

# René Ghil

Eine Analyse seiner Dichtungen und  
theoretischen Schriften

INAUGURAL-DISSERTATION  
zur  
Erlangung des Doktorgrades  
einer  
Hohen Philosophischen Fakultät  
der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen

vorgelegt  
von  
WOLFGANG THEILE  
aus Elsterwerda

1965

Gedruckt mit Genehmigung  
der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. K. Wais

Mitberichterstatter: Prof. Dr. W. Mönch

Dekan: Prof. Dr. K. Ziegler

Tag der mündlichen Prüfung: 28.1.1965

Fotodruck PRÄZIS • Tübingen

## INHALTSÜBERSICHT

	Seite
I. Einleitung: Stand der Ghil-Forschung .....	1
II. "Une compréhension soudaine". Der Werdegang Ghils bis 1885 .....	7
III. Légende d'âmes et de sangs (1885)	
1. "Ame" und "sang": die Einheit des Seins .....	15
2. Dichtung, Musik und Malerei zur Gestaltung der kosmischen Einheit .....	18
3. Der Kampf um die Reinheit .....	29
4. Erotische Grundlage der "Légende" .....	36
5. Das Wortkunstwerk im Maschinenzeitalter .....	42
IV. Le geste ingénu (1887, 1889, 1905)	
1. Zeugnis des Übergangs .....	47
2. Im Reich des Traums .....	50
3. Der Verlust des Paradieses .....	59
V. L'Oeuvre (1889-1926)	
1. Die theoretische Grundlage des "Oeuvre" .....	67
2. Die Krise der Moderne (Le voeu de vivre) .....	83
3. Die Vision der Weltentstehung (Le meilleur devenir, L'ordre altruiste) .....	99
4. Epos der Menschheitsentwicklung (Dire des sangs) .....	111
5. Le pantoun des pantoun (1902) .....	126
VI. Ein Ausblick auf das literarische Schicksal René Ghils .....	131
VII. Literaturverzeichnis .....	140

## I. Einleitung: STAND DER GHIL-FORSCHUNG

"Il est peu d'oeuvres poétiques françaises dont l'abord soit aussi décourageant que celle de René Ghil." (1)

Fünfunddreißig Jahre nach dem Tod des Dichters René Ghil klingen diese Worte wie eine Entschuldigung für das jahrzehntelange Schweigen der Literaturkritik, das Ghil und sein poetisches sowie theoretisches Werk dem Vergessen preisgegeben hatte. Schon zu Lebzeiten Ghils war es klar geworden, daß dem Wirken des Dichters kein großer Erfolg beschieden sein würde. Im Jahre 1912, als der Aufruhr um den Theoretiker des "Traité du verbe" längst verklungen war und allmählich seine Dichtung nach Würdigung verlangte, schrieb Georges Duhamel:

"... chez M. René Ghil le mystère n'est pas au bout de l'aventure, il est à l'origine ... Or, je ne pense pas que dans cent ans le système d'écriture employé par M. René Ghil, aussi bien pour les vers que pour la prose, aura convaincu les écrivains à venir, et conséquemment le troupeau." (2)

Vergeblich beteuerte eine frühere Mitarbeiterin Ghils, Alexandra von Holstein, dem Dichter werde in nicht ferner Zukunft ein Ehrenplatz in der französischen Literatur eingeräumt werden (3). Das Publikum beschränkte sich jedoch lediglich auf einen winzigen Kreis von Freunden und Schülern, das Gesamtwerk wurde 1938 zum ersten und letzten Male in geringer Auflage veröffentlicht, und die Literaturgeschichten schweigen oder gedenken des "Maître de l'école évolutive-instrumentiste" mit nur wenigen Zeilen, so Henri Clouard, der ihn des Arbeitens "en faux esprit scientifique" (4) bezichtigt und ihn "un fameux monstre" (5) und einen "terrible inventeur" (6) nennt. Nachdem sowohl die "Ecrits pour l'art", das wichtigste Propagandaorgan Ghilscher Dichtung und Theorie, im Jahre 1906, als auch die "Revue indépendante" (1893), in der seit 1891 dem Werk Ghils von

---

(1) Robert Montal, René Ghil. Du symbolisme à la poésie cosmique, Brüssel 1962, p. 7

(2) Georges Duhamel, *Les Images Du Monde*, MF, 100 (1.9.1912), p. 120

(3) A René Ghil. Souvenirs d'une collaboration et d'une très grande amitié, "Rythme et Synthèse", 1926, p. 150

(4) *La poésie française moderne*, 1924, p. 163

(5) ebd., p. 163

(6) id., *Histoire de la Littérature française du symbolisme à nos jours*, 1947, p. 121

Georges Bonnamour und Gaston Moreilhon (Gaston und Jules Couturat) ein Sonderplatz eingeräumt worden war, ihr Erscheinen eingestellt hatten, gab es nur noch eine einzige Zeitschrift, die sich in großzügiger Weise dem Werk Ghils widmete, "Rythme et Synthèse" (Nov. 1919 - Nov. 1925). In ihr beschäftigten sich Paul und Georges Jamati, Gabriel Brunet, Noël Bureau und Charles Cousin - intime Freunde und nacheifernde Schüler des Dichters - sechs Jahre lang eingehend mit dem poetischen und philosophischen Wollen Ghils. Aus dem literarischen Bekenntnis der Gruppe in der ersten Nummer ihrer Zeitschrift glaubt man, den von ihnen verehrten Dichter selbst sprechen zu hören:

"Etre vient de connaître.

La poésie scientifique est née de là, en 1887 (1). Et nous répétons aujourd'hui: 'Etre vient de connaître' - prendre conscience du Tout, penser la tacite harmonie du monde - et Vivre! Car la Beauté transpose en Lumière la Vie, ses turpitudes, ses grandeurs, - la Vie! évoluant à travers les formes sa pensée, vers à se savoir.

Notre groupement veut moins, cependant, vivifier d'émotion les données précises de la Science que, plutôt, incanter l'Etre fluent en la Matière.

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.'

Mais nous répétons: 'L'Art est LA métaphysique émue'." (2)

Hier wurde das Andenken des Dichters und Theoretikers Ghil wachgehalten. Es wurde der Versuch unternommen, eine Brücke zu schlagen zwischen Ghils Dichtung, deren moderne philosophische Konzeption auf jahrtausendealte metaphysische Tradition zurückgreift, und dem Welt- und Kunstverständnis unserer Tage. Dem modernen Publikum sollte Auge und Ohr geöffnet werden für den Verkünder der wirkenden Gesetze des Lebens, die er sowohl der neuesten wissenschaftlichen Erkenntnis als auch den mythisch-religiösen Offenbarungen längst vergangener Epochen entnahm. Der krönende Abschluß der Zeitschrift, die Sondernummer von 1926 zum Tode René Ghils, die eine eingehende Würdigung des Dichters bot, fand noch einmal großen Anklang und spontane Mitarbeit namhafter Dichter und Kritiker jener Zeit. Aus den persönlichen Vorbemerkungen der Einsender an die Redaktion geht hervor, daß man sich des Beitrags, den Ghil zur modernen Dichtung geleistet hatte, wohl bewußt war, daß jedoch die

---

(1) Erscheinungsjahr von Ghils "Le geste ingénu".

(2) Rythme et Synthèse, 1 (Nov. 1919), p. 1 f. (Hervorhebungen in allen Kapiteln der Arbeit sind von mir, falls sie nicht ausdrücklich dem jeweiligen Autor zugeschrieben werden.)

Isolation, in die ihn seine starre, eigenbrötlerische Haltung getrieben hatte, eine tiefe Kluft zwischen seiner Dichtung und dem Publikum öffnete. Jean Royère, ehemaliger Mitarbeiter Ghils an den "Ecrits" (1905/06), gehört zu den wenigen Kritikern, die sich auch nach ihrer Abkehr von Ghil noch eindringlich mit seiner Theorie und seinem Werk beschäftigten. Als Apologet Ghils legte er besonderen Wert auf das zum Teil mystische Erleben des Alls und die von Mallarmé ererbte musikalische Prägung des Dichterworts in Ghils Werk. Hauptsächlich in dem mehrmals hervorgehobenen "mysticisme de René Ghil" (1) erkannte Royère eine der Dichtung zugute kommende Überwindung der theoretischen Grundsätze jener "poésie scientifique", die er als "un Baal, un faux dieu" (2) verwarf und mit der er seine Abkehr von Ghil begründet:

"... je ne pouvais pourtant personnellement adhérer à son système évolutif ni admettre, de façon générale, le principe d'une poésie essentiellement impersonnelle." (3)

Seitdem war es still geworden um Ghil und sein Werk. Zwar veröffentlichten die verschiedenen Zeitschriften ab und zu kurze Artikel, aber zumeist stammten sie von den ehemaligen Freunden, so zuletzt Paul Jamati (4), und nie kam es, neben den teilweise guten Einzeldarstellungen, zu einer Gesamtanalyse und geistes- und literaturgeschichtlichen Einordnung der Ghilschen Dichtung, Dichtungstheorie und Philosophie, die bei ihm eine Einheit bilden. Auch die Studie von Vera J. Daniel (5) beschränkt sich auf eine äußerst knappe Zusammenfassung biographischer und dichtungstheoretischer Fakten sowie die Übertragung dreier Gedichte in das Englische durch Margaret Evans und R. H. Freeborn. Erst in neuester Zeit erschien ein umfangreiches und verdienstvolles Werk über Ghil von dem belgischen Dichter und Literaturkritiker Robert Montal (6). Dabei handelt es sich vor allem um eine ausführliche Darstellung der theoretischen Schriften Ghils, um exakte Vervollständigung des biographischen Materials und eine literarhistorische Abgrenzung der Zeitspanne, in der Ghil wirkte. Der Hauptakzent des Buches liegt auf dem Theoretiker der "instrumentation verbale". Hierbei macht der Autor auf die engen Beziehungen der Theorie zu Helmholtz' Untersuchungen über die Obertöne aufmerksam,

---

(1) René Ghil mystique, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, p. 74

(2) René Ghil, poète et théoricien, MF, 183, 1925, p. 685

(3) ebd., p. 678

(4) René Ghil et nous, "Les Lettres Françaises", 74 (22.9.1945)

(5) Poems of René Ghil (Study of Ghil; text and translation of three poems), "The Western Review", 18 (Herbst 1953), pp. 53-61.

(6) Robert Montal, op. cit., Mai 1962 (mit ausführlicher Bibliographie).

und zwar unter Hinweis auf die beiden seit 1868 bzw. 1877 in französischen Übersetzungen vorliegenden Schriften "Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik" (1863) und "Die physiologischen Grundlagen der musikalischen Harmonie" (1). Weniger genau behandelt Montal dagegen die Ergebnisse Herbert Spencers, auf denen Ghil seinen Gedanken der allgemeinen Entwicklungsbewegung gründete, unterläßt vor allem eine Unterscheidung des Spencerschen und Ghilschen Systems, die angesichts der zeitweilig schwärmerischen Übersteigerungen des Dichters notwendig wird. Ohne sich sehr um die poetische Leistung zu kümmern, unternimmt Montal in dem umfangreichsten Kapitel seines Buches die Darstellung des gewaltigen Gedankengebäudes an Hand der von 1885 bis 1923 erschienenen theoretischen Werke. Die weit unbedeutendere Analyse der Dichtung beschränkt sich auf knappe Inhaltsangaben der einzelnen Bücher sowie wenige vage Angaben über Thematik und Gestalt der Gedichte. Der Leser erhält dadurch kaum Einblick in die Höhepunkte und Schwächen, die gedanklichen Spannungen, stilistischen Besonderheiten und das Verhältnis der Theorie zu dem, was wirklich davon Dichtung wurde. Die teilweise widersprüchlichen Hauptthesen des Buches lassen Mallarmés Einfluß auf Ghil vornehmlich in der Sprache der Frühwerke gelten, leugnen aber eine Entwicklung Ghils von den symbolistischen Anfängen zur "poésie scientifique", d.h. Montal will, indem er Ghil von vornherein zum überzeugten "poète scientifique" stempelt (2), dessen künstlerische und intellektuelle Kontinuität wahren. Erst im letzten Teil seines Buches bemüht sich Montal darum, einige der für die moderne Poesie richtungweisende Elemente in Ghils Dichtung aufzuzeigen. Dieses Kapitel unterstreicht interessante Zusammenhänge zwischen Ghil und der Dichtung des 20. Jahrhunderts in Frankreich. So setzt er z.B. Ghils rhythmische Hymnen auf die Erdentstehung in Beziehung zu Claudels "versets" der "Cinq grandes odes" (1910), zu den gestaltlichen Charakteristika der "Eloges" (1911) Saint-John Perses und der kosmischen Weite des Gedichts "Anabase", zu sprachlichen und stilistischen Neuerungen Henri Michaux' (*Mes propriétés; La nuit remue*) und Charles Péguy's.

Eine Entwicklung in der kritischen Betrachtung Ghils bis zu Untersuchungen jüngerer Datums (3) ist insofern festzustellen, als immer größeres Gewicht

---

(1) Vgl. die Untersuchung des Helmholtzschen Einflusses im "Geste"-Kapitel, p. 49 f.

(2) Montal, op. cit., p. 29 f.

(3) Kurt Jäckel, *Richard Wagner in der französischen Literatur*, Breslau 1931  
K. Cornell, *The Symbolist Movement*, New Haven, Yale UP 1951 id., *The Post-Symbolist Period (1900-1920)*, New Haven, Yale UP 1958  
Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris 1954  
L. Guichard, *La musique et les lettres en France au temps du Wagnérisme*, Paris 1963

auf die Verwandtschaft des Dichters mit Mallarmé und Wagner gelegt und demzufolge in diesen Arbeiten auch nur ein begrenzter Teil Ghilscher Dichtung untersucht wurde. Den Interpreten und Kritikern ging es bisher in erster Linie um eine verständliche Darlegung derjenigen Neuerungen, die Ghil der französischen Literatur auf dem Gebiet der Sprache und der äußeren Form zugeführt hatte. "Instrumentation verbale, orchestration de la poésie, oeuvre-une, poète scientifique, métaphysique émue" waren die Begriffe, die Ghil durch die theoretischen Schriften, die als Kommentare zu seiner Dichtung angesehen werden können, dem literarischen Vokabular hinzufügte. In der Tat erwachsen neue Gesichtspunkte, die für kommende Dichtergenerationen richtungweisend werden sollten, aus einer positiveren Haltung des Künstlers den sprachlichen Möglichkeiten gegenüber. Gerade hierbei aber war Ghil weniger originell und hatte viel von seinem Lehrer Mallarmé gelernt. Wichtige Impulse hingegen erhielt die Dichtung aus seiner Lebensauffassung, der Verkettung von Kunst und Natur und der Betonung zahlreicher volkstümlicher Elemente. Was das "oeuvre-une" und der "poète scientifique", Begriffe, die Forderungen an die Literatur darstellen, zu leisten hatten und in Werk und Gestalt René Ghils wirklich leisteten, blieb in vielen Untersuchungen unberücksichtigt oder auf eklektische Bearbeitung des Ghilschen Werkes beschränkt. Bestimmte Gesichtspunkte gingen verloren, was durch eine gewisse Diskrepanz von Theorie und Ausführung im Gesamtwerk Ghils bedingt ist.

Die vorliegende Arbeit will versuchen, durch eine einheitliche Sicht von Dichtung und Theorie diese verloren gegangenen Gesichtspunkte aufzuzeigen und für das Verständnis der Neuerungen Ghils nutzbar zu machen. In vielen Kurzdarstellungen über Ghil, wie auch im Werk Robert Montals, wird der Gedankenreichtum, der bei Ghil von beträchtlichem Umfang ist, gebührend in Erwähnung gebracht, jedoch nur selten mit der Dichtung verknüpft und auf persönliche Wendungen hin untersucht:

" L' on a . . . . reproché à René Ghil, heißt es in einem Artikel von Marcello Fabri, de n' avoir pas élaboré de philosophie personnelle. Ceci a été rarement donné à un écrivain. Bien plus rarement à un poète." (1)

Ähnliches ließe sich von zahlreichen Dichtern, u. a. Emile Verhaeren, einem Freund und Bewunderer Ghils, behaupten, die aus vielen Quellen schöpften, deren Gedanklichkeit sich aber erst unter dem dichterischen Hauch lebensvoll zu regen begann und die die Einzelelemente kraft ihrer Erlebnisglut zu einer kohärenten Einheit zu schmelzen verstanden. Von der Voraussetzung Fabris geht auch die vorliegende Arbeit über Ghil aus, wenn sie versucht, die gedanklichen Anknüpfungspunkte Ghils aufzuspüren. Sie trennt sich jedoch von seinen Folgerungen, indem sie sich bemüht, auf das Eigenständige, besonders wenn es Poesie

---

(1) René Ghil, "Monde Nouveau" (15.11.1925)

geworden ist, hinzuweisen.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung über den literarischen und philosophischen Standort des Dichters stützen sich in der Hauptsache auf die Durcharbeitung der dreibändigen "Oeuvres complètes" (1938), deren erster Band "Dire du mieux" zwischen 1887 und 1909 eine Umarbeitung erfuhr (1); ferner auf alle größeren theoretischen und literarhistorischen Abhandlungen Ghils und seine schriftlichen Hinterlassenschaften, die sich in Paris in Privatbesitz befinden. Als weitere Quelle dienen sämtliche Nummern der "Ecrits pour l'art" (2) und "Rythme et Synthèse". Erstere druckte meist schon vor Erscheinen der einzelnen Bücher Ghils Auszüge daraus ab und veröffentlichte zahlreiche Rezensionen über seine Werke. Ghil selbst kommt in den "Ecrits" mit einer überwältigenden Anzahl von Artikeln zu Wort. Einzelne, meist biographische, Tatsachen beziehen sich auf persönliche Informationen der Herren Gabriel Brunet und Noël Bureau.

- 
- (1) 1905,, Dire du mieux, 'Le meilleur devenir' und 'Le geste ingénu' in einem Band, Paris, Messein (Bemerkung des Herausgebers: "Nouvelle édition entièrement remaniée et augmentée annulant toutes les éditions antérieures").
- 1906/08, Le voeu de vivre, Bde. 1 und 2, Paris, Messein.
- 1909, L'ordre altruiste, Paris, Messein.
- "Le geste ingénu", zweiter Teil des "Dire du mieux", wurde sogar zweimal, 1889 und 1905, neu bearbeitet. Leider war es mir nicht möglich, die Frühfassungen des "Voeu de vivre" und des "Ordre altruiste" zu beschaffen.
- (2) Sie befinden sich vollständig in der "Bibliothèque littéraire Jacques Doucet" in Paris.

## II. "UNE COMPREHENSION SOUDAINE" DER WERDEGANG GHILS BIS 1885

Von mehreren künstlerischen Abbildungen des Dichters (1) gelingt es einem Holzschnitt von Antoine-Pierre Gallien am ehesten, das Charakteristische der Züge hervortreten zu lassen: den hohen schwarzen Haarschopf, unterstrichen von dem ebenso dichten, kurz gehaltenen Schnurrbart, die tiefen, dunklen Augen, die den ruhigen Ernst der Züge betonen und dem Gesichtsausdruck einen fremdländischen Charakter verleihen. Insgesamt vermittelt dieses Bild den Eindruck einer festen, geraden Männlichkeit, die nicht nur zu fordern vermag, sondern auch zu ertragen weiß, wozu ihn sein Dichterleben oft genug zwang. Dennoch strahlt dieser Kopf die jugendlich frische Aktivität aus, die eines der wesentlichen Merkmale Ghils gewesen ist, und zwar bis zu seinem Tode im Alter von dreiundsechzig Jahren. Zwei Tage nach seinem unerwarteten Ableben berichtet eine Provinzzeitung:

"René Ghil, qui était né en 1862, n'avait pas un seul cheveu blanc dans la 'brosse' abondante qui le coiffait; son visage frais, net, au regard droit n'avait pas une ride." (2)

Geboren wurde René Ghil am 27. 9. 1862 in Tourcoing, einer Stadt in der Nähe der belgischen Grenze, als Sohn des Flamen François-Joseph Ghilbert aus dem Hennegau und der Französin Marie Ghilbert, geborene Melun, aus Saint-Martin-les-Melle (Deux-Sèvres). Sein Taufname lautete René-François Ghilbert. Aus der aufblühenden Industriestadt Tourcoing, wo der Vater als Kellner tätig gewesen war, zog die Familie bald in die Heimat der Mutter, nach Melle (3). Hier begann der Vater, seine Ersparnisse in Häusern anzulegen (4). Die Familie wohnte zunächst bei den Großeltern mütterlicherseits in dem Dorf Rabalot, einem Vorort von Melle. Dort verbrachte Ghil seine frühe Kindheit, bis die Eltern 1870 nach Paris verzogen, was ihnen finanzielle Vorteile einbrachte. Für den Achtjährigen bedeutete es eine entscheidende Wendung. Es beginnt für

---

(1) Loutchansky: eine Büste (1914); A. -P. Gallien: Holzschnitt; Marcel Lenoir: Kohlezeichnung (1907); Federzeichnungen von Robuchon (1893), Couturier (1895); F. Vezzani: Gemälde (1899), Choumoff: Photographien.

(2) "La Lanterne" (17. 9. 1925).

(3) Eine Kleinstadt in ausgesprochen ländlicher Umgebung. Die wichtigsten industriellen Niederlassungen sind einige Schnapsbrennereien, die später in Ghils "Voeu de vivre" als Symbole der drohenden Industrialisierung auftauchen werden.

(4) Eines kaufte er in Paris. "Le Sublet" in Melle ließ er bauen.

ihn ein neuer Lebensabschnitt, den er in einer kurzen Selbstbiographie (1) "le douloureux siège de Paris" nannte. Alles, was mit Paris zusammenhängt, war ihm von diesem Augenblick an verhaßt. Wie er dagegen die Kinderjahre in der ländlichen Umgebung in Erinnerung hat, geht aus einem Artikel der "Ecrits" hervor, der nach einem Interview mit dem jungen Dichter geschrieben wurde:

"Celui qui devait écrire le *Traité du Verbe* grandit là (Poitou) doux et tranquille, sauvage un peu, adorant les champs très larges, les arbres et l'eau, et les nuits surtout, qui le remplissaient de plaisir et de peur. A qui lui demandait, par les chemins où il s'aventurait: 'Qui es-tu?' il répondait gravement: 'Le petit René.'" (2)

Die Schule, die er in Paris besuchte, war das Lycée Fontanes (heute Condorcet), wo Mallarmé Englischunterricht gab, an dem er jedoch zugunsten der "classe d'allemand" nicht teilnahm. Als seine Lieblingsfächer nennt er Latein, Naturwissenschaften, Geschichte und Philosophie - Studiengebiete also, die später für seine Dichtung Bedeutung erlangen sollten. Zu den bevorzugten Autoren zählt er u.a. Virgil, Racine, Hegel, Poe, Hugo, Baudelaire, Zola, Huysmans, Verlaine, Mallarmé. In einem undatierten, unveröffentlichten Brief an den Psychologen Docteur Emile Duché (3) erwähnt er im Zusammenhang mit seinen schon als Schüler eifrig getätigten Studien der Naturwissenschaften auch die Bekanntschaft, die er in jener Zeit mit der modernen Entwicklungstheorie und ihren antiken Vorläufern, den "philosophes physiciens grecs", gemacht hatte. Mit seinem Mitschüler Stuart Merrill verband ihn eine sehr tiefe und dauerhafte Freundschaft, die auch für den künstlerischen Werdegang beider Bedeutung erhalten sollte (4). Beide dichteten schon während ihrer Schulzeit. Merrill erinnert

- 
- (1) Diese selbstbiographische Notiz wurde 1895 für die "Revue de l'Époque" geschrieben, jedoch erst am 25.9.1925 in den "Nouvelles littéraires" unter dem Titel "Un curieux document inédit, René Ghil par lui-même" veröffentlicht.
- (2) *Trois Portraits*, "Ecrits pour l'art", 1 (7.1.1887), p. 10
- (3) Emile Duché, der an psychologischen Untersuchungen über frühreife junge Menschen und Wunderkinder arbeitete, hatte an verschiedene bekannte Persönlichkeiten seiner Zeit, so auch an Ghil, Fragebogen gesandt und um möglichst genaue Angaben über den Bildungsgang gebeten.
- (4) Merrill fühlte sich während der Schulzeit zuerst durch die Anerkennung des Freundes zu seiner Dichterlaufbahn ermutigt. Er seinerseits wurde zum ersten Vermittler zwischen Ghil und R. Wagner. In dem Merrill gewidmeten Wagner-Kapitel seines "Traité", der seit Juni 1885 als Artikelserie in der "Basoche" erschien, schreibt Ghil schon im Oktober 1885: "... le grand nom de Wagner par toi dit ne voulut délaissier ma stupeur!" (p.23). Da

sich einer romantisch beeinflussten Phase in der dichterischen Entwicklung des Freundes, die noch vor der Begeisterung für Zola, Flaubert und die Brüder Goncourt lag:

" Vers cette époque il rimait des vers extrêmement romantiques et professait même un faible pour Musset. " (1)

Seit dem 26.2.1883 gab eine Gruppe von Studenten eine kleine Literaturzeitschrift "Le Fou" heraus. In ihr veröffentlichte Ghil einige glühende Liebesgedichte, die an eine bekannte Schauspielerinnen, Marguerite Ulgalde, gerichtet waren. Nachdem "Le Fou" aus finanziellen Gründen sein Erscheinen einstellen mußte, lieferten die Freunde Beiträge zu einer Zeitschrift, die einem gewissen Henri Jouve gehörte. Derselbe Herausgeber pflegte, literarische Wettbewerbe zu organisieren, an denen außer Ghil auch Rodolphe Darzens, Ephraïm Mikhael und Stuart Merrill teilnahmen. Nach der Studentenzeit blieben die Mitglieder dieser Gruppe, zu der auch Pierre Quillard, André Fontainas, Ferdinand Hérold, Georges Vanor gehörten, so gut wie eben möglich in Verbindung miteinander. Die "petite Pléiade", wie Ghil sie in seinen Lebenserinnerungen nannte, traf sich alle Freitagnachmittage in der rue de Montaigne 12, der Wohnung der Familie Ghilbert, zu literarischen Diskussionen. In diese Zeit, da Ghil schon seine Freunde durch eine planmäßige, methodische Arbeitsweise und sein ehrgeiziges Streben nach einer einheitlichen, von einer einzigen großen Idee beherrschten Dichtung in Erstaunen versetzte, fällt ein Ereignis, das seiner Dichtung eine bestimmte Richtung gab und das er in dem Brief an Duché wie folgt beschreibt:

" C'était vers l'âge de 21 ans, pour préciser, qu'une compréhension soudaine, extraordinaire, de mes volontés poétiques s'opéra en moi. "

Mehr sagt er hier dazu nicht. Doch im Vorwort zum "Traité du verbe" (1886) spricht er zur Rechtfertigung der Schrift von dem

" souhait de longtemps de préciser de notes quelques pages explosives de l'heure immense d'une soudaine découverte et d'avérer par les données concordantes de Helmholtz sur les Harmoniques ma Théorie de l'Instrumentation poétique. " (p.5)

Das Jahr dieser plötzlichen Erkenntnis ist 1883, das Todesjahr Wagners. Vielleicht brachte ihn Merrill schon damals aus diesem Anlaß mit dem Werk des deutschen Komponisten in Kontakt. Es ist anzunehmen, daß die ersten Anregungen zu Ghils Wortinstrumentierung, die er später zu einer Gedichtorchestrierung

---

Merrill 1884 nach Amerika zurückkehrte, muß er dem Freund entweder schon vor diesem Zeitpunkt Wagner nahegebracht haben oder es geschah zwischen 1884 und 1885 brieflich von Amerika aus (vgl. L. Guichard, op. cit., p.111). Erst später fand er durch Mallarmé und die "Revue Wagnérienne" neuen Zugang zu Wagner (vgl. auch K. Jäckel).

(1) St. Merrill, René Ghil, "La Plume", 23 (1.4.1890), p.51.

ausweiten sollte (1), von Wagner kamen, für den er im "Traité" ein begeistertes Kapitel schrieb, und daß Helmholtz, wie auch Jäckel (2) vermutet, nur das theoretische Fundament lieferte (3).

Bis zum Jahre 1885, dem Erscheinungsjahr der "Légende d'âmes et de songs", war Ghil in den einflußreichen literarischen Zirkeln des "rive gauche" und des Montmartre nahezu ein Unbekannter. Seine ersten Veröffentlichungen erschienen in den Nummern 9 und 10 des "Fou", "L'ange de la phthisie" (14.5.1883) und "Cinq heures - le soir" (21.5.1883) (4), zwei Gedichte, die

- 
- (1) Eine genauere Analyse der "instrumentation verbale" folgt zu Beginn des "Geste ingénu"-Kapitels, da Ghil seiner Theorie erst 1886/87 festere Form verliehen hatte.
  - (2) In seinem Bemühen, eine Beeinflussung Ghils vor allem auf Wagner zu reduzieren, geht Jäckel oft zu weit und konstruiert Parallelen, die nicht vorhanden sind. Um den Gedanken der Wagnerschen Tetralogie auch in der Dichtung Ghils entdecken zu können, bezeichnet er "En méthode à l'Oeuvre", die theoretische Auseinandersetzung Ghils mit seiner "Poésie scientifique", als "eine Art Vorspiel des somit gleichsam als eine Tetralogie sich repräsentierenden Gesamtwerks, das den Hauptteil der Schöpfungen Ghils ausmacht" (p. 138) und das Gesamtwerk somit als "vierteiligen Zyklus" (p. 139). Wäre dies der Fall, so dürfte man nicht diese 1891 entstandene vorletzte Fassung, sondern den "Traité" von 1886, der mit seiner poetisierten Sprache der Dichtung Ghils näher kommt, als "En méthode à l'Oeuvre", zitieren. Doch auch dies hat nicht in der Absicht Ghils gelegen. Schon in einer der frühen Ausgaben des "Traité" (1887) bezeichnet er diese als seine "poétique" und stellte sie ausdrücklich seiner "Poésie" gegenüber. Und noch 1904, bei der Veröffentlichung der letzten Fassung des "Traité" unter dem neuen Titel, lautet die entscheidende Bemerkung in den einleitenden Worten des Verfassers: "Bien que du livre de Méthode, l'Oeuvre soit seule tout l'être." (III, p. 199). Von einer gleichwertigen Stellung des theoretischen Traktats neben der Dichtung kann also keine Rede sein.
  - (3) Genau läßt sich eine Trennung hierbei nicht vollziehen. L. Guichard lehnt die zur Entstehung der "instrumentation verbale" beitragenden Einflüsse Wagners und Helmholtz' kategorisch ab (La théorie de l'instrumentation verbale me paraît tout arbitraire et personnelle à Ghil, p. 104).
  - (4) Beide zitiert bei Montal, p. 26 f.

offensichtlich noch ganz unter dem Eindruck Baudelaires entstanden waren. Bekannt wurde er dadurch jedoch nicht. Die Wende brachte ein Ereignis im November 1884. René Ghil wohnte mit seinen Freunden in der "salle des Capucines" einem der zeitgenössischen Dichtung gewidmeten Vortragsabend Catulle Mendès' bei, in dessen Verlauf Mendès auch Mallarmés "Après-midi d'un faune" dem Publikum darbot. Die Szene, die sich nach der Rezitation abspielte, schildert Ghil packend in seinen Lebenserinnerungen:

" Je me rappelle notre émotion commune et soudaine: nous aurions voulu crier et nous multiplier, d'un coup nous sentîmes que quelque chose d'inconnu et qui nous hantait était là en puissance; notre unanime applaudissement éclata, se prolongea, et d'on ne sait quelle énergie de protestation, voire même de provocation!" (1).

Interessant, besonders im Hinblick auf die noch unausgereifte Eigenart des jungen Ghil, erscheint die Ausdeutung des Ereignisses durch Henri Mondor, der die gereizte Abneigung der jungen Generation gegenüber den Exzessen der naturalistischen Dichtung für diese begeisterte Sympathiekundgebung verantwortlich macht. Mallarmés Poesie verkörperte für sie den ersehnten Triumph des Geistes, "un pur chant pour l'esprit" (2). Unter dem gewaltigen Eindruck, den Mallarmés Faun-Verse bei Ghil hinterlassen hatten, schrieb er im Vorwort der "Légende d'âmes et de sangs" die begeisterten Worte über seinen von nun an tief verehrten Meister:

" Dans une phrase passera la musique de la Vie: musique de saveurs, de couleurs, d'odeurs, de rumeurs" (3).

In dieser Wertschätzung Mallarméscher Poesie liegt der künstlerische Ausgangspunkt Ghils. Von Mallarmé lernte er die seltene Funktion des dichterischen Wortes, die er in "En méthode" folgendermaßen umschrieb:

" ... il est heureux de dire que presque partout une intuition, une spontanéité plus qu'une attention demeurée latente, sut plus ou moins apporter la vraie expression poétique, - don rare, d'ailleurs, qui n'est point l'expression proprement dite ou descriptive, non plus qu'allégorique: mais 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" (p.205 f.).

---

(1) Dates, p. 4 f.

(2) H. Mondor, Vie de Mallarmé, Paris 1941, p.446

(3) Dates, p.5

Das Wort ist nicht beschreibend im Sinne der Tatsachenliteratur (1), sondern weist in die Tiefe, führt über sich hinaus. Thematik und Ausdrucksform möchte er immer so wählen, daß jeder Teil des dichterischen Werks jeweils stellvertretend für einen ganzen Kosmos von Ideen und Gefühlen steht, wobei zwangsläufig die Welt der materiellen Phänomene in diese Einheit mit einbezogen wird:

"... toute oeuvre poétique n'a pour moi de valeur qu'autant qu'elle se prolonge en suggestion des lois qui ordonnent et unissent l'Être-total du monde, évoluant selon de mêmes Rythmes." (2).

Die Parallelität in der Gedankenführung Mallarmés und Ghils tritt noch klarer in jener kritisierenden Mitteilung Cazalis' hervor, wo der Freund das geistige Streben Mallarmés nach absoluter Totalität des Lebens eindeutig ablehnt:

"Wie willst du, daß die Materie das Unmaterielle erschafft, den Gedanken und die Seele also, ex nihilo nihil. Aus der Materie kann nicht der Gedanke entspringen, oder das Nichts würde das Leben erschaffen: zwischen der Materie und dem Gedanken liegt der Abgrund des Unfühlbaren." (3).

An Mallarmé, der für ihn zur Offenbarung geworden war, schickte er ein Exemplar seiner "Légende d'âmes et de sangs". Vom 7.3.1885 war der freudig begrüßte Brief (Ghil: "Lettre merveilleuse!") aus der rue de Rome datiert, der ihm ein anerkennendes Lob des großen Dichters und eine Einladung zu den berühmten "Dienstagabenden" im engen Freundeskreis in Mallarmés Wohnung einbrachte. Die wenigen Gedichte der "Légende", die als Ganzes, was die poetische Wirkkraft betrifft, weit überzeugender sind als die Tausende von Versen seines "Oeuvre", enthalten in ersten Ansätzen schon viele Grundgedanken und gestaltliche Besonderheiten seines späteren mehrbändigen Gedichtzyklus. Die unverhohlene Anerkennung Mallarmés und das freundschaftliche Interesse, das ihm von diesem entgegengebracht wurde, waren für Ghils dichterische Laufbahn weitaus wichtiger als alles journalistisch-oberflächliche Gerede über "Schulen" und deren "Führer" (4).

Das Vorwort mit der Überschrift "Mes idées" gibt einen kurzen Abriss seiner dichterischen Überzeugungen. Eine daran anschließende Skizze seines dichterischen Vorhabens (5) läßt ein zyklisches Werk über die Erd- und Menschheitsentwicklung erkennen. Ghil, der "Dichter des Lebens", wie er sich nennt,

(1) Auch im "Traité" von 1887 lehnte es der Dichter ab, durch einen platten Realismus (nue et simple photographie, p.29) die Darstellung des Lebens in Oberflächlichkeit und Unwahrheit zu belassen.

(2) En méthode, p.227.

(3) zit. nach K.Wais, Mallarmé, München<sup>2</sup> 1952, p.176.

(4) A.Marcade, Figaro (27.11.1886): "Les trois chefs du mouvement actuel sont MM.Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé et René Ghil."

(5) Vgl. p.13.

stellt sich mit diesem Plan in Gegensatz zu den Dichtern, die, fern jeder lebens- und kraftvollen Aussage, sich dem Traum und der Scheinwelt verschrieben haben (1). Dies bezieht er noch nicht auf Mallarmé. Er nennt ihn in demselben Vorwort einen "réaliste", dessen Suche nach dem wahren Sein hinter den Dingen er als vollgültige Darstellung der Wirklichkeit akzeptiert. Ein Vergleich der verschiedenen Arbeitspläne von dieser ersten Skizze bis zur Gesamtausgabe zeigt, daß sich zwar äußerlich vieles geändert hat, im Wesentlichen jedoch das Dichtungsvorhaben von 1884/85 unbedingt beibehalten wurde:

1885 (2)

Sur les Temps primordiaux  
Sur les Genèses d'Ames et de Sangs  
Sur l'Age mûr  
Sur l'Age de retour  
Sur la Vieillesse  
Sur les Temps à venir

1886 (3)

Légendes de Rêve et de Sang  
I. le meilleur devenir  
II. le geste ingénu  
III. l'égoïste preuve  
IV. le soin de vivre  
V. le geste épars  
VI. l'évangile  
La Glose (en plusieurs livres)  
La Loi (en un livre)

1888 (4)

Nature

I. dire du mieux  
1. le meilleur devenir  
2. le geste ingénu  
3. la preuve égoïste  
4. le soin de vivre  
5. le geste grand

II. dire de la glose

1. le millier  
2. les génitures  
3. le geste plein  
4. le manque  
5. le devenir

III. dire de la loi

1. la loi

1938

Oeuvre

I. Dire du mieux

1. le meilleur devenir  
2. le geste ingénu  
3. le voeu de vivre  
4. l'ordre altruiste

II. Dire des sangs

1. le pas humain  
2. le toit des hommes  
3. les images du monde  
4. les images de l'homme

III. Dire de la loi

1. le dieu qui détruit  
2. les lois et les rites

(1) "Plein de l'horreur du Rêve sans plein air, sans sèves." (p. 2)

(2) "Mes idées", Vorwort zu "Légende d'âmes et de sangs," p. 1

(3) Traité du verbe, Paris 1886, p. 16 f.

(4) Traité du verbe, Brüssel 1888 (April), p. 19 f.

Der Obertitel seines "Oeuvre-une", den Ghil zu Beginn des Jahres 1888 mit "Vie" angegeben hatte (1), verwandelte sich schon im April in "Nature", wie der Plan von 1888 zeigt. In sehr planvoller Voraussicht weist Ghil in "Mes idées" darauf hin, daß die verschiedenen Teile der "Légende d'âmes et de sangs" den jeweiligen Ausgangspunkt für die im Titel schon vorhandenen vier Bücher des "Oeuvre" bilden werden.

---

(1) Extrait de "Meilleur devenir", "La Wallonie", 2 (29.2.1888), p.120

### III. LEGENDE D' AMES ET DE SANGS (1885)

#### 1. "Ame" und "sang": die Einheit des Seins

Dieser poetische Versuch Ghils wurde als erster einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Es handelt sich um eine Sammlung von sechsundzwanzig Gedichten, die insgesamt zyklischen Charakter und, im Vergleich mit dem "Oeuvre", dem Hauptwerk René Ghils, noch eine verhältnismäßig straffe Gestaltung in Vers, Strophe und Gedichteinheit aufweisen. Jedoch werden im Verlauf der Analyse auch schon in diesen Jugendgedichten bei der Frage der strophischen Untergliederung und des Reims Anzeichen einer Auflösung der festen Gedicht- und Strophenform bemerkbar werden, die die Zeit der symbolistischen Dichtung charakterisiert und schließlich mit Kahn (*Premiers poèmes*, 1884), Laforgue (*Complaintes*, 1885) und, ansatzweise, Rimbaud ("Marine" und "Mouvement" in den "Illuminations" von 1872) zum "vers libre" führte. Der Auflösungsprozeß ist im Frühwerk Ghils seit etwa 1884 festzustellen. Das ästhetische Bewußtsein aber, das daraus hervorgeht, zeigt sich erst in den späteren Fassungen des "Traité" (nach 1888). Dann erst wird Ghil die These vertreten, daß Reim (1) und Strophe für die natürliche Gliederung, die dem Gedankengang folgt, ungeeignet sind und der Alexandriner, der von Becq de Fouquières (1879) die physiologische Rechtfertigung der rhythmischen Übereinstimmung mit der menschlichen Atmung erhielt, nur als sekundäres Stützmittel dient, allerdings als eines, auf das Ghil nur selten verzichtet und das auch im "Oeuvre" seine vorherrschende Stellung beibehält (2). Den herkömmlichen Reim, der für Ghil nichts weiter bedeutete als einen einfachen Zusammenklang zweier oder mehre-

- (1) Obwohl Ghil in den theoretischen Schriften für die Abschaffung des Reims plädierte, hat er ihn in all seinen Dichtungen beibehalten, allerdings ohne ihm gewichtigen Einfluß auf den Sinn und die Aussage der Dichtung zu gestatten.
- (2) Viele Jahre später (1891) lüftete Ghil in einem Brief an einen gewissen Millandy das Geheimnis seiner Entdeckung hinsichtlich des Alexandriners: "J' ai lors choisi l' alexandrin, qui n' a pas été en vain l' élu de nos Maîtres devanciers. J' ai cherché la loi, le pourquoi de cette prédilection. C' est qu' il est composé des nombres premiers: 2 et 3 (voir page 29 de 'En méthode') soit ' additionnés ' pour les rythmes ou modes dissonants et ' multipliés ' pour les modes eurythmiques . . . ." (zit. nach Royère, René Ghil Poète et Théoricien, MF, 133, 1925, p. 673).

In seiner Dichtung (*Les images du monde*, II, p. 328) wird er diese Zahlen

rer Wörter, "un divertissement pour l'oreille" (1), sah er nur noch in seiner unterstützenden Wirkung gegenüber der Zentralidee des Gedichts gerechtfertigt. Außerhalb dieser Funktion, so behauptet Ghil unverständlicherweise (2), ist er bloße Spielerei und völlig irrelevant für das Verständnis der Aussage. Ghils Haltung gegenüber Banville ist in weitem Maße durch die allzu verächtliche Geringschätzung des herkömmlichen Reims und insbesondere der affektierten Reimartistik gekennzeichnet:

"... charmant, certes, ce pianotis chez Banville, mais inutile." (3) Im Laufe des Jahres 1884 zur Vollendung herangereift, erschien das Buch im Januar 1885 bei Frinzine in Paris. Somit liegt es noch vor Ghils ausgeprägt wissenschaftlich-philosophischer Periode. In der "Légende" offenbart sich, wie im Denken René Ghils überhaupt, ein einziger, umgreifender Grundtenor: Entwicklung im menschlichen Dasein; Werden und Vergehen, und beides einbezogen in die Lebenspolarität von Materie und geistig-seelischem Sein, Wirklichkeit und Traum, "sang" und "âme" wie es der Titel ankündigt. Jener große Gedanke der dichterischen Darstellung des menschlichen Lebens auf der Grundlage des Evolutionsprinzips reifte schon in früher Jugend in Ghil heran (4), und sein ganzes Leben hindurch hielt er an ihm fest, stellte ihn immer von neuem in den Vordergrund (5). Willentliche Konzentrierung auf ein Einziges oder Schwerfälligkeit des Denkens und des künstlerischen Ausdrucks? Ersteres vertrat

---

sogar zu mystischen Gebilden erheben, indem er sie zu dem "alme Tri-mourti" des indischen Götterglaubens in Verbindung setzt. Meines Erachtens gehören diese unverständlichen Darlegungen mit zu dem schädlichen Ballast, der die dichterische Ursprünglichkeit bedroht und den Remy de Gourmont "le harnais qu'il endossa volontairement et qui paralyse son talent" (Le deuxième livre des masques, p. 185) nannte.

- (1) Méthode évolutive-instrumentiste, 1889, p. 19. Nicht umsonst hatte J. -K. Huysmans schon 1885 in einem Brief an Ghil bei der Definition des Parnaß auf die "écorce délicatement ciselée mais sans sève aucune dedans" (Dates, p. 24) hingewiesen.
- (2) Denn die Analyse seiner Dichtung wird einige Beispiele aussagekräftiger Reime aufzuzeigen versuchen.
- (3) Brief an Millandy, 2. 11. 1891, zit. nach Royère, op.cit., p. 674
- (4) Vgl. den Brief an den Docteur Emile Duché: "Un élément nouveau vient alors (vor 1883), apporté par les sciences naturelles, étudiées avec un goût passionné, et en philosophie, par l'étude de la théorie évolutionniste (Etude d'ailleurs en dehors du programme qui reste muet, alors, sur cette théorie et sa philosophie...)"
- (5) Vgl. die verschiedenen Arbeitspläne, p. 13

und verteidigte Ghil zeit seines Lebens. Zweifellos hat auch seine charakterliche Veranlagung - seine Verslossenheit und Unbeirrbarkeit - viel zu dieser festgefügt, einspurigen Arbeitsweise beigetragen.

Die begriffliche Unterteilung des Titels weist auf eine innere Doppelheit hin, die sowohl dem einzelnen Gedicht als auch dem ganzen Sammelband eine zweifache Schichtung verleiht. Tatsächlich handelt es sich bei der Benennung "Légende d'âmes et de sangs" um eine besondere Art der Welterfahrung, die die Dichtung René Ghils charakterisiert. Die beiden Begriffe "âme" und "sang" sind bei Ghil Konzentrierungen, Zuspitzungen, auf die ein sehr komplexes Welterleben und Welterfahren reduziert worden ist und in die Ghil die Lebenstotalität zu bannen suchte. Sie benennen ein zweifaches Dasein der Welt, das dinghafte und das geistig-seelische, auf das die Dichtung seit der Romantik in verstärktem Maße aufmerksam gemacht hatte, deren spannungsgeladene Polarität aber erst bei Baudelaire drängend und fordernd spürbar wurde. Die Dinge haben ein ureigenes Wesen, das sich unseren Sinnen entzieht, so verkündet die Dichtung von Baudelaire, Mallarmé und Rimbaud im Gefolge Novalis', Nervals und Poes und der deutschen Philosophie seit Kant. Ghil möchte aus dieser Doppelheit des Seins Dynamik und Leben erstehen sehen. Im ständigen Wirken der Natur soll sie spürbar werden, wie es die Verse ausdrücken, die die in der Erde Gestalt gewordene Fruchtbarkeit des Seins besingen:

"... la Terre au sein veule,  
Mère à l'énorme sexe et qui soupire seule,  
Tend sa mamelle large aux mamelons velus..." (III, p.69:  
La terre nue).

Der Charakter der Bewegung, der Arbeit, Lebenserhaltung und Lebenserschaffung, der nicht nur dem Blut, sondern auch den pflanzlichen Säften und lebensfördernden Gewässern dieser Erde anhaftet und die Einheit allen Seins betont, ist in diesem Begriff "sang" enthalten:

"... la Terre a la paix  
Sous sa sève qui sue, et sous ses sangs épais  
Montant loin leur odeur en rêve épanouie..." (III, p.71:  
La terre nue).

Selbst in der drängenden s-Alliteration des mittleren Verses wird etwas spürbar von der Bewegung, die alles Wachstum begleitet. Zusammen mit den lebenspendenden Säften gerät das Körperliche selbst in Bewegung und über sich hinaus in neu erschaffenes Leben. Seine fruchtbare Vereinigung mit dem spirituellen Element von der niedrigsten bis zur höchsten Seinsstufe (1) benennt Ghil mit dem

---

(1) Diese monistische Lehre von der gemeinsamen Entwicklung und der geistig-materiellen Zusammengehörigkeit der ganzen Natur konnte Ghil bei seinem Vorbild V.Hugo finden. In "Sature" (Les petites épopées) heißt es:

Sammelbegriff "Liebe" (amour-énergie, amour-procréateur). Die Doppelheit der Welt liegt für Ghil, der sich damit an der zeitüblichen monistischen Welt-auffassung orientiert, nicht nebeneinander, sondern ineinander. Der Gedanke der universellen Einheit, der sich daraus ergibt, durchzieht sein Schaffen von der "Légende" bis zu den letzten, posthum veröffentlichten Versen des "Oeuvre" und vom "Traité du verbe" bis zu "Les dates et les oeuvres".

## 2. Dichtung, Musik und Malerei zur Gestaltung der kosmischen Einheit

Ghil bemerkt in seiner kurzen Autobiographie von 1895 folgendes über sein erstes Buch:

" Débute, en 1884, inconnu même des Revues, par un volume de vers-d'essai. Livre-programme plutôt, où dès lors le poète indique les premières lignes de l'oeuvre qu'il devait entreprendre, proclame la nécessité du livre-un et de l'oeuvre-une, répudie la poésie sentimentale, se dit: poète de la Vie et musicien du Vers. " (1)

Die Musikalität der Verse scheint die Zeitgenossen Ghils besonders stark berührt und interessiert zu haben. Der Glückwunschbrief Mallarmés auf das Erscheinen der "Légende" bringt in Parenthese die Bemerkung "je parle comme à un Musicien" (2), und Joris-Karl Huysmans betont in einem Brief an den Autor der "Légende", ihn habe vor allem die melodische Wortführung, die zuweilen von harten, bizarren Dissonanzen durchzuckt werde, an dieser Dichtung fasziniert (3). Ghil wollte der Dichtung den Charakter des Symphonischen verleihen und knüpfte damit an Mallarmés und Wagners Erörterungen über Musik und Dichtung an (4). Er strebte über das Stadium der Einzelmelodie in der Dichtung, z.B. noch bei Verlaine, hinaus. Einen noch gemäßigten Ausdruck dieses Wollens

---

"...l'âme de la matière a déjà des passions qui décident de la forme..." (zit. nach Berret, Victor Hugo, p. 227). Und der Fortschrittsgedanke Hugos in "Plein ciel" (Légende des siècles, 1. Buch, 1859) weist die Richtung in eine bessere Zukunft (Oeuvres complètes, Bd. 16, p. 304), die auch Ghil in seinem "Oeuvre" einschlug.

(1) R. Montal, op. cit., p. 14

(2) Ghil, Dates, 1923, p. 17

(3) ebd., p. 23

(4) In dem Maße wie Jäckel Wagners Einfluß zu hoch veranschlagt, unterschätzt meines Erachtens Guichard diese Beeinflussung (Son art ne doit rien à Wagner, p. 106), denn für das Verständnis seiner Dichtung schätzte Ghil selbst den an Wagners Gesamtkunstwerk und seine Leitmotivik erinnernden Aufbau des "Oeuvre-une" höher ein, als es zahlreiche Zeitgenossen für ihre Werke taten.

stellt das Eingangsgedicht der "Légende", "Dies irae", dar (1).

In dem Gedicht geht es um das Erlebnis der Geburt, die sich in der werdenden Materie vollzieht. Die Erde erlebt die Schmerzen der Geburtswehen. Dieses Geschehen der schaffenden Bewegung erfährt eine bedeutungsvolle Transponierung in den musikalischen Bereich, um Unfaßbares für die einseitig und eng entwickelte Sinnhaftigkeit des Menschen zugänglich zu machen:

"Un soir l'Orgue d'église aux spasmes des Violons

Montait loin sa douleur sourde en les râles longs: " (p. 9).

Mit der Nennung der beteiligten Instrumente allein ist es nicht getan. Dieselbe Empfindung des dumpfen Orgelklanges und der wie in Krämpfen aufzuckenden Geigen soll auch durch den einzelnen Laut, die Wort- und Versgestalt erweckt werden (2). Den Abstand des Erzählers, den der Dichter in der ersten und letzten Strophe einnimmt, verläßt er bei den Höhepunkten des Mittelteils, die ihn selbst in den Kreis des Schmerzhafsten einzubeziehen scheinen. Die Erde wird für ihn zur "Mère", mit der er innerlich verbunden ist. In ihren Schmerzen windet sich seine Sprache:

"Ainsi qu'Une en gésine appelle et meugle seule" (p. 9).

Die klingende, langgezogene Lautung dieser "n" und "l" lassen die Worte selbst stöhnen. Desgleichen ist das Gedicht überraschend reich an langen Vokalen (pâle, mâle, pâme, râle, nénie, exhale), in denen sich die Klage erhebt. Zur Steigerung des Schmerzhafsten bis zum Unerträglichem in den Geburtswehen der Erde, die hier als Repräsentantin des gesamten Universums auftritt, gleichzeitig aber auch als Ausdruck des unabänderlich Gesetzmäßigen und Dumpfen in den elementaren Vorgängen der Natur dient die in ihrer Monotonie aufpeitschende Reimfolge (aaaa, bbbdddc) der Verse. "Dies irae" ist eines der wenigen Beispiele einer inhaltlich bedeutungsvollen Reimstellung in der "Légende" (3), deren Wirkung hier sogar noch durch eine Fülle von Binnenreimen unterstrichen wird:

" Son sein de glaise rouge et l'immense dièse  
de la genèse en pleurs qui la saigne et la lèse " (p. 9).

- (1) Die Veröffentlichung des "Traité" als Artikelserie in der "Basoche" seit Juni 1885 weist auf eine gleichzeitige Beschäftigung Ghils mit dem musikalischen Wert der Dichtersprache hin. Darum kann hier das musikalische Element und sein Einfluß auf den Gehalt der "Légende"-Gedichte hervorgehoben werden.
- (2) Ein Jahr später, 1886, wird Ghil im "Traité" diese Beziehungen systematisch in einer Tabelle festlegen, wobei durch die phonetischen Gegebenheiten eine Vielzahl von Instrumenten zu Gehör gebracht werden sollte.
- (3) Häufiger sind die nachlässigen schwachen, paronymen, homonymen und identischen Reime, die der Theoretiker Ghil rechtfertigte (siehe oben p. 14 f.).

Die Satzgefüge werden gebrochen, sprunghaft, reich an Ausrufen des Wehs und der Verzweiflung: "Horreur! la Terre pleure". Dieses "Horreur" kennzeichnet allein vier Versanfänge. In anderen Zeilen sind es elliptische, schlagwortartige Sätze, die die Gefühlsstärke des Erlebens verdeutlichen (Sang des dièses!; Vide et Trépas!) oder Ausrufe der Trauer (Oh pleurez!), die aus dem Schmerz des Dichters selbst zu erstehen scheinen und seine Erlebniskraft aufzeigen. Das Wort wird zum schmerzhaften Krampf, der sich als "voix" monoton und aufreibend zugleich wiederholt:

" Oh pleurez! longues voix, sourdes voix, voix des larmes!  
Voix du monde.... " (p. 10).

Das dumpfe Leiden des Orgelklanges klagt in den dunklen Vokalen:

"... ô voix enlangourées!

O noir primordial et soupirs sans essor!" (p. 10),

während in "ivre, inouï, gésine" das plötzliche Aufzucken der "spasmes des violons" durch die Sprache hindurchbricht. Diese letzte Funktion übernehmen auch unerwartete Satzeinschübe, die, gleich einem Schrei, den Bericht unterbrechen:

"Le noir ivre - sonnez! - ulule à voix mauvaise" (p. 9).

Zahlreiche lautmalende Wörter (hurle, ulule, meugle) betonen die Übertragung des Geschehens in Klang.

Mallarmé hatte, trotz seiner Bewunderung für Wagner, die Rollen der Dichtung und der Musik gegenüber Wagners Auffassung vertauscht. Wollte Wagner die Dichtung zur Dienerin der Musik bestimmen, so wies Mallarmé der Musik eine nur unterstützende, begleitende Stellung im Reiche der Wortkunst zu. Ghil aber drehte dieses Verhältnis wieder zurück, indem er das Verständnis des dichterischen Wortes von der Aussagekraft seines musikalischen Elements abhängig machte und so beiden, neben anderen Bereichen der Kunst, ein spürbares Gleichgewicht verschaffte.

Bei der Verwendung der Instrumente, die dies Geschehen musikalisch durchdringen:

"Rien ne vaut l'Orgue sourd et l'émoi qui s'exhale

Apre et rauque, et damné, des Violons noirs et longs" (p. 11),

glaube ich einen Gegensatz in der Symbolbedeutung erkennen zu können. Die hohen Geigentöne bringen das Satanische, das Gottferne, dem die Geburt alles Schmerzhafte verdankt, zum Ausdruck. Die dumpf brausenden Orgelklänge dagegen verkünden das erdnahe Werden und Vergehen. Die zeitliche und räumliche Unbestimmtheit (Un soir; montait loin) führt zu einem zeitlosen kosmischen Geschehen, das der Dichter musikalisch zu erfassen versucht.

Zur Erklärung des Titels "Dies irae", der Anfangsworte des lateinischen Hymnus auf das Weltgericht, der später als Sequenz in die Totenmesse auf-

genommen wurde, scheint mir folgende Überlegung wichtig: Geburt weist über sich hinaus. Sie vereinigt in sich Liebe und Tod:

"Voix de genèse, Amour et Trépas. . . . ." (p. 9).

Vor der Geburt steht die Liebe; doch schon mit ihr stirbt etwas im Augenblick der Zeugung. Dieses Sterben ist die Selbstaufgabe des Individuums durch Vereinigung mit dem Gegenstand der Liebe und durch Weitergabe des Selbst an ein neues Sein, an den Gegenstand der Zeugung. Aber auch die Geburt verheißt Sterben, und zwar im zweifachen Sinne: Neues wächst, verurteilt das Alte zum Tod und stellt sich damit selbst in den Kreislauf von Werden und Vergehen. Die Geburt ist demnach eine erste Ankündigung des dereinstigen Sterbens. Dies findet seinen Ausdruck in dem von Schmerzen und Qual gekennzeichneten Vorgang des Gebärens. Die Stimmung des Gedichts ist diesem Geschehen angepaßt (*sa douleur sourde; les râles longs; la Terre pleure; la Mère pleure etc.*). Doch auch das Sterben hat seinen Sinn. Es gehört unwiderruflich zur Vollendung des Kreislaufs im natürlichen Dasein. "Genèse, Amour et Trépas" sind drei Begriffe, bei denen Anfang und Ende überall und nirgends zu suchen sind und die sich zu einem Kreis vereinigen (1). Wie in "Dies irae" so gibt die Erde jedes Jahr von neuem ihre Kraft in die Wiedergeburt der Natur hinein. Das Gedicht meint also nicht einen absoluten Anfang des Seins, sondern eine von vielen Wiederholungen desselben Aktes (*Un soir. . .*).

Kennt man die bilderarme, wissenschaftliche Sprache des späteren "Oeuvre", so muß die kraftvolle Bildhaftigkeit und die anthropomorphisierende Sicht einfachen Naturgeschehens in "Dies irae" dem Leser ungewöhnlich erscheinen. Schließlich geht es hierbei um klimatische, morphologische Vorgänge auf der Erde, die geradezu von selbst nach wissenschaftlicher Terminologie verlangen, z.B. in der Art des "Meilleur devenir", das hier mit einigen Zeilen zum Vergleich angeführt werden soll:

" Il était la mer lourde et thermique des sels  
sous l'homogène temps d'amplitudes vagues:  
les mers et les humidités noir-terraquées  
étaient épaisses et girovagues du même  
aller en gouttes de désirs, de zoo-spores  
à l'épreuve douloureuse de pénétrer -  
et végétaient la Vie. . . ." (Oeuvre, I, p. 35).

In beiden Dichtungen handelt es sich um das gleiche Geschehen, nämlich das Wirken der Naturkräfte; jedoch legt das "Dies irae"-Gedicht jene Vorgänge nicht in ihrer naturwissenschaftlichen Erfäßbarkeit und dem dazugehörigen Vokabular

---

(1) Wie die Schlange, die sich in den Schwanz beißt - Ewigkeit verheißend, ein Symbol, das Ghil später seinem "Oeuvre" zuordnete.

dar, sondern versucht, vom bewegten und bewegenden Erleben der Natur her zum Kern vorzudringen. Es bemüht sich um die Darlegung des Ineinandergreifens allen lebendigen Wirkens in der Natur. In dem Symbolkapitel des "Traité" heißt es dazu:

" Non magistrale et une est donnée par la Vie la leçon, mais en ses mille éléments égarée. " (p.20).

Menschliches und kosmisches Geschehen stehen nicht so weit voneinander entfernt. Beide haben teil an jener unbegreiflichen Kraft, der "Amour-énergie", die sich dem wissenschaftlichen Forschen nur in ihren sichtbaren Äußerungen erschließt, ihr Wesen jedoch verbirgt. Weder die Wissenschaft noch eine einzelne Kunstgattung ist nach Ghils Dafürhalten in der Lage, diese verborgene Kraft (1) zu bestimmen:

" Pour une oeuvre une et de symboles grosse, en une Poésie instrumentale, où sont des mots les notes, unir et perdre les poésies éloquentes, plastique, picturale et musicale toutes encore au hasard: c'est mon rêve. " (p.23) (2).

Nur eine neuerliche Synthese der als einzelne zerstörten Künste (unir et perdre), die auf eine ehemals einheitliche Ur-Kunst zurückführt, bietet die Möglichkeit,

- 
- (1) Es ist dies die "unknown force" aus Spencers "First Principles", die der Evolutionist dem Leben zuerkannte.
  - (2) Bei dieser Synthese der künstlerischen Gestaltungsformen kommt Ghil in den ästhetischen Folgerungen zu ähnlichen Ergebnissen wie Novalis in dem Exkurs Klingsohrs über die Dichter, Musiker und Maler: "Überhaupt können die Dichter nicht genug von den Musikern und Malern lernen. In diesen Künsten wird es recht auffallend, wie nötig es ist, wirtschaftlich mit den Hilfsmitteln der Kunst umzugehen und wie viel auf geschickte Verhältnisse ankommt. Dagegen können freilich jene Künstler auch von uns die poetische Unabhängigkeit, und den inneren Geist jeder Dichtung und Erfindung, jedes echten Kunstwerks überhaupt, dankbar annehmen. Sie sollten poetischer und wir musikalischer und malerischer sein - beides nach der Art und Weise unserer Kunst. Der Stoff ist nicht der Zweck der Kunst, aber die Ausführung ist es." (Novalis, Heinrich von Ofterdingen, 1802, 8. Kapitel). Die Verteilung der Kräfte auf mehrere oder alle Kunstformen scheint größere Gewähr für die erstrebte Ausdruckskraft in der Kunst zu bieten als das Bestreben, "alle ihre Kräfte in einem Punkt" (Novalis) zusammenzudrängen. Wagners Beteiligung an diesem Unternehmen nennt Ghil in dem vorangehenden Abschnitt des "Traité": "Pour une oeuvre une et que ne sent d'immortelle beauté l'omnivoyant Génie qu'autant qu'elle symbolise, unir et ordonner magistralement soumises et épurées toutes les artistiques expressions: c'est de Wagner sonnée par les Victoires l'atlantique entreprise." (p.23).

der Quelle dieser Lebenskraft näher zu kommen. Intensivierung des Ausdrucks und der Situationsbeschreibung, Steigerung des Gefühlserlebnisses, das die Situation erweckt, wollte Ghil durch eine Häufung von Stilmitteln erreichen. Hier liegt auch eine der Ursachen für das zeitweilig undurchdringliche Dunkel Ghil'scher Sprache. Neben dem Verzicht auf breite, fortlaufende Gedankenentwicklung zugunsten höchster Konzentrierung, neben dem Auseinanderbrechen zusammengehöriger Wortgruppen, um die gedankliche Einheit der Hauptsätze zu gewährleisten, was die für Ghil typische Satzkonstruktion ergibt:

" A la Terre au sein noir l'âme du Vague unie  
Doloroso s'éplore ...." (Dies irae, p.10),

"Mais, toute  
qui va des pas pareils à des signes de doute  
leur longue aridité mêlait des pas

conduits..." (II, p.22: Le  
pas humain),

resultiert diese schwer zu erfassende Dichte aus einem gesteigerten Sprachwollen, das möglichst viel in sich zu fassen sucht und neben die einfache Wortbedeutung zugleich ihre musikalisch-malerische Überhöhung stellt. Beide aber werden in die psychische Ausstrahlung des Gedichts, seine Atmosphäre, gebettet, um bei der Beziehungssuche nicht nur die Ratio anzusprechen, sondern die Aussage einer Idee in eine Umgebung zu stellen, die dieselbe Wesentlichkeit andeutet:

" Agitons que pour le repos vespéral de l'Amante le poète voudrait le Site  
digne qui vaporeusement exhalât le mot: Aimer." (Traité, 1886, p.20).

Daneben sah sich Ghil auf Grund der Abnützung der Sprache durch den modernen Journalismus veranlaßt, in seinem Sprachschaffen auf die Wurzel (le sens pur, étymologique (1)) zurückzugreifen. Allein die Unwissenheit seiner Zeit, die das Prinzip ihrer Sprache nicht mehr kennt, nennt er für die Vorwürfe der Neuerung und des Sprachmißbrauchs, die gegen ihn erhoben wurden, verantwortlich. Der "poète scientifique", dessen Aufgabe die Dichtung der Gegenwart, sogar eine Dichtung von morgen ist, darf sich demzufolge auch in seinem Sprachschaffen nicht mit dem verbrauchten Wort zufrieden geben.

Die Vorliebe Ghil's für musikalische Gestaltung der Dichtung findet ihren sichtbarsten Ausdruck in einem volksliedartigen Gesang, der zwischen den einzelnen Versen des Gedichts "Voix d'hommes - dans tout" aufklingt. Es handelt sich um ein nächtliches Klagelied der verlassenen, unglücklichen Geliebten, die ihre letzte Zuflucht im Tod sucht. Sie wendet sich, wie alle Menschen im Un-

---

(1) Brief an Millandy (2.11.1893), zit. bei Royère, René Ghil. Poète et théoricien, MF, 183 (1925), p.674.

glück, zurück zur Mutter (1). Ihr letztes Wort gilt der leiblichen Mutter:

"Vous direz à ma mère, ma mère,  
de ne s'en mi' mourir':  
Je m'en vas dans la mare, la mare,  
la mare me péri'..." (p.21),

ihre letzte Tat der Natur, die sich wie eine Mutter der Unglücklichen tröstend anbietet:

"Dans les mares, là pousse, là pousse  
le nénuphar pâli:  
Dans les mares, là glousse, là glousse  
la grenouille, ma mi'..." (p.22).

Das Volkstümliche des Gesangs liegt in der knappen lakonischen Form der Aussage, die ihn von der beschreibenden Breite des Gesamtgedichts abhebt, und in den zahlreichen Wiederholungen. Sie erhöhen den klagenden, melancholischen Charakter des Liedes und erfahren eine musikalisch-rhythmische Längung durch die stärkere Akzentuierung und größere Qualität (ma mère, ma mère; la mare, la mare), was die schwebende Öffnung der Worte nach Ungesagtem, Geheimnisvollem hin verstärkt. Außerdem hebt die lautliche und inhaltliche Parallelität von "mère" und "mare" diese Wörter als Ankerpunkte des Gesangs hervor. Das balladeske Element, das auch andere Dichtungen Ghils auszeichnet und zu Maeterlincks "Serres chaudes" (1889) und "Douzes chansons (1897) und Paul Forts "Ballades françaises" (1897) weiterführt, mag auf die musikalische Inspiration Verlaines, den Ghil als Dichter sehr hoch schätzte, zurückgehen. Auch er bediente sich z.B. im "Madrigal" aus "Jadis et Naguère" (1883), das sehr an Mallarmé erinnert, der symbolistischen Bilderwelt der Lilie, der Teiche, die auch "Voix d'hommes - dans tout" charakterisiert. Die liedhafte Gestaltung dieser wenigen Verse hebt sich durch ihr natürliches Auftreten vorteilhaft von der späteren Bemühung Ghils um Instrumentierung und Orchestrierung der Dichtung mit phonetischen Mitteln ab. Im Rahmen wirklicher Lieder stellt sich das musikalische Element in der Rhythmisierung wie von selbst ein und unterstreicht den Charakter des Einfachen und Spontanen.

Um nun auch den naturbeschreibenden Teil der übrigen Strophen zu einem Erlebnis des Gehörs zu machen, ist der Dichter bemüht, das Geschehen für die anderen Sinne zu verdecken:

"Nul ne voit, - sourds les Yeux - et, voix sans voix, pullule  
La grande mer, du noir ayant pour vagues Tout" (p.21).

---

(1) In dieser speziellen Wendung erinnert das Lied an eine bestimmte Art des Frauenliedes in der mittelalterlichen Lyrik, wo die Suche nach dem Liebsten ebenfalls mit der Bitte um mütterliche Hilfe beginnt. Ghils Wertschätzung volkstümlicher Lyrik des Mittelalters nimmt hier zum erstenmal feste Form an.

Dieser erste Vers ist typisch für Ghils Fähigkeit des knappen Umreißen einer Situation oder Stimmung. Die Sterbeklage des Mädchens, verloren in Dunkelheit und Einsamkeit, wird in Verse eingehüllt, die eine von Todesahnungen erfüllte Natur beschreiben. Nicht nur die Stimmen der Tierwelt nehmen an dem Leid des Menschen teil:

"Un mauvais animal en une angoisse glousse" (p.21),

sondern die gesamte Natur wird eingestimmt auf den Klagegesang, der im Mittelpunkt des Gedichts steht:

"Aussi, l'air a des peurs, et la verdure pousse

Très sourde . . . ." (p.21).

Dadurch wird das Gedicht zu einem Beispiel für die dichterische Daseinsverquickung von Mensch und Natur, was auch aus der auf Einhüllung bedachten Gedichtstruktur (Wiederholung der beiden Anfangsstrophen am Schluß des Gedichts) hervorgeht. Aber das Wissen um das allgemeine Gesetz des Werdens und Vergehens bleibt im Unbewußten verborgen. Bedeutungsvoll sind in diesem Zusammenhang bestimmte Begriffe, die direkt in die dunklen Tiefen des Unbewußten und Unbegreiflichen weisen. Die Natur bleibt undurchdringlich und geheimnisvoll wie die Nacht, die noch nicht von Verstand und Wissenschaft durchstrahlt ist:

"Le grand vague du noir de nul phare allumé" (p.22).

Das Licht des Gedankens dringt nicht in diese Tiefe vor, wo sich das Geschehen "dans l'inexprimé" abspielt und sogar die ungegenständliche Dunkelheit mit einer für das normale menschliche Gehör unhörbaren heulenden Stimme begabt wird (dans l'inouï de nous; voix sans voix). Ein ganz deutlicher Hinweis ist ein Vergleich mit der flüchtigen Traumwelt, der nicht nur als Vergleich gewertet werden kann:

"...et tout se passe

Ainsi qu'aux songes sourds où sans voix, quoique haut,

On appelle!..." (p.22).

All diese Anzeichen des Irrationalen, von dem das Leben durchpulst wird, verstärken den Eindruck der Angst in der Unendlichkeit des dunklen Raums.

In seinem Bestreben, andere Bereiche der Kunst in der Dichtung anzusiedeln, hatte Ghil auch auf das malerische Element großen Wert gelegt (1). Ein Beispiel für diese Art des Strebens nach Einheit und Synthese bietet "Lieu de lauriers", eine reine dichterische Malerei, ein malendes Nacherleben und Nachschaffen eines Traumbildes. Dem Gedicht ist folgende Widmung beigefügt:

"Unrêve de Toi, surpris une après-midi d'hiver

doux aède du Vrai voilé d'or,

Stuart M., mon Ami." (p.18).

---

(1) Vgl. p.22.

Damit ist der Schul- und Jugendfreund Stuart Merrill gemeint (1), den der Dichter den Traum des sonnenumglänzten, naturnahen, ungeschlechtlichen Lebens träumen läßt. Die Vision des geschlechtslosen Paradieses überkommt den Freund, als er, auf einem Sofa ruhend, im Halbschlaf versucht, seine schwarzen Gedanken zu vertreiben. Ghil begibt sich mit dieser ganz persönlichen Wendung an einen Freund und der Beschreibung einer sehr persönlichen Situation (un rêve de Toi; une après-midi d'hiver) in eine Intimsphäre des Poetischen, die rein äußerlich dem Vorsatz aus dem Vorwort der "Légende" (vgl. p. 13, Anm. 1: Plein de l'horreur du Rêve...) widerspricht und die er später besonders an Mallarmés Dichtung so scharf tadelte. Aber selbst in diesem Gedicht des persönlichen Erlebnisses vermeidet Ghil die Ich-Form, versagt sich schon vom Grammatikalischen her die Öffnung der eigenen Gefühlswelt. Nur das Gegenüber lebt, wird mit der Anrede in seiner wichtigsten Funktion, der künstlerischen Gestaltungsfähigkeit, charakterisiert:

"...sonneur des modes las  
Amant des rimes d'or rarissimes et vierges" (p. 18).

Dabei gehen zwei Kunstweisen, die Musik (sonneur des modes las) und die Dichtung (amant des rimes), ineinander über. Das künstlerische Werk, dem hier Jungfräulichkeit zugesprochen wird, nähert sich mit dieser Eigenschaft des Unberührten dem Gehalt der Vision

"Vont-ils asexués, les Vierges et les Hommes," (p. 19),  
"or, doux et mêmes, Tous, et ne dira nul oeil  
qui les Hommes et qui les Vierges..." (p. 19).

Die Stimmung des Traumhaften, Einschläfernden gipfelt gleich zu Beginn des Gedichts im Erlebnis eines dumpfen, monotonen Regens:

"La pluie au long ennui (2) plaque en les longs ruisseaux  
Sa musique univoque, et que le morne arpège,  
Pliq, ploq, pliq, - pliq, ploq, plaq, rumeur d'eau dans les eaux,  
S'exhale en des sourdeurs de pleur las qui s'allège-" (p. 18).

Wie das Beispiel zeigt, vertraute Ghil die Gestimmtheit des Regen-Erlebnisses, das er mit "lourde; long ennui; morne" umschrieben hatte, auch dem lautmalerischen Element an, jedoch nur, solange die Beschreibung äußerlich blieb.

- 
- (1) Er schloß sich eine Zeitlang in seiner Dichtung den Instrumentierungsversuchen Ghils an und widmete diesem seine Erstlingsverse mit dem bezeichnenden Titel "Les gammes". Vgl. Marjorie, Louise Henry, Stuart Merrill. La contribution d'un Américain au symbolisme français, Paris 1927 (Thèse).
- (2) Begriffe wie "spleen, ennui", Clichés, die Ghil der zeitgenössischen Dichtung entlehnte, kommen selbst im "Geste ingénu" von 1887 noch zur Geltung.

Der sprachlich dichtere Vers, der das Erlebnis aus sich heraus deutet, ist der letzte dieser Strophe. Hier zeigt sich sehr deutlich das Leben der Ghilschen Jugendlidung in der Sprache Mallarmés. Die innere Bewegung des Erlebenden, die mit "s'exhale" ausgelöst wurde und in der Klangstärke von "sourdeurs" und dem Rhythmus von "pleur las" ihre Kraft erhält, wird durch das letzte Verb (s'allège) gleichzeitig aufgefangen und weitergeleitet. Im Laut der letzten Silbe verfließt die Regenstimmung. Zugleich bezeichnet der Gedankenstrich die Öffnung zu einem neuen Geschehen, der sich nun erhebenden Traumvision der ungeschlechtlichen Welt:

"Son long rêve soleille, apâli, vierge et suave..." (p. 18).

Der ruhigen Bewegung und Sanftheit des Traums fehlt jeder heftige Klang, besonders im syntaktischen Gefüge, wo das harte Nebeneinanderstellen von Worten oder Wortblöcken wie in "Dies irae" vermieden wird.

Das ganze Gedicht fließt geradezu über von Farben, während die übrigen Sinneserfahrungen wiederum, wie in "Voix d'hommes - dans tout", nicht in Erscheinung treten:

"Pas un son, haut, las, ni moindre! et pas une odeur  
N'exhale par l' Air d'or un soupir plein de sève:  
Rien que l'or du grand Air, l'azur et la verdure,  
Perdus dans un lilas de mont rempli de rêve!..." (p. 19).

Und von dem träumenden Dichter heißt es:

"Dans le mauve et le glauque, et l'azur et les ors,  
Aux paradis sans noms il va..." (p. 20).

Demnach sieht der Dichter hier mit den Augen des Malers. Das Farbliche, Malerische wiegt in diesen frühen Gedichten noch besonders stark und läßt deutlich die gleichzeitige theoretische Beschäftigung Ghils mit der "audition colorée" und der von Farbe und Musik evozierten Gedanklichkeit und Gefühlssphäre in der Dichtung spüren.

Aber Musik, Dichtung, Malerei kommen nicht nur in isolierter Darstellung zur Geltung, sondern werden zu eigenartig suggestiven Bildern vereint (*sourires pâles; duod'Yeux pâlis; le morne arpège*) (1). Allein das Geruchserlebnis wird in dieser Symphonie der Farben bewußt zurückgestellt (*la mer des gramens sans arômes*) und charakterisiert so die Distanz der "asexués" zu den mit erdhafter Geschlechtlichkeit angefüllten Gedichten der Liebesthematik (2).

(1) Oder in anderen Gedichten: *Valse pâle et d'ennui (Les mariés)*; *sang des dièzes (Dies irae)*; *le noir pense (Haut les Yeux)*; *un gazouillis s'emplume, et d'or, amoroso vont les perles du rire (Une loge - l'après-midi)*.

(2) *La terre nue, Le soir sale, Une amour de haies vives, Au soleil de l'août*.

Dort sind die Gerüche geradezu das Hauptelebnismittel. "Lieu de lauriers" dagegen erweist sich als eine Konstruktion des Gedankens, als die Idee einer einseitig erlebten Welt, die den Dichter im Traum heimsucht.

Als dichterisch-ästhetisches Element sind die Gerüche, die Gedanken und Gefühle evozieren, das Erbe Baudelaires. "A rebours" (1884) von J.-K. Huysmans stellt dieses poetische Mittel in das Zentrum des künstlerischen Erlebnisses. "Une loge - l'après-midi", eines der "Légende"-Gedichte, gleicht jenen Symphonien Des Esseintes, die in Gehörs-, Gesichts-, Geruchs- und Geschmacksharmonien ihre Formung fanden. Das ganze Gedicht löst sich in diese vier Bereiche sinnlichen Erlebens auf, um auf angemessene Weise die besondere, unbeweglich lastende Atmosphäre des Hotels, in dem die Dirnen (les pâles "dames seules") ihr Gewerbe betreiben, zu kennzeichnen. Außerhalb dieser Bereiche stagniert alle Bewegung in der Nachmittagsstimmung dieses Etablissements. Madame und Monsieur Hilaire, die Hotelbesitzer, sind diejenigen, die in ihrer Pförtnerloge diese Symphonie erleben. Ihre Sinne werden von den verschiedenen Eindrücken umbrandet:

"... et d'Iris, et de Magnolia  
Où se marie, épars, un rien de Thé, de rève,  
Du premier au sixième énorme alléluia  
A pleins paliers venue une ample odeur se lève,  
Une odeur de migraine, et de serre et de sève,  
Une ample odeur d'amour!..." (p. 38).

Aber dieses "énorme alléluia" braust nicht gleichmäßig und ungehemmt dahin. Es erfährt Nuancierungen und musikalische Untermalungen und Ausdrucksschwankungen. In das "adagio" dieses halb verschlafenen und doch berauschten und gespannten Lebens klingt zuweilen ein perlendes Lachen, "amoroso vont les perles du rire". Das Farb- und Geschmackserleben des Alkohols (ô liqueurs soleilleuses) fügt der Harmonie einen weiteren Klang hinzu. Dabei deutet sich spürbar etwas von dem genießerisch raffinierten Erleben des Huysmansschen Helden an:

"... et, des Anis heur sage,  
... D'Amers et rhums heur mâle, - un soleil de liqueurs  
Par la loge s'égaie....." (p. 39).

Dieser Sinnesrausch scheint wirkungslos an den beiden "Erlebenden" vorüberzugleiten, während sie sich ihren eigenen Gedanken und Träumen hingeben:

"... et, hors de Vie, où va-t-il insonore,  
Monsieur Hilaire songe au Ver qui le dévore...." (p. 38),

"... et, doux Yeux d'Allemande

Amoureux d'édel-weiss et d'eaux, miroirs rêveurs,  
Madame Hilaire songe, au Val de lune grande,  
Où vont les doux héros sonnés par la légende" (p. 39).

Sollte aber gerade das gedanken- und phantasievolle Kreisen in der eigenen Lebenssphäre auf die Wirkung des sinnhaften Erlebens zurückzuführen sein, so käme dem letzteren auslösender Charakter zu, wie es die Dichtung Baudelaires und Rimbauds, die im Rausch zu den Tiefen der Seele vorzudringen bestrebt waren, in gesteigertem Maße demonstriert.

### 3. Der Kampf um die Reinheit

Die im folgenden besprochenen Gedichte geben einen Einblick in Ghils künstlerische Auseinandersetzung mit der Frage der jungfräulichen Reinheit. Mallarmé verlegte in "Prose pour Des Esseintes" das Paradies vor den Zeitpunkt der Trennung in Geschlechter. Von dieser Auffassung war, auch in Bezug auf das Kunstwerk, schon in "Lieu de lauriers" die Rede gewesen. Die Gedichte lassen den Kampf, dem die Reinheit des Körpers, der Seele und des Geistes durch den Zusammenstoß mit der Realität ausgesetzt ist, deutlicher hervortreten. Am Anfang dieser Reihe steht "Tanit - à pâle non-trouvée", das die Inbrunst des Reinheitsstrebens unverfälschter als alle übrigen "Légende"-Gedichte darstellt. Das Gedicht bezieht sich auf die karthagische Mondgöttin, die in Flauberts "Salammbô", woher für Ghil, neben Mallarmés "Hérodiade", die Anregung kam, eine hervorragende Rolle spielt.

Das Gedicht führt in eine Konfliktsituation, die im Wesen des Menschen angelegt ist. Dem Reinheitsstreben des Dichters steht seine Bejahung der Körperlichkeit entgegen. Den Kampf führt der Dichter mit sich selbst in der Gestalt des Tanitpriesters. Das Gedicht ist das Gebet des Priesters, der sich in ihm zur Reinheit der Tanit bekennt. Dabei erhöht die für die "Légende" ungewöhnliche Form (Schweifreim; dritter und sechster Vers als gewichtige und resümierende Halbzeilen) die Feierlichkeit der Anbetung. Die Gegenstimme des Dichters spricht nicht aus der äußeren Mitteilung des Gedichts, sondern allein aus der Wortfindung und Sprachgestaltung. Schon im Titel liegt dieser innere Zwiespalt begründet, der die Sehnsucht der Seele in die Anrufung (Tanit), den bitteren Verzicht aber in die knappe negative Formulierung verlegt. Das Zentrum des Gedichts aber bildet "pâle", die Blässe des Idealen, des für den Dichter Unerreichten und Unerreichbaren. "Pâle, pâleur, apâli" erscheinen elfmal im Text. Ausgehend von den "nuques d'or pâle" der Jungfrauen, was hier, am Beginn des Gedichts, noch sexuelle Bedeutung hat, überzieht diese Blässe bald die gesamte

Körperlichkeit, Psyche und Natur (mains, Yeux, âme, lis, lune). Daneben steht als zweiter beherrschender Erlebnisbereich der Traum:

"... a mon âme enrêvée

Tiré mon idéale et pâle non - Trouvée..." (p.24),

der den Zweifel an der Realität und Wirksamkeit der idealen Reinheitsliebe aufkommen läßt. Und doch gibt sich der Dichter in der Gestalt des Priesters in die sklavische Hingabe an den Tanit-Dienst. Er glaubt sich in diesem Minne-dienst an der Reinheit selbst gereinigt (ton aède épuré) und von aller Daseins-angst befreit:

"Des lis de ma pensée et des neiges du Rêve,

Voilera haut ma peur du Mal, sourde et griève

Tes seins montant d'essor" (p.25).

Dieser innere Konflikt der Selbstbesinnung und Hingabe vollzieht sich auch in der Gedichtstruktur. Zu Beginn spricht der Priester aus der Erfahrung seines eigenen Lebens (mon presque rêve, mon Ame enrêvée). Sobald er sich der Anrufung der Göttin widmet (Vierge!), sieht er von sich selbst ab, spricht von sich in der dritten Person und richtet sich mehr auf das Du (Ton aède épurée, ton aède priera, il te priera, il dira ton nom). Er nähert sich seinem Ideal nur mit der Unkörperlichkeit seines Gedankens und möchte alles Begehrliche, das im Leben herrscht, vom reinen Zaïmph, dem heiligen Schleier der Mondgöttin, für seine Augen verhüllt wissen. Sein Sehnen und Wünschen schwingt sich außerhalb des Erdenzwanges (Hors Terre et Vie). Und doch bleibt hier wie in den übrigen Gedichten die endgültige Entscheidung aus, der Konflikt, der den Hymnus auf die Reinheit aus seelischer Tiefe erklingen ließ, ungelöst.

"De long en large" beschreibt den ruhelos umherirrenden Menschen:

"De son pas monomane, il mesure, il mesure,

Morne et dur, le pavé..." (p.41),

der das Lebenserfüllung verheißende Ideal erstrebt. Der Mensch wird zum hin und her hastenden Löwen, der jenseits der Gitter die Wüste sucht. Diese Bewegung beherrscht das ganze Gedicht (il mesure, il mesure; passe et repasse; il repasse et repasse). Der "Homme songeur", der Grübelnde und Suchende, ist der Gefangene seiner eigenen menschlichen Unvollkommenheit und der Wirklichkeit, die ihm nichts als Prostituiertenliebe zu bieten vermag. Doch auch hier setzt sich der Konflikt des Tanitpriesters fort. Was er sucht, ist die Harmonie, die Heiliges und Erdhaftes in sich vereinigt und in den sprachlichen Höhepunkten des zentralen Verses beschlossen liegt:

"De sensuelles sourdeurs de mille âmes pudiques" (p.42).

Diese hohe Einheit hat nichts mit der unreinen Geschlechtlichkeit der Straßenliebe zu tun, die der Dichter in die nächtliche Feuchtigkeit hüllt (au soir roux

de mouillure; sous des pleurs d'eaux). Wiederum erklingt in diesem Rollengedicht die Stimme des Dichters aus dem Munde seines Geschöpfes, denn die Suche nach dem Ideal in der Liebe berührt ebensogut die ewige Frage und Angst des Künstlers, ob er sein Lebenswerk zur Vollendung bringt, ob er jemals die höchste Stufe seiner Kunst ersteigen kann oder verzichten muß "sans avoir eu l'amour suprême". Das Gedicht trägt wesentlich zur Charakterisierung der Stellung Ghils in seiner Zeit bei. Der Mensch ist keineswegs der von Unwissenheit und Aberglaube befreite moderne Mensch des wissenschaftlichen Zeitalters, daran gemahnt die Bildhaftigkeit des Gedichts, die sich im Halbdunkel des Gaslichts (le gaz veule, des gaz languides) bewegt. Das Gaslicht, das die Konturen verwischt, trägt zur inneren und äußeren Vereinzelung bei und vermag mit seiner gedämpften Helligkeit nicht das Ideal zu weisen. Ghil übertrug sein Mißtrauen gegenüber dem Industriezeitalter auf viele Bestandteile moderner Zivilisation (Gaslicht, Eisenbahn, Maschinen, Fabriken) und war keineswegs der rückhaltlos fortschrittsgläubige und optimistische Kündler der Moderne, als den man ihn oft vereinfacht hinstellen und abtun wollte. Stattdessen hat er die Seelenlosigkeit, die aus dem positivistischen Denken seiner Zeit entstand, klar erkannt.

Aus einem ähnlichen seelischen Konflikt wie dem des Tanitpriesters oder des "Homme songeur" erhebt sich die Stimme des "Homme qui n'ose" des gleichnamigen Gedichts, jenes Menschen, den die Furcht vor die Sterilität und Unfruchtbarkeit (une horreur d'eunuque) jagt. Das Thema beschäftigte Mallarmé, in sublimierender Übertragung auf den künstlerischen Bereich, zeit seines Lebens. Die Möglichkeit einer Anregung von Seiten des "Meisters" ist also nicht ausgeschlossen, zumal der Gedanke der Sterilität auch in Ghils "Légende" nicht nur auf das Geschlechtliche gerichtet ist. Auch dieses Gedicht zeigt, wie "Tanit - à pâle non - trouvée", schon im Titel die für diese Werke des Zweifels und des Verzichts charakteristische negative Formulierung. Hier ist es die Natur des Menschen selbst, die den von Verdrängungen geplagten Zauderer seines Glückes beraubt. Aber der äußerlich Zögernde, der von Gott die Passivität des Schlafes und sogar die Todeserstarrung erlebt:

"Tu vois que me vaut mieux le sommeil sous la Terre" (p. 68),

ist im Innern von einer drängenden Bewegung, einem brennenden und verzehrenden Feuer erfüllt, dem die aufpeitschenden Refrainstrophen gewidmet sind:

" - ne l'a vu mon désir, mais il vit, mais il vit:

Il vit, il m'a vu même: et sans nom, mais de lui,

M'ont par une vesprée, - oh! les Hommes, s'il vit! -

M'ont salué des vers pour me parler de lui. -" (p. 65).

Inhaltlich bleibt völlig unklar, worauf sich sein Sehnen genau bezieht, wie ja auch oft bei starken Leidenschaften keine genauen Vorstellungen zu fassen sind. Nur die zerstückelte Sprache, der heftige Rhythmus lassen diese Leidenschaft

zum Ausbruch kommen.

"Messe d'heure grise" und "Les vierges roides" enthalten die variierten Fortführungen des in seiner Sexualität anomal gehemmten "Homme qui n'ose". Der christliche Priester der "Messe d'heure grise" vereinigt beide Elemente in sich, das des Reinheitsstrebens (Tanit) und das des verdrängten Triebmenschen (L'homme qui n'ose). Auch er flüchtet sich in die Abkehr von der beschmutzten Welt (il a gravi loin de Tous et de Terre) und sucht die Reinheit in Gott und den Heiligen. Dabei verraucht sein Priesterleben in der Vereinzelung und Sterilität:

"Sans mère, sans amours, sans père, sans amis,

Il a mangé le pain à la saveur de larmes..." (p.34).

In dem Gedicht, das eine Entscheidung zugunsten des realen Lebens mit all seinen Fehlern und Schwächen ankündigt, wird zum erstenmal etwas spürbar von der inneren Distanz des Dichters zu seinem Werk. Einerseits hebt er den Priester mit dem vergleichenden Bild vom zertretenen Bösen und dessen Biß in die Ferse des Erlösers:

"Il va, sans peur du Mal qui lui mord sa semelle" (p.31)

über die Menschheit hinaus und gibt ihm die besondere Gestalt des Gottesmannes, dem die Welt und das Böse nichts anhaben können. Andererseits markiert er durch die Verschiedenartigkeit der Sprechweise des Erzählers und des Priesters den Abgrund, der sich zwischen den beiden Lebenshaltungen auftut und zum Kampf herausfordert. So wirkt der Klang der Glocke aus der Sicht des Beschreibenden "ainsi qu'un glas", und die Kirche erhält ihre Charakterisierung durch die Beifügung von "ennui". Die Gedanken des Priesters dagegen kreisen allein um den "doux Roi", den "Pur des purs" und "mon Aimée" (die heilige Theresa) und bewegen sich in Bibelzitat:

"Or, il ira, de peur qu'il ne saigne à la pierre,

Soulevé par un ange au pli de ses genoux..." (p.31),

was durch die Doppelbödigkeit der Aussage im Wert gemindert und sogar ad absurdum geführt wird. Hier wird Ghil zum Polemiker und damit einseitig. Das mag in seiner heftigen Abneigung gegenüber christlicher Lebensverneinung (1), die sogar der "homme qui n'ose" durch die Stärke seines Gefühls widerlegte, seinen Grund haben. Wie die "vierges roides" des gleichnamigen Gedichts, das die Symbole der Fruchtbarkeit und sinnlichen Aufforderung (grappes sexuelles; marronniers lourds) einer ungewollten Reinheit (la pâleur lunaire) der vergessenen, behüteten oder verschmähten Frauen gegenüberstellt, so ist auch dieser Mensch an der Bestimmung seines Lebens, der Liebe (son sang qui n'aima) vorbeigegangen und verabscheut alles, was mit Mutterschaft, Liebe und Geschlecht

---

(1) Offenbar orientierte sich Ghil hier schon, wie später im "Oeuvre", an Nietzsche.

(le Vase d' où tout Mal) zu tun hat. In den Müttern sieht er nur die lüsternen Frauen des Geschlechtsaktes. Vergleicht man damit die ehrfürchtige Huldigung, die Ghil der Mutter Erde und dem Akt der Zeugung und des Gebärens zuteil werden läßt, so muß die abschließende Rechtfertigung des Priesters kritischen und satirischen Sinn annehmen:

"... Peuple! à sa vigne Dieu prend le moindre ouvrier:  
Mais des anges sans sexe en les harpes prospères  
Haut sera l' Hosanna, quand sans se marier  
Un homme passera parmi l' exil des Terres!" (p. 34).

Auch hier liegt Ghils Kritik in der stilistischen Gestaltung. Redet der Prediger zur Gemeinde, so ist seine Rede klar, fließend:

"Peuple! à sa vigne Dieu prend le moindre ouvrier"  
und nach Schwerpunkten geordnet ("Dieu" steht in der Mitte des Verses). Und seine Beschreibung:

"Tranquille, il va de Paul qui parle au peuple ainsi  
Lire la parole ample où s' épand l' huile pure" (p. 34)

strömt Ruhe aus. Durch das Bild des fließenden Öls und die zahlreichen Liquide, die das "tranquille" über das ganze Zitat weiter führen, wird diese Ruhe intensiviert. Doch sobald der Priester mit der Realität des Lebens, den Müttern, Jungfrauen und der Sexualität, konfrontiert wird, offenbart sich seine Unaufrichtigkeit in seinen Phantasiebildern und der von daherrührenden unruhigen, abgehackten, mehrfach geschichteten Syntax:

"... et là, larmiers mi-noirs  
De sommeils mal dormis et de Travaux en elles,  
Ou Torses élargis d' épousailles les soirs,  
Des vierges large odore, et des mères sensuelles  
Vers lui, le Vase d' où tout Mal...." (p. 33).

Der Dichter geht sogar so weit, die Gottesliebe des Priesters der Lächerlichkeit preiszugeben und der Unnatürlichkeit zu bezichtigen:

"Des reliques l' odeur le grise ainsi que vins" (p. 33).

Hier drückt sich der Widerwille gegen eine Art erzwungener und lebenstötender Reinheit aus, die sich in sich selbst und ihresgleichen spiegelt. Für Ghil bedeutet in diesem Gedicht die Unterdrückung eines Triebes, zumal eines konstruktiven Triebes, zugunsten einer geistigen Überhöhung des Daseins keine Sublimierung, sondern im Gegenteil eine Pervertierung des Lebens. In diesem Sinne gehört Ghil zu jener Reihe von Dichtern, die Guy Michaud (*Message poétique du Symbolisme*) die "poètes de la Vie" nennt: Stuart Merrill, Francis Viéélé-Griffin, Emile Verhaeren, Saint-Pol Roux, Paul Fort, Francis Jammes. Mag ihn auch zunächst nach Aussage seiner Agitationsschriften das hohe intellektuelle Streben

Mallarmés angezogen haben (*trésor de ton sein, Ô Poésie! les idées, Traité, p. 15*), so beschäftigte ihn in der Dichtung der "Légende" in erster Linie die Entdeckung des Körperlichen im reinen Denken, wie er es bei Flaubert (*Salammbô*) und Mallarmé (*Hérodiade*) fand, und erstrebte er eine harmonische Vereinigung der beiden Lebensmanifestationen (*la dualité alvine et idéale, Traité, p. 10*).

Der Zwiespalt im Angesicht der jungfräulichen Reinheit, ihr Zusammenbruch in der Sterilität und Vergeistigung, wie es Mallarmé mit "Hérodiade" behandelte, wird vom Schüler zu einem Ziel geführt, das charakteristisch für ihn ist. Ghil vollzieht, im Gegensatz zu Mallarmé, die Übertragung des Konflikts in das Reich des Geistes nur mit halbem Herzen, bleibt deshalb auch auf halbem Wege stehen und kehrt, wie das folgende Kapitel zeigen wird, machtvoll wieder in das für ihn natürliche Lebenselement der Physis zurück, um von dort aus die Erneuerung des Menschseins zu betreiben. Die einzige hohe, von aller Erdschwere gelöste Gestalt der besprochenen Gedichte ist der Tanitpriester. Doch die stetige Entwicklung in der Aussage der Gedichte des Reinheitsstrebens lehrt, daß Ghil mit "Tanit" nicht eine Phase jugendlichen Eifers für das Hohe, Unberührte und Unerreichbare durchmachte, sondern sich immer mitten im Kampf zwischen mehreren Lebensbereichen befand und sogar den idealischen Charakter allmählich abbaute. So betrachtet hat Ghil recht, wenn er später von sich behauptet, er sei im Grunde immer Materialist geblieben und auch seine Bestrebungen zu einer Synthese zwischen spiritualistischem und materialistischem Denken seien stets von der Grundlage des letzteren ausgegangen.

Ein weiteres Beispiel für diesen Kampf, "Haut les Yeux", nähert sich der Höhe des Ideals mehr als alle übrigen Gedichte. Die anbetende Haltung beherrscht das ganze Gedicht. Sie liegt im Lautlichen, das den nach oben wendenden Laut des Wortes "haut" bevorzugt und zu Klanggipfeln werden läßt (*Au là-Haut*), sowie im Bild der betenden "très longue et pâle dame", die "Haut en un mont de sa Terrasse nue" (p. 12) zu Gott spricht, und dem der hohen, nach oben geöffneten Lilien, die das Gebet der Frau auch auf die Natur übertragen:

"...noire Terre où veille seul et prie

L' hosanna des grands lis....." (p. 12).

In dieser Haltung erstarrt die Bewegung in der Natur, in den lebenspendenden Wassern (*eau roide et d'or*). Bewegung bleibt allein dem Gedanklichen vorbehalten:

"Oh! loin vont-elles dans les passés et spleens pâles,

Les mémoires d'hivers....." (p. 12).

Zwar bleibt die Sphäre des Realen vom Wortschatz her im Hintergrund spürbar (*son manoir moderne, sa Terrasse, des draps relevée*), jedoch trägt sie nicht

zur Bewegung bei, sondern wird in die Starre des Gesamtbildes einbezogen. Innerhalb des Gedichts jedoch vollzieht sich eine Wandlung, die das göttliche Ideal am Anfang (*Ô Dieu père, et Vous, Vierge-Marie*) ohne Kampf und ohne Begründung durch die "*lune pâle et païenne*" ersetzt, so daß Ghil unmerklich die Verkündung christlicher Reinheit abbaut oder sich zumindest der des Tanitgedichts annähert. Doch bleibt das Gedicht in seiner Bewegungslosigkeit und schwächlichen Terminologie (*spleen, migraine, névrose*) erlebnismäßig weit hinter der fast dramatischen Wirkung von "*Les mariés*" zurück.

Der Eingriff der Wirklichkeit, d. h. des Geschlechtlichen, in das Leben der noch jungfräulichen Braut aus "*Les mariés*" raubt dieser das seelische Gleichgewicht und versetzt sie in panischen Schrecken vor dem Unvermeidlichen. Mit dem Bild:

"*Avez-vous vu la Taure en proie aux grands Taureaux?*" (p. 30), das nicht wie eine Frage, sondern wie eine Aufforderung wirkt, bereitet ihr der Dichter die gnadenlose Desillusionierung, die Ghil solcher Haltung entgegensetzt. Schrecken, Angst und das Drehen des Walzers ziehen das Mädchen in einen Strudel:

"*Tout valse: Tous les murs, et la lampe, et puis elle  
Même, valse sans vie!.....*" (p. 28),

dessen Bewegung auch von ihrem Inneren Besitz ergreift, bis sie schließlich, wie das todesmüde Mädchen in "*Voix d'hommes - dans tout*", in den Hilferuf ihrer Kindheit ausbricht (*Mamma! ma Mère*) und sich der dumpfen Verzweiflung, die das zerbrochene Ideal zurückläßt, hingibt, begleitet wiederum von den Mißklängen der "*violons noirs*", die in "*Dies irae*" die schmerzhaften Geburtswehen der Materie spasmisch untermalen. Auf dem Höhepunkt dieses umfassenden Unbehagens bricht das Gedicht inmitten der äußersten Hilflosigkeit und Desillusionierung ab. Der Schluß zeigt jene für Ghil charakteristische Form, die sich bei mehreren "*Légende*"-Gedichten vorfindet. Sie enden nicht in einer befreienden Spannungslösung, sondern mit den verzweifelten Tränen der Betroffenen, die den Zwiespalt in sich nicht selbst überwinden, sondern sich widerstandslos dem inneren Kampf zwischen Körper und Seele (*Le linge lave*), zwischen Traum und Wirklichkeit (*Le sang aux tempes; Les mariés*) überlassen. Für die junge Frau aus "*Les mariés*" gilt der Untertitel "*La peur d'après*". Jedoch nicht auf den großen Bereich der materiellen und seelischen Schwierigkeiten des ehelichen Alltags bezieht sich diese Furcht, wie es immerhin verständlich wäre, sondern speziell auf die Elemente, die die Jungfräulichkeit zerstören, um neues Leben zu schaffen (*La peur de l'Homme; la peur, horreur des grèves*). Somit gehört auch die Braut mit zu jenen Charakteren in Ghils Dichtung, die Reinheit und Jungfräulichkeit um jeden Preis erstreben, und deren Lebensziel der Dichter in "*Les vierges roides*" und "*Messe d'heure grise*" anzweifelte. In "*Les mariés*"

äußert sich dieser Zweifel in der Annäherung des Gedichts an "Le soir sale" mit seinem "mépris à vomir" der Prostituiertenliebe. Hier muß die gegenseitige Erhellung zum besseren Verständnis verhelfen, denn sonst bliebe die "envie immense de vomir" der jungen Ehefrau, die der Dichter "la Vierge" und "la pure" nennt, unerklärt. Ich glaube nicht, daß der Dichter hier den verheißungsvollen Aufruf zur Ehe am Ende des "Soir sale":

"Aimez-vous large et tout, ô les époux divins!" (p.52)

widerlegen möchte.

#### 4. Erotische Grundlage der "Légende"

Der Gedanke der allgemeinen Verstrickung und Zusammengehörigkeit aller Dinge fand schon in "Dies irae" und "Voix d'hommes - dans tout" poetische Verwirklichung. Die im vorliegenden Kapitel untersuchten Gedichte heben besonders den Anteil des Eros an dieser Verquickung von Mensch und Natur hervor. Der Begriff des Ganzen gewann seine Bedeutung für Ghils Schaffen in vielerlei Hinsicht. Er wirkte von Anfang an so dominierend, daß ich Ghils dichterische Leistung ein einziges Streben nach Einheit nennen möchte, das seine Substanz aus zahlreichen Elementen der Ghilschen Poesie, z.B. denen des einheitlichen, abgerundeten Werks oder der synästhetischen Verflechtungen der Künste bezog. Das vereinende Wesen der Liebe ist hierbei nur eine unter vielen Gegebenheiten, jedoch steht sie für Ghil im Vordergrund:

"Sous les détails.... au sanglot du désir de Tout seule et puissante vit l'éternelle Tendresse, oui, qui épand la Vie....." (1)

Das erste Beispiel dafür ist "Le linge lave", das mit seinem Schlüssel-

---

(1) Der Begriff "livre-un" oder "oeuvre-une" existiert schon sehr früh in der Terminologie Ghils. Seine Wurzel liegt in dem "Traité"-Kapitel "L'Unité", Verlaine gewidmet, das schon 1885, also nur wenige Monate nach der Veröffentlichung der "Légende", in der "Basoche" erschien. Vergleiche evtl. Mallarmés lebenslanges Arbeiten an dem umfassenden "Oeuvre", dem "Livre", das er das Zauberbuch (grimoire) nannte. (Vgl. das Theoriekapitel, das weitere mögliche Quellen für diese Werkkonzeption aufzuzeigen bemüht ist.) Folgendermaßen formulierte Ghil gegen Ende seines Lebens diesen Ganzheitsgedanken, der die Lebenstotalität ("âme" und "sang") sucht, in ästhetischer Hinsicht: "Et ainsi qu'un livre ne se peut esseuler de l'Oeuvre, un poème du livre, nulle strophe ne se peut citer hors du poème, et nul vers hors de la strophe" (Dates, p.97).

begriff des "grand tout" die Weite dieser dichterischen Vision aufzeigt. Ein Gedicht mit fast tendenziös-sozialkritischem Charakter, offenbart und analysiert es die Gefühlswelt eines durch die Umstände frühreifen zwölfjährigen Mädchens, einer Wäscherin, die während ihrer Arbeit auf der Wiese angesichts des fruchtbaren Werdens in der Natur von sexuellem Verlangen überwältigt wird. Das Motiv des Liebesaktes zwischen Himmel und Erde, dargestellt durch die lastende Schwere der Sonnenhitze, der sich auch das Mädchen nicht entziehen kann, beherrscht die gesamte Szenerie des Gedichts:

"Hors là, dans les prés grands sans eaux et sans ramée,  
Très dieu, le lourd soleil aux dièzes de violon  
Aime et viole la Terre. . . . ." (p. 15)

"Aimer" und "violier" treten nebeneinander. Das Gewalttätige des animalischen Begehrens, das auch schon "Dies irae" bewegt hatte, gewinnt in "Le linge lave" durch die Teilnahme des Menschen ungeheure Dichte und nimmt fast physische Realität an. "Hors là" lautet der Gedichtanfang. Damit stellt sich der Dichter gleichsam außerhalb des Bildes. In episch breiter, erzählender Anlage folgen die ersten Verse der Beobachtung in einem langen, gleichmäßigen Spannungsbogen aufeinander. Dann aber tritt die keuchende Begehrlichkeit des Mädchens in das Bild. Die Sätze werden abrupt, hastig, atemlos:

"Or, sur les reins, et, par désir que, loin, la vienne  
Trouer quelqu'un de lourd. . . . ." (p. 15).

Die entgegengesetzten Sprachrhythmen werden zur besonderen Ausprägung der verschiedenen Lebensrhythmen, wie sie der Dichter zu erfahren imstande ist. Das psychische Erleben, die Gefühlsbetonung, ersteht aus der durchbrochenen Reihung. In dem Wunschbild des "quelqu'un de lourd" wird die erste Beziehung zum Naturgeschehen des "lourd soleil" hergestellt. Symbol des sexuellen Sehns sind die in der warmen Sonnenluft umherschwirrenden Bremsen:

"Une rage la prend, sous les Taons mélomanes  
Ivres de leurs zonzons. . . . ." (p. 16),

die wie das Blut in den Ohren des erregten Kindes sausen. Wie in Sartres Orest-drama die Fliegen die Gewissenspein des Mörders sichtbar werden lassen, so hier die Seelenqual des Mädchens, was in der gehäuften Verwendung lautmalerscher Elemente noch eine Steigerung erfährt:

"Vrille et grouille. . . . le Tournis des Taons lourds." (p. 16).

Die Bremsen vollziehen die Übertragung des seelischen Geschehens auf das Ganze der Natur, andererseits überträgt ihr aufreizendes und aufpeitschendes Summen und Drehen (le Tournis des Taons lourds) die kosmische Spannung auf das Kind, das hilflos ausgeliefert ist. Es wird in die Atmosphäre der Zeugung und Fruchtbarkeit einbezogen und kann doch nicht daran teilnehmen. Dabei ahnt und erfährt es in der Erregung Zusammenhänge zwischen sich und der Natur,

denn seine Spannung löst sich erst in Tränen, als die Sonne von der Erde abläßt und, wie der Liebhaber in die erfüllte Gelöstheit, hinter dem Horizont in das Universum versinkt.

Der klagende, mitléiderregende Charakter, der dem Gedicht überdies anhaftet, stellt es in die Nähe der "Guignon"-Dichtung seit François Villon. Sein ganzes Leben lang hoffnungslos den verderblichen Umständen ausgeliefert, krank an Leib und Seele, ist das Kind nicht mehr in der Lage, den drängenden Triebkräften in sich wirksamen Widerstand entgegenzusetzen. In ihm häufen sich alle Arten menschlichen Unglücks und machen es kraft- und willenlos:

"A huit mois mal venue, et dans l'an de la guerre,  
d'une mère anémique au rein maigre et peu grand" (p. 16).

In diesem erneuten erzählenden Einschub, der in die Vergangenheit zurückleuchtet und in der Vererbungs- und Milieutheorie eine Erklärung für die Frühreife des Kindes sucht, bricht zum erstenmal im Gehaltlichen der Theoretiker und Wissenschaftler in Ghil durch. Die Reaktion im Gestaltlichen ist ein plötzliches Absinken der Erlebnisspannung, die die ganze Stelle isoliert und vom Poetischen her entwertet. Erst als sich das Gedicht dem Geschehen selbst wieder nähert und erneute Bewegung erlangt:

"... et la Travail qui de ses reins émerge  
Tord et disloque, et mine, en les odeurs de mais,

Sa maigreur d'anémique aux deux Yeux allumés..." (p. 16),  
gelingt eine erneute Intensivierung des Psychischen, die den Dichter aus seiner beobachtenden Reserve treibt und ihn sich in den Kampf des Mädchens einleben läßt. Den bildlichen Höhepunkt bezeichnet ein Halbvers (Mais l'air veule l'assomme, p. 16), dessen plötzlicher Spannungsabfall und dessen Lautgestalt im letzten Wort die Wucht des Schlages betonen, den das Mädchen in ihrer gequälten Körperlichkeit erhält. In diesen wichtigen Kurzversen liegt Ghils sprachliche Kraft. Überhaupt ist auffällig, daß er stilistisch dort am stärksten wirkt, wo er das Geschehen in Verben, die sprachliche Dynamik als Werden und Vollziehen fließen läßt, wie in den letzten Versen, die die Spannung lösen:

"... une aise rampe, et la serre, et la prend, -  
Qui dans ses lèvres s'ouvre en sourire et pleur grand." (p. 17)

Künder des Verlöschens in zweifacher Hinsicht sind die "Yeux allumés"; für den Körper durch das Fieber der sexuellen Erregung, die unbefriedigt bleibt, für die Seele durch die verzehrende Kraft des frühreifen Wissens und vorzeitigen Alterns. In den meisten Gedichten Ghils gehören die Augen eines Menschen unerläßlich mit zur seelischen Aussage, was ihre regelmäßige Großschreibung in

Ghils Dichtung zur Folge hat (1). Für zahlreiche Gedichte der "Légende" sind sie die Angelpunkte, in denen die Erfahrbarkeit des Wesentlichen begründet liegt. In "Leurs Yeux grands", dem Zwillingsgedicht zu "Le linge lave" - in beiden steht dasselbe frühreife Mädchen im Mittelpunkt -, und in "Les Yeux de l'aïeule" bilden die Augen das Zentrum des dichterischen Ansatzes. Im letzten Teil des Gedichts geht der Vorgang des Verwebens von Einzelschicksal und der Ganzheit der Natur so weit, daß sich die Betrachtung allein dem übergeordneten, allumfassenden Naturgeschehen widmet und das individuelle Sein des Kindes bis zur eigenen Unsichtbarkeit und Bedeutungslosigkeit in den kosmischen Vorgang mit einbezogen wird:

"Dans la paix du grand tout qui pousse son ahan" (p. 17).

Dem Menschen wird sein unverrückbarer Platz in der Natur angewiesen. Er wählt ihn nicht selbst.

Dieselbe enge Verknüpfung des Menschen mit der Natur auf der Grundlage des Eros stellt "Les herseurs - sous la lune" dar. Jenes Bild:

"Homme et Taureaux, la lune, aux pâles prés, les a  
Mornes et seuls grandis. . . ." (p. 60),

das durch die Vermischung der großen, einsamen Schatten mit der Erde im Licht des Mondes die harmonische Verflechtung von Mensch, Tier, Natur, Erde und Kosmos versinnbildlicht, umfaßt eine ganze, in sich ruhende Welt. Der Dichter befindet sich hier in der Rolle eines Menschen, den die Harmonie und die organische Folgerichtigkeit in der Natur bewegt. Darum beginnt das Gedicht als Hymne an den Mond, der, in "Tanit" das Symbol der Reinheit, hier zur "lune vénérienne" wird. Die innere Ruhe, die das Gedicht austrahlt und es in die Nähe des betenden Tanitpriesters stellt, liegt im gleichmäßigen Fluß der Verse:

---

(1) Die Aufgabe der Großschreibung nähert sich oft der akzentuierenden des Satzzeichens (vor allem Ausrufezeichen, Doppelpunkte). Ghil wollte mit der Hervorhebung durch Ausrufezeichen und Großschreibung der französischen Sprache innerhalb der Satztonakzentuierung zu einem bedeutungsvollen Worttonakzent verhelfen, der sie den germanischen Sprachen annähern sollte. Andere Beispiele der Großschreibung beziehen sich auf den Stoff, der gewisse Begriffe leitmotivisch aufgreift (Vierge; l'Amour; la Terre; la Ville), die dann als Symbole oder Abstrahierungen gemeint sind und allgemeingültigen Charakter annehmen. Es handelt sich bei Ghil keineswegs immer um geweihte Begriffe, dies beweisen Wörter wie "la Terrasse, le Vague, Travaux, Troupeau", deren Großschreibung wie zufällig erscheint und die nur im jeweiligen Kontext eine Hervorhebung erfahren sollen.

"Ainsi qu'une prière et qu'un ennui, soleilles-

Tu, lune pleine!....." (p.60).

Die Anfangsstellung des "ainsi que", das den Vergleich zwischen Mensch und Natur sucht und einzufangen trachtet, wirkt wie ein Antrieb, der die Bewegung in Gang hält. Der gleitende Versübergang trägt dazu bei. Der Vorgang der Feldarbeit, hier symbolisch als Akt der Zeugung gedeutet, geschieht nachts:

"...et, las d'aller, s'enrêve le herseur:

Ayant l'air de songer, en un songe sévère,

Au nu large, tout sexe et vulve, de la Terre,

Qui s'ouvre, génésique, au germe envahisseur!" (p.61).

Und je mehr der Bauer in eine Traumwelt versinkt, desto spürbarer wird die verlangende und hingebende Schaffenskraft der Erde "qui s'ouvre". Sogar der Raum, der beide umgibt, gerät durch sie in die weiche, füllige Bewegung eines Bildes:

"... et la paix large, à verse

Molle, neige....." (p.60).

Dies ist die natürliche Form der Liebe, die Heiliges und Erdhaftes vereint, wie es der Dichter in "De long en large" ersehnte. Darum hebt er die religiöse Weihe hervor, die das naturhafte Werk beherrscht:

"L'équipage impavide et religieux va" (p.60).

Das Verb am Ende führt die Bewegung über sich hinaus. Wie der letzte Vers (Qui s'ouvre, génésique, au germe envahisseur), der die Öffnung für Kommen-des (s'ouvre) und drängende Bewegung (envahisseur) zum Ausdruck bringt, weist es in die Zukunft, die das Wachsen und Werden der Feldfrüchte in "La terre nue" bringen wird.

Das Thema von "La terre nue" ist das alljährlich wiederkehrende Liebeswerk der Erde, das sich zwischen Aussaat und Ernte vollzieht. Gleich die erste Strophe stellt durch die Wortfolge das heraus, als was Ghil die Erde betrachtet wissen möchte und knüpft somit an "Dies irae" an:

"Mère à l'énorme sexe et qui soupire seule" (p.69).

Mit den gleichen stilistischen Mitteln der abrupten Syntax, des harten Lautzusammenpralls und der schmerzhaften Ausrufe bemüht sich der Dichter hier das Quälende in der schaffenden Bewegung der Natur zu verdeutlichen:

"Oh! quelle oeuvre, mon Dieu! quelle oeuvre âpre pour elle" (p.69), bis sich die Erregung, auch die des Sprachstroms, wieder beruhigt:

"Pensive, elle s'enrêve....." (p.71).

Der Unterschied zwischen beiden Gedichten liegt in der Blickrichtung des Dichters, der das Geschehen aus der kosmischen Weite (Dies irae) in die verengte Situation der Erde als fruchtbringender Acker verlegt. Im letzteren Falle tritt dadurch die erotische Beziehung zum Bauern in den Vordergrund:

"Tous les ans il la prend, et que la graine vive

Tous les ans en son sein plonge son germe aigu" (p. 70).

Ghils Überzeugung von der durchgehenden geistig-materiellen Doppelheit allen Seins ("âme" und "sang"), die Mensch und Natur zur Einheit werden läßt, verband sich in diesen Gedichten mit einem tiefen Vertrauen in die heilenden, konstruktiven Kräfte der Bauernerde, das zur Rückkehr zum Ursprünglichen gemahnt und sicherlich aus Ghils intensiv erlebter Kindheit in der ländlichen Umgebung des Béronnetales erwuchs.

Das natürliche Geschehen des Geschlechtlichen gewann für Ghils poetisches Erfassen des Menschenlebens besondere Bedeutung und entwickelt sich schon im kurz darauf folgenden "Traité" als eine der lebensvollsten Verheißungen für die Zukunft der Menschheit, wenn es heißt:

"Sans visage et sans âme, aux énormités du Rien-encore, en la vaporeuse stupeur de la Terre première, d'une palpitation advient le Désir seul d'être et de multiplier:

et parmi les époques de végétations en rut de vagues et montueux amours accomplissent la loi d'où sort le Mieux." (p. 10 f.).

In dieser Verheißung und in seiner Auffassung vom Menschen (Totus homo semen est, p. 12) konzentriert sich seine vitalistische Weltsicht, die, da sie ihm sehr am Herzen lag, Ghils lehrhafte Neigungen anzuregen vermochte. So benutzt Ghil in "Le soir sale" zum erstenmal die Dichtung zu didaktischen Zwecken. Der oben zitierte Aufruf an die "époux divins" (vgl. p. 36) erhebt sich nach der Beschreibung der unreinen Geschlechtervereinigung der Prostituiertenliebe als angewiderter Aufschrei des Dichters. Bis zu diesem Ausbruch der Dichterstimme bewegt sich die dichterische Darstellung des "Soir sale" im Bereich des Dunklen und Schmutzigen (eaux de marais las; grasse glu; le soir glauque), um erst danach die helleren Seiten des Eros aufzudecken, was im Bildbereich die sumpfigen Wasser zu den "eaux d'or" und den Anblick des "Amant maigre", der "Aimés pâles" und "sales mâles", die nichts als "mépris à vomir" einflößen, zu dem "nu grandiose et pudique des roses" (p. 52) werden läßt. Doch trotz der lehrhaft-einseitigen Aufteilung des Gedichts in "Gut" und "Schlecht" bleibt auch in diesen Versen durch die eigentümliche, Mallarmé verpflichtete Sprachgestaltung noch etwas spürbar von dem Wesen Ghilscher Lyrik, das er selbst gegen Ende seines Lebens zusammenfaßte:

"Au lieu du mot qui narre, sera le Mot qui impressionne." (Dates, p. 16).

## 5. Das Wortkunstwerk im Maschinenzeitalter

Eine letzte Gruppe von Gedichten geht thematisch von einer nationalen Misere Frankreichs aus. Es handelt sich um das Elend des Bauernstandes, die daraufhin erfolgende Landflucht in die Städte und die des Landmannes unwürdigen Arbeitsbedingungen in der damals aufblühenden Industrie (1). Die Gedichte decken einen inneren Zwiespalt Ghils auf, der sich auf Klang, Rhythmus und Bildhaftigkeit der Sprache überträgt. Seine Agitationsschriften bejahen und verherrlichen die Zeit, in der er lebt, den Fortschritt in Wissenschaft und Technik, das unaufhaltsame Vordringen moderner Lebensauffassung. Die Gedichte der "Légende" jedoch stehen noch ganz unter dem Eindruck des inneren Konflikts, der zahlreiche Abstriche am Fortschrittsglauben der Zeit vornimmt und die geheime Angst des Menschen vor seiner Zeit sichtbar werden läßt, wie schon am Beispiel von "De long en large" gezeigt werden konnte.

Das Industriegedicht "Le sang aux tempes" beeindruckt durch seinen ausgeprägt rhythmischen Charakter. Es lebt aus der inneren Spannung zwischen der Bildbeschreibung einer Fabrikhalle und den hymnischen Anrufen an die Arbeiter:

"Alors, ô Torses grands! ô grands marais velus" (p.57).

Der Dichter erlebt die Industriearbeit als einen "danse âpre", in den die Menschen wie unter Zwang hineingezogen werden:

"Alors, ô Valseurs noirs! ne valsez-vous plus...." (p.57).

Den Takt dazu schlagen die gleichmäßig stampfenden Maschinen. Sie betonen das Mechanische und Monotone des Tanzes. Die lebendige Bewegung dieses menschlichen Ausdrucksmittels geht verloren. Der Mensch wird selbst Maschine. In dieser Maschinenbewegung sind es die knappen, harten Wörter, die das rhythmische Bild prägen. So springen in dem Vers:

"Des Masses qui vont dur pleines d'un han sonore" (p.57)

die Worte "dur, han" gleichsam aus der Lautreihe heraus und stampfen den

---

(1) Dies sollte auch Verhaeren wenige Jahre später in Anlehnung an Ghil, wie dieser behauptet, in packende Verse bringen. Ghil weist hier auf einen Vorgang hin, den der belgische Sozialistenführer und Theoretiker Emile Vandervelde viele Jahre später (1903) in einem Pamphlet "L'exode rural et le retour aux champs" zu analysieren versuchte. Nach Enid Starkie (Les sources du lyrisme dans la poésie de Verhaeren, 1927) erwuchs die gleiche Thematik in den "Villes tentaculaires" (1886) aus eben dieser Schrift, was aber chronologisch nicht möglich ist. Dagegen ist es wahrscheinlicher, daß Verhaeren sich an Ghil orientierte, den er persönlich kannte und verehrte und dessen Dichtung er viele Elemente entnahm.

Rhythmus, woraus sich zu den langen und verschachtelten Satzkonstruktionen Ghilscher Dichtung eine eigenartige Spannung ergibt. Die kompakte, intensive Sprachwirkung erreicht der Dichter auch durch Lautkonzentrierungen, die die Vokale und Konsonanten oft unvermittelt gegeneinanderprallen lassen:

"Vous ayant aux deux poings, ô Masses au vol long" (p.56),

"Des poils noirs long poussés...." (p.57).

Erweckte der Klang des "sales mâles" (*Le soir sale*) und das "haut au haut des peupliers" (*Les herseurs - sous la lune*) den Eindruck einer klappernden, nichts-sagenden und manieristischen Sprache, so vertiefen die oben genannten Beispiele den Eindruck der Hammerschläge und Maschinengeräusche, die den Grundton des Gedichts angeben. Sie lassen den Tanz unfreiwillig, zu einem verhaßten Zwang werden, für den der Mensch nichts weiter als die geforderte Muskelkraft einsetzt. Der Triumph der Maschine über den Menschen:

"Triomphe la Vapeur, Telle hier, demain Telle" (p.58)

liegt in den hellen Klanggipfeln des zweimaligen "Telle", das durch die Großschreibung und Alliteration in "Triomphe" sogar noch verstärkt wird (1). Selbst auf die Natur, die sich nur in "prés malévoles" und "un vol noir de grolles" kundtut, überträgt das bedrückende Industriegeschehen seinen Zwang und zerreißt die Bindung, die in "*Les herseurs - sous la lune*" noch zwischen Mensch und Natur besteht. Es zieht alles in den Strudel der unaufhörlichen, abstumpfenden, gleichzeitig auch aufreizenden Walzerdrehung (*Tournis suprême*), treibt den Menschen zur äußersten Erschöpfung und Aufpeitschung seiner Sinne, bis sich die Spannung in den Tränen des plötzlich Arbeitslosen löst:

" - Or, lui, va-t-il, et seul, et plein de mornes paix  
De mer ne montant plus; et, sans Travail, il pleure  
Ayant de las zigzags....." (p.59).

---

(1) Alliterierende Verbindungen sowie Binnenassonanzen dienten Ghil zur Festigung der rhythmischen Einheit. Beide Mittel waren zur Zeit der symbolistischen Dichtung nichts Außergewöhnliches. Bei zahlreichen Dichtern traten sie zuweilen auf, besonders stark bei Régnier, Kahn, Verhaeren und Merrill. Keiner von ihnen führt die Alliteration konsequent in der festen Form der altgermanischen Dichtung durch, wie es ungefähr zur selben Zeit in England durch den sogenannten "sprung rhythm" in der Dichtung G.M. Hopkins' geschah. Für die französische Dichtung ist dieser Umstand nicht verwunderlich, da der französischen Sprache der charakteristische Starktonrhythmus der germanischen Sprache fehlt, welcher der Alliteration erst ihren vollen Wert verleiht. So ist auch in Ghils Jugendversen dieses Mittel durch lose und regelfreie Handhabung gekennzeichnet. (Vgl. den Vers aus "*La terre nue*": "*Sous sa sève qui sue, et sous ses sangs épais*").

Neben "mornes" spricht allein die verkrampfte, ruckartige Satzbewegung von der inneren Verzweiflung und Unruhe des Arbeiters. Ohne dieses syntaktische Merkmal erschiene der dumpfe Gang wie Ruhe und seelische Unbewegtheit (paix).

Bei der Darstellung der Fabrikarbeit wird der Mensch zum erstenmal als Masse beschrieben, als "grand Troupeau" und "Masses au vol long", jene gefährliche Erscheinung des Industriezeitalters, auf die Ghil besonders in dem Gedicht "Le pas des ahuris", das an Mallarmés "bétail ahuri" des "Guignon" anschließt, hinwies. Hier erblickt er das Merkmal der Masse im Zusammenklang der menschlichen Schritte. Das eigenartige Tempo der Verse, hervorgerufen durch das Stakkato und die Kürze der Wiederholungen, charakterisiert die Situation des gehetzten und unruhigen modernen Daseins:

"Pieds las, pieds gais, le nez en l'air, pieds gais, pieds las,  
Des Ahuris le Troupeau passe,  
Pieds las, pieds gais, pieds gais, pieds las, drôle de glas,  
Des Ahuris la grande masse!....." (p.44).

"La terre qu'on laisse" und "Train d'heures noires" lassen die Angst und den Schrecken des Menschen vor der Maschine und ihrer Gewalt auch auf das freie Bauernland überspringen, das in "Les herseurs" noch fest und selbstbewußt in sich geruht hatte. In der Gestalt des rollenden Zuges nähert sich der innere Aufruhr. "La terre qu'on laisse", ein sehr polemisches und darum weniger gelungenes Gedicht, enthält die Anklage des jungen Bauern an die Erde, die ihn unbekleidet, hungrig und ruhelos läßt. In der altertümlichen Sprache der Vorfahren (les longs gaulis; la vesprée; se gaudir; gueux; lendore) ruht noch etwas von der Verbundenheit, der Vertrautheit, die der Bauer und seine Erde füreinander empfinden. Die Absage an die Geliebte (la Terre désaimée) gipfelt in einem viermaligen anaphorischen "Non!". Den Hintergrund zu diesem Zornesausbruch aber bildet der düstere Klang des rollenden Zuges:

". . . un Train sourd qui roule, aux sourdeurs de pierraille" (p. 63),  
der den Schmerz der Trennung erhöht und zu einer Drohung des Schicksals wird, das den Bauern in der Großstadt erwartet. Auch den Zug läßt der Dichter, wie die Industriemaschine, zum Symbol des technischen Triumphes werden:

"Le Train noir de Paris, plein hier, demain plein!" (p. 63),  
indem er ihn sprachlich jener Beschreibung der Maschine annähert (Telle hier, demain Telle), die ihre selbstbewußte Inanspruchnahme der Zukunft ausdrückt.

Überwältigender wirkt dieser Einbruch des Zuges in dem Gedicht "Train d'heures noires". Voller Entsetzen betrachtet der alte Bauer diesen Boten einer neuen, unverständenen Zeit, dessen Anblick und Donner in der Nacht für ihn zu der Schreckensvision einer unseligen Zukunft wird. Bild und Geräusch des

Zuges ergreifen von seinem Inneren Besitz (et le Vieux du Train morne se soule, p.81) und treiben ihn wie in einem Delirium der Angst über die Felder:

"Toux et larmes! et, haut les mains, ainsi que deux  
Ailes noires, voilà qu'ensauvé par les Terres  
Meugle le Vieux ayant ses Yeux visionnaires  
Des vieilles lunes pleins!....." (p.82).

In diesen Zeilen setzt sich der Gedanke des unbeholfenen Alters, seines Entsetzens und der erschreckten Flucht in die rhythmische Versfolge um, die diesem Zustand entspricht (1).

Die Spannung zwischen metrischem und gedanklichem Rhythmus, die sich zweifellos aus dieser intimen Verquickung beider ergibt, war, wie oben gezeigt, eine der Ursachen für die Dunkelheit Ghilscher Verse. Die sprachliche Reihung, die ohne die gedankliche Substanz leer und nichtssagend bleibt, unterwirft der Dichter ganz dem Gedankenfluß, d.h. er nähert sich jener modernen Art der Analyse, die feste Formen außer Acht läßt, dagegen Gedankenketten und Eindrücke aller Art nebeneinander stellt, wie es der Surrealismus und die "stream of consciousness"-Technik James Joyces konsequent durchzuführen versuchten, um Totalität zu erlangen und in die Tiefe des Unterbewußtseins vorzudringen. Beweglichere Sprachen als das Französische dienten Ghil bei diesem Unterfangen als Vorbild:

"Quant à la syntaxe, nous souvenant du grec, latin, voyant l'allemand, je dis qu'on peut contourner sa phrase de toute façon pour la rendre adéquate à l'Idée qui se moque de l'ordre imbécile des universitaires rétrogrades: le sujet, verbe et attribut!" (2)

Nach 1885 bis zum Erscheinen des "Geste ingénu" arbeitete Ghil zur Festigung und Verbreitung seiner in "Mes idées" skizzierten Theorien an mehre-

- 
- (1) In Ghils Auffassung von der ungehinderten Gedankenführung durch viele Verse hindurch verbirgt sich noch etwas von dem etymologischen Sinn des Wortes "Vers" (lat.: versus), der mit der Kehre, die der pflügende Bauer am Ende einer Furche vornimmt, mindestens ein Furchenpaar als Einheit begreift. Wie die bäuerliche Arbeit, so richtet sich auch Ghils Sprachschaffen auf das Ganze und endet nicht nach jedem Teilstück. Vorgebildet findet sich diese Auffassung von der Beziehung zwischen Gedanke und Rhythmus bei J.-M. Guyau in "Les problèmes de l'esthétique contemporaine", das 1884, ein Jahr vor der Veröffentlichung der "Légende", erschien. Hier heißt es: "Le principe dernier du langage rythmé, comme de tout langage, est donc la pensée, et c'est elle qui, en se modifiant, peut seule modifier profondément le rythme et l'harmonie du vers." (p.244).
- (2) Brief an Millandy (2.11.1891), zit. bei Royère, René Ghil. Poète et Théoricien, MF, 183 (1925), p.674.

ren Zeitschriften mit, so unter anderem an der "Décadence artistique et littéraire", die er mit begründete und deren Schriftleitung er von Oktober 1886 bis zum Erscheinen der "Ecrits" (7. 1. 1887) innehatte. In ihr äußerte er sich in scharfer Form gegen die seit Oktober 1886, unter der Führung Moréas', abgespaltene symbolistische Gruppe. Ferner veröffentlichte Ghil in der ersten Nummer ein Manifest unter dem Titel "Notre école", das in Terminologie und Zielsetzung ganz dem Willen Mallarmés entsprach und so, auf der Suche nach dem Symbol, die Dichtung des "Geste ingénu" vorbereitete.

#### IV. LE GESTE INGENU (1887, 1889, 1905)

##### 1. Zeugnis des Übergangs

"Si me garde la Vie, et, prenant pitié du Travailleur, vaillant! voilà l'oeuvre qui sera: après ma Poétique, ma Poésie." (1).

Dies ist der entschlossen und selbstbewußt klingende Kernsatz des "fameux Traité du verbe", um mit Verlaine und Merrill zu sprechen, jener ersten dichtungstheoretischen Arbeit des vierundzwanzigjährigen Ghil, deren kühne Formulierungen weiten Widerhall fanden und das angesprochene Publikum in Parteien spalteten. Zusammen mit Mallarmé hatte Ghil den ersten Versuch dieses literarischen Manifestes, der 1885 in der "Basoche" erschienen war, neu überarbeitet<sup>(2)</sup>. Weitere Neuauflagen folgten 1887, 1888, 1891 (Titeländerung: "En méthode à l'Oeuvre") und 1904. Die zielstrebige Rebellion, die seine Thesen verkündeten, gab genügend Stoff zur Diskussion in der literarischen Welt von 1886. Noch 1902 bekannte Catulle Mendès in seinem "Rapport":

"Les théories de M. René Ghil (sic) ne manquent ni d'énormité ni de mystère; c'est de quoi me plaire infiniment..." (3).

Wohl kaum hatte sich vor Ghil irgend jemand mit solch einem festen Willen zu objektiver Exaktheit an die Frage der Erneuerung der Dichtung durch eine von den Farben und der Musik her empfundenen Sprache herangewagt (4). Ghil bekannte sich im "Traité" zu der Auffassung, daß sich bestimmte Vokal- und Konsonantenverbindungen besonders zur Darstellung gewisser Gefühlszustände eignen. Seinen Ausgangspunkt zu diesen theoretischen Überlegungen fand Ghil in den "inattaquables découvertes de Helmholtz" (5). In den beiden von Montal untersuchten Werken Helmholtz' hatte dieser auf physikalischem Wege die Beziehungen der Vokale und Konsonanten zu bestimmten musikalischen Klängen

(1) Traité du verbe, avec avant-dire de Stéphane Mallarmé, Paris 1886, p. 11.

(2) Vgl. L. Guichard, p. 68: "Dans la 'Pléiade', je n'ai pas rencontré une seule fois le nom de Wagner." Die Bemerkung ist insofern unrichtig, als Ghil seinen "Traité", der zahlreiche Anspielungen auf Wagner enthielt, nach der Veröffentlichung in der "Basoche", der "Pléiade" übergab.

(3) Catulle Mendès, Rapport sur le mouvement poétique français (1867-1900), Paris 1902, p. 168.

(4) Pope war der erste englische Dichter, der bewußt Farbkompositionen in die Dichtung einfügte. Er lernte in seiner Jugend bei dem Maler Charles Jervas.

(5) Traité, <sup>2</sup>1887, p. 48.

festgestellt (1). Er verglich die Funktion der Sprechwerkzeuge bei der Bildung sprachlicher Laute mit der gewisser Musikinstrumente, so daß regelmäßig wiederkehrende Obertöne im Klang der einzelnen Laute als musikalische Noten festgehalten werden könnten. Ghil schloß aus diesen Andeutungen, daß die menschliche Stimme ein ganzes Orchester in sich berge. Helmholtz' vorsichtige Ausweitung dieser Ergebnisse auf den menschlichen Gefühlsbereich beschränken sich auf Feststellungen wie z.B. diese, daß die Blechinstrumente außerordentlich durchdringend sind und den Eindruck großer Kraft vermitteln. Vergleichen wir damit eine der Tabellen von 1886, in die Ghil die Zusammenhänge von Farbe, Sprache, Musik und Gefühl fassen zu müssen glaubte:

Jaune

F, L, R, S, Z (u, ui, iu)  
les Trompettes, Clarinettes  
Fifres et petites Flûtes

Ingénuité, Sourire, Heur,

so wird der weite Abstand sichtbar, der die Absichten des Naturwissenschaftlers von den gewagten Behauptungen des Dichters trennt (2). Ghil war überzeugt, daß die oben genannten Vokale und Konsonanten den angegebenen Musikinstrumenten entsprächen und darum wie diese durch ihren Klang die Farbe "gelb" und die verzeichneten Gefühlswerte evozierten. Der Dichter brauchte nun nur noch die zur Aussage eines Gedichtsstoffes gehörigen Buchstaben und Silben auszuwählen, aus ihnen passende Wörter und Sätze zu bilden, und schon wird das Wort zur wohlklingenden und aussagefähigen Symphonie, zur "langue-musique" (3). Sowohl in Bezug auf die Laute als auch auf die Instrumente bleiben die Folgerungen rein subjektive und gefühlsmäßige Wertungen und ebenso unverbindlich wie die dichterische Vision in Rimbauds Sonett "Voyelles", die Ghil diesem später zum Vorwurf machte:

---

(1) Vgl. dazu R. Montal, op. cit., pp.52-56.

(2) Außer auf Helmholtz bezog sich Ghil auf Marin Mersenne (1585-1648) und Boïste (1765-1824), die sich um Gefühls- und Ausdruckswert der Vokale und Konsonanten bemüht hatten.

(3) Besonders dem "e-muet" sprach Ghil eine reich nuancierte Klanglichkeit zu: "Est-il, en passant, nécessaire de remarquer quelle étrange incompréhension de la langue et de sa plus essentielle phonétique, et de son euphonie, a été, de plusieurs, la suppression dans les vers de l'E muet, - en quoi ils se démontrent sourds aux demi-tonalités et de plus délicates nuances encore . . . ." (En méthode, p.206).

Er sah es, wie auch Mallarmé, als eines der wichtigsten Charakteristika der französischen Sprache an, das die Musikalität der Dichtung zu bereichern imstande sei.

"Fantaisies d'ailleurs, toute inconsciente, notant seulement de hasardeuses correspondances de sensation..." (1).

Die "Légende" hatte einen Einblick in Ghils eigenwillige Sprachbehandlung gewährt. Selbst Mallarmé schien von ihr und dem nachfolgenden "Traité" beeindruckt und hielt auch vor anderen nicht mit seinem Lob zurück, so bei einem 1886 von Ghil mühsam arrangierten Zusammentreffen zwischen Verlaine und Mallarmé, wobei letzterer im Verlaufe des Gesprächs zu Verlaine bemerkte:

"Mais voici notre ami René Ghil, de qui le premier livre et la poétique, n'est-ce pas, ouvrent une voie..." (2).

Der Faun-Vortrag durch Mendès mag, nach einer Reihe früherer Anregungen durch Mallarmésche Dichtung, nur noch als Bestätigung seiner Bewunderung für den Meister gewirkt haben. Damit setzte eine Periode der poetischen Orientierung an Mallarmé ein, die, neben den beiden Frühfassungen des "Traité" und den "Ecrits pour l'art" (3), aus den Versen des "Geste ingénu" widerhallt. Der "pur chant pour l'esprit" hatte seine Wirkung getan. Den bestimmenden Einfluß Mallarmés auf diese Dichtung gab Ghil später in seinen Lebenserinnerungen offen zu:

"Il était dédié, de toute mon admiration, à Stéphane Mallarmé. Et certes et trop, il était tributaire de son art de suggestion..." (Dates, p.91) (4).

"Le geste ingénu", das zweite, obwohl chronologisch erste, Buch des "Dire du mieux", gehört in vieler Hinsicht noch zur Jugendliteratur René Ghils.

- 
- (1) Dates, p.35. Das Sonett, so vermutet Ghil, ist auf eine Vertrautheit mit den Fragen der "audition colorée" zurückzuführen, die Rimbaud während seines Aufenthalts in England erlangte (vergl. p.47, Anm.4).
  - (2) Dates, p.52. Mit Recht kritisiert Henri Mondor (La vie de Mallarmé) die jugendliche, aber auch im Alter noch wirksame, Sucht Ghils, sich im Mittelpunkt des Interesses zu sehen und darüber die Bedeutung jenes Treffens zu vergessen:  
"Il eût été mieux, pour l'histoire de cette journée et son enregistrement lucide, que le troisième témoin de la rencontre, au lieu de mettre tant d'application à se hausser ou se croire au rang des deux premiers, se fût appliqué à retenir du dialogue autre chose que ce qui le concerne ou l'une de ces congratulations qui gênent moins sa suffisance que la modestie de Mallarmé." (p.473 f.).
  - (3) Von dem Musikkritiker Gaston Dubedat zur Popularisierung Ghilscher Ideen herausgegeben und von Merrill finanziert.
  - (4) Tédodor de Wyzewa allerdings sah sich beim Erscheinen des "Geste" veranlaßt, Ghil in der "Revue indépendante" (April 1887) der unaufhörlichen Nachäffung und Verunstaltung Mallarméscher Verse und Gedanken zu bezichtigen.

1887 vollendet, erschien es im Februar desselben Jahres wie "Les gammes" von Stuart Merrill, den Paul Ginisty in "L'année littéraire" (7.6.1887) in einem Atemzug mit Ghil zu den "poètes hiéroglyphiques" zählte. "Le geste ingénu" ist ein Großwerk von nahezu siebenhundert Versen. Es ist in neunzehn Gesänge aufgeteilt, die eine einheitliche Handlung bis zum Ende durchführen. Diese beinahe dramatische und szenische Gestaltung des "Geste ingénu" verleiht dem Werk nach der "Légende" eine so dichte und auf seelische Reaktion anstatt auf Reflexion bedachte Handlung, daß erst eine radikale innere Wendung Ghils nötig war, um von ihm zu den langatmigen Katalogen und Meditationen des "Oeuvre" zu gelangen. Daß Ghil diese Frühfassung von 1887 später als ein selbständiges Werk, sozusagen als Übergangswerk betrachtete, besagt eine Notiz aus der oben (1) zitierten Selbstbiographie Ghils:

"Cette oeuvre (gemeint ist das Gesamtwerk, zu dem eine Neufassung des "Geste ingénu" gehört) commence à se publier en 89." (2).

Dieser Umstand ist wohl in der Hauptsache auf die Abkehr von Mallarmé und den Symbolisten seit 1888, teilweise aber auch auf die erst seit diesem Zeitpunkt in der Dichtung Ghils wirksam gewordene Anwendung seiner philosophischen Theorien zurückzuführen:

"...mon principe de Philosophie évolutive qui ne parut qu'en l'édition du 'Traité du Verbe' de 88...." (3).

## 2. Im Reich des Traums

Die Handlung, diesmal vollständig in den seelischen Bereich verlegt, führt ein ideales Menschenpaar, Arsène und Virginie oder "l'un et l'une" (4),

---

(1) Vgl. p.8, Anm.1.

(2) R. Montal, p.14. Die Neubearbeitung von 1889 bringt eine Verkürzung des "Geste ingénu" mit sich. Hat sich Ghil vielleicht Mallarmés Ratschlag einer "suite plus accusée dans le motif général" (Brief Mallarmés vom 13.3.87 zit. nach den "Dates", p.92) zu Herzen genommen? Wenn Mallarmé im selben Brief von einem "livre de transition" spricht, so meinte er das im entgegengesetzten Sinn zu Ghil. Mallarmé wollte ihn vor der zu starren Gedanklichkeit bewahren, in der Ghil auf das poetische "Eden" verzichten zu können meinte.

(3) Zwar war er sich dieser philosophischen Neigung seit langem bewußt, erläuterte er doch schon 1886 Dubedat die Ausmaße seines Systems, um diesen zur Herausgabe der "Ecrits" zu bewegen.

(4) In den Neubearbeitungen heißen sie nur noch "l'Un et l'Une".

aus dem unwirklichen Paradies der Kindheit und der erwachenden Liebe allmählich in die Realität des menschlichen Daseins über. Vergleichen wir die im "Traité" (Mai 2 1887) von Ghil selbst vorgenommenen skizzenhaften Charakterisierungen einerseits des schon vollendeten "Geste ingénu", andererseits der noch zu veröffentlichenden Bücher, so ergibt sich allein in der Wortfindung eine Kluft, die dem ersten Buch eine Sonderstellung einräumt. In den geplanten Büchern herrscht die dumpfe Bewegung der Naturgesetzlichkeit vor:

"Sans visage et sans âme, aux énormités du Rien-encore, en la vaporeuse stupeur de la Terre première, d'une palpitation advient le Désir seul d'être et de multiplier: et parmi les époques de végétation en rut de vagues et montueux amours accomplissent la loi d'où sort le Mieux."

(p. 13 f.) (1).

Hier wird die Wirksamkeit des unabänderlichen Evolutionsgesetzes deutlich. In "Le geste ingénu" dagegen vollständige Befreiung aus diesem schwer lastenden, gesetzmäßigen Rahmen:

"Présences hors de l'heure, du lieu et de ses modes, doit-on comprendre: présence en l'universel songé" (p. 14).

und Verlagerung des Geschehens in den menschlichen Bereich der Seele und des Geistes:

"Mais les âges luiront, où par les portées meilleures, à la noble attitude s'étant levée, du regard vers l'aurore, de l'Homme et son Amante soupçonnant le Baiser s'en ira sur la route sentimentale la prime allée songeusement amoureuse" (p. 14).

Die Worte lassen das zarte Gewebe einer der "Légende" gegenüber vertieften und daher zerbrechlicheren Psychologie hervortreten. Im "Geste ingénu" leuchtet eine Zwischenwelt des Dichterischen auf, die in vieler Hinsicht an Mallarmés "Eden" erinnert. Auch in den beiden ersten Fassungen des "Traité" ist noch vieles von der Suche nach der Innenseite der Dinge spürbar, und zwar mit Mitteln, die der Schüler getreu von Mallarmé übernahm. Immer wieder hört man aus Ghils Worten des Meisters "absente de tous bouquets" herausklingen, wenn er von der "Musique ultime" (p. 20) und den "Instruments chimériques" (p. 21) spricht, die hinter der poetischen Sprache aufleuchten. Wie das Vorwort Mallarmés zum "Traité" zeigt, ging es dem Lehrer um das Erstehen der "notion pure" aus der störenden Gegenständlichkeit der Phänomene. Daher erstrebte er auch in der musikalischen Sprache des Dichters höchste Vergeistigung und Entmaterialisierung, und Ghil schloß sich dieser Auffassung an:

"... ils vont revivre, les Instruments: et! absous de leur matérialité et sonnont en silence dans l'intellect, idéaux et conscients d'eux-mêmes."

(p. 21),

---

(1) Das gleichlautende Zitat, p. 41, stammt aus dem "Traité" von 1886.

"... le réel et suggestif Symbole d'où, palpitante pour le rêve, en son intégrité une se lèvera l'Idée prime et dernière, ou Verité." (p.33) (1).

Die Suche des "Geste" nach der "nature divine" im Menschen verlegte der Dichter in eine Welt der Vollendung, die durch den Schöpferakt des Dichters (Universel songé) entstanden ist, eine Art christlichen Paradieses, das Vergangenheit und Zukunft in sich als Synthese vereint und durch das sich Adam und Eva (l'Un et l'Une) unbeschwert bewegen. Will man aber deshalb von einem Bruch zwischen "Le geste ingénu" und den übrigen Büchern des "Oeuvre" sprechen, so darf man nicht allein vom Inhalt des "Geste" ausgehen, denn der ließe sich, wie Ghil mit der Fassung von 1889 bewies, noch in den Rahmen des "Oeuvre" einordnen. Der interessante Unterschied ergibt sich jedoch im Zusammenhang mit den stilistischen und darstellungstechnischen Merkmalen. Schon in der Versanordnung weist "Le geste ingénu" einen bedeutsamen Gegensatz zu den seit 1889 fortlaufend erscheinenden Büchern des "Oeuvre" auf. Das Buch bekundet noch eine deutliche Neigung zu strophischer Gliederung der Dichtung. Dieser Gesichtspunkt vertieft seine vermittelnde und überbrückende Funktion zwischen der "Légende" und dem "Oeuvre". Es gibt in diesem frühen Teil zahlreiche Vierzeiler, die auch in der Reimanordnung (abba abab) feste Gruppen bilden, während die Versperioden des "Oeuvre" seit 1889 ganz beliebige Reihenfolgen (abcdaceffggeh) zeigen. Auch bei größeren Versanordnungen bleiben die Gruppen reimmäßig geschlossen. Ferner findet sich in "Le geste ingénu" nur ganz selten der Fall, daß die einzelnen Verse in mehrere Bruchstücke zerlegt und so von einer Gruppe zur anderen fließende Übergänge geschaffen werden oder der Vers an irgendeiner Stelle abrupt abbricht. Der Dichter bewegt sich und seine Menschen hier noch in einer Welt der Ruhe und Harmonie, die wenig ahnen läßt von der Unruhe des sich entwickelnden Lebens. Sein "Universel songé" bietet ihm die Gelegenheit, vom Alltäglichen, ja selbst von den herrschenden Lebensgesetzen abzusehen. Die Ruhe der paradiesischen Welt durchwaltet Natur und Leben und somit auch die Sprache und Form des Gedichts, das dieses Paradies (rives sans soupirs, p.21) darstellt.

Der frühe Obertitel des geplanten Gesamtwerkes "Les légendes de Rêve et de Sang", unter dem "Le geste ingénu" 1887 noch erschien, wiederholt die in der "Légende" konfliktreiche Doppelstellung des Menschen in der Wirklichkeit, die ihn umgibt, und der des Traums, die zum Idealen führt. Diese Sicht der dichterischen Existenz verband Ghil mit Mallarmé. Doch schon der "Traité" hatte den unerbittlichen Kampf beider Daseinsformen angekündigt:

---

(1) Ein Freund Mallarmés, John Payne, bestätigt dem jungen Ghil in einem Brief nach der Lektüre des "Traité", daß er dieses Werk als beredtes Andenken an die mit Mallarmé verbrachten Stunden betrachte (Brief vom 26.10.1886).

"... du sang et du rêve le moderne regard désormais notera la lutte"  
(p. 14),

dessen Ausgang seine Dichtung von Mallarmé trennen wird.

Der Anfang des "Geste" verbannt die "hasards haïs qui gardent le moment" (p. 7) und schließt die poetische Wirksamkeit des Augenblicks, die Mallarmé unter "hasards" verstand, aus dem "Geste ingénu" aus, um ohne die störenden Wechselfälle ein geträumtes Dasein zu schaffen. In der späteren Fassung steht an dieser Stelle "D'arrêts du coeur" (p. 71). Der aussetzende Herzschlag der Zeit bezeichnet, wie auch im "Meilleur devenir", als dessen Fortsetzung "Le geste ingénu" 1889 umgearbeitet wurde, die Geburt der menschlichen Daseinsform in der Gestalt der Anthropoiden und stellt den Menschen in die kontinuierliche Entwicklungsbewegung des "Oeuvre". Darum mußte Ghil 1889, als die evolutionistische Grundlage des "Oeuvre" endgültig feststand, das Entwicklungsgesetz ausdrücklich außer Kraft setzen (Rêve donc que, du poids, d'Hérités exempte...), um die besondere Situation des "Geste":

"La danse était au pas des Humanités gaies!" (p. 71)

zu kennzeichnen. Interessant erscheint dabei die Verbindung von Traum und froher Menschheit. Diese Kombination, die im Verlaufe des "Geste ingénu" allmählich abgebaut wird, weist noch einmal zurück zu dem Prozeß der zerbrechenden Träume der "Légende". Seinen sprachlichen Ausdruck findet dieser Traum der Liebe in einer totalen Abkehr von der rhythmischen und lautlichen Härte und Unruhe der "Légende". Insofern stimmt das sprachliche Gesamtbild des "Geste" mit der Charakterisierung, die der Dichter der beginnenden Handlung zuteil werden läßt, überein:

"Telle phase de vie en lignes ondule". (p. 15).

Die Frühfassung legt Zeit und Ort (vallée heureuse où le rien modula, p. 15) völlig außerhalb jeder Grenze oder Einheit:

"Une plaine première isole un sommet d'âge." (p. 15).

Die Befreiung von der Realität bedeutet auch, daß der Dichter in aller künstlerischen Muße in das Eigenreich des menschlichen Gefühlslebens einzudringen wünscht (1). Bei jedem Menschen aber sind die geistigen und psychischen Gegebenheiten verschiedener Art und Herkunft, so daß der Dichter, um Allgemeinmenschliches zu treffen, abstrahieren und eine gemeinsame Formel suchen muß.

---

(1) Auf diese Weise deutete Ghil in seiner Dichtung die Entdeckung des Psychischen bei Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud und Verlaine. Daß er sich dieser Analyse des Seelischen auch schon in der "Légende" gewidmet hatte, zeigte "Voix d'hommes - dans tout", dessen charakteristische Sprache und Bildhaftigkeit im "Geste" wiederkehrt (dans l'inouï de nous et dans l'inexprimé, de nul phare allumé, p. 112).

"L'Un et l'Une" sind, wie Adam und Eva im Paradies, ohne hervorstechende Merkmale:

"Rêve donc -

que, du poids d'Hérédités exempte  
leur épaule pareille à la naissante lune -  
et du poids de porter l'Avenir! ont grandi...

... deux parmi leurs pareils, - qui seraient l'Un et l'Une..."

(p.71).

Die beiden Individuen, in deren Seelen sich das Geschehen der erwachenden und sich entfaltenden Liebe abspielt, - "Monos" und "Una" E. A. Poes (1) und wie diese von der Schwere des Körpers gelöst und im Reich der Seele sich bewegend -, werden als Idealmenschen, der Mann und die Frau, geschaffen. Die traumhafte Zartheit und Zerbrechlichkeit der beiden idealen Wesen sieht der Dichter im Bild des sich aus dem Morgentau aufschwingenden Schmetterlings, einem Bild, das allein für die halb irrealen, träumende Atmosphäre des Geste, "la plus arcadique des Idylles" (2), gefunden wurde und an keiner anderen Stelle des "Oeuvre" wieder auftaucht. Taumelnd und ahnungslos ergibt sich die erwachende Kreatur der Welt und fliegt dem Leben entgegen (au Vallon où le Millier se sonne, p.9). Seiner Einzigartigkeit wegen nimmt dieses vom Dichter erschaffene Traumreich auch die einzigartigen Begleitumstände der Schöpfung für sich in Anspruch. Die schöpferische Hand berührt Arsène und Virginie, und plötzlich öffnen sie erstaunt die Augen und erblicken eine lichte, neue Welt (la lumière neuve, p.21). Die Umarbeitung macht diesen Vorgang

(1) Die Parallele zu "Monos und Una" kann durch Vermittlung Mallarmés, der mit Poes Werk vertraut war (vgl. hierzu K. Wais, E. A. Poe und Mallarmés "Prose. Pour Des Esseintes", in "An den Grenzen der Nationalliteraturen", Berlin 1958), in der Dichtung Ghils entstanden sein:

"On ne rencontre guère, bestätigt Léon Lemonnier, dans l'oeuvre de ce dernier (Ghil), d'allusion à Poe; mais comme Ghil était un familier de Mallarmé, on ne peut point douter qu'il ait souvent entendu parler de Poe." (L'influence d'Edgar Poe sur quelques poètes symbolistes et décadents, MF, 212, 1929, p.529).

Die Parallelen sind überraschend zahlreich. Nicht nur die Namen stimmen überein, auch ihre Träger werden durch einen Dialog bei beiden Dichtern in Beziehung zueinander gesetzt, "L'Un et l'Une" im Reich der Seele, Monos und Una im Totenreich. Trotz inhaltlicher Unterschiede ist den Dialogen also auch die unwirkliche Sphäre gemeinsam. Der einzige Hinweis bei Ghil auf das "House of Usher" erscheint im Vorwort des "Traité" (1886/87), und dieses Vorwort stammt von Mallarmé.

(2) Gaston Moreilhon, "Ecrits pour l'art", 4 (15.6.1905), p.193.

noch deutlicher, wenn sie die Menschen verständnislos vor den RätseIn des Lebens stehen läßt (leurs âmes perplexes, p. 75). Hinter dem Symbol des Schmetterlings leuchtet somit eine sehr geheimnisvolle, an das Reich des Wunderbaren grenzende Seinserfahrung auf, die selbst dem modernen Menschen den Grund des Lebens verschließt und dennoch, angesichts der Schönheit dieses Geheimnisses, zum lebensbejahenden, schmetterlingsgleichen Aufschwung der Schöpfung aufruft. Die geheimnisumwobene Poesie strahlt aus sich heraus den Zauber des Ursprünglichen und Primitiven aus, den die späteren Ghilschen Dichtungen der menschlichen Frühzeit nur gewaltsam und mit Hilfe eines unpoetischen, wissenschaftlichen Vokabulars zu erwecken versuchen.

Nach dem Lebenserwachen vollzieht sich die innere Entwicklung des paradiesischen Paares. Noch bleiben beide von den Auswirkungen der fordernden Geschlechtlichkeit verschont:

"Heurs adelphiques et les songes sororaux

Tant élargis du pur néant des vagues sexes" (p. 22).

Die "songes sororaux" bestimmen das Verhältnis der beiden Menschen zueinander. Die zukünftige Geliebte ist die Schwester, die auch den Sprecher der "Prose pour Des Esseintes" begleitet. Dieses Paar aus Mallarmés Gedicht hat im "Geste" sicherlich noch unmittelbarer nachgewirkt als Poes "Monos und Una". Auch bei Ghil also geht das Geschehen von der Geschlechtslosigkeit aus. Noch vereinigen sich die Lippen der füreinander geschaffenen jungen Menschen in kindlich spielerischer Zärtlichkeit (lèvres sans l'ardeur, p. 22), und ebenso keusch und unbefangen nimmt die Natur an diesem zärtlichen Spiel teil:

"Voilà que les ruisseaux gazouillent dans les plaines:

Tranquilles sous l'heureux mariage des doigts

Aux pâturages des matins et des haleines

Allez d'un vague et doux déroulement de voix

Troupeaux du non-savoir aux héroïques laines." (p. 23).

Die Naturbeschreibungen verlieren die in der "Légende" symbolhaft wirksame keuchende Bewegtheit und drückende Schwere der Geschlechtlichkeit und erwachsen aus den "charmes de paysage" der "Prose". Auch die späteren Dichtungen Ghils erblicken in der sichtbaren Natur die Manifestation einer kosmischen Lebenskraft, die heilend wirken, sich aber auch als wild und gefährlich erweisen kann, eine "vitalité pullulante" (1), die mit einer "âme animale et omnivore" (2) ausgestattet ist. Im "Geste ingénu" aber ist die Natur der Spiegel der menschlichen Seele, die, selbst der Widerschein eines Höheren, ihrerseits die Natur durch sich hindurchscheinen läßt:

---

(1) I, p. 43: Le meilleur devenir.

(2) I, p. 42: Le meilleur devenir.

"Une âme de miroir lente et loïn prolongeant  
un départ simple d'eaux et de saules plongeant  
quelque légende d'or de puérile vie". (p.22)

Verlaines Landschaft des Gefühls, die Natur und Seelenstimmung miteinander verkettet, und Amiels Wort "Un paysage est un état de l'âme" erhalten hier, wo die Natur selbst Seele ist, einen unmittelbaren Sinn, der nicht mehr nur die Beziehung sucht, sondern in die Seele selbst vordringt.

Ghil war sich des Unterschiedes dieser zarten, naturnahen Dichtung zu allen übrigen Werken selbst deutlich bewußt. Noch in den "Dates" nennt er den "Geste":

"Livre tout en nuances sensitives, se déroulant très doux..." (p.91), klagt sich jedoch in dieser späten Schrift zu großer Lebensferne (en dehors d'immédiates réalités) und nacheifernder Hingabe an die "emprises Mallarméennes" (p.91) an. Diese Selbstanklage besteht zu Recht, wenn Ghil neben dem thematischen Einfluß der "Prose" auch die zahlreichen sprachlichen Anleihen meinte, die, wie beispielsweise in dem Vers

"Sous l'immémoire soeur de plume des azurs" (p.49), zu störenden Komprimierungen und Übertreibungen Mallarméscher Sprache führten. Selbst bei der Vergestaltung des "Geste" weicht Ghil zuweilen vom Alexandriner ab, um unter Bezug auf die Gestalt der "Prose" mehrere größere Gedichtabschnitte auf eine Strophe von achtsilbigen Versen auslaufen zu lassen, die mit ihrer teils resümierenden, teils abschließenden Funktion dem Gang des Geschehens eine gewisse Festigkeit verleihen. Auch die Spätfassung pflegt noch bewußt die Anklänge an die Dichtung des Lehrmeisters:

"...l'eau, le miroir non désert où nos gloires  
vaguantes en azur se pensaient l'univers" (p.113).

Dieses Spiegelmotiv aus der Dichtung Mallarmés deutet die stehenden Gewässer der dekadenten Dichtung (1) um zum Spiegel als Sinnbild des Geistes, in dem sich das All reflektiert und dem Menschen die Macht verleiht, sich über sein Erdendasein zu erheben. Desgleichen taucht Rimbauds "ivre" sehr häufig auf (L'azur ivre, p.67; l'aurore ivre, p.112), um das besonders intensive Naturerleben in dieser Seelenlandschaft zu betonen, was auch diesen Dichter als Lehrmeister Ghils, zumindest in sprachlicher Hinsicht, ausweist. Aber trotz allen poetischen Wohlklangs und rhythmischer Harmonie wird spürbar, daß sich

(1) Vgl. Rollinat "L'étang". In der Frühfassung sind die Parallelen zu der dekadenten Dichtung noch zahlreicher (les lueurs d'étangs mortes, p.60; l'étang des miroirs, p.74). Auch Begriffe wie "les maux de migraine" (p.50), "les lis" (p.13), "vague à l'âme" (p.61), die einem Teil der "Légende" den besonderen Charakter geben hatten, gehören hier noch zum Vokabular des Dichters. Erst seit 1889 sind sie endgültig verschwunden.

Ghil hier nicht im Bereich seiner ihm eigenen Kunst befindet. Der Leser fühlt sich zu oft an Mallarmé, Rimbaud und Verlaine erinnert, und dies verstärkt, im Vergleich mit der "Légende", den Eindruck, daß die überzeugendere Sprache Ghils in den Gedichten der herberen Art, z.B. dem Industriegedicht oder den Hymnen auf die Erde, zu finden ist. Der ausgeprägte Sinn für das Große und Eindrucksvolle bedeutete für die dichterische Kraft Ghils einen echten Gewinn. Gerade in dieser Gruppe der starken Dichtung, voller Großartigkeit und Pathos in der Darstellung und Verherrlichung des Lebens, in denen Mendès "de la grandeur, du lointain, et même de la douceur" (1) erkannte, lag ein nicht zu unterschätzender Anteil seiner Wirkung auf die Dichtung der folgenden Generation.

Ohne besondere innere oder äußere Höhepunkte läßt der Dichter innerhalb einer pastoralen Szenerie (2), die ihn in den "Dates" veranlaßte, diese Dichtung eine "Pastorale symphonie" (p.91) zu nennen, den Übergang der Liebenden von der Kindheit zum Jünglings- bzw. Mädchenalter sich vollziehen:

"les songs de midi s'en suivent, nous passons." (p.27).

Erhöht die Wendung des "s'en suivent" den fließenden Charakter des sprachlichen und inhaltlichen Verlaufs, so weist die Eigenartigkeit des Übergangs (nous passons) auf die Erzählgepflogenheiten des Ependichters hin, der, kraft seiner höheren Perspektive, willkürlich in das Geschehen eingreift und den zeitlichen Ablauf bestimmt.

Der Reifeprozess bewirkt, daß Arsène und Virginie sich voneinander entfremden. Er zieht sich in den Bereich des Männlichen, die Tätigkeit der Fischer, zurück:

"Aux preneurs de poissons qui s'étrangent s'en vont" (p.27),

wobei, neben dem sprachlichen Ausdruck des Altertümlichen, Ursprünglichen in "preneurs de poissons", durch die ausgeprägte Akzentuierung (Alliteration, Binnenreim) dieser Beschreibung zum erstenmal im "Geste" ein schwacher Widerschein der charakteristischen Rhythmisierung der "Légende"-Verse wiederkehrt, um die rhythmisch-monotone Bewegung der Arbeit darzustellen. Das Reich der "vierges", die der Hochzeit entgegenträumen, faßt der Dichter in das Bild des Schmucks:

---

(1) Rapport sur le mouvement poétique français, 1902, p.168.

(2) Die Spätfassung verstärkt das pastorale Element, um das Traumhafte des Geschehens zu unterstreichen und einen umso ernüchternderen Einbruch der Wirklichkeit vorzubereiten. Einige nur andeutende Verse zeigen Fischer, Hirten, Bauern, umgeben von einer arkadischen Landschaft, bei der Arbeit, beim Tanz, im Liebesspiel - unwirkliche Streiflichter eines einfachen Lebens, die das Hauptgeschehen untermalen.

"Tûs et seuls les longs doigts se prorogent en gemme" (p.31).

Die Mädchen ahnen sich in ihrem Sein, vornehmlich in ihrem Anderssein; noch unbewußt folgen die jungen Menschen einer Spur, die von der Natur festgelegt wurde. Es wiederholt sich in ihnen die Bestimmung des Menschengeschlechts zur Liebe:

"Trop vite au sol de Tous vient le pas qui l'ignore" (p.37).

Dieser Vers enthält eine der wenigen und sehr vagen Andeutungen in der ersten Fassung, die sich auf das Gesetz der Vererbung beziehen (au sol de Tous). Später nimmt dieser Gedanke festere Formen an. Die Parallelstelle von 1938 zeichnet der jugendlichen Einfalt (en ne s'interrogeant) nicht nur mehr die unbestimmte Gemeinsamkeit vor, sondern feste "empreintes lourdes", in die sie hineingezwungen wird. Zugleich bieten diese Verse der getrennten Geschlechter ein typisches Beispiel für die musikalische Übersetzung von Seelenzuständen, wie sie der "Traité" darstellte:

"Harpe exempte de doigts et de voeu sangloté  
taisant la pleine paix de l'ingénuité!" (p.39).

Sie bezeichnen eine Szene der Unterwerfung. Innere und äußere Widerstände errichten für die Liebenden am Himmel als mahnendes Zeichen den Schleier der Tanit, der dem Priester Reinheit und Unfruchtbarkeit gebot (une stérile voile et l'honneur qu'elle assume, p.39). Der "Traité" forderte für die Harfenmusik in der Dichtung:

"Constatant les souverainetés les Harpes sont blanches..." (p.41),

ordnete der Harfe und der weißen Farbe das "E" und ferner

"les T et les D stériles, et l'aspirée H, et les G durs et mats" (p.45)

zu. Vom Standpunkt Ghils stimmt der Gefühlsausdruck der Verse mit ihren musikalischen und malerischen Elementen überein. Für den Leser gilt die resignierende Feststellung Remy de Gourmonts:

"...tout l'orchestre coloré de M. Ghil jouera faux pour mon imagination visuelle..." (1).

Die "instrumentation verbale", von Mallarmé angeregt (2), bleibt ein eigenwilliges Unternehmen des Dichters. Auch ein Erfolg würde nicht die Einheit von Musik und Dichtung, sondern allein die unnachahmliche Wortkunst eines Dichters beweisen.

---

(1) Le deuxième livre des masques, Paris 1898, p.185.

(2) Ghil nennt Mallarmé "le premier qui par 'l' Après-Midi d'un Faune' sortit du néant l'idée de l'Instrumentation..." ("Ecrits", in der einführenden Vorbemerkung, Nr.1 (7.1.87)).

### 3. Der Verlust des Paradieses

Mit der "ingénuité" geht das Kindheitsparadies, wie in Mallarmés "Prose", verloren. Gleichzeitig aber liegt hier der Wendepunkt, der die öffentliche Trennung Ghils von seinem Meister vorausnimmt. Denn im "Geste" verliert sich die Kindheitssymphonie nicht in der flachen, trockenen Erwachsenenwelt der "Prose". Der Übergang von der "ingénuité" der Kindheit zu dem "âge vainqueur de la vulve griève" (p.45) ist im "Geste" ein Übergleiten vom Nicht-Wissen (le vague non-savoir, p.19) zum Wissen (Un âge de savoir et de religion de longue sûreté vêt le pèlerinage, p.74). Es ist dies ein Wissen um sich selbst und um die Liebe, das Arsène und Virginie zum "Amant" und zur "Amante", das Lachen (le rire aux purs palais) zum "sanglot" der Erkenntnis werden läßt. Doch zugleich mit dem "sanglot" des Wissens tritt die verheißungsvolle Andeutung des Wachsenden und werdenden (Quelque arôme de ventre où germeront des grains, p.38) in das Leben der Liebenden ein, die schon hier aus dem Paradies zurück in die Fruchtbarkeitshymnen der "Légende" weisen.

Doch gleich sinkt die Dichtung aus dem auffordernden Geruch des Geschlechts in die Lyrik der seelischen Suche zurück. Der Kampf "du sang et du rêve" ist noch nicht beendet. Besonders die Spätfassung hebt den Zwiespalt hervor und betont damit erneut die Sonderstellung des "Geste", die Ghil 1887 noch nicht voraussah. Die Suche nach der Erfüllung, die Wanderung über Berg und Tal, wird in Unwirklichkeit gehüllt (Ô terres de mon rêve). Nicht der Wille lenkt die Schritte, sondern es ist ein Treibenlassen. Der Boden bietet sich dem Wanderer und führt ihn vorwärts (il erre des pieds nus, que lève l'ondulement harmonieux du sol). Sein jugendliches Wollen ist noch im Unbestimmten, im Traum gelagert; die wandernde Suche ist ein Entgegenträumen; kein ziel-sicheres Denken leitet ihn (Rêver est doux, penser est las). Auch der der späteren Fassung hinzugefügte Liebesruf, der dem Mädchen gilt, erklingt nicht in Wirklichkeit:

"coeur! à l'heure de l'heur éveille-toi:

coeur!...

c'est l'aurore

de l'heur nuptial: c'est l'heure

où vient, où vient qui T'adore-" (p.87).

Nicht der Wind trägt die Worte zu der Liebenden, sondern aus ihrem Inneren hört sie sie steigen. Diese ganz auf Musik bedachte Wortkunst, der gesangliche Höhepunkt des "Geste", sucht im einzelnen Buchstaben - den monotonen Vokalwiederholungen und den in das Unbestimmte führenden r-Endungen - die musikalische Fülle und paßt auch die Versanordnung dem unfesten, in Einzelströme aufgelösten Emporsteigen des Gefühls an. Eine zusätzliche Funktion die-

ses Liebesrufes, der seit der Spätfassung den "Geste" leitmotivisch durchzieht und später sogar in verschiedenen Teilen des "Oeuvre" wieder auftaucht, liegt in seinem verbindenden Charakter. Gemeinsam mit anderen Leitmotiven wirkt er als Bindeklammer zwischen den zahlreichen Büchern des "Oeuvre" und trägt dazu bei, den "Geste" von 1889 dem Gesamtwerk einzuordnen (1). Andererseits sind diese Leitmotive die wichtigsten Elemente der Ghilschen Erinnerungs- und Assoziationstechnik, die eine früher vernommene Melodie immer dort wieder aufklingen lassen, wo der Dichter am Beispiel der Parallelität oder Gegensätzlichkeit des Geschehens zu bereits Dargestelltem die Erlebnisfülle eines Augenblicks aufzeigen und diesen Augenblick gleichzeitig in die Gesamtheit der Zeit stellen möchte. Die Gedichte der "Légende" und die "Geste"-Fassung von 1887 kannten dieses Mittel musikalischer Sprachbehandlung noch nicht.

Das Kontrastgeschehen der einsetzenden Menstruation, das die Handlung endgültig in die Wirklichkeit zurückreißt, bricht unvermittelt in das Liebesduett der Seelen ein und zerstört für die Eine jählings das Traumgewebe. Ghil greift, wie auch schon in "Les mariés - la peur d'après", zu diesem Mittel der plötzlichen Gegenüberstellung von Traum und Wirklichkeit, um die Tiefe des Konflikts zu verdeutlichen. Ein Geheimnis tut sich dem Mädchen auf, das sie schamhaft vor der Welt zu verbergen sucht, indem sie sich in innerer Abwehr gemeinsam mit ihren Schwestern noch radikaler als zuvor in die Sphäre des Weiblichen zurückzieht (Que le sens d'elles su ne sera dévoilé, p. 74). Doch gerade dieser Abschied von den "purs oiseaux d'avant", dieses für sie erschreckende Geschehen der Menstruation, offenbart ihr den Sinn, der sie mit der Natur verbindet. Das Gesetz der Natur geht auf den Menschen über (selon que les lunes agirent). Bezeichnend für diese Rückkehr des Menschen in den Schoß der Natur ist der Doppelpunkt, der die Beschreibung der Menstruation abschließt und gleich einer Schlußfolgerung ein Naturbild erstehen läßt:

"aux eaux glissantes d'ors les roses vont en vent." (p. 65).

Auch in der farblichen Annäherung der "eaux glissantes d'ors" und der "roses" an das "sang mûri" liegt die Bereitschaft des Dichters zur Erfahrung der natürlichen Einheit. In dieser lyrischen Zurückhaltung des "Geste" von 1887 wird das didaktische Element des Übergangs vom Nichtwissen zum Wissen an dieser Stelle nur andeutungsweise sichtbar. Es liegt in der Charakterisierung der "vierges" als "Ignorantes" und der Deutung des Blutstromes als "sanglot", womit der Dichter

---

(1) R. Montal geht meines Erachtens zu weit, wenn er vermutet (p. 153), Ghil habe mit Hilfe dieser verbindenden Leitmotive die Vielzahl der Themen auf eine gemeinsame Linie zu drängen versucht. Das Gegenteil, die Weitung des Erlebens (siehe oben), scheint mir der Fall zu sein.

schon in den oben interpretierten Versen des Liebeserwachens das Erkennen der beiden Kinder als "Amant" und "Amante" umschrieben hatte. Erst in der Fassung von 1889 wird für Ghil das "âge de savoir" zu seinem eigenen, dem Zeitalter des Bewußtwerdens, das er der Menschheit zu verkünden gedachte. Hier wandelt sich die jungfräuliche Reinheit der "purs oiseaux d'avant" zur unfruchtbaren Wüste (purs déserts d'avant) und der Blutstrom ergießt sich als "aigu torrent de Vie" (p. 93), in dem für den Dichter "le sens du monde" liegt. Die sprachliche Besonderheit der Spätfassung liegt in dem Eindruck des Gewalttätigen, den sie vermittelt. Die "eaux glissantes" verdichten sich zu den "eaux des épaisseurs" (p. 92), der "aigu torrent" verkörpert größere mitreißende Kraft als der "sanglot" der Frühfassung und selbst Wörter wie "trionphant, mûrissaient, houlent-long" tragen durch ihre anspruchsvolle Lautgestalt und Stärke zu diesem Eindruck bei. Die Natur des "Geste" hat die paradiesische Sanftheit zugunsten der herrischen Naturgesetzlichkeit des "Oeuvre" aufgeben müssen. Auch den späteren Zusatz des "Rêver est doux, penser est las" (p. 85) empfinde ich als Abkehr von Mallarmé und dem "Geste" von 1887. Die Worte knüpfen an einen Vers von Guyau (1) an, "Rêver est doux, agir meilleur" (La mort de la cigale. Vers d'un philosophe, 1881), und erscheinen mir aus diesem Grunde als verschlüsselte Kritik an der schwärmerischen Weltvergessenheit und träumerischen Untätigkeit des Einen, den sie auf seiner Liebessuche begleiten.

Die seelische Annäherung der beiden Liebenden zeigt sich gestaltlich in den immer kürzer werdenden Passagen, die abwechselnd ihm oder ihr gewidmet sind, bis sie sich im Augenblick des Zusammentreffens in einem Dialog vereinigen. In diesem Zwiegespräch bekennen sie voreinander, daß seit ihrer Kindheit alles in ihnen drängend auf diese Vereinigung hingearbeitet hatte. Plötzlich aber scheint das Zwiegespräch unerwartet anstatt in der Vereinigung in einem Verzicht darauf und erneuter Trennung zu enden. Die Geliebte will, wie die "soeur" der "Prose", das Traumreich der Kindheit nicht verlassen, sondern die Reinheit des Kindseins bewahren. Sie möchte sich weiterhin in ihrer Jungfräulichkeit spiegeln und betrachtet die fordernde Männlichkeit als den Schatten, der diesen Spiegel verdunkelt:

"Veut du mal au miroir où se mire mon ère." (p. 96).

Das Bild erinnert an die Spiegelszene der "Hérodiade". Beide wollen sich dem Zugriff des Männlichen und des Geschlechts versagen, bis das "Vous mentez, lèvres" und Ghils

---

(1) In den "Ecrits", 9 (15. 11. 1905), p. 421, weist Ghil unter Bezugnahme auf Guyaus dichtungstheoretisches Bemühen in "Les problèmes de l'esthétique contemporaine" (1884) darauf hin, daß er mit dem Werk dieses Denkers, dem auch Verhaeren viel verdankte, schon sehr früh vertraut war.

"Trêve au mensonge doux qui dans les airs ondule !" (p. 99)

die Täuschung offenbar werden lassen und das Vorhergehende zurücknehmen. Die Umkehr ist durch die betonte und imperativische Stellung des "Trêve au mensonge" so abrupt und ernüchternd, wie wir es selbst von den "Légende"-Gedichten nicht gewöhnt sind. Das Traumgespinnst wird sogar, in der Art der "romantischen Ironie" Heines, brutal zerrissen:

"Il n'aima que la ligne onduleuse et l'azur  
Mentalement vivant du passage angélique  
de quelqu'Une aux longs plis sous la gloire du pur" (p. 99).

Was bleibt, ist die "ligne onduleuse" und das "azur" des Ideals, das eine Lüge ist, denn auch die Lüge "ondule" zeigt nur den schattenhaften Umriß (ligne) des Unwirklichen, nicht aber die plastische Form des Menschlichen. Hier setzt der Entscheidungskampf zwischen "rêve" und "sang" ein, dargestellt am Kampf der Geschlechter. Der Mann erhält sein Recht, das nach Reinheit strebende Mädchen ergibt sich seiner lebensvollen Forderung. Nur wenige Verse berichten von dem Sieg der Natur. Sehr behutsam und zart deutet Ghil das Geschehen an. Er umgeht den direkten Bericht und läßt die Natur sprechen. Der stilistische Unterschied zu der rauhen, direkten Diktion der "Légende"- und "Oeuvre"-Gedichte erscheint hier besonders augenfällig:

"Un rien léger glosait les roses au dehors" (p. 105).

Die Weichheit und Stimmhaftigkeit der Laute läßt nichts mehr ahnen von der lastenden Schwere, die die Geschlechtsakte der "Légende" zum Ausdruck brachten. Die Wirklichkeit des Geschehens scheint ganz im Seelischen zu verbleiben, obgleich die paradiesischen Träume längst der Vergangenheit angehören (arriérés paradis). Das weibliche Geschlechtsteil wird zum magischen Zeichen (l'Angle) und erfährt sogar eine Überhöhung in das Religiöse (la nuit sainte d'elle). Die als Herrscher gedeuteten männlichen Geschlechtsteile vertiefen den Charakter des Kultischen (phalliques longs rois). Das Schiff, das nie wieder das Eiland der Kindheit (1) anlaufen wird:

"le Trois-mâts aux grands Mâts dans l'Ile n'arriva" (p. 112),

erhält noch einen zweiten Symbolwert. Es führt die äußere Handlung weiter, wird zum Totenschiff, das den Einen auf das Meer fahren und nicht wieder heimkehren ließ:

"morts les Yeux dans le nord et grosse la Mer plane" (p. 112).

Damit verkörpert es auch die Realität, die die Liebenden trennte.

Noch einmal klingen die vormalig so freudigen Stimmen der beiden im Dialog auf. Diesmal aber klagen sie, fließen aneinander vorbei, bleiben sich gegenseitig unverständlich und sind nur noch trauernde Monologe. Auf den

---

(1) Die Insel aus der "Prose pour Des Esseintes".

Schmerz der einsamen Gattin antwortet das Greinen eines klagenden Tieres (un geignant Animal, p. 112), das die Seele des Verstorbenen (Immortel Autre du vain Mâle, p. 115) in sich trägt. Auch dieses Bild zeigt, wie das "il erre des pieds nus" (vgl. p. 59) mythisierenden Charakter und formt den besonderen Stil des "Geste ingénu". Mit diesem Zwiegespräch aus dem Totenreich, das die Analogie zu Poes "Monos und Una" noch verstärkt, läßt die erste Fassung das Buch abschließen.

Die Neubearbeitung führt weiter in ein "Finale", und zwar, was Ghils spätere Haltung charakterisiert, nicht in den Tod, sondern in das Leben zurück. Das Leben greift selbst ein. Es spricht den Lebenden direkt an (Vivant!) und fordert zum Weiterleben auf. Es geschieht dies nicht im hedonistischen Sinne; Ghil ist kein Anakreontiker, der dazu auffordert, das Leben zu genießen. Vielmehr offenbart er allen Schmerz als zum Dasein gehörig und als Element, das wie jedes andere seinen Sinn und seine Aufgabe hat.

Unvermittelt erscheint auch in diesem "Finale" von 1889 wieder jenes bedeutungsvolle Bild des durch die Nacht rollenden Zuges:

"...entends rouler l'erreur d'airain  
et de pierraille en l'horizon souterrain, où  
houle un Train!..." (p. 114).

Das Bild kann, wie die "Légende" zeigt, verschieden gedeutet werden. Im "Geste ingénu" bietet sich die Berücksichtigung des Ganzheitsplanes in Ghils "Oeuvre" an, wonach nicht nur innere Zusammenhänge, sondern auch äußerlich sichtbare Kontaktpunkte vorhanden sein dürften. Das wäre hier der Fall, wenn man das am Horizont aufdämmernde Zugrollen und die Scheinwerfer, die den Raum zu vergrößern und die Zeit vorwegzunehmen scheinen (ses deux phares exagérant et le nuit et le temps, p. 114), als einen Pfeil betrachtet, der in unsere moderne Zeit weist, die im folgenden Buch, dem "Voeu de vivre", heraufbeschworen wird, einen Wegweiser, der endgültig aus dem Paradies hinausführt und in das reale Leben leitet, das jenseits der Paradieslandschaft unverändert pulst. Stellen wir das Bild in den Zusammenhang der letzten Verse, so wird die Verbindung zum ganzen Buch deutlicher:

"Sous les hauts dômes végétants  
les eaux sont noires, des étangs:  
tandis que là, - entends rouler l'erreur d'airain  
et de pierraille en l'horizon souterrain, où  
houle un Train!..."

Ainsi qu'un songe qui prévalut  
et qui prend vie, un Train qui longtemps stoppa-mut  
le stagnant ordre du métal où l'âme existe

tintamarrant en le départ loin alarmiste  
de ses deux phares exagérant et la nuit.  
et le temps!" (p. 114).

Die ersten Zeilen drücken zunächst einen lokalen, ferner jedoch auch einen existenziellen Gegensatz aus (Paradies - Realität), der sich in der Gegenüberstellung der wuchernden Natur des Gartens und der gebändigten anorganischen Materie der Bahngeleise manifestiert (*dômes végétants - l'erreur d'airain et de pierraille*). Berücksichtigt man, daß sich der größte Teil des Buches im seelischen Bereich bewegte, dessen bildlicher Ausdruck das Wasser - Meer und Teiche - war, so bedeuten diese Verse einen Ausbruch aus jener vage verschwommenen, dunklen Sphäre der Seele zurück in die scheinbar festgefügte Ordnung der sinnlich erfassbaren Welt der Materie. Der "Traité" spricht von einem "malaise silencieux d'eau morte" (p. 14) und die Anmerkung besagt "Malaise qui se dissipe et ne veut de sa stérilité" (p. 14). Das bloße Verbleiben im Seelischen - auch in der Erinnerung - hat sterilisierende Auswirkungen. Daher der zum Leben auffordernde Übergang von den "étangs", den "eaux noires" zur modernen Technik, die jedoch als Realität mehrschichtig ist und darum auch das Übel (*l'erreur d'airain*) in sich trägt. Diese Antinomie spiegelt sich auch im Gestaltlichen wider. Während sich das Geschehen schon ganz der Realität geöffnet hat, wird das verlorene Paradies in wenigen liedhaften Achtsilbern noch einmal in Erinnerung gebracht:

"Ma Triste! les oiseaux de rire  
même l'été ne volent pas  
au Mutisme de morts de glas  
qui vint aux grands rameaux, élire  
un lourd néant dont les amas  
ne s'ouvrent en vent de lilas  
où ton ingénu geste - aspire!" (p. 114) (1).

Diese sehr persönlich anmutenden, sehr musikalischen Verse, die noch einmal die verhaltene Innerlichkeit des Sprach- und Erlebnisstils gegenüber der sehr viel bewegteren, zuweilen pathetischeren Dichtung der "Légende" zum Ausdruck bringen, leiten über zu den harten Alexandrinern des "erreur d'airain et de pierraille". Gehaltlich aber bleiben beide Teile miteinander verknüpft. Die Lieblichkeit des Gesangs gehört der Vergangenheit an (*les oiseaux de rire même l'été ne volent pas*), während zur Realität des "erreur" sich auch in der Natur

---

(1) Als Vorlage diente Ghil ein Sonett aus dem Jahre 1886, das zuerst im "Scapin" erschien und für den "Geste" eine Kürzung erfuhr. Es wurde unter dem Titel "Sonnet" unter die "Poèmes séparés" in das Gesamtwerk (III, p. 164) aufgenommen.

ein "Mutisme de morts de glas" gesellt, wodurch das "rien léger" der paradisi-  
schen Vereinigung vergehen muß vor dem "lourd néant" der Wirklichkeit und  
des Leids. Der Anruf des Lebens (Vivant!), so freudig er zunächst klang, erweist  
sich auch hier noch als zwiespältig und dem Bewußtsein des Übels in der Welt  
unterworfen (Ma Triste!). Erst viele Jahre nach dem Bruch mit Mallarmé wird  
diese Erfahrung des Mehrschichtigen im Dasein geschwächt zugunsten einer im-  
mer einseitiger werdenden Sicht in der Dichtung des "Oeuvre". Der Verlust des  
Freundes und Lehrers bedeutete auch menschlich eine Verarmung im Leben René  
Ghils. Das gegenseitige Vertrauen, die wohlwollende Freundschaft des Älteren  
und die bewundernde Verehrung von seiten Ghils wichen nach 1888 einem uner-  
träglichem Zustand voller Mißtrauen, geheimem Groll und öffentlicher Streitig-  
keiten. Besonders Ghil reagierte sehr oft kleinlich und gehässig:

"Mais ces poètes, les uns impuissants à sortir du dogme mensonger, stupé-  
fiants du paradoxe errent se stérilisant dans le fatras philosophique prioriste,  
imposant au nom de l'idée pure leurs postulats empreints de plus ou moins  
de superstition - et se résumant en ce mot ridicule que dit leur oeuvre:  
'L'on ne peut se passer d'Eden!' " (1).

Die Heftigkeit des Ausfalls gegen den ehemaligen Freund und Lehrer weist noch  
einmal auf die zeitliche Nähe der Trennung hin, vielleicht auch auf die Stärke  
des Einflusses, aus dem sich Ghil gewaltsam zu lösen hatte. Obgleich er sehr  
selbstbewußt in seinen Vorwürfen auftrat, kann man sich des Eindrucks nicht  
erwehren, daß er seine eigene dichterische Position immer wieder nur gegen die  
Mallarmés zu verteidigen suchte und Mallarmé ihn, trotz der lautstarken und  
öffentlichen Lossage, wie ein Gegenpol immer wieder unausweichlich anzog.  
In späteren, reiferen Jahren, als der ungestüme Widerspruchsgeist und Unab-  
hängigkeitsdrang einer ruhigeren, überlegeneren Haltung Platz gemacht hatte,  
unternahm Ghil keine ungerechten Attacken mehr gegen Mallarmé und fällt  
auch keine voreiligen Urteile. Vielmehr sind sie durchdrungen von der Über-  
zeugung, daß Mallarmés Dichtung für die Entwicklung der zeitgenössischen Lyrik  
von unschätzbare Bedeutung und für die Zukunft von bleibendem Wert sei. Er  
spricht von ihm als dem "très-rare et grand Stéphane Mallarmé" (2), dessen  
Denken und sprachliches Wollen die Dichtung zu ihrem höchsten Gipfel getragen  
habe, und beteuert:

"Il y a lieu, en ce temps de médiocrité poétique, de rappeler cette hautaine  
et profonde personnalité, dont l'esprit vit parmi tous ceux qui demain se

(1) Ghil, Résumé de ma méthode évolutive, "Les annales artistiques et litté-  
raires", 39 (1. 10. 1889), p. 232.

(2) Ghil, Les tendances modernes de la littérature, de l'art et de la philosophie  
en France, "Vesy" (Die Waage), Moskau 1904, p. 19.

lèveront pour remettre en marche l' évolution...." (1).

Alle Elemente der Abkehr treten im folgenden "Oeuvre" wieder auf. Die innere Widersprüchlichkeit der beiden Fassungen des "Geste ingénu" aber führt am ehesten in die Tiefe des persönlichen Konflikts.

---

(1) Brief an Brjusov (12. 6. 1906).

## V. L'OEUVRE (1889 - 1926)

### 1. Die theoretische Grundlage des "Oeuvre"

In der Biographie Ghils liegt zwischen den Erscheinungsjahren des "Geste ingénu" und des "Meilleur devenir" als wichtiges Ereignis die Heirat des sechs- undzwanzigjährigen Dichters (20.7.1888) mit Anna-Alice Blanchon aus Melle, dem Ort seiner Kindheit (1). Stuart Merrill erinnert sich:

"Las un peu de toutes les criaileries des critiques, René Ghil se retira, il y a quinze mois, à Melle, où en 1888 il épousa une charmante femme, inspiratrice d'inoubliables épithalames." (2).

Auf diese Hochzeit folgte eine lange, glückliche Ehe mit einer Frau, die nur für ihren Gatten und seine Berufung lebte und noch nach seinem Tode all ihre Kraft daran setzte, das dichterische Vermächtnis René Ghils der Nachwelt zu erhalten. Sie sammelte einen großen Teil seiner literarischen Korrespondenz, der noch der Veröffentlichung harrt (3). Im gemeinsamen Bemühen mit Paul und Georges Jamati, Noël Bureau, Gabriel Brunet und Charles Cousin (4), die sich bald nach Ghils Tod im Jahre 1936 zu einem "Comité des amis de René Ghil" zusammenfanden, gelang es ihr, eine Gesamtausgabe seiner Dichtungen vorzubereiten, die 1938 erschien (5). Schon 1928 war ein Band, "Choix de poèmes", erschienen, dem die Verantwortlichen Gabriel Brunet, Noël Bureau und Paul Jamati eine ausgezeichnete Einführung in Dichtung und Gedankengut René Ghils voranstellten. An all diesen Unternehmen war Anna-Alice Ghil direkt oder indirekt beteiligt. Sie pflegte seine Freundschaften weiter und wollte sogar das Arbeitszimmer des Dichters in dem Zustand, in dem er es für immer verlassen hatte, bewahren. Bewundernd kommentiert Valmy-Baysse in einem

- 
- (1) Das Paar bezog eine Wohnung in der rue Lauriston 16a, nahe der "Place de l'Etoile". Neben den Einnahmen aus seiner künstlerischen und schriftstellerischen Tätigkeit bezog Ghil seinen Lebensunterhalt von einem Mietshaus seines Vaters (rue Juge, im 15. Arrondissement), dessen Ertrag er sich mit seiner Mutter, die noch immer in der rue de Montaigne 12 lebte, teilte.
  - (2) Stuart Merrill, René Ghil, "La Plume", 23 (1.4.1890), p. 52.
  - (3) Nur wenige Briefe fanden Eingang in den Band "Quelques lettres de René Ghil. Dixième anniversaire de la mort du poète" (1935).
  - (4) Vgl. das einleitende Kapitel, p. 2: "Rythme et Synthèse".
  - (5) Vgl. die Bibliographie, p. 141.

Artikel unter dem Titel "Collaboratrice" diese rastlose Tätigkeit für das Werk des Gatten:

"C'est une rare fortune pour un écrivain d'avoir dans son ombre - ou dans sa lumière - une femme qui est en même temps sa collaboratrice. Mais, quand cette collaboratrice pense qu'elle se doit davantage encore à la mémoire de celui qu'elle a servi pendant toute sa vie, la fortune de cet écrivain est de celles que l'on peut envier." (1).

Dennoch wurde Ghils Leben, das unter dem Zeichen einer nicht nachlassenden Treue zu seinem Dichtungsprinzip stand, zu einem seelischen Opfergang für seine Kunstauffassung. Er verlor mit den Jahren viele Freunde und Gönner. Bei der Fortführung der "Ecrits" (Juni 1888 bis Dezember 1892) mußte Ghil ohne eine große Anzahl der Mitarbeiter auskommen, die seit Gründung der Zeitschrift (7. 1. 1887) an ihr beteiligt gewesen waren. Albert Mockel, an dessen "Wallonie" Ghil die Zwangspause der "Ecrits" zwischen 87 und 88 überstand, berichtet dazu:

"Deux ans plus tard, René Ghil avait quitté la 'Wallonie', où demeurèrent d'ailleurs tous les anciens rédacteurs des 'Ecrits pour l'Art'. Ghil avait évolué vers une poésie aux tendances scientifiques et sociales, tandis que nous restions fidèles à l'idéal du symbolisme et de la poésie pure." (2).

Die Schuld an der allmählichen Vereinsamung trägt sein doktrinäres Verhalten. Ghil hielt sich selbst nicht für einen Lehrer. Er leugnete sogar den Ehrgeiz, eine eigene literarische Gruppe bilden und seine "méthode évolutive-instrumentiste" von Anhängern übernommen und verteidigt sehen zu wollen (Ecrits, 3, 15. 3. 1889, p. 62). Die Meinungen der Zeitgenossen gehen in diesem Punkt weit auseinander. Einige hielten ihn für den geborenen Diktator in der zeitgenössischen französischen Literatur, der es nur darauf angelegt habe, den Ruhm der schon bekannten Dichter der vorhergehenden Generation zu schmälern und sich zum alleinigen Führer der neuen Schule aufzuschwingen ("Temps" vom 1. 10. 1925). Immerhin konnte Remy de Gourmont schon 1912 von ihm sagen:

- 
- (1) "La Volonté" (19. 8. 1928). Im selben Artikel bringt Valmy-Baysse eine Falschmeldung: "Je viens de lire, schreibt er, que Madame René Ghil a fait don à la Bibliothèque Nationale de tous les manuscrits de son mari." Davon ist in der Nationalbibliothek nichts bekannt. Stattdessen befinden sich eine Reihe von Manuskripten im Privatbesitz der Erben Paul Jamatis, eine Anzahl Briefe in der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet und in der Bibliothèque Royale de Bruxelles (Fonds Mockel, Fonds Verhaeren).
- (2) Numéro spécial de "Rythme et Synthèse", Paris 1926, p. 32 f.

"...et (il) sut, ce que Mallarmé même n' avait pu faire, grouper autour de sa doctrine presque tous les poètes de ce temps qui avaient une destinée et qui l' ont réalisée. Ghil, un moment, fut le maître de Henri de Régnier, de Verhaeren, Viélé-Griffin, Stuart Merrill". (1).

An dem frühen Erfolg stärkte sich sein Selbstbewußtsein und seine Beharrlichkeit weiterhin. Darum mochte bei ihm leicht der Eindruck der Überheblichkeit entstehen. So richtete der Literaturkritiker Van Bever die deutliche Warnung an Mansell Jones (2), daß man es bei Ghil mit einem ausgesprochenen "fumiste" zu tun habe. Der persönliche Besuch Mansoll Jones' zeigt jedoch ein anderes Ergebnis:

"The oppressiveness of Ghil's appearance was softened by a meditative, kindly expression - 'sérieuse et exquise candeur' - which was difficult to associate with the 'fumiste' reputation of this 'Maître de l' Ecole philosophique ou évolutive-instrumentiste' ". (3)

Von der Untersuchung der dichterischen Leistung Ghils kann die theoretische Betätigung zwar nicht getrennt werden, weil ihre Gedankengänge seit 1889 mehr als bei den Jugendwerken in die Dichtung einfließen. Jedoch muß sie bei der Beurteilung der Gedichte sehr vorsichtig angeführt werden, denn an der Qualität der künstlerischen Visionen des Dichters hat sie nur unter ganz besonderen Voraussetzungen Anteil. Was Ghil mit dem "Oeuvre" schaffen wollte, war das große Epos des wissenschaftlichen Zeitalters, aber mit und in ihm erstrebte er auch das festgefügte gedankliche System. Er suchte die harmonische Vereinigung des sprachlichen Kunstwerks und des Gedankengebäudes. Der größte Teil des "Oeuvre" offenbart das Scheitern dieses hohen Anspruchs, resultierend aus der mangelnden Fähigkeit zu sprachlich-künstlerischer Verwirklichung. Seine Verse blieben meist in der theoretischen Abhandlung, der dumpfen Aneinanderreihung wissenschaftlicher Fakten haften. Seine Selbstbeurteilung:

"Ma pensée est le monde en émoi de soi-même" (4)

entspricht insofern den Tatsachen, als die "pensée" zum zentralen Element der Dichtung wurde (5). Die gedankliche Höhe erstand nicht aus der Kraft des Wortes. Ghils sprachliches Erleben war dem Fluß des Gedankengangs, der zumeist aus Anleihen philosophischer und naturwissenschaftlicher Werke bestand, nicht

---

(1) Remy de Gourmont, Promenades littéraires, Paris 1912, p.49.

(2) Mansell Jones, Talks with French Poets, 1913-14, 'French Studies', II, 3, 1948.

(3) ebd., p.208.

(4) Oeuvre, II, p.438: Dire de la loi, Chant dans l' espace.

(5) Gemäß der Guyauschen Maxime "C' est le penseur qui fait le véritable artiste" (Les problèmes de l' esthétique contemporaine, 1884, p.158).

gewachsen. Die Einzelanalysen der "Oeuvre"-Bücher werden immer wieder auf diese Diskrepanz stoßen. Zunächst aber soll die Absicht von der Verwirklichung geschieden und die theoretischen Erörterungen und Einflüsse in Ghils Propagandaschriften für sich untersucht werden, um bei den Gedichtinterpretationen darauf zurückgreifen zu können.

Nach der Abkehr von Mallarmé im April 1888 verloren die beiden "Traité"-Ausgaben von 1886/87 viel von ihrem Wert für die nun folgende Dichtung. Das "Oeuvre" beginnt für Ghil 1889 mit der Veröffentlichung des "Meilleur devenir" (1), und die theoretische Grundlage dieser Dichtung zwischen 1889 und 1926 bildete zunächst der "Traité" von 1888, der die Spuren von Mallarmé und den Symbolisten zu verwischen suchte, ferner die Ausgabe von 1891 (*En méthode à l'Oeuvre*) und insbesondere von 1904, deren erster Teil "Méthode" sein wissenschaftlich-philosophisches Glaubensbekenntnis darstellt und dessen zweiter Teil "Manière d'art" als Ghils "ars poetica" betrachtet werden kann. Im Mittelpunkt dieser theoretischen Arbeiten stehen Ergebnisse und Lehren Darwins, Spencers (2), Comtes und der "livres aux signes occultes et sacrés" (3).

Daß sich Ghil mit Darwin und Spencer auseinandergesetzt hat, geht aus Erklärungen in "*En méthode à l'Oeuvre*" (p. 205) und "Les dates et les oeuvres" (p. 179) hervor, wo er sich von beiden in der Frage des fühllosen "Kampfes ums Dasein" und der ethischen Folgerungen entschieden distanziert. Auch die Überschrift "Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationnelle" (4), unter die Ghil sein dichterisches und dichtungstheoretisches Streben seit 1889 stellte, gibt Auskunft darüber, daß sich Ghil der evolutionistischen Philosophie Spencers verpflichtet fühlte. Spencer ging von den Voraussetzungen Comtes und Mills aus, wonach die Philosophie Erfahrungswissenschaft sein soll, nur ungleich umfassender als alle Einzelwissenschaften. Die Philosophie, d.h. nach Spencer die "synthetische Philosophie", hat nach einem für alle Erscheinungen der materiellen und geistigen Bewegung gemeinsamen Gesetz zu suchen, das

- 
- (1) Vgl. das Kapitel "Le geste ingénu", p. 50.
  - (2) Er propagierte in der Nachfolge Comtes den Positivismus in England, arbeitete sich dann jedoch zu einem eigenen Konzept, dem evolutionistischen, weiter. Die erste teilweise französische Übersetzung des "System of Synthetic Philosophy" (1882/96) erschien 1871 in Paris von E. Cazelles (*Les premiers principes*). Von 1878 bis 1887 folgte vom selben Übersetzer eine Übertragung der "Principles of Sociology".
  - (3) "Védas, Avesta, la légende de Tao, l'Histoire des Soleils sur l'empire de Mexitli, Hésiod, De natura" (*En méthode*, p. 201).
  - (4) Titel einer erläuternden Streitschrift (1889) zu der völlig umgearbeiteten "Traité"-Ausgabe von 1888.

Spencer in seiner Theorie der kontinuierlichen Evolution (1) in allen Bereichen des Universums gefunden zu haben glaubte, und zwar noch vor der Kenntnis von Darwins Lehren. Die Entlehnungen Ghils aus den evolutionistischen Gedankengängen Spencers lassen sich am besten in seinem "Livre préface" zum "Oeuvre", dem "En méthode à l' Oeuvre" verfolgen. Aber auch sein Abweichen von Spencer tut sich hier kund. Im Geleitwort zu dem Evolutionskapitel heißt es:

"Et, si, se plus et plus dénaturant du Cercle dont elle soit l' équivalence en mouvement, se développe une Ellipse: plus et plus, va à équivaloir en Droite l' elliptique périphérie." (p. 211)

Die Ellipse (2) wird für beide, Ghil und Spencer, zum Symbol für alles Werden in der physischen Natur sowie im psychischen Bereich. Spencer knüpfte an Newtons Entdeckung der elliptischen Umlaufbahn der Gestirne an. Die Vielzahl und Verschiedenartigkeit der Kräfte, die bei jeder Bewegung mitwirken, läßt einen kreisförmigen Rhythmus unwahrscheinlich werden. Stattdessen werden ihre Wirkungen eine Ellipse von größerer oder geringerer Exzentrizität ergeben. Diese Ellipsenbahn übertrug Spencer auf alle nur möglichen Erscheinungen der Natur und des Lebens, und zwar in der Weise, daß die Wirkung und Gegenwirkung von Kräften nie zu einer vollständigen Rückkehr auf einen früheren Zustand führt. Spencers Prinzip der körperlichen und geistigen Bewegung entlang der Linie des geringsten Widerstandes, das die Fortentwicklung von der Anpassung und Anpassungsfähigkeit abhängig macht, stieß als erstes auf Ghils Ablehnung. Angewendet auf den Menschen erkannte er in diesem Prinzip eine "hideuse morale pratique" (p. 205), der er seine Lehre vom "plus d' Effort", von der Verpflichtung des Menschen gegenüber der Vergangenheit und der Zukunft zu dauernd vermehrter Wissensanhäufung gegenüberstellte:

"Donc, son plus de science (d' où son plus d' âme consciente) détermine son plus de ' valeur morale ' " (p. 220).

Ghil übernahm Spencers Lehre, daß die verschieden zueinander gerichteten

- 
- (1) Unter "Entwicklung" verstand Spencer den Prozeß einer dauernden Integration von Stoff und Vernichtung von Bewegung, dem auf dem höchsten Punkt der Bewegungslosigkeit eine allgemeine Auflösung folgt, wonach der Entwicklungsprozeß von neuem beginnen kann. Die Bewegung entsteht aus dem dauernden Ausgleichsbestreben der verschiedenen Kräfte. Der Rhythmus von Entwicklung und Auflösung vollzieht sich in den verschieden gearteten Bestandteilen des Alls in bald größeren, bald kleineren Perioden, also nie gleichzeitig. Die Phasen können so groß sein, daß sie das menschliche Denken nicht abzumessen vermag.
- (2) Schon im "Traité" von 1887 erscheinen die ersten Hinweise: "... il sera découvert que le Tout repose sur les propriétés géométriques philosophiquement considérées de ' l' ellipse ' ". (p. 16).

Kräfte des Lebens, die die Werdensbewegung treiben, die Ellipsenbahn erzwingen (1). Die Verheißung aber lag für ihn in der wachsenden Wissensaufnahme, die der Mensch dieser Entwicklung hinzuzufügen habe und die den Verlauf zu einem Fortschritt "vers un Mieux" (p. 216) aufwerte. Somit ist der Mensch der einzige Bestandteil der Natur, der die Entwicklung zum Besseren von sich aus zu beschleunigen und zu richten vermag. Auch in seiner enthusiastischen Verkündigung einr "Unité-sciente" (2) aller Materie, einschließlich des Menschen, ging Ghil weit über den vorsichtigeren Wissenschaftler Spencer hinaus, der Materie und Geist voneinander trennte, ihre Wirkung aufeinander feststellte, aber nichts über das "Wie" dieser Wirkung auszusagen vermochte (3). Ghil jedoch vereint beide in der Liebe, die seelischer und körperlicher Natur ist. Die Liebe entfesselt in seinem System das Werden der Materie:

"...son Amour immanent et qui la meut détermine son devenir." (p. 211)

Da beide als "Un-seul" angesehen werden, nennt Ghil diese Liebe auch "Amour-de-soi" oder "la deux-désirs". Als "Esprit de la Vie" (4) durchzieht und vereint die Liebe das Belebte und das Unbelebte.

Mit dieser Überzeugung von der Liebe als Triebkraft des Werdens bezog sich Ghil auf die indische Gedankenwelt. In dem Brief an den Psychologen Duché spricht der Dichter von seiner ausgeprägten Vorliebe "pour tout ce qui touche les choses et les êtres de l'Orient asiatique et de l'Extrême Orient". Äußerlich tat sie sich in der Ausstattung seiner Wohnung und dem Versuch, auf Grund seiner Physiognomie (5) und seines Namens (vgl. Fusil, op. cit., p. 266) eine asiatische Rassenzugehörigkeit zu konstruieren, kund. Auf der Pariser Weltausstellung von 1889 wurde ihm zum erstenmal Musik und Tanz Javas nahe

- (1) Das Kennzeichen der Spirale, das Goethe der Entwicklungsbewegung gab, lehnt Ghil ab, da es wohl den Ausbruch aus dem nur von zwei Kräften getriebenen ruhigen Kreis darstelle, indem es die Vorwärtsbewegung hinzufügt, aber nicht die zahlreichen, verschiedenartigen widerständlichen und fördernden Kräfte des Lebens berücksichtige.
- (2) Weiterentwicklung des "grand Tout" der "Légende".
- (3) Erste Grundlagen, I. Das Nicht-Erkennbare, p. 220 f.
- (4) Anregungen zu diesem Vereinigungsstreben können, außer von Spencer, auch von Guyau erfolgt sein, der in der Formulierung der Synthese sogar nahe an Ghils Auffassung von der Universalität des Lebens und der Lebenskraft herankommt: "Au lieu de chercher à fondre la matière dans l'esprit ou l'esprit dans la matière, nous prenons les deux réunis en cette synthèse que la science même, étrangère à tout parti pris moral ou religieux, est forcée de reconnaître: la vie" (L'irreligion de l'avenir, 1886, p. 460). Vgl. "Légende"-Kapitel, p. 17/18, Anm.: 1: Einfluß der Dichtung Victor Hugos.
- (5) Bei seinem Anblick fühlten sich der russische Dichter Konstantin Bal'mont an die "force magnétique" eines Schamanen und Paul Jamati an "une sorte de Yogi occidental" erinnert.

gebracht. Von diesem Zeitpunkt an beschäftigte sich Ghil mit javanischer Kultur (1). Während der Weltausstellung von 1900 ereignete sich dann der direkte Kontakt mit einer javanischen Tänzerin, in die er sich verliebte und deren Erscheinen in Ghils Leben der "pantoun des pantoun" zu verdanken ist.

Der Rig-Veda, den Ghil offensichtlich kannte (2), besingt das Sein, das potentiell vorhanden war, bevor alles Seiende aus ihm hervorging:

"Es hauchte windlos in Ursprünglichkeit  
das Eine, außer dem kein anderes war.

Aus diesem ging hervor, zuerst entstanden,  
als der Erkenntnis Samenkeim, die Liebe." (3)

---

(1) In seinem Nachlaß befindet sich eine Sammlung von Lehrbüchern des Javanischen:

Aristide Marre, *Glossaire explicatif des mots de provenance malaise et javanaise usités dans la langue française*, Epinal 1897.

id., *Vocabulaire des principales racines malaises et javanaises de la langue malgache*, Paris 1896 (mit persönlicher Widmung des Autors an Ghil, "L' éminent javaniste", 3, 3, 1903).

id., *Le Sadjaral Malayou (L' arbre généalogique malais) ou Histoire des Radjas et des Sultans malais*, Bd. I, 1896, o. O.

id., *Le livre des proverbes malais*, Paris 1889.

L' abbé P. Favre, *Grammaire de la langue malaise*, Wien 1876.

(2) Vgl. p. 70, Anm. 3. Weitere Hinweise finden sich in einer Rezension Ghils über das Werk des Philosophen Ricciotto Canudo (*Ecrits*, 8, 15. 10. 1905, p. 411), worin er den Buddhismus und die vedantische Lehre scharf voneinander abgrenzt, und in einer in den "Cahiers idéalistes français" (Juni 1917, p. 135) veröffentlichten Botschaft Ghils an Rabindranath Tagore, wo er sein Bekenntnis zum Asiatischen unmißverständlich formulierte: "... mon épaule, antipathique à des idéals de mots et de rêves peu solides de l' occident, a pris pour appui... le granit en vos Asies sculpté par les multitudes passantes et dévouées..." (p. 131). Werke der indischen Dichtung und Philosophie waren ihm schon zu seiner Zeit in zahlreichen und guten Übersetzungen zugänglich ("Bhagavata Purana", 1840 von Eugène Burnouf; "Ramayana", 1853, und "Mahabharata", 1865 von H. Fauche; "Rigveda", 1849 von Langlois; "Bhagavad Gita" 1861 von Emile Burnouf). Es ist anzunehmen, daß Ghil diese Werke dem technischen Apparat, den er in der Art Flauberts seinen Dichtungen zu Grunde legte, beifügte. In den "Dates" verweist er sogar auf einen der Bearbeiter, Burnouf (Eugène oder Emile?).

(3) E. Schwendtner, *Lieder des Rigveda*, p. 50 (X, 129 im Rigveda).

Nach der Hymne bedeutet die Liebe (Kāma) das Geheimnis des Lebens in der Welt und das Zeichen des Ichbewußtseins, das den Kern des Verstandes bildet. Sie ist die Ursache aller Entwicklung und eines jeden Fortschritts. Als indische Quelle der Höherentwicklung nennt Ghil in seiner theoretischen Schrift "La tradition de poésie scientifique" (1920) die Lehre des Kapila:

"... la doctrine 'sankia', où Kopila (sic), d' une prescience prodigieuse, établit en principe la doctrine Evolutionniste, que notre science vient, hier, de nous redonner!" (p.33).

Bei dem weisen Lehrer Kapila (etwa Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr.), dem angeblichen Begründer des sogenannten Samkhya-Systems, handelt es sich um eine fast legendäre Figur indischer Weisheit. Die von Ghil erwähnte evolutionistische Lehre Kapilas stand ganz im Gegensatz zu den religiösen Ansichten seiner Zeit. Indem Kapila diese Symkhya-Lehre an die Stelle des Schöpfungsglaubens stellte, untergrub er die Grundlagen der übernatürlichen Religion. Die Welt war ihm kein Werk eines Schöpfergottes, sondern entstanden aus dem Wirken stets aktiver Materie und einem geistigen Prinzip, das die Materie durchzieht. Die beiden letzten der "vier Wahrheiten" des Samkhya verdeutlichen den Zusammenhang mit dem philosophischen System René Ghils: 1. die Ursache des Leides ist das Verlangen nach Unterscheidung von Prakrti (ursprüngliche Materie) und Purusa (geistiges Prinzip), woraus die fortwährende Vereinigung entsteht, d. h. der Mensch, in dem der Durchbruch des Geistigen durch das Materielle am deutlichsten sichtbar wird, stellt in seinem Bemühen um Differenzierung und in der Anwendung seines menschlichen Geistes auf sich und das ihn Umgebende dauernd eine Vereinigung der beiden Elemente her (L'homme n'est que de la terre qui sent et qui pense. - C'est sa grandeur insigne!) (1); 2. das Mittel zur Erlösung ist die Erkenntnis, was im Sinne Ghils soviel heißt wie: Wissen und Erkennen, Bewußtwerden seiner selbst und der Welt in jedem einzelnen Menschen dienen der Verwirklichung der allgegenwärtigen Evolution zum Besseren hin (2).

In Hinblick auf die von Ghil vertretene Entwicklungslehre sei noch Hegel erwähnt, unter dessen Einfluß Ghil trotz seiner Abneigung gegenüber der idealistischen Philosophie geriet (3):

"Une proposition de tout le fatras philosophique ancien demeure vraie, et comme essence même du Transformisme, celle de Hégel: que la Matière

---

(1) Ghil, Matière et Mouvement, "La Question Sociale", 32-36 (März bis Juli 1897), p. 539.

(2) Vgl. p. 72.

(3) Sicherlich in der Hauptsache durch Vermittlung Mallarmés.

est en éternel devenir." (1)

So erinnern an Hegel Ghils Formulierungen "la Matière devint sensitive, la Matière devint sentimentale, la Matière devint pensante" (En méthode, p. 213 f.), die die Hegelsche Stufenleiter des sich von der sinnlichen Gewißheit über die Wahrnehmung zum Verstand entwickelnden Geistes darstellen. Beiden gemeinsam ist auch der Gedanke, daß der Ort, in dem sich die Weltvernunft ihrer selbst bewußt wird und sich selbst begreift, im Menschen liegt. Un die letzte und höchste Synthese aller geistigen und materiellen Phänomene verlegt Ghil, in Anlehnung an Hegel, aus dem engen menschlichen Bereich in eine Sphäre universeller Einheit mit der ganzen Natur und der darin enthaltenen Weltvernunft (au-dessus du "Moi", en dehors de la sensibilité et de l'analogisme égotistes) (2).

Einen weiteren gewichtigen Einfluß auf Ghils theoretisches Werk übte Auguste Comte aus (3). In einem Brief an Ghil weist ein Schüler Comtes, Jorge Lagarrigue, auf die Analogien hin, die zwischen Comtes und Ghils Bestrebungen bestehen. Als Beispiel nennt er das Bild des zukünftigen Priesters. Was sich Comte in Anlehnung an Saint-Simon (4) unter dem Priester seiner neuen Geistlichkeit vorstellte, nämlich den Lehrer des Volkes, der die Verantwortung für das geistige und moralische Niveau der Menschheit trägt, das verkörpert bei Ghil der "Poète scientifique":

"Ainsi, tout le Culte de l'Humanité que le Sacerdoce futur doit fonder

---

(1) Méthode évolutive-instrumentiste, 1889, p. 12 f.

Der Hauptunterschied zu Ghil lag in Hegels Behauptung, daß die materielle Natur nur die Idee in ihrer Form des Andersseins sei. Bei Hegel ist das Werden die Folge der Idee.

(2) La tradition de poésie scientifique, p. 19 f.

(3) Ghil gab selbst zahlreiche Hinweise. Genannt sei, seiner eindeutigen Aussage wegen, ein Artikel der "Ecrits":

"De l'étude spéciale de la doctrine d'Auguste Comte, il est résulté pour moi cette conviction qu'il importe de dès maintenant proclamer: sans que soient en rien détruits ou à dénaturer les Principes philosophiques et poétiques émis et ce que de mon Oeuvre est donné ou en manuscrits, cette Doctrine est celle pour moi souhaitée....

L'Oeuvre positiviste donne à mon Vouloir sa propre et haute destination - en même temps qu'elle me dispense en général (en m'en donnant les résultats que mon Oeuvre personnellement édictera en poésie) de longues et hasardeuses méditations sociales." (Les deux genres poétiques d'avenir, "Ecrits", 12 (15.10.1889), p. 161 f.).

(4) Schon Saint-Simon hatte neben seinem neuen Priesterstand auch die Künstler und besonders die Dichter aufgerufen, an dem großen Werk der menschlichen

sera l'oeuvre de la plus haute poésie." (1)

Indem er den Lehrer, Philosophen, Wissenschaftler, Dichter in der Person und der Aufgabe des "Poète scientifique" vereinigen wollte, ging Ghil noch weit über die Ansätze Comtes und Saint-Simons hinaus. Und diese Überforderung seiner selbst war es letzten Endes, die sein Scheitern als Künstler verursachte. Nicht umsonst umgeht Max Elskamp in einem unveröffentlichten Brief an Ghil geschickt die Bewertung der künstlerischen Qualität des Dichters, wenn er schreibt:

"...c'est en moi une admiration profonde pour ce bel équilibre intellectuel et cette suprême santé votre; puis le robuste poète que vous êtes, sain, bon et utile" (1890).

Mit dem Begriff des "poète scientifique" verband Ghil außerdem die Aufgabe des Sehers, des "voyant", wie Rimbaud sagte, die feierliche Aufgabe des epischen Rhapsoden, was für die großspurige Anlage und die in vielen Gedichten gewollt schwerfällige und gewichtige Tonlage seines Stils von Einfluß gewesen sein mag. Er spürte in sich ein Sendungsbewußtsein, das ihm aus der scheinbaren Zuverlässigkeit seiner Hilfsmittel erwuchs. Die wissenschaftliche Methode, die die Vergangenheit zu durchforschen imstande ist, so argumentierte Ghil, läßt auch Schlüsse auf den weiteren Verlauf der Entwicklung zu (le plus du présent et le plus de l'avenir) (2). Darum nahm er für sich die Fähigkeit der prophetischen Zukunftsschau des "vates" in Anspruch:

"... parce que cette Poésie, mon vouloir et ma vie, en partant de la Science et en opérant spirituellement, en récréation consciente et émue du monde, une Synthèse, - a droit aux anticipations et se redoue du don de vaticination" (3).

Selbst Jean Royère erkannte eine gewisse religiöse Weihe in Ghil und seinem Werk, die seine dichterische Glut zur "théologie" (4) und das Gedicht zum "prière" (5) werden läßt, was allerdings nichts über den künstlerischen Wert aussagt.

Unter diesem Blickwinkel des Lehrers und Propheten ist auch Ghils Auf-

---

Vervollkommnung mitzuarbeiten.

- (1) Extrait d'une lettre, "Ecrits", 10/11 (15.7. bis 15.8. 1889) p. 159.
- (2) En méthode à l'Oeuvre, p. 207.
- (3) La tradition de poésie scientifique, p. 6. Von Einfluß mögen hier die alten Dichtungen religiöser Inspiration, auf die Ghil zurückgriff, gewesen sein. Den gleichen mächtigen Anspruch erhob im 19. Jahrhundert Ghils Vorbild Victor Hugo.
- (4) Royère, René Ghil. Poète et théoricien, MF, 183, 1925, p. 684.
- (5) id., René Ghil mystique, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, p. 74.

fassung vom Altruismus zu betrachten, die wiederum charakteristische Züge Comteschen Denkens erkennen läßt. Comte verstand unter dem Begriff "Fortschritt" den "Gang der Gesellschaft nach einem bestimmten, wiewohl niemals erreichten Ziel, durch eine Reihe notwendig bestimmter Stufen hindurch" (1). Diese ständige Vervollkommnung aber geht so schwerfällig vonstatten, ist von soviel Krisen unterbrochen, soviel Kämpfen beunruhigt, daß, will die Menschheit früher die Früchte dieser Entwicklung ernten, sie nur von ihren eigenen Anstrengungen eine Beschleunigung des Fortschritts erwarten kann. An diesem Punkt setzt das höchste Gebot der positiven Moral ein, das "vivre pour autrui" lautet und dem einzelnen Menschen gebietet, sich der "Menschheit" unterzuordnen. "Altruisme qui n'est sacrifice" (2) nannte Ghil diese Tugend, wodurch er seine eigene Konzeption von der christlichen abgrenzen wollte. Die christliche Barmherzigkeit, die für ihn einen extremen Egoismus darstellt, weil sie immer mit dem Blick auf das Jenseits handelt, und eine Schande für die Menschheit, weil sie den Menschen erniedrigt, beabsichtigte Ghil durch einen "altruistischen Egoismus" zu ersetzen, der, fern von Gefühl und Verzicht, in enger Verbindung mit dem natürlichen Egoismus des Selbsterhaltungstriebes steht. Er bezieht sich hier hauptsächlich auf Wissensvermittlung, d.h. für Ghil Seinsvermittlung:

"L'antinomie se résout, - en prenant garde que le devoir altruiste ne se doit exiger et n'est même permis que lorsque l'Individu a pour lui-même acquis la sûreté de Vie organique et morale, et ainsi que pléthoriquement." (3)

Auf Grund der Vererbungstheorien betrachtete Ghil jede Wissensanhäufung im Menschen als auf spätere Generationen übertragbar. Wiederum handelt es sich aber nicht um eine Tat der Barmherzigkeit, sondern mit dieser persönlichen Lebensgestaltung trägt er eine Schuld gegenüber der Vergangenheit ab, der er seinerseits alles zu verdanken hat: die geistige Situation seiner Zeit und die eigene Veranlagung (4). Auch Comte vertrat die Ansicht, und nach ihm tat dies auch Spencer (5), daß der Mensch in den Menschen aller Zeiten "Mitarbeiter"

(1) L. Lévy-Bruhl, Die Philosophie Auguste Comtes, Leipzig 1902, p. 195.

(2) Données évolutives, "La Revue Indépendante", 23 (Juni 1892), p. 300.

(3) En méthode à l'Oeuvre, p. 221 f.

(4) Vgl. Ghil, L'Organisme-Humanité, "l'Enclos", 1 (April 1895), p. 9, wo er mit der Vererbungslehre dem Wirken des künstlerischen Genies das Unwägbare und Überraschende zu nehmen gedachte.

(5) Spencer, Die Prinzipien der Psychologie, I, p. 442 (übers. von B. Vetter, Stuttgart. 1902): "Aber selbst hier können wir zu einigen Tatsachen gelangen, die zu dem Schluß führen, daß automatische psychische Zusammenhänge nur eine Folge der durch zahllose Generationen fortgesetzten Aufspeicherung von Erfahrungen sind."

erblicken muß (1). Von ihm stammt der Ausdruck: "Die Menschheit besteht aus mehr Toten als Lebenden". Ghil läßt durch das Zusammenspiel von Vererbung und Lehre

"...persuasivement et prudemment initier aux pouvoirs de sa connaissance" (En méthode, p.220)

ethisch und intellektuell immer höhere Exemplare der menschlichen Gattung heranreifen. Der ethische Wert liegt in der zunehmenden Bereitschaft zur Wissensaneignung und Wissensüberlieferung (2):

"Le Bien, qui est le Beau, est le plus-de-volonté, le Mal le moins-de-volonté à Savoir" (En méthode, p.220) (3).

Was Ghil das "moins-de-volonté à Savoir" und den "moindre-effort" nennt, nämlich Gleichgültigkeit, Interesselosigkeit und Trägheit, beinhaltet für ihn das schwerwiegendste Übel der modernen Zivilisation und ist verantwortlich für die äußerst polemische und didaktische Haltung des Dichters im "Oeuvre". Daß Ghil es damit ernst meinte, bekundet er auch seinem Freund Brjusov gegenüber:

"Vous êtes heureux, mon cher ami, de vivre en un milieu dont l'attention aux choses de l'esprit vous étonne, et nous vous jalouons. Nous devons ici lutter, non point tant contre l'hostilité, - mais, ce qui est pire, contre l'indifférence à ce qui est l'art et l'effort intellectuel, - hostilité écoeurante, celle-là! Baudelaire qui s'indignait contre son temps, que dirait-il maintenant! où tout semble se résumer en la menteuse formule du moindre-effort, si commode, mais si mortelle, anti-naturelle..." (Brief vom 8.6.1907).

Die Aufnahme der Wissenschaft in die Poesie, gegen die Royère nicht zu Unrecht Einspruch erhob, war, wie der Name des "poète scientifique" und Ghils Beeinflussung durch Spencer und Comte zeigen, eines der bedeutendsten Elemente in der Dichtungstheorie Ghils. Dichtung in irgendeiner Verbindung

---

(1) Comte, Cours de philosophie positive, IV, p.365.

(2) Nur im "Geste ingénu" nahm Ghil von dieser Verschuldung und Verpflichtung der Menschheit Abstand, um die Vorstellung des Zeitlos-Paradiesischen hervorzurufen.

(3) Es ergeben sich Parallelen zu den moralischen Grundsätzen des vedantischen Systems. "Si l'on meurt, warnt das 'Bhagavat Gita' (p.105), dans l'obscurité de l'âme, on renaît dans la matrice d'une race stupide." Was Ghil also "Atavismus" und, mit Comte, Darwin und Spencer, "Vererbung" nennt, ist im indischen Denken die Wiedergeburt. Diese Auffassung steht im Zusammenhang mit der vedantischen Ablehnung der Tatenlosigkeit.

mit Wissenschaft gab es in jedem Zeitalter literarischen Schaffens (1). Ghils theoretische Abhandlung "La tradition de poésie scientifique" (1920) scheint in vieler Hinsicht interessanter als die genaue und wohlbelegte Studie Fusils (2). Zunächst beschränkte Ghil sie nicht auf die kurze Zeitspanne der Neuzeit, sondern zog die griechisch-römische Antike hinzu, versuchte, das Mittelalter mit Dichtern wie Gautier de Metz, Brunetto Latini und Jean de Meung auszufüllen und verlängerte die Tradition der ionischen Philosophen nach rückwärts, indem er zur "poésie scientifique" auch die großen indischen, mexikanischen, phönizischen Kosmogonien der Frühzeit hinzuzählte. Ferner war er, der Wortkünstler, nicht geneigt, die "poésie scientifique" allein als thematische Erscheinung zu betrachten (3). Vielmehr bekundete er die Absicht, das Poetische, was allerdings, wie oben gezeigt wurde, bei ihm eng mit der "pensée" verknüpft ist, auch in den "sons du verbe et les Rythmes" (p. 34) zu begründen und, unter Verzicht auf die oberflächliche Klarheit (4) des Wissenschaftskatalogs oder Wissenschaftsberichts, das Erlebnis des wissenschaftlichen Zeitalters im "Oeuvre" aus dem "verbe impersonnel du poète" erwachsen zu lassen. Verwechseln wir indessen Ghils Haltung zur Wissenschaft nicht mit der jener ihr vorbehaltlos vertrauenden positivistischen Denker. Ghil sah genau die Grenzen und Gefahren der aufstrebenden Wissenschaft (5). Nicht umsonst betont er im "En méthode à l'Oeuvre":

"Et parce que la hâtive Science moderne multipliant ses vulgarisations à la mesure des inaptes cerveaux, ne voit pas qu'ainsi elle s'amoin-drit

- (1) Vgl. C. A. Fusil, *La poésie scientifique de 1750 à nos jours*, Paris 1917 (thèse)  
Albert-Marie Schmidt, *La poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris, s. d. (thèse).
- (2) Zu der einleitenden Erklärung: "L'étude qu'on va lire était écrite, en premier état, un temps avant la Guerre..." (p. 5) sah sich Ghil wahrscheinlich genötigt, um angesichts der frei Jahre früher erschienenen Schrift Fusils nicht in den Verruf des Plagiators zu geraten.
- (3) Fusil definiert die "poésie scientifique" als Dichtungsgattung, die allein aus den Entdeckungen und Erkenntnissen der Wissenschaft all ihre gedankliche Kraft und künstlerische Wirkung bezieht. Die hauptsächliche Funktion des Dichters sei das Denken. Das einzige poetische Attribut bestehe darin, daß dichterische Aussagen auch andere Bereiche als den des Intellekts ansprechen (leurs pensées sont émouvantes, p. 273).
- (4) Überhaupt erlebte Ghil wie Mallarmé die Komplexität der Welt im Gegensatz zur französischen Tradition der "clarté" (vgl. "La tradition de poésie scientifique", p. 56).
- (5) Vgl. die Analyse der modernen Zeit in den "Légende"-Gedichten "Le sang aux tempes", "Le pas des ahuris" und vielen anderen.

et se disperse, et ne grandit autour d'elle qu'une audace ou un scepticisme hostilement présomptueux: il se peut que se désagrège avant de se résumer une conscience, l'Occident. . . ." (p.221).

Mit respektvoller Achtung bedenkt Ghil die Wissenschaft und ihre Methoden, unterscheidet sie aber grundsätzlich von der Technik. Erstere nimmt er in seine Dichtung auf, jedoch hauptsächlich, um die Schwächen unseres Maschinenzeitalters, seines von egoistischen Gefühlen beherrschten Industrialismus, der mit Newman, Dickens, Carlyle und den Präraphaeliten in England schon während des ganzen Jahrhunderts heftige Kritik hervorgerufen hatte, bloßzulegen. Für Ghil bedeutet die Maschine eine vorübergehende und entbehrliche Begleitscheinung der Wissenschaft, die zu einer ernstesten Gefahr für die seelische und geistige Freiheit des modernen Menschen ausarten kann. Keinesfalls aber dient sie zur Beherrschung der Materie durch den Menschen. Doch auch bei der Anwendung wissenschaftlicher Methoden in der Dichtung darf nicht vergessen werden, daß die Wissenschaft neben künstlerischen und philosophischen Ansprüchen immer nur eine Teilhaberrolle spielt. Leider drängten sie und die gedankliche Komponente sich im Laufe der dichterischen Entwicklung Ghils immer mehr in den Vordergrund. Ghils Vorliebe für alles Wissenschaftliche erklärt sich aus seiner Forderung einer veränderten Geisteshaltung, einer erhöhten Aktivität und Öffnung des Bewußtseins. Er wollte nicht in den Fehler Sully-Prudhommés, der das Wissenschaftliche in der Dichtung falsch verstanden hatte, verfallen. "Er forderte von der Wissenschaft, was Homer und Dante von der Religion ihrer Zeit verlangten", schreibt Gabriel Brunet. In der Wissenschaft ruhte für Ghil das Verständnis der Welt und des Lebens. Sie fordert zu erhöhter geistiger Betätigung auf. Darum wurde Ghil zum Vertreter einer intellektualisierten Dichtung.

Zu den Merkmalen wissenschaftlichen Arbeitens (1) gehört die Systematik und der feste Plan. Ihnen versuchte Ghil von Anfang an gerecht zu werden. Am Beginn der dichterischen Karriere Ghils stand der ermutigende Zuspruch Mallarmés, der ihm am 7.3.1885 schrieb:

"Ce que je loue avant tout, ce que fera quelqu'un, qui? vous peut-être, c'est cette tentative, de poser dès le début de la vie la première assise d'un travail dont l'architecture est sue dès aujourd'hui de vous, et de ne point produire (fût-ce des merveilles) au hasard" (2).

Und 1904 stellt Ghil vor die theoretischen Äußerungen seines "En méthode à l'Oeuvre" das Geleitwort:

---

(1) Bei Ghil kann man, wie schon ersichtlich wurde, im Höchsthalle von pseudowissenschaftlicher Betätigung sprechen.

(2) Dates, p.17.

"... dès la prime aventure en la vie de l'esprit ma haine du Hasard dit ainsi..." (III, p.201).

Beide Aussagen kennzeichnen ihn als Dichter des großen, innerlich und äußerlich eng verknüpften Gesamtwerks, als Dichter des "Oeuvre-une" (1). Das scheinbar zufällige und zusammenhanglose Augenblicksdichten der "poètes égotistes", wozu er nach 1888 auch Mallarmé zählte, war ihm zutiefst zuwider. An Verlaine tadelte er schon 1886 den Zufälligkeitscharakter der Dichtung und das Fehlen einer inneren Einheit (les pages trop peu liées) (2). Als einzig wahre Form anerkannte Ghil das vorkonzipierte, umfassende Werk, das sich organisch entwickelt und von einer großen Idee beherrscht wird, so daß als Überhöhung einzelner Dichtungen sich ein ganzes metaphysisches System errichten läßt, wie es Ghil zu demonstrieren suchte. Trotz Poes und Mallarmés ästhetischer Überzeugung vom künstlerischen Wert des Augenblicks, stand es für Ghil fest, daß der unbeugsame Wille und die strenge Methode des Dichters zu jeder Zeit Dichtung schaffen können, die wie aus einem Guß erscheint und für deren Echtheit und Einheit der Dichter bürgen kann. Er befand sich in dem Irrtum zu glauben, daß große Gesamtplanungen eine verlässliche Gewähr gegen schlechte Dichtung bilden und erst die Gedankenfülle des umfangreichen Lebenswerks die Qualität einer Dichtung besiegelt. Dies ist eine der Klippen, an der das "Oeuvre", als Ganzes betrachtet, scheiterte. Den Anspruch auf Umsetzung der Daseinsfülle und der inneren Einheit der Welt in Dichtung erhebt er für sich und jeden ernsthaften Dichter als Krönung seines Dichterlebens. Deshalb schreibt er 1889 enttäuscht über Mallarmé:

"...il n'a dit que peu de mots épars de l'oeuvre philosophique (M. Stéphane Mallarmé, en effet, a conçu une oeuvre, en maints volumes, de laquelle pas un livre encore n'est écrit)" (3).

Die Bemerkung zeigt auch, daß es ihm nie an Selbstvertrauen mangelte. Schon 1889 nannte ihn Charles Morice "trophâif, ambitieux d'un titre et de ce bruit des journaux où le talent court des risques" (4). Zwei Jahre später - er war damals erst neunundzwanzig Jahre alt - maßte sich Ghil in Jules Hurets "Enquête" vernichtende Urteile über die "vieux jeunes" an. Von Verlaine sagte er:

"Tous ces petits poèmes, d'une page, ou deux, au hasard, autant en emporte le vent. Ce n'est pas une oeuvre!" (5)

---

(1) Vgl. "Légende"-Kapitel, p.36, Anm.1.

(2) *Traité*, 1886, p.17.

(3) *Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationnelle*, p.7.

(4) *La littérature de tout à l'heure*, zit. nach Mendès, *Rapport*, p.107.

(5) Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, "Echo de Paris", 3.3. - 5.7.1891.

Mallarmé kam nicht besser davon. Ghil sah sich von einer Generation von Gescheiterten oder Scheiternden umgeben:

"L'oubli maintenant va les prendre irrémédiablement, comme jadis" (1). Zu Beginn seiner Laufbahn hatte der "poète opime, Victor Hugo" (2), "Hugo! de qui le poing ramasse nos siècles" (3), der noch die ganze Epoche überschattete, die Verkörperung dieses Dranges nach Ausdehnung, Universalität und Totalität bedeutet. An ihm bewunderte er ein lebenslanges Bemühen um Größe. So weit ging sein nacheiferndes Streben um die "amplitude occidentale" (4), daß er dagegen das, was Mallarmé "hasard" nannte, als "ininité séduisante" (5) bezeichnete und unterschätzte. Ghil sah sich in seiner Zeit (par ce temps d'arrivisme) genötigt, sich von dem "poète pressé", den er als Charakteristikum seiner Generation betrachtete, abzusetzen und in aller Muße seinem Großwerk zu leben. Auch seine Neigung zur Malerei erwuchs allein aus diesen Grundsätzen der Universalität. So schätzte er an Marcel Lenoir besonders das Bemühen um

"connaissance et de lui-même et de l'être universel, pour accomplir vraiment le désir éternel de l'Universel" (6).

Ein weiterer Einfluß, der ebenfalls für den Einheitsgedanken und die Konzeption des "Oeuvre-une" bedeutsam wurde, nämlich das schon in anderem Zusammenhang betrachtete Gedankengut des Fernen Ostens, datiert seit Ende der achtziger Jahre und fand erst mit der Abfassung des "Ordre altruiste" (seit 1894) Eingang in die Dichtung René Ghils. In diesem Kulturkreis fand er seinen Gedanken von der Einheit des Universums, der Natur und des Menschen bestätigt (la destinée de l'homme en union avec le destin universel; De la poésie scientifique, p. 57). Die Vision des Einen in der indischen Dichtung, des einheitlichen Prinzips (âme de l'univers) (7), das allem innewohnt, weist, um der Einheit der Welt in der Dichtung gerecht zu werden, die "méditation du poète conscient d'Unité" (8) auf die Notwendigkeit des "Oeuvre-une". Der gleiche Blick für das Einheitliche tut sich im Bhagavad Gita kund. Auch dieses Epos spricht von dem "esprit tendu vers l'Unité" des Menschen.

---

(1) Jules Huret, op.cit., zit. nach André Billy, "L'époque 1900", p. 81.

(2) *Traité*, 1886, p. 14.

(3) *En méthode à l'Oeuvre*, p. 203.

(4) ebd., p. 203.

(5) *Traité*, 1887, p. 38.

(6) Ghil, Marcel Lenoir (*Etude lue devant la Société "L'Art pour tous" en l'Atelier de Marcel Lenoir*), Paris 1906, p. 7.

(7) Eugène Burnouf, *Le Bhagavata Purana*, Paris 1840, p. 19.

(8) *En méthode*, p. 201.

Die Frage, ob angesichts dieser Überbewertung gedanklicher Tätigkeit noch eine Unterscheidung zwischen dem Dichter Ghilscher Prägung, dem "poète scientifique", und dem Wissenschaftler möglich sei, hat sich Ghil gegen Ende seines Lebens selbst gestellt und sehr entschieden beantwortet:

"...l'Idée, pour le Poète-scientifique, ne doit pas et ne peut pas se produire et s'exprimer comme pour le Savant" (1).

Die Grundsituation des dichterischen Lebens und Erlebens unterscheidet sich von der des Gelehrten durch ihre stärkere Neigung zum seelischen und sensualistischen Bereich, die für ihn am Anfang aller Gedanklichkeit steht:

"... les apports de la sensation ne sont que les matériaux de l'Idée..."(2).

Da aber das mehr intuitive Erleben und Erkennen des Dichters selten einer systematischen Geschlossenheit fähig ist, sondern nur vereinzelte und momentane Einblicke in die kosmische Ordnung gewährt, hielt es Ghil für eine der vornehmsten Verpflichtungen des "poète scientifique", die Erkenntnis der universellen Einheit durch zunehmende gedankliche Durchdringung der natürlichen Gesetzmäßigkeiten zu fördern und zu vervollständigen. Dies leistete in seiner Jugenddichtung die Sprache des Symbols. Im "Oeuvre" glaubte Ghil diese Forderung mit Hilfe der Sprache der modernen Technik erfüllen zu können. Der folgende Interpretationsversuch der "Oeuvre"-Bücher soll darlegen, inwieweit die poetische Verwirklichung dieser theoretischen Grundlegung gelang.

## 2. Die Krise der Moderne (Le voeu de vivre) (3)

Dem Erlebnis der eigenen Zeit, der Mitmenschen und ihrer Probleme widmete Ghil sein Epos der Moderne, den "Voeu de vivre" (1891-93). Diese sehr umfangreiche Dichtung, die, wie alle Bücher des "Oeuvre", nur an einzelnen Stellen künstlerisch überzeugend wirkt, trennt inhaltlich die Vision der Großstadt von der des Bauernlandes und knüpft somit an die Thematik der

---

(1) La tradition de poésie scient., p. 25.

(2) En méthode à l'Oeuvre, p. 204.

(3) "Le voeu de vivre" (1891-1893) baut in seiner sprachlichen und thematischen Vielseitigkeit eher auf den dichterischen Grundlagen von 1885 auf als "Le meilleur devenir", das zwar zwei Jahre früher (1889) erschien, in Aufbau und Stil jedoch schon die Wendung zum "Ordre altruiste" und den Büchern des "Dire des chants" vollzogen hat, weshalb mir die obige Interpretationsreihenfolge angebracht erschien.

"Légende" an. Der Aufbau ist durch den ständigen Wechsel erzählender, meditierender, belehrender und lyrisch-musikalischer Abschnitte gekennzeichnet. Das Schicksal des landflüchtigen Bauern in der Stadt und der Industrie, seine Wandlung und Rückkehr in das Dorf wird zum Grundgeschehen des Buches, um welches sich zahlreiche Einzelporträts, Situationsschilderungen, Stimmungsbilder und Meditationen gruppieren, die bisweilen über Hunderte von Versen die Gestalt des Bauern (L'Homme des Villages) vergessen lassen (1).

Bevor sich der Dichter den Einzelheiten dieses Epos überläßt, errichtet er der Stadt Paris das Dreieckszeichen des Eiffelturms, das für ihn zum Sinnbild seines ganzen Zeitalters wird:

"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 - où le tors voeu de vivre redonde!..." (p. 121).

Hier geht es um die Gegenüberstellung des menschlich Lebendigen und der metallischen Starre und Fühllosigkeit alles Mechanischen, wie die hervorhebend isolierte Stellung von "pitié" und "Fer" bezeugt. Die "âme dure et déserte du Fer" des Turms, die in der klanglichen Härte der beherrschenden i-Laute ihre sprachliche Ergänzung findet, ist für Ghil ein Zeichen des naturentblößten, beziehungslosen Mechanismus, der im Menschen angelegt ist und in Zeiten der Seelenlosigkeit zum Ausbruch kommen kann. Umso gefährlicher erscheint die Macht, die der Geist der Stadt, der Gott des Eisens und des Steins, auf den Menschen ausübt. Die polemische Formel, die Ghils Begabung als Epigrammatiker erkennen läßt, wird zum Kennzeichen des ganzen Buches:

"la Tour!  
armature du vide et du sens introuvé..." (p. 188).

- (1) "L'odyssée de l'Homme des Villages" nannte Pierre Devoluy (La revue indépendante, Bd. XXI, Okt. 1891, p. 130) das ursprünglich dritte Buch des "Oeuvre", "La preuve égoïste", das in der Gesamtausgabe von 1938 scheinbar völlig aus der Reihe der veröffentlichten Bücher verschwand (vgl. Montal, op.cit. p. 149). Es entstand 1890. Leider war es mir nicht möglich, eine Einzelausgabe dieser Dichtung zu beschaffen. Die Lektüre der in den April-, Juli- und Augustnummern der "Ecrits pour l'art" veröffentlichten Auszüge und ihr Vergleich mit dem "Voeu de vivre" haben mich jedoch davon überzeugt, daß nur der Titel fallengelassen, der Text aber in den "Voeu de vivre" übernommen wurde. Daher erübrigt sich eine gesonderte Einzelanalyse.

In den Machtbereich dieses seelenlosen und sinnentleerten Mechanismus gerät der Bauer. Die Verse, die sein Zerbrechen an der Industriearbeit schildern, sind fast wörtliche Übernahmen der dunklen, schwer lastenden Sprache, Szenen und Bilder aus der Darstellung des "oeuvre-vie" in "Le sang aux tempes". Die Heftigkeit des Maschinenrhythmus erfährt, gegenüber dem "Légende"-Gedicht, durch die abrupte Syntax, die aus einer Häufung hämmernder Einsilbner entsteht, noch eine Steigerung und läßt somit etwas von dem dichterischen Werdegang Ghils seit dem Frühwerk erkennen (1):

"Ho! de la pratique et des Marteaux dialoguants!  
chaud, ho! et rouge est le Fer....

L'on doit, à tanguants  
haut-le-torse et de haut, l'on doit! le marteler  
tel: haut, lourd! plat - martelons métal et métaux  
d'un son des heures: d'un vol! d'un heurt, doit! aller  
le vent dans les peuples ventant grand, des Marteaux..."

(p. 151) (2).

Diesen Rhythmus beherrscht das Stakkato und die Synkope, von denen auch die unruhige Bewegung des modernen Lebens getrieben wird. Die "hâte multiple", die "inquiétude" sind die Charakteristika unseres Industriezeitalters, die es dem Landmann mit dem ehemals feierlich bedächtigen Schritt (l'equipage impavide et religieux va) noch schwerer machen, sich in die neue Welt einzufinden. Auch der rollende Zug gehört zu jenen Elementen, die die rhythmische Unregelmäßig-

- (1) Diese für den "Voeu de vivre" und einen großen Teil der übrigen Dichtungen grundlegende Tatsache gemahnt an die pathetischen, schwingenden Rhythmen Whitmanscher Verse. Trotz der spärlichen Hinweise Ghils auf den amerikanischen Dichter hat er ihn seit 1887 aus Übersetzungen und durch Vermittlung seiner amerikanischen Freunde Merrill und Viélé-Griffin gekannt und vielleicht in ihm seine eigene künstlerische Absicht bestätigt gefunden. (Vgl. Les dates et les oeuvres, p. 274.)
- (2) Ghils Theorie des Rhythmus in der Dichtung:  
"Le Rythme est le mouvement de la Pensée consciente et représentative des naturelles et harmonieuses forces" (De la poésie scientifique, p. 42), mit der er sich von den auszählbaren Quantitäten klassischer, romantischer und parnassischer Prosodie lossagte, nimmt, über die Vermittlung Guyaus (Les problèmes de l'esthétique contemporaine, 1884, p. 244), seinen Ausgang von Herbert Spencers Erfahrungen über rhythmische Bewegungen in der Natur (Die Grundlagen der Philosophie, p. 252):  
"La parole nécessaire devait venir, et l'on n'en peut être surpris, d'un philosophe évolutionniste. Dans ses "Premiers Principes", Spencer trouvait que le Rythme est universellement dans la nature inanimée, dans la

keit und Hast der poetischen Sprache und damit des darzustellenden Lebensrhythmus erhöhen:

"A nuit

pleine, là et là, de mirages de rivières  
Y ululant d'ululement oui, oui  
houleusement en songe, oui! - long-multiple, entre  
les hauts talus végétant vagues, qu'entaillait  
l'aller vertigineux qui dans les rêves entre:  
il était, au venir vain du terrain, le Train" (p.215).

Damit tritt der gestaltliche Abstand zwischen der "Légende" und dem "Oeuvre" nach dem Erscheinen des "Geste ingénu" immer deutlicher zutage. Die stabilisierende Funktion des silbenzählenden Verses wird schwächer. Die Dichtung Ghils liest sich wie rhythmische Prosa, der auch die Endreime kein Hindernis mehr entgegenzusetzen haben. Sie gehen im Fluß der langen syntaktischen Fügungen und weitgespannten Sinngehalte unter.

In dieser Zeit der Unruhe wird der geistige, traumhafte Ausbruch aus dem Zwang der Stadt zum Mittelpunkt der Ghilschen Dichtung. Der Traum des "Geste" gewinnt seine Bedeutung als **paradiesisches Asyl** zurück:

"Mais quel rêve

pourtant qui passe, ouvre des portes dans le mur  
de la Ville: quand, trépidants de quel devoir  
qui roule l'horizon en ses lois péremptoires!  
sans ruptures, vivants et longs aux Territoires  
où l'homme est l'homme, oui! iraient les trains doux à voir  
s'épandre dans une suite luisante, à perte

---

lumière et l'air, dans l'ordre des astres, comme en les vibrations psychophysiologiques. Les harmonies réalisées dans l'Art participent du Rythme universel, qui est la loi du mouvement." (Du rythme en poésie, "Ecrits", 9, 15.11.1905, p.420).

Von Guyaus Kernsatz "On pourrait définir le vers idéal: la forme que tend à prendre toute pensée émue" (Esthétique, p.179) - einer Weiterentwicklung der Spencerschen Sätze - konnte Ghil, nach eigener Aussage (Ecrits, 9, 15.11.1905, p.421), ohne Einschränkung ausgehen. Die Formulierung bietet eine präzise Zusammenfassung des Ghilschen Gedankens, der Idee die Fähigkeit zu eigener Wort-, Form- und Rhythmenggebung zuzuschreiben. Die eigene Monotonie des Zwölfsilbners stellte seiner Meinung nach dem sehr variablen Rhythmus des jeweiligen Gedankens kein Hindernis entgegen. Der Eigenrhythmus des sprachgewordenen Gedankens konnte sich auf ihm voll entfalten und den Vers nach seinen Bedürfnissen gestalten.

de vapeur entêtant d'éternel l'ordre sûr  
des pistons, - s'épandre d'âme aigue, à l'azur!..." (p. 128).

Sich in einem Eisenbahnzug in das Azurblau des Himmels zu stürzen, dieses eigenartige Bild ist, trotz des "azur", das hier durch seine Endstellung ebenso in die Weite strebt wie in Mallarmés "Azur"-Gedicht, neu in der Dichtung. "Azur" ist nicht mehr die Unendlichkeit des Absoluten, nicht die unbegrenzte menschliche Freiheit im Geistigen, sondern der Traum von der Rückkehr zur Menschlichkeit, zur Heimat "où l'homme est l'homme". Der Traum des "Voeu de vivre", jener Traum des sehnsuchtsvollen Menschen unserer Tage, wird jetzt zum Gegenstand des Dichterwortes, nicht mehr zum Mittel, wie noch im "Geste". Nicht nur der Bauer sucht die "portes dans le mur de la Ville", sondern auch das von den Lockungen der Stadt verführte Mädchen, die Prostituierte, die "menteuse d'heur", wie der Dichter sie in bedeutungsvoller Gegenüberstellung von Lüge und Glück nennt. Daß er die "menteuse d'heur" der "Ville d'heur" auch sprachlich annähert, verschärft nur die Polemik Ghils gegen die Lasterhaftigkeit der Großstadt (la Ville est grande de désastres, p. 132). Die Flucht liegt hier in der Erinnerung an die reine Liebe des "Geste", die das leitmotivisch wiederkehrende zarte Liebesthema (Coeur! à l'heure de l'heur) weckt. Unter der Gier der "odeurs sexuelles" aber wird der Liebesgesang zur Persiflage, indem der Dichter das verheißungsvolle "c'est l'aurore" durch "c'est leurre" (p. 130) ersetzt. Man fühlt sich an Baudelaire erinnert, in dessen sensualistischer Dichtung die Großstadtdirne so plastisch erscheint. Und doch tut sich ein fundamentaler Unterschied auf. Baudelaire war ein Gefangener, Gefesselter der Großstadt, ihr verfallen und sie verwünschend. Nicht so Ghil, der sie zwar haßt, sich aber nicht selbst in diesen Haß mit einschließt wie Baudelaire und sie nur hinter einer moralischen Abschirmung betrachtet. An dieser Stelle seiner Dichtung tritt das didaktische Moment besonders sichtbar hervor. Ohne seine wirkliche Macht des von innen sich formenden und füllenden Wortes auszunützen, erniedrigt sich der Dichter zum Schulmeister und zerrt seine Zöglinge auf den Weg der Tugend:

"...prends garde

et retiens ton ivresse haleinant les senteurs" (p. 135).

Ghil hatte nach den Konfliktsituationen der "Légende"-Gedichte die Frau in der Gnade der Fruchtbarkeit und der Mutterschaft als Ideal vor Augen (1). Seitdem gehören bei ihm alle Frauen zu den Lebensträgern, zu den Verkündern

---

(1) Während Baudelaire auch dieser sein "Nein!" entgeschleuderte:

".... et vous, vierges,

Du vice maternel traînant l'hérédité

Et toutes les hideurs de la fécondité."

(Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 12).

der einen, großen Natur. Zum Zeichen dafür, daß die menschliche Natur der widerstreitendsten Daseinsbeweise fähig ist und dennoch im Grunde menschlich bleibt, stellte Ghil oft die Mutter den Prostituierten, die für ihn zerstörte Mütter sind (*dont se souvient leur âme amère liliales et nuptiales et de mère*, p. 129), gegenüber. Diese ständige Suche nach dem unzerstörbar Menschlichen in verschütteten Ruinen kennzeichnet einen großen Teil der Dichtung Ghils. Überall dämpft er die Darstellung und Anklage menschlicher Verderbtheit, woraus stilistisch die zahlreichen Wechsel zwischen pathetischer Größe und lyrisch-gesanglicher Rückkehr in Erinnerung und Traum entstehen. Mitten im wildesten Tumult der Wirklichkeit bricht die Anklage ab und macht dem Liebes-gesang Platz:

"Luxe et luxure et rut, et stupres...

La rose est pâle, la rose - immensément,  
comme  
ta lèvre que le gel du vertige entr'ouvrit  
révulsée de son poids d'âme! mais, n'est-elle  
entre tes seins trémus et ma poitrine d'homme  
où ton vain geste d'ongles errés, se meurtrit!" (p. 170).

Oder aber er stellt in der Art der "absence"-Gedichte Mallarmés dem rauschhaften Treiben mit einer kurzen Negation die klagende Leere des Versäumten gegenüber:

"La gorge est rauque du trop grand rire qu'elle a  
et de l'ivresse des Eaux-de-vie, et du Bouge  
ou l'on hurle à l'amour et la mort,  
et du tû  
sanglot - dont la poitrine à pâle sein tendu  
pleure les lèvres des petits qu'il n'allaita!..."  
(p. 133).

Man kann demnach auch den späteren Ghil des "Oeuvre" weder zum optimistischen Zukunftspropheten noch zum pessimistischen Ankläger der Gegenwart stempeln. Sondern in seiner Dichtung, die sich in dieser Beziehung deutlich von den lärmenden Propagandaschriften abhebt, vollzieht sich die künstlerische Umsetzung des tragischen Mitleidens, das die Hoffnung nicht lassen möchte. Den "Voeu de vivre" als "doigt prophétique tendu vers les hontes bourgeoises" (1) zu verstehen, der vielleicht sogar dem "Kommunistischen Manifest" nahesteht, bedeutet die ungerechtfertigte Überbewertung der poetisch sehr schwachen Ergüsse voller Pathetik und Lehrhaftigkeit, die sich gegen die "hautes-Castes",

(1) Pierre Devoluy, "La Revue Indépendante", 21 (Okt. 1891), p. 130.

die Macht des Geldes (la Valeur qui ment) und der skrupellosen Emporkömmlinge (le plus-Fort) richten.

Künstlerisch überzeugende Verse finden sich dagegen dort, wo Ghils Visionen Tod, Krieg und Zerstörung zum Gegenstand haben, wo die Suche nach dem Menschen vergebens bleibt. Zwei dieser Höhepunkte bietet der "Voeu de vivre". Der erste bildet die Überleitung von der Darstellung der Großstadt zu der des Bauernlandes. Die Bewohner der kleinen Provinzstädte und Dörfer, die kaum etwas von den Machenschaften des Geldes und der Politik in der Hauptstadt ahnen, werden zu Opfern dieser Kräfte und von diesen in den Krieg geschickt. Die Prophetie des vernichteten Europa im "Ordre altruiste" (1) findet hier mit dem erlebenden Eindringen in die Soldatenseele, die in diese Vernichtung gestürzt werden wird, sein notwendiges Vorspiel:

"Et, par les rues ils sont soûls et sont hurlants  
du vin que doivent supporter des hommes! et  
versées les larmes dans le vin, de la honte  
de se pleurer perdus qui rend leurs gosiers durs  
et leurs grands gestes ils ne savent où, allants:

S' ô dêt partir, i partirons

lairant là nos amours:

S' ô dêt partir, i partirons

où que nos sorts voudront!..." (p.241).

Hier wirkt die Polemik kraftvoll, weil sie nicht allein auf den Intellekt beschränkt bleibt wie die Anklage gegen die "hautes-Castes", sondern sich der Sprache anvertraut und damit vom Pamphlet zum Kunstwerk wird. In den dauernden Kontrastierungen des Geschehens (hurlants - pleurer; grands gestes - honte) und den Tränen, die sich dem Wein vermischen, liegt der Ausdruck der halb pathetischen, halb verzweifelten Situation des Soldatendaseins, das seinen Weg nicht kennt und sich deshalb schließlich dem dumpfen, monotonen Gleichmaß des befohlenen Marschierens überläßt (S' ô dêt partir, i partirons). Die Ausführung dieses Gesanges in der Mundart des Bauern erhöht den Eindruck der resignierenden Hilflosigkeit des einfachen Menschen, der kaum versteht, was mit ihm geschieht. Noch im Angesicht des Geschehens von 1870/71 richtet sich der Vorwurf des Dichters in der für Ghil charakteristischen Form der sinnverkehrten hymnischen Anrufung (Patrie, ô nom de haine!, p.242) gegen die eigenbrötlerische Starrköpfigkeit der nationalistischen Kleinstaaterei in Europa, die den Weg der Menschheit:

"vers l'harmonie qu'elle veut penser au Front  
de la diverse et une Humanité!..." (p.242)

---

(1) Vergl. das folgende Kapitel, p.109.

hemmt und den Ruf der Menschlichkeit überhört. Auch da wieder muß man feststellen, daß der sogenannte Fortschrittsoptimismus dieses Dichters ein völlig anderes Gesicht erhält und allein in der Hoffnung auf den Menschen ruht, wie es der Schlußsatz eines Aufrufs Ghils gegen den Wahnsinn des Ersten Weltkrieges kundtut:

"Je médite aux pentes de la montagne de pitié et d'horreur,  
et ne vois plus qu'une Humanité." (21. 1. 1915, Sur la terre  
fragile).

Auch Mallarmé schätzte dieses Humanitätsstreben an Ghil, das dieser in der "Religion de l'Humanité" (1) Comtes bestätigt fand und im Gegensatz zu Darwins und Spencers "struggle for existence" (2), das die Schwachen dem Untergang weihte, entwickelte. 1894 noch schickte ihm der ehemalige Liebblingsschüler seinen soeben beendeten ersten Band des "Ordre altruiste" zu. Und selbst über dieses Gedicht der chemischen Reaktionen bei der Erdentstehung und der Entwicklung des fötalen Lebens konnte ihm Mallarmé noch bestätigen:

"J'en jouis, frémissez, malgré la science, à cause, ici, d'une vision humaine que je crois supérieure même à la nomenclature, dont vous tirez de si curieux effets - ou littérairement." (3)

Der zweite Teil des "Voeu de vivre", der dem Bauernland gewidmet ist, setzt die Polemik gegen die verhaßte Großstadt fort. Ghils Enthusiasmus für den Menschen und die Arbeit des freien Landes, auf das er all seine Hoffnungen für eine bessere Zukunft setzte, bricht unmißverständlich durch die Dichtung hindurch. Es sind vornehmlich die eindrucksvollen Gemälde der Natur und der Menschen in ihr, deren pathetischer Rhythmus, anspruchsvolle Sprache und konzentrierte, gespannte Lautung jene psychische Kraft der Erneuerung ausstrahlen, die Ghil als das heilende Wesen des Alls auf die Menschheit übergehen und wirken sehen wollte:

"Et tournoient les grolles  
croassant, les grands  
corvidés monogames sur les terroirs, - terres  
planes, ou d'arêtes heurtamment solitaires  
terres luisantes d'ailes des versoirs, errants  
d'où émigrent les rats aux nids troués;  
couverlilles  
terminées, les deux tranquilles Fils, - tandis  
que délivrés aussi, d'épars troupeaux d'aumailles

(1) Ghil. Une république positiviste, "Ecrits", 4 (15. 2. 1890) p. 226.

(2) Vgl. das Theoriekapitel, p. 70.

(3) Rythme et Synthèse, 1926, p. 156.

roulent et meuglent aux routes des soirs roidis!  
amènent à l'orée la herse, et détèlent  
épais de nuit, les Bovins, et regardent par  
côté, l'oeuvre pleine,

cette terre, leur part  
de plein humus dont les éventrements pantèlent  
et en quoi, des genoux ils entraient vers leur But  
ainsi qu'aux tressaillements

crus! de vulve en rut..." (p.286).

In Frédéric Mistral mit seinen naturnahen Gesängen über die Erde und das Volk der Provence sah Ghil einen wesensverwandten Dichter, in dessen Dichtung er folgende Aufgaben, die denen des "poète scientifique" gleichen, erkannte:

"...reconnaître et chanter l'âme des races, la terre de sa tribu dont sont pétris leurs os et leurs pensers, redonner voix aux ancêtres revivant en leurs veines. De ces re-créateurs des races, Mistral sera le maître!" (1).

Die Bilder und Stimmungen des naturverbundenen Bauerntums aus der "Légende" (Les herseurs - sous la lune) bleiben in diesem zweiten Teil jedoch nicht unberührt, sondern werden vom Einbruch der Großstadt und der Industrie erschüttert. Dieser Zusammenprall der verderblichen Macht, dargestellt durch die "rauque Distillerie" (2), mit dem Frieden des Bauernlandes spiegelt sich im Sprachgeschehen wider. Auf der einen Seite steht das Daseinserlebnis des Alters. Die Altbauern leben nach eigenen Gesetzen. Daher verläßt der Dichter das beschreibende oder erzählende Gleichmaß des Alexandriners und paßt die Sprache der schwerfälligen und kurzatmigen Rede des Alters an:

"Ils voient, les deux mains sur leurs polis Bâtons  
ils voient à travers les quatre vitres ternes -  
quand, soulevant très loin la poussière d'un soir  
de plus, - à grande onde le Branle  
de pesanteur ronde  
d'entour!  
dans le soir redonde  
des sanglots d'un monde  
très lourds -  
et que sur toutes routes, sur les vains piétons  
un son de retour  
par les sentiers sourds  
de doute!

(1) Mistral jugé par les poètes, "Gaulois" (1.6.1909).

(2) Die Schnapsbrennereien um Melle. Vgl. p.7, Anm.3.

du sommet des tours  
aux nuits des détours  
égoutte  
d'un large pleuvoir...." (p. 283).

Im Wechsel der Fünfsilbner und Zweisilbner in der schwerfälligen Häufung und durchgehend dunklen Lautung der Reime liegt das Alterserlebnis. Und mitten in diese Dichtung des Lebensabends (le soir redonde), der Rückkehr (un son de retour), der Melancholie (sanglots d'un monde; large pleuvoir) bricht der miß-tönende Klang der modernen Technik:

".... en haut  
ciel  
qu'emplit le plant à grands linteaux, d'isotones  
quadrilatères dur-platrés et omniluques  
de vitrages! qu'emplit des métalliques tonnes  
l'insonorité dense d'égal et lourdaud  
rond!  
ils virent luire l'immense Fixité  
de l'électrique-Feu.... (p. 284)

Den Mißklang erzeugt das außergewöhnlich technisierte Vokabular. Die rhythmische Ruhe der Altersverse geht verloren, weil die Technik diese Ruhe stört. Eine neue, großsprecherische, sehr selbstbewußte Schwerfälligkeit erwächst aus den raumgreifenden und anspruchsvollen Wortkörpern (isotones quadrilatères durplatrés et omniluques), die das rücksichtslose Auftreten der Technik kennzeichnen.

Noch viele andere Elemente neuzeitlichen Lebens, die störend und zerstörend in das Bauernland eindringen, fügt der Dichter in pathetischen Wortkaskaden seiner Polemik hinzu. Hier ist es vor allen Dingen die Politik des "vain et exploiteur Parlementarisme" (1), der seinen Zukunftsvisionen "vers le plus de savoir et d'amour" (p. 167) und seinen lärmenden Gedankengängen über die "inatteinte égalité", wo jedes Lebewesen zum "Frère plus ou moins haut" wird, widerspricht. Dem abstrakten Gebilde des "Etat" stellt Ghil die zu weltweiter Einigung geöffnete "Nation" (p. 309) gegenüber, deren Keimzelle und Kraftquell die Familie ist. Aus ihr sieht er das Reich verbindender Menschlichkeit, "où la poitrine humaine attend l'Humain" (p. 309), erstehen. Viele Gedanken aus einer Artikelserie Ghils, "Données évolutives" (2), finden sich

(1) Zit. in einem Artikel der "Candide" auf Ghils Tod (24. 9. 1925).

(2) Ecrits (März/Juni 1891); und "Revue indépendante", 23 (Juni 1892).

in diesen schwärmerischen und überschwenglichen Versen wieder (1). Auch die im "Voeu de vivre" fortgesetzte Auseinandersetzung mit der christlichen Religion (2) gewinnt nur dort echte Aussagekraft, wo sie sich nicht auf vorwurfsvolle Rhetorik gegen die lebensverneinenden "rites de l'expiation" des "Dieu-Homme" und den "grand gel de la damnation" (p. 179) der jüdischen und christlichen Religion beschränkt, sondern die Absage in das aussagefähige poetische Bild faßt. Hier ist es die christliche Kathedrale:

"Et, - c'est,

le Temple du Dieu mort, un large élan  
conique sur-dressant les ossatures mortes  
de la terre....." (p. 258),

deren "large élan conique" durch die zweimalige Todesverkündung (Dieu mort; ossatures mortes) in ihrem Schwung gehemmt und plötzlich als Totengerippe entlarvt wird, das die lebensvolle Erde in sich zu Kälte und Erstarrung werden läßt (3).

Die zahlreichen Lieder, die Ghil diesem zweiten Teil des "Voeu de vivre" einfügte, geben der Dichtung des Bauernlandes stellenweise ihre gelöste, vom Zwang der Großstadt befreite Stimmung zurück. In ihnen nimmt der Dichter teil an der Flucht der Romantiker vor der Unmenschlichkeit und Unnatürlichkeit des Stadtlebens in die Natur (4). Alle diese volksliedartigen Gesän-

---

(1) Diese zahlreichen sozialkritischen Züge waren eines der trennenden Elemente zwischen Ghil und S. Merrill, der sich daraufhin mehr und mehr von Ghils Forderungen an die Dichtung distanzierte.

(2) Vgl. auch "Messe d'heure grise".

(3) Diese Absagen an den göttlichen Unterdrücker, an die Lebensfeindlichkeit der christlichen Religion:

"...elles n'ont pas  
créé:  
d'avoir laissé maudire la germe  
de leurs ventres...." (p. 176,

erscheinen als ein Widerhall der "Sklavenmoral" Friedrich Nietzsches und seines Ausrufs "Der Gott am Kreuz ist ein Fluch auf das Leben". Desgleichen erinnert das Bild der Kathedrale (Porte, pour clore hors d'elle-même, la Vie, p. 259) an Nietzsches Worte, die sich auf Wagners Rückkehr zur christlichen Kirche beziehen: "Vor diesem Schauspiel steh' ich lang', Gefängnis atmend, Gram und Groll und Gruft, dazwischen Weihrauchwolken, Kirchengduft, mir fremd, mir schauerlich und bang." (F. Nietzsche, Werke, Bd. VIII, Leipzig 1895, p. 337).

(4) Vgl. Wordsworth, "Tintern Abbey" (1798).

ge (1) drehen sich um Liebe, Mutterschaft und die Erfahrungen des Landlebens. Frische, unrhedorische Sprach- und Versgestaltung tragen dazu bei, das Spindel- lied der werdenden Mutter "Ah! Vire-va, - Fuseau qui sais" (p. 289 ff.) (2) und die Hirtenlieder "Ah-ah!... ils ne trouvent plus guère" (p. 312 f.), "Y vont vers les parquages" (p. 311 f.), "N'êtes-vous pas la Belle" (p. 291 f.) gegenüber der starren Gedanklichkeit der oben erwähnten Verse auszuzeichnen. Eines der schönsten und innigsten dieser Lieder schließt direkt an die Liebes- und Totenklage des "Voix d'hommes - dans tout" an. Es sind die Verse, die "Les Etelles" betitelt und von Roger Péneau vertont wurden:

"En m'en venant au tard de nuit  
se sont éteintes les ételles:  
ah! que les roses ne sont-elles  
tard au rosier de mon ennui  
et mon Amante, que n'est-elle  
morte en m'aimant dans un minuit...

Pour m'entendre pleurer tout haut -  
à la plus haute nuit de terre  
le rossignol ne veut se taire;  
et lui, que n'est-il moi plutôt  
et son Amante ne ment-elle  
et qu'il en meure dans l'orneau...

En m'en venant au tard de nuit  
se sont éteintes les ételles:  
vous lui direz, ma tendre Mère,  
que l'oiseau aime à tout printemps...  
Mais vous mettez le tout en terre  
mon seul amour et mes vingt ans..." (p. 319 ff.).

Das in seiner Reimtechnik (sont-elles, est-elle, ment-elle) an Laforgue erinnern- de Gedicht ist in den Rahmen einer geheimnisvollen, wuchernden und dumpfen Natur gestellt (La luenta nature au large de tout, pousse très sourde), deren Be-

- (1) Die in ihrer Thematik und balladesken Form wiederum, wie in "Voix d'hommes - dans tout", Ghils Vorliebe für die mittelalterliche Dichtung aufweisen.
- (2) K. Jäckel hat auf die Parallele zu dem Spindel- lied des "Fliegenden Hollän- der" hingewiesen. Trotz der unterschiedlichen Stimmung und Aussage der beiden Lieder könnte, in Hinblick auf Ghils Wagner-Verehrung und die tatsächlich bestehenden Ähnlichkeiten in Versmaß, Wortgebrauch, Ver- wendung der Stilmittel für die musikalischen Effekte, eine Beeinflussung vorliegen.

schreibung wie in dem "Légende"-Gedicht die einzelnen Liedstrophen voneinander trennt. Das Naturerlebnis dieses Abschnitts aus dem "Voeu de vivre", die Interpretation des naturhaften Geschehens als Symbol des Seelischen (*rosier de mon ennui*) sowie die fließende Gesanglichkeit des Liedes, die auch durch die gleitende Stimmführung der nachgestellten Fürwörter erreicht wird, lassen erkennen, daß Ghil auch im "Oeuvre" noch zu seiner durch Mallarmé geprägten Dichtung von 1885 und 1887 zurückzufinden vermochte.

Einen weiteren sprachlichen und erlebnismäßigen Höhepunkt des "Voeu de vivre" bildet die bei der Darstellung des Soldatenschicksals angekündigte Vision des Todes am Schluß des Buches. Dieses "Finale", das den Tod der Bäuerin beschreibt, setzt, indem es aus der Enge der Polemik und Schwärmerei heraustritt, einen Schlußpunkt voll menschlicher Fülle auf das gesamte Buch:

"Mourez, ô les Mères! mourez du  
coeur!

Aux soirs de l'août par tout ovaire  
qui saignent l'être sur les terroirs  
entrez tranquilles parmi la terre  
de qui aux vôtres les saints devoirs  
s'unirent: par les Fils, de l'ovaire  
épuisant qui sortirent, et du  
coeur,

l'honneur maxime vous est dû!  
entrez tranquilles parmi la terre...." (p.338).

Eines ist wichtig für die poetische Gestaltung dieses Todes: die Anrufung steht in der Mehrzahl (*Mourez, ô les Mères!*). Mit der Bäuerin stirbt kein Individuum, sondern die Menschheit, die seit Adam und Eva aus der Mutter hervorgeht. Damit hat das Gedicht teil an der allgemeinen Entwicklung, dem Werden und Vergehen in der Natur, die der Bauer mit der Beschreibung der bäuerlichen Ernte dem Todesgeschehen als Untermalung beigibt. Ebenso ruhig und selbstverständlich wie der Gang der "tournants Bovins" vollzieht sich das Sterben (*entrez tranquilles parmi la terre*). Und indem die Mutter eins wird mit dieser Erde (vgl. *Dies irae, La terre nue, Les herseurs*, die die Erde als Mutter darstellen), weist der Tod über sich hinaus in die weiterschreitende Natur. Tragik und Hoheit des Menschenlebens, das sich der Natur eingeordnet sieht. Keinen demütigeren und doch verheißungsvolleren Zusammenklang von Leben und Tod hätte der Dichter wählen können als diese zweifache Ernte. In solch einer sprachlichen und bildhaften Verflechtung des Mütterlichen mit der Natur und dem Tod liegt mehr Forderung und Aufforderung an den Menschen als in den gedankenreichen, aber dichterisch unwirksamen Anklagen, die Ghil als Nachfahre Rousseaus gegen die pflichtvergessene Mutter, das Ammenunwesen (*Bête loin-*

taine qui vends ton lait, p.185) und die oberflächliche Auffassung von der Ehe als Interessengemeinschaft (Pour créer dans la demeure - l'Héritier!, p.187) richtete.

Mit seiner Auffassung von der Fruchtbarkeit des Lebens und der Wendung dieser vitalistischen Haltung zur Mutterschaft hin bleibt Ghil der Dichtung Emile Zolas verbunden, der an den Frauen besonders die Schönheit ihrer mit Leben gefüllten Bäuche rühmte. Auch für Ghil bedeutet der fruchtbare weibliche Bauch die Quelle allen Lebens und ein Zentrum des universellen Seins:

".... le ventre, - milieu  
des deux milieux de l'elliptique expansion" (p.179).

Die enthusiastischen Vergleiche, die der Dichter zieht, lassen die ganze Natur, den ganzen Kosmos nahe zueinander rücken und sich um diesen Mittelpunkt bewegen:

"Ventre, de la mer ronde et de soleil errant!  
Ventre qui est, mouvementé de lumière en  
lenteur, l'essentielle amour des planétaires  
ustions lointainement dosant l'Humide et  
l'aigu, pour l'Ame du Ferment...." (p.202).

Erst hier erlangt das Bild von der fruchtbaren und nach sexueller Vereinigung begehrten Mutter Erde aus der "Légende" seine volle Bedeutung. Und selbst noch in den wenigen erhaltenen Fragmenten für das ungeschriebene gebliebene dritte Buch "Dire de la loi" (1) steht das dichterische Erlebnis der Fruchtbarkeit und des Lebens im Mittelpunkt. Eines der drei Fragmente, "Paroles pour le mariage", ist ein Aufruf zur Liebe, Ehe und Fruchtbarkeit und damit zur bewußten Fortsetzung des Lebens. Es betont die "sainteté de vivre", erkennt in den Liebenden die Weite des Kosmos und die Fähigkeit, in ihrer Liebe das Unendliche und das Geringste zu vereinigen und dem Leben die Festigkeit und Sicherheit der menschlichen Behausung zu verleihen:

"...et vos épaules  
s'apparient, selon la sérénité ronde  
de l'Espace

et de la porte de la Maison..." (II, p.435),

letzteres ein Bild von einfacher Gegenständlichkeit, das in seiner stilistischen Verwendung jedoch weit über den Gegenstand hinaus weist und Mensch und Kosmos in enge Beziehung zueinander setzt, indem es die Tür als Bindeglied zwischen der Weite der Natur und dem unscheinbaren menschlichen Bereich

(1) Drei Fragmente sind erhalten, wovon jedoch eines, "Chant dans l'espace", schon sehr früh entstanden sein muß, da es 1913, in einer Rezitation des Autors, für die "Archives de la parole" an der Sorbonne von Ferdinand Brunot phonographisch aufgenommen wurde.

begreift.

Ähnlich eindrucksvolle Lyrik wie in dem Gedicht über die sterbende Bäuerin vermochte Ghil dort zu schaffen, wo er die Intimsphäre seines persönlichen Lebensbereiches berührt, wo die Abschweifung von der Aufgabe des "poète scientifique" herrscht. Ein solches Beispiel bietet auch der "Voeu de vivre" in der Form einer kurzen Skizze über den ländlichen Tageslauf einer Katze. Die Anregung erhielt Ghil, der ein großer Katzenliebhaber war, aus seinem häuslichen Lebenskreis. Auf diese Tatsache weisen zwei spätere Gedichte an seinen "Koutshing" (1) von 1905 und 1909 hin (2). Eigentlich sind diese Verse nur ein begrenzter Ausschnitt aus dem wuchtigen, weitgespannten Gemälde des ländlichen Daseins. Dennoch wirken sie nicht bedeutungslos im Gesamtrahmen des "Voeu de vivre". Vielmehr verändert sich das Blickfeld des Dichters hier zugunsten dieser einmaligen Momentaufnahme und hebt die kurze Passage dadurch von allem anderen ab. Der Blick des Dichters konzentriert sich auf das scheinbar unbedeutende, nichtssagende Dasein der kleinen Katze. Er versenkt sich selbst in ihre winzige Welt und läßt sie auf diese Weise bedeutungsvoll werden:

- 
- (1) Koutshing ist das malaiische Wort für "Katze".
  - (2) Beide Gedichte sind in der Form des javanischen "pantoun" verfaßt. "Le pantoun de Koutshing" (zuerst erschienen in den "Ecrits", 15.9.1905) nähert sich auch in der Bildhaftigkeit der malaiischen Gedichtform und dem malaiischen Namen an, indem es in dem Haustier die kraftgeballte Wildheit des Raubtiers aufzeigt und mit dem Bild der arglosen, furchtsamen Pfauenschönheit die Vision des malaiischen Dschungels erstehen läßt. Der "pantoun" ist ein Gedicht mit fester Form, das aus einer beliebigen Anzahl von Vierzeilern besteht und kreuzweise gereimt ist. Der zweite und vierte Vers jeder Strophe bilden den ersten und dritten der folgenden. Außerdem muß der erste Vers des Gedichts dieses als letzter wieder beschließen, eine Regel, die Ghil unbeachtet ließ. In "Le pantoun de Koutshing mort" (im dritten Band des Gesamtwerkes, pp. 167-169), einem Grabgesang auf den kleinen Begleiter, kommt der besondere Charakter des "pantoun", der von den beiden ersten Versen jeder Strophe eine mehr beschreibende, den beiden letzten eine gefühlsmäßige oder gedankliche Aussage fordert, sehr deutlich zum Ausdruck, indem jeweils die zweite Hälfte der Strophe in direkter Anrede steht. Die Verswiederholungen des "pantoun" wirken gerade hier keineswegs störend, sondern erhöhen in diesem gefühlbetonten Gedicht nur noch die Innigkeit und Melancholie der Aussage.

"Il aime voir le tas des maisons sous la lune.

Il a, toute l'après-midi, en dormaillant  
musé par les plants des petits-pois, qu'il dérame  
et qu'il égousse et mange un à un, et, sillant  
au soleil, tortillé de ses dents le lait doux  
des salades, et long-senti de nez qui pâme  
les grands pampres rampants et lourds des potirons  
et des melons, dont le hante le goût dissous  
de phosphores, - quand ils seront mûrement ronds!..." (p. 329)

Das Gesetz der Entwicklung, der Veränderung, scheint in dieser stillen, ruhenden Welt seine Kraft zu verlieren und bei der kleinen Katze haltzumachen. Nichts stört dieses ganz in sich gekehrte Dasein, kein Lärm der Großstadt und der Industrie. Die Bewegung der Verse entspricht in ihrer ruhigen syntaktischen Reihung dem "dormailant" und dem beschaulichen Geschehen (mange un à un). Diese Welt hat ihre Eigengesetzlichkeit. Ganz deutlich glaubt man die zierlichen und geschmeidigen Bewegungen des Tieres zu hören:

"et petit-piétinant longtemps, et s'arrêtant  
aux Bruits..." (p. 328 f.).

Ein wenig dunkel und zu subjektiv klang zunächst die Warnung Mallarmés an Ghil: "Non, Ghil, l'on ne peut se passer d'Eden!" (Dates, p. 114). Die Beispiele machen jedoch klar, was er damit in Hinblick auf die Dichtung seines Schülers meinte und mit welcher Klarsicht er die künstlerische Entwicklung Ghils vor Augen hatte. Die didaktische Aufgabe, die die angestrebte Erneuerung der Kunst mit sich brachte, wurde für Ghil zu einer ethischen Forderung und drängte die künstlerische Auseinandersetzung mit den kleinen, scheinbar unbedeutenden Dingen des Lebens, die in den Händen des Lyrikers oft zu Trägern und Kündern der Lebensgeheimnisse und Seinswahrheiten werden, in den Hintergrund. Darum seine Erregung über Mallarmés Dichtung der unscheinbaren Dinge, die er ein

"...jeu singulier et un peu puéril et faux (rappelons-nous tels sonnets descriptifs d'une console, d'un lit, etc., où tout l'effort du poète tendit à décrire sans les nommer ces meubles!)" (1)

nannte. Der daraus resultierende Mangel an poetischer Wirklichkeit seit 1889 ist auf den Verlust des dichterischen Selbst als Inspirationsquelle zurückzuführen. In dieses Stadium gelangte Ghil durch einen willentlichen Verzicht auf die eigene Welt der Dichterseele, die den Dichter von jeher über alle Philosophie, Theologie und wissenschaftliche Lehre hinausgehoben hatte. Diese Tendenz

---

(1) Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationnelle, Paris 1889, p. 8.

wird im "Oeuvre" zu einem der hervorstechenden Merkmale Ghilscher Dichtung.

### 3. Die Vision der Weltentstehung (Le meilleur devenir, L'ordre altruiste)

Ghil drängte es im "Oeuvre" vor allem zu den großen Oberflächenströmungen der Menschheitsentwicklung, wobei zu beobachten ist, daß er aus dem konkreten Geschichtsverlauf gewisse Festpunkte der geistigen Entwicklung abstrahiert, z.B. die Entdeckung des Feuers, das Stadium des Zauberers, den ersten bewußten Totschlag eines Artgenossen (1), das erste Bedürfnis nach Seßhaftigkeit. Es wird somit ein überindividueller Entwicklungsgang aufgezeigt, der den universalen Geltungsbereich der Spencerschen Evolutionstheorie deutlich hervortreten läßt. Für die in den folgenden beiden Kapiteln behandelten Bücher gilt vor allen Dingen Ghils Anspruch, durch Kraft, Pathetik und teilweise sogar Großspürigkeit der Dichtung zu beeindrucken (remuer le soleil et le nuage).

"Le meilleur devenir", das erste Buch, greift direkt auf die philosophischen Gedankengänge des "Traité" von 1888 bzw. 1891 und 1904 zurück. Es behandelt, auf der Grundlage der evolutionistisch-transformistischen Lehre, die Entstehung des Weltalls. Der Weg führt von der Bildung des Sonnensystems zur Erde und leitet hier von der unbelebten Materie, über die erste Zelle, die entwickelte Pflanze, schließlich zum Tier. Bei der allmählichen Formation der Erde beschäftigen Ghil die ungeheuren tektonischen und klimatischen Ereignisse und das Verschwinden der dichten Dämpfe, die die Erde umgaben und nun dem Sonnenlicht Einlaß gewähren (Genesis: "Es werde Licht!"). Es findet also eine kontinuierliche Blickverengung aus dem All bis zur einzelnen Zelle statt. Hierbei handelt es sich um eine Technik, die dem Epos eignet (2). Sie charakterisiert Ghils Bemühen um ein Epos des modernen, wissenschaftlichen Zeitalters. Die Hauptgesichtspunkte seines evolutionistischen Denkens erscheinen konzentriert im ersten Vers:

- 
- (1) In Anlehnung an das biblische Geschehen um Kain und Abel.
  - (2) Tassos "Gerusalemme liberata" sowie Miltons "Paradise Lost" weisen sie auf, aber auch moderne Dichter verwenden dieses Mittel der Blickverengung in Romanen und Erzählungen, z.B. Joseph Conrad (*Almayer's Folly*) und Thornton Wilder (*The Woman of Andros*). In jüngster Zeit wurde diese Technik auch vom Film übernommen, wobei sich die Kamera zunächst auf eine Stadt, dann eine Straße, ein Haus, schließlich auf ein einzelnes Fenster richtet, hinter dem sich das Geschehen abspielen soll.

"Amour - germe dans lui de lui germant - Amour..."

(p. 17) (1).

Er stellt sozusagen das göttliche Prinzip dar, worauf sich die Schöpfung, d.h. für Ghil die Entwicklung allen Seins, gemäß der transformistischen Lehre, aufbaut. Bedeutungsvoll ist die ausgeprägte Symmetrie dieses Verses, die das Wort "Amour" als Urgrund an den Anfang stellt, worauf alles weitere auf der Grundlage des lebensvollen Werdens (germe, germant) erwächst, bis es auch das Ende bezeichnet und so den Bogen schließt, der jedoch nicht zum Stillstand kommt, sondern durch die Auslassungszeichen weitergeführt wird. Eine Verstärkung dieses Bewegungseindrucks erreicht der Dichter durch eine Vielzahl neugebildeter Komposita, die die verbale Bewegtheit in Adverbien oder Präpositionen weiterführen (loin-astreint; trans-natureit; sur-germant). In Sprache und Stil paßt Ghil seine Dichtung dem urzeitlichen Geschehen an. Er verwendet keine Bilder, weil der Mensch noch nicht vorhanden war, um zu sehen, oder, als er aus dem Tierreich heraustrat, noch nicht mit Bewußtsein die bildhafte Anschauung zu erfassen vermochte. Ghils Sprache bewegt sich in einem ganz speziellen Vokabular, das die Aussage nur für diesen Zeitpunkt gültig sein läßt und keinerlei Hinweise auf späteres Entwicklungsgeschehen oder auf die Terminologie und Ideenwelt des modernen wissenschaftlichen Verständnisses dieser Vorgänge gibt. So ist das Feuer "ce-qui-Brûle", das Gestein "l'Aigu", die ersten menschenähnlichen Wesen "de nouveaux Advenus", das Eis "Les pierres-d'Eau". Folgendermaßen erlebt der Frühmensch im daran anschließenden Buch den Mond:

"...et

c'était

d'où l'Astre de silex rouge, aussi loin  
que s'en allaient en vain les pas dans le lointain  
qui tout autour va devant eux! montant de la

terre de nuits, la sur-montait..." (II, p. 13: La pas humain).

Die Sprache bleibt dem primitiven Stand des Weltbewußtseins in der Materie, wovon der Mensch nur ein Teil ist, verhaftet. Das Erlebnis des Werdens im Kosmos drückt Kälte und unbeteiligtes Pathos aus. Der Dichter läßt kaum etwas durch sich hindurch wirken. Er verbleibt im Zustand des objektiven Konstatierens anstatt das dichterische Erleben zu pflegen. Was drückt diese schwere, sich schwerfällig fortbewegende, dumpfe, unpersönliche, plötzlich aufschießende

---

(1) Vgl. Ghils Theorie in "En méthode à l'Oeuvre", das die "Amour-de-soi" als Antrieb der Entwicklung gelten läßt. Die in Verse gebrachten Ergebnisse des "En méthode" werten die Dichtung an vielen Stellen zum philosophischen Traktat ab.

und wieder in die Schwerfälligkeit zurücksinkende Sprache aus? Die Bewegungen fester und flüssiger Materie auf der Erde und im Raum, plötzliche Eruptionen, gewaltige Verschiebungen ganzer Kontinente bilden den Stoff, der sprachlich zu bewältigen ist. Die Gewalt und Größe der Vorgänge läßt sich nicht in Worte alltäglicher zwischenmenschlicher Beziehungen fassen. Nur die wissenschaftliche Sprache vermag einen Begriff davon zu vermitteln. So etwa mag Ghils künstlerisches Empfinden gegenüber diesem Geschehen gewesen sein. Doch muß es angesichts der Materie, die er behandelt, ein echter Spürsinn genannt werden, wenn er seine Begeisterungsfähigkeit und Bewegtheit gegenüber den physikalisch-chemischen Vorgängen im Kosmos weitgehend ausschaltet, jedoch diese willentliche Begrenzung verläßt, wenn der Mensch gemeint ist, und zwar der moderne Mensch des "Voeu de vivre", der Zeitgenosse und Mitmensch, der uns am meisten berührt. Diese grundlegende Unterscheidung selbst im sprachlichen Bereich gibt der Bemerkung Mallarmés von der "vision humaine" in Ghils Dichtung ein besonderes Gewicht.

Eine für dieses Buch sowie den "Ordre altruiste" typische Versfolge hat die Lebensbildung auf der Erde zum Gegenstand und ist mit ihrer naturwissenschaftlichen Terminologie nur noch dem Fachmann zugänglich:

"Nuits - de vorations

cillaires, en diaprules d'inquiétudes:

d'indurés plissements d'oesophages, de leur

inervation péri-staltique qui élonge

reptaient l'annelé ventre des Verminations

dont vident en vie aveugle leurs plénitudes

les marées salant les eaux de l'Intérieur." (p. 36).

Die übersteigerte Verwendung dieser Sprache ist meines Erachtens nicht nur auf beabsichtigte poetische Sprachwirkung zurückzuführen, sondern in begrenztem Maße auch aus dem Bruch mit Mallarmé zu erklären. Die Wandlung in Ghils Dichtung vom "Geste ingénu" zum "Meilleur devenir", d. h. innerhalb von zwei Jahren, zeigt so krasse Formen, die Dichtung des letzteren dazu so viele schwache und unpoetische Stellen, daß nur eine gewaltsame und überstürzte Abkehr von Mallarmé und dem früheren Dichtungsideal die Ursache dafür gewesen sein kann. Ich möchte den "Meilleur devenir" als eine Art Protestkundgebung und Manifest betrachten, wofür die Gesamtanlage des "Geste", die selbst in der Neufassung von 1889 noch Mallarmés Wirkung lebhaft bekundete, einfach nicht die geeignete Grundlage bot. Der Leser kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Ghil mit diesen pseudo-wissenschaftlichen Abhandlungen im "Meilleur devenir" Mallarmés Mahnung "Non, Ghil, l'on ne peut se passer d'Eden!" widerlegen wollte, während er sie damit gerade bestätigt.

Erst im "Finale" des Buches, das den Aufbruch der Menschen, der "Nouveaux advenus", in das Reich des Bewußtseins und Selbstbewußtseins beschreibt, läßt er von diesem wissenschaftlichen Erfassen der Vorgänge ab. Dieser Höhepunkt des "Meilleur devenir", die Verehrung der Sonne, den Ghil an den Beginn seines gewaltigen Vorhabens der Menschheitsentwicklung setzte, soll, da der Dichter die für seine künstlerische Entwicklung bedeutungsvollste Wandlung hinter sich hat, als Prüfstein dafür gelten, inwieweit es dem Dichter gelungen ist, die Prinzipien der "instrumentation verbale" anzuwenden und dichterisch auszunützen, denn auf ihr, so hatte er verkündet, sollte sein "Oeuvre" aufgebaut werden:

"Tapant des plantes et selon le rite rond  
de l' Astre rouge:

qui, des deux et pesants Fruits  
suspendus au rameau de leur ventre de nuits-  
agite lointain germe les mémoires, lourdes  
de l'ovipare mer immanente en son glaire  
dont la sortie égale l' âme au heur solaire:  
la danse était au pas des Humanités sourdes!" (p. 64).

Die Stelle aus dem "Meilleur devenir" berichtet aus der Frühzeit des Menschen, da er noch halb im Tierreich stand. Noch kann nicht viel von ihm berichtet werden. Eine Tatsache jedoch ist zukunftsweisend für das Menschengeschlecht: unter dem Druck der Angst und Verzweiflung innerhalb einer feindlichen Welt hat sich ein primitiver Beschwörungsritus herausgebildet. Er gilt der sterbenden, d. h. untergehenden Sonne, deren endgültigen Tod die Menschen Abend für Abend neu befürchten. Angst, Wut, Schrecken, Flehen, Beschwören, dumpfes Ahnen, Hoffnung, erstes Aufblitzen einer Gedankenassoziation (sie vergleichen die Wärme und lebenspendende Sonne mit den Geschlechtsteilen, in denen sich die Wärme des Körpers sammelt), dies sind die Elemente, die, dem Bedeutungsinhalt der Worte folgend, das Gedicht durchziehen (1).

Eine Analyse der ersten vier Zeilen nach der Methode der Wortinstrumentierung ergibt folgendes Bild: die hervorstechenden Vokale a (7) (2); o (4); è, é (4); i (4); ui, u (4); ou (2); eu (2) legen das Hauptgewicht auf die Farben "vermillons", lassen aber auch "rouges, jaunes, ors, verts, bleus à azurs noirs, blancs à azurs pâles" deutlich hervortreten, weniger dagegen

- 
- (1) Aus dieser frühmenschlichen Verbindung von Sonne, Wärme, Leben leitete Ghil im "Voeu de vivre" seine Abneigung gegenüber dem lebensfeindlichen christlichen Gott und der Kathedrale, dem Symbol des verbannten Lichts, her.
  - (2) Die Ziffern hinter den Vokalen bedeuten die Häufigkeit des Auftretens.

"orangés à ors" und "bruns, noirs à roux". Insgesamt betrachtet befinden sich alle Spektralfarben in diesem Bild der untergehenden Sonne. Sie werden zu den dunkleren Nuancen hin gedämpft durch eine Reihe von Nasalen (tapant, plantes, selon, rond), die als Boten der Nacht gekennzeichnet wurden. Dies wäre für einen Sonnenuntergang, der tatsächlich durch alle Farbmöglichkeiten hindurchspielen kann, ein brauchbares Ergebnis. Für Bilder wie das folgende kann diese breite Farbskala jedoch verhängnisvoll werden:

"cette nuit sans vestige qui roulait son astre  
ou sa route omnivague, épiants - épiés -  
et sous les stipes et sous les rocs, tels et troubles  
que de tressauts de la ténèbre..." (II, p. 18: Le pas humain).

Hierbei geht es um das nächtliche Ringen der Tierwelt auf Leben und Tod. Fast gänzlich, mit zwei Ausnahmen, fehlen die Nasale, die das Geschehen nächtlich umhüllen sollen. In der Vokaltabelle überwiegen die Farben "blancs à azurs pâles" gegenüber den anderen, die mit einer Ausnahme (orangés) alle wieder mehr oder weniger häufig vertreten sind, so daß von nächtlichen Farben kaum noch die Rede sein kann, denn selbst unter dem weißen Schein des Mondes erhalten die Farben nur den geringsten Teil ihrer Wertigkeit und Leuchtkraft zurück. Hinsichtlich der Gedichtorchestrierung zeigt sich folgendes Ergebnis: in beiden Fällen überwiegt die Instrumentengruppe "Violons par les pizzicati, Guitares et Harpe, Instruments percutants". Für das elementare Geschehen in der Tier- und Menschenwelt, das die beiden Gedichtausschnitte zum Ausdruck bringen, könnte man diese Instrumentalbegleitung gelten lassen. Das Ergebnis wird jedoch zweifelhaft, fügt man beiden Beispielen noch die nächtliche feierlich-bedächtige Pflügszene aus dem "Voeu de vivre" (p. 278) (1) hinzu. Eine in Ghilscher Manier mechanische Zergliederung bringt unsinnigerweise dasselbe Ergebnis wie in den vorangegangenen Fällen, und es kommt der Verdacht auf, daß Ghil durch geschickte Manipulation in den verschiedenen Rubriken seiner Tabelle alle Instrumente und Farben, wie es die drei Beispiele erweisen, ziemlich gleichmäßig über seine Dichtung verstreuen konnte, ohne bewußt an jedem Vers oder gar Wort nach seiner Methode zu arbeiten. Und wenden wir uns nur in einem Beispiel, dem ersten, der Gefühlsskala zu, so vergrößert sich das Durcheinander sogar. Die von Furcht und Verzweiflung zerschmetterten Anthropoiden schwanken nach Ghils Seelentabelle zwischen dem Gefühl der liebenden Zärtlichkeit, Lachen, Glück und Hingabe an Ordnung und Meditation einerseits und Zerstörungswillen, Herrschaftsanspruch und tiefer Trauer andererseits. Dieser Teil der "instrumentation verbale" soll hier

---

(1) Eine Szene, die auf das "Légende"-Gedicht "Les herseurs - sous la lune" zurückgeht.

jedoch außer Acht gelassen werden, da es in Ghils Dichtung viele Seiten gibt, die wichtiger und wertvoller sind.

Das harmonische Zusammenfließen verschiedener Kunstgattungen kann aus dem komplexen Gebilde "Mensch" nicht einheitlich und im gleichen Maße mechanisch herausgepreßt werden. Zumindest ist es gefährlich, eine Synthese, die dem künstlerischen Genius vorbehalten bleibt, mit wissenschaftlichen Mitteln herbeiführen zu wollen. In diesem Bereich der Kunst ist die Wissenschaft fehl am Platze, wenn sie den künstlerisch zu bearbeitenden Stoff als Objekt einer naturwissenschaftlichen Untersuchung betrachtet. Ghil muß etwas geahnt haben von der Gefahr seines Unternehmens, denn er kehrte in den Schriften, die der Erläuterung und Verteidigung seiner Methode gewidmet waren, immer wieder wie unter Zwang zu dem Wort Baudelaires zurück, das die Poesie und den wissenschaftlichen Fortschritt als zwei Konkurrenten, "qui se haïssent d'une haine instinctive" (Dates, p.220), bezeichnete.

"L'ordre altruiste" (1894-1897), das auf Grund seiner unbedingt übersteigerten Huldigung an die modernen Naturwissenschaften schwerfälligste und unpoetischste Buch des "Dire du mieux", schließt sich mit dem ersten seiner vier Abschnitte an das Gedicht der Weltentstehung an, die es diesmal weniger von der kosmischen als vielmehr von der chemisch-physikalischen Seite her betrachtet. Die Verwendung einer Unmasse wissenschaftlicher Spezialtermini<sup>(1)</sup> steht dabei wie im "Meilleur devenir" weitgehend der poetischen Durchdringung im Wege. Dieser erste Abschnitt, eine große Hymne an die Materie, angefüllt mit einem ausführlichen Katalog der chemischen Elemente, bemüht sich, den bei Spencer ungeschriebenen Teil der universalen Evolution, die Entwicklung der unbelebten Materie, aufzuzeigen. Er vermag keinerlei dichterische Höhepunkte aufzuweisen. Der innere Bruch dieser Verse kommt dadurch zustande, daß die immer wiederkehrenden Anrufungen (Et, Ô Matière) voller hymnischen Pathos und Aufschwung keine Entsprechungen in den darauffolgenden pseudowissenschaftlichen Erläuterungen materieller Bewegung finden. Das verherrlichende "du" der Anreden und Apostrophen bleibt ohne Wirkung, weil es Verse einleitet, die, ohne die zwölfsilbige Auszählung, ebensogut in einem der Ghilschen Leitartikel stehen könnten. Der Abschnitt beginnt nach einer neuerlichen Grundlegung der Schöpfung (Amour - germe dans lui de lui germant - Amour, p.351) mit der Verkündigung der allgegenwärtigen Einheit:

"Et, - ce qui est en Bas, est  
ce qui est en Haut! Et la rupture en du vide

---

(1) Matière multi-nôme, gazoïdes, dilatation, ellipses exapétantes, entre-irradier, périphélie, vibrantes ignitions, distenteurs.

n'est pas. . . ." (p. 351) (1),

und endet auch mit ihr in einer übersteigerten Wortkaskade, die das All in die Begriffe des "Tout" und der "Unité-scientie" zusammendrängt (2):

"Et tout se tient à tout d'ondes universelles:

tout, à travers tous les atomes tressaillis

de luttés, et d'amours de la Matière avide

d'elle-même, qui à travers son unité

évolue éternelle à sa diversité

dont la somme, soit l'Unité-scientie:

union

qu'aimantent virtuelle les rapports, tension

des pôles magnétiques à plus-être, attrait

luttant de Tout qui est agi et qui agit

en Tout!" (p. 378 f.).

Seit dem "grand tout" aus "Le linge lave" hat sich eine Verschiebung des Einheitsgedankens zur wissenden Teilnahme des Alls am Sein (Unité-scientie) vollzogen. Künstlerisch jedoch glitt die Dichtung seitdem, wie das Beispiel zeigt, zum leeren Wortstrom des enthusiastischen Pseudowissenschaftlers ab. Und gerade im "Ordre altruiste" hatte Ghil seine Meditationen über die ästhetischen Forderungen von Gehalt und Gestalt in der Kunst poetisch zu formulieren versucht, indem er im Bild einer leeren Amphore den schön geformten, aber nichtigen Stoff (vgl. sein Verhältnis zu Banville) zugunsten einer engen Verknüpfung von Gehalt und Gestalt ablehnte:

"Et, la Forme pour la Forme, - tout en vivant  
mes lèvres, de mon haleine souple,

tout en

chantant mélodiques sur le mode Ionien:

dessous le Parthénon pur autant que l'azur

et solitaire tel que lui-même, mes mains

que n'inquiètent pas des penses de Demains!

de l'argile la plus divine sur la roue

- 
- (1) Der Vers verkündet die Lehre von den Entsprechungen, die das Universum, auch in seiner transzendentalen Form, als eine dem menschlichen Körper ähnliche Einheit auffaßt und mit der u. a. Swedenborg Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhunderts ausübte. Bei Ghil hat diese Lehre ihren ursprünglichen Sinn verloren. Sie bezieht sich hier nur noch auf den ununterbrochenen Gang der Spencerschen und Darwinschen Evolution.
- (2) Was die sachlichen Ausführungen der Theorie (vgl. p. 70 ff.) mindestens ebenso eindringlich darzustellen vermochten.

du potier, sur la roue agilement sonore  
bourdonnante en essaim,  
tournèrent une Amphore  
belle, ainsi qu'une nudité de vierges!...

Belle

comme de leur épaule le mutisme pur  
et de leur ventre le lisse ennui qui s'avoue  
aux miroirs d'or: tournant sur le mode Ionien  
tournèrent une Amphore douce, - pour ne rien  
contenir!..." (p.469) (1)

Die beiden folgenden Abschnitte variieren den Spencerschen Gedanken von der Evolution dahingehend, daß sie die gesamte Menschheitsentwicklung aus der körperlichen und geistigen Bildung eines einzelnen Menschenlebens sich vollziehen lassen (2). Auch sie bezeugen, daß der "Ordre altruiste" in erster Linie auf den Elementen des Hymnus' aufbaut, der sich in diesem Fall an die Liebenden, die Erzeuger neuen Lebens, richtet:

"... qui n'êtes qu'un, aux

noms d'Homme et de Femme..." (p.381).

Sie, die kraft ihrer schöpferischen Fähigkeit die Materie mit Leben und Bewegung begaben, bedeuten für Ghil die höchste Verkörperung der geistig-materiellen Einheit im Universum. Darum griff der erste Teil, der die Ganzheit (Tout) des Seins beschrieb, auch bei der Anrufung der Materie auf die Fruchtbarkeits-symbolik der "Légende" zurück, um die Zusammengehörigkeit der Materie und des werdenden Lebens hervorzuheben:

---

(1) Die Verse folgen auf die leitmotivische Wiederkehr des "Rêver est doux, penser est las" aus dem "Geste ingénu" (p.85), das die lebensverneinende Haltung der Liebenden sichtbar werden ließ. Damit führt der Dichter nicht nur die gehaltentleerte Form ad absurdum, sondern formuliert eine neuerliche Absage an die Reinheit, die sich der Lebensfülle verschließt. Evtl. stehen sie im Zusammenhang mit Mallarmés Sonett "Surgi de la croupe et du bond" (Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.74), wo es heißt:

"Le pur vase d'aucun breuvage  
Que l'inexhaustible veuvage  
Agonise mais ne consent..."

(2) Vgl. die Theorie des Amerikaners Baldwin, wonach die verschiedenen Entwicklungsstadien der Menschheit vom einzelnen Menschen vor und nach der Geburt nachvollzogen werden.

"toi, qui, de tous les grains du ventre d'une mère  
es, sans repos, ton Unité qui s'énumère!..." (p. 353) (1).

Jeder Mensch beginnt sein Werden durch die Mutter und mit der Mutter. Die vom Kind erspürte schützende Einheit ist die mit der Mutter. Ein gleiches Gefühl des Einsseins wollte Ghil dem modernen Menschen vermitteln. Es ist ein Hinabsteigen zu den Müttern, zu den Quellen des Daseins, zur Erde. Ghil übertrug diese Überzeugung auf die gesamte Natur, insbesondere auch auf das Meer, in dem er den Keim allen Lebens suchte. Um von der Weltentstehung des "Meilleur devenir" zum "Voeu de vivre" der Neuzeit zu gelangen, versuchte er in der "Ouverture" gleich einem Zeitraffer verschiedene Epochen der Erdgeschichte einander anzunähern. In wenigen Strichen zeichnet sie die ewige Bewegung des Meeres, das Kontinente überflutet und andere freigibt. Das Meer gibt die feste Gesetzlichkeit zu erkennen, die in der Natur waltet. Es kennt keine Zeit, seine Bewegung bleibt immer die gleiche. Darum umgreift es, wie der Mutterleib, Vergangenheit und Zukunft:

"Où l'immémoire d'estuaires, d'angles lent -  
tonnants de houle - est dans le vol du goéland..." (p. 119)

und verkörpert in seinem gegenwärtigen Sein den Berührungspunkt beider Zeitläufe. Aber noch eine andere Funktion ist dem Meer gegeben. Als Wiege allen Lebens auf der Erde öffnet es den Blick für die Zukunft. In die Mütterlichkeit des Meeres ist das Werden mit einbezogen. Das Meer wird für Ghil zum Symbol des vorwärtsdrängenden Lebens, denn von ihm aus hat sich alles Lebendige über die Erde verbreitet. Darum wird das Erlebnis des "mer végétant de phosphore" zu einer Hymne auf die Zukunft:

"Futures!

les maturités du soir long et ses ruptures -  
la nuit qui onde s'est, de leur germe sanglant  
grossie en éternel et en illimité.

Et, de lumière omphalienne pantelant  
aux multitudes de sa ronde densité!  
portait que maternel sourd le ventre du vague  
la montée où sur-pousse l'être originel  
de la mer végétant de phosphore et de vague..." (p. 119).

Meer und Wind, d. h. die Kraft der Natur, kennen nur die Bewegungen des natürlichen Verlaufs und fordern mit ihnen die Zukunft. Ein Anhalten der Zeit wie in

---

(1) In der Theogonie Hesiods lösten Gaia, die Erde, und Eros, die Liebe, das Chaos ab. Ghil verstand sie als Verkörperungen der doppelten Seinsform. Unter den Begriffen der Erde und der Liebe ist das philosophische Weltbild des Dichters Poesie geworden. Die "Légende" zeigte die ersten und kraftvollsten Ansätze dazu.

"Le geste ingénu" ist nur außerhalb ihres Wirkens möglich. Darum herrschen im "Geste ingénu" die stehenden Wasser, die Teiche, vor, während das Meer, das Leben, nur außerhalb dieses paradiesischen Kreises und ganz in der Ferne sichtbar wird. Wind und Meer aber zerbrechen "toutes limites de stagnant arrêt".

Zuweilen nimmt diese Hinwendung zur Weite der Natur und des Alls selbst bei Ghil Züge romantischen Seinerlebens an. Sie wird zur ewigen Sehnsucht des Menschen in die Ferne, das Unbestimmte und Unerreichbare:

"Mes Yeux pleurent les mondes  
qu' ils n' ont point vus, et qu' ils ne verront pas: les ondes  
de leur lumière où mon être mortel ne doit  
s' épanouir, ouvert en la limite seule  
de son expansion! ouvert, pour qu' en émoi  
le traverse le plus de la Matière-aïeule...." (p.383).

In dieser Haltung offenbart sich ein größerer Teil Bewunderung und Heiligung der Natur und mehr Zurückhaltung als es die lärmende positivistische Wissenschaft normalerweise aufbrachte. Solcher Verse wegen konnte Valerij Brjusov, einer seiner treuesten Freunde und Bewunderer, von ihm sagen:

"Ghil veut croire qu' il construit dans sa poésie des hypothèses scientifiques, mais les images symboliques de ces poèmes dépassent la réalité." (Undatiertes Manuskript für "Vesy", Brjusovs Moskauer Literaturzeitschrift).

Seiner eigenen wissenschaftlichen Neigung fügte Ghil mit dieser Gedanklichkeit eine an Religiosität gemahnende Bewegtheit hinzu, die das Bild des flachen, unbekümmerten Positivisten merklich mildert.

Auch aus seiner vitalistischen Auffassung von der Geschlechterliebe ließ Ghil die zweifache Lebenshaltung der Selbstbegrenzung und Selbsterhaltung erstehen:

"... goûtons qu' un peu de nous très doux, est mort.... Mais, pour créer!" (p.390).

Die demütige Hingabe an die Natur, die der stetig sinkende Ton des Verses bis zu dem dumpfen "mort" zum Ausdruck bringt, geht über in das überraschende "Mais", um den völligen Umschlag zu dem begeisterten Aufruf zum Leben "pour créer" zu vollziehen (1). Und aus dieser Schaffensfreude erhebt sich das

---

(1) Vorgebildet in "Dies irae" (Voix de genèse, Amour et Trépas...). Auch in Guyaus "Esquisse d' une morale sans obligation ni sanction" konnte Ghil schon 1884 lesen: "Vie, c' est fécondité, et réciproquement la fécondité, c' est la vie à pleins bords, c' est la véritable existence" (p.118 f.). Dieser grundsätzliche Vitalismus bewog Ghil nach der Abkehr von Mallarmé schon sehr bald zu einer Annäherung an die Dichtergruppe der Naturisten: Maurice Magre, Saint-Georges de Bouhélier, Paul Souchon: "... seuls, nous

Selbstbewußtsein des Menschen, der mit Hilfe seiner geistigen Fähigkeit, seines Wissens, die Natur in sich zu erkennen vermag und sich als ihr Gipfel weiß. Das "Finale" leitet daher in epigrammatischer Schärfe und Kürze und in einer Umformung des Descarteschen "Je pense, donc je suis" zu dieser vollständigen Befreiung des menschlichen Geistes über:

"Etre vient de Savoir: et qui saura, sera...

Je sais: donc -

Je suis...." (p.457).

An dieser Stelle gibt Ghil ganz eindeutig die Aufgabe des Dichters an den Lehrer, Philosophen und Propheten ab. Das didaktische Gebaren des Pamphletisten beherrscht diesen ganzen Abschnitt und führt daher folgerichtig zum letzten Teil des "Ordre altruiste", "Dans les temps", der als Zukunftsvision über die Gegenwart hinausgeht und in wahrhaft prophetischen Versen die großen Kriegs- und Revolutionsgeschehen, die in wenigen Jahrzehnten Europa in Trümmer legen werden, beschwört. Sie beginnt unter den Klängen der persiflierten "Marseillaise", die in diesem Fall die Epigrammatik, wie sehr oft in Ghils Dichtung, der Polemik nutzbar macht:

"Aux armes! cités d'Europe -

le soir de deuil

est arrivé!...." (p.505),

und endet in der totalen Vernichtung, die für den heutigen Leser keine Zukunftsschau, sondern Realität ist:

"Il n'était de vainqueurs - il n'était que des morts" (p.508),

Einen Ausweg aus dieser unglücklichen Situation der Menschheit findet der Dichter allein in der von Humanitätsidealen getragenen Aufklärung der Mitmenschen durch eine geistige Oberschicht, auf deren Schultern die Verantwortung für die Zukunft der Menschheit liegt. "Le voeu de vivre" und "L'ordre altruiste" stellen den "Poète scientifique" in die größere Gemeinschaft der "Intelligents-du-Monde", "le fruit en qui elle se mieux saura, la Matière" (1), die Ghil in einer schwärmerischen Vision dazu ausersehen hat, ihre Kräfte zu einem Zweck zusammenfließen zu lassen, um die Geschicke der Welt und der Völker in ihre Hände zu nehmen und so die Aufwärtsentwicklung zu fördern:

---

proclamions la prépondérance de l'Idée. Et elle était: vouloir l'expression de la Nature et de la Vie. En ceci, les Naturistes me rencontrent" (La Critique, 49, 5.3.97, p.53) und ferner dazu, den Dichtern um Verlaine und Mallarmé "le flou Idéalisme d'âmes malades" (De la nature en Poésie, "Essais de Jeunes", 3, Mai 1892, p.17) vorzuwerfen.

(1) Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationnelle, p.15.

"Et, s'entre-tenant, les Intelligents-du-Monde  
qui autour de la terre assuraient l'âme intense  
d'un zodiaque où la suite de l'Être, se pense!  
providentiels et un à savoir - des passions  
et du mal à surgir de ses transmutations -  
qu'il existe un Savoir qui doit mouvoir en soi!  
sentirent qu'il était l'heure d'un rite où doit  
ou assentir muettement, ou, de vouloir  
à plus-Être, en émus rapports du Tout! vouloir  
la terre, -

et eux, étant les Hommes purs qui règnent  
d'ignorés regards d'ellipse qui tout-étreignent!" (p. 515 f.).

Dabei handelt es sich nicht um die geistige Elite im modernen Sinne, d. h. um Wissenschaftler und Gelehrte, deren Denken und Streben mit dem Fortschreiten der modernen Wissenschaften parallel verlaufen und allein der geistigen Situation der Neuzeit verhaftet sind. Vielmehr sind es diejenigen Menschen, die die Bindungen der Menschheit an die Vergangenheit nicht aus den Augen verloren haben. Sie gehen über die moderne Wissenschaft hinaus, indem sie, der Weisheit der frühen Menschheit folgend, sich mit Intuition und Ahnung dem unendlich großen Gebiet des Unerkannten nähern, das dem Denken der modernen Wissenschaften verschlossen bleibt. Sie nehmen die Fäden wieder auf, die die alten Naturreligionen zwischen dem Menschen und den ursprünglichen Geheimnissen der Natur gespannt hatten. Daher leitet Ghil die "Intelligents", sowie auch sich und seine Dichtung von den ersten Zauberern (Singulier dans la Horde), Magiern und Priestern (Homme-des-sorts) her.

Die Herausbildung der "Intelligents-du-Monde" durch eine lange Reihe geistiger Vorfahren und die dauernde Übermittlung geistig-seelischer Erbmasse mit dem Zweck einer ständigen Verfeinerung und Vermehrung der Bewußtheit erinnert an die Dichtung Mallarmés, an "Igitur" und "Un coup de dés", die das Schicksal jenes Gedankenwesens behandeln, in das Generationen von Vorfahren ihre besten Kräfte übermitteln haben, damit es zur höchsten Stufe der Abstraktion gelange und mit einem den Zufall vernichtenden Würfelwurf das Ideal verwirkliche und die Welt verändere. Allerdings bleibt den "Intelligents" Ghils jener letzte Akt der Verselbständigung Igiturs, der sich vom kollektiven Wirken der Familie löst, versagt. Die "Intelligents" finden ihr eigenes Lebensziel erst in der Einheit, dem gemeinsamen Zusammenwirken aller verwirklicht. Insofern trennt sich der Gedankengang und das humanitäre Wollen Ghils von dem seines Lehrers.

#### 4. Epos der Menschheitsentwicklung (Dire des sangs)

Trotz seines gewaltigen Umfangs von rund zehntausend Versen und der Dauer seiner Entstehung (zwischen 1898 und 1925) soll der "Dire des sangs" mit seinen vier Teilen "Le pas humain, Le toit des hommes, Les images du monde, Les images de l'homme" als Ganzes untersucht werden. Als Grund für die Zusammengehörigkeit betrachte ich nicht allein die thematisch einheitliche Grundkonzeption der Menschheitsentwicklung von den Anfängen bis zur Geburt der großen Religionen. Auch das künstlerische Werden Ghils scheint mir in diesem Buch endgültig zu Stillstand und intellektualistischer Verhärtung gelangt zu sein. Die Ursache liegt in seiner immer einseitiger werdenden theoretischen Beschäftigung, der Absicht der naturwissenschaftlichen Dokumentation und dem Verlangen, aus der Dichtung ein philosophisches System erstehen zu lassen. Nur wenige Bruchstücke, die es in diesen vier Büchern hervorzuheben gilt, können als gelungen angesehen werden. Es sind hauptsächlich diejenigen Verse, die entweder dem philosophischen Anspruch des Dichters entkamen oder ihre gedankliche Höhe von der poetischen Wirkung beziehen (1). An dieser Stelle erlangt, wie schon im "Voeu de vivre", das Verhältnis des Epischen zu Ghils lyrischer Neigung besondere Bedeutung.

Die intellektuelle Entwicklung der Welt verläuft im "Oeuvre" nach dem Dreistadiengesetz Comtes. Ghil geht von der Periode in "Le pas humain" und "Le toit des hommes" aus, wo der Mensch das Naturgeschehen abhängig sein läßt vom Willen höherer Mächte, die auf primitiver Stufe in den belebt gedachten Naturdingen gesucht werden (Sonnenkult, Mondkult, Tierkult) (2). Innerhalb dieser Periode treten später eine Reihe sogenannter Götter auf, denen gewisse Bezirke des Seins zugeordnet werden (Totemismus), und darauf erwächst der Glaube an einen höchsten Gott, der über die ganze Welt herrscht (indische Religionen). Die zweite Phase, die sogenannte metaphysische, ersetzt den Anthropomorphismus der ersten Zeit durch abstrakt gedachte Kräfte, Wesenheiten (Buddhismus, Brahmaismus, Christentum). Im "Oeuvre" umgreift diese Periode den zweiten Teil der "Images du monde" und die "Images de l'homme". Dabei handelt es sich nach Comte immer noch um Erdichtungen. Erst die dritte, die "positive" Periode vermittelt Wirklichkeit. Erst hier erkennt der Mensch wirklich, was Wesen und Aufgabe der Wissenschaft ist. Ansätze finden sich im

- 
- (1) "Le pantoun des pantoun", der während der Entstehungszeit des "Dire des sangs" erschien, bildet eine Ausnahme, die der Dichter darum auch mit Recht außerhalb des "Oeuvre" stellte. Vgl. dazu das folgende Kapitel.
- (2) Hierzu gehört auch "Le meilleur devenir".

ersten Band des "Oeuvre": "Le voeu de vivre" und "L'ordre altruiste" (1). Die eigentliche Darstellung dieser Phase sollte wohl erst in dem nur im Plan vorhandenen letzten Teil des "Oeuvre", dem Buch "Les lois et les rites", vollendet werden.

Der "Dire des sangs" hält sich mit seiner Darstellung der verschiedenen Religionen und Kulturen im Wesentlichen an Spencers "A System of Synthetic Philosophy" und an Frazers "The Golden Bough" (1890 bis 1915). Der Band verfolgt in all seinen vier Büchern die kulturelle und soziologische Entwicklung des Menschengeschlechts von den ersten Urmenschenhorden über die Dorfgemeinschaft, die Rassengemeinschaft bis zu den gewaltigen frühen Kulturen des Zweistromlandes, Ägyptens, Asiens und Mittel- und Südamerikas. Die Entstehung sämtlicher menschlicher Errungenschaften im Laufe von Jahrtausenden wird aufgezeigt und erklärt. Inhaltlich knüpft der "Dire des sangs" also an "Le meilleur devenir" an, indem er sich, nach der Darstellung der Erdentstehung und der Geburt der Menschheit in dem Gedicht von 1889, jetzt ganz den "Nouveaux-avenus" zuwendet und ihre weitere Entwicklung aufzuzeigen versucht. Den Übergang vom Tier zum Menschen schildert das erste Buch, "Le pas humain", wo sich der Anthropoid zum ersten Male zu menschlicher Höhe aufrichtet, und zwar inmitten einer wildbewegten und chaotischen Natur, die ihren Ausdruck in gewaltigen Wortströmen und verwickelten Satzknäueln findet:

"Qui s'exhume  
dans la vapeur de ses Forêts, lourde d'Essences  
la terre, et tournants d'orages! les airs: d'immenses  
lieux mouvaient....  
et, le vent de tornades aux denses  
humidités drûment précipité, - assume  
par les passes des monts et les grandeurs hagardes  
des hauts-plateaux, un poids de neiges et de grêles  
et d'éclairs, -  
d'éclairs!...  
- d'éclairs toute: course en hardes  
des Yaks par le travers des Lanigères,  
et -  
cornes au vent de clartés - choc, qui du sommet  
des rocs, irrue! heurts aux troupes des lourds Buffles  
et des Aurochs, et porte-Bois....  
et sang aux muffles

(1) Der äußere Aufbau des "Oeuvre" folgt diesem inneren Verlauf nicht. Ghil hat das letzte Stadium vor den beiden anderen behandelt. Vergleiche den Plan, p. 13.

long-meuglant à l'air en l'épouvante de raire  
en pleurs! et dans l'entrave des lianes, tas  
d'Être se mourant d'une transe de Forêt  
tombée...." (p. 15).

Dichtung dieser Art bleibt in der Beschreibung haften. Der Dichter versucht, in rhythmische Verse zu bringen, was er in den einschlägigen Werken der Archäologie, Vorgeschichte und Völkerkunde gelesen hat. Man gewinnt den Eindruck, daß diese umfangreiche Lektüre der einzige Antrieb zu dem epischen Gemälde des "Dire des sangs" war und den ganzen Raum einnimmt, der eigentlich dem Dichterwort gebührt. Das sprachliche Bemühen ist dementsprechend begrenzt. Ghil begnügt sich mit der Wirkung des Rhythmus, der verworrenen Syntax, einem Vokabular voller Neuschöpfungen oder altertümlicher Worte. Auf das Prinzip der Sprachzerstückelung zum Ausdruck des Wilden, Ungeordneten greift Ghil bei der Darstellung des elementaren Naturgeschehens zurück. Morphologische Veränderungen auf der Erde, tektonische Bewegungen wie im "Meilleur devenir", die dort im Mittelpunkt standen, begleiten hier das ebenso unruhige Erwachen des menschlichen Bewußtseins:

"Descente d'éclats, d'Astres rompus! heurts - amas  
d'un vent de rocs, qui tonitruet et répercute  
de monts en monts leur chute - à d'autant de pierreux  
cratères, s'éclatant...." (p. 24).

All diese Sprachmittel gehören bei ihm längst zum festen Bestand. Hier stagniert das künstlerische Erleben in einer einmal (1) angenommenen und für gut befundenen stilistischen Manier. Es ist die Darwinsche und Spencersche Idee von der allgemeinen Entwicklung in der Natur, die den Dichter einengt und die Ursache für seinen unsinnigen Anspruch auf wissenschaftliche Tätigkeit in künstlerischer Form darstellt.

Das leitmotivisch wiederkehrende Thema des kultischen Tanzes, das mit seinen harten Lippen-, Gaumen- und Knacklauten das Stampfen und Springen der tanzenden Horde unterstreicht:

"Ha! - tapant du talon la glaise ploquante....

Ha! - ruant l'air du heurt des pieds en détente...." (p. 29)

betont die hauptsächlich rhythmische Gestaltung dieses Buches. Neben dem Schrei und der Gestik das einzige wirksame Ausdrucksmittel der frühen Menschheit, steht es im Zentrum der poetischen Darstellung. Das Erlebnis der im Schrei sich erkennenden und ausdrückenden Menschheit gelingt dem Dichter weniger gut. Zuweilen verirrt er sich in die störende Wiedergabe dieser Laute (i-'hi-'hi, p. 39; s'hi-u-i-u-i-u-i-nis'hi, p. 42). Überzeugenderen Ausdruck

---

(1) In der "Légende", dem "Meilleur devenir" und "Ordre altruiste".

finden diese "Bruits de vivre", wenn der Dichter sie mit dem Rhythmus koppelt, wie bei dem Aufschrei "Ha!" innerhalb des Kulttanzthemas oder beide, Rhythmus und Schrei, aus der Wortfolge hervorgehen läßt:

".... et  
crevantes d'eaux! les voix longues des Femmes,  
- cris  
en tapant des mains, qui longtemps roulent au creux  
de leurs ventres sourds  
à quoi répondent, de cris  
de guttural étranglement, les Mâles pris  
dans la douleur du lien nerveux qui tord et noue  
d'un arrêt de Muscles - le poids de la saillie  
battu des grands heurts de danse,  
ah!.... vers toi!" (p.49).

Hier sind die durchdringend schreienden Laute am Ende der Verse (cris, creux, cris, pris, saillie) gleichzeitig die rhythmischen Höhepunkte der "grands heurts de danse". Auf ähnlich anschauliche und wirkungsvolle Weise läßt Ghil den Tanz der Mütter vor ihren Kindern ganz aus der rhythmischen Bewegung erwachsen:

"et ce sont,  
nu-dansantes du poids de leurs pis...  
ce sont, tout en prenant leurs mains:  
d'un, et d'un pas - et d'une et une hanche....  
d'un pas, d'un pas! imitant de langue - toque à ....  
toque à - imitant le heurt au silex qu'on taille  
qui toque à taquants heurts, le heurt de silex!  
....d'un  
et d'un pas, et d'un! allant de hanches -  
ce sont  
dansantes du poids de leurs pis, tout en prenant  
tout en laissant leurs mains aux doigts tous nus d'écart  
les Mères, qui - d'un et d'un pas devant les tout  
petits, vont: devant les tout-Petits nus de tout  
qui ne savent à leur pas, mettre un pas..." (p.28).

Nur wenige dieser Einzelszenen treten aus dem monotonen Strom der biologischen, morphologischen und psychologischen Erläuterungen hervor. Das Zitat gehört zur Darstellung des frühmenschlichen Hordenlebens, das als erste Entwicklungsstufe des gesellschaftlichen Daseins beschrieben wird. Auch hier bleibt

der seelische Ausdruck auf Bewegung und Rhythmus des Körpers beschränkt, was noch durch den "heurt au silex qu' on taille" eindringlich akzentuiert wird. Das Vor und Zurück der Tanzschritte wird in der oft wiederholten Sprachanordnung sichtbar (et ce sont... ce sont; imitant de langue - toque à... toque à - imitant le heurt; d'un et d'un pas, et d'un; ne savent à leur pas, mettre un pas...). Charakteristisch für Ghils Dichtung bei der Sprachgestaltung besonders rhythmischer Stellen ist die vorwiegende Verwendung sehr kurzer, meist einsilbiger, Wörter, in denen die Konsonanten "p, t, s, qu" überwiegen.

Die Wirkungen klimatischer und geologischer Gegebenheiten auf die weitere Fortentwicklung der Menschheit betrachtet der zweite Teil, "Le toi des hommes". Die Menschheit beginnt, sich zu unterscheiden und zu organisieren. Der Mensch ergreift allmählich Besitz von der Natur. Dieses Vordringen des menschlichen Selbstbewußtseins wird stilistisch verdeutlicht durch die vorherrschende Verwendung der ersten Person Einzahl und Mehrzahl. Alles andere tritt zurück vor dem anspruchsvollen "je, nous, moi". Das menschliche Leben erfährt Differenzierungen. Bestimmte Dinge treten jetzt wie im Bewußtsein des Menschen so auch innerhalb des Gedichts hervor, beispielsweise das Werkzeug, das die Nahrungsbeschaffung erleichtert:

"... Et

nous! qui heurtons au silex, le silex!  
(taquant pierre à pierre le heurt à trait  
de Feu, d' où les sangs gouttent à mon goût  
à goût de sang!) nous avons par le trou  
que remange ma hache  
le han dur de ma hache  
mangé longtemps la moelle de leurs têtes

à goût de sang! à goût - à goût - à goût de sangs..." (p.75).

Die gierige Triebbefriedigung spricht aus der intensiven Gestaltung dieser Verse. Der Blutgeschmack, der Sättigung verspricht, steht im Mittelpunkt dieser ungezügelten Lebensmanifestation. Wie der Funke am Feuerstein, so tropft das Blut lebenspendend und verheißungsvoll vom Beil. Obgleich der Mensch sich all dieser Dinge zu bedienen versteht und sich allmählich in den Vordergrund schiebt (Et nous! qui heurtons), bildet er in seinem Bewußtsein noch eine untrennbare Einheit mit seinen Werkzeugen. Er betrachtet das Beil als zweites Selbst, das sich ebenso sättigt wie er (que remange ma hache). Feuer und Blut bilden eine Einheit, und das Bild der Nahrungsaufnahme umgreift Mensch und Werkzeug.

Daß in diesen Versen der menschlichen Selbstbehauptung und Selbstbestätigung der "han dur" der Industriegedichte, die den Menschen als Sklaven der Maschine zeigten, wieder auftaucht, bezeichnet den weiten Abstand, den die Maschine von dem ehemaligen Hilfsmittel des Menschen erlangt hat. Um die

allmähliche Sprachentwicklung anzukündigen, griff der Dichter zu noch eigenartigeren Wortbildungen als im "Meilleur devenir" (les Hommes-dont-s'arrondit-la-tête; les toits d'hommes-de-quatre-mains; l'Animal qui de pieds de quatre heurts, emporte), die dem Gedicht den Charakter unbeholfener Primitivität verleihen.

Das Buch bezeugt als erstes den Einfluß der Bilderwelt vedantischer Dichtung. Obgleich Ghil nie über diese Abhängigkeit berichtet (1), ergab ein genauer Vergleich zahlreiche Funde. Ein eindrucksvolles Bild wird im Rig-Veda heraufbeschworen: das eines Waldbrandes riesigen Ausmaßes, der den Waldmenschen einen Weg in neue Gebiete und unbekannte Welten bahnt. Die Anbetung des Feuers schafft hier ein Symbol, nämlich die in Gestalt einer Schlange auf und ab züngelnde Flamme:

"...eine rauschende Schlange, wie der Wind sausend..."(2),

"Vom Winde getrieben breitet er sich nach Lust in den Sträuchern mit seinen sichelförmigen Zungen aus, laut rauschend. Wenn du, Agni (Gott des Feuers), auf die Bäume dich gierig wie ein Bulle stürzest, so ist dein Weg schwarz, du Hellwogender, Altersloser. Es fürchtet sich, was steht und geht, auch die Vögel." (3)

"Die weisen Seher folgen seiner Spur, jeder für sich den Alterslosen im Herzen bewahrend. Im Wunsch, ihn zu gewinnen, entdecken sie den Strom. Die Sonne des Menschen ward ihnen offenbart." (4)

Die entsprechende Stelle im "Toit des hommes" lautet:

"Toi d'hier, dont la trace  
est nocturne, et la tête en rampant  
monte et descend - comme rouge, on voit

(1) Nur "L'ordre altruiste" weist einige selbstbiographische Aussagen darüber auf:

"Le songe de L'Orient, et ma pensée - au rond  
horizon du présent Univers qui se lie  
et par l'épreuve du plus de lui multiplie  
de ses rapports,

m'ont ainsi rendu lourd, le Front...."

(I, p.483).

(2) Geldner, Der Rig-Veda, Göttingen 1923, p.91 (I, 97 i. Rig-Veda).

(3) ebd., p.68 (I, 58 im Rig-Veda).

(4) ebd., p.185 (I, 146).

quand il tord les replis du Serpent  
et se dresse et grossit sous mon toit  
l'esprit de tous mes Feux!" (1)

"et dans sa noire  
trace, splendit de torte mort attentatoire  
de vains venins aux haches, - la tête où rougeoie  
l'oeil, des longs reptiles prolongeant la Flamme!  
et

brûlant d'ailes en envergures et d'affres

churent  
ceux de la nuit et du soleil dont voletait  
au-dessus de leurs nids la détresse, - d'un poids  
d'agonie" (2)

"... les Hommes vieux  
du long rampement sans mémoire de leur noire  
trace, - longtemps de lieux en lieux portaient  
les Feux" (3).

Auch kommt in beiden epischen Werken die unsägliche Furcht der frühen Menschheit vor der Nacht und der Dunkelheit zum Ausdruck:

"...ce fut la nuit, source de la faim et de la soif..." (4),  
und bei Ghil lesen wir:

"...car la mort  
c'est la Nuit et la Faim!" (p.99).

"Les images du monde" (5) zeigt den Übergang von den Kulte zu den ersten Religionen. Der Mensch, immer noch mit dem Begreifen göttlichen Waltens im Leben des Individuums beschäftigt, beginnt allmählich, von seiner eigenen Person Abstand zu gewinnen, seine Umgebung zu analysieren und auch räumlich und zeitlich weniger faßliche Dinge als sein eigenes Dasein in den Kreis seiner Betrachtungen aufzunehmen. Es entstehen vielerlei Schöpfungsmythen, vorwiegend der fernöstlichen und vorderasiatischen Welt. In diesen kosmogonischen Erzählungen nimmt der Entwicklungsgedanke, der das ganze Buch beherrscht, die besondere Form des mythologischen Berichts an. Die Fischer aus dem vorgeschichtlichen Pfahldorf erzählen sich die Geschichte von

---

(1) II, p.132: Le toit des hommes.

(2) ebd., p.88.

(3) ebd., p.106.

(4) Eugène Burnouf, Le Bhagavata Purana, p.465.

(5) Die Bilder der Welt, die sich der Mensch als göttliche Gewalten vorstellt. Das Buch entstand zwischen 1901 und 1912.

der Entstehung der Welt aus dem Welte. Unter der brütenden Hitze der Sonne gerät das Wasser in lebendige Bewegung:

"...et de la pourriture  
le lent épanouissement monta  
curvé vers son sommet luisant,  
de cette  
coque oeuvee que pondent les oiseaux  
grands et petits, et les serpents arides:  
mais, énorme et pesante! et son sommet  
ne l'auraient vu tes Yeux versant la tête". (p.225).

Diese nur ganz oberflächlich und wie zufällig gereimte Erzählung ist ein charakteristisches Beispiel für ein formales Element Ghilscher Dichtung. Das ganze "Oeuvre" ist in seinem epischen Verlauf in frei rhythmisierte Alexandriner gefaßt. Tritt Ghil jedoch aus seiner Rolle als "poète scientifique" heraus und läßt die Menschheit, die er in ihrer Entwicklung beschreibt, selbst zu Wort kommen, so verdeutlicht er diesen Blickpunktwechsel historischer, ethnologischer und soziologischer Art in einem Wechsel der äußeren Gedichtgestaltung.

Inmitten dieser unpersönlichen Berichterstattung befindet sich wiederum eine Einzelszene, die sich von der Gedankenschwere der Umgebung befreit und als lyrischer Gegenpol einen einzelnen Augenblick gegenüber den Jahrtausenden zum Mittelpunkt des Geschehens erhebt. Es ist dies eine Szene wie im "Voeu de vivre" das Katzengedicht, die beide die Entwicklung zum Stillstand zu bringen scheinen, den epischen Fluß aufhalten und mehr Wirklichkeit enthalten, weil sie nicht die Breite und Fülle suchen, sondern die Tiefe:

"Et, il vit, que la trop lourde attention - sous  
sa paupière sourieuse s'était très-doux  
endormie! et que, dorée et noire  
et de pureté lente, sa paupière ronde  
est pareille à la nuit arrondissant le monde...  
Et, la paume de ses mains très-douce,  
il la tint  
et ne l'éveilla pas: de peur que son Esprit  
qui loin peut-être se trouvait parti, vers la  
contrée où l'on vit en dormant,  
n'eût pas le temps  
de lui revenir! et que quelqu'un des latents  
désirs des Morts qui nous envient et par là  
rôdent peut-être malgré la lune, ne vînt  
entre ses lèvres être, - qu'un soupir ouvrit!" (p.228).

Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Leben der Pfahldorfbewohner. Zwei junge Menschen befinden sich in dem Kreis, der sich um den "Inventeur-d'histoires" gesammelt hat. Am Ende der eindrucksvollen und geheimnisvollen Weltentstehungserzählungen steht das Mysterium des wirklichen Lebens. Das Mädchen ist eingeschlafen. Aus der Sorge und Fürsorge des jungen Mannes spricht die Liebe, deren Größe und Geheimnis die vorausgegangenen Erzählungen in der Bedeutungslosigkeit versinken läßt. Der weiche Klang der Sprache und der Bilder (*sa paupière ronde est pareille à la nuit arrondissant le monde*) erinnert an die Dichtung des "Geste ingénu". Mit der "paupière sourieuse" und der "paume" weiß das Gedicht zu den kleinen Dingen zurückzukehren, die die echte Wirklichkeit in sich bergen. Die "pureté" des Augenlids greift noch einmal die weibliche Reinheit des "Geste" auf, nimmt ihr jedoch mit dem Bild der Nacht, die die Welt umhüllt, mit dem Lächeln der Liebe (*sourieuse*) und ihrer Sanftheit (*très-doux endormie*) den Charakter der Unfruchtbarkeit. Besonderen Reiz erhält diese Stelle durch die eigenartige Mischung von Realität, Traum und religiöser Wirklichkeit, die das unheimliche und furchterregende Treiben der toten Seelen den "*lèvres... qu'un soupir ouvrit*" gegenüberstellt. Die Realität (*la paume de ses mains très-douce; lèvres; paupière*) ruht in der Gestalt der Liebenden, um die sich zwei Welten bewegen, die der sichtbaren Erscheinungen (*nuit, monde, lune*) und die des Traums und des Todes, die sich hier überschneiden. Das Gedicht wirkt in seiner Dichte wie ein Zentralpunkt des gesamten Buches.

Selbst ein mittelalterliches dialogisches Werbunglied (*chanson de transformation*) zweier Liebender (1), die das Spiel vom verfolgten und sich dauernd verwandelnden Mädchen und dem verfolgenden Liebhaber spielen, legt der Dichter den beiden frühmenschlichen Wesen in den Mund:

"De même être en tous les êtres, ô  
poursuivie du Désir qui est la Vie!  
Dans la rivière poissonneuse, si tu  
te mues en le poisson d'alors:  
que deviens-tu!...Moi qui serai l'eau -  
l'eau plissant la rivière d'où tu ne sors!" (p.308).

Die Szenerie nimmt wahrhaft pastoralen Charakter an. Nichts wird mehr spürbar von dem unerbittlichen Gang der Evolution. Unbeschwert wie "L'Un et l'Une" tummeln sich die beiden Liebenden und gewähren Einblick in ein menschlicheres Dasein:

---

(1) Angeregt durch das Volkslied-Thema der "Magali" von Mistral (vgl. G.Rohlf's, Zum Verwandlungsmotiv im Volkslied, ASNS, 168, 90. Jahrgang, pp.69-75).

"En quelque lieu du monde vert où le soleil  
éperdu dans soi-même et ses danses plurielles  
curve si vaste l'étendue,

qu'elle tient  
en suspens la terre vide! le vent qui vient  
sur la rivière sous les lianes, le vent  
coulant sur l'eau

apporte des deux rives, tour  
à tour, deux Voix qui se répondent - poursuivant -  
poursuivie, et, sur la roue que de l'orteil  
meut le potier, ainsi que vont deux tourterelles..." (p.307).

Und noch einmal in den "Images du monde", dem Epos der Menschheitsentwicklung, verläßt das Geschehen die allgemeinmenschliche und kosmische Weite, setzt sich einen persönlichen Rahmen, verdichtet sich zu einer begrenzten, einzelnen Szene. Dafür weitet sich die menschliche Daseinsfülle. Das spezifisch Menschliche, das Gefühl und der Gedanke tritt zum erstenmal in harmonischer Einheit auf, hat sich vom Instinkt entfernt. Die rhythmisch harten, rituellen Stakkatotänze weichen dem Gesang der Fischer, die mit den Kindern das Spiel vom gefangenen Fisch spielen und nichts ahnen von den Naturgesetzen, die sie beherrschen:

"Maille à maille, renouant  
(au travers, l'Esprit du lac  
passe d'un trait!)  
maille à maille renouant  
mon grand Filet:  
il s'épand, et sur le lac  
plaque en grêlant!

Un petit, et deux petits  
(et va - et vient)  
poissons pris, on les a mis  
(qui vient, qui veut, qui voulait!)  
poissons pris, on les a mis  
dans le Filet!

Deux petits, et trois petits  
et tous, et tous danseront  
tête ronde et ventre rond  
(qui va - qui vient)  
tête ronde et ventre rond

dans le Filet:  
poissons pris, tous mes petits  
tout doux de lait!"... (p.215 f.) (1)

Der zweite Teil der "Images du monde" führt die Entfaltung des Götterwesens weiter. Ghil widmete diese Gedichte ganz seinen vitalistischen Ideen. Aus den hymnischen Anrufungen der ersten Priester (l'Homme-des-Sorts) und der Darstellung kultischer Handlungen erhebt sich zur Verherrlichung des Lebens unüberhörbar die Stimme des Dichters, die die Einheit des Seins verkündet (2):

"Et des Morts aux Vivants va l'Esprit-de-la-Vie..." (p.295).

Die innere Dynamik, mit der Ghil das Sein begabt sieht, schafft die "explosives Forces" im Leben, um deren Darstellung es dem Dichter vornehmlich ging. Gerade aber hier, wo Ghil diese Dynamik künstlerisch zu fassen gewillt ist, wird der innere Bruch in Ghils Dichtung sichtbar. Die sprachliche Gestaltung ist den vielgestaltigen Meditationen und Spekulationen nicht gewachsen. Die Dichtung wird zum flachen, unliterarischen Bericht:

"Et

des Pierres sont témoignage aux hommes  
qui passent, d'autres hommes qui passèrent....

Des pierres, et des monts qui exagèrent  
de plus-qu'Hommes et d'Animaux-aieux  
des vies et des sommeils anguleux -  
ont attesté par le travers des sommes  
de mourir et de naître, que des Etres  
ont été, dont le songe multiplie  
autour de toi le Monde, et que tu nommes:  
ceux qui-ont-donné-la-Vie..." (p.255) (3).

- (1) Diesem Gedicht, das Ghil u. a. dem Lehrer Armand Got zur Lektüre in seiner Klasse sandte, fügte der Autor einen Kommentar hinzu, in dem er das Spiel der Fischer, die zum Scherz die Kinder in die Netze stoßen, erklärt.
- (2) Vgl. Ghils Ideen von der Einheit der Natur, zu denen er Anregungen durch Spencer, Guyau, Hegel, Victor Hugo und die Dichtung des Fernen Ostens empfing.
- (3) Bezeichnenderweise kann Ghil gerade an dieser dichterisch schwachen Stelle auf eigene gedankliche Leistung hinweisen. So geht er bei der Entwicklung der Totemidee in der Frühzeit des Menschen nicht von den allgemein anerkannten, noch bei Spencer wirksamen zwei Stadien - Ahnendienst und spätere Vergötterung - aus, sondern entschied sich auf Grund psychologischer Überlegungen für ein noch früheres Stadium, das zur

Die unbekannte Lebenskraft (l'Esprit de la Vie), die Ghil in Anlehnung an Spencer dem Positivismus entgegensetzt, ist das geistige Band, das auch den Menschen in der Ordnung der Natur hält. Für Ghil ist sie Shiva, der Erhalter und Zerstörer:

"De sa noire  
et sa verte palpitation, il est l'Amour  
et le Milieu: qui du total et désireux  
vertige de soi-même s'environne, et dans  
l'unique Roue sans dehors et sans dedans -  
en en étant l'axe-dieu - se parcourt..." (p.312) (1).

Erinnern wir uns, daß im "Voeu de vivre" der mütterliche Bauch diesen Lebensmittelpunkt bildete, so erklärt dies Ghils Absicht, in Shiva die Liebe, Erzeugung und den Tod, d.h. das Auf und Ab der werdenden Natur, vereinigt zu sehen. Charakteristisch für seine Lebensanschauung und Lebensbewertung ist die Tatsache, daß er der Blütezeit religiöser Formen das Fortschrittszeichen, die Ellipse, versagt und das letzte Gedicht der "Images du monde" unter den Titel "Shiva Dieu dans la Roue" (p.324 ff.) stellt. Erst in dem Buch "Les images de l'homme", das die geistige Befreiung des Menschen von der Knechtschaft des Götterglaubens polemisch formuliert:

"Les Dieux sont hauts, - les Dieux sont loin!..." (p.385) (2)

und das Bild des Menschen in das Zentrum rückt:

"En nous  
il est, de nous emplir ou nous vider des Dieux!" (p.392),  
erhebt sich, in Opposition zu dem fortschrittsfeindlichen Rad des Lebens,  
"Shiva! Dieu dans l'Ellipse" (p.426) (3). Hier bilden für Ghil der Buddhismus  
und die christliche Religion den Gegenpol zu dieser melioristischen Weltsicht,

---

Erklärung der beiden anderen notwendig ist. Es ist dies ein Stadium der Erfahrung tierischer Sitten, woraus Bewunderung, der Wunsch zur Nachahmung und Identifikation entstanden. Diese Ansicht manifestiert sich in den "Animaux-aïeux", die in den Entwicklungsgang der Menschheit eingeschaltet werden.

- (1) Shiva überhöht die Funktion des Geschlechtlichen zu einem universellen Gesetz. Das Zeichen, unter dem er verehrt wird, ist der Stein "Lingam", ein phallisches Symbol, das die Geschlechtsteile darstellt.
- (2) In "La Ferveur", einem Gedicht Verhaerens aus "La multiple splendeur", findet sich ein ähnliches Bild schon 1906: "Les Dieux sont loin et leur louange et leur blasphème".
- (3) Vgl. das Kapitel über die theoretischen Grundlagen (Ellipse als Bild des Fortschritts).

wodurch das Buch etwas von der inneren Beteiligung des Polemikers Ghil im "Voeu de vivre" zurückgewinnt. Jesus ist der "homme doux" (p.411), der das Wissen mißachtet (le Mal de Savoir, p.413) und es mit der Sünde gleichsetzt. Auch Buddha (1) schmäht er als denjenigen, der Shiva (la danse et le rire des dix Bras, p.402), den kraftvollen Lebensspender, die Verkörperung des menschlichen Lebens- und Zeugungswillens, verdrängt habe. Der scharfe Kontrast der buddhistischen Lehre zu Ghils eigener Lebensauffassung liegt in der verschiedenen künstlerischen Verwendung der Bilder und Symbole. Die Aufforderung Buddhas:

"Déteste, à tes lèvres, l'appétant goût de sel  
et sa mouillure, en quoi se mêle en toi le mal." (p.406)

setzt den lebensvollen Salzgeschmack dem "mal" gegenüber, während der Hymnus auf das Meer in "Mer montante" (2) den "goût de sel" mit dem Rhythmus der Natur, der auch das menschliche Leben umgreift, auf den Menschen übergehen läßt:

"et elle était - qui vient de soi-même suivie -  
de l'étendue que le temps ne tarit pas  
et sur ma lèvre un goût de sel, mouillé de vie...".

In diesem letzten Buch versucht Ghil zum erstenmal eine Annäherung an die moderne Technik des freien Verses. Schon sehr früh hatte ihn die Abwertung des Silbenzählens durch den Rhythmus des sprachgewordenen Gedankens in die Nähe der um Befreiung kämpfenden Gruppe der "verslibristes" geführt. Doch erst in den "Images de l'homme" geht er über die bisher bei ihm übliche Periode gleichlanger Verse hinaus:

"Moi qui, sur le tam-tam de guerre  
dirai:  
sur les hommes, les hommes mis  
hors des Vivants!  
ont pèsé du poids de la terre  
sur les Morts plats  
mes pas  
de l'Est à l'Ouest! Dirai  
sur le tam-tam  
mon Nom qui n'a d'égal, hormis  
le nom du Vent  
dansé sur mon tam-tam de guerre!

- 
- (1) Vgl. auch Leconte de Lisle, der schon 1847 in den "Poèmes antiques" die buddhistische Leidenslehre aus dem "Bhagavata Purana" behandelte.  
(2) Band III, Poèmes séparés, p.177. Entstanden 1916.

a trait

d'Être entendu, le lait des mères!... " (p.385) (1).

Versgruppen dieser Art erstehen ganz aus dem Gehalt der Dichtung. Hier sind sie durch die tägliche Situation der frühen Menschheit, die Unruhe, die ständige Kriegsdrohung und das aufrüttelnde Trommeln bedingt, während die zeitweilig wechselnden Rhythmen der "Images du monde" innerhalb der getragenen Ruhe der Anbetung bleiben und so größere Gruppen von mehreren Versen bilden können:

"Toi qui as protégé, nom  
de mon nom! entends-moi, - moi  
qui ai mérité de toi  
en me rendant à ton image! Que si  
tu veux, me délaissant, t'en aller aussi:  
ne t'en va pas!... Et si, si  
tu me disais non, à moi qui te dis non:  
alors, sois le vent du tonnerre en la terre  
et là où tu t'en ailles, emporte-moi!" (p.163).

- (1) Zwar gehört er nicht zur Gruppe der "verslibristes", jedoch muß berücksichtigt werden, daß Ghil schon mit der "Légende" bewußt zur Auflösung der festen Form beitrug, also im Sinne des "vers libre" wirkte. Seiner Beziehung zu dieser Bewegung war sich Ghil bewußt und weigerte sich entschieden, Gustave Kahn als ihren Begründer anzusehen. Allerdings vertrat er eine Konzeption des freien Verses, die sehr verschieden war von der der eigentlichen Repräsentanten des modernen "vers libre". In der grundsätzlich festen, ausgezählten Form sah er eine Notwendigkeit, die der gedanklichen Strenge zugute komme. Das Streben des "vers libre" bleibt daher für ihn eine äußerliche, oberflächliche Angelegenheit, "un artifice typographique, un caprice" (Brief an Millandy, 2.11.1891, zit. nach Royère, op.cit., p.673), die durch einfältige Verslängung oder Verkürzung (la puérité des Vers de lignes plus ou moins longues, Traité, p.48) die angebliche Monotonie der festen Versform, hauptsächlich des Alexandriners, habe beseitigen wollen, so daß sich der Vers zuweilen der Prosa nähere. Ein Jahr später (13.12.1892) ist er, in Hinblick auf die Gedichtinstrumentierung, zu Konzessionen bereit. Die verschiedenen Weisen, um zur Versmusik zu gelangen, seien eine "affaire de tempérament" und unterliegen der "manière individuelle", weshalb auch dem "vers libre" nicht gänzlich seine Existenzberechtigung abgesprochen werden dürfe.

Das Buch "Les images de l'homme", nach 1912 entstanden, aber erst 1926 posthum erschienen, ist das Ergebnis der letzten Lebensjahre René Ghils. Im Gegensatz zur Möglichkeitsfülle früherer Gedichte kündigt es von der gedanklichen Einseitigkeit des Alterswerks. Doch auch in künstlerischer Hinsicht wird eine Verhärtung spürbar, die nichts Neues von dem dritten, ungeschriebenen Band des "Oeuvre", "Dire de la loi", erwarten läßt. Als Mallarmé 1885 die Planmäßigkeit des Willensmenschen Ghil anerkennend hervorhob, hätte er vielleicht nicht geglaubt, daß einmal aus ihr die Tragödie eines scheiternden Dichters erstehen würde. Anstatt sich der künstlerischen Fähigkeit, dem Mallarméschen "Eden" des Dichters, anzuvertrauen, hatte Ghil den festen Plan, der für ihn zum Zwang wurde, in den Mittelpunkt seines Lebens und Wirkens gestellt.

Als René Ghil am 15. September 1925 infolge eines Blutergusses im Gehirn ganz plötzlich starb, blieb ein äußerlich so gewaltig erscheinendes Lebenswerk,

"cette immense épopée de tous les temps, de tous les hommes, de toutes les religions, de toutes les idées..." (1),

unvollendet. Sein Tod bedeutete kaum noch etwas in der Welt der französischen Literatur von 1925. Es machte sich jetzt der Umstand bemerkbar, daß Ghil, obwohl er den größten Teil seines Lebens in Paris verbracht hatte, eigentlich in der Weltstadt niemals wirklich zu Hause gewesen war. "Il n'était pas une personnalité parisienne" (2) schrieb Fernand Divoire. Dennoch gab es eine große Anzahl von Zeitungen und Zeitschriften, die sich mit dem Verstorbenen, weniger mit seinem Werk, befaßten. Oft sind es ausländische Blätter - italienische, argentinische, brasilianische, russische -, die ihm die besten und ausführlichsten Nachrufe widmeten. Doch auch hier gab es Mißverständnisse und oft erhebliche Unkenntnis bei der Beurteilung des Dichters, wie es eine deutsche Pressestimme zeigt:

"Die Zeitschrift 'Rythme et Synthèse' hat ein 180 Seiten umfassendes Sonderheft 'Hommage à René Ghil' (1862-1925) herausgegeben, für das Viélé-Griffin, Paul Jamati, Marcel Martinet, Henri Hertz, Cécile Perin, Jean Royère u. a. Beiträge lieferten. Gut, daß man einmal durch ein solches Sonderheft ein Gesamtbild über diesen Dichter erhält, der die "poésie scientifique" erfunden (!!): substanzlose Scholastik, leerlaufender Rationalismus. Seine Gedichte sind die denkbar kompliziertesten Wortlegespiele. Nie vergesse ich die anstrengenden Abende, in denen erst er, dann ein Schüler, dann Schüler der Schüler uns seine Gedichte klar zu machen versuchten, wie sie sie im Schweiß ihres Angesichts in faßbare

---

(1) E. Starkie, op.cit., p.104.

(2) "Journal Littéraire" (26. September 1925).

französische Prosa übertragen, damit sie deutsch nachgedichtet werden konnten. In ihm war nichts von französischer Sinnlichkeit und Sinnfälligkeit, nichts von romanischer Klarheit. Gott weiß, woher er sein Nebeldickicht hatte." (1)

Auch bei der französischen Presse sind ungenaue Zitate und falsche Angaben aller Art nicht selten. Zwar wird Ghil mit achtungsvoll lobenden Phrasen bedacht, aber man spürt, daß die Wirkung des Menschen und Dichters René Ghil auf die Mitwelt geschwunden war. Trotz einiger schöner Ehrungen von seiten seiner Freunde starb Ghil klanglos und ohne Aufsehen, so wie der längste Teil seines Lebens verlaufen war.

#### 5. Le pantoun des pantoun (1902)

Ein Jahr nach der Veröffentlichung des "Toit des hommes", während der Entstehungszeit des Entwicklungsepos "Dire des sangs" also, schrieb Ghil diese Verserzählung (2), deren halb lyrischer, halb dramatischer Charakter kaum eine Beziehung zum "Oeuvre" spüren läßt. Der Dichter spricht, und zwar von sich selbst - seit der "Légende" ein ungewöhnlicher und seltener Fall im Lebenswerk René Ghils. Die Voraussetzungen, unter denen es entstand, und die Motive, die den Dichter zur Abfassung bewogen, sind ganz anderer Natur als die des übrigen "Oeuvre". Zwar ließen sich Parallelen zur "Légende", zum "Geste ingénu" und bestimmten Gedichten des "Oeuvre" feststellen, jedoch fällt es als Gesamtwerk völlig aus dem Rahmen des Ghilschen Arbeitsplanes. Was bei dieser Liebesgeschichte davon übrig bleibt, ist allein der Wille Ghils zu musikalischer Gestaltung, der, stärker als je zuvor, sich hier neuer Mittel zur Instrumentalisierung des dichterischen Wortes bedient.

Die Verschmelzung der französischen und der vokal- und nasalreichen javanischen Sprache zu einer großen Symphonie ist nicht nur ein Zeichen für die Liebe Ghils zu diesem Land und zu der kleinen Tänzerin Rong' ghen'g, sondern zielt vor allen Dingen auf höchste musikalische Effekte in der Sprache:

"En ma mémoire où tout le temps  
ngouiouhouiou (3) - où tout le temps me sont tintants  
les sons pressés, d'or aux gam' lang' ! l' un après l' autre  
de hauts vapeurs s' en vont dont pas un n' est le nôtre."

(III, p. 120 f.)

(1) "Literatur", 11, Stuttgart 1926.

(2) Poème javanais, suivi d' un lexique, Paris et Batavia 1902. Zur Entstehungsgeschichte vergl. p. 73.

(3) Fortlaufendes Spiel des Gam' lang' .

Der Überfluß an Nasalen in beiden Sprachen vermag die Klänge des Gamelan-orchesters heraufzubeschwören (1) und somit die Stimmungsgrundlage für das Gedicht zu schaffen. Von dem Erlebnis der Musik dieses Landes nahm die Sehnsucht Ghils nach dem Fernen Osten ihren Ausgang. Der Einheit von Musik und Tanz in der Gestalt der "petite -Soeur" Rong' ghen'g fügt der Dichter somit als drittes Element die Sprache hinzu.

Das Gedicht ist in vierzehn Gesänge (chants) unterschiedlichen Umfangs aufgeteilt. Es enthält insgesamt nur sechs verschieden lange Beispiele des echten Pantoun. Die übrigen Alexandriner, zeitweilig unterbrochen von Kurzversen und klingenden Wortgruppen in javanischer Sprache, haben wieder ein wenig von der Versfestigkeit des "Geste ingénu" zurückgewonnen, die die Bücher des "Oeuvre" zugunsten des Rhythmus schon ganz aufgegeben hatten. Im "Geste ingénu" wie im "Pantoun" ist die Erinnerung an Vergangenheit und Abschied von Bedeutung. Die Traumvision des "Geste" wurde am Schluß von den Liebenden zurückverfolgt und bot Erinnerungen an die Tränen der Trennung. Auch Ghils "Pantoun des pantoun", "le seul de ses poèmes qui soit l'écho direct d'un drame intime" (2), setzt sich aus Erinnerung und Traum zusammen - der Erinnerung des Dichters an die mit der Tänzerin (3) gemeinsam verbrachte Zeit in Paris:

"Froid, c'est Paris

Tu le sus qu'à Paris, les hommes  
s'en allaient vite, ainsi que l'on s'énerverait  
d'errer des pas de nuit dont on ne sortirait!  
et qu'ils vont au travers d'entassements de pierre  
qu'on voit noirs à travers l'eau d'hiver et que, l'une  
sur l'autre, tu sus leurs maisons d'air dont les sommes  
tiennent et mangent tout l'horizon!" (p. 119),

und dem Traum eines glücklichen Wiedersehens in der Heimat des Mädchens:

- (1) Die musikalische Wirkung des nasalten Lautes hatte Ghil schon sehr früh zu nutzen gewußt, allerdings wegen zu großer Häufung nicht immer zugunsten des harmonischen Versablaufs, wie ein Beispiel aus "Le geste ingénu" zeigt:

"L'on avait grand-uni l'amour de la guirlande  
de la ronde:

des Tours et lourd! et grand! longtemps  
quand lent, s'épand des Tours, et lourd! et grand, le Temps"

(I, p. 96).

- (2) Robert Montal, p. 18.  
(3) Das Mädchen, eine Christin, hieß Maria und gehörte zu einer javanischen Tanzgruppe, die bei der Weltausstellung von 1900 in Paris tanzte. Vgl. Brief an Brjusov (2. 6. 1904).

"Ah! m'en aller vers les soleils dont on s'endort!" (p.120).

Im Traum und in der Erinnerung finden die beiden Herzen noch einmal zueinander. Und für eine kurze Zeit wird aus dem Beisammensein Wirklichkeit. Der "Touhan" aus Europa lebt mit Rong'ghen'g in dem kleinen Dorf nicht weit von Batavia, und schaut ihren Tänzchen zu. Die Schilderungen javanischer Fauna, Flora und des täglichen Lebens der Dorfbewohner sind so wahrheitsgetreu, daß javanische Freunde dem Dichter bestätigten, er habe die Stimmung so genau getroffen, als entspringe sie eigenem Erleben. Tatsächlich stammt die Genauigkeit, eines der deutlichsten Beispiele Ghilscher Arbeitsmethode, aus Büchern, Berichten Einheimischer und von Photographien, wie Ghil Brjusov mitteilt. Diese Wahrheitstreue erwächst jedoch weniger aus der Methode, als vielmehr aus der seelischen Teilhabe des Dichters, dessen Sehnsucht nach dem Fernen Osten im "Pantoun" überwältigend zum Ausbruch kommt und die ganze erdhafte Nähe eines Landes heraufzubeschwören vermag:

"Java des monts trop sourds!

ghedé poulo d'Yauwau (1)

où sous les paons la ramure du tek (Baum), très-haut

telle que teinte de l'aurore de vapeurs

du ron léwoun'g (Regenbogen)-après l'orage, quand d'odeurs

que meurtrit de grands heurts le goun' tout (Donner) haut et âpre  
en les gouttes de l'air sent le soleil nouveau!...

où sous les paons la ramure du tek, diapre

de leur torpeur splendide le temps pur" (p.100).

Mag das Werk, das an makkaronische Dichtung erinnert, auch in seiner Sprachgestaltung eigentümlich und oft unverständlich bleiben, so sollte es doch auf Grund der bei Ghil sehr seltenen persönlichen Motivierung nicht übergangen werden. Selbst auf Mallarmés geschwisterliche Sprache der Liebenden in "Prose pour Des Esseintes" weist dieses Liebesgedicht an die "Soeur-petite" auf der fernen Trauminsel zurück. Wie im "Geste" so muß zum Schluß auch hier der Traum weichen:

"Oh!

ce n'était pas vrai!...

.... non, le Touhan n'est pas venu!..." (p.148).

Damit offenbart sich das musikalische Erlebnis auch in thematischer Hinsicht als zentrales Element des "Pantoun". In Musik und Tanz erfüllte sich der Traum vom Wiedersehen, und Musik und Tanz begleiten auch den Träumenden wieder in die Wirklichkeit zurück:

---

(1) "Große Insel Java".

"Et demain - et demain, ô P' rak-ati! (Herzliebste)  
aussi longtemps qu'en les gounoun'g (Vulkane), les gong'  
latents  
lamentent d'amour plaintive par d'Yawa!" (p. 149),

"car la Rong' ghen' g s'en va,

qui pour son Frère-aîné

a dansé le waiang' parmi la nuit qui pousse... (p. 147).

Diesmal bleibt für den Dichter die wahre Realität in der träumenden Sehnsucht und gibt nichts von ihrer Gültigkeit preis. Das Gedicht schließt mit der traumhaften Erfüllung, die der Mensch zu erlangen imstande ist:

"Ma tempe est sur ta tempe étroite et la tient toute  
et l'on entend le sang de nos sangs, être heureux: Ecoute...  
tandis que les laiang' -laiang', (Papierdrachen) vers

Batavia

planent du rêve de ta vie: Ya (Oh) Maria!..." (p. 149).

Zu diesem Zeugnis persönlicher Dichtung innerhalb des nach Objektivität und Wissenschaftlichkeit strebenden Werks René Ghils zählen auch die liebevollen Gedichte an die Nichte Hélène-Alice Thibault (1), die schon am 7. 5. 1920, im Alter von nur 22 Jahren, starb, und ferner ein unveröffentlichtes, undatiertes Gedicht, das ebenfalls der Intimsphäre des Dichters zu entstammen scheint:

"Dans le verger me promenant, - un Arbre doux  
(le grand soleil passe dessus, passe dessous)  
doux et violent, et droit et souple est poussé:  
le rossignol qui chante très-doux  
chante ce que mon coeur a pensé..."

Un Arbre doux: autour de lui s'est enlacé  
- tout ainsi qu'en dansant à divers poses -  
un tout léger rosier rouge de rouges roses:  
le rossignol qui chante très-doux  
chante ce que mon coeur a pensé..."

Un Arbre doux: autour de tes quinze ans, que dansent  
- De mille roses rouges, Brune Elly! -  
autour de tes quinze ans et d'un rêve embelli  
tous les Bonheurs, chaque matin qui recommence:  
le rossignol qui chante très-doux  
chante ce que mon coeur a pensé..."

---

(1) A la mémoire de Hélène-Alice Thibault (Mai 1898 - Mai 1920), III, pp. 189-194.

Nach der Betrachtung der Jugendverse und des "Oeuvre" fügen diese Gedichte jedoch nichts entscheidend Neues zu der künstlerischen Entwicklung Ghils hinzu. Allenfalls berichten sie davon, daß es neben dem Planer und Baumeister des "Oeuvre" auch noch einen anderen Ghil gab, der jedoch vielleicht nur die Mußestunden auszufüllen vermochte.

## VI. EIN AUSBLICK AUF DAS LITERARISCHE SCHICKSAL RENE GHILS

Die Voraussage der Alexandra von Holstein, Ghil werde einen Ehrenplatz in der französischen Literatur erhalten, traf nicht ein. Der Dichter des "Oeuvre" gehört zweifellos zu den "poetae minores", deren oft fruchtbarer Anteil am poetischen Schaffen ihrer Zeit zwar nicht zu verkennen ist, die aber ihre begrenzten Mittel der dichterischen Aussage nicht in vollem Maße in den Dienst an der literarischen Entwicklung zu stellen vermögen. Daran ändern auch Ghils oft gewaltsame Anstrengungen um Erneuerung, sein "idéal de rénovateur", nichts. Der Beginn seiner Laufbahn um 1885 war vielversprechend. Trennen wir in seinem Werk die lebendigen, zu wirklicher Dichtung gewordenen Elemente von der Masse des Unechten, so haben erstere ihren Ausgangspunkt in jener Zeit der frühen Gedichte. Daß sich der begeisterungsfähige Jüngling noch sehr an den Vorbildern orientierte, mußte keineswegs ein Grund zur Besorgnis sein, sondern eine Vergrößerung der Möglichkeit, die eigene Persönlichkeit im künstlerischen Werk zu entfalten. Ghil bewunderte die intellektuelle Kraft in Mallarmés Dichtung und erkannte in ihr den Weg, den die Dichtung nehmen würde. Der verhängnisvolle Irrtum, dem er verfiel, war seine Folgerung, die ihn Intellektualität und moderne Wissenschaftlichkeit gleichsetzen und später sogar das Schwergewicht zugunsten des letzteren verschieben ließ. Die für Ghil typische Konsequenz in der Befolgung eines Prinzips errichtete um ihn den Zwang und die Enge einer Theorie, die der "poésie scientifique". Die Elemente des vollwertigen Lyrikers, die trotz allem über dieser Ausgangsbasis gediehen - die Verehrung des Lebendigen, die sein sprachliches Erleben aufzulockern vermochte, die neuartige und kraftvolle Bildhaftigkeit der Industriegedichte, sein Interesse an volkstümlichen Elementen, sein Bemühen um enge Verzahnung von Gehalt und Gestalt, die Aufwertung des Wortes zugunsten der poetischen Wirkkraft -, all dies betrachtete Ghil als Sekundäerscheinungen seiner Überzeugung von der Notwendigkeit einer wissenschaftlich-theoretischen Grundlage. Anlässlich des Erscheinens der "Images du monde" (1912) deckte Georges Duhamel diese grundsätzliche Verirrung Ghils auf:

"Il a trouvé dans les livres l'exposé de la théorie - pas aussi moderne qu'il le croit - de l'évolution. Il a jugé que cette théorie était pleine de poésie, et je suis assez de son avis. Il a cru que cette théorie pleine de poésie était matière à poésie: je ne suis plus de son avis." (1)

---

(1) Duhamel, Les images du monde, MF (1.9.1912), p. 119.

Abgesehen von dem Irrtum, der Duhamel hinsichtlich Ghils Wissen über die Tradition der Evolutionstheorie unterläuft, trifft seine Kritik den Kern des Ghilischen Scheiterns. Alle Offenheit für das Moderne, die zeitgemäße Beschäftigung mit der Wissenschaft und ihren Arbeitsmethoden darf den Dichter nicht dazu führen, seine spezifischen Eigenschaften und Fähigkeiten denen des Naturwissenschaftlers zu opfern. Tut er dies doch, so bedeutet das eine Verengung der dichterischen Erlebnisfähigkeit und der intuitiven Weiterfahrung. Dennoch finden sich selbst in den späteren Werken vereinzelte Abweichungen vom Dogma und Schema der "Poésie scientifique", die es bei der Würdigung des Dichters besonders zu vermerken und hervorzuheben galt und die die Bestätigung Duhamels rechtfertigen:

"...il pouvait être un très profond poète - je maintiens que tous ses ouvrages en font foi..." (1).

Allein schon aus diesem Grunde aber erscheint das tiefe Vergessen, dem der Dichter und sein Werk überlassen wurde, ungerechtfertigt, zumal er sogar im Ausland Einfluß erlangte (2). Zweifellos übertrieben sind jene Überzeugungen, die Ghil als prägende Kraft für die zukünftige Dichtung betrachten. Was in jüngster Zeit Robert Montal an Hand von Beispielen zu untermauern versucht hat, faßte schon Paul Jamati in einem kurzen Satz zusammen: "Tout un cycle d'art y est enclos" (3). Er spricht von Unanimismus, Simultaneismus, Futurismus, Surrealismus, die bewußt oder unbewußt Anregungen aus der relativ geringfügigen Bewegung um Ghil erhalten haben sollen (4). Inwieweit diese Auffassung zu Recht besteht, sei an einigen Beispielen demonstriert.

Der früheste nachweisbare Einfluß, den Ghil ausübte, findet sich bei Stuart Merrill, wie schon oben angeführt wurde, und Emile Verhaeren. Seit seiner Ankunft in Paris kannte Verhaeren den jungen Ghil und eiferte ihm nach. Enid Starkie bemerkt dazu:

---

(1) Duhamel, *Les images du monde*, MF (1.9.1912), p. 119.

(2) Die enge Freundschaft und der regelmäßige briefliche Gedankenaustausch mit Valerij Brjusov mag mit dazu beigetragen haben, daß Elemente des französischen Symbolismus, vor allem aber auch das weiterführende Gedankengut Ghils über eine neue Sicht des Dichters und seines Materials mit Hilfe der regen propagandistischen Tätigkeit Brjusovs als Dichter, Kritiker und Verleger seit 1904 in die russische Dichtung gelangt sind.

(3) René Ghil, "Rythme et Synthèse", 1922.

(4) Demgegenüber bemerkt L. Guichard für die Zeitgenossen: "Notons enfin que l'action de Ghil sur la poésie symboliste fut à peu près nulle." (p. 108).

"Tous ces volumes (gemeint sind "Légende d'âmes et de sangs, Le geste ingénu, Le meilleur devenir, La preuve égoïste, Le vœu de vivre") précédèrent de quelques années l'apparition des poèmes scientifiques de Verhaeren. Avant lui, René Ghil a introduit dans la poésie le triomphant modernisme" (1).

Speziell beschäftigte beide Dichter das Problem der Landflucht, der Zerstörungskraft der Großstadt (La plaine est morne et morte - la ville la mange) (2) und die Wirkung des industriellen Aufschwungs auf den Menschen. Auf diese thematischen Berührungspunkte wurde schon oben hingewiesen. Doch auch im sprachlichen Bereich, in Klang und Bild, sowie Rhythmus, erinnern Verse des "Oeuvre" an den Dichter flandrischer Weite, über die der Seewind heult:

"et huant, et pleuvant la pluie au grand tourment  
dura le vent venant de pleines étendues  
erratiques longtemps:

indéterminément -  
itérativement - ultérieurement -  
dura..." (p.200: Le vœu de vivre) (1891).

Stellen wir zum Vergleich Verhaerens "Le Vent" (1894) daneben:

"Sur la bruyère longue infiniment  
Voici le vent cornant Novembre;  
Sur la bruyère, infiniment,  
Voici le vent  
Qui se déchire et se démembre  
En souffles lourds battant les bourgs,  
Voici le vent,  
Le vent sauvage de Novembre" (3),

so wird allerdings deutlich, daß sich Ghil mit der gewollten Schwere und Überbeanspruchung der Sprache (indéterminément - itérativement - ultérieurement) nur selten zu dem elementaren Pathos Verhaerenschen Naturerlebens aufzuschwingen vermochte. Eines aber verband beide Dichter: die Liebe zu ihrer Heimat, die sich im Falle Ghils auf das Bauernland konzentrierte. Aus ihr erwachsen bei beiden viele überzeugende Verse.

Weniger in dieser thematischen Motivierung als vielmehr dem gestalten-den Bemühen ruht die Wirkung Ghils auf die Dichter der Abbaye de Créteil, Georges Duhamel, René Arcos, Charles Vildrac, Alexandre Mercereau, Jules

---

(1) Les sources du lyrisme dans la poésie d'Emile Verhaeren, p. 103.

(2) La Plaine, 1896, p. 105 (Les villes tentaculaires).

(3) In "Les villages illusoirs", Oeuvres, II, Ausgabe des Mercure de France, Paris 1923, p. 265.

Romains (1). Der Mut und die Entschlossenheit Ghils, ein exakt durchkonstruiertes Werk von weiten Ausmaßen zu schaffen, haben möglicherweise dazu beigetragen, der folgenden Generation das Bemühen um ein Großwerk, einen Zyklus und ihrem dichterischen Schaffen gedankliche Geschlossenheit zu verleihen. In einem undatierten Brief an Ghil hebt Jules Romains die "poésie cosmique" gegenüber der symbolistischen Dichtung als dauerhaft hervor. Anstatt das Ich überbeanspruchen zu wollen, habe sie eine "conscience de l'Unanime" vorbereitet, die in die Zukunft weise. Offensichtlich bezieht er sich dabei auf die Forderung Ghils nach einer "art plus complexe et plus complet"(2). Ghil erstrebte ebenso wie Romains und die Dichter der Abbaye de Créteil (3) Vielfältigkeit und Totalität in der Dichtung, weil sie das Leben bietet und fordert. Darum wurde sein "Oeuvre-une" zum Sammelbecken für Vieles und Verschiedenartiges (4). Die Dichtergruppe der Abbaye, die ihr poetisches Konzept von Jules Romains erhielt, fand sich im "Oeuvre" und den theoretischen Schriften Ghils voll bestätigt. Schon ansatzweise in der "Légende", mit allen Konsequenzen jedoch in "La preuve égoïste" (1890) und dem "Voeu de vivre" (1891-93) hatte Ghil seine Aufgabe darin gesehen, den Mitmenschen in der Gemeinschaft aufzuspüren und als Gemeinschaft zu begreifen. Dabei stieß er zwangsläufig auf das Phänomen der Masse, wie oben gezeigt werden konnte, das durch die zahlreichen massenbildenden Institutionen der modernen Welt zum Problem wurde. Ob Ghil etwa in dieser Hinsicht zum Ausgangspunkt für Romains wurde, beantwortet Montal wie folgt:

"Et si nous croyons volontiers Romains lorsqu'il nous affirme qu'il eut la première intuition de sa doctrine un soir d'octobre 1903 dans la rue d'Amsterdam, nous rappellerons simplement que Ghil avait, dès avant cette date, jeté les bases d'une philosophie dont le caractère unanimiste éclate avec tant d'évidence que ni Duhamel, ni René Arcos, n'osèrent entrer en poésie sans rendre hommage à son auteur" (p. 206).

Duhamel und Arcos hatten sich zu Beginn ihrer Laufbahn eindeutig auf Ghil berufen. Im Vorwort zu "Des légendes, des batailles" schreibt Duhamel:

"M. René Ghil, dans une étude publiée par les "Ecrits pour l'Art", donna une excellente formule, disant que 'l'essence de la poésie doit être une Métaphysique émue de l'homme et de l'universel en rapports connus par la Science et le poète, un poète de la science' ". (p. 28)

- 
- (1) Vergl. Montal, p. 220 ff., der auch zahlreiche thematische Berührungspunkte aufzeigt.
  - (2) De la poésie scientifique, p. 7.
  - (3) Mit denen er jahrelang enge persönliche Beziehungen pflegte, wie aus der nachgelassenen Korrespondenz hervorgeht.
  - (4) An der Idee einer kosmischen Dichtung orientierten sich ferner Antoine Orliac (geb. 1880) und Adolphe Lacuzon, der Begründer des sog. "Intégralisme".

Zugleich erklärte er hier, ihn habe Renans ideales Menschenbild, das den Künstler, Gelehrten und Philosophen in sich vereinigt, beeindruckt. Eben diese Kombination aber mußte er in Ghils Vorstellung vom "poète scientifique" wiederfinden. Und in seinen "Lettres sur la poésie française" (1904) an die russische Zeitschrift "Vesy" zitiert Ghil einen Satz von Arcos:

"Nous nous croyons à l'Univers perpétuellement mobile, et nous nous exprimerons en ce sens. Et, penser scientifiquement ne nous empêchera pas de ressentir avec acuité."

Beide Schriftsteller hatte Ghil als Korrespondenten an diese Zeitschrift seines Freundes Brjusov in Moskau vermittelt. Auch Mercereau erhielt durch ihn Gelegenheit, während einer Rußlandreise in Moskau Freunde und ein gut organisiertes Vortragsprogramm vorzufinden. Seit 1905 hatte Ghil selbst über die Gruppe der Abbaye seiner russischen Leserschaft berichtet. Doch schon 1909, anlässlich eines Wettbewerbs, an dem die Dichter der Abbaye teilnahmen, obgleich sie vorher ganz im Sinne Ghils gegen Ereignisse dieser Art polemisiert hatten, schrieb Ghil an Brjusov:

"J'ai eu, une fois nouvelle, à constater quelle peu de foi il faut accorder, vraiment, à ceux dits de "l'Abbaye"... et j'ai regret de ce que j'ai fait pour eux, et d'avoir eu l'indulgence de prendre note qu'ils se réclament en leurs volumes, de la "Poésie scientifique" - Poètes scientifiques, - non! il faut plus de caractère, de foi - et de talent aussi". (16.6.1909)

Und acht Monate später (11.2.1910) nennt er sie Brjusov gegenüber schon die "petite bande de 'L'Abbaye'", obwohl sie - Romain, Duhamel, Arcos, Vildrac - wenige Jahre vorher als Freunde und Mitarbeiter am Wiedererscheinen der "Ecrits" (März 1905 bis April 1906) teilgenommen hatten. Den Ausschlag gab schließlich der oben genannte Artikel Duhamels im "Mercure de France" (1.9.1912), in dem sich der Autor klar von Ghils Konzeption einer pseudo-wissenschaftlich-dunklen Dichtung distanzierte.

Beziehungspunkte bieten sich, außer im "unanimisme" Romain, auch in der Lebensverehrung dieser Dichterguppe. Die Zeitschrift, die Arcos, Mercereau, Vildrac und Valmy-Baysse 1904 herausgaben, nannten sie "La Vie", und mit eben diesem Titel hatte Ghil 1888 sein Hauptwerk versehen, ehe er ihn in "Nature" und schließlich "Oeuvre" umwandelte. Der Gedanke einer "âme essentielle" (1), der fast alle Werke Arcos' und vieler der Gruppe durchzieht, nahm seinen Ausgangspunkt von Ghils dynamischer Lebensauffassung. Er hatte das bewegende und belebende Element "esprit-de-Vie" und "amour procréateur" genannt. Wie Ghil so wollten auch sie, insbesondere Duhamel, das poetische Werk mit dieser Lebensglut durchdringen, die sich bei Ghil schon 1885 in dem

---

(1) Der erste Gedichtband Arcos' trägt ihn als Titel.

Zolaschen Motto "Nous sommes amants de la Vie" ausgedrückt hatte. Ein ähnlicher Lebenskult war mit Fernand Gregh, der sein zweites Werk "La beauté de vivre" (1900) nannte, in die Literatur eingedrungen, ebenfalls, wie bei Ghil, in Verbindung mit Humanitätsbestrebungen. Andere Elemente Ghilscher Dichtung kehren bei den Naturisten wieder, zu denen sich der Dichter schon 1897 hingezogen fühlte (vgl. p. 108, Anm. 1). Maurice Magre, Saint-Georges de Bouhélier und Paul Souchon hatten seit 1882 versucht, eine breitere Öffentlichkeit anzusprechen und mit ihren Ideen bekannt zu machen; seit 1.3.1887 mit Hilfe einer Zeitschrift, der "Revue naturaliste". Gregh, Souchon und Magre wollten als Dichter am psychischen Dasein der Stadt- und Landmenschen teilnehmen und klagten diejenigen an, insbesondere Mallarmé, die sich vom pulsenden Leben des Volkes in die geistige Isolation zurückzogen. An Ghils Szenen der Großstadt erinnert Magres "Le poème de la jeunesse" (1901), die Darstellung des Lebens in Paris mit seinen Prostituierten (les rôdeuses), dem Nebeneinander von Gier und Elend (les cris de la misère et de la volupté) und den Auswüchsen des Pariser Gesellschaftslebens (les baisers et les vins dans les orgies mêlées).

Weitere Ansatzpunkte für einen Vergleich zeigt Marinettis Theorie des Futurismus, die dem offenen Blick Ghils für die Zukunft entsprach. Sie erscheinen umso begründeter, als auch Marinetti (1) 1905/06 für die "Ecrits" schrieb und demzufolge den Dichter des "Meilleur devenir" kannte.

Was Ghil mit seiner Theorie vom Vers und vom Rhythmus der Dichtung gegeben hatte, wurde in der Folgezeit von Royère und Lacuzon forgesetzt. Jean Royère, der, nach seiner Arbeit als Chefredakteur der zweiten Serie der "Ecrits", an einer eigenen Zeitschrift "La Phalange", Mallarméjünger um sich vereinigte, hatte sich während seiner Zusammenarbeit mit Ghil allmählich von diesem und den Klang-Sinn-Beziehungen seiner Instrumentationstheorie gelöst, um seiner Neigung zum persönlichen Element in der Dichtung nicht untreu werden zu müssen (2). Obwohl auch er der hohen Intellektualität Mallarméscher Kunst verfallen war, suchte er, entgegen Ghils Mallarmé-Auffassung, mehr in der Tiefe der Eigenpersönlichkeit als in der logischen Klarheit der "poésie scientifique". Der Bruch erfolgte am 15. Juli 1906. Neunzehn Jahre später grenzte Royère noch einmal die beiden Meinungen gegeneinander ab:

"Je développai de mon côté sans me soucier de son Un-tout mon Esthétique métaphysique fondée sur le "moi" humain entendu comme le sujet

- 
- (1) Neben Jean Royère, John-Antoine Nau, Duhamel, Vildrac, Arcos, Romains, Antoine Orliac, John Charpentier, Valerij Brjusov.  
(2) Vergl. p.3.

immédiat de l'intuition. Je définissais la beauté formelle par l'harmonie de l'univers saisie en moi. J'y faisais intervenir le mouvement et la vie, puis la pensée, enfin l'amour et résolvais l'antinomie de "L'individualité" et de l'unité (1), en disant que si: 'l'art est individuel, le moi est un absolu.' Je spécifiais enfin que le symbole et l'allégorie ne sont rien en eux-mêmes et que les idées n'existent pour le poète qu'esthétiquement déterminées." (2)

Etwas anders wirkte dagegen Ghils Einfluß auf Adolphe Lacuzon. Im Vorwort zu seinem Gedichtband "Elévations" (1902) schreibt dieser:

"Dans l'oeuvre du poète, le rythme est le geste de l'âme."

Gleich Ghil verstand Lacuzon den Rhythmus als das verbindende Element im Universum. Bei ihm geht der Rhythmus dem schöpferischen Akt des Dichters voraus, indem er als emotionaler Faktor das Symbol aus dem seelisch-geistigen Untergrund des Dichters erwachsen läßt. Er sieht die ganze Welt von Rhythmen durchzogen und erkennt im dichterischen Akt, in der Vereinigung von Rhythmus und Gedanken, eine Möglichkeit, die Weite des Alls in den menschlichen Bereich zu übertragen. Obgleich auch Lacuzon das Wissen als notwendige Ergänzung des dichterischen Symbols betrachtete, legte er im Gegensatz zu Ghils intellektueller Synthese weit größeren Wert auf die ekstatische Form der Erkenntnis, auf den dynamischen Prozeß des Ergriffenwerdens. Ghil wurde sich bald dieser gedanklichen Verwandtschaft bewußt und sprach gegenüber Brjusov von einem "acte assez audacieux de pillage d'idées" (14.4.1904) (3).

In den "Ballades Françaises" (1897) Paul Forts kehren die musikalisch-rhythmischen Elemente aus Ghils Dichtung wieder. Obwohl Forts Gedichte zahlreiche Gebiete Ghilscher Inspiration völlig ignorieren, kommt er Ghil dort besonders nahe, wo dieser seine Lieder dichtet: im sehnsuchtsvollen Erlebnis des offenen Landes. In dem Vorwort zu seinem Drama "Louis XI" (1898) sagt Fort:

"J'ai tenté de marquer la supériorité du rythme sur l'artifice de la prosodie."

Auch er benutzt als Grundlage den Achtsilbner oder den Alexandriner und gab seiner Dichtung nur die Typographie der Prosa, war also, wie Ghil, kein echter Vertreter des "verslibrisme". Durch Reim und Assonanz hielt er zuweilen die Ordnung der Verse zusammen. Er griff somit viele Elemente wieder auf, aus denen auch Ghil seine Dichtung geschaffen hatte.

---

(1) Die Hervorhebungen sind von Royère.

(2) J. Royère, René Ghil. Poète et théoricien, MF, 183 (1925), p. 683.

(3) Hier hebt der Autor hervor.

Die durch Lieder und Tänze aufgelockerte Darstellung des Bauernlandes im "Oeuvre", auf Grund deren wir Ghil eine konstruktive Kraft inmitten seiner Zeit nannten, erreicht einen Gipfel und eine religiöse Überhöhung in Francis Jammes (seit 1898 als "poète paysan" bekannt), dessen Gedichte Ghil bewunderte, jedoch nie mit seiner eigenen Dichtung in Verbindung brachte. Beide Dichter treffen sich da, wo Ghil die andere, die weiche und zur Einfachheit sich neigende Seite seines Spracherlebens zur Geltung brachte.

Ein spezieller Zug Ghils scheint mir besonders aufschlußreich für seine weitere, wenn auch im Vergleich mit seinem Lehrer geringe, Wirkung auf die Entwicklung der Poesie zu sein. Es ist dies die Haltung des Dichters gegenüber dem poetischen Grundstoff und seinem Werk. Jene Neigung der modernen Dichtung, die das sprachliche Material in den Vordergrund stellt, aus ihm allein schaffen und es für sich wirken lassen will, findet im "rythme évouant" Ghils, in seiner engen Verknüpfung von sprachlicher Gestaltung und inhaltlicher Aussage und im dienenden Zurücktreten der Dichterpersönlichkeit einen seiner Ansatzpunkte (1). Neben der hohen Gedanklichkeit stand für Ghil die mühevollere Kleinarbeit des "ouvrier en vers" (Verlaine, 1889) am Wort und selbst am Laut an hervorragender Stelle (2). Den Anstoß zu dieser ringenden Sprachbehandlung aber hatte sein Lehrer Mallarmé gegeben. Auf der anderen Seite wirkte Ghil, wie schon die verschiedenen Schattierungen des Reinheitskonflikts in der "Légende" zeigten, auch mäßigend gegenüber Mallarmés hoher, sich abschließender Geistigkeit. Sein enthusiastisches Festhalten an der Körperlichkeit, Mütterlichkeit und kraftvollen Einheitlichkeit des natürlichen Lebens schuf die einfachen und bewegenden Lieder und Bilder, hervorgegangen aus volkstümlichen Quellen, die mit zum besten Teil seiner Dichtung gehören. Seine Sicht der Liebe als lebendigster Teil des Seins trug zu dieser Rückbesinnung auf Ursprüngliches bei und öffnete Kraftquellen für seine Dichtung, die der Menschheit zumeist unbemerkt aus dem einfachen Dasein des Volkstümlichen zufließen.

- 
- (1) In den kultischen Tänzen des "Dire des sangs", den Industriegedichten des "Voeu de vivre" und den Geburtswehen der Erde - Szenen eines ausgesprochen rhythmischen Erlebens - fand diese Art des poetischen Schaffens ihren programmgetreuesten Ausdruck.
  - (2) Bezeichnend für diese tätige Haltung ist die Auskunft seines Freundes Noël Bureau auf die Frage nach dem Verbleib der Bibliothek René Ghils: "René Ghil ne possédait, pour ainsi dire, qu'une documentation technique ...." (Brief vom 10.6.1963).

Viele andere künstlerische Mittel aber, zu denen Ghil griff, hatten, wie die Interpretationen zu zeigen versuchten, den Drang des Poetischen zur Intellektualität, durch den Mallarmé zum Vorbild für eine Generation und einem entscheidenden Impuls für die Zukunft geworden war, nicht zu gestalten vermocht. Daher gilt Paul Valéry's hohes Lob eher der bewunderungswürdigen Absicht als der künstlerischen Verwirklichung, wenn es heißt:

"Pourtant je voudrais vous dire avec quel intérêt j'ai retrouvé dans ce petit ouvrage (Notes sur la poésie) la volonté que vous n'avez cessé de montrer, de maintenir la poésie au plus haut degré intellectuel, toujours attachée à ce qu'il y a de plus grave et de plus sévèrement pur dans la connaissance." (Unveröffentlichter Brief vom August 1920.)

## VII. LITERATURVERZEICHNIS

### A. Ghils poetische und theoretische Werke

1. Légende d'âmes et de sangs. Des Vers, Paris 1885
2. Traité du verbe, avec avant-dire de Stéphane Mallarmé, Paris 1886
3. Poème VII, "La Décadence", 3 (15.10.1886)
4. Traité du verbe, Paris 1887
5. Légendes de rêve et de sang, livre II: Le geste ingénu, Paris 1887
6. Traité du verbe, Brüssel 1888
7. Extrait de 'Meilleur devenir', "La Wallonie", 2 (29.2.1888)
8. Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationnelle, Paris 1889
9. Oeuvre, Dire du mieux: Le meilleur devenir, Le geste ingénu, Paris 1889
10. Extrait de la 'Preuve égoïste', "Ecrits pour l'art", 6 (15.4.1890)
11. Extrait de 'La preuve égoïste', "Ecrits pour l'art", 9/10 (15.7. - 15.8.1890)
12. En méthode à l'Oeuvre, Paris 1891
13. Oeuvre, Dire du mieux: Le voeu de vivre, Paris 1891 - 1893
14. Oeuvre, Dire du mieux: L'ordre altruiste, Paris 1894 - 1897
15. Le pantoun des pantoun, poème javanais (suivi d'un lexique), Paris, Batavia 1902
16. En méthode à l'Oeuvre, Paris 1904
17. Marcel Lenoir (Etude lue devant la Société "L'Art pour tous" en l'Atelier de Marcel Lenoir), Paris 1907
18. De la poésie scientifique, Paris 1909
19. Sur la terre fragile (Manuskript), 12.1.1915
20. Constantin Balmont. Quelques poèmes, traduits du russe par A. de Holstein et René Ghil, Paris, Zürich 1916
21. La tradition de poésie scientifique, Paris 1920
22. A la mémoire de Hélène-Alice Thibault (Mai 1898 bis Mai 1920)
23. Les dates et les oeuvres. Symbolisme et poésie scientifique. Dix années de souvenirs littéraires, 1882-93, Paris 1923
24. Choix de poèmes de René Ghil, Paris 1928
25. Choix de poèmes, "Poésie", 5 (Mai 1931)
26. Quelques lettres de René Ghil. Dixième anniversaire de la mort du poète, Paris 1935

27. Oeuvres complètes, Paris 1938. Das Werk enthält:

- Band I: Oeuvre, Dire du mieux: Le meilleur devenir,  
Le geste ingénu, Paris 1905  
Dire du mieux: Le voeu de vivre, Paris 1906 bis 1908  
Dire du mieux: L'ordre altruiste, Paris 1909
- Band II: Oeuvre, Dire des sangs: Le pas humain, Paris 1898  
Dire des sangs: Le toit des hommes, Paris 1901  
Dire des sangs: Les images du monde, Paris 1912-1920  
Dire des sangs: Les images de l'homme, Paris 1926  
(posthum)  
Dire de la loi: Paroles pour l'imposition du nom,  
Paroles pour le mariage, Chant dans l'espace (Drei  
Fragmente)
- Band III: Neben der "Légende d'âmes et de sangs", dem "Pantoun des  
pantoun" und den Gedichten für Hélène-Alice Thibault noch  
die Fassung von 1904 des "En méthode à l'Oeuvre" und "Poèmes  
séparés" (Zwölf Gedichte, 1886-1922)

B. Zeitschriftenartikel René Ghils

1. Notre école, "La Décadence", 1 (Oktober 1886)
2. "Les écrits pour l'art et la Wallonie", 3 (15.1.1889)
3. Réponse, "Les écrits pour l'art et la Wallonie", 9 (15.7.1889)
4. Explication, "Les écrits pour l'art et la Wallonie", 10/11 (15.8. - 15.9.1889)
5. Résumé de ma méthode évolutive, "Les annales artistiques et littéraires", 39 (1.1.0.1889)
6. Les deux genres poétiques d'avenir, "Ecrits pour l'art", 12 (15.10.1889)
7. Une république positiviste, "Ecrits pour l'art", 4 (15.2.1890)
8. Symbolistes, mages bouddhistes: décadents, "Ecrits pour l'art", 8 (15.6.1890)
9. Les races (Livre II de l'Epopée Humaine), par J. de Strada, "Ecrits pour l'art", 1 (15.11.1890)
10. Données évolutives, "Ecrits pour l'art" (März/Juni 1891)
11. Données évolutives, (La charité et l'altruisme), "La revue indépendante", 23 (Juni 1892)
12. L'organisme-humanité, "L'enclos", 1 (April 1895)

13. La poésie de la science, "Almanach de la 'Question sociale' pour 1896"
14. Ceux qui viennent, "La critique", 49 (5.3.1897)
15. Matière et mouvement, "La question sociale", 32-36 (Mai-Juni 1897)
16. Le poète-philosophe, "Ecrits pour l'art", 1 (15.3.1905)
17. Lettres sur la poésie française: Un cycle poétique, "Vesy" (Juli 1905),  
Moskau
18. Ricciotto Canudo, "Ecrits pour l'art", 8 (15.10.1905)
19. Commentaire à 'En méthode'. Du rythme en poésie. -  
Le rythme évoluant, "Ecrits pour l'art", 9 (15.11.1905)
20. Paul Claudel: Connaissance de l'est, Art poétique, "Vesy" (Dezember  
1907), Moskau
21. Emile Verhaeren: Les visages de la vie, Toute la Flandre, "Vesy" (April  
1908), Moskau
22. Lettres sur la poésie française. Stéphane Mallarmé, "Vesy" (April bis  
Dezember 1908), Moskau
23. Mistral jugé par les poètes, "Gaulois", 1.6.1909
24. Les tendances modernes de la littérature, de l'art et de la philosophie  
en France: La poésie, Les deux traditions poétiques, "Apollon" (1910),  
Sankt Petersburg
25. Enquête sur la faillite de la critique, "Le Semeur", 4.1.1907
26. Message ouvert à Sir Rabindranath Tagore, "Les cahiers idéalistes  
françaises", 5 (Juni 1917)
27. "Le libre essor", 1 (Februar 1921)

### C. Sekundärwerke

1. Bal'mont, Konstantin: Hommage à René Ghil, "Rythme et Synthèse"  
(Sondernummer), 1926, pp.70-73
2. Batilliat, Marcel : René Ghil et l'Oeuvre-Une, "Rythme et Synthèse"  
(Sondernummer), 1926, pp.178-180
3. Bauduin, L. Charles : L'isolement de René Ghil, "Rythme et Synthèse"  
(Sondernummer), 1926, pp.140-141
4. Billy, André : L'époque 1900, Paris 1951
5. Bonnamour, Georges : La preuve égoïste, "La revue indépendante",  
17 (Dezember 1890)
6. Braunschvig, Marcel : La littérature française contemporaine étudiée  
dans les textes, Paris 1926

7. Brjusov, Valerij, J. : René Ghil, "Vesy", 12 (Dezember 1904), Moskau
8. Brunet, Gabriel : René Ghil, poète épique, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, pp.81-86
9. Bureau, Noël : Cimaises, Antibes 1957
10. Burnouf, Eugène : La Bhâgavata Purana ou Histoire poétique du Krishna, Paris 1840
11. Burnouf, Emile : La Bhagavad-Gîtâ (Le chant du Bienheureux), Paris 3 1895
12. Clouard, Henri : La poésie française moderne, Paris 1924
13. Clouard, Henri : Histoire de la littérature française du Symbolisme à nos jours, Paris 1949
14. Chaix, Marie-A. : La correspondance des arts dans la poésie contemporaine, Paris 1919 (Thèse)
15. Collins, F.Howard : Epitome der synthetischen Philosophie H.Spencers (übers. von J.V.Carus), Leipzig 1900
16. Comte, Auguste : Cours de philosophie positive, Paris 1830
17. Cornell, Kenneth : The Symbolist Movement, New Haven, Yale UP 1951
18. Cornell, Kenneth : The Post-Symbolist Period (1900-1920), New Haven, Yale UP 1958
19. Cours, Jean de : Adieu à René Ghil, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, p.153
20. Couturat, G. et J. : M. René Ghil, "La revue indépendante", 20 (August 1891)
21. Devoluy, Pierre : Le voeu de vivre, "La revue indépendante", 21 (Oktober 1891)
22. Daniel, Vera J. : Poems of René Ghil, "The Western Review" (University of Iowa), 18 (Herbst 1953), pp.53-61
23. Dingler, Hugo : Probleme des Positivismus, "Zeitschrift für philosophische Forschung", V, 1950/1, pp.485-513
24. Donchin, Georgette: A Russian Symbolist Journal and its Links with France, RLC, 30, 1956, pp.405-419
25. Donchin, Georgette: The Influence of French Symbolism on Russian Poetry, Den Haag 1958
26. Duhamel, Georges : Les images du monde, MF (1.9.1912), pp.116 - 121
27. Elwert, W. Theodor: Französische Metrik, München 1961
28. Fabri, Marcello : "Le libre essor", 4 (Mai 1921)
29. Fay, Bernard : Panorama de la littérature française, Paris 1929

30. Fontainas, André : Les images de l'homme, MF (15.12.1926), pp.640-642
31. Fontainas, André : Ghil. Choix de poèmes, MF (15.9.1928), pp.658-662
32. Frappier, Jean : Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève, CAIEF, 11 (Mai 1959), pp.134-158
33. Frazer, James George: Der goldene Zweig (gekürzte deutsche Ausgabe), Leipzig 1928
34. Fusil, C. -A. : La poésie scientifique de 1750 à nos jours, Paris 1917 (Thèse)
35. Gaupp, Otto : Herbert Spencer, Stuttgart <sup>3</sup>1906
36. Geldner, Karl F. : Der Rigveda, Göttingen 1923
37. Girard, Marcel : Naturalisme et Symbolisme, CAIEF, 6 (Juli 1954), pp.97-106
38. Gourmont, Jean de : Les dates et les oeuvres, MF (1.11.1923), pp.467-468
39. Gourmont, Remy de : Le deuxième livre des masques, Paris 1898
40. Gourmont, Remy de : Promenades littéraires, (4<sup>e</sup> série), Paris 1912
41. Grosse, Ernst : Herbert Spencers Lehre von dem Unerkennbaren, Leipzig 1890
42. Guichard, Léon : La musique et les lettres en France au temps du Wagnérisme, Paris 1963
43. Guirard, Pierre : Index du vocabulaire du symbolisme, Paris 1953
44. Guyau, J. -M. : Les problèmes de l'esthétique contemporaine, Paris 1884
45. Guyau, J. -M. : Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction, Paris 1884
46. Hassan, Ihab H. : Edith Sitwell and the Symbolist Tradition, "Comparative Literature", VII, 1955, pp. 240-251
47. Henry, Marjorie L. : Stuart Merrill. La contribution d'un Américain au symbolisme français, Paris 1927, (Thèse)
48. Holstein, A. von: A René Ghil. Souvenirs d'une collaboration et d'une très grande amitié, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, p.150
49. Holthusen, Joh. : Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen 1957 (Habilitationsschrift)

50. Holthusen, Joh. : Russische Gegenwartsliteratur (1890-1940), Bern, München 1963
51. Huret, Jules : Enquête sur l'évolution littéraire, "Echo de Paris" (3.3.-5.7.1891)
52. Jäckel, Kurt : Richard Wagner in der französischen Literatur, Breslau 1931
53. Jamati, Georges : La pensée de René Ghil, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, pp.87-92
54. Jamati, Paul : Les images du monde II, "Rythme et Synthèse", 9 (Juli 1920)
55. Jamati, Paul : Art et Action. - Parmi l'oeuvre de René Ghil, "Rythme et Synthèse", 25 (Februar 1922)
56. Jamati, Paul : L'enseignement de M. René Ghil, "Rythme et Synthèse", 29 (Juli 1922)
57. Jamati, Paul : René Ghil, "Vient de paraître", 18 (Mai 1923)
58. Jamati, Paul : Funérailles, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, pp.13-17
59. Jamati, Paul : Les découvertes techniques de René Ghil, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, pp.93-98
60. Jasinski, René : Histoire de la littérature française, Paris 1947
61. Jones, P. Mansell : Talks with French Poets (1913-14), "French Studies", II, Nr.3 (Juli 1948)
62. Kayser, Wolfgang : Das sprachliche Kunstwerk, Bern <sup>2</sup>1951
63. Lalou, René : Histoire de la littérature française contemporaine, Paris 1924
64. Lantoiné, Albert : La preuve egoïste, "Ecrits pour l'art", 2 (15.12.1890)
65. Leblond, Marius-Ary: René Ghil et la science, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, pp.75-77
66. Lemonnier, Léon : L'influence d'Edgar Poe sur quelques poètes symbolistes et décadents, MF, 212, 1929, pp.513-556
67. Lévy-Bruhl, L. : Die Philosophie Auguste Comtes, Leipzig 1902
68. Ludwig, Alfred : Der Rigveda, Prag 1876
69. Mallarmé, Stéphane: Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 1945
70. May, Eduard : Schöpfung und Entwicklung, "Zeitschrift für philosophische Forschung", II, 1947, pp.209-230
71. Mendès, Catulle : Rapport sur le mouvement poétique français (1867-1900), Paris 1902

72. Merrill, Stuart : René Ghil, "La plume", 23 (1.4.1890)
73. Michaud, Guy : Message poétique du symbolisme, Paris 1947
74. Michaud, Guy : Symbolique et Symbolisme, CAIEF, 6 (Juli 1954), pp. 75-95
75. Mirsky, Prinz D.S. : Contemporary Russian Literature (1881-1925), London 1926
76. Mockel, Albert : Stéphane Mallarmé. Un Héros, Paris 1899
77. Mondor, Henri : Vie de Mallarmé, Paris 1941
78. Montal, Robert : René Ghil. Du symbolisme à la poésie cosmique, Brüssel 1962
79. Moreilhon, Gaston : Un livre de M. René Ghil, "Ecrits pour l'art", 4 (15.6.1905)
80. Nietzsche, Friedr. : Werke, Band VIII, Leipzig 1895
81. Noulet, Emilie : L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé, Paris 1940
82. Orliac, Antoine : Stèle double pour René Ghil, MF, 212 (15.5. - 15.6.1929), pp. 80-81
83. Osmont, Anne : Le mouvement symboliste, Paris 1917
84. Parmentier, Florian : René Ghil et son influence, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, p. 104
85. Pfeil, Hans : Jean-Marie Guyau und die Philosophie des Lebens, Augsburg, Köln, Wien 1928
86. Quillard, Pierre : Louis le Cardonnel, MF, 175, Band 51 (Juli 1904), pp. 1-12
87. Quillard, Pierre : René Ghil. Le voeu de vivre I, MF, 233, Band 66 (1.3.1907), pp. 108-110
88. Radhakrishnan, S. : Indische Philosophie, Darmstadt, Baden-Baden, Genf 1956
89. Raju, P. T. : Idealistic Thought of India, London 1953
90. Raymond, Marcel : De Baudelaire au surréalisme, Paris 1940
91. Rohlf, Gerhard : Zum Verwandlungsmotiv im Volkslied, ASNS, 168, 90. Jahrgang, pp. 69-75
92. Royère, Jean : René Ghil. Poète et théoricien, MF, 183, 1925, pp. 659-685
93. Royère, Jean : René Ghil mystique, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, p. 74
94. Scherer, Jacques : L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé, Paris 1947
95. Schmidt, Albert-Marie : La poésie scientifique en France au seizième siècle, Paris, s. d. (thèse).

96. Schwendtner, Ernst : Lieder des Rigveda, Hagen, Darmstadt, Gotha 1923
97. Seidler, H. : Allgemeine Stilistik, Göttingen <sup>2</sup>1963
98. Spence, Lewis : The Myths of Mexico and Peru, London 1913
99. Spencer, Herbert : System der synthetischen Philosophie, Stuttgart 1876 ff. (übers. von J.V.Carus)
100. Spencer, Herbert : The Study of Sociology, London 1880
101. Spitzer, Leo : Stilstudien I, II, München 1928
102. Starkie, Enid : Les sources du lyrisme dans la poésie d'Emile Verhaeren, Paris 1927
103. Starkie, Enid : L'esthétique des symbolistes, CAIEF, 6 (Juli 1954), pp.131-138
104. Suchier, Walther : Französische Verslehre auf historischer Grundlage, Tübingen 1952
105. Thibaudet, Albert : La poésie de Stéphane Mallarmé, Paris 1926
106. Valmy-Baysse, J. : Collaboratrice, "La Volonté", 19.8.1928
107. Verlaine, Paul : Les hommes d'aujourd'hui, Oeuvres complètes, Band V, Paris 1922
108. Vigié, Pierre : René Ghil au 'Sublet', "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, pp.142-143
109. Wais, Kurt : Symbiose der Künste, Stuttgart 1936
110. Wais, Kurt : Mallarmé, München <sup>2</sup>1952
111. Wais, Kurt : An den Grenzen der Nationalliteraturen, Berlin 1958
112. Walch, Gérard : René Ghil et le Pantoun des Pantoun, "Rythme et Synthèse" (Sondernummer), 1926, p.105
113. Zimmermann, W. : Evolution. Die Geschichte ihrer Probleme und Erkenntnisse, München, Freiburg 1953.

#### D. Anonyme Artikel

- "Ecrits pour l'art", 1 (7.1.1887): Trois portraits (René Ghil, Stuart Merrill, St. Mallarmé)
- "Ecrits pour l'art", 3 (7.3.1887): Légendes de rêve et de sang, Livre II.  
Le geste ingénu
- "Grande France", April 1902
- "La Lanterne", 17.9.1925
- "Candide", 24.9.1925
- "Die Literatur", 11 (1926), Stuttgart
- "Mémorial des Deux-Sèvres", Mittwoch den 23.9.1931

#### Abkürzungen

- ASNS : Archiv für das Studium der Neueren Sprachen
- CAIEF : Cahiers de l'association internationale des études françaises
- MF : Mercure de France
- RLC : Revue de Littérature Comparée

## Lebenslauf

Am 28. 1. 1937 wurde ich als drittes Kind des Justizobersekretärs Paul Theile und seiner Ehefrau Erna, geb. Claus, in Elsterwerda (Sachsen-Anhalt) geboren. Meine schulische Ausbildung erfuhr ich in Elsterwerda (seit Herbst 1943), Gröden und, nach Verlassen der sowjetisch besetzten Zone, in Radevormwald, sodann in Wuppertal am Neusprachlichen Gymnasium Aue, wo ich im März 1958 die Reifeprüfung bestand. Danach begann ich mein Studium in den Fächern Romanistik, Anglistik, Philosophie und Pädagogik an der Philipps-Universität Marburg. Im Frühjahr 1960 studierte ich ein Semester an der Universität Caen und setzte darauf mein Studium an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen fort. Hier legte ich 1961 das Philosophikum sowie die pädagogische Zusatzprüfung ab und verbrachte danach zwecks weiterer Studien mehrere Monate in England. Im Frühjahr 1965 gedenke ich die Wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an Gymnasien abzulegen. Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Buck, Coseriu, Garapon, Wais, Wandruszka, Marchand, Monod, Müller-Schwefe, Oppel, Schubel.

Danken möchte ich allen, die im In- und Ausland meine Arbeit unterstützt haben. Genannt seien an dieser Stelle vornehmlich Fräulein Jamati, die Herren Brunet, Bureau, Montal, die Société des Gens de Lettres und nicht zuletzt meine Heimatstadt Wuppertal, die durch eine großzügige finanzielle Beihilfe meine Auslandsarbeit förderte. Desgleichen möchte ich Herrn Professor Dr. Walter Mönch für seine kritische Durchsicht der Arbeit danken.

Mein besonderer Dank aber gilt meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Kurt Wais, der die Bearbeitung des Themas anregte und während der Abfassung der Dissertation durch ständige Betreuung, Kritik und Beratung entscheidend zu ihrem Gelingen beitrug.

Meinen Eltern sei diese Arbeit in Dankbarkeit gewidmet.