

ZUR ENTWICKLUNG DER SURREALISTISCHEN METHODE BEI ANDRÉ BRETON

Die Faszination des Außergewöhnlichen, Gewagten, die „recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage“¹ stehen am Beginn der Bretonschen Dichtung und Dichtungstheorie. Im Erlebnis der Lyrik Mallarmés war dem jungen Breton noch vor 1914 dieses Streben zur Offenbarung geworden. Des bewunderten Meisters verschlossenes poetisches Werk, die dekadenten Raffinements des frühen Huysmans wiesen Breton, „ce que la poésie et l'art ont pu produire de plus 'rare'.“² Eben diese Neigung bestimmte auch seine Vorliebe für einige Zeitgenossen – Valéry, Saint-Pol-Roux, Vielé-Griffin, René Ghil. In einem Brief vom 19. 3. 1916 übermittelte Breton dem Verfasser des „Traité du verbe“ (1886) und Dichter eines voluminösen Epos der Menschheitsentwicklung, René Ghil, sein erstes „hommage d'admiration“. Aus dem Brief geht hervor, daß Bretons jugendliche Begeisterung zunächst dem „fameux Traité du verbe“ – so Verlaine und Stuart Merrill –, somit also dem dichtungstheoretischen Schaffen Ghils galt.³ Der kämpferische Aspekt dieses Pamphlets, Ghils sprachlich-rhythmische Neuerungen um jeden Preis auf der Grundlage Mallarméscher Kunstform und Kunsttheorie waren ihm Bestätigung für seine Suche nach dem Ungebräuchlichen, Unbekannten, die auch Bretons frühe Lyrik charakterisiert. Noch ganz vom ästhetischen Wollen Mallarmés und seiner Schule durchdrungen sind einige Erstlingsverse, die er teils Ghil zusandte („Camaïeu“, 1914; „L'An suave“, 1915; „A vous seule“, 1916), teils in Royères Zeitschrift „Phalange“ veröffentlichte, darunter die Valéry gewidmete „Rieuse“ (20. 3. 1914).

In den Gedichten knüpfte Breton an den Sprach- und Symbolentdeckungen Mallarmés an, z.B. in „D'or vert les raisins“, dessen ästhetisierender Schönheitskult, dessen sprachliches Grübeln und musikalisch-farbliches Jonglieren bis hin zum „azur monotone“ die Mallarmé-Schule verraten. Andere Verse Bretons (von 1913) mit ihrem „éther bleu“, ihrem „infinement plus pâle que les cierges“, ihrem „eau morte en l'attente“, sowie dem Vers „ton âme aspire aux cimes vierges“ sind kaum zu unterscheiden von denen der Mallarmé-Jünger aus den achtziger Jahren. Mochte auch der Gesetzgeber des Surrealismus später diese Versuche als

verfehlte Jugendprodukte abtun, so erinnert er sich doch noch voll versteckter Wehmut jener Dichtung und ihrer Kunder, die ihm die Welt der Poesie öffneten: „Aux rayons de cet artificiel soleil de minuit, on ne peut voir aujourd’hui que René Ghil, Stuart Merrill, Francis Viel-Griffin commander parfois aux hautes vagues . . .”⁴

In dem erwähnten Einfuhrungsbrief an Ghil berief sich Breton auf seinen Freund Jean Royere, der 1905/06 zu dem Kreis um Ghils „Ecrits pour l’art” gehört hatte. Von diesen Dichtern, die auf der Grundlage Mallarmescher Dichtung und Ghilscher Theorie eine symbolistische Ästhetik des Musikalischen ausgebildet hatten, stammt Bretons frühe Affinität zur Musik. Auch später hat er sie nie ganz verloren, denkt man an seinen achtungsvollen Hinweis in den „Entretiens” auf den „volume musical” Ghilscher Verse oder an sein eigenes teilweise hochmusikalisches Gedicht „Au regard des divinites”, das mit dem melodischen Vers „Un peu avant minuit pres du debarcadere” beginnt. Zu dieser Neigung Bretons zum Musikalischen sowie zu seiner Maxime „Il faut s’écarter le plus possible de la réalité”⁵ pat ferner daß er sich in einem späteren Brief an Ghil bewundernd über dessen von hoher Musikalität getragenen „Pantoun des pantoun” (1902), ein „poème si précieux”, aussprach, dessen „harmonieux langage” ihm den gleichen Reiz des Außergewöhnlichen bot wie die Sprachmanipulationen des „Traite du verbe”. Breton meinte damit Ghils Versuch einer Klangverschmelzung der französischen mit der vokal- und nasalreichen javanischen Sprache zu einer großen Symphonie. Hier bedient sich Ghil, außerhalb der schon verhärteten „instrumentation verbale”, neuer Mittel zur Instrumentalisierung des dichterischen Wortes. Andererseits kam die, im Spätwerk Ghils eigenartig anmutende, Traumvision und Abkehr von der Realität der Suche Bretons nach den Regionen des Geheimnisvollen, des wahren Lebens, das er „ailleurs” (anderswo) wußte, entgegen. Dabei geht Breton offensichtlich einen entscheidenden Schritt weiter als Ghil: „Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surrealite . . .”⁶ Die Surrealisten kennen den Unterschied zwischen „rêve” und „vie” nicht, ihnen bedeutet der Traum, wie Nerval in „Aurelia”, die Entdeckung der „ultime réalité”. Ghil dagegen gelang diese Identifikation selten, dafür umso ausdrucksvoller im „Pantoun”, in dem sich die gleiche Welt und Situation eröffnet wie in Bretons „Nadja” (1928). Hier hält der Dichter die Hirngespinnste der Heldin selbst für wahr. Sie sind für ihn Realität. Im „Pantoun” wie auch im „Geste ingenu” (1887), einer noch ganz an Mallarmé geschulden Vision, steht am Schluß der Zusammenbruch des Traums. Dies weist die Entwicklung von Ghil bis Breton. Und glaubt Breton auch an das mysteriöse Erlebnis mit Nadja, so nimmt er doch der Realität den konkreten Charakter, läßt sie schon im Gespräch durchsichtig werden: „Qui êtes-vous? – Et elle, sans hésiter: Je suis l’ame errante.” (S. 92), so daß dahinter der Traum aufleuchtet. Auch in „L’Amour fou” stellt Breton solche unter-

bewußten Beziehungen mit anderen Menschen über Zeit und Raum her. Das gleiche entdinglichende Verfahren wandte Ghil in „Pantoun“ an, als er das Zusammentreffen der beiden durch Kontinente voneinander getrennten Liebenden auf der seelischen Ebene des Traums sich vollziehen läßt:

„... vers le Touhan doré de ta nuit d'or
l'Arrivante d'une prahou portant ton âme
qui de soi-même se délaisse, et rompt ...”⁷

Das Zusammentreffen zweier füreinander bestimmter Menschen im menschenleeren Raum des Traums und der Seelenschwingungen löst alle Bindungen. Bei Ghil handelt es sich noch eher um Sehnsucht der Seele als bei Breton, der seine Erlebnisse mit Nadja zuweilen als Versuche, als Bestätigung seiner Theorie der surrealistischen Existenz betrachtete und mit der Sorgfalt eines experimentierenden Forschers die Phasen einer persönlichen Erfahrung zu beschreiben vermochte. Dennoch verbindet ihn auch diese exakt wissenschaftliche Methode mit Ghil, dem Schöpfer der „poésie scientifique“. Vergleicht man überdies die theoretischen Untersuchungen Ghils in „En Méthode à l'Oeuvre“ zur psychischen Reaktion des Künstlers auf Farbe, Musik und Sprachklang mit Bretons tiefenpsychologischer Analyse des „préconscient“ und des surrealistischen „automatisme“, so tritt einem bei beiden die gleiche wissenschaftliche Akribie entgegen, die aus dem vorwiegend analytischen Verstand der beiden kämpferischen Theoretiker resultiert und nur allzu leicht künstlerisches Erleben abzuwürgen vermag.

Fanden sich Berührungspunkte schon im Reich des Traums und auf dem Feld der dichterischen Methode, so bringt das beiderseitige Bemühen um eine theoretische Grundlegung des eigenen Wollens sowie dessen praktische künstlerische Ausführung Ghil und Breton in besonders engen Kontakt. Werk und Poetik Ghils waren, neben Breton, noch andren Neuerern auf dem Gebiet der Dichtung (Marinetti, Tzara, Eluard) so bekannt, daß Ghils Stimme in der literarischen Diskussion der Nachfolgeneration nicht fehlen konnte. Einen Teil der Ghilschen Poetik stellen seine zahlreichen Aussagen über das Zustandekommen der künstlerischen Intuition dar, die er zunächst einmal als „le point d'une synthèse si rapide que l'esprit n'a pu en saisir les immédiats termes analytiques“⁸ definiert. Aus höchster, intensivster Gedankenvertiefung, die die gesamte Geistigkeit des Menschen erfaßt und in Bewegung setzt, sieht Ghil einen plötzlichen, automatischen Aufbruch assoziativer Kräfte erwachsen, „dont toute notre cérébralité retentit!“. Dieser fortzeugenden Kraft der Assoziation aber bedient sich auch der Surrealismus. Der einzige Unterschied zum Bretonschen „automatisme psychique pur“ liegt in der intellektuellen Anstrengung, die Ghils Methode erfordert, während Eluard und Breton in ihren gemeinsam verfaßten „Notes sur la poésie“ (1929) das Gedicht als „débâcle de l'intellect“ bezeichnen und Breton die von aller

Verstandeskontrolle befreite Niederschrift des Gedankens verlangt (Manifest, 1924), eine Forderung, die er nicht uneingeschränkt aufrecht erhalten kann. War doch Breton selbst gezwungen zuzugeben, daß ein „minimum de direction subsiste“⁹. Lesen wir ferner in der „Position politique du Surréalisme“ (1935) seine Argumente gegen das „poème de circonstance“, gegen die „subjectivité poétique“ und seine angestrengte Suche nach einem „point de départ objectif“ in der Dichtung, so möchte man doch darin eine Beziehung zu der außerordentlich logischen und disziplinierten Struktur seines kritischen Werkes sehen. Zumindest ist es Breton gelungen, beide Seiten, die des Wissenschaftlers, der die Methoden der exakten Forschung anwendet, und die des intuitiv geleiteten Mystikers, zu vereinigen. Ähnliches findet sich auch bei Ghil. So legt Royère als Apologet Ghils besonderen Wert auf das mystische Erleben des Alls in Ghils Dichtung, und so möchte auch ich in der Wendung Ghils zu Magie und Mystizismus – denken wir beispielsweise an seine auf kabbalistischen Zahlenkombinationen aufgebaute „instrumentation verbale“ – eine der Dichtung zugute kommende Überwindung jener anderen, rein rational angelegten Seite der „instrumentation verbale“ sehen, auf die Ghil einen großen Teil des Verständnisses seiner Dichtung gründete und der auch Breton nicht zustimmen konnte. Zwar begreift dieser das Dilemma der künstlerischen Unvollkommenheit, in dem sich die Dichter des „Symbolismus“ wähnten und das sie in der Unterlegenheit der sprachlichen Mittel gegenüber einer Gefühlswiedergabe in der Musik und dem unmittelbaren Ausdruck des Gegenständlichen in Malerei und Skulptur begründet sahen. Doch verwirft er die Folgerung der damaligen Dichter (gemeint ist vor allem Ghil), die „sous prétexte d’instrumentation verbale, ont cru pouvoir subordonner le sens au son“¹⁰ und somit die Sprache entleerten und entwerteten (les carapaces vides des mots). Diese autonome Aussagefülle ist in der neueren Dichtung dem Wort wiedergegeben worden. Gegenüber allen anderen Künsten wagt es Breton in dem genannten Vortrag von der „vertu primordiale du langage poétique“ zu sprechen und fährt fort: „ce langage, avant tout, doit être universel“. Und doch hieß auch eines der Ghilschen Grundprinzipien „Universalität der Wortkunst“, in dem Sinne wie es Ghils Schüler beim ersten Erscheinen der Zeitschrift „Rythme et Synthèse“ (1919) von ihrem Lehrer behaupten konnten.¹¹ Eben dazu unternahm Ghil den Versuch einer Vereinigung vieler künstlerischer Ausdrucksmittel. Aber tat denn der Surrealismus etwas anderes, wenn er das Bildhaft-Malerische, das Kadenz von Vorstellungen und Empfindungen zu wecken vermag, in das Gestaltungs- und Erlebenszentrum des dichterischen Wortes rückt und somit auf Reverdys berühmte Definition des Bildes und dessen, bei wohlüberlegter Anwendung, kraftvolle Gefühlswirksamkeit und Vermittlung poetischer Realität zurückgreift? Der einzige Einwand Bretons gegen diese Definition ist die spürbare „préméditation“ der Bilder bei Reverdy, ebenso das bewußte Nebeneinanderrücken. Der Fortschritt, den Breton

auf dem Wege zur Unmittelbarkeit zu erreichen hoffte, besteht nun eben darin, daß die Kunstmittel nicht mehr herangezogen werden, um etwas darzustellen,¹² sondern der Abgrund zwischen „perception“ und „représentation“ durch die Identifikation beider im surrealistischen Schaffensmechanismus des „automatisme“ aufgefüllt wurde.

Eine weitere Analogie zwischen Ghil und Breton bietet die Frage des Unterbewußten, die den wichtigsten Angelpunkt surrealistischer Dichtung darstellt. Seit seiner frühesten Dichtung, der „Légende d'âmes et de sangs“, bemühte sich Ghil, in den dunklen, unerforschten Teil der menschlichen Seele vorzudringen. Das Gedicht „Voix d'hommes dans tout“ aus dieser Sammlung verlegt das ganze Geschehen in die dunklen Tiefen des Unterbewußten und Unbegreiflichen, „le grand vague du noir“, wohin das Licht des Gedankens nicht vordringt, „dans l'inexprimé“, „dans l'inouï“. Der Traum (ainsi qu'aux songes sourds) gewinnt die Oberhand über die bewußte Wirklichkeit. Hier unternimmt Ghil schon 1885 die dichterische Ausführung dessen, was fünfundzwanzig Jahre später Jacques Rivière in seiner „Introduction à la métaphysique du rêve“ (1909) als dichterisches Prinzip ankündigt: „j'allumerai la lampe des songes; je descendrai dans l'abîme . . .“ und was sich dann zu einer wahren „vague de rêves“¹³ ausweiten wird.

Noch tiefer gehen die Einflüsse Freudscher Forschungen und Ergebnisse in der erwähnten kritischen Schrift „De la poésie scientifique“, worin Ghil den Vorgang des künstlerischen Schaffens darauf zurückführt, daß die „énergie, de plus en plus tendue et motrice, de notre pensée consciente, a pénétré en cette énorme partie d'ombre prolongeant notre Moi réalisé, qu'est le Sub-conscient.“ (S. 38)¹⁴ Dieses Eindringen allein genügt nicht. Das Unbewußte muß der künstlerischen Produktivität nutzbar gemacht werden. An diesem Punkt nun trifft Ghil wieder auf die surrealistische Ästhetik, allerdings von einer anderen Existenzsphäre herkommend und immer unter dem Vorbehalt der ordnenden „cérébralité“ argumentierend: „Donc, à l'instant de pensée intense où toute la sensibilité et tout l'intellectualisé de l'être concourent, toute idée (produite de sensations perçues et réfléchies) peut, par simple mécanisme d'associations, éveiller les éléments de même ordre que nous ignorons exister et évoluer aux prolongements obscurs de notre Moi, et nous révéler davantage de ce Moi.“ Diese methodischen Bemerkungen lassen demnach nicht etwa grundsätzlich verschieden geartete Ziele erkennen, sondern nennen einen Unterschied des Selbstverständnisses. Breton erklärt im „Manifest“, der Künstler lebe in einem „état le plus passif, ou réceptif“, er erstrebe die „continuité absolue de la coulée qui nous occupe“. Ihm geht es um die Schnelligkeit des Gedankens, der die Sprache mit Wesen, mit seinem eigenen Wesen und seinem menschlichen Verständnis der Welt und ihrer Probleme füllt. Ghil erarbeitete sich diese Wesensfülle der Sprache durch intensives schöpferisches und verfeinerndes Wirken am Wort, durch bewußtes Überarbeiten des sprachlichen Materials. Breton glaubt, daß sich das

richtige Wort im Unterbewußten, bei gewollter Ausschaltung aller Reflexion, selbst formt. Ghil formt das Wort, um durch seinen Klang das Unterbewußtsein, die Ideen und Assoziationen einer tieferen Schicht anzuregen.

Die Stellungnahme Bretons zum Bild des modernen Dichters läßt seine Vorliebe für den intellektgeleiteten Künstler erkennen. Diese allgemeine Haltung steht nicht im Widerspruch, sondern in Ergänzung zur schöpferischen Passivität der Surrealisten. Aus diesem Grund attackiert er die in allen Jahrhunderten wiederkehrende Strömung der „attitude réaliste, inspirée du positivisme . . . hostile à tout essor intellectuel et moral“. Ghil aber glaubte an das, was er sich unter „Positivismus“ vorstellte, was ihn nicht daran hinderte, gleich Breton in (bisher unveröffentlichten) Briefen an seinen russischen Freund Brjusov die „médiocrité“, den „moindre effort“ des gegenwärtigen Kulturlebens zu beklagen, mit den gleichen Worten also auf einen Zustand zu deuten, der seinem Künstlertum widersprach. Treffen sich Breton und Ghil also von zwei verschiedenen Positionen aus? Keineswegs, denn Ghil war zur Zeit seiner Bekanntschaft mit Breton schon längst über den flachen Positivismus der Zeit hinausgewachsen zu einem Mystizismus, den ihn der Osten lehrte, und zu einer komplexen Weltanschauung, zu der ihn von Anfang an die tiefgründige und vieldeutige Wirklichkeitssuche Mallarmés geführt hatte. Dieser Mallarméschen Weltanschauung ist auch Breton verpflichtet, erklärt er doch in den „Pas perdus“: „Jusqu'à nouvel ordre tout ce qui peut retarder le classement des êtres, des idées, en un mot entretenir l'équivoque, a mon approbation“ (S. 13).

Aus eben dieser Absage an die geistige „médiocrité“, die Kunst und Wissenschaft abtötet und sich schmeichlerisch vor der breiten, aber flachen Meinung verbeugt, erwächst auch Bretons Anklage gegen die „abondance des romans“, zu der heutzutage jeder Halbgebildete beisteuere. Die hohe, strenge, den ganzen Menschen und Künstler fordernde Disziplin ist für ihn die Lyrik. Beruft er sich in den „Entretiens“ bei dieser Hochschätzung des Intellekts auch auf Valérys Beispiel eines „souci durable de certaines hautes disciplines“ (S. 17), des Dichters also, der 1920 in einem (ebenfalls unveröffentlichten) persönlichen Brief an Ghil dessen Sorge bewunderte „de montrer, de maintenir la poésie au plus haut degré intellectuel, toujours attaché à ce qu'il y a de plus grave et de plus sévèrement pur dans la connaissance“, so liegen die wahren Gründe für diesen Geisteskult weder bei den Mallarmé-Schülern Ghil oder Valéry, sondern bei Mallarmé selbst. Dabei kommt Breton noch im ersten Manifest mit seinen Erklärungen über die „véritable pensée (qui) se cherche elle-même“ (S. 22) und das die Gefühle ausschaltende „désir d'analyse“ (S. 21) der analysierenden Gedanklichkeit in Mallarmés Schule besonders nahe. Allerdings trennt er scharf zwischen Gedanklichkeit und intellektueller Manier, die er als „procédisme“ verurteilt. Hier sei das wahre geistige Bemühen erstickt, werde zur „indifférence poéti-

que”, zur „distraktion d’art”. Damit konnte er freilich das stets ernst gemeinte künstlerische Streben Ghils, der sich immer wieder über die verbreitete Gleichgültigkeit gegenüber der strengen Kunst und intellektuellen Bemühung beklagt hatte, nicht treffen. Von der Absicht abgesehen, die man keinem Dichter nachweisen kann, entgeht auch das surrealistische Gedicht nicht der Gefahr des manierierten Stils, der verblüfft und das Neuartige, Seltsame, Kostbare, Pointierte schafft, das „stupéfiant ‘image’.”¹⁵ Von vornherein jedoch barg Ghils zumeist streng wissenschaftlich konzipierte Dichtung den Keim der intellektualistischen Verhärtung in sich, der „recherche érudite” und „spéculation pure” also, gegen die Breton im zweiten Manifest ebenfalls in scharfer Form Protest erhob.

Ebenso liegen die Wurzeln der stilistischen Neuerungen Ghils und Bretons in der Gesamtentwicklung des „Symbolismus”, der Form und Gehalt mehr und mehr aufeinander bezog. So war sich auch die avantgardistische Jugend des Beitrags Mallarmés zur modernen Lyrik voll bewußt, wie es eine Bemerkung Tzaras über Mallarmé, „désagréant le dur ciment d’une forteresse qui passait pour inattaquable: la syntaxe”¹⁶ zeigt. Was jedoch Dada und die Gruppe um „Littérature” (seit 1919) grundsätzlich von der Schule Mallarmés trennen sollte, waren theoretische Absagen an die Mittlerrolle des Verstandes zwischen Sprache und Poesie, mit dessen Hilfe die Dichtung des Symbols, und da besonders Ghil, die neuen, vielsagenden und hochpoetischen Sprachkombinationen zu erretzen suchte.

Bei der Lektüre der Gedichte Bretons aber werden viele dieser Absagen durch die häufigen Wiederaufnahmen Ghilschen Form- und Gedankengutes gegenstandslos. Von der Bewegung des „vers libre” her, die auch durch Ghils rhythmische Versgestaltung mancherlei Anregungen empfing, entwickelte Breton schon in seinen frühen Gedichten eine freirhythmische Versform. Dieses Bemühen lief auf eine Zerstörung der Syntax hinaus, die vor dem 1. Weltkrieg schon der zeitweilige Mitarbeiter Ghils an den „Ecrits pour l’art”, Marinetti, gefordert hatte. Gleichzeitig verlangte Breton eine radikale Abkehr von Prosodie und Metrik: „L’effort vers un langage rythmé, nommé, rimé, allitéré, se heurte à des conditions entièrement étrangères au schéma de la pensée.”¹⁷ So weit war Ghil, der immer noch im bewußten Gegensatz zum „verslibrisme” die Formfestigkeit als innere Disziplin des Ausdrucks erstrebte, außer wenigen Ausnahmen in seinem Spätwerk, nicht gegangen. Die Befreiung hatte er ganz auf das Rhythmische verlegt, wurde aber auch damit zu einem Vorläufer des Surrealisten. Bretons Gedicht „André Derain” zeichnet sich aus durch überraschendes, hartes Nebeneinanderstellen und Einschleiben der Worte, die unvermittelt in die verschiedensten assoziativ erfaßbaren Seinsbereiche weisen:

„... chante – *pinsons* – dressoir et pots crus en poète.
 Il s'entend de patine à velouter;
 le soir
 une fleur des genêts sa corne vous lutine.
Allons!
 tant qu'un neigeux Olympe déjeunait
 en voulut-il
 à son éclat? – *Pommiers.* –”
 „Où, selon que mes doigts
 débouchent à l'odeur – *Mai!* – ce tube ou
 d'almée
 un pantalon chiffonnent,
 m'épandre aussi verdure à travers? . . .”

In eben der Form verwendet Ghil in seiner Jugenddichtung „Légende d'âmes et de sangs” diese Technik:

Sang des dièses! l'Amour hurle son péan noir
 Dans le noir qui – *sonnez!* – ulule au large et râle . . .”
 „Vide et Trépas! la mer ample, en l'ire qui mord,
 A des sourdeurs – *sonnez!* – de gorges explorées . . .”

Wie eine blitzartige Eingebung aus dem Unbewußten bricht das Wort kraftvoll durch den gleichmässig fließenden Wortstrom hervor, um anzuregen und aufzuregen. Gleichzeitig hebt es Sprache und Verständnis auf eine Ebene, die nur dem Eingeweihten, oder dem, der sich intensiv bemüht, zugänglich wird. Solche gewollte und bewußte Zerstückelung der syntaktischen Einheit unternahm Breton auch noch in späteren Dichtungen, z.B. in „Sans connaissance” aus der Sammlung „Clair de terre” (1923), wo ganze Sätze zwischengeschaltet werden, um durch solche Verfremdungseffekte die Lyrik als Aussage beiläufiger zu machen und dafür die Totalität der Eindrücke, Gedanken, Assoziationen zu erfassen. Das alles hatte Ghil mit Hilfe seiner „langue-musique”, der Feinarbeit an Wort, Silbe und einzelner Laut zu erreichen gesucht. Als gelehriger Schüler Mallarmés und Verlaines bereitete er somit die zum Höchsten entschlossene Sprachbewußtheit der modernen Lyrik vor, die trotz allen „automatisme” auch den Surrealismus ergriff.¹⁸

Noch in einer anderen Hinsicht folgt Breton den Praktiken der Vorläufer. Ich meine die bewußte Verwendung des Sinnhaften, die Intensivierung des Sinnenerlebens seit Baudelaire, Huysmans und Ghil. Eine konsequente Fortführung dieser Linie unternimmt Breton in „Amour parcheminé” (1923): „Si l'on prend un bain dans la moire des rues, l'enfance revient au pays, levrette grise. L'homme cherche sa proie dans les airs et les fruits sèchent sur des claies de papier rose, à l'ombre des noms démesurés par l'oubli. Les joies et les peines se répandent dans la ville. L'or et l'eucalyptus, de même odeur, attaquent les rêves. Parmi les freins et les edelweiss sombres se reposent des formes souterraines semblables à des bouchons de parfumeurs.” Eben solche Geschmacks-, Geruchs- und Farbspiele unternahm Ghil in dem „Légende”-Gedicht „Une loge l'après-midi”, um die Atmosphäre eines trägen, sonnenschweren, die Sinnlichkeit reizenden Nachmittags heraufzubeschwören:

„Hors de tout! et d'Iris, et de Magnolia
 ou se marie épars, un rien de Thé, de rêve,
 Du premier au sixième énorme alleluia,
 A pleins paliers venue une ample odeur se lève,
 une odeur de migraine, et de serre et de sève . . .”
 „. . . et, des Anis heur sage,
 D'Amers et rhums heur mâle, – un soleil de liqueurs
 Par la loge s'égaie: et, doux Yeux d'Allemande
 Amoureux d'edelweiss et d'eaux, miroirs rêveurs,
 Madame Hilaire songe . . .”

Nichts anderes unternahmen hier beide Dichter als die bei Breton so verpönte „savante manipulation“ der Worte, um bestimmte Effekte zu erzielen. Angesichts solchen willens- und verstandesbetonten Vorgehens erscheint es gerechtfertigt, den hochgestochenen Anspruch der Surrealisten auf totale Hingabe an das ungehemmte Hervorbrechen des Unbewußten auf ein bescheideneres Maß zurückzuschrauben.

Um Breton als den scharf kalkulierenden Versgestalter zu entlarven, um sein kindliches Gefallen am Manipulieren, das sich mit der „écriture automatique“ kaum vereinbaren läßt, aufzudecken, unternahm es Maurice Saillet,¹⁹ die in freie Verse gesetzten Gedichte „Façon“ und „Coqs de bruyère“ in Vierzeiler mit ordentlich gereimten Alexandrinern umzuordnen. Hier eine Strophe aus „Coqs de bruyère“ in Parallelfassung:

„Coqs de bruyère . . . et seront ce coquetteries
 de péril
 ou de casques couleur de quetsche?
 Oh! surtout
 qu'elle fripe un gant de Suède chaud
 soutenant quels
 feux de Bengale gâteries!”

„Coqs de bruyère . . . et seront ce coquetteries
 De péril ou de casques couleur de quetsche? Oh!
 Surtout quelle fripe un gant de Suède chaud
 Soutenant quels feux de Bengale gâteries!”
 (S. 692)

Dies ein Teil der „leçon apprise . . . chez Mallarmé“ (S. 692), die ohne weiteres ergänzt werden könnte, beispielsweise durch die in symbolistischer Dichtung und besonders ausgiebig bei Ghil und seinem Kreis verwendete Stabreimtechnik (vgl. „Clair de terre“), oder aber gewisse Wortgroßschreibungen (ebd.), die ebenfalls aus Mallarmés Schule stammen.

Als Raymond²⁰ die Vorläufer der „période de ‘Sturm und Drang’ du modernisme“ aufzählt, nennt er Verhaeren und Whitman, vergißt jedoch Ghil, der teilweise sogar als Vorbereiter Verhaerens zu gelten hat. Die „temps modernes“ sind eines der bezeichnendsten und wichtigsten Schlagwörter in Theorie und Dichtung Ghils, und auf der „grandeur brutale“ der Moderne basiert ein nicht zu unterschätzender Teil seines Menschheitsepos. Auch der turbulente Futurismus Marinettis, der dann

zwischen 1912 und 1914 durch Apollinaire und Blaise Cendrars eine geschlosseneren, organischere poetische Gestalt fand, entnahm wichtige Impulse und Anregungen aus Ghils modernistischen Großstadt- und Industriedichtungen. So erklärt Marinetti in seinem 1909 im „Figaro“ veröffentlichten Manifest u.a. „Nous chanterons la ferveur nocturne qui vibre dans les arsenaux et dans les chantiers incendiés par de violentes lunes électriques, les gares avides, dévoratrices des serpents qui fument, les usines pendues aux nuages par les fils tordus de leurs fumées, les navires aventureux qui flairent l’horizon . . .“.

Querverbindungen zwischen der Avantgarde, die sich später „groupe surréaliste“ nannte, und den Futuristen, scheinen häufig bestanden zu haben, z.B. bei der von P. Albert-Birot geführten Zeitschrift „Sic“ (seit 1916), wo Apollinaire, Reverdy, zeitweise Breton und Aragon arbeiteten. Ebenso bei Reverdys Zeitschrift „Nord-Sud“ (1917–1918). Zu dieser Zeit gingen „Kubismus“, Marinettis „Futurismus“ und Tzaras „Dada“ bei ihren Veröffentlichungen noch ein wenig durcheinander. Auch in Apollinaires „Zone“, dem ersten Gedicht der „Alcools“, manifestiert sich der Bruch mit dem poetischen Traum, zugleich der Aufbruch einer der neuzeitlichen Lebenshaltung entsprechenden Dichtung des „exalter la vie sous quelque forme qu’elle se présente“, wie es Apollinaire in einem Manifest (1918) fordert. Dies ganz besonders gehört zum Whitmanschen, futuristischen, prophetischen Erbe Apollinaires. Die Bewegung mündet dann auch in Bretons Vorliebe für schreckenerregende Riesenformen moderner Technik, z.B. im Gedicht „Le soleil en laisse“, wo es heißt:

„Le grand frigorifique blanc dans la nuit des temps
Qui distribue les frissons à la ville
Chante pour lui seul.“

Dies gleicht den Schreckensbildern moderner Industriearbeit in Ghils Erstlingswerk „Légende d’âmes et de sangs“ oder aber der Darstellung der eisernen Konstruktion des Eiffelturms, (die auch Cendrars in seinem Gedicht „Tour“ wieder aufnimmt) als Wahrzeichen unseres erstarrten Zeitalters der Seelenlosigkeit in dem epischen Gemälde der Moderne „Dire du mieux“:

„Issante du haut signe du triangle – signe
d’un dieu serait en soi-même, et sans ouverte
pitié! –
issante irradiant l’âme dure et déserte
du Fer:
la métallique Tour de sa lointaine ligne
de lumière, pâlit la Ville et l’air du Monde
et notre Age – ou le tors voeu de vivre redonde! . . .“
(S. 121)

Einige ideen- und motivgeschichtliche Zusammenhänge zwischen Ghil und Breton sollen hier nur angedeutet werden, da sie für die künstle-

rische Entwicklung des Surrealismus von sekundärer Bedeutung waren und es sich teilweise um Zeiterscheinungen handelt, bei denen es gewagt wäre, direkte Einflüsse aufspüren zu wollen. So ist die Gesamtanlage des Ghilschen Gedankengebäudes unter dem Einfluß Hegels, Darwins, Herbert Spencers und fernöstlichen Gedankengutes zu einer synthetischen geworden, die ihre Erfüllung in der menschlichen und kosmischen Einheit, der „Unité-science“, dem Wissen um die innere Verbundenheit der Dinge sieht.

Das klingt nach positivistischem Optimismus, obwohl eine Gesamtanalyse Ghilscher Dichtung viele Abstriche an diesem vermeintlichen uneingeschränkten Fortschrittsoptimismus erforderlich macht. Weniger sicher setzt der von der hermetischen Tradition beeinflusste Breton in seinem zweiten Manifest einen „point suprême“, in dem alle Gegensätze zusammenfallen: „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 ²¹ cessent d’être perçus contradictoirement“. In Ghils großzügigem und mystischem Weltverständnis als Ergänzung zu seiner positivistischen Realitätsgläubigkeit lag offenbar einer der Reize, die Breton an Ghil faszinierten in einer Zeit, da Ghil schon auf verlorenem Posten kämpfte: „Alors que la critique continuait à n’avoir pour lui que sarcasmes et insultes, je trouvais poignant qu’envers et contre tout, il maintint, comme il disait, son ‘vouloir’ d’un ‘art difficile et sacré’“ (Entretiens, 1952).

Weltanschauliche Gemeinsamkeiten beider Dichter, die aus ihrer Neigung zum Sozialismus und Weltbürgertum erwachsen, decken eine Linie auf, die von Ghil über den Unanimismus zu Breton führt. Einer der frühesten und dauerhaftesten Grundsätze der Bretonschen Bewegung hieß „unir l’action“. Dieser stete Wille zum Gruppendenken und zur Gruppentat im kleinen künstlerischen Kreis, weitete sich im politisch-sozialen Bereich zum Kollektivbewusstsein des Surrealismus, der zeitweilig gar eine Annäherung an die kommunistische Massenideologie suchte. Die Wurzeln zu diesem Gemeinschaftsbewusstsein in der Literatur liegen in dem seit 1909 aktiven Unanimismus Duhamels und seiner Freunde, die ihrerseits eine sklavische Wiederholung und Nachahmung dessen betrieben, was Ghil und Verhaeren in ihren Dichtungen dargestellt und proklamiert hatten.

Somit ist Bretons in „Position politique du Surréalisme“ zum Ausdruck gebrachte Ablehnung der „forme bourgeoise de propriété“ (S. 243), des „mécanisme d’oppression basé sur la famille, ²² la religion et la patrie“ (S. 248), der „souillure de l’argent“ (S. 252) sowie des „bourgeois-type“ (S. 253) nichts anderes als René Ghils drohend gegen bürgerlich brutale Gleichgültigkeit erhobener Arm, seine heftige Wendung gegen den „Dieu mort“, die christlichen „rites de l’expiation“, die abstrakt-unnenschliche Form des „Etat“, die „Patrie, ô nom de haine!“, die Ghil, von Zola beeinflusst, dem der Moderne gewidmeten Teil seines „Dire du mieux“ als

Grundtenor beigab. Interessant und zugleich bedeutsam für das Weiterwirken Ghilschen Gedankengutes im Surrealismus ist die aus dieser Zeitkritik resultierende gemeinsame Suche nach positiven Werten in der Liebe, der Frau und einer tiefen Erdverbundenheit. Auf ihnen baute Ghil den elementarsten Teil seines Systems der Lebensverehrung auf, und eben diese Werte sind es, deretwegen Bretons zweites Manifest trotz allen zutiefst pessimistischen Zeitverständnisses dennoch behaupten konnte: „... il (der Surrealismus) plonge ses racines dans la vie, et, non sans doute par hasard, dans ‘la vie de ce temps’ ...”. Denn sein Leben und Schaffen steht unter der „idée ‘d’amour’ seule capable de réconcilier tout homme, momentanément ou non, avec l’idée de ‘vie’ ” (S. 213).

Als notwendige und organische Ergänzung ihrer an den Intellekt gestellten Forderung nach „plus de conscience”²³ werteten Ghil und Breton das sensualistische Element in den obengenannten drei Formen. Bezeichnend ist die Tatsache, daß noch die surrealistische Ausstellung von 1959 unter dem Zeichen des „érotisme” stand, dieser Wert also innerhalb der surrealistischen Bewegung eine dauerhafte Rolle spielt, ebenso wie im Denken und Dichten ihres Wortführers Breton. Die Frau „en communication providentielle avec les forces élémentaires de la nature”,²⁴ ist für Breton die Mittlerin zwischen ihm und dem Kosmos, mit dem sie selbst eins wird, wie das Gedicht „Ma femme” aus „L’Union libre” zeigt. Dieses Liebesverlangen, aus dem Breton auch Kunst und Poesie erwachsen läßt, kennzeichnet seine Beziehung zu Charles Fourier sowie dessen Hochschätzung der Frau und Rehabilitation der Fleischlichkeit. In der Frau erlebt Breton (Arcane 17) die „fusion de l’existence et de l’essence” (S. 38), von ihr erhofft er das Heil für die Welt, das „miracle d’étendre les bras entre ceux qui vont être aux prises pour leur dire: Vous êtes des frères.” (S. 87) Die tiefe Verwurzelung des Lebens in der Frau gründet sich nun aber, das ist in „L’amour fou” deutlich ausgesprochen, auf der weiblichen Kraft zur geschlechtlichen Liebe, die allerdings als bloßer Geschlechtsakt nur *ein* Aspekt der Liebe ist, wie Breton sie versteht. Von hier aus verläuft die Beziehung zu einer tiefen Erdverbundenheit, von der auch die Dichtung René Chars kündigt: „C’est la terre, heißt es bei Breton, qui, en quelque sorte, ordonne à travers la femme. ‘On aime seulement la terre et à travers la femme, la terre vous aime en retour’. C’est pourquoi l’amour et les femmes sont la plus claire solution de toutes les énigmes.”²⁵

Der Surrealismus griff damit Themen auf, die den gewichtigsten Teil der Ghilschen „poésie scientifique” beherrschen. Nicht nur Gedichte wie „La Terre nue” verherrlichen die tiefe Verquickung von Liebe, Zeugung und Erde:

„... la Terre au sein veule,
Mère à l’énorme sexe et qui soupire seule,
Tend sa mamelle large aux mamelons velus ...”.

Auch Ghils künstlerische und weltanschauliche Glaubensbekenntnisse

(*Traité du verbe*; *En méthode à l'Oeuvre*) stehen unter dem Vorzeichen der „Amour-procréateur“, der „deux-désirs“, deren geschlechtliche Spannung die Materie auf immer in Bewegung hält, und zwar, gemäß seiner melioristischen Weltsicht, „en mouvement de meilleur devenir“. ²⁶ In seiner Verteidigung dieser lebensvollen Geschlechtlichkeit in der Natur geht Ghil so weit, Reinheitsstreben in jeglicher Form auf das schärfste zu verdammen. ²⁷ In seinem Spätwerk, dem vielbändigen „Oeuvre“, machte Ghil dann vollkommen klar, um welche Form der geschlechtlichen Liebe es sich bei ihm handelt: die durch den Auftrag der Zeugung und der Familiengründung geheiligte Liebe des „Un“ und der „Une“. Doch auch Breton hat mit „Arcane 17“ deutlich ausgesprochen, daß er nicht die beziehungslose Triebbefriedigung meinte: „. . . j'ai opté, en amour, pour la forme passionnelle et exclusive, tendant à prohiber à côté d'elle tout ce qui peut être mis au compte de l'accomodement, du caprice et de l'égarement à côté. Je sais que d'aventure cette vue a pu paraître étroite et arbitrairement limitative et j'ai longtemps été en peine d'argumenter valablement pour la défendre, quand il advenait qu'elle se heurtât à celle des sceptiques, ou encore des libertins plus ou moins déclarés . . .“ (S. 203f). Insofern eignet dem Surrealismus hinsichtlich der Änderung und Vervollkommung der Welt und des Menschen ein ebenso kraftvoller Optimismus wie er Ghils hoffnungsvolles Zukunftsbild prägte.

Mannheim.

WOLFGANG THEILE.

Bemerkungen

1. Breton: *Manifestes du Surréalisme*. Paris 1962. S. 22 (*Manifeste du Surréalisme*, 1924).
2. ders.: *Entretiens*, Paris 1952, S. 11.
3. „Tant d'autres, je sais, se sont enthousiasmés avant moi pour le *Traité du Verbe* que de leur suffrage, on vous devine lassé. Pourtant mon faible tribut gagne un peu de la défaveur présente, convient dans l'époque.“ Der Brief stammt aus einer Sammlung größtenteils unveröffentlichter Korrespondenz Ghils, die sich in Paris in Privatbesitz befindet.
4. „Le Merveilleux contre le Mystère – à propos du Symbolisme“, in: *Minotaure*, 9 (15. 10. 1936).
5. *Manifestes . . .*, S. 150 (*Second manifeste*, 1930).
6. *ibd.*, S. 27 (*Manifeste*, 1924).
7. Ghil: *Oeuvres complètes, III*. Paris (A. Messein) 1938. S. 99.
8. *De la poésie scientifique*. 1909. S. 37.
9. Brief an Rolland de Renéville, in: *Point du jour*. Paris 1934.
10. *Manifestes . . .*, S. 3f (*Situation surréaliste de l'objet*, 1935. Vortrag in Prag).
11. „Universel! L'art s'avère dans le Rythme de la Vie, vécue par Un qui inclut au Style son émoi du monde . . . Aussi, M. René Ghil a-t-il pu dire: L'art est une métaphysique émue.“
12. „Nous disons que l'art d'imitation (de lieux, de scènes, d'objets extérieurs) a fait son temps . . .“ (*Situation surréaliste de l'objet*, 1935, in: *Manifestes . . .*, S. 332).
13. Titel eines *Manifestes* von L. Aragon, „Commerce“, 2 (1925).
14. Vgl. auch *En méthode à l'Oeuvre*. S. 206: Suche nach der „expression suggestive . . . qui doue le réel de prolongement dans le rêve, dans le non-perçu, et, à son degré conscient, rend participante du Tout universel toute partie de l'Oeuvre poétique“.
15. Aragon: *Le Paysan de Paris*. 1926. S. 81.
16. *Essai sur la situation de la poésie*, zit. bei Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, 3 1947. S. 62.

17. *Entretiens avec Fr. Lefèvre*. Le Livre. 1926. S. 60.

18. Vgl. Aragons *Traité du style* (1928, wo es heißt: „... dans le surréalisme tout est rigueur, rigueur inévitable... On sait, ou l'on devrait savoir, qu'ils (les mots) portent sons dans chaque syllabe, dans chaque lettre, et il est de toute évidence que cet épellement des mots qui conduit du mot entendu au mot écrit est un mode de penser particulier, dont l'analyse serait fructueuse...“

19. Maurice Saillet: „Les Poèmes d'A. Breton“, *MF*, 305 (1. 4. 1949). S. 690–699. In der Studie wird der Wert der Bretonschen Poesie umstritten, nicht jedoch seine „authenticité“. Saillet sucht vor allem die „pastiches mallarméennes“.

20. Marcel Raymond: *De Baudelaire au surréalisme*.² 1963. S. 239.

21. Vgl. Ghil: *L'Ordre altruiste*. S. 351:

„Et, – ce qui est en Bas, est
ce qui est en Haut! Et la rupture en du vide
n'est pas...“

Der Vers verkündet die Lehre von den Entsprechungen, mit der u.a. Swedenborg Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhunderts ausübte. Daß Breton diese mystische Lehre kannte, bekundet ein Zitat in seiner Schrift „Du Surréalisme en ses oeuvres vives“ (1953), wo es heißt: „Il (l'esprit) vérifie alors, fragmentairement il est vrai, du moins 'par lui-même', que 'tout ce qui est en haut est comme ce qui est en bas' et tout ce qui est en dedans comme ce qui est en dehors.“ (*Manifestes*, S. 361).

22. Dieser konzessionslose Bruch mit allen überkommenen Werten, mit dessen Hilfe schon vor ihm Nietzsche und André Gide ihre innere Freiheit zu bewahren suchten, ist von Ghil noch nicht vollzogen. Für ihn ist die Familie noch Kraftquell und Keimzelle eines weltweiten Reiches verbindender Menschlichkeit, „ou la poitrine humaine attend l'Humain“ (*Oeuvres complètes*. I, S. 309).

23. Vgl. dazu Ghil, der „Wissen“ mit „Existenz“ gleichsetzt: „Etre vient de Savoir: et qui saura, sera...“ (*Oeuvres complètes*, I, S. 457), der ferner fortwährend das „mal de non-connaissance“ (*En méthode*, S. 217), beklagt und von jedem einzelnen, als Teil der gesamten Materie, die „plus de conscience-prise du Tout“ (ebd.) fordert. Bei Breton heißt es: „'Plus de conscience', tel est, en effet, le mot d'ordre que nous aimons par excellence retenir de Marx et que nous aimerions retenir de ce premier Congrès (der sowjetische Schriftstellerkongreß in Moskau, 17. 8. – 1. 9. 1934). Plus de conscience du social toujours, mais aussi plus de conscience du psychologique“ (*Position politique du Surréalisme*, S. 268).

24. *Arcane* 17. S. 92.

25. *Point du jour*. S. 189.

26. *En méthode*. S. 213.

27. Vgl. dazu die *Légende*-Gedichte „De long en large“, „L'Homme qui n'ose“, „Messe d'heure grise“, „Les Vierges roides“, „Les Mariés“.