

**Breton im Exil**

**E**s ist das Los des Surrealismus, dass trotz des erstaunlichen Ansehens, dessen er sich zur Zeit erfreut<sup>2</sup>, nach wie vor alles, was sich legitimerweise auf ihn beruft, nur ein bescheidenes unmittelbares Echo findet. Charles Duits' Buch *André Breton a-t-il dit passe* (André Breton, so sprach sie, geh hinüber)<sup>3</sup> hat diese Regel bestätigt, obwohl in ihm an eine der erstaunlichsten surrealistischen Begegnungen erinnert wird: die eines jungen, siebzehnjährigen Dichters mit André Breton, der während des letzten Krieges in New York im Exil lebte.

Zugegeben: dieses Buch besitzt nicht die Objektivität, welche die Arbeit von Kompilatoren auszeichnet, es ist voller Leidenschaft, schwankt beständig zwischen Überschwang und Sarkasmus, es ist ungerecht, bisweilen bösartig, häufig emphatisch, aber es besitzt eine höchst seltene Eigenschaft: Sinn für die Epopöe (*veraltet für: Epos, d.Red.*). Es lässt uns an die entscheidende Rolle einer Handvoll nach Amerika geflüchteter Intellektueller und Künstler glauben, von denen die meisten nicht englisch sprachen (oder nur schlecht), die aber mit ein paar Nummern einer Zeitschrift, ein paar Manifesten, ein paar Büchern, ein paar Gedichten oder mit einer Anzahl bildnerischer Neuerungen einen tiefgreifenden geistigen und geschichtlichen Einfluss ausgeübt haben. Bekanntlich neigt man diesbezüglich heute zu sehr entschiedener Skepsis. Hat Charles Duits nicht allzu ausgiebig fabuliert? Hat er sich hinsichtlich des tatsächlichen Gewichts der surrealistischen Aktivität im Gefüge der damals wirksamen ungeheuren Kräfte nicht völlig geirrt?<sup>4</sup>

Bis zum letzten Tag seines Lebens war Breton von der Wirksamkeit seiner Tätigkeit in dieser Periode überzeugt; Max Ernst und Matta, die zu dieser Zeit dynamischsten Maler, teilen diese Überzeugung fast vorbehaltlos; meine eigenen Erinnerungen bestätigen sie weitgehend. Doch welchen Wert besitzt sie in den Augen eines unerbittlichen Statistikers, dessen Normen sicher nicht die unseren sind? Versuchen wir dennoch, die Fakten so präzise wie möglich darzustellen, und versetzen wir uns in den Sommer des Jahres 1941 zurück, als André Breton in Begleitung seiner Frau Jacqueline, seiner Tochter Aube und André Massons, den er auf Martinique wiedergetroffen hatte, einige Wochen vor Pearl Harbour (7.12.1941, *Angriff der japan. Luftwaffe a.d. USA, Anm. d.Red.*) in New York an Land ging.

Die Aussichten sind nicht sehr rosig: Die avantgardistischen Kreise begegnen Breton mit höflicher Gleichgültigkeit, noch keiner seiner Texte ist übersetzt, und er merkt bald, dass sich der als »überholt« angesehene Surrealismus selbst für das aufgeschlossene Publikum auf die lärmenden Auftritte reduziert, die Salvador Dalí des Öfteren in den großen Warenhäusern und in den Kunstgalerien New Yorks veranstaltet. Die einzige Unterstützung kommt von einem Surrealisten, der schon mit der Atmosphäre vertraut ist: von Nicolas Calas, der Dalí im Juni [1941] in Charles-Henry Fords Zeitschrift *View* heftig attackiert hat und nun in der Oktober-November-Nummer dieses Periodikums Stellungnahmen von

Breton sowie verschiedene andere Texte veröffentlicht, die den Surrealismus besser bekannt machen sollen. Doch das Resultat dieser Bemühungen ist zunächst sehr dürftig.

Während dieser ersten enttäuschenden Phase seines Exils hat André Breton sehr isoliert und in großen materiellen Schwierigkeiten gelebt, ohne dass zu diesem Zeitpunkt der Ansatz einer Gruppe erkennbar war, die dann aber bald ein paar mehr oder weniger gut in der neuen Umgebung heimisch gewordene Freunde um ihn bildeten: Nicolas Calas, Yves Tanguy, Roberto Matta, Leonora Carrington, Kurt Seligmann, Max Ernst und Gordon Onslow-Ford, zu denen sich nach und nach einige amerikanische »Sympathisanten« gesellten: David Hare, Lionel Abel, Robert Motherwell, Harold Rosenberg, William Carlos Williams. Aber die »Rekrutierung« vollzog sich noch auf andere Weise.

Nachdem die Vereinigten Staaten Anfang 1942 ihrerseits in den Krieg eingetreten waren, übernahm Breton, um für sich und seine Familie einen Lebensunterhalt zu haben, nicht ohne Vorbehalte einen Posten als Sprecher bei der »Stimme Amerikas«, den ihm Patrick Waldberg<sup>5</sup> ver-schafft hatte, der daneben auch Georges Duthuit, Claude Lévi-Strauss und mehrere andere in Schwierigkeiten befindliche Bekannte, unter ihnen den Verfasser der vorliegenden Zeilen, bei dieser Institution unterbrachte. Vorher hatten wir eher sporadische Kontakte zu André Breton unterhalten. Man kann sich leicht unsere Befangenheit vorstellen, nun täglich einer so gefürchteten Persönlichkeit gegenüberzustehen, die noch mehr als wir darunter leiden musste, dass man sie bei der Ausübung einer Propagandafunktion beobachtete, auf die keiner von uns sehr stolz war.

Merkwürdigerweise waren es gerade die langen Stunden, die wir zwischen den oft trüb-seligen Sendungen in den Studios der »Stimme Amerikas« verbrachten, in denen Breton uns alle mit seiner zugleich herzlichen und unnachgiebigen Art für sich gewann. Stets überaus freundlich und würdevoll, wie ein Souverän, den das Elend der Zeitalüfte zu Boden drückt, ohne ihn zu überwältigen, lieferte er uns das Beispiel einer höflichen, aber unerschütterlichen Absage an alles, was ihm in unserer Situation als nicht akzeptabel erschien. Das sprach sich bald an »höherer Stelle« herum, und aus unseren Bürogesprächen wurden richtiggehende Kolloquien, bei denen die uns zufließenden Informationen einer minutiosen Prüfung unterzogen wurden.

Abends, nach Dienstschluss, besiegelten häufige Zusammenkünfte, bei denen Breton den Vorsitz führte und die er mit Leben erfüllte, wie es sonst niemand verstand, das Wiederaufleben der [surrealistischen] Gruppe, der sich immer mehr Neophyten sowie auch »Persönlichkeiten« anschlossen, die teilweise dem Surrealismus sehr fern standen, von denen ihm einige aber zumindest zeitweise einen Grund zum Leben entliehen. Bald traf man sich bei einem von uns oder »downtown« in der winzigen Wohnung Bretons, bald saß man auf der Terrasse des einzigen Cafés im »Village« oder in der prunkvolleren Umgebung der Wohnung Peggy Guggenheims zusammen, die Max Ernst kurz zuvor geheiratet hatte, und es kam zu mitunter stürmischen Sitzungen, bei denen nach der Wahrheit gesucht, politische Diskussionen ausgetragen und Gedichte vorgelesen wurden – Sitzungen, die ein höchst unterschiedliches Publikum anlockten, in dem man Étiemble, Yassu Gauclère, Denis de

Rougemont, Antoine und Consuelo de Saint-Exupéry, Zadkine, Piet Mondrian, Lipschitz ebenso antreffen konnte wie Calder, Chagall, Frederick Kiesler, Jean Wahl, Pierre Lazareff oder Bernard und Barbara Reis.

Bei diesen Bemühungen um Geselligkeit begannen einige der unnachgiebigsten Mitglieder der eigentlichen Gruppe die Befürchtung zu hegen, dieses Durcheinander könne zu weit gehen, und bald kam der Gedanke auf, eine rein surrealistische Zeitschrift herauszugeben. Das schien umso notwendiger zu sein, als der eklektische Charakter von *View* mit jeder Nummer deutlicher zutage trat. Nachdem die April-Nummer 1942 ausschließlich Max Ernst gewidmet gewesen war, verfiel Charles-Henry Ford darauf, das Mai-Heft zu gleichen Teilen Tanguy und Tchelitschew zur Verfügung zu stellen. Das Zerwürfnis wurde unvermeidlich.

Die erste Nummer von *VVV* (dreifaches V wie »Victory« oder dreifaches V wie »View«) von Juni 1942 erschien mit einem hinreißenden grünen Einband von Max Ernst, der sich wie Breton diplomatisch hinter den Titel eines »verlegerischen Beraters« zurückziehen musste, denn die Leitung und Präsentation dieser anfangs weitgehend zweisprachigen Zeitschrift oblag zwei jungen Amerikanern: David Hare und Lionel Abel. Aufgrund dieser Kompetenzverhältnisse hätte der ästhetisierende Geist von *View* vermutlich auch auf *VVV* übergegriffen (worin übrigens ein Gedicht von Charles-Henry Ford abgedruckt war), wenn Breton nicht mit der Veröffentlichung seiner *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (Prolegomena zu einem dritten Manifest des Surrealismus oder nicht) eine wahre Bombe gezündet hätte. Ich werde nie die elektrisierende Wirkung vergessen, die dieses Manifest auf uns ausübte, mit dem eine lange Periode der Zurückhaltung und Niedergeschlagenheit zu Ende ging. Es war für alle Emigranten ein berauschender Aufruf zum Widerstand und zur Befreiung – zwei Begriffe, die Breton aus ihren restriktiven Implikationen herausgelöst hatte.

Breton, der hier das Messer mitten in das Gespinst der abgegriffenen »Wahrheiten« hineinstieß, das uns zunehmend paralysierte, der mit allen Leitfiguren, allen Systemen, allen Programmen und allen Konformismen einschließlich dem, von welchem der Surrealismus selbst nicht freigeblichen war, Schluss machte, wählte diesen entsetzlichen Augenblick der Geschichte, um dem rationalistischen Denken ein »Ultimatum« zu stellen, indem er ihm den Mythos der »Großen Durchsichtigen« (*grands transparents*) entgegenhielt. Eine derartige Herausforderung, in dieser Form und aus einer so verzweifelten Position heraus in der ersten Nummer einer wenig bekannten Zeitschrift hinausgeschleudert, mag, wenn man darüber nachdenkt, den Anschein erwecken, als sei sie ein Produkt von Aberwitz oder Größenwahn, aber Charles Duits bekundet in seinem Buch höchst überzeugend, dass der Appell über die Grenzen der Gruppe hinaus gehört wurde. Er berichtet von seiner Betroffenheit, als er das Manifest beim Durchblättern von Zeitschriften in einer Buchhandlung entdeckte. »Ich eilte nach Hause«, schreibt er, »und presste *Triple V* [*VVV*] unter meinen Arm wie ein Wahnsinniger.«

Charles Duits, Sohn eines holländischen Vaters und einer amerikanischen Mutter, aber in Frankreich geboren, war sechzehn Jahre alt, als er sich am 2. September 1942 brieflich an André Breton wandte, und sein erstes Studienjahr an der Harvard-Universität lag unmittelbar vor ihm. Da sich die Antwort (auf *VVV*-Papier) ein wenig verzögerte, musste die Unterredung, um die er nachsuchte, bis zu den Semesterferien Ende Dezember verschoben werden, aber noch ehe er Duits überhaupt gesehen hatte, las uns Breton begeistert dessen Gedichte vor und kommentierte sie. In einem anderen Brief vom 1. November, der in der nächsten Nummer von *VVV* veröffentlicht wurde, kündigte Duits die binnen kurzem zu erwartende Konversion eines großen Teils der amerikanischen Studenten zum Surrealismus an: »Bald werden Sie die Erhebung ganz junger Leute erleben. Ich kann Ihnen versichern, dass es unter den dass es unter den ›noch nicht Zwanzigjährigen‹, die ich getroffen habe, nur einen gegeben hat, der nicht stark vom Surrealismus angezogen wurde. Und selbst der beginnt, schwankend zu werden.« Vermutlich durch diesen optimistischen Bericht ermutigt, wandte sich Breton am 10. Dezember [1942] an die französischen Studenten der Yale-Universität [in New Haven/Connecticut] und hielt vor ihnen seine neue Rede an die Jugend: *Situation du surréalisme entre les deux guerres* (Die Situation des Surrealismus zwischen den beiden Kriegen)<sup>6</sup>. Angesichts dieser Gegebenheiten war Duits‘ Auftritt in New York ein Ereignis. Seine extreme Jugendlichkeit, sein ärmliches Äußeres, die Buntscheckigkeit seines Aufzugs, seine eher respektlose Schüchternheit ließen ihn wie eine Art sehr überzeugender Wiederverkörperung Rimbauds erscheinen.

Inzwischen war die Mitgliederzahl der Gruppe um eine andere außerordentliche Persönlichkeit angewachsen, die aber seit der Armory Show von 1913, bei der ihr »Nu descendant un escalier« (Akt, eine Treppe herabsteigend) das Kollektivgedächtnis nachhaltig geprägt hatte, in Amerika bereits sehr bekannt war. Marcel Duchamp, der erst spät, im Juni 1942, aus Frankreich eingetroffen war, ließ Breton vorbehaltlos über seinen Einfluss und sein Prestige verfügen, und so konnten sie gemeinsam die denkwürdige surrealistische Ausstellung organisieren, die vom 14. Oktober bis zum 7. November [1942] im Zentrum von New York, das zu dieser Zeit mitten in der Mobilmachung steckte, einen Vorgeschmack von Raserei und Dschungel bot.<sup>7</sup> Nicht minder durchschlagend war im März 1943 Duchamps Mitarbeit an der Doppelnummer 2–3 von *VVV*, bei der auch er »verlegerischer Berater« wurde. Während er für die Vorderseite des Einbands ein Ready-made wählte, das einen auf der Erdkugel sitzenden apokalyptischen Reiter darstellt, schnitt er in die (zusammen mit Kiesler konzipierte) Rückseite ein vergittertes Dachfenster, das die Form einer weiblichen Büste hat und in dem die zusammengebundenen Hände einer Gefolterten sichtbar werden. Diesem Bild, das so unumwunden die Zeitumstände veranschaulicht, war noch ein taktiles erotisches Spiel angefügt.

Zwar fehlte es nicht an Zensoren, die dergleichen Aktivitäten leichtfertig und deplatziert, im Hinblick auf die Ereignisse, die damals die Welt erschütterten, jedenfalls wirkungslos fanden. (Und ertappen wir uns heute, fast dreißig Jahre danach, nicht zuweilen selber dabei, dass wir uns rückblickend ein wenig unbehaglich fühlen?) Aber war es in diesem Winter des Jahres 1943 und für diese Nummer von *VVV*, in dem Breton mit dem Text seiner

Mahnrede an die Studenten von Yale die tragisch aktuelle Seite seines Denkens präsentierte, nicht sehr wesentlich, dass Marcel Duchamp per Kontrast noch einmal die ganze befreiende Kraft der distanzierenden Gesten zur Geltung brachte?

Hätte die New Yorker Surrealistengruppe nichts anderes getan, als in einer pestilenzialischen Zeit die Unversehrtheit einer bestimmten Sprache zu bewahren – man müsste ihr bescheinigen, nicht versagt zu haben. Aber trotz ihrer geringen Mitgliederstärke vermochte sie sogar Einfluss auszuüben, und dies gerade durch ihre Weigerung, die kollektive Hysterie und die summarische Verallgemeinerung der Verdammungsurteile und Bannflüche mitzumachen. »Keinen Augenblick lang, glauben Sie es«, versicherte Breton in Yale, »verliere ich aus dem Bewusstsein, dass es Hitler gibt [...]; dass es Mussolini gibt [...]; dass es den Mikado gibt [...]. Doch wie gut auch immer diese drei Köpfe der Hydra in die naive Bilderwelt passen, die die Propaganda entwirft, sie dürfen uns nicht so kopflos werden lassen, dass wir glauben, wenn wir sie abschlägen, hätten wir bereits das *ganze* Übel ausgerottet.« Und indem er seinerseits auf Distanz ging, erlaubte sich Breton, in derselben Doppelnummer von *VVV* ein paar von seinen Gedichten zu veröffentlichen und auch solche von Benjamin Péret, Aimé Césaire und mehreren jungen Leuten, darunter vor allem Charles Duits, Alain Bosquet, Sonia Sekula, sowie verschiedene »nicht engagierte« Texte von William Seabrook, Robert Allerton Parker, Alfred Métraux, Denis de Rougemont, Victor Brauner, Frederick Kiesler, Arthur Cravan, Kurt Seligmann, Édouard Roditi, Leonora Carrington und schließlich von Dorothea Tanning abzudrucken, die Max Ernst gerade entdeckt hatte. Zu Recht trug *VVV* diesmal den Titel »Almanach pour 1943«, wobei bestimmten Daten Anmerkungen wie »Sehen, woran ich mit... bin«, »Letzte Grenze«, »Nicht öffnen«, »Ins Wort fallen« beigegeben waren. Dieses Jahr und der Anfang des folgenden waren für André Breton in der Tat mit großen Ereignissen reich gesegnet. Es geschah fast gleichzeitig, dass ihn seine Frau verließ und dass er das ihr gewidmete lange Gedicht *Fata Morgana* veröffentlichte, dass er in Charles Duits einen Adepten fand und das Gedicht *Pleine marge* herausbrachte, in dem es heißt: »Ich bin nicht für die Adepten.« Es blieb nicht aus, dass Charles Duits den »berühmten Zorn herausfordern« wollte, und es gelang ihm ohne sonderliche Anstrengung, das erste in einer langen Reihe von Zerwürfnissen mit diesem Breton zu provozieren, der ihn angeblich »umbrachte« und doch zugleich auch am Leben hielt. Am 24. Januar 1944, schreibt Duits, dessen Chronologie einwandfrei ist, in Wirklichkeit aber einen Monat früher war Breton gegenüber seiner Wohnung in der 56. Straße, im Restaurant Larré, wo er stets seine Mahlzeiten einnahm, Elisa Claro, seiner neuen Liebe, begegnet.<sup>8</sup>

Das Abtrünnigwerden Duits‘ war für Breton deswegen aber nicht weniger unerfreulich, denn unter den erstrangigen surrealistischen Schriftstellern war er neben Benjamin Péret der Einzige, der nach Amerika gegangen war, wo sie übrigens weit voneinander getrennt lebten – der eine in New York, der andere in Mexiko –, ohne jemals ihre Kräfte vereinigen zu können. Für die vierte und letzte Nummer von *VVV*, die im Februar 1944 in einem scharlachroten, gezackten Einband von Matta erschien, hatte man die über den ganzen Erdball verstreuten Surrealisten zusammengetrommelt. Aus Mexiko kamen Texte von Benjamin Péret und Leonora Carrington, aus Fort-de-France [Martinique] von Aimé Césaire,

aus Port-au-Prince [Haiti] von Pierre Mabille, aus London von Jacques-B. Brunius und E.L.T. Mesens, aus Kairo von Georges Henein, von einem Frachter »im Geleitzug auf dem Atlantik« von Patrick Waldberg. Dieser letztgenannte Beitrag, der die Möglichkeiten eines »neuen Mythos« sondierte, hatte je eine Erwiderung von Georges Duthuit und mir zur Folge. Unberührt von dem kurz zuvor ausgebrochenen Zwist blieb die Veröffentlichung von *Clitone*, einem Einakter von Charles Duits, aber seine Rolle als »Kronprinz« übernahm ein noch jüngerer amerikanischer Dichter: Philip Lamantia. Breton seinerseits begnügte sich damit, diskret ein geniales Gedicht zu veröffentlichen, über dem in winzigen Buchstaben der Titel *Les États Généraux* (Die Generalstände) stand. Ich habe bereits an anderer Stelle geschildert, wie Breton mir diesen Text vollständig am Telefon vorlas, um sich zu vergewissern, ob ich ihn für veröffentlichtungswürdig hielt. Derartige Skrupel bei solch einer Sprache sorgten dafür, dass dieses Gedicht nur in der Tiefe und in einer anderen Zeit hörbar wurde.

Diese Zukunftsorientiertheit und die Geringschätzung der unmittelbaren Wirkung sind charakteristisch für Bretons Verhalten in der Zeit seines Exils. Ich habe ihn seine Situation in New York nicht ohne Selbstironie mehrfach mit derjenigen vergleichen hören, in der sich Lenin befand, als er um 1902 in London *Iskra* herausgab – völlig isoliert und als Tribüne nur über eine kleine Emigrantenzeitschrift verfügend, fortwährend Richtungsstreitigkeiten ausgesetzt, aber felsenfest davon überzeugt, dass er früher oder später die Revolution machen würde. Breton, der in *Les États Généraux* schrieb: »...man wird herbeilaufen, um mich 1950 zu hören«, zeigte, dass er sich des notwendigen Abstands bewusst war, und bestimmte den Zeitpunkt.

Die bildenden Künstler brauchten zum Glück nicht so lange zu warten. Anfangs hatten sie alle eine Phase materieller Not zu überstehen, aus der sie jedoch mit verjüngten Kräften hervorgingen, denn die Prüfungen des Exils scheinen auf sie eine eher belebende Wirkung gehabt zu haben. [...]

Max Ernst ist Breton gegenüber von ihrer ersten Begegnung im Jahre 1922 an stets als möglicher Rivale aufgetreten, und auch durch das Exil verbesserten sich diese ambivalenten Beziehungen nicht. Unter dem scharfen Blick Charles Duits‘ stellt sich das Verhältnis der beiden in knappen Worten so dar: »Seit Marseille<sup>9</sup> waren die beiden Männer, die aufgrund der Umstände aneinandergerieten, sich nicht gewogen: Man sperrt nicht den Löwen und den Adler in denselben Käfig.« Nachdem er Peggy Guggenheim verlassen hatte, um zusammen mit Dorothea Tanning in die Armut zu flüchten, bot Max Ernst das in Amerika noch nie erlebte Schauspiel eines weltweit bekannten, im Vollbesitz seiner schöpferischen Kräfte befindlichen Künstlers, dessen Bilder, obwohl in allen Museen ausgestellt und in sämtlichen Büchern abgebildet, mit dem Ostrazismus der Geschmacksmanipulatoren kollidierten.

Schon Marcel Duchamp hatte in den amerikanischen Kunstkreisen Fassungslosigkeit hervorgerufen, als er es ablehnte, das Aufsehen, das er mit »Nu descendant un escalier« erregte, für sich nutzbar zu machen. In einer Umgebung, in der die Bedeutung eines

Künstlers in erster Linie am Grad seines kommerziellen Erfolges gemessen wurde, gewann die nicht zu überschende Zwangssituation, in der sich Max Ernst und die bekanntesten Maler der Gruppe befanden, bald eine exemplarische Bedeutung. Es war zunächst dieses Beispiel, durch das die Surrealisten die neue Generation der amerikanischen Maler beeinflussten, noch bevor sie die Techniken des Automatismus an sie weitergaben, die sie dann von den lokalen Zwängen befreiten. Zusammen mit Robert Motherwell, William Baziotes und David Hare, die 1942 an der Ausstellung »First Papers of Surrealism« teilgenommen hatten und die sich im Umkreis von Peggy Guggenheims Museumsgalerie »Art of This Century« bewegten, waren Mark Rothko und hauptsächlich Jackson Pollock die ersten Nutznießer dieses Kontakts. Umgekehrt trugen sie dazu bei, das Stillschweigen zu brechen, das die surrealistischen Maler wie eine Verschwörung umgab.

Im Februar 1944 deute sich mit der üppigen Bebilderung der vierten Nummer von *VVV* ein atmosphärischer Wandel an. Die schwarzweißen oder farbigen Reproduktionen, die nun Max Ernst, Yves Tanguy, Wifredo Lam, Roberto Matta und Leonora Carrington eingeräumt wurden, und Marcel Duchamps »Allégorie de genre« (Genre-Allegorie) zogen in ihrem Kielwasser eine ganze Heerschar junger, mitten in der »Gärung« befindlicher Künstler nach sich: Dorothea Tanning, Esteban Francés, Enrico Donati, Jacqueline Lamba<sup>10</sup>, Jimmy Ernst<sup>11</sup>, Julio de Diego, Gunther Gerzso, Kay Sage, Frederick Sommer als Maler, David Hare, Maria Martins, Isabelle Waldberg als Bildhauer. In dieser allzu gedrängten Aufzählung fehlen noch André Masson und Kurt Seligmann, die sich ein wenig von der Gruppe entfernten. Man Ray, der fernab in Kalifornien lebte, Arshile Gorky, den Breton zu spät kennenlernte, um ihm die Weihen von *VVV* zuteil werden zu lassen, und Joseph Cornell, der sich nicht gern einer Gruppe anschloss. Es fehlen ferner die Kunstgegenstände der Eskimo und Indianer, deren Entdeckung durch die New Yorker Surrealisten, denen Claude Lévi-Strauss beratend zur Seite stand, ein wichtiges Datum in der Geschichte der Wissenschaft vom Menschen darstellt. [...]

Als André Breton die Veröffentlichung von *VVV* einstellte, war dies nicht so sehr ein Zeichen von Mutlosigkeit; er hielt es vielmehr für überflüssig, einen Kampf fortzusetzen, dem so viele andere sich anzuschließen trachteten. An Avantgarde-Zeitschriften herrschte 1944 ja durchaus kein Mangel: Die immer eklektischere *View* brach weiterhin Lanzen in alle Richtungen; daneben gab es – ebenfalls in New York – Yvan Golls *Hémisphères*, in Buenos Aires Roger Callois' *Les Lettres Françaises*, in Mexiko Wolfgang Paalens *Dyn*, in Fort-de-France Aimé Césaires *Tropiques*, und aus Algier kamen die ersten Nummern von Max-Pol Fouchets *Fon-taine*.

Unser Versuch, einen kritischen Augenblick in der Geschichte des Surrealismus wieder lebendig werden zu lassen, nähert sich dem Ende. Es fehlt in ihm zweifellos das Wichtigste: die anhaltende Erregung, in der wir uns alle befanden und die mehrere von uns, und sei es nur für eine gewisse Zeit, zu Dichtern, Sehern oder Verschworenen gemacht hat. Wir waren in New York ein von allen anderen sich abhebender Clan – in einer Stadt, in der es Tausende solcher Cliques gibt und wo sich in jeder Straße hinter der Uniformität der Fassaden ganz unterschiedliche Völkerschaften verbergen, die Seite an Seite leben, ohne je

voneinander Notiz zu nehmen. Kein Wunder, dass wir nahe daran waren, in dieser Umgebung unsere Identität zu verlieren, was ja für einen Surrealisten der Gipfel des Schwindelgefühls ist. André Breton war nicht unempfindlich für diese zusätzliche Fremdartigkeit, und ich glaube, er hat sich oft gewundert, dass ihn die Passanten auf der Straße nicht erkannten, die aber nicht einmal den Kopf hoben, um ihn anzusehen.

Nur ein paar französische Amtsträger, ein paar Universitätsleute sowie ein Priester, der keine Gelegenheit ausließ, seine Verdienste herauszustreichen, bemerkten schließlich seine Anwesenheit. Um sich ihren wiederholten Annäherungsversuchen zu entziehen, reiste er mit Elisa an die Küste der kanadischen Halbinsel Gaspé [in der Mündung des Sankt-Lorenz-Stroms], wo er *Arcane 17* (Arkanum 17)<sup>12</sup> schrieb. Der Krieg lag in den letzten Zügen.

Bald danach zerstreuten sich die Emigranten in alle Winde: Die einen kehrten nach Paris zurück, während andere noch länger in Amerika blieben wie Elisa und André Breton, die die Südweststaaten der USA und anschließend Haiti besuchten, ehe sie nach Frankreich reisten, oder wie Max Ernst und Dorothea Tanning, die mehrere Jahre in Arizona lebten, wie Matta, der bis zum Freitod Arshile Gorkys in den USA blieb, wie Yves Tanguy, Kay Sage und Kurt Seligmann, die in den Vereinigten Staaten gestorben sind.

Vor Kurzem hatte es noch den Anschein, als sei außerhalb der Bibliotheken und Museen keine Spur von all diesem Tun und Treiben übrig geblieben, aber nun sind in den amerikanischen Universitäten plötzlich jene »ganz jungen Leute« aufgestanden, die Charles Duits fünfundzwanzig Jahre zu früh angekündigt hat. Die Sprache, die sie sprechen, ist so surrealistisch, dass man sich ausmalen darf, auf was für verschlungenen Pfaden, auf was für langsamen und geheimen Wegen die vor langen Jahren in Umlauf gebrachten Appelle endlich zu ihnen gedrungen sind.

1970

<sup>1</sup> Robert Lebel (1901–1986), französischer Literatur- und Kunstkritiker, der von 1940 bis '44 in Greenwich Village (New York City) lebte, wo er Nachbar von André Breton war. Verfasser von Büchern über Marcel Duchamp u.a. Sein Sohn Jean-Jacques Lebel (\*1936) ist einer der bekanntesten französischen Gegenwartskünstler. – Der nachstehende Text wurde leicht gekürzt (*Anm.d.Ü.*)

<sup>2</sup> Lebels Text wurde 1970 verfasst, als der Surrealismus, begünstigt durch die Ereignisse des Mai 1968, vielerorts eine neue, gesteigerte Wertschätzung erfuhr (*Anm.d.Ü.*)

<sup>3</sup> Paris (Denoël) 1969. »André Breton a-t-il dit passe« lautet die Schlusszeile in Bretons bekanntem Gedicht »Tournesol« (Sonnenblume) (*Anm.d.Ü.*)

<sup>4</sup> Heute wird die umwälzende Wirkung der in New York anwesenden Surrealisten, vor allem Ernsts, Mattas und Paalens, auf das damalige Kunstgeschehen in den USA in zahllosen Publikationen bestätigt (*Anm.d.Ü.*)

<sup>5</sup> Patrick Waldberg (1913–1985), überwiegend in Frankreich ansässiger amerikanisch-französischer Kunsthistoriker, der den Pariser Surrealisten nahestand, über die er häufig publizierte. In erster Ehe mit der Bildhauerin Isabelle Waldberg verheiratet (*Anm. d.Ü.*)

<sup>6</sup> Deutsch in: A.B., *Das Weite suchen*. Frankfurt/M. 1981 (*Anm.d.Ü.*)

<sup>7</sup> Die Ausstellung fand im Whitelaw Reid Mansion, Madison Avenue 451, statt. Der Katalog erschien unter dem Titel *First Papers of Surrealism*. »First papers« nennt man in den USA den Antrag eines Einwanderers auf die amerikanische Staatsbürgerschaft (*Anm.d.Ü.*)

<sup>8</sup> Elisa Breton (1906–2000), in Chile geborene dritte Ehefrau Bretons mit deutschen Wurzeln (Mädchenname: Bindhoff, in erster Ehe Claro). Nach dem Tod ihrer Tochter in Massachusetts durch Ertrinken Suizidversuch, bevor sie Breton kennenlernte, den sie im August 1945 in Reno/Nevada heiratete (*Anm.d.Ü.*)

<sup>9</sup> Dort trafen sich im Herbst 1940 mehrere vor den Nazis geflohene bzw. vom Vichy-Regime drangsalierte Surrealisten, um auf eine Gelegenheit zur Ausreise in die USA oder nach Mexiko zu warten (*Anm.d.Ü.*)

<sup>10</sup> Bretons weiter oben erwähnte geschiedene Frau (*Anm.d.Ü.*)

<sup>11</sup> Max Ernsts Sohn (*Anm.d.Ü.*)

<sup>12</sup> Im Sommer/Herbst 1944 verfasst, 1945 in New York publiziert. Deutsch: *Arkanum 17*. München 1993 (*Anm.d.Ü.*)

Aus dem Französischen von  
Heribert Becker

Der Artikel wurde erstmalig publiziert in der Sondernummer (*100 Jahre Surrealismus*) der Kunstzeitschrift  
Herzattacke, I/2024, S. 115