

Jean Benoît

1922 – 2010

Unter den bildenden Künstlern, die der Surrealismus nach 1945 angezogen hat, ist Jean Benoît, ungeachtet seiner fast völligen Abwesenheit aus Galerien und Museen, fraglos einer der faszinierendsten. Die kleine Hommage an ihn, die den vorliegenden Band beschließt, rechtfertigt sich von selbst: Nicht nur künstlerisch dreht sich bei ihm fast alles um das Mysterium und die Magie des Geschlechtlichen, sondern er *lebt* auch in der Welt, die er in seinen seltenen und kostbaren Arbeiten auf so erregende Weise beschwört – und außerdem trifft es sich, dass dieser Erotiker par excellence, um nicht zu sagen Erotomane, heuer seinen siebzigsten Geburtstag feiert. (Selten hat man einen so jungen „alten“ Mann gesehen, zu dessen Erkundungsreisen in die dunklen, verbotenen Zonen des Sexus man sich als Geräuschkulisse ein unbändig jugendliches, *freies* Lachen vorstellen muss.)

1922 in Québec (der Stadt) im frankophilen Teil Kanadas geboren, verbrachte Benoît seine Kindheit und Jugend in einer Region, die seinerzeit eine Art kulturelles Notstandsgebiet war. „Die ihren Verdunklungsmethoden treu bleibende katholische Kirche“, schreibt André Breton in seinem Buch *Arcane 17* (1944) über die Provinz Québec, wo er sich im Sommer/Herbst 1944 eine Weile aufhielt, „benutzt hier ihren allmächtigen Einfluss, um die Verbreitung allen Schrifttums zu verhindern, das nicht Erbauungsliteratur ist.“ Auch im Bereich der bildenden Kunst wurde jede Aktivität, die es wagte, das traditionelle, ganz und gar akademisch-verstaubte Kunstideal in Zweifel zu ziehen, seitens der Hüter der althergebrachten Ordnung systematisch behindert. Zu diesen Letzteren zählte neben dem obskurantistischen Klerus auch das herrschende politische Kartell aus National-Konservativen und Reaktionären, das mit Hilfe einer offiziellen Zensurbehörde ein ziemlich erdrückendes geistiges Klima erzeugte, in dem alles Neue und Unkonventionelle in Kunst und Literatur gebrandmarkt wurde und das viele junge Künstler und Intellektuelle veranlasste, ihrem Land den Rücken zu kehren. Benoît, der die École des Beaux-Arts in Montréal, dem anderen Zentrum des französisch sprechenden Kanada, absovierte, schloss sich zunächst der Künstlergruppe „Prisme d’Yeux“ (Augenprima) an, deren Initiator und geistiger Mentor der Maler Alfred Pellan war, ein Mann, der in den 20er und 30er Jahren in Paris gelebt, dort unter anderem auch die Bekanntschaft der Surrealisten gemacht hatte und seit 1943 als Beaux-Arts-Professor frischen Wind in die sklerotische Kunstwelt der Provinz Québec brachte. Die jungen Mitglieder der Gruppe, die dem akademischen Tradionalismus den Kampf ansagte und die freie Entfaltung der Kreativität, fern aller Dogmen, als wichtigstes Ziel verkündete, spielten im frankophonen Kanada ein wenig die Rolle einer verspäteten künstlerischen

„Vorhut“, womit sie sich bei den Vertretern der politischen und religiösen Macht sogleich als „Rebellen“ und potenzielle Bolschewisten verdächtig machten. Lange Zeit einziges weibliches Mitglied von „Prisme d’Yeux“ war die junge Malerin Marie („Mimi“) Parent, die seit jener Zeit ihr Leben mit Benoît teilt. In schöner Gemeinsamkeit wurden beide im Sommer 1947 auf Betreiben des Montréal-er Erzbischofs wegen „Disziplinlosigkeit“ vom weiteren Studium an der École des Beaux-Arts ausgeschlossen. Diese Disziplinlosigkeit – oder, positiv ausgedrückt; diesen Antikonformismus – den geltenden Ge- und Verboten gegenüber haben sich beide Benoîts bis heute bewahrt; sie führte sie schließlich mit einiger Folgerichtigkeit zum Surrealismus – wovon sie freilich 1947/48 noch nichts geahnt haben dürften, obwohl sie durch Pellán und „Prisme d’Yeux“ bereits recht gut mit der surrealistischen Ideenwelt vertraut waren.

Sattsam angewidert von „dieser stupiden Stadt Montréal“ (so Benoît damals) und von dem für sie unzutraglichen geistigen Klima in ihrer Heimatprovinz, beschlossen Benoît und seine Mimi im Sommer 1948, den Sprung nach Paris, also mitten in den Brennpunkt des damaligen Kunstgeschehens, zu wagen. Kurzerhand wurde aus Mademoiselle Parent Madame Parent-Benoît, und auf diese Weise amtlich miteinander verbunden, schifften sich die beiden im Herbst 1948 nach Frankreich ein, wo sie sich zunächst mit Hilfe von Stipendien zwei Jahre lang über Wasser hielten. Danach verspürten sie keine Lust mehr, an die kulturell so verwaisten Ufer des Sankt-Lorenz-Stroms zurückzukehren. Sie wurden Pariser, wenn auch, im Falle Benoîts, solche mit einem unverkennbaren frankokanadischen Akzent.

Die Faszination für die geistige Explosivkraft des Surrealismus, welche die Pariser Gruppe, nachdem Breton, Péret und andere aus dem Exil zurückgekehrt waren und eine Reihe junger Leute sich ihnen angeschlossen hatten, 1948 gerade wieder zu entfalten begonnen hatte – unter anderem mit einer bedeutenden internationalen Ausstellung im Jahr davor – , war bei Benoît und seiner Frau sehr lebendig, als sie in Frankreich eintrafen. Die Lektüre der *Manifeste des Surrealismus* hatte nach Benoîts eigener Aussage bereits zu diesem Zeitpunkt *den* entscheidenden Einfluss auf seine weitere intellektuelle und künstlerische Orientierung gewonnen. Aber obwohl ihm und seiner Frau auf diese Weise „der Surrealismus von Beginn an als Wegweiser und Bezugspunkt diente“ (*Dictionnaire général du Surréalisme*), stießen sie erst 1959 zu Bretons Gruppe. „Elf Jahre lang“, erklärt Mimi Parent diese überraschende Wartezeit, „sind wir sozusagen um die surrealistische Gruppe herumgestrichen und haben uns nicht getraut, bei Breton und Co. vorzusprechen, obschon wir das Bedürfnis dazu hatten. Der Surrealismus war für uns etwas Großes, Bedeutendes, und wir hatten uns vorgenommen, erst dann zu Breton zu gehen, wenn wir etwas wirklich Überzeugendes vorzuweisen hätten, das den hohen surrealistischen Ansprüchen genüge.“ (Eines der Übel, an denen der internationale Kunstzirkus heute krankt, besteht darin, dass derartige Selbstzweifel bei den Artisten zur Rarität geworden ist.) Derart gehemmt,

standen die beiden zwar in freundschaftlicher Verbindung zu verschiedenen Personen, die selber in der Breton-Gruppe aktiv (gewesen) waren – zu Maurice Henry etwa oder zu Adolphe Acker – , aber bei diesen indirekten Kontakten blieb es mehr als ein Jahrzehnt lang. Dass Benoît und seine Frau zuletzt doch noch den Weg zur surrealistischen Bewegung fanden, ist vielleicht nur einem „objektiven Zufall“ zu verdanken: Im Sommer 1959 lernten sie während eines Ferienaufenthalts in Südfrankreich durch gemeinsame Bekannte Bretons Tochter Aube Elléouët kennen, die sich von den Werken der beiden Kanadier sehr beeindruckt zeigte. Diese Arbeiten müssten ihrem Vater vorgelegt werden, befand die bekannte Collagistin, und sie beschwor das Malerehepaar, das Nötige zu unternehmen. Sie selbst zeigte Breton in Paris Fotos von Werken der beiden. Der Mitbegründer des Surrealismus reagierte sofort; bereits tags darauf wurde den immer noch Zaudernden per Rohrpost die eindringliche Bitte übermittelt, sich möglichst bald zu einem Gespräch in der Rue Fontaine einzufinden. „Mit ziemlich gemischten Gefühlen machten wir uns auf den Weg...“, erinnert sich Mimi Parent. Aber von diesem Tag an gehörten sie zur Pariser Surrealistengruppe, die um diese Zeit gerade mit der Vorbereitung der VIII^e Exposition internationale du Surréalisme (die Großbuchstaben verraten das Thema dieser Ausstellung: EROS) beschäftigt war, die, organisiert von Breton und Marcel Duchamp, von Mitte Dezember 1959 bis Mitte Februar 1960 in der Pariser Galerie Daniel Cordier stattfand.

Während Mimi Parent im Rahmen dieser aufsehen erregenden Veranstaltung den sog. „Fetischismus-Raum“ gestaltete und mit ihrem surrealistischen Objekt *Männlich-weiblich*, einer Krawatte aus langem Frauenhaar, das Motiv für das Ausstellungsplakat lieferte, zelebrierte Benoît kurz vor der Ausstellungseröffnung, am 2. Dezember 1959, im Haus der surrealistischen Dichterin Joyce Mansour seine legendäre *Vollstreckung des Testaments von Marquis de Sade*, ein archaisch-erotisches Ritual mit symbolträchtigen Kostümen, das einmal mehr das Anliegen des Surrealismus augenfällig machte, zu jenen magischen Ursprüngen der Kunst zurückzufinden, wie man ihnen in den authentischen Hervorbringungen der primitiven Kunst begegnet. Für Annie Le Brun, eine andere Sade-Adeptin, ist Benoîts Zeremonie „einer der ganz wenigen poetischen Akte dieser zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“. Der ganze Surrealismus, schreibt Robert Benayoun in seiner empfehlenswerten *Érotique du Surréalisme* (1965), sei „in solchen glühenden Gebärden, in solchen Ausschüttungen von Protest enthalten, bei denen die individuellen Phantome [...] das kollektive Bewusstsein beflügeln“. Wie sehr sich Benoît schon kurz nach seiner Übersiedlung nach Frankreich von der erlernten Leinwandmalerei gelöst hatte – worin ihm seine Frau später mit ihren wundervollen Bildkästen folgte – , zeigt die Tatsache, dass er dieses Kostümritual bereits in den Jahren 1949-50 konzipiert und vorbereitet hatte; vor allem aber beweist dieses Datum, dass die Erotik im Allgemeinen und diejenige Sade'scher Prägung im Besonderen schon früh die zentrale Rolle in der Kunst

des Frankokanadiers gespielt hat. Der „Göttliche Marquis“, als radikaler „Querdenker“ und als Befreier des Sexus aus jahrhundertalter christlicher Unterdrückung eine der wichtigsten historischen Bezugsfiguren des Surrealismus insgesamt, hat für Benoît, der Sades Werken schon vor seiner Übersiedlung nach Frankreich wie einer Offenbarung begegnet war, auch heute noch nichts von seiner dunklen, subversiven Strahlkraft verloren. Die Botschaft, die er mit seiner symbolischen Testamentszeremonie und mit den meisten seiner danach entstandenen Arbeiten verkündet hat, ließe sich, nach José Pierre, ein wenig vereinfacht so zusammenfassen: „Lebt nach Art Sades, lebt im Exzess und in der Ablehnung jedes anderen Gesetzes als desjenigen der *Begierde!*“ Dies ist, wie schon eingangs erwähnt, eine Maxime, die Benoît keineswegs nur künstlerisch illustriert hat.

Anfang der 60er Jahre begegnete Benoît dem spanischen Dramatiker Fernando Arrabal und seinen Freunden von der „Panischen Bewegung“ (Alexandro Jodorowski, Roland Topor, Jacques Sternberg u.a.), die sich mit dem Namen ihrer Vereinigung, der auf den sprichwörtlich „geilen“ griechischen Gott Pan Bezug nimmt, ausdrücklich als Verfechter des Lustprinzips zu erkennen gaben. Benoît brachte die jungen Leute in Kontakt mit der Surrealistengruppe, an deren Aktivitäten sich Arrabal, der damals das Konzept eines „rituellen Theaters“ reflektierte, eine Zeit lang beteiligte. Zu des Exilspaniers 1961 entstandenem und wenig später in der Pariser Surrealistenzeitschrift *La Brèche* abgedrucktem Einakter *Die Erstkommunion*, in dem ein junges Mädchen im Pubertätsalter gleichzeitig in die lustfeindliche Moral – das Realitätsprinzip – des Christentums und in die Exzesse der Sexualität eingeweiht wird, zeichnete der Kanadier die Kostüme zweier Figuren, der Erstkommunikantin und des Leichenschänders. Später, als die Verbindung mit Arrabal abgebrochen war, entwickelte Benoît sein Nekrophilenkostüm ohne Bezug auf das Theaterstück weiter und schuf schließlich nach dem Sade-Ritual ein zweites tragbares Kostümobjekt, *Der Nekrophile* (1965), das er als Hommage an einen im 19. Jahrhundert zu Berühmtheit gelangten „Perversen“, den nekrophilen Gerichtsdienner Bertrand, präsentierte. Diese Präsentation fand innerhalb einer weiteren von Benoît konzipierten und realisierten Zeremonie statt, und zwar am 7. Dezember 1965 anlässlich der Eröffnung der XI. Internationalen Ausstellung des Surrealismus in der Pariser Galerie de l'Œil, einer Veranstaltung, die in ihrem Titel, *L'Écart absolu* (Die absolute Abweichung), auf einen anderen „großen Emanzipator der Begierde“ (Breton) verwies, dem die Surrealisten einen Platz in der Galerie ihrer geistigen Ahnen einräumten: den Frühsozialisten Charles Fourier. Indem Benoît in der Person des leichenschänderischen Gerichtsdieners der sexuellen Abweichung ein Denkmal setzte, pries er erneut das Prinzip der Tabuüberschreitung und jene subversive, der Polarität der Geschlechter entspringende Lebenskraft, in der sich offenbar selbst der Gegensatz Tod–Leben aufhebt. Natürlich warf man Benoît vor, den „schlechten Geschmack“ diesmal zu weit getrieben zu haben. Leichenschändung! Aber, so gab Arrabal seinerzeit in Sachen sexueller

Perversion zu bedenken, „während so viele andere menschliche Aktivitäten, etwa der Straßenverkehr, der Sport und die Politik, weitaus tödlicher sind, ist es immer die Sexualität, die das größte Entsetzen hervorruft. Es gehört schon eine Menge Unverfrorenheit dazu, beispielsweise die Nekrophilie zu verdammen, die doch die unaggressivste Handlung der Welt ist!“ Auf der genannten Ausstellung zeigte Benoît noch ein zweites Werk, das die dunklen Seiten der Sexualität thematisiert und auf diese Weise zur Erfahrung der *Ganzheit* der menschlichen Geschlechtlichkeit beizutragen sucht: *Die Bulldogge Maldorors* (1965), eine Lederskulptur, die ein bekanntes „Ungeheuer“ aus den *Chants de Maldoror* des Comte de Lautréamont Gestalt werden lässt, jenen monströsen Hund, der rasend vor Wut über die jungen Mädchen herfällt, die sein Herr zuvor bereits geschändet hat. Es ist dies ein Beispiel *schwarzer* Erotik, in welcher der vom Zivilisationsmenschen christlicher Prägung verdrängte und gelegnete Untergrund der geschlechtlichen Liebe ins Licht rückt.

Im Herbst 1969, drei Jahre nach dem Tod André Bretons, verfügte dessen Nachfolger als Sprecher der Pariser Surrealistengruppe angesichts unüberwindlich scheinender Differenzen innerhalb des seiner charismatischen Integrationsfigur beraubten Kollektivs das Ende des „historischen“, das heißt des seit 1924 als organisierter „Bund“ existierenden Surrealismus. Benoît und seine Frau traf dieser Liquiditätsakt ähnlich hart wie der Verlust ihres bewunderten Freundes Breton, konnten sie sich doch, wie viele ihrer Freunde, eine intellektuelle und künstlerische Existenz außerhalb dieser „kleinen Fraktion unabhängiger Geister“, wie der Autor von *Nadja* den Surrealismus einmal genannt hat, nur schwer vorstellen. Bekanntlich hat es nach jener Selbstauflösung verschiedene Bemühungen gegeben, in Frankreich eine surrealistische Gruppenaktivität aufrecht zu erhalten. So beteiligte sich Benoît nach 1969 eine Zeit lang an den Unternehmungen der Pariser Splittergruppe um die Zeitschrift *Bulletin de Liaison Surréaliste* (1970-76). Unter den in dieser Periode entstandenen Arbeiten des Kanadiers verdient vor allem das 1974 fertiggestellte „Reliquiar“ zur Aufbewahrung des Originalmanuskripts von Bretons und Philippe Soupaults *Les Champs magnétiques* (1919) Erwähnung, dem ersten surrealistischen Buch überhaupt. Auf der den Deckel der Schatulle überwuchernden Kleinplastik ist neben zahlreichen anderen Einzelheiten ein Skelett zu erkennen, das wild lachend sein aufgerichtetes Gemächt bearbeitet. Von seiner ersten künstlerischen Äußerung an, gibt Benoît mit Bildern wie diesen zu verstehen, ist der Surrealismus eine Herausforderung an den Tod gewesen – und mehr noch an eine solche an die *Todeskultur*, als die sich ihm zumindest einzelne Phasen der christlich-abendländischen Zivilisation darstellten. Benoît ist seither noch häufig zu seiner wohl wichtigsten Inspirationsquelle, dem Leben und Werk des Marquis de Sade, zurückgekehrt. Die beiden phallischen Spazierstock-Objekte *Arschaufreißer* und *Steht-zum-Himmel* beispielsweise erinnern an zwei priapische Gestalten aus *Les 120 journées de Sodome*. Viele Arbeiten des Kanadiers, der mittlerweile weit eher Bildhauer oder Objektkünstler als Maler war, sind allein von der Virtuosität der handwerklichen

Fertigung her erlesene Stücke, die zumeist auch sofort die Begehrlichkeit privater Sammler wecken. Das gilt außer für das *Champs-magnétiques*-Reliquiar vor allem für die noch filigranere und detailreichere Plastik *Meine Liebe* (1978), eine in jeder Hinsicht atemberaubende Arbeit, in der sich erneut die beiden großen Mysterien des menschlichen Lebens, Eros und Thanatos, begegnen und vereinigen. Zur Fertigstellung von Werken wie diesen braucht Benoît, ohnehin ein eher langsamer Arbeiter, viele Monate, wobei er seine Werkstoffe, die natürlich striktes Ateliergeheimnis sind, zum großen Teil selbst entwickelt. Übrigens kann man sich fragen, ob bei ihm das Handwerkliche nicht auch eine Seite seiner Erotik ist: Liebkosungen imaginären Fleisches.

Obwohl er sich den revolutionären Grundsätzen des Surrealismus nach wie vor eng verbunden fühlt – aber keineswegs mit fideistischer Kritiklosigkeit –, gehört Benoît heute keiner organisierten Gruppe mehr an. Immerhin bestehen noch zahlreiche freundschaftliche und intellektuelle Kontakte zu anderen ehemaligen Aktivisten der surrealistischen Bewegung im In- und Ausland. Seine sporadischen schriftlichen Äußerungen verraten den gleichen Antikonformismus, der auch aus seiner beharrlichen Weigerung spricht, sich auf die Mechanismen des bürgerlich-kapitalistischen Kunstbetriebs einzulassen, in dem nach seiner Ansicht die Substanz von Kunst und Poesie, die darin besteht, in ständiger Überschreitung der jeweils geltenden gesellschaftlichen Ordnungsgebote das Bewusstsein für jene Unendlichkeit des Wirklichen zu öffnen, die die Surrealisten *das Wunderbare* nannten, mehr und mehr auf der Strecke bleibt. „Sein oder nicht sein“, schrieb Benoît einmal, „das ist nicht mehr die Frage. Der Künstler von heute – sofern man davon überhaupt noch reden kann – ist nicht mehr von seiner Kunst besessen. Er ist vor allem von der Lust besessen, das zu besitzen, was die Besitzenden besitzen. Sein, Schein, um reich zu sein. Er zerrt unermüdlich an ein und derselben Schnur, die an jenem Papierdrachen festgebunden ist, dessen Schwanz aus einer langen, langweiligen Liste von Einzelausstellungen an allen Ecken und Enden der Welt besteht. That is the question.“ Die Ausstellungen, in denen Benoît seine Werke gezeigt hat – Werke, die *ihn* sowohl von der handwerklichen wie von der inhaltlichen Seite her als einen wahrhaft Besessenen ausweisen – lassen sich fast an den Fingern einer Hand herzählen; es sind in der Hauptsache Gruppenausstellungen des Surrealismus gewesen. Auch von daher ist Benoît ein beinahe „okkultes“ Künstler. Zu den wenigen Ausnahmen von der antikommerziellen Regel gehört eine Veranstaltung, die, offenbar als Hommage zum siebzigsten Geburtstag des Kanadiers gedacht, erst kürzlich (Juni bis August 1992) in dem mittelalterlichen Flecken Noyers-sur-Serein in Burgund stattgefunden hat. Sie trug den treffenden Titel *Sauvages des villes, sauvages des îles* (Wilde aus den Städten, Wilde von den Inseln) und beinhaltete neben einer repräsentativen Auswahl aus Benoîts eigenem Werk Arbeiten seiner Frau Mimi Parent und zweier Freunde sowie einige erlesene Kostbarkeiten primitiver Kunst, vor allem aus Neuguinea. Benoît fand, wie er dem Verfasser dieser Zeilen schrieb, dass die Ausstellung ein Erfolg gewesen sei, denn: „Angeblich hat man mehrere Pärchen gesehen, die

vor meinen Arbeiten zärtlich zueinander wurden. Noch nie ist mir eine solche Huldigung zuteil geworden!“ Wie der genannte Ausstellungstitel andeutet, fühlt sich der Künstler, der auf der Suche nach der „absoluten Abweichung“ der Primitiven mehrfach verschiedene Südsee-Inseln bereist hat, den Schöpfungen der „Wilden von den Inseln“ durchaus näher als dem, was heute an den internationalen Kunstbörsen als Non plus ultra der Kreativität gehandelt wird – einer Kreativität, die man recht oft mit künstlerischer Impotenz verwechselt. Der Primitivismus des „Wilden aus den Städten“, als der sich Benoît betrachten darf, besteht vor allem in seiner ganz und gar unzivilisierten, das heißt durch keinerlei willkürliche Verengungen reduzierten Auffassung des Geschlechtlichen, das bei ihm seine volle, die künstlichen Ordnungen der Gesellschaft bedrohende Sprengkraft entfaltet: In seiner konvulsivischen Welt, in der Werden und Vergehen sich bekämpfen und ineinander aufgehen, ragt über umgestürzten Kreuzen als Zeichen des Lebens triumphierend der Phallus empor. Er ist *sein* Schlüssel zu einem Kosmos, über dessen unerschöpfliche und faszinierende Geheimnisse Benoît bis heute nicht aufhören kann, sich zu *wundern*: zum Kosmos des Weiblichen. Heribert Becker

Jean Benoît's *Vollstreckung des Testaments von Marquis de Sade*

Ich habe einer Zeremonie beigewohnt, die aus Anlass des hundertfünfundvierzigsten Todestages von Sade in privatem Rahmen in der Pariser Wohnung der Dichterin Joyce Mansour stattfand. Dieser von ihrem Erfinder, dem jungen kanadischen Maler Jean Benoît, bis in die kleinsten Einzelheiten vorbereiteten Veranstaltung lässt sich in Gegenwart und Vergangenheit kaum etwas Vergleichbares an die Seite stellen. Wir waren ungefähr hundert Gäste. Als die Türen des großen, weißen Zimmers aufgingen, in dem die Zeremonie stattfinden sollte, hörten wir plötzlich einen großen Lärm, eine Art drohendes Geheul, das aus den Schlünden eines Vulkans hervorzudringen schien. Wir standen Schulter an Schulter und spähten auf die vor uns liegende geschlossene Flügeltür im leeren Teil des Zimmers.

Anwesend waren – neben zahlreichen anderen Malern, Dichtern und Kritikern – André Breton, André Pieyre de Mandiargues und seine Frau Bona, Julien Gracq, Victor Brauner, Octavio Paz, Edgar Morin, Matta, Robert Lebel. Man unterhielt sich kaum. Ein schwer zu beschreibendes Gefühl von Neugierde und Unbehagen war von manchen Gesichtern abzulesen. Dann brach der ohrenbetäubende Lärm ab. Ein Lautsprecher verkündete das berühmte „Fünftens“ des Testaments von Marquis de Sade, in dem dieser verlangt, man solle sein Grab unter einem „dichten Gestrüpp“ ausheben und Eicheln „darauf streuen“, „damit“, wie er schreibt, „der Boden über besagtem Grab späterhin wieder zuwachse und das Unterholz wieder so dicht werde wie zuvor, so dass die Spuren meines Grabes von der Erdoberfläche verschwinden, so wie ich mir schmeichle, dass die Erinnerung an mich aus dem Geist der Menschen

ausgelöscht wird“. Die Stimme, die langsam und feierlich diesen Absatz aus dem Testament vorlas, war diejenige André Bretons.

In dem freigehaltenen Teil des Zimmers, ganz zur Linken und gegenüber der Stelle, wo die Zeremonie beginnen sollte, stand starr und bewegungslos ein junger Mann hinter einem Notenständer, auf dem ein paar lose Blätter lagen. Nach der Stille, die der Lesung des Testaments folgte, ging die Tür auf und gab den Blick auf ein phantastisches Monstrum frei. Das Zeremoniell der Vollstreckung des Testaments von Marquis de Sade durch Jean Benoît begann. Der Einzug des Monstrums in das Zimmer vollzog sich seltsam stockend und ungestüm zugleich. Zwei in seinen hohen Schuhen verborgene Autohupen ließen abwechselnd ein schrilles und ein dumpfes Geräusch laut werden.

Gebeugt und wie erschlagen vom Gewicht einer Maske aus vier übereinander getürmten Köpfen, einem wahren Totem der Anonymität, bewegte sich das Ungeheuer an üppig verzierten Krücken vorwärts, wobei es einen gewaltigen, eiförmigen Bauch vor sich her schob und am rechten Schuh ein Wägelchen von gleicher Farbe wie das Kostüm, die Flügel, die Maske und die Krücken hinter sich her zog: silbergrau oder goldbraun und nachtblau mit roten Punkten; Glut unter der Asche.

Als die Gestalt mühsam in der Mitte des freigehaltenen Raums anlangte und stehen blieb, fühlten sich die hundert schweigenden Zuschauer in dieser Wohnung, in der sie noch wenige Minuten zuvor so angenehm miteinander geplaudert hatten, seltsam aus ihrer vertrauten Alltagswelt gerissen. Das Gefühl des Unbehagens war wirklich überwältigend: Jeder versuchte, sein eigenes so gut als möglich hinter einem Vorhang von Meinungen zu verstecken. Dann begann die Zeremonie der methodischen Entkleidung des Monstrums, die durch einen Text erläutert wurde, den der Mann am Notenständer mit ausgeglichener, neutraler, ziemlich kalter Stimme und in einem weder pathetischen noch vertraulichen Ton vorlas.

Eine blonde, schwarz gekleidete junge Frau [Mimi Parent. H.B.] nahm Stück um Stück die Entkleidung des Ungetüms vor. Jedes Teil des Kostüms, das sie abnahm, wurde an die Wand gehängt, und so löste sich das Totemwesen, das fügsam und fast mechanisch den Drehbewegungen nachgab, in die die junge Frau es versetzte, um den Zuschauern die verschiedenen Seiten des Kostüms zu zeigen, nach und nach in eine in ihre Einzelteile zerlegte Rüstung auf.

Sie nahm ihm die Maske ab. Eine andere, verdutzt und erstaunt dreinblickende Maske erschien. Dann das schwarz geschminkte Gesicht mit seinen blutroten Lidern und Ohrmuscheln. Dann der vollständig schwarz bemalte Körper, auf den dieselben flammenartigen Pfeile gezeichnet waren, die auch das Kostüm aufwies. Und schließlich das unter einem riesigen Phallus aus schwarzem, mit Stroh geschmücktem Holz verborgene Geschlecht.

In diesem Augenblick hörte ich dicht neben mir jemanden flüstern: „Das ist der dunkle Punkt der Frage.“ Um eine Erektion zu simulieren, hob dann Jean Benoît, dessen Körper die Anstrengung dieser langsamen Zeremonie verriet, die er in jeder Einzelheit erdacht und vorbereitet hatte, den Phallus, indem er die

Kordel, die an ihm befestigt war, in einen Ring an seiner rechten Hand einhängte. Unter dem Phallus erkannte man zwei Spiegel in Form von Sanduhren, von denen der eine nach dem Ebenbild der Frau, der andere nach dem des Mannes gestaltet war. Die blonde junge Frau zündete in einem Behälter, der vor ihr am Boden stand, ein Feuer an und tauchte einen Eisenstab mit phallischem Griff hinein. Die Flammen spiegelten sich einige Sekunden lang in den Sanduhrspiegeln. Der Phallus sank herab.

Genauso rasch und plötzlich, wie alles Bisherige langsam vor sich gegangen war, riss sich Jean Benoît den roten Stoffstern ab, der sich an der Stelle seines Herzens befand, warf ihn ins Feuer, packte das erhitzte Eisen mit dem phallischen Griff und drückte sich an der Stelle, wo der Stern gewesen war, die Buchstaben SADE auf die Haut. Sein Blick, der dank der schwarzen Schminke in einem helleren, intensiveren Blau als gewöhnlich strahlte, erschien mir scharf und durchdringend wie eine plötzlich hervorgezogene Klinge. Dann schwang er das Eisen mit den Buchstaben SADE, mit dem er sich soeben gezeichnet hatte, über dem Kopf und rief den Anwesenden zu: „FÜR WEN BESITZT DAS EISEN ÜBERZEUGUNGSKRAFT?“ und verschwand, nachdem er das Eisen ins Feuer zurückgeworfen hatte, durch eine kleine Tür.

Einen Augenblick lang herrschte Verwirrung. Während der ganzen Zeremonie war außer den vom Rezitator mit unbeirrter Stimme gelesenen Sätzen des erläuternden, mit Zitaten durchsetzten Textes kein einziges Wort gesprochen worden.

Da drängte sich Matta, der den letzten Teil der Zeremonie mit großer Spannung verfolgt hatte, zwischen den Umherstehenden hindurch und trat in den freigehaltenen Raum des Zimmers; er löste seine Krawatte, nahm seinen Hemdkragen ab und drückte sich das Eisen auf die Haut. Jemand wollte es ihm nachtun: Eine Frau hinderte ihn daran. Die Zeremonie war offenbar zu Ende.

Jean Benoît zufolge, der das Kostüm erdacht und hergestellt hat, versinnbildlicht der gesamte Apparat „die symbolische Übertragung des Grabes von D.A.F. de Sade“, und seine Farbe wurde „speziell zu dem Zweck konzipiert, im warmen Licht der untergehenden Sonne ihre ganze Intensität zu entfalten“. Alle Flammenpfeile, die das Kostüm schmücken, verlaufen vertikal oder schräg oder gekrümmt; keiner liegt horizontal. So gibt es zu jeder Einzelheit einen symbolischen Schlüssel. Insgesamt genommen sollen sie zu einer Auferstehung des mythischen Lebens anregen. Sie sind in absoluter Treue zu einer traditionellen Zeichensprache konzipiert: Man braucht nur eine Maskenausstellung im Musée Guimet zu besuchen, um zu ermessen, was für eine Fülle an Riten und Bedeutungen Jean Benoît in diesem Kostüm zum Ausdruck gebracht hat.

Der Akt, sich die Buchstaben des Namens Sade einzubrennen, ist in einer so geschwätzigen und so wenig an Gebärden interessierten Gesellschaft wie der, in welcher derzeit die Künstler in Paris leben, offensichtlich eine Herausforderung. Eine Herausforderung an den Konformismus, eine Herausforderung an die Faulheit, eine Herausforderung an den Schlaf, eine Herausforderung an alle

Formen der Trägheit im Leben wie im Denken. Es ist natürlich klar, dass eine derartige Zeremonie, die in absolutem Gegensatz zum vulgären Charakter unserer Zeit steht, in den Salonkonversationen unserer angeblichen Intellektuellen nur ein Gegenstand des Spotts sein kann. Dabei ist sie doch eine Erinnerung an das Wesentliche, das heißt an jene geheimnisvolle Achse, um die sich der Mensch dreht und die die tantrischen Hindus *kundalini* nennen – die Energie, welche der Geschlechtsakt freisetzt und die es gestattet, einige Sekunden lang die verriegelten Tore unseres Menschseins zu sprengen.

Alain Jouffroy