

„Réveillez-vous sous le couteau, condamnés à mort, mes frères“¹

Die Französische Revolution in der Narrativik des Surrealismus

Eva-Tabea Meineke (Mannheim)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Beitrag thematisiert die Bedeutung der Französischen Revolution für die surrealistische Ästhetik. Vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Ersten Weltkriegs nehmen die Surrealisten die Revolution insbesondere auch in der Facette der *Terreur* wahr und begegnen im Paris der Zwischenkriegszeit geisterhaften Erscheinungen von Louis XVI und Marie-Antoinette. Der Surrealismus nutzt die Französische Revolution beispielhaft für sein Streben nach Freiheit und Revolte – gegen die Herrschaft der Ratio –, aber auch als Warnung vor einer undifferenzierten Betrachtung des französischen Volkes als „bloc“ (Clemenceau), da diese nach Homogenität strebende Wahrnehmung entgegen der surrealistischen Bewusstseinerweiterung Gewalt und rollende Köpfe zur Folge hat. In der komplexen surrealistischen Perspektive werden die rollenden Köpfe gleichzeitig wiederum zum Symbol für den durch die Nähe des Todes ermöglichten Durchbruch des Unbewussten und die traumähnliche Wahrnehmung, die die von der Ratio dominierte Realität ergänzen und auch Einfühlung in das guillotinierte Königspaar ermöglichen. Paris wird bei Breton und Aragon zum Erinnerungsort *par excellence*, an dem sich entsprechend der Theorie von Maurice Halbwachs kollektives und individuelles Gedächtnis ergänzen und auch die Revolution in einem neuen Licht erscheinen lassen. Aus ihrem historischen Kontext der Zwischenkriegszeit heraus machen die Surrealisten die Erfahrung der Notwendigkeit von nicht dualistischen Sichtweisen, die auch im heutigen Frankreich und Europa wieder von großer Aktualität sind.

SCHLAGWÖRTER: Surrealismus, André Breton, Louis Aragon, Erster Weltkrieg, Paris, Louis XVI, Marie-Antoinette.

1. Surrealismus und Krieg

Der französische Surrealismus, den André Breton mit seinem Manifest von 1924 verankerte, geht, so kann man behaupten, aus den traumatischen Erfah-

¹ Louis Aragon, *Le paysan de Paris* (Paris: Gallimard, 1926), renouvelé en 1953, 227.

rungen des Ersten Weltkriegs hervor.² Das Pulverfass Europa, dessen Kriegsmaschinerie von Gefühlen entfremdete Menschen einforderte – wie sie durch die von den De-Chirico-Brüdern entworfenen, gesichtslosen Gliederpuppen vorweggenommen worden waren –,³ sieht sich 1919 nicht nur mit Kriegsverehrten des Körpers konfrontiert, sondern insbesondere auch mit seelischen Leiden, die mit den neuen Methoden der Psychoanalyse untersucht und behandelt werden. André Breton und Louis Aragon befassen sich noch während des Krieges, als Studenten der Medizin, mit diesen neuen Krankheitsbildern. 1916 lernt Breton im *Centre de neurologie* der Rue du Bocage in Nantes, wo er als Hilfsarzt tätig war, den Studenten der *Beaux-Arts* Jacques Vaché kennen, der dort wegen einer Verletzung an der Wade behandelt wird.⁴ Dessen *Lettres de guerre*, von denen einige an André Breton adressiert sind, veröffentlicht der Wortführer der Surrealisten 1919, im Jahr des mysteriösen Todes Vachés und gleichzeitig des Geburtsjahres der *écriture automatique*, in der Zeitschrift *Littérature*.⁵ Vachés außergewöhnliches Verhalten in der Klinik weckt Bretons Interesse: Der „jeune homme aux cheveux roux, très élégant“, der, ans Bett gebunden, „serienweise Postkarten bemalte oder mit Zeichnungen versah und dazu ausgefallene Texte ersann“ und jeden Morgen auf einem Tischchen gut eine Stunde ein paar Gegenstände arrangierte, übt letztlich auf die Entwicklung des Surrealismus einen grundlegenden Einfluss aus.⁶ Vaché ist an der Herrenmode interessiert und verbringt, nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus, bevor er wieder in den Krieg eingezogen wird, seine Abende in Cafés und Kinos; er lebt ein mondänes und auch imaginäres Leben, tritt in Nantes in immer anderen Uniformen auf und grüßt nie. Er hat den Krieg

² Simon Baker weist auf Hal Fosters Betonung der „psychic ambivalence“ des Wortführers der Surrealisten hin, „that insists upon the shocking impact of a specific episode from Breton’s war-time experiences“, *Surrealism, History and Revolution* (Bern: Lang, 2008), 27.

³ Vgl. dazu Verf. und Gesa zur Nieden, „Der „Halbtod“ eines Europäers: Kunst und Krieg bei Alberto Savinio“, in *Zibaldone* 57 (2014): 19–32, hier 25. Savinios „Mann ohne Gesicht“ aus den *Chants de la mi-mort* (1914) antizipiert die „manichini“ seines Bruders.

⁴ Seine Geschichte mit Jacques Vaché legt Breton ausführlich in *Les Pas perdus* dar, im Kapitel „La Confession dédaigneuse“. André Breton, *Œuvres complètes*, vol. I, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard 1988), 198–202.

⁵ Vgl. Gérard de Cortanze, *Le monde du surréalisme* (Brüssel: Éditions Complexe, 2005), 320–1.

⁶ Breton, *Les Pas perdus*, 198–9; Maurice Nadeau fasst diese Begegnung in seiner Geschichte des Surrealismus zusammen, aus dessen Übersetzung hier auch zitiert wird, Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, übers. von Karl Heinz Laier, 6. Aufl. (Reinbek: Rowohlt, 2002), 23–4.

erlebt und überlebt, die einschneidenden Erfahrungen verarbeitet er auf surrealistische Manier; in der unmittelbaren Nachkriegszeit stirbt er jedoch im Alter von nur 24 Jahren womöglich an deren Folgen, im Opiumrausch (Breton vermutet Selbstmord)⁷. 1917, bei der Premiere von Apollinaires „drame surréaliste“ der *Mamelles de Tirésias*, an der auch Breton teilhat – in diesem Zusammenhang wird der Begriff „surrealistisch“ erstmals erwähnt –, rufen die Anspielungen auf den todbringenden Krieg einen besonderen „scandal“⁸ in Vaché hervor: Er reagiert mit dem Automatismus, tritt mit gezogenem Revolver in den Zuschauerraum und schreit, er werde blindlings ins Publikum knallen. Im *Second manifeste du surréalisme* von 1930 wird Breton eine vergleichbare Handlung beispielhaft als den „acte surréaliste le plus simple“ hervorheben.⁹

Bei der Behandlung von Kriegsneurosen als Assistenzarzt im psychiatrischen Zentrum von Saint Dizier hat Breton die „schöpferische Dimension des Traums“ kennengelernt.¹⁰ Die von Nadeau als „schicksalhaft“¹¹ bezeichnete Begegnung mit Jacques Vaché lenkt Bretons Aufmerksamkeit in der Folge auf die Mechanismen von Wahnvorstellungen als eine „Art Offenbarung des eigentlich Realen“,¹² des „wahren Lebens“ („vraie vie“)¹³. So hat sich beispielsweise Vaché aus Selbstschutz „in eine der Realität streng analoge Parallelwelt geflüchtet [...], in der der Krieg als bloße Staffage rangierte mit blutrot gefärbten Schaufensterpuppen und den Feuerwerken unscharfer Munition“.¹⁴ Die Grenzen von Realität und Traum bzw. Wahn verwischen in seiner Lebensweise.

⁷ Vgl. Breton, *Les Pas perdus*, 202.

⁸ Der Begriff stammt von Theodor W. Adorno, *Rückblickend auf den Surrealismus*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, 2. Aufl.: *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984), 101–5, hier 101.

⁹ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, in André Breton, *Œuvres complètes*, vol. I, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1988), 775–833, hier 782.

¹⁰ Dietrich Mathy, „Europäischer Surrealismus oder: die konvulsivische Schönheit“, in *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 2, hrsg. von Hans Joachim Piechotta et al. (Opladen: Springer VS, 1994), 123–45, hier 140.

¹¹ Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, 23.

¹² Mathy, „Europäischer Surrealismus oder: die konvulsivische Schönheit“, 140.

¹³ Vgl. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in *Œuvres complètes*, vol. I, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1988), 311, die Gegenüberstellung von „vraie vie“ und „vie réelle“.

¹⁴ Mathy, „Europäischer Surrealismus oder: die konvulsivische Schönheit“, 140.

Die Surrealisten machen dank ihrer medizinischen und menschlichen Erfahrungen während des Krieges und den Beobachtungen in der Nachkriegsgesellschaft ein sehnsüchtiges Streben des Menschen nach Ganzheit aus, nach der Integration von Traum und Unbewusstem in die Alltagsrealität.¹⁵ Ihre neue Ästhetik gründen sie auf die fruchtbare Konstellation von Traum und Wirklichkeit, „rêve et réalité“. 1919 entstehen in Folge dieser ‚Feldarbeit‘ die *Champs magnétiques*, von Breton und Soupault verfasst. Den Fronten auf den „champs de guerre“ stellen die „Magnetfelder“ mit ihrer automatischen Schreibweise ganz neue, surreale Verschränkungen gegenüber, die durch Spiegelungen zur Selbsterkenntnis verhelfen sollen. Im *Second manifeste* schreibt Breton zu späterem Zeitpunkt dementsprechend gegen die „vieilles antinomies“:

Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement.¹⁶

Im Zusammenhang der Ablehnung des Krieges greifen die Surrealisten seit 1917 insbesondere auch auf ihre Vorläufer zurück, an deren Lektüre „à voix haute“ sie sich in Vorbereitung auf ihre neue Ästhetik „berauschen“¹⁷. Lautréamont und Rimbaud hatten vergleichbare historische Umstände erlebt und waren u.a. auch mit der Revolution von 1871, der *Commune de Paris*, konfrontiert gewesen. Breton schreibt in *Qu’est-ce que le surréalisme*:

Je dis que ce que l’attitude surréaliste, au départ, a eu de commun avec celle de Lautréamont et de Rimbaud et ce qui, une fois pour toutes, a enchaîné notre sort au leur, c’est le DEFAITISME de guerre“, *et il ajoute*: „A nos yeux, le champ n’était libre que pour une Révolution étendue vraiment à tous les domaines, invraisemblablement radicale, extrêmement répressive...“¹⁸

Der Begriff des Defätismus trat erstmals im Zusammenhang mit dem deutsch-französischen Krieg von 1870 auf, der in den Revanchismus führte und somit wiederum den Ersten Weltkrieg nach sich zog. Ausgehend von der Sinnlosigkeit der Schlachtfelder, die Vaché in seinen *Lettres de guerre* als

¹⁵ Vgl. Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, 17.

¹⁶ Breton, *Second manifeste du surréalisme*, 781.

¹⁷ Olivier Barbarant, „Chronologie“, in Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, vol. I, hrsg. von dems. (Paris: Gallimard, 2007), LIII.

¹⁸ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris: Seuil, 1970), 10. Er zitiert aus André Breton: *Qu’est-ce que le surréalisme*?

„l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout“¹⁹ beschreibt und die in den mechanischen Abläufen der Alltagswelt in der Nachkriegszeit ihre Fortführung findet, strebt Breton nach einer surrealistischen Revolution, die eine grundlegend neue Lebensweise und auch Kunst verlangt.

Durch den Krieg zu einer Aufarbeitung der verdrängten Bereiche des Menschlichen gezwungen, sieht sich der Surrealismus folglich auch mit historischen Auseinandersetzungen konfrontiert, die dem surrealistischen Flaneur in Paris zeichenhaft ins Auge springen. So verleiht beispielsweise wiederum ein Ereignis aus dem Kontext der *Commune*, die Zerstörung der Säule auf der Place Vendôme, die dem Maler Courbet zugeschrieben wird,²⁰ in Bretons surrealistischer Wahrnehmung dessen Gemälden ein besonderes Licht (vgl. die „profane Erleuchtung“ Walter Benjamins)²¹; er schreibt in *Nadja*: „La magnifique lumière des tableaux de Courbet est pour moi celle de la place Vendôme, à l'heure où la colonne tomba.“²² Dadurch, dass die Säule nach der Niederschlagung der Revolution wieder aufgerichtet wurde, wird die revolutionäre Macht der *Commune* zwar augenscheinlich aus dem Bewusstsein verdrängt, wirkt jedoch in Form der surrealistischen Erleuchtung umso wirkmächtiger fort.²³

Die *Commune* bildet den Höhepunkt der Revolutionen des 19. Jahrhunderts, die alle auf die Französische Revolution als Ursprungsereignis zurückverweisen.²⁴ So treten Figuren der Französischen Revolution in den beiden zentralen Prosawerken des französischen Surrealismus – *Le Paysan de Paris* (1925) und *Nadja* (1928) – auf surrealistische Weise auf und erweitern die historische Perspektive um die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Es handelt

¹⁹ Jacques Vaché, *Les lettres de guerre*, zit. nach de Cortanze, *Le monde du surréalisme*, 321.

²⁰ Vgl. Marguerite Bonnet, „Notes et variantes (*Nadja*)“, in *Œuvres complètes*, vol. I, hrsg. von ders. (Paris: Gallimard, 1988), 1525. Die Säule, die 1810 von Napoleon zur Erinnerung an seine Siege errichtet worden war, wurde am 16. Mai 1871 auf ein Dekret der *Commune* hin zerstört (und 1874 wiedererrichtet). Dem Maler Courbet, Abgeordneter der *Beaux Arts de la Commune*, wurde die Verantwortung für die Zerstörung übertragen.

²¹ Walter Benjamin, *Der Surrealismus*, in *Angelus Novus: ausgewählte Schriften 2*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966/1988), 200–15, hier 202.

²² André Breton, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, vol. I, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1988), 649.

²³ Vgl. Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 26–7.

²⁴ Baker hebt Margaret Cohens (*Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution* [California: University Press, 1993]) These hervor, dass anstelle der Kriegserlebnisse vielmehr Bretons „ambivalent relation to the tradition of ‚revolution“ für dessen „alleged melancholia“ verantwortlich sei (*Surrealism, History and Revolution*, 27).

sich um die Repräsentant/innen des politisch verdrängten Absolutismus: Louis XVI und Marie-Antoinette, die als „Geister“ im Paris der Surrealisten zugegen sind.²⁵ Auffallend ist, dass der auf Revolution ausgerichtete Surrealismus damit nicht nur die Errungenschaften des Sturms auf die Bastille ins Blickfeld rückt, sondern die Französische Revolution gerade auch anhand ihrer Gegner ins Bewusstsein ruft und damit insbesondere auch die kriegsähnlichen Zustände in ihrer Folge sowie die Guillotinerungen der *Grande Terreur* nicht ausspart, denen u.a. das Königspaar zum Opfer fiel.²⁶

2. Die Bedeutung der Französischen Revolution für die Surrealisten

Der Grundwert des Surrealismus der „liberté d'esprit“, den sowohl André Breton in seinem *Manifeste du surréalisme* von 1924 als auch Louis Aragon in seinem dem Manifest von Breton noch vorausgehenden *Une vague de rêves* proklamieren, weist auf den Wahlspruch der Revolutionäre zurück. Bei Breton heißt es:

Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que *la plus grande liberté d'esprit nous est laissée.*²⁷

Louis Aragon verkündet neben der „liberté, ce mot magnifique“, „la liberté commence où naît le merveilleux“,²⁸ auch das Ziel des Surrealismus in Anlehnung an die Französische Revolution, nämlich an die am 26. August 1789 proklamierte „Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen“ durch die Assemblée Nationale: „*Il s'agit d'aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme.*“²⁹ Aragons Forderung fungiert 1924 bezeichnenderweise als Titel für die erste Ausgabe der Zeitschrift *La Révolution surréaliste*. Mit dem Rückgriff

²⁵ Vgl. das Verb „hanter“ zu Beginn von *Nadja*, 647: „Qui suis-je? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je ‚hante‘? Je dois avouer que ce dernier mot m'égaré, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais.“ Vgl. auch Louis Aragon, *Une vague de rêves*, in *Œuvres poétiques complètes*, vol. I, hrsg. von Olivier Barbarant (Paris: Gallimard, 2007), 88: „O fantômes aux yeux changeants, enfants de l'ombre, attendez-moi je viens et déjà vous tournez.“

²⁶ Die *Terreur*, die von den Surrealisten als „historical abyss or lacuna“ wahrgenommen wird, fokussieren u.a. auch Max Morise und Robert Desnos, vgl. Simon Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 39–55, hier 42.

²⁷ Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), 312, kursiv im Original.

²⁸ Aragon, *Une vague de rêves*, 90.

²⁹ Aragon, *Une vague de rêves*, 95, kursiv im Original.

auf die Französische Revolution nutzt er deren symbolischen Wert im Hinblick auf die surrealistische Revolte *und* den surrealistischen Humanismus, denn es geht jeweils um die Grundrechte des Menschen, die nun im Surrealismus nun eine ganz persönliche Dimension erlangen. Aragon unterzieht die Errungenschaften der Französischen Revolution einer geistigen Erneuerung, vom „citoyen“ ist hier nun nicht mehr die Rede.³⁰

Wolfgang Babilas verortet bis 1925 eine „phase anarchiste“ bei Aragon; er beziehe „*tout l'appareil de la Grande Terreur*“ ein, „pour opérer *le bouleversement du monde*“.³¹ In der Textstelle aus *Une vague de rêves*, auf die sich Babilas mit der „*Terreur*“ wohl bezieht, geht es um die Macht surrealistischer Bilder; der eigentliche Wortlaut ist:

Dans un lit au moment de dormir, dans la rue les yeux grands ouverts, avec tout l'appareil de la terreur, nous donnions la main aux fantômes.³²

Während Babilas die Revolution bei Aragon in der historischen Konsequenz der *Terreur* als eine politische ausdeutet, womöglich in Vorbereitung auf dessen Eintritt in den PCF von 1927, kann im Sinne der *image surréaliste* auch dahingehend argumentiert werden, dass in der Bewusstseinsweiterung beide Fronten der Revolution nebeneinander stehen bleiben, die „fantômes“ (re-)integriert werden. Bataille verdeutlicht dies am Beispiel des Obeliskens auf der Place de la Concorde. Nur wenn der Obelisk – namentlich ist mit der *Concorde* die 'Eintracht' des französischen Volkes gemeint –³³ die Guillotine, die zuvor an diesem Ort stand, nicht gänzlich aus dem Bewusstsein verdränge, dürfe dieser stehen bleiben: „Bataille allows that the obelisk might remain in the place de la Concorde only if it perpetually threatens to disturb, to wrench the passer-by into consciousness.“³⁴

³⁰ Vgl. Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 52. Baker führt diese Auslassung auf eine Kritik an den Anfängen der Dritten Republik zurück, „references to 'citoyen' were associated with the more extreme republicanism of the Third Republic, and thus with the previous political generation.“

³¹ Babilas, Wolfgang, „Aragon, théoricien du surréalisme“, in *Lire Aragon*, hrsg. von Mireille Hilsum et al. (Paris: Honoré Champion, 2000), 51–2, kursiv im Original.

³² Aragon, *Une vague de rêves*, 86–7.

³³ Vgl. auch Georges Clemenceaus (1841–1929) berühmt gewordene Formulierung „La Révolution française est un bloc ...“. Zur Bedeutung der Revolution für die französische Politik vgl. Antoine De Baecque, *Pour ou contre la Révolution: de Mirabeau à Mitterand* (Paris: Bayard, 2002).

³⁴ Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 62. Vgl. dazu auch Georges Bataille, „L'obélisque“, in *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1970), 501–13.

Bretons Pariserfahrungen in *Nadja* zeigen die surreale Wirkung geschichtsträchtiger, auratischer Orte auf, „the anxiety that proximity to ‚auratic‘ places generated in Breton“.³⁵ In der erweiterten Perspektive der *surréalité* treten die Verdrängungen zutage und entfalten ihre emotionale Wirkung. Maurice Nadeau formuliert dementsprechend in seiner *Histoire du surréalisme* die revolutionäre Zielsetzung des Surrealismus, „le but à atteindre“, als „résolution des antinomies au sein d’une surréalité“, als „Aufhebung aller Widersprüche und Gegensätze in einer Überwirklichkeit.“³⁶ Diese „surréalité“ geht über eine oberflächliche Einigung des französischen Volkes, die die in sich widersprüchlichen Ereignisse in die Vergessenheit verbannt, hinaus und bezieht den Einzelnen emotional mit ein.

Die Auseinandersetzung der Surrealisten mit der Französischen Revolution gestaltet sich also komplexer als einseitig bezogen auf den Sturm auf die Bastille und die Erklärung der Menschenrechte. Vielmehr werden im surrealistischen Sinne der Zusammenführung von Widersprüchen auch die Vertreter/innen des Absolutismus und das Grauen der *Terreur* in die Bildwelt mit einbezogen. Daraus ergibt sich ein weitreichenderes politisches Statement, das binäre Grenzziehungen, strikte Oppositionen und eindeutige Feindbilder abzumildern strebt und insofern auch auf die vom Ersten Weltkrieg gezeichnete französische Gegenwart der 1920er Jahre anwendbar ist. Denn die Vertreter der Monarchie sind hier weiterhin bedrohlich zugegen und formieren sich nun in der aufstrebenden *Action Française*.³⁷

3. Nicht dualistische Blicke auf Revolution und *Ancien Régime* in der politisch-philosophischen Theorie und in der Historiographie

Sowohl in der politisch-philosophischen Theorie als auch in der Geschichtsschreibung wird die scharfe Trennung von Revolution und *Ancien Régime*, der Kampf der neuen Ordnung gegen die alte hinterfragt, weil diese Frontbildun-

³⁵ Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 28. Baker bezieht sich hier auf Hal Foster und seine Schrift *Compulsive Beauty* (Cambridge Mass./London: MIT Press, 1993), 198. Vgl. als weiteres Beispiel auch die Aura der Place Dauphine vor dem Hintergrund des „supplice des Templiers“, Verf., „[C]e chèvrefeuille tremblant. Der französische Surrealismus und das Mittelalter“, in *Sur les chemins de l’amitié: Beiträge zur französischen Literaturgeschichte. Freundschaft für Dietmar Rieger*, hrsg. von Anna Isabell Wörsdörfer et al. (Wiesbaden: Harrassowitz, 2017), 113–23, hier 120–1.

³⁶ Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 181, übers., 206.

³⁷ Vgl. Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 29.

gen den Blick auf tiefere historische und politische Zusammenhänge verstellen. Zwei Fälle seien hier exemplarisch genannt.

Zum einen betont Giorgio Agamben in seiner Theorie des *Homo Sacer* – *Die souveräne Macht und das nackte Leben*, im Kapitel 5 „Souveräner Körper und heiliger Körper“, dass politisch gesehen Louis XVI trotz seiner Hinrichtung keineswegs aus dem System/der Nation ausgegrenzt wurde, er wurde nicht als Vogelfreier, Verbannter getötet, sondern eigentlich wurde er „geopfert“. Denn entgegen dem Willen der revolutionären Jakobiner war der Guillotiniierung Louis' XVI am 21. Januar 1793 eine Verurteilung zum Tode vorausgegangen. Prozess und Todesurteil für einen Monarchen betont Agamben als den eigentlichen Bruch, da „[n]och in den modernen Verfassungen [...] eine säkularisierte Spur der Unmöglichkeit [überlebt], das Leben des Souveräns zu opfern, und zwar im Prinzip, wonach das Staatsoberhaupt nicht einem gewöhnlichen Gerichtsverfahren unterzogen werden kann“: „[W]ohl ohne sich dessen bewußt zu sein, trieben [die Jakobiner folglich] das Prinzip der Nichtopferbarkeit des heiligen Lebens, das jeder erschlagen kann, ohne einen Mord zu begehen, und das nicht den sanktionierten Exekutionsformen unterzogen werden kann, ins Extrem.“ Agambens Theorie behandelt den Ausschluss und Einschluss in Bezug auf die politische Ordnung, derer Louis XVI letztlich als „Opfer“ teilhaftig geblieben ist; die Revolution hat trotz der Hinrichtung des Monarchen nicht zu seinem endgültigen Ausschluss geführt, worin Agamben ein Gegenbeispiel für die provokative „Symmetrie zwischen dem Körper des Souveräns und dem des *homo sacer*“ sieht.³⁸

Ein zweites Beispiel aus der Geschichtsschreibung ruft weiterhin zu einer nicht dualistischen Perspektive hinsichtlich der Revolution und dem *Ancien Régime* auf. Der Historiker François Bluche kritisiert die Tatsache, dass die Regierungszeit Louis' XVI von 1774 bis 1789 in der Geschichtswissenschaft zwei diametral entgegengesetzte Bilder hervorrufe: Entweder wurde die letzte Phase des *Ancien Régime* „durch die Brille der Jahre von 1789 bis 1799“ betrachtet, also immer von Seiten der Revolution, oder aber sie wurde von denjenigen, denen die Revolution ein Ärgernis ist, „mit einer Schäferidylle im Stil von Florian oder Fabre d'Églantines“ verwechselt. Bluche plädiert dem entgegen dafür, dass „zwischen diesen scharf voneinander abgegrenzten Vorstellungen und überspitzten Positionen [...] nicht um jeden Preis eine Wahl“ getroffen werden sollte. „Man sollte im Gegenteil die tausend Facetten,

³⁸ Giorgio Agamben, „Homo sacer“, in *Homo sacer: die souveräne Macht und das nackte Leben*, hrsg. von dems., übers. von Hubert Thüring (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 81 124, hier 112–3.

Nuancen, Zwischentöne bedenken, die zur Darstellung jeder differenzierten Gesellschaft gehören, ganz besonders aber zu derjenigen Frankreichs im *Ancien Régime*.³⁹

An einer Verquickung der Perspektiven ist auch der Surrealismus interessiert, so die These des vorliegenden Beitrags, auch wenn die Forschung von Babilas u.a. die Anspielungen auf die Französische Revolution bisher eher einseitig im Zuge der für die Avantgarde typischen revolutionären Gesinnung ausgedeutet hat. Simon Baker untersucht in seinem historiographisch ausgerichteten Ansatz in *Surrealism, History and Revolution* hingegen „this complex negotiation of the past“ der Surrealisten, als „a process of selection, preservation, display, provocation and response“, aber auch als „emphatic assertion of surrealism’s revolutionary potential“.⁴⁰ Die Surrealisten arbeiten gegen forcierte Ausschlüsse und Verdrängung, sie streben nach Ganzheitlichkeit der Erfahrung. Mit ihrem Rückgriff auf Louis XVI und Marie-Antoinette rufen die surrealistischen Texte neben dem auf die Revolution zurückführbaren Freiheitsgedanken auch die Schrecken der *Terreur* auf den Plan; durch die Todesthematik wird insbesondere das erlebende Subjekt selbst emotional mit einbezogen und dies geschieht umso wirkungsvoller vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Ersten Weltkriegs.

4. Revolution und *Ancien Régime* bei Louis Aragon und André Breton

„Le boulevard Haussmann est arrivé aujourd’hui rue Laffitte“, disait l’autre jour l’*Intransigeant*. Encore quelques pas de ce grand rongeur, et, mangé le pâté de maisons qui le sépare de la rue Le Peletier, il viendra éventrer le buisson qui traverse de sa double galerie le passage de l’Opéra, pour aboutir obliquement sur le boulevard des Italiens. C’est à peu près au niveau du Café Louis XVI qu’il s’abouchera à cette voie par une espèce singulière de baiser de laquelle on ne peut prévoir les suites ni le retentissement dans le vaste corps de Paris. On peut se demander si une bonne partie du fleuve humain qui transporte journellement de la Bastille à la Madeleine d’incroyables flots de rêverie et de langueur ne va pas se déverser dans cette échappée nouvelle et modifier ainsi tout le cours des pensées d’un quartier, et peut-être d’un monde. Nous allons sans doute assister à un bouleversement des modes de la flânerie et de la prostitution, et par ce chemin qui ouvrira plus grande la communication entre les boulevards et le quartier Saint Lazare, il est permis de penser que déambuleront de nouveaux types inconnus qui participeront des deux zones

³⁹ François Bluche, *Frankreich zur Zeit Ludwigs XVI.*, übers. von Eva Marie Herrmann unter Mitwirkung von Ulrich Herrmann (Stuttgart: Reclam, 1989), 14–5.

⁴⁰ Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 22.

d'attraction entre lesquelles hésitera leur vie, et seront les facteurs principaux des mystères de demain.⁴¹

In diesem Textauszug aus Louis Aragons *Paysan de Paris* (1926) geht es um die Haussmannisierung, die mit dem Begriff des „bouleversement“ einer Revolution gleichgesetzt wird. Damit überlagert sich das Paris der 1920er Jahre mit der letzten Phase des *Ancien Régime* und der sich ankündigenden Französischen Revolution. Der Bau der großen Boulevards verdrängt die alte Welt der Passagen, ebenso wie die Revolution das *Ancien Régime* verdrängt hatte. Die Zeitung *Intransigeant* – der Name unterstreicht die Kompromisslosigkeit, Unnachgiebigkeit – berichtet von diesen verheerenden Umwälzungen. Auch der Passage de l'Opéra, nach dem das erste Kapitel des *Paysan de Paris* benannt ist, fällt den kapitalistisch orientierten Baumaßnahmen zum Opfer; der Einzelhandel der Passagen soll den großen Warenhäusern wie z.B. den Galeries Lafayette weichen. Das Vordringen des Boulevards in den Passage de l'Opéra wird vergleichbar einer Vergewaltigung beschrieben: „éventrer“ als wörtlich ‘Eindringen in den Bauch’, „baiser“, „vaste corps de Paris“. Die mit Gewalt assoziierte Revolution trägt in diesem Textbeispiel negative Konnotationen. Der Boulevard als das „große Nagetier“ frisst sich in der Stadt ungeachtet aller Moral durch die Häuser durch, bis zur Rue Le Peletier (vgl. die übertragene Bedeutung von „ronger“: ‘tourmenter quelqu'un’, ‘miner la cohésion d'une collectivité’)⁴². Le Peletier war das Opernhaus, nach dem der Passage ursprünglich benannt war und das 1873 von einem Brand zerstört worden war.⁴³ Der Straßename erinnert folglich, ebenso wie in der Gegenwart des Lesers der Passage de l'Opéra selbst, an etwas nicht (mehr) Vorhandenes. In der Stadt sind Spuren des gewaltsam verdrängten und zerstörten Vergangenen, der *alten* Welt präsent. Zur Zerstörungswut der Revolution gesellt sich, als Name eines Cafés – für den Surrealismus ist diese Profanität nicht verwunderlich – Louis XVI. Damit ist der letzte König des *Ancien Régime* in der Darstellung des Paris der Haussmann'schen Umwälzungen der Stadtlandschaft aufgerufen.⁴⁴

⁴¹ Aragon, *Le paysan de Paris*, 21–2, Hervorh. d. Verf.

⁴² <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ronger/69845>, eingesehen am 18.03.2021.

⁴³ Das Opernhaus Le Peletier ist in der Nacht vom 28. auf den 29. Oktober 1873 niedergebrannt, vgl. Nicole Wild, *Dictionnaire des Théâtres Parisiens au XIX^e siècle* (Paris: Aux Amateurs de livres, 1989), 227.

⁴⁴ In der Folio-Ausgabe, aus der hier zitiert wird, heißt das Café „Louis XVI“, in der Pléiade und in der deutschen Übersetzung von Lydia Babilas heißt es jeweils „Louis XIV“. Das Café kommt im Kapitel „Le passage de l'Opéra“ zweimal vor. Im Manuskript, das sich in der Bi-

Erinnert wird mit dem Namen des Cafés an den nach Louis XVI benannten Stil – dies insbesondere auch an einer anderen Stelle des *Paysan*, wo von einer „façade vitrée à petits carreaux Louis XVI“ die Rede ist.⁴⁵ Außerdem impliziert die Regierungszeit Louis' XVI, das kann man u.a. bei François Bluche nachlesen, die besondere Entwicklung der Philosophie und der Künste, vor allem aber der Musik. Die Straßennamen Le Peletier und Boulevard des Italiens, die in diesem Textauszug zitiert werden, sind beide nach Theaterhäusern benannt: Opéra Le Peletier und Théâtre-Italien (Comédie-Italienne), das dort 1783, eben zur Zeit Louis' XVI, errichtet wurde, die heutige Opéra comique. Durch die Namensänderung des Theaters liegt die Namensgebung des Boulevards nicht mehr auf der Hand. Verborgен bleibt weiterhin auch die Tatsache, dass Marie Antoinette, die 1770 von Österreich nach Paris kam, für eine wesentliche Erneuerung des Pariser Musiklebens durch italienische Komponisten gesorgt hatte.⁴⁶

Das Café Louis XVI befindet sich der Beschreibung des *Paysan* folgend genau an der Kreuzung der Boulevards und erlangt dadurch eine zentrale Position. Dass mit Louis XVI neben der kulturellen Blütezeit der französischen Aufklärung auch das Ende des *Ancien Régime* und die Schrecken der *Terreur*, die Guillotinerungen auf der Place de la Concorde evoziert werden, drängt sich dem aufmerksamen Leser durch die im Textauszug betonte Verbindung von der Bastille zur Madeleine auf. Die Bastille steht ganz bildlich für die Revolution als Befreiung (aus dem Gefängnis), an der Madeleine befand sich das Massengrab für die Guillotinierten, darunter auch der König und seine Frau, bevor der Friedhof der Madeleine aufgelöst und die sterblichen Überreste des Königspaares in die Kathedrale von Saint-Denis überführt wurden; mit der Chapelle expiatoire wurde in der Restaurationszeit unter Louis XVIII an besagter Stelle von Paris, dem heutigen Square Louis XVI, eine Gedenkstätte errichtet. Dass dieser Erinnerungsort in der Parisbeschreibung aus dem *Paysan* dezidiert, wenn auch womöglich unbewusst mitschwingt, bestätigt die explizite Erwähnung der Chapelle expiatoire im zweiten Kapitel des *Paysan de Paris*, „Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont“, wo es um die Beschreibung des Weges zum Belvedere im Herzen des Parks der Buttes-

bibliothèque Jacques Doucet in Paris befindet, lautet der Name des Cafés „Louis XVI“, womit belegt wäre, dass das Café den Namen des guillotinierten Monarchen trägt. Offensichtlich hat die Forschung den Implikationen dieses Namens bislang nie Rechnung getragen.

⁴⁵ Aragon, *Le paysan de Paris*, 85.

⁴⁶ Vgl. Alessandro Di Profio, *La révolution des Bouffons: l'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792* (Paris: CNRS Éditions, 2003), 21.

Chaumont geht; auch hier findet man Louis XVI wiederum an der Schnittstelle zweier Wege.

Le sentier du belvédère est barré la nuit par une grille portative, on la passe aisément par l'herbe. Puis bifurque: d'un côté pittoresque à la Suisse, petit pont et verdure, de l'autre grandiose, avec l'à-pic sur le lac, et les cassures de la montagne, faites à la main, mais une main de géant. Et comme un homme qui joint les siennes, de mains, les deux chemins se réunissent sur un petit temple gréco-romantique, où des colonnes Louis XVI soutiennent une coupole dans le goût de la Chapelle expiatoire.⁴⁷

Im zuvor zitierten Textauszug sind Bastille und Madeleine durch den Menschenfluss („fleuve humain“) verbunden, der mit seinen „incroyables flots de rêverie et de langueur“ beide historischen Gedenkstätten miteinander vereint. Die „rêverie“ impliziert eine lange Tradition der französischen Literatur, seit Rousseau und Baudelaire vereint sie Natur und Großstadt. Für die Surrealisten ist der Traum tiefer gelagert als die „rêverie“, er verschafft dem bedrohlichen Unbewussten, dem Unheimlichen, der wahren „Natur“ des Menschen Einzug in die oberflächliche Alltagswelt der Metropole. In dieser Dimension der Wahrnehmung bindet der Tod, für den die Madeleine als ehemaliger Friedhof und auch der Passage de l'Opéra als „grand cercueil de verre“⁴⁸ stehen, sowohl den *paysan* als auch Aragon ganz persönlich mit ein: Zum einen verschwimmt sein Vorname „Louis“ mit dem Namen des guillotinierten Königs,⁴⁹ zum anderen verstarb Aragons in England wohnende Liebblingstante mit Namen „Madeleine“ im Juli 1924, genau in der Zeitspanne, in der die „Préface à une mythologie moderne“ und das Kapitel „Le Passage de l'Opéra“ in der *Revue européenne* erschienen (Juni–September 1924).⁵⁰ Für den Surrealismus typisch ist diese Aufhebung der Grenzen zwischen Autobiogra-

⁴⁷ Aragon, *Le paysan de Paris*, 218, Hervorh. d. Verf.

⁴⁸ Aragon, *Le paysan de Paris*, 44.

⁴⁹ Vgl. den Großdruck „Louis!“, *Le paysan de Paris*, 72. Der Schriftzug des eigenen Namens ist für den *paysan* (und wohl auch für Aragon selbst) von großer Bedeutung. „LOUIS! Je sors, je sors: qui est-ce qui m'appelle? Au dehors il va-et-vient se poursuit. Personne de ma connaissance ... ah si: le désir de voir mon prénom, si peu employé dans mon entourage, imprimé en capitales de quelque importance.“ Robert Pierre Desnos hingegen identifiziert sich namentlich mit dem Verfechter von Revolution und *Terreur*, „Robes-pierre“, vgl. Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 51, 67.

⁵⁰ Vgl. Barbarant, *Chronologie*, LXI. „En juillet, la mort de Madeleine, la tante préférée d'Aragon, lui cause une profonde souffrance que viennent amplifier les tensions avec sa famille, chez qui il réside toujours.“ Vgl. auch Prousts Symbol der Madeleine für seine Konzeption der „mémoire involontaire“.

phie und Erzählung, ebenso wie die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und die Überlagerung von kollektiver und persönlicher, subjektiver Erinnerung. Es gibt surreale Ereignisse, dies bestätigt Aragon in *Une vague de rêves*, die das Subjekt persönlich, aber darüber hinaus auch eine ganze Gesellschaft einbeziehen, sogenannte „surréalismes collectifs“ – daraus resultiert ihre Gewalt, die über die Zeit wirksam bleibt.

À ce point on imagine aussi ce que sont les surréalismes collectifs, comment le surréalisme induit un peuple entier à croire à des miracles, à des victoires militaires, et ce qui s'est enfin produit aux noces de Gana et à Valmy. Et au pied de ce moulin magique il est vrai, cela seul est vrai, que l'eau paysanne fut changée en vin et en sang tandis que chantaient les collines.⁵¹

Als Beispiele für sogenannte „surréalismes collectifs“ nennt Aragon in diesem Textauszug die Hochzeit zu Kana, bei der im Neuen Testament Jesus Wasser in Wein verwandelt; er nennt außerdem auch die Kanonade von Valmy, in der sich 1792 die französische Revolutionsarmee gegen Preußen durchsetzte: „Valmy wurde zu einem Symbol: [...] für die Kampfkraft der von der Gerechtigkeit ihrer Sache überzeugten proletarischen Massen, für den Sieg des neuen über das alte Europa, für die Überlegenheit der am 22. September 1792 in Paris ausgerufenen Republik über die Monarchie.“⁵² Die Revolution wird hier nun wiederum als Befreiung gefasst und damit positiv konnotiert. Es geht der surrealistischen Ästhetik folglich um das Wechselspiel der Polaritäten und die daraus resultierende Elektrizität, die „*lumière de l'image*“, von der in Bretons Manifest die Rede ist;⁵³ bei Aragon wird die „profane Erleuchtung“ der „*lumière moderne de l'insolite*“ zugeschrieben.⁵⁴

Dass der *paysan* und damit auch Louis Aragon selbst – der Surrealismus fordert, wir haben es bereits angesprochen, eine Auflösung der Grenzen von Kunst und Leben – sich spiegelbildlich in die Schrecken der *Terreur* und ganz konkret in die Guillotinerungen involviert fühlen, kann man im XVIII. Unterkapitel des „Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont“ ausführlich nachlesen. Dort geht es in einer poetischen *écriture automatique* um Enthauptungen und rollende Köpfe als Symbol für eine nicht mehr der Ratio verhaftete und stattdessen der *surréalité* verschriebene Lebensweise, die, über die Todeserfahrung vermittelt, der Selbsterkenntnis und dem daran beteiligten Unbewussten Rechnung trägt.

⁵¹ Aragon, *Une vague de rêves*, 90.

⁵² Uwe A. Oster, *Preußen: Geschichte eines Königreichs* (München, Zürich: Piper, 2010), 185.

⁵³ Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), 337, kursiv im Original.

⁵⁴ Aragon, *Le paysan de Paris*, 20.

Ma tête, ne retombe pas encore sur le sol. Ma tête, écarquille les yeux. Ne sont-ce pas des images brouillés d'un reflet de moi-même?⁵⁵

In Ergänzung zur Rolle von Louis XVI in Aragons *Paysan de Paris* wird in André Bretons *Nadja* Marie-Antoinette namentlich erwähnt und aus der Vergessenheit gerufen. Dies geschieht in Folge der Episode auf der Place Dauphine, die sich auf dem äußersten Zipfel der Île de la Cité befindet und vom Wasser der Seine umspült wird. Marie-Antoinette war *dauphine*, bevor sie Königin wurde; als Königin endete sie auf dem Schafott. Nadja empfindet auf der Place Dauphine, wo sie mit Breton bei einem Weinhändler zu Abend isst, Todesangst; persönliche und historische Erinnerungen mischen sich in ihrem Bewusstsein und bedrängen sie: „Elle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore.“ So hatte sie einmal beim Abschied von ihrem Freund auf eben diesem Platz eine Stimme vernommen, die ihr zurief „Tu mourras, tu mourras.“ Es heißt dann weiter „Je ne voulais pas mourir mais j'éprouvais un tel vertige...“⁵⁶ Außerdem erinnert der Platz an das Massaker des Templerordens, das hier im 14. Jahrhundert stattgefunden hatte: Im Schatten der Bäume kann Nadja noch die Toten sehen. Breton und Nadja verlassen den Platz in Richtung der Conciergerie, dem Ort, wo Marie-Antoinette inhaftiert war. Das Gefängnis der Conciergerie antizipiert Nadjas eigenes Schicksal hinter den Riegeln der psychiatrischen Anstalt und lässt auf surreale Weise die Bastille, eben auch ein Gefängnis, als in sich kontrastierendes Symbol der Befreiung mitschwingen.

Le long des quais, je la sens toute tremblante. C'est elle qui a voulu revenir vers la Conciergerie. Elle est très abandonnée, très sûre de moi. Pourtant elle cherche quelque chose, elle tient absolument à ce que nous entrons dans une cour, une cour de commissariat quelconque qu'elle explore rapidement. „Ce n'est pas là... Mais, dis-moi, pourquoi dois-tu aller en prison? Qu'auras-tu fait? Moi aussi j'ai été en prison. Qui étais-je? Il y a des siècles. Et toi, alors,

⁵⁵ Aragon, *Le paysan de Paris*, 228. Als literarischer Vorläufer dieser Ästhetik kann Stendhal in Betracht gezogen werden: die Guillotinerung Julien Sorels und die symbolische Bedeutung der Revolution und der Enthauptung für dessen Kristallisationstheorie und den „amour de tête“ (vgl. Verf., „Italienische Kunstliebe bei Stendhal und Winckelmann“, in *Die hohen Schönheiten sind hier ohne Grenzen: Stendhal und Winckelmann. Stendhal in Deutschland*, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. XXX, hrsg. von Markus Käfer (Stendhal: Winckelmann-Gesellschaft, 2014), 23–32; Verf., „L'amour de l'art italien chez Stendhal et Winckelmann“, in *Stendhal et Winckelmann*, hrsg. von Catherine Mariette-Clot und Chantal Massol (Grenoble: UGA Éditions, 2017) (=Bibliothèque stendhalienne et romantique), 109–21.

⁵⁶ Breton, *Nadja*, 695–7.

qui étais-tu?“ Nous longeons de nouveau la grille quand tout à coup Nadja refuse d’aller plus loin. Il y a là, à droite, une fenêtre en contrebas qui donne sur le fossé, de la vue de laquelle il ne lui est plus possible de se détacher. C’est devant cette fenêtre qui a l’air condamnée qu’il faut absolument attendre, elle le sait. C’est de là que tout peut venir. C’est là que tout commence. Elle tient des deux mains la grille pour que je ne l’entraîne pas. Elle ne répond presque plus à mes questions. De guerre lasse, je finis par attendre que de son propre gré elle poursuive sa route. La pensée du souterrain ne l’a pas quittée et sans doute se croit-elle à l’une de ses issues. Elle se demande qui elle a pu être, dans l’entourage de Marie-Antoinette.⁵⁷

Nadja wird durch das historische Gefängnis der Conciergerie und den „fossé“ als Hinweis auf Grab und Tod in den „entourage de Marie-Antoinette“ versetzt und erlebt deren Schicksal aus erster Hand mit. Sie wird – und spiegelbildlich Breton selbst – auf existenzieller Ebene in das Ereignis einbezogen. Auch in diesem Beispiel wird die Befreiung durch die Revolution um die Enge (und damit ‚Angst‘) von Gefangenschaft und Tod sowie die Schrecken der *Terreur* ergänzt.

5. Individuelle Erinnerung und kollektives Gedächtnis

Die weder dualistische noch vereinheitlichende Perspektive der Surrealisten auf die Revolution und deren Verknüpfung von unwillkürlicher Erinnerung des Subjekts und kollektivem Unbewusstem lässt sich als erweiternder Beitrag zur französischen Erinnerungskultur lesen. Ob der Surrealismus damit auch eine neue Geschichtsschreibung bereithält, wird in der Forschung diskutiert. Simon Baker plädiert für eine „fractured historiography implicit in surrealism“, er will sich vorerst nicht auf eine surrealistische Geschichtsschreibung, sei diese intendiert oder unbewusst vorgenommen, festlegen. Im Gegensatz dazu erkenne Margaret Cohen in Bretons *Nadja* „the possibility of writing surrealist historiography by applying a Freudian paradigm of memory to collective events“.⁵⁸ Tatsache ist, dass der Surrealismus durch den persönlichen Zugang, der Unbewusstes einschließt, die historischen Ereignisse in einem neuen Licht aufscheinen lässt und somit eine aktive Auseinandersetzung mit der Geschichte fordert.

Mit Maurice Halbwachs’ Theorie der *Mémoire collective* – bezeichnenderweise ist seine dem vorausgehende Studie *Les cadres sociaux de la mémoire* (Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen) 1925 im selben Jahr des *Paysan de Pa-*

⁵⁷ Breton, *Nadja*, 697, Hervorh. d. Verf.

⁵⁸ Baker, *Surrealism, History and Revolution*, 34.

ris erschienen – lässt sich das Zusammenspiel von individueller Erinnerung und kollektivem Gedächtnis noch einmal pointieren. Bis heute handelt es sich hierbei um einen der Traditionsstränge der Forschung zum kollektiven Gedächtnis.⁵⁹

Nach Halbwachs' Theorie ist „jede noch so persönliche Erinnerung eine *mémoire collective*, ein kollektives Phänomen“, entgegen den „Gedächtnistheorien seiner Zeitgenossen, Henri Bergson und Sigmund Freud etwa, die Erinnerung als einen rein individuellen Vorgang verstehen“.⁶⁰ Von seinen Zeitgenossen erntete Halbwachs heftigen Widerspruch, Marc Bloch warf ihm „eine unzulässige Kollektivierung individualpsychologischer Phänomene vor“.⁶¹ Halbwachs zufolge stehen jedoch „[k]ollektives und individuelles Gedächtnis [...] in einer Beziehung wechselseitiger Abhängigkeit, so dass ‚das Individuum sich erinnert, indem es sich auf den Standpunkt der Gruppe stellt, und das Gedächtnis der Gruppe sich verwirklicht und offenbart in den individuellen Gedächtnissen.‘ [...] Erst über individuelle Erinnerungsakte wird das kollektive Gedächtnis beobachtbar, denn ‚jedes individuelle Gedächtnis ist ein »Ausblickspunkt« auf das kollektive Gedächtnis“.⁶² In der *Mémoire collective* unterstreicht Halbwachs die notwendige Transformation der „construction artificielle“ einer Erinnerung in ein lebendiges „souvenir“; diesen fruchtbaren Prozess verortet er in der Interaktion von „milieu“ und Subjekt, „quelques souvenirs réels“ werden dabei um „une masse compacte de souvenirs fictifs“ ergänzt.⁶³ Vergleichbar den Surrealisten schreibt Halbwachs von einem Blick in den „trüben Spiegel“ der Erinnerung; das Subjekt ist nicht als „tabula rasa“ aus dem Vorgang ausgeschlossen, sondern grundlegend einbezogen:

Dans l'un et l'autre cas [wenn entweder die Erinnerung der Gruppe inexakt und die persönliche Erinnerung dafür exakter ist, oder aber umgekehrt die „témoignages des autres“ exakter sind als „notre souvenir“], si les images se fondent si étroitement avec les souvenirs, et si elles paraissent emprunter à ceux-ci leur substance, c'est que notre mémoire n'était pas comme une table rase, et que nous nous sentions capable [sic!], par nos propres forces, d'y apercevoir, comme dans un miroir troublé, quelques traits et quelques contours (peut-être illusoire) qui nous rendraient l'image du passé.⁶⁴

⁵⁹ Vgl. Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*, 3. Aufl. (Stuttgart: Metzler, 2017), 11.

⁶⁰ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 11–2.

⁶¹ Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 12.

⁶² Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 13.

⁶³ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (Paris: Presses universitaires, 1950), 4–5.

⁶⁴ Halbwachs, *La mémoire collective*, 5.

Über die unwillkürliche Erinnerung, die von existenziellen Situationen begünstigt wird, erlangen die Subjekte der surrealistischen Texte persönlichen Zugang zu den Ereignissen des kollektiven Gedächtnisses, die sich in Paris, als Stabilität garantierendem „espace“,⁶⁵ dem Flaneur präsentieren. Umgekehrt beeinflussen, Halbwachs entsprechend, die historischen Begebenheiten des kollektiven Gedächtnisses aber auch die fiktiven individualpsychologischen Erinnerungen. In Bezug auf die Französische Revolution wurde gezeigt, dass die von der politischen Bühne verdrängten Vertreter/innen des *Ancien Régime* in den surrealistischen Texten besonders zugänglich werden. Sie werden als Opfer der *Terreur* neben dem für den Surrealismus wesentlichen Revolutionsgedanken und den „droits de l’homme“, über den Umweg des kollektiven Unbewussten – bei Aragon ist die Rede vom „inconscient de la ville“⁶⁶ – umso wirkungsvoller in das Bewusstsein reintegriert.

Auch in Nadjas Begegnung mit Marie-Antoinette zeigt sich Halbwachs’ Theorie darin, dass der imaginierte „entourage“ der Königin die historische Erinnerung umso wirkungsvoller als lebendiges „souvenir“ aufleben lässt; das Vergessen geht nämlich, Halbwachs zufolge, mit dem Verlust des kollektiven Umfelds einher: „Oublier une période de sa vie, c’est perdre contact avec ceux qui nous entouraient alors“.⁶⁷

Die gleichberechtigte Spannung der Polaritäten von individueller Erinnerung und kollektivem Gedächtnis, *Ancien Régime* und Revolution, Paris der Passagen und Paris der Grands Boulevards bietet der vom Ersten Weltkrieg gezeichneten Gesellschaft einen erweiterten Horizont, der auf den politischen Kontext übertragen ein komplexer gestaltetes Feld und eine tiefgründig reflektierte politische Auseinandersetzung möglich macht. Vor dem Hintergrund der Schrecken des Ersten Weltkriegs wird das Grauen der *Terreur* in der persönlichen Erinnerung an die Revolution deutlich stärker empfunden.

Der daraus resultierende Verzicht auf „kollektive“ Gewalt, für den sich die Surrealisten entscheiden, zieht sich bis zu deren Kampf gegen den Faschismus durch. In seiner Rede auf dem antifaschistischen Schriftstellerkongress

⁶⁵ Halbwachs, *La mémoire collective*, 167: „Il n’est donc pas exact que pour se souvenir il faille se transporter en pensée hors de l’espace, puisque au contraire c’est l’image seule de l’espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l’illusion de ne point changer à travers le temps et de retrouver le passé dans le présent“.

⁶⁶ Aragon, *Le paysan de Paris*, 168: „C’est ainsi qu’aux approches du parc où est niché l’inconscient de la ville, les grands facteurs de la vie citadine prennent des figures menaçantes, et surgissent au-dessus des terrains vagues et de leurs cabanes de chiffonniers et de marâchers avec toute la majesté conventionnelle, et le geste figé des statues.“

⁶⁷ Halbwachs, *La mémoire collective*, 10.

1935 in Paris beruft sich Breton mit seinem Plädoyer für Erneuerung auf Marx und Rimbaud, die sich auf ihre jeweils eigene Weise auf die Revolution beziehen: „Transformer le monde“, a dit Marx; „changer la vie“, a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.“⁶⁸ Bretons Scheu vor dem Straßenkampf und der politischen Aktion, die ihm den Vorwurf der Passivität einbrachte, erscheint vor dem Hintergrund seines gespaltenen Verhältnisses zur Französischen Revolution und ihren Fortsetzungen in einem neuen Licht. Er zählt sich nicht zum Volk, das die Bastille stürmt und die Köpfe rollen lässt, sondern er trägt vielmehr, vergleichbar den Aufklärern, zur „Revolution“ des Bewusstseins bei und lässt die Köpfe, wie dies sein Kollege Aragon in *écriture automatique* vorbringt,⁶⁹ *metaphorisch* rollen. Oder er verliert – wie in der historischen Realität Louis XVI und Marie-Antoinette – zumindest hin und wieder *selbst* den Kopf, allerdings zugunsten von Traum und Unbewusstem und einer erweiterten (historischen) Perspektive.

6. Ausblick

Im Frankreich der Gegenwart assoziiert sich die Gelbwesten-Bewegung (2018–19) mit der Französischen Revolution: „cahiers de doléances“ werden vorgelegt, rote Jakobinermützen und selbstgebastelte Pappguillotinen getragen.⁷⁰ Allgemein wird in der Politik die Revolution von Extremisten von Links oder Rechts schnell für die eigene Sache beansprucht; zum Mythos geworden läuft sie Gefahr, für den Nationalismus missbraucht zu werden und Populismus zu schüren. Bereits in den 1930er Jahren begeisterten sich französische Faschisten *und* Kommunisten für 1789: „Erstere sahen in den Jakobinern die geistigen Väter des Totalitarismus, Zweitere betonten die Kontinuität im Kampf des Proletariats.“⁷¹ Inzwischen haben durchaus auch die Konservati-

⁶⁸ André Breton, „Discours au Congrès des écrivains“, in *Œuvres complètes*, vol. II, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1992), 459. Vgl. dazu auch André Breton, *Les Vases communicants*, in *Œuvres complètes*, vol. II, hrsg. von Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1992), 108, wo er sich auf Marx' neunte These zu Feuerbach bezieht, die lautet: „Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, mais il s'agit de le transformer.“ (vgl. Marguerite Bonnet, „Notes“, 1377).

⁶⁹ Vgl. Aragon, *Le paysan de Paris*, 227–30 (Unterkapitel XVIII aus „Le sentiment de la nature“).

⁷⁰ Vgl. Claudia Mäder, „Frankreich redet wieder einmal von der Revolution. Doch passt die rote Mütze zur gelben Weste?“, *Neue Zürcher Zeitung*, 18.03.2019, <https://www.nzz.ch/feuilleton/gilets-jaunes-die-revolution-von-1789-ist-kein-guter-vergleich-ld.1467467>, eingesehen am 18.03.2021.

⁷¹ Mäder, „Frankreich redet wieder einmal von der Revolution.“

ven die Revolution als Erbe angenommen und Marine Le Pen schätzt „Gestalten der Revolution als Helden der urfranzösischen Kultur“.⁷²

Wenn das „Volk“ als geschlossene Einheit betrachtet wird, entsprechend der Revolution als „bloc“ (Clemenceau), dann gefährdet dies die Demokratie. Hier gilt es ganz aktuell, in Bezug auf Frankreich, aber auch auf das wiederum zu Nationalismen tendierende Europa, auf eine differenzierte, eben nicht dualistische oder auch nivellierende Betrachtung der historischen Ereignisse zu achten. Vom Ersten Weltkrieg gezeichnet haben die Surrealisten mit ihrer Ästhetik der *image surréaliste*, die das elektrisierende Potential von Widersprüchen ausschöpft, bereits Beispiele für alternative Geschichtswahrnehmungen geliefert. Im Paris von 2019, genau 100 Jahre nach der Erfindung der *écriture automatique* und 230 Jahre nach dem Sturm auf die Bastille und der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte, würden sie jedenfalls die Jakobinermützen tragenden Gelbwesten im engen Verbund mit Marie-Antoinette betrachten, der von Oktober 2019 bis Januar 2020 eine Ausstellung in der Conciergerie gewidmet ist: *Marie-Antoinette. Métamorphoses d'une image*.

⁷² Mäder, „Frankreich redet wieder einmal von der Revolution.“