

ELUARD UND HENRI LAURENS IN DER RESISTANCE

Jutta Held

Ende Juni 1942 wurde die kleine Broschüre *La dernière nuit* von Eluard, zu der Laurens das Frontispiz entwarf, heimlich auf der Druckerpresse der *Cahiers d'Art*, die die Zervos der Résistance zur Verfügung gestellt hatten, in 65 Exemplaren ausgedruckt (1). Eluard hatte den Sommer 1942 in Vézelay verbracht, wo die Zervos ansässig waren. Vermutlich ist hier die Publikation vereinbart und wahrscheinlich auch über das Frontispiz von Henri Laurens entschieden worden. Eluard kannte Laurens über die Zervos, er soll den Bildhauer bei ihnen des öfteren getroffen haben (2).

Ende Mai 1942 hatten die Nazis drei kommunistische Widerstandskämpfer erschossen, die an der ersten Nummer der *Lettres Françaises*, die zum Organ der Résistance werden sollten, gearbeitet hatten. Dies soll der unmittelbare Anlaß für Eluard gewesen sein, *La dernière nuit* zu veröffentlichen (3). Eluard arbeitete gleichzeitig an dem Gedichtband *Poésie et vérité* 1942. 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 südliche, freie Zone Frankreichs, damit sie dort verbreitet werden konnte. 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 (4).

Erst seit Ende Dezember 1942 gehörte Eluard selbst der Résistance, d.h. dem *Front National des Ecrivains* offiziell an, und er trat um die gleiche Zeit der KP erneut bei. 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 ein 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.

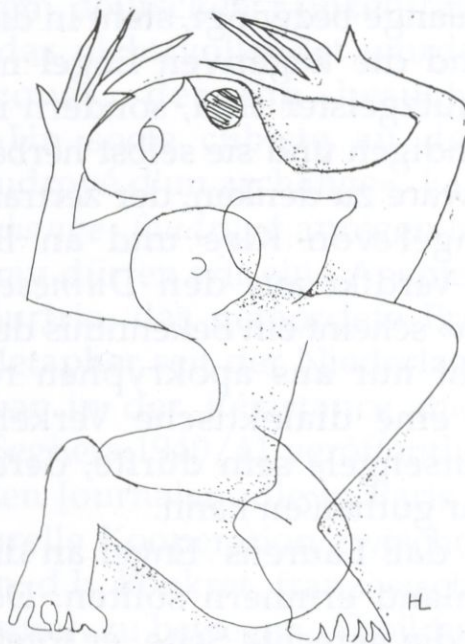
Die Widerstandsorganisationen erwarteten nicht nur ein Solidaritätsbekenntnis der Schriftsteller, sondern sie forderten deren spezifische Kompetenzen ; ihre Dichtung gewinnt in der Résistance direkt eingreifende, politisch organisierende Funktion. Die Untergrundliteratur diente dazu, so sah es die Résistance, 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 (5).

Das Frontispiz zu Eluards *La dernière nuit*, um das es hier gehen soll (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 langfingrige 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* (6), die Laurens ebenfalls 1942 schuf und die wohl gleichfalls einen Gegenentwurf zu männlicher Gewalt bezeichnen dürfte. Der Ansatz der rechten Schulter der Frau ist eben angedeutet, die Brüste sind durch zwei einander überschneidende, unregelmäßige ovale Formen bezeichnet, der restliche Körper versinkt unterhalb des Bildrandes. Der Körper des Mörders ist noch amorpher 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 wie eine Säge gezackt ist. Diese Zickzacklinien werden am rechten Bildrand großformig wiederholt.

Das Frontispiz gehört zu den Zeichnungen und Radierungen, die durch die Apokalypse angeregt sind. Laurens arbeitete wohl nicht zufällig seit 1939, dem Jahr des Kriegsbeginns, an diesem Themenkomplex (7). Zwei dieser Radierungen sind wohl als Vorstufen zu dem Frontispiz anzusehen (8). Das Blatt *L'exterminée*



1. Henri Laurens, Frontispiz zu *La dernière nuit* von Paul Eluard.
Radierung. 1942.



2. Henri Laurens, *L'exterminée*. Radierung. Vor 1947.

(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 (Abb. 3). Wir erkennen nun auch, daß es nicht ein Mann ist, der die Frau tötet, sondern ein Engel, ein Racheengel. Die gezackte Linie entlang dem rechten Bildrand können wir nun als Abbreviatur der Flügel des Engels deuten. Auf dem Frontispiz hat Laurens die beiden hier je einzeln dargestellten 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.

Der Engel mit Schwert, der sog. Erzengel zu Pferde mit der Waage des apokalyptischen Reiters, gehört zu einer Reihe Zeichnungen, mit denen Laurens den Krieg darstellt. Unter der Metapher der Apokalypse versuchten viele, die Physiognomie dieser Jahre zu erfassen, in welchem politischen Lager sie auch standen. Drieu La Rochelle, Maurice Denis oder Max Jacob seien als Beispiel genannt (9). In der Kriegsikonographie gibt es eine lange Tradition, Kriege durch den Kampf der Engel gegen Dämonen zu repräsentieren, um den Kampf 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 (10). Auch Brekers *Rächer*, der die Schlange bezwingt, steht in dieser Tradition (11). Im 20. Jahrhundert sind die negativen Engel nicht selten, die nicht länger rettende Schutzgeister sind, sondern im Gegenteil Tod und Katastrophen ankündigen und sie selbst herbeiführen (12). An Max Ernsts *Hausengel* wäre zu denken, der zertrampelnd über die Erde zieht, auch an 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 sollten. Der himmlische Sieger vertritt nicht mehr die gerechte Seite, er tötet hier nicht Dämonen, sondern eine wehrlose Frau. Der Engel verkörpert in Laurens' Zeichnungen 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). Nach dem Krieg wurde er von der Stadt



3. Henri Laurens, *L'ange exterminateur*. Radierung. Vor 1947.

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 foudroyé* anregen lassen (13).

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 wurde. Am bekanntesten war in der Résistance die *Ode à la France meurtrie*, die Pierre Seghers 1940/41 veröffentlichte (14).

Seit 1941 wurde 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 an Rodin orientiert ist und der von Maillol gelernt hatte, war für die Nazis der ideale Vermittler zwischen französischen und deutschen Künstlern (15). 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 (16). Es sprach nicht nur die traditionellere Formensprache für sie, sondern vor allem die Möglichkeit, sie wirksam in die neue «pratique monumentale» einzubeziehen, die der Integration von Kunst und «vie de la nation» zu dienen hatte. Ein «haut sentiment collectif» konnte am ehesten durch diese Kunst erzeugt werden (17). 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. Sérénité, noblesse und héroïsme sind die Termini, mit denen die Werke beschrieben wurden ; das Ideal der Hoffnung und des Mutes wird beschworen, Energie, körperliche und moralische Gesundheit der Brekerschen Gestalten betont. Heroismus und Virilität waren Ideale der Kunst, und sie wurden in diesen Jahren von Raval selbst den Skulpturen Maillols bescheinigt, obwohl dieser Künstler doch überwiegend Frauenkörper gestaltet hat (18).

Der Unterschied zu den Werken von Laurens, die dieser unbeirrt durch die offizielle Kunstpolitik in den Jahren der Besatzung schuf, ist eklatant. Herrschen bei Breker männliche Figuren vor, so gestaltet Laurens ausschließlich weibliche Körper. 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. Nicht *Morgenröte* und *Erwachen* wie Breker nennt er seine Skulpturen,

sondern *Abschied, Die Schlafende und Nacht*. Erst 1944, im Jahr der Befreiung, findet er Titel wie *L'aube* und *matin*, und er zeichnet wieder aufrecht stehende Frauen. Dem offiziellen Virilitätskult antwortet Laurens mit seinen Imaginationen des Weiblichen.

Dem Klassizismus der Brekerschen Kunst, der Feier des ungebrochenen, integralen Körpers, der Eindeutigkeit und Entschiedenheit der Formen setzt er die Auflösung der Körperlichkeit entgegen, das Amorphe, Fragmentarische und Disproportionale. Selten hat Laurens die Volumina, die schließlich das Medium seiner Kunst waren, so negiert wie mit der Radierung von 1942. Wir sahen, daß die beiden Einzelblätter, *Die Hingerichtete* und *Der Racheengel*, 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 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.

Die zur Kollaboration bereiten Dichter und Literaten hatten den nationalsozialistischen Kult des Männlichen positiv aufgegriffen, und sie sahen in der Vernachlässigung gesunder Körperlichkeit einen Grund für Frankreichs Niederlage. Nur ein «männlicher Sozialismus» kann Europa retten, nur die jungen Franzosen, die sich in ihren «männlichen Gemeinschaften» fern von den Frauen und Kindern halten, werden ihn verwirklichen können. So sieht es Armand, ein Autor der *Nouvelle Revue Française*, die zur Zeit der Besatzung in den Händen der Kollaboration war (19). 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» verteidigt (20). Auch diesen Disput greift Drieu La Rochelle polemisch auf und stellt sich auf die Seite Montherlants (21).

Parrot, mit dem Eluard während der Besatzung in ständigem Kontakt war, beschwört in seinem manifestartigen Text von 1941/42 die alte Symbolfigur der Ohnmächtigen, die Jungfrau Maria (22).

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 14. 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 (23). Die Linke streitet in der Résistance für diejenigen Werte, die mit dem Symbol des Weiblichen verknüpft sind, und die real die elementaren Interessen aller Unterdrückten berühren. Es ist kein Zufall, daß die Symbole der Revolution und der Arbeiterbewegung in der Kunst kaum mehr auftauchen, oder aber abstrakt bleiben, wie die angeführten Erinnerungsdaten, unter denen Eluard veröffentlichte. Der Widerstand steht stattdessen unter Symbolen der Weiblichkeit. 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 Organisatoren 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. Freilich handelte es sich um eine letzte Rückzugsposition, als revolutionäre Konzeptionen, wie sie die Linksradikalen um Bataille und die Surrealisten vertreten hatten, nicht mehr realistisch waren.

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) So teilte mir Cécile Eluard, die Tochter des Dichters, in einem Brief mit.

3) Jean-Charles Gateau, *Paul Eluard ou le frère voyant*, Paris 1988, S. 277. Eluard selbst erwähnt diesen Anlaß nicht.

4) Ausst. Kat. *Paul Eluard et ses amis peintres*, Paris, Centre Pompidou, 1982, S. 233. - Gateau, *op.cit.* (Anm. 3), S. 277f.

5) Vgl. das Nachwort «Raisons d'écrire» für die Publikation *Au rendez-vous allemand*, Paris 1944.

6) Vgl. Werner Hofmann, *Henri Laurens. Das plastische Werk*, Stuttgart 1970, S. 189.

7) 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.

8) 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. Die Titel scheinen nicht von Laurens selbst zu stammen (Mitteilung von Frau Dr. Brigitte Völker). Zu diesem Komplex an Arbeiten gehören auch die Zeichnungen *L'Ange au glaive* und *L'Archange* (*op.cit.*, S. 162f. und S. 164f.).

9) Vgl. den dritten Teil des Romans *Gilles* von Drieu La Rochelle, der 1942 in einer vollständigen Ausgabe erschien. Hierzu: M. Winock, *Edouard Drumont et Cie, antisémitisme et fachisme en France*, Paris 1982, S. 154ff. - Maurice Denis, *Journal*, t. III, Paris 1959, S. 227. - Max Jacob, *Derniers poèmes en vers et en prose*, Paris 1961, u.a. S. 59ff., 64f., 88f.

10) Vgl. Siegmund Holsten, *Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918*, München 1976, S. 34 ff., 43ff.

11) Breker, *Der Rächer*. Vgl. Holsten, *op.cit.*, S. 21. Er wurde um 1940, also z.Zt. des Sieges über Frankreich, geschaffen.

12) Vgl. den Artikel «Engel» in *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. IX, Berlin 1982.

13) Philippe Jacques, "Henri Laurens", in *Arts de France*, Nr. 10, 1946, S. 31-35.

14) Vgl. Lucien Scheler, *La grande espérance des poètes 1940-1945*, Paris 1982, S. 42.

15) Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art, Paris 1940-1944. Ordre national, traditions et modernités*, Paris 1986, S. 91ff.

16) Pierre Velut, "L'art dans la civilisation du travail", in *Beaux-Arts*, 24. 12. 1943.

17) Vgl. René Borelly, "L'art au service de la Révolution nationale", in *Atalante*, 1, Dezember 1941. - Bertrand-Dorléac, *op.cit.* (Anm. 15), S. 30f. - A. Ozenfant, *L'art mural*, in *Cahiers d'Art*, Nr. 9-10, 1934.

18) Pierre Seghers, der Maillol der Résistance zurechnen möchte, betont konsequenterweise «weibliche» Qualitäten seines Werkes: «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 aveu de dessèchement et d'impuissance...». Es ist «la grande leçon de paix de ses figures», die Seghers hervorhebt. Vgl. Pierre Seghers, "Maillol ou la France", in *Poésie* 42, Nr. 2, S. 27-34.

19) Armand, "Huit mois de défaite", in *Nouvelle Revue Française*, t. 55, 1940/41, S. 650ff.

20) Louis Aragon, "La leçon de Ribérac ou l'Europe française", in *Fontaine*, II, Nr. 14 (Juni 1941), S. 286-304).

21) Drieu La Rochelle, "Aragon", in *Nouvelle Revue Française*, t. 55, 1941, S. 483ff.

22) Vgl. zur Kultfigur der Maria: Jutta Held, "Marienbild und Volksfrömmigkeit. Zur Funktion der Marienverehrung im Hoch- und Spätmittelalter", in Barta u.a. (Hrsg.), *Frauen, Bilder, Männer, Mythen*, Berlin 1987, S. 35-68.

23) Vgl. Lucien Scheler, *op.cit.* (Anm. 14), S. 99.