

Jutta Held

Die Avantgarde in Frankreich in den dreißiger Jahren

Es läßt sich wohl grosso modo behaupten, daß in den zwanziger Jahren die Avantgarde ihre Zentren in Deutschland hatte (wenn wir von der UdSSR einmal absehen), in dem Land, in dem man am ehesten eine Revolution für möglich hielt. Die künstlerische Führung lag bei sozialkritisch – realistisch arbeitenden Künstlergruppen oder den Konstruktivisten, die sich alle der politischen Revolution verpflichtet fühlten. – Aufgrund der politischen Entwicklung ist dann in den dreißiger Jahren wieder Paris das unbestrittene Zentrum der westlichen Avantgarde. Die künstlerische Intelligenz in Frankreich war insgesamt weniger geneigt als in Deutschland, sich politischen Gruppierungen, rechts- oder linksgerichteten, anzuschließen und sich ihren Doktrinen unterzuordnen. Das Insistieren vor allem der surrealistischen Künstler auf psychoanalytischen Erkenntnissen hat nicht zuletzt das Motiv, gegen die Unterordnung der Kunst und Künstler der zwanziger Jahre, gegen die rationale und rationelle Anpaßbarkeit der Individuen an die Anforderungen einer modernen Industriegesellschaft bzw. an Postulate der Revolution, die ihren Anhängern eine ähnliche Disziplin und Askese abverlangte, Einspruch zu erheben.

Ihre Kritik artikulierten diese Künstler in Bildern der Empörung der Natur gegen die forcierte Technik und Rationalisierung, der Rache der Natur für ihre Unterdrückung.¹ Sie fühlten sich als Fürsprecher des in die Zweckrationalität der modernen Zivilisation nicht Integrierbaren. Bataille² nennt es den heterogenen Teil der Gesellschaft, das im ökonomischen Sinne Unproduktive, das Heilige und das Unbewußte der Psychologie. Dazu gehören auch Gewalt, Maßlosigkeit, Wahnsinn und Besessenheit, menschliche Möglichkeiten, die in den westlichen Demokratien kaum mehr gelebt werden können. Die Freisetzung dieser verkümmerten subjektiven Potenzen erhoffen die Intellektuellen von der Revolution, die sie sich als ein destruktives, dionysisches Fest im Sinne Nietzsches ausmalen.³

Dem rationalisierten Menschenbild wird in den dreißiger Jahren entgegengearbeitet. Die Zeitschriften «Minotaure» und «Acéphale» bekennen sich bereits mit ihren Namen zu einer Animalisierung des Menschenbildes bzw. zu einem programmatischen Abbau des Logozentrismus.⁴ In den Bildern der dreißiger Jahre wird die menschliche Gestalt zu einem amorphen Wesen mit zerfließenden Umrissen, grotesk deformiert, mit Raubtiergeiß und wie im Röntgenbild sichtbarem Skelett und Eingeweiden. Picasso disloziert die Organe im Körper, er hebt seinen harten Kern, das Knochengerüst, hervor, selbst Haare können wie Gebein erscheinen.⁵ Die Gliedmaßen bewegen sich unkoordiniert, sie scheinen von keinem Zentrum dirigiert zu sein. Picasso kehrt ihre Proportionen um: Die Köpfe werden verschwindend klein, winzige Anhängsel dieser urzeitlichen Wesen, deren Geschlechts- teile hingegen ins Riesige wachsen.⁶

González, Miró übernehmen diesen Monsterstil jeder auf seine Weise. Max Ernst bildet Vogelmenschen. Dali löst seine klassischen Gestalten in Formationen der Landschaft auf. Zweigeschlechtlichkeit, Mischwesen aus Tier und Mensch, ja Symbiosen aus Menschen und Zivilisationsobjekten sind keine Seltenheit.⁷ Die Künstler fragen nach der inneren Organisation der menschlichen Wesen, die in den zwanziger Jahren kein Problem darstellte. Sie konstatieren ihre Zusammensetzung aus heterogenen Teilen, die Maßlosigkeit der Proportionen ihrer Glieder, die Exuberanzen gleich sich verselbständigen. Prinzip dieser Experimente ist es, ideelle körperliche Einheiten und die Eingliederung der menschlichen Figur in vor- und übergeordnete rationale Systeme aufzuheben.

Aus der historischen und kunsthistorischen Konstellation, den künstlerischen und ideologischen Prämissen, wird verständlich, wie diese Künstler auf den Krieg in Spanien und die Straßenkämpfe in Paris reagierten. Sie animalisieren oder mythisieren sie. Die häufigen Tiermotive dieser Jahre zielen durchweg auf Brutalität und Aggressivität hin. Masson stellt Hahnenkämpfe dar, Fische, die sich mit Messern bekämpfen. Viele Künstler, nicht zuletzt Picasso, sind vom Stierkampf und Minotaurusmythos fasziniert. Die faschistische Revolte vom 6. Februar 1934, gegen die berittene Polizei eingesetzt wurde, hat Masson zu antikisierenden Zeichnungen mit den Pferden des Diomedes veranlaßt, die der Sage nach menschenfressende Tiere waren und schließlich auch ihren Herrn verschlangen.⁸ Lipchitz hat Prometheus im Kampf gegen den Raubvogel dargestellt (1936), ein Werk, das als Parteinahme für die Juden in Europa gedeutet wurde.⁹ Massons Zeichnungen und Bilder mit Massakern häu-

fen sich in den dreißiger Jahren. 1936 malt er eine ganze Serie von «Sacrifices», zu denen Bataille einen Text verfaßt.¹⁰ Der rituelle Mord, die Opferung eines Tieres, die Tauromachie, der Mithraskult sind verbreitete Themen. Der Stier ist Symbol der «vie viscérale, toujours grondante sous la rigidité des constructions rationnelles» schreibt Leiris zu diesem Motiv seines Freunden des Masson.¹¹ Aus der Mythologie wählen die Künstler mit Vorliebe Kampfszenen, den Zweikampf mythischer Helden, wie David und Goliath in Lipchitz' Bildwerk von 1936. Der Krieg wird archaisierend oder antikisierend als Kampf nackter Krieger dargestellt, die mit Schwertern oder Dolchen aufeinander eindringen.

Die Surrealisten rekurrieren weniger auf antike Motive, als daß sie riesige Schreckensgestalten erfinden, die über das Land ziehen und Krieg und Zerstörung bedeuten: Max Ernsts Horden oder Barbaren, sein «Hausengel».¹² «Nostradamus zufolge deutet das Auftauchen von Ungeheuern auf Krieg hin», erläutert Dali sein Gemälde «Erfindung der Ungeheuer» von 1937. Seine Bilder, die er – im nachhinein allerdings – auf den Spanischen Bürgerkrieg bezog, stellen ausufernde Monster dar, die sich gegenseitig fressen.¹³

Auffallend häufig findet sich der Geschlechterkampf. Picasso begann seine mythologischen Bilder bereits 1920 mit dem Kentauren Nessus, der Dejaneira zu vergewaltigen sucht. Unter seinen Minotaurosblättern der dreißiger Jahre finden sich mehrere, auf denen der Tiertenschlaf Frauen überfällt und sie vergewaltigt oder wo umgekehrt die Frauen ihn töten – Szenen, die zwischen Gewalt und Erotik oszillieren. Masson stellt ein Heer von Männern dar, die nackte Frauen überfallen. Matta zeigt Frauen und Männer, die sich gegenseitig mißhandeln.¹⁴

Auch dieses Thema, Sexualität und Gewalt, wird unter anderem Gesichtspunkt gesehen als in den zwanziger Jahren. Entdeckten die sozialkritischen Maler dieses Problem vor allem im Prostituiertenmilieu und prangerten sie sexuelle Brutalität als sozialen Mißstand an,¹⁵ so wollen die Künstler der dreißiger Jahre von der Unabänderlichkeit eines Naturverhältnisses überzeugen. Nicht von ungefähr werden die Kämpfe von nackten, d. h. sozial nicht bestimmmbaren Gestalten ausgetragen.

Dieser Geschlechterkampf scheint die aggressive Kehrseite der Sehnsüchte nach einer androgynen Vereinigung der Geschlechter zu sein, nach Aufhebung des Geschlechtergegensatzes, seiner Konflikte und Widersprüche. Androgynie, Metamorphosen des Menschengeschlechts, sind ein Thema dieser Jahre, in dem sich die Hoffnung auf Harmonie, die Geburt eines neuen

Menschen und auf Überwindung der Konflikte niederschlägt, die sich den Intellektuellen als Identitätskrise der Subjekte darstellt.¹⁶ Andererseits wird nicht minder die menschliche Verwandlung in Raubtiere vorgestellt.

Es ist unverkennbar, daß die Künstler Gewalt und Gewalttätigkeit eher als natürlichen, animalischen Trieb und vorrationalen Handlungsimpuls verstehen, als daß sie die sozialistischen bzw. faschistischen Ziele des Bürgerkrieges und der politischen Auseinandersetzungen, die sich auf den Straßen von Paris abspielten, wahrgenommen oder hätten symbolisieren wollen. Sie naturalisieren die Konflikte, sehen denselben Machtkampf und Verschlingungsprozeß überall. Sie hypostasieren eine biologische Struktur, die sich letztlich immer durchsetzt, die unterhalb jeglicher sozialen und politischen Ordnungen liegt, denen die Avantgarde dieses Jahrzehnts prinzipiell ablehnend gegenüberstand. Die Bilderfindungen zielen darauf ab, unbewußte, sensible Reaktionen erkennbar zu machen, die sich diesseits moralischer und politischer Wertungen zu vollziehen scheinen. In den vorlogischen Schichten des Menschen sind die wesentlichen Gründe für die politischen Konflikte und Kämpfe zu sehen. Der Krieg wird eher auf einen angeblich jeglicher belebten Materie inhärenten Todestrieb zurückgeführt, denn auf soziale und politische Konflikte. Freud hatte auf diesen letzten Triebgrund der Kriege noch einmal in seinem Briefwechsel mit Albert Einstein von 1932 hingewiesen, der auch auf französisch publiziert wurde, in dem es nichtsdestoweniger beiden Gelehrten darum ging, Wege aufzuzeigen, wie ein neuer Krieg zu verhindern sei.¹⁷

Diesem Destruktionstrieb, der das Bestreben hat, ein Lebewesen zum Zerfall zu bringen und der unbelebten Natur zurückzuführen, ist nach Bataille und Caillois der Liebesakt verwandt. Während Freud die Sexualität eher als erhaltenden Trieb ansieht, der dem ersteren entgegengesetzt wirkt, ist er für diese Denker, die von Freud ausgehen, seine Argumentation gleichwohl in diesem Punkt auf bezeichnende Weise umkehren, eine andere Form des Aggressionstriebes. Sie tendieren dahin, die Destruktivität zu einer universellen Kategorie auszuweiten. Ich zitiere Bataille: «Der Liebende löst die geliebte Frau nicht weniger auf als der blutige Opferpriester den Menschen oder das Tier, das er schlachtet. Die Frau ist in den Händen desjenigen, der sie überfällt, ihres Wesens beraubt. Sie öffnet sich der unpersönlichen Gewaltksamkeit, die sie von außen überströmt.»¹⁸ Einer feministisch orientierten Wissenschaft, die die Geschlechterverhältnisse ins Zentrum historischer Forschung rückt, müßte

eine solche Äußerung Anlaß zu eingehender Analyse sein. Ich kann an dieser Stelle nur darauf aufmerksam machen, daß Gewalt, Eros, Sexualität und Krieg in den Vorstellungen auch der Antifaschisten eng verknüpft waren. Die Faszination, die von diesem Vorstellungskomplex ausging, ist gerade auch den Bildern mit dieser Thematik anzusehen.

Die Position der Linken gegenüber dem Krieg war in den dreißiger Jahren in Frankreich uneinheitlich und wechselte zwangsläufig mit den politischen Konstellationen. Die FKP und die Intellektuellen in ihrem Umfeld hatten zunächst die leninsche Linie propagiert, nach der ein imperialistischer Krieg zu bekämpfen, aber ein revolutionärer Krieg, ein Bürgerkrieg also, zu unterstützen sei. Entscheidend für die Bewertung eines Krieges seien also seine Ziele. Infolge dieser Einschätzung verurteilten sie den Versailler Vertrag, weil er Deutschland in neue Kriegsvorbereitungen getrieben habe und diese wiederum zur Rechtfertigung der französischen Aufrüstung dienten, d. h. zu einer neuen Kraftprobe imperialistischer Mächte führen mußte. Aufgrund des sowjetisch-französischen Beistandspaktes und des Volksfrontbündnisses von 1935 verschoben sich jedoch die Perspektiven. Die vereinigten Linkskräfte begannen nun, einen antifaschistischen Krieg gegen Deutschland ins Auge zu fassen, einen revolutionären internen Krieg hingegen skeptisch zu beurteilen.¹⁹ Auf dem Schriftstellerkongreß von 1935 wurden Stimmen laut, die den Appell an die Opferbereitschaft der Jugend, an ihren Kampfeswillen und ihre Fähigkeit zum Heroismus nicht länger nur den Faschisten überlassen wollten.²⁰

Bataille und seine Gruppe Contre-Attaque gingen entschieden weiter. Sie forderten einen offensiven Antifaschismus, der sich der Waffen des Gegners bedient: Fanatismus, Demagogie, eine «exaltation affectueuse». Der Brutalität Hitlers sei nur mit Gewalt zu begegnen.²¹

Der Zusammenstoß paramilitärischer Gruppen bei den Massenkundgebungen, die Straßenkämpfe zwischen Kommunisten und Faschisten, die teilweise den Charakter von Rivalitätskämpfen zwischen jugendlichen Stadtteilbanden hatten²² – also vorpolitisch motiviert waren – führten dazu, daß ungesetzliche Gewalt, das Faustrecht, in linken wie in rechten Kreisen als legitime Form der Auseinandersetzung Akzeptanz gewann. Das Gewaltmonopol des Staates wurde fragwürdig.²³ Gewalttätigkeit wurde zu einer Art Existential, unter dem wesentliche Lebensäußerungen des Subjekts begriffen wurden, und sie prägten selbst die Metaphorik der linken Literaten.²⁴

Die Kommunisten warnten allerdings seit dem Volksfront-

bündnis vor der Gleichsetzung zwischen Revolution, Gewalt und Krieg. In ihrem Umfeld blieben auch pazifistische Positionen wirksam, die die Lehren aus den Erfahrungen des ersten Weltkrieges zogen.²⁵ Aus anderen Gründen wurde auch im trotzkistischen Lager selbst vor einem revolutionären Krieg gewarnt. Simone Weil leitete aus der Analyse der russischen Revolution die These ab, daß ein jeglicher moderner Krieg notwendig die Revolution verrate und das Proletariat in keinem Fall durch ihn gewinnen könne.

So unterschiedlich die Positionen sind, so wird doch von allen Seiten unterstellt, daß der moderne Krieg schwerlich noch als eine Auseinandersetzung wahrgenommen werden kann, die der Selbstverwirklichung des Individuums oder auch der Selbstorganisation sozialer Gruppen dienen könnte. Der Krieg habe nichts mehr mit einem Wettkampf gemein.²⁶ Heute sei der Krieg vielmehr durch die Unterordnung der Kämpfer unter die Kriegsinstrumente charakterisiert. Die Waffen seien die einzigen Kriegshelden und würden von denen bedient, die selbst nicht kämpfen. Unter diesem Aspekt werden die Ziele eines Krieges zweitrangig – jeder Krieg führt zur effektiveren Unterwerfung der Bürger unter den Staatsapparat bzw. die Maschinerie seines Militärs.

Aus diesen Kritiken des modernen Krieges läßt sich herauslesen, daß der Krieg *früher*, vor seiner Technisierung, den Individuen durchaus Chancen der Steigerung ihres Selbstgefühls bot. Bataille unterscheidet ausdrücklich den militärischen Krieg der modernen Apparate von dem *«combat»*, der auf der Stärke und dem Mut des Individuums beruht. Diesen Kampf, der mit dem Leben selbst identisch ist, kann er in den Auseinandersetzungen zwischen Faschismus und Antifaschismus nicht erkennen. In den wenigen explizit politischen Anspielungen, die sich in *«Acéphale»* noch finden, kontrastiert Bataille den Spanischen Bürgerkrieg mit der antiken Kriegstragödie *«La Numancia»* von Cervantes. Dieses Stück wurde 1937 in Spanien und in Paris aufgeführt. Barrault führte Regie, Masson arbeitete an der Ausstattung mit. Jedermann sah es in Analogie zu dem Spanienkrieg der Gegenwart. Bataille widerspricht dieser Gleichsetzung. Verglichen mit Numancia, ist die antifaschistische Bewegung für ihn eine *«cohue vide»*, ohne *«communauté de cœur»*. Nur eine Gemeinschaft, die ohne Führer sich selbst zusammenhält, wäre eine großartige Opposition gegen den Faschismus. Sie wäre allerdings, wie Numancia, zur Tragödie verurteilt.²⁷ Batailles Enttäuschung vom antifaschistischen Zweckbündnis, das in sich zerrissen, ohne *«grandeur»* sei, führt

ihn dazu, Gegenbilder zu suchen, deren Tragik ihm reiner und idealer erscheint.

Die historische Bedeutung der Kampf- und Kriegsbilder der Künstler lässt sich im Kontext dieser Diskussionen konkretisieren. Mentale Einstellungen der Intelligenz der dreißiger Jahre gewinnen durch diese Bilder an Prägnanz der Vorstellung, ohne daß sie auf eine präzise analytische Position festgelegt werden könnten. Den Rekurs auf antike Mythologeme oder die Erfahrung urzeitlicher Destruktivmächte sind nicht als direkte Metaphorisierungen der realen Kämpfe zu verstehen. Vielmehr artikuliert sich hier Enttäuschung und das Gefühl der Entfremdung, der Distanz zu den konkreten politischen Konflikten und der Form ihrer Austragung. In manchen Fällen, so bei dem Bataille nahestehenden Masson vielleicht, mag die Desillusionierung revolutionärer Hoffnungen eingeflossen sein, die viele auf das Volksfrontbündnis projiziert hatten. Eher Gegenbilder als verdichtete Abbilder sind hier geschaffen worden.

Ablehnung von Gewalt und Krieg lässt sich aus diesen Bildern nicht herauslesen. Vielmehr sind die Künstler fasziniert von den archaisierend vorgestellten Kämpfen. Nur die moderne, technisierte Form des Krieges, in dem nicht Individuen selbstbestimmt kämpfen, sondern militärische Blöcke, die fremdem Befehl unterstellt sind, aufeinander prallen, wird – ex negativo – als unmenschlich wahrgenommen und verworfen. Die Künstler entwerfen ein Gegenbild des existentiellen Kampfes, eines Wettstreits, der zwischen Selbststeigerung und Masochismus – eine Komponente wohl der Geschlechterkämpfe – oszilliert. Der Krieg der Großmächte, die Konfrontation des sowjetischen und deutschen ‹Caesarismus› – so wurden die Auseinandersetzungen der dreißiger Jahre wahrgenommen –²⁸ ließen dem subjektiven Enthusiasmus und Einsatz wenig Spielraum. Dies hatten nicht zuletzt der erste Weltkrieg und die Kämpfe in Spanien gelehrt. Die Intellektuellen und Künstler antworteten auf diese Einsicht nicht mit einer klaren Absage an jegliche Kriege überhaupt, sondern mit der ‹Aneignung› der ihnen entzogenen politischen Kämpfe, indem sie sie imaginativ in Naturprozesse oder mythische, unausweichliche Konfrontationen übersetzten, in die jedes Subjekt verwickelt ist. Durch diese Universalisierung und Transponierung konnten sie eine subjektive Involvierung in die Kämpfe ihrer Gegenwart zurückgewinnen.

Eine analytische Aussage zum Faschismus bieten diese Bilder also nicht, so wie sie den sozialkritischen Künstlern der zwanziger Jahre, Grosz etwa, bereits früh gelungen war. Die Ungeheuer, die monströs deformierten Wesen, die barbarischen Handlun-

gen, lassen sich im Schema der politischen Rechts- oder Linksgruppierungen nicht exakt deuten. Sie stellen eben nicht primär eine Antwort auf den Faschismus dar, sondern reagieren auf die sozialen Veränderungen, die ihrerseits Ursache des Faschismus waren und die dieser auf seine Weise zu regulieren suchte. Der Schub der Vergesellschaftung der Individuen, der Modernisierung seit den zwanziger Jahren ist es, auf den die Künstler reagieren, ein Prozeß, der – nach anfänglicher Euphorie – gerade von der Intelligenz als ungemeine Bedrohung erfahren wurde. Sie inszenieren einen Aufstand des Barbarentums gegen die zivilisatorischen Prozesse im Kapitalismus, von dem sie Befreiung erhoffen. Dieser kulturkritische Gestus der Avantgarde liegt primär wohl auch Max Ernsts Bilderserie der «Horden» zugrunde, die er seit 1927 entwickelte. 1935 griff er die Motivik wieder auf. Wenngleich er nun von «Barbaren» spricht, verknüpft er beide – motivisch offensichtlich zusammenhängenden – Bilderfolgen auch durch einen Titel: Eines der Bilder nennt er «Horde de barbares». – Unter der späteren Folge der «Barbaren» finden sich mehrere Bilder mit dem Titel «Barbaren westwärts schreitend».²⁹ Die «Barbaren aus dem Osten» waren nach dem Verständnis der Surrealisten in Asien zu orten, sie verkörperten die wilden, «unterirdischen» Kräfte, die man in der asiatischen Metaphysik, aber auch in der russischen Revolution wirksam sah und von denen man die Zerstörung des «logischen Europas» erwartete.³⁰ Nicht ganz fern ist Benjamins Begriff des Barbaren, der durch Armut an tradiertener und tradierbarer Erfahrung charakterisiert ist, der keine bürgerlichen kulturellen Bindungen mehr kennt. Deutlicher als die Surrealisten meint Benjamin mit diesen neuen Barbaren die proletarischen Massen.³¹ Im Sinne der Surrealisten und der ihnen nahestehenden Intellektuellen wird also «Barbarentum» durchaus positiv konnotiert.

Diese Wertung ändert sich jedoch mit der wachsenden Gefahr des Faschismus. Max Ernst zeigte 1938 ein Gemälde seiner Hordenserie auf einer Ausstellung des Freien Deutschen Künstlerbundes in Paris.³² Durch die Teilnahme an dieser Ausstellung, einer kunstpolitisch exponierten antifaschistischen Manifestation, korrigiert er nachträglich diese durch die Tradition der Avantgarde vorgegebene Bedeutung seines Gemäldes. Das Barbarentum, die Zerstörungswut der «Horde» können in diesem Kontext nur auf das faschistische Deutschland bezogen werden. So ist das Bild auch von der Kritik verstanden worden. Diese Uminterpretation schließt das Eingeständnis ein, daß man mit dem «Barbarentum» leichtfertig kokettiert hatte.³³

Max Ernsts antifaschistische Geste, deren Bedeutung nicht

unterschätzt werden soll, hat seine bildnerischen Erfindungen der folgenden Jahre allerdings nicht geprägt. Er setzte relativ bruchlos seine Mythologien fort, ohne die Motive entscheidend abzuwandeln, als deren Bedeutungsfeld und Rezeptionsbasis sich durch den Einbruch des Faschismus geändert hatte.

Brecht kritisierte an derartigen – antifaschistisch gemeinten oder rezipierten – künstlerischen Äußerungen die mangelnde politische Konkretion und den Verzicht darauf, Ursachen zu benennen. Man konstatiere fatalistisch, daß «die Untat wie der Regen fällt» und leite die Barbarei vom Barbarentum her. Brecht meinte damit, daß das emotionale Entsetzen nicht lange vorhalten werde, wenn es nicht in eine kritische Analyse mündet, die nach Eingriffsmöglichkeiten fragt. Beide Metaphern Brechts lassen sich durch Bilder von Max Ernst belegen. Der antizivilisatorische Impuls, aus dem heraus diese Bilder ursprünglich entstanden waren, erwies sich in der Folge als durchsetzungsstärker als ihre antifaschistische Neuinterpretation oder Inanspruchnahme. In der Nachkriegszeit verloren diese Mythologien, die Max Ernst weiterhin produzierte, auch jene Brisanz, die sie – als realitätsbezogener Widerspruch – in den dreißiger Jahren zweifellos gehabt hatten.

Die Frage stellt sich also, ob und wieweit wir diese Bilder noch unmittelbar für eine antifaschistische Kultur reklamieren können, wie wir das in der ersten Phase der Wiederentdeckung dieser Bildkultur versucht haben. Sicher ist aber, daß sie unter dem übergeordneten Gesichtspunkt einer Aufarbeitung des Faschismus, um den es hier geht, aussagekräftige Zeugnisse darstellen, die es weiter zu befragen gilt.