

Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike
14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 235–270

Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

Open access verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	vii
<i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i>	
Alt-Hebräische Lyrik	13
<i>Tim Schramm</i>	
Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik	41
<i>Gerhard Lohse</i>	
Deutsche Lyrik I	77
Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts <i>Heinz Hillmann</i>	
Englische Lyrik I	103
Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit <i>Peter Hühn</i>	
Englische Lyrik II	135
Natur und Kultur in der Romantik <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik II	171
Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik <i>Heinz Hillmann</i>	
Deutsche Lyrik III	197
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert <i>Heinz Hillmann</i>	
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	235
<i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i>	

Englische Lyrik III	271
Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i>	
Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts	309
<i>Christine Gölz</i>	
Englische Lyrik IV	351
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik IV	389
Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i>	
Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts	419
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China	455
<i>Michael Friedrich</i>	
Beitragende	483

Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann

Baudelaires *Fleurs du Mal*

Heinz Hillmann

Überschreitet man um die Mitte des 19. Jahrhunderts die lyrischen Grenzen Deutschlands nach Frankreich, gerät man in eine andere Welt. Die Täler weit und Höhen, die Parks, Gärten und beschaulichen Schlösser bleiben zurück; Sirenen im Grunde, singende Wandergesellen am Berge, die Lerchen im Himmel und Vögel im Walde verklingen. Man kommt in die Metropole, das „enorme Paris“ – wie Baudelaire es nennt – mit seinen alten Faubourgs, mit seinen Straßen und Quais, Türmen und Schornsteinen, den Spiel- und Tanzsälen, den Kasernen und Hospitälern mit ihren Kranken, Süchtigen, Trinkern, Straßendirnen und Mördern. Normale Bürger gibt es in diesem lyrischen Raum nur sehr selten, sie sind schon im Widmungsge-
dicht der *Fleurs du Mal* entsprechend apostrophiert.

Baudelaires Haltung gegenüber der neuen Naturreligion – wie er überraschend präzise benennt, was wir als das Naturerlebnis der deutschen Aufklärung, Klassik und Romantik kennen – kommt sehr pointiert in einem Brief an Fernand Desnoyers zum Ausdruck:

„Mein lieber Desnoyers, Sie bitten mich um Verse für Ihren kleinen Band, Verse über die *Natur*, nicht wahr? über die Wälder, die großen Eichen, das Grüne, die Insekten – die Sonne vermutlich? Aber Sie wissen doch, daß ich außerstande bin, über die Vegetabilien in Rührung zu geraten, daß meine Seele dieser sonderbaren neuen Religion widerstrebt ... Ich werde niemals glauben, daß die Seele der Götter in den Pflanzen wohnt, und selbst wenn sie

darin wohnen sollte, würde ich mich kaum darum kümmern und meine eigne für ein sehr viel höheres Gut halten als jene der geheiligten Gemüse.“¹

Charles Baudelaire (1821–1867) ist nicht der erste, der Paris, das im Roman schon lange gegenwärtig war, zum lyrischen Raum in Frankreich gemacht hat. Aber Baudelaire ist mit seinen *Fleurs du Mal* (1857) der erste, der das, was sehr französisch und sehr national ist, zu einer langsamen Revolution werden läßt und zum Maß moderner Lyrik überhaupt in Europa. Dabei liegt das Neue nicht nur in einer bestimmten Sicht von Paris als Großstadt, Szenerie und Figuration, sind es also nicht nur „Tableaux Parisiens“, wie das zweite Buch der *Fleurs du Mal* heißt, die die Revolution bewirken. Es ist vielmehr eine Verschiebung der Haltungen und Werte, die dieses Buch auf eine exemplarische Weise schockierend und modern macht. Schrecken zu meiden, Angenehmes zu suchen oder das Schöne zu verehren und das Häßliche zu mißachten oder zu ignorieren, das gilt hier so wenig wie das Gute dem Bösen entgegen- und natürlich weit darüber zu stellen. „Ich“, so darf der Mörder und Trinker sprechen – wie die Stimme des Dichters „ich“ sagt – und er kann erzählen, wie und warum er die Geliebte getötet hat, um sie gerade zu retten vor dem Verkommen. Und er kann sein „schuldiges Haupt“ auf die Straße legen, wo es „der Wagen zermalmt, wenn er schläft wie ein Hund: ich pfeif drauf, wie auf Gott, den Teufel und das heilige Abendmahl“ („Le Vin de l’Assassin“, CVI).

„Les Charmes de l’horreur n’envirent que les forts“ – die Schrecken der Stadt auszuhalten, ihre Abartigkeiten zu teilen und in einem Sprung der Gefühle sich zu eigen zu machen, lyrisch „ich“ zu sagen in vielen ihrer Gestalten und sie darin zu erkennen, anstatt sie vorab zu vermeiden oder zu bewerten, das ist die moderne Haltung, die im Buch der „Révolte“ am Schluß zu einem *Gebet* an Satan führt.

¹ Charles Baudelaire. *Sämtliche Werke/Briefe (in acht Bänden)*. Bd. 3: *Les Fleurs du Mal/ Die Blumen des Bösen*, hrsg. Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost (München, Wien, ²1989), 405. Nach dieser Prosa-Übersetzung auch die deutschen Zitate im ersten Teil, anders als die gebotene lyrische Übertragung Georges im Anhang.

Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,
 Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front
 Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront! (CXX)

Der lyrische Satanismus steht im Zeichen der Erkenntnis. Es ist das zweite, nun in der Welt wiederholte Essen vom Baum der Erkenntnis, das das erste, vorab in Gut und Böse einteilende Erkennen im Paradies in Frage stellt und überholt.

Erwartet der Dichter im ersten Buch und am Beginn der *Fleurs du Mal* noch seinen Aufstieg in die „seligen Ränge der heiligen Legionen“ in der Nähe zu Gott, so bittet er hier in der „Révolte“, wenn der Tag (des Todes?) kommen wird, nahe bei Satan („près de toi“) zu ruhen, in den Tiefen der Hölle. Aber im letzten Gedicht des letzten Buches „La Mort“ und den letzten Versen der *Fleurs du Mal* heißt es: „Enfer ou Ciel, qu'importe?“ – egal ob Himmel, ob Hölle, wenn es nur neu ist. Ist also dieses das letzte Wort, und ist es endgültig? Oder gilt auch der Anfang noch, und das vorletzte Ende in der „Révolte“? Ist also jedes lyrische Ereignis, ist jedes Gedicht gültig in sich; und sind also viele, ja alle gleich und gültig?

Wir können die *Fleurs du Mal*, gehen wir vom ersten Gedicht aus und bemühen dabei den europäisch-christlichen Mythos vom Schicksal der Seele, als einen Weg des Dichters vom Himmel in die Tiefe hinab und wieder hinauf in die Höhe lesen und ihm so eine Geschichte zuordnen. Nicht ganz zufällig geraten wir dabei in die Nähe von Dantes *Divina Commedia*, dem christlichen Epos schlechthin, in dem Raum und Zeit und der Weg des Dichters durch Hölle, Läuterungsberg und Himmel sicher geordnet und festgelegt sind. Wir können die *Fleurs du Mal* freilich auch als eine Folge lesen von Gedichten, von denen jedes Ereignis und Zustand ist zwischen den Extremen von oben und unten und jedes auf andere Weise, in Variationen. Jedes von ihnen ist unmittelbar zu Gott oder zu Satan, jedes auf seine Weise, und manchmal liegt es auch ganz ruhig dazwischen. Das ist ein lyrisches, kein episches Universum.

„Je n'ai pas oublié, voisine de la ville, / Notre blanche maison, petite mais tranquille“ – „Ich hab es nicht vergessen, unfern der Stadt, unser weisses Haus, das klein war, doch still“ – so beginnt ein kleines Gedicht der „Tableaux Parisiens“ (XCIX). Nichts zerstört oder verdeckt das Erinnern; nichts das weiße Haus nahe der Stadt und seine Stille; nichts den Garten mit seiner Pomona aus Gips und einer alten Venus; nichts das Sonnen-

auge in einem neugierigen Himmel draußen und drinnen „unsere langen und schweigsamen Mahlzeiten“. So kann ein Gedicht die Idylle der Kindheit beschützen mit seiner abgeschlossenen Form. Ähnlich wie die berühmten „Correspondances“ (IV) die romantischen Verschwisterungen der Natur beschützen und unangetastet lassen, auch wenn sich in ihr die natürlichen frischen Düfte mischen mit den von Ambra und Moschus, also solchen, die unnatürlich erscheinen, „corrompus, riches et triomphants“.

Wenn hier die natürliche Frische mit unnatürlicher Verderbtheit harmoniert, so stellt das nächste Gedicht die Schönheit und Unschuld der Leiber von Menschen und Statuen früher Epochen in einer ersten Strophe schroff wertend der zweiten gegenüber, die ein „schwarzes Bild voller Schrecken der heutigen Körper“ entwirft. Wenn dann die dritte Strophe eine andere Wertung, eine neue Version von Schönheit zu schaffen versucht („Gewiß, wir verderbten Völker haben Schönheiten, die den Alten unbekannt waren: Gesichter zerfressen vom Krebs der Herzen“), so wird doch gleich wieder klargestellt, daß unsere „kranken Rassen ... der Jugend“ der Frühzeit „tiefe Huldigung zollen“. Und dennoch kann sich diese klare Wertsetzung von klassischer Schönheit gegenüber moderner Interessantheit im Ganzen der *Fleurs du Mal* nicht halten.

Den Wandel von einer älteren, eindeutig festen Wertung der Dinge zur neueren, mehrdeutig variableren Geltung oder Umkehrung der alten Wertung kann ein kleines Detail noch einmal verdeutlichen, eine Wetterfahne, die sich zufällig in Hölderlins „Hälfte des Lebens“ und in Baudelaires „Brumes et Pluies“ (CI) findet. Die Fülle der Früchte und Blumen, die Küsse der Schwäne und dieser wie jener Nähe und Neigung zu Wasser und See im späten Sommer, das ist, in der ersten Strophe Hölderlins, die Schönheit und Güte der einen Hälfte des Lebens; die zweite, der anderen Hälfte gewidmete Strophe kennt nur die Klage des Verlustes, das lieb- und sprachlose Nebeneinander der Kälte des Winters: „Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen“. Ein halbes Jahrhundert später schreibt der französische Dichter: „O Spätherbst, Winter, schmutzdurchtränkter Frühling, einschläfernde Jahreszeiten! Euch liebe und lobe ich, daß ihr mein Herz und Hirn so einhüllt mit dunstigem Bahrtuch und schemenhaftem Grab“. Und das zweite Quartett setzt dem nichts entgegen, sondern es variiert nur das erste: „Auf dieser weiten Ebene, wo der kalte Nordsturm sich umtreibt, wo in langen Nächten sich die Wetterfahne heiser schreit, wird meine Seele besser als zur Zeit des lauen Lenzes weit ihre Rabenflü-

gel spreiten“. Und auch die beiden Terzette dieses Sonetts singen die fahlen Finsternisse, die „pâles ténèbres“.

So komponiert Baudelaire auch seine „églogues“ nicht über das Land, sondern über die Stadt. „Paysage“ (Landschaft), so der Titel des entsprechenden Eingangsgedichts der „Tableaux Parisiens“. Das Hirtengedicht der Antike hat die Reinheit des Landlebens der Stadt mit ihren Verderbnissen als Maß gegenübergestellt, über fast zwei Jahrtausende hinweg bis in die Neuzeit. Hier aber wird es zum kanonischen Loblied der Stadt. Ganz ähnlich wie das Sonett Petrarcas, ein erhabenes Genre, nun alle Finsternisse der Stadt aufnehmen kann. Die europäische Tradition ist unmittelbar gegenwärtig, aber sie steht der Gegenwart nicht als das vergangene Ideal gegenüber, elegisch oder satirisch. Sie nimmt im Gegenteil die Schrecken, Abgründe und Erbärmlichkeiten der Gegenwart auf in ihre altedle Gestalt. Sie gibt ihnen etwas ab von ihrer Würde und erkennt sie als ein Seiendes eigener Art an.

Die *Fleurs du Mal* machen uns schon in der Mitte des vorletzten Jahrhunderts gleichzeitig mit unserer modernen Zivilisation bekannt. Sie setzen uns, wie Kafka das einmal von Kunst überhaupt sagt, andere Augen ein, aber sie führen auch andere Gefühle, Haltungen und Werte vor. Es ist eine Art lyrische Gymnastik. Jedes Gedicht eine andere Variante zwischen Extremen, eine andere Erprobung, für uns wie für den Dichter.

Es ist ganz unmöglich, sie alle auf eine Formel zu bringen, obwohl man die Einheitlichkeit immer spürt. Aber selbst wenn man das Grundschema formulieren würde, was würde es nützen? Die *Fleurs du Mal* sind eine Folge von Gedichten in sechs Büchern: „Spleen et Idéal“, „Tableaux Parisiens“, „Le Vin“, „Fleurs du Mal“, „Révolte“, „La Mort“. Man muß dieser geordneten Folge Schritt für Schritt folgen, dann merkt man erst, was in diesem Kursus mit einem geschieht und was der Dichter selbst durchgemacht hat.

Aber hier, in unserem Buch über Lyrik, läßt sich damit nur beginnen – am besten am Anfang – und dann noch einmal am Ende und über dieses hinaus. Die Mitte sparen wir aus.

Bénédiction

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié:

- 5 – « Ah! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
 Plutôt que de nourrir cette dérision!
 Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
 Où mon ventre a conçu mon expiation!
- Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
 10 Pour être le dégoût de mon triste mari,
 Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
 Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,
 Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable
 Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
 15 Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
 Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés! »
- Elle ravale ainsi l'écume de sa haine,
 Et, ne comprenant pas les desseins éternels,
 Elle-même prépare au fond de la Géhenne
 20 Les bûchers consacrés aux crimes maternels.
- Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
 L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
 Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
 Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.
- 25 Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
 Et s'enivre en chantant du chemin de la croix;
 Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
 Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.
- Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,
 30 Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité,
 Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,
 Et font sur lui l'essai de leur férocité.
- Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
 Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats;
 35 Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,
 Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

- Sa femme va criant sur les places publiques:
Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
40 Et comme elles je veux me faire redorer;
Et je me soulerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De génuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire
Usurper en riant les hommages divins!
- 45 Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.
Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
50 J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jetterai par terre avec dédain!"
Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
55 Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux:
– « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
60 Qui prépare les forts aux saines voluptés!
Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.
- 65 Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.

- Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
 70 Les métaux inconnus, les perles de la mer,
 Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
 A ce beau diadème éblouissant et clair;
- Car il ne sera fait que de pure lumière,
 Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
 75 Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
 Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs! »

„Bénédiction“, Segnung oder Lobpreisung, so lautet also der Titel des ersten Gedichts, der damit auch über dem ersten Buch, ja dem Ganzen der *Fleurs du Mal* steht. Das Gedicht erzählt von dem Segen, den der Dichter durch den „Entscheid höchster Mächte“, in der Welt zu erscheinen, erhält; vom Segen, der über ihm liegt und den er braucht und weiß bei seinem Gang durch die Erniedrigungen der Welt; die Segnung schließlich, die er selbst Gott zurückgibt als Lob, Preis und Dank („Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance“) dafür, daß Gott ihm das reinigende Leiden gegeben hat, das ihn in die himmlisch seligen Ränge der Heiligen hinaufführt, wo er mit seiner leuchtenden Krone thronen wird.

So bekommt der „Poète“ – immer groß geschrieben wie auch auch Gott („Dieu“), der Himmel („Ciel“), die Hölle („La Géhenne“) und der Engel („Ange“), der das Kind („L'Enfant“) begleitet – eine dreiteilige Geschichte: Die Konzeption im Himmel durch die höchsten Mächte, die niedrige Geburt und das Leiden auf der Erde, die Rückkehr oder Erhebung in die himmlischen Regionen und ein Platz in Gottes Nähe. Eine enorme Raumdimension wird eröffnet und als Weg des Dichters durchschritten. Es ist ein allwissender Erzähler, der diesen universalen Blick in Jenseits und Diesseits hat. Aber es ist auch der von ihm erzählte Dichter, dem dieses universale und unbezweifelte Wissen gegeben ist, denn in seinem Gebet an Gott kennt er ja noch auf Erden schon seinen künftigen Aufstieg und Gottes Pläne mit ihm. Es gibt gar keinen Zweifel und ist also auch keine Hoffnung, sondern sicheres Wissen, das bis in die Uranfänge des Lichtes zurückgeht. (Ein Wissen, wie es der Glaubende hat.)

Das ist freilich für einen modernen Dichter wie Baudelaire eine erstaunliche Geschichte und Erzählung, die man auch nicht zu schnell als bloß allegorische Einkleidung einer Dichterweihe erklären oder als blasphemische

Selbstheiligung abtun darf. Die Erzählweise hat vielmehr Teil an jener universalen Wissensstruktur, über die auch die Propheten des Alten Testaments verfügt haben, die ja Gottes Pläne und Worte zu Israel und seinen Propheten kannten und lebten; aber sie hat auch Teil an der allwissenden Erzählweise etwa des 2. Buch Mose und seiner Gespräche mit Gott oder auch an der eines der Evangelisten – weniger des spröden Markus, eher des Lukas oder Johannes, die ja auch die große Geschichte von der himmlisch-irdischen Konzeption des Gottessohns, seiner Erdengeburt, seines irdischen Wandels, seiner Passion und Erhebung an Gottes Seite erzählen.

Die Vita des Dichters in diesem Gedicht ist dem sehr ähnlich. Ein Mythos ist lebendig, so lange er forterzählt wird, und das geschieht von Anfang an immer in Varianten. Baudelaire hat den christlichen Mythos Europas forterzählt in diesem Gedicht, auch durch die prominente Stellung, die er der Hölle und Satan in seinem Werk eingeräumt hat. Die griechisch-römischen Mythen, wie sie die deutsche Klassik erneuert hat, sind bei ihm eher nur beiläufig erwähnt.

Wie der Himmel, so gehört auch die Hölle zur Dimension dieses lyrischen Universums. Hier im ersten Gedicht ist es die biblische Gehenna, „La Géhenne“, in die sich die Mutter des im höchsten Himmel beschlossenen Dichterkindes selbst hinabverdammt. Denn sie verflucht die Nacht seiner Empfängnis, sie verflucht das göttliche Kind als „Werkzeug göttlicher Bosheit“ und verflucht Gott selbst, der sie „außerwählt unter allen Weibern“. Diese Mutter ist die schwarze Verkehrung der Gottesmutter, wie ihre dreistrophige Fluchrede eine Verkehrung des frommen Gebets ist, und so verdammt sie sich selbst auf den Grund der Hölle – statt in die Höhe des Himmels und an die Seite des Sohnes erhoben zu werden.

Eine ähnliche Figur ist auch die Frau des Dichters, die in der zweiten, nun vierstufigen Rede den Schwur ablegt, die Hingabe und Verehrung des Dichters für sie in eine Vergottung und verbotene Anbetung zu verkehren – eine satanische Versucherin also, die ihm schließlich das Herz aus der Brust reißen und den Tieren vorwerfen will.

So wird das Dichterleben zur Passion, zum Kreuzweg („chemin de la croix“); „Brot und Wein“, für ihn bestimmt, verunreinigt ihm die Menge durch Bespuckung; und aus allen diesen Leiden wird ihm die mystische Krone geflochten, die er tragen wird, wenn er erhöht wird.

Eine Leidensgeschichte in großer Nähe zu den heiligen Texten. Das machen mancherlei Anklänge, meine ich, doch sehr deutlich. Und der Erzähler

wie seine Figur bleiben auch gläubig, ja wissend. Der Erzähler sieht mit seiner Gestalt sozusagen den Himmel offen: „Zum Himmel, wo sein Auge herrlich einen Thron erblickt, streckt unverstört der Dichter seine frommen Arme ...“ und überläßt ihm dann das Wort, das – nun in fünf Strophen – die Reden der Verfluchung und Verschwörung in einem frommen Gebet an Gott überwindet.

„Bénédiction“ ist ein Gedicht beträchtlicher Grandiosität, recht groß gesprochen, weit hinauf- und hinabgedehnt in die über- und unterirdischen Räume wie in uranfängliche wie künftige Zeiten. Mit dieser Dimensionierung steht es allein. Die Gedichte, die folgen, sind nicht nur räumlich und zeitlich begrenzter, das strenge Sonett mit seinen knappen vier Strophen ist die Entsprechung und formt seinerseits eine engere Welt. „Les Chats“ (LXVI) wäre ein gutes Beispiel: Raum ist hier, wie so oft in vielen Gedichten der *Fleurs du Mal*, das Interieur, das innere Haus, das die glühend Verliebten wie die strengen Weisen so lieben wie ihre Katzen, die wie sie fröstelnd und seßhaft sind. Aber in solch heißkalter Leidenschaft suchen sie gerade den Schrecken der Finsternisse, und Erebus nähme sie gern in seine Unterwelt, wie ihre mystischen Augensterne sternengleich leuchten. Höhe und Tiefe also auch im Innern des Hauses, die Ferne dazu, denn die Katzen nehmen die Haltungen großer Sphinxen in den Wüsten ein. Und ihre Augen erinnern zurück an das himmlische Urfeuer und seine Spiegelungen im ersten Gedicht. Wird also durchweg der Raum irdischer, innerweltlicher und enger, so ist doch die Erde nicht ohne die Höhen und Tiefen, die Himmel und Abgründe, selbst wenn sie sich in Metaphern und Träumen eröffnen. In der Stadt, in den Straßen und Häusern und Zimmern der Stadt und darin in den Körpern, Herzen und Hirnen – nur darin ereignen sie sich. Alles, auch die Landschaft, ja die ganze Welt wird so zum Bestandteil der Stadt. „Ce terrible paysage“, eine aus Elementen der Natur und der menschlichen Kunst komponierte Landschaft, entsteht in dem Gedicht „Rêve Parisien“ (CII). Aber als der Architekt dieser „féeries“ erwacht, findet er sich in seinem elenden Nest („taudis“) in der Stadt wieder. Ganz ähnlich wie das Ich in seiner Mansarde und nahe dem Himmel sitzt, um seine Eklogen der Stadt zu schreiben am Anfang der „Tableaux Parisien“.

Vielleicht darf man – aber ich bin nicht sicher, denn wie kann man diese hundertfünfundzwanzig Gedichte mit ihren kleinen Unendlichkeiten überblicken? – vielleicht darf man sagen, daß die Gedichtfolge der *Fleurs du Mal* ein unumkehrbarer Gang aus der Weite von „Bénédiction“ in die Stadt

und ihre Tiefe ist. Bis dann das letzte, hundertsechszwanzigste Gedicht aus acht Einzelgedichten, bis „Le Voyage“ die Welt noch einmal in eine andere Dimension eröffnet. Die erste Strophe des ersten Reisegedichts beginnt mit dem Kind, das offenbar in einem Zimmer über die Karten und Stiche gebeugt ist, so daß das Universum so groß ist wie sein Verlangen darauf. Die weite Schwingung des Eingangsgedichts freilich hat allmählich nachgelassen, auch wenn sie immer noch spürbar bleibt. Direkt nach „Bénédiction“ folgen „L’Albatros“ (II) und „Élévation“ (III), die schon im Titel die Höhe des Himmels aufnehmen. Die Albatrosse, diese „Könige des Azurs“ über den Planken der Schiffe, die über die „Abgründe“ gleiten, das ist eine so deutliche innerweltliche Parallele zur überweltlichen Vertikale des ersten Gedichts, auch mit der Entwürdigung des Königs der Lüfte durch die Matrosen, daß die allegorische Deutung der letzten Strophen („Le Poète est semblable au prince des nuées“) fast eine überflüssige Erinnerung darstellt. Der Abschied von Höhe und Reinheit des Ideals in diesem und in dem folgenden Gedicht ist nicht leicht und wird nicht sogleich vollzogen. Es bedarf vieler Gedichte, bis wir die vier Gedichte des Trübsinns erreichen, des Spleens (LXXV–LXXV), in denen „Pluviôse“ aus seiner Urne in großem Schwall eine düstere Kälte ausgießt, der Dichter ein vom Mond verfluchter Friedhof ist, König eines vom Regen durchtränkten Landes, auf dessen gebeugtem Schädel die entsetzliche, herrische Angst ihre schwarze Fahne aufpflanzt.

Ideal und Spleen sind einander entgegengesetzt, auch durch ihre Positionen im ersten Buch der *Fleurs du Mal*. Aber sie gehören genauso zusammen, wie der Titel sie verbindet („Spleen et Idéal“), ähnlich wie Höhe und Tiefe, Himmel und Hölle, Gott und Satan bald entgegengesetzt und als das absolut Gute und Böse gewertet werden können – bald gleichermaßen gültig sind. „Ob du vom Himmel, ob du aus der Hölle kommst, gleichviel, o Schönheit!“, heißt es rund zwanzig Gedichte nach dem Lobpreis Gottes von der Schönheit. Sie ist es, die die Pforte zu einer neuen, bisher noch ungekannten „Unendlichkeit“ öffnet und vom Dichter als „meine einzige Königin“ angerufen wird. In der „Hymne à la Beauté“ (XXI) sind die Extreme der Räume und Werte der *Fleurs du Mal* ineinander verschränkt, und deshalb ist diese künstliche Schönheit auch die Verdichtung des ganzen modernen Universums.

Hymne à la Beauté

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

- 5 Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore;
Tu répands des parfums comme un soir orangeux;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

- Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
10 Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.

- Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
15 Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureuxment.

- L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépète, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
20 A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

- 25 De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

Die Reise in die Welt der dichterischen Imagination (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé)

Klaus Meyer-Minnemann

Richtet die „Hymne à la Beauté“ den Blick auf eine schreckenerregende und zugleich faszinierende Schönheit von einer anderen Welt, die nicht mehr wie in der platonischen Tradition das Wahre und Gute repräsentiert, sondern beiden indifferent gegenübersteht und gerade deshalb dem Dichter das Leben in dieser Welt, wenn auch nur ein wenig, leichter macht:

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

- 25 De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,
Rhythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

so ruft „Le Voyage“ (CXXVI) vollends auf zur Fahrt in jenes andere jenseits der alltäglichen Erfahrung, zu dem die „Hymne à la Beauté“ das Tor öffnet. „Le Voyage“ (Die Reise) ist das letzte Gedicht der *Fleurs du Mal*. Zugleich bildet es den Abschluß des letzten Teils der gesamten Gedichtsammlung, der die Überschrift „La Mort“ (Der Tod) trägt. „Le Voyage“ voraus gehen die Gedichte „La Mort des Amants“ (Der Tod der Liebenden), „La Mort des Pauvres“ (Der Tod der Armen), „La Mort des Artistes“ (Der Tod der Künstler), „La Fin de la Journée“ (Das Ende des Tages) und „Le Rêve d'un Curieux“ (Der Traum eines Neugierigen), ein Sonett, das des Dichters eigenes Sterben als emotionslosen, schmerzfreien Übergang in den Tod imaginiert. Wie man sieht, handeln alle diese Gedichte vom Tod; so auch „Le Voyage“, das auf den alten Vorstellungen vom Meer des Lebens sowie vom Leben als Reise beruht. Doch sind diese alten Vorstellungen in „Le Voyage“ eigentümlich verändert. Während traditionell das Leben als Reise auf dem Meer des Lebens als ansteigende beziehungsweise

absteigende Linie nach dem Muster Kindheit, Jugend, Reife, Alter gedacht wird, das dem Schema der Jahreszeiten folgt, verläuft die Lebensreise in „Le Voyage“ ausgehend von den Kindheitsträumen plan und zirkulär in der stets wiederkehrenden Erfahrung der Enttäuschung. Die reichsten Städte, die erhabensten Landschaften, nie boten sie die geheimnisvolle Anziehung jener Gebilde, die der Zufall aus den Wolken zu formen versteht, nie vermochte die Sehnsucht nach dem anderen erfüllt oder gar gestillt zu werden. Ein bitteres Wissen, das man aus dem Reisen, das heißt dem Leben zieht! Die Welt, gleichförmig und klein, zeigt uns nur unser eigenes Bild, heute, gestern, morgen, immerzu. Eine Oase des Schreckens in einer Wüste der lustlosen Müdigkeit. Aber die Zeit lauert und setzt schließlich den Fuß auf unser Rückgrat, um uns dem einen, dem letzten Reiseziel zuzuführen. Hier nun setzt der achte Teil des Gedichts „Le Voyage“ ein, der den Schlußpunkt der *Fleurs du Mal* bildet.

Le Voyage, VIII

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
 Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
 Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
 Nous cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

- 5 Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
 Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!

Der Sprecher des Gedichts und diejenigen, die mit ihm die Anker lichten wollen und die im „nous“, dem „wir“, mit eingeschlossen sind, brechen auf zu dem einzigen, das nach allen Erfahrungen noch bleibt, dem Tod. Dies Land, so heißt es, sind wir leid. Denken wir zurück an die Bedeutung, die die Natur für den Dichter im 18. Jahrhundert und dann vor allem in der Romantik als das andere seiner selbst gewonnen hatte, mit dem er in einen spannungsvollen Austausch trat, um sich selbst zu finden, so begegnet uns hier eine ganz neue Konstellation. Die Natur ist nicht mehr in der Lage, diesen spannungsvollen Austausch zwischen einem Subjekt, dem Ich des Sprechers, das wieder als Ich des Dichters inszeniert wird, und seinem Ob-

jekt, der Natur als Inkarnation des Erhabenen, Gewaltigen oder auch Tröstenden jenseits der Verbiegungen der menschlichen Gesellschaft, zu leisten. An die Stelle der Natur treten die Stadt oder auch die „künstlichen Paradiese“, „les Paradis artificiels“, deren Erzeugung durch die Drogen Wein, Haschisch und Opium Baudelaire einen eigenen Essay gewidmet hat. Doch „Le Voyage“ bringt zum Ausdruck, daß alle diese Objekte dem Dichter nicht mehr das zu geben vermögen, wonach er verlangt. So bleibt nur das ganz Unbekannte, der Tod, um das Neue zu finden, das der Welt des dichterischen Erlebens genügt.

Wie läßt sich das verstehen? Zunächst wohl im wörtlichen Sinn. Der pathetische Gestus der Verneinung der Welt, das heißt der menschlichen Gesellschaft *und* der Natur, ist unübersehbar. Er setzt die Linie fort, die von „Bénédiction“ und „L'Albatros“, ja auch von „Les Chats“ und vielen anderen Gedichten der *Fleurs du Mal*, vor allem aber von „Hymne à la Beauté“ ausgeht. Der Dichter hat keine Heimstatt in der Welt. Was ihm bleibt, ist das radikale Exil: der Tod. Baudelaire hat den Dichter stets als den Unbehausten entworfen, dem die Welt insgesamt als ein Nichtgenügendes gegenübersteht. Diese Unbehaustheit in der Welt, der nur der Tod als Ausweg bleibt, äußert sich in dem Schlußgedicht der *Fleurs du Mal*, dem letzten Teil von „Le Voyage“.

Doch es läßt sich auch eine übertragene Bedeutung für den Aufbruch in den Abgrund des Unbekannten vertreten. Dieses Unbekannte, zu dem der Tod führt, kann ebenso verstanden werden als die radikale Entbindung der dichterischen Imagination von der außersprachlichen Welt und ihrer Benennung. Der Aufbruch ins Unbekannte des Todes heißt dann, daß der dichterischen Imagination keine Welt, sondern nur noch die Imagination selbst gegenübersteht, sie sich also in sich selbst spiegelt. Was ist jedoch die dichterische Imagination, oder genauer gefragt, worin äußert sie sich, wenn sie sich selbst gegenübertritt? Die Antwort lautet: Sie äußert sich in Sprache über sich selbst als Sprache, und zwar als eine Sprache, die sich von ihrer Bindung an die Objektwelt gelöst hat. Die Sprache als Ausdruck und Gegenstand der dichterischen Imagination wird von dem Zwang, sich in der Verwendung der Sprache nach den durch die Sprache entworfenen Modellen von Welt und Erfahrung zu richten, entbunden. Die dichterische Imagination als Sprache in der Sprache wird frei.

Die Radikalität dieses Schrittes, die in Baudelaires „Le Voyage“ zum Ausdruck kommt, wird zum einen über Rimbaud zum automatischen

Schreiben, der „écriture automatique“ der Surrealisten, führen, in dem jedes Wort mit jedem eine Verbindung eingehen kann, gesteuert nur durch die ungehindert strömende Imaginationskraft des Schreibenden. Zum anderen wird sie über die Sprachverwendung Mallarmés, der in seiner Jugend stark von der Dichtung Baudelaires beeindruckt war, in eine neue, nicht mehr lineare Syntax münden, in der die Worte auf dem Papier so angeordnet sind, daß sie sich erst im Akt des Sprechens oder Lesens zu Ketten mit jeweils neuen Bedeutungen formen. Ihren extremsten Ausdruck hat diese Form der Dichtung in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in der konkreten Poesie eines Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel oder Franz Mon beziehungsweise der brasilianischen Noigandres-Gruppe gefunden, von wo aus sie auch in die Pop-Musik eines Chico Buarque de Holanda eingedrungen ist. Seit dem einflußreichen Buch des Romanisten Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) setzt man den Beginn der „modernen Lyrik“ mit der Dichtung Baudelaires an. Freilich hat Friedrich das ganze Ausmaß der Radikalität, die in Baudelaires Lyrik liegt und auf der Wendung zur Sprachlichkeit der Imagination als dem Objekt des lyrischen Sprechens beruht, noch nicht gesehen. Das haben später andere getan, und richtig ist, daß sich diese Radikalität, die der Aufbruch in den Tod „pour trouver du nouveau“, „um Neues zu finden“, bei Baudelaire bedeutet, auch erst aus der Rückschau voll erschließen läßt, einer Rückschau, die die gesamte Entwicklung der modernen Lyrik überblickt und würdigt.

Wendet man sich nun dem „Trunkenen Schiff“, „Le Bateau ivre“, von Arthur Rimbaud (1854–1891) zu, so erreicht man eine neue Stufe der Entbindung der dichterischen Imagination von den Zwängen der Benennung der außersprachlichen Welt. Mehr noch als Baudelaires ist Rimbauds Leben und Werk eine Legende. Mit noch nicht sechzehn Jahren bricht er zum ersten Mal aus der einengenden Obhut seiner sehr religiösen Mutter aus und geht nach Paris, wo er wenig später 1871, noch minderjährig, zu dem Dichter Paul Verlaine zieht, der sinnetwegen seine Frau verläßt. Im Pariser Musée d’Orsay hängt ein Bild des Malers Henri Fantin-Latour aus dem Jahre 1872 mit dem Titel „Un coin de table“ (Ecke eines Tisches), das die beiden Dichter links am Ende eines Tisches etwas abgerückt von anderen, heute vergessenen Schriftstellern jener Zeit in herausgehobener Position zeigt. Rimbaud wird eine Zeitlang mit Verlaine in Paris, London, Brüssel (wo Verlaine auf ihn schießt) und schließlich Stuttgart umherziehen. In Stuttgart übergibt er Verlaine sein letztes Manuskript, die „Illuminations“

(Farbstiche), die allerdings erst 1886, ohne daß Rimbaud davon erfährt, in einem Teildruck mit einem Vorwort von Verlaine erscheinen sollen.

Berühmt ist Rimbauds Sonett „Voyelles“ (Vokale), das wahrscheinlich Anfang 1872 verfaßt wurde. Es zeigt deutlich die Wendung zur Sprachlichkeit der dichterischen Imagination als Objekt des dichterischen Redens. Diese Wendung drückt sich auch in „Le Bateau ivre“ (Das trunkene Schiff) aus, das womöglich noch berühmter ist als „Voyelles“. Es wurde 1871, noch in Charleville, der Heimatstadt Rimbauds im Nordosten Frankreichs, geschrieben. Rimbaud brachte es mit nach Paris, wo Verlaine es abschrieb. In dieser Kopie hat sich das Gedicht erhalten. Es besteht aus insgesamt fünfundzwanzig Strophen, die im folgenden in drei Abschnitten kommentiert werden sollen.

Le Bateau ivre

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

5 J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,
10 Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
15 Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'œil niais des falots.

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
20 Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et, dès lors, je me suis baigné dans le Poème
 De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
 Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
 Et ravie, un noyé pensif parfois descend;

- 25 OÙ, teignant tout à coup les bleuités, délires
 Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
 Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
 Fermement les rousseurs amères de l'amour!
 (Strophe 1–7)

Rimbaud imaginiert den Sprecher seines „Bateau ivre“ als Schiff, das, seiner Treidler ledig, die unbewegten Flüsse, im Sinne von unberührt, nicht durch Gefühle oder Rücksichtnahmen gekennzeichnet, hinabtreibt. Diese Treidler werden von „schreienden Rothäuten“ (des Peaux-Rouges criards) als Zielscheibe genommen, die sie nackt an buntbemalte Pfähle nageln. Der Sprecher erzählt dieses Geschehen aus der Rückschau, also *nach* den Ereignissen von einem Ich-Hier-Jetzt, auf das er erst am Ende des Gedichts eingehen wird. Das Schiff, das nicht mehr von den Tauen der Treidler, die es zogen, gehalten wird, braucht keine Rücksicht mehr zu nehmen auf Mannschaft und Ladung. Es ist frei, und die Flüsse lassen es hinabtreiben, ungehindert.

Was aber symbolisiert dieses von einem knapp Siebzehnjährigen imaginierte Schiff? Will man es nicht auf die biographische Situation des Autors beziehen – den Ausbruch aus der mütterlichen Obhut und aus allen bürgerlichen Konventionen – muß man in ihm die Imagination des Dichters sehen. Die Rimbaud-Forschung hat gezeigt, daß zur Zeit, als Rimbaud „Le Bateau ivre“ schrieb, in Frankreich viele Gedichte veröffentlicht wurden, in denen die Allegorisierung der dichterischen Imagination als Seefahrt zu finden ist, darunter natürlich auch Baudelaires „Le Voyage“. Rimbaud kannte die Dichtung Baudelaires in der posthumen Ausgabe der *Fleurs du Mal* von 1868, in der „Le Voyage“ zum ersten Mal erschienen war, so wie er auch andere Gedichte dieser Thematik kannte, insbesondere das Gedicht „Le Vieux solitaire“ (Der einsame Alte) von Léon Dierx (1838–1912).

In „Le Bateau ivre“ wird die Imaginationskraft des Dichters wortwörtlich entfesselt, sie wird frei, ausgedrückt in der metaphorischen Trunkenheit des führungslosen Schiffes. Die Rothäute, die die Treidler nackt an buntbemalte

Pfähle genagelt haben, sind die moderne Version der orgiastischen Mänaden, die den trunkenen Gott Dionysos auf seinen alles Geordnete umstürzenden Zügen durch die Welt begleiten, den Gott Dionysos, der hier als trunkenes Schiff, als von allen Fesseln befreite dichterische Imagination, wieder erscheint. Diese Imagination hat kein anderes Gegenüber mehr als sich selbst, und ihre wilden orgiastischen Fahrten sind Fahrten durch die Sprache, die sich an keine Regeln semantisch wohlgeformter Sätze mehr halten muß. Einmal draußen auf dem Meer, ohne Anker und Steuer, badet das Schiff / die dichterische Imagination im „Poème de la Mer“ (Gedicht des Meeres) – Metapher für die entgrenzte Sprachlichkeit, in die die Imagination eintaucht – einem Gedicht, das in einer etwas wörtlicheren Übersetzung „durchtränkt ist von Sternen und milchfarben / das grüne Blau verschlingt“, was nichts anderes heißt, als daß das Meer, will sagen die Alltagssprache, transformiert in ein „Poème“, sich selbst verschlingt und damit das Grünblau des Wassers als Ausdruck seiner Transparenz verliert. An die Stelle dieser Transparenz tritt etwas Neues, das *Neue* Baudelaires, in Form einer milchigen, von Sternen durchtränkten Opakheit, deren metaphorische Bedeutung als geheimnisvolle, nicht durchsichtige Unauslotbarkeit entschlüsselbar ist. In diesem „Poème de la Mer“, in dem das trunkene Schiff, das heißt die Imagination des Dichters, badet, wird sprachlich alles möglich.

Schauen wir nun, was das trunkene Schiff, also die entfesselte dichterische Imagination, konkret gesehen hat und wie es/sie darauf reagiert:

- Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
 30 Et les ressacs et les courants; je sais le soir,
 L’Aube exaltée ainsi qu’un peuple de colombes,
 Et j’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir!
- J’ai vu le soleil bas taché d’horreurs mystiques
 Illuminant de longs figements violets,
 35 Pareils à des acteurs de drames très antiques,
 Les flots roulant au loin leurs frissons de volets.
- J’ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
 Baisers montant aux yeux des mers avec lenteurs,
 La circulation des sèves inouïes
 40 Et l’éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs.

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
 Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
 Sans songer que les pieds lumineux des Maries
 Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs!

45 J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
 Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
 D'hommes! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
 Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux.

J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
 50 Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan!
 Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces
 Et les lointains vers les gouffres cataractant!

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises!
 Échouages hideux au fond des golfes bruns
 55 Où les serpents géants dévorés des punaises
 Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums!

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
 Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
 – Des écumes de fleurs ont béni mes dérades,
 60 Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
 La mer, dont le sanglot faisant mon roulis doux,
 Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes
 Et je restais ainsi qu'une femme à genoux...

65 Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
 Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds.
 Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles
 Des noyés descendaient dormir, à reculons!

(Strophe 8–17)

Es ist aus Gründen des zur Verfügung stehenden Umfangs nicht möglich und im einzelnen auch nicht notwendig, diese orgiastischen Bilder des Geschauten, die aus der Rückschau erzählend entworfen werden, zu entschlüsseln. Sie wollen, so wie sie in dem Gedicht stehen, in ihrer ganzen Fremd-

heit genommen werden als Ergebnis der Entfesselung der dichterischen Imagination, die keinen semantischen Zwängen mehr unterworfen ist, auch wenn sich, wie die Forschung gezeigt hat, durchaus noch konsekutive Kohärenzstrukturen finden lassen.

Bei all dem gibt es einen Widerspruch in Rimbauds „Le Bateau ivre“, der darin besteht, daß das Schiff /die Imagination zwar semantisch frei sich entfalten darf, metrisch und syntaktisch aber eingebunden bleibt in den Alexandriner, das heißt den zwölfsilbigen französischen Vers, in Strophen zu je vier Versen, mit zwischen männlichen und weiblichen Reimen alternierenden Kreuzreimen. Erst mit den *Illuminations* löst Rimbaud sich vom Vers und verfaßt nun auch Prosastücke, die sich vom Zwang wohlgeformter syntaktischer Sätze lösen. Wenigstens eines davon soll hier zitiert werden. Es heißt „Métropolitain“ (Stadtbahn) und wurde von Rimbaud wahrscheinlich 1874 in London geschrieben. Die Kühnheit, mit der in diesem Text auf den durch die Alltagserfahrung von Welt vorgegebenen semantischen Zusammenhang einer Stadtlandschaft zugunsten eines imaginierten, phantasmagorischen Raums verzichtet wird, sucht zu jener Zeit in der europäischen Lyrik ihresgleichen und wird erst wieder in den Texten der (historischen) Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts in Erscheinung treten:

Métropolitain

Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian, sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux, viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par de jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers.
Rien de riche. – La ville!

Du désert de bitume fuient droit en déroute avec les nappes de brumes échelonnées en bandes affreuses au ciel qui se recourbe, se recule et descend, formé de la plus sinistre fumée noire que puisse faire l'Océan en deuil, les casques, les roues, les barques, les croupes. – La bataille!

Lève la tête: ce pont de bois, arqué; les derniers potagers de Samarie; ces masques enlumés sous la lanterne fouettée par la nuit froide; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière; ces crânes lumineux dans les plans de pois – et les autres fantasmagories – la campagne.

Des routes bordées de grilles et de murs, contenant à peine leurs bosquets, et les atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, Damnas damnant de longueurs, – possessions de féeriques aristocraties ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies, propres encore à recevoir la musique des anciens – et il y a des auberges qui pour toujours n'ouvrent déjà plus – il y a des princesses, et, si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres – le ciel.

Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, ces lèvres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil des pôles, – ta force.

Doch zurück zu „Le Bateau ivre“. Am Ende des langen Gedichts stellt sich ein neuer Ton ein, der abweicht von der auftrumpfenden Abfolge orgiastischer Bilder in den vorangehenden Strophen. Das Schiff / die dichterische Imagination bezieht sich nun nach einer langen vorangestellten syntaktischen Periode auf sein/ihr Ich-Hier-Jetzt der Narration, beginnend mit dem Vers: „Je regrette l'Europe aux anciens parapets“ (Ich vermisse das Europa der alten Brüstungen). Sehnt sich die Imagination zurück zu den alten Fesseln? Man lese den gesamten Schluß des Gedichts:

- Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
 70 Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
 Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
 N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;
- Libre, fumant, monté de brumes violettes,
 Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
 75 Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
 Des lichens de soleil et des morves d'azur,
- Qui courais, taché de lunules électriques,
 Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
 Quand les juillets faisaient crouler à coups de triques
 80 Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs;

- Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
 Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,
 Fileur éternel des immobilités bleues,
 Je regrette l'Europe aux anciens parapets!
- 85 J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles
 Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:
 – Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
 Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?
- Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les aubes sont navrantes.
- 90 Toute lune est atroce et tout soleil amer:
 L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
 O que ma quille éclate ! O que j'aille à la mer!
- Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
 Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
- 95 Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
 Un bateau frêle comme un papillon de mai.
- Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
 Enlever leurs sillages aux porteurs de cotons,
 Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
- 100 Ni nager sous les yeux horribles des pontons.
 (Strophe 18–25)

Das Schiff imaginiert nach der langen orgiastischen Fahrt seinen eigenen Schiffbruch und das Heraustreiben der Wrackteile auf das Meer. Man könnte sagen, daß es, will sagen die Imagination, sich seinen eigenen Tod vorstellt, der symbolisiert wird in der „flache / Noire et froide“ (dem schwarzen und kalten Loch) oder genauer dem Teich, in den ein Kind zur duftschweren Dämmerung gebückt, voll Traurigkeit ein Schiffelein setzt, zerbrechlich wie ein Schmetterling im Mai. Die letzte Strophe besagt, daß ein nochmaliges Aufbrechen zu neuem Unbekanntem nach der Erfahrung der Befreiung von den Zwängen vorgegebener Bildlichkeit, die das Sichlosreißen des Schiffes allegorisiert hat, nicht möglich ist.

Man erinnere sich! In Baudelaires „Le Voyage“ wird der Tod als Befreiung dargestellt, ja als Verheißung, und wir haben gesagt, daß der Tod verstanden werden kann als Metapher für das Objekt der Imagination des

Dichters, das nichts anderes ist als diese Imagination selbst. Die Reise, bei Baudelaire als letzte Reise imaginiert, aber noch nicht angetreten, ist in Rimbauds „Le Bateau ivre“ vollzogen. An ihrem Ende steht wiederum der Tod, nun aber als Unvermögen der dichterischen Imagination, nach der Abfolge der orgiastischen Bilder des Geschauten die Reise der entfesselten Vorstellungskraft fortzusetzen. Was der dichterischen Imagination am Ende bleibt, ist der Tod, der Tod als Schweigen. Rimbaud wird dieses Schweigen wenig später konsequent vollziehen und das Dichten mit 19, einige sagen mit 20 oder 21 Jahren aufgeben. Er stirbt mit 37 Jahren in Marseille nach einem unstillen Reise- und Abenteuerleben, das ihn bis nach Java und später auf die Arabische Halbinsel und nach Abessinien führt, an einem kanzerösen Tumor, in dessen Verlauf ihm ein Bein amputiert wird.

Wenden wir uns nun (noch kurz) einem weiteren Gedicht zu, dem elisabethanischen Sonett „Au seul souci de voyager“ (Dem Sinnen nur auf Fahrt weit weg) von Stéphane Mallarmé (1842–1898). Anders als Rimbaud und auch der bohemienhafte Baudelaire hat Mallarmé ein bürgerliches Leben als Englischlehrer am Lycée Condorcet in Paris geführt. Seit den 80er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts wächst sein literarischer Ruhm stetig an, und Mallarmé avanciert zum „Prince des poètes“. Seine Dienstagabende, die er in seiner Pariser Wohnung abhält, werden zum Kristallisationspunkt des literarischen Lebens in der französischen Hauptstadt. Man findet dort Paul Valéry und André Gide, den Maler James Abott McNeill Whistler und viele andere mehr. Auch der junge Stefan George frequentiert für kurze Zeit die „Mardis“ Mallarmés.

Mallarmé ist die Hauptfigur des französischen Symbolismus mit seiner Poetik der „suggestion“, das heißt der Andeutung anstelle der in der sprachlichen Rede angestrebten eindeutigen Benennung von Gegenständen und Sachverhalten. Liest man vor allem seine späten Gedichte, so hat man den Eindruck einer mit den Mitteln der Sprache erzeugten semantischen Verschiebung dessen, was eigentlich zum Ausdruck gebracht werden soll. Es ist, als wollte das dichterisch Gesagte nicht mehr zu dem, was gesagt werden soll, passen, so wie bei einem Vierfarbendruck, bei dem die Farben und Konturen sich gegeneinander verschoben haben und man nur erahnen kann, was dargestellt werden soll. Im Unterschied zu Baudelaire und Rimbaud ist die Poetik, also die Schreibart Mallarmés, eine Poetik der sprachlichen Verknappung. An die Stelle der vollen, bei Rimbaud überbordenden Be-

nennung des Geschauten tritt die sprachliche Andeutung als eine Strategie der Verknappung des Ausdrucks und damit Verschleierung des Gesagten.

Das Gedicht „Au seul souci de voyager“ stammt aus dem Todesjahr Mallarmés. Geschrieben wurde es zum 400. Jahrestag der Kap-Umsegelung Vasco da Gamas für das *Album commémoratif. A Vasco da Gama. Hommage de la Pensée française. 1498–1898*. Wenn man genau hinschaut, kann man feststellen, daß es sich nicht nur um ein elisabethanisches Sonett handelt, das im Französischen an sich schon ungewöhnlich ist, sondern daß auch sein Vermaß eigentümlich verschoben wird. Anstelle des für die französische Lyrik traditionellen Alexandriners zu zwölf Silben finden wir hier einen nur achtsilbigen Vers mit fallenden Rhythmen (Daktylus und Trochäus).

Au seul souci de voyager

Au seul souci de voyager
 Outre une Inde splendide et trouble
 – Ce salut soit le messenger
 Du temps, cap que ta poupe double

5 Comme sur quelque vergue bas
 Plongeante avec la caravelle
 Écumait toujours en ébats
 Un oiseau d’annonce nouvelle

10 Qui criait monotinement
 Sans que la barre ne varie
 Un inutile gisement
 Nuit, désespoir et pierrerie

Par son chant reflété jusqu’au
 Sourire du pâle Vasco.

Angeredet, wenn auch nur indirekt, wird in diesen Versen Vasco da Gama: „cap que ta poupe double“ (Kap, das dein Heck umsegelt), dein Heck, nicht dein Bug, wie man erwarten würde, wenn man eine Metonymie für den Ausdruck „Schiff“, „navire“, zu konkretisieren hätte. Doch was möchte die Stimme des Gedichts eigentlich sagen? „Dieser Gruß“, „ce salut“, ist das Gedicht „als Bote der Zeit“, „le messenger du temps“, einer Zeit, die zu-

gleich in der Apposition das von Vasco da Gama umsegelte Kap ist, von einem Vasco da Gama, dessen Sinnen „nur auf Fahrt weit weg / Jenseits eines glänzenden und düsteren Indiens“ gerichtet ist, „au seul souci de voyager / Outre une Inde splendide et trouble“. Aber Vasco da Gama wollte nicht über Indien hinausfahren, er wollte *nach* Indien segeln. Über dieses Indien hinaus wollte die dichterische Imagination, die in Form eines Vogels als Kündlerin von Neuem im zweiten Quartett des Sonetts erscheint: „Comme sur quelque vergue bas / Plongeante avec la caravelle / Écumait toujours en ébats / Un oiseau d’annonce nouvelle“, in wörtlicher Übersetzung: „Wie auf irgendeiner niedrigen Rahe, / Die eintaucht mit der Karavelle / Stets flatternd aufschäumte / Ein Vogel als Kündler von Neuem“.

Es wurde gesagt, daß der Vogel die dichterische Einbildungskraft symbolisiert. Doch zunächst soll man in ihm wohl den portugiesischen Dichter Luís de Camões sehen, dessen Epos *Os Luisíades* (Die Luisiaden) (1572) Vasco da Gamas Indienfahrt feiert. Erst in der Verallgemeinerung wird dieser Vogel, der die Karavelle Vascos begleitet, zur dichterischen Imagination ganz allgemein. Doch was der Vogel „ausrief“, wörtlich „kreischte“ (criait), ist nutzlos: „Un inutile gisement / Nuit, désespoir et pierrerie“ (eine unnütze Positionsbestimmung / Nacht, Verzweiflung und Glitter). Das Schiff reißt sich nicht los wie bei Rimbaud, sondern hält unbeirrt Fahrt. Durch den Gesang des Vogels wird die überdies nutzlose Positionsbestimmung des Schiffes (un inutile gisement) zwar zurückgeworfen zum Lächeln Vascos, des bleichen Mannes am Ruder, doch ist sie für diesen nicht mehr als ein Widerschein, den er belächelt.

Die Poetik der Andeutung, der „suggestion“, erlaubt keine Vereindeutigung. Alles bleibt in der Schwebel. Aber so viel ist klar: Vasco da Gama behält das Ruder in der Hand, und der Vogel, die dichterische Imagination, bringt es nur zu einem nutzlosen Kreischen. Was ist aus dem superben Schiff Rimbauds geworden, was aus der orgiastischen Fahrt der dichterischen Imagination? Wir schreiben mit „Au seul souci de voyager“ das Jahr 1898 und Vasco da Gama steht wie Kolumbus am Beginn der europäischen Expansion, die am Ende des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Liegt es da nicht nahe, in „Au seul souci de voyager“ das Eingeständnis der dichterischen Ohnmacht angesichts des gewaltigen zerstörerischen Ausmaßes zu sehen, das die europäische Eroberung der Welt mittlerweile erlangt hat? Die künstlichen Paradiese, der Aufbruch in den Tod, die orgiastische Reise der dichterischen Imagination, alles nur Nacht, Verzweiflung und

nutzloser Glitter angesichts der wirklichen Triebkräfte der Welt, die anders als die poetische Vorstellung tatsächlich in der Lage sind, alles nieder- und mit sich zu reißen. Von hier aus wird verständlich, warum im neuen Jahrhundert schließlich der Surrealismus nach den Erfahrungen des Großen Krieges versuchen wird, die Imagination zum Sprengsatz der Veränderung nicht mehr allein der Dichtung, sondern des Lebens schlechthin zu machen und damit die Trennung zwischen Kunst und Wirklichkeit aufzuheben.

Textausgaben

Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. 2 Bde. (Paris, 1975–1976).

Ders. *Sämtliche Werke/Briefe (in acht Bänden)*. Bd. 3: *Les Fleurs du Mal/ Die Blumen des Bösen*, hrsg. Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost (München, Wien, ²1989).

Stefan George. *Baudelaire, Die Blumen des Bösen: Umdichtungen*. Gesamt-Ausgabe der Werke, endgültige Fassung (Berlin, 1930).

Ders. *Baudelaire, Die Blumen des Bösen. Umdichtungen*. Gesamt-Ausgabe der Werke (Stuttgart, 1983).

Arthur Rimbaud. *Œuvres*. Sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par Suzanne Bernard (Paris, ²1964).

Ders. *Sämtliche Dichtungen*. Französisch, mit deutscher Übertragung von Walther Küchler (Heidelberg, 1960).

Stéphane Mallarmé. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1975).

Ders. *Gedichte. Französisch und deutsch*, übers. u. komment. Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde u. Bettina Rommel (Gerlingen, 1993).

Ders. *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch (mit einer Auswahl poetologischer Schriften)*. Dichtungen übers. Carl Fischer, Schriften übers. Rolf Stabel. Nachwort von Johannes Hauck (München, 1992).

Anhang

Französische Lyrik des 19. Jahrhunderts (zweite Hälfte)

Charles Baudelaire: Segen

- Wenn nach den allerhöchsten urteilsprüchen
 Der dichter auf die trübe erde steigt
 So schaudert seine mutter und mit flüchen
 Bedroht sie Gott der selber mitleid zeigt:
- 5 – Ach! was gebar ich nicht ein nest von schlangen
 Eh ich ernährte solch ein zwitterding!
 Verwünscht die nacht mit flüchtigem verlangen
 In der mein leib die sühne mit empfang!
- 10 Was hast du mich erwählt aus allen frauen
 Dem blöden mann der vor mir abscheu hat |
 Weshalb kann ich den flammen nicht vertrauen
 Die missgeburt wie ein verfänglich blatt?
- Den hass der mich erdrückt will drum ich lenken
 Auf grause werkzeug deiner schadensucht |
- 15 So gut will diesen schlechten stamm ich renken
 Daß nie er zeitigt die verseuchte frucht. –
- So würgt sie nieder ihres grolles eiter
 Mit keiner ahnung von des himmels rat
 Und türmt sich in der hölle selbst die scheiter |
- 20 Den lohn für mütterliche greueltat.
- Doch unter eines engels sicherm schutze
 Haucht der enterbte froh im sonnenschein
 Und was er isst und trinkt ist ihm zu nutze
 Wie götterbrot und roter götterwein.
- 25 Er spielt mit winden | spricht mit wolkenflügen |
 Berauscht sich an der kreuzweg-lieder laut.
 Der geist | sein führer auf den pilgerzügen |
 Weint da er ihn so frisch und heiter schaut.

- Die er zu lieben brennt vor ihm erschrecken |
 30 Und andre die sein friede kühn gemacht
 Versuchen eifrig klagen ihm zu wecken
 Erproben was die roheit ausgedacht.
- In wein und brot eh er zum mund es führte
 Vermischten eklen speichel sie und russ.
 35 Sie werfen heuchelnd weg was er berührte
 Und fluchen | ging durch seine bahn ihr fuss.
- Sein weib schreit auf dem öffentlichen platze |
 – Da er mich liebenswert erklärt und hold
 Treib ich das handwerk einer götterfratze:
 40 Stets lass ich schmücken mich mit frischem Gold.
- Betrinken will ich mich an weihrauch mirren |
 An kniefall tief im staub | an fleisch und wein.
 Im sinn den meine reizungen verwirren
 Nehm ich mit lachen Gottes stelle ein.
- 45 Und macht mir diese lästerposse mühe
 So fasst mein starker schwacher arm ihn an
 Und meine nägel | nägel der harpye |
 Verfolgen bis zu seinem herz die bahn.
- Dem jungen vogel gleich der zuckt und schüttert
 50 Dies herz ganz rot reiss ich aus seiner brust.
 Auf daß mein lieblings-tier sich daran füttert
 Werf ich zu boden es mit kalter lust. –
- Am himmel strahlen reiche königsitze |
 Der dichter heiter hebt den frommen arm
 55 Und seines lichten geistes weite blitze
 Verhüllen ihm der völker wilden schwarm.
- Preis dir o Gott der uns zur drangsal leitet |
 Uns die wir unrein sind zum heilungs-fluss |
 Zum klaren filter der uns vorbereitet |
 60 Die starken auf den heiligen genuss!
- Ich weiss: der dichter hat der sitze besten
 Mit seliger legionen schar gemein |

- Ich weiss du lädst ihn zu den ewigen festen
Der Kräfte Mächte und der Thronen ein.
- 65 Ich weiss: vom adel ist der Schmerz der echte
Den erde nie und hölle niederwarf
Und daß wenn ich mein göttlich stirnband flechte
Ich aller weltenkreise zins bedarf.
- 70 Doch schätze lang verschütteter Palmyren
Verborgen gold und perlen in dem meer
Von dir emporgeholt dürft ich nicht küren
Zu dieser krone sonnenhell und hehr.
- 75 Denn sie wird nur geprägt aus reinem lichte
Das ich vom heiligen Strahlenherd erlas
Dem aller glanz der menschlichen Gesichte
Nichts ist als armes trübes spiegelglas. –²

Charles Baudelaire: Loblied auf die Schönheit

- Entsteigst du dem himmel oder den nächtlichen schlünden |
O schönheit? dein blick zugleich höllisch und göttlich rein
Giesst durcheinander die woltaten aus und die sünden –
Und deshalb magst du dem weine verglichen sein!
- 5 Du hast deinen blick vom morgen- und abendstrahle |
Du schüttelst düfte wie eine gewitternacht |
Dein kuss ist ein filter und dein mund eine schale
Die helden zu feiglingen | kinder zu tapferen macht.
- 10 Enttauchst du dem abgrund oder entschwebst du den himmeln?
Der dämon folgt gefüg deiner zauberkraft –
Du lässest nach laune freude und unheil wimmeln
Du lenkest alles und nie gibst du rechenschaft.
- Du trittst über tote | o schönheit | und höhnt unsre leiden |
Die schrecknis ist dir ein schmuck der dich reizvoll umschmiegt |

² Übersetzung von Stefan George. In: Stefan George. *Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen*. Gesamt-Ausgabe der Werke, endgültige Fassung (Berlin, 1930).

- 15 Der mord ist das liebste dir unter allen geschmeiden
 Das schmeichelnd an deinem stolzen leibe sich wiegt.
 Der falter flattert geblendet hinauf zu dir – kerze!
 Er knistert und spricht verbrennend: ich segne dich licht!
 Es beugt sich | ein sterbender der sein grabmal herze |
- 20 Der liebende zuckend auf seiner geliebten gesicht.

Komm du nur aus himmel aus hölle | gleichviel welchen orten!
 O schönheit bald maasslos erschrecklich und bald wie ein kind!
 Erschliesst nur dein lächeln dein blick und dein fuss mir die pforten
 Des alls das ich liebe die stets mir verschlossen sind!

- 25 Ob gott oder satan ob engel oder sirene:
 Mach nur | samtäugige zauberin | daß nicht zu sehr
 O klang duft und licht! O herrin die ich ersehne! –
 Die erde mir hässlich ist und der augenblick schwer!³

Charles Baudelaire: Die Reise, VIII

- Tod! alter seemann · auf zum ankerlichten!
 Dies land hier sind wir müd · o Tod voraus!
 Mag luft und meer zu tinte sich verdichten ·
 Sind unsre herzen doch ein strahlenhaus.
- 5 Gib uns dein gift! es soll von trost uns reden ·
 Lass uns – ein wildes feuer uns durchfuhr –
 Zum abgrund tauchen · hölle oder eden ·
 Zum Unbekannten nach des Neuen spur!⁴

³ Übersetzung von Stefan George. In: Stefan George. *Baudelaire. Die Blumen des Bösen.* (Berlin, 1930).

⁴ Übersetzung von Stefan George. In: Stefan George. *Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen* (Stuttgart, 1983).

Arthur Rimbaud: Stadtbahn

Aus der dunkelblauen Meerenge bis zu den Meeren Ossians, auf dem rosa- und orangefarbenen Sand, den der weinrote Himmel gewaschen hat, sind eben aufgestiegen und kreuzen sich Boulevards aus Kristall, besiedelt von jungen armen Familien, die sich ihre Lebensmittel bei den Obsthändlern einkaufen. Keine Spur von reichen Leuten. – Die Stadt. Aus der Wüste von Asphalt flüchten geradeaus, in wilder Flucht mit den Nebelschwaden, gestaffelt in schrecklichen Streifen am Himmel, der sich aufbäumt, zurückweicht und herabsteigt, gebildet aus dem unheimlichsten schwarzen Rauch, den der Ozean in Trauer aufsteigen lassen kann, die Helme, die Räder, die Barken, die Kruppen der Pferde. – Die Schlacht.

Hebe dein Antlitz auf: diese hölzerne, gewölbte Brücke; die letzten Gemüsegärten von Samaria; diese Masken, beleuchtet unter der von der kalten Nacht gepeitschten Laterne; die einfältige Undine in ihrem geräuschvollen Gewande, unten am Fluß; die leuchtenden Schädel in den Erbsenfeldern, – und all das andere Blendwerk. – Das flache Land.

Straßen, eingerahmt von Gittern und Mauern, die nur mit Mühe ihre Gebüsche zusammenhalten, und die grauenhaften Blumen, die man Herzen und Schwestern nennen könnte, Damast, der einen rasend machen könnte vor Sehnsucht, – Besitzungen von zauberhaften Adelsgeschlechtern jenseits des Rheins, Japanerinnen, Guaraninnen, noch fähig, die Musik der Alten aufzunehmen, – und es gibt Herbergen, die für immer, schon längst nicht mehr offen halten; – es gibt Prinzessinnen, und, wenn du nicht zu niedergeschlagen bist, das Studium der Sterne. – Der Himmel.

Jener Morgen, an dem du dich mit *ihr* herumtrittest in der schneeigen Pracht, die grünen Lippen, die Spiegel, die schwarzen Fahnen und die blauen Strahlen, und die purpurnen Düfte der Sonne des Nord- und Südpols. – Deine Kraft.⁵

Arthur Rimbaud: Das trunkene Schiff

Hinab glitt ich die Flüsse, von träger Flut getragen,
da fühlte ich: es zogen die Treidler mich nicht mehr.
Sie waren, von Indianern ans Marterholz geschlagen,
ein Ziel an buntem Pfahle, Gejohle um sich her.

- 5 Ich scherte mich den Teufel um Männer und um Frachten;
wars flämisch Korn, wars Wolle, mir war es einerlei.
Vorbei war der Spektakel, den sie am Ufer machten,
hinunter gings die Flüsse, wohin, das stand mir frei.

- Derweil die Tide tobte und klatschte an den Dämmen,
10 flog ich, und es war Winter, wie Kinderhirne stumpf,
dahin. Und wär es möglich, daß jemals Inseln schwämmen,
kein solcher Gischt umbraust' sie, kein ähnlicher Triumph.

- Ein leichter Korken, tanzt ich dahin auf steiler Welle:
die erste Meerfahrt haben die Stürme benediet.
15 Von solcher Welle heißt es, sie töte und sie fälle –
Die albernen Laternen der Häfen blieben weit!

- So süß kann Kindermündern kein grüner Apfel schmecken,
wie mir das Wasser schmeckte, das grün durchs Holz mir drang.
Rein wuschs mich vom Gespeie und von den Blauweinflecken,
20 fort schleudert es das Steuer, der Draggen barst und sank.

Des Meers Gedicht! Jetzt konnt ich mich frei darin ergehen,
Grünhimmel trank ich, Sterne, taucht ein in milchig Strahl
und konnt die Wasserleichen zur Tiefe gehen sehen:
ein Treibgut, das versonnen und selig war und fahl.

⁵ Übersetzung von Walther Kühler. In: Arthur Rimbaud. *Sämtliche Dichtungen*. Französisch, mit deutscher Übertragung von Walther Kühler (Heidelberg, 1960).

- 25 Die Rhythmen und Delirien, das Blau im rauchigen Schleier,
verfärbt sind sie im Nu hier, versengt sind sie, verzehrt:
so brannte noch kein Brantwein, kein Lied und keine Leier,
wie hier das bittere Rostrot der Liebe brennt und gärt!
- Ich weiß, wie Himmel bersten, ich kenn die Dämmerungen,
30 die Strömung und die Dünung, die Woge, die sich bäumt,
die Früh – verzückt wie Tauben, die sich emporgeschwungen,
und manchmal sah mein Auge, was Mensचनाuge träumt.
- Ich sah die Sonne hängen – mystisch geflecktes Grauen,
und violett, geronnen, Leuchtstreifen, endlos weit,
35 und sah die Fluten schaufeln und groß die Bühne bauen,
ein Schauspiel sah ich spielen, das alt war wie die Zeit!
- Im Traum sah ich die Schneenacht, die grüne, sich erheben:
ein Kuß stieg zu den Augen der Meeres-Au empor.
Ein Kreisen wars von Säften, ein unerhörtes Weben,
40 und blau und gelb erwachte der singende Phosphor!
- Ich folgt und folgt der Horde von wildgewordnen Kühen:
der See, die Klippen stürmte, folgt ich ihrem Ritt.
Vergessen wart ihr, Füße der leuchtenden Marien:
Hier keuchten Meeresmäuler – sie schloß kein Heiligentritt!
- 45 Wißt ihr, ich lief auf Land auf, wie ihrs nicht schaut im Traume:
Des Menschenpanthers Augen – den Blumen beigesellt!
Ich sah im weitgespannten, im Regenbogenzaume
flutgrün die Herden ziehen am Grund der Meereswelt.
- Ich sah, wie's in den Sümpfen, den Riesenreusen, gärten,
50 darin den Leviathan, verwesend zwischen Tang,
Und Wasserstürze sah ich, wo sich die Stille mehrte,
und schaute, wie die Ferne zur Tiefe niedersank!
- Sah Gletscher, Silbersonnen, Gluthimmel, Perlmutterfluten,
den braunen Golf, wo greulich ein Wrack beim andern steht,
55 und sah die Riesenschlange, ein Fraß der Wanzenbruten,
vom Krüppelbaume fallen, vom schwarzem Duft umweht!

Wo seid ihr, Kinderaugen, zu schau die Herrlichkeiten?
 Das Schuppengold der Welle, den Goldfisch, der da singt!
 – Dies schaumumblühende Driften, dies Zwischen-Blumen-Gleiten!
 60 Der Wind, der Wind unsäglich, der meine Fahrt beschwingt!

Und litt ich Pein, der Pole und Wendekreise müde,
 so schluchzt' es in den Wassern, ich schlingerte dahin,
 Gewölle und Gezänke hab ich an Bord genommen,
 ich war das Vogel-Eiland – blond äugte, was da flog.
 65 Ich trieb mit loser Spante, ich schwamm und ward
 durchschwommen:
 ein Leichnam um den andern, der rücklings schlafwärts zog.

Und ich – verstrickt, verloren im Haar geheimer Buchten,
 hinauf ins Vogellose geworfen vom Orkan:
 sie fahren nicht, die Klipper, die Koggen, die mich suchten,
 70 des wassertrunknen Rumpfes nimmt sich kein Schlepptau an.

Frei war ich und ich rauchte, von Nebelblau bestiegen,
 ich stieß durch Feuerhimmel, ich stieß sie alle ein,
 und was den Dichtern mundet, das fühlt ich auf mir liegen:
 es waren Sonnenflechten, es war azurner Schleim.

75 Ich – mondgefleckt, elektrisch: die tollgewordne Planke!
 Seepferdchen kam in Scharen und war mein schwarzer Troß.
 Ihr Himmel blau und tiefblau, ich sah euch alle wanken,
 ich sah, wie euch der Juli durch Glutentrichter goß!

Der Behemoth, der Mahlstrom durchstöhnte jene Breiten,
 80 ich spürte beider Brunstlaut – ein Schauer ging durch mich,
 ich schwamm und schwamm durch blaue, durch
 Regungslosigkeiten –
 Europa, deine Wehren, die alten misse ich!

Und ich sah Inselsterne, sah Archipele ragen,
 darüber Fieberhimmel – das Tor der Wanderschaft! –
 85 Hats dich dorthin, ins Nächtige und Nächtigste verschlagen,
 du goldnes Vogeltausend, du künftige, du Kraft?

Doch wahr, genug des Weinens! Der Morgen muß enttäuschen.
 Ob Nacht-, ob Taggestirne, keins, das nicht bitter wär:

- ich schwoll von herber Liebe, erstarrt in Liebesräuschen –
 90 O du mein Kiel, zersplittre! Und über mir sei, Meer!
 Und gäb es in Europa ein Wasser, das mich lockte,
 so wärs ein schwarzer Tümpel, kalt, in der Dämmernis,
 an dem dann eins der Kinder, voll Traurigkeiten, hockte
 und Boote, falterschwache, und Schiffchen segeln ließ’.
- 95 Wen du umschmiegst hast, Woge, um den ist es geschehen,
 der zieht nicht hinter Frachtern und Baumwollträgern her!
 Nie komm ich da vorüber, wo sich die Fahnen blähen,
 und wo die Brücken glotzen, da schwimm ich nimmermehr!⁶

Stéphane Mallarmé : Dem Ziel jenseits der Üppigkeit ...

- Dem Ziel jenseits der Üppigkeit
 von Indien einen Weg finden
 – kommt dieser Gruß vom Kap der Zeit
 das deine Segel überwinden
- 5 wo hoch auf einer schwanken Rah
 die mit der Karavelle schaukelt
 durch Sturm und Gischt dir immer nah
 ein Vogel neue Kunde gaukelt
- in monotonem Einerlei
- 10 doch ohne daß sich je das Steuer
 beirren läßt von seinem Schrei
 Verzweiflung Nacht Juwelenfeuer
- in seinem Lied gespielt kühn
 aus Vascos bleichem Lächeln glühn.⁷

⁶ Übersetzung von Paul Celan. In: *Epochen der deutschen Lyrik*, Bd. 10: *Übersetzungen*. Teil III (München, 1977).

⁷ Übersetzung von Carl Fischer. In: Stéphane Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch (mit einer Auswahl poetologischer Schriften)*. Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer. Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel. Nachwort von Johannes Hauck (München, 1992).