

Die visuelle Phantasie Paul Eluards

Autor(en): **Giedion-Welcker, C.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **13 (1945-1946)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759183>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE VISUELLE PHANTASIE PAUL ELUARDS

VON C. GIEDION-WELCKER

Diejenigen, die die Entwicklung der surrealistischen Bewegung, die vor ungefähr zwanzig Jahren ihr revolutionäres und zugleich traum-entrücktes Haupt über dem Pariser Asphalt erhob, einigermaßen miterlebt haben, mußten sich gerade in den letzten Jahren die Frage stellen: Wie sieht es heute mit dieser Bewegung aus, nachdem die «Verrücktheiten», die Cauchemars und Phantasmagorien, die sie während zweier Jahrzehnte mit aggressiver Direktheit projizierte, mit gespannter Feinfühligkeit vorausgeföhlt, seismographisch niedergeschrieben und gemalt hat, auf dem furchtbaren Welttheater zu Tatsächlichkeiten geworden sind? Die Antworten werden vielfältig ausfallen, so wie die surrealistische Gruppe vielschichtig war und ihre Vertreter — obwohl in den Grunddogmen einig — doch als Temperamente und Charaktere auseinandergingen.

Paul Eluards dichterische Entwicklung in den letzten Jahren ebenso wie sein kürzlich in Zürich gehaltener Vortrag mit dem aufschlußreichen Titel: «La Poésie au service de la Vérité», mag eine Antwort auf diese Frage geben.

Wenn man die Lebens- und Wirkungskurve Eluards verfolgt, seine moralische Haltung und seine künstlerische Leistung, so erhält man den Eindruck einer selten geschlossenen und reinen lyrischen Persönlichkeit; darüber hinaus aber hält man durch seine Entwicklung ein Stück Zeitgeschichte in Händen, die richtunggebende Zukunftsfermente in sich trägt.

Um Eluard zu verstehen, muß man den *Surrealismus*, mit dem er eng verbunden war, kennen, seine grundlegenden Ideen und Dogmen, seine Kritik an einer statisch normierenden Lebensanschauung, seine Hervorhebung des instinktiven Lebens, seinen Drang nach Formgebung des Unterbewußten und endlich seinen Glauben an den Traum als Stimme oder besser als Bild unserer echten, unverfälschten Existenz. Seit der Romantik war der Traum nicht mehr so im Zentrum des poetischen Denkens und Fühlens gestanden. Aber nun, im Surrealismus, hatte er nichts von losgelöster Idealität mehr, sondern wurde Offenbarung einer freieren Realität, Vermittler zu unserer psycho-physischen Wirklichkeit¹. Jetzt wurde er gleichzeitig Spiegel

¹ Der Einfluß S. Freuds, ebenso wie die Wertschätzung der deutschen Romantiker deutet schon auf diese neue Synthese der «Sur-Realität» hin.

fernster Menschheitsgeschichte wie Reflektor gegenwärtiger Lebensminuten des einzelnen Individuums. Traum und Leben wurden eins. Es strömten aus diesen Gedichten, Romanen, Malereien, Illustrationen, «Objets» und Collagen jener surrealen Jahre Untergründe der Seele, Märchen und Mythos. Zugleich wurden die Elemente des Alltags, die Seifenreklamen der Großstadt, der Pariser dixneuvième Muff, das Rätselhafte banaler Straßen und Häuser hineinprojiziert. Mit den «Quartiers de noblesse»², mit der Hierarchie der Werte, schien man in dieser Kunst endgültig aufgeräumt zu haben. In den sublimierten und halluzinatorischen Liebeswahn «Nadjas» (A. Breton) drang die Atmosphäre des Marché aux puces, des inoffiziellen, dumpfen Paris, in die «frottierten» Märchenwälder von Max Ernst spielte das mikroskopische Sehen feinsten Blattgäders hinein, auf die landschaftlichen Unendlichkeiten Dalis senkte sich der interne Mechanismus paranoischer Phänomene mit wissenschaftlicher Kälte. Ueberall entzauberte sich Magie selbst. Die Vereinigung des Gegensätzlichen, die Verschwisterung von Realität mit dem Irrationalen, die Gleichsetzung von Leben und Kunst, von Innen- und Außenwelt lagen auf derselben Linie. Es gab für den Surrealismus keine Trennungen; die Grenzenlosigkeit allen Lebens, die ewige Verwandlung allen Seins wurden proklamiert. In das Gebiet jenes dynamischen Credos gehörte eben die Aufhebung jeglicher Statik, jeder festen Normierung. Sie galten als Ausfluß eines bürgerlichen Moralphilisteriums und illusorischen Quietismus.

An die poetische Erfassung und Darstellung des instinktiven Lebens («la connaissance du irrationnel») ging man mit den vielfältigsten Instrumenten des Geistes und der Phantasie heran. Dichtung, Malerei, Plastik, Essay und Pamphlet galten nicht mehr als streng geschiedene Gebiete, sondern waren Aeste eines Arbeitskollektivs mit gleicher Zielrichtung und Wurzel. Dabei kam es auf die geistige Haltung und Erfindung, nicht auf das handwerkliche Raffinement an³. Der Kubismus hatte schon einen ähnlichen Dichter-Maler-Kreis um Apollinaire und Picasso geschaffen; nun wurde aber die Arbeitsdurchdringung und Auswechslung viel weiter getrieben. Daß Dichter auch malten, daß Maler auch dichteten, wurde quasi zu einer prinzipiellen Angelegenheit. Die verschiedenen Realisationssphären sollten nur das gemeinsame Weltbild reflektieren. Es ist bezeichnend, daß die Surrealisten, diese Optimisten des Unvernünftigen, nicht mit der Tradition brachen, sondern für den Geist in seiner Freiheit, Frechheit und

² «Pour les choses, il n'y a pas de quartiers de noblesse» (Picasso).

³ L. Aragons Schrift: «La Peinture au Défi» (1930) ist sehr aufschlußreich in ihrer präzisen Definition dieser Auffassung.

Direktheit einstanden, wo sie ihn antrafen. Man schaute in die Vergangenheit, beging dabei aber nicht die großen, ausgetretenen Straßen der offiziellen Kunstgeschichte, sondern suchte sich die geistigen Ahnen auf (damals noch) abseitigen Wegen. Freie Geisteshaltung und Kühnheit der Problemstellung und Gestaltung fand man bei Young, Blake, Novalis, beim Marquis de Sade, Lautréamont, Rimbaud, bei Cross und Jarry, um nur einige zu nennen. Eine Kette eigenwilliger Gestalten, die mit wenigen Ausnahmen in der eigenen Zeit meist als Besessene oder Verrückte gestempelt waren.

Paul Eluard war in diesem nach außen und auch unter sich kämpfenden Kollektiv einer fanatischen und aggressiven künstlerischen Nachkriegsjugend, die das Gesicht ihrer Zeit und der Welt neu entdecken und verwandeln wollte, eine der stillsten, reinsten und mit einem französischen Maß- und Formgefühl zutiefst verbundenen Erscheinungen, obwohl selbst auch ganz erfüllt von den Ideen seiner Mitkämpfer. Neben der ätzenden Satire eines Benjamin Perret, der schweren, wie aus tiefen Zeitfernen kommenden Poetik Tristan Tzaras — man denke an seinen modernen Menschheitsmythus: «L'Homme Approximatif» (1931) — erschien Eluards Dichtung — meist als eine rhythmisch nur leicht skandierte Prosa dahinfließend — wie hing gesprochenes, luftiges Traumbild, das durch Verkoppelung des Unerwarteten ein romantisch-bizarres Land der Seele erschloß. Ueber die ersten, von Max Ernst illustrierten Ausgaben «Les Malheurs des Immortels»⁴ oder «Répétitions» möchte man ein dort enthaltenes Gedicht («Suite») als Motto setzen:

*Dormir la lune dans un œil et le soleil dans l'autre
Un amour dans la bouche un bel oiseau dans les cheveux...*

Wie vor den parallellaufenden Collagen von Max Ernst, die als Erweiterung, nicht als Erklärung des Geschriebenen galten, ist man vor diesen seltenen dichterischen Transformationen zunächst in Erstaunen gesetzt. Eluard sagt einmal von sich: «J'ai pris l'habitude des *images les plus inhabituelles*. Je les ai vues ou elles n'étaient pas.» Daher seine Ablehnung des fertigen Bildes, an das man gewohnt ist, des schon geprägten Klischees von gestern, das ihm Tod aller Dichtung bedeutete⁵.

Eluard gehört zu den Dichtern, die mit dem Optischen viel mehr verhaftet sind als mit dem Akustischen. Bei Verlaine, bei Joyce,

⁴ In diesen «Mißgeschicken der unsterblichen Strohblumen» zugleich Anspielung auf das klassische französische Kinderbuch «Les Malheurs de Sophie».

⁵ «C'en est fini de voler au secours infâme des images d'hier» oder «j'oppose à l'amour des images toutes faites, au lieu d'images à faire.»

bei Aragon ist der Klang entscheidender. Bei Eluard das Gesicht, die Vision. Mit den Worten:

*Je t'appellerais Visuelle
Et multiplierai ton image...*

scheint er *seine* Muse zu beschwören, hier scheint sein Ausdrucksmedium zu liegen, um das Unfaßbare faßbar zu machen: «Et j'ai vu naître l'imperceptible» oder «Les images pensent pour moi...» Das Bild, das noch die Leuchtkraft des irrationalen Traumgesichtes hat, will er entspannt auftauchen lassen und poetisch festhalten. Eluard gehört innerhalb der surrealistischen Gruppe nicht zu den orthodoxen Vertretern des unfiltrierten «automatisme psychique»⁶. Das Unbewußte wird von ihm als lebendiges Material eingegliedert und akzentuiert, wodurch es gleichsam eine poetische Reinigung erfährt. So entstehen aneinander- und ineinandergewachsene, bewegte Bilder, die uns längst Vergessenes, immer Gekanntes und wunderbar Fremdes zugleich vermitteln.

*Et ces mains tranquilles qui vont leur chemin
Nues obéissantes réduisant l'espace
Chargées de désirs et d'images
L'une suivant l'autre aiguille de la même horloge.*

Oder:

*Nos désirs vont bâtir ton corps
En faire la soif des oiseaux
Un bateau de velours d'orage
Un geysir de mains démentes
Une arme contre l'habitude.*

Le soleil, la lumière, les rideaux de cristal, les yeux, l'image und vor allem le miroir, als Spiegel der Welt und des Ich, kehren als Exponenten dieser Schwelt immer wieder. Der Spiegel als konzentrierter Empfänger allen innern und äußern Geschehens wechselt seine Gestalt fortwährend. Er ist in den Zeiten der jugendlichen «tristesse» ohne Glanz («sans tain»), in der Einsamkeit bleiern («de plomb»), als Spiegel der Liebenden ist er: «notre miroir au cœur double», als Zeichen der inneren Bewegung rotiert er wie Windmühlenflügel. Der gleiche Spiegel sammelt und verzaubert alles Leben zur Immobilität. Und in seinen Spiegel steigt der Dichter wiederum hinab wie in ein Totenreich⁷.

⁶ «On a pu penser que l'écriture automatique rendait les poèmes inutiles. Non: elle augmente, développe seulement le champ de l'examen de conscience poétique, en l'enrichissant.» (P. E. Donner à voir 1939, p. 147.)

⁷ Es sei hier auf die eingehende Stilanalyse P. Eluards von L. Thiessing-Specker im «Trivium» (Jahrg. III, Heft 2 1945) besonders hingewiesen und den Aufsatz von M. Carrouges: «P. E. L'Homme Miroir et Soleil du vide» in *Domaine Français* (1943).

*Et je descends dans mon miroir
Comme un mort dans sa tombe ouverte.*

Aus den Traumvisionen, die an dem innern Auge Eluards vorbeiziehen, entströmen manchmal landschaftliche Motive, die an gemalte und gezeichnete Bildatmosphären Max Ernsts, des Freundes, der Eluard jahrelang am nächsten stand, erinnern.

Mes yeux, objets patients, étaient à jamais ouverts sur l'étendue des mers où je me noyais. Enfin une écume blanche passa sur le point noir qui fuyait. Tout s'effaça.

In dem Gedichtzyklus «Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves» (1921) «malen Pinsel ein Gefängnis auf Körper und Herz», und so werden diese sensiblen Instrumente der Schwerke zu groben Instrumenten des Unheils.

Während man im allgemeinen sowohl in der Malerei wie in der Dichtung des Surrealismus das dämonische Element als integrierenden Bestandteil erkennen kann, so scheint es sich bei Eluard zunächst um ein melancholisches Wandeln durch eine verdüsterte Traumlandschaft zu handeln, aus der eine metaphysische Verzweiflung spricht. Ein grenzenloses Alleinsein «la solitude de tous les êtres» befällt ihn in diesem «Univers-Solitude»⁸, wie er eine Sammlung von Gedichten nennt. In dieser Einsamkeit sieht er die Wunde des Menschenherzens, den Tod; aber gleichzeitig sind auch mit «den tollen Einsamkeiten» gerade die Wunder des Lebens verwoben.

*Les merveilles des ténèbres à gagner
Invisibles mais libératrices
Tout entières dans chaque tête
Folles de solitude...*

Apokalyptische Erscheinungen wachsen aus diesen Träumen des Einsamen immer stärker empor wie prophetische Zeichen am Himmel.

*J'ai vu le soleil quitter la terre
Et la terre se peupler d'hommes et de femmes endormis...*

Das Unglück senkt sich wie ein Ungeheuer auf die Welt in dem Gedicht «Comme une image»:

⁸ In die Vergangenheit zurückblickend, sieht er Sade und Laotréamont, diese revolutionären Phantasten und Vorkämpfer individueller Freiheit, in einer furchtbaren Einsamkeit — «ils furent horriblement seuls» —, aus der heraus sie Rache nahmen an der Welt. (Vgl. Donner à voir: L'Evidence poétique, 1939.)

.
Muet malheur de l'homme
Son visage petit matin
S'ouvre comme une prison
Ses yeux sont des têtes coupées
Ses doigts lui servent à compter
A mesurer à prendre à convaincre
Ses doigts savent le ligoter
 (1929)

Der Dichter Hugo Ball hat den Kampf mit den Dämonen «den Kampf mit den Sorgen der Ewigkeit» genannt. In diesem Sinne erscheint Eluard wie der militante Träumer in ewigen und zeitlichen Regionen. Denn sein 1932 verfaßtes Gedicht «Vers Minuit» phosphoresziert heute für uns auch gewitterhaft in den düsteren Farben kommender Katastrophen unseres Jahrhunderts.

Des portes s'ouvrent des fenêtres se dévoilent
Un feu silencieux s'allume et m'éblouit
Tout se décide je rencontre
Des créatures que je n'ai pas voulues

Voici la mer et des bateaux sur des tables de jeu
Un homme libre un autre homme libre et c'est le même
Des animaux enragés devant la peur masquée de boue
Des morts des prisonniers des fous tous les absents
 (1932)

Auch 1922 eine Vision, dem universalen und zeitlosen Traumland entstiegen, die gleichzeitig erschütternd nahe wirkt, wenn man von Eluards letzten Pariser Kriegsjahren weiß.

Le cœur meurtri, l'âme endolorie, les mains brisées, les cheveux blancs, les prisonniers, l'eau tout entière est sur moi comme une plaie à nue...

In dem Gedichtband «Les yeux fertiles» (1936) — auch wieder ein bezeichnender optischer Titel für Eluard — verdichten sich die poetischen Bilder immer mehr zu fratzenhaften Vorstellungen. Es ist zu Beginn des spanischen Bürgerkrieges, an dem Eluard im Kreise seiner französischen und spanischen Freunde intensiven Anteil nahm. Die traumhaft-schwebende Lyrik der frühen Zeit hat sich verwandelt in einen dramatischen Aufschrei, in eine Anklage, gesprochen in krassen Bildern, gemalt in feurigen Lettern. Neben einem Gedicht «La victoire de Guernica»⁹, das ebenso wie Picassos Guernica-Bild

⁹ Das Gedicht wurde, gesprochen von Eluard, auf eine Grammophonplatte aufgenommen. Eine musikalische Bearbeitung stammt von George Auric.

von einem furchtbaren Ereignis inspiriert ist, scheint auch in anderen Gedichten der Geist der Revolte eingedrungen zu sein.

Neben dieser flammenden Beteiligung am Weltgeschehen besteht die *Liebeslyrik* Eluards. Der einsame Wanderer durch die «monde douloureux et ravissant» ist beinahe ein Diener der Minne im altfranzösischen Sinne. Man begreift auch, daß Tristan l'Hermite, der große Voyageur, Gentilhomme und Amant des 17. Jahrhunderts, der «poète oublié», der Klassiker war und die Romantik schon vorwegnahm, einer seiner Lieblingsdichter ist¹⁰. Auch der Geist Gérard de Nervals, des «Desdichado»¹¹, des schwermütigen, einsamen Flâneurs durch die Welt der Realität und des Wunders, dessen ewige und vielfältige Liebe zur Frau magische Blüten trieb, scheint dem seinen verwandt, wie er Apollinaire brüderlich nahe war.

Die Liebe zur Frau, die ewig gleiche und die ewig neue Emotion, bedeutet ihm ein Versinken in die Tausendfältigkeit der Natur, in eine lichte Landschaft des Glückes. Das Mystische und Irdische dieser Liebe verschmilzt, wie bei Gérard de Nerval. «Facile», «Les Mains Libres», «Medieuses» sind besonders schöne Zyklen dieser modernen Liebespoesie, mit dem strahlenden Gedicht: «Je ne suis pas seule» (1939) und in dem «Livre Ouvert» mit «Je veux qu'elle soit reine» (1940). Diese Liebe ist für Eluard letzten Endes ein Weltvergessen in einem elementaren, ewigen Reich: «Cette nudité tendre de ciel et d'eau d'air et de sable.»

Demgegenüber erstet die Bindung zur gegenwärtigen Welt durch das Gefühl der *Fraternité*. Durch sie erst scheint er aus der Gefangenschaft des gequälten Ich erlöst zu werden. Wie die Liebe ihn in eine mythische Weltferne entführt: «L'amour est au monde pour l'oubli du monde», verpflichtet ihn die Fraternité dem nahen Zeitgeschehen. Das moralisch bedrohte Frankreich, mit der Magie des Wortes zu erhellen, aufzurichten und zu befreien, wird ihm Berufung. Er steigt als Dichter aus der Universalität der Gefühle, aus der Traumferne

¹⁰ Tristan l'Hermites' (1600—1655) Liebeslyrik, die formal vielleicht Ronsard nahesteht, gehört keiner direkten Schule an. Man hat ihn den großen «confesseur de soi-même» genannt. Sein Weltbild ist von Trauer und Tränen erfüllt:

*L'univers n'est plus qu'une image
Du profond repos de la mort.*

Oder:

*Le monde inconstant et léger
N'a rien de stable et de ferme.
Tout suit d'éternels mouvements.*

¹¹ Eluard besitzt seltene Manuskripte Gérard de Nervals, wie die Gedichte «Les Chimères».

in die Aktualität, in die Reihe der Kämpfenden, ohne dabei einer naturalistischen Beschreibung der Tatsachen oder Propaganda im vergänglich-politischen Sinne zu verfallen. Die poetische Transformation bleibt durch die primäre Kraft der Sprache, durch die Kraft des nackten Wortes, bestehen.

Wenn man das Gedicht:

*Adieu tristesse
Bonjour tristesse
Tu es inscrite dans les lignes du plafond*
.....

von 1932 mit seinem in der modernen französischen Lyrik fast populär gewordenen Gedicht an die Freiheit (Liberté) von 1942 mit dem endlos hämmernden Refrain: «J'écris ton nom», vergleicht, so kann man ermessen, welche moralischen Kräfte plötzlich aktiv geworden sind, um Traum mit Wirklichkeit, Universalität mit direktem Geschehen zu verschmelzen und auf eine derart prägnante Einfachheit des Ausdrucks zu bringen. Wieder das Optische dominierend «J'écris», nicht «je chante», wie es in Aragons «Paysan de Paris»¹² heißt, ein ungefähr zu gleicher Zeit entstandenes und ebenso bekannt gewordenes Gedicht. In den wohl lautenden klassischen Reimen Aragons spielt der Refrain vor allem eine *klangliche* Rolle. Er ist nicht in dem Maße wie in den — meist — freien Versen Eluards vor allem *geistiger* Brennpunkt. Eluard spricht wie ein Träumender und Hellseher, schreit wie ein Erwachter. Aragon singt, eng verbunden mit alter französischer Formtradition und Sensualität. «Chanson», «cris», «musique lointaine», «chanson française» kehren als klangliche Begriffe bei ihm immer wieder, und darüber hinaus leben seine Gedichte viel stärker von der Schönheit des Lautes. Seine Vergleiche und Bilder sind selten außergewöhnliche, bizarre, wie bei Eluard, sondern kommen häufig aus einer intellektuellen Bildungssphäre, meist aus der französischen Kultur geschöpft, mit dem rein emotionalen Stoff seiner volksliedhaften Lyrik variierend.

Eluards Imagination strömt hingegen aus dem ursprünglichen Reich irrationaler Bildelemente, die quasi noch im statu nascendi und daher auch vom Leser in der Formwerdung, d. h. dynamisch erlebt werden wie mythologische oder apokalyptische Texte.

Der *Glauben* Eluards an eine gegenseitige Verantwortung, an eine menschliche Verbrüderung und an eine Befreiung aus der Weltver-

¹² Aragon hat einen gleichnamigen Roman 1925 geschrieben. Im Laufe der letzten zehn Jahre ist es immer mehr von der «Surréalité» abgerückt, was vor allem aus seinen ganz realistischen späteren Romanen hervorgeht

düsterung kristallisiert sich langsam aus seinem Werk schon in den letzten Jahren vor der Weltkatastrophe mit dem Gedicht, das ansetzt:

*O mes frères contraires gardant dans vos prunelles
La nuit infuse et son horreur
Où vous ai-je laissés*

mit den Schlußzeilen:

*Et je ne suis pas seul
Mille images de moi multiplient ma lumière
Mille regards pareils égalisent la chair
C'est l'oiseau c'est l'enfant c'est le roc c'est la plaine
Qui se mêlent à nous
L'or éclate de rire de se voir hors du gouffre
L'eau le feu se dénudent pour une seule saison
Il n'y a plus d'éclipse au front de l'univers
(1938)*

Und dann an die Städte als kollektiven Sammelpunkt menschlichen Lebens und Leidens gerichtet, erinnernd an Apollinaires: «Cités vous êtes les monuments les plus sublimes de l'art humain...» steigt ihm aus den «Villes teintes de mélancolie» (1939) die Vision der:

*...villes sensibles
A votre tête viendront des hommes
Des hommes de dessous les sueurs les coups les larmes
Mais qui vont cueillir tous leurs songes
Je vois les hommes vrais sensibles bons utiles
Rejeter un fardeau plus mince que la mort
Et dormir de joie au bruit du soleil
(1939)*

Die Gegenwart, «la simplicité des lignes du présent», ist in die Welt der «absence» gedrungen, von der Rimbaud sagte, sie sei wahres Leben¹³. Allerdings eine Gegenwart, die schon von einer Zukunft, einem «univers libéré», erhellt wird, in der neue Geschichte zu erstehen scheint.

*Nous aborderons tous une mémoire nouvelle
Nous parlerons ensemble un langage sensible...*

Und unter einem neuen Aspekt scheint die Vereinigung des Gegensätzlichen nun stattzufinden, wenn es heißt:

*Sous les armures opposées
Les saisons brûlent dans mon cœur
Les saisons les hommes leurs astres
Tout tremblants d'être si semblables*

¹³ «La vraie vie est absente» (Rimbaud).

Wie alle Wirklichkeit bei Eluard einem dynamischen Gestaltenwandel unterworfen ist: grenzenlos, vielfältig und gleichzeitig un-animistisch ist, so lebt Eluard, wie alle großen Dichter, in allen Zeiten zugleich. Die Affinitäten zwischen dem scheinbar Verschiedenen, der fließende Uebergang von einer Substanz in die andere¹⁴, der Augen bald als Steine, bald als Wassertropfen oder als eingefaßte Perlen leuchten, Landschaftliches in menschliche Form übergleiten läßt¹⁵,

*Où commence le paysage
A quelle heure
Où donc se termine la femme*

diese ewige Verwandlung, die auch alle Sinnesfunktionen auf echt romantische Weise vermengt und erweitert, wie zum Beispiel «l'odeur du son» oder «les parfums décolorés» läßt auch alle Zeiten ineinanderfließen zu einem «présent universel».

So wie es Apollinaire von sich immer wieder ausspricht, ist auch dieser Dichter durch viele Existenzen gewandelt. «J'ai vécu plusieurs fois, mon visage a changé», und ist gleichzeitig in allen seinen verschiedenen Zeitstadien: «je suis dans tous mes états», so wie man es im Traume ist: simultan in allen Zeiten und Räumen seines Ich. «Je me construis entier à travers tous les êtres, à travers tous les temps». In den Bewußtseinsmomenten dieses Zusammenfließens wird ihm die Zeit «immobil», er fühlt sich im «Herzen der Zeit», sie fließt nicht mehr, «le temps ne passe pas», und der Dichter empfindet die «unité d'un temps partagé», die Ewigkeit, «ma saison est éternelle».

Der Begriff des *Zeitlichen* kristallisiert sich wieder in Bildern: Während die Zukunft ein «nacktes, kahles Fenster» ist, verdichtet und verfließt die Vergangenheit, die Erinnerung zu einer «buste de mémoire, erreur de forme, lignes absentes, flamme éteinte dans mes yeux clos¹⁶.» In den apokalyptischen Bildern erscheint die Zeit als zertrümmerte Uhr, der eine Tiergestalt entsteigt.

¹⁴ Die «Histoire Naturelle» von Max Ernst ist eines der schönsten gezeichneten Beispiele dieser sich ewig verwandelnden dynamischen Natur.

¹⁵ Das interpunktionslose Fließen der Eluardschen Dichtung vollzieht sich auch in diesem «ungetrennten» Sinne.

¹⁶ Derart gesprochene Bilder («paroles peintes») finden ihre gemalten Parallelen in der frühen «pittura metafisica» Giorgio De Chiricos (1911—1917) mit ihrer mystheriösen Vergangenheit-Gegenwarts-Atmosphäre, die sich in traumhafter Stille ausbreitet. Chirico, der auch Dichter war, hatte einen großen Einfluß auf die Malerei und Poesie des Surrealismus. (Vgl. «La Révolution surréaliste», erste drei Jahrgänge.)

*Des ruines de l'horloge
Sort un animal abrupt désespoir du cavalier*

Der Lebendige empfindet die «Explosionen der Zeit» als «fruits toujours mûrs pour la mémoire». Aber die Zeit ohne Erinnerung bedeutet Tod, «cris sans échos, signes de mort, temps hors mémoire...»

Die Zukunft ist kein abgetrenntes, neues Reich, sondern mit der Gegenwart verwoben, ihr Bestandteil.

*C'est autour de sa tête que tournent les heures sûres du
l e n d e m a i n
Sur son front les caresses tirent au clair tous les mystères
C'est de la chevelure
De la robe bouclée de son sommeil
Que les souvenirs vont s'envoler
Vers l'a venir cette fenêtre nue...*

Die Gestaltung des Zeiterlebnisses wird auch in dieser Lyrik zum integrierenden Bestandteil. Es ist jene «neue Dimension», die in der Malerei des 20. Jahrhunderts seit dem Beginn der modernen Bewegung bis zu den letzten Picassowerken lebendig im Bilde mitschwingt, die im modernen Roman und Drama seit Proust bis Joyce und Eliot als Rahmen und Säule des Ganzen in Erscheinung tritt, so wie ihr auch in den Naturwissenschaften heute eine immer größere Bedeutung zur Qualifizierung der Substanz zugemessen wird.

Paul Eluard ist mit einer phantastischen Bildkraft an die illusionslose Enthüllung der menschlichen Psyche gegangen. Er hat neue Landschaften der Seele entdeckt und diese geistigen Abenteuer in neuer Sprache verkündet. Er ist aus sich selbst und aus dem Herzen der Menschheit gestiegen von «souvenir» und «avenir» gleich stark erfüllt, um das Gewissen der Humanität zu erwecken und um den Weg zu einer neuen Freiheit des Erkennens und Schönheit des Fühlens zu erschließen. Daher vermögen auch seine letzten Gedichte, die vor allem um die schicksalhaften Jahre Frankreichs und seiner französischen Brüder kreisen, über eine «poetisierende Zeitgeschichte» hinauszuragen und im universal Menschlichen zu münden. Seine Poesie hat sich vereinfacht, sie ist härter geworden, und der Glanz traumhaften Entrücktseins ist oft nur noch in Splittern spürbar. Aus den Jahren gemeinsamen Leidens gewachsen, scheint diese Dichtung für viele zu sprechen, an viele gerichtet zu sein. Sie ist durchsetzt von großartigen und furchtbaren Erfahrungen an der Realität, an der menschlichen Psyche, erfüllt von Offenbarungen des Todesmutes, der Freiheitsbesessenheit, der Revolte gegen den Bedrucker, des Hasses und der Liebe. Man mag sich fragen, ob dieser «tendenziöse» poetische

Einsatz um Frankreichs Freiheit und um eine Neueroberung des Lebens nicht die Freiheit der Eluard'schen Kunst bedroht. Aber es scheint, daß auch diese Phase seiner Dichtung durch die Intensität des Fühlens und durch die Wiedererweckung der ursprünglichen Spannkraft des einfachen Wortes den Rahmen des speziellen Themas zu sprengen und seine geistige Verwandlung zu vollziehen vermag, ähnlich wie das Guernica-Bild Picassos weit über das Motiv des spanischen Bürgerkrieges hinaus letzte Probleme menschlichen Leidens erfaßt und künstlerisch transformiert. In beiden Fällen dürfte es sich nicht um eine Wendung zu einem Detail-Realismus, sondern vielmehr um eine lapidare und monumentale Prägung der *Vérité* handeln, durch die Weltgeschehen und dichterische Gestaltung verschmolzen werden. Wenn André Breton in seiner Rede an die französischen Studenten von Yale (1942) von dem kommenden «mythe social» spricht, wenn der amerikanische Dichter William Saroyan von der Notwendigkeit einer Durchdringung von Kunst und Geschichte und von einer «poetischen Durchformung des neuen schwierigen Stoffes, den die Welt der Kunst heute liefert», schreibt¹⁷, so zielt das in die gleiche Richtung. Dabei mag natürlich qualitativ die Fähigkeit der künstlerischen Transformation immer entscheidend sein.

In einem Vortrag, den Paul Eluard 1936 in London hielt und der vielleicht eines der ehrlichsten und intensivsten modernen Dichterbekennnisse ist, faßt er diesen geistigen Kampf und Durchdringungsprozeß in die Worte¹⁸: «L'homme sortira de ses abris et, face à la vaine disposition des charmes et des désenchantements, il s'enivrera de la force de son délire... Il ne sera alors plus un étranger, ni pour lui-même, ni pour les autres. La solitude des poètes, aujourd'hui, s'efface. Voici qu'ils sont des hommes parmi les autres, voici qu'ils ont des frères...»

¹⁷ W. Saroyan: «The Time of your Life». (Introduction.) Faber and Faber, 1943.

¹⁸ Aus: *L'Evidence poétique* (Donner à voir, 1939).