

Wolfgang Asholt

Der Krieg der Surrealisten

Abstract: If the avant-garde is a reaction to the crisis of modernity, it reacts to an even greater extent to the World War, being a catastrophic manifestation of this crisis. While the (Italian) Futurists see their fantasies of destruction realized in this war, the French pre-war avant-garde produces more nuanced reactions: Apollinaire presents a ‘normalisation’ of the events of the war and Cendrars exposes the exceptional character of this ‘normality’. As for the Surrealists, the experience of war leads them to declare ‘war’ on society and literature. By their manifestos and through the urban novels of Aragon, Breton and Soupault, the Surrealists declare a ‘state of exception’ in order to revolutionize art and society, a project repudiated, at the latest “vingt ans après” (Aragon), by the Second World War.

Keywords: Futurism; Pre-War Avant-Garde; Surrealism; Crisis of Modernity; War; Revolution; Normalisation; State of Exception; Apollinaire, Guillaume; Aragon, Louis; Breton, André; Marinetti, Filippo Tommaso.

Eigentlich sollte mein Beitrag den Titel „Der ‚Krieg‘ der Avantgarden“ tragen, aber angesichts der europäischen Dimension der Avantgarden im ersten und zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und eines globalen Krieges ist das mit einem Aufsatz nicht zu leisten. Ich werde also versuchen zu zeigen, welche ‚Voreinstellungen‘ die Reaktionen auf den Kriegsausbruch und das Verhalten der Avantgardisten im Krieg prägen, wobei die Tatsache, dass die Avantgarde eine Bewegung ist, die der Metropolen als Kontext bedurfte, eine zentrale Rolle spielt. Das zeigt schon die wichtigste Vorkriegsavantgarde, der italienische und europäische Futurismus, überdeutlich, wenn Marinetti in der elften und letzten These des Gründungsmanifests des Futurismus 1909 proklamiert: „Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir et la révolte; les ressacs multicolores et polyphones des révolutions dans les capitales modernes“ etc.¹ Apollinaire ist nicht nur ein Großstadt-Dichter, in seinem „Manifeste-Synthese“ *L'Antitradition Futuriste* (1913) hebt er als „Construction“ „Machinisme Tour Eiffel Brooklyn et gratte-ciels“ (FMDP, 123) hervor. Die Kriegsbegeisterung des italienischen Futurismus ist immer wieder untersucht

¹ Filippo Tommaso Marinetti, „Fondation et manifeste du Futurisme“, in: Giovanni Lista (Hg.), *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, Lausanne 1973, 85–89, hier: 87 (im Folgenden abgekürzt als FMDP mit Seitenzahl).

worden,² deshalb sollen im folgenden französische ‚Reaktionen‘ im Zentrum stehen. Was das ‚Verhalten‘ der Avantgardisten während des Krieges angeht, ist es nahe liegend, insbesondere auf Apollinaire und Cendrars einzugehen, wobei ich bei Apollinaire nicht ein weiteres Mal die Kriegsgedichte der *Calligrammes* untersuchen, sondern mich auf den Journalisten Apollinaire beziehen möchte, der in diversen Zeitungen und Zeitschriften kulturelle *fait divers* schreibt. Bei Cendrars hingegen wird es um die Kriegstexte und Kriegsgedichte gehen, auch weil er eins von ihnen, „*La Guerre au Luxembourg*“ bewusst in der Stadt situiert. Danach werde ich kurz den angekündigten Blick auf den ‚Krieg‘ in der wichtigsten Avantgardezeitschrift zwischen 1919 und 1924, die von 1919 bis 1921 von Aragon, Breton und Soupault und von 1922 bis 1924 zunächst von Breton und Soupault und dann von Breton allein herausgegogene *Littérature* werfen, um mich in einem letzten Teil den drei Paris-Romanen, dem *Paysan de Paris* (Aragon), *Nadja* (Breton) und *Les dernières nuits de Paris* (Soupault) zuzuwenden, verbunden mit der Fragestellung, ob es sich bei diesen ‚Stadtromanen‘ auch oder zumindest teilweise um (implizite) ‚Kriegsromane‘ handelt.

1 Der Krieg der Futuristen

Wenn Guillaume Apollinaire in seinem berühmten und mehrdeutigen Manifest des Jahres 1913, *L'Antitradition futuriste*, zwei Handlungen propagiert, die „Destruction“ der repräsentativen Kunst der *Belle Epoque* und die „Construction“ neuer künstlerischer Techniken und eines neuen Lebensgefühls („*Intuition vitesse ubiquité*“), so ist damit schon der dominierenden Kultur der Krieg erklärt, der unter der Überschrift „*Coups et blessures*“ auch direkt angesprochen wird: „*Droit des gens et guerre continue*“ (FMDP, 123).

Schon im Gründungsmanifest des Futurismus von 1909, das Marinetti bewusst in einer modernen Industriemetropole situiert (s.o.) heißt es in der berüchtigten neunten These: „*Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde, – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme*“ (FMDP, 87), wobei Valentine de Saint-Point den „*mépris de la femme*“ aufnimmt, um ihn im *Manifeste futuriste de la luxure* (1913) ‚umzukehren‘: „*L'Art et la Guerre sont les grandes manifestations de la sensualité*“ (FMDP, 333); und im *Manifeste de la femme futuriste* (1912) beruft sie sich auf die Erinnen, die Amazonen und Jeanne d'Arc (FMDP, 330). In seiner ‚Antwort‘, dem

² Immer noch grundlegend: Manfred Hinz, *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin 1985.

Manifest *Contre le luxe féminin* von 1920 vertritt Marinetti hingegen das eher konventionelle Bild „de la femme comme objet précieux et mystérieux“ (FMDP, 335). Schon im zweiten futuristischen Manifest, *Tuons le clair de lune* (1909), phantasmagoriert Marinetti hingegen für seine „frères futuristes“ die Apotheose eines apokalyptischen Krieges im Weltmaßstab: „Voilà la furibonde copulation de la bataille, vulve géante que tiraille le rut du courage, vulve informe qui se déchire pour mieux s'offrir au spasme terrifiant de la victoire prochaine!“ (FMDP, 111); Barbara Vinken spricht von solchen Texten zu Recht als „Pulp fiction“.³ Wie die italienischen Futuristen, die seit 1914 konsequente Kriegsbefürworter sind, melden sich auch Guillaume Apollinaire und Blaise Cendrars bei Ausbruch des Krieges als Nicht-franzosen freiwillig, nehmen am Krieg an der Front teil und werden verletzt: Cendrars September 1915 und Apollinaire im März 1916.

2 Der Krieg der Vorkriegs-Avantgarde

Beide beteiligen sich nach ihrer Rekonvaleszenz – Apollinaire war am Kopf verletzt worden, und Cendrars verlor seinen rechten Arm – am kulturellen Leben in Paris, wenn auch in unterschiedlicher Weise. Apollinaire hat viele seiner wichtigsten Gedichte während seines Kriegseinsatzes geschrieben,⁴ doch um diese viel analysierten Texte soll es im Folgenden nicht gehen. Cendrars hingegen verzichtet während der Zeit an der Front darauf, Gedichte zu schreiben, verfasst aber in der Zeit danach einige Texte, die den Krieg aus der persönlichen Retrospektive oder aus der Pariser Perspektive verarbeiten. Insbesondere in dem Prosatext „J'ai tué“ (1918) und dem Gedicht „La guerre au Luxembourg“ (1916), handelt es sich, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß, um eine urbane Erfahrung des Krieges. Das kulturelle Leben in Paris spielt in den beiden Bänden der *Capital Cities at War* praktisch keine Rolle, es ist symptomatisch, dass Apollinaire allein anlässlich seiner Beerdigung etwas länger erwähnt wird.⁵ Eine solche Kulturgeschichte des Krieges bleibt also

3 Barbara Vinken, „Make war not love: Pulp Fiction oder Marinettis *Mafarka*“, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta 2000, 183–204.

4 Die Sammlung dieser *Poèmes de la paix et de la guerre* (1913–1916), so der Untertitel, erscheint im April 1918 als *Calligrammes*.

5 Dort taucht auch Cendrars einmal auf. Dies geschieht im Rahmen des den „Cemeteries“ gewidmeten Teils von Carine Trevisan und Elise Julien, in: Jay Winter/Jean-Louis Robert (Hg.), *Capital Cities at War: Paris, London, Berlin 1914–1919*, Bd. 2 (*A Cultural History*), Cambridge 2007, 428–467, hier: 465–466.

trotz des Titels des zweiten Bandes dieser wichtigen Bestandsaufnahme ein Desiderat.

Bei Apollinaire stellt sich die Frage, ob es eine Beziehung zwischen den Kriegsgedichten der *Calligrammes*, etwa „Case d’armons“ oder „Lueurs des Tirs“, und den journalistischen Aktivitäten gibt. Apollinaire entfaltet in den Jahren 1917 bis 1918 eine rege journalistische Tätigkeit, die zumindest so intensiv wie während der Vorkriegszeit ist, als er nicht nur an zahlreichen Zeitschriften und Zeitungen mitarbeitet, sondern auch die *Soirées de Paris* (1912–1914) herausgibt. Es ist also ein erfahrener Journalist, der ab 1916 an Zeitschriften und Zeitungen wie *Paris-Journal*, *Paris-Midi* oder *Excelsior* mitarbeitet. Im Zentrum der Aktivitäten steht jedoch der *Mercure de France*, bis zur Gründung der *Nouvelle Revue française* 1909 die wohl wichtigste Literaturzeitschrift der Vorkriegszeit.⁶ Apollinaire wird im Mai 1917 der verantwortliche Redakteur für die Rubrik „Échos“ der vierzehntägig erscheinenden Zeitschrift, und er veröffentlicht dort bis zu seinem Tod zahlreiche Artikel. Was ein „Écho“ ist oder sein kann, entscheidet weitgehend Apollinaire selbst, und so lassen sich an diesen Texten seine zeitbedingten Interessen und seine Reaktionen auf kulturelle, politische und militärische Entwicklungen besser erkennen als irgendwo sonst. Offensichtlich hat Apollinaire beabsichtigt, diese Texte unter den Titeln *Petites merveilles de la guerre* und *La Guerre et l’amour* herauszugeben, billigte ihnen offensichtlich sowohl einen zeitbedingten als auch einen literarischen Wert zu.⁷ So findet man unter den 128 „Échos“ Artikel zu Beethoven wie zu Hindenburg-Nagel-Figuren, zur kulturellen Präsenz Frankreichs in Holland wie zur tschechischen Literatur oder zum slowenischen Theater in Österreich-Ungarn, doch die Artikel über die Kultur der feindlichen Seite vermeiden jeden zur Schau gestellten Patriotismus. Insgesamt handelt es sich bei den „Échos“ vorwiegend um kulturelle Nachrichten aus aller Welt oder besser gesagt aus der Alliierten-Welt, d.h. Großbritannien, Italien und den USA, aber vor allem aus Frankreich. Wie gut Apollinaire über die Kunst-, Literatur- und Theaterszene und ihre Entwicklungen informiert ist und wie vehement er „les peintres, les critiques et les amateurs d'avant-garde“ verteidigt, zeigt ein „Écho“ zur ersten Ausstellung von Duchamps *Ready mades* in New York („Le Cas de Richard Mutt“ [Duchamp benutzt das Pseudonym Richard Mutt], 16.06.1918; OCII, 1378–1380). Man könnte auch auf seinen Artikel für das

⁶ Die *NRF* stellt mit Beginn des Krieges das Erscheinen ein und wird erst nach Kriegsende wieder veröffentlicht.

⁷ Pierre Caizergues und Michel Décaudin schreiben in der „Note“ zu den „Échos“ im *Mercure de France*: „il envisageait de reprendre un certain nombre de ces textes dans deux volumes au moins, qu'il aurait signés de son nom: *Petites merveilles de la guerre et La Guerre et l’Amour*“ (Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg.v. Pierre Caizergues/Michel Décaudin, Paris 1991, 1787. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe unter der Abkürzung: OCII zitiert).

Programm von Cocteaus-Saties und Picassos *Parade*-Aufführung hinweisen (OCII, 856–867; 18.5.1917), deren Bedeutung Eva Krivanec zu Recht betont.⁸ Der intendierte Gesamteindruck ist jener eines vom Kriegsgeschehen (fast) unbeeinträchtigten kulturellen Lebens in Paris, das sich auch während des Krieges seiner Rolle als Kulturhauptstadt auch des beginnenden 20. Jahrhunderts gewiss sein soll. Apollinaire ist sich der zivilisatorischen Überlegenheit der französischen Kunst und Literatur so sicher, dass er es nicht für nötig hält, sich mit der Kultur (OCII, 1401) des Feindes wirklich oder gar abwertend auseinanderzusetzen. Wären nicht die ver einzelten Echos des Krieges, wie „L'Art et la Guerre“ (16.5.1917), „Les écrivains tués à l'ennemi“ (16.6.1918), „Les Journaux de tranchée italiens“ (1.7.1918) und ein weiteres Mal „Littérateurs tués à l'ennemi“ (1.9.1918), könnten fast alle „Échos“ auch aus Friedenszeiten stammen. Offensichtlich wollen Apollinaire und die liberale Zeitschrift ihren Lesern und der kulturellen Öffentlichkeit insgesamt ein Bild der Normalität und die Gewissheit der kulturellen Überlegenheit vermitteln, und dies gelingt zweifelsohne.

Wie Apollinaire nimmt Blaise Cendrars nach seiner Rekonvaleszenz (ab 1916) intensiv am kulturellen Leben in Paris teil. Anders als sein Freund und Konkurrent Apollinaire, der schon vor 1914 als Journalist gearbeitet hat, hält sich Cendrars in dieser Hinsicht zurück, auch nach 1916. Ebenfalls im Unterschied zu Apollinaire schreibt Cendrars keine Gedichte unter dem unmittelbaren Eindruck der Bilder und der Empfindungen des gelebten Krieges, d.h. er setzt seine ästhetische Kriegserfahrung nie direkt um. Drei Texte/Gedichte, die Cendrars während des Krieges schreibt, bezeugen jedoch die Bedeutung der Kriegserfahrung, ihre spätere Verarbeitung und den Transfer in die Literatur: *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, geschrieben in der Nacht seines 30. Geburtstages am 1. September 1917, eine mit den Mitteln einer Filmästhetik dargestellte Apokalypse kosmischer Dimension, deren zentralen Schauplatz Paris und Notre-Dame bilden; sie erscheint zunächst im Dezember 1918 im *Mercure de France* (mit Apollinaires „L'Esprit nouveau et les poètes“) und danach 1919 als selbständige Veröffentlichung mit Illustrationen von Fernand Léger. Dann der Text-Aufschrei *J'ai tué*, im Winter 1917/18 verfasst, einer der direktesten und persönlichsten Texte über die Realität des kriegerischen Tötens auf dem Schlachtfeld, der schon im November 1918 mit Zeichnungen Légers veröffentlicht wird; und als erster Text das Gedicht *La Guerre au Luxembourg*, im Herbst 1916 geschrieben und mit dem Visa der Zensur im Dezember des gleichen Jahres als Plakette mit Zeichnungen von Moïse Kisling erschienen.

⁸ Vgl. Eva Krivanec, *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg: Berlin, Lissabon, Paris und Wien*, Bielefeld 2012, 329–332.

3 Der Krieg in der Stadt

J'ai tué ist weit von jeder urbanen Kriegserfahrung unmittelbar auf dem Schlachtfeld situiert, *La fin du monde* nimmt zwar mit Paris auf die Hauptstadt der modernen Zivilisation Bezug, und die apokalyptische Vision eines Weltuntergangs wird durch die Kriegserfahrung und ihre Bewältigung ausgelöst, lässt aber den soeben zu Ende gegangenen konkreten Krieg außen vor. *La Guerre au Luxembourg* hingegen holt den Krieg in die Stadt, wobei er allerdings eine dreifache Rahmung erfährt: in der den Park umschließenden Stadt, insbesondere in der Metalepsis des Sieges, im Park selbst als eines von der Stadt und ihrem Alltag getrennten Bereiches und in dem Kriegsspiel der Kinder, die nachmittags in den Luxembourg ausgeführt werden. Der Paratext macht den Bezug zum Krieg zwar deutlich, Cendrars widmet das Gedicht seinen gefallenen Kameraden der *Légion étrangère*, denen er sich verbunden fühlt: einem Polen, einem Amerikaner und einem Portugiesen. Der Verleger Daniel Niestlé lebt wie er als Schweizer in Paris, und der Illustrator (ursprünglich ist Picasso vorgesehen), der aus Polen stammende Moïse Kisling, wird als Freiwilliger der Fremdenlegion ebenfalls 1915 verletzt; der Kriegskontext ist also omnipräsent. Im Gegensatz zu diesen Männern können die Kinder den Krieg spielen: „On ne peut rien oublier / Il n'y a que les petits enfants qui jouent la guerre“⁹ (ORPC, 75) heißt es zu Beginn, und das gestattet, den Krieg in einer doppelt gebrochenen Form zu lesen, durch das Spiel der Kinder und durch seine Lokalisierung in der Stadt und dort wieder an einem von ihr separierten und zugleich zentralen Ort. Damit distanziert sich Cendrars auch von den Kriegsgedichten Apollinaires, auf die er anspielen könnte. So evoziert der „jet d'eau“ (ORCP, 75) das gleichnamige Apollinaire-Gedicht („La Colombe poignardée et le jet d'eau“), „les fusées des étoiles“ (ORCP, 76) tauchen im „Fusée“-Gedicht der „Lueurs des tirs“ wieder auf und vor allem nimmt das „comme c'est beau“ des kindlichen Kriegsspiels (ORCP, 75) die Formulierung „Comme c'est beau toutes ces fusées“ der „Merveille de la guerre“ von Apollinaire auf und dementiert sie.¹⁰ Die Kinder können quasi ubiquitär von einem Ort des Krieges (Somme, Verdun, Dardanelles) zum anderen und von einer Rolle zur nächsten wechseln („Puis on relève les morts / Tout le

⁹ Nach der Veröffentlichung im Dezember 1916 erscheint „La Guerre au Luxembourg“ erst wieder im Rahmen der *Poésies complètes* (Paris 1944). Ich zitiere nach der Ausgabe in den *Œuvres romanesques précédées des Poésies complètes*, Bd. 1, hg. v. Claude Leroy, Paris 2017, 73–78, abgekürzt ORPC mit Seitenzahl.

¹⁰ Wenn die Gedichte, von der „Merveille de la guerre“ abgesehen (sie erscheint im November 1917) auch erst mit den *Calligrammes* (1918) publiziert werden, sind sie 1916 nicht unbekannt und werden bei bestimmten Gelegenheiten von Apollinaire vorgetragen. Zumindest ihre Poetik und Ästhetik sind Cendrars vertraut.

monde veut en être / Ou tout au moins blessé“ (ORPC, 76), wobei die grausame Kriegsrealität aufgehoben oder auf den Kopf gestellt wird. „On joue en riant au tank aux gaz-aspixiants au sous-marin-devant-new york-qui ne-peut-pas-passé.“ (ORPC, 77). Nur eine Figur repräsentiert die Realität des Krieges, und sie ist gewissermaßen an den Rand gedrängt oder hat sich dorthin zurückgezogen: „Un blessé battait la mesure avec sa béquille / Sous le bandeau son œil / Le sourire du Luxembourg / Et les fumées des usines de munitions / Au-dessus des frondaisons d'or / Pâle automne fin d'été“, worauf das „On ne peut rien oublier“ (ORPC, 75) folgt. Im Park und in der ihn umgebenden Stadt bemerkt nur der wahrscheinlich blinde Kriegsversehrte seherisch die Präsenz des Krieges in der Stadt: allein für ihn ist das Herbstlaub von den Rauchschwaden der Munitionsfabriken überlagert, die materiell und bildlich eine Synkdoche des Krieges darstellen. Wenn Blinde ‚sehen‘, sind offensichtlich die Perspektiven der Anderen mit Blindheit geschlagen...¹¹

Die Stadt Paris ‚erträgt‘ den Krieg also nur in einer ‚gespielten‘ Form, sei es als das Spiel von Kindern im Luxembourg, sei es als die Inszenierungen der patriotischen Literatur und Kultur, die das Pariser Leben prägen, und die Cendrars mit seinem ‚Kinderspiel‘ ironisiert. Besonders deutlich wird dies im zweiten Teil des Gedichts, der nicht ohne Grund nicht mehr im Park, sondern, durch Großbuchstaben betont, „A PARIS“ (ORPC, 77) spielt. Es geht jedoch nicht nur um eine örtliche Verlagerung des Krieges in die Stadt, sondern, durch das Futur der Verben unterstrichen, um eine zeitliche Prolepsis: „Le jour de la Victoire quand les soldats reviendront“. Cendrars entwirft also einen Rückblick auf den Krieg aus der Perspektive des Sieges. Zwar gibt es gewiss auch taktische Gründe für diesen Teil: die Zensur konnte mit diesem idyllischen Bild des Sieges leichter über dessen spielerische ironische Kritik im Park hinwegsehen, was umso leichter fällt, als es sich bei Cendrars, der Anfang 1916 die französische Nationalität erhalten hat, um einen mit der „médaille militaire“ ausgezeichneten Kriegshelden handelt. Aber dieser ‚Krieg‘, den man „La Guerre à Paris“ nennen könnte, zeigt, wie die Stadt, d. h. die öffentliche Meinung, vor allem aber auch die offizielle Meinung, mit dem Krieg umgehen und ihn ertragen kann: als Gewissheit des Sieges, der alle (gegenwärtigen) Verluste des Krieges rechtfertigt und ‚wiedergutmacht‘: „Les blessés accrocheront leurs

11 Die kritische Funktion dieser Figur, die gleich zu Beginn des Gedichtes eingeführt wird, wird weder in der Interpretation Michèle Tourets („Manipulations poétiques : Autour de *La guerre au Luxembourg* de Blaise Cendrars“, *Études françaises* 41 (2005), 109–125) noch jener von Rino Cortina („La Guerre et *La Guerre au Luxembourg*“, in: Claude Leroy (Hg.), *Blaise Cendrars et la Guerre*, Paris 1995, 109–117) erwähnt. Michèle Touret schreibt: „Son passage discret semble accorder de la bienveillance aux jeux des enfants et rappeler aux lecteurs que la guerre se poursuit au loin“ (Touret, „Manipulations poétiques“, 112). Meiner Meinung nach verbirgt sich hinter der ‚Diskretion‘ eine deutliche Kritik des Krieges.

Médailles à l'Arc de Triomphe et rentreront à la maison sans boîte“ (ORCP, 77); das Spiel der Kinder („Puis on relève les morts) wird zu einer Metalepse des „jour de la Victoire“ (ORCP, 77). Diese Vorhersage bedient sich der offiziellen Siegesgewissheit, mit der die öffentliche Meinung im Sinne der *Union sacrée* gelenkt werden sollte, und wie kritisch Cendrars das sieht, unterstreicht die Sequenz: „On fera cercle autour de l'opérateur du cinéma qui mieux qu'un mangeur de serpent s'engloutira le cortège historique“ (ORPC, 77), wobei der implizite Vergleich mit dem Zirkus- oder Jahrmarktsgeschehen dem historischen Augenblick seine auratische Bedeutung nimmt. Das modernste technische Medium, dessen sich Cendrars insbesondere in *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* literarisch bedient, dokumentiert, vereinahmt und „verschlingt“ damit Geschichte. Michèle Touret hat in einem Aufsatz zu diesem Gedicht zu Recht von einer „manipulation poétique“¹² gesprochen. Doch es ist eine Manipulation des Krieges, die auf die ‚Manipulation‘ des tatsächlichen Kriegs verweist, jene, in dem die drei Freiwilligen an konkreten Orten (Frise, Verdun, „ferme de Navarin“) gestorben sind. Dieser Krieg und seine Bilder, von denen Cendrars eines der extremsten in *J'ai tué* entwirft, sind in der Stadt so unerwünscht, dass sie durch das Spiel der Kinder im Luxembourg ersetzt werden müssen.

Ähnlich wie in den „Échos“ Apollinaires der Krieg nur indirekt auftaucht, ist für ihn im Paris-Gedicht von Cendrars kein Platz. Damit wird die Stadt nicht zum ideologischen Schlachtfeld. Aber im Gegensatz zur das literarische Feld in Paris dominierenden patriotischen Lyrik – Michèle Touret verweist auf Rostand, Paul Fort und Anna de Noailles – entwickelt das in der Widmung als „ENFANTINES“ bezeichnete Gedicht jedoch eine kritische Perspektive, die die Manipulation der offiziellen ‚Stadt-Krieg-Literatur‘ deutlich erkennen lässt.

4 Die Surrealisten und der Krieg

Ursprünglich hatte ich die Absicht, die Einstellung der Surrealisten zu Krieg und Kriegsdarstellung am Beispiel ihrer Zeitschrift *Littérature* (1919–1924) zu untersuchen. Doch eine genaue Durchsicht der Zeitschrift zeigt, wie wenig ergiebig dies ist. Die Herausgeber, Aragon, Breton und Soupault, haben zwar am Krieg teilgenommen, dies scheint allerdings ein Grund mehr dafür zu sein, ihn aus ihrer Zeitschrift zu verbannen. Damit befinden sie sich in Übereinstimmung mit den Zürcher Dadaisten, die zwar auf die Katastrophe des Weltkrieges reagieren, ihn aber nicht selbst thematisieren. Tristan Tzara, der Anfang 1920 nach Paris umzieht, steht für eine Einstellung, die dem literarischen Feld und seinen Regeln und teilweise der

12 Vgl. Touret, „Manipulations poétiques“.

Literatur selbst den Krieg erklärt, freilich ohne sie ganz aufzugeben. Die Pariser Dadaisten beziehen mit ihrer Weigerung, dem Krieg Beachtung zu schenken, auch deutlich eine kritische Position gegenüber den Futuristen und ihrer andauernden Kriegsbegeisterung.

Wenn es Hinweise auf das Verhältnis zum Krieg gibt, so lassen sich diese allenfalls in surrealistischen Trakten und Proklamationen finden, etwa in der Erklärung in der *Révolution surréaliste* von Januar 1925, „Ouvrez les Prisons. Licenciez l'Armée“. Anstelle des Krieges, auf den angespielt wird („L'union sacrée devant les couteaux ou les mitrailleuses“), propagiert man die soziale Umwälzung: „Ne redoutons pas d'avouer que nous attendons, que nous appelons la catastrophe“.¹³ Und in der darauffolgenden *Déclaration du 25 janvier 1925* heißt es: „Nous sommes des spécialistes de la Révolte. Il n'est pas de moyen d'action que nous ne soyons pas capables, au besoin, d'employer“ (Tracts, 35), und in dem mit anderen Gruppen unterzeichneten *Appel aux Travailleurs intellectuels* von Juli 1925 fragen die Unterzeichner angesichts des Marokko-Krieges: „Oui ou non, condamnez-vous la guerre?“ (Tracts, 51) und ihre Haltung gegenüber dem „massacre de dix-sept cent mille français et de dix millions d'hommes dans le monde“ während der *Grande Guerre* ist eindeutig: „Nous avons trop médité l'expérience de l'histoire et surtout l'histoire des guerres coloniales, pour ne pas dénoncer l'origine impérialiste“. In dem berühmt gewordenen Manifest *La Révolution d'abord et toujours!* von September 1925 heißt es: „En tant que, pour la plupart, mobilisables et destinés officiellement à revêtir l'abjecte capote bleu-horizon, nous repoussons énergiquement et de toutes manières pour l'avenir l'idée d'un assujettissement de cet ordre, étant donné que pour nous la France n'existe pas“, (Tracts, 55). Und ein wenig später noch klarer: „Nous sommes la révolte de l'esprit; nous considérons la Révolution sanglante comme la vengeance inéluctable de l'esprit humilié par vos œuvres“ (Tracts, 56). Surrealisten und andere versuchen, dieses ideologische Schlachtfeld in Paris zu eröffnen, und zumindest rhetorisch, aber teilweise auch mit Hinweisen auf die Oktober-Revolution, wird zum Bürgerkrieg aufgerufen.

Ein einige Jahre später verfasstes Gedicht von Louis Aragon, „Front Rouge“ von Juli 1931, das dies explizit unternimmt, zeigt die Ambiguität solcher Proklamationen und ihre Grenzen. Aragon singt nicht nur das Hohe Lied der Roten Armee („Vous êtes la conscience en armes du Prolétariat / Vous savez en portant la mort / à quelle vie admirable vous faites une route“, Tracts 464) oder applaudiert den stalinistischen Erschießungen: „L'éclat des fusillades ajoute au passage / une gaieté jusqu'à lors inconnue / Ce sont des ingénieurs et des médecins qu'on exécute“ (Tracts,

13 *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Bd. 1 (1922–1939), hg. v. José Pierre, Paris 1980, 33–34. Abgekürzt als Tracts unter Angabe der Seitenzahl.

462). Im Sinne der Sozialfaschismus-Kampagne der KPF tauchen bei ihm auch Verse auf wie „Descendez les flics / Camarades / descendez les flics“ oder noch präziser und persönlich engagierter: „Feu sur Léon Blum / Feu sur Boncour Frossard Déat / Feu sur les ours savants de la social-démocratie“, die zuvor als „médecins social-fascistes“ (Tracts, 461) denunziert werden. Es ist nicht übertrieben, das Gedicht, das das definitive Engagement Aragons in der KPF einleitet, als einen Aufruf zum Bürgerkrieg zu verstehen. Und wie stets bei Revolutionen, soll auch diese von Paris ausgehen. Ortsangaben wie Place de la République, Belleville, Saint-Denis, Ivry, Javel oder Malakoff, aber auch Madeleine, Élysée, Bois de Boulogne und Arc de Triomphe zeigen an, dass es um den Krieg des proletarischen Pariser Ostens und der *banlieue* gegen den großbürgerlichen Westen der Stadt geht: Was Aragon erhofft, ist die „chanson d'Octobre aux fruits éclatants“ (Tracts, 462), also eine französische Oktober-Revolution. In gewisser Weise nimmt er damit Apelle und Proklamationen des frühen Surrealismus wieder auf, allerdings unter veränderten politischen Bedingungen. Als er im Januar 1932 deshalb wegen Aufrufs zum Mord und anarchistischer Propaganda angeklagt wird, protestieren seine surrealistischen Nach-Freunde und Breton zunächst im Januar 1932 mit dem Appel „L'affaire Aragon“, den u. a. auch Thomas Mann, Bertolt Brecht oder Walter Benjamin unterzeichnen, und Breton zieht im März 1932 mit seinem Essay „Misère de la poésie. ,L'affaire Aragon‘ devant l'opinion publique“ seine Bilanz dieses Konfliktes. Breton, der die politische Ausrichtung des Gedichts ablehnt, bleibt nichts Besseres übrig, als Aragon mit der Kunstfreiheit zu verteidigen – und damit das Konzept der Avantgarde, Kunst in Leben zurückzuführen, zumindest partiell zu dementieren. So ‚lebensnah‘ wollte man den (problematischen) Aufruf zu Bürgerkrieg dann auch nicht verstanden wissen.

5 Stadtromane = Kriegsromane?

Man kann nicht sagen, dass die drei großen surrealistischen Stadtromane auf den Spuren des Krieges in Paris sind. Aber Spuren des Krieges lassen sich in ihnen feststellen. Zwar handelt es sich weder um direkte Spuren noch um verfremdete, in denen auf das Kriegsgeschehen hingewiesen wird, wie etwa bei Cendrars. Doch der Krieg, den die Surrealisten der Gesellschaft erklären wollen und der durch die eigene Kriegserfahrung entscheidend beeinflusst wird, taucht zumindest punktuell auf. So kommentiert Breton gleich zu Beginn der *Nadja*-Erzählung (1928) die Präsenz der „Foules“ auf den Grands Boulevards mit den Worten kommentiert, „Allons,

ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution“,¹⁴ und später resümiert der Erzähler seine politische Einstellung folgendermaßen: „Tandis que le boulevard Bonne Nouvelle, après avoir, malheureusement en mon absence de Paris, lors des magnifiques jours de pillage dites ‘Sacco-Vanzetti’ semblé répondre à l’attente qui fut la mienne“. Wenn Breton dann „le sens le plus absolu de l’amour ou de la révolution (OCI, 748) als seine Motivation bezeichnet, kann man den mit *Nadja* gesuchten gelebten Surrealismus auch als Ersatz für die unmögliche oder ausbleibende Revolution betrachten. Und im „Discours de l’Imagination“ des *Paysan de Paris* (1926) von Aragon kommt es in Paris zu einem „Bürgerkrieg“ zwischen der „anarchie épidémique“ der Surrealisten und den „forces dogmatiques et réalistes du monde“, der mit der „bataille perdue d’avance“¹⁵ der *Révolution surréaliste* endet. So gestattet diese zentrale Passage des Buches ebenfalls eine Lektüre des Romans als Suche nach Möglichkeiten und Spuren der Revolution in Paris.

Der Titel des gleichzeitig mit Bretons *Nadja* veröffentlichten Romans von Philippe Soupault, *Les dernières nuits de Paris* (1928) hat in diesem Sinne gewissermaßen programmatischen Charakter. Er spielt auf Bruno Jasienskis im gleichen Jahr als Feuilleton in *L’Humanité* und dann auch in Buchform publizierten Roman *Je brûle Paris* an, die Utopie eines Bürgerkriegs in Paris und des Sieges der Revolution. Jasienski „antwortet“ damit auf die Novelle *Je brûle Moscou* von Paul Morand (publiziert in dem Band *L’Europe galante*, 1925), es gibt also eine Art Überbietungswettlauf, wobei das Verbrennen immer als ‚kriegerische‘ Handlung dem anderen System gegenüber zu verstehen ist. Das System, das Soupault mit den *Dernières nuits* bekämpfen will, ist die surrealistische Gruppe, aus der er ausgeschlossen worden war. Es handelt sich also um eine Abrechnung, auch mit der surrealistischen Revolution. Die surrealistische Gruppe des Romans von Soupault beherrscht Paris zumindest nachts, doch das Projekt, die Stadt in Brand zu setzen scheitert, am Ende bleiben die Surrealisten ratlos und verzweifelt zurück. *Les dernières nuits de Paris* sind im Roman identisch mit den letzten verzweifelten Versuchen der Surrealisten, im ideologischen Bürgerkrieg mit Hilfe der „stupéfiante image“ (LPP, 82), des „Rauschmittels *Bild*“ Paris zu erobern. Der Roman bildet also auch eine Kritik der surrealistischen Kriegserklärung an die Gesellschaft.

14 André Breton, *Oeuvres complètes*, Bd. 1, hg. v. Marguerite Bonnet, Paris 1988, 683, im Folgenden als OCI mit Seitenangabe zitiert.

15 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris 1979, 83 und 84. Abgekürzt als LPP mit Seitenzahl.

6 Der Krieg der Avantgarden: ein Ausnahmezustand?

Breton betrachtet den Surrealismus als „une guerre d'indépendance à laquelle je me fais gloire de participer“ (OCI, 346), und Aragon versteht die Bewegung als den letzten Kreuzzug des Geistes (LPP, 84). Benjamin erblickt in seinem „Surrealismus“-Aufsatz dessen politisches Programm darin, „[d]ie Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen“ (25).¹⁶ Worum es geht, ist den Krieg in die ‚Hauptstadt des 19. Jahrhunderts‘ zu tragen, und in gewisser Weise handelt es sich um eine Fortsetzung und Transformation der *Grande Guerre* mit anderen Mitteln.

Sascha Bru hat in seinem Buch *Democracy, Law and the Modernist Avant-Gardes. Writing in the State of Exception*¹⁷ die Avantgarden insgesamt in einen anderen Zusammenhang gestellt, auf den der zweite Teil des Titels hinweist. Bru will zeigen, dass das, was er die modernistische Avantgarde nennt, für sich selbst einen Ausnahmezustand gegenüber der Gesellschaft beansprucht, die für den Krieg und die „crise de l'esprit“ (Valéry, 1919) verantwortlich ist. Auch wenn ich skeptisch bin, ob Apollinaire, Cendrars oder die Surrealisten eine ‚Souveränität‘ im Sinne Carl Schmitts beanspruchen („Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.“¹⁸), so trifft vielleicht die Interpretation des Schmitt'schen Ausnahmezustandes durch Giorgio Agamben für das Verständnis von Krieg und Revolution der Avantgarden besser zu. Bei Agamben handelt es sich weniger um ein Notstandsrecht als um eine Schwelle, an der jede Rechtsordnung steht.¹⁹ Und in dem Sinne handelt es sich bei dem Krieg, den ein Teil der Avantgarde der Gesellschaft und der Metropole erklären möchte, auch vielleicht um ein Ereignis, das sich an der Schwelle von Krieg und Revolution befindet, ohne sich deshalb vollkommen außerhalb der Gesellschaftsordnung zu situieren. Benjamin konstatiert bekanntlich: dass es „[s]leit Bakunin in Europa keinen radikalen Begriff von Freiheit mehr gegeben [hat]. Die Surrealisten haben ihn“. Jedoch fragt er auch: „Aber gelingt es ihnen, diese Erfahrung von Freiheit mit der anderen revolutionären Erfahrung zu verschweißen [...] Kurz – die Revolte an die Revolution zu binden?“²⁰ Auf den Kriegs- und Ausnahmezustand bezogen heißt dies, dass die Avantgarden, wenn sie überhaupt so weit

¹⁶ Walter Benjamin, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2/1, Frankfurt a.M. 1991, 295–310, hier: 307.

¹⁷ Sascha Bru, *Democracy, Law and the Modernist Avant-Gardes. Writing in the State of Exception*, Edinburgh 2008.

¹⁸ Carl Schmitt, *Politische Theorie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin 1996, 13.

¹⁹ Giorgio Agamben, *Lo stato di eccezione*, Torino 2003.

²⁰ Benjamin, „Der Surrealismus“, 306.

gekommen sind, bei der literarisch-künstlerischen Revolte stehen oder stecken geblieben sind. Diese Revolte verändert jedoch das kulturelle Leben in den Metropolen, denen die Avantgarden, zumindest teilweise, den Krieg erklärt haben

„Rückblickend auf den Surrealismus“ schreibt Adorno 1956: „Nach der europäischen Katastrophe sind die surrealistischen Schocks kraftlos geworden. Es ist, als hätten sie Paris durch Angstbereitschaft gerettet: der Untergang der Stadt war ihr Zentrum“.²¹ Vor dem ‚Zivilisationsbruch‘ der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges ist die Phantasmagorie einer Fortsetzung des (Ersten Welt-)Krieges mit anderen Mitteln, jenen der Revolution, um mit Benjamin zu sprechen, für die Surrealisten in ihren Stadtromanen noch denk- und inszenierbar. Doch die mit ihnen einhergehende (oder von ihnen intendierte) Bereitschaft zur Revolte verliert angesichts der eigentlichen Katastrophe des ‚Zivilisationsbruches‘ ihre Grundlage, nämlich den Glauben, eine politisch und literarisch-künstlerisch andere Gesellschaft etablieren zu können. Für ‚Neo-Avantgarden‘ wie die Situationisten spielt die Stadt zwar auch eine zentrale Rolle, jedoch nicht mehr als der Ort eines (zukünftigen) Krieges, sondern um ihre Psychogeographie für neue Abenteuer im Sinne einer „dérive“ zu nutzen, die deutliche Analogien mit den Stadterkundungen der Surrealisten aufweist. Auch dies wäre ein Kriterium, Avantgarden der ersten und Neo-Avantgarden der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts voneinander zu unterscheiden. In jedem Falle ist nach 1945 eine ‚Kriegserklärung‘ der Surrealisten und wohl der Avantgarden insgesamt von der Realität überholt und überflüssig gemacht worden.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., „Rückblickend auf den Surrealismus“, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1974, 101–105.
- Agamben, Giorgio, *Lo stato di eccezione*, Torino 2003.
- Apollinaire, Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, hg. v. Pierre Caizergues/Michel Décaudin, Paris 1991.
- Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris 1979.
- Benjamin, Walter, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2/1, Frankfurt a. M. 1991, 295–310.
- Breton, André, *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. v. Marguerite Bonnet, Paris 1988.
- Bru, Sascha, *Democracy, Law and the Modernist Avant-Gardes. Writing in the State of Exception*, Edinburgh 2008.
- Cendrars, Blaise, *Œuvres romanesques précédées des Poésies complètes*, Bd. 1, hg. v. Claude Leroy, Paris 2017.

²¹ Theodor W. Adorno, „Rückblickend auf den Surrealismus“, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1974, 101–105, hier: 102.

- Cortina, Rino, „La Guerre et *La Guerre au Luxembourg*“, in: Claude Leroy (Hg.), *Blaise Cendrars et la Guerre*, Paris 1995.
- Hinz, Manfred, *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin 1985.
- Krivanec, Eva, *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg; Berlin, Lissabon, Paris und Wien*, Bielefeld 2012.
- Marinetti, Filippo Tommaso, „Fondation et manifeste du Futurisme“, in: Giovanni Lista (Hg.), *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, Lausanne 1973, 85–89.
- Schmitt, Carl, *Politische Theorie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin 1996.
- Touret, Michèle, „Manipulations poétiques : Autour de *La guerre au Luxembourg* de Blaise Cendrars“, *Études françaises* 41 (2005), 109–125.
- Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Bd. 1 (1922–1939), hg. v. José Pierre, Paris 1980.
- Trevisan, Carine/Julien, Elise, „Cemeteries“, in: Jay Winter/Jean-Louis Robert (Hg.), *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914–1919*, Bd. 2 (*A Cultural History*), Cambridge 2007, 428–467.
- Vinken, Barbara, „Make war not love: Pulp Fiction oder Marinettis *Mafarka*“, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta 2000, 183–204.