 1.
- 65 Daniel-Henry Kahnweiler: My Galleries and Painters. London 1971, S. 96.
- 66 Ausst.Kat. Laurens. Skulpturen, Collagen, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik. Hannover 1985, S. 324. – Laurens gehörte dem *Front National des Arts Plastiques* an, eine Unterorganisation der *Union Nationale des Intellectuels* (vgl. Laurence Bertrand-Dorléac, op.cit. (Anm. 20), S. 202).
- 67 Vgl. die Artikel von Vlaminck in Comœdia vom 5.9.1942 und 6.6.1942. Zum Kontext: Bertrand-Dorléac, op.cit. (Anm. 20), S. 225, Anm. 10 und S. 138ff.
- 68 Alle Zitate nach: Ausst.Kat. Henri Laurens. Sculptures en pierre. Paris 1958, S. 1ff.
- 69 Vgl. Lucien Scheler, op.cit. (Anm. 27), S. 99.
- 70 Unter diese Werte, die mit dem Symbol des Weiblichen vertreten werden, zählen die Künstler verständlicherweise vor allem die schöpferischen Möglichkeiten der Individuen, die der Krieg negiert und abtötet. So schreibt Jean Bazaine – und er tritt hier allein autonome künstlerische Interessen -: »La guerre n'est plus ... source d'inspiration. L'artiste subjugué, écrasé, perd le sentiment de sa liberté, de ses droits à l'invention« (J. B.: Guerres et évasions. In: Nouvelle Revue Française, T. 55, 1940/41, S. 617-623).
- 71 Vgl. dazu ausführlicher J. Held, op.cit. (Anm. 29), S. 62ff.