

Wolfgang Asholt (Berlin/Osnabrück)

Die Anfänge einer anarchistischen Ästhetik

Ernest Cœurderoy und Joseph Déjacque

„Jener Wille zur Apokatastasis, der Entschluß: gerade die Elemente des „zu frühen“ und des „zu späten“, des ersten Beginns und des letzten Zerfalls im revolutionären Handeln und im revolutionären Denken wieder einzusammeln“¹, so könnte man mit Walter Benjamin den Anarchismus und seinen „radikalen Begriff von Freiheit“ bei den beiden Autoren, die ich untersuchen werde, definieren.² Die Frage, die sich dabei stellt und auf die Benjamin im Zusammenhang mit dem „Surrealismus“ eingeht, kann nicht auf der Grundlage von irgendwelchen Einflüssen beantwortet werden, sondern eher auf jener einer Analogie, die in der im Zitat erwähnten Radikalität gründet, jener spezifisch anarchistischen Ästhetik, die der einleitend zitierten „Definition“ entspricht und mit dem Erwartungshorizont ihrer Epoche bricht. In seiner Rezension von André Reszlers *Esthétique anarchiste*³, betont Hubert van den Berg zu recht die Heterogenität der anarchistischen Bewegung, auch im Bereich ihrer Kunstkonzeptionen.⁴ Einerseits sei es tendenziös und unhistorisch, wie Reszler eine Homologiestruktur zwischen anarchistischer Bewegung und moderner oder avantgardistischer Kunst zu postulieren: Die Auffassungen von Tolstoi oder Kropotkin belegen in eindeutiger Weise ihre Reserven gegenüber der Modernität. Andererseits leugnet van den Berg nicht das deutliche Interesse eines nicht unerheblichen Teils der literarisch-künstlerischen Avantgarde am Anarchismus. Das beweist noch nicht, dass die anarchistischen Konzeptionen die ästhetischen Vorstellungen der modernen Gruppen und Strömungen hätten beeinflussen können, denn

1 Walter Benjamin. „Soziale Bewegung“, in: Das Passagenwerk, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V, 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982, S. 852. Diesen „Willen“ sieht Benjamin in diesem Zusammenhang auch beim Surrealismus.

2 Walter Benjamin. „Der Surrealismus“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, S. 306.

3 André Reszler: *L'Esthétique anarchiste*, Paris: PUF, 1973.

4 Hubert van den Berg: „Anarchismus für oder gegen Moderne und Avantgarde? Zur „anarchistischen Ästhetik“ von André Reszler“, in: *Avantgarde*, Nr. 3 (1989), S. 85-98.

deren Anarchismus-Sympathien gingen im Allgemeinen nicht mit einer Identifikation mit der Theorie und vor allem der Praxis der politisch-sozialen Bewegung einher.

Auf der anderen Seite kann man sich fragen, ob diesen Sympathien auf Seiten der modernen oder avantgardistischen Künstler in der eigentlichen anarchistischen Bewegung nicht eine deutliche Vorliebe für eine traditionelle idealistische Ästhetik entspricht, wie es die zahlreichen Beispiele, die Walter Fähnders in seiner Habilitationsschrift *Anarchismus und Literatur* in Deutschland zwischen 1890 und 1910 anführt, vermuten lassen.⁵ Dennoch ist es unwahrscheinlich, dass das, was Künstler sich für die anarchistische Theorie interessieren ließ, für die aus der anarchistischen Bewegung hervorgegangenen Schriftsteller keine Rolle gespielt hätte. Man kann von der Hypothese einer Differenz zwischen einem proletarischen Anarchismus, der sich eher mit einer traditionellen Ästhetik identifizierte, und einem intellektuellen Bohème-Anarchismus, der den Ideen der Modernität und der Avantgarde offener gegenüberstand, ausgehen. Dieses Schema trifft wahrscheinlich für eine Mehrzahl von Schriftstellern und literarisch-künstlerischen Strömungen zu, aber es reproduziert notwendigerweise die soziologischen Voraussetzungen und Voreinstellungen dieser Dichotomie.

Man kann aber auch die Annahme vertreten, dass die je besondere historische Situation es ermöglichte oder gar verstärkte, eine Ästhetik zu vertreten, die mit dem Epochenhorizont brechen wollte. Die außergewöhnliche Situation zu Beginn der 1890er Jahre in Frankreich gestattet die Konjunktur des anarchistischen Chansons, das mit der traditionellen Sprache der Poesie bricht⁶, und erlebt gleichzeitig Experimente mit einem anarchistischen Theater, das nicht ohne Ähnlichkeiten mit dem eines Jarry ist.⁷ Einen anderen Ausnahmefall bilden die Fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Ins Exil gezwungen und ihres Publikums beraubt, müssen die wenigen Anarchisten, die sich schreibend bemerkbar machen können, nicht mehr Rücksicht auf ihre potenziellen Leser nehmen. Im Gegenteil: Ihre selbst im Inneren der

5 Walter Fähnders. *Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Metzler, 1987.

6 Wolfgang Asholt. „Chansons anarchistes de la Belle Epoque“, in: Dietmar Rieger (Hg.), *La Chanson française et son histoire*. Tübingen: Narr, 1988, S. 225-260.

7 Ders.: „*Les Mauvais Bergers et le théâtre anarchiste des années 1890*“, in: P. Michel/G. Cesbron Hg.): *Octave Mirbeau. Actes du colloque international d'Angers*, PU d'Angers, 1992, S. 350-367.

Emigration deutliche Isolierung fördert ihre Radikalisierung. Das trifft insbesondere für die beiden Autoren zu, mit denen ich mich näher auseinandersetzen werde: Ernest Cœurderoy und Joseph Déjacque.

Ihre Einsamkeit in der Emigration war so groß, dass es der wundervollen, Ende des 19. Jahrhunderts begonnenen Wiederentdeckungsarbeit von Max Nettlau bedurfte, um sie dem Vergessen zu entreißen.⁸ Umso mehr erstaunt es, dass Thierry Maricourt in seiner *Histoire de la littérature libertaire* den Namen Cœurderoys nicht einmal erwähnt und Déjacque mit einigen Zeilen am Anfang des Kapitels „Les poètes indésirables“ als einen der „précurseurs de l’anarchisme“ abspeist.⁹ Unerwünschte und unbeliebte Dichter waren sie in der Tat, wie schon Alain Sergent und Claude Harmel vor mehr als 60 Jahren betont haben: „L’échec et l’exil portèrent jusqu’à une espèce d’exaltation mystique l’idéal révolutionnaire de Joseph Déjacque et d’Ernest Cœurderoy. [...] Désormais, ils étaient maîtres de leur pensée, maîtres de leur action. Ils vouèrent l’une et l’autre à l’anarchie.“¹⁰ Aus höchst unterschiedlichen Milieus und Klassen stammend – Déjacque (1822-1864) wird von seiner Mutter, einer Wäscherin, aufgezogen und arbeitet als Handelsgehilfe und Anstreicher; Cœurderoy (1825-1862) ist Sohn eines begüterten Arztes und selbst Mediziner – beteiligen sie sich enthusiastisch an der Februarrevolution 1848. Déjacque, der sich bei den Nationalwerkstätten eingeschrieben hatte, wird nach den Juni-Aufständen von 1848 deportiert. Im Frühling 1849 freigelassen, wird er aufgrund einer Demonstration gegen die Intervention der französischen Armee zugunsten des Papstes am 13. Juni 1849 erneut festgenommen und verlässt Frankreich im Oktober 1851, nachdem er zuvor wegen seines Gedichtbandes *Les Lazaréennes* zu zwei Jahren Gefängnis (und zweitausend Francs Geldstrafe) verurteilt worden war. Cœurderoy, der die Verletzten des Juni 1848 gepflegt hatte, engagiert sich im „Comité démocratique et socialiste des élections“ und muss Frankreich nach seiner Teilnahme an der Demonstration vom 13. Juni

8 Angefangen mit seiner großen *Biographie de l’anarchisme* (Bruxelles 1897) bis zu seiner Geschichte des Anarchismus (*Der Anarchismus von Proudhon zu Kropotkin*. Berlin, 1927). Nettlau hat insbesondere die *Jours d’exil* (3 Bde., Stock 1910/11) von Cœurderoy und *L’Humanisphère* von Déjacque (span. Buenos Aires 1927) vollständig herausgegeben.

9 Thierry Maricourt. *Histoire de la littérature libertaire*. Paris: Albin Michel, 1990, S. 125.

10 Alain Sergent/Claude Harmel, *Histoire de l’anarchie*. Paris: Le Portulan, 1949, S. 253 und 255.

1849 verlassen. Déjacque gehört in London zu den Unabhängigen, die es ablehnen, sich der Autorität eines der Exil-Führer (Ledru-Rollin, Félix Pyat, Louis Blanc) anzuschließen. Er bricht mit fast allen Exilierten, nachdem er beim Begräbnis eines exilierten Arbeiters in Hampstead die Exil-Führer ausnahmslos angegriffen hatte. Cœurderoy wird von nahezu der Gesamtheit der Exilierten nach seiner Publikation des Pamphlets *La barrière du combat ou dernier grand assaut qui vient de se livrer entre les citoyens Mazzini, Ledru-Rollin, Louis Blanc, Etienne Cabet, Pierre Lerroux, Martin Nadaud, Mallarmet, E. Bianchi (de Lille) et autres Hercules du Nord* 1852 mit Bann belegt. Die Ursache für beide Attacken ist dieselbe: der Vorwurf, die Revolution im Juni 1848 verraten zu haben und die Ablehnung jeglicher politischer Autorität. Diese beiden Aktionen per Rede und per Text bilden die erste Demonstration ihres Anarchismus.

Diese „Glaubensbekenntnisse“ bedienen sich literarischer Verfahren, sie gehen also mit einer ästhetischen Stellungnahme einher. Um den lächerlichen Autoritarismus der offiziellen Chefs der Emigration zu illustrieren, inszeniert Cœurderoy eine satirische Clownerie und beleidigt zugleich sein Publikum: „Accourez tous, bourgeois tapageurs, révo-lu-tion-naires surmenés, socialistes martyrs, romains éreintés du vieux théâtre républicain, vous qui aimez à entendre rugir les „lions édentés et les tigres masturbés“, um anschließend sein Publikum zu besänftigen: „Ce n'est qu'un engueulement. V'la le spectacle qui c'mmence.“¹¹ Die Aggressivität der Sprache entspricht der des Angriffs. Cœurderoy bedient sich der literarischen und rhetorischen Verfahren, die das Pamphlet ihm anbietet, um den abgesetzten Führern der Februarrevolution von 1848 den Prozess zu machen. Seine Gewalt und Energie schlagen zuweilen in autodestruktive Verzweiflung um, aber sie gehen in diesem ersten literarischen Text Cœurderoys auch mit der Verachtung jeder Form konventioneller Literatur einher, eine Verachtung, die sein gesamtes Werk charakterisieren wird.

Déjacque ist in seiner gegen dieselben Exilführer (Ledru-Rollin, Louis Blanc, Pierre Leroux usw.), die bei der Beerdigung von Goujon am 24. Juni 1852 anwesend sind, gerichteten Beerdigungsrede des gleichen Jahres nicht weniger aggressiv. Aber er bedient sich einer in jeder Hinsicht konventionellen lyrischen Form, wie die ersten Verse zeigen:

11 Ernest Cœurderoy. „La barrière du combat“, in: *Pour la Révolution*. Paris: Champ libre, 1972, S. 50 und 76.

Alors, comme aujourd'hui
 En juin quarante huit
 C'était jour d'hécatombe
 lors, au cliquetis
 Des sabres, des fusils
 Au bruit sourd de la bombe usw.¹²

Diese Dichtung im Stil und der Tradition eines Pierre Dupont prägt schon die literarischen Anfänge Déjaques. Als er „La proclamation de la République“ im Februar 1848 begrüßte, rief er aus:

Le drapeau montagnard pavoise chaque rue;
 Et soudain, s'étendant de la terre à la rue,
 On vit le firmament arborer l'arc-en-ciel.¹³

Der konventionellen Dichtung des jungen Lyrikers entspricht der Traditionalismus seiner revolutionären Überzeugungen. Wie die Mehrzahl der Revolutionäre des Februar 1848 denkt er die Gegenwart in den der Großen Revolution entliehenen Kategorien der Vergangenheit. *Aux ci-devants dynastiques. Aux Tartufes du peuple et de la liberté*, das programmatische Gedicht vom März 1848, illustriert diese Orientierung überdeutlich:

Ah! vous prêchez la guerre, ô Girondins bâtards !
 Vous venez insulter aux bras des Montagnards !

Fast alle Stereotypen und Klischees des revolutionären Imaginariums finden sich in dieser Dichtung in der Rhetorik des abschließenden Glaubensbekenntnisses vereint:

Puisse! comme jadis la vigueur à Samson
 Dieu donner à ma voix le vibrant diapason;
 Et de nos Philistins, comme l'Hercule antique,
 M'enterrer, s'il le faut, sous leur dernier portique!¹⁴

12 Joseph Déjacque. Zit. nach *La question révolutionnaire et autres textes*. Paris: Champ libre, 1971, S. 21.

13 Joseph Déjacque. *La Proclamation de la République, février 1948* (BnF Ye 41511)

14 Joseph Déjacque. *Aux ci-devants dynastiques. Aux Tartufes [!] du peuple et de la liberté, mars 1848* (BnF Ye 41510).

Diese politische und ideologische Konzeption dominiert auch in der ersten Auflage der *Lazaréennes*. In der prä-diktatorialen Situation des Herbstes 1851 wurde dieser Band von den Gerichten des Präsidialsystems für so gefährlich gehalten, dass das einzige Exemplar in der Bibliothèque nationale de France den Vermerk trägt: „L’auteur de ce recueil de poésies a été condamné en cours d’assises à deux ou trois ans de prison; la cour a en outre ordonné la destruction des exemplaires du recueil.“¹⁵ Sergent und Harmel übertreiben kaum, wenn sie feststellen: „Verdict incroyablement sévère pour des poèmes qui offensent à coup sûr plus la poésie que la morale (ils sont au contraire très vertueux) ou même que les sacrés principes sur lesquels repose l’ordre des sociétés.“¹⁶ Aber das Exil als Konsequenz dieser Veröffentlichung wird einerseits die Situation Déjacques verändern, der nun eine utopische Perspektive entwickelt, die es ihm in Verbindung mit anarchistischen Vorstellungen ermöglicht, konkreter im Sinne einer Veränderung der Gesellschaft zu agieren.¹⁷ Andererseits gibt er die Dichtung nicht auf, wie die erweiterte Version der *Lazaréennes* unter Beweis stellt, die in New Orleans erscheint. Dennoch wendet er sich zunehmend der Prosa zu, und in diesem Gattungswechsel kommt auch der zumindest teilweise erkennbare Verzicht auf eine konventionelle idealistische Ästhetik zum Ausdruck. Im Jahr der Veröffentlichung von Baudelaires *Fleurs du mal* wird in der Lyrik der Erwartungshorizont noch von der Ästhetik des großen Exil-Dichters und Schriftstellers Victor Hugo bestimmt. Auch wenn Déjacque sich mit Hugo überwirft, akzeptieren seine Gedichte den von ihm geprägten lyrischen Kanon und müssen deshalb (von einem literarischen Standpunkt betrachtet) auch scheitern. Denn wie der Untertitel der zweiten Auflage der *Lazaréennes*, „Fables et chansons“, zeigt, bedient sich Déjacque einer didaktisch-moralisierenden Gattung, die ihm jede dichterische Innovation schwer macht. Außerdem lassen die formalen Ansprüche dieser Gattung die Mängel eines Autodidakten wie Déjacque deutlich erkennen. Und schließlich zeigt sich, dass die Fabel, in der der Dichter den Lesern den Weg und die Moral, die befolgt werden soll,

15 Joseph Déjacque. *Les Lazaréennes*. Chez l’auteur, 1851 (BnF Ye 3804)

16 Sergent/Harmel. *Histoire de l’anarchie* (wie Anm. 10), S. 254.

17 Sergent und Harmel bezeichnen Déjacque zu Recht als einen der „devanciers des propagandistes par le fait de la fin de siècle“ (S. 265), und die Neuausgabe der *Humanisphère* im Verlag der *Temps Nouveaux* 1899 muss auf bestimmte Passagen des Originals verzichten, die zu direkten Aktionen aufrufen, um nicht die unmittelbar vorausgegangene Zeit der Attentate heraufzubeschwören.

weist, den anarchistischen Überzeugungen Déjacques widerspricht, wenn er proklamiert: „La révolution sociale ne peut se faire que par l'organe de tous individuellement [...] il faut autant de dictateurs qu'il y a d'êtres pensants, hommes et femmes, dans la société, afin de l'agiter, de l'insurger, de la tirer de son inertie.“¹⁸

Mit der vom Autor als „utopie anarchique“ bezeichneten *Humanisphère* ändert sich die ästhetische Konzeption Déjacques. Sie wandelt sich, vor allem, weil er mit den Horizonterwartungen seiner Zeit zu brechen wagt: „Ce livre n'est point une oeuvre littéraire, c'est une oeuvre *infernale*, le cri d'un esclave rebelle.“¹⁹ Dieser Sklave rebellierte auch gegen das etablierte Gattungssystem und seine Anforderungen. Eine solche Rebellion ist nur möglich, weil Déjacque sich außerhalb des literarischen Feldes und der Normen seiner Epoche situierte. Die anarchistische und die ästhetische Konzeption widersprechen sich nicht länger, sondern stützen sich gegenseitig: „Ce livre n'est point écrit avec de l'encre; ses pages ne sont point des feuilles en papier. Ce livre, c'est de l'acier tourné en in-8 et chargé de fulminate d'idées. C'est un projectile autoricide que je jette à mille exemplaires sur le pavé des pays civilisés. [...] Ce livre n'est point un écrit, c'est un acte.“²⁰ Mit dieser ästhetisch-politischen Konzeption nimmt Déjacque eine avantgardistische Ästhetik à la Rimbaud und Lautréamont oder der Surrealisten vorweg. Die Grenze zwischen Literatur und Leben soll aufgelöst werden, der Text und sein Stil sollen die Realität verändern. Diese Vorwegnahme erstreckt sich bis zum eigentlichen Akt des Schreibens. Wenn Déjacque von der „surexcitation enthousiaste“ bestimmter Momente spricht, evoziert er einen Traumzustand der jenem der Experimente Rimbauds oder der Surrealisten ähnelt: „Je chancelais comme un homme ivre [...] Vais je donc perdre ma raison? Il me semblait que ma tête allait éclater [...] Une fois ce spasme apaisé, je m'assis devant ma table.“²¹ – der Rimbaud des „Bateau ivre“ und der „Lettre du voyant“ sind nicht weit.

Das Resultat, also der eigentliche Text der *Humanisphère*, entspricht allerdings kaum der ästhetischen Konzeption und den neuen Möglichkeiten eines anderen Schreibens. Déjacque fühlt sich überfordert und konstatiert resigniert nur „en [pouvoir] donner autre chose qu'un pâle aperçu.“²²

18 Déjacque. *À bas les Chefs!*, op. cit., S. 219.

19 Ibid, S. 86.

20 Ibid, S. 86f.

21 Ibid, 134-135.

22 Ibid, S. 137

Tatsächlich besteht der Text in der Evozierung einer anarchistischen, von Fourier inspirierten Utopie, die allerdings in höchst konventioneller Weise dargestellt wird.

Die Buch-Revolution, die „œuvre infernale“ beschränkt sich auf den ideologischen Kontext, das mit den Epochenormen brechende Schreiben bleibt also ein potenzielles Konzept. Wenn es virtuell bleibt, so liegt das auch an der konkreten Situation Déjacques. Allein in New York und auf sich gestellt, finanziert er seine Werke selbst, seine anarchistische Utopie veröffentlicht er in seiner Zeitschrift *Le Libéraire* (27 Hefte zwischen 1858 und 1861), die er wegen seines offen zur Schau getragenen Anarchismus nur mit Mühe verkaufen kann. Unter diesen Umständen scheint ihm allein eine traditionelle Ästhetik geeignet, die anarchistischen Positionen auf der ideologischen Ebene zu verteidigen; letztlich bleiben die ästhetischen Fragen sekundär im Vergleich mit der politisch-sozialen Philosophie und gegenüber dem Aufruf zur Tat.

Dieser Vorrang des Ideologischen charakterisiert auch das erste Werk Cœurderoy, *De la Révolution dans l'homme et dans la société*, das er 1852 in Brüssel veröffentlicht. Der 240seitige Essay enthält *in nuce* jene Ideen und Überzeugungen, die Cœurderoy in seinen folgenden Publikationen entwickeln wird: die Idee einer permanenten, mit einer Evolutionskonzeption verbundenen Revolution, aber auch die Emanzipation der Frau oder ein in seiner Konsequenz in der Zeit seltener Internationalismus und nicht zuletzt die Revolution durch die Kosaken. Aber noch entwickelt Cœurderoy diese Ideen in der traditionellen Form eines philosophisch-historisch-politischen Essays. Die damit gegebene Mäßigung findet mit *La Barrière du combat*, die ebenfalls 1852 in Zusammenarbeit mit dem Fourieristen Octave Vauthier erscheint, ein Ende. Der Radikalität der politischen Positionen und Forderungen („Il faut que toute *Révolution* aboutisse par le bien ou par le mal. Elle pouvait arriver par le bien, vous ne l'avez pas voulu ; laissez-la donc frayer sa voie par le mal.“²³) entspricht die Radikalität der Sprache und der Inszenierung. Die Idee einer Revolution durch das oder mit dem Bösen nimmt mit *Hurrah!!! ou la Révolution par les cosaques*²⁴ konkrete Form an. Dies Werk macht Cœurderoy im Exil bekannt und isoliert ihn zugleich

23 Ernest Cœurderoy. „La Barrière du combat“, in: *Pour la Révolution*. Paris: Champ libre, 1972, S. 76.

24 Ernest Cœurderoy. *Hurrah!!! ou la Révolution par les cosaques*. Paris: Editions Plasma, 1977.

fast vollständig, so weit, dass man ihn als „nouvel Hérostrate“ bezeichnet.²⁵ Aber Max Nettlau bemerkt zu Recht: „Nicht hierin liegt die Bedeutung von Cœurderoy, sondern in der großen Menge anarchistischer Ideen, die er in verschiedenster Form in seinen *Tagen der Verbannung*, *Jours d'Exil*, unermüdlich vorführte [...] das am meisten anarchistischer sozialer Kritik durchdrungene Werk, das bisher erschienen; er sieht den denkbar freiheitlichsten kommunistischen Anarchismus voraus.“²⁶ Und wie es dieses klarsichtige Urteil nahelegt, gibt es nicht nur die Präsenz einer wichtigen ideologischen Erneuerung, die „unterschiedlichen Formen“, von denen Nettlau spricht, verweisen auf eine bis heute nur selten gewürdigte ästhetische Innovation. Einzig Sergent und Harmel, die sich im allgemeinen sehr kritisch gegenüber dem „goût immodéré“ und dem „verbalisme épique“ Cœurderoys zeigen, billigen ihm in den *Jours d'exil* „certains accents presque baudelairiens“²⁷ zu.²⁸ Ohne so weit gehen zu wollen, dieses Werk mit den *Fleurs du mal*, an denen Baudelaire zur gleichen Zeit arbeitet, vergleichen zu wollen, muss man feststellen dass die dreizehnhundert Seiten der *Jours d'exil*, auch wenn sie die Literatur ihrer Zeit nicht verändern wollen, deren Erwartungshorizont weit überschreiten. Prosa und Lyrik werden vereint, sie werden durch wiederholte Aus- und Aufrufe unterbrochen und rhythmisiert, das Werk scheut sich weder Neologismen noch vulgäre Ausdrücke noch Fremdsprachen zu gebrauchen, und die *Jours d'exil* sind weder ein Bekenntnis noch eine Autobiografie, ein politischer Essay, eine soziale Theorie, Memoiren oder Reiseeindrücke, und doch sind sie all das gleichzeitig. In der „Introduction comme on n'en lit pas“ (I, 24-66) antwortet der Autor auf die Frage: „Pour qui et pour quoi écrivez-vous?“ : „J'écris parce que je suis homme [...] Telles sont donc les raisons qui me font publier ce nouveau livre : le besoin d'expansion naturel à l'homme, – l'imminence d'une révolution générale, – et l'exil.“ (I, 25/26) Diese Motivation identifiziert den Akt des Schreibens mit der individuellen Selbstverwirklichung, mit der Notwendigkeit einer revolutionären Veränderung und mit der Grenzsituation des Exils. Es sind die Einsamkeit und die Unsicherheit des Exils, die für die Produktionsbedingungen dessen

25 *L'Homme libre* (Jersey), 21 juin 1854.

26 Max Nettlau. *Geschichte der Anarchie*, Bd. 1, Ausg. Glashütten, 1972, S. 212f.

27 Sergent/Harmel, *Histoire de l'anarchie* (wie Anm. 10), S. 256.

28 Die *Jours d'exil* erscheinen vom Autor finanziert 1854 und 1855 (London: Joseph Thomas). Ich zitiere unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl nach der Ausgabe von Max Nettlau (3 Bde., Paris: Stock, 1910/1911).

verantwortlich sind, was der Autor eine „littérature de contrebande“ (I, 58)²⁹ nennt: „Moi, j'écris une page à Madrid, une autre à Londres, une autre en diligence, dans un bateau en vapeur, dans une auberge, à Paris quand j'y suis caché, à Lausanne, à Bruxelles, sur une table boiteuse, sur une pierre, sur mon genou, dans mon lit quand il fait trop froid.“ (I, 59). Der Ubiquität der Orte entspricht das Aufbrechen des Textes in Sequenzen und die schon erwähnte Gattungsauflösung. Es ist die Exilsituation, mit ihrer Mischung von Hoffnung und Verzweiflung, die Cœurderoy Formulierungen à la Rimbaud finden lässt, wie: „je ne suis pas, ou je suis un autre“ (I, 114). Angesichts der Exilbedingungen verlieren die herrschenden Normen des literarischen Feldes und ihre Ästhetik an Bedeutung. Auf die Frage: „Qui suis-je?“, kann der Autor demzufolge die Antwort geben: „Poète?... Non. *Je ne viens pas du ciel comme notre illustre poète* [d. h. Victor Hugo], les éclairs ne m'ont pas déposé sur un roc nu. Romancier?... Pas plus [...] Philosophe?... Encore moins“ (I, 434). Gemessen an den literarischen und ästhetischen Kriterien seiner Zeit ist Cœurderoy tatsächlich wohl all das nicht, und dennoch ist er es in einer anderen Weise, wie seine positive Selbstbestimmung verrät: „Je suis un rêveur, un ennemi de toute règle et de toute mesure. [...] Je suis moi, libre, indépendant, *Homme*, dans le sens le plus étendu et contradictoirement le plus individuel du mot.“ (I, 435, 437). Diese fast stirnerschen Individualismus-Akzentuierungen gewinnen mit den „rejet de toute règle et de toute mesure“ eine ästhetische Dimension. Schon aufgrund seiner Seitenzahl ist das Unternehmen der *Jours d'exil*, zumal von Seiten eines fast unbekanntem und isolierten Autors maßlos, um nicht zu sagen wahnwitzig. Zudem, sowohl aus Notwendigkeit wie aus Kühnheit, schließt sich der Autor selbst aus seiner Zeit aus: „Je me mets au-dessus des règles de style, de ponctuation et d'orthographe que voudrait m'imposer l'usage. Ce sont encore là des entraves, des bâillons [...] J'aspire au temps où le style de l'individu trahira l'élan des passions qui l'agitent, où [...] les fautes auront disparus comme les règles. Alors chacun redoublera les consonnes ou les voyelles, heurtera, coupera, prolongera les phrases selon ses caprices.“ (II, 71f.). Diese Vision einer ästhetischen Revolution, die von der kommenden Avantgarde versucht werden wird, kann von einem vereinsamten und oft verzweifelten Schriftsteller wie Cœurderoy nicht realisiert werden. Wie Déjacque versteht er sein Werk als

29 Cœurderoy verwendet damit den Ausdruck unter dem in der Literaturgeschichte die klandestin erscheinende Widerstandsliteratur zur Zeit der deutschen Besatzung (1940-1944) firmiert.

revolutionäre Aktion: „Ce n'est pas un écrit, c'est une volonté, c'est un acte, c'est toute une conduite qui se déroule devant le public“ (II, 126) Aber im Unterschied zu Déjacque, den er im ersten Teil der *Humanosphère* zitiert, macht Cœurderoy mit seinem Text selbst zumindest einige Schritte hin zu einer anderen Literatur.

Eines der Verfahren, die die gesamten *Jours d'exil* prägen, ist deren Zersplitterung in quasi-selbständige Sequenzen, die die Linearität und die Chronologie des Gesamttextes brechen. Im Inneren der Sequenzen/Kapitel selbst wird eine gewisse Kohäsion durch Ausrufe und Wiederholungen etabliert, die sie rhythmisieren, wie das zwanzigmal wiederholte „Gloire à toi, liberté“ der Einleitung oder das „Ah! malheur, malheur sur l'exilé“ des folgenden Kapitels. Ein anderes Verfahren besteht in der Auflösung der Grenzen zwischen den einzelnen Sprachniveaus. Im Kapitel „Rois et crétins“ kündigt die verkehrte Welt des ersten Satzes, „Les crétins sont des rois, et les rois sont des crétins“ (I, 240) dieses Verfahren an. Die gehobene Sprache, in der die Majestäten ironisch begrüßt und gerühmt werden, wird mit einer Lawine von Beleidigungen konfrontiert. Die Aufzählung von etwa einhundert Adjektiven, die quasi-rhythmisch komponiert sind, endet so: „hypocondriaques, maniaques, lypémaniaques, nymphomaniaques, érotomaniaques, monomaniaques, et démonomaniaques!“ (I, 245) Neben solchen mikrostrukturellen Verfahren – zu denen man auch die Verwendung fremdsprachlicher Idiome aus dem Deutschen, dem Englischen, dem Italienischen, dem Portugiesischen und dem Spanischen zählen muss – fällt der Gebrauch von Zitaten in der Form von Collagen oder eine von Ausrufungszeichen überreiche Typografie auf, und Cœurderoy benutzt so intensiv „blancs“ wie nach ihm erst wieder Jules Vallès. Die Makrostruktur ist durch die erwähnte Gattungsauflösung charakterisiert, die im dritten Teil zu einer Reihe von Prosagedichten führt, die die Vision einer in Erfüllung gegangenen Utopie zeigt, sei es in der majestätisch erhabenen Natur der Schweizer Alpen sei es in der „fête universelle à Lisbonne“ (II, 366-430) einer zukünftigen Gesellschaft oder in einem sozialkritischen Realismus und der apokalyptisch-surrealen Evokation der Gegenwart wie in: „Le prolétariat à Turin – L'Enfer sur terre“ (III, 248-359). Diese wenigen Beispiele reichen nicht aus, um hinreichend die Originalität des umfangreichen Textes zu beschreiben, der auch heute noch der Lektüre wert ist. Sie können aber zumindest die Perspektive andeuten, die durch die Ästhetik dieses Hauptwerks von Cœurderoy eröffnet worden ist.

Die einleitend aufgeworfene Frage nach der Beziehung zwischen Anarchismus einerseits und Avantgarde und Moderne andererseits kann aufgrund

dieses Material verständlicherweise nur eine begrenzte und provisorische Antwort erhalten. Aber die Beispiele von Cœurderoy und Déjacque gestatten einige Hinweise, die die Trennlinien und die umstrittenen Positionen zwischen dem literarisch künstlerischen Feld und dem politisch-sozialen Universum betreffen, Hinweise, die vielleicht nicht nur für die Situation Mitte des vorvergangenen Jahrhunderts gültig sind. Zunächst kann man feststellen, dass die Überlegungen in Hinblick auf eine neue Ästhetik in enger Verbindung zum potenziellen Publikum der Autoren stehen. In beiden Fällen ist es die Exilsituation, d. h. die Unmöglichkeit, den größeren Teil des potenziellen Publikums (in Frankreich) zu erreichen, die die notwendige Voraussetzung für solche Überlegungen bildet. Sie ist so lange nicht gegeben, als man sich wie Déjacque zwischen 1848 und 1951 an ein revolutionäres populäres Publikum wenden konnte. Als nächstes repräsentiert das etablierte Gattungssystem in diesem Moment und noch für längere Zeit einen retardierenden Faktor. Vor dem ersten modernistischen Schub wie ihn Baudelaire, Rimbaud und Lautréamont repräsentieren, dessen Konsequenzen sich allerdings erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auswirken, verhindert die Verbindlichkeit der literarischen Gattungen nahezu jede ästhetische Innovation, wie es das Beispiel Déjacques belegt. Mit einer Konzeption der Literatur, die ideologisch den Anarchismus und ästhetisch die Modernität proklamiert, korrespondiert keine dieses Programm umsetzende literarische Praxis. Die Fabeln der *Lazaréennes* werden weder in der ersten noch in der zweiten Auflage zu der angekündigten „œuvre infernale“ und dem „acier tourné en in-8“: Der Respekt der festen Form der Fabel verhindert die Explosion des Textes, selbst wenn diese theoretisch angedacht ist. Auch das Werk von Cœurderoy bildet verständlicherweise noch kein repräsentatives Ensemble, geschweige denn das kohärente System einer modernen anti-idealistischen anarchistischen Ästhetik. Aber die Texte dieses Autors, vor allem die beeindruckenden *Jours d'exil*, einer der schönsten und ergreifendsten Texte der Exil-Literatur insgesamt, zeigen zumindest die Richtung an, die die Entwicklung einer solchen literarischen Revolution einschlagen kann. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist eine solche neue Ästhetik sowie die ersten Versuche sie zu realisieren nur möglich, wenn der Autor sich von den Zwängen des Epochenhorizonts zu befreien vermag. Diese Bedingungen entstehen aufgrund der Tragödie des Exils nach 1848 und 1851 und dank der Isolierung Cœurderoys wegen seiner anarchistischen Überzeugungen. In dieser Lage spielen Kunst und Literatur nicht mehr die Rolle des „Werkzeugs“, die ihnen später Proudhon zuweisen wird, sie werden zu einer Lebensnotwendigkeit, zur einzigen Möglichkeit,

sich nicht selbst aufzugeben. Die revolutionären Überzeugungen und die ästhetischen Konzeptionen beeinflussen sich wechselseitig. Literarische Aktivität und soziale Aktion sind nicht mehr getrennt, die Kunst wird, der Definition der Avantgarde von Peter Bürger entsprechend, ins Leben überführt. Die Unterscheidung zwischen einem proletarischen Anarchismus in Proudhon'scher und einem eher künstlerischen Bohémien-Anarchismus in der Tradition Stirners verliert damit nicht ihre Bedeutung, doch im Falle Cœurderoys ist die Grenze zwischen beiden aufgehoben.

J'ai soutenu qu'on pouvait créer une littérature qui eût la Franchise pour règle, la Justice pour principe, le Monde pour soutien, les Peuples pour lecteurs, la Souffrance pour aiguillon, l'Harmonie pour compagne, la Liberté, la sainte Liberté, pour inspiration et pour but ! Je l'ai nommé la *Littérature de l'exil*. (II, 216)