

**Walther Küchler**

**ARTHUR RIMBAUD**

**BILDNIS**

**EINES DICHTERS**

Heidelberg 1948  
Verlag Lambert Schneider

Verlag Autonomie und Chaos  
Leipzig \ Berlin 2022

*Arthur Rimbaud bei Autonomie & Chaos (Teil III)*

Walther Küchlers Monographie erschien 1948 im Verlag Lambert Schneider (*früher Berlin, ab 1945 Heidelberg*). Diese einzige Wiederveröffentlichung (Berlin 2022) wurde ergänzt durch Materialien im Anhang, einige Abbildungen sowie ein Nachwort des Herausgebers.

*für Herbert Achternbusch*

Berlin, November 2021  
Petra Bern &  
Mondrian v. Lüttichau

Ergänzte Neuausgabe 2022  
© für diese Ausgabe  
Verlag Autonomie und Chaos Leipzig / Berlin  
Mondrian Graf v. Lüttichau (Hrsg.)

**ISBN 978-3-945980-59-0**

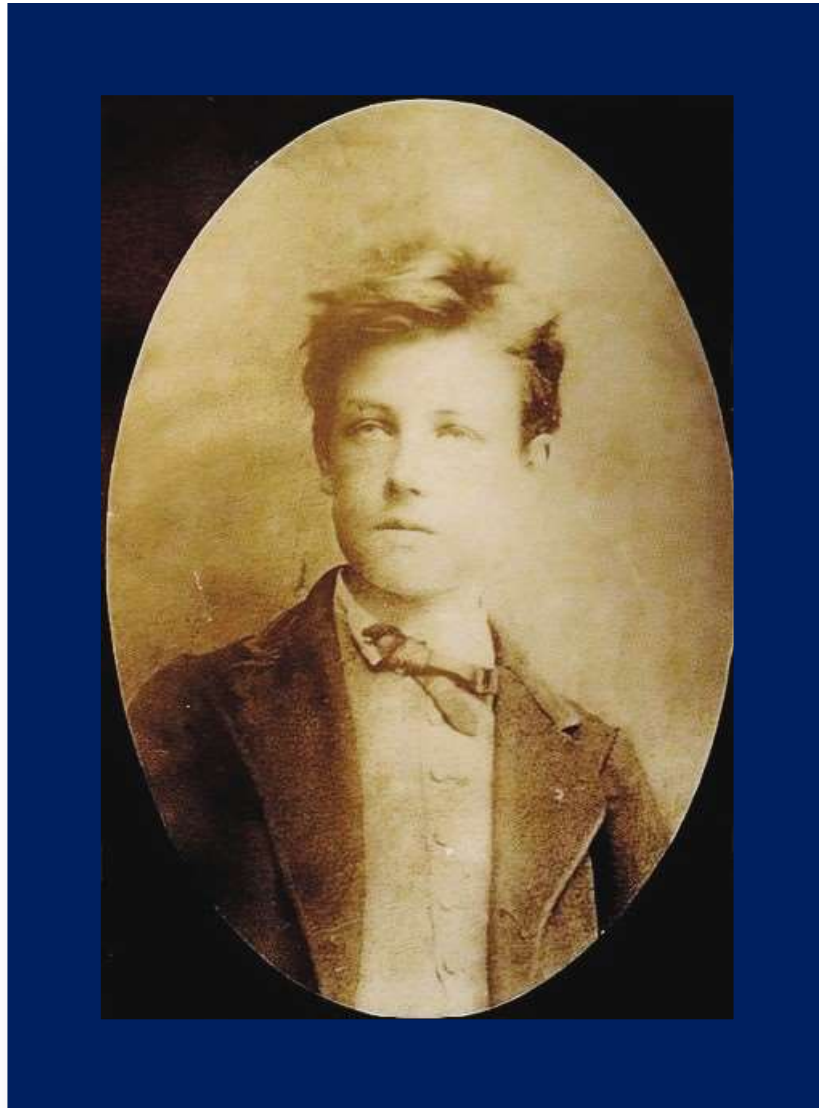
Diese online-Veröffentlichung kann zur privaten Nutzung von jedermann heruntergeladen und ausgedruckt werden. Die Rechte für Texte im Anhang liegen bei den jeweiligen Rechteinhabern.

## Inhalt

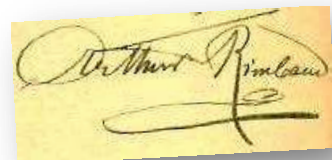
Das Trunkene Schiff und sein Dichter	<b>5</b>
<b>BILDNIS EINES DICHTERS</b>	
I    Rimbaud im Urteil von Dichtern und Kritikern	<b>33</b>
II   Früheste Jugend	<b>43</b>
III  Gedichte gegen den Krieg	<b>50</b>
IV  Der revolutionäre Schwärmer	<b>58</b>
V   Frau – Liebe – Liebesdichtung	<b>71</b>
VI  Der einsame Wanderer	<b>89</b>
VII Wirklichkeit und Schönheit	<b>101</b>
VIII Der Seher-Dichter	<b>113</b>
IX  Vers nouveaux und Illuminations	<b>128</b>
X   Falsche Bekehrung in der Hölle	<b>169</b>
XI  Abschied von der Dichtung	<b>196</b>
XII Der Mensch und der Dichter	<b>205</b>
XIII Vom Genius verlassen, vom Dämon befreit	<b>245</b>
Eine Art Schlußwort von Paul Verlaine	<b>263</b>
Nachwort zur Neuausgabe (2022)	<b>269</b>
Bibliographien (1948 + 2022)	<b>295</b>

### *Anhang*

Arthur Rimbauds Brief an Jules Andrieu (1874)	<b>299</b>
Hermann H. Wetzel: <i>Chant de guerre parisien</i> als Beispiel engagierter Dichtung	<b>308</b>
Roger Gilbert-Lecomte: <i>Après Rimbaud la mort des arts</i>	<b>326</b>
Dieter Wyss: Rimbaud und der Surrealismus	<b>332</b>
Thomas Bernhard über Arthur Rimbaud (1954)	<b>339</b>
Greta F.: Junkie	<b>342</b>
Patti Smith: An Rimbauds Grab	<b>344</b>
Arthur Rimbaud: <i>UNE SAISON EN ENFER</i> (1873) <i>Faksimile der Erstausgabe</i>	<b>347</b>



Photographie Etienne Carjat (1872)



## DAS TRUNKENE SCHIFF UND SEIN DICHTER

Ein Vortrag Walther Küchlers

als Einführung <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Walther Küchler: TRUNKENE UND GLÄUBIGE DICHTUNG. RIMBAUD – CLAUDEL. ZWEI VORTRÄGE (Iserlohn 1948: Silva-Verlag, S. 5-28)  
Die Gesamtveröffentlichung ist online bei der DNB zu finden:  
<https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1029355126#page/n0/mode/2up> (MvL)

*Bateau ivre* ist sicher eins der berühmtesten Gedichte der französischen Literatur, ja der Weltliteratur überhaupt. Immer wieder wird seine Bedeutung und Schönheit von Dichtern und Schriftstellern, Kritikern und bloßen Freunden der Poesie als unübertroffenes Meisterwerk, als Wunder gefeiert.

Wollen Sie einmal mit mir annehmen, wir lebten 100 oder 200 Jahre später. Die Atombomben oder andere grauenhafte Zerstörungswaffen hätten um 1950 herum ihr grausiges Werk getan, das, was man damals Kultur nannte, vernichtet und die Zahl der Menschen um die Hälfte oder mehr vermindert. Die Überlebenden hätten sich nicht entmutigen lassen – Menschenwille und Menschengestalt sind unzerstörbar im Guten wie im Bösen – und wären daran gegangen, sich aus dem Abgrund wieder herauszuarbeiten und langsam eine neue Kultur zu begründen.

Sie wühlten im Schutt der Vergangenheit, und eines Tages entdeckte einer der neuen Gelehrten in einer verschütteten Kiste, zwischen Büchern und Papieren aller Art, ein Gedicht mit der Überschrift "Bateau ivre".

Weiter nichts. Ein einzelnes Blatt, offenbar eine Abschrift. Kein Verfassersname, keine Jahreszahl, kein Buch, zu dem es gehörte. Er läse es und wäre erstaunt und beglückt.

Eigentlich sollte man Gedichte immer so lesen.

Nicht gerade ausgegraben aus Trümmern, aber wie wenn sie einem plötzlich vom Himmel herabgefallen oder aus dunkler Stille aufgestiegen wären.

Jedes Gedicht ein Zeugnis von sich, für sich, für uns.

Weiter nichts als die Worte, der Klang (ein Gedicht, das nicht klingt, ist kein Gedicht; man sollte Gedichte sich in der Einsamkeit seines Kämmerleins laut oder leise vorlesen), nichts als die Farbigekeit seiner Bilder und Visionen, als der Duft, den es ausatmet.

Man sollte nichts zu wissen brauchen, nichts wissen wollen von dem Dichter, der Zeit, den Umständen, den Quellen, aus denen es zusammengefließen ist; von den

"Einflüssen", wie die mit den Bomben verschüttete Literaturphilologie sie so gern aufstöberte. Wenn es ein rechtes Gedicht ist, erschließt es die einzige Quelle, aus der es kam, von selbst: das Herz des Dichters.

Um ein Gedicht muß Geheimnis wehen. Erst wenn man mit ihm in seinem Geheimnis gelebt, wenn man sich von ihm durchtränkt hat, darf man – falls man es für nötig hält – daran gehen, es zu entzaubern und es historisch, ästhetisch, kritisch zu erklären.

Aber dabei muß man ebenso bescheiden wie vorsichtig zu Werke gehen, sich nicht einbilden, das Wesentliche zu tun. Das Wesentliche ist das Gedicht selbst und die dankbare Aufnahme des aus dem Herzen Geborenen in der Wiedergeburt im eigenen Herzen.

Und nun hören Sie das Gedicht:

### Trunkenes Schiff<sup>2</sup>

Wie ich hinunterglitt die unbewegten Flüsse,  
ward mir zu Mut, als würd' meiner Treidler ich los:  
Rothäute, schreiend, hatten sie, Ziel ihrer Schüsse,  
an farbige Pfähle genagelt, nackt und bloß.

Ich sorgte um all die Mannschaft mich nicht, befrachtet  
mit flämischem Korn oder Kattun aus Britenland.  
Als dieses Gelärm die Treidler mir hingeschlachtet,  
ließ ich den Fluß mich treiben, wie der Sinn mir stand.

In der furchtbaren Wut der plätschernden Gezeiten,  
ich, tauber als der Kinder Hirn, den Winter lang,  
flog ich, und losgerissener Halbinseln Weiten  
umtobte wilder nie Orkan-Triumphgesang.

---

<sup>2</sup> Die Übersetzung wurde zugleich veröffentlicht in Walther Küchler: Arthur Rimbaud: SÄMTLICHE DICHTUNGEN. FRANZÖSISCH UND DEUTSCH. Herausgegeben und übertragen von Walther Küchler (Heidelberg 1948; hier: 61982, S.133-139) Dort Großschreibung der Versanfänge sowie einige Veränderungen, die hier markiert sind. (MvL)

Meinem Erwachen im Meer gab der Sturm den Segen,  
behender als ein<sup>3</sup> Kork tanzt' ich hin auf der Flut  
der ewigen Todeswiegen, wie wir zu sagen pflegen,  
zehn Nächte, ohne Gram um blöder Lampen Glut.

Viel süßer als der herben Äpfel Fleisch dem Kinde,  
durchdrang mich grünes Naß, wusch blauen Wein und Dreck  
hinab von des bespienen Schiffes Tannenrinde  
und riß mir das Steuer mitsamt dem Anker weg.

Und seitdem hab ich gebadet im Meergedichte,  
wo milchig schäumend der Sonne Gewimmel blinkt,  
sausend durch Azurgrün, wo mit sel'gem Gesichte  
ein Toter, manchmal, bleich, gedankenvoll versinkt.

Wo plötzlich unter des Mittags brünstigen Feiern  
langsam trunkene Glut die blauen Räume verklärt,  
und stärker als Wein, weiter als euere Leiern,  
die bittere Röte der Liebe wallet und gärt.

Ich weiß die Himmel, platzend von Blitzen, das Schnauben  
der windgepeitschten Brandung, weiß des Abends Wehn,  
die Morgenröte, schwärmend wie ein Volk von Tauben,  
und was der Mensch zu sehn gewähnt, hab ich gesehn.

Ich sah die Sonne tief voll mystisch grauser Flecken,  
wie sie mit langen starren Strahlen violett  
festlich erleuchtete, gleich alter Dramen Recken,  
die Fluten, rollend weit ihr schauerndes Rosenbett.

Ich hab geträumt von grüner Nacht schneegrellem Glänzen,  
von meerentstiegnem Kuß auf meiner Augen Lid,  
von unerhörter Säfte weit kreisenden Tänzen  
und von des gelblich blauen Phosphors Morgenlied.<sup>4</sup>

Ich folgte Monde lang den Wogen, wie sie spien,  
hysterischer Stierwut gleich, die an die Klippen sprang,  
nicht ahnend, daß der leuchtende Fluß der Marien  
der atemlosen Meere Rachen stets bezwang.

---

<sup>3</sup> In der Ausgabe Heidelberg 1982 ohne "ein". (MvL)

<sup>4</sup> In der Ausgabe (Heidelberg 1982):

Ich hab geträumt die grüne Nacht: Schnees Grelle,  
langsame Meeresküsse auf der Augen Lid,  
das Kreisen unerhörter Säfte auf der Welle  
und das Erwachen. gelb und blau, im Phosphorlied. (MvL)



Ich stieß, wißt ihr's? an Floridas seltsame Räume,  
wo sich den Blumen das Auge des Panthers mischt,  
den Menschenhaut deckt, und wo Regenbogenzäune  
auf grünen Herden liegen unterm Meeressischt.

Die Sümpfe sah ich gären, große Netze, Gründe,  
wo verfault im Geröhr ein ganzer Leviathan,  
die Ferne, donnernd im Katarakte der Schlünde,  
und wirbelnden Wassertanz auf windstillem Plan.

Gletscher, Silberonnen, Perfluten, Himmelsessen,  
scheußliche Trümmer tief in dunkler Golfe Nest,  
wo Riesenschlangen fallen, von Wanzen zerfressen,  
mit schwarzen Düften aus krummer Bäume Geäst.

Gern wollt ich den Kindern diese Doraden weisen  
im Meerblau, die goldnen Fische, den Fischgesang.  
Schaumströme von Blumen segneten meine Reisen,  
unsagbarer Winde Flügel mich oft umschwang.

Zu Zeiten, märtyrmüd der Pole und der Zonen,  
erhob das Meer, das sanften Seufzerschlags mich trieb,  
mir Schattenblumen, drauf die gelben Sauger wohnen,  
und still, wie eine Frau auf Knien, ich verblieb ...

Fast Insel, die ich schaukelte auf meinem Strande  
von augengelben Vögeln Kot und schrillen Zank.  
So trieb ich hin, indes durch meine lecken Bande  
ertrunkner Menschen Schlaf rücklings zum Abgrund sank ...

Jetzt, ich, verlornes Schiff im Haargeflecht der Riffe,  
vom Sturm geschleudert hoch in vogelleere Luft,  
ich, wassertrunkenes Skelett, das keine Panzerschiffe  
und Hansa-Segler nicht fischten aus seiner Kluft.

Frei, rauchend, aus veilchenblauen Nebeln entstiegen,  
der ich den Himmel, rot wie eine Wand, durchfuhr,  
drauf, wie ein köstlich Mus für gute Dichter, liegen  
moosige Sonnenflecken und Schleim des Azur,

ich, der ich lief, befleckt von elektrischen Schollen,  
tolles Brett, umschwärmt von schwarzer Meerperde Zug,  
wenn Juli wie mit Keulenschlag und Donnerrollen  
die blauen Himmel, trichterheiß, zusammenschlug,

ich, der ich zitterte, hört ich ächzen von Weiten  
der Behemothe Brust, den Maelstrom, dicht und schwer,  
ich, ewiger Segler blauer Unbeweglichkeiten,  
ich seh'n mich nach Europas alter, enger Wehr.

Ich durfte Sternenarchipele, Inseln schauen,  
wo offner Himmel Glut dem Wanderer sich erhellt:  
schläfst du, verbannt in dieser Nächte tiefem Grauen,  
goldner Vögel Million, o Zukunftskraft der Welt?

Ich hab zuviel geweint. Weh tun die Morgenhellen,  
wahr, jeder Mond ist bö's und jede Sonne Leid.  
Die bittre Liebe ließ zu starrem Rausch mich schwellen.  
Oh! brä'che doch mein Kiel! O Meer, ich bin bereit!

Wenn in Europa ich ein Wasser noch begehre,  
ist es das kalte, schwarze Loch, in das hinein  
ein Kind, in der Däm'mrung<sup>5</sup>, gebückt voll Leid und Schwere,  
ein Schifflin setzt, zart, wie ein Schmetterling im Mai'n!

Ich kann in eurer Mattigkeiten Bad, o Wellen,  
entreißen ihre Spur den Baumwollträgern nicht,  
nicht ziehn mehr durch den Stolz, drin Fahnenflammen schwellen,  
nicht schwimmen in der Brückenkähne bösem Licht!

Ein Schiff spricht. Der Dichter läßt ein Schiff sprechen. Es erzählt uns seine Fahrt auf den Meeren.

Kaum aus den stillen Flüssen aufs hohe Meer getrieben, gerät es in die Stürme, verliert Anker und Steuer und treibt so weiter in den unendlichen Räumen, unter wechselndem Himmel, Tag und Nacht, bei jedem Wetter, in glühender Sonne und gleißendem Mondlicht, von neuen Stürmen gepackt, hochgeschleudert von den Wellen, in sie versinkend, den Elementen hilflos und widerstandslos ausgeliefert.

---

<sup>5</sup> (Heidelberg 1948): "Däm'merung" (MvL)

Ein schrecklicher Verfall. Aber in diesem steuerlosen Taumeln kostet es die höchsten Entzückungen, berauscht es sich wie in seliger Trunkenheit an den berückendsten, wunderbarsten Schönheiten, wird es heimgesucht von den tiefsten Traurigkeiten, wird es von weher Müdigkeit befallen und liegt zuletzt als ein zerbrochenes Wrack irgendwo in einem Hafen.

Eine Fülle von Visionen wird erweckt, eine gewaltiger, großartiger als die andere, Visionen, die wir in unserer eigenen seelischen Schau und Erschütterung miterleben, als ob wir in atemlosem Staunen Anteil hätten an diesem wunderbaren Abenteuer, als ob wir uns mit auf dem Schiff befänden und alle Wonnen und Gefahren erführen, von dem glücklichen Beginn bis zum traurigen Ende.

Je weiter wir in dem Gedicht vordringen, um so deutlicher wird es, daß wir es in diesem dramatischen Monolog mit einem Symbol zu tun haben, daß es sich nicht eigentlich um ein Schiff handelt, sondern um einen Menschen, der sich selbst, seine Erfahrungen, seinen Rausch, sein Ermatten im Bild des trunkenen Schiffes darstellt.

Das Schiff wird zu einem Menschen.

Die Fahrt auf dem Meer, von den heimischen Flüssen zu den fernsten exotischen Küsten und wieder zurück in die Heimat ist die Lebensfahrt eines Menschen. Fahrt durch ein wildes, phantastisches Leben, in Sehnsucht, Glück, Hoffen, Wagen, Ahnung von neuen verborgenen Möglichkeiten aufwühlender Erfahrungen fortgesetzt, endend in Versagen und Entsagen, zerfetzt, zerschlagen; und doch, so will es uns scheinen, war es ein Leben, wert, gelebt zu werden.

Man spürt: der Dichter, der dieses Gedicht gedichtet hat, muß es aus eigener, innerer Erfahrung gedichtet haben und muß in seinen Erfahrungen groß und glücklich gewesen sein. Und so traurig und müde er am Ende ist, der Preis des Untergangs, den er bezahlen mußte für Glück und Leid seines Erlebens – auch das glaubt man ihm nachfühlen zu dürfen –, hat ihn wohl nicht gereut; denn er hat Unerhörtes, Unvergeßliches in sich aufgenommen.

Man glaubt, nicht daran zweifeln zu dürfen: hier hat ein Mensch sich aus sich selbst zu einem Gedicht gemacht. Alle seine sinnlichen Erfahrungen hat er spiritualisiert. Die Meeresstürme sind seine Gefühlsstürme, das Verlorensein in der Windstille des unbewegten Meeres ist die Hingabe an die große Stille, in der die Seele lebt, ebenso wie in der Entfesselung der Leidenschaft; die Wunder der Erde und des Himmels, die sich ihm bieten, sind zu neuen, höheren Wundern geworden, die sich die Seele in schöpferischer Erinnerung im dichterischen Werk neu gezaubert hat: Das Meererleben, das war sein persönlichstes Erlebenwollen. Alles, was da als Vision ersteht, das ist die Verwirklichung eines unbezwinglichen, leidenschaftlichen Dranges, der ihm befahl, alle Gefahren zu wagen, um alle süßen und bitteren Wonnen zu erleben, alles dranzusetzen, was als Trieb und Kraft in ihm gährte, sich dem Unendlichen auszusetzen und sich in ihm zu vertun, mag draus werden, was will ...

Man glaubt mit diesem Gedicht vor der gewaltigen Vision des Rückblicks auf vergangenes Leben zu stehen, auf Erinnerung, nachdem alles vorbei ist, das Leben gelebt ist und der Tod erwartet wird.

Vor unserem geistigen Auge ersteht vielleicht das Bild eines gereiften Menschen, gereift in den großen schönen furchtbaren leidvollen Erfahrungen; in dem Wechsel von Glück und Unglück, in dem Übergang von Hoffnung zu Enttäuschung ersteht ein Mensch mit tiefen Furchen im Antlitz und ergrauten Haar; aber doch noch jung und kraftvoll genug, um dieses wunderbare Lied von Klängen, Farben und Bildern in tanzenden Versen, in rauschenden Rhythmen zu dichten, in denen das Meer an Felsen dröhnt und schäumt, die Natur ihre Schauer und Schrecken, ihre Schönheiten und Seltsamkeiten offenbart. Ein sprachgewaltiger Meister scheint in diesen Strophen zu sprechen, dem das Wort gehorcht wie der Diener seinem Herrn. Ein Vollendeter, dem es gegeben ist, das schwärmerisch Erlebte in seiner ganzen wirren ausschweifenden Erregung, in unverminderter heftiger Gewalt und doch zugleich in durchsichtiger Klarheit zu sagen, indem er in dieser Abgeklärtheit

das Wunder und das Geheimnis, die solchem tiefwirkenden Erlebnis eignen, bewahrt.

Dies und viel mehr kann das Gedicht dem offenbaren, dem es in einer stillen Stunde aus dem Unerklärlichen ins Bewußtsein dringt, heute und in zweihundert Jahren, ohne daß er etwas von s einem Dichter und seinem Leben weiß, von der Zeit, der Umwelt, von der Tradition, aus der heraus es etwa gedichtet wurde. Man braucht ja auch nicht zu wissen, wie ein Berg heißt, welche geologische Entstehungsgeschichte er hatte, um sich an ihm zu erfreuen.

---

Aber die Menschen sind nun einmal neugierig und wollen nicht nur innerliche Zusammenhänge zwischen ihrer Seele und der Gedichtseele herstellen, sondern auch die äußeren Zusammenhänge wissen, die auf die Entstehung des Gedichtes irgendwie gewirkt haben könnten.

Und so wollen wir uns vorstellen, daß nach der Auffindung des *Bateau ivre* die gelehrte Forschung sich um solche Zusammenhänge bemühte.

Nehmen wir an, es würden eine Menge anderer Gedichte entdeckt, ganze Gedichtsammlungen, mit den Namen ihrer Verfasser. Name und Werk von Baudelaire und Mallarmé etwa, und ein Philologe hätte bald herausgefunden, daß das Motiv des beseelten Schiffes in dem Gedichtband LES FLEURS DU MAL von Baudelaire aus dem Jahre 1857 vorkommt. Man fand, daß in [Baudelaires] Gedichten wie *Moesta et Errabunda*, *L'Heautontimoroumenos*, *La chevelure* und *L'invitation au voyage*, ähnlich wie in *Le bateau ivre*, die Sehnsucht in ferne tropische Zonen, die Vorstellung des Schwimmens eines symbolisch aufgefaßten Schiffes auf dem im farbigen Glanz geschauten Meere zum Ausdruck käme.

Ja, eine gelehrte englische Dame ging sogar so weit, zu behaupten, daß Baudelaires Gedicht *Le voyage* sicherlich der Ausgangspunkt des *Bateau ivre* gewesen war.

Sein Dichter wollte dort fortfahren, meinte sie, wo Baudelaire stecken geblieben war. Aber dieses Gedicht – so entgegnete ihr ein anderer Forscher – ist eigentlich mehr eine psychologische Studie in Versen über das Thema: "Der Mensch und sein Verlangen zu reisen". Es lehrt, daß das Reisen wohl ein tiefes seelisches Bedürfnis des ewig unruhigen, nach Seltsamkeiten, Wundern, Reizen und Erfahrungen aller Art dürstenden Menschen ist, daß aber dieses Bedürfnis nur enttäuscht wird, da der Mensch nur das immer gleiche verabscheuenswerte menschliche Treiben, nur sein eigenes Bild erblickt. Es handele sich hier um Erfahrung und Weisheit eines blasierten, in allen Genüssen des Lebens erfahrenen, nach anfänglichem Schwung zu Resignation gelangten, in seiner gelangweilten Skepsis illusionslos gewordenen, müden Dichters.

Hier waltet eine andere Eingebung, die in *Bateau ivre* nicht aufgenommen und fortgesetzt wird. Dagegen ist es durchaus möglich, daß eine Verwandtschaft besteht in der beiden Gedichten eigenen künstlerischen Lust an der Ausmalung der phantastischen Wunder der schauerlichen Schönheit der fernen chimärischen Länder, der sonnenbeschienenen Meere, des dunklen Abgrunds.

Aber von dem ganzen gedanklichen Aufbau des Baudelaire'schen Gedichtes, von dem das Ganze beherrschenden Ergebnis, nämlich der Enttäuschung infolge des Erlebnisses der überall sich aufzwingenden Gleichheit des elenden menschlichen Treibens, dem Schluß, daß es sich eigentlich nicht lohne, zu reisen, von dem am Ende auftretenden Todesverlangen und von dem Preisen des Todes als des Führers in das ersehnte Reich des Unbekannten, von solchen weltchmerzlerisch-romantischen Gefühlen ist in *Bateau ivre* nichts enthalten.

Doch gibt es zum mindesten ein Gedicht Baudelaires, in dem sich das Bild des Schiffes als Symbol der Seele findet, ähnlich wie in *Bateau ivre*. Das ist das Sonett:

**Die Musik**

Die Musik wie ein Meer mich manchmal ergreift!  
Zu meinem bleiche Sterne,  
unterm Nebeldach oder im Äther weit, streift  
mein Segel in die Ferne:

die Brust nach vorwärts gestrafft, die Lungen geschwellt,  
wie Linnen, die Winde füllen,  
besteig ich der hoch sich türmenden Fluten Feld,  
das Schleier der Nacht verhüllen:

ich fühle zittern in mir alle Leidenschaft  
eines Schiffes in leidvoller Stunde;  
der gute Wind und des Sturmes zuckende Kraft

überm endlosen Schlunde  
wiegen mich. Windstille, Spiegel, ein ander Mal,  
meiner Verzweiflungsqual.

Auch das Bild des den Wellen hilflos preisgegebenen Schiffes erscheint einmal bei Baudelaire, und zwar in der letzten Strophe des Gedichtes *Les sept vieillards*. Der Dichter ist von der schrecklichen Begegnung mit den zerfallenen alten Männern ganz verstört in sein Zimmer zurückgekehrt und versucht vergebens Ruhe zu finden in der Wirrnis seiner Gedanken:

Umsonst mein Müh'n, daß Vernunft das Steuer erfasse,  
der Sturm, im Spiel, ihr Kraft und Richtung entwand,  
und meine Seele tanzte, tanzte, alte Barkasse,  
ohne Maste, auf schrecklichem Meer, ohne Strand.

Kann sein, daß der Dichter des *Bateau ivre* in den wenigen Versen von *La musique* und *Les sept vieillards* die Vorstellung des beseelten Schiffes, das Motiv der Gleichsetzung von Schiff auf dem Meere und der eigenen Seele gefunden hat. Aber nicht viel mehr. Wenig jedenfalls im Verhältnis zu dem, was er selbst erlebt und gestaltet hat.

*Le bateau ivre* ist etwas ganz anderes als alle Gedichte, in denen Baudelaire von sich, von Meer und von Schiffen spricht. Es ist das faszinierende Schauspiel des durch das Leben und die Welt jagenden und taumelnden Menschen, während Baudelaires Meer- und Reiseerlebnis verquickt ist mit der Wollust gegenwärtig genossener Liebe und früherer Liebesfreuden, ihm Bilder gewährt für die Veranschaulichung seelischer Vorgänge, die mit Meer nichts zu tun haben. Er verharrt in der müden Hingabe an träumerische Erinnerung und schmachttende Sehnsucht. Jedenfalls: Alles bleibt Stimmung und nichts geschieht.

Ganz Stimmung, die zu nichts führt, zu keinem kühn gewagten Abenteuer, keiner befriedigten Lust und keinem Scheitern, ist auch ein berühmtes Gedicht von Sehnsucht, Schiff, Meer und Ferne, das der Dichter von *Bateau ivre* gekannt haben mag, das Gedicht *Brise marine* von Stéphane Mallarmé.

#### Seewind

Das Fleisch ist traurig! ach! und jedes Buch gelesen.  
Fliehn! fliehn dorthin! Ich fühl, wie Vögel trunken wesen,  
in unbekanntem Schaum und Himmeln frei zu sein!  
Nichts, nicht im Aug der alten Gärten Widerschein,  
wird halten dieses Herz, das taucht in Meereswelle.  
O Nächte! Auch nicht meiner Lampe öde Helle  
auf leerem Blatt, das weiß zu bleiben ist gewillt,  
und nicht die junge Frau, wie sie ihr Kindlein stillt.  
Fort will ich! Dampfer, der du wiegst dein Mastgerüste,  
den Anker lichte zu exotisch ferner Küste!  
Trostlos in Hoffnungsgrausamkeit, ein Überdruß,  
glaubt doch der Taschentücher letztem Abschiedsgruß!  
Und dann, vielleicht, die Maste, die den Sturm beschworen,  
sie neigt den Windstoß übers Wrack, daß es verloren,  
mastlos, mastlos, vorbei an üppigen Inseln zieht ...  
Doch, o mein Herz, lausch du auf der Matrosen Lied.

*Brise marine* ist nicht das Gedicht einer befreienden Flucht in das Leben mit seinen Stürmen, wie behauptet worden ist. Es handelt nur von dem Wunsch zur Flucht in die exotische Natur, aus dem ennui des in seiner Sinnlichkeit traurigen



Büchermenschen heraus, der bisher in allen grausamen Hoffnungen keinen Trost gefunden hat, wohl noch an das befreiende Tücherschwenken des Abschieds glauben möchte, aber in der Vorstellung des ersehnten Abschieds schon an die Möglichkeit des Untergangs denkt. *Je partirai*, redet er sich zu, er möchte wohl auch einmal trunken sein wie die Vögel über dem Meerschaum; er möchte – aber es bleibt bei dem Zuspruch an das müde Herz.

Nun wollen sie endlich den Namen des Dichters hören und von ihm und seinem Leben und Wesen erfahren.

Man hat also – um bei unserer Fiktion zu bleiben, zum letztenmal – schließlich seinen Namen und sein Gesamtwerk entdeckt. Sein Gesamtwerk in einem einzigen Band. Man erfuhr, daß er Arthur Rimbaud hieß, 1854 zu Charleville an der Maas geboren wurde, 1891 in Marseille starb, daß er sein berühmtes Gedicht 1871, also im Alter von 17 Jahren – es fehlten sogar noch ein paar Monate an den 17 Jahren – dichtete und zwei Jahre später, im Oktober 1873 – 19 Jahre alt –, endgültig mit Dichten aufhörte. Durch die Zeitungen ging allerdings in den letzten Monaten die Nachricht, daß man in Addis Abeba 40 000 Verse von ihm aufgefunden hätte, aber da war nur ein Blätterrauschen, das ein sensationslüsterner Reklamewind im Literaturwald verursacht hatte.

Also nicht ein gereifter, gealterter, ermatteter Mensch hat *Le bateau ivre* gedichtet, sondern ein kaum dem Knabenalter entwachsener Jüngling, dem sich das Leben eben erst öffnete.

Nicht dichterische Rückschau ist das Gedicht, sondern dichterische Schau eines zügellos, steuerlos schwärmenden Lebens, in Freiheit von allen Banden der Nähe, der Familie, der Häuslichkeit, der Regel, der Arbeit, der Autorität und Tradition, der Kirche und des Gesetzes, eines von allen Fesseln gelösten freien Wanderlebens durch Natur und Welt.

Von früher Jugend an hatte sich Rimbaud daran gewöhnt, die unbekannte lockende Ferne sich mit den glühendsten Farben einer rauschhaften Einbildungskraft auszumalen, wie er sie in Zeitschriften und Büchern sah und las.

Es war nicht nur das Meer, von dem der Knabe träumte. Es war auch, wie er in dem Gedicht *Les poètes de sept ans* berichtet, das Leben der großen Wüste, von dem er sich Romane erdichtete, es war die in der leuchtenden, duftenden Üppigkeit ihrer stäubenden Blumen, in der Sonnenglut brünstige Prärie, von der er träumte, oder die unheimliche Wildnis. Zu solchen fernen Landschaften ging sein Verlangen, wenn er, allein, in verdunkelter Kammer, sich seinen Romanen ergab, den gelesenen und den gedichteten. Das Meer war ihm das Element, auf dem das ersehnte Segel ihn in die Länder seiner Sehnsucht tragen sollte. Und noch ehe er das Meer je gesehen hatte, schrieb er, ganz aus der inneren Vision heraus, das Gedicht des Meeres.

Das Gedicht, das nicht bloß Lied träumerischer Sehnsucht, sondern dichterische Vorwegnahme des Künftigen, Vorschau seines Schicksals geworden ist. Eines der Wunder mehr dieser erstaunlichen Schöpfung.

Mitten im Tumult der ihn bedrängenden Gegenwart, gegen die er sich auflehnte in wildem, aufrührerischem Trotz, in allem Rausch, mit dem sich der junge, aufgewühlte Empörer erfüllte, stiegen Bilder seiner Zukunft in ihm auf. Schon, als er nur im engen Bezirk der Heimat und des naheliegenden Belgien herumgeschweift war, während er fast zu unterliegen drohte im Elend seines unsteten Leben und in kaum entwirrender Seelenqual, malte er sich aus, wie er hinausziehen und vielleicht einmal zurückkehren würde aus den fernen Ländern: *"Ich verlasse Europa. Die Luft des Meeres wird mir die Lunge verbrennen; die einsamen Himmelsstriche werden mir die Haut beizen. Schwimmen, das Gras brechen, jagen, vor allem rauchen, Säfte trinken, stark wie kochendes Metall, – so wie es die teuren Ahnen taten, wenn sie um ihre Feuer gelagert waren.*

*Ich werde zurückkommen, mit Gliedern von Eisen, mit dunkler Haut, mit wilden Augen: Beim Anblick meiner Fratze wird man glauben, ich gehörte zur Rasse der Starken. Ich werde Gold haben: Ich werde nichts tun und brutal sein. Die Frauen pflegen solche wilden Kranken, die aus den Tropen zurückkehren. Ich werde mich in die Politik mischen. Gerettet!"*

Es ist anders gekommen.

Es ist auch nicht so gekommen, wie er es als Möglichkeit träumte in dem Gedicht:

#### Der arme Traum

Vielleicht führt ein Abend mich hin,  
wo still ich mein Gläschen tränke  
in alten Städtchens Schenke,  
und stürbe mit froherem Sinn,  
weil dann ich geduldig bin.

In Ungeduld und Verzweiflung wohl ist er gestorben.

Wie konnte es zu dem traurigen Ende dieses ewigen visionären Wanderers kommen?

Wenn man Rimbaud im Tiefsten verstehen will, muß man ihn als den einsamen Wanderer sehen, ihn begleiten und so ihn und seine Welt in sich aufnehmen.

Was ihn bedrängte und worunter er litt, das mußte er sich auslaufen. Gelehrte haben von krankhaftem Wandertrieb gesprochen und ihm wohl auch einen wissenschaftlichen Namen gegeben, aber nie war Rimbaud gesünder als in der Selbstbefreiung von jener "grande maladie de l'horreur du domicile", die Baudelaire hatte studieren wollen. Nie war er mehr er selbst, nie sah es heller in ihm aus, war sein Geist entspannter, seine Seele heiterer und sein Genius schöpferischer als in den Tagen und Nächten seines einsamen Wanderns.

In seinen dunkelsten Stunden, als der Neunzehnjährige sein Abschiedsbuch von der verkehrten Bekehrung in der Hölle schrieb, *UNE SAISON EN ENFER*, beschwört er in der Erinnerung seine Wanderungen: *"Ah! dieses Leben meiner Kindheit, die*

*Landstraße bei jedem Wetter, übernatürlich mäßig, uneigennütziger als der bettelhafteste Bettler, stolz, keine Heimat, keine Freunde zu haben."*

Und als er diese, trotz allem von dem einstigen Glücksgefühl durchwärmten Worte hingeschrieben hatte, fügte er, in diesem Augenblick verzweifelter Selbstverleugnung hinzu: *"Welche Dummheit war das!"* Wußte aber vielleicht schon wieder, daß er nicht leben konnte, ohne zu wandern.

Wie Zarathustra konnte auch Rimbaud nicht lange still sitzen. Wie er hätte er zu jeder Zeit seines Lebens sagen können: "Und was mir nun auch noch als Schicksal und Erlebnis komme – ein Wandern wird darin sein."

Auf seinen Wanderungen hat Rimbaud die Natur erlebt, wie wohl selten ein junger Mensch. Er wurde der große Dichter auch deshalb, weil er so sark mit der Natur verbunden war.

In schönen frühen Gedichten hat er das Glück seines Wanderns in der Natur gefeiert.

Aber nicht nur das Glück des einsamen Wanderns und des Dichtens im Wandern hat er gekannt. Manchmal wandernd, mag er auch das Schreckliche der Einsamkeit gespürt haben. *"Il sent marcher sur lui d'atroces solitudes"*, klagt er in *Les Sœurs de charité*. Der Bettler-Wanderer hat gelernt, daß die Menschen oft so hart und ungerührt aneinander vorübergehen, daß keiner an den andern denkt und immer einer da ist, der den Müden und Hungrigen von seiner Tür verjagt.

Wie schrecklich es ihm auf seinen einsamen Wanderungen zu Mute sein konnte, darüber gibt es ein ergreifendes Zeugnis aus seiner letzten Dichtung: *"Auf den Straßen, in den Winternächten, ohne Lager, ohne Kleider, ohne Brot, umklammerte eine Stimme mein erstarrtes Herz: Schwäche oder Stärke, da bist du, das ist die Kraft. Du weißt nicht, wohin du gehst, noch warum du gehst, tritt überall ein, antworte auf alle Fragen. Man wird dich nicht töten, nicht mehr, als wenn du ein Leichnam, wärst. Am Morgen war mein Blick so verloren und meine Haltung so tot, daß die Leute, denen ich begegnete, mich vielleicht nicht gesehen haben."*

Wieviel seelische Größe in dem hungernden Landstreicher! Welche Freiheit und Unnahbarkeit in der geisterhaften Entrückung! So wird er sich selbst zur Vision, zum Wunder, er, der einsame Wanderer, gedrängt von dem Begehren *"de trouver le lieu et la formule"*. Meinte er die Stätte der Ruhe und die Formel der Weisheit?

*Le bateau ivre* ist das Hohe Lied des mit seinen Gesichten, Träumen und Sehnsüchten einsamen Wanderers. Nur das eine, einsame Schiff in der Unendlichkeit des Weltmeers.

Das trunkene Schiff, der trunkene Mensch, ganz losgelöst von allen Küsten und Grenzen, frei im Grenzenlosen taumelnd, doch rasch sich zersetzend, umbrandet und zerschlagen von den Gewalten, denen er sich, Rimbaud, mit allen Sinnen und Fibern ausgesetzt hat auf Gedeih und Verderb.

Seit Monaten hatte er, der seit Ausbruch des Krieges nicht mehr zur Schule gegangen war, in der denkbar übelsten Gemütsverfassung in seiner Geburtsstadt gelebt. Er lebte in den Tag hinein und führte ein nichtsnutziges Leben. Er machte sich den zweideutigen und gefährlichen Spaß, frühere Schulkameraden im Kaffeehaus auf die übelste, auf schmutzige Weise zu unterhalten und sich dafür mit Bier in Gläsern und Flaschen bezahlen zu lassen. Er weiß, daß er sich schamlos wegwirft, wenn er so den unflätigen Spaßmacher spielt, daß er dabei verlumpt, aber er will sich verlumpen lassen. Warum? fragt er in einem Brief und antwortet: *"Ich will Dichter werden und arbeite daran, mich zum Seher zu machen."* Der Dichter, so führt er in einem zweiten Brief aus, muß sich zum Seher machen durch eine lange, überlegte Verwirrung aller Sinne, durch alle Formen der Liebe, des Leidens, des Wahnsinns hindurch, indem er alle Gifte in sich erschöpft, um nur ihre feinste Essenz zu bewahren. Er vollzieht an sich eine unsagbare Marterung, für die er allen Glauben und alle übermenschliche Kraft nötig hat, bei der er, der große Kranke, der große Verbrecher, der große Verfluchte und der erhabene Weise wird. Auf diese Weise gelangt er zum Unbekannten, seinem eigentlichen Ziel. Vielleicht

um den Preis des eigenen Untergangs, nach dem andere schreckliche Arbeiter sein Werk fortsetzen werden.

Weil er sich als Seher fühlte, schätzte Rimbaud die bisherige französische Literatur gering. Racine, der *"divin sot"*, war noch kein Seher. Die Romantiker waren Seher, aber ohne sich darüber Rechenschaft abzulegen. Sie sind geheizte aber stehen gebliebene Lokomotiven. Erst Baudelaire, der König der Dichter, ein wahrer Gott, erscheint ihm als der erste Seher. Aber selbst er bleibt weit hinter den Ansprüchen zurück, die Rimbaud an den Dichter-Seher stellt; denn er hat noch in allzu artistischer Umgebung gelebt, und seine so viel gerühmte Form ist dürftig. Die Erfindungen des Unbekannten erheischen neue Formen.

*"Geheizte, aber stehen gebliebene Lokomotiven"* – Man kann sich Rimbaud in seinem Willen, sich zum Seher zu machen, als eine von ihm selbst bis zum Zerplatzen geheizte Lokomotive vorstellen, die zunächst einmal mit Volldampf losfährt, bis sie zum Stehen kommt auf einem toten Geleise.

Eine überhitzte Energie von maßloser und gewaltsamer Art siedet in ihm und treibt ihn vorwärts, eine Gier nach Visionen, die ihn schon lange verzehrt hatte. Wenn man ihm glauben darf, hätte schon der siebenjährige Knabe, in winterlichen Mondnächten, fest eingegraben in den Schutt an der Gartenmauer, versucht, sich die Visionen aus den Augen gewaltsam herauszupressen. Jetzt sollen alle aufgewühlten Sinne ihm zu ihnen verhelfen. Nicht erst die Expressionisten waren es, die *"ein gewaltsames Erzwingen von Offenbarungen"* gewollt haben. Rimbaud hat es lange vor ihnen, vielleicht noch stärker als sie, gewollt, er, der auch schon vor Nietzsche den *"unbändigen Willen zum Mehr-Leben"* und zur Erweiterung seines Ich gehabt hat.

Die Auffassung vom Dichter als einem Seher ist nicht neu, sie ist uralt und auch in neuerer Zeit immer wieder aufgetaucht. Neu und fast bestürzend erscheint, daß ein 16 ½ jähriger Knabe in sie die furchtbare Forderung der grausamsten Selbsterfahrung und Selbsterprobung hineinträgt, daß er es für nötig hält, *"de faire*

*l'âme monstrueuse*", ungeheuerlich, wie jene *comprachicos* sind, von denen Victor Hugo spricht, die Verbrecher an kleinen Kindern, daß er das in sich erkannte Dichtertum im entfesselten Sinnensturm verwirklichen will, als Kranker, als Pfleger seiner Krankheit, als Verbrecher, Verfluchter in das zu erforschende Dunkel eindringen will, um sich, auch auf die Gefahr des eigenen Untergangs, zum weisen Seher zu machen.

Hier wird in jugendlichem Gefühlsüberschwang und zerebraler Überreizung, in einem rauschartig plötzlichen, wie eine Herausforderung wirkenden Ausbruch eine Poetik vorgetragen, wie sie unheimlicher kaum gedacht werden kann.

Aber wenn man sich in die Seele Rimbauds hinein versetzt, so begreift man alles, was er gemeint und gesagt hat. Der Seher soll sich zuerst selbst erkennen und zuerst das Unbekannte seiner eigenen Seele suchen und aussprechen.

"Das Wort Seele", sagt Spengler einmal, "gibt dem höheren Menschen ein Gefühl seines inneren Daseins, abgetrennt von allem Wirklichen und Gewordenen, ein sehr bestimmtes Gefühl von den geheimsten und eigensten Möglichkeiten seines Lebens. seines Schicksals, seiner Geschichte." Rimbaud wollte aus dem Gefühl seines inneren Daseins und nur aus ihm leben und dichten. Aus ihm heraus suchte er das Unbekannte, d.h. das, was "dem taghellen Geist, dem Verstand, der empirischen Tatsachenforschung für immer unzugänglich" bleibt, das, von dem die *"alten Dummköpfe"*, wie er sich in seiner manchmal derben Sprechweise ausdrückt, bisher nur falsche Vorstellungen hatten.

Wie immer man über das, was man Rimbauds Theorie des Sehers genannt hat, denken mag, und über die von ihm auch in der Tat, in seiner Lebensführung verwirklichte Absicht, sich in der Verwirrung aller Sinne zum Seher-Dichter der Zukunft zu machen, wahr bleibt, daß er auf dieser Suche nach dem Unbekannten schönste Gedichte gefunden hat, als stärkstes unter ihnen *Le bateau ivre*, ein Gedicht, aus dem alles Unreine, Maßlose, in Ironie und Trotz vielleicht bewußt Übertriebene, das dieser Theorie anhaftet, verschwunden ist. In ihm ist, längst

bevor in der französischen Academie das Wort fiel, reine Dichtung, *poésie pure*, verwirklicht worden. Ein Gedicht, ganz aus dem Gefühl heraus, aus tiefsten Erregungen und Sehnsüchten der Seele geboren und zur Seele sprechend. Ein Gedicht, mit dem sich Rimbaud aus der kläglichen Niederung seines Daseins, in dem er damals – man hätte fürchten können zum Schaden seiner Seele – verstrickt war, herausgerissen hat in die freie poetische Welt, in der er sein wahres Leben führte.

Man muß sich diese Selbsterhöhung und Befreiung vorstellen wie ein Hinaussegeln, Aufschweben des aller Schwerkraft des Leibes ledigen Geistes in das Meer, in den Äther des Unendlichen. Das gewollte Sehertum ist gewollte und erreichte Vergeistigung in der rauschhaften Ekstase jener "großen flügelbrausenden Sehnsucht", von der Zarathustra singt: "oft riß sie mich fort und hinauf und hinweg und mitten im Lachen: da flog ich wohl schauernd, ein Pfeil, durch sinnenrunkenes Entzücken – hinaus in ferne Zukunft, die kein Traum noch sah, in heißere Süden, als sich Bildner träumten ..."

Wenn man Rimbaud liest, muß man sehr oft an Nietzsche denken. Beim Lesen der letzten Verse von *Bateau ivre* erinnert man sich an Nietzsches Dithyrambus: *Die Sonne sinkt*. Nietzsche blickt – 1888 – auf sein Leben zurück. Der Tag geht zu Ende, die Sonne sinkt. Der für die große Kühle bereite, immer so rasche, jetzt müde gewordene Wanderer singt:

Rings nur Welle und Spiel,  
was je schwer war,  
sank in blaue Vergessenheit,  
müßig steht nun mein Kahn.  
Sturm und Fahrt – wie verlernt er das!  
Wunsch und Hoffen ertrank,  
glatt liegt Seele und Meer.

Auch er fühlt sich am Ende. Aber wo bei Rimbaud nur Ermattung und Ergebung in das Ende aus der Bitternis erfahrener Enttäuschung spricht, kennt Nietzsche die



güldene Heiterkeit als größten Vorgenuß des Todes. Vielleicht lief er zu rasch seines Weges, aber jetzt hat Blick und Glück der Heiterkeit ihn eingeholt. Nie empfand er näher die süße Sicherheit, wärmer der Sonne Blick:

Silbern und leicht, ein Fisch,  
schwimmt nun mein Nachen hinaus ...

Nach dem "Tränengeträufel" – diese Heiterkeit des reifen Dichters der Dionysos-Dithyramben kannte der junge Dichter des *Bateau ivre* nicht.



Rimbaud in Brüssel, verwundet durch Verlaine  
Jeff Rosman (1873)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Die Authentizität des Gemäldes ist umstritten. (MvL)

Zwei Jahre später war Rimbaud fertig. Mit *Le bateau ivre* in der Tasche, war er Anfang Oktober 1871 zu Verlaine nach Paris gefahren. Mit ihm zusammen setzte er im Sommer des folgenden Jahres sein Wanderleben fort: statt eines Vagabunden wanderten, tranken und betranken sich zwei. Bis es zu der Trennung kam in Brüssel, nach dem Pistolenschuß Verlaines auf Rimbaud, im Juli 1873.

Rimbaud begrub sich – gebrochen, unglücklich – im Bauerngut seiner Mutter und vollendete dort unter Schmerzen die Prosadichtung *UNE SAISON EN ENFER*, das Buch, in dem er sein Verhältnis zu Gott regelt – als der freie Mensch, der aus der Hölle heraus mit Gott ringt, um sich seinem Zugriff zu entziehen. Kein Buch der Bekehrung, sondern der Befreiung. Auch der Loslösung von der Dichtung. Rimbaud verläßt die Hölle, als die er sein damaliges Dasein empfand – wie einige Jahrzehnte später Strindberg das Leben als Hölle verfluchte<sup>7</sup> – mit dem Entschluß, seiner Dichtung zu entsagen. Und er hat ihr auch für immer entsagt.

Zwei Jahre nach dem unerhörten Aufschwund des *Bateau ivre* hat er sich – so stellt er es dar – mit Haß gegen seine mystischen Aufschwünge erfüllt und sein Sehertum und die aus ihm entstandenen halluzinatorischen Gedichte als Irrtum und Narrheit verdammt.

Immer wieder muß man sich Gedanken über die Tragik machen, die darin liegt, daß Rimbaud im Alter von 19 Jahren, plötzlich, für immer, aufhörte zu dichten. Wie konnte es zu dieser Entsagung kommen? Warum hat er, wie auf jede Freude, so auch auf sein Dichten den wilden Sprung des Raubtieres gemacht, um es zu erdrosseln? Hat er aus überlegtem Willensentschluß gehandelt, oder mußte er entsagen, weil damals seine Dichterkraft versagte, weil sie so früh versiegte, wie sie ihm aufgebrochen war?

Die Frage ist nicht so einfach zu beantworten. In seinem letzten Werk jedenfalls befindet sich Rimbaud von Anfang bis zu Ende im vollen Besitz seine geistigen und dichterischen Kräfte. Er wußte, wie es um ihn stand, daß er vielleicht einen Kampf

---

<sup>7</sup> "Die Hölle, das sind die anderen", lautet ein Schlußsatz in Jean-Paul Sartres Stück *DIE EINGESCHLOSSENEN* (1944). (MvL)

mit sich auszufechten hatte, bei dem es um Sein oder Nichtsein ging; er hat diesen Kampf dichterisch darstellen wollen, und es ist ihm gelungen. Dabei hat er alle in ihm liegenden aufgewühlten Möglichkeiten in ihrer ganzen furchtbaren Problematik aus sich herausgestellt und zur Erscheinung gebracht, gleichsam wie in einer Krönung seines seherischen Verlangens, das ihn dazu trieb, sich auch in die verborgensten Regungen seiner Seele einzubohren.

In diesem Werk ist keine Erschlaffung der Gedanken und des Gefühls und kein Nachlassen der Sprachkraft zu bemerken. Mit einem Mindestmaß an Worten ist hier ein Höchstmaß an erschütternder Darstellung eines unheimlich verworrenen, krisenhaften Seelenzustandes in dramatischer Lebendigkeit geleistet. Man könnte sich die Widergabe der höllischen Qualen kaum in einem anderen Stil vorstellen, als er ihn bietet. Gefühl und Ausdruck sind zu einer vollkommenen stilvollen Einheit geworden. Ein ruhiger, bloß logisch durchgeführter Bericht in glatten, formvollendeten Sätzen wäre stillos gewesen.

Allerdings ist hier, ebenso wie in vielen Gedichten der *ILLUMINATIONS*, ein Äußerstes erreicht. Dieses Stilgebilde mußte einmalig sein. Weder er selbst noch ein anderer hätte es wiederholen oder gar überbieten können und dürfen. Mit ihm ist ein Abschluß erreicht, aber ein neuer Abschnitt seines Dichtens hätte beginnen können.

Er selbst war sich hellseherisch klar darüber – wie viele Menschen sind in solcher Jugend sich über Zeitwenden ihres Lebens im klaren? –, daß er im Augenblick des Abschieds aus der Hölle einen Lebensabschnitt beendete. Er wußte, daß er, der alle Feste, alle Triumphe, alle Dramen geschaffen, der versucht hatte, neue Blumen, neue Sterne, neues Fleisch, neue Sprache zu erfinden, der geglaubt hatte, übernatürliche Kräfte erworben zu haben, der ein Magier und ein Engel hatte sein wollen, daß er jetzt seine Einbildungskraft und seine Erinnerungen begraben mußte. Es ist wie ein Todesurteil, das er gegen sich selbst verhängt. Das seltsam Erschütternde dieses Augenblicks liegt darin, daß er im Vollbewußtsein der Größe,

Schönheit und Neuheit seines dichterischen Willens, während er noch wie in geheimem Triumph sich seiner Taten und seiner Absichten rühmt, mit eigenen Augen zusieht – auch eine Vision –, wie ihm der Ruhm davongetragen wird.

Aber das Rätsel ist nicht darin zu suchen, daß er zunächst einmal aufhört zu dichten. Das könnte als vorübergehende Erschöpfung verstanden werden. Auf das eigentliche Rätsel stößt man, wenn man bedenkt, daß er nie wieder versucht hat zu dichten, daß sein Dichten nur die Episode einiger weniger Jahre geblieben ist. Episode, selbst wenn sie uns als die Zeit seines wahren Lebens erscheinen mag. Dieser dauernde, nie widerrufenen Entschluß will einem nicht in den Sinn. So etwas scheint sinnlos zu sein.

Oder wäre es für einen geborenen, elementaren Dichter wie Rimbaud nicht sinnlos, aus der dichterischen, höheren Wirklichkeit hinabzusteigen in die erdhafte Wirklichkeit der Arbeit des Alltags, "Bauer" zu werden und seine Pflicht zu suchen und zu erfüllen? Pflichten sind keine Visionen und Illusionen, Pflichten wollen konkrete Leistungen.<sup>8</sup> Er selbst täuschte sich nicht über die schicksalhafte Bedeutung seines Entschlusses zum Abstieg in die Wirklichkeit. Bauer sein, tätige Liebe üben, die "runzelige" Wirklichkeit umarmen müssen, wäre das vielleicht der Tod?

---

Nun, Rimbaud ist noch nicht gestorben. Das Schiff, das einst aus den stillen, unbewegten Flüssen ins hohe Meer glitt, war ein Kauffahrteischiff, und Rimbaud ist Kaufmann geworden.

Nicht sogleich. Erst ist er weiter ziel- und planlos in der Welt herumgewandert. In Frankreich, Deutschland, Österreich, England, Italien, Schweden, Java, über Berge und Meere, bis er Aufseher in einem Steinbruch und bei Bauarbeiten auf Zypern, dann Angestellter in einem Kaffee-Exporthaus in Aden, später Leiter eine Filiale

---

<sup>8</sup> Etwas sehr holzgeschnitzt! "Pflichten" sind in erster Linie tatsächlich Visionen, wie jede Überzeugung, jede ideologematische Konstruktion (einschließlich der religiösen). (MvL)

dieses Hauses und selbständiger Geschäftsmann, Karawanenführer und Waffenhändler, nebenbei auch Land- und Wegeforscher in Abessinien wurde und einen ruhmlosen, ihn doch nur langweilenden Frondienst leistete zur Fristung seines Lebensunterhaltes, und mit dem verzweifelten Wunsch, soviel Geld zu verdienen, um einmal als unabhängiger freier Mann wieder das alte Wanderleben durch die Welt aufnehmen zu können.

Fast zwei Jahrzehnte hat er so gelebt. Da befällt ihn eine bösartige Geschwulst am rechten Knie. Die Krankheit wird immer schlimmer und führt zu Bewegungslosigkeit. Er muß sich ans Meer tragen, nach Aden und von dort nach Frankreich überführen lassen. In Marseille wird ihm das Bein abgenommen. Rimbaud, der Wanderer, wird zum Krüppel. Tag und Nacht weint er über sein Elend. *"Wo sind meine Wanderungen über die Berge, die Ritte, die Spaziergänge, die Wüsten, die Flüsse, die Meere!"* Er versucht auf Krücken zu gehen. Unter welchen körperlichen Beschwerden und seelischen Qualen! *"Ich kann im Gehen die Augen nicht von meinem Fuß und dem Ende der Krücken wegheben. Der Kopf und die Schultern neigen sich nach vorwärts, man macht sich krumm wie ein Buckliger. Man zittert, wenn man die Leute und die Dinge sich um einen bewegen sieht, aus Frucht, sie könnten einen umwerfen und einem auch noch die zweite Pfote zerbrechen. Man grinst, wenn man mich so hüpfen sieht ... Dann sitzt du wieder auf deinem Stuhl mit kraftlosen Händen, die Achseln zersägt, mit dem Gesicht eines Idioten. Die Verzweiflung überwältigt dich und du bleibst da sitzen wie ein Gelähmter, grienend und in Erwartung der Nacht, die die ewige Schlaflosigkeit mit sich bringt, und des Morgens, der noch trauriger ist als der Abend zuvor."*

Der *"ewige Segler blauer Unbeweglichkeiten"* ist herabgewürdigt worden zu jenem aus seinem Element gestürzten hilflosen und verspotteten Vogel des Meeres, dem gefangenen Albatros, über den Baudelaire in einem Gedicht klagte:

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!  
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!

Das war das Ende Rimbauds, der sich in *Le bateau ivre* dichtete. So schlimm hatte er es sich nicht gedacht, als er im Geiste dem lecken Gerippe des trunkenen Schiffes entstieg mit dem müden Wunsch, wie ein trauriges Kind in der Dämmerung auf einer dunklen Wasserlache ein kleines Spielzeugschiffchen, zart wie ein Schmetterling im Mai, schwimmen zu lassen.

Er, der sich in vogelleere Höhen hatte hinaufschleudern lassen, selig in solcher stürmischer Erhöhung, ist zuletzt in die tiefste Tiefe menschlichen Elends hinabgestoßen worden. Aber wenn er auch sein Leben in Tränen beschloß, in der dunklen Einsamkeit seines Sterbens, und nichts mehr wußte und wissen wollte von den Erleuchtungen seiner Visionen, – unser eigenes Lebensgefühl kann sich immer von neuem an ihm und seiner Dichtung entzünden. Wir können uns von dem Lebenssturm, der ihn getragen und getrieben hat, die Seele aufrütteln lassen im Gedanken an das Geheimnis und die Größe des Genius. Der große, schöpferische Genius, ist er nicht der vom Schicksal gezeichnete Mensch, in dessen Seele ein Tropfen fällt aus einem unbegreiflichen Meer von Kraft und Schönheit, um ihn trunken zu machen, und seiner Trunkenheit doch auch Herr werden zu lassen in seinem Werk?



Arthur Rimbaud auf dem Sterbebett  
(Zeichnung von Isabelle Rimbaud)

**ARTHUR RIMBAUD –  
BILDNIS EINES DICHTERS**



## RIMBAUD IM URTEIL VON DICHTERN UND KRITIKERN

Der französische Dichter Paul Claudel beschließt sein Bekenntnisbuch *UN POÈTE REGARDE LA CROIX* mit Gebeten für seine Familie und – für Arthur Rimbaud, ohne den seine Augen sich dem Antlitz Gottes nicht geöffnet hätten. Was er für ihn bedeutet, sagt er auf dem Umweg über Renan: "Es gab einmal einen Menschen, mit Ruhm bedeckt, der hieß Ernest Renan ... Er hat jenes *LEBEN JESU* geschrieben, diesen ekelhaften Wust von Gemeinheiten, Falschheiten und Lügen ... Und es gab diesen wilden verstörten Jüngling, diesen wilden und rasenden Menschen, diesen Landstreicher, diesen Unerklärbaren, diesen Geächteten, diesen Verzweifelten, diesen Erleuchteten, dessen Irrtümer und Verbrechen Monat für Monat ein anderer Schwachkopf zu rügen sich unterfängt. Aber es gibt auch jemanden, der an jedem Tag an ihn denkt in unverletzlicher Treue, in unendlicher Dankbarkeit, in tiefer Liebe, wie an einen älteren Bruder und wie an einen überlegenen Meister. Es gibt jemanden, darauf versessen, vor Gott zu bezeugen, daß er ihm alles verdankt und daß er es ist, der mich vor der Hölle und vor der Universität gerettet hat. Es gibt einen, für ihn, vor Gott, wie er es vermag, der nicht aufhört, um Verzeihung und Gerechtigkeit zu bitten ..." <sup>9</sup>

Lange vorher, in einem Brief vom 12. März aus Tien-Tsin an seinen jungen Freund Jacques Rivière, der in seinen religiösen Nöten bei ihm Hilfe suchte, hatte er bekannt, daß Rimbaud den vornehmsten Einfluß auf ihn ausgeübt hätte: "Andere, besonders Shakespeare, Aeschylos, Dante und Dostojewski sind meine Lehrer gewesen und haben mir die Geheimnisse meiner Kunst gewiesen. Aber Rimbaud allein hat eine Wirkung auf mich ausgeübt, die ich als väterliche

---

<sup>9</sup> (Paris 1935, S. 268)(W.K.)

Zeugung bezeichnen möchte ... Ich werde mich immer an jenen Junivormittag des Jahres 1886 erinnern, an dem ich das kleine Heft der Zeitschrift *La vogue* kaufte, in der die ersten Gedichte der ILLUMINATIONS standen. Da war wirklich eine Erleuchtung für mich. Nun kam ich endlich aus der abscheulichen Welt von Renan und Taine und der anderen Moloche des neunzehnten Jahrhunderts heraus, aus diesem Gefängnis, diesem schrecklichen Mechanismus, der nur von gänzlich unbeugsamen, erkennbaren und lehrbaren Gesetzen regiert wurde. Ich erfuhr die Offenbarung des Übernatürlichen. Das Genie zeigt sich da in seiner erhabensten und reinsten Form, wie eine man weiß wirklich nicht woher gekommene Inspiration."<sup>10</sup>

Claudé war damals achtzehn Jahre alt. Nicht immer sind junge Franzosen gleich so unwiderstehlich von Rimbaud gepackt worden. Der frühverstorbene Dichter des Romans LE GRAND MEAULNES, Alain-Fournier, stieß im September 1905 – neunzehn Jahre alt – bei einem Aufenthalt in Paris auch auf den Band der Gedichte Rimbauds. Aber kaum hatte er in ihm geblättert, war er auch schon entschlossen, nicht eine Minute länger in so widerlicher Gesellschaft zu bleiben. Trotzdem nahm er das Buch mit, schrieb sich einiges ab, überwand seinen Widerwillen und gestand zu, daß sich immerhin einiges Beachtenswerte in UNE SAISON EN ENFER und den ILLUMINATIONS fände.<sup>11</sup> Erst mehr als ein Jahr später ist er ihm näher gekommen. In einem Brief vom 15. Dezember 1906 an Rivière ist er bereit anzuerkennen, daß dieses "formidable individu" Rimbaud gewisse Dinge zum ersten Mal hervorgebracht hätte, wie Mallarmé, zu den Großen, den Unbekannten und Schlechtgekannten gehöre, wie dieser einen gewaltigen Einfluß gehabt hätte und beide nur mit Claudé verglichen werden könnten.

Auch sein Freund Rivière stand anfangs Rimbaud ziemlich ratlos gegenüber. Bis zum 5. April 1906 hat er ihn nur einmal gelesen, "très abruti et sans

---

<sup>10</sup> Jacques Rivière und Paul Claudé: CORRESPONDANCE (Paris 1926, s. 142/3) – Ähnlich spricht Claudé in *Ma Conversation*, enthalten in dem Buch von E. Sainte-Marie Perrin: INTRODUCTION À L'ŒUVRE DE PAUL CLAUDEL, AVEC DES TEXTES (Paris 1926). (WK)

<sup>11</sup> Jacques Rivière et Alain-Fournier: CORRESPONDANCE (vier Bände, Paris 1904–1914, Band I, S. 100) (WK)

comprendre". Auch aus dem Brief vom 23. April spricht die gleiche Unsicherheit.

Aber auch Rivière läßt sich allmählich ergreifen. Als er eines Abends im Juni 1906, in ermüdetem, nervös-gequältem Zustand zu den ILLUMINATIONS greift, ist er begeistert, wenn ihm auch gewisse Gedichte unwiderruflich verschlossen bleiben. Sieben Jahre später scheint er endgültig für Rimbaud gewonnen zu sein. Am 20. März 1913 schreibt er dem Freund, daß das Gefühl, einer übernatürlichen Größe gegenüber zu stehen, ihn überwältige, und daß ihn augenblicklich nichts mehr berühre als Rimbaud. Und dann hat er im Jahr 1914 einige Aufsätze über Rimbaud geschrieben, in denen er ihn mit Worten ekstatischer Schwärmerei feiert, die ihresgleichen suchen unter all den hyperbolischen Superlativen, mit denen übereifrige Literaten Rimbaud überschüttet haben.

"Rimbaud" – so heißt es in einem dieser Aufsätze – "ist das von der Erbsünde ausgenommene Wesen. Gott hat ihn aus seinen Händen hervorgehen lassen, ohne ihn durch die notwendigen Verstümmelungen für die Bedingungen des irdischen Lebens vorbereitet zu haben, er hat vergessen, ihm etwas in der Seele wegzunehmen. Rimbaud ist als ein ganzer, vollkommener Mensch erschienen, das heißt in jeder Hinsicht vollständig gestaltet, vollkommen nicht in der Ordnung des Guten, sondern des Seins. Der Engel übertrifft den Menschen durch etwas anderes als durch seine Reinheit und Weisheit, er enthält in sich ein stärkeres Maß an Wirklichkeit, eine größere Fülle von Existenz. In dieser Hinsicht ist Rimbaud ein rasender Engel. Er ist von der Gottähnlichkeit nicht bloß angerührt, er trägt sie unbeschädigt in sich ... Etwas Überströmendes, obwohl Unsichtbares, flutet aus seinem ganzen Wesen. Es gibt in seiner Erscheinung ein gewisses Flammendes und Gesättigtes, das die übernatürlichen Personen verrät. Er ist der schreckliche Bote, der im Blitz herabsteigt, hoch aufgerichtet, der Überbringer eines unbeugsamen Wortes, der Schwerträger."

Mit Recht hat man gesagt, daß hier die Kritik durch hagiographische Bemerkungen, durch Wörter ersetzt sei, die zum Wörterbuch einer dogmatischen Religion gehören.<sup>12</sup> Eine solch lyrisch verzückte Schreibweise sagt weniger über die vorgestellte Phantasiepersönlichkeit des so Gefeierten, als über die Geistesverfassung des Schreibenden aus.<sup>13</sup>

Nur ein Schritt über Rivière hinaus, und der gottähnliche Engel wird zum Gott selber erhöht. Diesen Schritt hat in seinem Buch RIMBAUD LE VOYANT A. Rolland de Renéville getan, wenn er sich hinreißen läßt, aus Rimbaud nicht nur einen Propheten und Messias zu machen – was übrigens auch andere tun –, sondern auch zu einem von jenen Göttern, vielleicht zu dem größten Gott, der jemals der Menschheit eine allzu gewaltige Botschaft gebracht habe. Begreiflich, wenn er gleich zu Anfang seines Buches erklärt, daß man sich dem Werk Rimbauds nur in einer Art heiligen Schreckens, die Hand vor den Augen, nähern könne.<sup>14</sup>

War Rimbaud nicht ein Gott, so war er vielleicht wenigstens ein Heiliger? Benjamin Fondane<sup>15</sup>, der ein Buch daran gewandt hat, zu beweisen, daß Rimbaud weiter nichts als ein Straßenjunge war, allerdings ein genialer, hat es doch gleichzeitig fertig gebracht, mit Hilfe von allerlei akrobatischen Verrenkungskünsteleien, ihn zu einem Heiligen zu machen, allerdings nicht im Sinne der Kirche, sondern eher im Sinne Tolstois, der sich einen Menschen

<sup>12</sup> Frédéric Lefèvre in Aufsätzen in der *Revue des Jeunes* des Jahrgangs 1926. Das angeführte Zitat aus Rivières Aufsatz ist dem Aufsatz vom 25. Februar 1926 entlehnt. (WK)

<sup>13</sup> Hier möchte ich widersprechen. Rimbaud wird in der zitierten Passage dargestellt als ein Mensch, der auf die "notwendigen Verstümmelungen für die Bedingungen des irdischen Lebens" nicht "vorbereitet" sei, als jemand, der "in sich ein stärkeres Maß an Wirklichkeit, eine größere Fülle von Existenz" enthält, der die "Gottähnlichkeit in sich unbeschädigt in sich" trägt. Dies erscheint mir zutreffend – oder zumindest bedenkenswert – und nichts weniger als "lyrisch verzückt". Gewisse angreifbare Metaphern lese ich als hilflosen Ausdruck des Überwältigtseins von solcher Tiefe, zu der ja gerade Rivière sich in Jahren erst hinarbeiten mußte. – Selbstverständlich sind auch andere Blickwinkel auf Rimbaud angemessen und erhellend, wie nicht zuletzt derjenige Walther Küchlers. – – Erst nach Niederschrift dieser Fußnote bis hierhin habe ich mir das Buch von Jacques Rivière: RIMBAUD (Freiburg/Br. 1968) besorgt. Ich lese darin eine furiose Spiegelung des kreativen Geschehens in Rimbauds Werk (die subtil an den Texten belegt wird). Für derlei Sprache zu finden, ist nicht einfach; Rivière hat sich dazu einer traditionellen Terminologie bedient, die bei ihm jedoch anders zu verstehen ist. Zweifellos ist nicht nur seine Sprache, sondern auch der Inhalt seiner Ausführungen nicht jedermanns Sache; ich halte Rivières Buch für eine wichtige und durch nichts zu ersetzende Arbeit. *Siehe auch in meinem Nachwort.* (MvL)

<sup>14</sup> André Rolland de Renéville: RIMBAUD LE VOYANT (Paris 1929). Der Autor gehörte zu der Gruppe Le Grand Jeu; vgl. Roger Gilbert-Lecomte / Maurice Henry / René Daumal: LE GRAND JEU. EINE AUSWAHL (Berlin 2012: A+C online) bzw. den Aufsatz Roger Gilbert-Lecomtes hier im Anhang. (MvL)

<sup>15</sup> Benjamin Fondane: RIMBAUD DER STROLCH (München 1991) (MvL)

augegedacht habe, der abwechselnd als Revolutionär, Sozialist, Mönch, Atheist, Familienvater, Quäker durchs Leben ging, alles mögliche angefangen, alles wieder aufgegeben, nichts vollendete und zuletzt, unbekannt, irgendwo in einem Hospital starb, im Bewußtsein, sein Leben vertan zu haben. Ein Heiliger von einer Heiligkeit wider den Strich, die trotzdem Heiligkeit wäre und eine Mission zu erfüllen hätte, nicht im Rahmen der überlieferten Religion, sondern in der Kunst: Rimbaud, der heilige Voyou!

Man trifft auf wenige Bücher, in der schon ziemlich ausgedehnten Literatur über Rimbaud, die sich von derartigen Übertreibungen freihalten. Es fängt schon an bei Verlaine, der seinen ehemaligen Freund mit seinem "riesenhaften Werk" gewissermaßen "außerhalb der Menschheit" sah, setzt sich fort mit Rimbauds Schwager Paterné Berrichon, der von dem satanischen und erzengelhaften Lachen spricht, dessen Echo, in *UNE SAISON EN ENFER*, von Zeitalter zu Zeitalter widerhallen wird, um von dem Übermenschen Rimbaud zu zeugen, erreicht Höhepunkte mit Rivière und A. Rolland de Renéville, um mit Büchern von Coulon und E. Starkie auf ein erträgliches Maß zu sinken und bei Ruchon und Carré fast ganz zu verschwinden.

Dabei hatte Rimbaud es wirklich nicht nötig und es noch weniger verdient, daß man ihn, sein Genie und seine Dichtung mit solchen Überschwenglichkeiten und Subtilitäten feiern und erklären zu müssen glaubt. Er hat sich durch sein auf vier knappe Jahre, von 1870 – 1873, zusammengedrängtes Werk, durch die eigene, immer stärker und voller sich durchsetzende Stimme seinen Platz in der französischen Dichtung und über sie hinaus in der europäischen Geistigkeit erobert, als eine höchst lebendige, aufregende Erscheinung, an der sich die Geister scheiden, sowohl in ihren wetanschaulichen Begriffen, wie in ihrer Auffassung von Moral und ihrem ästhetischen Geschmack und Urteilsvermögen.

Daß ältere, einseitig auf klassizistische Überlieferung festgelegte Kritiker, wie Jules Lemaître und Ferdinand Brunetière, nur spöttisch oder ablehnend von

Rimbaud sprechen, wenn sie ihn überhaupt einmal kurz erwähnen, ist nicht verwunderlich. Seltsam berührt, daß der Abbé Henri Bremond, der doch für die Dichtung ein so feines Ohr bsaß, in seinem umstrittenen und viel Tinte vergießen machenden Académie-Vortrag aus dem Jahr 1925 über die "Poésie pure" ebensowenig wie in den zahlreichen "éclaircissements", die er dem Vortrag in Buchform beigefügt hat, Rimbaud ein einziges Mal erwähnte.<sup>16</sup>

Offenbar betrachtete er seine Poesie als unrein. Aber die meisten Eigenschaften, die er der reinen Poesie zuerkennt, finden sich gerade auch in Rimbauds Dichtung: das Unsagbare, das Dunkle, das dem Verstand verborgene Seelische, das Musikalische. Nur daß allerdings die mystische Magie, die er verlangt und die auch in Rimbauds Versen wirkt, nicht zum Gebet führt, in das – dem Abbé zufolge – die reine Poesie ausläuft.

Die reine Poesie, wie die Bremond in seinem für die traditionsgebundene Académie française immerhin kühnen und vieles Richtige und Notwendige sagenden Vortrag erklärte, gibt es so nicht. Es gibt nicht reine und unreine Poesie, sondern nur gute und schlechte Poesie. Die gute Poesie enthält die reinen Bestandteile, von denen der Abbé spricht, und andere, von denen er glaubt, sie als unrein bezeichnen zu sollen: Handlungen, Ideen, Beschreibungen, allzu stürmische Gefühle und anderes. Paul Valéry, auf den er sich besonders beruft, ist ebensowenig ein Vertreter der reinen Poesie im Sinne Bremonds, wie Arthur Rimbaud der Übeltäter einer unreinen Poesie.

Aber auch Valéry spricht so gut wie nie von Rimbaud. Auch für ihn war seine Dichtung offenbar unrein. Rimbaud erscheint ihm doch wohl als der Dichter, wie er nicht sein soll: zu heftig, zu stürmisch, der Inspiration und Intuition allzu leicht nachgebend, zu sehr im Chaotischen der dunklen, wirren Gefühle verharrend und nicht bewußt und geduldig genug der Vollkommenheit in immer neuen Versuchen am gleichen Gegenstand nachstrebend. Als der

---

<sup>16</sup> LA POÉSIE PURE, AVEC UN DÉBAT SUR LA POÉSIE PAR ROBERT DE SOUZA (Paris 1926) (WK)

Schriftsteller Lefèvre ihn einmal um seine Meinung über Rimbaud fragte, antwortete er ihm nur kurz und ausweichend. Zwar rühmte er ihn als einen "Schöpfer von Werten" und gestand zu, daß man seit zwanzig Jahren von ihm lebe. Aber welcher Art die von ihm geschaffenen Werte sind, sagte er nicht, ebensowenig, wie die Nahrung sei, von der man lebe. Er macht sich die Antwort leicht, indem er sie ungebührlicher Weise aufs Wissenschaftliche hinüberspielt und Rimbaud mit Mallarmé vergleicht, diesen als Systematiker bezeichnet, dem es um die Begründung von Gesetzen zu tun sei, während jener nur unendlich feine Phänomene, Tatsachen, zum Bewußtsein bringe. Es gäbe ein System Mallarmés und nur eine Domäne Rimbauds, zwei ganz verschiedene Bereiche. So schafft er sich ihn ausdrücklich als einen Spezialisten vom Hals.<sup>17</sup>

Einige Jahre vorher, von dem Aufsatz aus dem Jahr 1919, *La Crise de l'Esprit*, hatte er die krisenhafte Eigenart Europas um 1914 auch darin gesehen, daß jedes Gehirn von Rang ein Kreuzungspunkt für alle möglichen Meinungen wäre. Jeder Denker sei eine Weltausstellung von Gedanken. Das gleichzeitige Vorhandensein der größten Verschiedenheiten in so vielen Werken habe einen Karneval ergeben, der als die Form höchster Weisheit, als Triumph der Menschheit gefeiert würde. So finde man in einem keineswegs zu den mittelmäßigsten gehörenden Buch den Einfluß der russischen Ballette, etwas von dem düsteren Stil Pascals, viele Impressionen im Stil der Goncourt, etwas von Nietzsche und etwas von Rimbaud ...<sup>18</sup>

Valéry wollte so wohl, eher tadelnd als rühmend, feststellen, daß in der Zeit des krisenhaften Zustandes Europas unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg auch Rimbaud zu denen gehörte, deren Name und Werk zu dem allgemeinen Durcheinander der Meinungen beigetragen hätte. Zweiundzwanzig Jahre später, während des Zweiten Weltkriegs, hat dann der Dichter Henri Ghéon, katholisch

---

<sup>17</sup> Frédéric Lefèvre: ENTRETIENS AVEC PAUL VALÉRY (Paris 1926), in der Unterhaltung betitelt "Et Rimbaud?" (S. 69 ff.) (WK)

<sup>18</sup> *La Crise de l'Esprit*, in der Zeitschrift *La Nouvelle Revue Française* 1019, wiederabgedruckt in dem Essaiaband VARIÉTÉ (Paris 1924). (WK)

Siehe auch Robert Musil: *Das hilflose Europa oder Die Reise vom Hundertsten ins Tausendste* (1922), in: R.M.: GESAMMELTE WERKE 8 (Reinbek 1978, S.1075–1094) (MvL)

auch er, wie Claudel, diesmal im Zusammenhang mit der allgemeinen Kulturlage in Frankreich nach dem ersten Krieg, Rimbauds Schatten heraufbeschworen, aber nur, um ihn verantwortlich zu machen für den Fortgang der Niederlage Frankreichs nach 1919. Ghéon hatte gehofft, daß nach dem Krieg alles sich ändern würde, aber, so klagt er, alles setzte sich fort, alles verschlimmerte sich. Der Krieg hatte der Dekadenzeit ein Ende machen sollen, statt dessen brachte er nur einen vorübergehenden Stillstand, so wie ein böses Tier, das den Atem anhält vor dem todbringenden Ansturm. "Der Bannerträger des Dämons", so sagte er wörtlich, "war immer noch, auf ästhetischem Plan, der selige Gymnasiast Arthur Rimbaud. Auf einem Umweg hat er Claudel bekehrt, aber auf direktem Wege zwei oder drei Generationen von jungen Leuten gemordet oder vergiftet. Man glaubte, daß sein Gift erschöpft wäre, doch nein, die schädlichen Keime, mangels anderen Nahrungstoffes, sollten sich vom Dung der Toten nähren und eine ganze Flora aufschießen und aufblühen lassen im vollen Sonnenschein des falschen Sieges. Man glaubte, daß die Stunde Péguys geschlagen hätte, aber es war die Stunde Rimbauds".<sup>19</sup>

Fast zu viel Ehre in der Schmähung, die der nationalistische und traditionalistische Eiferer auf den vermeintlichen Verderber wift! Was kann Rimbaud dafür, daß sich ästhetisierende Amoralisten, Futuristen, Dadaisten, Surrealisten, Expressionisten auf ihn berufen, sich anmaßend, es fortzusetzen, zu erneuern und seine, von ihm selbst nicht ausgeschöpften Möglichkeiten zu verwirklichen? Anmaßung kleiner, unruhiger, geschäftiger, Programme ausklügelnder Krisengeschöpfe, die nur im engen Bereich ihrer Zirkel und Kapellen Erfolg haben und außerhalb ihrer Kreise nur die Leichtgläubigen, die sich durch die Anpreisung spitzfindiger Theorien verblüffen lassen, verführen können. Gewiß weisen Rimbaud und seine Dichtung Eigenschaften auf, die ausgebeutet und verzerrt werden können. Aber für solche Ausbeutung und

---

<sup>19</sup> Henri Ghéon in dem Buch SAINT MARTIN (Paris 1941, S. 29f.) (WK)



Verzerrung ist er nicht verantwortlich zu machen. Er, der so wenig Aufhebens von sich und seinem Werk machte, hat sie nicht herausgefordert. Nicht zu leugnen ist, daß er in krisenhaften, unsicheren Tagen sensationell wirkte, aber in solcher Wirkung liegt nicht seine wahre Bedeutung, sondern darin, daß er einer von jenen seltenen Menschen und Dichtern ist, die in ihrer Einmaligkeit und Größe, mit den Vorzügen und Fehlern ihrer Genialität, für sich stehen und außerhalb der wechselnden, sich ablösenden Verwirrungen bleiben dürfen. Eine Ausnahmeerscheinung, wie Rimbaud es war, will als solche genommen sein. Nichts von ihm dürfen die Geringeren nachahmen. Aber wie er auf einsamem Gipfel dasteht, darf er als ein symbolhaftes Beispiel nicht vollkommenen, aber genialen und darum leidvollen Menschen- und Dichtertums geliebt und verehrt werden.

Die folgenden Blätter stellen einen – auch durch die Zeitverhältnisse erschwerten – Versuch dar, ohne Voreingenommenheit und Schönrederei ein Bild von der in mancher Hinsicht rätselhaften und nicht immer leicht zu durchschauenden Persönlichkeit Rimbauds und seiner Dichtung zu geben; in dem Bemühen, aus den überlieferten Zeugnissen heraus das Erkennbare und Erklärbare nach Möglichkeit einzufangen und dabei die Grenze zu achten, hinter der das Genie mit seinen Rätseln und Geheimnissen sich verbotener Neugier verschließt. Abschließendes und Letztes soll und kann hier nicht gesagt werden. Der Mitarbeit, dem gedanklichen Weiterspinnen und den Entscheidungen der Leser wird sehr vieles überlassen. Jeder Erklärungsversuch ist nur als Anregung zu selbständiger Meinungsbildung derer gedacht, die durch eigene Lektüre der Persönlichkeit und der Dichtung Rimbauds näher kommen wollen. In anderem Sinne soll man überhaupt nicht über Menschen, Werke und Probleme reden und schreiben.



## II

## FRÜHESTE JUGEND

Jean-Arthur Rimbaud wurde geboren am 20. Oktober 1854 in Charleville an der Maas<sup>20</sup>, er starb in Marseille am 10. November 1891, hat also ein Alter von siebenunddreißig Jahren erreicht. Sein frühestes erhaltenes Gedicht ist wahrscheinlich im Dezember 1869 verfaßt worden, als er etwas über fünfzehn Jahre alt war. Im Oktober 1873 hat er sein letztes<sup>21</sup> dichterisches Werk, UNE

---

<sup>20</sup> Charleville-Mézières ist der Hauptort des französischen Départements Ardennes und hat 46.391 Einwohner (Stand 1. Januar 2018). Die Stadt wurde 1966 aus den ehemals eigenständigen Städten Mézières und Charleville zusammengeschlossen. (Wikipedia)

Siehe auch: <https://www.charleville-mezieres.fr/musee-rimbaud> sowie <https://www.champagne-ardenne-tourismus.de/sites-visit-deutsch-4/maison-d-arthur-rimbaud-maison-des-ailleurs-216626> (MvL)

<sup>21</sup> Dies entspricht nicht mehr den Erkenntnissen der Literaturwissenschaft. (MvL)

SAISON EN ENFER, vollendet, im Alter von neunzehn Jahren. In den letzten achtzehn Jahren seines kurzen Lebens hat er keinen einzigen Vers und kein Prosagedicht mehr geschrieben, sondern nur geringschätzig, ja verächtlich auf seine Dichtung zurückgeblickt und sich der Literatur, wie überhaupt allem geistigen Leben Frankreichs und Europas entfremdet in der einsamen Verslossenheit, die er, fern von der Heimat, um sich gelegt hatte. So haben wir es mit der Dichtung eines Menschen in seinen Knaben- und ersten Jünglingsjahren zu tun. Wenn andere junge Menschen gerade anfangen, über sich und das Leben nachzudenken, eine Ahnung von ihren geistigen Kräften und seelischen Bedürfnissen zu verspüren, wenn sie beginnen, sich zu fragen, was sie wollen und können und, falls sie Dichter sind, die aufquellende Fülle ihres Innern in Gedichten aufzufangen suchen, hört Rimbaud auf, im dichterischen Wort von sich Kunde zu geben.

Sein Vater, geboren 1814 in Dôle (Jura), gestorben 1878 in Dijon, war Soldat, der, als sein Sohn Arthur geboren wurde, bis zum Hauptmann aufgestiegen war. Er hatte in Afrika gedient, nahm später am Krimkrieg teil und stand dann in Italien und Frankreich in Garnison. Er scheint ein unbeständiger, wohl auch abenteuerlich veranlagter Mensch gewesen zu sein, der seinen Söhnen diese gefährlichen Eigenschaften mitgegeben hat. Im Jahr 1860 trennte er sich endgültig von seiner Frau und den Kindern. Der acht- oder neunjährige Arthur hat ihn in einer Jugenderzählung wohl richtig aufgefaßt, wenn er ihn als einen Mann von lebhaftem, oft zornig aufbrausendem Charakter darstellt, der nichts dulden wollte, was ihm mißfiel. Sonst hat er nie von seinem Vater gesprochen, und dieses Schweigen sagt genug.

Die Mutter, 1825 in Roche bei Charleville geboren, gestorben 1909, zeichnete er in derselben Erzählung als eine sanfte, stille Frau, die über eine Kleinigkeit in Schrecken geriet, jedoch das Haus in bester Ordnung hielt. Sie sei ein so stilles Gemüt gewesen, daß der Vater mit ihr gescherzt habe wie mit einem jungen

Mädchen. Schöne, zarte Kinderworte, die ein liebevolles Bild der Mutter malen, ein ganz anderes, als er es in dem Gedicht *Les poètes de sept ans* acht Jahre später gegeben hat. Dort spricht nicht kindliche, idealisierende Liebe, sondern böse Auflehnung gegen eine harte, lieblose, die Zärtlichkeit des Sohnes für arme Kinder nicht verstehen wollende Mutter. Sie war sicher eine strenge, sparsame, bäuerlich-engherzige, herrische Frau, wohl ehrgeizig für ihre Kinder, aber in ihrer beschränkten Art, die nur auf Amt und Verdienst innerhalb der bürgerlich-hergebrachten, von Gott und der Obrigkeit begründeten Ordnung bedacht war. Sie mußte erleben, daß beide Söhne ihre Erwartungen schwer enttäuschten, der ältere, wenig begabte Tunichtgut Jean-Nicolas Frédéric, der es zu nichts brachte, und vor allem der anfangs so fleißige, vielversprechende Arthur, der keinen Beruf ergreifen wollte, sondern sich zu dichten vermaß, wobei doch kein Geld zu verdienen war, und sich gegen alles Herkommen, jeden Zwang und jede Autorität empörte. So hat sie an ihm keine Freude erlebt und ihn sich für immer entfremdet. Sie meinte es sicher gut, wie manche äußerlich harte Mutter, aber sie hat es nicht verstanden, an die weichen, zärtlichen Saiten ihres Sohnes zu rühren, ebenso, wie er es verschmähte, sie in seine unter ihrer Härte leidende Seele sehen zu lassen. Nie hat der Knabe im Wunderland liebeumhegter Kindheit gelebt, nie herzliche Wärme und Wohltat des Elternhauses, nie eine Heimat gekannt, sooft er sich auch müde, enttäuscht und hilfsbedürftig, von seinen Wanderungen in ihre kühle und karge Enge notgedrungen und widerwillig flüchten mochte, um sie sobald als möglich wieder zu verlassen.



Klassenfoto (1862)



Erstkommunion, mit Bruder Frédéric

Vielleicht war er eine Zeitlang, ehe er die Mutter durchschaute, ein braver Junge, wie er auch zunächst ein fleißiger Schüler war. Aber schon sehr bald machte er sich seine eigenen Gedanken über die Schule und über den Unterricht, den er in ihr empfing, und wagte zu fragen, welchen Sinn und Zweck denn eigentlich das viele Lernen hätte. In einer kleinen Kindererzählung leugnet er die Notwendigkeit, Latein, Griechisch, Geographie und Geschichte zu treiben, will nichts wissen von den Prüfungen, auf die all die Arbeit hinauslaufe, da er nicht daran denke, einen von den kläglichen bürgerlichen Berufen zu ergreifen, zu denen die bestandenen Prüfungen berechtigen. Diese Anschauungen sind mit einer für sein Alter ganz ungewöhnlichen Laune geschrieben, aber hinter dem ausgelassenen Humor verbirgt sich doch ein

ebenso erstaunlich ernsthafter Protest gegen ein Nötigung, die er nicht anerkennt. Die kecke Bravade<sup>22</sup> ist ein erstes Zeugnis seiner Auflehnung gegen äußeren Zwang, ein Wetterleuchten vor dem Sturm, der in seinem Geist aufstieg.

Diese Gesinnung verhinderte den aufsässigen Knaben nicht, acht Jahre lang der weitaus beste Schüler der beiden Lehranstalten zu sein, die er besuchte – zuerst drei Jahre lang das Institut Rossat, dann von Ostern 1865 bis zum Sommer 1870 das Gymnasium von Charleville. Ein Musterschüler ist er deswegen nicht gewesen, oder wenn er es anfangs war, jedenfalls nicht geblieben. Bei aller Bewunderung für seine glänzenden Gaben und Leistungen mochten seine Lehrer wohl auch mit Besorgnis und Zweifeln sein Verhalten verfolgen. In dem Urteil des Leiters des Gymnasiums, daß in diesem Kopf nichts Banales keime, daß er das Genie des Bösen oder des Guten sein würde, drückt sich begreifliche Unsicherheit seiner Lehrer über die diesem Ausnahmeschüler beschiedenen Möglichkeiten deutlich aus.

Rimbaud hat in seiner Jugend viel gelesen. Man kann sich die Zahl der von ihm während und nach den Schülerjahren gelesenen Bücher nicht groß genug vorstellen, ebenso wie seine Lern- und Wißbegierde; worauf es aber ankommt, ist, daß er zu den Lesern gehörte, die imstande sind, das Wesentliche in den gelesenen Büchern rasch zu erfassen, in seinem Geist aufzuspeichern und zu einem Schatz zu machen, aus dem sich ein Mensch, in Verbindung mit seiner Veranlagung und seiner Erfahrung, seine Weltanschauung bildet und sein Verhältnis zu Menschen und Gesellschaft entwickelt. Er verschlang die Menge der Bücher gierig, nie gesättigt – nie ist er satt geworden –, als eine Nahrung, deren sein lebhafter Geist bedurfe. Er ist nie ein Höriger der Bücher gewesen. Er war immer stärker als sie, und das, was er an Wissen, Anregung und Erkenntnissen aus ihnen geschöpft haben mag, bedeutet wenig gegenüber dem,

---

<sup>22</sup> prahlerische Herausforderung (franz.) (MvL)

was aus eigener Geisteskraft in ihm gewachsen ist und sich ihm zu Gedanken und Gedichten geformt hat. Es hat wenig Sinn, allzuviel nach Bücherquellen zu forschen und sich einzubilden, seine Dichtungen seien in dem, was ihren eigentlichen Gehalt und Wert ausmacht, in Anlehnung an Bücherweisheit entstanden.

Immerhin ist es gut, zu wissen, was ungefähr er gelesen hat. Die Mutter hat ihm früh die Bibel in die Hand gegeben. In der Erinnerung sieht er sich auch als den siebenjährigen Knaben, wie er an den bleichen Dezembersonntagen in der Bibel mit dem kohlgrünen Schnitt liest. Die fromme Erziehung, aber auch sein eigenes Lebensbedürfnis und wohl schon auch das Verständnis für die Bedeutung dieses Buches haben ihn zu dem eifrigen Bibelleser gemacht, der nicht nur Notizen in lateinischer und griechischer Sprache an den Rand geschrieben, sondern auch die biblischen Erzählungen und Lehren dauernd mit sich herumgetragen hat, je länger, um so fühlbarer als einen widerhakigen Pfahl in seinem Fleisch. *UNE SAISON EN ENFER* läßt erkennen, mit welcher Anstrengung und mit welchem Erfolg er gegen den Stachel gelockt hat.

Ebenso eifrig las er die am Schluß der Schuljahre in überreicher Zahl ihm zugeteilten Preisbücher geographischen Inhalts, zum Beispiel einen später in arg zerlesenem Zustand gefundenen, von Gustave Doré bebilderten Roman von Fenimore Cooper und Werke von Gustave Aimard. Die in die Welt schweifende Phantasie des Knaben hat aus solchen Büchern wie auch aus der im Hause gehaltenen Zeitschrift *L'Univers illustré* reiche Nahrung gezogen.

Sein Lehrer Izambard<sup>23</sup>, der 1869 in die vorletzte Klasse des Gymnasiums, die "Rhétorique" eintrat, und bald ein verständnisvoller und fördernder Freund wurde, führte ihn zu den in der Schule nicht behandelten lateinischen Schriftstellern Juvenal, Tibull, Martial, Properz, Petronius, zu den Franzosen

---

<sup>23</sup> Georges Alphonse Fleury Izambard (1848 – 1931): RIMBAUD TEL QUE JE L'AI CONNU (Rennes 2010: Éditions La Part Commune, ISBN 978-2844281388) (WK)  
Arthur Rimbaud: À DOUAI ET À CHARLEVILLE, LETTRES ET ÉCRITS INÉDITS (commentés par Georges Izambard) (1927; Hachette 2021) (MvL)

Villon, Rabelais, den Plejadedichtern, zu J. J. Rousseau und Helvétius, zu den republikanischen Historikern der französischen Revolution, zu den Sozialisten, wie Michelet, Proudhon und Saint-Simon, und zu den Dichtern des 19. Jahrhunderts, den Romantikern, den Parnassiern, zu Baudelaire<sup>24</sup> und zu dem Amerikaner E. A. Poe. In den Ferien 1870, nach Ausbruch des Krieges, durfte er in Abwesenheit Izambards, in dessen Zimmer und bei sich zu Hause, die von ihm zurückgelassenen Bücher lesen. Er las sie alle. Er nennt selbst den Sammelband von Erzählungen verschiedener Verfasser: LE DIABLE À PARIS, die beiden "interessanten" Romane COSTAL L'INDIEN von Gabriel Ferry und LA ROBE DE NESSUS von A. Achard, DON QUICHOTTE mit den Holzschnitten von Doré und andere Werke. Zu gleicher Zeit liest er in der Gedichtsammlung LES RAYONS PERDUS der völlig vergessenen Dichterin Louisa Siefert<sup>25</sup>, bewundert darin das "sehr rührende und schöne" Gedicht *Marguerite*, das er seltsamerweise ebenso schön findet, wie die Klage der Antigone bei Sophokles, und zitiert eine Anzahl von Versen, aus denen hervorgeht, daß der Stil des Gedichts dem seines eigenen, bereits vor der Lektüre diese Bandes verfaßten Gedichts *Les Etrennes des Orphelins* ähnlich ist. Auch die *Fêtes galantes* von Verlaine erwähnt er. Er findet sie sehr bizarr und drollig, bewundernswert und voll von dichterischen Feinheiten.

Aus der gleichen Zeit weiß sein Schulfreund Ernest Delahaye zu berichten, daß er sich mit der zeitgenössischen realistischen Romanliteratur bekannt machte und sie wegen ihres "réalisme hardiment honnête" schätzte: In ihren Wirklichkeitswerken herrsche der wahre Optimismus. Diese genaue Wiedergabe des modernen sozialen Lebens mit den dargestellten Lastern und Leiden, Vorurteilen, Lächerlichkeiten und Irrtümern sei dazu angetan, die

---

<sup>24</sup> Vgl. Charles Baudelaire: PROSADICHTUNGEN. Übertragen von Walther Küchler (Heidelberg 1947: Lambert Schneider); Lizenzausgabe unter dem Titel DIE TÄNZERIN FANFARLO UND DER SPLEEN VON PARIS (Zürich 1977) (MvL)

<sup>25</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Louisa\\_Siefert](https://de.wikipedia.org/wiki/Louisa_Siefert) (MvL)



Zerstörung des Bösen zu beschleunigen und Hoffnung und Liebe an seine Stelle treten zu lassen.

So erwarb sich Rimbaud in jungen Jahren eine ungewöhnlich ausgedehnte Kenntnis der französischen Literatur vom Mittelalter bis in seine Zeit, als deren wichtigstes Ergebnis für den werdenden Dichter nicht diese Kenntnis als solche zu verzeichnen ist, sondern das Verlangen, aller bisherigen Dichtung gegenüber, eigene, neue Töne zu finden. Wenn Delahayes Bericht der Wahrheit entspricht, so hätte er im Verlauf ihrer Literaturgespräche im Herbst 1870 einmal folgende bedeutsame Äußerung getan: "Ich bin noch nicht soweit, das Ziel und die Mittel deutlich zu sehen. Neue Empfindungen, stärkere Gefühle, die durch das Wort mitgeteilt werden müßten. Ich erfasse, ich erfahre, ich formuliere nicht, wie ich will ... erfassen wir, erfahren wir noch mehr ... Wenn das Wissen um eine reichere Sprache gekommen ist, dann ist die Jugend vergangen, schlafen die zitternden Gefühlsschwingungen ein ... Sie zum Erwachen bringen! ... Reizmittel! Die Düfte, die Gifte, eingesogen von der Sibylle!"<sup>26</sup> – Der Sechzehnjährige ist mitten im Ahnen und Suchen, in der Angst und der Verwirrung des unbefriedigten ersten Schöpferdranges, den es nach neuem Ausdruck stärkerer Gefühle und durch giftige Düfte eingeatmeter unbekannter Erregungen verlangt.

### III

---

<sup>26</sup> SOUVENIRS FAMILIERS (S. 62) (WK)

## GEDICHTE GEGEN DEN KRIEG

Als im Juli 1870 der deutsch-französische Krieg ausbrach, vollendete Rimbaud die "Rhétorique". Jedermann erwartete, daß er mit gleichem Eifer und Erfog weiterarbeiten würde. Aber es kam anders. Der Krieg brachte den von Ordnung und Regel innerlich bereits losgelösten Jungen vollends aus dem Geleise. Da zunächst einmal Ferien waren und der Unterricht nicht sobald wieder aufgenommen wurde, ergab er sich ganz seinem Hang zum Bummelleben und streifte, oft zusammen mit seinem Freund Delahaye, in der Umgebung der Heimatstadt herum.

Keinen Augenblick verfiel er in vaterländische Begeisterung. Er war der geborne Antimilitarist. Schon vor dem Krieg wollte er nichts von Uniformen wissen. Seine Mitschüler trugen gern, bei besonderen Gelegenheiten, Schulfestern und Kirchenbesuch, Artillerieuniform. Er weigerte sich, ihrem Beispiel zu folgen, und wußte der sparsamen Mutter die Weigerung mundgerecht zu machen, indem er die Anschaffung einer Uniform als unnütze Ausgabe erklärte. Als sein Bruder, der in patriotischer Begeisterung zu den Soldaten gelaufen war, nach einigen Monaten nach Hause zurückkehrte, empfing er ihn mit so heftigen Vorwürfen, daß er von ihm die Antwort erhielt: "Du ekelst mich an". Er verwünschte den Krieg. Als Delahaye eines Tages, gelegentlich einer Parade deutscher Soldaten, die schöne Organisation der deutschen Armee rühmte, erging er sich in gereizten Ausfällen gegen den militärischen Ruhm, gegen jeden Nationalstolz und verstieg sich zu der für den Freund erstaunlichen Äußerung, daß die Deutschen den Franzosen unterlegen wären und hinter ihnen weit zurückblieben, gerade weil sie gesiegt hätten.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. das Gedicht *Soir historique* (MvL)

Aus gleich tiefer Einsicht ließ im folgenden Jahrzehnt Friedrich Nietzsche Zarathustra sagen: "Ach, wer unterlag nicht seinem Siege."<sup>28</sup>

In der vom Kriegstaumel ergriffenen Stadt fühlte er sich höchst unglücklich. Seiner üblen Stimmung machte er in einem Brief vom 25. August an Izambard mit derbem Spott Luft: "Sie sind glücklich, nicht mehr in Charleville zu wohnen. Meine Geburtsstadt ist über die Maßen idiotisch unter den kleinen Provinzstädten. Wissen Sie, darüber mache ich mir keine Illusionen mehr. Weil sie ... in ihren Straßen zwei- oder dreihundert Rekruten herumpilgern sieht, gefällt sich diese gesegnete Bevölkerung in allerlei biedermännisch-bramarbasierenden Gestikulationen, ganz anders als die Belagerten in Metz und Straßburg. Erschreckend, diese Krämer im Ruhestand, die Uniform anlegen! Es ist toll, wie hundemäßig sich diese Notare, diese Glaser, diese Steuereinnehmer, diese Tischler und alle diese Dickbäuche aufführen, die den Chassepot am Herzen, der Patrouillengängereien an den Toren von Mézières fröne. Mein Vaterland steht auf! Ich sähe lieber, es bliebe sitzen; nur nicht die Stiefel in Bewegung setzen! Das ist mein Prinzip. Ich komme mir hier vor wie ein Fremdling, ich bin krank, wütend, dumm, umgeschmissen; ich hoffte auf Sonnenbäder, endlose Wanderungen, Ruhe, Reisen, Abenteuer, Zigeunereien; ich hoffte vor allem auf Zeitungen, Bücher ... nichts! nichts! ... das ist der Tod!"

Vier Tage nach diesem Brief verschwand er aus Charleville und fuhr heimlich nach Paris. Er konnte es wohl nicht mehr zu Hause aushalten. Da er bei der Ankunft in der Hauptstadt keine bis Paris gültige Fahrkarte und auch kein Bargeld vorweisen konnte, wurde er in Haft genommen. Auf seine flehentliche Bitte schickte Izambard aus Douai Reisegeld, so daß er zu ihm fahren konnte. Nach einigen Wochen brachte man der Mutter ihr Kind zurück. Doch wenige Tage später riß er wieder aus und wanderte zu Fuß nach Charleroi in Belgien, in der Absicht, bei dem Vater eines Mitschülers, der die dortige Zeitung herausgab,

---

<sup>28</sup> ALSO SPRACH ZARATHUSTRA, in dem Kapitel *Von alten und neuen Tafeln*. (WK)

eine Anstellung zu finden. Aber der konnte den ungepflegten Jungen, der offenbar aus seinen radikalen Anschauungen keinen Hehl machte, nicht gebrauchen, und so mußte er unverrichteter Sache wieder zurückwandern.

In Charleroi hatte er einen Farbdruck gesehen, den er in dem ersten seiner Kriegsgedichte *L'éclatante Victoire de Sarrebruck* beschreibt. In humoristisch-satirischem Ton belustigt er sich da über die dargestellte Szene und versteht es glänzend, stilecht die derbe, grelle, starre und auch wieder bewegte Aufmachung eines solchen volkstümlichen Bilderbogens in seiner Beschreibung lächerlich zu machen. Kein Wort aus Eigenem wird hinzugetan, kein Gefühl, kein Gedanke, kein formulierter Spott, aber die verspottende Absicht wird ohne weiteres klar.

Dem besiegten Kaiser allein ist ein zweites Gedicht gewidmet: *Rages de César*.

Rimbaud hatte für Napoléon III. nur Verachtung. Schon mit dreizehn Jahren las er Rocheforts kaiserfeindliche, in Frankreich verbotene Zeitschrift *LA LANTERNE* und erschreckte den Freund Delahaye mit der Erklärung: "Napoleon III. verdient die Galeere." Wenn er auf der Straße einen gut angezogenen alten Herrn bürgerlichen Aussehens erblickte, äußerte er mißbilligend: "Das ist auch einer von denen, die beim Plebiszit für Napoléon gestimmt haben."

Das Gedicht hält einen historischen Augenblick fest, nämlich die Stunde, in der sich der gefangene Kaiser in Donchéry, am 2. September, eine Zigarette nach der anderen rauchend, im Garten des Hauses, in dem er soeben mit Bismarck und Moltke zusammengetroffen ist, ergeht. Kalt und ohne Pathos, streng und hart, werden hier Erscheinung, Haltung und Seelenzustand des gestürzten, in seinen Gefühlen sich verschließenden Kaisers veranschaulicht, wobei der geheime Triumph des sechzehnjährigen Kaiserfeindes durchblickt in dem Worten, die er dem Kaiser als Attentäter gegen die Freiheit in den Mund

legt, sowie in der höhnischen Feststellung, daß die Freiheit, die er ausblasen wollte, fortlebt. Es liegt etwas stark Bildmäßiges, ja Monumentales in diesem Gedicht, das in seiner Ausschöpfung der Bedeutung dieses Augenblicks und in der Einbohrung in den vermutlichen Seelenzustand der ihrem Schicksal verfallenen Persönlichkeit sich den besten Schöpfungen des Meisters solcher historisch-psychologischen, knappen Kunstgebilde in Sonettform, José-Maria de Heredia, würdig an die Seite stellt.

Rimbauds Lied vom unbekanntem Soldaten ist das Sonett *Le Dormeur du Val*. Ein Gedicht, ganz weich und behutsam, fast ein Idyll: da schläft ein junger Soldat im einsamen Wiesengrund, im Lichtschimmer des Sommers, im Duft des Klees. Durch das ganze Gedicht hindurch, bis in den letzten Vers hinein, schläft er. Er schläft, er schläft, er schläft, sagt jede Strophe. Wohl ist sein Gesicht blaß, aber auch die Gesichter kranker Kinder sind blaß. Er lächelt im Schlaf wie ein krankes Kind. "Der Knabe schlief ein am grünen Gestade", erinnert sich der deutsche Leser.<sup>29</sup> Kein Wort, daß er tot ist, erst im letzten Vers wissen wir, wenn wir es auch schon längst geahnt hatten, daß der Schläfer tot ist.

Die ergreifende Zartheit des Gedichtes wird einem ganz bewußt, wenn man es den grausigen Versen von Victor Hugos, im Dezember des gleichen Jahres verfaßten Gedicht *Nos Morts* in dem Band L'ANNÉE TERRIBLE gegenüberstellt.

Rimbaud, in höchster künstlerischer Einsicht, führt in den abgeschiedenen Talgrund, zu dem einen Schläfer. Victor Hugo schildert ausführlich das Grauen des verlassenen Schlachtfeldes, auf dem in blutigen Tümpeln, unterm Regen, nackt, die Toten überall verstreut herumliegen. Die Geier wühlen in ihren offenen, schrecklichen, verrenkten, schwarzen, wie vom Blitz getroffenen, von Säbeln, Kugeln, Lanzenstichen zerrissenen, von Würmern und Ameisen umkrochenen Leibern, aus denen die Knochen hervorstechen. Schauerlich-realistisches und zugleich rhetorisch, mit biblischer Erinnerung und unnötigen,

---

<sup>29</sup> *Es lächelt der See, er ladet zum Bade* (Friedrich Schiller: WILHELM TELL) (MvL)

eher ablenkenden Vergleichen geschmücktes Massengemälde, das den Leser nicht in die Knie zwingt, wie vor dem einsamen Schläfer im Tal. Auch der sentimentale Schlußvers, in dem Victor Hugo den für das Vaterland gefallenen Toten versichert, daß er sie beneidet, läßt ihn kalt und rührt ihn nicht; denn er klingt phrasenhaft hohl.

Das in *Le Dormeur du Val* unausgesprochene Mitleid mit dem einen toten Soldaten äußert sich vernehmbar in dem Gedicht *Le Mal* als Mitleid mit den armen Männern, die von der heiligen Zeugungskraft der Natur geschaffen waren und nun in der Sommerfreude dieser Natur tot im Gras liegen. In das Mitleid aber mischt sich der Zorn über den Wahnsinn, der aus Hunderttausenden solcher Männer einen blutrauchenden Haufen macht, Zorn über den König, der die Masse der Bataillone hinsinken sieht und sie – einmalige Nachgiebigkeit des erregten Knaben an das allgemeine Haßgefühl gegen den Feind – noch im Tode verspottet. Und zu Mitleid und Zorn gesellt sich die Empörung gegen Gott, der sich unterdessen am kirchlichen Prunk freut, über dem Hosiannagesang einschläft und erst erwacht, wenn die schmerzgebeugten Mütter ihm einen Groschen opfern. Nicht ihr Leid weckt ihn auf, sondern das ärmliche Opfer.

So hebt sich der junge Rimbaud aus der Befangenheit im zeitgenössischen Erleben heraus, heraus aus dem bloß nationalen Denken, dem Streit der Völker um Recht und Unrecht, erhebt seine Anklage gegen den männermordenden Krieg als Verbrechen wider die Natur und dringt darüber hinaus zur Idee des Bösen schlechthin, als das ihm Gleichgültigkeit und die Habgier Gottes erscheint. Die Gläubigen mögen ihn als Lästlerer schelten, aber daß der Knabe die ewige Frage: wie steht Gott zum Krieg, wie ist das Grauen des Krieges mit der Liebe Gottes zu vereinbaren? mit gewaltiger Kühnheit für sich entschieden hat, wird niemand leugnen und auch nicht, daß er das Kriegserlebnis aus der Ebene des Zufälligen in die Höhe des metaphysischen Denkens erhoben hat.

Wie sehr der Sechzehnjährige auch in dieser gedanklichen Durchdringung dem so viel älteren Hugo überlegen ist, erweist sich, wenn man sich an dessen Gedicht *Au Canon le V.H.* vom Dezember 1870 erinnert. Man hatte während der Belagerung von Paris einer Kanone den Namen des Dichters gegeben, und dieser feierte die Ehrung mit einem Gedicht, in dem er, wie ein Priester, das Werkzeug des Mordes und der Zerstörung segnet. Vereint, so redet er es an, werden wir den Kampf gegen Cimbern, Barbaren, Attila führen, und im Austausch unsere Kräfte verdoppeln; die Kanone soll ihre Bronze in sein Herz und seine Seele in ihr Erz überführen.

Auch Rimbaud beginnt sein Gedicht mit dem Wüten der Kanone. Aber während sie bei Hugo nur als Drache erscheint, dessen Rachen eine wilde Flamme in sein Gebrüll mischt, läßt er die von ihr geschleuderten Geschosse durch die Unendlichkeit des blauen Himmels ziehen. Indem er so Zerstörungswut der Maschine und Himmelsunendlichkeit einander gegenüberstellt, offenbart sich gleich im ersten Vers das tiefe Gefühl der Auflehnung, aus dem heraus er dichtet. Und mag es vielleicht auch keine deutlich bewußte Absicht sein, immerhin, die Soldaten, die Rimbaud zu Haufen sich türmen sieht, sind die Toten zu Füßen des preußischen Königs, des Feindes, als ob es ihm keinen Unterschied machte, wer durch den Wahnsinn das Leben verliert; alle sind Kinder der Natur.

Zu solcher Erhebung war Victor Hugo nicht fähig. Wohl gefällt er sich darin, sich selbst als den Sämann des Friedens inmitten des ungeheuren Kriegs zu feiern, immer den Finger erhoben zu dem Ziel, zu dem der gnädige Gott die Menschen führt, wohl sei die Liebe sein Evangelium und die Einigung seine Bibel, aber – so ruft er der Kanone zu: "Du, o Ungeheuer, das du meinen Namen trägst, sei schrecklich! denn die Liebe wird Haß angesichts des Bösen; denn der Mensch ist Geist, kann das Menschentier nicht ertragen." Für ihn ist der teutonische Feind das Böse, und Gott bleibt der gnädige Gott. So verharret er in

der selbstgerechten Eitelkeit des billigen Patriotismus und macht sich keine Gedanken darüber, wo der Grund des Übels liegen könnte. Er schiebt es einfach dem Feind in die Schuhe.

Einmal hat aber auch Rimbaud ein patriotisches Gedicht verfaßt: *Les Corbeaux*, von dem Verlaine sagte: "Eine patriotische Sache, aber nicht gut." Doch das eigenartige Gedicht ist sehr gut; je öfter man es liest, um so besser wird es, und das patriotische Element fügt sich so unaufdringlich der im Gedicht erscheinenden Welt der Natur ein, daß es ein Teil von ihr wird, so wie der Leib der Toten, die in ihr liegen, Erde wird.

Die beiden ersten der vier je sechszeiligen Strophen erwecken nichts anderes als das lebendige Bild von Raben, die über winterlich abgeblühter Landschaft zur Stunde des Abendlätens kreisen und krächzen. Diese über den Feldern Frankreichs fliegenden lärmenden Vögel verbindet der junge Dichter mit den Gefallenen des Krieges. Sie sollen dort kreisen im Winter, um den Wanderer an seine Pflicht zu erinnern. Er sagt nicht, an welche Pflicht. Aber sicher nicht an die Pflicht zur Rache, eher an die Pflicht, der Toten nicht zu vergessen. Denn er ermahnt diese seltsamen Himmelsheiligen, wie er – das ist so seine Art – in seiner Eigenwilligkeit die schwarzen Unheilvögel anredet, die Grasmücken des Mai zu verschonen für die Toten, die in den Wäldern dort die zukunftslose Niederlage für immer verschließt. Das vermeintlich Patriotische gibt sich also als Anerkennung der Niederlage, als zärtliches Gedenken an die Toten und als Wunsch der Bewahrung der kleinen Vögel, damit sie im Frühling über den Gräbern der Toten singen können.

Man darf beim Lesen dieses Gedichtes wieder an ein Gedicht Victor Hugos aus L'ANNÉE TERRIBLE denken, an das Gedicht *L'Avenir* vom Juli 1871.

Rimbaud, in seiner Winterstimmung, sah ohne Hoffnung in die Zukunft, Victor Hugo wollte an die Zukunft glauben. Eines Tages, so erzählt er in seinem Gedicht, besuchte er das Schlachtfeld von Waterloo, um sich den dort als



Erinnerungsmal aufgestellten bronzenen Löwen anzusehen. Als er sich in der Abenddämmerung dem Denkmal näherte, tönte ihm aus dem Rachen des Ungeheuers nicht das erwartete Gebrüll, sondern Gesang entgegen. Ein Rotkehlchen hatte für sich und seine Brut in ihm sein Nest gebaut, und in seinem Zwitschern glaubte er aus dem Rachen des Krieges die Hoffnung und den Frieden singen zu hören. Ein echtes Victor Hugo-Gedicht, in seiner mit der aufdringlichen Antithese spielenden Manier, die als rhetorischer Kunstgriff wohl nicht ohne äußerliche Wirkung bleibt, aber, anders als die schlichte Aufrichtigkeit des Naturerlebnisses, des lyrischen Gefühls und Tons der wenigen Verse Rimbauds, keine fortwirkenden Schwingungen in unserer Seele hinterläßt.

Rimbaud, ob er die groteske Banalität imperialer militärischer Theatralik verspottet, den seelischen Gehalt einer Stunde aus dem Leben des gestürzten Imperators herausholt, den Schlaf des toten Soldaten im Wiesental mit zartem Pinsel malt, sich in Empörung gegen das hintergründige Böse als tiefste Ursache des menschlichen Jammers auflehnt, oder die Raben um das Leben der Frühlingssänger über den Gräbern bittet, immer bleibt er der Dichter, der aus der Wahrhaftigkeit seines Gefühls, in kurzen, einprägsamen Worten, ohne phrasenhaften Zierat an unser eigenes Gefühl rührt. Schon hier der echte Lyriker, dessen Gedicht recht eigentlich erst zu leben beginnt, wenn das letzte Wort des letzten Verses verklungen ist und Schönheit und Sinn des vernommenen Klangbildes uns langsam bewußt werden.



Zeichnung von Ernest Delahaye (1871)

## IV

## DER REVOLUTIONÄRE SCHWÄRMER

Der junge Dichter derartiger nachdenklicher Kriegsgedichte war kein Mensch, der sich von den Tagesereignissen umnebeln ließ. Er dachte auch nie chauvinistisch. Damals dachte er sozial. Ebenso wenig wie von der patriotischen, ließ er sich von der sozialen Phrase einlullen. Er nahm die soziale Frage ernst und durchschaute die Heuchelei sentimentaler Wohltätigkeitslösungen. "Während die öffentlichen Kassen sich in Verbrüderungsfesten erschöpfen, hallt eine Glocke rosaroten Feuers in den Wolken": dieser Satz aus *Phrases* weiß von drohenden Möglichkeiten der Zukunft.

Früh schon, bevor der Aufstand der Commune in Paris ausbrach, lebte der Schüler in der Vorstellung des baldigen Kommens einer sozialen Revolution. In dem Prosagedicht *Jeunesse* erweckt er die Erinnerung an das Sonntagsstudium über den Büchern; wie dichterische Stimmungen, vom Himmel niedersteigend, ihn ablenken, und wie er, wenn er sich der Arbeit wieder zuwendet, das Geräusch hört, das sich in den Massen zusammenballt und aufsteigt. Aus dem Aufhorchen auf solche Geräusche mögen ihm die Abhandlungen erwachsen sein, die er dann in die Geschichtsstunden mitbrachte. In ihnen feierte er Marat und Robespierre, denen er zurief: "Die Jungen warten auf euch!" Noch ehe er endgültig der Schule den Rücken kehrte, verfaßte er, im April 1870, das große hundertachtundsiebzig Verse lange Revolutionsgedicht *Le Forgeron*. Mit Recht hat man gerühmt, wie wahr und tief in diesem Gedicht die Einsicht in die Beweggründe ist, welche die Bauern auf dem Lande und das Volk von Paris aufgewühlt haben; die meisterhaft knappe Form, in der das Wesen der Revolution von 1789 hier erscheint. Hier spricht ein Schüler schon mit dem Verständnis, dem umfassenden Überblick und dem Tiefblick des Gelehrten. Wohl nicht in der kühlen Sprache der Wissenschaft, obwohl in dem stürmischen Ton des Gedichts auch so etwas wie die Objektivität des Tatsachenberichtes zu spüren ist. Gewiß erinnert die Rhetorik der aufgeregten Alexandriner auch an Victor Hugo und Michelet, aber es ist doch schon die eigene Sprache, die uns aus dem Mund des fünfzehneinhalbjährigen Jungen entgegenspringt, frei von Sentimentalität, dagegen geladen mit starken, brutalen, derb-ironischen, mit zorniger Gewalt auftrumpfenden Worten und lebendigen Gesten. Wie dieser hünenhafte Schmied von Paris, auf seinen riesigen Hammer gestützt, mit dem bleichen, ängstlich verharrenden König verfährt, ihm die Tiefe seines Falles aus einstiger mißbrauchter Macht vor Augen führt, das ist ganz Eigentum des dichtenden Knaben, der die Sprache mit einer Kraft und einer Wucht beherrscht, die sich mit der spielenden Leichtigkeit eines überlegenen,

hohnvollen Geistes aufs glücklichste paaren. Dabei ist der Schmied, Vertreter und Sprecher des im Tuilerienhof versammelten Volkes, als idealer Empörer gesehen, der dem König begreiflich macht, daß diese Unglücklichen, die sich mit Gewalt ihr Recht verschaffen, Menschen sind, die Arbeiter der Zukunft, in der der Mensch wissen, die Dinge als Sieger bezwingen und das All beherrschen wird, wie der Reiter das Pferd. Dann, so versichert der philosophische Schmied, wird es, eben weil man wissen wird, kein Böses mehr geben. Schrecklich ist vielleicht nur, was man nicht weiß. Rimbaud läßt seine Revolutionäre den großen utopistischen Traum von künftigem Glück einer einfachen, friedlich und stolz schaffenden Menschheit träumen, wo der Mann unter dem erhabenen Lächeln einer in edler Liebe geliebten Frau, im Bewußtsein der Pflicht, arbeiten wird, stark genug, jeden Angriff auf die Freiheit mit der stets bereitgehaltenen Waffe abzuwehren.

Das Gedicht ist der poetische Niederschlag der Beschäftigung Rimbauds mit der großen Revolution und der revolutionären Anschauung, von denen er damals beseelt war. In dieser Zeit las er die aus der Stadtbibliothek von Charleville oder von Professoren entlehnten Bücher über die Revolution von Thiers, Michelet, Mignet, Tocqueville, Lamartine, Quinet und von Louis Blanc, der nach Delahayes Angabe entscheidenden Einfluß auf ihn ausübte, besonders deshalb, weil es diesem Schriftsteller darum zu tun war, nachzuweisen, daß die Bourgeoisie später das Werk der Revolution verfälschte.

Rimbaud bewegte all das, was er da aufnahm, in seinem Herzen, erfüllte sich mit dem Gedanken der Größe der Revolution und mit der Gewißheit, daß sie weitergeführt werden mußte, wenn ihre ersten Erfolge nicht verloren gehen sollten. Schon der Knabe neigte sein Mitleid und seine Liebe dem armen Volk zu. Er liebte nur die armen schmutzigen Kinder in ihren Lumpenkleidern und die Arbeiter, die er in ihrer Arbeitsbluse am Abend in ihre Häuser heimkehren sah. Die Liebe zum Arbeiter verleiht später dem Prosagedicht *Ouvriers* seine

weit über das bloß Anekdotische hinausgehende tiefere Bedeutung. In knappster Form, ohne jede Sentimentalität oder Emphase, in stilvoller Einheit von Landschaft, Wetter, Kleidung und menschlicher Seelenverfassung, ersteht hier aus mitfühlenden Verständnis das Bild eines Arbeiters, der sich bedrückt fühlt von seinem ärmlichen, ihn von Jugend an auch geistig niederhaltenden Schicksal und der auch um der Gefährtin willen aus seiner kargen Umgebung herauskommen will. Diese soziale Bereitschaft von Kindheit an steigerte sich unter dem Eindruck seiner Lektüre zu leidenschaftlicher Schwärmerei für die Revolution, die den Unterdrückten zu Aufstieg und und Freiheit verhelfen und sie fähig machen soll zur geistigen Erfassung der Welt. Delahaye berichtet von einem Erlebnis Rimbauds kurz vor Entstehen des Schmied-Gedichts. Auf der Place Ducale in Charleville trieb sich ein armer Teufel von Arbeiter herum, so betrunken, daß er sich kaum auf den Füßen halten konnte und unter strömenden Tränen immer nur stöhnte: "Crapule, je suis crapule." Rimbaud lachte nicht, sondern runzelte die Stirn, wurde rot und sagte nichts. In dem Gedicht hat er dann dieses Erlebnis verarbeitet.

Wenige Monate später hat er seine Bewunderung für die Helden der Revolution in dem Sonett, das mit den Worten: "*Morts de Quatre-vingt-douze*" beginnt, Ausdruck gegeben. Hier feiert er die Toten von Valmy, Fleurus und Italien, diese "Christusse mit den düsteren und sanften Augen", deren Herzen unter ihren Lumpen von Liebe zitterten. Anlaß zu diesem Gedicht gab ihm ein Zeitungsartikel des bonapartistischen Journalisten Cassagnac, der es unmittelbar vor Kriegsbeginn gewagt hatte, Bonapartisten und Republikaner zur Einigkeit aufzurufen. Die Empörung Rimbauds über ein solches Ansinnen, das er als Schändung des Andenkens dieser Männer empfand, entläßt sich nach den pathetisch-schwärmerischen dreizehn ersten Versen des Gedichts im letzten Vers mit der ganzen Kraft höhnischer Verachtung.

Im November 1870 wurden zu Verteidigungszwecken in der Umgebung von Charleville zahlreiche Obstbäume, auch Ulmen und vielhundertjährige Linden gefällt. Rimbaud bedauerte die Zerstörung, aber auf dem Rückweg von der Stätte der Verwüstung, aus tiefer Erregung heraus, murmelte er: "Es gibt auch notwendige Zerstörungen." Dann, scharf und spöttisch: "Andere alte Bäume müssen gefällt werden. Es gibt andere jahrhundertelange Schatten, deren lebenswürdige Gewohnheiten wir verlieren müssen ... diese Gesellschaft selbst. Man wird die Äxte, die Hacken, die gleichmacherische Walze anlegen. Jedes Tal wird ausgefüllt, jeder Hügel abgetragen werden.<sup>30</sup> Die gewundenen Wege werden gerade und die holprigen geglättet werden. Man wird die Vermögen abschaffen und den individuellen Stolz niederschlagen. Kein Mensch wird mehr sagen dürfen, ich bin mächtiger, reicher. Man wird den bitteren Neid und die stupide Bewunderung ersetzen durch die friedliche Eintracht, die Arbeit aller für alle. Man wird nur das Notwendige herstellen." Als Delahaye einwarf, daß das die allgemeine Mittelmäßigkeit bedeute, daß es dann keinen Luxus, keine Kunst, keine Schönheit und keine Größe mehr geben würde, da pflückte Rimbaud eine tausendblättrige Schafgarbe am Wege ab und sagte: "Schau her! Wo kannst du einen Luxus- oder Kunstgegenstand von reinerer Art kaufen? Wenn alle unsere sozialen Einrichtungen verschwunden wären, so würde die Natur uns immer noch in unendlicher Mannigfaltigkeit Millionen von Schmuckstücken darbieten. Welche Größe, welche Schönheit siehst du in der groben Begehrlichkeit der irdischen Eitelkeit? Wirst du wirklich sehr darunter leiden, diese teuren Beweggründe der Tätigkeit von heute verschwinden zu sehen?" Delahaye hat uns in diesen enthusiastischen Worten ein ungeschriebenes Gedicht seines Freundes aufbewahrt.

Sicher hatte Rimbaud derartige umstürzlerische Gedanken und utopistische Träume von der Errichtung einer neuen Welt soziale Glücks in Büchern gelesen,

---

<sup>30</sup> Vgl. Jes. 40, 4 (MvL)

bei J. J. Rousseau, Proudhon und Babeuf zum Beispiel, aber sein Radikalismus war nicht nur literarische Erinnerung und Schwärmerei, wie bei Baudelaire, der einmal in sein Tagebuch schrieb: "Meine Trunkenheit im Jahre 1848. Was war das für eine Trunkenheit? Geschmack an der Rache. Natürliches Vergnügen an der Zerstörung. Literarische Trunkenheit, Erinnerung an Lektüre ... erlaubter Geschmack, falls alles erlaubt ist, was natürlich ist." Bei Rimbaud war es das vielleicht auch, aber es war gleichzeitig auch mehr. Es war, wenigstens eine Zeitlang, leidenschaftliche Hingabe an die revolutionäre Idee eines "logicien phantaisiste", als den Delahaye ihn mit Recht damals erkannte. Es war ihm sicher ernst mit dem Gedanken an die Notwendigkeit sozialer Kämpfe, wenn er noch später, in dem Prosagedicht *Guerre*, dem letzten Stück von *Jeunesse*<sup>31</sup>, bekannt: "*Je songe à une guerre, de droit ou de force, de logique bien imprévue*"; und ebenso ernst war es ihm mit der leidenschaftlichen Hoffnung auf ein neues Zeitalter höherer materieller und geistiger Kultur und seelischer Innerlichkeit der Menschheit. Gewiß ein jugendlicher Traum, der vor der Erfahrung noch zu bestehen hatte.

Frühjahr 1871. Waffenstillstand. Die Zeitung berichtet von dem Aufstand der Commune in Paris. Am 20. März erscheint Rimbaud mit wunderbar frohen Augen vor dem Freund: "Ça y est!" Einen Sieg wie die Siege von 1830 und 1848 glauben die beiden Freiheitsfreunde errungen und machen sich in satanischer Grausamkeit das Vergnügen, die erschrockenen Krämer von Charleville noch mehr zu erschrecken mit dem Ruf: "L'ordre est vaincu!"

Zusammen mit Delahaye erörtert Rimbaud die Bedeutung des Aufstands und seiner möglichen Folgen: Das Volk hat die Bastille zum zweiten Mal genommen. Jetzt wird der menschliche Geist hemmungslos weitermarschieren; keine Grenzen sind seinem Ehrgeiz gesteckt. Die soziale Revolution, indem sie mit allen Mitteln geistiger Kultur die allgemeine Gleichheit herstellt, wird alle

---

<sup>31</sup> Ein Irrtum Küchlers: Das Gedicht *Guerre* steht (auch in Küchlers Ausgabe) unabhängig von *Jeunesse*.

Menschen in den Besitz der mechanischen Kräfte setzen. Keine Erfindungskraft wird unfruchtbar bleiben, die wissenschaftliche Fähigkeit wird ungeheuer werden. Dann wird die materielle Arbeit auf ein Mindestmaß beschränkt werden können. Da die grobe Sinnlichkeit wegen des abgeschafften Elends aufhören wird, werden die Menschen hauptsächlich für die Eroberung der Intelligenz leben. Die Menschen werden in bewußte Beziehung zu den Kräften, ja zu den Stimmen der Natur gelangen, vielleicht mit den höher als die Erdbewohner entwickelten Wesen anderer Welten in Verkehr treten und ihre Sprache und Dichtung verstehen lernen. Das irdische Leben, wie man es bisher geführt hätte, würde dann nur eine Erinnerung an die primitiven barbarischen Zeiten sein. Man würde das innerplanetarische, himmlische Leben leben. So erdichtet sich der Schwärmer, wie ein zweiter Jules Verne, einen geradezu schwindelnden Zukunftstraum, leicht über alle etwaigen Zerstörungen hinweggehend, die nur als Vorbedingung für die Heraufführung des neuen Menschheitsideals zu werten sind. Manchmal sprach er in diesen Tagen mit einem auf Waldwegen angetroffenen Steinklopfer von der kommunistischen Revolution. Das Volk, so belehrte er ihn, erhebe sich nun für Freiheit und Brot, eine Anstrengung mehr und es wird siegreich sein; alle jetzt unglücklichen Arbeiter müssen zusammenhalten, überall müsse man sich erheben. Halb zweifelnd, halb gläubig, hörte der Alte dem Jungen zu. Eine zäh sich erhaltene Legende erzählt, daß Rimbaud damals zu Fuß nach Paris gewandert sei, um durch seine Teilnahme an dem Aufstand ein Beispiel zu geben, aber eine sichere Äußerung in einem seiner Briefe erweist die Legende als unrichtig. Dagegen ist es wohl möglich, daß er, wie Delahaye versichert, den verloren gegangenen Entwurf einer revolutionären Verfassung zu Papier gebracht hat, deren Hauptgedanken die Sozialisierung des Grundbesitzes und der Produktionsmittel, direkte Gesetzgebung durch die gleichberechtigten Bürger in den unabhängigen, aber in Föderationen zusammengeschlossenen



Gemeinden, Zwang zur Arbeit für jeden gesunden Menschen unter der Leitung gewählter, mit zeitlich beschränkter Macht ausgestatteter Führer gewesen wären.

Wie es in Paris während und nach der Niederwerfung der Commune zugegangen ist, hat Rimbaud aus eigener Anschauung nicht erlebt. Aber die Berichte über die von den Versailler Siegern begangenen Greuel müssen ihn aufs tiefste erbittert haben, und der unglückliche Ausgang der mit so viel Hoffnung begrüßten Revolution und die Empörung über das grausame Verhalten der Sieger haben ihm dann das Gedicht *Paris se repeuple* eingegeben.<sup>32</sup>

Ein fast hysterischer Fanatismus macht sich hier in wütenden und gemeinen Beschimpfungen gegen die feigen Sieger Luft, die Rimbaud geradezu aufhetzt, ihren wilden Instinkten freien Lauf zu lassen, zu rauben, zu pressen, zu vergewaltigen bis zur eigenen Erschöpfung. Nachdem er seine Wut über die Schändung der Stadt ausgeschrien hat, verkündet er seinen Glauben an ihre Wiederauferstehung im Dienst des Fortschritts. Als Dichter fühlt er sich berufen, das über die schöne, durch das Leid geheiligte Stadt gebrachte Grauen aufzuheben in seine erbarmenden und züchtenden Liebe. Aber ganz zuletzt ist es dann doch so, als ob er wieder in Hoffnungslosigkeit versänke. Keine neue Gesellschaft, das ist der Sinn der letzten Strophe, wird erstehen. Das wilde Lied der Anklage und Wut endet, nach der Stimmung der Hoffnung und Liebe, in Widerrufung des Hoffens.

Dieses rasende Gedicht übertrumpft in der Wildheit des Ausdrucks die aufgeregtsten Tiraden Victor Hugos in den Gedichten aus dem schrecklichen Jahr ebenso, wie es sich abhebt von der gemesseneren, aber doch patriotisch-leidenschaftlichen Sprache, in der Leconte de Lisle von dem schwerleidenden Paris zur Zeit der Belagerung in seinem Gedicht *Le Sacre de Paris* aus den

---

<sup>32</sup> *L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple*

POÈMES TRAGIQUES spricht. Es ist möglich, daß Rimbaud dieses Gedicht kannte, in dem das Bild der im kalten Winterwind dem Schrecken der Belagerung ausgelieferten, mit ihren zerstörten Häusern und Gärten wie ein ungeheures Grab sich darbietenden Stadt erweckt wird. Der Inhalt mag es mit sich bringen, daß sich im Wortschatz einige Entsprechungen finden. Stärker wiegt die Ähnlichkeit im Aufbau, obwohl es naheliegt, daß beide Dichter unabhängig voneinander, nach der Schilderung des Schreckens, bei Leconte de Lisle verursacht durch die barbarischen Belagerer, bei Rimbaud außer durch sie durch die feigen Versailler Horden, ihre Hoffnung auf Wiederaufrichtung der erniedrigten, aber unsterblichen Stadt verkünden.

Bei Rimbaud erzeugt das kurz angedeutete Schwinden dieser Hoffnung im Gegenschlag die Überzeugung von der Notwendigkeit des allgemeinen Untergangs. Dieser fürchterliche Gedanke hat ihm das wildeste Gedicht eingegeben, das er je geschrieben hat, das Gedicht, das mit den Worten beginnt: *"Qu'est-ce pour nous, mon cœur ..."*

Es ist begreiflich, daß man hat glauben wollen, es wäre in der Absinthtrunkenheit am Tisch eines Pariser Cafés improvisiert worden, aber ein Beweis für diese von Berrichon in die Welt gesetzte Behauptung liegt nicht vor. Es kann ebensogut aus dem Paroxysmus des noch von seinem Radikalismus besessenen verzweifelten Revolutionärs herausgeschrien worden sein; der innere Rausch seiner Seele genügte, um ihn in den Taumel zu versetzen, in dem er diese Verse gedichtet hat.

In rohem Rachedurst, der sich über jedes menschlich-ruhige Gefühl hinwegsetzt, wird der Gesellschaft in allen ihren Gliedern, wird der bestehenden Ordnung die Vernichtung zugeschworen, Mord und Verwüstung verlangt. Es bleibt nicht bei der Zerstörung der Menschen und Güter, Städte und Dörfer, ganze Kontinente sollen verschwinden, ja, die Zerstörer selbst werden mit in den Untergang gezogen. Die Vulkane sollen bersten, und der Ozean – da

versagt dem irrsinnig Taumelnden und Schreienden die Stimme. Doch nicht ganz. Plötzlich ändert sich die Stimmung, so etwas wie Selbsterhaltungstrieb regt sich in dem tollen Fanatiker, vielleicht noch stärker der Gedanke an Menschen, die noch nicht in die allgemeine Verderbnis gerissen sind, an die schwarze Unbekannten. Sie sind unsere Brüder. Wenn wir zu ihnen gingen! Schon ruft er zum Aufbruch, da – o Schrecken! – es ist zu spät, er spürt, wie die alte Erde über ihm zusammenbricht, und er versinkt in Bewußtlosigkeit. Als er wieder erwacht – denn so sind die wenigen Worte, die mit Abstand auf die letzte Strophe folgen, zu erklären –, ist alles beim alten geblieben, wie am Schluß von *Paris se repeuple*. Er ist noch auf der Welt, wie sie früher war, und wird für immer in ihr bleiben. Der glühende, rasende Wunschtraum des Taumelns hat sich nicht erfüllt.

Das Motiv von der Notwendigkeit des Untergangs der bestehenden Gesellschaft hat Rimbaud noch einmal behandelt, und zwar in dem Prosagedicht *Démocratie*. Das Gedicht ist nach Delahaye eine Improvisation gelegentlich eines von Rimbaud erblickten Ausmarsches von Rekruten aus einer Stadt. Der alte Communard spreche hier und der Bruder Lustig. Aber er spricht nicht gerade lustig, vielmehr rauheste Worte, die bitterste Wahrheiten verkünden sollen.

Es ist wohl so, daß der Dichter den Rekruten ein Lied in den Mund legt, wie er es hätte singen können, wenn er mit ihnen marschieren müßte, ein laut geplärrtes Lied, dessen Kauderwelsch die Trommel übertönt. Er läßt höchst radikale und rabiante Rekruten singen, solche, die die Demokratie, der sie als Soldaten dienen, durchschaut haben. Vaterland? Sie folgen der Fahne in unreines Land, Frankreich ist gemeint. Was haben sie da zu tun? Auf dem Land, in den großen Städten, werden sie die zynischste Prostitution nähren und helfen müssen, die logischsten, das heißt die notwendigsten Revolutionen zu Boden zu schlagen. Und wenn man sie in die Kolonien schickt, so nur im Dienst der

ungeheuerlichsten industriellen und militärischen Ausbeutung. Sie machen sich keine Illusionen über den Mißbrauch, den man mit ihnen treiben wird. Aber wenn sie zurückkehren, dann werden sie die wildeste Philosophie haben: "Verrecken muß die Welt, wie sie jetzt läuft!" Das ist der wahre Fortschritt.

So weit ist es mit dem noch vor kurzem so fortschrittsgläubigen Schwärmer gekommen. Er glaubt nicht mehr an den Fortschritt. Diesen Unglauben hat er auch später in *UNE SAISON EN ENFER* ironisch bestätigt: "Le progrès. Le monde marche! Pourquoi ne tournerait-t-il pas?" Nur daß in der Hölle vom Verrecken der Welt nicht gesprochen wird. Hier, in *Démocratie*, ist er noch damit einverstanden, daß diejenigen die Gesellschaft beseitigen sollen, die von ihr in Unkenntnis gehalten worden sind und an den Bequemlichkeiten und Annehmlichkeiten des Lebens nicht teilnehmen durften, die ewig Mißbrauchten. Wer anders als die Enterbten könnte das notwendige Zerstörungswerk vollbringen? So läßt auch Victor Hugo den Comunarden, der die Pariser Nationalbibliothek in Brand gesteckt hat, auf die Frage Warum? antworten: "Je ne sais pas lire."<sup>33</sup> Also lehrt das Volk lesen, wollte Victor Hugo sagen. So meinte es wohl auch Rimbaud, wenn er seine Rekruten als "ignorants de science" einführt.

In einem Gespräch mit Delahaye hatte er, auf die Schafgarbe am Weg hinweisend, die ewige Schönheit der Natur gegen die Unzulänglichkeiten der Kultur ausgespielt. Dieser Gelegenheitseinfall ist in einem seiner schönsten Prosagedichte, *Après le Déluge*, in sehr eindrucksvoller Weise verwertet und ausgesponnen worden. In ebenso einfacher wie lieblicher Art erscheint zu Anfang und dann wieder im Verlauf des Gedichtes, in wenigen kurzen Bildern, die Natur: Andacht und natürliche Tätigkeit des Tieres, seine geheimnisvolle Wildheit in mondbeschienener Urlandschaft, erscheint Schönheit und Unberührtheit von Blume und erdgeborenem Edelstein, Poesie des Landlebens

---

<sup>33</sup> In dem Gedicht *A qui la Faute?* in *L'ANNÉE TERRIBLE*. (Anm. W.K.)

und Frühlingsausbruch im Wald. Diese Herrlichkeit war wieder erschienen, sobald die Sintflut sich verlaufen hatte. Aber leider war gleichzeitig auch die Zivilisation wieder erschienen: Die Fleischbänke in der schmutzigen Hauptstraße, das Blut in Schlachthäusern und Zirkussen und so vieles andere Häßliche im Leben des Alltags. Auch das kindliche Idyll der bilderbuchbetrachtenden und auf dem Marktplatz im klatschenden Regen unter dem verständnisvollen Zuschauen des Kirchturmhahns spielenden Kinder kann nicht über den Jammer, die Widernatürlichkeit und Öde dieser sogenannten Kultur hinwegtäuschen. In ihr wird die Königin, die Hexe, uns niemals erzählen, was sie weiß und was wir nicht wissen. Wunderbar klare, wenn auch in dunkle poetische Worte gefaßte Voraussage der tragischen Verarmung des Menschen, die bewirkt wird durch die Abschnürung seiner Seele von der Urnatur mit ihren Geheimnissen und ihren lebenspendenden und lebensnotwendigen Kräften. Darum ertönt die Beschwörung des Magiers: *"Sourds, étang; - écume, roule sur le pont et passe par-dessus les bois; - draps noirs et orgues, éclairs et tonnerre, montez et roulez; - eaux et tristesses, montez et relevez les déluges."*

Der Reiz dieses Sintflutgedichtes beruht in der bildmäßig symbolisierenden Stilisierung des Gegensatzes von Natur und Zivilisation und in der feierlichen Heraufbeschwörung einer neuen Sintflut. Die schauerlich schöne Fruchtbarkeit eines letzten Untergangs der Welt selbst läßt Rimbaud in anderen Prosagedichten ahnen und schauen. Ganz kurz am Schluß von *Soir historique*, wo die Vorstellung der entführten Meere und Planeten, der unterirdischen Feuersbrünste und aller mit solchem Wirbel in Sturm und Flammen verbundenen Zerstörungen als drohende apokalyptische Wirklichkeit erweckt wird.

Gemalt hat er Weltuntergang mit Worten, wie sie von gleicher gedrängter Wucht, farbiger Kraft und sprühender Gewalt wohl selten einem Dichter zur Verfügung standen, in einer seiner großartigsten Visionen: *Barbare*. Eine Vision

von wilder Größe, dieses mit Entzücken angeschaute Bild der von eisigen Böen gepeitschten, von Feuerflammen der Vulkane durchwirbelten, von blutigroter Sonne übergossenen, tobenden Elemente, geschaut auch aus dem Gefühl der Befreiung, daß die Menschen mit ihrem bösen, gewalttätigen Trachten von der Erde verschwunden sind. Und doch, ein Rest des Menschlichen triebt da noch in den Fluten: tote Menschenleiber, an denen noch der Schweiß ihrer Arbeit und das Leid der vergossenen Tränen klebt, unter ihnen Frauen, deren Stimme der Dichter noch in der Tiefe der Vulkane und der Grotten des Nordpols zu hören meint. Diese Stimme der Frau, zu ihm aufsteigend aus dem brodelnden Gischt der Flut des Weltuntergangs, ist wie ein Symbol der Zärtlichkeit, die dieser an den Menschen leidende Empörer in sich verschloß, mochten Zorn und Enttäuschung sie auch dem Untergang überantworten.

## V

## Frau – Liebe – Liebesdichtung

Rimbaud und Zärtlichkeit und gar Zartheit gegenüber der Frau, geht das zusammen? Rimbaud, der Frauenfeind, der Verächter der Frau, das ist fast eine stehende Redensart in der Literatur über ihn. Aber ein solches Urteil ist viel zu einfach und einseitig, wenn nicht falsch. Eher könnte man sagen, daß er die Frauen beklagte und bemitleidete. Schon in ganz jungen Jahren klagt er die Männer an, daß sie die Frau niederhalten, mißbrauchen, entwürdigen, derart, daß die Frau ein gedrücktes, dem Mann fremdgebliebenes Wesen ist. Nicht die Frauen verachtet er, sondern die Männer, die sich an den Frauen vergehn: *"Ich hatte recht, diese Biedermänner zu verachten, die sich keine Gelegenheit zu einer Zärtlichkeit entgehen ließen, Schmarotzer der Reinheit und der Gesundheit unserer Frauen, heute, da sie so wenig in Harmonie mit uns leben."* So spricht kein Verächter der Frau, sondern einer, der weiß: Der Frauen Schicksal ist beklagenswert. Wenn er die eleganten, herzlosen Verführer brandmarkt, wie sie unter jedem Namen in der bürgerlichen Gesellschaft herumlaufen, wie sie der arglos sich ihnen hingebenden zärtlichen Frau den Tod bereiten, der Frau, die er, Rimbaud, dann als Heilige im Himmel erschaut, so ist das geradezu romantische Verklärung der unschuldigen Frau als des Opfers männlicher Zügellosigkeit, die mit der Reinen, Liebenswerten ihr frivoles Spiel treibt. Da, wo er, wie im Brief vom 15. Mai 1871, über den Beruf des Dichters als des in das Unbekannte vorstoßenden Sehers spricht, glaubt er auch an die Frau als Dichterin der Zukunft: *"Wenn einmal die unendliche Knechtschaft der Frau gebrochen ist, wenn sie für sich und durch sich selbst*

*lebt, wenn der Mann, bis jetzt verabscheuenswert, sie wieder in ihre Rechte eingesetzt hat, dann wird sie Dichter sein, auch sie! Die Frau wird Unbekanntes finden! Ist ihre Gedankenwelt von der unsrigen so verschieden? Sie wird seltsame, unergründliche, abstoßende, köstliche Dinge finden, wir werden sie ergreifen, wir werden sie begreifen."* Worte höchster Achtung und Wertschätzung der Frau als eines dem Mann gleichwertigen Wesens, das nur aus der Sklaverei, in der sie bisher vom Mann gehalten wurde, befreit werden müsse, um das dichterisch Höchste zu leisten. Erstaunlich, daß er in seiner doch noch wenig erfahrenen Jugend, ohne viel mit Frauen zusammengekommen zu sein, zu solchen Urteilen gelangen, daß er sich einbilden konnte, die Frau wäre jetzt nicht nicht so weit und sei noch nicht die Gefährtin, die sie dem Mann sein könnte und wie er sie sich geben möchte.

In dem sehr traurigen, fast romantisch-weltschmerzlichen Gedicht *Les sœurs de Charité* hat er in schönen Versen ausgesagt, daß die Frau dem an den Häßlichkeiten leidenden Jüngling, ebenso wenig wie die Muse und die Wissenschaft, als barmherzige Schwester helfen könne. Man hat in diesem bedeutenden Gedicht nur eine Wiederaufnahme des Vignyschen Gedichtes *La Colère de Samson*, bei erstaunlicher Gleichheit der Inspiration, sehen wollen,<sup>34</sup> doch der gedankliche und sprachliche Unterschied zwischen den beiden Gedichten ist erheblich. Vigny geißelt in seinem Gedicht nur den von der Frau mit ihrer geheuchelten Liebe an den Mann, der es mit seiner Liebe ernst meint, geübten Verrat, der dem gütigen Mann von seiner listigen, an Leib und Seele unreinen Feindin, der ewigen Dalila, angetan wird. Vigny baut seine eigene Feindschaft gegenüber dem Weib auf der lügnerischen Umarmung auf, in der die Verräterin dem arglosen Mann sein Geheimnis entreißt, Rimbaud spricht – einen Gedanken Baudelaires in seinem Tagebuch unbewußt wiedergebend – von der Liebe zwischen Mann und Weib als von der Tortur, die beide sich

---

<sup>34</sup> François Ruchon, S. 87 (Anm. W.K.)



gegenseitig zufügen. Weit davon entfernt, harte, anklagende Worte gegen die Frau vorzubringen, findet er vielmehr weiche, zärtliche, entschuldigende Worte für das zwar sinnliche, schöne, verführerische, aber eher bemitleidenswerte, in ihrem Schlaf blinde, vom Mann abhängige, reizende und ernste Geschöpf des Leids. Wenn sie dem Mann Böses antun, so gibt sie ihm nur die ehemals von ihm erduldeten Brutalitäten zurück, sie, die Nacht ohne Böswilligkeit.

Die drei von der Frau handelnden Strophen in diesem Gedicht vom Juni 1871 gehören zu den erstaunlichsten, die Rimbaud geschrieben hat. Sie ergreifen durch das Wissen des jungen Menschen um die rätselhafte Verslossenheit der weiblichen Seele, um das Liebesbedürfnis des Weibes und die sorgende Zärtlichkeit des Mannes für das schwache Geschlecht bei aller Qual, die sie sich in ihrer Liebe zufügen. Daß er die Frau Nacht nennt und so mit dem einen Wort die dunkle, Bachofen würde sagen, die kosmische Unergründlichkeit ihres Wesens umschreibt, das ist vielleicht das Wunderbarste an dieser ebenso von verschwommener, schwärmerischer Idealisierung, wie von Vignyscher Frauenfeindlichkeit sich fernhaltenden Charakterisierung. Später, in der Hölle, hat Rimbaud von sich das Wort sagen lassen: "Ich liebe die Frauen nicht"<sup>35</sup>, aber nicht, weil er Widerwillen gegen sie hätte. Es gibt keine Stelle in allem, was er geschrieben hat, aus der man solchen Widerwillen herauslesen könnte. Er liebt nur diese entwürdigten und sich selbst entwürdigenden Frauen nicht. "Die Liebe muß wieder gefunden werden"<sup>36</sup>, mit dieser Forderung meinte er die Liebe zwischen Mann und Frau, keine andere. Ausgeschlossen, daß man an eine Liebe denken könnte, wie sie als kurze Episode eines Irrtums zwischen ihm und Verlaine bestanden haben mag. "Sie, die Frauen, können nur mehr eine gesicherte Versorgung wollen. Ist die einmal gewonnen, werden Herz und Schönheit beiseitegelegt. Es bleibt nur die kalte Verachtung übrig, das, wovon man sich heute in der Ehe nährt." Hat er nicht recht mit solchem Urteil? Er hat,

---

<sup>35</sup> UNE SAISON EN ENFER: *Délires I. Vierge folle*

<sup>36</sup> "L'amour est à réinventer" (a.a.O., auch folgende Zitate)

scharfblickend in al seiner Jugend, einen der tiefsten Schäden erkannt, der die Ehe in der bürgerlichen Gesellschaft vielfach zu einer Versorgungsanstalt für das auf den Mann wartende, ihn fangende Mädchen gemacht hat. So wird die Frau um ihr Glück betrogen: "Ich sehe Frauen mit dem Zeichen des Glücks, aus denen ich gute Kameradinnen hätte machen können, plötzlich verschlungen von Rohlingen, gefühllos wie Scheiterhaufen". Wenn Rimbaud vor der Frau, wie er sie um sich herum findet, zurückschreckt, so tut er das auch, weil er seine hohe Vorstellung von ursprünglicher, jetzt verkümmerter Weiblichkeit in sich trägt. In ihr ist etwas von der Mahnung Nietzsches an den Mann, "im Weibe das Weib – erlösen".<sup>37</sup>

Der Frau von ehemals hat der kaum fünfzehneinhalbjährige Knabe in der Schwärmerei seines heidnischen Glaubens an die Liebe einen Hymnus gesungen, kaum weniger schwärmerisch als der junge Dante seiner Beatrice in seiner christlich-spiritualisierenden Liebesschwärmerei. In *Soleil et Chair* feiert er Aphrodite, die in der jungfräulichen Frau den irdischen Stoff vergöttlichte:

"Afin que l'homme pût éclairer sa pauvre âme  
Et monter lentement, dans un immense amour,  
De la prison terrestre à la beauté du jour."

Doch schon derselbe Knabe klagte, daß in der Welt von heute die Frau ihre Liebeskraft verloren hätte:

"La femme ne sait plus même être courtisane!  
– C'est une bonne farce! Et le monde ricane  
Au nom doux et sacré de la grande Vénus."

Woher hatte er seine kecke, paradoxe Weisheit? Jedenfalls ist es nicht die Weisheit eines mürrischen Frauenverächters. Ein Frauenverächter war Baudelaire, der dem Weibe Verfallene. Für ihn ist die Frau das Gegenteil des

<sup>37</sup> ALSO SPRACH ZARATHUSTRA, Kapitel *Von der verkleinernden Tugend*. (Anm. W.K.)

Dandy, also verabscheuungswert. Die Frau ist natürlich, also abscheulich, immer vulgär, Dirnen und Frauen der Gesellschaft sind gleichermaßen dumm. Die Frau muß man schlagen. Warum läßt man Frauen in Kirchen eintreten? Was für Unterhaltungen können sie mit Gott haben? Die Liebe zur Frau ist ein Hinabsteigen zu Satan. Liebe ist ein Verbrechen, bei dem man einen Komplizen nicht entbehren kann. So lauten verschiedene Eintragungen in seinem Tagebuch. Für Rimbaud war Frauenliebe nicht die große Angelegenheit seines Lebens, wie für Baudelaire. Er hat sich an die Frau nicht verloren, ist ihr, wie keinem Menschen, nie hörig geworden wie Baudelaire. Gerade deshalb vielleicht hat er sie nicht verachtet.<sup>38</sup>

War Rimbaud auch kein Verächter der Frau, so ist es doch sicher, daß die Liebe zu Frauen ihn nicht zum Dichter gemacht hat. Er war kein Lyriker der Liebe, aber fast alle Liebeslieder, die er gedichtet hat, sind sehr reizvolle, schöne Gedichte.

Wenn man der Vorbemerkung zu den im Frühjahr 1871 verfaßten Prosagedichten *Les Déserts de l'Amour* glauben darf, so hätte er bis zu seinem sechzehnten Jahr, so vollblütig er war, Frauenliebe nicht gekannt. Jedenfalls, was er in diesen dichterischen Aufzeichnungen über Liebe zu sagen hat, sind Träume. Seine Liebeserfahrungen, er sagt es ausdrücklich, sind Träume, die ihm im Bett oder auf der Straße gekommen seien. Der erste Traum, vielleicht ist es nur ein erdichteter Traum – man weiß es niemals bei den Dichtern! – wäre dann der Traum des knabenhaften Erschreckens vor der und vor dem seltsam verwirrenden Unbekannten, ein Traum des armen Jungen, welchem träumt, daß in sein Bett im Elternhaus die vornehme Weltdame gekommen ist, daß er sie in namenloser Angst aus dem Bett herauszerrt, sie verschwinden sieht, darüber endlose Tränen weint, die Entschwundene sehnsüchtig sucht, sie nicht wiederfindet und, wissend, daß sie nie wiederkommen wird, endlose Tränen

---

<sup>38</sup> Baudelaires hier erwähnte Äußerungen sollten im Zusammenhang mit der Konstellation in seinem Elternhaus gesehen werden. Seine langjährige Geliebte Jeanne Laval unterstützte er noch, als sie gelähmt im Pflegeheim lebte. (MvL)

der Verzweiflung weint. Ein Traum von starkem Erregungsgehalt, in der die erwachende Sinnlichkeit auf die natürliche knabenhafte Scheu, aber auch auf die Angst vor dem Verbotenen stößt, mag auch die angebotene Hingabe als ein Akt der Güte der feinen, anbetungswürdigen Fremden erscheinen.

Der zweite Traum bringt ihn mit einem Dienstmädchen zusammen. Wie ein kleines Hündchen kommt sie zu ihm, dabei von unaussprechlicher, mütterlicher Vornehmheit, rein, entzückend. Er verfährt mit ihr kecker, brutaler, als mit der Dame des ersten Traumes. Von Angst und Schrecken ist nicht mehr die Rede, nur von dem Versinken in die liebevolle Traurigkeit der Nacht, in der der Traum sich auflöst.

Merkwürdig ist die weiche Stimmung, die über diesen beiden Traumgedichten liegt. Ein scheuer Knabe erscheint da, befangen, bedrückt, einsam im Elternhaus, sehr sensibel. Schon in der weltschmerzlicher gehaltenen Vorbemerkung ist diese Weichheit zu verspüren, durchsetzt mit religiösen Anwandlungen und selbstanklagenden moralischen Betrachtungen. Rimbaud dichtet in diesen Träumen von den ersten mit Erschrecken und Traurigkeit verbundenen Regungen des geschlechtlichen Triebes. Die Traurigkeit rührt dabei nicht von der Enttäuschung über erste häßliche Erfahrungen, sondern über die Nichterfüllung geheimer Wünsche und Begierden her.<sup>39</sup>

Nicht allzu weit ab von diesen Traumgedichten liegt das Prosagedicht *Bottom*. Bottom ist der Weber, der in Shakespeares SOMMERNACHTSTRAUM den Pyramus spielt, vom Elfenkönig Oberon einen Eselskopf aufgesetzt erhält und in solcher Gestalt von Titania, der Elfenkönigin, nach Oberons Willen solange geliebt werden muß, bis der Zauber von ihr und der Eselskopf von Bottom genommen wird. Was hat dieser alberne Bursche mit Rimbauds Gedicht zu tun?

---

<sup>39</sup> Benjamin Fondane thematisiert in seiner Studie (1933) umfassend das Thema Sexualität bei Rimbaud: RIMBAUD DER STROLCH (München 1991, S. 165-176), wobei er allerdings zu sehr auf zukünftige psychoanalytische Erkenntnisse hoffte. (MvL)

In dem Gedicht sieht sich Rimbaud bei "seiner Dame", bei einer vornehmen, schönen, reichen Dame – man sieht sie selbst nicht – in einem mit Kostbarkeiten gefüllten Gemach; nicht als scheuen Knaben, sondern als großen, mühsam mit schleppendem Flügel zur Decke strebenden unbeholfenen Vogel und auch als derben, grobfelligen Bären zu Füßen des Himmelsbettes; in beiden Gestalten, ebenso wie der unrasierte Bottom, der schlechteste Liebhaber der holden Titania. Was ereignet sich? Man erfährt nur: alles wurde Schatten und glühendes Aquarium. Am Morgen nach der Nacht posaunt und schüttelt er, der der Nacht Vogel und Bär war, als Esel auf den Feldern seinen Kummer aus. Warum Kummer? Doch wohl, weil es nichts gewesen ist mit der Liebe, wie es auch dem Weber Bottom ergangen ist. Rimbaud ist um die Liebe betrogen worden wie Bottom. Im Wissen darum verspottet er sich wegen seiner tierischen Schwerfälligkeit in der Liebe und leidet doch zugleich unter der Enttäuschung. Aber er duldet dann, daß die Sabinerinnen des Vorstadtgeländes, derbere Liebesgefährtnissen als seine Dame, sich ihm an den Hals werfen, duldet sie, sucht sie nicht. Rimbaud weicht vor der Frau zurück, in aller Gesundheit seiner strotzenden Jugendkraft. Das mag seinen Grund in einem ihm selbst offenbaren Widerspiel zwischen Sinnlichkeit und seelischem Gefühl haben. Die ersten Zeilen des Prosasonetts *Homme de constitution ordinaire*<sup>40</sup> sprechen von diesem Widerspiel. War für ihn, den normalen<sup>41</sup> Mann, das Fleisch nicht eine Frucht im Obstgarten, bestimmt, gepflückt zu werden? Was ist die Liebe, Gefahr oder Kraft der Psyche? Aufschlußreich, diese Problematik der geschlechtlichen Liebe bei einem so jungen Menschen. Wie er sich nach dem Sinn der Welt fragt, ob sie Glück oder Gefahr bedeute, so quält er sich um den Sinn des Liebens, des Liebesgenusses. Deshalb, weil letzten Endes für ihn die Liebe eine seelische Angelegenheit war, mehr und anderes als Verliebtheit in der Stunde des *cher corps* und *cher cœur* der Alltagsmenschen.

---

<sup>40</sup> LES ILLUMINATIONS: *Jeunesse II* (MvL)

<sup>41</sup> Was ist normal? (MvL)

Mehr als einmal stößt man in seiner Dichtung auf Äußerungen, die verraten, daß er ganz bestimmte Vorstellungen von Liebe, von einem geliebten Wesen in sich trug, die einem ungewöhnlich tiefen seelischen Bedürfnis entsprechen. Wieviel Innerlichkeit und Verlangen nach Stille und Harmonie in der Liebe liegt nicht in den kurzen, vielsagenden Worten des Gedichtes *Veillées I* der ILLUMINATIONS: "C'est l'aimée ni tourmentant ni tourmentée. L'aimée." Das ist die Vorstellung einer für ihn idealen Geliebten, verbunden mit einem gleichgearteten Liebenden. Keiner stört und quält den anderen mit seiner Liebe. Sie lieben einander und wissen nichts von Kampf und Folter. So wie der Freund der Freund ist, weder glühend noch schwach: eben der Freund. So wie die wahre Ruhe ohne Fieber, aber auch ohne Erschlaffung ist: die Ruhe. Seltsam, dieses elementare Ruhebedürfnis bei diesem äußerlich so unruhigen Menschen. Man muß an Rousseau denken, dem es auch so zu Mute sein konnte. Welche ausgeglichene Reife des Gefühls, Ruhe zu verlangen, gerade auch in der Liebe! Wie einfach, zart und innig weiß er in *Ouvriers* das junge Arbeiter-Liebespaar, bei dem Spaziergang im Vorgelände der Fabrikstadt, vor dem Leser erstehen zu lassen! Die junge Frau, harmlos und lebhaft in ihrer, auch über dem kleinen Anblick glücklichen, mitteilsfrohen Naturfreude. Der junge Mann, hinwegstrebend aus der unschönen Gegend, in Gedanken an die Gefährtin, die es anderswo besser haben soll: "Je veux que ce bras durci ne traîne plus une chère image". So dunkel das erste Gedicht von *Phrases* ist, seine kurzen geheimnisvollen Andeutungen können die Vision des letzten Liebespaares auf Erden wecken: Zwei treu miteinander verbundene Kinder an einem Strand, *en une maison musicale pour notre claire sympathie* – das Haus klingt im hellen Einklang ihrer Seelen. Dort wird sie den Geliebten finden, zu seinen Füßen sitzen, alle seine Erinnerungen verwirklichen und ihn mit ihren Liebkosungen ersticken.

Noch mitten ins moderne Leben hinein stellt er in *Mouvement*, auf dem Entdeckerschiff der Forscher und Techniker, das Bild jenes Liebespaares, das sich abseits von ihnen seinen einsamen Platz sucht, singend in seiner Selbstabsonderung wie ein Überbleibsel liebender, scheuer und doch in sich sicherer Menschen aus der Urwelt der Natur in diesem Fahrzeug der heroisch vorwärts stürmenden Wissenschaft.

Visionen, die, wie noch andere, mit wenigen, die Seele tief berührenden Worten, Liebesgefühl und Liebesgemeinschaft, in der Zeitlichkeit oder in zeitloser Entrücktheit, als etwas ewig Elementares aus der Wirrnis der bloß sinnlichen Leidenschaft des Geschlechterkampfes mit ruhig schöner Geste herausheben.

Die Frage nach Rimbauds wirklichen Liebeserfahrungen, etwa um des besseren Verständnisses seiner Liebesgedichte willen, erübrigt sich fast; denn es scheint, daß nur die Möglichkeit versuchter, geträumter, erhoffter Liebesabenteuer die meisten dieser Gedichte, wenn nicht alle, hat entstehen lassen, daß also das "Erlebnis" nur in der erregten erotischen Phantasie lag. Das hindert nicht, daß es gelegentlich schwer fällt, Erlebnisse als tatsächliche Grundlage einer Dichtung nicht anzunehmen, z.B. bei dem Gedicht *Mes petites Amoureuses*. Das wären dann die Erfahrungen denkbar niedrigster, abstoßender Art gewesen, Erfahrungen mit kleinen häßlichen Straßendirnen, an die er selbst nur mit Abscheu zurückdenkt. Dann wäre dieses im Ton des gaunerhaften Argot dieser Geschöpfe stilisierte Gedicht zu einer Absage des zur Besinnung gekommenen Dichters an solche, seiner unwürdige Gefährtinnen geworden.<sup>42</sup> Der Schmutz, an dem er teilgenommen hat, kommt ihm wie eine Entweihung der Liebe und seines Dichtens vor. Dabei läßt die fast komische Derbheit der Abfuhr, die er den Dirnchen zuteil werden läßt, erkennen, daß die

---

<sup>42</sup> Aber wie ist es mit der Würde dieser jungen Frauen? (MvL)

Erfahrung mit ihnen, so häßlich sie ihm in der Erinnerung erscheint, nichts besonders Erschütterndes für ihn gehabt hat und kein Riß fürs Leben gewesen ist, wie sentimentale Erklärung es aufgefaßt hat.<sup>43</sup>

Es müßte merkwürdig zugegangen sein, wenn Rimbaud, in Paris und anderswo, die niedrige Liebe, auch in öffentlichen Häusern, nicht gekannt hätte. Es ist wohl erlaubt, in den beiden Eingangssätzen von *Jeunesse IV*: "Tu en es encore à la tentation d'Antoine. L'ébat du zèle écourté, le tics d'orgueil puéril, l'affaisement et l'effroi", den Reflex von seelischen Erregungen zu sehen, wie sie ein zartes und stolzes Gemüt durchzumachen hat, wenn zum ersten Mal das geschlechtliche Abenteuer lockt. *Viellées II* und *III* scheinen aus der Erinnerung an einen Aufenthalt in einem Tanzsaal oder im Salon eines öffentlichen Hauses gedichtet zu sein: Die Saaldekoration, das summende Geräusch der Lampen und Teppiche, das, was er das Meer der nächtlichen Feier nennt, Meereswogen, wie die Brüste Amelias, die Wandbekleidung, wie Spitzengebüsch, in das hinein die Turteltuben dieses Wachens sich hineinwerfen, die schwarze Herdplatte, auf der die Lichter spielen, als einziger Anblick der Morgenröte in dieser durchwachten Nacht. Aber Rimbaud ist zu keiner Zeit seines Lebens ein jugendlicher Wüstling gewesen. Sein Bekenntnis in *UNE SAISON EN ENFER*: "Die Ausschweifung und die Kameradschaft mit den Frauen waren mir untersagt", darf sicher als wahr gelten. Sie waren ihm untersagt, weil er selbst sie sich versagte. Die weiblichen Wesen, mit denen er zusammentraf, hatten ihm wenig zu bieten, weder als Liebespartnerinnen noch als Geistesgefährtinnen. Er hat nur ihm geistig ebenbürtige Menschen gesucht und sie nicht gefunden. Auch deswegen ist er immer einsam geblieben. Bei aller Robustheit seiner Konstitution war er ein zerebraler Mensch, der im wesentlichen nur aus dem Geistigen heraus und um des Geistigen willen lebte. Er hat sich wenig hinreißen lassen zu den Ausschweifungen der mittelmäßigen Philister und der

---

<sup>43</sup> Enid Starkie, S. 75 f. (WK)



Schulkameraden in seiner Vaterstadt, der Literaten und Künstler in Paris. Er fand die Ausschweifung dumm.

Sein Liebeserlebnis war ganz verschieden von dem Baudelaires. Er kannte weder dessen krankhafte Perversität, noch dessen Sublimierung der Liebe, der Liebesgeschöpfe und Liebeswerkzeuge, nicht diese zerstörerische und zugleich immer neu gesuchte, im Sinnenrausch sich verzehrende Liebeslust und -qual. Die grausige Allegorie von *Un voyageur à Cythère* hätte Rimbaud nicht dichten, sich nie als den lächerlichen, büßenden Gehenkten am Galgen träumen können. Die Liebe war für ihn nicht die mörderisch-ungeheuerliche Herrin über sein Gehirn, Fleisch und Blut.

Im Gegenteil, er hat sie zum Gegenstand seines Gedankens gemacht. So in dem *H.* überschriebenen, psychologischen und kulturphilosophischen Gedicht der *ILLUMINATIONS*, das in seiner eigenwilligen, aber nicht allzu dunklen Sprache von der käuflichen Liebe und ihren Priesterinnen handelt, von dem gemeinen Benehmen der Dirne, von der erotischen Mechanik ihrer Einsamkeit – man könnte an eine Spinne in ihrem Netz denken, die aus ihrem Winkel heraus ihre Opfer fängt – und von der verliebten Dynamik, die noch in ihrer Ermattung zu spüren ist. Die Tür der Dirne ist dem Elend geöffnet, in ihrer Leidenschaft oder in ihrem Tun entkörperlicht sich die Moralität der heutigen Menschen. Dennoch, obwohl er selbst die schrecklichen Schauer der geschlechtlichen Erfahrung des Neulings im Dirnenhaus empfunden hat, fordert er zum Besuch Hortenses auf, als ob ein solches Erlebnis dem Mann notwendig wäre. Früher, in Vorzeiten, hat die käufliche Frau als Hetäre eine andere Rolle gespielt und eine höhere Bedeutung gehabt. Im Jugendzeitalter der Welt ist sie die "glühende Hygiene der Rassen" gewesen, Werkzeug der Volksgesundheit. Das ist nicht die romantische Verherrlichung oder Verfälschung der Kurtisane, sondern eine mit fast wissenschaftlicher Nüchternheit vorgetragene soziologische Lehre, als ob

er, hellseherisch, etwas geahnt hätte vom Hetärismus der Jungfrau vor der Ehe oder von Begründungen der Gynäkokratie als Fortschritt zur Gesittung wegen der vom Weib über die wilde Kraft des Mannes ausgeübten zügelnden Herrschaft im Sinne der Forschungen Bachofens.<sup>44</sup>

Wort und Begriff Liebe kehren häufig im Werk Rimbauds wieder. Schon der noch nicht Sechzehnjährige nannte die in der Welt wirkende Schöpferkraft Liebe. In den hinreißenden Anfangsversen von *Soleil et Chair* feiert er die Sonne als Spenderin der Liebe und das Eindringen der Sonnenstrahlen in die Erde als kosmischen Liebesakt. Dieses große Jugendgedicht ist ein einziger ekstatischer Gesang auf die Liebe, wie sie das All erfüllt hätte in den Tagen des Pan, der Satyrn und Faune, der Liebesvereinigungen zwischen Göttern und Menschen, Zeus und Europa, Zeus und Leda, Dionys und Ariadne, Cypris und Herakles, Selene und Endymion. Feiert er in *Soleil et Chair* die Liebe als die göttliche Naturkraft, die die Welt erzeugt hat, sie in Schönheit und Freude erhält, das Fleisch heiligt und die Seele erhebt, so vermag er sie auch, in einem einzigen Vers des Gedichts *Les Sœurs de Charité* in noch stärkerer Vergeistigung als Ruf zum Leben und Gesang zur Tat aufzufassen. Liebe ist ihm auch das heiße Gefühl der Menschheitsliebe, von der die Bastillestürmer und die Soldaten der Revolutionsarmeen beseelt waren, die auch noch in dem fast toten Paris, wie im Dichter selbst lebt, der mit seinen Liebesstrahlen die entarteten Frauen dieser Unglückstage züchtigen darf ...

In den voraufgehenden Betrachtungen ist versucht worden, ohne geistreiche und tiefsinnige Tüfteleien, wie sie von einigen Erklärern bis zum Überdruß geübt worden sind, in getreuer, doch zurückhaltender Anlehnung an Rimbauds Aussprüche in Vers- und Prosadichtungen sein Verhältnis zu Frau und Liebe im allgemeinen klarzulegen. Zum Verständnis seiner eigentlichen Liebesgedichte

---

<sup>44</sup> J. J. Bachofen: URRELIGION UND ANTIKE SYMBOLE, hrsg. von Carl Albrecht Bernoulli, 2.Bd., 5.Teil, 1.Stück: *Zur Entstehung der Familie* (Leipzig, Reclam) (W.K.)

hätte es dieser Andeutungen kaum bedurft. Sie sprechen in ihrer Einfachheit ohne weiteres für sich selbst. Doch lohnt es sich, etwas näher auf diese feinen dichterischen Gebilde einzugehen und ihre reizvolle Eigenart deutlich zu machen.

Das Gedicht *Ce qui retient Nina* ist ganz aus erotischer Phantasie gewoben.<sup>45</sup> Es ist ein Verführungsgedicht, das seinesgleichen sucht. Ein heiß lockendes Gedicht, das nach 83 beschwörenden Versen ein Vers der Absage des zu betörenden Mädchens in humoristisch-lakonischer Weise beschließt, ein kalter Wasserstrahl auf glühenden Brand. Verführung in der Zeitform des Conditionell: wie herrlich könnte alles sein! Die Möglichkeitsform wird so meisterlich gehandhabt, daß sie wie unmittelbare Gegenwart in Zustand und Geschehen erscheint, als ob das Glück, das der Liebende der Geliebten ausmalt, schon genossen wäre in der Lebendigkeit der inneren Erfahrung. In wunderbarer Innigkeit ist dabei Körperliches und Seelisches ineinander verschmolzen, in der Veranschaulichung des vorgezauberten Liebesrausches, der den jungen Mann zu stürmischer Zärtlichkeit, das Mädchen erst zu lachender Erwidern, dann zum stummen Selbstvergessen der – immer noch vorgespiegelten – Hingabe reizt. Die Natur spielt das zauberische Liebesspiel mit: Landschaft, Wald, Gras, Blumen, Wind. Die idyllische Umwelt ist in die verliebte Wanderung mit einbezogen. Die Verwandlung des Tages in den Abend, Wiesen und Straßen mit den weidenden Schafen, das Dorf, dem man in der Dämmerung zuwandert, die matt erleuchteten Ställe mit den Kühen darin, das Innere eines Bauernhauses mit seinen Bewohnern, den Feuerschein auf Betten, Schränken und Fenstern, bis zu der erträumten, in Fliedern versteckten Hütte, die wie ein Nest das Paar zur Nacht aufnehmen soll. Unwiderstehliche Verführung, sollte man meinen, aber die sehnsüchtig heischende Phantasie des Mannes wird nach dem Flug eines ganzen Tages betrogen durch die ironische

---

<sup>45</sup> Titel ist *Les Reparties de Nina* (MvL)

Absage des Mädchens, das dem poetischen Liebeswerben die prosaische Wirklichkeit des Unmöglichen entgegensetzt. Ein Liebesgedicht, zart und keck, in all seiner Sinnlichkeit paradiesisch unschuldig, natürlich wie die Natur selbst, die Helfershelferin der Jugend, die sich in ihr ergeht; ohne Vorbild in der Literatur, Spiel mit Liebe eines geborenen Virtuosen der Liebe, sollte man meinen.

Ein Verführungsgedicht ist auch *Comédie en trois baisers*<sup>46</sup>. Aber es spielt sich nicht als ersehnte Möglichkeit ab, sondern gibt sich als Erzählung wirklicher, erfolgreicher Erfahrung und ist doch wohl nur ein erdichteter Tatsachenbericht.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist das Gedicht die freie Neuformung eines Gedichtes von Victor Hugo aus der Sammlung LES CONTEMPLATIONS. Hugos Gedicht beginnt mit dem Vers: "Elle était déchaussée, elle était déshabillée", bei Rimbaud lautet der erste Vers: "Elle était fort déshabillée." Dem zweiten Vers der ersten Strophe Victor Hugos: "Assise, les pieds nus, parmi les joncs penchants" entspricht in erweiterter Form die zweite Strophe Rimbauds:

Assise sur ma grande chaise,  
Mi-nue, elle joignait les mains,  
sur le plancher frissonnaient d'aise  
Ses petits pieds, si fins, si fins.

Victor Hugo beginnt die dritte Strophe mit den Worten "Elle me regarda", Rimbaud mit: "Je regardai" ...

In beiden Gedichten wird eine Verführungsszene erzählt. Victor Hugos Szene spielt sich im Schilf am Ufer eines Flusses ab. Dort sitzt die schöne Fee, das Mädchen. Der Dichter kommt des Wegs und lockt sie aus ihrem Versteck aufs Feld, unter die hohen schattigen Bäume. Er hat leichtes Spiel, sie ist leicht

---

<sup>46</sup> So der ursprüngliche Titel. Später wurde das Gedicht unter dem Titel *Première soirée* veröffentlicht, dies auch in Küchlers eigener Übertragung. (MvL)

gewonnen: "Elle me regarda de ce regard suprême / qui reste à la beauté quand nous en triomphons."

Die schöne Schelmin wird nachdenklich, besinnt sich aber nicht lange und nähert sich ihm: "heureuse, effarée et sauvage, / Ses cheveux dans ses yeux, et riant au travers."

Ganz anders verhält sich Rimbauds Schöne. Auch sie lacht schelmisch, ihr Lachen scheint zu strafen, während es schon gewährt. Nur daß bei Rimbaud die Szene viel kecker, sinnlicher, verfänglicher ist, sich im geschlossenen Zimmer, im Armstuhl und vor ihm abspielt. Die Natur schaut nur in Gestalt der hohen Bäume indiskret durchs Fenster. Das Mädchen bei Victor Hugo spricht nicht, schaut nur, lacht nur und kommt dem Verführer entgegen. Bei Rimbaud dagegen herrscht echter Komödienstil, in heiter ausgelassenem Spiel der Geschlechter. Da ist es das Mädchen, das spricht. Sie ist die eigentliche Komödiantin. Sie spricht und tut spröde, ohne den Verführer auch nur im geringsten aufzuhalten oder gar abzuschrecken. Der erzählt nur, was vorgegangen ist, wie er gehandelt hat, ohne zu sprechen, in der immer kühneren Zärtlichkeit seiner Küsse. Das Gedicht Victor Hugos ist in selbständiger Fassung neu gestaltet, der alte Meister übertrumpft von dem sechzehnjährigen Jungen, der nie ein Lehrling war.

In dem Gedicht *Rêve pour l'hiver* malt sich Rimbaud wieder eine Liebeszene in der Zukunft aus. Er sieht sich mit dem Mädchen in der Eisenbahn fahren. Da wird es ihr plötzlich vorkommen, als ob ihre Wange geritzt würde. Aber es ist nur ein kleiner Kuß, der den Hals hinabläuft, wie eine tolle Spinne. Das Mädchen, als ob es wirklich ein Tierchen wäre, lädt ihren Begleiter ein, es zu suchen, und nun sucht man und läßt sich genügend Zeit, das hin- und herlaufende angebliche Tierchen zu suchen – sicher mit Fingern und Küssen.

Wieder scheint Victor Hugo Pate gestanden zu haben. Wenigstens zeigt das Gedichtchen auffallende Ähnlichkeit mit seinem Gedicht *La Coccinelle* in der

gleichen Sammlung CONTEMPLATIONS. Hugos Gedicht ist erheblich zahmer. Der gute Junge, der da erscheint, sechzehn Jahre alt wie Rimbaud, als er sein Gedicht verfaßte, ist ein wenig dumm und allzu schüchtern. Es bewegt sich tatsächlich ein Marienkäferchen auf dem Hals des Mädchens. Sie bemerkt es und beklagt sich, und der gute Junge sieht wohl das Tierchen. aber nicht den Kuß auf dem Mund des Mädchens. Der Mund st so nah, aber er nimmt nur das Käferchen, und der Kuß entgeht ihm. In einem letzten Vers versäumt der Dichter nicht, die Moral von der Geschichte zu lehren.

Es ist wohl anzunehmen, daß Rimbaud das anspruchslose Gedicht gekannt hat. Gerade auch, weil es sich um eine Liebesszene in der Zukunft handelt, wäre es merkwürdig, daß er sich eine Begebenheit erfunden hätte, die der bei Victor Hugo so ähnlich ist. Was er übernimmt, ist weniger, als was er hinzufügt. Er gibt wieder ein viel engeres, heitereres Zusammenspiel der beiden Spieler und macht dadurch die Szene erst lebendig. Glücklich ist auch die Verlegung des Schauplatzes aus einer vagen Naturumgebung in die zum Liebesspiel einladende Heimlichkeit eines Polsterabteils im fahrenden Zug zur Abendstunde, wobei diese Heimlichkeit ein wenig, aber nicht zu unheimlich wird dadurch, daß das Mädchen die Augen schließt, um die beängstigende, fratzenhafte Phantastik, die von außen her durch die Scheiben blickt, nicht zu sehen.

Merkwürdige Liebesgedichte! Nicht aus tatsächlichen Erlebnissen und aus Gefühlen für ein bestimmtes weibliches Wesen sind sie entstanden, sondern es sind nur Spiele erotischer Einbildungskraft, Träumereien von Liebesmöglichkeiten und Liebeswünschen, und gelegentlich spinnen sie, wie es scheint, literarische Anregungen in freier Ausgestaltung fort. Wenn Delahaye zu Recht behauptet, daß das Gedicht *Roman* von einem Gedicht Izambards über den gleichen Gegenstand inspiriert gewesen sei, so wäre es zu der Gruppe der nachgebildeten Gedichte zu rechnen. Doch findet sich in diesem Gedicht, wie

auch in *A la Musique*, ein Ausschnitt aus jener Wirklichkeit, wie sie jeder Gymnasiast in großen und kleinen Städten erleben konnte.

Alle diese Gedichte sind erfüllt, wenn auch nicht von großer, in ein geliebtes Wesen sich verlierender Leidenschaft, so doch von dem hellen Glühen natürlicher Sinnlichkeit, die sich ohne Prüderie, aber auch ohne Geilheit, wie man sie gelegentlich hat entdecken wollen, äußert. Es sind Gedichte, wirklich einem Siebzehnjährigen ein wenig von Champagnerlaune eingegeben, hinreißend in ihrem Feuer, etwas pikant, leicht, gefällig, heiter in ihrem komödiantenhaft-spielerischen Ton, der zuweilen auch der humoristischen Selbstverspottung nicht entbehrt. Feine Kunstgebilde, mehr des Dichters, als des Liebenden, allenfalls des amoureux imaginaire. Der junge, so viel Schweres mit sich herumtragende Rimbaud zeigt sich in ihnen von seiner lebenswürdigsten Seite, von Liebe und Verliebtheit dichtend und so allen Harm, der gerade auch in der Zeit der Abfassung dieser Gedichte auf ihm lastete, vergessend.

Im Grunde, was kümmerten ihn die kleinen Mädchen! Was konnten sie ihm schon bieten, dem Dichter, der als Lehnsmann der Muse unter dem weiten Himmel wanderte, wie ein Däumling Reime verstreute, in der Herberge Zum Großen Bären übernachtete und das weiche Rascheln der Sterne hörte, seiner Sterne, ihm schöner und verheißungsvoller als das frou-frou von Frauenröcken.

"Oh là-là, que d'amours splendides j'ai rêvés", jubelt er in dem Gedicht des Wanderns *Ma Bohème*. Welche Liebe zu einer sterblichen Frau von Fleisch und Blut hätte ihm die Umarmung der Göttin der Morgenröte ersetzen können! Rimbauds schönstes Liebesgedicht ist *Aube*, das Geicht der liebenden Erkenntnis der vor dem Wanderer fliehenden und doch von ihm im Lorbeerhain auf der Höhe erhaschten Göttin, in deren Armen der Knabe .... einschläft. Wie hier ein Naturerlebnis in die Sphäre erotischer Mythologie erhoben ist, haben wir, in Rimbauds sinn- und seelenhafter Sprache, im farbigen Abglanz nicht

das Leben, sondern eines der lieblichsten und schönsten Gedichte aller Natur- und Liebeslyrik aller Zeiten und Orte erhalten.



Ulf-Johan Härd: Au-delà de ...

Quelle: [www.mag4.net](http://www.mag4.net)



## VI

## DER EINSAME WANDERER

Einsam ist Rimbaud durch das Leben gewandert, ohne Liebe gegeben und empfangen zu haben. Einsam wuchs er in seiner Mutter Haus auf. Unter den Schulkameraden blieb er für sich. Den getreuen Delahaye mochte er nötig haben, um einiges von dem, was in ihm vorging, in das willige Ohr eines anderen Menschen fallen zu lassen. Von seinen Lehrern sind ihm Izambard und Demeny freundschaftlich näher getreten, so daß er Vertrauen zu ihnen gewann und sich ihnen erschloß. Der republikanisch gesinnte Flame Bretagne, Trinker, Raucher, Kunstfreund, antiklerikaler Freigeist, dem Okkultismus, der Magie und Telepathie zugeneigt, war ihm eine ablenkende und in mancher Beziehung nützliche Kaffeehausbekanntschaft in Charleville, in schwieriger Lage und Seelennot. Unter den Pariser Schriftstellern blieb er allein, Freundschaft hat er nur mit Verlaine geschlossen. Mit ihm ist er gewandert und gereist, hat mit ihm getrunken, gearbeitet und in einem Bett geschlafen. Aber er strebte auch von ihm weg. Die Abenteuerlust und die Not ließen ihn eine Zeitlang bei ihm aushalten. Dann verließ er ihn, nicht nur, weil er des schwächlichen, weinerlichen, selten nüchternen Trinkers überdrüssig geworden war, sondern auch, weil er nicht zweismal sein konnte. Nach ihm ist er niemals mehr eines Menschen Freund gewesen.<sup>47</sup> Er wußte um seine Einsamkeit: "Pas même un compagnon" und "pas une main amie", so klagte er, falls er nicht nur eine Tatsache feststellte. Er blieb wohl einsam aus innerer Notwendigkeit. Von ihm gilt, was Nietzsche in ECCE HOMO in einem besonderen Augenblick seines Lebens von sich sagte: "Jene Energie zur absoluten Vereinsamung und Herauslösung

---

<sup>47</sup> Germain Nouveau gab es noch, von dessen Beziehung mit Rimbaud wir allerdings kaum etwas wissen. (MvL)

aus gewohnten Verhältnissen ... das verrät die unbedingte Instinktgewißheit darüber, was damals not tat." Wie Nietzsche brauchte Rimbaud "den Atem einer feinen, leichten, spielenden Luft".

Die immer wieder um sich geschaffene Einsamkeit war die reiche Werkstatt seines Geistes, die Geburtsstätte seiner Schöpfungen. Seine Dichtung ist die eines einsamen Menschen. Wie oft spricht er von sich in seiner Einsamkeit! Er sieht sich als den kleinen einsamen Knaben, im Arbeitszimmer, auf dem Speicher, im Keller, im Garten an der Mauer, in der Latrine auf dem Hof, in verdunkelter Kammer träumend vom Aufbruch in die Ferne, als Gelehrten im Sessel eines Büchersaales sitzend oder in einer prächtigen, vom ganzen Orient eingeschlossenen Wohnung, seiner "illustre retraite". Einsam wie eine Schildwache hat er seine Seele erblickt in *Eternité*. Wohl mehr als einmal ist er im Geist auf den höchsten Turm gestiegen, um sich in die "erhabene Zurückgezogenheit" zu versenken, in der niemand ihn sehen sollte. Aber in ebenso heftigem Verlangen kann er sich auch das grabtiefe Gemach wünschen, von dem aus er sich die Welt über sich und die abgründige flammende Dichte des Erdinnern um sich herum vorstellen kann. In keinem Gedicht hat er Glück und Größe seiner Einsamkeit mit so hinreißender Gewalt symbolisiert, wie in *Bateau ivre*, in den Bildern des auf allen Meeren treibenden, in höchste Höhen und tiefste Tiefen geschleuderten Wracks, des "fileur éternel des immobilités bleues".

Wenn man Rimbaud am nächsten kommen will, muß man sich dem einsamen Wanderer, der er war, nähern und ihn bitten, ihn im Geist begleiten zu dürfen. Es begann mit Schuleschwänzen und streunendem Bummeln in der näheren Umgebung seiner Geburtsstadt, setzte sich in tage- und wochenlangem Vagabundieren im Lande, nach Belgien, nach Paris fort, in weiten entbehrungsreichen Fußmärschen des bettelarmen Jungen; dann, in jahrelangen Reisen zu Fuß, mit der Eisenbahn durch europäische Länder, zu

Schiff über die Meere, zu Pferde und auf Kamelen durch afrikanische Wüsten, bis die Glieder ihm den Dienst versagten. Was ihn bedrängte und worunter er litt, das mußte er sich auslaufen. Gelehrte haben von seinem krankhaften Wandertrieb gesprochen und ihm wohl auch einen wissenschaftlichen Namen gegeben, aber nie war Rimbaud gesünder als in der Selbstbefreiung von jener "grande maladie de l'horreur du domicile", die Baudelaire hatte studieren wollen. Nie war er mehr er selbst, nie sah es heller in ihm aus, war sein Geist entspannter, seine Seele heiterer und sein Genius schöpferischer, als in den Tagen und Nächten seines einsamen Wanderns.

In seinen dunkelsten Stunden, als er *UNE SAISON EN ENFER* schrieb, beschwor er in der Erinnerung seine Wanderungen: "Ah, dieses Leben meiner Kindheit, die Landstraße bei jedem Wetter, übernatürlich mäßig, uneigennütziger als der bettelhafteste Bettler, stolz, keine Heimat, keine Freunde zu haben." Und als er diese, trotz allem von dem einstigen Glücksgefühl durchwärmten Worte hingeschrieben hatte, fügte er in einem Augenblick verzweifelnder Selbstverleugnung hinzu: "Welche Dummheit war das!" und wußte doch vielleicht schon wieder, daß er nicht leben könnte, ohne zu wandern. Wie *Zarathustra* konnte auch Rimbaud nicht lange stillsitzen. Wie er hätte er zu jeder Zeit seines Lebens von sich sagen können: "Und was mir nun auch noch als Schicksal und Erlebnis komme – ein Wandern wird darin sein", nur daß er nicht gerade ein Bergsteiger war, wie Zarathustra, der immer höher hinauf, auch über sich selbst hinauf steigen wollte, bis er auch seine Sterne unter sich sähe.

Im Bild des einsamen Wanderers hat sich Rimbaud gern gesehen, als den kleinen Buben auf der weit sich hinziehenden Allee, deren Bäume den Himmel berühren, als den Fußgänger auf der Landstraße im Zwerggebüsch, dessen Schritte der Lärm der Schleusen übertönt, während seine Augen auf der melancholischen Goldlauge des Sonnenuntergangs hängen. In dem andern Bild:

"Die Pfade sind rau, die Hügel bedecken sich mit Ginster. Die Luft ist unbeweglich. Wie fern sind die Vögel und die Quellen! Das kann nur das Ende der Welt sein, wie ich so vorwärts gehe."

Auf seinen Wanderungen hat Rimbaud die Natur erlebt, wie wohl selten ein junger Mensch. Er wurde der große Dichter auch deshalb, weil er so stark mit der Natur verbunden war. In der ihm vertrauten Natur allein wanderte er auf sicherem Boden. "Kenne ich noch die Natur?" fragte er sich in einer seiner unsichersten und bangsten Stunden. Wie er in der Natur und durch sie lebte, wollte er auch in ihr und durch sie sterben, verzehrt von den Kräften der Natur, von denen er sich genährt hatte. So sagt es *Patience*, das Gedicht seiner Todesbereitschaft in der Hingabe an den Willen der Natur.<sup>48</sup> Was die Natur ihm offenbarte, das gab ihm seine schönsten und tiefsten Erlebnisse. Er braucht es nicht mit vielen Worten zu sagen. Wenn wir Sätze lesen wie diese: "Es gibt eine Schlucht mit einem Nest weißer Tiere", oder "Im Wald gibt es einen Vogel, sein Gesang läßt uns stille stehen und macht uns erröten", wissen wir, mit welcher inneren Erregung er den Schlupfwinkel kleiner Tiere erblickte, oder einen Vogel singen hörte. Die Natur ist ihm auch ein Märchenland geworden, in dem magische Blumen summten, die Hänge ihn wiegten, Tiere von fabelhafter Zierlichkeit kreisten, wo über dem hohen Meer Wolken sich sammelten, entstanden aus einer Ewigkeit von Tränen. In schönen frühen Gedichten hat er das Glück seines Wanderns in der Natur gefeiert. In *Sensation* schuf er das Gedicht des stillen Träumers auf der schmalen Spur zwischen den Getreidehalmen im Wind der blauen Sommernächte, ein Gedicht, in dem er das Erlebnis der Natur und der ihn beglückenden unendlichen Liebe, die in ihm aufsteigt, als ein Erleben- und Träumenwollen behandelt. In *Ma Bohème* hat er die Ärmlichkeit des in zerrissenen Kleidern und Schuhen wandernden Knaben voll erhabenem Humor zum Reichtum des das Weltall sich zu eigen machenden

---

<sup>48</sup> Titel: *Fêtes de la patience* (MvL)

Dichters spiritualisiert. Rimbaud wandert durch die Landschaft, empfänglich für jedes Bild und jede Stimmung, in denen sie sich ihm darbietet, bereit, aus der eigenen Stimmung Bilder und Erscheinungen in sie hineinzutragen, die ihr ein geisterhaftes Leben verleihen. *Silence*, das ist die monddurchglänzte Zaubernacht im April. Durch das Schweigen hindurch hört man die Zweige des Waldes röhren wie in Brunst. Im Monddunst erscheinen Köpfe von Geistern der Vergangenheit, beseelt von unheimlichem Begehren. Alle Zeit ist aufgehoben, der Raum ist nicht mehr bloß dieses Nebelgebüsch, er weitet sich aus zu einem Geisterreich, das überall liegt, irgendwo, im Süden und Norden. – *La Rivière de Cassis*, das ist die Landschaft, in heroischem Stil gemalt; der Fluß in seltsamen Tälern, mit den krächzenden Raben und dem peitschenden Rauschen der Tannenwälder, mit der dort um gespenstige Schlösser spukenden Vergangenheit und dem Lärm toter Leidenschaften fahrender Ritter. – *Bruxelles*, das ist der Boulevard du Régent in dieser Stadt, romantisch erschaut und gefühlt, die sommerliche Blumenpracht, das Vogelgeschwirr im Gesträuch, die stillen Häuser mit ihren Geheimnissen, die Erinnerungen an durchwanderte oder durchfahrene Stätten, an die grüne Bank, auf der die blonde Irin zur Gitarre sang, die ganze breite Straße in ihrer Stille, für ihn schönster Schauplatz unendlicher Komödien. – *Est-elle almée*, das ist vielleicht ein Gedicht über die Stadt Antwerpen, wie sie hinter dem die Schelde hinabfahrenden Reisenden im Morgennebel versinkt, gleichsam wie eine feuerfarbige Blume sich zerstörend in der glänzenden Unendlichkeit des frühen, über den Wassern wogenden Dunstes. Das Naturschauspiel nur in zartesten Pastellfarben geheimnisvoll getönt, wobei das Geheimnis sich bereits im Titel ankündigt und sich bis zum letzten Vers fortsetzt: Almée, orientalische Tänzerin, Fischerin, Korsarenlied, letzte Masken, rätselhafte Feste auf reinem Meer; zu schön, um mit dem Verstand erfaßt zu werden, wie ja auch Schmetterlingsflügel ihren bunten Staub verlieren, wenn man sie mit hartem Finger berührt.

Der Mensch, der Wanderer selbst, erscheint in solchen Gedichten nicht, man ahnt ihn nur, ihn und sein Gefühl. In anderen Gedichten hat Rimbaud sich selbst mit in die Natur hineingemalt. Ihr Zauber liegt dann in der Verschmelzung von Natur und Mensch. Stimmung der Landschaft und Seelenstimmung des Dichters sind eins geworden.

In *Larmes* sieht man ihn auf einsamer Heide am Oise-Flüßchen, gekauert in einer nebelumhüllten Nußstrauchhecke. Ein Gewitter zieht vorüber, Regenfluten zerrinnen im Sand. In der erst stillen und schwülen, dann heftig bewegten Landschaft ein Mensch, der trinkt, aber des Getränkes in seiner Flasche überdrüssig ist, als ob er in unbefriedigtem Verlangen anderen, weniger faden Saft begehrte, wie ein Perlen- oder Muschelfischer, dem der Sinn nach köstlichen Dingen strebt. Seltsam ist wieder der Titel. Soll er bedeuten, daß die seelische Verfassung dieses in der Natur ruhenden Menschen seltsam und unbegreiflich ist wie Tränen, die ohne ersichtlichen Grund in einem aufsteigen können? "L'heure est une larme", sagt einmal Tristan Corbière. Baudelaire spricht von den "merveilleuses constructions de l'impalpable". Rimbaud, in dieser traurig fragenden Stunde, rührt, wie in ungeweinten Tränen, an solches Unberührbare und bannt es in Worte: Das Schweigen, die Öde der Heide ohne Blumen, Menschen und Tiere, das verschwimmende Grau des Himmels, die fragende Ungewißheit und Unzufriedenheit in ihm, traurig und auch in leichter ironischer Selbstverspottung.

*Michel et Christine* wirkt wie ein sehr großes Gemälde einer Landschaft bei herannahendem Gewitter und verschwindender Sonne. Schafe weiden auf der mageren Heide, der Sturm reißt am Mantel des Schäfers. Ein Gemälde und zugleich ein Schauspiel. Man sieht und hört einen Menschen, wie er in die Landschaft hineinruft und dabei aussagt, was sich ereignet. Er warnt Tier und Mensch vor der Gefahr: "Fuis, Fuyez, fuyez!" Das hallt wie drei Hornstöße übers Land. Er selbst, der Rufer, flieht nicht. Er genießt die Betrachtung des

Naturschauspiels, indem er sich im Geiste von dem Sturm in den Aufruhr der Natur mitreißen läßt und die Naturerscheinung zu phantastischen Bildern verwandelt, die weit über den Rahmen des Gemäldes hinausgehen. Die an sich schon weite Landschaft streckt sich nun ins Unendliche, über ganz Europa in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Visionen von tausend Wölfen, die Vernichtung, und von tausend Samenkörnern, die Befruchtung mit sich tragen, und von hundert Horden, die auf fahlen Rennern einmal über die Erde reiten werden. Mit dieser Überführung des Naturerlebens in die poetische Vision könnte das Gedicht zu Ende sein, aber da erscheint in der letzten Strophe, ganz unvermittelt, nach dem Maler und Visionär, ein Mensch mit der Sehnsucht nach dem hellen Tal, nach einem Menschenpaar in der Art der heimischen Rasse.<sup>49</sup> Und diese Sehnsucht umhüllt sich mit einem mystisch-frommen Schimmer dadurch, daß sie dieses Menschenpaar mit einem weißen Osterlamm zu seinen Füßen erblickt. Aber der Dichter schüttelt dann – alles in einer Strophe! – diese christlich-religiöse Stimmung wie in jähem Impuls von sich ab, mit dem ironisch klingenden Bogenstrich: "Fin de l'Idylle". So wie das seltsame Gedicht mit dem Ausruf: "Zut alors!" in keckem Antrieb beginnt, bricht es mit dem gleich übermütigen, fast schrillen Finale ab.

Nur ein in der Natur heimischer Landfahrer konnte ein solches Gedicht verfassen, ein Mensch, der die Natur in sich aufnimmt, zugleich sich selbst mit seiner dichterischen Erlebnis- und Zeugungskraft in sie hineinträgt und seine Bilder mit ihren Formen und Farben verwirklicht. Er erblickt auf einem Waldweg feuchte Wagen Spuren, in die das Licht der Morgensonne fällt und erdichtet sich die schillernde Zirkusprozession von *Ornières*. – Er liegt am Fuß eines von der Abendsonne beschienenen Hügels. Da sieht er, wie Engel im Gras der Böschung tanzen, Flammen zum Gipfel spritzen, die blühende Süße der Sterne wie ein Blumenkorb in die Tiefe hinabsteigt, hört er Tritt und lärmende

---

<sup>49</sup> Im Gedicht heißt es allerdings: "(...) L'Épouse aux yeux bleus, l'homme au front rouge, ô Gaule, (...)" In anderen Gedichten verwendet Rimbaud tatsächlich den Begriff "race", jeweils im Sinn von "Volk". (MvL)

Stimmen der Mörder, die vielleicht einmal in einer Schlacht über den Hügel gezogen sind, hört auch Rauschen, wie in Meermuscheln und Nächten der Menschen, die Verheißung des Fortschritts, den der neue Morgen heraufführen wird, und dichtet *Mystique*.

Aber nicht nur das Glück des einsamen Wanderns und des Dichtens im Wandern hat er gekannt. Manchmal, wandernd, mag er auch das Schreckliche der Einsamkeit gekannt haben. "Il sent marcher sur lui l'atroces solitudes", klagt er in *Les Sœurs de Charité*. Der Wanderer hat gelernt, daß die Menschen oft so hart und unberührt aneinander vorbeigehen, daß keiner an den anderen denkt und immer einer da ist, der den Müden und Hungrigen von seiner Tür verjagt, wie er selbst es dem *Gerechten*<sup>50</sup> in bitterem Hohn empfiehlt.

Wie schrecklich es ihm, bei allem Stolz, auf seinen einsamen Wanderungen zu Mut sein konnte, darüber gibt es ein ergreifendes Zeugnis aus seiner letzten Dichtung: "Auf den Straßen, in den Winternächten, ohne Lager, ohne Brot, umklammerte meine Stimme mein erstarrtes Herz; Schwäche oder Stärke, da bist du, das ist die Kraft. Du weißt nicht, wohin du gehst, noch warum du gehst, tritt überall ein, antworte auf alle Fragen. Man wird dich nicht töten, nicht mehr, als wenn du ein Leichnam wärest. Am Morgen war mein Blick so verloren und meine Haltung so tot, daß die Leute, denen ich begegnete, mich vielleicht nicht gesehen haben."<sup>51</sup> Welche seelische Größe in dem hungernden Landstreicher! Welche Unnahbarkeit in der geisterhaften Entrückung! So wird er sich selbst zur Vision, zum Wunder, der einsame Wanderer, gedrängt von dem Begehren "de trouver le lieu et la formula"<sup>52</sup>. Meinte er die Stätte der Ruhe und die Formel der Wahrheit?

---

<sup>50</sup> *L'Homme juste* (MvL)

<sup>51</sup> *Mauvais Sang*, in: *UNE SAISON EN ENFER* (MvL)

<sup>52</sup> *Vagabonds* (MvL)



Als der enthusiastische Wanderer durch die Welt hat sich Rimbaud in seinem berühmtesten Gedicht, in *BATEAU IVRE* symbolisiert. Die Kindersehnsucht nach der unbekanntenen Ferne ist hier im Bild des beseelten Schiffes, des trunkenen Schiffes zu poetischer Wirklichkeit geworden; in dichterischer Höchstleistung durch die Sprachgewalt des noch nicht Siebzehnjährigen, der bis dahin das Meer, auf dem das Schiff taumelt, nie gesehen hatte, sondern es nur aus Beschreibungen und Bildern in Büchern kannte.

Die Vorstellung des beseelten Schiffes konnte Rimbaud aus Gedichten Baudelaires in den *FLEURS DU MAL* gewinnen und hat sie wohl auch aus ihnen gewonnen. Mit Gedichten wie *Moesta et Errabunda*, *L'Héautontimoroumenos*, *La Chevelure* und *L'Invitation au Voyage* hat *BATEAU IVRE* gemeinsam die Sehnsucht in ferne tropische Zonen, die Vorstellung des Schwimmens eines symbolisch aufgefaßten Schiffes auf dem im farbigen Glanz erlebten Weltmeer. Aber es fehlt dem Gedicht Rimbauds gänzlich das sinnlich-wollüstige Element des Liebesrausches, der neben der Erinnerung an den Aufenthalt im exotischen Land die eigentliche Inspiration ist, aus der Baudelaires Gedichte entsprungen sind; eine Frau als Geliebte erscheint in Rimbauds Gedicht nicht. In Baudelaires Gedicht *Le Voyage*, das man fast eine psychologische Studie oder ein Lehrgedicht über das Thema *Der Mensch und sein Verlangen zu reisen* nennen könnte, vermochte sich Rimbaud als einen der von Baudelaire dort geschilderten wahren Reisenden wiederzuerkennen. Er konnte auch in einigen Strophen die künstlerische Lust an der Ausmalung der phantastischen Wunder und der schauerlichen Schönheit der fernen Länder, der sonnebeschiedenen Meere und der dunklen Abgründe finden, Lust, in der er dann selbst, den Meister weit hinter sich lassend, schwelgte. Aber nur in den drei letzten Strophen des Sonetts *La Musique* und in der letzten Strophe von *Les sept Vieillards* bot sich ihm das Bild des Schiffes auf dem Meer als Symbol der

eigenen Seele, ihrer Sehnsucht, Leidenschaft, Ermattung und auch Verzweiflung.

In den wenigen Versen der FLEURS DU MAL, die Rimbaud im Gedächtnis hätte behalten können, ist es immer Baudelaire, der spricht, von seiner Seele spricht, die er mit dem Meer oder mit dem Schiff auf dem Meer vergleicht. Bei Rimbaud spricht das Schiff selbst, nur das Schiff, vom ersten bis zum letzten Vers des großen, fünfundzwanzig vierzeilige Strophen umfassenden Gedichtes. Es erzählt die wunderbare Meeresfahrt mit all ihrer Herrlichkeit und ihren Schrecken, von der triumphalen Ausfahrt an bis zur Erschöpfung des Endes. Man sieht und erlebt zunächst nur das Schiff, aber allmählich, immer deutlicher und zwingender, wandelt sich das Schiff, ohne daß diese Wandlung ausgesprochen würde, in einen Menschen. Durch die leck gewordenen Planken, aus dem Skelett des Wracks erscheint das Gesicht eines Menschen, des Dichters, jedoch ohne daß das Bild des Schiffes dabei verloren ginge. Es ist gerade die besondere, seltsam ergreifende Schönheit dieses Gedichts, daß Mensch und Schiff ein einziges, unzertrennliches Gebilde, Gegenstand und Seele geworden sind, daß Kraft und Verfall des Fahrzeugs gleichzeitig als Rausch und Ermattung des auf ihm segelnden Menschen erkannt werden.

Das wunderbar Neue und Einzigartige dieses Gedichts liegt auch darin, daß sich vor unseren Augen ein wirkliches Drama abspielt, das mit dem jugendlichen Dahinstürmen einer plötzlich der Freiheit teilhaftig gewordenen Seele beginnt, sich in der Vorführung ihrer Entzückung über die Wunder der Meernatur fortsetzt, und zuletzt ausklingt in das tragödienhafte Ende. Wenn Baudelaire vom Meer oder von Schiffen spricht, so erweckt er zugleich mit der Wollust gegenwärtig genossener Liebe ehemalige Liebesfreuden, oder er läßt sich von Klängen der Musik durchzittern, wie ein Schiff in seiner Fahrt auf dem Meer erzittert. Sein Meer- und Fahrterlebnis verharrt in der müden Hingabe an Erinnerung, Träumerei und Sehnsucht. Alles bleibt Stimmung und nichts

geschieht, wie es auch der Fall ist in Mallarmés bekanntem Gedicht *Brise marine*. Mallarmé aus dem ennui des in seiner Sinnlichkeit traurigen Büchermenschen denkt schon in der Vorstellung der ersehnten Ausfahrt an die Möglichkeit des Schiffbruchs. "Je partirai", redet er sich zu, er möchte auch einmal trunken sein wie die Vögel über dem Meerschaum, er möchte, aber es bleibt bei dem Zuspruch an das müde Herz. Rimbaud stürzt sich mit seiner ungebrochenen Jugendkraft, jauchend über die unverhofft gewonnene Freiheit, wie ein losgelassener Schulknabe, in das bunte wilde Abenteuer, ohne sich zu sorgen um das Ende, um das unvermeidliche Ende; denn ein Schiff zu steuern hatte der Freiheitstolle nicht gelernt.

In *Bateau ivre* steckt die ganze große, flügelbrausende Sehnsucht, von der Nietzsches *Zarathustra* in dem Kapitel "Von alten und neuen Tafeln" singt: "Oft riß ich mich fort und hinauf und hinweg und mitten im Lachen: da flog ich wohl schauernd, ein Pfeil durch sonnentrunkenes Entzücken: – hinaus in ferne Zukünfte, die kein Traum noch sah, in heißere Süden, als je sich Bildner träumten." Lest, diese Worte im Herzen, Rimbauds Gedicht noch einmal! Auch in ihm wird nach der Zukunft gefragt, nach Zukunftskraft, die vielleicht in grundlosen Nächten schläft, fragt der Taumelnde – schon in der Schwäche der Ermattung. Beim Lesen der letzten Strophe von *Bateau ivre* muß man an Nietzsches Dithyrambus *Die Sonne sinkt* denken. Rimbaud, als er *Bateau ivre* dichtete, sah sein Leben in visionärer Schau voraus. Nietzsche blickt – 1888 – auf sein Leben zurück. Der Tag seines Lebens geht zu Ende, die Sonne sinkt. Der für die große Kühle bereite, immer so rasche, jetzt müde gewordene Wanderer singt:

Rings nur Welle und Spiel,  
Was je schwer war,  
sank in blaue Vergessenheit,  
müßig steht nun mein Kahn.  
Sturm und Fahrt, wie verlernt' er das!  
Wunsch und Hoffen ertrank,  
glatt liegt Seele und Meer.

Auch er fühlt sich am Ende. Aber wo bei Rimbaud nur Ermattung spricht, leidvolle Ergebung in das Ende, aus trauriger Enttäuschung, weiß Nietzsche von der güldenen Heiterkeit als größtem Vorgenuß des Todes. Vielleicht lief er zu rasch seines Weges. Aber jetzt hat Blick und Glück der Heiterkeit ihn eingeholt. Nie empfand er näher die süße Sicherheit, wärmer der Sonne Blick: "Silbern, leicht, ein Fisch / schwimmt nun mein Nachen hinaus ..."

Solche Heiterkeit des reifen Dichters der Dionysos-Dithyramben nach dem "Tränengeträufel" kannte der junge Dichter des *Bateau ivre* nicht.

## VII

## WIRKLICHKEIT UND SCHÖNHEIT

Wer das Meer nicht gesehen hat und doch von ihm dichtet, kann und will nichts von seiner Wirklichkeit sagen. Rimbaud hat die Welt des Meeres, die er schildert, in seinen Träumen erdichtet, eine Märchenwelt, in der die von der überwältigenden Schau berauschten Sinne das Fest ihrer Verzückung feiern. Mit dem trunkenen Schiff segelt er in der poetischen Wirklichkeit seiner Sehnsucht.

Er erlebte das Meer in seiner Einbildungskraft und sah es anders als die täglichen Meerfahrer, oder die Meerbesucher in der Saison, er sieht das Meer und zugleich das Wunder des Meeres. Die abendlichen Sonnenstrahlen geistern auf ihm wie Schauspieler antiker Dramen, der Regenbogen über ihm ist der Zügel für die Herden seiner Tiefe, in grüner Nacht steigen Träume langsam aus dem Meer zu seinen Augen wie Küsse, das Meerwasser strömt in das Schiff süßer als den Kindern Fleisch überreifer Äpfel, das taumelnde Schiff ist tauber als Kindergehirn, das schon halb zerstörte Schiff liegt auf Knien ... Beständige wunderbare Verwandlung – viele andere Beispiele würden es erweisen – und Beseelung aus der eigenen Seelenstimmung und dem vom erregten Gefühl durchzitterten Gedanken.

Rimbaud dachte immer nur daran, sich aus der Wirklichkeit, in der er sich gefangen fühlte, zu befreien. In *UNE SAISON EN ENFER* läßt er eine törichte Jungfrau sagen: "Wieviel Stunden habe ich neben seinem eingeschlafenen Körper gewacht, suchend, warum er der Welt entfliehe wollte. Niemals hatte ein Mensch ein gleiches Verlangen."

Immer litt dieser junge Mensch unter der ihn umgebenden, ihn einschnürenden und hemmenden Wirklichkeit, in Haus, Schule, Kirche, Staat. Immer wieder suchte er seine eigene Wirklichkeit der erregten Gefühle und

visionären Dichtung, eine Zeitlang auch die utopistische Wirklichkeit einer neuen Gesellschaft, ein Leben aus neuer reiner Ethik, in dem die Gesetze und Sitten vielleicht durch seine magische Kunst geändert werden könnten. Als Dichter und als ethisch denkender Träumer wollte Rimbaud aus der Wirklichkeit heraus. Er hat für sich eine Forderung Albert Schweitzers erfüllt, daß eine Zeit kommen müsse, in der das Ethische als die höchste Wahrheit und Zweckmäßigkeit erkannt wäre, so daß der Mensch in seinem elementaren Denken – Rimbaud war ein elementarer Denker – die Befreiung aus dem armseligen Wirklichkeitssinn erlebte, in dem er sich noch dahinschleppt.<sup>53</sup>

Rimbaud begrüßte die zeitgenössische realistische Literatur als eine "gesunde und heilige" Gattung, weil sie die böse Wirklichkeit der bisherigen Gesellschaft bekämpfe, ihre Zerstörung beschleunige und helfen könne, die neue Zeit herbeizuführen. Aber es wäre ein Trugschluß, zu glauben, daß er selbst in erster Linie ein Darsteller der Wirklichkeit, ein "peintre réaliste", ein "naturaliste sans rival", ein Kopist der Natur gewesen wäre, daß man sein ganzes Werk unter diesem Gesichtspunkt des Realismus an sich vorüberziehen lassen könne, wie man behauptet hat.<sup>54</sup>

Eigentlich hat Rimbaud nur ein einziges Gedicht geschrieben, das man uneingeschränkt realistisch nennen könnte. Das ist das Gedicht *Les Pauvres à l'Eglise*. Hier wird in einer meisterhaft realistischen Ausführung, die an Zola erinnert, ein Kircheninneres gemalt mit der im Raum versammelten Gemeinde der Ärmsten der Armen: Mütter mit ihren Säuglingen an der Brust, Idioten, Krüppel, Epileptiker, Blinde, aufgeputzte Dirnen; ein abstoßendes Proletariervolk in seiner lächerlichen Glaubensvielfalt; die Gleichgültigkeit der über sie hinwegträumenden Holzfigur des Gekreuzigten und, diesem bejammernswürdigen Elend gegenüber, zum Schluß, die hochmütige Vornehmheit der distinguierten, feingekleideten Damen, bei deren Eintreten

---

<sup>53</sup> Albert Schweitzer: KULTUR UND ETHIK (S. XXI) (W.K.)

<sup>54</sup> Coulon, S. 59 ff. (W.K.)

Kirchenraum und kirchliche Zeremonien ein feierliches, mystisches Gepräge erhalten.

Das Gedicht ist bedeutend nicht nur wegen der derben, realistischen Kraft, mit der ein Kirchenraum als fragwürdige Erholungs- und Andachtsstätte des niederen Volkes geschildert wird, sondern auch wegen des eindringlichen psychologischen Realismus, der dumpfe seelische Triebe und Bedürfnisse dieser Kirchenbesucher aufdeckt. Ein Meisterwerk sozialer Satire – bei aller Kürze ein Weltbild –, mitleidlos gegen die Armen, höhnisch gegen die Reichen, verächtlich gegen das Göttliche und gegen die Verkünder und Diener des Göttlichen.

Wenn man von Rimbauds Realismus spricht, wird unfehlbar auch das Gedicht *Le Buffet* angeführt. Ein Schrank wird beschrieben, und man sieht die in ihm aufgestapelten Dinge: Wäsche, Tücher, Spitzen, Medaillons, Haarlocken, Portraits, trockene Blumen, Dinge wie sie ein alter Familienschrank enthalten kann. Man sieht ihn in seiner Wirklichkeit, es wird beschrieben und aufgezählt. Aber das, was den Reiz des Gedichts ausmacht, das liegt nicht in der Beschreibung der Dinge, sondern in ihrer Beseelung. Daß der Schrank groß, sehr alt, aus dunklem Eichenholz geschnitzt ist, darüber liest man im ersten Vers vielleicht hinweg, aber nicht über den zweiten Vers, der uns verrät, daß er das Wesen guter alter Leute angenommen hat. Dieses sein Wesen hat Rimbaud, der sicher nicht viel Gutes von alten Leuten erfahren hat, aber wußte, daß alte Leute gut sein können, nicht mit den Augen, sondern mit seiner Seele an dem Schrank gesehen. Nicht genug damit. Dieser so beseelte Schrank mit seinem Durcheinander lieber, vertraute Dinge, mit den ihm entströmenden Düften, er wird fast zu einer lebenden Person, zu einem Märchenerzähler mit dem geheimnisvollen Summen, das ihm entströmt, wenn seine großen schwarzen Türen sich langsam öffnen. Durch diese Beseelung und Verpersönlichung ist dieser wirkliche Schrank, mit seinem tatsächlichen Inhalt, ein Phantasiegebilde

geworden, in den Bereich der inneren Anschauung gerückt, in dem er nun sein eigentliches poetisches Leben lebt. Die Wirklichkeit war nur der Ausgangspunkt, das ganz Nebensächliche.

*Les Assis* handelt von den Bibliothekaren der Stadtbibliothek von Charleville, die sich Rimbauds ganzen Zorn zugezogen haben müssen, da sie ihm offenbar seine zahlreichen Bücherwünsche nicht oder nicht bereitwillig genug erfüllen wollten. Er hat furchtbare literarische Rache an ihnen genommen. Er macht aus diesen verknöcherten, verstaubten, auf ihren Stühlen wie angewachsenen Beamten ins Gespenstische verzerrte, phantastische Fabeltiere, böse, unheimliche, gefährliche Unholde, um ihnen zuletzt in ihrer sterilen, schläfrigen Lächerlichkeit einen höchst komisch-grausamen Stoß zu versetzen. Seine Erfahrung mit ihnen, die Wirklichkeit ihrer mürrischen Widerspenstigkeit gibt wieder nur das Thema, bei dessen poetischer Behandlung er seine Einbildungskraft mit geradezu diabolischem Behagen spielen läßt. Was ihm dieses Behagen an toll verzerrten Vorstellungen und Bildern eingibt, das macht den ästhetischen Charakter des Gedichtes aus. Von Realismus sollte man hier nicht sprechen, sondern eher von der fast an Sadismus streifenden Wollust des rachsüchtigen Knaben, das Letzte aus seinem Vorwurf herauszuholen. Man mag die ungezügelte Unverschämtheit der Verhöhnung dieser im Grunde wohl harmlosen Bürokraten schelten, aber man wird die Meisterschaft der jedes böse Bild kühn formenden exzentrischen Sprachkunst bewundern müssen.

Das Gedicht *Accroupissements* ist groteske Elendsmalerei derbster Art, grausige, abstoßende, niedrigste Wirklichkeit: die Jammergestalt des Bruders Calotus, des alten Geistlichen, in seinem schmutzigen Gelaß, hingekauert in dieser und jener Haltung; Wirklichkeit, wohl bewahrt in der Fülle der Einzelheiten, als ob Geschautes treu wiedergegeben wäre, aber zugleich doch eben Wirklichkeit und Phantastik ineinander verschlungen, wie in einer Halluzination. Man erblickt den armseligen Bruder, in seiner ganzen wirklichen



menschlichen Jämmerlichkeit, aber auch verwandelt in einen nach Sonnenstrahlen schnüffelnden Polypen, wie ein Tier, das nach dem Ideal giert – möglich, daß bei dieser Erfindung eine Erinnerung an Mallarmés kranken Greis in dem Gedicht *Les Fenêtres* mitspielt, das Rimbaud bekannt sein konnte. Nicht nur der Mensch, auch die Dinge sind vertiert. Die Fußbänke sind Kröten in dunklen Winkeln. Oder die Gegenstände sind vermenschlicht. Die offenen Schränke erscheinen wie Mäuler von Kirchensängern, die im Schlaf der Hunger quält. Zum Schluß erscheint der Schatten des Elenden vor dem Hintergrund der rosigweiß beschienenen Wand seines Zimmers wie eine Malve; ein witziger Einfall, der wie ein Strahl in die ekle Häßlichkeit von Mensch und Milieu fällt und dem Gemälde des erbärmlich Wirklichen einen hellen Fleck auftupft.

Wohl am glänzendsten erweist sich die Fähigkeit Rimbauds, Wirklichkeit in Poesie zu verwandeln, in *Les Chercheuses de Poux*, einem seiner schönsten und verführerischsten Gedichte.

Ob dem Gedicht ein bestimmtes Erlebnis des verlausten Herumtreibers zugrunde liegt, wie oft angenommen wird, ist ziemlich gleichgültig; wenn es der Fall sein sollte – mit solchen Legenden ist es vielleicht dasselbe, wie mit dem razos der Troubadours, bei denen die angeblich historischen Tatsachen erst den Gedichten selbst entnommen sind –, so ist doch die künstlerische Umbildung der Wirklichkeit in das Traumerlebnis der Dichtung das, worauf es allein ankommt. Jedenfalls ist in diesem Gedicht der denkbar trivialste Vorgang in das Reich des Wunderbaren und Phantastischen erhoben worden.

Wie sehr dabei der Vorgang zu künstlerischer und vergeistigter Sinnlichkeit sublimiert worden ist, erkennt man, wenn man etwa Rimbauds Gedicht mit dem bekannten Gemälde von Murillo vergleicht. Bei dem spanischen Maler haben wir künstlerisch-heitere unmittelbare Wiedergabe alltäglicher Madrider Straßenlebens. Das Suchen der Läuse auf dem Kopf des armen Bettelknaben durch seinen Kameraden ist in das Malerisch-Schöne, das Farbig-Lebendige

übertragen. Der Vorgang selbst, und nur er, das Vergnügliche, im hellen Tag vor aller Augen sichtbar sich Abspielende, das bloß Tatsächliche ist im wirklichkeitsgemäßen Bild festgehalten, von einem Meister des farbigen Ausdrucks.

Bei Rimbaud ist alles Traum, Phantastik, Zauberwesen, Wirken eines geheimnisvollen Fluidums zwischen feenhaft-sinnlicher Weiblichkeit und der ihrer Zärtlichkeit halb-lustvoll, halb-erschreckt und träge hingeebenen unruhigen Schläfrigkeit eines Kindes. Das unendlich Weiche, Tönende, Duftige, Lichte – ja, auch das Lichte, denn im vollen, armen Licht des blauen Himmels geht das Traumgeschehen vor sich – verleiht diesem Gedicht seinen melodisch schwebenden Reiz. Die beiden großen Schwestern mit den Sibernägeln an den feinen Fingern haben nichts Diabolisches an sich, sondern sind schöne freundliche Zauberwesen, scheu wie Feen, ein wenig schrecklich, zärtlich-wollüstig, wie erfahrene, dabei mütterliche Freundinnen. Daß sie im Haar des gequälten Kindes nach Läusen suchen und sie zerknistern, wirkt wie eine gütige, glücklich beruhigende und doch zu Tränen reizende Liebkosung. Man sollte wirklich nicht, wie Stefan Zweig es tat, bei diesem Gedicht von Perversität sprechen, sondern nur von der es beseelenden vergeistigten Sinnlichkeit als der in ihm blühenden und glühenden Schönheit.

Rimbaud war nicht der realistische Dichter der Wirklichkeit. War er ein Dichter des Schönen?

Am 24. Mai 1870, also im Alter von fünfzehneinhalb Jahren, in dem Brief, in dem er ihm die Gedichte *Sensation* und *Credo in Unam* schickte, schrieb Rimbaud an Theodore de Banville: "Ich liebe alle Dichter, die von der idealen Schönheit ergriffen sind." Der Knabe hat das Wort wohl ernst gemeint, aber es klingt bei ihm wie eine Phrase; denn in seinem ganzen Werk findet sich kaum eine Spur, die darauf deutet, daß er der idealen Schönheit nachgegangen wäre.

Was bedeutete ihm Schönheit?

Eines Abends, so erinnerte er sich, als er das Eingangskapitel von *UNE SAISON DEN ENFER* schrieb, hätte er die Schönheit auf sein Knie gesetzt, sie bitter gefunden und beschimpft. Meinte er Schönheit als ideale künstlerische Vollkommenheit oder als Schönheit einer Frau? Gleichviel, sie rührte ihn nicht, er fand sie nicht nach seinem Geschmack. In seinen Dichtungen spricht er immer wieder von Freiheit, Gerechtigkeit, Liebe, Pflicht, vom wahren Leben, aber fast niemals von Schönheit. Einmal, in *Matinée d'ivresse*, am Morgen nach dem Erwachen aus seinem Haschischrausch, ruft er aus: "Oh mon Bien! Oh mon Beau!" In einem Schrei, der ihm wie eine schreckliche Fanfare klingt. Sein Gutes und sein Schönes, so meint er es wohl, sind in dem unerhörten Werk der moralischen Erneuerung der Menschen jenseits von Gut und Böse enthalten, in einer Art und in einem Maße, die den Unverständigen lachhaft und schreckhaft erscheinen. Die Worte bleiben dunkel.

Einmal, in *Being Beauteous*, hat er über Schönheit, wie sie ihm erschienen ist, gedichtet. Die Erscheinung war allerdings schrecklich: Auf einem Schneefeld erwächst ihm die Mutter der Schönheit als ein Wesen vollkommener Schönheit, als Gestalt von hohem Wuchs, ein anbetungswürdiger Leib, herrlich im Fleisch, mit kristallinen Armen, aber aschenfarbigem Antlitz, halb Göttin, halb gespenstische Medusa. Aber diese schöne Erscheinung erzittert im Todesgeizisch dumpfer Musik, die um sie herum kreist, und purpurrote und schwarze Wunden brechen auf an ihrem Leib. Bedeutet sie die Schönheit im Lärm des Lebens und unter den Schlägen, die das Leben ihr versetzt? Jedenfalls, für den Dichter bleibt sie Schönheit in all ihren Wunden, bleibt sie ein Ideal. Nicht ein Ideal, das er anbetet, sondern auf das er sich hinwerfen muß wie in Selbstvernichtung. Großartiges, furchtbares Erlebnis der Schönheit dessen, der die reine, ideale Schönheit, von der die schönen Dinge auf Erden nur ein Abbild wären, nicht erleben kann, der an der schönheitsarmen und -feindlichen Wirklichkeit nur leidet.

So wäre also für Rimbaud die Idee der Schönheit doch vorhanden als die Idee der von der Welt mißhandelten Schönheit? Vielleicht wollte er um jeden Preis der Wirklichkeit auch deshalb entfliehen, weil sie ihm die Schönheit nicht unversehrt bewahren konnte.

Rimbaud suchte und fand Schönheit auf seine Weise. Nicht in der Welt, wie sie sich ihm zeigte, auch nicht in der modischen Durchschnittskunst. Schönheit fand er in den "idiotischen" Malereien, wie man sie über alten Türen, auf den Leinwanddekorationen der Seiltänzer der Jahrmärkte, auf Aushängeschildern und volkstümlichen Holzschnitten sehen konnte, ihm gefielen Kirchenlatein, unorthographische erotische Bücher, Romanzen aus der Großmutterzeit, Kindermärchen,<sup>55</sup> also eine Kunst und Dichtung, wie sie Künstler und Dichter liebten und lieben, die dem konventionellen, verbildeten und verlogenen Schönen abhold sind und in primitiven ursprünglichen Schöpfungen neue Anregungen für das eigene Schaffen suchen. Ihm und ihnen ist es um ein seelenhaftes Schönes zu tun, als Ausdruck eines unverbildeten, dem Geheimnis näheren Verlangens nach wesentlicher, den stumpfen Auge und trockenen Seelen unsichtbarer Schönheit.

"C'est trop beau! c'est trop beau!" Dieser stammelnde Ausruf entringt sich seiner Ergriffenheit vor der Schönheit des glanzerfüllten Morgennebels über dem Wasser, in dem eine große Stadt versinkt, zu schön, um sie zu sagen. Solche Schönheit genoß er in dem "élan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles", in Entzückungen, so stark, daß sie nicht mehr zu fühlen sind.<sup>56</sup>

Er wäre nicht der große Dichter, de er ist, wenn er nicht auch aus der Verzückung vor diesem seinem Schönen gedichtet hätte. Mit welchem Licht an Schönheit hat er in *Mystique* den Hügel in der Abendsonne vergossen. Oder kann man sich ein schöneres Blumenbild denken als das herrliche Gedicht

---

<sup>55</sup> Alles in UNE SAISON EN ENFER: *Alchimie des verbes* (MvL)

<sup>56</sup> *Amari no kokoro*, das "über die Worte hinausreichende Empfinden", in der japanischen Poetik. (MvL)

*Fleurs* mit seinem verwirrenden Glanz von Blumen, Sträuchern, Kristallen, Edelsteinen, Seide, Bronze, mit der sich öffnenden Digitalis auf dem silbernen Netzwerk des Rasenteppichs vor dem mit weißen Schaumwellen unter dem blauen Himmel sich heranwälzenden Meer?

Aber nur in solchen seltenen Gedichten kann man eigentlich von Schönheit denken, in reinen Landschaftsgedichten, in denen nur die Natur, Atmosphäre, durchglänzter Nebel überm Wasser, frühe Morgenstunde, brütender Mittag, sinkender Abend, wo die Natur mit ihre zartesten Gebilden, Blumen, seltenen Tieren in ihrer blumigen und tierischen Schönheit erschent.

Außerhalb der Natur hat Rimbaud das Schöne weder erschaut noch dargestellt. Die Menschenwelt hatte ihm keine Schönheit zu bieten. Der Welt der Menschen gegenüber war er offenbar in einem dauernden Reizzustand, der ihn nur ihre Schwächen und Gebrechen, ihre Irrtümer und Unvollkommenheiten empfinden ließ, Eigenschaften, die er haßte und bekämpfte, kurze Zeit aus jugendlicher gläubiger Schwärmerei und dann aus heftiger, aber im Grunde tatenloser Empörung, da er für soziales Handeln, ebenso wie für die politische Tat, überhaupt nicht für den Kampf im Dienst einer Idee oder Ideologie oder Illusion geschaffen war.

Er suchte nicht das Schöne, sondern das Wahre, das Vollkommene, Eine; er suchte den freien, persönlichen, starken Menschen, der in Harmonie mit sich selbst und den anderen Menschen, ihnen in tätiger Liebe verbunden, leben würde, aber er suchte nicht das Schöne im Menschen. Fast kann es einem vorkommen, als ob es für ihn im Mensch und im Menschlichen nicht oder noch nicht vorhanden wäre.

Niemals hat er von der Schönheit eines Menschen gedichtet, weder von körperlicher noch von seelischer Schönheit, fast nie rühmt er Schönheit von Männern und Frauen. Schön ist ihm der Leib des Jünglings, der keine barmherzige Schwester findet, so schön, daß er nackt gehen sollte. Ophelia

ist schön wie der Schnee. In einem Nebensatz wird ein kleines Dienstmädchen schön genannt. Cypris in *Soleil et Chair* erscheint als "étrangement belle". Über die Schönheit der doch von ihm in diesem Gedicht so gefeierten Venus fällt kein Wort. Aber wie er sie in dem Vierzeiler *L'Etoile a pleuré rose* aus dem Meer aufsteigen läßt, vereinigen sich die Sterne, das Meer, das All, um ihre Schönheit zu schmücken, während sich der Mann an ihrem göttlichen Leib verblutet. Er wußte also doch um ewige und ideale Schönheit.

Aber den schönen Frauenleib hat er nicht geliebt und gefeiert wie François Villon<sup>57</sup>, und er hat nie das rätselhaft Schöne im Antlitz einer Frau gesucht und besungen wie Baudelaire, der das Gesicht einer Frau als den interessantesten Gegenstand in einer Gesellschaft erklärte: "Ein verführerischer und schöner Kopf, der Kopf einer Frau, das ist ein Kopf, der gleichzeitig, aber in Verwirrung, von Wollust und Traurigkeit träumen läßt, der etwas Melancholisches, Müdes, selbst Sattes in sich birgt, zugleich aber auch etwas ganz anderes, nämlich Glühendes, Sehnsucht nach Leben, verbunden mit rückwärtsflutender Bitterkeit, die aus Entbehrung oder Verzweiflung stammen könnte." Geheimnis, Trauer, und vor allem das Unglück sind für den Dichter der *BLUMEN DES BÖSEN* die stärksten Kennzeichen eines schönen Gesichts. Frauenschönheit, wenn sie für ihn einen Reiz haben sollte, muß sich aus vielen Zügen zusammensetzen, aus Gleichgültigkeit, Langeweile, Ausschweifung, Unverschämtheit, Durchdringlichkeit des Blickes, Herrschsucht, Wille, Böartigkeit, Krankhaftigkeit, Katzenhaftem, Kindische Nachlässigkeit und Schelmerei, alles beieinander und ineinander.<sup>58</sup>

Sich in solcher wollüstiger Überreizung und Bizarrerie in Frauen-, auch in Männerschönheit einzubohren, wie Baudelaire es vermochte, war nicht die Sache Rimbauds. Er war in seinem Verhältnis zum Schönen zu einfach und

---

<sup>57</sup> Vgl. François Villon: *SÄMTLICHE DICHTUNGEN* (Französisch, mit deutscher Übertragung von Walther Küchler) (Heidelberg 1956, <sup>5</sup>1997: Verlag Lambert Schneider; mehrere Lizenzausgaben) (MvL)

<sup>58</sup> Charles Baudelaire: *JOURNAUX INTIMES*, texte réimprimé sur les manuscrits originaux par Ad. Van Bever, S. 19, Paris 1921 (W.K.)

gesund, um aus der sinnlichen und künstlerischen Gier nach dem Schönen ein bis zur Perversität entartetes Studium zu machen und an diesem Studium wie an einem Duell zu leiden, bei dem der Künstler vor Schrecken schreit, ehe er, besiegt, zusammenbricht.

An den Körpern und Erscheinungen in der Menschenwelt sah oder wollte Rimbaud also das Schöne nicht sehen. Er sah und wollte eher das Häßliche sehen. Für das Häßliche hat er ein unheimlich scharfes Auge gehabt, und diese Sicht hat er mit frecher brutaler Unbekümmertheit geübt, derart, daß er gelegentlich Lust daran gefunden hat, ihm verhaßte, aber vielleicht alltäglich niedrigere Art bewußt zu verhäßlichen durch Übertreibung und verzerrende Karikatur mit Hilfe seiner vor keinem Übergriff zurückschreckenden Einbildungskraft. Dabei ist es wohl so, daß er das Häßliche instinktiv ablehnte. Er war eine zu vornehme Natur, als daß er sich in der Umgebung des Häßlichen hätte wohlfühlen können. Auch vom Ethischen her widerte es ihn an. Das Häßliche der Betrunkenheit stieß ihn ab, ob er es bei sich oder bei anderen sah. "In den Löchern, in denen wir uns betranken, weinte er, wenn er die Menschen betrachtete, die uns umgaben, elendes Viehzeug", läßt er die törichte Jungfrau sagen.<sup>59</sup>

Die Beschreibung häßlicher Szenen und Menschen ist selten in seinem Werk, aber wenn sie erfolgt, ist sie furchtbar. So in *Accroupissements* und in dem Gedicht von den kleinen häßlichen Dirnen: *Mes petites amoureuses*; wohl am schrecklichsten in dem Sonett *Vénus Andromène*, in dem er den Namen der kurz vorher noch von ihm so gefeierten Göttin mißbraucht, um den gräßlichen Akt eines aus einer alten Badewanne heraussteigenden, denkbar häßlichen Weibes zu malen, wirklich mit Worten zu malen, wie ein Maler, der es sich zur Aufgabe gestellt hat, die abstoßende Wirklichkeit eines Frauenleibes mit

---

<sup>59</sup> UNE SAISON EN ENFER, Délires I: *Vierge folle* (MvL)

schonungsloser Realistik farbig wiederzugeben. Es bleibt ein Rätsel, wie der noch nicht sechzehnjährige Jüngling sich ein Bild von solcher Roheit und Häßlichkeit erdichten konnte. Man könnte versucht sein zu glauben, daß dieses grausame Bild gedacht war als Protest gegen die offizielle akademische Schönheitsmalerei des Nackten, wie ein häßliches Gegenstück etwa zu einem Bild von Ingres, das den gleichen Namen trägt. Jedenfalls, abgesehen vielleicht von Radierungen eines Félicien Rops, gibt es in der Malerei vor diesem im Jahr 1870 entstandenen Gedicht wohl kaum einen solchen Frauenakt, wie es ihn auch in der Dichtung bis dahin und wohl auch später kaum gibt. So könnte Rimbaud den zweifelhaften Ruhm für sich in Anspruch nehmen, der Begründer der Aktkunst des Häßlichen mit Worten in Frankreich gewesen zu sein. Es gibt, um nur ein Beispiel aus der Malerei zu nehmen, einen Akt von Henri Matisse, *Nu*, der das, was Rimbaud mit rohen Worten erreicht, durch dick und grell aufgetragene Farben erzielt: die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der abstoßenden Häßlichkeit eines weiblichen Gesichts und Leibes. – Man hat dieses Sonett als einen Beweis mehr für Rimbauds Frauenfeindschaft in Anspruch nehmen wollen, als ob er nicht die Frau im Zustand körperlichen Verfalls, sondern die Frau schlechthin geißeln wollte.<sup>60</sup> Aber es handelt sich wirklich nur um eine ästhetische, nicht um eine moralische Angelegenheit. Rimbaud hat auch hier nicht, ebensowenig wie sonst, seiner Verachtung der Idealität des Weibes Ausdruck geben wollen. Er hat mit diesem Gedicht auch nicht gegen Dante und Petrarca kämpfen wollen, weil er im Verlauf seines "sozialen Aposteltums" in der Frau das Wesen der Verdammnis gesehen hätte, das schon die Kirchenväter und die biblischen Propheten verwünscht hatten.

---

<sup>60</sup> Coulon, S. 223 f. (W.K.)





Wohnhaus Familie Rimbaud in Charleville (1869-75)  
(Wohnung im 1. Stock)

## VIII

### DER SEHER-DICHTER

Im Winter und Frühling des Jahres 1871 lebte Rimbaud in Charleville in denkbar übelster Gemütsverfassung. Die Mutter drängt ihn zu irgendeiner Beschäftigung, aber er will sich in keinen bürgerlichen Beruf einspannen lassen. Er wisse nicht, schreibt er am 17. April an Demeny, was man dazu wissen müsse, und wolle auch nichts tun von dem, was man dazu tun müsse. Ein paar Tage lang arbeitete er in der Redaktion der Zeitung *Progrès des Ardennes*. Dann wurde das Blatt aufgehoben; er hatte wenigstens seinen guten Willen gezeigt. Er weiß, daß er elend ist, daß er verdammt ist, von jeher, für immer, daß

niemand ihm helfen kann, keine barmherzige Schwester. Er lebt in den Tag hinein, tröstet sich angeblich mit der Weisheit des Predigers Salomonis, daß der ein siebenfacher Narr sei, der, da er seine Kleider in der Sonne verloren habe, nun in der Stunde des Regens jammere. Dieser Vers findet sich zwar an der angegebenen Stelle und auch sonst nicht in dieser biblischen Schrift, aber das ganze Kapitel handelt bekanntlich von der Eitelkeit alles Irdischen, des Vergnügens sowohl wie der Arbeit, so daß der Taugenichts sich auf es berufen konnte.

Er führt ein nichtsnutziges Leben, er macht sich den zweideutigen und gefährlichen Spaß, frühere Schulkameraden im Kaffeehaus auf die übelste, schmutzigste Weise zu unterhalten und läßt sich dafür mit Bier in Gläsern und Flaschen bezahlen.<sup>61</sup> Er weiß daß er sich schamlos wegwirft, wenn er so den unflätigen Spaßmacher spielt, daß er dabei verlumpt, aber er will sich soviel wie möglich verlumpen lassen. Warum? fragt er und antwortet: "Ich will Dichter werden und arbeite daran, mich zum Seher zu machen." Er kann selbst kaum erklären, was er damit meint. Es handelt sich darum, zum Unbekannten zu gelangen mit Hilfe der Verwirrung aller Sinne. "Das kostet ungeheure Leiden, aber man muß stark sein, als Dichter geboren zu sein; und ich habe mich als Dichter erkannt", versichert er in stolzem Selbstbewußtsein.

Was er in dem Brief an George Izambard am 13. Mai kurz angedeutet hat, wird dann zwei Tage später ausführlich behandelt, in dem an Demeny gerichteten Brief, der, wie er ausdrücklich betont, eine Abhandlung über die Poesie der Zukunft sein soll.<sup>62</sup>

Die gesamte Poesie der Vergangenheit bis zur Romantik wird da verworfen. Bis dahin hat es für ihn in unzähligen Generationen nur die Literatur der

---

<sup>61</sup> Das Wort "filles", das er in dem Brief vom 13. Mai 1871 an Izambard verwendet, bedeutet wohl nicht "Dirnen", sondern "Bier in Flaschen". (W.K.)

<sup>62</sup> Die sogenannten Seher-Briefe. Als Faksimile, Transkription und Übersetzung in: Arthur Rimbaud: BRIEFE UND DOKUMENTE. Übersetzt und erläutert von Curd Ochwadt (Erweiterte Neuauflage Berlin 2021: A+C online)  
Als Einzelausgabe: Arthur Rimbaud: SEHER-BRIEFE (Werke Bd. 5) Mit einem Nachwort von Bernhard Albers (Aachen 2020: Rimbaud Verlag) (MvL)

Reimschmiede, nur gereimte Prosa gegeben. Selbst Racine findet kaum Gnade vor den Augen dieses jugendlich strengen Richters. Auch das romantische Lied, der von dem Sänger begriffene und gesungene Gedanke, ist noch so selten, so heißt es.

Die Unzulänglichkeit aller bisherigen Dichtung wird damit erklärt, daß man bisher nur eine falsche Vorstellung vom schöpferischen Ich, vom Ich überhaupt gehabt habe. Der aus Eigenem schöpferische Mensch sei noch nicht erwacht. Schöpferisch im wahren Sinne des Wortes werde der Mensch erst, wenn er sich selbst bearbeite, um sich selbst zu erkennen, seine Seele zu suchen, in sie hineinzuschauen, sie zu pflegen und zu erproben. Und zwar handele es sich darum, "de faire l'âme monstrueuse", ungeheuerlich, wie die *comprachicos*, d.h. jene Verbrecher an kleinen Kindern, von denen Victor Hugo in *L'HOMME QUI RIT* (1869) spricht.<sup>63</sup> Solches Beginnen wäre wie die Arbeit eines Menschen, der sich selbst Warzen ins Gesicht pflanzte und sie pflegte.

In diesem Sinne muß der Dichter ein Seher sein, sich zum Seher machen durch eine lange, unermessliche, überlegte Verwirrung aller Sinne, wie er wiederholt, durch alle Formen der Liebe, des Leidens, des Wahnsinns hindurch, indem er alle Gifte in sich erschöpfte, um nur ihre feinste Essenz zu bewahren. Er vollzieht an sich eine unsagbare Marterung, für die er allen Glauben und übermenschliche Kraft nötig hat, bei der er der große Kranke, der große Verbrecher, der große Verfluchte und der erhabene Weise wird. Denn er gelangt zum Unbekannten. Vielleicht um den Preis des eigenen Untergangs, nach dem dann andere schreckliche Arbeiter sein Werk fortsetzen werden.

Dieser Seher-Dichter, so stellt er in einem zweiten Teil seines Programmes fest, ist, wie Prometheus, in Wahrheit ein Feuerdieb. Er trägt die Verantwortung für die Menschheit, für die Tiere sogar, sein Gedanke würde die Gedanken der anderen an sich ziehen, er würde die Menge des Unbekannten, das in seiner Zeit

---

<sup>63</sup> Gemeint ist das historisch belegte Verstümmeln von Kindern, um sie für bestimmte Tätigkeiten (Bettelei, kommerzielle Attraktionen, Prostitution) einzusetzen. Victor Hugos Roman hat im Deutschen den Titel *DIE LACHENDE MASKE*. (MvL)

erwacht, erklären. Da das von ihm entdeckte Enorme die von allen übernommene Norm würde, so wäre es wirklich ein Vervielfältiger des Fortschritts. Der Dichter, ein citoyen geworden, würde mit seiner Dichtung eine soziale Aufgabe zu erfüllen haben. Zwar würde die Dichtung nicht mehr die Tat besingen, sie würde ihr vorangehen.

Mit diesen letzten Forderungen reiht sich Rimbaud vorübergehend in die Schar der Menschheitsdichter des neunzehnten Jahrhunderts ein, gesellt er sich etwa zu Victor Hugo, der in den Vorreden zu seinen Gedichtbänden von solchen Aufgaben des Dichters im Dienst der Menschheit gesprochen hat. Aber in dieser vielleicht unbewußten Annäherung an Victor Hugo liegt nicht die eigentliche Bedeutung des Briefes, um so weniger, weil er sich gerade an diesen Teil seiner Ausführungen in den folgenden Dichtungen kaum gehalten hat. Mag auch in einigen wenigen der Glaube an eine neue Menschheit hervorbrechen, so will doch dieser humanistische Idealismus von Funktion und Verantwortung des Bürger-Dichters kaum etwas wissen, sondern erscheint nur von Zeit zu Zeit wie ein auftauchendes und bald wieder verschwindendes Blinkfeuer.

Die eigentliche Bedeutung des Briefes liegt in der Verkündung des Dichters als eines Sehers. Im Sehertum erfüllt sich für ihn erst der Beruf des wahren Dichters. Weil er sich als Seher fühlt, schätzt Rimbaud die bisherige französische Literatur so gering. Racine, der divin sot, war noch kein Seher. Die Romantiker waren Seher, aber ohne sich darüber Rechenschaft abzulegen. Er nennt sie geheizte, aber stehengebliebene Lokomotiven. Lamartine ist manchmal Seher aber erstickt durch die alte Form. Hugo, allzu dickköpfig, hat in seinen letzten Dichtungen, z.B. in den MISÉRABLES, sehr gut gesehen. Vigny hat ungefähr sein Maß, aber mit Einschränkungen. Musset ist für die neue, vom Sehertum erfaßte Generation bloß französisch, das heißt in höchstem Grade verabscheuungswürdig. Die späteren Romantiker, Théophile Gautier, Albert Méral und Paul Verlaine (den er damals noch nicht persönlich kannte), sind in

höherem Grade Seher. Den Seher-Dichter Gérard de Nerval nennt er merkwürdigerweise nicht. Baudelaire, der das Unsichtbare erschaute, das Unerhörte vernahm und etwas anderes vollbrachte als den Geist der toten Dinge aufzunehmen, er, der König der Dichter, ist der erste Seher, ein wahrer Gott. Aber selbst er bleibt weit zurück hinter den Ansprüchen, die Rimbaud an den Seher-Dichter stellt; denn er hat noch in einer allzu artistischen Umgebung gelebt, und seine so viel gerühmte Form ist dürftig. Die Erfindungen des Unbekannten erheischen neue Formen, so schließt er in seinem mit gewaltiger Selbstüberhebung gepaarten ungestümen Willen zu ganz neuen, alle bisherige Dichtung übertrumpfen sollenden Leistungen.<sup>64</sup>

"Geheizte, aber stehengebliebene Lokomotiven" – man kann sich Rimbaud in seinem Willen, sich zum Seher zu machen, als eine von ihm selbst bis zum Zerplatzen geheizte Lokomotive vorstellen, die zunächst einmal mit Volldampf losfährt, bis auch sie zum Stehen kommt. Eine überhitzte Energie von maßloser und gewaltsamer Art siedet in ihm und treibt ihn vorwärts, eine Gier nach Visionen, die ihn schon lange verzehrt hatte. Wenn man ihm glauben darf, hätte schon der Siebenjährige in winterlichen Mondnächten, eingegraben in den Schutt an der Gartenmauer, versucht, sich die Visionen aus den Augen gewaltsam herauszupressen. Jetzt sollen alle aufgewühlten Sinne ihm zu ihnen verhelfen. Nicht erst die Expressionisten waren es, die "ein gewaltsames Erzwingen von Offenbarungen" gewollt haben.<sup>65</sup> Rimbaud hat es vielleicht noch stärker gewollt als sie, er der auch schon vor Nietzsche den unbändigen Willen zum "Mehr-Leben" und zur Erweiterung seines Ichs gehabt hat. Und nicht erst von Verhaeren, sondern schon von Rimbaud könnte man sagen, daß er den Erdgeist oder besser, sich selbst beschworen hat, ihn "zu neuen Gefühlen" zu erwecken; nur, daß sein Lebensgefühl kein kollektives genannt werden kann,

---

<sup>64</sup> Zum Thema der *Voyant*-Briefe siehe ausführlich bei Benjamin Fondane (München 1991, S. 218-228). (MvL)

<sup>65</sup> Wie Hermann Pongs in seinem Buch DAS BILD DER DICHTUNG (Marburg 1927, Bd. I, S. 232) meint. (W.K.)

sondern, wie es auch bei Verhaeren und Goethe der Fall war, "in jedem Lebensaugenblick leidenschaftlich ich-bezogen bleibt".

Die Auffassung vom Dichter als von einem Seher ist nicht neu, sie ist uralt und auch in neuerer Zeit immer wieder aufgetaucht. Neu und fast bestürzend erscheint, daß ein sechzehneinhalbjähriger Knabe die furchtbare Forderung der grausamen Selbsterfahrung und Selbsterprobung in sie hineinträgt und glaubt, das in sich erkannte Dichtertum nur im entfesselten Sinnensturm verwirklichen, nur als Kranker, Verbrecher, Verfluchter in das zu erforschende Dunkel eindringen und sich so, wenn auch auf die Gefahr des eigenen Untergangs, zu dem weisen Seher machen zu können, der als Dichter der Zukunft gelten soll. In einer seltsamen Mischung von jugendlichem Gefühlsüberschwang und zerebraler Überreizung, von Ich-Kultus und Menschheitsideologie wird in einem rauschartig plötzlichen, wie eine Herausforderung wirkenden Ausbruch eine Poetik vorgetragen, wie sie unheimlicher kaum gedacht werden kann. Aber wenn man sich in die Seele Rimbauds hineinversetzt, so begreift man alles, was er gemeint und gesagt hat. Der Seher soll sich zuerst selbst erkennen und vor allem das Unbekannte seiner eigenen Seele suchen und aussprechen. "Das Wort Seele", sagt Spengler einmal, "gibt dem höheren Menschen ein Gefühl seines inneren Daseins, abgetrennt von allem wirklichen und Gewordenen, ein sehr bestimmtes Gefühl von den geheimsten und eigensten Möglichkeiten seines Lebens, seines Schicksals, seiner Geschichte."<sup>66</sup> Aus dem Gefühl seines inneren Daseins, und nur aus ihm, wollte Rimbaud leben und dichten, um alle in ihm liegenden Möglichkeiten seines Lebens und Schicksals zu erfüllen. Aus ihm heraus suchte er das Unbekannte, das heißt das, was dem taghellen Geist, dem Verstand, der empirischen Tatsachenforschung für immer unzugänglich bleibt, das, von dem,

---

<sup>66</sup> Oswald Spengler: DER UNTERGANG DES ABENDLANDES (Bd. I, München 1920, S. 407) (W.K.)

wie er sich in seiner derberen Sprechweise ausdrückt, die "alten Dummköpfe" bisher nur falsche Vorstellungen hatten.

Es drängt sich die Frage auf: Meinte Rimbaud es ganz ernst und aufrichtig mit dem Entwurf dieser "Prosa über die Zukunft der Poesie", als er sie wie im Paroxysmus der Leidenschaft in seinem Brief vom 15. Mai 1871 aufs Papier hinschleuderte? Fondane möchte glauben, daß er sich auf das Abenteuer des Sehers nicht mit dem bergeversetzenden Glauben stürzte, sondern ohne irgendwelchen Glauben von Anfang an verzweifelte, noch befangen in der Stimmung der Verzweiflung, in der er in der ganzen Zeit gelebt hatte.<sup>67</sup>

Allerdings, von dem strengen Ernst eines in kühler Sachlichkeit und mit methodischer Überlegung schreibenden Theoretikers kann nicht die Rede sein. Man sollte überhaupt vermeiden, von einer *Theorie* des Sehers zu sprechen, als von Theorie im etymologischen Sinn einer in Beschaulichkeit ersonnenen und durchgeführten Abhandlung. Es schreibt hier nicht nur ein von jeder lehrhaften Pedanterie unbeschwerter spielender Ironiker. Er beginnt mit einem "aktuellen Psalm", nämlich mit dem spielerisch-humoristisch stilisierten Gedicht *Chant de guerre parisienne*.<sup>68</sup> Dann, angelangt bei der pathetisch vorgetragenen Aussicht auf den dem Seher vielleicht beschiedenen Untergang, unterbricht er sich, macht vorübergehend Schluß, verspricht die Fortsetzung in sechs Minuten, bittet spaßhaft um williges Gehör, setzt den Bogen an zum Spiel des Vortrags des jedermann entzückenden zwirten Psalms: *Mes Petites Amoureuses*, jenes schrecklichen Gedichts von den häßlichen Dirnchen, an die er seine Liebe verschwendet hat, erklärt ebenso spaßhaft, daß nur der Mangel an Geld für einen schwereren Brief ihn verhindere, noch die hundert Hexameter des Gedichts *Les Amants de Paris* und die zweihundert Hexameter von *La Mort de*

---

<sup>67</sup> Benjamin Fondane: RIMBAUD DER STROLCH (München 1991, S. 53/54) (MvL)

<sup>68</sup> Daß es sich hier um alles andere als ein "spielerisch-humoristisches" Gedicht handelt, belegt Hermann H. Wetzels Aufsatz: *Chant de guerre parisien als Beispiel engagierter Dichtung* (hier im Anhang). (MvL)

*Paris* beizufügen<sup>69</sup>, fährt fort in dem neuen Gedankengang, der von dem Dichter als dem Prometheus der Zukunft handelt und mit der bisherigen französischen Dichtung abrechnet, und beschließt die lange Epistel mit dem als "frommen Gesang" gerühmten Gedicht *Accroupissements*, das aber nicht von der Frömmigkeit, sondern geradezu von höllischer Grausamkeit eingegeben ist.

Keines dieser Gedichte hat mit dem Sehertum, wie es in dem Brief verlangt wird, auch nur das geringste zu tun, ebensowenig wie die Gedichte, die unmittelbar vor und nach der Abfassung des Briefes entstanden sind. Das sind Gedichte, die wohl zum Teil einen aufgeregten Seelenzustand verraten, aber die Aufregung in objektiver, wenn auch gefühlsmäßig gehaltener Erzählung auflösen oder einen Einfall des übermütigen Jungen in kecken Versen vorbringen, vergangene Kindheit in fast abgeklärter Stimmung vergegenwärtigen, einmal auch, in *Le Cœur volé*, sich in schmerzlicher Klage über Beschmutzung eines als rein gedachten Herzens ergehen. In allen diesen Gedichten ist die ihn quälende Verzweiflung über die Öde des Daseins und seines eigenen Innern im Dichten überwunden.

Ähnlich mag es auch mit dem Vortrag seines Seher-Traumes in dem Brief gewesen sein. Da waltete keine Verzweiflung mehr. Er hat sie überwunden oder ist dabei, sie zu überwinden, indem er das Schreckliche, was er im Leben damals tat und erlitt, als Voraussetzung ja Bedingung seines schöpferischen Dichtertums erklärt. So wäre der Brief so etwas wie eine Rechtfertigung seines schöpferischen Lebenswandels vor sich selbst und vor denen, an deren Urteil ihm gelegen war. In dem Brief vom 13. Mai an Izambard hatte er tatsächlich sein arges Verhalten, ohne es im geringsten zu beschönigen, in unmittelbarem Zusammenhang mit seinem Dichterwillen gebracht.

War er aufrichtig mit dieser Versicherung? Er bildete sich jedenfalls ein, es zu sein. Er wollte sich nicht aufgeben. Er fand sich in einer Sackgasse und sah

---

<sup>69</sup> Verlorengegangene Gedichte (W.K.)



die Gefahr. In bürgerlicher Wohlanständigkeit konnte er nicht leben, für sie nicht dichten. Handarbeit, Schreibearbeit im Büro, wie Nina, das allzu vernünftige Geschöpf seiner Phantasie, wollte er nicht leisten. Er wollte und mußte dichten. "Il le faut", soll er der besorgten Mutter damals auf ihre Vorwürfe geantwortet haben. Die zügellose Freiheit seines jetzigen Daseins, mit allen ihren Erregungen, Entbehrungen, Leiden, herrlichen und schändlichen Abenteuern, schien ihm der einzige Boden zu sein, auf dem seine Blumen wachsen könnten. Er wußte, daß andere Dichter, Baudelaire vor allem, der König der Seher, außerhalb der Normalität und Biederkeit ihr wollüstiges, krankhaft schönes, anstößiges Künstlerdasein geführt hatten; warum sollte er, der sich Baudelaire überlegen fühlte, es nicht auch so machen dürfen. Dem Dichter der Zukunft ist alles erlaubt: "Ce n'est pas du tout ma faute: Je est un autre."

So ist diese seine Seherpoetik in der Tat eine Selbstverteidigung und Rechtfertigung, zugleich der kühne Versuch, seiner persönlichen Erfahrung den Charakter eines auf dem Gebiet der Poesie allgemein verpflichtenden Experiments und einer allgemein gültigen Wahrheit und Notwendigkeit zu geben. Wille und Ausführung mögen das Ergebnis eines plötzlichen Einfalls und einer stürmischen Improvisation gewesen sein, alles hat sich in voller Aufrichtigkeit vollzogen, in dem Augenblick, in dem es in ihm aufsprang.

"Je est un autre" – dieses Wort, richtig verstanden, hilft mit zum Verständnis, wie Rimbaud seine Ausbildung zum Seher gemeint hat.

Man hat das Wort nicht immer richtig verstanden. Enid Starkie zum Beispiel meint, Rimbaud hätte sagen wollen, die alte Vorstellung, daß die Persönlichkeit des Dichters von Wichtigkeit sei und daß dieser sein Werk aus sich selber erzeuge, sei vollständig falsch. Der Dichter sei nach Rimbauds Meinung nur das Sprachrohr des Ewigen, er selbst zähle gar nicht; denn er gebe nur der Stimme

eines anderen unbewußt Ausdruck.<sup>70</sup> Gerade das Gegenteil ist richtig. Unmittelbar vor diesem Wort fragt Rimbaud, in der Annahme, daß man die Romantiker nicht richtig beurteilt habe: Wer hat denn jemals die Romantik richtig beurteilt? Etwa die Kritiker, die Romantiker selbst, sie, die beweisen, daß das Lied so selten das Werk, das heißt der gesungene und begriffene Gedanke seines Verfassers ist? Für ihn ist also das Gedicht wirklich das Werk dessen, der es gedichtet hat.

Was bedeutet also das Wort? Rimbaud hat seinen Ausspruch zweimal bildlich zu verdeutlichen versucht. Im ersten Brief sagt er: "Ich ist ein anderer. Um so schlimmer für das Holz, das sich als Geige findet." Im zweiten Brief: "Ich ist ein anderer. Wenn das Blech als Trompete erwacht, so kann es nichts dafür." Starkie erklärt: Der Dichter ... hat mit dem Vorgang gar nichts zu tun, dieser geht ohne sein Wollen vor sich. Genau so wie das Blech nichts dazu kann, wenn es zu einer Trompete geformt wird, und wie das Holz nicht die Wahl hat, ob es eine Geige werden will oder nicht ... Die Geige habe sich nicht gerührt und doch quelle Musik aus ihr. So sei es mit dem Dichter. Ein anderes Wesen spiele auf ihm, während er unbewußt und automatisch die Töne hervorbringt, die ihm eingeflüstert werden.

Zugegeben, daß dieser Ausspruch leicht mißverständlich ist, aber wenn Rimbaud es so gemeint hätte, wozu dann die furchtbare Arbeit zur Kultivierung seiner Seele in der Verwirrung aller Sinne, um sie fähig zu machen, ins Unbekannte zu dringen, dessen Geheimnisse zu entdecken und das Entdeckte den Menschen zu verkünden? Rimbaud, der hier vom Ich des Dichters spricht, meinte es so: Bisher haben sich die Schriftsteller die Sache sehr einfach und leicht gemacht. Die menschliche Intelligenz brachte Gedanken hervor, Menschen lasen diese Gedanken auf und schrieben mit ihrer Hilfe Bücher. Das waren die Schriftsteller, Funktionäre. Aber sie waren keine Autoren, Schöpfer,

---

<sup>70</sup> Starkie, S. 118 ff. (W.K.)

Dichter. Menschen solcher Art hat es bisher nie gegeben, meint er etwas verächtlich und hochtrabend. Der Mensch arbeitete nicht an sich selbst, war noch nicht erwacht oder noch nicht in der Fülle seines großen Traumes. Also muß der Mensch, der Dichter sein will, an sich arbeiten, zur Selbsterkenntnis, zur Erkenntnis seines wahren Ich gelangen, seine Seele suchen. Indem er das tut, macht er sein Ich zu einem anderen Ich, das aber nicht außerhalb dieses Ich ihm gegenübertritt, sondern mit ihm zu einer unauflösbaren Einheit, eben der menschlich-dichterischen Einheit verbunden ist.<sup>71</sup> Im Bilde ausgedrückt: Der Dichter ist das zur Geige, nun zum Tönen fähig gewordene, bearbeitete Stück Holz, er ist das zur Trompete geformte Blech, zugleich aber auch ist er es, der aus seinem Willen, aus seiner angeborenen und ausgebildeten Fähigkeit die Töne auf diesen Instrumenten, das heißt aus sich heraus erzeugt, wenn er, um bei den Worten seines Bildes zu bleiben, den Bogen ansetzt: "Je lance un coup d'archet; la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène." Ich führe den Bogen! Das Wort ist entscheidend, ebenso wie das folgende: Indem ich es tue, wohne ich dem Aufbrechen meines Gedankens bei, betrachte ich ihn, lausche ich ihm.

Nur diese Erklärung wird dem Wesen Rimbauds gerecht. Man kann sich einen Rimbaud nicht vorstellen, der passiv, wie bewußtlos, die Stimme einer höheren Macht in sich aufnimmt, etwa so, wie romantische Dichter und Gelehrte sich vorstellten, daß die Dichter der alten Heldenepen nicht viel mehr als Schreiber unter dem Diktat der Volksseele gewesen wären. Er selbst ist tätig, indem er willentlich und bewußt an seiner Seele arbeitet, um sie in jenen Erregungszustand zu versetzen, in dem er das Unbekannte schauen und dichten kann. Er macht sich selbst zur Violine, auf deren bis zum Zerreißen gespannten Saiten er seinen Bogen führt, um seinen Gedanken vernehmen zu lassen. Er selbst ist der Andere, zu dem er sich gemacht hat, und bleibt dabei ganz er

---

<sup>71</sup> Einen verwandten Ansatz vertritt meines Erachtens der dänische Dichter Paul la Cour in seiner Poetik: FRAGMENTE EINES TAGEBUCHS (Frankfurt/M. 1953; erweiterte Neuauflage Berlin 2022: A+C online) (MvL)

selbst. "Je est un autre", das will im Grunde nichts anderes besagen, als was das Goethewort sagt: Werde, der du bist.

Der Andere! Der Mensch, in dem der Andere nicht auch ist, ist nur ein halber Mensch. Wenn nicht der Andere da ist, der ihn immer begleitet, ihm über die Schulter, ihm in die Seele schaut, ihn treibt, wenn der Mensch nicht mit ihm kämpft, wie Jakob mit dem Engel, bleibt er träge und unschöpferisch. Rimbaud riß den Anderen an sich und verschmolz sich mit ihm zu jener unruhigen, gärenden dichterischen Persönlichkeit, die bei allen ihren Widersprüchen nicht auseinanderfiel und zerfiel, so lange der eine und der andere, der Mensch und der Dichter durch den Willen zum gemeinsamen Werk zusammengehalten wurden, ja auch später nicht.

Rimbaud, indem er so über das Wesen des Ich und der Seele nachsinnt, begegnet sich mit ähnlichen Gedanken großer Denker. Man darf sich da an Sören Kierkegaard erinnern, der im Jahr 1837 in seinem Tagebuch einmal von der Stimme des Anderen in sich schreibt: "Jedesmal, da ich etwas sagen will, ist einer da, der es genau im selben Augenblick sagt. Es ist, als wäre ich ein Doppelgänger und als käme mein anderes Ich mir beständig zuvor, oder als glaubten, während ich stehe und rede, alle Leute, daß es ein anderer sei, so daß ich mit Recht die Frage stellen kann, die der Buchhändler Soldin seiner Frau stellte: Rebekka, bin ich es, der redet?" Er spricht mit der Stimme des Anderen in ihm selbst, während die "allzu vielen", die er sich kurz darauf vergegenwärtigt, in einer "Art geistiger Bauchrednerei" der "allgemeinen Umgangskrankheit" verfallen und nichts anderes tun, als die Sprache der anderen Leute um sich herum nachzusprechen.

Rimbaud, wenn er mit seinem Wort gewissermaßen den Leuten sagt, daß er, der ihnen gut bekannte und von den meisten geschmähte Taugenichts, eigentlich ein anderer ist, als der er ihnen erscheint, nämlich Rimbaud, der Dichter, der seine Seele sucht, die Violine, auf der er mit seinem Bogen seine

Melodien spielt, läßt sie wie Nietzsche in die unbekannte Welt des Subjekts schauen, die den Menschen im allgemeinen verborgen bleibt. Nietzsche, in den Aphorismen 115 und 116 der MORGENRÖTE, das Gespinst der verhüllenden Worte zerreißen, macht offenbar, daß wir alle nicht das sind, als was wir nach den Zuständen erscheinen, für die wir allein Bewußtsein und Worte – und folglich Lob und Tadel – haben, daß die Handlungen niemals das sind, als was sie uns erscheinen, daß die moralischen Handlungen "etwas anderes" sind.

Man muß schon an sich gearbeitet haben, um, wie Kierkegaard, Nietzsche und Rimbaud zu solchen Erkenntnissen über Seele und Ich zu gelangen. Rimbaud der Müßiggänger, der die Arbeit der den Pflug führenden und der schreibenden Hand gering schätzte, war ein solcher Arbeiter an sich selbst, und darum reiht er sich in seinen jugendlichen, ihm ganz eigenen Ahnungen und Erkenntnissen, in den Kreis solcher Denker von europäischer Bedeutung.

"Ich ist ein Anderer", das ist die Formel, mit der er die seltsame Kraft, die er als schöpferischen Trieb in sich spürte, sich und anderen zu verdeutlichen suchte. Mit ihr stehen wir vor dem ewig unerklärbaren genialen Menschentum, vor jenem Geheimnis, das allein uns einweihen kann in Größe und Tragik des begnadeten und verdammten Schaffenden, das heißt des Menschen, in dem der Andere und das Andere zu seinem Glück und zu seinem Verhängnis mächtig sind.<sup>72</sup>

Man hat dem Brief vom 15. Mai 1871 mit seiner Theorie des Sehers eine wesentliche Bedeutung für das Verständnis der gesamten modernen Poesie, für den Surrealismus z.B, zuerkannt, und gefunden, daß auf ihm die reinsten Hoffnungen unseres Zeitalters, etwa die der Dichtergruppe des *Grand Jeu*, vertreten von Dichtern wie René Daumal und Roger Gilbert-Lecomte, begründet seien.<sup>73</sup> Doch der Brief hat zunächst Bedeutung für Rimbaud selbst, für das

---

<sup>72</sup> Die Bedeutung des Satzes "Je est un autre" war ein Schwerpunkt im Briefwechsel zwischen Werner Kraft und dem Rimbaud-Übersetzer Curd Ochwaldt. (Werner Kraft: ZWISCHEN JERUSALEM UND HANNOVER. DIE BRIEFE AN CURD OCHWADT (Göttingen 2004) (MvL)

<sup>73</sup> Fondane, S. 234 f. (W.K.) In der deutschen Ausgabe: München 1991, S. 183. – Roger Gilbert-Lecomte hat Briefe Rimbauds herausgegeben und kommentiert (siehe in W.K.s Bibliografie). Siehe auch sein Aufsatz *Après Rimbaud la mort des arts* (hier im Anhang) sowie die deutsche Auswahl LE GRAND JEU (Nürnberg 1980, Neuausgabe Berlin 2012: A+C online). (MvL)

Verständnis seines dichterischen, mit seiner Persönlichkeit so eng verbundenen Willens in einer Notzeit seiner Seele. Sicher haben spätere Dichter und Erfinder von poetischen Programmen Anregungen aus ihm gezogen und sich auf ihn berufen. Über die Forderungen und Erkenntnisse dieses Briefes und über die Leistungen, die ihm folgten, sind sie aber kaum hinausgelangt. Surrealismus und Grand Jeu – bei aller Achtung für das Bemühen ihrer Anhänger, das Licht der von Rimbaud empfangenen Erleuchtungen weiterzutragen – die Dichtung dieser Bewegungen bleibt doch mehr ein Spielen von Adepten in engem Kreis. Rimbauds Genie und Dichtung aber läßt sich niemals in literarische Zirkel einschließen, allenfalls noch die Theorie des Sehers, aber nicht die Offenheit und das Geheimnis seines jede Beschränkung auf einen Kreis von Eingeweihten spottenden Menschentums und nicht die Leuchtkraft seiner Dichtung, die aus ursprünglichen Tiefen der menschlichen Natur hervorgebrochen ist.



Zeichnung Paul Verlaine (1842)

VERS NOUVEAUX und LES ILLUMINATIONS <sup>74</sup>

In den "Erleuchtungen" (LES ILLUMINATIONS)<sup>75</sup> sehen einige Bewunderer Rimbauds das Haupt- und Kernstück seiner dichterischen Leistung, das Werk, mit dem er seine poetischen Theorien in die Wirklichkeit umsetzen wollte. Verlaine spricht von ihnen als von "ce pur chef-d'œuvre, flamme et cristal, fleuves et fleurs et grandes voix de bronze d'or". Berrichon versteigt sich bis zu der Behauptung, daß Rimbaud mit ihnen dichterische Höhen erreichte, die bisher in Frankreich unbekannt gewesen seien. Hier sei das Unendliche des Gedankens in einer schwindelerregenden Tiefe gegeben. Welche Intensität von Visionen des Übernatürlichen! Man sei geblendet von so viel Leuchten. Der Rimbaud der ILLUMINATIONS, das sei Pascal zusammen mit dem heiligen Johannes der Apokalypse, mehr noch: er sei der Geist selbst, Heidentum und Christentum miteinander verschmolzen ... Von solchen und anderen Überschwenglichkeiten bleibt bestehen, daß allerdings diese Dichtungen kein Vorbild in irgendeiner Literatur haben, daß sie eine einmalige dichterische Schöpfung sind, die wohl nachgeahmt worden ist, aber ohne daß die Nachahmungen mehr als Nachahmungen geworden sind. Es ist wohl auch ganz unmöglich, Dichtungen solchen Stils zu höherer Vollkommenheit weiterzuentwickeln. Sie stellen in ihrer Art bereits ein Äußerstes dar, in ihnen ist die Grenze des dichterisch Sagbaren erreicht, manche mögen empfinden, schon überschritten. Ein Schritt

---

<sup>74</sup> Entsprechend dem früheren Stand der Rimbaudforschung rechnet auch Küchler (in seiner Übertragung und auch hier) etliche Gedichte zu den "Illuminations", die heutzutage von diesen unterschieden und als "Vers nouveaux" (von 1872) zusammengefaßt werden. Aus diesem Grund wurde der ursprüngliche Titel des Kapitels IX entsprechend geändert. (MvL)

<sup>75</sup> Der Titel stammt nicht mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht von Rimbaud, sondern wurde von Paul Verlaine für die Veröffentlichung vorgeschlagen, angeblich nach einem Arbeitstitel Rimbauds; nicht restlos geklärt ist, ob ursprünglich "Les illuminations" (französisch) oder das englische Wort "Illuminations" (etwa im Sinn von "Leuchtende Bilder", wie Kiefer/Prill 1991 übersetzen) gemeint war. Walther Küchler schreibt in seinen Übersetzungen "Farbstiche", in dieser Veröffentlichung jedoch konsequent "Erleuchtungen", als Überschrift des Kapitels sogar: "Die Erleuchtungen". – Insgesamt nennt er für Gedichttitel im allgemeinen deutsche Übersetzungen; diese wurden in der Neuausgabe zumeist durch den französischen Originaltitel ersetzt. (MvL)



über die von Rimbaud erreichte Seltsamkeit, über das Dunkle und Bizarre der Gedankenführung und der Form hinaus, und wir befinden uns in der Gefahrenzone der verkünstelnden Manier.

Merkwürdig ablehnend ist das Urteil, das der kritische Herausgeber von Rimbauds Werk, H. de Bouillane de Lacoste, über die Dichtungen des Jahres 1872, also auch über LES ILLUMINATIONS fällt. Er glaubt, in ihnen, mit denen Rimbaud um jeden Preis etwas Neues suche, ein rasches Versagen seiner dichterischen Ader feststellen zu können und findet, daß sich in einigen Gedichten, außer einem gewissen musikalischen Charme auch Geschwätz übelster Art zeige, zum Beispiel in *Bruxelles, Jeune Ménage, Le Loup criait* und anderen, und daß solche Gedichte nur in einem Zustand erdichtet sein könnten, der an Delirium tremens grenzt.

Aber eine solche bei einem so gewissenhaften Herausgeber besonders unverständliche Ablehnung ist ganz ungerechtfertigt. Von Versagen der Dichterkraft kann keine Rede sein. Man könnte vielleicht hier und da von Überspannung des Bogens, aber nicht von Erschlaffung reden, von übertriebener Suche nach absonderlicher Formulierung von Stimmungen, Gefühlen, Beobachtungen, Eindrücken und Gedanken, die unter der wahrnehmbaren Oberfläche der allgemeinen Erfahrungen liegen, aber keineswegs von Verarmung.

Mit *Le Bateau ivre* (Das trunkene Schiff) hatte Rimbaud seine bis dahin bedeutsamste dichterische Schöpfung vollbracht. Mit diesem Gedicht in der Tasche war er Anfang Oktober 1871, einer von ihm sehnlich erhofften Einladung Verlaines folgend, nach Paris gefahren. Wenn Delahaye wahr berichtet, nicht ohne Befürchtungen, wie er von den Pariser Dichtern aufgenommen werden würde. Seine Befürchtungen sollten sich bewahrheiten. Zwar wurde er mit Neugier und Spannung erwartet, wie ein Wundertier aus der

Provinz, aber die Aufnahme, nicht nur die der Familie Verlaines, war zurückhaltend und im ganzen ablehnend, einige Ausnahmen abgerechnet. Rimbaud paßte weder in die korrekten, spießhaften Bürgerkreise, noch in das artistische Pariser Literatenmilieu. Einige mögen ihm gern oder widerwillig Genie zugestanden haben, andere sind wahrscheinlich eifersüchtig auf die ungewöhnliche Dichterkraft dieses unliebenswürdigen, formlosen jungen Menschen gewesen. Er wirkte als der jungenhafte Provinzler ohne Manieren; sein ungepflegtes Äußere reizte zu spöttischer Geringschätzung. Seine rücksichtslose und brutale Offenheit, sicher auch seine mit beflissentlicher Deutlichkeit zur Schau getragene Verachtung des hergebrachten dichterischen und künstlerischen Schaffens, sein als Hochmut verkannter Stolz, die ganze wilde Fremdartigkeit seiner Erscheinung und seines Gebarens, sein unnahbares, in sich verschlossenes Wesen, alles das stieß ab und verhinderte herzliche Kameradschaft. Rimbaud, bei aller Unberechenbarkeit, war eine gerade, ehrliche, zu keinen Kompromissen bereite Natur. Sein äußeres Verhalten, seine Gleichgültigkeit gegenüber dem Eindruck, den er hervorrufen könnte, war für ihn, dem es nur um die innere Freiheit und Selbständigkeit zu tun war, die Scheidewand, hinter der sich sein dichterischer Ehrgeiz und die Hingabe an sein dichterisches Ideal verbargen. So ist es verständlich, daß Rimbaud sich von Paris enttäuscht fühlen mußte, "den Hafen des Elends, der ungeheuren Stadt mit dem von Feuer und Schlamm befleckten Himmel", wie er es im letzten Kapitel von *UNE SAISON EN ENFER* nennt, in schauernder Erinnerung an die dort ausgestandenen schrecklichen Leiden, und daß er trotz aller Zerstreungen, künstlerischer Anregungen und derber Genüsse einsam und unbefriedigt in dieser Stadt lebte, angewiesen auf kärgliche Unterstützung seiner Freunde und auf das bißchen Geld, das er sich, auf welche Weise immer, sicher nicht als Dichter, damals verdienen mußte.

Direkte Zeugnisse, wie es in dieser Zeit, die von Oktober 1871 bis zum Juli 1872 dauerte, mit Unterbrechung eines kürzeren Aufenthaltes in Charleville, in ihm aussah, sind nicht vorhanden, mit Ausnahme eines Briefes, den er im Juni 1872 an Delahaye geschrieben hat. Es ist ein Brief, der verdient, genauer bekannt zu sein. Wenn er auch nur von seinem Leben im Mai und Juni spricht, so darf man doch annehmen, daß die seelische Stimmung, die dort erscheint, im wesentlichen auch die der anderen Monate gewesen ist. Er hat sicher nicht nur in den ihm verhaßten Sommermonaten Absinth getrunken, nicht nur um seinen Durst zu löschen, sondern um sich zu berauschen und das Erwachen aus dem Rausch ist ihm im Winter wie im Sommer gleich ekelhaft gewesen.

"Ich arbeite jetzt in der Nacht. Von Mitternacht bis 5 Uhr morgens. Im vergangenen Monat ging mein Zimmer, rue Monsieur-le-Prince, auf einen Garten des Lycée Saint-Louis hinaus. Gewaltige Bäume standen unter meinem Fenster. Um 3 Uhr morgens erbleichte die Kerze: alle Vögel lärmten zugleich in den Bäumen. Vorbei mit der Arbeit. Ich mußte die Bäume, den Himmel anschauen, wie sie von dieser ersten unsagbaren Morgenstunde berührt wurden. Ich sah die Schlafsäle des Lyzeums noch ganz stumm. Und schon das abgehackte, wohlklingende, köstliche Geräusch der Karren auf dem Boulevard – ich rauchte meine Pfeife und spuckte auf die Ziegel; denn mein Zimmer war eine Dachkammer. Um 5 Uhr ging ich hinunter, um mir etwas Brot zu kaufen. Da ist es ganz frisch. Überall sind Arbeiter unterwegs. Für mich die Stunde, in der ich mich in den Weinschenken betrinke. Dann ging ich nach Hause, aß etwas und legte mich zu Bett, um sieben Uhr morgens, wenn die Sonne die Asseln unter den Dachziegeln auskriechen ließ. Die frühen Morgenstunden im Sommer und die Dezemberabende, sie haben mich hier immer entzückt. Aber jetzt habe ich ein hübsches Zimmer, zwar auf einen Hof ohne Hintergrund hinaus, aber

immerhin drei Quadratmeter groß. [...] <sup>76</sup> Da trinke ich Wasser die ganze Nacht hindurch, ich sehe den Morgen nicht, ich schlafe nicht, mich erstickte. Ja, so ist's ..."

Niemals hat Rimbaud so ohne Umschweife, so rein erzählend, von Wohnung, Arbeit, Zeit des Arbeitens, Trinkens, Essens und Schlafens berichtend, uns in die Wirklichkeit seines Lebens schauen lassen. Aber bei aller Treue wirkt der Brief wie ein Gedicht, in dem Stimmung und Ausdruck von stärkster Derbheit <sup>77</sup> zu feinsten Zartheit wechseln. Ohne es zu wollen, hat er sich da selbst in seinem Wesen geschildert, so wie er immer war, auch in jenen Monaten, in denen Gedichte wie *Larme, Comédie de la soif, Chanson de la plus haute tour, Eternité, Age d'or* und andere geschrieben wurden.

Als Rimbaud diese Gedichte verfaßte, hatte er sich wiedergefunden. Zuerst war er wie verloren gewesen in Paris. Es ist zunächst auffallend, aber begreiflich, daß sein dichterisches Schaffen in den ersten Monaten des Pariser Aufenthaltes so gut wie aussetzte. Von Oktober 1871 bis in den April 1872 hinein, also mindestens sechs Monate lang, gibt es kein Gedicht, dessen Abfassung man mit Sicherheit in diese Zeit verlegen könnte. Aber dann blüht sein Dichten wieder auf, wie Blumen in einem neuen Frühling. Nun schrieb er die Gedichte in Versen und Prosa, die unter dem Titel LES ILLUMINATIONS bekannt sind. <sup>78</sup>

Verlaine, der die ILLUMINATIONS im Jahr 1886, zuerst in verschiedenen Heften der Zeitschrift *La Vogue* und danach in Buchform unvollständig herausgab, behauptete, daß Rimbaud das Wort in seiner englischen Bedeutung *coloured plates* verstanden und seinem Manuskript auch den Untertitel *gravures*

---

<sup>76</sup> Bei Küchler ausgelassen: "– Die rue Victor Cousin bildet mit dem Café Niederrhein eine Ecke auf dem Platz der Sorbonne und geht am anderen Ende auf die rue Soufflot. –" (Arthur Rimbaud: BRIEFE UND DOKUMENTE. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Curd Ochwad; Heidelberg 1961, S.46f. – Siehe auch in der Neuausgabe bei A+C online; Berlin 2021) (MvL)

<sup>77</sup> Dies in dem von Küchler nicht zitierten ersten Teil des Briefes. (MvL)

<sup>78</sup> Die Datierung einzelner Gedichte in der Sammlung ILLUMINATIONS ist noch heute nicht gesichert; insbesondere wird davon ausgegangen, daß etliche davon erst 1873-74 entstanden sind. (MvL)

*coloriées* = *Farbstiche* gegeben hätte. Aber es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß Rimbaud die beiden, im Englischen und Französischen verschiedenen Bedeutungen ineinander verschmolzen und so dem Wort jenen Doppelsinn der äußeren Farbenwirkung und der inneren Erleuchtung verliehen hat, den man sich stets vergegenwärtigen muß, wenn man diese Dichtungen liest. Doch ist es wahrscheinlich so, daß er in erster Linie an die französische Bedeutung gedacht hat.

Für die Franzosen bedeutet jedenfalls *illuminations* jene innerlichen Erleuchtungen des Geistes, wie sie in besonderen, seltenen Augenblicken den Menschen erscheinen können. Maine de Biran beschreibt einmal sehr schön einen solchen Zustand. Am 29. April 1816 trug er in sein Tagebuch ein, wie der plötzliche Übergang des Winters zum Sommer einen ganz anderen Menschen aus ihm gemacht habe, der mit der Luft ein neues, mehr geistiges als körperliches Leben einatme. Es seien nicht die Gedanken, die hell würden, vielmehr werde das innere Licht heller und stärker, und Herz und Geist seien dadurch plötzlich erleuchtet. Er bekennt, daß er oft solche plötzlichen Erleuchtungen in sich verspüre, in denen die Wahrheit aus den Worten hervortrete: "Il semble que notre organisation matérielle qui faisait obstacle à l'intuition interne cessede résister et que l'esprit ne fait que recevoir la lumière qui lui est appropriée."<sup>79</sup>

Solche inneren Erleuchtungen kannte Rimbaud und glaubte in ihnen den Erkenntnissen und Wahrheiten näher zu kommen, nach denen ihn verlangte. Seine Erleuchtungen hatten für ihn den Wert jener subjektiven Erkenntnisquelle, die Schopenhauer als *Illuminismus* bezeichnete. Schopenhauer setzt dem Rationalismus, dessen Organ der nach außen

---

<sup>79</sup> Maine de Biran (1766-1824): JOURNAL INTIME (Paris 1927, T. I, S. 213) (W.K.) – Im Original "Paris 1827"; eine solche Ausgabe konnte nicht gefunden werden, dafür eine zweibändige Ausgabe Paris 1927. – Der bedeutende französische Dichter und Essayist Yves Bonnefoy schreibt in seiner grundlegenden Studie: "Im Wort *Illumination* liegt denn auch nicht der gnostische Gedanke einer plötzlichen Erleuchtung des Verstandes, sondern das Bild der flüchtig sich auf einen Gnadenglanz öffnenden Wolken." (Yves Bonnefoy: ARTHUR RIMBAUD; Reinbek 1962, hier: <sup>8</sup>2005, S. 40) Bonnefoy schreibt durchgängig gleichermaßen poetologisch und psychologisch nuanciert, wobei seine psychologische Haltung mich n Johanna Herzog-Dürcks *Existentielle Psychotherapie* erinnert. (MvL)

gerichtete, nur die Erscheinungen umfassende, das letzte innere und selbsteigene Wesen der Dinge nicht erreichende Intellekt ist, den Illuminismus entgegen, der, wesentlich nach innen gerichtet, innere Erleuchtung, intellektuelle Anschauung, höheres Bewußtsein, unmittelbare Vernunft, Gottesbewußtsein, Unification und dergleichen zum Organ habe. Dieser Illuminismus, der stellenweise schon bei Plato, entschiedener bei den Neuplatonikern, den Gnostikern, bei Dionysius Areopagita, Scotus Erigena, bei mohammedanischen Philosophen in Indien, bei Jakob Böhme und allen christlichen Mystikern zu verspüren sei, trete allemal auf, wenn der Rationalismus ein Stadium durchlaufen habe, ohne sein Ziel erreicht zu haben; am Ende der Scholastik als Mystik bei Tauler und Seuse, als Gegensatz zu Kant bei Jacobi, Schelling und Fichte.<sup>80</sup> Man fühlt sich versucht, hinzuzusetzen: als Gegensatz zum Positivismus bei Arthur Rimbaud.

Rimbaud war kein Philosoph. Soviel Bücher er auch gelesen haben mag, philosophische Bücher hat er sicher am wenigsten gelesen. Jedenfalls brauchte er sie nicht, um sich mit ihrer Hilfe von seinen Erleuchtungen erhellen zu lassen. Sein Illuminismus kam ihm, dem zwar scharfen Denker, aber jedem Rationalismus abholden Dichter, aus eigenen Lichtquellen. In seinem elementaren Wahrheitsbedürfnis, in seinem Widerstreben gegen die ihn unbefriedigenden und verletzenden Erscheinungen um ihn herum, in seinem triebhaften Drang nach Erkenntnis des Unbekannten verließ er sich allein auf seine dichterischen, von Gedanken durchglühten Erleuchtungen.

Den Zustand der Erleuchtung kannte Rimbaud sicher aus der Lektüre der *PARADIS ARTIFICIELS*<sup>81</sup> von Baudelaire. Da ist mehr als einmal die Rede von der neuen Feinheit und der höheren Schärfe aller Sinne nach dem Genuß von Opium und Haschisch, von einer Durchleuchtung, in der selbst die trivialsten Dinge in der Natur im Licht des illuminierten Geistes glänzen: "Geruch, Gesicht,

---

<sup>80</sup> Arthur Schopenhauer: *PARERGA UND PARALIPOMENA*, Band II (Berlin 1862, S. 10 ff.) (W.K.)

<sup>81</sup> Charles Baudelaire: *DIE KÜNSTLICHEN PARADIESE*; siehe auch sein Gedicht *Correspondances*. (MvL)

Gehör, Gefühl haben gleichermaßen Anteil an diesem Fortschritt. Die Augen sehen das Unendliche. Das Ohr vernimmt inmitten des weitesten Lärms fast unhörbare Töne. Dann beginnen die Halluzinationen. Die äußeren Gegenstände nehmen langsam, nacheinander merkwürdige Formen an. Dann kommt es zu den Zweideutigkeiten, Täuschungen und Gedankenverschiebungen. Die Töne umkleiden sich mit Farben, und den Farben wohnt Musik inne." Vielleicht in Anlehnung an das hier mitgeteilte Phänomen der Sichtbarwerdung der Klänge in Farben hat Rimbaud die Farben der Vokale erfunden und darüber ein berühmtes Vokalonett gedichtet. Baudelaire läßt einmal, nach E. A. Poe, den nervösen August Bedloc bekennen, daß sich ihm auf Morgenspaziergängen nach dem Genuß von Opium die Außenwelt folgendermaßen darstelle: "Im Zittern eines Blattes, in der Farbe eines Grashalms – in der Form eines Kleeblatts – im Gesumm einer Biene – im Glanz eines Tautropfens – im Seufzen des Windes – in den vagen, vom Wald herwehenden Düften – offenbarte sich ein ganze Welt von Eingebungen, eine prächtige und buntscheckige Prozession von ungeordneten und rhapsodischen Gedanken."

Wohl auch durch die Lektüre der *PARADIS ARTIFICIELS* ist Rimbaud dazu gekommen, sich an Haschisch und Opium zu berauschen. Einzelne Gedichte der *ILLUMINATIONS* – wie *Matinée d'Ivresse* – zeugen nicht nur von den glückhaften und fieberhaften Erregungen des Rausches, die noch nach dem Erwachen fortwirke, selbst im Zustand der qualvollen Ernüchterung, sondern auch von seinem Glauben an die "Methode" dieser Selbstversetzung in solche künstlichen Traumzustände, deren Wiederholung er herbeiführen wollte. *Ornières* ist zwar nicht aus der Betrachtung eines glänzenden Tautropfens, wohl aber aus dem Anblick feuchter Wagenspuren auf einem Waldweg entstanden. Aber es ist durchaus nicht nötig, anzunehmen, daß er, der puissant imaginaire, wie Claudel ihn mit Recht nennt, immer Rauschmittel hätte gebrauchen müssen, um solche Gedichte zu verfassen.

Um die Bedeutung der ILLUMINATIONS im Werk Rimbauds zu erfassen, muß man sich darüber klar werden, über welche Gegenstände er in ihnen gedichtet hat, und versuchen zu ergründen, welchen Sinn die Gedichte haben; eine Aufgabe, die besonders schwierig ist für die schwer verständlichen Gedichte, zu schweigen von den fast oder ganz unverständlichen, deren Sinn manchmal nur zu ahnen ist. Die bisherigen Erklärer haben diese Aufgabe oft nur unvollkommen gelöst. Der gegebene Wortlaut ist allerdings manchmal so dunkel, daß man in solchen Fällen Rimbauds Meinung nicht immer mit völliger Sicherheit erschließen kann. Immerhin empfiehlt es sich, ja ist es nötig, daß man sich möglichst an ihn hält und vermeidet, ihm eine Bedeutung zu unterlegen, die sich nur aus mehr oder minder willkürlichen oder rationalistisch-logisch durchgeführten Erklärungen konstruieren läßt. Besser, auf Erklärungen überhaupt verzichten, als sich in Spitzfindigkeiten, geistreichen und gewagten, tiefgründigen Spekulationen zu gefallen, die am Dichterischen vorbeigehen.

Man muß sich in nicht wenigen Fällen damit bescheiden, zu glauben, daß der Dichter über Geheimnisse schrieb, die in ihm verschlossen bleiben sollten, daß er ein Dunkles dichtete, das ihm vielleicht selbst als undurchdringlich erschien. Er wollte auch gar nicht, daß es anderen Menschen deutlicher würde als ihm selbst. "Versteht ihr was von meinem Wort?"<sup>82</sup> fragt er ernsthaft und spöttisch zugleich und: "Ich allein besitze den Schlüssel zu dieser Parade."<sup>83</sup>

Auch in der Bewahrung des Dunklen sah Rimbaud das Poetische. Sein Dichten ist oft ein *trobar clus*, wie es die alten Troubadours pflegten.<sup>84</sup> Wenn man will, als Spiel. Aber Dichten ist auch, nicht nur, ein Spielen aus einer Auffassung vom Dichten heraus, die aus Geringschätzung der einfachen

---

<sup>82</sup> *Ô saisons, ô châteaux* (MvL)

<sup>83</sup> *Parade* (MvL)

<sup>84</sup> In der Sonderform des *trobar clus* (verschlossenes, dunkles, schweres Dichten, als Gegenbegriff zu *trobar leu*, leichtes Dichten) zeichnen die Lieder mancher Trobadors sich durch ein hohes Maß an primär sprachlicher und sekundär auch rhetorischer Verrätselung aus. (Wikipedia) (MvL)



Wiedergabe des ohne weiteres Verständlichen heraus, aus einem gewissen Verlangen nach Exklusivität dichten will. Der Seher übt sich am Unsichtbaren, am Unbekannten, er will es zwar aus seiner Verslossenheit zutage fördern, es aber in seiner geheimnisvollen Rätselhaftigkeit nicht entweihen, aus Furcht, daß es, allgemeinverständlich und oberflächlich gemacht, seinen Reiz und Zauber einbüßen könnte. Was einen solchen Dichter bewegt, ist seine ureigene Angelegenheit. Er will sie nicht ohne weiteres den Profanen preisgeben. Wer ihm folgt, von gleicher Sehnsucht getrieben, soll seine Ahnungen teilen, beglückt im Suchen selbst, zufrieden mit dem Stückwerk, mit dem das menschliche Erkennen sich nun einmal in aller Ewigkeit bescheiden muß.

Wenn im folgenden versucht wird, einige der schwerer verständlichen Gedichte der ILLUMINATIONS einer erklärenden Betrachtung zu unterziehen, so wollen und können diese Erklärungen nicht den Anspruch auf letzte, den Sinn des Gedichts erschöpfende Deutung erheben. Sie sollen nur wegweisende Anregungen geben. Jeder Leser muß sich selbst um die Deutung der ihm zunächst dunkel erscheinenden Gedichte bemühen, und es ist durchaus möglich, daß mehrere Deutungen nebeneinander zu Recht bestehen. War es nicht Mallarmé, der offen ausgesprochen hat, daß manche seiner Gedichte zwei oder drei Deutungen zuließen, von denen jede zutreffen könne? Es liegt im Wesen des Geheimnisses, daß es nicht eindeutig ist. Auch Valéry hat jedem seiner "energischen" Leser das Recht zu eigener Deutung der Dunkelheiten seiner dunklen Gedichte zugesprochen. Rimbaud ist der Dichter von Geheimnissen, die er im Leben mit sich herumgetragen und zuletzt mit in sein Grab genommen hat.

Bei den Ausführungen des folgenden Versuchs wird in einigen Fällen auf die Erklärungen anderer Autoren Bezug genommen, um durch solche Gegenüberstellung die eigene Meinung um so deutlicher werden zu lassen und dem Leser die Nachprüfung zu erleichtern. Alle bisherigen Deutungsversuche

anzuführen lohnt sich nicht und würde auch zu weit führen. Am meisten bemüht haben sich um das Verständnis der fast immer mit Vorsicht aufzunehmende A. Rolland de Renéville und der zuverlässigere, zwar oft etwas oberflächliche, aber mit Rimbauds Wesen und Wollen vertraute Freund Delahaye.

Eine Anzahl von Gedichten der "Erleuchtungen" sind sicher der Inspiration durch Rauschträume zu verdanken, am deutlichsten das Gedicht:

### *Matinée d'Ivresse*

Das Gedicht hält den Zustand des Erwachens nach einem vielleicht erstmaligen nächtlichen Haschischtraum fest. Es ist ein Preislied auf das glückhafte Erlebnis der Rauschnacht, das trotz der unangenehmen Nachwirkungen des genossenen Giftes ihm bleiben wird, auch wenn er der alten, unharmonischen Wirklichkeit zurückgegeben ist. Preislied, endigend mit der Prophezeiung, daß nun die Zeit der Assassins gekommen ist, nämlich die Zeit der Haschischjünger.

Rimbaud gebraucht das Wort, wie er es wohl aus der Lektüre von Théophile Gautiers Novelle *Le Club des Hachichins* und aus dem Beginn des zweiten Kapitels der *PARADIS ARTIFICIELS* von Baudelaire kannte: "Der Alte vom Berge" – so heißt es da – "schloß, nachdem er sie mit Haschisch berauscht hatte," (daher der Name Haschischins oder Assassins) "in einem Garten voller Entzückungen diejenigen seiner jüngsten Schüler ein, denen er eine Vorstellung vom Paradies als sozusagen im voraus gehante Belohnung für ihren passiven und besinnungslosen Gehorsam geben wollte." Das Wort assassins in dem Gedicht darf also nicht mit Mörder übersetzt werden; denn es ist nicht zu ersehen, warum jetzt die Zeit der Mörder gekommen wäre. Hält man an der Bedeutung Mörder fest, so kann man zu einer so abwegigen Erklärung kommen,

wie Rolland de Renévle sie in seiner auch sonst fehlgehenden Deutung des Gedichts gibt, wenn er sagt: "Les hommes doivent s'ériger en assassins du sensible pour parvenir aux réalités absolues."<sup>85</sup>

Das Gedicht besitzt seinen Wert durch den Versuch des Dichters, in dem nach der Rauschnacht am Morgen sich fortsetzenden, noch verwirrten und unbehaglichen Traumzustand das Erlebnis der Nacht festzuhalten. Im Gegensatz zu Rauschschilderungen bei Baudelaire werden nicht die sinnlichen Glücksempfindungen, sondern hauptsächlich die gedanklichen Offenbarungen dargestellt, in ihrer ganzen verwirrenden und beglückenden Gewalt. Das ihm im Rauschtraum zuteil gewordene Glück war das seinem Körper und seiner Seele gegebene Versprechen, daß der Baum des Guten und Bösen begraben werden und die tyrannischen Wohlanständigkeiten vertrieben werden sollten, damit er seine sehr reine Liebe verwirklichen könne, die Sehnsucht seiner wachen Träume, ein Versprechen, das mit dem Donnerton einer furchtbaren Fanfare erscholl. Auch andere haben das Versprechen gehört, Kinder, die es mit Lachen aufnahmen, weil sie es nicht verstehen und nie verstehen werden. Anderen war es anfänglich ein Abscheu, weil eine solche Umwälzung der moralischen Begriffe nicht gleich verständlich ist. Aber zuletzt endet der Traum, wie auch sonst von Haschischträumen berichtet wird, in einem Wirbel von Düften; doch mag mit ihnen auch symbolisch der Zustand paradiesischer Wonne über das empfangene Versprechen gemeint sein. Aus dem ekstatischen Wonnegefühl heraus feiert er die heilige Nacht der Trunkenheit, bejaht er die Methode, die zu solchem Glückszustand führt, ist er bereit, jeden Tag sein Leben hinzugeben für die Erneuerung solcher Offenbarung und erwartet er die Zeit der Haschischjünger.

Der Charakter dieses ekstatischen Gedichts ist völlig verkannt, wenn Rüttsch meint, wahrscheinlich verführt durch die *assassins* des Schlusses, daß es nach

---

<sup>85</sup> A. Rolland de Renévle, S. 104 (W.K.) – Deutsch: "Männer/Menschen müssen zu Mördern des Sensiblen werden, um zu absoluten Realitäten zu gelangen." (MvL)

der Aufhebung aller Formschränken durch den Rausch, wie Rimbaud es in seinem Unendlichkeitswillen begehre, mit der Einsicht ins Nichts endige. Mit einer solchen Auffassung mißversteht man nicht nur dieses Gedicht, sondern auch Rimbaud selbst. Hier wird derselbe Irrtum begangen, der auch zur Fehlerklärung des Gedichts *Conte* geführt hat.

Es liegt nahe, anzunehmen, daß einige der besonders dunklen Gedichte in freier Weise visuelle Rauscherfahrungen wiedergeben, oder daß sich Erlebnisse auf Wanderungen oder in irgendwelchen Vergnügungsstätten in phantastischer Umgestaltung und Weiterbildung mit ihnen mischen, wie es zum Beispiel der Fall sein könnte in *Nocturne Vulgaire* und in

### *Scènes.*

Ein sehr dunkles Gedicht. – Die folgenden Ausführungen versuchen nicht, es zu erklären, sondern wollen nur mit einer Erklärung bekannt machen, die keine ist. Rolland de Renéville<sup>86</sup> unternimmt es, an diesem Gedicht den von ihm behaupteten metaphysischen Charakter von Rimbauds Idee der Liebe zu erweisen. Die alte Komödie, die da in verschiedenen Abteilungen eines seltsam konstruierten Theatergebäudes ihre Idyllen zur Vorführung bringt, soll das kosmische Drama oder die Komödie der Liebe bedeuten, die auf der ganzen Erde, durch die verschiedenen Zivilisationen hindurch, sich abspielt. Diese Erklärung gewinnt nicht dadurch an Wahrheit und Tiefe, daß sie in Zusammenhang gebracht wird mit der Voraussage der Pariser Weltausstellung 1867 durch Nostradamus und mit der Vorstellung eines Hindu-Dichters von der Tendenz zur Einheit, die den Menschen dazu treibe, sich inmitten der Kreatur wie einen Wassertropfen im Ozean zu begreifen, und mit der metaphysischen

---

<sup>86</sup> Der Dichter und Essayist André Rolland de Renéville (1903-1962) schloß sich 1927 der Gruppe *Le Grand Jeu* an. 1929 erschien sein Aufsatz RIMBAUD LE VOYANT, der die Aufmerksamkeit der Surrealisten auf sich zog. René Daumal und Roger Gilbert-Lecomte hielten dieses Interesse für ein Manöver der Gruppe um André Breton, um *Le Grand Jeu* den Surrealisten einzuverleiben. 1932 distanzierte sich Rolland de Renéville von *Le Grand Jeu* (und diese von ihm); er korrespondierte mit Artaud und Breton. Mit Jules Mouquet leitete er 1946 die erste Veröffentlichung des Gesamtwerkes von Arthur Rimbaud in der Sammlung der *Bibliothèque de la Pléiade*. (Französische Wikipedia) (MvL)

Lehre des Orients, daß das Weltall nach Plänen errichtet sei, die sich im Bau des Menschenkörpers wiederfinden.

In den Worten des Gedichtes werden verschiedene Szenen geschildert, die sich in phantastischen Theaterräumen abspielen. Zuerst schreitet auf felsigem Feld, längs eines Holzgeländers, eine barbarische Menge, unter entblätterten Bäumen, in Kreisbewegungen vorwärts. In Korridoren, behangen mit schwarzer Gaze, fallen Komödiantenvögel zum Rhythmus von Lampions tragenden und mit Laub bekränzten Spziergängen auf Holzbrücken nieder, die in dem Inselmeer schwanken, das von den Einschiffungsbooten der Zuschauer bewegt wird. Lyrische Szenen zu Flöten und Trommelspiel neigen sich hernieder aus Winkeln auf der Saaldecke, um moderne Klubsalons oder altorientalische Säle. Das Zauberspiel spielt sich in melodischer Weise hoch oben im Amphitheater für die Bötier im Schatten bewegter Hochwälder ab, auf dem Kamm eines Ackerfeldes. Der Sinn dieser merkwürdigen Vorgänge auf den merkwürdigen Bühnen bleibt rätselhaft. Das aber scheint sicher zu sein, daß von Liebe hier nicht die Rede ist. Sinn ist in diesen Szenen wohl ebensowenig zu finden, wie in manchen phantastischen Bildern, die in Träumen an uns vorübergleiten. Das Ganze ist eine auf das Sinnliche beschränkte Schau von Szenen; man könnte an ein in verschiedenen Räumen sich bewegendes Maskengetümmel zur Karnevalszeit denken, wobei sich ja leicht Gelegenheit zu Liebesabenteuern findet, Komödienräume, Komödienspieler, komödienhafte Welt und Zuschauer der alten ewigen Komödie – alles ist da, nur sieht man nicht recht, daß die Komödie der Liebe gespielt wird. Rimbaud stellt die Requisite der Komödie vor uns hin, nun kann ein jeder sie spielen, wie er Lust hat und vermag: *Invitation à la valse*.

Einer ähnlichen Inspiraton und Erfahrung bei freier geistiger Verarbeitung mögen entsprungen sein auch

### Die Städte-Gedichte.

De Quincey spricht in seinen CONFESSIONS OF AN ENGLISH OPIUM-EATER verückt von der Macht des Opiums, das aus der Tiefe der Dunkelheit, aus der phantastischen Einbildungskraft des Gehirns Städte und Tempel erbaue, die weit über die Kunst des Phidias und Praxiteles, die Herrlichkeiten von Babylon und des ägyptischen Theben hinausgingen. Baudelaire beschreibt in dem Gedicht *Rêve parisien* Paris, wie er es sich im Traum, in der Launenhaftigkeit seiner Phantasie erschaffen hat. Er sieht diese seine Traumstadt als eine berausende vegetationslose Monotonie von Metallen, Marmor und Wasser, ein Babel von Treppen und Arkaden, einen unermeßlichen Palast von Wasserbecken und Katarakten. In schlafenden Teichen riesige Najaden; Millionen Meilen weit breiten sich unerhörte Steine, magische Fluten und Eisfelder; schweigende Gangesströme stürzen in diamantene Abgründe, unter einem Edelsteintunnel fließt ein gezähmter Ozean. Kein Stern, keine Sonne über dieser schweigenden, aus eigenem Feuer glänzenden Wunderwelt.

Vielleicht hat Rimbaud mit diesem "Architekten seiner Zaubergebilde" in seinen Städtebildern wetteifern wollen.

In *Villes I*<sup>87</sup> gibt er weniger das Traumbild einer Stadt, als das einer weiten Phantasielandschaft, mit seltsamen natürlichen und von Menschen gebauten Formationen, bevölkert von Menschen, legendarischen und mythologischen Gestalten, erfüllt von Geräusch und Gesang der Natur und der sich da bewegendenden Fabelwesen, glänzend von Farbenspielen des Lichts und des Feuers. Man könnte sich in einen riesigen großstädtischen Lunapark versetzt glauben, in einen Jahrmarkt von gewaltigen Ausmaßen, auf dem kosmische Naturvorgänge, burleske Tänze und Lieder von Phantomen aller Art dem

---

<sup>87</sup> Im Manuskript *Villes II* (*Ce sont des villes!*) (MvL)

Besucher vorgeführt werden. Delahaye macht darauf aufmerksam, daß vor dem Café de la Source auf dem Boulevard Saint-Michel in Paris sich zu Rimbauds Zeit eine aus Zement und bemaltem Karton aufgebaute alpine Landschaft mit Sprungbrunnen, Wasserfällen, Eisenbahn, Sennerinnen und Räubern befunden habe<sup>88</sup> und vielleicht die Veranlassung zu Rimbauds Gedicht gewesen wäre. Dann hätte Rimbaud an dieser zahmen Spielerei den eigenen Spieltrieb in besonders bizarrer Phantastik geübt.

*Villes II*<sup>89</sup> bezieht sich auf London, eine der kolossalsten Schöpfungen der modernen Barbarei, wie er diese gigantische Stein- und Menschenwüste nennt. Mit wenigen treffenden Worten wird die nebelige Atmosphäre der Stadt, der Hyde-Park, das Aussehen der Vorstädte wiedergegeben. Aber die Darstellung gleitet auch ins Unwirkliche, phantastisch Stilisierte hinüber.

Das nur mit *Ville* überschriebene Gedicht gibt bei aller Kürze meisterhafte Charakteristik des Geistes der Zivilisationsform, in der sich London ihm darbietet. Hier ist alles modern, kein Gebäude erinnert an alten Aberglauben, gleichgültig gehen die Bewohner der Millionenstadt, die in Erziehung, Handwerk, Lebensführung sich ganz gleichgeschaltet und ihre Sprache und ihre Moral aufs äußerste vereinfacht haben, aneinander vorüber. Der kühlen, sachlichen Feststellung dieses Eindrucks folgt dann die eigene tiefere Schau, die in diesem Treiben unter dem ewigen Kohlenstaub – "notre ombre de bois, notre nuit d'été" – die Seelenarmut, Verzweiflung und Verworfenheit der Menschen entdeckt: "La Mort sans pleurs, un Amour désespéré et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue."

London ist auch gemeint in dem Gedicht *Les Ponts*. In ihm, das man fast als ein kubistisches Gemälde lange vor der Zeit des Kubismus bezeichnen könnte, wird die Stadt gemalt als ein Gewirr von nebeneinander laufenden, in Winkeln sich überschneidenden Linien und Figuren, die Brücken über graublaue Wasser

---

<sup>88</sup> Eine vergleichbare Attraktion bestand in diesen Jahren in Berlin: die "Neue Welt" auf der Hasenheide in Neukölln. (MvL)

<sup>89</sup> Im Manuskript *Villes I (L'acropole officielle)*. (MvL)

eines in Krümmungen verlaufenden Kanals bedeuten sollen. Querlinien, auf denen Senkrechte als Maste und Signalstangen stehen. Dazwischen – wirklich ganz wie auf solchen Bildern – Instrumente, eigentlich bloß Saiten, aus denen Akkorde, volkstümliche Weisen, Stücke von Konzerten und öffentlichen Hymnen aufsteigen. Auch Kostüme sind zu sehen. Das Ganze verschwindet zuletzt in einem weißen vom Himmel auf die "Komödie" fallenden Strahl.

Zu diesen Stadtbildern gehört auch das Gedicht *Métropolitain*. Da erscheinen ein Armenviertel, das Motiv einer Brücke in der Nacht mit wirklichen und phantastischen Gestalten im Laternenlicht am Flußufer, eine vornehme Gegend mit Häusern und Blumengärten hinter Mauern und Gittern, aber auch in stürmischer Bewegung hin- und herwogende Wolkengebilde und der Sternenhimmel. Zuletzt, sehr dunkel, wird an ein Erlebnis mit einer Frau gerührt, am Morgen, in Schnee, Eis, schwarzen Fahnen, blauen Strahlen und Purpurduft von polaren Sonnen.

*Promontoire* schließlich verliert sich in ausschweifenden Phantasien von Möglichkeiten der Anlagen und Attraktionen um einen modernen luxuriösen Hotelbetrieb auf einem Landvorsprung am Meer.

Das sind alles nicht Gedichte, die an die Seele des Lesers rühren. Sie erscheinen eher als künstliche Abstraktionen, verstandesmäßig abgeleitet aus der ihnen zugrunde liegenden Wirklichkeit, die in dieser Ableitung und Wiedergabe ihr eigentliches Leben verliert. Hier ist nichts unmittelbar aufgefangen von dem vielfältigen, brausenden, aufgeregten Getümmel der Menschen, ihrem Arbeitskampf und ihrer Erwerbsgier in der gewaltigen *ville tentaculaire*, von der sich später Verhaeren überwältigen ließ<sup>90</sup>, nichts von der Dynamik der Großstadt als Organismus mit oder ohne Seele, als Lebensproblem, das über die Gegenwart hinaus in die Zukunft hinüberführt.

---

<sup>90</sup> Elisabeth Küchler: DAS STADTERLEBNIS BEI VERHAEREN, Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen (Hamburg 1930). (W.K.) –Émile Verhaeren (1855-1916) war ein belgischer Dichter, der in französischer Sprache schrieb. VILLES TENTACULAIRES (1895) ist eine Gedichtsammlung.



Aber es ist doch auch so, daß Rimbaud bemüht ist, in diesen Städtebildern die Wirklichkeit oder besser die Wahrheit erscheinen zu lassen, wie er sie als geistigen Inhalt, als Charakter dieser Architektur im einzelnen und in ihrem Gesamtbild visionär erfaßt, ähnlich, wie es lange auch ihm Frans Masereel in seinen hundert Holzschnitten LA VILLE vermocht hat. Mit seinem scharfen Blick hat Rimbaud den Geist der Technik, der von der Natur losgelösten konstruktiven Technik erkannt, wie er sich im Aufbau der modernen Großstadt äußert. Und gerade die von ihm vorausgenommene kubistische Manier ist vorzüglich geeignet, diese Schau eines im äußeren Figürlichen sich spiegelnden geistigen Gehalts abstrakt-bildlich wiederzugeben.

Dabei ist es ja auch so, daß inmitten dieser malerischen Abstraktionen auch die unmittelbare malerische Anschaulichkeit nicht fehlt. Stimmungsbilder von Straßen, Plätzen, des Vorstadtgeländes sind da; die Atmosphäre erscheint, in die die Stadt sich hüllt, und das persönliche Gefühl des Dichters, ausgesprochen oder unausgesprochen, schwingt in allen Äußerungen mit und belebt Starrheit und Intensität der Abstraktion.

Es ist ein unerhört freies und kühnes Verfügen über die Materie, in dem sich Rimbaud hier gefällt; er baut mit dem in der Wirklichkeit gegebenen Material in einem dieser Wirklichkeit entsprechenden Geisterreich die Städte wieder auf. Es ist nicht mehr die gleiche Stadt, und es ist dann doch auch wieder dieselbe Stadt in einem höheren, abstrakten Sinn, die Stadt von innen heraus gesehen, geistige Sicht des Wesentlichen unter der Oberfläche, Synthese und Verwandlung ihrer konstruktiven Elemente und auch Andeutung des menschlichen Treibens, wie es in ihr zugeht. Abstrakte Poesie höchst eigenwilliger Prägung, aber doch Poesie.

Aus rauschartiger Erfahrung gedichtet, nicht in abstrakter Vergeistigung, sondern in unerhört phantastische Anschaulichkeit überführt, erscheint ein Gedicht wie

*Parade.*

Man muß sich die grobe, grelle, lärmende Phantastik eines volkstümlichen Jahrmarkts vorstellen, am besten in der Nacht, wenn die bunten Lichter aus den schaubuden und Karussells stoßen, und aus diesem Tohuwabobohu eine der Buden herauslösen und sich die Kerle ansehen, die da vor der Leinwand ihr Wesen treiben und das Publikum zum Eintritt in die Vorstellung einladen: Akrobaten, Schlangenmenschen, Clowns, Riesen, Zwerge, Teufel in schillerndem Aufputz, mit beschmiertem Gesicht, stolzierend, gestikulierend, mit heiserer Stimme in allen Tonarten ihre Späße und Mätzchen in die Menge schleudernd, sie selbst am meisten vergnügt über ihre Tollheiten – und man hat die Szene und die Gestalten vor sich, die Rimbaud in der stupenden Akrobatik seines Zirkusjargons in diesem Gesicht vor einer imaginären Leinwand spielen läßt.<sup>91</sup>

Ein wüstes Treiben ins Toll-Schreckhafte gesteigert, diese brutalen Gesellen, zu dämonischen Figuranten eines bösen Traums grotesk verzerrt, der einen in seine Unheimlichkeit hineinzerren möchte. Was er irgend einmal geschaut hat, was jeder einmal bei solcher Volksbelustigung hat anschauen können, hat er, aus der grellen Anschaulichkeit heraus, in eine wilde und zugleich nachdenklich stimmende Symbolik überführt. Man steht vor einem abenteuerlichen Prozeß seiner entflamnten Einbildungskraft, die einen phantastischen Anblick mit sprachlicher und gedanklicher Phantastik übertrumpft ...

"Ich allein besitze den Schlüssel zu dieser wilden Parade." Lassen wir ihn im Besitz dieses Schlüssels. Ob er will oder nicht, er läßt uns doch, wenn wir nur wollen, etwas ahnen von der Hintergründigkeit des Jahrmarktsgetriebes, in

---

<sup>91</sup> Ob dieses Gedicht vielleicht ein Impuls war zu dem Ballet *Parade – Ballet réaliste*, mit der Musik von Erik Satie, nach einem Thema von Jean Cocteau und mit Bühnenbildern von Pablo Picasso (1916/17)? (MvL)

dem wir alle als gaffende Zuschauer mitmachen, viele auch als groteske starke Männer vor Zuschauern ihren Spektakel aufführen.

Manche Gedichte der "Erleuchtungen" lassen Erinnerungen aufleben. Rimbauds Dichtung ist auch Dichtung der Erinnerung. Die Erinnerungen hat er einmal als Musen gesehen, die vom Himmel her niedersteigen, um ihn zu besuchen. Diese Erinnerungsfreudigkeit ist ein menschlich schöner Zug bei ihm. Ein Mensch, der sich erinnert, sei es auch nur an scheinbar kleine und flüchtig vorübergezogene Dinge und Ereignisse, zeugt von seiner reizbaren, stets wachen Erlebniskraft, die das Erfahrene und Empfundene still in ihm weiterwirken und im gegebenen Augenblick wiederaufleben läßt. Menschen ohne Erinnerungen sind oberflächliche, flüchtige Menschen ohne jene Tiefe des Gemüts, in der sich Erlebtes ansammelt wie ein verborgener, aber lebendiger Schatz. Rimbaud hat sich als Dichter auch von seinen Erinnerungen genährt, von Erinnerungen an Geschautes, Gedachtes, Vorgestelltes, Geträumtes, an Dinge, die früh in dem Kind aufgestiegen sind und es bewegt haben, und an solche, die ihm die Außenwelt dargeboten hat, Bilder und Erscheinungen, welche die Welt seiner dichterischen Anschauung bevölkert haben.

Einem der schönsten und eigenartigsten Erinnerungsgedichte hat er den Titel

### *Mémoire*

gegeben. In ihm werden Stunden, die er auf und an dem Fluß seiner Heimat, der Maas<sup>92</sup>, verbracht hat, zu neuem Leben erweckt in seltsam verklärendem Licht.

Es ist eine ganz bestimmte Landschaft, die er vor sich sieht und auf seine Weise beschreibt, oder – da er ja weder ein lehrhafter noch ein beschreibender Dichter sein wollte – eigentlich nicht beschreibt, sondern malt, indem er sie

---

<sup>92</sup> Französisch: Meuse (MvL)

zugleich vergeistigt und beseelt. Er malt den Fluß in seiner wechselnden Beleuchtung und Stimmung, das helle Wasser mit dem Spiel des Sonnenlichts auf den Wellen, mit den Reflexen, die wie weiße, badende Frauenkörper oder Engelsspiele, oder wie Seide, Linien und Fahnen schäumen und glitzern, malt den trägen, im schwülen, trüben Mittag liegenden matten Spiegel mit der gelben Dotterblume an seinem Rand, die Wiesen am Fluß mit den Weidensträuchern, aus denen der Wind den gelben Blütenstaub herausschüttelt, die Böschung mit den hohen, leicht bewegten Pappeln. Das ist alles Natur und mehr als bloß wiedergegebene Natur: ist getaucht in die Verklärung und Vergeistigung des seelischen Erinnerungsbildes.

In dieser poetisierten Natur erblickt man einige Menschen. Eine geheimnisvolle Frau als silhouettenhafte Erscheinung sich gegen den Himmel abhebend, eine andere, die, den Sonnenschirm in der Hand, stolz oder gedankenlos das Gras zertritt, ein paar Kinder, die in rot eingebundenen Büchern lesen, einen alten Mann, arbeitend auf einem alten Baggerkahn, einen auf den Höhen davonziehenden Menschen, ihn selbst als Knaben, auf unbewegtem Boot, wie er vergeblich nach Wasserrosen hascht und inmitten des herbsttrockenen Schilfes in die schlammige Tiefe hinunterschaut.

Eine Folge von Bildern, die die Landschaft deutlich hinstellen und gleichzeitig in der Verschleierung der Dinge und Erscheinungen zu einer Phantasielandschaft machen. Alles ist wahr und alles ist phantastisch. Alles war einmal Wirklichkeit und alles ist Verzauberung durch das Wirken der künstlerischen Erinnerungskraft. Es ist im Grunde gleichgültig, an welche Personen und Vorgänge zu irgendeiner bestimmten Zeit seines Lebens er sich erinnert, ob er zum Beispiel in einer Strophe seine Flucht aus Charleville nach Paris hat andeuten wollen, ob er dabei seine Mutter als *Elle* einführt, wer die *Elle* der anderen Strophen ist, wer die lesenden Kinder sind. Für die Aufnahme des Gedichts durch den Leser hat nur die Seelenstimmung des sich erinnernden

Dichters im Augenblick der Inspiration und des Dichtens Bedeutung. Nur die seltsam schöne, an die vergeistigende Kunst eines Puvis de Chavanne erinnernde Malweise rührt uns, das poetische Fluidum, das diese Bilder durchweht.

Dann sind da weiter Gedichte, in denen er sich mit allerpersönlichsten, ihm auf der Seele brennenden Problemen befaßt, mit seinen Neigungen, Trieben, Begierden, Lastern, Wünschen, mit Verführungen, denen er sich überläßt oder widerstrebt, mit Idealen, denen er nachjagt. Gedichte, die erkennen lassen, daß er nicht einfach so durchs Leben stürmte, ein jed' Gelüst bei den Haaren fassend, sondern sich fragte, sich besann, sich quälte, um mit sich selbst zurecht und zur Ruhe zu kommen.

Eines der schönsten und tiefsten solcher Gedichte hat er als Märchen erzählt unter dem Titel

*Conte.*

Ein Fürst ist mit der Ausführung der von ihm bisher geübten Wohltaten nicht zufrieden. Ganz unzureichend erscheinen ihm auch seine bisherigen Liebeserfahrungen, die Liebe, wie er sie gekannt und erwiesen hat. Er ahnt erstaunliche Umwälzungen in der Liebe. Die Frauen, meint er, müßten etwas Besseres verstehen können als diese bisher bewiesenen, von Frömmigkeit und Luxus versüßte unwahre Willfährigkeit. Er will das Wahre und Wesentliche der Liebe erfahren, die Stunde, in der Sehnsucht nicht enttäuscht, sondern befriedigt wird. In diesen erstaunlich kurzen und vielsagenden Worten hat Rimbaud sein Verlangen nach dem Absoluten in der Liebe ausgesprochen.

Was tut der Fürst, um sein Verlangen zu befriedigen? Er wählt einen merkwürdigen Weg. Er läßt töten oder tötet selbst alle Frauen, die er geliebt hat, und befiehlt keine neuen zu sich. er tötet seine Gefolgsleute, Luxustiere auf der Straße, er läßt seine Paläste in Flammen aufgehen. Aber Frauen, Höflinge, Untertanen, Tiere, Paläste, alle kehren wieder, folgen ihm weiter, leben weiter.

Niemand murrte, aber niemand hilft ihm auch in seiner Not. Eines Abends erscheint dem Galoppierenden ein Genius von unaussprechlicher Schönheit. Aus seinen Zügen, in seiner Haltung kommt ihm das Versprechen dessen, wonach er sich sehnte, das Versprechen einer allumfassenden, absoluten Liebe, eines unsagbaren, selbst unerträglichen Glücks. Das Wesentliche ist Ereignis geworden, das Ziel ist erreicht. Allerdings nicht in der Zeit; denn Liebe und Glück sind nur ein Versprechen. Aber – so scheint die tiefe poetische Wahrheit zu lauten – schon das Versprechen solcher Liebe und solchen Glücks genügt. Schon zu wissen, daß so etwas möglich sein kann, ist beglückend. Es braucht der letzten tatsächlichen Erfahrung und Verwirklichung nicht. Das Leben, das dieser Sehnsucht gewidmet war, kann zu Ende sein. Fürst und Genius sterben zusammen in der erlangten "wesentlichen Gesundheit". Sie sterben zugleich; denn sie sind ein und dieselbe Person. Der Fürst hatte in dem Genius ein Spiegelbild, sein anderes Ich gefunden: "Je est un autre" und derselbe. Die Begegnung Rimbauds mit dem Genius war Rimbauds Begegnung mit sich selbst, er ist geworden, der er immer war.

Braucht das Märchen eine weitere Erklärung? Die Worte, mit denen es erzählt wird, sagen alles, wenn man sich nur willig in ihren Sinn versenkt. Der Mensch, der sich selbst gefunden hat, der eins geworden ist mit seinem Genius, hat sein Leben erfüllt. In seinem dunklen Drang mag er in die Irre gegangen sein, auf dem Weg der Zerstörung. Aber alles Zerstören ist sinn- und zwecklos. Zerstörung erfüllt die Sehnsucht nicht, führt den Menschen nicht zur Begegnung mit dem Genius und sich selbst.

Claudel ist der Ansicht, daß dieses Märchen die "zerstörerische Seite" Rimbauds verdeutliche.<sup>93</sup> Aber es verdeutlicht eher die tiefe Wahrheit, daß er den zerstörerischen Hang in sich überwunden hat, weil er ihn als Irrtum erkannte. "Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté?"

---

<sup>93</sup> In seiner Vorrede zu der Ausgabe *ŒUVRES DE ARTHUR RIMBAUD* von P. Berrichon, S. 11, Anm. (W.K.)

fragt er und verneint, unausgesprochen, die Frage. Solange der Fürst zerstörte, war er nicht in der wesentlichen Gesundheit. Jede Erklärung, die dieses Märchen nicht in bejahendem Sinn versteht, geht fehl. Daher trifft wohl auch Rüttsch nicht das Richtige, wenn er meint, daß der tyrannische Prinz das nicht zu befriedigende Genie sei, seine Frauen, die er tötet, die normalen Musen; der nie zufriedene Zerstörer und der Genius vereinigten sich zur Erzeugung der absoluten, reinen Form des Seins und der Kunst. Diese aber heiße das Nichts.<sup>94</sup> Diese Erklärung scheint der Delahayes zu folgen, der ebenfalls wähnt, daß Rimbaud in seinen Märchen von seinem Verlangen nach der absoluten Poesie spreche und daß sie, einmal gefunden, den Dichter töte und zugleich mit ihm sterbe.<sup>95</sup> Aber warum sollte sie den Dichter töten können oder müssen und in ihrer absoluten reinen Form das Nichts bedeuten? Der Dichter in Rimbaud wird nicht getötet, weil er sie erreicht hat, sondern, wenn er dann bald darauf der Dichtung entsagt, so gerade deshalb, weil er vielleicht verzweifelte, sie zu erreichen. Hier, im Märchen, träumt er von der Errichtung eines Ideals und darf nun sterben. Delahaye begeht auch ein fast unverzeihliches Mißverständnis, wenn er von einem Zusammentreffen aus Zufall spricht. Wer hier von Zufall spricht, wo es sich um das im Traum erfüllte Schicksal handelt, ahnt nichts von der geheimnisvollen Gesetzlichkeit, die über Erfüllung oder Nichterfüllung unserer Träume waltet.

A. Rolland de Renéville ist der Ansicht, man finde in dem Märchen den Ehrgeiz Rimbauds, zu den reinen Wirklichkeiten aufzusteigen und die Mittel, wie das möglich sei. Unter dem Symbol der Zerstörung würden seine Bemühungen dargestellt, sich von den Erscheinungen zu lösen. Rimbaud erkenne die Unmöglichkeit für die anderen, durch solche Entsagungen die Erlösung des Menschengeschlechts herbeizuführen, während er selbst durch seine Ablösung von den Erscheinungen zu der schöpferischen, die reine Idee in

---

<sup>94</sup> Julius Rüttsch: *Zum Stil der Prosagedichte Arthur Rimbauds*, in: DIE NEUEREN SPRACHEN, Bd. 39, Marburg 1931, S. 23. (W.K.)

<sup>95</sup> Delahaye: *LES ILLUMINATIONS*, etc. S. 55. (W.K.)

sich bergenden Energie geführt werde, in sich die universale Seele wiederfinde und, als Preis seiner Bemühungen, sich in ihr auflöse. Der Tod bedeute ganz einfach das Ende jeder Tat, weil die Vollkommenheit erreicht sei.<sup>96</sup> Hier ist richtig gesehen, daß die Abwendung von den Erscheinungen durch ihre Zerstörung zu nichts führt. Das hat Rimbaud in der Tat begriffen. Aber nichts erlaubt zu schließen, daß er dadurch zu der schöpferischen Energie gelangt sei, die die reinen Ideen in sich berge.

Man könnte in dem Märchen etwas vermissen, was in den Märchen eigentlich immer die Hauptsache ist, nämlich die Erzählung der märchenhaften Taten des Märchenhelden, um zu seinem Ziel zu gelangen. Aber wenn Rimbaud auf solche Erzählung verzichtet hat, so eben deshalb, weil ihm die Tat bedeutungslos, wenn nicht verächtlich erschien gegenüber dem geheimnisvollen, verborgenen Walten des Genius, man könnte auch sagen, gegenüber der Intuition, die im rechten schicksalhaften Augenblick das Entscheidende und Wesentliche vollbringt. Es ist nicht deshalb zu Ende mit der Tat, weil durch sie die Vollkommenheit erreicht ist, sondern die Vollkommenheit wird erreicht, obwohl die ja doch nur nutzlose Tat nicht geschehen ist.

Die Tat bedeutete Rimbaud nichts. Warten und Reifenlassen, darin liegt das Geheimnis der Erfüllung. Eine Weisheit, die man bei Rimbaud nicht vermutet, die aber zutiefst in ihm lebte, und die seine stärkste Rechtfertigung ist für das ausschweifende, irrende, eine Zeitlang mit dem Gedanken der Zerstörung spielende, tatenlose Leben, das er bewußt führte, um die Sehnsucht zu befriedigen, von der er sich getrieben wußte. Alles äußere Tun hätte ihn von ihr abgelenkt.

---

<sup>96</sup> A. Rolland de Renéville, S. 106f. (W.K.) – Siehe auch eine Überlegung des schwedischen Lyrikers und Essayisten Gunnar Ekelöf: *Rimbaud und seine Quellen* (in Ders.: DER WEG EINES AUSSENSEITERS. ERZÄHLUNGEN UND ESSAYS; Leipzig 1983, S.140-142). (MvL)



### Die romanzenartigen Lieder

"Ich sagte der Welt Lebewohl in romanzenartigen Liedern", schreibt Rimbaud in dem Kapitel des Höllenbuches *Schwarzkunst des Wortes*.<sup>97</sup> In der Tat sind diese Geichte von einem elegischen Ton durchzittert, der wesentlich zu ihrer schwermütigen Schönheit beiträgt.

#### *Chanson de la plus haute tour*

beginnt mit der Klage über seine jeder Knechtschaft verfallene müßige Jugend und sein aus Zartheit verlorenes Leben, setzt sich fort mit dem Zuspruch an sich selbst, in erhabener Einsamkeit, ohne Hoffnung auf höhere Freuden, für sich zu bleiben und endet mit der traurigen Betrachtung seines wie eine ungepflegte Wiese von Blumen und giftigem Unkraut bewachsenen Wesens. Ein Lied der Versenkung in das eigene einsame Ich, in der Stimmung der Melancholie, aber Klage und Entsagungswille erhellt durch das Verlangen nach einer Zeit der Liebe der Menschen untereinander, wie es der Refrain der ersten, zum Schluß wiederholten Strophe singt. In

#### *Éternité*

ist der Standpunkt noch erhöht. Diesmal schaut er aus der Weite der Ewigkeit auf seine Seele und sieht sich wieder ganz einsam seine Bahn ziehen, ohne Hoffnung, in Geduld wissend um das Leid, um die Pflicht, die nur aus der eigenen inneren Glut erwachsen kann.

#### *Bonheur*<sup>98</sup>

Auch ein Lied der Resignation, vielleicht das leichteste und flüchtigste, das er gedichtet hat, ungreifbar in seiner fliehenden Leichtigkeit. Aber das ist gerade das Glück, das allein er genossen hat und in diesem Augenblick der Resignation noch kennt, dieses Gefühl des leichten Schwebens in völliger Unbeschwertheit;

<sup>97</sup> UNE SAISON EN ENFER, *Délires: II. Alchimie du Verbe* (MvL)

<sup>98</sup> Dieses Gedicht trägt keinen originalen Titel; veröffentlicht wird es meist – auch bei Küchler – unter dem Titel des ersten Verses: *Ô saisons, ô châteaux*. In den Entwürfen zu UNE SAISON EN ENFER (wo das Gedicht in einer anderen Version auch steht) findet sich der Titel *Bonheur*.

zu spüren, daß sein Leben dahinflöge hoch über der Tat, in der die Menschen Zweck und Sinn der Welt erblicken. Ein Glück, das er auch als ein Verhängnis, als seinen Gewissensbiß, als seinen Wurm empfinden konnte, deswegen, weil es zu untermäßig wäre, um der Kraft und Schönheit gewidmet zu sein, das heißt, sich im Tun und Dichten zu erfüllen. Reines Glück des willensfreien Erkennens im Sinne Schopenhauers, Glück, von dem er überwältigt wurde, wenn er zur Stunde der Frühmesse in den dunklen Städten den Hahn krähen hörte, das Glück der völligen Losgelöstheit von Dingen, Menschen, Pflichten, Aufgaben und Moral, ein Glück, "das aus eigenen jedermann unbekanntem Gesetzen" quillt, wie Nietzsche sagt, und einem nur in glücklichen Augenblicken als Unterbrechung des Leids zu fühlen vergönnt ist.<sup>99</sup>

Was Rimbaud in diesem Lied über Glück sagt, ist etwas so Zartes und kaum Sagbares, daß die Worte unverständlich bleiben müssen. Das Lied ist wie ein Hauch von Worten, die verwehen gleich einer Melodie, die der Wind davonträgt. Zurück bleibt nur die Ahnung: es gibt so etwas, wie ein Verhängnis von Glück, das bewirken kann, daß der Mensch seinem Glück mißtraut.

Nicht umsonst hat Rimbaud einmal gesagt, daß das Unglück sein Gott sei. Wenn man versucht abzuwägen, ob er mehr im Unglück oder im Glück gelebt hat, ob das Glück des Dichtens nicht zu teuer erkaufte gewesen ist mit dem Unglück, das auf ihm lastete, bis in seinen Tod, wird die Entscheidung schwer fallen. Es war vielleicht sein Unglück, daß er ein geniales Wunderkind war, daß er zu früh in den Vollbesitz seiner geistigen und dichterischen Kraft gelangte, daß er schon als Kind den Rausch des Schöpferischen erleben mußte, ein Glück, an dem "der Zahn, süß dem Tode" arbeitete, um es an der Wurzel zu zernagen. Aber solches Abwägen hätte wenig Sinn. Glück und Unglück sind im genialen Menschen, wie Rimbaud einer war, nicht voneinander zu trennen, eins ist die

---

<sup>99</sup> Hier sind eventuell Satori-Erfahrungen gemeint, wie sie im Zen-Buddhismus beschrieben werden. (MvL)

Bedingung des anderen, aus ihrer verhängnisvollen Verschlingung wächst ihnen die schöpferische Kraft, die sie zu ihren Werken befähigt und zwingt.

### *Age d'Or*

Das Lied ist in den meisten Strophen ein Wechselgesang zwischen Stimmen – Engelsstimmen? –, die sein Grübeln über so viele verworrene Fragen als eitel und verderblich erklären und ihn ermahnen, die lasterhafte Welt und das Unglück der Masse auf sich beruhen zu lassen. Diesen Stimmen antwortet, stolz und bescheiden zugleich, seine eigene Stimme; stolz, weil auch er singt und bescheiden, weil er seinen Gesang nicht der Menge auf dem Markt preisgibt und die schwesterlichen Musen bittet, ihn mit schamhaftem Ruhm zu umgeben. Der Titel ist schwer verständlich. Will der Dichter sich mit ihm aus der Zeit und aus der lasterhaften Welt in ein goldenes Zeitalter als in die ihm gemäße Welt herausheben?

### *Fêtes de la Faim*

ist das Lied seines Hungers, eines Hungers eigener Art, der sich an Dingen stillt, die kein Mensch verzehren kann, an Kohle und Eisen, an Fels und Geröll, an den Blumen der Wiese. Kein Wunder, daß von solcher Speise sich ihm der Magen krampft! Aber das war ja seine wahre Nahrung. Die Natur mit ihren Gütern war die große Nährmutter seines Geistes und seiner Dichtung. Die gewöhnliche Nahrung des Menschen erschien ihm fade und ekelte ihn an. Das auch war sein Glück und sein Unglück. Nicht verwunderlich, daß er sich sehen konnte als den Wolf, der unterm Blattwerk schreit nach seinem Hühnermahl, und in seinem ungestillten Hunger sich zu Tode verzehrt –, aber es ist vielleicht ratsamer, nur bei den Klängen und Bildern der Wolf- und Spinnenstrophen zu verweilen, ohne versuchen zu wollen, ihren Sinn zu ergründen.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Die Wolf- und Spinnenzeilen gehören zu einer Variante des Gedichts (*Faim*, in *UNE SAISON EN ENFER: Alchimie des verbes*). (MvL)

Rimbaud hat in seinem Leben sicher oft gehungert. Er hat sich auf seinen Wanderungen wohl mehr als einmal das Notwendigste an Nahrung erbetteln müssen. Er hat gehungert, weil er um den Preis der Nichtstillung seines Hungers stärker und reicher lebte, als von den Speisen am wohlgedeckten Tisch. Das hinderte ihn nicht, einmal in einem kurzen Satz sich der ganzen Bitterkeit des hungrigen, abgewiesenen Bettelungen zu entladen: "Es gibt schließlich jemanden, der dich davonjagt, wenn du Hunger und Durst hast." Aber er konnte seinen Hunger auch mit gutem Humor ertragen. Als er im Herbst 1870, abgewiesen von dem Zeitungsverleger Des Essarts in Charleroi, hungrig in den abendlichen Straßen der Stadt umherirrte, schrieb er an seinen Schulkameraden Billuart in Fumay, der ihm eine Tafel Schokolade geschenkt hatte: "Zu Abend habe ich gespeist, indem ich die Düfte der Kellerlöcher einatmete, aus denen der Dampf der in den guten Küchen von Charleroi gebratenen Hühner aufstieg –, und im Gehen an einer Tafel Schokolade aus Fumay knabberte"<sup>101</sup>; und vielleicht war es die gleiche Stimmung lächelnden, überlegenen Humors, aus der er von den "Festen" des Hungers dichtete. Delahaye weiß zu berichten, daß Rimbaud ihm gegen Ende des Jahres 1872 von den naiven ländlichen Liedern erzählt habe, die er damals schrieb, und daß er ihm leichten Tones, mit halbem Lächeln auch das Gedicht *Fêtes de la Faim* vorgelesen habe. Ohne dieses Zeugnis könnte man sich versucht fühlen, dieses Lied zu ernst und schwer zu nehmen, aber es scheint wirklich so zu sein, daß Rimbaud hier seine mit physischem Hungergefühl zusammengebrachte Verbundenheit mit der Natur in freier, heiterer Leichtigkeit besungen hat. Der volksliedmäßige, zum Schluß sich refrainartig wiederholende Eingang, das dünne Glockenspiel des "dinn! dinn! dinn! dinn!" der ersten Strophe, die freie Behandlung der Rhythmen und Reime, die Entmaterialisierung der Ursubstanzen, das Liebliche von Tönen, Früchten, Kräutern und Blumen der

---

<sup>101</sup> LETTRES DE A VIE LITTÉRAIRE D'ARTHUR RIMBAUD (S. 39) (W.K.)

Erde – alles wirkt aufs glücklichste zusammen, um diesem Lied seinen freien, leichten und heiteren Charakter zu geben und den Leser mitzureißen in die höhere entleibte Geistigkeit des Hungrigen. Rimbaud hat in diesem Gedicht jener tief in ihm versteckten Heiterkeit, die hier und da durch die Härte und Schroffheit seines Wesens hindurchleuchtet, Ausdruck verliehen; nämlich wie in anderen Gedichten, in *Les Effarés*, *À la Musique*, *Les Douaniers*, *Rêvé pour l'hiver* – Heiterkeit, die sich gelegentlich in respektlosem Gelächter entladen kann, wie es dem Dichter Théodore de Banville zu seiner Überraschung in den Ohren geklungen haben mag bei der Lektüre des ihm zugesandten und gewidmeten unverschämten Gedichts *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* oder in der witzigen Keckheit jenes Sonetts, das Rimbaud *Oraison du Soir* (Abendgebet) zu überschreiben wagte.

In solchen romanzenhaften Liedern hat Rimbaud vielleicht das Schönste seines Dichtens gegeben. In ihnen entdeckt er jedenfalls das Zarteste, dessen sein Wesen fähig war. Das Verschwiegenste und Unerklärlichste seiner Tiefe hat er in ihnen ahnen lassen. Er hat für solche Offenbarungen seines eigenen Unbekannten den leichten Ton des Volkslieds gewählt, einen Ton, dem es von alters her gegeben ist, persönliche, menschliche Gefühle, Freude, Leid, Sehnsucht, Frage, Ergebung in das Schicksal schwermütig klagend, wehmütig fragend zu allgemeiner ewiger Bedeutung zu erheben, ganz von selbst, ohne es ausdrücklich zu sagen. Die Anschaulichkeit und die verhüllende Scheu des Volkslieds, Bildlichkeit des Ausdrucks, Knappheit der Worte, Rhythmus und Melodie der Andeutungen und Geständnisse, Wechsel zwischen Erzählung und direkter Rede, Sprunghaftigkeit der Gefühle und Gedanken – alle diese eigentümlichen Schönheiten sind hier, in den wenigen Liedern dieser Art, vereinigt, um diesen Kunstgebilden den Zauber der Ursprünglichkeit echter Volksdichtung zu verleihen. Wohl mag einiges dunkler bleiben, als es in dieser Dichtung der Einfachheit und Klarheit zu geschehen pflegt, aber in dieser

gewollten Dunkelheit verbirgt sich jener poetische Reiz, der die Schöpfungen Rimbauds nun eben doch aus der rein volkstümlichen Sphäre des anonymen Volkslieds in die des persönlichen Kunstvollens erhebt.

### *Comédie de la Soif*

Als eine rein persönliche Angelegenheit betrachtet, scheint das wohl im Mai 1872 entstandene Gedicht einen entschlossenen Willen zur Meidung des Alkohols zu erweisen. Aber dann wäre der gute Vorsatz zunächst einmal nur Vorsatz geblieben. Denn bald darauf, im Juni, hat er in Paris jenen schrecklichen und schönen Brief geschrieben, in dem er von seinem entsetzlichen Durst und von den Cafés spricht, in denen er mit Vorliebe Absinth trinkt: "C'est le plus délicat et le plus tremblant des habits, que l'ivresse, par la vertu de cette sauge des glaciers, l'absomphe! Mais pour après se coucher dans la merde!" Aber schließlich ist ja nicht dieses Ja oder Nein zum Alkohol das wichtigste, sondern die dichterische Verarbeitung des Problems: Ich und der Durst.

Komödie hat Rimbaud das Gedicht genannt. Aber es geht da eigentlich recht ernsthaft zu, ja, so wie er das Problem behandelt, ist es fast eine Frage auf Leben und Tod. In einem jeden der fünf Akte der Komödie erklingt das Todesmotiv, bald wild und verzweifelt, bald schwermütig und weich. Komödienhaft, gespensterhaft-heiter geht es an. Aus ihrem Grab sind die Ahnen gestiegen und wollen mit dem Enkel trinken, aber jeder Trank, den sie ihm vorschlagen, ist ihm zuwider; lieber sterben. Im dritten Akt laden ihn die Freunde ins Reich des Absinth ein; lieber faulen im Teich. Dazwischen, im zweiten Akt, beschwört "der Geist" märchenhafte, legendarische, mythologische Gestalten, welche die Gedanken des Dichters auf das Element des Wassers als Quellen für seine Schöpfungen lenken sollen. Doch solche reinen Getränke, wie sie sie ihm bieten, vermögen den zu Tode quälenden Durst, seinen bösen geistigen Durst, Patengeschenk des Geistes, nicht zu löschen. Nach dem Idyll

des vierten Aktes, mit dem erträumten Abendtrunk des im alten Städtchen geduldig den Tod erwartenden, aber vielleicht doch noch nicht zur Ruhe gekommenen Wanderers, macht die Elegie des fünften Aktes den Beschluß mit der Rechtfertigung des eigenen Durstes durch den Durst jeglicher Kreatur und mit der Sehnsucht des Ermüdeten, in der Wolke zu zerschmelzen und im Tau auf den Veilchen in der Morgensonne zu sterben.

Jeder Akt der Komödie spielt in seiner besonderen Welt, in eigenem Ton und Rhythmus, der eine in der Form des Dialogs, der andere als Monolog, jeder in seiner Weise, in den verschiedenen Variationen zusammengehalten durch die Einheit des Themas, das in reiner Poesie abgehandelt wird, das heißt im Bann jenes geistigen Rausches des Dichters, der sich von der physischen Trunkenheit unterscheidet wie Poesie von Prosa.

### Honte

Delahaye, der immerhin seinen Schulfreund gut gekannt hat und von ihm in seine Gedanken- und Gefühlswelt einigermaßen eingeweiht worden ist, glaubt, daß dieses Gedicht ein öffentlicher Akt der Demut und Selbsterniedrigung sei, eine Abbitte Rimbauds für eine in der Trunkenheit an Freunden geübte Belästigung.<sup>102</sup> – Immer stößt man bei derartigen Erklärungen auf die Sucht nach der Herabziehung des Poetischen in das Anekdotische.

Nicht anders ist es mit der den Sinn des Gedichtes völlig verschiebenden Erklärung, die Berrichon gibt. Er meint, Rimbaud gebe in ihm seiner Abneigung, ja Verachtung, gegen Verlaine Ausdruck, in dessen Gesellschaft, des ewig Betrunkenen, er nicht länger leben wollte und konnte. Für seine Behauptung beruft er sich nur auf die Aussage Rimbauds vor der Polizei in Brüssel.<sup>103</sup> Seine Ansicht übernimmt Ruchon, indem er dieses Gedicht in Verbindung mit dem Prosagedicht *Vagabonds* bringt, das den gleichen Sinn habe. Um seine Meinung

---

<sup>102</sup> Delahaye: LES ILLUMINATIONS, etc. (S. 119 ff.) (W.K.)

<sup>103</sup> Berrichon (S. 243 f.) (W.K.)

glaubhaft zu machen, versetzt er die Abfassung des Gedichts in die Zeit des Aufenthaltes der beiden Freunde in London, Mai 1873, und stützt also seine unbewiesene Auffassung des Gedichts durch ein ebenso unbewiesene Datierung seiner Abfassung, ein Verfahren, das gegen die Elementarregeln jeder literarischen Kritik verstößt.<sup>104</sup>

Aber Rimbaud spricht hier von seiner eigenen Schmach und Schande. Gegen sich selbst wütend, erkennt er sich die schlimmen Charaktereigenschaften zu, die andere, zum Beispiel seine Mutter, die ja wohl nur seine Schattenseiten sah, in ihm tadelten. Man findet sich vor einem Gedicht, das man nicht ohne Erschütterung liest, fast schauernd vor der Selbstanklage, in die die Anklage der anderen verwandelt wird, und vor der Forderung der Selbstverstümmelung, die der Dichter erhebt. Die Heftigkeit dieser moralischen Selbstvernichtung steht durchaus in Einklang mit der schroffen Derbheit des Ausdrucks, die Rimbaud nicht scheut, wenn er sich über seine vermeintliche oder selbst zugestandene Verderbtheit in Briefen oder Dichtungen äußert. Wie er andere nicht schonte, so schonte er auch sich selbst nicht.

Hätte Rimbaud mit dem lästigen Kind Verlaine gemeint – was schon deshalb unglaubwürdig ist, weil Verlaine viel älter war als er, der sich selbst oft genug als Kind sieht und benennt –, so würde das Gedicht seinen Charakter als Bekenntnisgedicht und damit an innerer Gewalt und Trostlosigkeit verlieren und peinlich und grausam wirken. Wäre Verlaine gemeint, so hätte er sich wohl nicht gescheut, das Kind beim Namen zu nennen, das heißt so deutlich zu werden, daß kein Zweifel übrig bliebe, wer gemeint sei. Das hat er in *Vagabonds* getan.

Rimbaud führt in *Vagabonds* Verlaine als den Ankläger gegen sich ein, und seine Anklagen stimmen, auch in ihrer erheblich schwächeren Formulierung, mit den Selbstanklagen in *Honte* überein. Im Verlauf des Gedichts wird Verlaine

---

<sup>104</sup> Ruchon (S. 158 ff.) (W.K.)



in seiner abstoßenden Zudringlichkeit wahrlich nicht geschont, aber zugleich wird auch das gemeinsame Elend und die geteilte Schmach der beiden Vagabunden klar.

In *Honte* handelt er nur von seiner eigenen Schmach. Aber man würde Sinn und Stilisierung des Gedichtes wohl nicht ganz verstehen, wenn man nicht die ironischen Untertöne heraushörte, von denen die Stimme der Anklage begleitet ist. Die Maßlosigkeit der Selbstanklage wie der Forderung der tödlichen Selbstvetümmelung scheint nicht ganz ernsthaft gemeint zu sein. Es könnte doch sein, daß er sich mit seinen Selbstanklagen nur lustig machen wollte über die gegen ihn erhobenen Beschuldigungen, so wie er einmal mit der Unterschrift "ce sans-cœur de Rimbaud" unter einem Brief den Vorwurf der Herzlosigkeit, wahrscheinlich auch von seiner Mutter erhoben, ironisierte. So würde das Gedicht schillern zwischen den dunklen Tönen des Grausigen und Grausamen und den heiteren der ironischen Verachtung, würde es sich in seiner Zweideutigkeit auflösen, die auch den beiden letzten Versen scheinbar frommer Rührung über sich selbst ihren schwankenden Charakter verleiht. Bei einer ersten Lektüre wird man im allgemeinen zunächst nur die harte Melodie einer ernstgemeinten Selbstanklage hören, liest man es wieder, werden die ironischen, wenn nicht parodistischen Untertöne hörbar. Diese wohl zutreffende Auffassung findet eine Bestätigung durch H. de Bouillane de Lacoste, der das Gedicht lediglich als eine Parodie auf die Klagen von Rimbauds Mutter versteht. Aber selbst wenn es nur Parodie wäre, bliebe der Doppelcharakter bestehen, in dem es schwankt. Rimbaud tut, als ob er die Schande, mit der man ihn bedeckt, auf sich nähme, aber sein Lippenbekenntnis ist das des Schelmen, der mit dem Ernstesten nur spielt.

*Honte* ist vielleicht nicht das einzige Beispiel für ein solches Verfahren. Es könnte sein, daß auch eines seiner erregtesten Gedichte, *Le Cœur volé*, das man immer gern als Klage über eine tiefe, vielleicht die erste schmerzliche

Verwundung seiner reinen Kinderseele hat begreifen wollen, ein ähnliches Doppelantlitz zeigt. Rimbaud klagt hier über die widerliche Beschmutzung, die er sich in der Berührung mit dem Gemeinen und Obszönen durch rohe Soldateska<sup>105</sup> hätte gefallen lassen müssen. Man vermutet, daß er in diesem Gedicht die üble Erfahrung wiedergegeben hat, die ihm in Paris, im August 1870, zugestoßen sei, als er einige Tage dort in Haft mit anderen Sträflingen zusammensaß, darunter wohl auch Soldaten.

Entstanden ist es wahrscheinlich im Mai 1871; denn er schickte es an Izambard in seinem Brief vom 13. Mai, in dem er von seiner schrecklichen Verkommenheit damals, in Charleville, spricht, wie er sich als der obszöne Spaßmacher vor den Wirtshausfreunden gefällt, sich zynisch mit Bier traktieren läßt, aber diese Schamch auf sich nimmt, weil er auch durch sie hindurch sein Dichtertum zu verwirklichen glaubt. "Ist es Satire, ist es Poesie?" fragt er den Freund und fügt hinzu: "Auf jeden Fall ist es Phantasie." Satire, Poesie, Phantasie – auf jeden Fall ist es für ihn eine ernste Sache; denn er beschwört den Freund: "Unterstreichen Sie nicht, weder mit dem Bleistift noch mit dem Gedanken."<sup>106</sup>

Er bekennt sich also in dem Brief als der Mann der üblen Späße, mit denen er die anderen zum Lachen bringt, und stellt sich in dem Gedicht gleichzeitig selbst als den von den rohen Späßen und unflätigen Witzen anderer besudelten und angeekelten Zuhörer hin. Könne es nicht sein, daß er sich und dem Freund ein Phantasiebild seiner eigenen Doppelheit vormacht: des selbst obszönen Rimbaud und des Rimbaud, der im eigenen Innern angewidert war von dem, was er tat, des Zynikers Rimbaud und des von seinem Zynismus Wissenden und unter ihm Leidenden? Vielleicht in Verschmelzung seines Treibens im Mai 1871 mit der noch nachwirkenden Erfahrung vom August 1870, falls diese ganze

---

<sup>105</sup> Im Gedicht steht als Refrain mehrfach der Vers "Ithyphalliques et pioupiesques", was Küchler übersetzt mit "Obszön, nach Art der Soldatesken". (Ithyphallisch = antike Darstellungen männlicher Wesen mit teilweise überdimensional aufgerichtetem Penis; pioupiou = Landser.) (MvL)

<sup>106</sup> Izambard war ursprünglich sein Lehrer. (MvL)

angebliche Erfahrung nicht überhaupt in das Gebiet der Legende zu verweisen ist.

Es ist nicht alles ganz echt in dem Gedicht *Le cœur volé*. Es ist allerlei Gesuchtes, durch bizarre Worte, monstruöse Wortbildungen, Reime, Wiederholungen, Bilder, unappetitliche Handlungen und körperliche Reaktionen auf rohe Wirkung Berechnetes in ihm. Das peinlich Abstoßende drängt sich gewaltsam vor, aber durch dieses Unechte, durch das "Abrakadabra" der Vorgänge und Vorstellungen hindurch soll und muß man doch auch den echten Schmerz des Besudelten, des sich selbst Besudelnden, über die Schändung seines Herzens spüren. Übrigens ist der in seinem Manuskript sich findende Titel *Le Cœur du Pitre* verständlich nur, wenn der Besudelte ein Hanswurst, also selbst ein Spaßmacher ist.<sup>107</sup>

### *Vingt ans*

Dieses Gedicht aus *Jeunesse* gehört sicher zu den weichen, müden, resignierten Gedichten der ILLUMINATIONS. Es ist das Abendlied im Herbst eines traurigen Menschen, der sich ganz der Stimmung der Dämmerung, hingibt, in der die Lüfte und die Formen vergehen, den Erinnerungen an die Schulzeit, an die ersten unschuldigen, in Bitternis beruhigten Regungen der Sinnlichkeit, an die unendliche Selbstliebe und den beflissenen Optimismus der Jugend, an den eben vergangenen blumigen Sommer. Die Erinnerungen fließen hinüber in das Verlangen nach beruhigenden Harmonien, sei es Gläserklang, seien es nächtliche Melodien. In wenigen Zeilen, in leisem, langsamem Adagioton, eine Fülle sich ablösender Empfindungen: Wehmut, Trauer, leichte Ironie, Dankbarkeit, Sehnsucht und dann, zuletzt, fast wie ein disharmonisches Zerreißen der weichen Hingabe der abrupte Schluß: "Les nerfs vont vite chasser." Die jagende Unruhe kehrt zurück.

---

<sup>107</sup> Pitre = Clown (MvL)

*Angoisse*

Die Angst, die den Dichter überfällt, ist die, Erfolg zu haben, einzuschlafen auf der Schmach seiner verhängnisvollen Ungeschicklichkeit. Aber die besteht ja gerade aus den Eigenschaften, die erfolglos bleiben müssen in einer Welt, die nur der Geschicklichkeit zum Sieg verhilft. Wenn er also Erfolg haben sollte, so nur durch die Schmach der Verleugnung seines Genies.

Der ganze Stolz des Einsamen, der sich in seinem Wert erkennt und Kräfte in sich spürt, die höher sind als alle Freuden und jeder Ruhm, spricht aus dieser Angst.

Noch eine andere Angst quält ihn, nämlich die, daß sein Traum von Erneuerung der Menschen zu ihrer ursprünglichen Lauterkeit verpfuscht werden könnte durch eine spielerische Wissenschaft und durch eine nur schrittweise versuchte soziale Verbrüderung. Wenn es so gehen sollte, dann hätte er nichts mehr zu sagen, dann könnte er sich vergnügen mit dem, was ihm übrig gelassen wird. Täte er es nicht, dann würde er sich nur um so lächerlicher machen. Lieber sich wälzen in seinen Wunden und Martern! ...

Diese Angst wird ihm eingegeben von der "Blutsaugerin", die ihm das nehmen will, was ihm Leben bedeutet, und das geben will, was sein geistiger Tod ist. Blutsaugerin nennt er sie, gleichzeitig ist sie die Verführerin, die ihm Erfolg vorgaukelt, und die falsche herrische Trösterin, die ihm befiehlt, brav zu sein und sich mit den Resten zu begnügen, die sie ihm läßt.

Sicher ein Gedicht aus einer Stunde tiefster Niedergeschlagenheit, in der sein Genius ihn auf die Probe stellt, ob er ihm um den Preis billigen Erfolges nicht untreu würde. Aber er bleibt ihm und sich selbst treu, wenn die Versuchung auch nicht ohne Angst abgeht.

### *Départ*

Man hat in diesem kurzen Gedicht, das sehr wohl vor der Abreise Rimbauds und Verlaines aus Paris im Juni 1872 entstanden sein mag, nur ein Zeichen der Blasiertheit, Müdigkeit und Übersättigung des Wanderers und Visionärs erblicken wollen, der trotzdem der neuen Fahrt erwartungs- und vertrauensvoll entgegensehe. Wirklich könnten die Worte der drei ersten Absätze: *Genug gesehen, genug besessen, g enug gekannt*, für eine solche Resignation sprechen.

Aber es wäre doch möglich, daß dieses dreimal wiederholte *Genug* mit weniger müdem Ton gesprochen werden müßte, als man gewöhnlich annimmt; denn alles, was er so überreich erlebt hat, das besitzt er noch mit Freude und Dankbarkeit: die Vision, der er in allen Lüften begegnet ist, den Aufruhr der Städte in jedem Augenblick, in dem das Leben stillstand, als ob er mit Faust zu ihm hätte sagen können, *verweile doch, du bist so schön*. Wenn man den rechten Klang dieser Beteuerung hört, so glaubt man nicht an Müdigkeit, Überdruß, Absage an Vergangenes und Abgetanes. Nein, in dem Augenblick, da er das neue Abenteuer beginnt, steht das bisher Erfahrene und Genossene in seiner Fülle lebendig gegenwärtig vor seiner Seele. Genug und nie genug! Das Alte nicht verneinend, sondern voll und freudig bejahend, gibt er sich dem Neuen hin, das ihn lockt. Nur in diesem bejahenden Sinn darf das mit starker Erinnerungsfreude geladene Gedicht verstanden werden.

### *Solde*

Auch in dieses Gedicht hat man die Stimmung der Resignation hineintragen wollen. Rimbaud hätte Schluß mit dem Geschäft machen, einen Ausverlauf seiner von ihm als närrisch und unverkäuflich erkannten dichterischen Ware veranstalten wollen.

In der Tat bietet der Dichter so gut wie alle Gedanken, Gefühle, soziale Menschheitsideale, politische Umsturzziele, alle seine Funde, Geheimnisse,

Stimmen, Reichtümer, kurz: alle Themen, über die er gedichtet hat, zum Verkauf an. Aber in welcher Stimmung und in welcher Absicht?

Er will seine Ware nicht deshalb verkaufen, weil er sie für minderwertig erkannt hat, sondern er tut so, als ob er sie verkaufen wollte, obwohl er weiß, daß es unverkäufliche Ware ist. Das ist der Sinn dieser lustigen Marktschreierei, in deren lachender Anpreisung sich Töne grandioser Ironie und Bitterkeit des Spottes über das zurückhaltende Publikum und der Selbstverspottung dessen, der so kostbare Dinge zum Verkauf bietet, verbergen mögen. *Zu verkaufen der unermessliche, gar nicht in Frage stehende Reichtum, das, was man niemals verkaufen wird!* – Anpreisung von entscheidender Bedeutung für den Sinn des Gedichtes. In ihr offenbart sich nicht Verzicht, sondern das noch ungebrochene Selbstbewußtsein des stolzen Dichters. Das Nichtverkäufliche, das, wofür das große Publikum kein Verständnis hat, das ist ja gerade oft das Wertvollste. Das hat auch ein großer französischer Dichter gewußt, Paul Valéry, der auf so stolze Rede wohl unbewußt Antwort gegeben hat, wenn er einmal von seiner eigenen Vorliebe für die nicht handelsgängige Durchschnittsware sagt: "Je ne recherche pas ce qui est énumérable, je veux acheter ce qui n'est pas dans le commerce."<sup>108</sup>

Ebenso wichtig für das Verständnis des Gedichts ist der unmittelbar folgende Satz: "Die Verkäufer sind noch nicht zu Ende mit dem Ausverkauf!" Die Geschäftsreisenden können neue Bestellungen machen. Er denkt also, weiter zu dichten. Wahrlich, wer mit so überlegener Ironie, in solcher Kraft und Freiheit des Humors über die ihn bewegenden Gedanken und Themen scherzen kann, der ist noch nicht am Ende seiner Kräfte.

Zu der bisher immer vermuteten negativen Bedeutung von *Solde* ist man wohl auch deshalb gekommen, weil das Gedicht in den Ausgaben immer an letzter Stelle erscheint<sup>109</sup> und daher um so leichter nicht nur als äußerer,

---

<sup>108</sup> Paul Valéry: *Extraits du Cahier B 1910*, in La Nouvelle Revue Française, 1.12.1925, S. 612. (W.K.)

<sup>109</sup> Auch in Walther Küchlers eigener Ausgabe. (MvL)

sondern auch als innerer, in des Dichters eigener Mißachtung seiner Poesie begründeter Abschluß gewertet wurde. Aber da man über die zeitliche Aufeinanderfolge der Prosagedichte der ILLUMINATIONS nichts Genaueres weiß, auch darüber nicht, ob Rimbaud selbst sie nach einem bestimmten Plan geordnet hat, so ist es sehr wohl möglich, daß dieses Gedicht, trotz seines Titels, mit einem wie immer gearteten endgültigen Abschluß nichts zu tun hat.

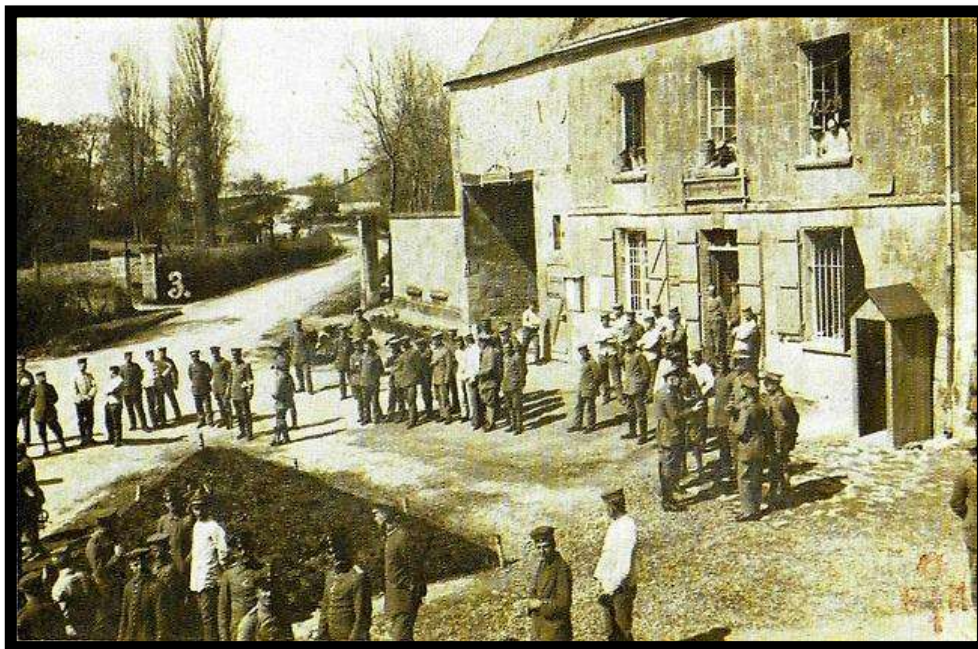
Keine Frage, es gab Höhen und Tiefen in Rimbauds Stimmungen, gerade der Wechsel in seinen Gemütslagen ist bezeichnend für ihn. Aber es scheint doch so zu sein, daß es ihm, solange er an den "Erleuchtungen" gedichtet hat, immer gelungen ist, Versuchungen zu Kleinmut, die sich in ihm einschleichen wollten, abzuwehren und die Flamme, die in ihm brannte, wach, warm und hell zu erhalten. Mochten äußere und seelische Nöte noch so groß sein, er behielt seinen Lebenswillen, seinen Abenteuersinn und seine Hoffnung auf letzte Befriedigung und letztes Glück. Trotz aller Enttäuschungen. Er wußte um die Unverkäuflichkeit seiner Ware. Und er war zu stolz, um sie, wie auch sich selbst, irgendeinem Käufer zu verkaufen. Er warf keine Bücher auf den Markt. Als er zuletzt, mit UNE SAISON EN ENFER, dennoch den Versuch machte, ließ er den ganzen Haufen liegen und kümmerte sich nicht um seinen Verkauf.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Wie wir heute sicher wissen, hat er hinterher (1874/5) an der Reinschrift der Prosagedichte gearbeitet, aus denen die Sammlung ILLUMINATIONS wurde. (MvL)



Das Anwesen der Familie Cuif in Roche (vor 1914)



Das Anwesen während der Besetzung durch deutsche Truppen im ersten Weltkrieg.

(Quelle beider Bilder: [http://abardel.free.fr/biographie/00\\_rimbaud\\_biographie.htm#le\\_roman\\_de\\_vivre](http://abardel.free.fr/biographie/00_rimbaud_biographie.htm#le_roman_de_vivre))

x



## FALSCHER BEKEHRUNG IN DER HÖLLE

Rimbaud hat sein Hauptwerk *UNE SAISON EN ENFER* in einer Zeit geschrieben, in der er den Tiefstand seines Lebens und seiner seelischen Verfassung erreichte. Er hatte sich in Brüssel von Verlaine, des Zusammenlebens mit ihm überdrüssig geworden, getrennt. Am 11. April 1873 trifft er auf dem Gut seiner Mutter in Roche bei Charleville ein und beginnt wohl bald die Arbeit an dem Höllenbuch in denkbar übelster Stimmung. Er leidet unter allem und jedem, an der Feldarbeit, die seine Mutter von ihm verlangt, an den Bauern, an der Langeweile, an dem Mangel an Büchern und Wirtshäusern und möchte so bald wie möglich aus diesem traurigen Loch wieder herauskommen. Denn wie soll er hier die "schrecklichen Dinge" erfinden, die er für sein Buch, an dem er zu schreiben beginnt, braucht. Von diesem Buch, das den Titel "Livre païen" oder "Livre nègre" tragen soll, wird sein Schicksal abhängen, wie der dem Freund Delahaye versichert. Immerhin sind im Mai drei von den kleinen Geschichten fertig. Dann wurde die Arbeit unterbrochen. Verlaine erscheint, und beide reisen zusammen über Antwerpen wieder nach London. Aber bald kommt es zu neuen Zerwürfnissen. Diesmal ist es Verlaine, der am 3. Juli den Freund verläßt. Rimbaud, ohne alle Mittel zurückgeblieben, fleht in einem Brief, in dem er reuig alle Schuld auf sich nimmt, den lieben einzigen Freund an, zurückzukehren. Er fährt sogar nach Dover, um ihn noch vor der Abfahrt des Dampfers zurückzuhalten, kommt aber zu spät. Von Verlaine telegraphisch mit Reisegeld versehen, folgt er ihm nach Brüssel, trifft dort am 8. Juli ein, äußert aber sehr bald die Absicht, den Freund zu verlassen und nach Hause fahren zu wollen. Verlaine, dem es nicht gelingt, ihn zurückzuhalten, schießt in der Trunkenheit auf ihn und verwundet ihn am linken Handgelenk. Nach Anlegung eines Verbandes und nach vergeblichen neuen Bitten Verlaines und dessen Mutter

noch zu bleiben, begibt man sich zum Bahnhof. Unterwegs – so hat er vor dem Untersuchungsrichter angegeben – fürchtet Rimbaud einen neuen Revolveranschlag auf sich, flüchtet, erstattet Anzeige und fährt dann einige Tage später nach Roche, wo er am 20. Juli wieder eintrifft. Unter den offenbar ihn sehr aufregenden Nachwirkungen dieser traurigen und schmählichen, von den beiden Kumpanen gleichermaßen verschuldeten Ereignisse setzt er die im Mai unterbrochene Niederschrift seines Buches fort, um es im Oktober zu vollenden.

Rimbaud versetzt sich also in die Hölle. Wie er in sie hineingekommen ist, sagt er nicht. Er sieht sich in der "richtigen Hölle", die allerdings, wie er an anderer Stelle sagt, immer noch das Leben ist. Zwanzig Jahre später hat August Strindberg in seinem Buch *INFERNO* (1894-1897) das höllische Leben erzählt, das er auf der Erde führte, in der schrecklichen, durch Swedenborg ihm gewordenen Überzeugung, daß der Mensch seine Hölle schon hier auf Erden habe, als Strafe für seine Sünden. Im Leben selbst, in der Natur um ihn herum, in den Menschen und den dämonischen Mächten, von denen er sich verfolgt glaubt, in den Schreckbildern, die vor ihm aufsteigen und ihm keine Ruhe lassen, in seinen Treulosigkeiten und unbegreiflichen Handlungen erblickt er die Hölle, in die er verdammt ist und in der er, wie Rimbaud, sein Tagebuch des Verdammten schreibt, die Erzählung seines Lebens, wo immer er sich aufhält. Für Rimbaud ist die "richtige" Hölle der poetische Ort, in den hinein er seine Verzweiflung, die Abrechnung mit sich, seinem Leben und Dichten verlegt, in genialem Einfall; denn an keinen passenderen Ort hätte er sie verlegen können. So wird diese Dichtung der lange dramatische Monolog eines Verdammten in der Hölle, er allein ist der Akteur des Dramas, allein im Höllenfeuer mit Satan, den er hier und da flüchtig auftauchen läßt, allein mit seinen physischen Qualen und seelischen Nöten, mit seinen Halluzinationen und Bekenntnissen, seiner

Ermattung und zuletzt, als er die Hölle wieder verläßt, seinen Entschlüssen, seinen Hoffnungen und Gewißeiten.

Er hat seinen Fall in die Tiefe als wirklichen Abstieg in die wirkliche Hölle verlebendigt. Aber die Hölle, obwohl er sich in ihr glaubt und also sich in ihr befindet, ist ihm doch keine Angelegenheit des Glaubens, sondern dichterische Zweckmäßigkeit. In der ersten Niederschrift schrieb er zwar: "on n'est pas poète en enfer",<sup>111</sup> aber er hat diese Behauptung wieder gestrichen. Mit Recht; denn gerade hier in der Hölle erreicht sein Dichtertum seine stärkste Gewalt.

Hier in der Hölle, unter der Nachwirkung seiner christlichen Erziehung, kämpft er den geistigen Kampf mit sich, mit Gott, Christentum, Welt, Moral, Wissenschaft. Den Kampf des nach dem christlichen Strafgesetz in die Hölle Verdammten gegen die Strafe, gegen den Richter, gegen die christliche Heilsordnung. Es ist ein Kampf des wie von einem Alldruck in bösem Traum Gepeinigten. Nur in diesem Werk, nie zuvor in Briefen oder Gedichten, ist von solchem Alldruck etwas zu spüren gewesen; denn nie hatte sich Rimbaud als Sünder gefühlt. Auch jetzt in der Hölle fühlt er sich weniger als Sünder, denn als Verdammter, betrachtet er sich als armen Unschuldigen. Wohl gesteht er seinen Fall und seine Schwäche, aber er fragt, wie es geschehen konnte, daß er hierher gelangt sei, er entschuldigt sich, wäscht sich rein, kennt nicht Demut, Reue des Sünders, sondern nur den Stolz des seiner ursprünglichen Reinheit sich bewußten, nach Vollkommenheit strebenden Unschuldigen. Diese Haltung ist nicht verwunderlich; denn die christliche Erziehung, die ihm in Familie und Schule dargebracht wurde, hatte dem frühen Erwachen seines Geistes nicht standgehalten. Wohl hat er fleißig die Bibel gelesen, aber schon der siebenjährige liebte Gott nicht. Sehr bald ist er ein Feind der Kirche und der Priester geworden, hat er seine Feindschaft in derben öffentlichen Kundgebungen und in Gedichten zum Ausdruck gebracht. Schon in dem

---

<sup>111</sup> Arthur Rimbaud: EBAUCHES, S. 40 (W.K.)

*Schmied*-Gedicht<sup>112</sup> finden sich einige Verse gegen die müßiggehende, rosenkranzlesende Geistlichkeit des ancien régime. Angriffslustiger und leidenschaftlicher ergeht er sich in den Gedichten *Châtiment de Tartufe*, *Les Pauvres à l'Église*, *Le Juste* und *Les premières Communions*.

Wie es dazu kommen konnte, daß Rimbaud sich plötzlich mit längst beiseite geschobenen religiösen Skrupeln, besonders mit dem Heilsgedanken herumschlug, das könnte bei diesem verstandesklaren Menschen ein Rätsel bleiben, wenn wir nicht von der Empfänglichkeit gerade solcher impulsiver, lyrischer Dichtermenschen für solche Stimmungen wüßten. Verlaine, der im Gefängnis Christ wurde und wahrscheinlich ganz ehrlich glaubte, überzeugter Gläubiger geworden zu sein, und Germain Nouveau<sup>113</sup>, mit dem Rimbaud bald für kurze Zeit auf Wanderung gehen sollte, sind naheliegende Beispiele.

Es kam ein Augenblick, in dem ihn eine Stimmung wie die des verlorenen Sohnes in der Bibel überkam, in dem er sich stärker als je zuvor seines Unglücks bewußt wurde. Eine Stunde der Todesahnung gab ihm den Gedanken ein, ob es nicht vielleicht möglich sein könnte, aus seinem Unglück zu dem Fest der glücklichen Kindheit – dem Unglücklichen erschien sie glücklich – zurückzukehren. Das war wohl eine Stunde auf dem Krankenlager in Brüssel, im Juli gewesen.<sup>114</sup> Mit der Gewißheit seines Unglücks, aber nicht reumütig und flehend, sondern in einem Zustand, in dem sich Hoffnungslosigkeit, Verzweiflung und triebhaft nach Rettung verlangender Lebenswille chaotisch vermischten, war er dann nach Hause gekommen, wo ihn kein gütiger Vater, nur die harte verschlossene Mutter und die jüngere, ihm auch fern gebliebene Schwester empfangen.

---

<sup>112</sup> *Le Forgeron* (MvL)

<sup>113</sup> Germain Nouveau (1851-1920), der Rimbaud 1874 in London bei der Reinschrift der Prosagedichte unterstützte, arbeitete zwischen 1878 und 91 in verschiedenen Stellungen als Pädagoge, durchlebte in der Folge "mystische Krisen" (die auch zur zeitweisen Krankenhauseinweisung führten). Er begann ein Leben als Bettler und Pilger. Seine poetischen Werke wurden zumeist erst nach seinem Tod veröffentlicht; sie hatten offenbar Einfluß auf die Surrealisten um André Breton. Vgl. Claudia Kleinespel: GERMAIN NOUVEAU : ZWISCHEN ÄSTHETIZISMUS UND RELIGIOSITÄT (Frankfurt/M. 1992) (MvL)

<sup>114</sup> Dazu würde das Gemälde eines Jeff Rosman passen, das Rimbaud in dieser Situation (1873) darstellen soll, dessen Authentizität jedoch umstritten ist: [http://www.larousse.fr/encyclopedie/data/images/1002872-Jef\\_Rosman\\_Arthur\\_Rimbaud\\_bless%C3%A9.jpg](http://www.larousse.fr/encyclopedie/data/images/1002872-Jef_Rosman_Arthur_Rimbaud_bless%C3%A9.jpg) (Hier auf Seite 25 abgebildet.) (MvL)

Er machte sich also wieder an die im Mai unterbrochene Arbeit, vermutlich jetzt erst in stärkerer religiöser Stimmung. Vielleicht auch, indem er jetzt erst daran denkt, seiner Dichtung den Titel "Une Saison en Enfer" zu geben.

Diese Stimmung hat ihn wohl damals veranlaßt, jene merkwürdige Paraphrase der biblischen Wundererzählung aus dem fünften Kapitel des Johannesevangeliums zu dichten, die man bisher als eine Art Prolog zu UNE SAISON EN ENFER aufgefaßt hat, weil sie sich auf der Rückseite eines Blattes der ersten Niederschrift des Kapitels *Nuit de l'Enfer* findet.<sup>115</sup> Man darf ihr auf Grund einer neuen, wohl richtigen Lesung der Anfangsworte den Titel *Beth-Saïda* geben.<sup>116</sup>

Rimbaud hat die kurze Erzählung der Bibel in bemerkenswerter Weise erweitert und geändert. Aus der einfachen Angabe, daß sich bei Jerusalem ein Teich mit fünf Hallen befand, ist die ausführliche, eindrucksvolle Beschreibung einer unheimlichen, grabgleichen Schwemme geworden, an der sich außer der Heilung suchenden Kranken auch Dämonen, die Kinder Satans, herumtreiben, von denen im biblischen Text nicht die Rede ist. Diese, auch einfach Sünden genannt, ergreifen die Siechen, die sich ins Wasser stürzen, so daß sie, ohne geheilt zu sein, aufs Trockene zurückkehren müssen. Dann erscheint Jesus, unmittelbar nach der Mittagsstunde, wie er, ganz bildhaft gesehen, an eine Säule gelehnt, die Kinder der Sünde, die Dämonen, betrachtet; dabei verspottet von Satan, der ihm, in ihrer Zunge, seine Zunge herausstreckt. Ohne daß es, wie in der Bibel, zwischen Jesus und dem Gelähmten zu der kurzen Zwiesprache kommt, nach der Jesus diesen auffordert, sein Bett zu nehmen und hinzugehen, erhebt sich plötzlich der Kranke, von dem bisher nicht die Rede war, und geht sicheren Schrittes davon.

<sup>115</sup> Enid Starkie kommentiert schlüssig: "Rimbaud hat Une saison en enfer selbst herausgebracht, und wenn er gewollt hätte, daß dieses Gedicht als Prolog dienen sollte, hätte er es in die Sammlung aufgenommen." (1990, S. 377) (Das Faksimile der von Rimbaud verantworteten Erstausgabe findet sich hier im Anhang.). –

Auf der Rückseite von Entwürfen zu SAISON EN ENFER stehen zwei weitere, offensichtlich dazugehörige Texte: *À Samarie, plusieurs ont manifesté leur foi en Iur...* und *L'air léger et charmant de la Galilée...*; heutzutage werden sie zusammengefaßt als "Proses évangéliques". (Jedoch statt Beth-Saïda meist Bethsaïda.) (MvL)

<sup>116</sup> H. de Bouillane de Lacoste, in seiner kritischen Ausgabe von UNE SAISON EN ENFER, S. 7 ff. (W. K.)

### Bedeutsame Änderungen?

Die Bibel erzählt, daß nach der Berührung und Bewegung des Wassers durch den Engel immer nur der geheilt werde, der als erster in das Wasser hinabsteige. Eine etwas seltsame und unbefriedigende Begründung; denn so erscheint die Heilung eigentlich bloß als Belohnung der Geschwindigkeit, Geschicklichkeit, vielleicht sogar der Rücksichtslosigkeit dessen, dem es im allgemeinen Gedränge gelingt, als erster ins Wasser zu gelangen. Wollte Rimbaud gegen diesen volkstümlich-primitiven religiösen Wunderglauben Einspruch erheben, indem er die Siechen ungeheilt von den Sünden aus dem Wasser zurückwerfen läßt? Anzeichen von Skepsis sind in seinen Worten enthalten. Man könnte glauben, daß er das Ausbleiben der Heilung auf den Mangel an Reue der ihre Sünden nicht zuvor bekennenden sündigen Kranken zurückführe, aber er läßt doch dann den Gelähmten aufstehen, ohne von seiner Reue zu sprechen und ohne zu sagen, daß Jesus ihn durch ein Wunder heile. Zwar sagt er am Anfang, daß Jesus an diesem Teich sein erstes bedeutendes Wunder getan hätte, aber wie er dann erzählt, sieht man kein Wunder; es müßte denn sein, daß die bloße Anwesenheit des Heilands, sein Hinschauen auch auf diesen Gelähmten das Wunder bewirke. Aber – und das wäre allerdings eine sehr bedeutsame Änderung – es sieht fast so aus, als ob der Gelähmte aus eigener Kraft sich erhöbe und "sicheren Schrittes" davonginge. Die Heilung wäre sein eigenes Verdienst. Aus eigener Machtvollkommenheit trennt er sich, scheint es, von den Verdammten! Von den Verdammten! Denn plötzlich, mit dem letzten Wort der Erzählung, erscheinen die Siechen als Verdammte.

Die Frage, ob Heilung durch ein Wunder oder aus eigener Kraft, wird hier nur gestellt und nicht beantwortet. Aber es darf wohl als sicher gelten, daß ein innerer Zusammenhang zwischen dieser Erzählung und der Höllendichtung im

Sinne der Gemeinsamkeit einer religiösen Inspiration besteht, vielleicht auch einer religiösen Fragestellung.

UNE SAISON EN ENFER ist eine ganz persönliche Dichtung um eine ganz große, sehr ernste Frage. Um die Frage, ob er, bildlich ausgedrückt, den Schlüssel zum alten Fest wiederfinden könne, zu dem verlorenen Glück. Er wußte, daß dieser Schlüssel nur die Liebe, la charité, die tätige Liebe sein könnte. Daß ohne solche Liebe keine Erneuerung des alten Menschen möglich wäre, das war der schöne utopistische Glaube des sozialen Schwärmers gewesen. Könnte sie ihm helfen, das Glück zurückzugewinnen? Er ist so tief in Verzweiflung geraten, daß dieser Gedanke, kaum gedacht, ihm schon beweist, daß er nur träumt.

Die Einkehr in sich selbst, wie er sie in der Hölle vollzieht, beginnt in Hoffnungslosigkeit. Der Teufel selbst hat ihm diesen Traum eingegeben, derselbe, der ihn sogleich zerstört, indem er ihm zuschreit: "Du wirst Hyäne bleiben. Den Tod gewinnst du mit deinem Egoismus und deinen Todsünden." Rimbaud, der logische, unbestechliche junge Denker, der er war, ist sich klar darüber, daß es purer Egoismus ist, im Unglück nur an das alte, wiederzufindende Glück zu denken und daß wirkliche innere Einkehr und Umkehr die Frage von Sünde, Reue, Besserung, Wendung zu Gott, Vergebung, Erlösung in sich schließen muß.<sup>117</sup> Daher handelt es sich darum, zu erkennen, ob er bereit war, diese seelische Umkehr zu vollziehen, um am Ende das persönliche Glück oder das Heil in Gott zu finden. Die Satan gewidmeten "abscheulichen" Blätter seines Höllentagebuchs geben die Antwort auf diese Frage.

Sehr bald werden im ersten Kapitel *Mauvais sang (Böses Blut)* christliche Töne angeschlagen, in Erinnerung an die christlich französische Tradition, in der er sich als mittelalterliches Wesen sieht, Pilgerfahrt, Marienkult, Rührung

---

<sup>117</sup> ...in sich schließen *kann*, aber nicht *muß*! (MvL)

über den Gekreuzigten, allerdings unter tausend profanen Märchenspielen. Sogleich aber versichert er, daß er sich niemals im Rate Christi und der Herren, der Repräsentanten Christi, gesehen habe, und fragt, warum Christus ihm nicht helfe und seiner Seele Adel und Freiheit gebe; Fragen, die er sich selbst mit der ablehnenden Bemerkung beantwortet, daß es mit der Zeit des Evangeliums vorbei sei. Fast im gleichen Atemzug mit dieser Ablehnung bekennt er, daß er Gott mit leckerhafter Begierde ("avec gourmandise") erwarte. Merkwürdig despektierlicher Ton, den er da anschlägt! So äußert sich kaum eine Gott wohlgefällige Erwartung, vielmehr die Erwartung des Heiden, der dem Göttlichen nur in grob naschhafter Sinnlichkeit entgegenschaut. Das böse heidnische Blut, die Brutalität der Wünsche des Verdammten, als den er sich sieht, heben, so sieht es aus, die fromme Stimmung, die aufsteigen wollte, sogleich wieder auf. So spürt er denn auch keine Erleichterung, die Last des Lasters lastet weiter auf ihm und er ist, in seiner Ratlosigkeit und Verlassenheit, er, der um sein Gutes, um seine Liebesfähigkeit und Verleugnungskraft weiß, bereit, jedem göttlichen Bild seinen Aufschwung zur Vollkommenheit anzubieten. Aus der Tiefe schreit er und spottet dabei seiner Dummheit. Zum ersten Mal überkommen ihn religiöse Anwandlungen, wie sie den verstocktesten Sünder, der seinen Katechismus kennt und in der Jugend beten gelernt hat, befallen mögen, aber er erstickt sie in trotzigem Gelächter. In einer schrecklichen Vision bezeichnet er sich ausdrücklich als Nichtchristen, der mit der Gerechtigkeit, wie sie in der Christenwelt geübt wird, nichts zu tun haben will und es vorzieht, zu den Schwarzen zu flüchten. Der Absicht folgt in aufgeregte Vision die Ausführung auf dem Fuße, er befindet sich bei den Wilden und feiert mit ihnen ihre Feste. Aber unter Kanonendonner landen dort die Weißen. Man muß sich taufen lassen, auch er, der den Stoß der Gnade empfängt. So höhnt er; denn er versichert, daß er nichts Böses getan und nichts zu bereuen habe. Er spielt mit einem der höchsten christlichen Begriffe, dem



Begriff der Gnade. Er weiß, daß man ohne Reue und Gnade nicht ins Paradies gelangen kann, aber er will von beiden nichts wissen.

Der Gedanke an das Paradies führt ihn zu der Frage des Lebens nach dem Tod. Er hat es sehr eilig mit der Antwort, die aber nicht kommt, so daß er sie, ausweichend, sich selbst gibt, mit den Worten: "Die göttliche Liebe allein gewährt die Schlüssel der Erkenntnis." Im gleichen Augenblick klingt ihm aus dem vernünftigen Gesang der Engel im nahenden Rettungsschiff diese göttliche Liebe entgegen und bewirkt, daß ihm die Vernunft geboren wird. Mit einem Schlag ist sein Weltbild verändert. Die Natur erscheint ihm als ein Schauspiel der Güte. Von nun an wird er seine Brüder lieben und das Leben segnen. Vorbei ist es mit den alten Chimären, Idealen und Irrtümern. Er ist verwandelt, gerettet, die Sündenlast ist ihm abgenommen, und er singt mit dem Psalmisten: "Gott ist meine Stärke, und ich lobe Gott." Er ist bekehrt und vernünftig geworden – sollte man meinen.

Aber nun kommt die erstaunliche volte-face, oder ist es mehr als nur eine halbe Wendung?<sup>118</sup> Es ist, als ob der Gerettete seinen Rettern ein Schnippchen schläge. Zwar hatte er sich gerühmt, daß er nun – ohne Schwindel! – die Unermeßlichkeit seiner Unschuld würdige, aber er pocht gewissermaßen auf diese Unschuld mit der Erklärung, daß er nicht mehr fähig sei, die Tröstung einer Tracht Prügel zu verlangen und daß er mit Christus nichts zu tun haben wolle. Er hat sich nicht ins Rettungsschiff aufnehmen lassen, um eine Hochzeit zu feiern, bei der Jesus Christus der Brautvater wäre. Mit diesem kecken Witz will er sagen: Ich bin kein Gefangener meiner Vernunft, ich habe Gott bejaht, aber ich will die Freiheit im Heil. Den Geschmack an der Frivolität habe ich verloren, aber ich brauche die göttliche Liebe nicht. Ich habe kein Verlangen nach der Gesellschaft der empfindsamen Seelen, das heißt der Frommen. Ich

---

<sup>118</sup> "Volte-face" heißt bereits Kehrtwendung, plötzliche Meinungsänderung. (MvL)

reserviere mir meinen Platz auf der obersten Sprosse der Himmelsleiter des gesunden Menschenverstandes.

Diese Sätze bedürfen einer Erklärung. Sie sind nichts anderes als eine Folge von Widerruf seiner Bekehrung. Er formuliert in ihnen kaltblütig seine Absage an Gott, weil er sich selbst nicht entsagen will. Die Wirkung des "vernünftigen Engelsgesanges" ist verpufft; statt sich von der göttlichen Liebe ins Paradies tragen zu lassen, will er auf der Leiter des gesunden Menschenverstandes zu ihm emporsteigen. – Daß das nicht angeht, daß er mit solchem Anspruch jeder religiösen Lehre ins Gesicht schlägt, weiß er selbst sehr wohl. Gerade deshalb sagt er es wahrscheinlich. Ja, wenn ihm Gott wenigstens das Gebet verliehe! Beten, wie die Heiligen, die Starken, die Anachoreten, Künstler, wie man sie heute nicht mehr brauchen kann! Aber ein Bekehrter, der nicht beten kann und will, ist nicht bekehrt. Rimbaud ist nicht bekehrt. Er segnet das Leben auch nicht mehr, erklärt es nicht mehr als ein Schauspiel der Güte, sondern als dauerndes, von allen Menschen zu spielendes Possenspiel. Ähnlich fragt Strindberg in *INFERNO*: "Wie könnt ihr verlangen, daß man ernst nimmt, was sich als ein ungeheurer Scherz erweist?"

Schon jetzt darf man fragen: Was meint er eigentlich? Was gilt? Die Bejahung oder die Verneinung? Eins schließt doch das andere aus. Eine Vermengung gibt es nicht. Hat er es sich plötzlich anders überlegt? Ist er so wankelmütig, daß er wirklich im gleichen Atemzug zurücknimmt, was er eben versichert hatte? Will er einen Irrtum berichtigen? Meint er es ernst, oder treibt er nur ein Spiel? Spaßt er mit dem Ernst und Heiligen? Dichtet er bloß eine von den schrecklichen Geschichten des *Livre païen* oder *Livre nègre*?<sup>119</sup> Denn schrecklich ist dies Hin und Her, dieses Vorwärts und Zurück, dieses Sichhingeben und Widersichentwinden. Mit ernsthaftem Gottsuchen, mit dem

---

<sup>119</sup> *Livre païen* (Heidenbuch) und *Livre nègre* (Negerbuch) waren Arbeitstitel des späteren Buches *UNE SAISON EN ENFER*. (MvL)

Willen ihn zu finden und sich in dem Gefundenen beglückt zu bergen, hat das alles nichts zu tun.

In dem folgenden Kapitel – *Nuit de l'Enfer (Höllennacht)* – geht das grausame Spiel weiter, inmitten der schrecklichen Qualen, die er erleiden muß, weil er sich – er sagt es ausdrücklich – aus eigenem Ratschluß der vorübergehend gesehenen Umkehr zum Guten, zum Glück und zum Heil versagt hatte. Nun ist alles so gekommen, wie der Katechismus es ihn gelehrt hatte. Er ist in der Hölle, er, der Unschuldige, der Heide, dem sie doch nichts anhaben kann, er, der Stolze, der die Wahrheit besitzt, die Gerechtigkeit sieht, ein gesundes Urteil hat und für die Vollkommenheit bereit ist. Es ist so und kann doch nicht sein. Das ist ja alles nur die Folge der Taufe, die seine Eltern zu seinem und ihrem Unglück verschuldet haben. Er empört sich gegen diesen Unsinn.

Er spielt ein Delirium durcheinanderwirbelnder, sich ablösender Halluzinationen. Das Spiel wechselt zwischen körperlichen Qualen und seelischem Aufruhr, zwischen sachlichen Feststellungen und selbstbewußter Empörung, zwischen prahlerischer Anpreisung seiner Gauklerkunst und der zerschmelzenden Rührung über sich selbst, die er unter Grimassen von sich abschüttelt, zwischen dem Schrecken über die Häßlichkeit seines in den Flammen sich krümmenden, der Verwesung verfallenden Leibes und dem Flehen zu Gott um Mitleid. Eine Entscheidung für Gott wird in diesem Delirium nicht getroffen, eher gegen ihn.

In den beiden folgenden Kapiteln ist von religiösen Anfechtungen und Kämpfen nicht die Rede. Erst das Kapitel *L'Impossible (Das Unmögliche)* erörtert wieder religiöse Probleme. Man kann hier wirklich von Erörterungen sprechen; denn im Gegensatz zu den Kapiteln *Mauvais Sang (Böses Blut)* und *Nuit de l'Enfer (Höllennacht)* wird in ihm so ruhig, fast sachlich gesprochen wie nie zuvor. Zuerst verurteilt er die Torheit seiner jugendlichen Wanderungen,

rechtfertigt er seine Verachtungen, um dann einiges Ironische von dem Verkehr mit anderen Verdammten zu sagen. Er und die anderen Verdammten sind, stellt er fest, die wirklichen Auserwählten, obwohl sie für die Frommen nur falsche Erwählte sind. Also, sobald er wieder auf religiöse Dinge kommt, spottet er.

Ohne Überlegung, sprunghaft, wie so oft, folgt die Erörterung darüber, woher eigentlich das Unbehagen stammt, das er in sich verspürt. Kurz und bündig erklärt er dieses Unbehagen damit, nicht früh genug gewußt zu haben, daß er im Abendland lebe. Die abendländischen Sümpfe sind schuld. Ähnlich wie Nietzsche, der in den Dionysos-Dithyramben, fünfzehn Jahre später, vom wolkigen, feuchten, schwermütigen Alt-Europa spricht, erklärt er: Wir kultivieren den Nebel, wir essen das Fieber mit unseren wässerigen Gemüsen, und die Trunkenheit und den Tabak und die Aufopferungen. Mit den Aufopferungen meint er die christlichen Formen der liebenden Hingabe; denn nun vermischt sich die Idee des Abendlandes mit der des Christentums. Er findet, daß es eine wirkliche Qual sei, zu sehen, wie der Mensch nach dieser Proklamation der Wissenschaft, er will sagen, der christlichen Philosophie, ein eitles Spiel treibe, indem er sich klar vor Augen Liegendes beweise und sich aufblähe vor Vergnügen, mit der Wiederholung dieser Beweise sein Leben zu verbringen. Diese lächerliche Marterung, die er als Quelle seiner Ausschweifungen erklärt, führt zu unterträglicher Langeweile. Unnatürlich ist diese Philosophie, die Philosophie, des Herrn Prud'homme<sup>120</sup> – Verkörperung des langweiligen platten gesunden Menschenverstandes –, der gleichzeitig mit Christus auf die Welt gekommen ist.

Was Rimbaud hier vorträgt, das ist nicht ein plötzlicher paradoxaler Einfall, sondern ist das mit der Ruhe vernünftiger Überlegung vorgetragene Kernstück seiner Gedanken über die europäische Kultur. Er erweist sich in diesen Ausführungen als der vielleicht erste radikale, unbedingte Verneiner der

---

<sup>120</sup> Ursprünglich ein ritterliches Ideal, später im Sinn von spießbürgerlicher Mentalität (MvL)

gesamten kulturellen Entwicklung des Abendlandes. Christentum, Philosophie, Kunst, Technik, militaristischer Eroberungsgeist, der als eitel Plünderung abgetan wird, alles das wird hier mit dünnen Worten oder in bildlichen Wendungen verworfen.

In seiner entschiedenen Verneinung der europäischen Geistesentwicklung rührte Rimbaud an einen Glauben, der dem optimistischen, selbstgefälligen, unbesinnlichen europäischen Gedanken bis in die neueste Zeit, fast bis in die Zeit nach dem ersten Weltkrieg als unerschütterlich galt. Auch dann noch sprach man gewöhnlich von einer erst heraufziehenden Krise, aber Rimbaud erkannte fast fünfzig Jahre vorher, als er gerade neunzehn Jahre alt werden wollte, die Fragwürdigkeit einer langen Entwicklung, als ob er ein historisch geschulter Kulturpsychologe gewesen wäre.

Seine Bankerotterklärung des abendländischen Gedankens und Verhaltens stammt aus der gleichen Erkenntnis, die einen der stärksten Kulturkritiker und Kulturträger unserer Zeit, Albert Schweitzer, dazu geführt hat, von der "Tragödie der abendländischen Weltanschauung" zu sprechen.<sup>121</sup> Wenn Rimbaud von dem leeren Strohdreschen der das Augenscheinliche sich immer von neuem beweisenden Philosophie spricht, so rügt Schweitzer, daß unser Philosophieren mehr und mehr unelementar geworden sei, daß es den Zusammenhang mit den Fragen, die der Mensch an das Leben und an die Welt zu stellen habe, verloren, sein Genügen an der Behandlung der philosophischen Technik gefunden hätte, und im Suchen nach Weltanschauung mit diesem bisherigen Verfahren der Ergebnislosigkeit geweiht sei.<sup>122</sup>

Die Ablehnung der Kultur des Abendlandes, die sich mit dem Traum einer Rückkehr zum Morgenland paart, begnügt sich nicht mit dieser Verurteilung in Bausch und Bogen. Sie erstreckt sich auch auf Einzelheiten, wie sie schon das Kapitel *Mauvais Sang* vorbrachte. So schwärmerisch er noch kurz vorher die

---

<sup>121</sup> in der Vorrede zu seinem Buch KULTUR UND ETHIK (MVL)

<sup>122</sup> Albert Schweitzer: KULTUR UND ETHIK (S. IX) (W.K.)

französische Revolution gefeiert hatte, so wenig schätzte er das achtzehnte Jahrhundert als die Zeit der Aufklärung. Die Erklärung der Menschenrechte sieht er weniger als revolutionäre Tat, denn als Beginn der allgemeinen Gleichmacherei und der hassenswerten philisterhaften Bürgerlichkeit. Sie ist schuld an der Überflutung Frankreichs mit der minderwertigen Rasse: dem Volk, der Nation, der Wissenschaft. Er liebt sie nicht, die Wissenschaft. Sie legt die Hand auf alle Dinge, auf Körper und Seele, als Medizin und Philosophie, selbst an die Volkslieder. Man meinte, es ginge vorwärts, aber ebensogut könne man auch sagen, daß sich die Welt im Kreise dreht. So, leugnet er, wohl als einer der ersten Europäer, lange vor Georges Sorel, den Fortschritt, lehnt er die rechnerische mechanische Erklärung der Welt ab, wie auch – mit dem ironisch gemeinten Wort: "Wir gehen dem Geist entgegen" – die Hegelsche Lehre von der Verwirklichung des Geistes, die er wohl nur vom Hörensagen kannte. Hinter seinen schlagwortartigen Ausbrüchen verbergen sich kühne intuitive Erkenntnisse, die ausführlich zu begründen ihm noch unmöglich ist. Das in seiner leidenschaftslosen Gedanklichkeit so einfache und leicht verständliche Kapitel endet im Dunkel. Was meint Rimbaud mit dem Wort: "Par l'esprit on va à Dieu" [*Durch den Geist geht man ein zu Gott*] und mit dem darauf folgenden, das Kapitel abschließenden Ausruf: "Déchirante infortune"? [*Herzzerreißendes Unglück!*] Vielleicht Folgendes: Er mahnt seinen Geist, auf der Hut zu sein und sein Heil nicht auf gewaltsame Weise zu suchen. Nichts überstürzen! Aber die Wissenschaft geht ihm zu langsam. Begreifliche Ungeduld des Gefühlsmenschen. Plötzlich stellt er fest, daß sein Geist schläft. Schliefe er nicht, würde er bald zu der Wahrheit gelangen, die ihn vielleicht jetzt schon mit ihren weinenden Engeln umgibt, und hätte er nicht manches im Leben versäumt und verfehlt. Dann jedoch erwacht plötzlich sein Geist, und in diesem Erwachen empfängt er die Vision der Reinheit, die ihm zu der Erkenntnis verhilft, daß

man durch den Geist zu Gott gehe, und fast gleichzeitig zu der Klage über ein herzerreißendes Unglück.

Die Rätselhaftigkeit dieser in innerer Aufregung durchzitterten Worte liegt einmal darin, daß bisher für ihn die Idee der Reinheit niemals vereinbar war mit der Vorstellung vom christlichen Gott und sodann, daß nicht recht ersichtlich wird, warum er gerade den Geist als Führer zu Gott bezeichnet, und ob oder warum er in dieser Tatsache ein herzerreißendes Unglück, wahrscheinlich sein eigenes Unglück erblickt.

Menschen von starker religiöser Innerlichkeit glauben nicht gerade, daß der Geist zu Gott führe. So glaubt zum Beispiel der junge Maine de Biran in einer am Totenbett seiner Schwester geschriebenen Meditation über den Tod, daß es das innere Gefühl ist, das uns Gott in der Ordnung des Weltalls sehen lasse. Der Herausgeber seines *JOURNAL INTIME* bemerkt dazu in einer Anmerkung, indem er Rimbauds Ausspruch zitiert, daß Biran, wie Pascal, Gott mit dem Herzen erfasse und auf die Unzulänglichkeit der *raison raisonnante* für die Gotteserkenntnis hinweisen wollte.<sup>123</sup>

Es ist durchaus möglich, daß Rimbaud seinen Ausspruch ganz ernsthaft gemeint hat. Vielleicht meinte er, daß die Vernunft den langsamen Weg zu Gott gehe, den er seinem Geist empfahl. Aber die Vision der Reinheit kam ihm doch plötzlich, gewaltsam, als Erleuchtung, nicht als Ergebnis der langsam arbeitenden Vernunft. Er lebt von und in Erleuchtungen, und die langsame Arbeit der Vernunft will und kann er nicht leisten: die für ihn klar erkannte Unmöglichkeit, auf dichterischem Weg zu Gott zu gelangen, wäre dann sein herzerreißendes Unglück.

Aber vielleicht ist das Unglück nicht gar so schrecklich; denn vielleicht suchte er wirklich nicht seine Rettung und sein Heil bei Gott.

---

<sup>123</sup> *JOURNAL INTIME DE MAINE DE BIRAN*, t. I, S. 14 (W.K.)

Gibt es für ihn Rettung in der Arbeit? Mit dieser Frage beschäftigt er sich in dem folgenden Kapitel: *L'Éclair (Der Blitz)*.

Oft genug hat er seiner Abneigung gegen die Arbeit Worte verliehen, nicht nur, weil er Besseres zu tun hatte, als Handarbeit zu leisten, sondern auch, weil er protestieren wollte gegen die Überschätzung der Arbeit, in der sich das abendländische Bürgertum, zu seinem Schaden, in seiner Erwerbsgier, unter Vernachlässigung der geistigen und seelischen Bedürfnisse des Menschen gefallen hat. Da man ihm beständig, die Mutter zuerst, mit der Mahnung zur Arbeit in den Ohren lag, wurde schließlich die Alternative Arbeit oder Nichtarbeit für ihn eine Angelegenheit, die ihn auch in der Hölle quälte. Aber, so entscheidet er, er kann und will weder beten noch arbeiten. Sein Leben ist verbraucht und außerdem will er lieber das alte Leben weiterführen, träumend von ungeheuerlichen Liebesabenteuern und phantastischen Welten, als Seiltänzer, Bettler, Künstler, Bandit, warum nicht als Priester, wie er in wildem Spott hinzufügt, in Erinnerung an die Weihrauchdüfte, die ihm auf seinem Krankenbett in Brüssel aufgestiegen sind und ihn an die schmutzige religiöse Erziehung seiner Kindheit erinnert haben. Er wird also in der Arbeit seine Rettung nicht suchen. Die Arbeit, ein zu leichter Ausweg für seinen Stolz, wäre sein Tod, Verrat an der Welt und eine zu kurze Qual. Schlimm genug: Die Ewigkeit, in der die Arbeit ihren Lohn fände, wäre dann wohl für uns verloren, so schließt er in ironischer Erkenntnis der Folgen, mit mitleidig-spöttischem Zuruf an seine liebe arme Seele diese Betrachtung.

Der Aufenthalt in der Hölle geht zu Ende. Aus welchem Grund, das sagt er ebensowenig, wie warum überhaupt er in sie hineingeraten war. Die göttliche Gnade jedenfalls hat ihn dem Teufel nicht entrissen.



Es war wohl auch Zeit, sie zu verlassen; denn er ist am Ende seiner Kräfte. Seine müden Augen erwachen beim Anblick eines Silbersterns, den er mit froher Hoffnung begrüßt. Der Stern von Bethlehem rührte einst die drei Magier, die ihm folgten, aber der Stern, den er erblickt, rührt nicht die heutigen Menschen, nur ihn, weil es ein anderer Stern ist als der, der über Christi Geburt aufging. Dieser Stern verkündet sein Weihnachten, die Geburt der neuen Arbeit, die er ersehnt, alles dessen, was er bisher als Sehnsucht im Herzen trug, die neue Weisheit, die Flucht der Tyrannen und Dämonen, das Ende des Aberglaubens, den Aufbruch der Völker, den Gesang der Himmel. Von ihm geführt, wird er der Hölle entsteigen, nicht um ins Paradies zu gelangen, sondern um sich in einem neuen besseren Dasein zu finden, dieses Leben bejahend, mag es auch das der Sklaverei sein, wie er es ohne Illusion gleichzeitig zu sehen vermag.

Wohl spricht er von Weihnachten, von dem Gesang der Himmel; es sind immer noch die alten Worte, Bilder und Vorstellungen der Bibel, von denen ja das ganze Werk erfüllt ist, aber es ist ihnen ein allgemein menschlicher Sinn gegeben. Mit ihnen erneuerte er das Bekenntnis seines alten schwärmerischen Revolutionsglaubens, die Forderung an den freien Menschen, in seiner Arbeit, aus eigener Verantwortung seinen Lohn zu finden.

Das letzte Kapitel, das Kapitel des Abschieds aus der Hölle (*Adieu*), bewahrt, wenn auch durchzogen von elegischen Tönen des Entsagens, der Trauer, aber auch des Stolzes über seine Verlassenheit, die Stimmung der Hoffnung, den Willen und den Entschluß zu einem neuen Leben, das ihn in die glänzenden Städte führen soll. Eine große Gewißheit beherrscht diese Stunde: die Gewißheit einen geistigen Kampf bestanden zu haben, brutal wie die Männerschlacht, und als Sieger aus ihr hervorgegangen zu sein. Als der Sieger, der er ist, hat er keine Veranlassung fromme Gesänge anzustimmen; denn nicht

der Christ in ihm oder Gott hat gesiegt. Alles Vergangene hat er hinter sich gelassen, und seine Aufgabe ist es jetzt, das gewonnenen Terrain zu behaupten und – überraschend in seinem Mund – absolut modern zu machen: "*Il faut être absolument moderne.*"

Dieser Ausgang, das Bewußtsein der Siegesgewißheit, ist das logische Ergebnis der in dem Höllentagebuch geschilderten Kämpfe. Wer diese Schilderung aufmerksam gefolgt ist, mußte es erwarten. Mag sich der Höllengast auch noch so sehr mit christlichen Anwandlungen und Bedenken herumschlagen, innerlich hat er in Trotz, Ironie und Spott sich ihrer Angriffe entzogen und sich Gott nicht als reuiger, bekehrter Sünder in die Hand gegeben. Diese Haltung wird auch klar aus dem Satz, mit dem die Dichtung abschließt: "*Il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps*";<sup>124</sup> denn was er besagen will, fällt deutlich aus dem christlichen Dogma heraus.

Daß Leib und Seele eine Einheit bilden, war eine der Rimbaud am stärksten beherrschenden Überzeugungen. Was er im Reich der Seele entdecken wollte, was ihn zur Erkenntnis der Wahrheit führen, was in der Seelensprache der Poesie ausgesprochen werden sollte, das müßte durch die Stofflichkeit und Sinnlichkeit des Leibes, durch alle Probleme, Genüsse und Leiden, die er zu bestehen und zu erfahren hätte, hindurchgehen. Die christliche Religion verwirft den sterblichen Körper, und alle Versprechungen des Heils beziehen sich nur auf die unsterbliche Seele. Der Genius, an den Rimbaud glaubte, macht das übermenschliche Versprechen, den Baum der Erkenntnis des guten und Bösen zu begraben, seinem Körper und seiner Seele. Im Sinn dieses Versprechens begehrt Rimbaud die letzte Wahrheit, die dem christlichen Gläubigen erst im Seelenreich des Jenseits offenbart wird, bereits hier im Diesseits zu erfahren, in der Einheit von Seele und Leib.

---

<sup>124</sup> Schluß von *Adieu* und damit Schluß des gesamten Buches *UNE SAISON EN ENFER*. – Bei Küchler steht "possible" statt "loisible". Die Kursivschreibung (nicht in Küchlers Rimbaudbuch, jedoch in seiner Übertragung) geht auf Rimbauds Originalveröffentlichung zurück; siehe Faksimile hier im Anhang.

Man darf bei diesem Wort an ein Wort denken, das Martin Luther bei einem Tischgespräch von dem auferstandenen Abraham hat fallen lassen: "Wenn man wollt' sagen, Abrahams Seele lebt bei Gott, aber sein Körper ist tot, die Unterscheidung ist ein Dreck! Die will ich anfechten. Es muß heißen, der ganze Abraham, der ganze Mensch soll leben, aber schon hier auf Erden."<sup>125</sup>

Luther sprach als Christ, vielleicht als Ketzer, Rimbaud als Wahrheitssucher und Dichter. Als solcher sprach er ungefähr das gleiche aus, wie Oscar Wilde in *De Profundis*: "What the artist is always looking for is the mode of existence in which soul and body are one und indivisible; in which the outward is expressive of the inward ..." Und etwas später: "Thruth in art ist the unity of a thing with itself ... the soul made incarnate: die body instinct with spirit."

Die Frage der Bekehrung Rimbauds als des eigentlichen Inhalts und Sinns des Höllenbuches ist so ausführlich behandelt worden nicht nur, weil ihre Beantwortung wichtig ist für die Beurteilung von Rimbauds Gesinnung und Wesen, sondern auch, weil niemandem, auch der Kirche nicht, daran gelegen sein kann, eine Legende mitzuschleppen, die von der Familie des Dichters früh in dieses Werk hineingelegt worden, von den meisten Freunden und Bewunderern Rimbauds weitergetragen und nur von einigen, zum Beispiel von Fondane<sup>126</sup>, abgelehnt worden ist. Paterne Berrichon hat mit aller Bestimmtheit ausgesprochen, daß es sich in Rimbauds letzter Dichtung<sup>127</sup> um eine Bekehrung im absolutesten Sinn handele. Rimbaud gehe vom Geist aus, um nach einer Rundreise durch die Welt, in Gedankencyklonen zum Geist zurückzukehren. Das Ungeheure bei diesem Ereignis sei die Tatsache, daß er die Menschheit mit sich zu ziehen scheine.

---

<sup>125</sup> LUTHER IM GESPRÄCH, herausgegeben von Reinhard Buchwald, Kröners Taschenausgaben, Bd. 160, S. 284. (W.K.)

<sup>126</sup> Benjamin Fondane: RIMBAUD DER STROLCH (1933; deutsch: München 1991) (MvL)

<sup>127</sup> Gemeint ist UNE SAISON EN ENFER; diese einzige durch Rimbaud veranlaßte selbständige Veröffentlichung gilt heutzutage nicht mehr als seine "letzte Dichtung". (MvL)

Alle diejenigen, die an einer Bekehrung und Umkehrung Rimbauds glauben wollen, halten ihn für eine ausgesprochen religiöse Persönlichkeit. Aber religiös ist ein Mensch doch wohl erst dann, wenn er aus rein religiösen, das heißt aus über- und außerweltlichen, in Gott und im Jenseits verwurzelten Trieben und Bedürfnissen nach letzten Erkenntnissen verlangt und vielleicht auch das irdische Leben nach solchen letzten Erkenntnissen führen oder leiten will. In diesem Sinn war Rimbaud sicher nicht religiös veranlagt.

Rimbaud hätte gewiß ein aus seinem Zusammenhang gerissenes Wort Pascals, eines der ernstesten Gottsucher der Neuzeit, von sich sagen können: "Il s'agit de nos âmes et de notre tout." Aber dann hätte es bei ihm einen ganz anderen Sinn. Pascal spricht von der Unsterblichkeit der Seele, von einer Frage, die ihm gleichbedeutend ist mit der Frage des ewigen Heils, von deren Beantwortung unser Verhalten auf der Erde abhängt, wenn sie uns auch vom irdischen sterblichen Leben, dem zerbrechlichsten Ding auf Erden, ablenkt und auf das Jenseits verweist. Für Rimbaud aber ist das Leben, sein eigenes, einmaliges Leben und sein Ich in diesem Leben alles, und er will sich behaupten gegen Gott, der es, wie auch ihn selbst, für sich beanspruchen möchte. Sein Glück – und er war eher ein Glücksucher, denn ein Gottsucher – machte er nicht abhängig von der Hoffnung auf ein Jenseits, sondern von seiner Selbstbewahrung in diesem Leben. Die Antithese lautete für ihn nicht: Ein eingebildetes Glück hier, erkaufte mit der Verdammnis dort, oder gottgefälliger Lebenswandel hier und darum geschenkte Seligkeit dort, Verderbnis durch Erbsünde und Erlösung durch Christus, sondern: *entweder Freiheit des selbstherrlichen oder Unfreiheit des gottverfallenen Menschen.*

Wenn man, zusammenfassend, überdenkt, in welcher Stimmung, Absicht, Überzeugung und Hoffnung Rimbaud die Hölle verläßt, so kommt man zu folgendem Ergebnis: Es lebt in ihm die Gewißheit des Sieges nach brutalem geistigem Kampf, er hat die Absicht nach Paris zurückzukehren, trotz aller

schrecklichen mit dieser Stadt verknüpften Erinnerungen, er begräbt seine Dichtung, mit der er dort – er weiß es – so Wunderbares gewollt und geschaffen hat, er fühlt sich, halb gedrückt, halb beglückt in seiner Verlassenheit, er ist, unter Hinnahme der Wirklichkeit, plötzlich dann doch zur Arbeit entschlossen, wenn er auch schon die Frage stellt, ob das Leben der tätigen Liebe nicht den Tod für ihn bedeute, er hat den Willen, absolut modern zu sein, keine frommen Gesänge anzustimmen und glaubt, daß es ihm erlaubt sein werde, die Wahrheit in einer Seele und in einem Leib zu besitzen.

Das sind lauter Absichten, Überzeugungen und Hoffnungen, die sich auf die irdischen Nöte und egoistischen Wünsche des sich als Sieger fühlenden höllischen Kämpfers beziehen. Wo ist da Gott und Rimbauds Bekehrung in ihm zu verspüren? Zur Herbstzeit verläßt er die Hölle, aber es macht ihm nichts aus, daß die Sonne nicht scheint; denn er ist auf Entdeckung der göttlichen Klarheit ausgezogen, hat sie also noch nicht gefunden. Aber dann ist da das auf den ersten Blick wunderbare Wort, das zu den besten Prägungen Rimbauds gehört: *"Der geistige Kampf ist brutal wie die Männerschlacht, aber die Vision der Gerechtigkeit ist die Lust Gottes allein."* Kann man dieses Wort als Beweis für Rimbauds Ergebung in Gottes Willen und für seine Bekehrung in Anspruch nehmen? Im Grunde besagt es wohl dies: Gekämpft hab ich brutalen Kampf, ob der Ausgang gerecht ist, das kann Gott allein wissen. Den Menschen ist das Schauen der Gerechtigkeit versagt. Sie ist allein Gottes Lust. *Plaisir* schreibt Rimbaud. Das klingt nicht sehr fromm. "C'est notre bon plaisir", so leiteten die französischen absoluten Herrscher, von denen Rimbaud nichts wissen wollte, ihre Verordnungen ein. *Plaisir*, Lust, freies Belieben, das Wort schweift bedenklich nahe an Willkr heran. Die Wahl gerade dieses Wortes in einem so scharf geprägten Satz gibt zu denken. Es fällt schwer, sich vorzustellen, daß Rimbaud Gottes höhere Einsicht in die den Menschn verborgene Gerechtigkeit rühmen wollte. Vielleicht ist das Wort als eine letzte ironische Anklage gegen

den egoistischen Gott gemeint, den er drei Jahre früher als Dulder und Nutznießer des Übels gebrandmarkt hatte. Als das Wort eines Bekehrten ist es wohl kaum zu werten.<sup>128</sup>

Wenn man sich zu vergegenwärtigen sucht, in welcher Haltung und Gesinnung Rimbaud der Hölle entsteigt, so kommen einem die Worte in den Sinn, mit denen er die Erzählung von dem angeblichen Wunder Christi am Teich Beth-Saïda beschlossen hatte: "Le paralytique se leva ... Et ce fut d'un pas singulièrement assuré qu'ils le virent franchir la galerie et disparaître dans la ville, les Damnés."<sup>129</sup> Sollte es vielleicht doch sein, daß Rimbaud wirklich sich selbst gemeint hätte mit diesem Gelähmten, der plötzlich im Angesicht Jesu, ohne daß der Herr mit ihm gesprochen und eine Wunderheilung an ihm vollbracht hätte, aufsteht und aus dem Bereich der Verdammten davongeht, sich – den sich selbst Befreienden?

Um zu erweisen, daß von einer Bekehrung Rimbauds nicht die Rede sein kann, darf man auch darauf hinweisen, daß das wichtige Kapitel *Nuit de l'Enfer* auf den teilweise zerrissenen Blättern der ersten Niederschrift den Titel "*Fausse Conversion*" (*Falsche Bekehrung*) trägt und daß dort die verzweifelte Auflehnung "gegen alles" noch viel deutlicher erscheint als in der endgültigen Fassung, die nichts grundsätzlich und dem Sinn nach verändert, sondern nur manchmal im Ausdruck mäßigt, wie es bei einem in etwas beruhigter Stimmung für den Druck bestimmten Text leicht verständlich ist. Gestrichen ist zum Beispiel nach den an sich ganz deutlichen Sätzen: "*Je me crois en enfer, donc j'y suis. C'est l'exécution du catéchisme*" die empörte Frage: "*Pourquoi m'a-t-on une foi pareille dans mon esprit?*", die ebenso empörte Feststellung: "*On a abusé de mon innocence. Oh! l'idée du baptême. – Il y en a qui ont vécu mal, qui*

<sup>128</sup> Delahaye erklärt natürlich ganz anders, nämlich: "wiederum ein sehr schöner und sehr kostbarer Ausspruch, den wir dem die Hölle verlassenden 'Verdammten' verdanken. Wieviel böse Taten, wieviel Torheiten, wieviel grausame Leiden würde sich die Menschheit ersparen, wenn sie darüber ebenso dächte wie Rimbaud." LES ILLUMINATIONS etc. (S. 195) (W.K.)

<sup>129</sup> "Der Gichtbrüchige (...) stand auf. Und es sahen ihn, wie er mit eigentümlich sicherem Schritt durch die Halle ging und in der Stadt verschwand, die Verdammten." (Übertragung W. Küchler.) (MvL)

*vivent mal, et qui ne sentent rien!*" Und dann folgen ganz deutlichen Sinnes zuletzt die den Titel bestätigenden Worte: "*Faux sentiment, fausse prière.*"<sup>130</sup>

Rimbaud erweist sich also in diesem Buch nicht als ein Bekehrter, sondern als ein Mensch, der, um eine nicht auf ihn bezügliche Formulierung von Josef Bernhart zu gebrauchen, "in der Entwindung aus Gott die volle Verselbstung" sucht. Man könnte höchstens fragen, ob er "als Verselbster ... erkennen muß, daß er im Verlassen der höchsten Wirklichkeit auch sich selbst verloren hat". Wäre er etwa, wie es Bernhart bei Nietzsche sieht, ein Prophet seines eigenen Defizits geworden? Wohl mag Rimbaud noch auf lange hinaus einen Irweg – aber wohl kaum den "Irrweg des Herzens" – gegangen sein, mag der Gewinn aus dem Sieg, den er in der Hölle gewonnen zu haben glaubte, bei oberflächlicher Betrachtung nicht sichtbar geworden sein, aber es wird sich noch erweisen, daß er in seinem Willen zur Verselbstung sich nicht verloren, sondern daß er sich in der Unantastbarkeit, Lauterkeit und Freiheit, in deren Gewinnung und Besitz aus idealistischen und fast chiliastischen<sup>131</sup> Hoffnungen er Aufgabe und Sinn des Menschen sah, behauptet hat, durch alles Irren und alle Not hindurch bis zum bitteren Ende.

Vielleicht darf man dem Dokument der Absage Rimbauds an den christlichen Glauben so etwas wie sein Glaubensbekenntnis gegenüberstellen, nämlich die beiden Gedichte *À une Raison* (*An eine Vernunft*) und *Génie* (*Genius*) aus den ILLUMINATIONS.

Sie führen in einen Kreis von Vorstellungen ein, die in ihrem gedanklichen Gehalt die Überzeugung in sich schließen, die als die Religion Rimbauds gelten können. In dem ersten Gedicht (*À une Raison*) verkündet Rimbaud seinen

<sup>130</sup> *Fausse convention* ist (auch als Faksimile) dokumentiert in der Ausgabe ARTHUR RIMBAUD. ZWEISPRACHIGE WERKAUSGABE (Berlin 2021: A+C online). Dort übersetzt Franz v. Rexroth die später gestrichenen Sätze: "*Warum hat man einen solchen Glauben in meinen Geist gesät? – Man hat mit meiner Unschuld Mißbrauch betrieben. Oh! der Gedanke der Taufe. Es gibt welche, die schlecht gelebt haben, die schlecht leben, und die nichts fühlen! – O Maria, Heilige Jungfrau, falsches Gefühl, falsches Gebet.*" (MvL)

<sup>131</sup> Chiliasmus: Glauben an das nahe Ende der gegenwärtigen Welt, manchmal verbunden mit der Erschaffung eines irdischen Paradieses (Wikipedia) (MvL)

Glauben, nicht an die Vernunft, der die moderne aufgeklärte Welt den Fortschritt zu verdanken glaubt, sondern an eine besondere, von ihm geglaubte Vernunft, die das fertigbringen soll, was an die Stelle der von der alten Vernunft geleiteten Welt die neue, von ihm ersehnte Welt der neuen Harmonie, des neuen Menschen und der neuen Liebe setzen, das alte Schicksal wenden und das Glück auf Erden begründen soll. Diese Vernunft ist nichts anderes, als die lebendige Schöpferkraft des lebendigen, raschen, stürmischen Weltgeistes.

In dem größeren und schwieriger zu verstehenden Gedicht *Génie* wird diese Vernunft Genius (*génie*) genannt. Der Genius<sup>132</sup> ist die Macht, die das Dasein und alles, was der Mensch in seinem Dasein tut, rein und schön macht, zu jeder Tageszeit; eine Macht, die Speise und Trank zu geistiger Nahrung veredelt, den Reisenden beglückt, wie den ans Ziel gelangten Wanderer. Der Genius ist das vollkommene, wiedergefundene Maß, also die Idee der inneren, nur im Maßhalten zu verwirklichenden Harmonie. Es ist die wunderbare, unverhofft sich einstellende Vernunft, unverhofft, weil die wahre Erkenntnis in der plötzlich aufleuchtenden Intuition geschenkt wird. Er ist die Ewigkeit. Er ist die geliebte Schicksalskraft, die alle unsere Fähigkeiten als ihre Gabe über uns verhängt hat. Der Wanderer Rimbaud sah den Genius als Wanderer durch die Welt, so wie ihn auch Hölderlin sah, als er im *Gesang der Deutschen* ausrief: "Doch wie der Frühling wandert der Genius von Land zu Land." Für Hölderlin war er damals bei den Deutschen, wie er einst bei den Griechen war.<sup>133</sup> Er ist hier und dort, sagt Rimbaud, und er läßt sich von uns zurückrufen. Er ist kein ruhiger Wanderer, sondern er zieht dahin mit Schritten, gewaltiger als alle Völkerwanderungen des Altertums; er, der Vielköpfige, braust wie ein Sturmwind durch die Welt, in furchtbarer Geschwindigkeit, die doch der

---

<sup>132</sup> Im alten Rom waren die Genien Ahnengeister, die über ihre Nachkommen wachten. Aus diesen entwickelten sich persönliche Schutzgeister, denen man opferte und von denen man sich Hilfe und Inspiration in schwierigen Lebenssituationen erhoffte. Zunehmend wurde der Begriff als eine Art Wirkungsprinzip aufgefaßt. – Die neuzeitlich verengte Vorstellung eines individualisierten "Genies" (Shakespeare, Einstein, Newton, Bach) würde im Hinblick auf Rimbauds Gedicht in die Irre führen. (MvL)

<sup>133</sup> An sich gehörten die Genien zur römischen, nicht zur griechischen Mythologie. Die *Daimones* der griechischen Mythologie werden oft (und auch bei Hölderlin) als Genien verstanden, hatten jedoch andere Aufgaben. (MvL)



Vollkommenheit der Form und der Tat nicht entbehrt. Dieser in seiner ungeheuren Vielfalt fruchtbare Genius ist ein dynamischer Gott, so wie der von ihm ergriffene Mensch ein dynamischer Mensch ist, der sich Gott gleich dünken darf, nicht anders als der von den Musen umgebene, über Wasser, über Erde schwebende Dichter von *Wandrer's Sturmlied* (Goethe).

Diese beiden Gedichte sind Hymnen des vom Glauben an seinen Gott inspirierten Dichters. Es sind mystische Aufschwünge wie nur je die Hymnen christlicher Mystiker älterer oder neuerer Zeit es waren.<sup>134</sup> Rimbaud sagt in ihnen in seiner feierlich dunklen Sprache aus, was an Glauben an das von ihm visionär geschaute Weltprinzip in ihm lebt, was er an Sehnsucht nach neuer Geistigkeit und Menschlichkeit in sich trägt.

Allerdings bewahrt seine Vorstellung vom Genius auch Eigenschaften des christlichen Gottes. Auch ein Genius ist Ewigkeit, muß es sein; denn das Göttliche kann nur als das Ewige gedacht werden. Auch er ist die Liebe. Die Liebe<sup>135</sup> erschien Rimbaud ja schon früh als das höchste schöpferische Prinzip. Der Genius liebt die Menschen um seines unendlichen Lebens willen, dessen die an ihn glaubenden Menschen teilhaftig werden wollen. Der christliche Gott-Vater liebt die Menschen, weil er die von ihm erschaffenen und in Sünde gefallenen Menschen erlösen will durch das Blut seines Sohnes. Mit diesem Erlösergott hat der Genius nichts zu tun, ebensowenig, wie die von ihm erfüllten Menschen sich als Sünder zu fühlen brauchen, die der Erlösung bedürften.

Schon in diesen Hymnen, man könnte sie auch seine Psalmen nennen, gab Rimbaud seine erste Absage an die christliche Heils- und Gnadenlehre.<sup>136</sup> Neue Gewalt aus dem Recht des Genius streicht die Gnade aus. Wenn der Mensch der Gnade nicht bedarf, braucht er auch nicht demütig zu sein. Demut hat Rimbaud

---

<sup>134</sup> Nicht nur der christlichen. (MvL)

<sup>135</sup> im Sinne von charité (caritas, barmherzige Liebe) (MvL)

<sup>136</sup> Es bleibt unerfindlich, wieso dann diese Gedichte gerade hier mit einem ausschließlich zur jüdischen und christlichen Liturgie gehörenden Begriff ("Psalmen") bezeichnet werden sollten!

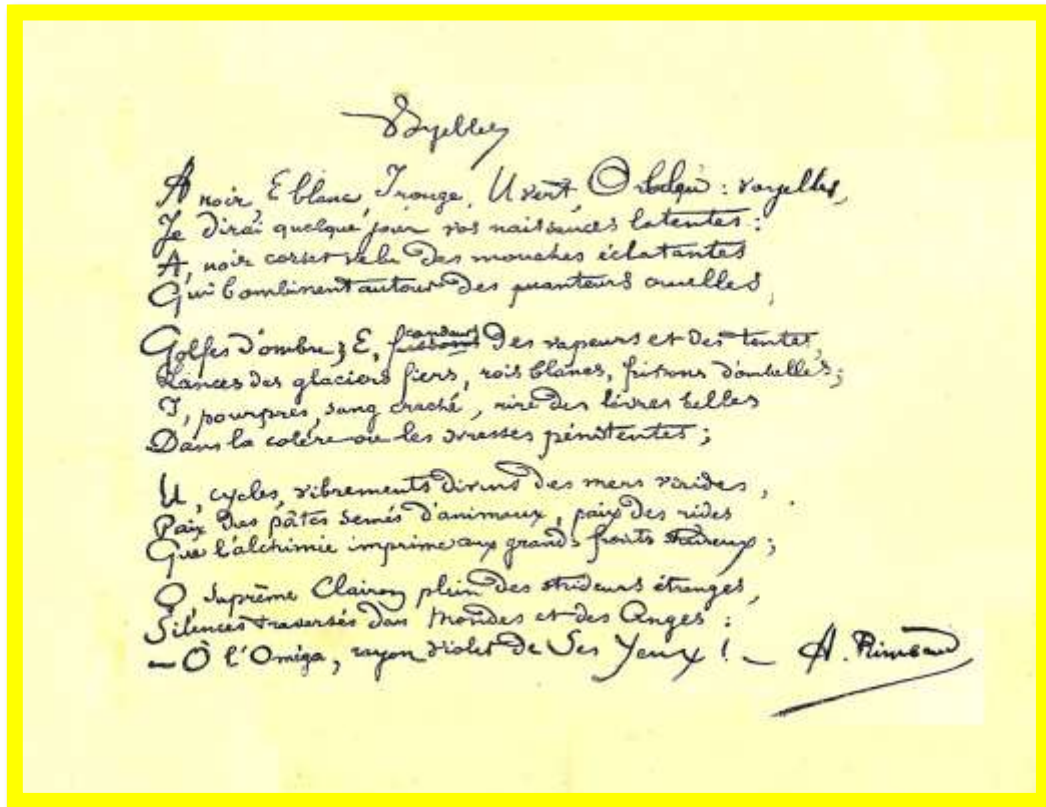
nicht gekannt. Der Genius verlangt keine Anbetung, er will nichts wissen von dem alten Aberglauben, den alten Leibern, Hausgemeinschaften und den überlebten Zeiten. Diese Welt ist untergegangen. Wie mit Gott-Vater, hat der Genius auch mit Christus nichts zu tun; denn er wird nicht zum Himmel aufsteigen und aus ihm wieder herabsteigen, um seine Jünger von all der Sündhaftigkeit zu erlösen. Ohne die Knie beugen zu müssen, sind sie schon erlöst, nur, weil er da ist und sie ihn lieben.

So ist also gerade das Gegenteil der Behauptung von Isabelle Rimbaud richtig, wenn sie in Übereinstimmung mit Paul Claudel *Génie* als eines der vollkommensten und stärksten Bilder von Christus und der Erlösung auffassen möchte.<sup>137</sup> Erlösung wohl, aber nicht Erlösung durch Christus.

Mächtig, aus starker zuversichtlicher Gläubigkeit, war aus der Seele des Jüngers des Genius der ekstatische Hymnus aufgestiegen. Um so mehr überrascht am Schluß die allerdings von der Aufforderung zur Nachfolge abgelöste Klage: *"O Welt! Und der helle Gesang all des neuen Unglücks!"* Aber Rimbaud fällt mehr als einmal nach dem Aufschwung in Bedrückung und Angst. Er weiß wohl, daß die Welt noch gegen diesen Genius steht und vielleicht immer gegen ihn stehen wird. Gerade deswegen vielleicht beendet er den Hymnus mit dem beschwörenden Zuspruch: *"Lernen wir ihn zu sehen und zu begreifen, ihn, der uns alle gekannt und geliebt hat. Lernen wir, allüberall, wenn unsere Kräfte und unser Gefühl auch müde sind, ihn zu sehen, ihn anzurufen und seinen Gesichtern, seinem Brausen, seinem Leib, seinem Licht zu folgen."*

---

<sup>137</sup> Isabelle Rimbaud: RELIQUES (S. 132) (W.K.) – Siehe auch bei Starkie (a.a.O., S. 531f.). (MvL)



## XI

## ABSCHIED VON DER DICHTUNG

Als Sieger glaubte Rimbaud aus der Hölle herauszugehen, aber es ist doch auch so, daß er sein Bestes und Schönstes in ihr zurückließ. In der Hölle hat er seiner Dichtung entsagen zu müssen geglaubt: "Ich muß meine Einbildungskraft und meine Erinnerungen begraben! Ein schöner Künstler- und Erzählerruhm verweht!"

Man steht vor einem Rätsel. Der Sieg wandelt sich in Niederlage. Kein Anzeichen von Schwäche ließ sie voraussehen, es sei denn das Kapitel *Alchimie du verbe*, in dem er mit den Gedichten der "Erleuchtungen" abrechnet.<sup>138</sup> Aber man konnte glauben, daß es nur ein vorüberrauschender Sturm von Delirien war, der ihn gegen diese Dichtungen wüten ließ. Schon einmal, im Juni 1871, hatte er fast die meisten seiner ersten Dichtungen verworfen. Damals bat er Demeny in ernstestem Ton, alle zweiundzwanzig Gedichte, die er im Oktober 1870 in Douai in zwei Heften für ihn und seine Schwestern aufgeschrieben hatte, zu verbrennen. Er fand sie offenbar nicht mehr gut genug; denn inzwischen war er Seher geworden, der die Dichtung der Zukunft schaffen wollte. Warum hätte er, zwei Jahre später, nicht auch diese Dichtung für überwunden halten können, um sich zu einer neuen zu erheben? Aber das ist nicht geschehen.<sup>139</sup> Die Kritik von *Alchimie du verbe* ist der Anfang vom Ende. Wie konnte es zu solchem Ende kommen?

---

<sup>138</sup> Allenfalls mit einigen derjenigen Gedichte, die zu diesem Zeitpunkt bereits geschrieben waren. ILLUMINATIONS als Zusammenstellung wurde bekanntlich erst 1886 veröffentlicht und enthielt auch Gedichte, die mutmaßlich erst 1873/74 entstanden bzw. erst 1874 von Rimbaud ins Reine geschrieben worden waren. (MvL)

<sup>139</sup> Es ist geschehen. Siehe hier im Anhang die Dokumentation zu seinem Brief an Jules Andrieu (1875). (MvL)

Rimbaud hat in seinem Höllentagebuch nicht nur über seine Dichtung, sondern auch über andere angebliche Irrtümer, über Eigenschaften und Handlungen, die aus seinem Wesen und Schaffen gar nicht wegzudenken sind, zu Gericht gesessen. Er hat damit eine Selbstkritik und Selbstanklage geübt, wie sie Nietzsche einmal beschreibt: "Wenn die junge Seele, durch lauter Enttäuschungen gemartert, sich endlich argwöhnisch gegen sich selbst zurückwendet, ... wie zürnt sie sich nunmehr, wie zerreißt sie sich ungeduldig, wie nimmt sie Rache für ihre lange Selbstverblendung ... In diesem Übergange bestraft man sich selber, durch Mißtrauen gegen sein Gefühl; man foltert seine Begeisterung durch den Zweifel, ja man fühlt schon das gute Gewissen als eine Gefahr, gleichsam als Selbst-Verschleierung und Ermüdung der feineren Redlichkeit, und vor allem, man nimmt Partei ... gegen die Jugend."<sup>140</sup>

Es ist, als ob aus diesen Worten der Seelenzustand beschrieben ist, aus dem heraus Rimbaud seine Jugend anklagte und verurteilte. Das seelische Drama, das Rimbaud vom Frühjahr bis zum Herbst 1873 mit sich spielte, ist nichts anderes als die zur Dichtung erhobene Wirklichkeit des Seelenzustandes, den auch Nietzsche wohl aus eigener Erfahrung gekannt hat. Man darf sich fragen, ob Rimbaud wirklich einen Grund hatte, die *"Erleuchtungen"*<sup>141</sup> als eine seiner Narrheiten zu schmähen. Wie er nämlich die innere Welt seiner künstlerischen Neigungen und Träume schildert, so scheint das kaum die Welt eines Narren zu sein. Es ist eher die Welt eines Künstlers, der sich von jedem herkömmlichen Geschmack lossagt. Gewiß eine etwas seltsame Welt, mit Erscheinungen, wie sie nicht nur damals, sondern auch später, manchen Menschen als Verzerrungen und Entartungen vorkommen konnten, aber doch, wie man unterdessen gelernt hat, eine Welt, zu der sich reine und ernste Künstlernaturen hingezogen fühlten.

---

<sup>140</sup> Nietzsche: JENSEITS VON GUT UND BÖSE, Nr. 51 (W.K.)

<sup>141</sup> Es muß immer wieder darauf hingewiesen werden, daß es hier ausschließlich um bestimmte Gedichte geht, die viel später zur Sammlung ILLUMINATIONS beitrugen. Und muß dran erinnert werden, daß Rimbaud alle diese (Prosa-)Gedichte im folgenden Jahr (1874) ins Reine geschrieben hat mit der Intention, sie zu veröffentlichen. Stand der Forschung ist dies allerdings erst seit 1949 (Henry de Bouillane de Lacoste: RIMBAUD ET LE PROBLÈME DES ILLUMINATIONS bzw. im selben Jahr die kritische Ausgabe der ILLUMINATIONS desselben Herausgebers). Beide Arbeiten konnte Küchler naturgemäß noch nicht kennen. (MvL)

Es ist eine Rückkehr zu verschütteten Urtrieben der Phantasie und des Gestaltungswillens, wie sie auch von einer so starken Künstlernatur wie Baudelaire gefordert wurde. Rimbaud wollte neue Wege gehen, und aus seinem Willen sind unnachahmliche, geheimnisvolle, seltsam schöne Gedichte hervorgegangen, wie *Mémoire, Patience, Eternité, Age d'or, Fêtes de la faim*, um nur einige von diesen Gedichten zu nennen.

Als eine seiner Narrheiten scheint Rimbaud auch die Erfindung der Farben der Vokale zu verurteilen. Aber ohne den geringsten Grund; denn das der Farbigkeit der Vokale gewidmete Sonett *Voyelles* ist ein sehr schönes Gedicht. Mit Recht rühmte Verlaine die "intense beauté de ce chef-d'œuvre".<sup>142</sup>

Ob er die vom ihm erschauten Vokalfarben wirklich erfunden hat? Man behauptet, er hätte die Farben in einer Kinderfibel gefunden, in der die Buchstaben farbig gedruckt sind, und es ist nicht ganz unmöglich, daß die Erinnerungen an ein in der Kindheit benutztes ABC-Buch mitgespielt hat, als er das Sonett schuf. Aber das ist unerheblich!<sup>143</sup>

Auch wer nicht weiterkommt, als zweifelnd zu fragen, ob denn wirklich die schwarze Farbe dem A, die weiße dem E usw. entspreche, und sich darüber entrüstet oder spottet, daß man ja beim Hören der Vokale auch andere Farben sehen könne, wie zum Beispiel Jules Lemaître und René Ghil es tun, dem ist natürlich nicht zu helfen. A. W. Schlegel sah lange vor Rimbaud A rot, O purpurn, I himmelblau, Ü violett, U dunkelblau und erbat von seinem Leser Nachsicht bei solchen "Tändeleien der Phantasie", wenn er eine solche

---

<sup>142</sup> Faksimile hier zuvor.

<sup>143</sup> Henri Héraut: *Du nouveau sur Rimbaud*, in La Nouvelle Revue Française vom 1. Oktober 1934, S. 602 ff. – Die abwegigen Betrachtungen des Verfassers, der sich nach Kräften bemüht, das Gedicht, wie das ganze angebliche Verfahren Rimbauds herabzusetzen, sind ein lehrreiches Beispiel, wie man es nicht machen darf, wenn man ein Gedicht "erklären" will. E. Starkie in ihrem Rimbaudbuch behauptet, daß die Nouvelle Revue Française in ihrem Heft vom 1. Oktober 1934 ein von den französischen Kindern des zweiten Kaiserreichs vielbenutztes Alphabet abgedruckt hätte. Aber nichts Derartiges findet sich in diesem Heft. Es handelt sich nur um eine Vermutung der Verfasserin, mit der dann allerdings wie mit einer Gewißheit gearbeitet wird. (W.K.) – In der Ausgabe (München 1990) ihres Buches schreibt Enid Starkie in der entsprechenden Endnote 14: "Das Alphabet war schon im Mercure de France vom 1. November 1904 ungekürzt erschienen." In der Diskussion des Gedichtes selbst (a.a.O., S. 221-226) wird deutlich, daß die Autorin die Hypothese eines Zusammenhang zwar nicht verwirft, diesen jedoch nicht für wahrscheinlich hält. Sie erläutert demgegenüber ausführlich mögliche Zusammenhänge zur alchemistischen Farblehre. Möglicherweise sind dies Ergänzungen, die in der von Küchler rezipierten Ausgabe (1938) noch nicht enthalten waren. (MvL)

"Vokalfarbenleiter nebst dem Charakter eines jeden" aufstellte.<sup>144</sup> Er sah also andere Farben als Rimbaud. Aber was hat das verschiedene Sehen mit der Schönheit des Gedichtes zu tun?

Das Phänomen der Synästhesie oder der sogenannten "audition coloré", das heißt der unterdessen auch wissenschaftlich bewiesenen Tatsache, daß für das Auffassungsvermögen gewisser, dazu veranlagter Menschen Töne Farbeindrücke hervorrufen können, war Rimbaud aus Baudelaires PARADIS ARTIFICIELS bekannt. Aber das eigentliche Thema des zweifellos ernst gemeinten Gedichts liegt nicht in der bloßen Veranschaulichung der "erfundenen" Wechselwirkung zwischen den Lauten und den Farben. Das "Thema" gibt kaum mehr als den Anstoß zu der in freien Visionen sich ergebenden Dichtung:

Summen glänzender schwarzer Fliegen um stinkendes Aas, schattige Golfe, Nebeldunst, Gletschergröße, Königswürde, Blumenschauer, Blut und Tod, Zorn von schönen Lippen, reuige Trunkenheit, Meereszittern, Almenfrieden, Denkertum, Hornesklang, Kreisen der Welten und Engel in schweigender Unendlichkeit – die Natur, Welt und Menschentum umspannende Phantastik endigend in der Vision des violetten Strahls aus welchem Auge? Gottes oder eines geliebten Wesens?

Erfindung der Farben der Vokale! Farb-Tonproblem? Nicht Entsprechungen werden aufgewiesen, correspondances, in denen les couleurs et les sons se répondent, sondern hier werden in freier Schöpferkraft Visionen geschaut und gedichtet, die in ihrer glanzvollen Fülle in so straffer, weit sich dehnender Bindung uns überwältigen, uns in den feierlichen Rhythmus ihrer Bewegung unwiderstehlich mit sich reißen und uns an dieser Beschwörung des Universums teilnehmen lassen. Wahrlich, kein Grund, eine aus solcher rätselhaften Inspiration entsprungene Dichtung zu verleugnen!

---

<sup>144</sup> Zitiert nach F. Rauhut: ANTHOLOGIE DER FRANZÖSISCHEN LYRIK II, S. 9, der selbst wieder E. von Siebold nach dessen Bemerkungen in ENGLISCHE STUDIEN, 1919/20, S. 83 wiedergibt. (W.K.) – August Wilhelm von Schlegel: *Betrachtungen über Metrik. An Friedrich Schlegel*. In: Eduard Böcking (Hrsg.): AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL'S SÄMTLICHE WERKE (Leipzig 1846, S. 175) (Hinweis nach Wikipedia) (MvL)

Um seine Narrheit zu verdeutlichen, bekennt er auch, daß er von Kreuzzügen träumte, von nie aufgeschriebenen Entdeckungsreisen, von Staaten ohne Geschichte, erstickten Religionskriegen, Umwälzungen in den Sitten, von Wanderungen der Völker und Kontinente, daß er an alle Verzauberungen glaubte. Aber was tut er da anderes als einen Geisteszustand zu beschreiben, der die Voraussetzung für jedes aus der weiten und bunten Welt des Geschehens und der Phantasie sich nährende dichterische Schaffen ist? Weil er das ganze Weltbild, "*tous les paysages possibles*" sich zu eigen machte und dichtete, ist er der große Dichter geworden.

Die Kritik, die er in *Achimie du verbe* gegen seine Dichtung übt, richtet sich ganz besonders auch gegen ihren halluzinatorischen Charakter, der vielleicht nicht ganz ohne Baudelaires Einfluß zustande gekommen war. Baudelaire hatte in seinem Gedicht *Alchimie de la douleur* geklagt, daß Hermes Trismegistos ihn dem Midas gleichmache, dem traurigsten der Alchimisten. Er helfe ihm, Gold in Eisen, das Paradies zur Hölle zu wandeln, in den als Leichentuch geschauten Wolken einen teuren Toten zu erblicken und auf dem himmlischen Gestade große Sarkophage zu errichten.

Rimbaud hat sich in solcher Verwandlungskunst gefallen; in Gedichten wie *Larme, Michel et Christine, Soir historique* und anderen gibt er poetische Visionen, die gar nichts Anormales enthalten, da es Spiele der Einbildungskraft sind, die phantasiebegabte Menschen gern mit Erscheinungen der Natur vornehmen. Wie Baudelaire unter dieser ihm verliehenen Gabe leidet, so schmäht Rimbaud solcher Verwandeln als eine seiner Narrheiten. Aber übrig bleibt von solcher Selbstanklage wohl nur die Tatsache, daß er schließlich in seinem fiebererfüllten Müßiggang, wie er sich ausdrückt, in eine Art zerebraler Überreizung geraten ist, die ihn ermüdete, so daß er in einem solchen Zustand der Überreizung die Empfindung haben konnte: *Bis hierher und nicht weiter*. Seine Dichtung aber, so wie sie vorliegt, hat unser solcher geistiger Unordnung



nicht gelitten. Die Ermüdung ist erklärlich, nicht aber die Verbitterung, die dann zu dauernder Entsagung führte. Man müßte denn als Erklärung das Wort Nietzsches aus ECCE HOMO gelten lassen, daß der große Dichter nur aus seiner Realität schöpfe – bis zu dem Grade, daß er hinterher sein Werk nicht mehr aushalte.<sup>145</sup>

Ohne zureichenden Grund, so scheint es wirklich, hat sich Rimbaud in einer der unglücklichsten Stunden seines Lebens fast mit Haß gegen die mystischen Aufschwünge und die Seltsamkeiten seines dichterischen Spieles erfüllt. Dabei ging er so weit, daß er in einer ersten Niederschrift die Kunst überhaupt als Dummheit erklärte.<sup>146</sup> Diese Lästerung hat er in die endgültige Fassung nicht aufgenommen.

Immer wieder muß man sich Gedanken über die Tragik machen, die darin liegt, daß Rimbaud im Alter von neunzehn Jahren plötzlich für immer aufhörte zu dichten. Wie konnte es zu dieser Entsagung kommen? Warum hat er, wie auf jede Freude, so auch auf sein Dichten den wilden Sprung des Tieres gemacht, um es zu erdrosseln? Hat er aus überlegtem, unabänderlichem Willensentschluß gehandelt, oder mußte er entsagen, weil damals seine Dichterkraft versiegte, weil sie so früh versiegte, wie sie früh in ihm aufgebrochen war? Rimbaud steht mit diesem plötzlichen, vorzeitigen Aufhören seines Dichtens, mag es sich um ein freiwilliges Entsagen, oder um ein verhängnisvolles Versagen handeln, ebenso einmalig in der Geschichte da, wie mit seinen Leistungen. Auch andere Menschen haben bis zu neunzehn Jahren Verse gemacht und dann ging es mit einem Mal nicht mehr. Ihr Versemachen hing mit Pubertätsgefühlen<sup>147</sup> zusammen. Aber man wird nicht die Geschmacklosigkeit begehen, Rimbauds Verhalten und dichterisches Schaffen im Letzten als Pubertätserscheinung erklären zu wollen. Pubertät kann

---

<sup>145</sup> Ähnliche Überlegungen stellt Benjamin Fondane in seinem Buch RIMBAUD DER STROLCH an. (Siehe auch den Roman PHANTOM von Kurt Münzer (1919, Neuausgabe Berlin 2013 bei A+C online). (MvL)

<sup>146</sup> *Entwürfe zu Une saison en enfer*, enthalten in der ZWEISPRACHIGEN WERKAUSGABE (Berlin 2021: A+C online) (MvL)

<sup>147</sup> Der Begriff "Pubertät" kann nach heutigem Verständnis in sachlicher Weise nur für Phänomene der physiologischen Entwicklung verwendet werden, nicht jedoch für seelische, psychische Zusammenhänge. (MvL)

höchstens erklären, daß er so früh dichtete, nicht, daß er, so jung, so dichtete, wie er dichtete.

Gelegentliche Äußerungen im Höllentagebuch, daß er das, was er sagen möchte, nicht in Worte fassen könne, brauchen nicht als Zeichen des Versagens gedeutet zu werden. Wenn er zum Beispiel verlangt, daß andere erzählen sollen, durch welche Verbrechen und welchen Irrtum er zu seiner jetzigen Schwäche gelangt sei, mit der Begründung: "Ich, ich kann mich nicht mehr erklären als der Bettler mit seinem ewigen *Pater* und *Ave Maria*. Ich kann nicht mehr sprechen", so braucht solche Ohnmachtsversicherung nichts anderes zu sein als eine besonders wirkungsvolle Formulierung seiner verzweifelten Ratlosigkeit über das Wie und Warum seines abgrundtiefen Falles.

In seinem letzten Werk<sup>148</sup> befindet er sich von Anfang bis zu Ende im vollen Besitz seiner geistigen und dichterischen Kräfte. Er wußte, wie es um ihn stand, daß er vielleicht einen Kampf mit sich auszufechten hatte, bei dem es um Sein und Nichtsein ging, und er hat diesen Kampf dichterisch darstellen wollen. Indem er das tat, hat er alle in ihm liegenden aufgewühlten Möglichkeiten in ihrer ganzen furchtbaren Problematik aus sich heraus gestellt und zur Erscheinung gebracht, gleichsam wie eine Krönung jenes seherischen Verlangens, das ihn dazu trieb, sich auch in die verborgensten Regungen der eigenen Seele einzubohren. Dabei hat er eine dichterische Gestaltungskraft bewiesen, die ihn befähigte, dem leidenschaftlichen Tumult, der qualvollen Zerrissenheit seines Inneren Ausdruck zu verleihen in einer dem Sachverhalt völlig entsprechenden Form. In diesem Werk ist keine Erschlaffung des Gedankens und kein Nachlassen der Sprachkraft zu bemerken. Mit einem Mindestmaß an Worten ist hier ein Höchstmaß an erschütternder Darstellung eines unheimlich verworrenen, krisenhaften Seelenzustandes in dramatischer Lebendigkeit geleistet. Man könnte sich die Wiedergabe der höllischen Qualen

---

<sup>148</sup> Gemeint ist wieder *UNE SAISON EN ENFER*. (MvL)

in keinem anderen Stil vorstellen, als er ihn hier bietet. Hier sind Gefühl und Ausdruck zu einer vollkommenen stilvollen Einheit geworden. Ein durchweg ruhiger, bloß logisch durchgeführter Bericht in glatten formvollendeten Sätzen wäre stillos gewesen.

Allerdings ist hier, wie in den Gedichten der ILLUMINATIONS, ein Äußerstes erreicht. Ein solches Stilgebilde mußte einmalig bleiben. Weder er selbst, noch ein anderer hätte es wiederholen oder gar überbieten können und dürfen. Mit ihm ist ein Abschluß erreicht, aber ein neuer Abschnitt seines Dichtens hätte beginnen können.

Er selbst war sich hellseherisch klar darüber – wieviel Menschen sind in solcher Jugend über Zeitwenden ihres Lebens im klaren! –, daß er im Augenblick des Abschieds aus der Hölle einen Lebensabschnitt beendete. Er wußte, daß er, der alle Feste, alle Triumphe, alle Dramen geschaffen, der versucht hatte, neue Blumen, neue Sterne, neues Fleisch, neue Sprachen zu erfinden, der geglaubt hatte, übernatürliche Kräfte erworben zu haben, Magier und Engel hatte sein wollen, daß er jetzt seine Einbildungskraft und seine Erinnerung begraben mußte. Es ist wie ein Todesurteil, das er gegen sich selbst verhängt.

Das seltsam Erschütternde dieses Augenblicks liegt darin, daß Rimbaud im Vollbewußtsein der Größe, Schönheit und Neuheit seines dichterischen Willens, während er noch wie in geheimem Triumph sich seiner Taten rühmt, mit eigenen Augen zusieht, wie ihm sein Ruhm davongetragen wird. Aber das Rätsel ist nicht darin zu suchen, daß er zunächst einmal aufhört zu dichten; das könnte als vorübergehende Erschöpfung verstanden werden. Auf das eigentliche Rätsel stößt man, wenn man bedenkt, daß er nie wieder versucht hat zu dichten, daß sein Dichten nur die Episode einiger weniger Jahre geblieben ist, Episode selbst dann, wenn sie uns als die Zeit seines wahren, höchsten Lebens erscheinen mag.

Dieser dauernde, nie widerrufenen Entschluß will einem nicht in den Sinn. So etwas scheint sinnlos zu sein.<sup>149</sup>

Oder wäre es für einen Dichter wie Rimbaud nicht sinnlos, aus der dichterischen Wirklichkeit, in der er bisher gelebt hatte, hinabzusteigen in die erdhafte Wirklichkeit der Arbeit des Alltags, "Bauer" zu werden und eine "Pflicht" zu suchen? Er selbst täuschte sich nicht über die schicksalhafte Bedeutung seines Entschlusses zum Abstieg in die Wirklichkeit und fragte sich: Bauer sein, tätige Liebe üben, die "runzelige" Wirklichkeit umarmen zu müssen, wäre das vielleicht der Tod?

---

<sup>149</sup> So etwas kann sinnlos wirken unter der Prämisse, daß das Dichten für Rimbaud selbst "die Zeit seines wahren, höchsten Lebens" war, die bedeutende Lebens-*Leistung*. Dies aber ist eine Interpretation von außen. (*Leistung* ist übrigens ein Begriff, den Küchler allzu gern gebraucht im Zusammenhang mit Rimbauds Werk.) – Stärker dissoziativ veranlagte Menschen neigen jedoch dazu, unterschiedliche Bereiche ihrer Lebendigkeit (ihres Bewußtseins, ihrer Produktivität) bzw. verschiedene Lebensphasen oder auch Beziehungen in sich geschlossener wahrzunehmen und voneinander abzugrenzen. Dies kann im Zusammenhang stehen mit psychotraumatischen Erfahrungen, muß es jedoch nicht (siehe u.a. Friedemann Schulz v. Thuns Modell des "Inneren Teams"). Möglicherweise findet sich eine derartige Organisation der Persönlichkeit gerade bei kreativ tätigen Menschen nicht selten. (Beispiele ad hoc: Fernando Pessoa, Robert Musil, Hans-Jürgen von der Wense, Elias Canetti.) – Yves Bonnefoy schreibt in verwandtem Zusammenhang: "Ein Dichter kann in denselben zwei Monaten zwei verschiedenen Einsichten huldigen, kann einen neuen Gedanken hegen, eine neue Auffassung begründen, noch bevor der alte Gedanke scheitert, bevor die alte Auffassung ihren vollen Ausdruck gefunden hat; er kann somit zwei formal verschiedene Experimente zugleich durchführen, diese oder jene Stelle der ILLUMINATIONS in derselben Zeit schreiben, in der er UNE SAISON EN ENFER verfaßt. In der poetischen Intelligenz liegt eben, sogar wenn sie, wie bei Rimbaud, der Selbstprobe und folglich dem Werden verschrieben ist, eine Gleichzeitigkeit der Anliegen, in der ihr Realismus zum Ausdruck kommt und die ein Kommenator nie aus dem Blickfeld verlieren darf." (Yves Bonnefoy: ARTHUR RIMBAUD; Reinbek <sup>8</sup>2005, S. 142)

Analog dazu ist es möglich, daß eine bestimmte Lebensphase an ihr Ende kommt, auch wenn nach äußeren, gesellschaftlichen Kriterien "höchste Leistung" mit ihr verbunden war bzw. sie "Ruhm" verspricht. Öffentliche Anerkennung gilt im allgemeinen a priori als übergeordneter Wert (ebenso wie Geld); dies muß nicht für jeden Menschen gelten. (MvL)

## XII

## DER MENSCH UND DER DICHTER

Das Kapitel *Délires I: Vierge folle* des Höllentagebuches ist Verlaine in den Mund gelegt. Verlaine, als törichte Jungfrau und zugleich als die an ihren Gatten, Rimbaud, gekettete unglückliche Frau, beichtet ihrer beider Verhältnis zueinander. Da Rimbaud es gewagt hat, die Beziehungen zwischen sich und Verlaine unter dem Bild einer Ehe darzustellen, hat er selbst die Natur ihrer Freundschaft nicht verhüllen, aber auch keinen Zweifel darüber lassen wollen, daß er nicht der hörige Teil dieser Verbindung war.

Die Wahl dieses Bildes der Ehe war ein genialer Einfall, der ihm die Möglichkeit gegeben hat, Wichtiges über sich selbst auszusagen mit den Worten einer Gefährtin, die einige Augenblicke seines Lebens mit ihm teilte und mit seinen geheimsten Gedanken vertraut war. Sie spricht aus, wie er auf sie gewirkt, was und wie er zu ihr gesprochen, was er ihr von seinem Wesen und Wollen anvertraut hat, Tieferes und Rätselvolleres als je einem andere Menschen. Das ist eine überaus glückliche, einzige Art der Seelenoffenbarung.<sup>150</sup> Verlaine spricht, aber mit den Gedanken und Worten Rimbauds. Er ist das Sprachrohr des anderen, wobei er zugleich selbst das eigene weibische Wesen mitteilt. Das Kapitel ist ein Selbstportät, geschaffen aus einer Selbsterkenntnis, die Rimbaud im Brief vom 15. Mai 1871 für den Dichter gefordert hatte.

Die törichte Jungfrau (*vierge folle*) gesteht, daß der, dem sie sich überantwortet hat, kein Mann, sondern ein Dämon ist. Rimbaud wollte sich also

---

<sup>150</sup> Eine vergleichbare Konzeption zeigt das Buch *THE AUTOBIOGRAPHY OF ALICE B. TOKLAS* von Gertrude Stein (1933): ein Zusammendenken von Selbst- und Fremdwahrnehmung zu einer Art "dialektischem Bild" (ein Begriff von Walter Benjamin). (MvL)

als Dämon erscheinen lassen.<sup>151</sup> Er wußte um das Dämonische in sich, und wirklich, es lebten und wirkten dämonische Gewalten in ihm. Es war ein böser unheimlicher Geist in ihm, der ihn trieb und nie zur Ruhe kommen ließ, der alle Kräfte in ihm entfaltete, die ihn zu höchsten Leistungen befähigten und dabei zwangen, sich in selbstzerstörerischer Sucht auf jede Freude zu stürzen, so daß er zu keiner Ruhe und Harmonie mit sich selbst, dauernd, gelangte. In Rimbaud ist das Urdämonische, das den Grund der menschlichen Natur aufrührt, aufgebrochen. Seine Lebensgier, sein Schöpferum und sein Versagen hat er selbst in dem Brand eines dämonischen Feuers gesehen, die Gier und die Schöpfung in der Glut, das Versagen im Aschenrest ... *"Er war fast ein Kind. Seine geheimnisvollen Zartheiten hatten mich verführt"*, schluchzt in ihren Tränen die törichte Jungfrau.

Das eigentümlich Ergreifende und Mitreißende, das von der Erscheinung und Dichtung Rimbauds ausgeht, erklärt sich besonders deutlich dann, wenn man sich immer vergegenwärtigt, wie jung der Mensch war, der dieses Leben gelebt und ein solches Werk geschaffen hat. Wenn man über die Mischung von Jugend und beginnender Reife nachsinnt, die das Wesen des zum Jüngling heranwachsenden Knaben ausmacht<sup>152</sup>, dann erschließt sich einem Zauber und Geheimnis dieses Menschen, der so viel versprochen und noch mehr gehalten hat, wenn auch nicht gerade die Wünsche und Erwartungen, die manche an ihn geknüpft hatten.

Daß wir es bei diesem großen Dichter mit einem so jungen Menschen zu tun haben, das auch ist das ganz Eigenartige und wohl Einmalige seines Falles. Nur unvollkommen drückt Paul Claudel die Merkwürdigkeit dieser Tatsache aus, wenn er Rimbaud erklärt als ein Kind von sechzehn Jahren mit der Ausdrucksfähigkeit eines genialen Mannes. Er war mehr als das. Er war ein

---

<sup>151</sup> Hier ist natürlich Widerspruch angebracht! Nicht nur dahingehend, daß dieses Stück recht plausibel die einseitige, von eigenen Bedürfnissen und Ängsten gepeinigte Wahrnehmung bzw. Interpretation der *vierge folle* darstellt. Dies gleichzusetzen mit Rimbauds Selbstbild, erscheint mir gewagt. (MvL)

<sup>152</sup> Dies ist nun wirklich eine Nullaussage! (MvL)

Kind, das als Kind bereits die Umwelt und sich selbst fast wie ein Mann erlebt hat, weit über seine Jahre hinaus.<sup>153</sup> *"Als ich noch ein Kind war, haben schon gewisse Himmel meine Sehkraft geschärft"*, sagte er von sich selbst. Sein Kindergesicht trug schon die Vielfalt seiner Charakterzüge. Weil sein Erleben das eines Erwachsenen war, vermochte er, schon als Kind, ihm einen Ausdruck von solcher Kraft und Bedeutung zu geben. Er wuchs mit unheimlicher Schnelligkeit aus der glücklichen unbekümmerten Kindheit heraus und wurde von seinem Dämon um seine Kindheit betrogen.<sup>154</sup> Es ist nicht so, daß er ein altkluges Kind gewesen wäre, allzu vernünftig und schon vertrocknet in seiner überlegenen Frühreife. Nein, so früh und rasch er aufschloß, er bewahrte sich doch die heiße ungestüme knabenhafte Jugendlichkeit. Er war nicht überreif, als er zusammenbrach. Er war trotz aller erstaunlichen Leistungen eigentlich noch unreif. Alles bei ihm ist Anfang, Ansatz, Gärung, Überschwang, Ahnung, ahnendes Wissen des noch im Morgen des Lebens suchenden und irrenden Menschen. Seine Kraft, seine Weichheit und Zärtlichkeit, sein Träumen von Liebe, seine Heftigkeit und Schroffheit, seine Scheu, sein Trotz, seine Frechheit, sein wildes Feuer, sein Freiheitsbegehren und sein Lästern, alles das ist jugendlich unausgeglichen wie sein Leid, sein Enttäuschung, sein Kämpfen gegen Überlieferung und Zwang jeder Art, Familie, Arbeit, Autorität, Kirche, Religion, Gott.<sup>155</sup>

Die Durchdringung von jugendlich gärendem Gefühl mit der gedanklichen Kraft und Entschiedenheit des Mannes ist es, die dem Antlitz Rimbauds seine durchgeistigten und leidgefurchten Züge verleiht.

In dem schönen jungen Stolz des Knaben wußte er um sich als Dichter, erfüllte er sich mit dem Ehrgeiz und Selbstbewußtsein des schöpferischen

---

<sup>153</sup> Eher sollten wir uns verdeutlichen, daß eine Mehrheit von "Männern" sich in mancher Hinsicht "wie Kinder von sechzehn Jahren" verhält. (MvL)

<sup>154</sup> Eine glückliche unbekümmerte Kindheit wohl nur weitab von den Menschen, in der Natur. Und betrogen um seine Kindheit wurde er wohl eher von seinen sehr konkreten Sozialisationsbedingungen. (MvL)

<sup>155</sup> Richtig. Was aber ein Widerspruch ist zur Behauptung des "Erlebens" eines Erwachsenen (in dem von Küchler gemeinten Sinn). – Küchler nimmt viele Nuancen richtig wahr, nur verführen ihn seine tradierten, undifferenzierten Kategorisierungen zu Fehlschlüssen. (MvL)

Menschen. Prahlerei ist eine kindliche Lust, und er hat gern geprahlt, mag sich auch Spott und Ironie gegen sich selbst in sein Prahlen gemengt haben. Mit seinem Prahlen hat er sich selbst getröstet. Während er auf dem Gut seiner Mutter Feldarbeit leisten muß, prahlt er mit seiner Bühne, auf der er alle Meisterwerke der Literatur spielen und seine unerhörten Reichtümer zeigen wolle, und rühmt er sein Nichts gegenüber dem Stumpsinn, der seine Verächter erwartet. Oder er stellt sich als einen Erfinder von weit höherem Verdienst dar als alle seine Vorgänger, als einen Musiker, der den Schlüssel der Liebe gefunden habe. Einmal in der Laune des Prahlens, findet er kein Ende: Mit zwölf Jahren in einem Speicher eingeschlossen, hat er bereits die Welt kennengelernt und die menschliche Komödie illustriert, in einem Keller die Geschichte gelernt, in einer Stadt des Nordens alle Frauen der alten Maler getroffen, in einer vom ganzen Orient eingeschlossenen Wohnung sein gewaltiges Werk vollendet und sein berühmtes Exil verbracht. Bis in die letzte Schrift hinein, in der er doch so hart mit sich und seiner Dichtung ins Gericht geht, finden sich prahlerische Klänge.

Dieser ehrgeizige, halb heiter, halb bitter prahlerische Junge sieht sich in seiner heischenden und schaffenden Jugend um so manche Hoffnungen betrogen; wohl hier und da gefördert und ermuntert, doch auch beiseite geschoben und vernachlässigt, nicht nur von den Gleichgültigen und verständnislosen, sondern auch von den Dichtern und Künstlern. Und daher überfielen ihn manchmal Stimmungen eines fürchterlichen Skeptizismus, daß er wohl einmal fürchten konnte, ein bössartiger Narr zu werden. Enttäuschung und Angst, um so fürchterlicher, weil er so junger Mensch in seiner ganzen noch unverbrauchten und unerprobten Leidenschaftlichkeit sie erlebte.

Als ganz junger Mensch hat Rimbaud sich schon bewußt in die Einsamkeit zurückgezogen. Nicht als einer, der ein langes Leben der Tat, der Erfolge oder Enttäuschungen hinter sich hat und nach vielen Erfahrungen zu der Weisheit



des Alleinseinwollens gelangt ist. Rimbaud, das ist der junge Mensch, beladen mit dem Gewicht, für das andere ein ganzes Leben brauchen, um sich mit ihm zu beladen. Wo andere anfangen zu sehen und zu lernen, sah und wußte er schon alles, aus Instinkt und Intuition. Wo andere sich noch in dem beschränkten Horizont ihres Winkels genügen lassen, hatte er bereits die Welt in sich aufgenommen und sich sein Weltbild geformt. Wo sie noch in Illusionen leben, hatte er sich schon aller Illusionen begeben und sich die Freiheit erworben, in der er sich so reich und so verlassen fühlte. In welcher Gesellschaft auch immer er sich befand, war er der an Geistes-, Erlebnis- und Dichterkraft Überlegene. Man braucht nur das Bild von Fantin-Latour, das ihn im Kreise von Verlaine und anderen Pariser Schriftstellern zeigt, anzuschauen, um zu erkennen, daß da aus diesem engen Raum Jugend mit den Augen des Genies in die Welt schaut.



156

*"Seine geheimnisvollen Zartheiten hatten mich verführt"*, gesteht die törichte Jungfrau.<sup>157</sup> Verlaine selbst schrieb später: "Etwas wie Sanftmut leuchtete und lächelte in seinen großen hellblauen Augen und aus diesem kräftigen roten Mund mit der bitteren Falte." Über die weichen zärtlichen Züge in Rimbauds Wesen und Dichtung hat man zu leicht hinweggesehen. Man hat von Herzensdürftigkeit, von einem Übermaß an Brutalität und Zynismus des Menschen gesprochen und solche Härte, Herz- und Gefühlslosigkeit in seiner Dichtung wiedergefunden.<sup>158</sup> Aber Rimbaud war nicht herzlos. Wohl ist die rauhe Außenseite da, die Abneigung, warme Gefühle zu zeigen. Verlaine ist sicher nie so tief in die Welt seines Freundes eingedrungen, um wissen zu können, was für ein Ideal ihm eigentlich vorschwebte und welcher Art seine

<sup>156</sup> Von links, sitzend: Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Léon Valade, Ernest d'Hervilly, Camille Pelletan. Stehend von links: Elzéar Bonnier, Emile Blémont, Jean Aicard. (MvL)

<sup>157</sup> UNE SAISON EN ENFER: *Délires I.* (MvL)

<sup>158</sup> Ruchon, s. 59 ff. (W.K.)

Traurigkeit und seine Spöttereien waren. Empfindsamkeit und Sentimentalität waren ihm zuwider. Wie manche zarte und scheue Menschen es tun, verbarg er sein wahres Gefühl hinter linkischen Gesten und ironischen Worten. In gerührtem Kauderwelch sprach er manchmal, wie die *törichte Jungfrau* weiß<sup>159</sup>, von Reue in der Todesstunde, von den Unglücklichen, die leiden, von peinvollen Mühen, herzerreißenden Abschieden. Sie kennt sein Mitleid mit den verkommenen und den Trunkenbolden, die er auf der Straße aufliest. Wohl spricht sie von seinem Mitleid nach Art einer bösen Mutter mit den kleinen Kindern, aber auch uneingeschränkt von seiner mütterlichen und schwesterlichen Art und von der Pflicht, die er von sich fordert, anderen zu helfen. Sie weiß auch, daß er, nach eigenem Bekenntnis, die Frauen nicht liebt, aber was sie dann nach seinen Worten mitteilt, zeigt deutlich, welch zärtliches Mitleid er den Frauen entgegenbringt. Die *törichte Jungfrau* zittert für ihn, daß er, der Weltunerfahrene, mit seiner Güte und Liebeskraft allein in der Welt nicht leben könnte. Viele Verse aus seinen Gedichten bestätigen diese Zartheit des Gemüts, die er sich selbst durch den Mund Verlaines zubilligt.

Doch bei aller Zartheit war er auch ein wilder Mensch. *"Wenn er weniger wild wäre, würden wir gerettet sein."* Er war wild aus Temperament, aber vielleicht noch wilder in Worten. Er steigerte sich mit seiner Phantasie zur Wildheit von Stimmungen, die er nicht daran dachte in Taten umzusetzen. Mit Worten machte er aus seiner Ehrlosigkeit einen Ruhm, aus der Grausamkeit einen Reiz, schnitt er sich, wie seine skandinavischen Ahnen es getan hätten, in die Haut und tätowierte er sich, wollte er häßlich wie ein Mongole werden, auf der Straße heulen und vor Wut verrückt werden. Wohl Worte, aber doch nur unheimliche, schlimmste, in ihm lauernde Möglichkeiten ahnenlassene Worte. Es mag schon so gewesen sein, daß es Tage gab, an denen er, umwittert von der Luft des Verbrechens, dahingehen wollte.

---

<sup>159</sup> Gemeint sind hier (mögliche) Selbstaussagen Rimbauds, die dieser Verlaine (in der poetischen Konstruktion der *vierge folle*) in den Mund legt. (MvL)

Es mag Zeiten in Rimbauds Leben gegeben haben, in denen er mit dem Verbrechen gespielt hat, aus der wilden Vorstellung heraus, über jede Moral erhaben zu sein. In einem Augenblick von Raserei, während er die schreckliche Vision einer ihm drohenden Erschießung heraufbeschwört, ruft er dem schußbereiten Kommando entgegen: *"Ich habe keinen moralischen Sinn, ich bin ein Tier!"* Kurz vorher hatte er gestanden, daß er schon als Kind den unverbesserlichen Verbrecher bewundert, daß er die durch seinen Aufenthalt geheiligten Herbergen und Kammern besucht, den blauen Himmel und das Blühen der Landschaft mit seiner Idee und sein Verhängnis in den Städten<sup>160</sup> gewittert hätte ...

Man könnte vermuten, daß die Lektüre romantischer Werke ihn zu solcher, fast wie Anbetung klingender Verherrlichung des Verbrechers geführt hätten; aber eigentlich romantische Idealisierung liegt kaum vor. Romantisch ist es, im Verbrecher den guten Kern zu sehen, und das scheint hier nicht der Fall zu sein; denn er spricht ausdrücklich von dem unverbesserlichen Verbrecher. Es ist eher eine Erhöhung aus der eigenen Geistesverfassung heraus, die sich in verbrecherischen Vorstellungen gefallen konnte. Hielt er es doch für notwendig, um seiner seherischen Dichtung willen die eigene Seele zur Möglichkeit, zur Vision des Verbrechens zu führen. Von der Vision zur Tat ist es oft nicht weit; Nietzsche sagt im ECCE HOMO: "Die Kraft zur mächtigsten Realität der Vision ist nicht nur verträglich mit der mächtigsten Kraft zur Tat, zum Ungeheueren der Tat, zum Verbrechen, sie setzt sie selbst voraus."<sup>161</sup> Rimbaud hat es bei der Verneinung der Moral bewenden lassen, als der starke, jenseits von Gut und Böse lebende Mensch, für den die Moral, wie er einmal frech und wild hinwirft, sowiel wie Gehirnschwäche bedeutet.

---

<sup>160</sup> sic! (MvL)

<sup>161</sup> "Es gibt unterschiedliche Ansichten darüber, (...) wie sehr die Schrift bereits von seiner Geisteskrankheit beeinflusst ist." (Wikipedia) (MvL)

Man darf jedoch, um diese absolute Verneinung der Moral durch ihn richtig zu beurteilen, nicht vergessen, daß er ihr eine für ihn ebenso gültige Bejahung gegenüberstellt, nämlich seinen Traum von der Wiederverwirklichung der ursprünglichen Lauterkeit in der neuen Menschheit; Bejahung aus der Überzeugung, daß er sich selbst im Zustand der Unschuld befände. Von seinem Sündenbewußtsein ist in der Zeit der Hölle wenig die Rede, dafür um so mehr von dem sicheren Gefühl seiner Unschuld; in solchem Maße, daß er im Augenblick des Erwachens seines Geistes, beim Verlassen der Hölle, die Vision der Reinheit hat.

Es hat wirklich den Anschein, daß er gar nicht so wild war, wie er sich manchmal in Briefen und Gedichten gab und wie man ihn häufig sieht. Er war zart und weich, mild und hart zugleich oder in raschem, plötzlichem Wechsel der Stimmungen, unberechenbar, so daß niemand, auch Verlaine nicht, je wußte, woran er mit ihm war.

So war er also ein Mensch voller Widersprüche? Man hat gesagt, seine Seele wäre widerspruchsvoll gewesen, wie der Sturm, der sie aufwühlte. Aber ebensowenig wie ein Sturm, wenn er mit Gewalt in gerader Richtung dahinbraust, in sich widerspruchsvoll ist, ebensowenig war es Rimbaud. Der Widerspruch gegen außen, gegen die Gesellschaft und alles Mögliche, war vielleicht eine Notwendigkeit in ihm, aber nicht die widersprüchliche Zwiespältigkeit des eigenen Geistes. Weil ihm das Wesentliche früh unverrückbar feststand, widersprach er dem widerspruchsvollen Getriebe, das um ihn herum dem Wesentlichen, wie er es erkannte oder suchte, widerstrebte. Er war reich, vielfältig und in seinem vielfältigen Reichtum kompliziert, daher schwer entwirrbar, nicht starr konsequent, sondern tief durchdrungen von der Problematik alles Seins, auch des eigenen Seins. Darin im Innersten verwandt großen Denkern, vor, neben und nach ihm, die von der Fragwürdigkeit aller Existenz durchdrungen sind und diese Fragwürdigkeit zu enthüllen und zu

überwinden suchen mit den kritischen Waffen der ewigen Fragestellung, die sie an alle Probleme, vor allem auch an solche, die nicht mehr oder noch nicht als Probleme gelten, herantragen, auch aus der Sicherheit ihres Gefühls und Gedankens, die im Fragen immer sicherer werden soll. Rimbaud ist Zeit seines Lebens nicht im Widerspruch stecken geblieben, es sah in ihm nicht widerspruchsvoller aus, als in jedem Menschen, der zwischen Sinnlichkeit und Geist hin- und hergetrieben wird und mit allen in ihm liegenden Möglichkeiten, Trieben und Strebungen zu kämpfen hat. Er konnte irren und hat geirrt, aber er war sich des rechten Weges stets bewußt. Eines der tiefsten und wahrsten Worte, das er die *törichte Jungfrau* von sich hat sprechen lassen, ist, daß er gewillt wäre als Schlafwandler zu leben. Mit schlafwandlerischer Sicherheit ist er durchs Leben gegangen und ist von keinem Grat seines gefährlichen Lebens abgestürzt. In dichterischen Träumen ging er schlafwandelnd, solange der Traum dauerte.

Rimbaud hat, solange er dichtete, kein tätiges Leben geführt. Er wußte, daß die Arbeit das Gesetz der Welt ist, wollte aber auch ihm in seinem Freiheits- und Unabhängigkeitsbedürfnis nicht unterworfen sein. Er war nicht tätig. Wenn er wirklich nach Mitteln gesucht hat, das Leben zu verwandeln, wie die *törichte Jungfrau* behauptet, so hat er sie nicht gefunden und gebraucht und ist daher der Gesellschaft nicht gefährlich geworden. Er schätzte die Tat und die Handelnden gering ein und hat sie in spöttischer Verachtung als lächerliche Spielzeuge grotesker Delirien abgetan. So hat er sich nicht in die unvermeidlichen Widersprüche der Hampelmänner der Tat verwickelt und hat uns dafür die träumerischen Bizarrerien und Widersprüche des über die Abgründe des Lebens wandernden poetischen Schlafwandlers geschenkt.

Immer wieder hat man, um das Wilde und Dämonische, das Gewaltsame und Zerstörerische in Rimbauds Wesen zu erklären, auf den Geist der Empörung

hingewiesen als die stärkste Triebkraft seiner Natur. Er sei der Empörer schlechthin, Empörer aus fertigen Ideen, Verurteilungen und Erfahrungen, der jeder Erfahrung des Wirklichen vorangegangen seien. Die Idee der Empörung mache das ganze Werk Rimbauds lebendig, kein Gedicht, außer dem Frühgedicht von den Neujahrsgeschenken, das nicht von einem Gefühl der Empörung ausgehe oder in ihm endige.<sup>162</sup>

Gewiß, Rimbaud hat sich gegen sehr vieles und sehr viele empört. Verlaine beschwört ihn daher einmal, von seinem ewigen, im Grunde zwar berechtigten Zorn gegen alles und jedes abzulassen, und tatsächlich sind viele seiner machtvollsten Verse aus jäh aufwallender und zäh festgehaltener Stimmung leidenschaftlicher Empörung gedichtet worden. Aber wäre er nur oder in erster Linie ein Empörer gewesen, dann wäre er, als Mensch und als Dichter, im Geist der Verneinung steckengeblieben. Oscar Wilde hat in *De Profundis* ein tiefes Wort gesprochen: "He who is in a state of rebellion cannot receive grace, to use the phrase of which the Church is so fond, for in life as in art the mood of rebellion closes up the channels of the soul and shuts out the airs of heaven."

Das Beste in Rimbauds Wesen und Wollen und in seiner Dichtung steckt nicht im verneinenden Empörertum, und er war nicht nur Dichter, solange er Empörer war. In vielen seiner Gedichte, und gerade in den schönsten, ist nichts von Empörung zu verspüren, nichts in den reinen Naturgedichten, *Sensation*, *Silence*, *Aube*, *Mystique*, *Michel et Christine*, *Almée* und anderen, nichts in den Gedichten der Einkehr in Geheimnisse und Wünsche seines Ich, der Selbstbesinnung, der Kämpfe mit dem Guten und Bösen in seiner Natur, nichts in den Wandergedichten, den Liebesgedichten, den Gedichten von Kindern, den reinen Traumgedichten. Ist etwa *Bateau ivre* ein Gedicht der Empörung? Es ist das hohe Lied des Freiheitstrunkenen, des im unendlichen Schwärmenden, der

---

<sup>162</sup> Fondane, S. 33ff; Ruchon, S. 66ff; Coulon, S. 127ff. (W.K.)

in losgelassener Freiheit unsagbare Entzückungen kostet, bis er in Erschöpfung endet.

Rimbaud war wohl ein Empörer, aber vor allem war er ein Freier, der leidenschaftliche Bejager der Freiheit.

Zu zwei Göttinnen schwor der fünfzehneinhalbjährige Knabe, zur Muse und zur Freiheit, wie er am 24. Mai 1870 dem Dichter Théodore de Banville anvertraute, und ein halbes Jahr später versicherte er dem Lehrer und Freund Izambard: "Ich versteife mich hartnäckig darauf die Freiheit anzubeten." Delahaye erinnert sich an ein Bekenntnis Rimbauds aus dem November des gleichen Jahres: "Ah! il est heureux l'enfant abandonné au coin d'une borne élevé au hasard, parvenu à l'âge d'homme sans aucune notion inculquée par une famille ou par des maîtres: neuf, net, sans principes, sans devoir, et libre, libre, libre de tout!" ["Ah! Es ist glücklich, dieses Kind, das an irgendeiner Ecke ausgesetzt wurde und erwachsen wurde, ohne daß ihm eine Familie oder ein Meister übergestülpt wurde: frisch, sauber, ohne Prinzipien, ohne Pflichten und frei, frei, frei von allem!"]<sup>163</sup> Vorher hatte er gefordert: "Alles zerstören, alles wegwischen aus meinem Gehirn!"<sup>164</sup> Zerstören, wegwischen, um Platz für das Neue, Reine des freien Menschen zu finden. Man muß an ein Wort Nietzsches denken, wie so oft bei Aussprüchen Rimbauds: "Unschuld ist das Kind und vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-Sagen."<sup>165</sup> Rimbaud spricht nicht von dem heiligen Ja-Sagen, doch das ganze Aufbrausen dieser von Delahaye überlieferten sehnsüchtigen Worte ist ein Ja-Sagen zu sich selbst und dem Wagemut seines Freiheitsverlangens.

Aber in solchem jugendlichem Begehren liegt auch Gefahr, wie Nietzsche gewußt hat, der dem freiheitssuchenden Jüngling am Baum warnend zuruft: "In

---

<sup>163</sup> Übersetzung MvL

<sup>164</sup> Delahaye: LES ILLUMINATIONS etc., S. 184 (W.K.)

<sup>165</sup> ALSO SPRACH ZARATHUSTRA, Kapitel *Von den drei Verwandlungen*. (W.K.)



die freie Hölle willst du, nach Sternen dürstet deine Seele. Aber auch deine schlimmen Triebe dürsten nach Freiheit. Deine wilden Hunde wollen in die Freiheit ... Edel fühlst du dich noch ... Aber nicht das ist die Gefahr des Edlen, daß er ein Guter werde, sondern ein Frecher, ein Höhnender, ein Vernichter."<sup>166</sup> Rimbaud ist dieser Gefahr nicht ganz entgangen, er ist auch ein Höhnender und Frecher geworden – wie Nietzsche selbst. Wenn Nietzsche aber an Rimbaud die Gewissensfrage hätte richten können: "Frei nennst du dich? Deine herrschenden Gedanken will ich hören und nicht, daß du einem Joch entronnen bist. Kannst du mir selber dein Böses und dein Gutes geben und deinen Willen über dich aufhängen wie ein Gesetz?" – dann hätte der Gefragte guten Gewissens die Frage bejahen können. In seinem Willen zu einem erstrebten Vollkommenen, Wahren und Reinen, das heißt zu höchsten Werten, die er als Ziele für sich und die Menschheit verfolgte, hat er sein Gesetz gesehen. Er hat sich in seinem Freiheitswillen nicht verloren. Er hat einmal in Erinnerung an mitgemachte Ausschweifungen von sich gerühmt, daß sein starker Kopf ihn verhindert hätte, die Ausgelassenheiten der Kameraden mitzumachen. Dieses stolze Wort trifft nicht nur zu auf sein Verhalten in einem vielleicht trivialen Einzelfall, sondern darf in allgemeinerem und höherem Sinne als Zeugnis gelten für seinen Willen, sich nicht in Unfreiheit mitreißen zu lassen, sondern sich in Selbstbeherrschung, wie der wahre Freie, intakt zu bewahren.

Es ist ihm nicht leicht gemacht worden, frei zu werden und frei zu bleiben; denn er hat viel leiden müssen, auch aus eigenem Willen und eigener Schuld. Das Unglück sei sein Gott, hat er geklagt. Er hat mehr Unglück erlitten als Glück erfahren in seinem Leben. Weil er unglücklich war, wurde er zum Empörer.<sup>167</sup> Glückliche Menschen sind keine Empörer. Was er in seltenen Augenblicken als Glück genoß, mußte er dem Unglück abringen. Aber frei sein im Glück war nicht

---

<sup>166</sup> a.a.O., Kapitel *Vom Baum am Berge*. (W.K.)

<sup>167</sup> Zweifellos gehörte zu dem Unglück, das er erlitten hat (und weswegen er zum Empörer wurde), auch dasjenige der politisch-gesellschaftlichen Umstände seines Landes und seiner Zeit. (MvL)

sein Höchstes. Noch im Unglück, trotzig und geduldig, fühlte er sich als Freier: "Et libre soit cette infortune!"

War Rimbaud wirklich frei? Er war wohl so frei, wie nur ein Mensch sein kann, so frei, wie Nietzsche frei war, der sich wohl als der freieste aller Europäer seiner Zeit vorkam.

Rimbaud, der zehn Jahre jünger war als der philosophische Dichter des Zarathustra, bewegte sich in einer Gedanken- und Gefühlswelt, die mit der Nietzsches manches gemeinsam hat. Einige seiner tiefsten Gedanken hat er vorweg genommen. Natürlich fehlte ihm die umfassende Kenntnis der antiken und neueren Philosophie, der weite Überblick über das Kulturleben von Jahrtausenden. Er konnte bei seiner Jugend nicht daran denken, die in ihm aufgestiegenen Erkenntnisse durch immer neue Fragestellungen und Abwandlungen in ihrer Allgemeingültigkeit zu erweisen. Ein einziger Satz Rimbauds muß oft für ein ganzes Buch Nietzsches stehen. Aber schließlich beruht ja auch dessen Werk vielfach auf Einfällen und Intuitionen, die plötzlich mit eruptiver Gewalt aus ihm herausgebrochen sind. Es erhält seinen Charakter auch dadurch, daß jugendliche Erleuchtungen in späteren Tagen wieder aufgestiegen sind, neu durchdacht und in der Form sich aneinanderreihender Aphorismen vorgetragen wurden. Auch bei Nietzsche ist es oft die dichterische Intuition, die ihm die philosophischen Gedanken eingegeben hat. Dem Gedankendichter Nietzsche ist Rimbaud als der Mensch des spontan erlebten dichterischen Gedankens vor allem verwandt.

Berrichon, der als einer der ersten auf die Verwandtschaft zwischen diesen beiden Geistern aufmerksam gemacht hat,<sup>168</sup> läßt sich, wie das so seine Art ist, zu ungerechtfertigter Übertreibung hinreißen, wenn er behauptet, daß Rimbaud bereits das Ideal des Übermenschen aufgestellt hätte. Ebenso wenig

---

<sup>168</sup> Paterne Berrichon: LETTRES DE JEAN-ARTHUR RIMBAUD, S. 14ff. (Paris 1899). (W.K.) – Paterne Berrichon, Pseudonym von Pierre-Eugène Dufour, heiratete Arthurs Schwester Isabelle. Durch seine Veröffentlichungen zu Rimbaud (Biographie, Herausgeberschaft von Briefen und Werk, auch Brieffälschungen) verbreitete er (neben Paul Claudel und Isabelle) lange Zeit eine Interpretation von Rimbauds Wesen und Werk, die erst in der nächsten Generation revidiert werden konnte. (MvL)

stimmt die Behauptung, daß Rimbaud größer sei als Nietzsche, weil er ausgezogen wäre, um es zu leben, wenn er diesen Willen auch bis zu einem gewissen Grad später in Afrika, durch unglückliche Umstände verhindert, nicht völlig verwirklicht hätte. Immerhin hat Rimbaud eine Ahnung von der Lehre vom Übermenschen und von der Höherzüchtung der Menschheit gehabt. Das Menschenvolk, wie er es um sich erblickte, genügte ihm nicht. Er verachtete und verhöhnnte es, hielt es des Untergangs wert und steigerte sogar gelegentlich in einem Gedicht die Verachtung bis zu dem Willen mitzuhelfen bei der Zerstörung. Für Nietzsche war ALSO SPRACH ZARATHUSTRA der Akt einer ungeheuren Reinigung und Weihung der Menschheit. Rimbaud konnte sich einer solchen literarischen Tat nicht rühmen, aber er träumte in einzelnen Gedichten von einer neuen, unter die Führung des "Genius" gestellten gereinigten oder auf ihre Reinigung hoffenden und zu ihr bereiten Menschheit. Er dachte an eine über die Scheidung von Gut und Böse erhabene Menschheit stärkerer Individuen, die, frei von uralten Fesseln, erlöst von der Erbsünde, sich als Immoralisten ihre eigene höhere Moral geben würden. Im gleichen Sinne, wie Nietzsche den Typus Mensch verwirft, der bisher als der höchste galt, die Guten, die Wohlwollenden, die Mitleidigen und die Gerechten, wie er die christliche Moral als Dekadenzmoral ablehnt, genau so begreift, vor ihm, Rimbaud nicht die Gesetze, besitzt er keinen moralischen Sinn, verhöhnnt er den Gerechten als "main que la pitié gante".<sup>169</sup>

In dem Fragment gebliebenen Gedicht *L'homme juste* (Der Gerechte) schleudert Rimbaud aus der gleichen Feindschaft, wie sie besonders in mehreren Kapiteln des ZARATHUSTRA und auch im ANTICHRIST sich äußert, dazu noch aus dem Leid des Empörers, dem "Gerechten" seine ganze Verachtung ins Gesicht, in aufgeregtester maßloser Verhöhnung des wie ein gewaltiges, starres Phantom in der Nacht unbeweglichen Gespenstes, als das der Erhabene, Heilige,

---

<sup>169</sup> Hand, versteckt im Mitleid. (in: *L'homme juste*) (MvL)

Gläubige, der Erhalter der Familie und des Staates, der angeblich Verfolgte und Geächtete sich aufreckt, ihn als feigen pharisäischen Heuchler und geilen Scheinheuligen beschimpfend. Nietzsche hat vor den Guten und Gerechten als vor der größten Gefahr für alle Menschenzukunft gewarnt. Rimbaud scheint sie besonders in ihrer scheinheiligen Tugend als die falschen Hüter der Ordnung zu brandmarken.

Ordnung, das ist ein Begriff, der sich bei ihm sonst kaum findet. Was war ihm Ordnung? Wenn in den sehr schönen Schlußversen des Fragments dieses Ideal plötzlich erscheint, so darf man wohl annehmen, daß er es doch irgendwie im Herzen trug. Ein Beweis mehr, daß dieser Empörer und Zerstörer nicht bei der Verneinung steckenblieb, sondern nach Bejahung verlangte, wie man ja auch alles leidenschaftliche Nein-Sagen Nietzsches nicht in seiner wahren Bedeutung erfaßt, wenn man aus ihm nicht das ebenso leidenschaftliche Verlangen zum letzten Ja-Sagen heraushört. Das kirchen- und vor allem auch christusfeindlichste Gedicht Rimbauds, *Les Premières Communions*, nimmt in seiner Tendenz gegen die Priester, welche die natürliche Sinnlichkeit der Frau durch die Ablenkung auf Christus verderben und für immer krank machen, und in seiner Anklage gegen Christus, als den ewigen Dieb der Energien, die Beschuldigungen voraus, mit denen Nietzsche das Christentum als kraftschwächende Religion verfolgte. Der Verfasser des *ANTICHRIST* sah bekanntlich in der christlichen Moral die böartigste Form des Willens zur Lüge. Was ihn an ihr entsetzte, das ist genau das, was Rimbaud die von Christi Kuß geschändete Frau aussprechen läßt, nämlich der Mangel an Natur, der eben darin bestehe, daß die Widernatur selbst als Moral die höchsten Ehren empfangen und als Gesetz über der Menschheit hängen bleibe. Wie Nietzsche in *ECCE HOMO* sein ganzes Werk als ein Attentat auf "zwei Jahrtausende Widernatur und Menschenschändung" auffaßte, so könnte man sagen, daß Rimbaud in diesem einen Gedicht ein solches Attentat in gleich verwegendem Angriff

vorweggenommen hat, indem er einen erdichteten Einzelfall zu allgemeiner Bedeutung erhebt. Wieweit seine und Nietzsches Anklagen zu Recht bestehen, das zu erörtern ist hier nicht der Ort.

Als Rimbaud im Jahr 1873, neunzehnjährig, sein Höllenbuch schrieb, befand er sich in der gleichen Seelenstimmung wie der neunundzwanzigjährige Nietzsche, der damals die UNZEITGEMÄßEN BETRACHTUNGEN verfaßte. Beide erscheinen in den Büchern dieses Jahres als dynamische Menschen. Wenn Nietzsche sich da als furchtbaren Explosivstoff hinstellt, vor dem alles in Gefahr sei – "ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit" –,<sup>170</sup> so sieht sich Rimbaud kaum anders, wenn er die höllische Gefährtin von sich sagen läßt, daß er ein Dämon sei und nicht ein Mensch und daß er eine ernstliche Gefahr in der Gesellschaft sein könnte. In beiden Schriften, so verschieden sie in Tendenz, Anlage und Stil sind, ist, um mit Nietzsche zu reden, "jedes Wort erlebt, tief, innerlich; es fehlt nicht an Schmerzlichkeit, es sind Worte darin, die geradezu blutrünstig sind"; und für beide gilt Nietzsches Wort: "Ein Wind der großen Freiheit bläst über alles hinweg."

Rimbauds Freiheitsdrang stieß sich an der Wirklichkeit wie an den Gittern eines Gefängnisses, in das er sich nicht einschließen lassen wollte. Nietzsche genoß und übte seinen Freiheitswillen in dem großen Ja-Sagen zum Leben, zur Wirklichkeit, zu allem Fragwürdigen und Fremden des Daseins. Das war ihm die höchste und tiefste Einsicht. Nichts, was ist, ist abzurechnen, nichts ist entbehrlich. Das Ja-Sagen zur Realität und zum Leben begreift er als das Dionysische in sich.

Zu dieser dionysischen Freiheit ist Rimbaud wohl nicht gelangt; denn er wollte der Wirklichkeit entfliehen. Nietzsche, der sich als Dekadent und zugleich als Gegensatz des dekadenten Menschen fühlte, hat dem Instinkthaß, wie er der Dekadenzmoral innewohnt, und die Feigheit des "Idealisten" für die

---

<sup>170</sup> Nietzsche: ECCE HOMO, Kapitel *Die Unzeitgemäßen*. (W.K.)

Unfähigkeit zur Bejahung der Wirklichkeit verantwortlich gemacht. Rimbaud, der weder als Dekadent noch als Idealist zu bezeichnen ist, scheint die Wirklichkeit verneint zu haben, weil er in seiner dem Leben, trotz allem, noch nicht gewachsenen Jugendlichkeit nur die abstoßende Häßlichkeit der Welt sah und ihr entfliehen wollte, um sich in seine poetische Wirklichkeit zu retten.<sup>171</sup> Nietzsche verstand sein Ja-Sagen zur Realität als die Brücke zur Psychologie des tragischen Dichters. Rimbaud hat sich nicht zu Höhen und Tiefen des tragischen Dichters erhoben. Als Dichter erscheint er da am reinsten, glücklichsten und leichtesten, wo er die Wirklichkeit hinter oder unter sich läßt, um sich frei im Poetischen zu bewegen. Auch ein Tänzer. Im freiem Flug und Tanz überwand er, wie es auch Nietzsche vermochte, den Geist der Schwere: "Ich, mein Leben ist nicht schwer genug, es fliegt davon und schwebt über der Tat, diesem teuren Schlüsselpunkt der Welt" und "Ich habe Seile gespannt von Kirchturm zu Kirchturm, Girlanden von Fenster zu Fenster, goldene Ketten von Stern zu Stern, und ich tanze." Am großartigsten: "Ich habe das Blau dem Himmel weggenommen, der nun schwarz ist, und ich lebte, ein goldener Funke des Lichtes Natur." Das sind seine Tanzlieder.<sup>172</sup> So läßt Nietzsche das Mädchen ein Lied zum Tanz singen, ein Tanz- und Spottlied auf den Geist der Schwere gegen den Teufel, "von dem sie sagen, daß er der Herr der Welt sei". Er rühmt seine Tugend als die eines Tänzers und das Sprechen als einen schönen Narrentanz, mit dem man über alle Dinge tanzt, "mit Tönen tanzt unsere Liebe auf bunten Regenbögen".

So begegnen sich Rimbaud und Nietzsche auch als Liederdichter und Tänzer zwischen Sternen und Regenbögen. Erst in solcher poetischen Höhe über der Wirklichkeit erlangt Rimbaud seine letzte Freiheit, während Nietzsche auch in

---

<sup>171</sup> Er wollte der konkreten, vorfindlichen Realität entfliehen – und war auf der Suche nach der Wirklichkeit, deren Spuren er immerhin in sich fand, die er aber keineswegs nur als "seine poetische Wirklichkeit" empfand, sondern als allgemeingültige Wirklichkeit, die er (bis 1875) mit seinen poetischen Möglichkeiten verdeutlichen wollte. Wäre es anders, hätte er sich nicht so nuanciert mit der politisch-gesellschaftlichen Situation befaßt. Siehe im Brief vom 15. Mai 1871, wo er fordert, daß Dichter auch Bürger des Gemeinwesens sind. (Vgl. auch Hermann H. Wetzels Aufsatz hier im Anhang.) (MvL)

<sup>172</sup> Bis hier Zitate von Rimbaud. (MvL)

der tragischen Wirklichkeit des lebensbejahenden Dichters sein Höchstes vollbringen will.

Doch solche Augenblicke des leichten schwebenden Tanzens sind nur seltene glückliche Augenblicke im Leben des Dichters Rimbaud. Er erlebte sie vielleicht mehr in seiner Sehnsucht als in der Wirklichkeit. Er nahm sich, die Welt und die Menschen doch nicht leicht, er nahm alles schwer. Der Wirklichkeit mochte er entfliehen wollen, aber das Menschliche hielt ihn fest. Daher ist auch seine Dichtung mit dem Menschlichen verhaftet, mit dem, wie er es in sich und um sich herum sah. Das ewig Menschliche in seiner Problematik ist in seine Dichtung eingegangen. Rimbaud schrieb nicht für "lesende Müßiggänger", er schrieb für gleichgestimmte, starke, der Gefahr und der Not des Menschen furchtlos ins Auge schauende Menschen, "unbekümmert, spöttisch, gewalttätig". Als Mensch und Dichter hätte er mit Nietzsche von sich sagen können: "Was haben wir gemeinsam mit der Rosenknospe, welche zittert, weil ihr ein Tropfen Tau auf dem Leibe liegt." Ein so empfindsamer Dichter wie Stéphane Mallarmé, Paul Valéry oder Rainer Maria Rilke es waren, war er nicht. Eher glich er dem starken Meister des Meißels am harten Marmor, Auguste Rodin.

Aber nicht immer hat er die Poesie brutal angefaßt, ihre Hingabe durch harten Griff und Vergewaltigung erzwungen, wie Stefan Zweig es einmal ausdrückte.<sup>173</sup> Bei weitem nicht alle seine Gedichte sind rücksichtslos und schwachen Nerven nicht geneigt. Es ist sehr übertrieben, zu sagen, daß manche von Armut, von schmutzigen Kleidern, schwitzigen Schuhen, vom Dunst der Latrinen stinken. Wenn hier und da, ganz selten, übler Geruch aus einigen Versen aufsteigt, so löst er sich fast immer sogleich auf in der reineren Luft reinen und tiefen Gefühls.

Rimbaud hat gedichtet als der Mensch, der er war. Es ist, solange er dichtete, kein Unterschied zwischen seinem Menschentum und seinem Dichtertum. Wie

---

<sup>173</sup> Stefan Zweig in seiner Einleitung des Buches von K.L.Ammer: ARTHUR RIMBAUD: LEBEN UND DICHTUNG (mit Übersetzungen), Leipzig 1921. (W.K.)

er sich als Mensch gab, so gab er sich auch als Dichter, ohne Scheu, ohne Prüderie, ohne Falsch und lügnerische Zugeständnisse, offen, frei und ehrlich. Es ist müßig, zu fragen, was bei ihm zuerst da war und wichtiger und wesentlicher ist, der Mensch oder der Dichter, was Substanz und was Akzidens, Zufall war. Coulon und Fondane haben so gefragt, mit dem Entscheid, daß der Dichter sich immer dem Menschen untergeordnet hätte, daß die Poesie bei ihm nur etwas Beiläufiges, nicht das Wesentliche gewesen wäre. Aber beides ist gleichzeitig da und teilt sich gleichzeitig mit. Rimbaud als Stimmungsmensch, als Sucher, Kritiker, Empörer, als Tunichtgut, Vagabund, ausschweifender Kumpan, als der mit seinem Dichterwillen, mit sich selbst und seinem Schicksal ringende Gewissensmensch gibt sich unmittelbar in seiner Dichtung, ist bis zum letzten aus ihr zu erkennen. Was er war und was er erlebte, war zugleich sein dichterisches Sein und dichterisches Erlebnis. Vielleicht vermochte er, bis er der *Hölle* entstieg, Welt, Menschen, Leben, sich selbst nur dichterisch zu erleben. Jede einzelne Dichtung war immer die Objektivierung eines Erlebnisses. Der Mensch Rimbaud ist vom Dichterischen her zu verstehen, so wie der Dichter vom Menschlichen her. Nicht nur *UNE SAISON EN ENFER* ist, nach dem Wort Verlaines, eine erstaunliche psychologische Autobiographie, sondern alles wird bei Rimbaud, wie Coulon ganz richtig erweitert, oder wenigstens fast alles, Autobiographie, wenn auch nicht Beichte im religiösen Sinn. Aber die Subjektivität seiner Lyrik äußert sich nicht in der Form bloßer Selbstbespiegelung. Seine Dichtung ist kein *narcisme absolu*, wie man gesagt hat.

Mit größerem Recht kann man die Dichtung Baudelaires die der Selbstbespiegelung nennen. Dabei ist der Verfasser der "Blumen des Bösen" wohl der Dichter, mit dem Rimbaud eine besonders nahe Verwandtschaft aufweist. Er hat ihn von allen Dichtern am meisten geschätzt. Als er sich zum Seher machen wollte, schwebte ihm Baudelaire als Vorbild vor. Er konnte ihm



nicht nur den Gedanken entlehnen, da der Dichter den Willen haben müsse zu träumen, daß er zu träumen wisse und selbst die Inspiration herbeiführen müsse, sondern auch, daß er durch alle Lebenstiefen hindurchzugehen, sich mit dem Laster vertraut zu machen habe, um aus seinen schrecklichen und leidvollen Erfahrungen seine Dichtung zu machen. Wenn er im Brief vom 15. Mai 1871 bekennt, daß der Seher in sich alle Gifte erschöpfe, um nur ihre Quintessenz zu bewahren, so erinnern diese Worte an Baudelaires Verse aus dem Gedicht *Paris*:

Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence;  
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.<sup>174</sup>

Aber schon mehr als einmal konnte festgestellt werden, welche Verschiedenheiten doch auch wieder diese beiden Geister trennen. Rimbaud ist, als Mensch und Dichter, echter, ursprünglicher, elementarer, leidenschaftlicher, impulsiver, stärker und männlicher<sup>175</sup> als Baudelaire, der erheblich gekünstelter, kultivierter, müder, schwächer, femininer<sup>176</sup> und nervöser ist. Rimbaud kannte nicht den *ennui*, den *spleen* Baudelaires, jene Geistesverfassung des Verdrusses und Überdrusses im doch nie befriedigten sinnlichen Genuß, nicht die romantisch-weltschmerzliche Pose. Keine Spur auch von Hysterie ist in seiner robusten Gesundheit, in seiner spontan sich äuernden Wahrhaftigkeit und in seinem keuschen Schweigen zu finden. Nie hätte er von sich sagen können wie Baudelaire: "J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur."<sup>177</sup> Er wußte auch nicht von jenem selbstquälerischen Sündenbewußtsein, daß sich die Sünde nur um so verlockender und pikanter

---

<sup>174</sup> "Pattis Kunst [Patti Smith] hat immer etwas Zukünftiges. Schon in der Gegenwart. Diese Kunst ist abhängig von Ritualen. Sie ist auch Unterpfeiler der Zukunft bei der Suche nach Freiheit. Sie ist ein alchemistisches Produkt, da sie versucht, die Verschmutzung der Welt zu verringern, die aus der Unfähigkeit der Menschen entsteht, seinen eigenen Abfall in Kunst zu verwandeln." (Andi Ostrowe in: WILLE UND VERMÄCHTNIS; Linden 1983, S. 7) (MvL)

Ninives (die in jenen Jahren Küchlers Rimbaud-Übersetzungen in den besetzten Häusern mit sich rumtrug) schrieb damals in dieses Buch: *Honey von Radio Ragazza (oder ISABEL von Radio Phonix) sagt auch irgendwann in 'ner Sendung: "The Time is right now for some new alchemie! To change shit in gold." In BORN IN FLAMES is'n voll wichtiger Film* (MvL)

<sup>175</sup> Na na! (MvL)

<sup>176</sup> Blödsinn! (MvL)

<sup>177</sup> Charles Baudelaire: JOURNAUX INTIMES, S. 102. (W.K.)

macht, die Sünde, als deren Knecht Baudelaire seine Seligkeit, seine Verdammnis, sich selbst dem Teufel und dem Himmel vorzuspielen liebte. Baudelaire hat seine Seele Satan verkauft und sich mit diesem Handel das höllische Elixier verschafft, das seine Poesie mit dem ätzenden Saft tränkte, der ihr die ihn selbst berauschende Kraft verlieh. Rimbaud hat immer nur aus Eigenem gelebt und gedichtet, aus den Strömen seines starken Menschentums, das weder von der Hölle noch vom Himmel war. Je mehr einer aus eigener elementarer Menschlichkeit mitbringt, um so mehr gibt er ihm. Baudelaire kann man um so besser würdigen, je williger man sich in seine morbide Seele versetzt.

Baudelaire ist der großstädtische Dandy, der wollüstige Genießer aller Verführungen von Paris, der Stadt, der er verfallen war. Rimbaud ist alles andere denn ein Dandy; er ist ein Kleinstädter, der zwar die Kleinstadt verachtet und nach der Großstadt verlangt, aber von ihr abgestoßen wird und nie Wurzel in ihr gefaßt hat. Ihm kam es nie darauf an, sich in erhabener Vornehmheit vor den Menschen aufzuspielen und in der Gemessenheit stilvollen Auftretens dem Bourgeois aufzufallen und zu imponieren. Lieber streckte er vor ihm die Zunge aus. Er glaubte nicht als Dandy vor einem Spiegel leben und sterben zu müssen, wie Baudelaire es für nötig hielt.<sup>178</sup> Keck und herausfordernd trägt er seine struppige Nachlässigkeit zur Schau. Nie betrachtet er sich im Spiegel, wohl aber dichtete er über sich selbst, erdichtete er sich, indem er Erinnerungen erweckt, Gefühle aufrührt und seine Gedanken bloßlegt, was etwas ganz anderes ist als Narzißmus. Immer wieder haben Biographen das Bild seiner Dichtung verfälscht, indem sie etwa behaupten, daß er selbst es ist, der sich liebt, beklagt und prophezeit in *Les Effarés*, in *Ophélie*, daß er selbst die rührende Heldin des Gedichts *Les Premières Communions*, das Kind der *Chercheuses de poux* und der Genius sei, den er in *Génie* verkündet. Das Gedicht *Les Effarés* ist geradezu

---

<sup>178</sup> Ebda., S. 49. (W.K.)

das Muster einer objektiven Verserzählung, entstanden aus dem zärtlichen Mitleid des Dichters mit den armen Kindern vor der Backstube und aus der mitfühlenden Freude an ihrer Verzückung. Das *Ophélie*-Gedicht, wahrscheinlich die französische Fassung eines lateinischen Schulgedichtes, ist deswegen so schön, wenn auch etwas weich und glatt geraten, weil so viel vom Gefühl des Dichters in es hineingebracht worden ist, aber daß er selbst sich in der toten, auf dem Wasser treibenden Ophelia beklage, ist natürlich ebensowenig anzunehmen, wie daß er selbst die arme kleine Kommunikantin wäre, die sich am Vorabend des großen Tages zwischen frommer Jesusliebe und aufgestörter Sinnlichkeit quält. Wenn es wirklich wahr wäre, daß Madame Verlaine und Madame Hugo dem verlausten Jungen in einer Pariser Mansarde das Ungeziefer aus dem Haar entfernt hätten, in welcher unnachahmlicher Form wäre dann aus dem persönlichen Erlebnis ein objektives Kunstwerk geworden.

Die ganze Dichtung Rimbauds ist Erlebnisdichtung, er erlebt sich im Dichten; im erregtesten Gefühl erlebt er die Dinge und die Erscheinungen, die Visionen, die er sich schafft, und er will und tut nichts anderes, als seine gefühlsdurchzitterten Erlebnisse im Gedicht wiederzugeben.

In diesem Sinne gehört er zu den ewigen Romantikern. Es ist erstaunlich, wie sehr Rimbauds Wesen mit dem des romantischen Typus zusammentrifft, wie Karl Jaspers ihn so schön schildert.<sup>179</sup> Wie für den Romantiker, war für Rimbaud sein eigenes Ich mit seinem Erleben die eigentliche Wirklichkeit. Der anderen versuchte er immer zu entfliehen.<sup>180</sup> Er selbst in seiner Vereinzelung war sich Objekt; was er von sich in seinen Gedichten herausgestellt hat, das sind wirklich nur die Stimmungen des wechselnden Augenblicks, die Eindrücke, die sich zu Visionen verdichten. Es sind die Erinnerungen, die ihn besuchen und ihn veranlassen, von sich und seinem Sein im lyrischen Wort auszusagen.

---

<sup>179</sup> Karl Jaspers: PSYCHOLOGIE DER WELTANSCHAUUNGEN (Berlin 1922, S. 436) (W.K.)

<sup>180</sup> Dies kann bezweifelt werden! (MvL)

Ins Menschenleben hat er nie gegriffen, um aus ihm Wesen herauszugreifen, die er dann wirklichkeitsähnlich gestaltet hätte, wenn es ihm auch manchmal geglückt ist, mit wenigen Worten bürgerliche, scharf gesehene Typen, Beamte, Priester, Zöllner, Soldaten, niederes Volk, selbst Napoleon den Dritten, anschaulich zu skizzieren. Gestalten wie der Schmied vor Ludwig dem Sechzehnten, der Gerechte, die junge Kommunikantin, stehen mehr als symbolhafte Erscheinungen vor uns. Fast nie hat er sich als objektiver Erzähler versucht, doch lassen die wenigen kurzen, Stückwerke gebliebenen Versuche – die ihm zugeschriebene Erzählung *Un Cœur sous une soutane* darf einstweilen unberücksichtigt bleiben<sup>181</sup> – wohl erkennen, daß er vielleicht auch auf epischem Gebiet Eigenartiges hätte leisten können.

Auch die ruhige Hingabe des Epikers an die wiederzugebende äußere Welt fehlt ihm. In ihm lebt jene Unrast, wie sie Jaspers in dem von ihm gezeichneten romantischen dämonischen Typus findet, die dauernde Erlebnisfülle, die hin- und herschwankt zwischen dem Bewußtsein der Halt- und Ziellosigkeit, einem ekstatischen Glückserleben metaphysischer Tiefe und verzweiflungsvollem Suchen. Aus solchen intuitiven, in alle Abgründe sich zu versenken scheinenden Erlebnissen des Romantikers sind ihm die "unbegreiflichen Dichtungen" erwachsen, nur daß er sie nicht gerade als "gewaltige Trümmerhaufen", sondern eher als abgesplitterte Schatzstücke eines "genialen Reichtums" hinterlassen hat, die in ihrer "meteorischen" Leuchtkraft das dunkle Rätsel dieses Reichtums erhellen wollen.<sup>182</sup>

Freunde und Biographen Rimbauds haben ihn weniger als einen Romantiker als einen Mystiker genannt. So bezeichnete Claudel ihn als einen Mystiker "à l'état sauvage", ähnlich wie Hegel in Jakob Böhme einen Mystiker von roher und barbarischer Art sah. Demgegenüber meint Benjamin Fondane, daß

---

<sup>181</sup> Küchler hat den Text in seine Übertragung nicht aufgenommen. An der Authentizität gibt es keinen Zweifel mehr, auch existiert Rimbauds Manuskript. Siehe in der ZWEISPRACHIGEN WERKAUSGABE (Übertragung Franz v. Rexroth) (Berlin 2022, S. 51-74) (MvL)

<sup>182</sup> Keine Quellenangabe. Wohl Jaspers. (MvL)

Rimbaud nicht ein Mystiker im Zustand des Wilden, sondern im Gegenteil des Kulturmenschen sei, ein Mystiker, verzehrt von den modernen Leiden, im Rahmen der Vernunft, von der er sich in stärkstem Maße nähre und die er doch mit aller Gewalt durchbrechen wolle.<sup>183</sup>

Sicher ist er kein Mystiker im christlichen, katholischen Sinn, wie Berrichon, der sich auch das Wort Claudels von einer Art materialistischer Mystik Rimbauds zu eigen macht, glauben möchte.

Wenn man mit Jaspers<sup>184</sup> sagen kann, daß im Zentrum des mystischen Erlebnisses die rechte Vereinigung mit dem Absoluten steht, so stellt für Rimbaud Gott dieses Absolute nicht dar. Er fühlt sich nicht "in der Hand Gottes". Für ihn war das einzige Kriterium der Werte nicht die "reale Gottesgemeinschaft", sondern er hat sich als Individuum im Gegensatz zu Gott gefühlt und sich in diesem Gegensatz stets zu behaupten gewußt. Keine Anbetung, keine Kniebeuge, keine Hingabe an ihn und Auflösung in ihm! Wenn, immer mit Jaspers, da eigentliche Leben des Mystikers außerhalb des Lebens ist, in den Zuständen vom Gebet bis zur Ekstase, wenn seine Seligkeit um so größer ist, je weniger Inhalt sein Leben hat und je weniger Gegenständlichkeit darin ist, so führte Rimbaud dieses mystische Leben nicht. Wohl möchte er der ihn unbefriedigenden Wirklichkeit entfliehen, aber nur, um seine eigene, immer noch materielle Wirklichkeit zu suchen und zu leben. In diesem Sinne mag das Wort Claudel von der materiellen Mystik Rimbauds gerechtfertigt sein. Er wollte nicht weniger Inhalt in seinem Leben haben, sondern ihm einen möglichst reichen aufregenden Inhalt geben, allerdings nicht im Tun und Handeln, sondern im Gefühl, aus dem dann Dichtung würde. Die Gegenständlichkeit selbst erfüllte er mit seinem Mystizismus.

So wäre Rimbaud nicht jener echte Mystiker, für den "jede Minute der Existenz und jede Bewegung des Menschen" das mystische Dasein erfüllt. Er

---

<sup>183</sup> Fondane, S. 102 (W.K.)

<sup>184</sup> Karl Jaspers, ebda, S. 453 (W.K.)

lebte nicht dauernd in mystischer Ekstase, aber er hat mystische Aufschwünge gekannt, von denen er dann, als er *Alchimie du verbe* schrieb, nichts mehr wissen wollte. Er, der mit so scharfem Verstand begabt war, hat frühzeitig den ungezähmbaren Drang verspürt, sich rein gefühlsmäßigen, von Gedanken unbeschwerten Stimmungen hinzugeben und in ihnen ein höheres, freieres, reineres, das wahre Leben zu führen:

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien.  
Mais l'amour infini me montera dans l'âme.

Diese frühen Verse des Gedichts *Sensation* führen in die Mystik eines tief innerlichen Erlebens, wie es dem Wanderer in der mystisch ergriffenen Natur geschenkt wird, führen in die Freiheit von jedem Tun, in die Andacht des müßigen Taugenichts, wie auch Laotse<sup>185</sup> einer sein wollte, führen zu einer Dichtung, die nicht verstandesmäßige Klarheit und wohldurchgebildete klassische Form, sondern mystisch-romantischen undurchsichtigen dunklen symbolischen Ausdruck will.

Zu den dunkelsten Strophen Rimbauds gehören sicher die letzten Verse des Gedichtes *Le loup criait sur les feuilles* aus dem Kapitel *Alchimie du verbe* des Höllenbuchs:

Que je dorme! que je bouille  
Aux autels de Salomon.  
Le bouillon court sur la rouille,  
Et se mêles au Cédron.

So äußert sich nach dem Schlafverlangen – um die Fieberstimmung der quälenden Unruhe los zu werden, die neidisch ist auf das Glück der Tiere, die

---

<sup>185</sup> Das (dàodéjīng) des Lao Tse wurde bekanntlich in vielerlei Weise interpretiert. Ich sehe dieses Werk als (im heutigen Sinne:) politisch-soziologische und psychologische Handlungsanweisung zu den ewigen Fragen menschlicher Gemeinschaften und Gesellschaften. Die "Andacht des müßigen Taugenichts" im dàodéjīng ist hier vermutlich nur der Niederschlag des tradierten Lao Tse-Mythos. Im Tao Te King zu finden ist demgegenüber eine Haltung, die uns heute im Zusammenhang mit globaler Umweltzerstörung, Bürokratisierung, Technizismus nahegelegt wird, also "die Rückkehr zum menschlichen Maß" (E.F. Schumacher). – Etwas Eigenwerbung: TAO TE KING (DÀODÉJĪNG) – DIE SINNSPRÜCHE DES LI BOYANG, GENANNT LAOTSE. VERSUCH EINER ANNÄHERUNG (Berlin 2019: A+C online). Mehr mit Rimbaud zu tun hat wohl *Le droit à la paresse* von Paul Lafargue (1880). [https://de.wikipedia.org/wiki/Das\\_Recht\\_auf\\_Faulheit](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Recht_auf_Faulheit) (MvL)

Unschuld der Schnecken und den Schlaf der Maulwürfe – die Sehnsucht nach der Vernichtung, die wie ein Brandopfer ist, wie schon vorher in den Worten: "Ich schleppte mich durch die stinkenden Gassen und, mit geschlossenen Augen, bot ich mich der Sonne dar, der Göttin des Feuers."

In seinem Buch *DE LA CONNAISSANCE DE L'ÂME* (3. Auflage, Paris 1861) zitiert in dem Kapitel *Die Opfermystik des Gewissens* der Religionsphilosoph A. Gratry auch das Wort Augustins, daß das Gewissen der Altar sei, auf dem die Seele Gott opfere.<sup>186</sup> Natürlich besteht kein Zusammenhang zwischen der Strophe Rimbauds und dem Ausspruch Augustins, aber es handelt sich doch in beiden Fällen um die mystische Vorstellung, als Opfer auf einem Altar vergehen zu wollen, um eine Vorstellung, wie sie auch Nietzsche kennt, wenn er Zarathustra verkünden läßt: "Oh meine Brüder, wer ein Erstling ist, der wird immer geopfert. Nun aber sind wir Erstlinge. Wir bluten alle an geheimen Opfertischen, wir brennen und braten zu Ehren alter Götzenbilder."<sup>187</sup> Die Vorstellung Nietzsches vom Opfertod des Erstlings ist in den Versen Rimbauds nicht enthalten, aber daß er nicht nur der Stimmung der Ermüdung und des Vergehenwollens, sondern auch dem Gedanken der Opferung in mystischer Form Ausdruck geben wollte, ist doch wohl anzunehmen.

In mystisches Dunkel führt auch das letzte Gedicht von *Enfance*. Rimbaud wünscht sich da in ein tief in der Erde verstecktes Grab, sieht sich in einem unterirdischen Gemach. Dort erlebt er die unsichtbaren Geheimnisse der Erddichte, azurne Abgründe und Feuerbrunnen, kosmische Bewegungen von Monden, Kometen, Meeren und Märchen; dort, in Stunden der Bitterkeit, spielt seine Einbildungskraft mit Kugeln aus Saphir und Metall. Dort, in dem von keinem Schimmer durchbleichten Dunkel ist er, in mystischer Verschlossenheit, Herr des Schweigens. So verschließt sich der fromme Mystiker Symeon, der

---

<sup>186</sup> Zitiert nach Josef Bernhart: *DER STUMME JUBEL. EIN MYSTISCHER CHOR* (München-Heidelberg 1936) (W.K.)

<sup>187</sup> *ALSO SPRACH ZARATHUSTRA*, Kapitel *Von alten und neuen Tafeln*. (W.K.)

neue Theologe<sup>188</sup>, in seiner Zelle, ja, möchte die Erde aufgraben, um sich in ihr zu verbergen und dort, abseits von der Welt, sein Leben zu führen im Anschauen Gottes, der Quelle alles Guten und des Urgrundes aller Dinge. Diese Frömmigkeit ist Rimbaud nicht eigen, aber als mystisch darf man sein Verlangen nach Versenkung in undurchdringlich dunkle einsame Tiefe und ihre Geheimnisse wohl bezeichnen.

Auch die romanzenartigen Lieder erklingen in mystischer Sphäre; wohl am tiefsten *Eternité*. In die "wiedergefundene" Ewigkeit, in das Rätsel der Ewigkeit versetzt der Dichter die eigene ewige oder in feierlichem Bild als Schildwache geschaute Seele. Seine Seele mit ihrem ganz persönlichen, aber doch wie über jede Zeitlichkeit erhabenen Streben, ohne Hoffnung auf die Zukunft, ohne Glaube an Erlösung, dafür in geduldigem Wissen von der ihr beschiedenen Qual, in einem mystischen Bewußtsein von Pflicht:

De votre ardeur seule,  
Braises de satin,  
Le devoir s'exhale,  
Sans qu'on dise: enfin.

Diese Weisheit des noch nicht Achtzehnjährigen läßt an Worte Nietzsches gegen die Märtyrer denken: "Und wenn einer durchs Feuer geht für seine Lehre – was beweist dies! Mehr ist's, wahrlich, daß aus eigenem Brande die eigene Lehre kommt." Rimbaud spricht nicht von Lehre, sondern von Pflicht. Der Pflichtgedanke wird oft von ihm angerufen, nie auf so mystisch tiefe Art wie hier. Rätselhaft gibt sich der letzte Vers der Strophe. Warum soll die Pflicht aus eigener Glut strömen, ohne daß man sagt: Endlich? An dem Gegensatz zu dem *enfin* eines anderen Gedichtes wird der Sinn vielleicht klar. In dem Gedicht *La fin de la journée* der FLEURS DU MAL sehnt Baudelaire die wollüstige Nacht

---

<sup>188</sup> Symeon der Neue Theologe (griechisch Συμεών ὁ Νεός Θεολόγος, auch Symeon der Jüngere oder Symeon der Theologe; \*Ende 949 in Galatien; † 12. März 1022 in Kleinasien) war ein byzantinischer Kirchenlehrer, Mystiker und Dichter. Er wird als Heiliger verehrt. (Wikipedia) (MvL)



herbei, um sich in ihrer erfrischenden Finsternis vor dem schamlosen, schreienden Leben des Tages auszuruhen, endlich:

Le Poète se dit: "Enfin  
Mon esprit, comme mes vertèbres  
Invoque ardemment le repos ..."

Endlich Ruhe! Beruhigung, Aufhören des Wissens vom Leben, im Schlaf, ersehnt Baudelaire. Aber Rimbaud weiß nur von dem Brand der Pflicht ohne ein Ende der Anstrengungen, ohne Ruhe, ohne Hoffnung, in der sicheren Qual. Traurige und stolze Mystik eines kategorischen Imperativs, einer absoluten Ethik.

Rimbaud mit seiner ihn selbst stark erregenden Erlebnisdichtung hat eine ihm ganz eigentümliche Dichtung mit einer eigenen, ihr gemäßen Ausdrucksform geschaffen.

In *Alchimie des verbes* klagt er sich auch an, daß der poetische Trödelkram starken Anteil an seiner Schwarzkunst [*alchimie*] habe. Aber Sprache, Gedanken- und Gefühlsgehalt seiner Dichtungen sind so gut wie völlig frei vom hergebrachten *bric-à-brac* der Allerweltdichtung. Sehr früh ist er in seiner Dichtung ganz er selbst. Wo sich wirklich Anklänge an frühere oder zeitgenössische Dichtung bei ihm finden, Anlehnungen an Victor Hugo, Leconte de Lisle, François Coppée, Théophile Gautier, Alfred de Vigny, Théodore de Banville etwa, sind sie fast ausnahmslos nur in frühen Jugendversen zu finden. Verlaine hat von ihm mehr empfangen, als er ihm geben konnte, und selbst aus dem Werk Baudelaires hat er nur ganz wenig entlehnt. Er bewahrt neben ihm, wie gegenüber allen anderen Dichtern, seine völlige Selbständigkeit, auch in den Prosagedichten.

Wie selbständig Rimbaud bleibt, wenn er sich direkt von Gedichten anderer Dichter inspirieren läßt, sei kurz an zwei Beispielen gezeigt.

In dem Gedicht *Les mains de Jeanne-Marie* hat er Théophile Gautiers *Etude de mains* aus *EMMAUX ET CAMÉES* wieder aufgenommen und den Meister weit übertroffen. Gautier schildert zunächst die künstlerische Wirkung einer in Gips modellierten, in ihrem matten Glanz auf Samt liegenden Frauenhand, fragt dann, welcher Art von Frau sie angehört haben könnte, und liest schließlich verschiedene Erregungen oder Liebhabereien der vorgestellten Frau aus der Hand heraus oder in sie hinein. Dieses Gedicht, ebenso wie das folgende, das über die abgeschnittene tote Hand eines Mörders phantasiert, ist ein rein artistisches Spiel am modellierten Gegenstand, losgelöst von dem lebendigen Menschen, an dessen Stelle Namen wie Aspasia, Cleopatra, Imperia als bloße Begriffe erscheinen.<sup>189</sup>

In Rimbauds Gedicht dagegen erstet mit dem ersten Vers ein Mensch, eine namentlich genannte Frau, mit ihren blutdurchpulsten lebendigen Händen. Zwar wird bald die Gautier'sche Technik der Fragen verwendet, aber ungleich poetischer, geheimnisvoller, dämonischer und gefährlicher. Zuletzt wächst aus starken harten Strophen die Erscheinung einer revolutionären Freiheitsheldin heraus. Das Gedicht wird zum leidenschaftlichen Hymnus auf den idealisierten Communardenaufstand in Paris. So ist aus dem rein ästhetischen Spiel von Kunst um der Kunst willen eine Menschenerweckung geworden, das Werk eines erregten Dichters, der sich nicht, wie Théodor Gautier, hinter verschlossenen Fenstern dem Sturm versagt, sondern im Sturm, in ihm dichtend, mitlebt.<sup>190</sup>

Zu den seltsamsten Versgedichten der *ILLUMINATIONS* gehört *Jeune ménage*. Einige wenige Verse erlauben die Annahme, daß Rimbaud das Gedicht *The Sleeper* von E. A. Poe gekannt hat. Der Vers: "La chambre est ouverte au ciel bleu turque" entspricht fast wörtlich dem Vers Poes: "Her casement opens to the sky." Aus den Lüften, die bei Poe ins Zimmer dringen, die Bettvorhänge

<sup>189</sup> Von vorgestellten Bewegungen und Verrichtungen vornehmer Hände, die nie gesponnen haben, spricht Henri de Régnier in seinem Gedicht *Les mains justes et belles* in der Sammlung *ÉPIQUES* (1888). Gewiß schöne, gepflegte Verse, wie sich das bei diesem Dichter von selbst versteht, aber zu "aristokratisch" und vom Menschlich-Persönlichen losgelöst, dafür ins Symbolische erhoben. (W.K.)

<sup>190</sup> Siehe auch Hermann H. Wetzel zu Rimbauds Gedicht *Chant de guerre parisien*, hier im Anhang. (MvL)

bewegen, so daß die Schatten wie Geister über den Fußboden und die Wände steigen und fallen, sind wirkliche, in lichte Gewänder gekleidete Geister geworden, die in die Schränke einziehen und dort verharren. Sonst gibt es keine Ähnlichkeit zwischen den beiden in Inhalt, Stimmung und Ton ganz verschiedenen Gedichten. Aus dem geheimnisvoll fragenden, fast angstvoll besorgten Gedicht Poes von Schlaf und Tod der schönen Lady, "pour child of sin", ist ein phantastisch gaukelndes, maliziöses Spiel mit den Möglichkeiten und Gefahren geworden, die ein jung verheiratetes Paar bedrohen. Feen, Kobolde, Wassergeister, Ratte, Irrlicht, auch der freundliche Mond erscheinen oder könnten erscheinen und den etwas leichtsinnigen jungen Leuten, die selbst nur einmal flüchtig durch das komödienhafte Schattenspiel ziehen, gefährlich werden. Das spukhaft Huschende dieser spielerischen Unheimlichkeit wird nicht abgeschwächt, sondern eher noch in überraschender Weise verstärkt durch den Zuspruch des Dichters an die heiligen und bleichen Gespenster Bethlehems, das Blau der Fenster dieses Paares zu verzaubern, als ob die unschuldigen hingemordeten Kinder die junge Ehe vor allen Gefahren behüten könnten.

Man darf an solchen launisch-ironischen Poesien nicht achtlos oder achselzuckend vorübergehen. *Jeune ménage* ist ein Beispiel mehr für den Reichtum und die Vielfalt der dichterischen Eingebung, die Rimbaud zuteil wurden. Eine Fülle von Motiven steigt in buntem Wechsel zu ihm auf, jedes aus einer anderen Falte seiner Seele, Offenbarung eines Schatzes von inneren Erfahrungen, die nur aus der erstaunlichen Lebendigkeit eines Geistes kommen können, der das Menschliche nicht nur in seinen sichtbaren, leicht faßlichen Erscheinungen, sondern auch in seinen verborgenen, zweideutigen, hintergründigen Möglichkeiten ergreift.

Gewiß hat sich Rimbaud ernsthaft um Unvollkommenheit und Leid der Welt und der Menschen gekümmert, hat er sich an dem Bösen, an dem Widerstand,

an den er stieß, gerieben, in jugendlicher Empörung, im Drang nach Besserem, aber neben solchem Ernst lebte auch in ihm der abenteuerliche Sinn, der ihn nach dem Rätselhaften, nach dem unter dem äußeren Schein und Gebaren versteckten, Unheimlichen oder Spaßhaften spüren ließ, um mit ihm in Freiheit sein Spiel zu treiben. Er hat es nicht oft getan, in keinem Gedicht wohl freier und launiger als in *Jeune Ménage*.

Über die Eigenschaften der Technik und des Stils von Rimbaud im einzelnen zu sprechen ist hier nicht der Ort. Nur einige Andeutungen grundsätzlicher Art seien gegeben.

Der Höllengast, der Rimbaud eine Zeitlang war, widmete die "scheußlichen Blätter" des in seinem Reich verfaßten Tagebuches Satan, der beim Schriftsteller die Abwesenheit der beschreibenden und belehrenden Fähigkeiten liebt. Es ist, als ob er, indem er Beschreibung und Belehrung aus deinem Werk verbannt, dem Gebot Hölderlins an die jungen Dichter: Lehrt und beschreibet nicht! gefolgt wäre, er, der das diesem Gebot unmittelbar vorausgehende andere: Haßt den Rausch wie den Frost! niemals anerkannt hat.

Er lehrt nicht. Er verkündet keine moralische, sittliche, religiöse Lehre. Wenn er dennoch etwas lehrt, so ist es das Recht der aus sich lebenden freien Persönlichkeit, der Verwirklichung ihrer Sehnsucht bis zur Erschöpfung nachzustreben, etwas, das sich nicht lehren läßt, sondern das jeder für sich erfahren muß. Seine Poetik des Sehens ist nicht so sehr eine Kunstlehre, sondern eine Verteidigung und Rechtfertigung seines persönlichen Dichtens, als einer Angelegenheit auf Leben und Tod der Seele und des Leibes.

Er beschreibt auch nicht. Er läßt sehen, was er sieht, seine Worte sind das Medium, durch das hindurch derjenige, der sie hört, durch Klänge, Bilder und Farben hindurch, die Erscheinungen so erleben und sehen soll, wie er sie sieht, wie sie ihm in seinen Erleuchtungen offenbart worden sind.

Schopenhauer bezeichnete es als das Grundgebrehen des Illuminismus, daß seine Erkenntnis nicht mitteilbar wäre, teils weil es für die innere Wahrnehmung kein Kriterium gäbe, teils weil solche Erkenntnis doch mittels der Sprache mitgeteilt werden müßte, diese aber ganz ungeeignet wäre, die inneren Zustände auszudrücken, welche der Stoff des Illuminismus sind, der sich daher seine eigene Sprache zu bilden hätte, welches nicht angehe.

Aber dem dichterischen Illuinierten, wie Rimbaud einer war, genügt die innere Wahrnehmung als solche; sie hat ihr Kriterium in sich selbst als in der im erleuchteten Bewußtsein des Subjekts sich vollziehenden, mehr als Ahnung denn als Gewißheit erfaßten Erkenntnis. Nun, was die Sprache angeht, so wußte Rimbaud am besten, daß sie, die solche Erfahrungen und Erkenntnisse vermitteln könnte, erst erfunden werden, daß er seine eigene Sprache erfinden müßte. Das hat er ja denn auch wirklich getan. Schopenhauer meinte, daß so etwas nicht angehe, aber Rimbaud hat bewiesen, daß, wenn auch nicht eine neue philosophische Sprache, so doch eine dichterische Sprache imstande ist, fast unmittelbare Erleuchtungen mitzuteilen.

In seinem Brief über den Dichter als Seher hat er über die neue dichterische Sprache nur wenig, aber Wichtiges gesagt. Da der Dichter auch für die Menschheit arbeitet, so muß er seine Erfindungen fühlen, berühren, hören lassen. Er muß eine Sprache finden, für das, was er "von dort" mitbringt. Die Rede des Dichters wird Seele für Seele sein, eine Rede, die alles zusammenfaßt, Düfte, Töne, Farben, Gedanke, der den Gedanken festhält und mit sich zieht; wohl seine eigene, aber, so hoffte er, auch eine universelle Sprache, die, wie er später, in dem Kapitel *Alchimie du verbe* von UNE SAISON EN ENFER, bemerkte, eines Tages allen Sinnen zugänglich sein würde. Sie sollte zur Menschheit im allgemeinen sprechen, aber sie spricht zunächst einmal zu denen, die von sich aus die Gabe und die Lust mitbringen, solchen Erleuchtungen Augen und Seele zu öffnen. "Philistinism being simply that side of man's nature that is not

illuminated by the imagination", sagt Oscar Wilde in *De Profundis*. Rimbaud spricht zu keiner Art von Philistertum. Er spricht zu solchen Menschen, die gewillt und imstande sind, den seelischen Gehalt auch der einfachsten Sprache in seiner geheimnisvollen Fülle und Tiefe aufzunehmen und nachzuempfinden.

Man kann, wenn man will, *Enfance III* als ein aus sieben Strophen von je einem Satz bestehendes, zusammenhangloses Gedicht auffassen. Aber man kann auch jeden dieser Sätze als ein kleines Gedicht für sich auffassen. Der erste Satz "Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir" hält in einer sprachlichen Einfachheit und Gedrängtheit ohnegleichen einen Seelenzustand tiefster und zartester Art fest. Er ist fast von der gleichen seelischen Schönheit, wie Goethes kleines Ilmenauer Gedicht: "Über allen Gipfeln ist Ruh.." Seine Laute, wenn man sie liest oder hört, beginnen zu tönen, wie ein Gesang, der aufhorchen, stillhalten, erröten läßt.

Der schwedische Philosoph Hans Larsson, in seinem Buch über die Logik der Poesie, rührt, als ob er Rimbauds Worte gekannt hätte, an solche Seelenstimmung, wenn er schreibt: "Das Geheimnis des Lebens ist wie ein Vogel, der singt ... nähert euch vorsichtig und schweigend, dann werdet ihr seinen Gesang hören."<sup>191</sup> Rimbaud verleiht solchem Gesang Worte als Offenbarung einer schweigenden Ergriffenheit, in der die Seele dem Geheimnis des Lebens nahe kommt.

Er wußte um das heilige Schweigen und hat es in Worte gefaßt: "J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable." Er hat das Schweigen in der Natur auf nächtlichen Wanderungen vernommen, in so stiller Hingabe, da er vielleicht seine eigenen Schritte nicht mehr vernahm, ein Schweigen, in dem die Zeit für ihn stille stand. Auch diese seelische Hingabe konnte er sagen: "Il y a une horloge qui ne sonne pas." Er wußte um eine Uhr, die keine Zeit mehr kündigt und ihm erlaubt, im Zeitlosen zu bleiben, ungestört von der Zeit in der

---

<sup>191</sup> Zitiert in Übersetzung nach der französischen Ausgabe von H. Larssen: LA LOGIQUE DE LA POESIE (Paris 1919, S. 54 f.) (W.K.)

natürlichen und in der eigenen Stille. Ein Vers, ein Gedicht von Seele zu Seele, in einer Sprache, die selbst Seele ist, kaum Gedanke, kaum Gefühl, fast nur bewußtloses Verlorensein irgendwo, irgendwann, "sans rien qui pèse ou qui pose".

Man könnte sich versucht fühlen, Rimbaud den Erfinder des Kurzgedichtes in Europa zu nennen. Japanische Kurzgedichte<sup>192</sup> kannte er sicher nicht; vielleicht hat er solche von Walt Whitman gekannt. Manche Prosagedichte der ILLUMINATIONS bestehen nur aus wenigen Zeilen und Sätzen. Sie scheinen nur Fragmente von Gedanken, Fetzen von Einfällen, Empfindungen eines Augenblicks, plötzliche Eingebungen, flüchtige visuelle Eindrücke, herausgerissene Glieder aus einer Kette von Vorstellungen, zusammengefaßte Ergebnisse einer nachdenklichen Betrachtung zu sein. Wenn man sie liest, ist es, als ob man die poetische Empfängnis, das Keimen und Aufsprießen der dichterischen Tätigkeit von der Wurzel her beobachtete, aber sie wollen doch als kleine und kleinste in sich abgeschlossene Gedichte gewertet sein, weil jedes eine poetische Einheit für sich bildet. Dabei sind diese Miniaturgedichte von verschiedenem Gehalt, manchmal sehr tief, manchmal nur Oberfläche, manchmal deutlich, manchmal vage, einmal sich einbohrend in den Geist des Lesers, ein andermal bloß an ihm vorüberstreichend.

Manchmal muten solche Gedichte wie rasch hingeworfene Landschaftsskizzen an; Wiesenhänge werden gezeichnet, die zu stillen Dörfern aufsteigen, ein Kalvarienberg, Mühlen in der Öde, Heuschober und kleine Inseln im Fluß, um nur ein Beispiel zu geben.

Vielfach handelt es sich um gemalte Visionen und Traumbilder: Am Waldrand sitzt das Mädchen mit den Orangelippen, die Knie gekreuzt, in der hellen Wiese, nackt, durchflutet, bekleidet, beschattet vom Regenbogen, von

---

<sup>192</sup> Haiku (MvL)

Blumen und Meer. Da ist in kaum fünf Zeilen ein Bild von Gauguin vorweg geträumt.

Oder man erblickt Damen auf der Terrasse am Meer, Fürstenkinder und Riesinnen, prachtvolle schwarze Frauen im graugrünen Moos, junge Mütter, große Schwestern mit Augen voll von Pilgerfahrten, Sultaninnen, stolze Prinzessinnen, kleine, fremdartige, sanft-unglückliche Wesen – auch ein Bild, das in seiner exotischen Farbigkeit, gemessenen Feierlichkeit und sanften Trauer an Gauguin und, wäre das Exotische nicht, an Bilder von Marées denken läßt.

Oder das kleine tote Mädchen im Sarg hinter den Rosensträuchern, die tote Mutter auf den Stufen, das Wägelchen des Veters, der kleine in Indien weilende Bruder auf der Nelkenwiese als Silhouette vor der untergehenden Sonne und die längst begrabenen Großeltern tief im Wall des Goldlacks. Ein Bild, im Traum gesehen und gemalt in einem Stil, wie etwa der Douanier Rousseau sein Bild *La Noce* gemalt hat, mit den feierlich steifen Menschen im Garten zusammengedrängt, halb wie geisterhaft-verlegene Traumerscheinungen. Ein solches Bild, gleichviel, ob es mit Worten geschrieben oder mit Farben gemalt ist, will nicht nur mit den Augen gesehen, sondern auch mit dem inneren Sinn des verstehenden Gefühls aufgenommen werden.

Das Wesen der schnell auftauchenden und ebenso rasch wieder verschwindenden Vision ist in derartigen kurzen Gebilden, auch in solchen, in denen Rimbaud sich selbst in einer durchwanderten oder erträumten Landschaft erscheint, getroffen.

Die dichterische Sprache Rimbauds, die von Seele zu Seele gehen soll, ist zwar sehr häufig schlicht und einfach, in Versen und in Prosa, wobei die einfache, schlichte Form die Tiefe nicht verhindert, aber sie ist oft auch dunkel und muß in ihrer manchmal schwer zu durchdringenden Dunkelheit aufgenommen werden. Rimbaud selbst war sich über das oft schwer



verständliche seiner Sprache klar. *"Je réservais la traduction"*, sagte er und meinte damit, daß er nicht daran dächte, sie in eine ohne weiteres verständliche Allerweltssprache zu übersetzen. Die höher zu bildenden Menschen, war wohl seine Ansicht, sollten sich mit der Zeit auch an eine gehobene, nicht leichte, sondern schwere Sprache gewöhnen. Mallarmé und Valéry, die in ihm wohl mehr den Plebejer sahen, dachten kaum aristokratischer.

Die Dinge waren für ihn nur da, um nach den Gesetzen seiner Sehkraft, seines Sehwillens und nach den Eingebungen seiner Erleuchtungen dichterisch umgestaltet zu werden. Seine dichterische Sprache ist vor allem auch die Sprache des Seher. Der Seher, das ist im Sinne Rimbauds und aller Illuministen<sup>193</sup> der Mensch, der das sieht, was die anderen, die wohl Augen, aber nicht den seherischen Blick haben, nicht sehen. Der Seher sieht tiefer, sieht im Dunkel, sieht durch das Dunkle hindurch, sieht anders. André Lhote spricht einmal von Malern wie Bonnard, Matisse, Picasso, Charles Walch, Desnoyer als von Künstlern "qui sont riches du sentiment qui fait merveilleusement voir les choses autrement qu'elles ne sont".<sup>194</sup> Der Ton liegt gleichermaßen auf merveilleusement und autrement: auf wunderbare Weise anders. Der Seher verändert die Dinge im Wunder seiner Visionen.

Die Sprache, in der diese wunderbaren Umbildungen offenbart werden, erstrebt nicht die oft gerühmte Veranschaulichung der gesehenen und, wie man oft meint, in der Kunst getreulich wiederzugebenden objektiven Wirklichkeit, sondern sie dient der Wiedergabe der erlebten Wunder, auch der erschaffenen

---

<sup>193</sup> "Der Illuminismus war eine intellektuelle und spirituelle Strömung im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Europa. Ideen- und literaturgeschichtlich ist er mit der Romantik verwandt. Viele seiner Vertreter werden zugleich der klassischen Theosophie zugerechnet. Im Unterschied zur Aufklärung schloss für die Illuministen die Vernunft eine spirituelle Dimension ein. Die Illuministen befassten sich mit alten Lehren wie der Kabbala, der Alchemie, der Hermetik, der griechischen und ägyptischen Mythologie und der christlichen Theosophie Jakob Böhmes, die sie mit modernen Kosmogonien in Einklang zu bringen versuchten. Sie versuchten, das an Bedeutung verlierende Christentum mit neuen Riten und einer modernen Spiritualität zu erneuern, befassten sich mit der Entwicklung der Seele und mit Geschichte. Den Niedergang des Christentums und allgemein die Säkularisierung, aber auch die Ablehnung der Mystik durch die Kirchen betrachteten sie als Symptome einer Krise, die sie überwinden wollten." (Wikipedia) (MvL)

Es wird davon ausgegangen, daß illuministische Konzeptionen zu Rimbauds Lektüre gehörten und möglicherweise grundlegend für seine poetisch-programmatischen Seher-Briefe waren. (MvL)

<sup>194</sup> Zitat aus COULEURS ET MAÎTRES 1900–1940, Préface de George Beson (Editions Braun et Cie, Amplepuis, Rhône, s.d.) (W.K.)

Wunderlichkeiten. Sie verharret, mit besonderer Vorliebe, im Seltsamen und Bizarren, weil sie – und das ist ein Grundprinzip der gewollten Ausdruckform – selbst seltsam und bizarr sein muß, wenn sie das Seltsame und Bizarre der Inspiration oder Vision wiedergeben soll. Das Dunkel ist gewissermaßen das natürliche Element, in das hinein das seherische Auge sich taucht. Die im Dunkel erlebten Visionen werden in ihrer Wahrheit im Dunkel der Sprache bewahrt.<sup>195</sup> Daher steht die klassische Forderung der sprachlichen Klarheit für den Seher-Dichter nicht in Frage. Klarheit wäre für seinen Wahrheitssinn – nicht Wirklichkeitssinn – stillos.

Ebensowenig wie Klarheit gibt Rimbaud mit seiner Dichtung Beruhigung, die sich in einem bestimmten Ergebnis, in etwas sicher Gewußtem oder Bewußtem, in einer Erfüllung, im Endlichen, in Zufriedenheit gefallen könnte. Daher ist seine Sprache die Sprache der Unruhe. Mit ihr führt er aus seiner Unruhe in unsere Unruhe. Damit stellt er hohe Anforderungen an seine Hörer, an ihre eigene gedankliche und seelische Unruhe, an ihre Sehnsucht und das Poetische in ihnen selbst. In der Hingabe an diese nicht immer leichte, nie glatte, nie von einer inneren Triebkraft durchpulste, aufregende, dynamische Sprache liegt das Beglückende, das sie mit sich trägt. Das Halluzinatorische der Worte, mit denen die Visionen nicht erzählt, sondern heraufbeschworen werden, hat etwas Aufrüttelndes an sich, enthält den Zwang zum Mitdichten, ja Weiterdichten, ermutigt zu dem Versuch, das Ungesagte und Unsagbare selbst zu sagen, an jene Übersetzung, die Rimbaud zurückstellte, heranzugehen.

Das Ungewöhnliche dieser nie banalen Sprache liegt auch darin, daß sie keine Bequemlichkeit des Aufnehmenden duldet. Wie sie selbst in federnder Spannkraft zuckt, fordert sie dauernde Anspannung in der Hingabe an ihre suggestive Beschwörungsmagie. Sie verläuft nicht im logischen Fluß der Gedanken. Es folgt nicht eins aus dem anderen im wohlgeordneten Ablauf. Alles

---

<sup>195</sup> Ähnliche Überlegungen finden sich bei dem dänischen Dichter Paul la Cour in seinen poetologischen FRAGMENTEN EINES TAGEBUCHS (deutsch 1953; Neuausgabe Berlin 2022: A+C online). (MvL)

was geäußert werden soll, ist fast auf einmal da. Alles ist miteinander verflochten, wie in einem Netzwerk, das entwirrt werden will.<sup>196</sup> Die Fülle der Visionen und Inspirationen drängt sich auf. Man hat es mit der unmittelbaren Wiedergabe dessen zu tun, was in der Seele des Dichters während des schöpferischen Aktes vor sich geht. Inspiration und Formgebung fallen in der Gleichzeitigkeit des Erlebnisses und des Dichtens zusammen. Die lyrische Stimmung ist zugleich künstlerische Tat. Die Bewegung, der Taumel, der Rausch gewinnen unmittelbar Gestalt: "Wenn das, was er [der Seher] von dort mitbringt, Form hat, gibt er ihm Form, wenn es formlos ist, gibt er Formloses", mit diesen Worten umschreibt Rimbaud in seinem Brief vom 15. Mai 1871 das künstlerische Gesetz, das er in der neuen Dichtung, die er verkündet, befolgen will.

Das völlig Formlose wird man in seiner Dichtung vergebens suchen. Aber er streifte manchmal nahe an es heran, indem er etwa Worte ausstößt, Ausrufe aneinanderreihet wie Schreie, ohne sie zu Sätzen zusammenzufügen. Dann ist es jedoch immer so, daß er auf diese Weise den Seelenzustand, der wiederzugeben ist, unmittelbarer und stärker veranschaulicht, als es in wohlgesetzter durchgearbeiteter Rede möglich gewesen wäre. Das Höllengedicht, das man als Krönung seiner Ausdruckskraft werten darf, ist nach diesem Prinzip der gleichzeitig vorhandenen, einander bekämpfenden, tumultuös durcheinanderwirbelnden und zuletzt sich ordnenden Eindrücke, Gefühle und Gedanken geschaffen worden.

Nichtsdestoweniger sah Rimbaud in der Formung seines seelischen Aufruhrs die zu bewältigende künstlerische Aufgabe. "Ich regelte die Form und die Bewegung jedes Konsonanten und schmeichelte mir, mit instinktiven Rhythmen eine poetische Sprache zu erfinden, die allen Sinnen zugänglich wäre", so rühmte er in dem Kapitel *Alchimie des verbes* seine Bemühungen um eine

---

<sup>196</sup> Vgl. auch Gilles Deleuze / Félix Guattari: RHIZOM (Berlin 1977) (MvL)

eigene, neue dichterische Sprache. Wie in allem, wollte er auch in seiner Sprache ganz er selbst sein, wollte er das Unmögliche. Aber Sprechen bedeutet auch sich beschränken. Dem Wort, auch dem dichterischen Wort sind unüberwindliche Schranken gesetzt.

Vielleicht auch deswegen hat Rimbaud, der das Unsagbare sagen wollte und sich in keine Schranken fügen wollte, der Dichtung entsagt.<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Vgl. auch Hugo v Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos* (1902). Siehe hierzu von Werner Kraft: DER CHANDOS-BRIEF UND ANDERE AUFSÄTZE ÜBER HOFMANNSTHAL (Darmstadt 1977) (MvL)

## XIII

VOM GENIUS VERLASSEN,  
VOM DÄMON BEFREIT

Rimbaud hatte seinen Gewissenskampf in der Hölle, wie er glaubte, siegreich ausgefochten. Achwer verstümmelt allerdings war er aus dem brutalen Kampf herausgekommen; denn seine Dichterkraft, sein Kostbarstes, hatte er zurückgelassen. Aber das Werk, von dem sein Schicksal abhängen sollte, hatte er mitgebracht. In einer Brüsseler Druckerei ließ er es in einer Auflage von fünfhundert Exemplaren drucken.<sup>198</sup> Einige der wenigen ihm zustehenden Freixemplare verschenkte er. Da er die Druckkosten nicht bezahlen konnte, behielt der Drucker die gesamte Auflage zurück. Auf ihrem Speicher entdeckte sie im Jahr 1901 der belgische Bibliophile Losseau und erwarb die von Feuchtigkeit nicht verdorbenen, noch brauchbaren Exemplare, vierhundertfünfundzwanzig an der Zahl. Nach einer beflissentlich verbreiteten Legende hätte Rimbaud selbst die ganze Auflage noch im Herbst 1873 verbrannt, um mit dieser Zerstörung seines Werkes auch symbolisch von der Dichtung Abschied zu nehmen. Aber er kann wirklich nur die wenigen von seinen Freistücken ihm übrig gebliebenen Stücke vernichtet haben.

Von jeglichem literarischen Gepäck unbeschwert, machte er sich von neuem auf die Wanderschaft. Um seine Pflicht zu suchen? Um "*Bauer*" zu werden, die

---

<sup>198</sup> Im Anhang findet sich das Faksimile dieser Erstausgabe. Quelle:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86108277/f11.item.r=rimbaud%20une%20saison%20en%20enfer> (MvL)

"runzelige" Wirklichkeit zu umarmen, oder um in "die glänzenden Städte" zu gehen?

Nun, zunächst noch im Herbst 1873, geht er nach Paris. Von dort fährt er zusammen mit dem Dichter Germain Nouveau, der im Gegensatz zu anderen Pariser Schriftstellern ihm freundlich entgegenkam, nach London, wo er als Arbeiter sein Leben fristet, aber auch den Lesesaal des British Museum besucht, sich in der englischen Sprache vervollkommnet und wohl auch eine Zeitlang in einer Schule in Schottland Unterricht erteilt.<sup>199</sup> Weihnachten 1874 verbringt er zu Hause und macht sich dann im Februar 1875 nach Deutschland auf, um Deutsch zu lernen. In Stuttgart mietet er sich "ein freundliches Zimmer" und versucht sich so gut wie möglich in die deutsche Lebensweise einzuleben, ohne aber rechtes Gefallen an ihr zu finden. Alles erscheint ihm minderwertig, ausgenommen der Riesling, den er sich gut schmecken läßt. Bald nach seiner Ankunft in Stuttgart besuchte ihn, "einen Rosenkranz in den Zangen", der im Gefängnis in Mons fromm gewordene Verlaine, um ihn zu bekehren; aber schon nach wenigen Stunden hatte er, wie der unfromme Rimbaud seinem Freund Delahaye schrieb, seinen Gott verleugnet und die achtundneunzig Wunden unseres Herrn zum Bluten gebracht, Anspielung wohl auf eine Prügelei, nach der Verlaine unverrichteter Sache wieder abzog.<sup>200</sup>

Im Sommer wandert Rimbaud über den St. Gotthard nach Italien, hält sich kurze Zeit in Mailand auf, erkrankt auf dem Weg nach Brindisi, muß nach Marseille geschafft werden, wo er, wiederhergestellt, sich ein paar Wochen lang

---

<sup>199</sup> Manche von Küchlers Interpretationen in diesem Kapitel – die jedoch dem Stand der damaligen Erkenntnisse entsprechen – müssen heutzutage relativiert werden.

Aufgrund der damals noch sehr unzusammenhängenden Erkenntnisse gerade über diese Lebenszeit verknüpft Küchler hier zweierlei. Möglicherweise hat Rimbaud Nouveau 1873 in Paris kennengelernt, mit ihm nach London gegangen ist er jedoch erst im Frühjahr 1874. Nach heutigem Stand der Forschung haben beide dort an der Reinschrift der Prosagedichte gearbeitet, aus denen später die Sammlung ILLUMINATIONS wurde. Die anderen von Küchler erwähnten Aktivitäten kamen 1874 dazu (bzw. sind teilweise nicht sicher belegt), außerdem schrieb er am 16. April den lebens- und werkgeschichtlich bedeutsamen Brief an Jules Andrieu (siehe hier im Anhang). Im Juli 74 besuchten ihn seine Mutter und die Schwester Vitalie, nachdem er offenbar krank war (?). Germain Nouveau hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits wieder von Rimbaud getrennt. (Vgl. auch Curd Ochwadts [Hrsg.]: ARTHUR RIMBAUD. BRIEFE UND DOKUMENTE; Heidelberg 1961; Erweiterte Neuausgabe Berlin 2021: A+C online) (MvL)

<sup>200</sup> Nach heutigen Vermutungen (auf Grundlage von Äußerungen Verlaines) hat Rimbaud ihm gleichwohl in Stuttgart Manuskripte von Gedichten gegeben, die er an Germain Nouveau (Brüssel) weiterschicken sollte, mit dem Ziel der Veröffentlichung. (MvL)

als Hafenarbeiter sein Brot verdient, um dann über Paris nach Charleville zurückzutippeln. Dort überwintert er, treibt Arabisch und Russisch, spielt wohl auch mit dem Gedanken das Baccalauréat zu machen und geht im Sommer 1876 über Belgien nach Holland, wo er sich für die holländische Kolonialarmee anwerben läßt und im Juni nach Batavia geschafft wird. Aber bereits drei Wochen nach seiner Ankunft auf Java desertiert er und fährt auf einem englischen Schiff in die Heimat zurück. Im Frühjahr 1877 begleitet er in irgendeiner Verwendung einen Wanderzirkus nach Schweden, hält es aber nicht lange bei dem fahrenden Volk aus und läßt sich von dem französischen Konsul in Stockholm kostenlos in die Heimat zurückbefördern, jedoch nur, um von neuem in Richtung Rußland und Kleinasien aufzubrechen. Aber in Wien macht er sich unliebsam bemerkbar<sup>201</sup>, man schiebt ihn als lästigen Ausländer an die Grenze, und er wandert über Charleville nach Hamburg, von wo er zu Schiff über Kopenhagen, Stockholm, Marseille nach Alexandria fährt. Dort erkrankt er – merkwürdig, wie oft er auf diesen Fahrten und Wanderungen erkrankt! – und muß über Rom nach Hause zurückkehren. Im Frühjahr und Sommer 1878 arbeitet er, wie vor fünf Jahren, auf dem Gut in Roche, geht dann wieder, und zwar diesmal über Paris, nach Hamburg, erfährt dort, daß er in Alexandria bei rechtzeitigem Eintreffen Arbeit erhalten könnte, wandert sogleich nach Süden, zum zweiten Mal, diesmal bei eisiger Kälte und Schneesturm, über den St. Gotthard, erreicht in Genua, wie beabsichtigt, den Dampfer nach Alexandria, arbeitet erst dort, dann vielleicht kurze Zeit in Suez und erhält im Dezember eine Stelle als Aufseher in einem Steinbruch und bei einem Kanalbauunternehmen auf der Insel Zypern. Im Juni 1879 muß er sich von einer Typhuserkrankung in der Heimat erholen, kehrt im März 1880 über Ägypten wieder nach Zypern zurück, wo er nunmehr in englischen Diensten als

---

<sup>201</sup> Starkie schreibt: "[In Wien] freundete er sich leichtsinnigerweise mit einem Fiakerkutscher an, der ihn in die Stadt fuhr, sich dann aber als ein Schurke entpuppte, der ihm sein ganzes Geld und sein Gepäck stahl, so daß er, um nicht zu verhungern, in den Straßen betteln mußte." (München 1990, S. 437) (MvL)

Aufseher beim Bau eines Regierungsgebäudes beschäftigt wird. Es gibt allerlei Schwierigkeiten, er verläßt seinen Arbeitsplatz, sucht vergeblich in allen Häfen des roten Meeres Arbeit und findet schließlich in Aden bei einer französischen Kaffee-Exportfirma gegen geringen Lohn Anstellung. Von ihr wird er im November 1880 als Leiter der dortigen Filiale nach Harrar in Abessinien geschickt und handelt dort mit Kaffee, Elfenbein, Parfüm, Gold und andere Dingen. Von Harrar [auch Harar] aus machte er mehrere beschwerliche und nicht ungefährliche Handelsreisen, die er mit wissenschaftlicher Landerforschung verband. Da im Frühjahr 1884 die Filiale in Harrar wegen des die Geschäfte sehr behindernden Sudan-Krieges aufgelöst wird, muß er einundeinhalb Jahre wieder in Aden zubringen, zuerst beschäftigungslos, dann als Einkäufer von Kaffee, Gummi, Weihrauch, Elfenbein, Straußenfedern, Fellen, Gewürznelken usw. Im Jahr 1885 begibt er sich in das Dorf Tadjourah in der französischen Kolonie Obock, wo Sklavenhandel betrieben wird.<sup>202</sup> In einem Brief an Mutter und Schwester versichert er, daß er sich bei diesem Geschäft nicht beteilige. Er betreibt dagegen die Ausrüstung einer großen Karawane, um dem König Menelik von Choa Waffen zu verkaufen. Nach langem Warten kann er endlich Ende September aufbrechen, gelangt nach langem schwierigem Marsch nach Antotto in Südadessibien, bringt seine Gewehre an, hat die größten Schwierigkeiten, zu Geld zu gelangen, erzielt schließlich nicht den erhofften Gewinn und muß zuletzt froh sein, nach allen schrecklichen Mühen mit seinem Kapital wieder da angelangt zu sein, von wo er zwei Jahren vorher ausgegangen war. Er kehrt über Ägypten nach Aden zurück, eröffnet im April 1888 in Harrar ein selbständiges Handelsunternehmen, macht gute Geschäfte mit den Waren, die er ausführt und aus Frankreich einführt (Seide und Wollsachen), beschäftigt sich auch mit Plänen zu Unternehmungen in den naheliegenden französischen Kolonien und zu neuen Waffengeschäften mit Menelik ...

---

<sup>202</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Ostafrikanischer\\_Sklavenhandel](https://de.wikipedia.org/wiki/Ostafrikanischer_Sklavenhandel) (MvL)



Da befällt ihn, nachdem er bereits im Sommer 1887 über Rheumatismus im Kreuz, sowie über Gelenkrheumatismus im linken Oberschenkel geklagt hatte, eine bösartige Geschwulst im rechten Knie. Bald zwingt ihn die schmerzhafteste, seine Bewegungsfreiheit fast ganz behindernde Krankheit, sich in einer Tragbahre ans Meer [und] zu Schiff nach Aden schaffen zu lassen. Dort kann man ihm nicht helfen. Der englische Arzt des europäischen Krankenhauses stellt eine schon weit vorgeschrittene Gelenkschleimhautentzündung fest und spricht von notwendiger Amputation des kranken Beines. Rimbaud entschließt sich zur Reise nach Frankreich. Am 22. Mai 1891 läßt er sich in das Krankenhaus De la Conception zu Marseille aufnehmen. Er ist zum Skelett abgemagert, sein rechtes Bein ist unförmig wie ein Kürbis geworden. Es muß abgenommen werden. Die Mutter besucht ihn, um ihn aber bald wieder allein zu lassen. Warum sie es nicht über sich brachte, bei dem zum Krüppel gewordenen Sohn zu bleiben, ist ebenso unbekannt wie unverstündlich: "Ich war sehr ärgerlich, als Mama mich verlassen hat, ich begriff den Grund nicht ..., bitte sie um Entschuldigung und grüße sie von mir", schrieb der Verlassene am 17. Juni an seine Schwester.<sup>203</sup> So verhärtet er sich nicht in seiner Verzweiflung, aber er weint Tag und Nacht über sein Elend. Was soll er, der Krüppel, noch im Leben. Dabei quält man ihn und foltert er sich selbst mit Befürchtungen, daß die Militärbehörden ihm Schwierigkeiten machen, ihn möglicherweise noch ins Gefängnis werfen, weil er sich angeblich seiner Dienstpflicht entzogen hätte. Er fürchtet auch das zweite Bein noch zu verlieren; dann, so spottet er mit grimmigem Humor, würde man ihn ja wohl in Ruhe lassen. In Erwartung eines Holzbeines übt er sich im Gehen auf Krücken. Aber schon nach wenigen Schritten muß er immer wieder

---

<sup>203</sup> Die Auslassung (...) im Brief lautet: "*Aber jetzt ist es besser, daß sie bei Dir ist, um auf Deine Pflege achtzugeben.*" – Also war Isabelle selbst krank und die Mutter hin- und hergerissen zwischen zwei kranken Kindern. Arthur hatte das offenbar nach einer entsprechenden brieflichen Erläuterung seiner Schwester begriffen und sein ärgerliches Verhalten zuvor bedauert. – Diesen Satz hier auszulassen, ist manipulativ, die Behauptung, der Grund sei unbekannt, ist eine Lüge seitens Walther Küchlers. (Vgl. auch Curd Ochwald: ARTHUR RIMBAUD. BRIEFE UND DOKUMENTE; Heidelberg 1961; Neuausgabe Berlin 2021: A+C online) (MvL)

aufhören, aus Furcht zu fallen: "Welcher Jammer, welche Ermüdung, welche Traurigkeit, wenn ich an alle meine früheren Reisen denke und wie tätig ich noch vor fünf Monaten war! Wo sind meine Wanderungen über die Berge, die Ritte, die Spaziergänge, die Wüsten, die Flüsse und die Meere! Und jetzt, das Leben eines beinlosen Krüppels! ... Mein Leben ist vorbei, ich bin nur noch ein bewegungsloser Stumpf."<sup>204</sup> In dem erschütterndsten aller Briefe, die er geschrieben hat, dem Brief an seine Schwester Isabelle vom 15. Juli 1891, schildert er, wie er da sitzt, von Zeit zu Zeit aufsteht, hundert Schritte auf seinen Krücken herumhüpft und sich wieder hinsetzt: "Ich kann, im Gehen, die Augen nicht von meinem Fuß und dem Ende der Krücken wegheben. Der Kopf und die Schultern neigen sich nach vorwärts, und man macht sich krumm wie ein Buckliger. Man zittert, wenn man die Leute und die Dinge sich um einen Bewegen sieht, aus Furcht, sie könnten einen umwerfen und einem auch noch die zweite Pfote zerbrechen. Man grinst, wenn man mich so hüpfen sieht ... Dann sitzt du wieder auf deinem Stuhl, mit kraftlosen Händen, die Achseln zersägt, mit dem Gesicht eines Idioten. Die Verzweiflung überwältigt dich und du bleibst da sitzen wie ein Gelähmter, greinend und in Erwartung der Nacht, welche die ewige Schlaflosigkeit mit sich bringt, und des Morgens, der noch trauriger ist als der Abend zuvor ..."

Er ist wie der aus seinem Element gestürzte hilflose und verspottete Vogel des Meeres, der Albatros in Baudelaires Gericht: *Ce vogayer ailé, comme il est gauche et veule! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!*

Ende Juli kann Rimbaud es nicht mehr allein im Krankenhaus aushalten. Er schleppt sich nach Hause. Aber nur einen Monat lang kann er das Leben bei seiner Mutter und Schwester ertragen. Trotzdem er am Ende seiner Kräfte ist, will und muß er wieder hinaus, heraus aus dem kalten und unfreundlichen

---

<sup>204</sup> Brief vom 10. Juli 1891 an Isabelle (MvL)

Herbst, in qualvoller Fahrt, bis nach Marseille.<sup>205</sup> Dort stirbt er im Krankenhaus, nach schrecklichen Qualen, am 10. November 1891, im Alter von siebenunddreißig Jahren. Noch einen Tag vor seinem Tod hatte er an eine Schiffsgesellschaft geschrieben<sup>206</sup>, um einen Platz auf einem Dampfer zu belegen, der ihn wieder in den Orient bringen sollte, in das "*ursprüngliche Vaterland*", das Land der ersten und ewigen Weisheit, wie er es im Nebel des Abendlandes erträumt hat.

War dieses das Leben, dem er in Siegerstimmung aus der Hölle entgegengezogen war, das Leben der Wirklichkeit, das zu beginnen ihm Pflicht dünkte? War es ein Leben, sinnvoller als das frühere Leben, das er geglaubt hatte aufgeben zu müssen? War es das "wahre Leben"? Man kommt bei Rimbaud nie aus dem Fragen heraus.

Was hat sich geändert? Gewandert ist Rimbaud, sein ganzes Leben lang, auch vorher. Nach der Zeit in der Hölle hat er seine Wanderungen in gesteigertem Maße, rastloser und unruhiger denn je, über Länder und Meere hinweg fortgesetzt. Es scheint, daß alles – falls er wirklich gute Vorsätze gehabt hat und nicht nur alles ein höllisches Versteckspiel mit sich selbst war – bei den guten Vorsätzen geblieben ist. Dann hätte Rimbaud gelehrt, daß nicht nur der Weg zur Hölle, sondern auch der Weg aus der Hölle heraus mit guten Vorsätzen gepflastert sein kann.

Sein neues Wandern erscheint wie ein Irrlichtflattern in der alten Sucht und Lust des Vagabunden. Dabei ist es nicht mehr geheiligt durch die Träume des Knaben, der sich die Natur, in der er wandert, zur mystischen Landschaft verzaubert, der sich vom Genius mit dem Glauben an eine neue bessere Zukunft reinerer, freierer, vom alten Aberglauben erlöster Menschheit erfüllen läßt.

---

<sup>205</sup> Isabelles Bericht über Rimbauds letzte Reise, in ihrer Begleitung, erschien auf deutsch, übersetzt von Curd Ochwad (Hannover 1964); er wurde integriert in die erwähnte Sammlung (Berlin 2021). (MvL)

<sup>206</sup> Der Brief wurde von ihm diktiert. (MvL)

Wenigstens wissen wir nicht, was ihn im Innersten bewegt hat, wieviel von den gedanklichen und dichterischen Erregungen des gläubigen und liebenden Schwärmers, des trotzig und wilden Verneiners und Hassers er auf seinen wirren Kreuz- und Querzügen durch die Länder mit sich herumgetragen hat, ob nie eine Erinnerung in ihm aufgetaucht ist an Klänge, an denen er sich einst berauscht hatte, ob es nicht allmählich leer und stumpf in ihm geworden ist und er mit allem immer gleichgültigeren und matteren Vorsichhinwandern zuletzt nicht nur noch an das Stück Brot und an das Lager zur Nacht und an die Arbeitsmöglichkeit dachte, die ihm das nackte Leben sichern sollte.

Rimbaud hat in den ersten fünf Wanderjahren, bis er auf Zypern, in Aden und Harrar, in der an eine Wirkungsstätte und an Aufgaben gebundenen Arbeit wenigstens vor weiterem ziellosem Wandern bewahrt wurde, sein Geheimnis in schweigsamer Verslossenheit bei sich bewahrt. Lassen wir es ihm und schauen wir ihm ins Herz, indem wir uns an die Zeugnisse von seinen äußeren und inneren Erfahrungen halten, die er selbst für gut befunden hat, seinen nächsten Angehörigen, der Mutter und der Schwester, in Briefen mitzuteilen.<sup>207</sup>

Die Briefe, die er seit dem ersten Brief aus Zypern, im Dezember 1878, an Mutter und Schwester schrieb, enthalten kurze sachliche Mitteilungen über den Ort seiner Tätigkeit, über Aufenthaltsveränderungen, Pläne, deren Schwierigkeiten, Verzögerungen, Erfolge und Mißerfolge, über seinen Gesundheitszustand, sehr viele Wünsche nach fachwissenschaftlichen Büchern und Instrumenten aller Art, Reiseführern, arabischen Schriften, auch dem Koran, Wörterbüchern, immer erneute Wünsche, da sie nur langsam oder gar nicht von den wenig verständnisvollen und willigen Adressaten ausgeführt wurden, Fragen nach dem Ergehen daheim, Ratschläge und Bitten an die Mutter sich zu schonen, hier und da Zärtlichkeitsbeteuerungen und im übrigen Klagen

---

<sup>207</sup> vgl. Arthur Rimbaud. BRIEFE UND DOKUMENTE. ÜBERSETZT UND KOMMENTIERT VON CURD OCHWADT (Heidelberg 1964; erweiterte Neuausgabe Berlin 2021: A+C online) (MvL)

aller Art. So viel Klagen! Man könnte fast sagen, daß diese Briefe ein einziges Klagelied, eine lange Litanei von Klagen sind.

Es ist nicht anzunehmen, daß er übertrieben hätte. Im Gegenteil. Er hätte eher ein Interesse daran gehabt, der harten, im Grunde unversöhnlichen, nur den äußeren Erfolg schätzenden Mutter seine Klage in möglichst günstigem Licht darzustellen, und tatsächlich bemüht er sich auch oft genug, einige Lichtblicke erscheinen und die Hoffnung auf eine Wendung zum Guten vor ihr aufflackern zu lassen. Es ist eigentlich verwunderlich, daß er, der so starke, stolze, stoische Mensch überhaupt so viel klagt und die Mutter, deren Charakter ihm doch von Kindheit an nicht verborgen war, zur Mitwiserin der Schwierigkeiten, Enttäuschungen, Leiden und Fehlschläge des aus ihrer bürgerlich-lokalen Ordnung geratenen Sohnes machte. Die ihm angeborene und nie verleugnete Wahrhaftigkeit seines Wesens erlaubte ihm offenbar nicht die Wahrheit zu verschweigen, und es mochte ihm, dem gegen seine Umgebung so verschlossenen und verschwiegenen Menschen wohl auch ein Bedürfnis sein, sich das Herz etwas zu erleichtern, wenn schon nicht mehr im Dichten, so durch die Mitteilung seiner Leiden in Briefen.<sup>208</sup>

Er klagt über trivialste Beschwerden, wie Floh- und Mückenstiche, über seine stumpfsinnige, absurde, minderwertige, vertierende Arbeit in Aden und Harrar, daß er sich abrackere wie ein Esel, in einem Land, gegen das er einen unbezwinglichen Abscheu habe. Aber er klagt auch über die Untätigkeiten, die er nicht einen einzigen Tag lang ertrage, wie auch darüber, daß seine Geschäfte, so bedeutend sie wären, seinem Tätigkeitsdrang doch nicht genügten. Er klagt über das ägyptische Militär in Harrar, diesen Haufen von Hunden und Banditen, über die idiotische Gesellschaft der Billardspielenden und wie er die Stadt verwünschenden kaufmännischen Leidensgenossen in Aden. Als er sich schon in Harrar selbständigi gemacht hat (1888), klagt er: "Ist es nicht ein Jammer,

---

<sup>208</sup> Siehe hierzu in meinem Nachwort. (MvL)

dieses Dasein, ohne Familie, ohne geistige Tätigkeit, verloren inmitten der Neger, deren Los man verbessern möchte" – *Mon cœur, c'est sûr, ils sont des frères*, hatte er einmal gedichtet – "und die selbst nur versuchen einen auszubeuten ..., daß man ihr Kauderwelch sprechen, ihre unsauberen Speisen essen, tausendfachen Ärger erleben muß, wegen ihrer Faulheit, ihrer Verräterei, ihres Stumpfsinns! Und das Schlimmste, mit der Zeit ganz zu verdummen, einsam wie man ist, abgeschnitten von jeder intelligenten Gesellschaft." Oder er klagt, daß er vorzeitig altere bei seinem idiotischen Handwerk, in der Gesellschaft von Wilden und Dummköpfen, daß ihm jede Minute ein Haar bleiche und er, wenn das so weitergehe, bald einen Kopf wie eine Puderquaste haben werde. Unaufhörlich klagt er über Langeweile, die er empfindet. "Aden ist der langweiligste Ort von der Welt, natürlich nach dem, den Ihr bewohnt", schreibt er nach Hause, in einem Rest von altem Groll. Oder: "Welche Langeweile, welch ein dummes Leben, was tue ich hier, ich? Was könnte ich anderswo unternehmen? Trostlose Existenz in dem absurden Klima unter verrückten Bedingungen." Aus Harrar: "Ich langweile mich sehr, immer. Ich habe niemals einen Menschen gekannt, der sich so langweilte wie ich", und: "Wie gut, daß dieses Leben das einzige ist und daß das ganz sicher ist, da man sich kein anderes Leben vorstellen kann, in dem es so langweilig wäre wie in diesem."

Solange Rimbaud wanderte und dichtete, hat er sich wohl nie langweilt; solange er nicht arbeiten wollte, weil er auf seine Art faulenzten mußte, um dichten zu können. Erst als er arbeiten mußte, um leben zu können, da langweilte er sich, Tag für Tag.<sup>209</sup>

Zu allen anderen Klagen kommt noch die dauernde Klage, daß er nicht genug Geld verdiene, daß sein Geld entwertet werde, daß es sich nach jahrelanger Arbeit eher verringere, oder daß er mit seinem verdienten Geld nichts anfangen könne. Doch klagt er nicht um des Geldes willen, nicht aus Habsucht oder Geiz.

---

<sup>209</sup> Ist das nicht bei jedem kreativen Menschen so ähnlich? – es sei denn, ihr oder ihm gelingt es, die Kreativität irgendwie mit dem Lebensunterhalt zu vereinbaren. (MvL)

Er wollte nur möglichst schnell zu möglichst viel Geld kommen, um des Sklavenlebens, das er als Angestellter führen mußte, ledig zu werden, um sich selbständig zu machen oder unabhängig, frei von Geschäften, nach seinem Gefallen leben zu können. Seine Waffengeschäfte mit Menelik, so versicherte er, hätten nur den Zweck, so viel zu verdienen, daß er das schreckliche Land bald verlassen könnte. Eine Zeitlang trug er sein Geld – einen Schatz von 40 000 Francs in Gold, im Gewicht von 20 Kilo – in einem Gürtel um den Leib dauernd bei sich, weil er es keiner unsicheren Bank anvertrauen wollte.

Die dauernde Unbefriedigung, die ihn quälte, wird noch dadurch vermehrt, daß die alte Unruhe, die unstillbare Wanderlust weiter in ihm lebendig bleibt. Immer wieder lockt es ihn aus seiner sklavischen Gebundenheit hinaus zu freiem Leben, anderswohin. Er ist seit kaum zwei Monaten in Harrar, da möchte er die Stadt schon wieder verlassen, er hofft nicht weit entfernt etwas Besseres zu finden oder möchte lieber gleich nach Panama gehen, sobald dort die Arbeiten am Kanal aufgenommen würden. Einen Monat später spricht er von seiner Absicht nach Sansibar zu gehen, vielleicht daß er in der Gegend der Großen Seen Arbeit finden könnte. Nach der Auskunft französischer Missionare denkt er dran, ihnen in Länder zu folgen, die den Weißen bisher unzugänglich geblieben sind. Bald darauf plant er *"im Unbekannten"*, in einem Elfenbeinland, Handel – nicht mehr Seelenforschung – zu treiben. Später, nach den Anstrengungen und Entbehrungen des geldlich so unbefriedigenden Krawanenzuges nach Choa, in der Zeit der körperlichen und seelischen Ermüdung in Kairo, August 1887, spielt er mit dem Gedanken an weite Reisen in Afrika und, darüber hinaus, nach China und Japan.

Er weiß um seinen unverminderten, unbezähmbaren Hang zum Wandern, weiß, daß er, sollte er je nach Frankreich zurückkehren, diese Wanderlust doch nie aufgeben würde. Wenn er nicht gezwungen wäre, an einem Ort zu bleiben, um dort sein Brot zu verdienen, so würde man ihn nicht zwei Monate lang am

gleichen Platz sehen. Die Welt sei so voll von herrlichen Gegenden – schreibt er am 15. Januar 1885 –, daß das vereinigte Leben von tausend Menschen nicht ausreichen würde, sie alle zu besuchen. Allerdings möchte er sein Vagabundenleben nicht in Armseligkeit führen, er möchte einige tausend Francs Rente besitzen, um das Jahr an zwei oder drei Orte zu verbringen, bescheiden, aber auf intelligente Art, mit interessanten Arbeiten beschäftigt. Er weiß, wie er öfters wiederholt, daß er niemals mehr sesshaft werden kann. Als schon die Ermattung ihn überfällt, hofft er immer noch einmal auf seine Art leben zu dürfen. Reisen! Schauen! "Ich möchte durch die ganze Welt reisen, die ja schließlich nicht so groß ist, vielleicht finde ich dann eine Stätte, die mir einigermaßen gefällt." Dieses Wissen um seine ewige Unruhe hält ihn auch immer ab, nach Europa zurückzukehren.

Doch bei aller Unruhe, die ihn unblässig von einem Ort zum andern trieb, oft genug nur in Gedanken, und ihn nirgends Befriedigung finden ließ, tief in seiner Seele lebte doch auch das Verlangen nach Ruhe, wie es ja auch schon in Gedichten des Jünglings hervortrat. Bereits im Mai 1881, in Harrar, seufzte er nach dem Genuß einiger ruhiger Jahre in diesem Leben, und zwei Jahre später klagte er elegischen Tones: "Ach, was habe ich von diesem beständigen Kommen und Gehen und diesen Abenteuern bei fremden Völkern und diesen Sprachen, mit denen man sich das Gedächtnis vollstopft, und diesen namenlosen Leiden, – wenn ich nicht eines Tages, nach einigen Jahren, ein wenig ausruhen kann, irgendwo, wo es mir gefällt." Wenn er gelegentlich einige Ersparnisse nach Hause schickt, so deshalb, damit man sie dort in richtigen Papieren anlege, deren Ertrag ihm ein ruhiges Leben sichern könnte.

Dieses Verlangen nach Ruhe läßt ihn sogar, zuerst im Mai 1883, an Heirat denken, an Gründung einer Familie. Selbst einen Sohn wünscht er sich, den er für den Rest seines Lebens nach seinem Sinn erziehen möchte. Er möchte ihn mit der vollständigsten Bildung ausrüsten, ihn zum berühmten Ingenieur



machen, mächtig und reich durch Wissenschaft. Zwar verwirft er den Gedanken an Heirat dann wieder, indem er daran denkt, da er doch immer reisen müsse, wenn er leben wolle. Aber man könnte ihm ja vielleicht eine Gefährtin finden, die bereit wäre, ihn zu begleiten.

Ein solches Ruheverlangen rechnet noch mit Hoffnungen und Bestätigungen. Aber Rimbaud kannte auch die düsteren Stimmungen eines Fatalismus, wie er ihn in der Weisheit des Koran gefunden hatte: "Es steht geschrieben, so ist das Leben, es ist nicht vergnüglich. Was kommt, das kommt. Man geht dahin, wohin man nicht gehen kann, man lebt und stirbt ganz anders, als man je möchte. Und all das ohne Hoffnung auf irgendeinen Ausgleich."<sup>210</sup> Aber auch noch schwärzere Stimmungen als resignierte Ergebung in das unentrinnbare Schicksal hat er gekannt. Mehr als einmal ist in diesen Jahren der Gedanke in ihm aufgestiegen, seinem Leben ein Ende zu machen, wenn der Alldruck so schwer auf ihm lastete, daß er fürchtete, verrückt zu werden. Schon im Jahr 1881 in Harrar deutet er eine solche Möglichkeit an, und 1887 in Aden schreibt er voller Verzweiflung, er möchte wahrlich Schluß machen mit all diesen satanischen Ländern, aber da man immer noch die Hoffnung habe, daß sich alles zum Guten wenden könne, so verliere er seine Zeit mitten in unvorstellbaren Leiden und Entbehrungen.<sup>211</sup> Bereits 1884 hatte er in Aden geklagt: Fast dreißig Jahre alt und durch die Welt gerollt ohne Ergebnis, und ein paar Jahre später: "In den verwickelten Geschäften, die einen nie loslassen, ist das Endresultat meistens Enttäuschung und leere Hände." Zwischendurch: "Was soll ich in Frankreich machen? Ich habe kein genügend großes Einkommen, keine Beschäftigung, keine Kenntnisse, kein Brot, keine Hilfsmittel irgendwelcher Art. Zurückkommen wäre so viel, wie mich lebendig begraben zu lassen."

---

<sup>210</sup> Unklar, ob dies eine Koranstelle sein soll. In Rimbauds Briefen (nach Ochwadts) konnte ich sie nicht finden. (MvL)

<sup>211</sup> Dies allerdings scheint kein Suizidgedanke zu sein. (MvL)

War Rimbaud, als er so schrieb, nicht schon längst tot? Was war noch lebendig in ihm, als er der Hölle entstieg? Manchmal möchte man glauben, daß Rimbaud in seinem zweiten Leben nicht wie Peter Schlemihl ohne Schatten herumgelaufen ist, sondern als ein Schatten. Aber für einen Schatten hat er zu viel gelitten. Er war noch Mensch, Körper und Seele genug, um vieles leiden zu können. "Wahr, ich hab zuviel geweint", hatte der Jüngling auf dem trunkenen Schiff geklagt, als ob er gewußt hätte, wieviel Tränen er weinen mußte, ehe er seine Ruhe finden sollte.

Alles in uns will sich auflehnen gegen die Vorstellung von einem Rimbaud, mit dem es aus war, der fertig war, als er der Dichtung entsagte und sein unstetes Leben von neuem begann. Zwar, seinen schöpferischen Genius hat er sich nicht bewahrt, der Dichter war tot, aber vielleicht hat er noch weiter gelebt als wahrhafter Mensch, hat er sich als Mensch bewährt. Zwar, in den Jahren, in denen er sich dem hemmungslosen Wandertrieb weiter ergab, weiter arbeitsscheu in den Tag hinein lebend, wohl allerlei Plänen nachhängend, aber ohne ernstliche Anstrengungen zu machen, auch nur einen zu verwirklichen, da lief er Gefahr, ein gewöhnlicher Herumstreicher zu werden, ein Strolch, ein Gescheiterter, der eines Tages im Graben der Landstraße oder im Gefängnis hätte enden können, aber irgendeine Kraft in ihm hat ihn dann doch vor dem Verfall bewahrt und ihn gerettet. "Ich kann gerettet werden", den Glauben hatte er aus der Hölle mit sich fortgetragen.

Eines Tages begann er zu arbeiten. Er hat geschuftet und geschwitzt in der Verrichtung von Arbeiten, die auch unzählige andere Menschen hätten verrichten können, Fronarbeit, Sklavenarbeit, Schinderei des namenlosen, vom Genius verlassenen Menschen des Staubes. Er, der ein "Erstling" war und geblutet hatte als ein Schafender, ist über solcher Arbeit ruhmlos untergegangen.

War es der Gedanke der Pflicht, von der er beim Aufstieg aus der Hölle sprach, der ihn zur Besinnung und zur Arbeit geführt hat? Wohl kaum; denn nie spricht er in seinen Briefen aus Zypern, Aden und Harrar von Pflicht. Er hatte gedichtet, weil er dichten mußte. Nun arbeitete er, weil er arbeiten mußte. Doch desmal war es ein anderes Müssen. Er arbeitete, um leben zu können und um eines Tages nicht mehr arbeiten zu brauchen; um frei zu werden, um so leben zu können, wie er es immer gewollt und getan hatte, so zu leben, wie es ihm gefiele. Freiheit war ihm immer als das höchste Gut erschienen. Freiheit aber war ihm gleichbedeutend mit innerer Unantastbarkeit, innerer Sauberkeit, stoischer Gelassenheit, Unabhängigkeit von jedem Zwang des Äußeren, der Dinge und der Menschen. Und so ging er auf diesem, seines starken Geistes unwürdigen Weg durch all die äußere Geschäftigkeit den Weg nach Innen, einsam und verschlossen, wissend, daß er sein Leben verfehlt hatte. Er dachte nicht mehr daran, wie er einst gedroht hatte, nach allen Seiten auszuschlagen, wenn man ihn in das bürgerlich-bäuerliche Leben der Arbeit, der "Pflicht" einspannen wollte.

Rimbaud hat das Schmerzlichste und Schlimmste erlitten, was ein Mensch seines Schlages erleiden konnte, aber er ist dabei nicht schlecht und schwach geworden, sondern er ist stark geblieben und gut geworden, nein, gut geblieben. In seinem Niedergang ist er der gute, ehrliche, reine Mensch geworden, – O pureté! pureté! – der er immer war. Er war vielleicht so gut, daß er in seiner Todesstunde die fromme Schwester glauben ließ, er hätte sich zu dem Glauben an ihren Gott bekehrt. Er hätte die Prinzipien vergessen, rief er in der Hölle den Phantomen der "honnêtes âmes" entgegen, die ihm mit ihrem Halluzinationen nahten, aber er hat sie nicht vergessen, er hat sich das eine, worauf es bei der Führung und Gestaltung eines Lebens ankommt, das in

Wahrheit Unverkäufliche, die unveräußerliche Persönlichkeit gerettet und bewahrt.

Niemand kann sagen, daß Rimbaud nicht mit seinem Pfunde gewuchert hätte. Er hat, ehe er neunzehn Jahre alt wurde, ein dichterisches Werk vollbracht, das seinesgleichen sucht und dauern wird, solange es noch eine europäische Kultur und die Erinnerung an europäische Dichtung geben wird. Aber dann kam die höllische Zeit, in der sein Genius ihn verließ, oder in der er sich von ihm lossagte. Warum? Wir wissen es nicht. Es könnte sehr wohl sein, daß er den Einflüsterungen des Dämons in ihm erlegen wäre, als er grundlos seine Dichtung verleugnete und ihr entsagte. Vielleicht aus kindischem Trotz gegen den Genius in einer Stunde der Ermüdung. Trotz ist immer ein Nachgeben gegen den bösen Dämon in uns. Nur wer seinen Trotz überwindet, wird Herr des Dämons in seiner Seele.

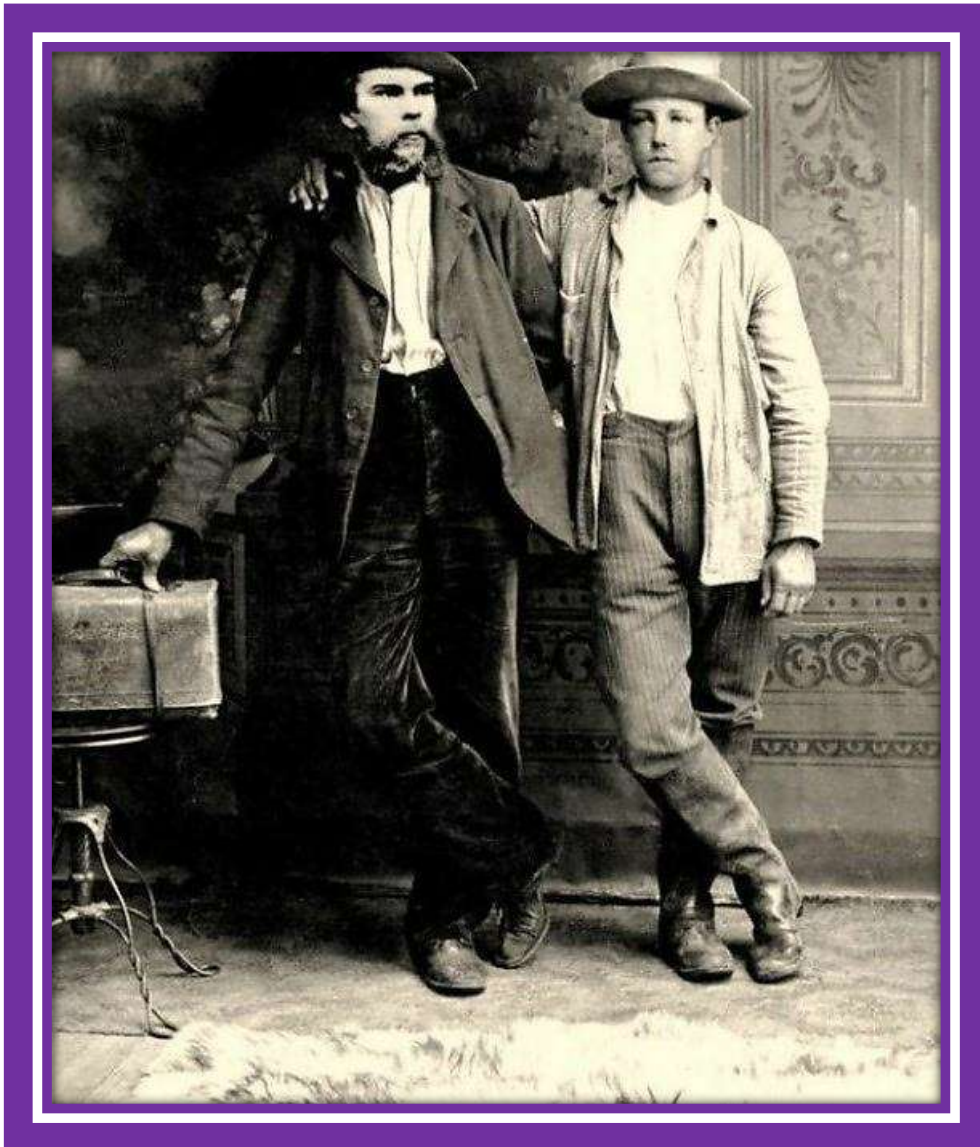
Der Genius und der Dämon haben um die Seele Rimbauds gestritten. Dem vom Dämon gejagten Knaben und Jüngling hat der Genius seine stürmischen und stillen, seine kecken und zarten Gedichte eingegeben. Als der Genius ihn für immer verlassen hatte, vielleicht, weil er ihn von sich gestoßen hatte, hat der Dämon ihn nicht loslassen wollen, sondern ihn, den Jäger auf geistiger Jagd, weiter gejagt. Aber zuletzt hat er, Rimbaud, ihn doch von sich abgeschüttelt und zuschanden gemacht.<sup>212</sup>

In aller Stille hat er das vollbracht. In den körperlichen und seelischen Leiden, Entbehrungen und Enttäuschungen seines Niedergangs. Alles, was er seit Dezember 1878 tat und litt, war ausgerechnet das, was seiner stolzen freiheitsdurstigen Seele zutiefst zuwider war. Mochte auch die alte Abenteuerlust in ihm durchbrechen und ihn auf dem Rücken des Kamels über unbekannte Wüsten führen, es war nur ein Löcken gegen den Stachel, der ihn an

---

<sup>212</sup> Diese Passage rund um *Genius* und *Dämon* kann meines Erachtens kaum ernstgenommen werden. Worum es Küchler hier zu gehen scheint, ließe sich aus psychologischem Blickwinkel wohl angemessener interpretieren; ich denke hier nicht zuletzt an Johanna Herzog-Dürcks *Personale Psychotherapie*. (MvL)

dem Pfahl der Pflicht gegen sich selbst festhielt. Er mußte immer wieder in Fron, Enge und Langeweile zurück. Er hat sein Unglück ertragen und hat im Entsagen, trotz aller verzweifelten Klagen eine seelische Größe bewiesen, der man den Charakter des Tragischen nicht zu versagen braucht, das immer nur da ist, wo auch Freiheit ist.



Fotomontage (Urheber unbekannt):

Paul Verlaine und Arthur Rimbaud in Brüssel (1873).

Das Foto, das für die Zusammenstellung der Fotomontage verwendet wurde, stellt JR Perkins und seinen Sohn Sam dar, fotografiert 1901 in Lexington, Oklahoma (damals Indian Territory) -  
Quelle: <https://il.wp.com/rimbaudphotographie.eu/wp-content/uploads/2020/09/287AC67B-56BD-42E7-A07C-E55D6D3B1350.jpeg?w=552>

### Eine Art Schlußwort von Paul Verlaine<sup>213</sup>

*Paul Verlaine wird im Zusammenhang mit Rimbaud üblicherweise vernachlässigt, geradezu diskriminiert. Aber auch er hat ein mit großer Tapferkeit gelebtes, in vieler Hinsicht schwieriges Leben, dem er seine Dichtung abgerungen hat. Im Rahmen seiner (subjektiven wie objektiven) Möglichkeiten hat er sich konsistent bemüht, Rimbaud gerechtzuwerden, ihn zu unterstützen – und dies trotz der vielfältigen Kränkungen, die ihm von diesem zugefügt wurden. Ohne Paul Verlaine wäre Rimbaud und sein Werk der Menschheit wohl verlorengegangen. –*

*Der Übersetzer Gerhart Haug faßte aus verschiedenen Quellen Erinnerungen Paul Verlaines an Arthur Rimbaud zusammen. Sie zeigen etwas von Verhältnis der beiden (vielleicht gerade weil Verlaine sich darin kaum zu ihrer späteren engen Beziehung äußert). Einzelne Informationen aus diesen Erinnerungen tauchen in allen biografischen Arbeiten über Rimbaud auf, integriert in Intention und Text des jeweiligen Autors; erst im Zusammenhang wird Verlaines Stimme, sein Erinnern vielleicht nachföhlbar..*

Zu Ende der Ferien 1871, Ferien, die ich auf dem Lande in Pas de Calais bei nahen Verwandten verbracht hatte, fand ich bei meiner Rückkehr nach Paris einen mit *Arthur Rimbaud* unterzeichneten Brief, der *Les effarés*, *Les premières communions* und noch andere Gedichte enthielt, die mich – wie soll ich sagen, wenn ich nicht bürgerlich sprechen will – durch ihre außerordentliche Originalität überraschten.

In diesem Brief, der, außer der in Frage stehenden Sendung Verse, über seinen Verfasser, der zugleich derjenige der Verse war, von wunderlichen Bemerkungen, wie *"kleiner Schmutzfink"*, *"weniger genierend als ein Zanetto"*<sup>214</sup>, nur so wimmelte, empfahl sich dieser mit der Freundschaft eines inzwischen verstorbenen, übrigens sehr guten Kerls, eines Beamten<sup>215</sup> der indirekten Steuern, großen Biertrinkers, zu Stunden bacchantischen Dichters, Musikers, Zeichners und Insektensammlers, der mich einmal gekannt hatte.

<sup>213</sup> Hinzugefügt zur Neuausgabe 2021. Quelle: Gerhart Haug: ARTHUR RIMBAUD (Münchner Lesebogen Nr. 97, um 1950). Die Auslassungen gehen auf die Vorlage zurück. Das Heftchen enthält 19 von Haug übersetzte Gedichte Rimbauds. Die hier dokumentierten Erinnerungen finden sich annähernd wortgleich in einem Manuskript Gerhart Haugs: *Paul Verlaine. Erinnerungen*, sicher nach 1944. In dem Manuskript steht als Quellenhinweis: "Diese Erinnerungstücke sind folgenden Aufsätzen Verlaines entnommen: *Nouvelles notes sur Rimbaud* (CE, posth. II), *Préface aux Poésies complètes d'Arthur Rimbaud* (CE, posth. II), *Les hommes d'aujourd'hui: Arthur Rimbaud* (CE c, V)." Die französischen Texte sind zu finden in der französischen wikisource: [https://fr.wikisource.org/wiki/Auteur:Paul\\_Verlaine](https://fr.wikisource.org/wiki/Auteur:Paul_Verlaine).

1944 erschien in Basel Gerhart Haugs Monographie: PAUL VERLAINE. DIE GESCHICHTE DES ARMEN LELIAN, in den der erste Teil der Erinnerungen aufgenommen wurde. Dieses Buch macht uns Verlaines Persönlichkeit auf berührende Weise deutlich. Ergänzt durch Abschnitte aus dem Manuskript, wird die Veröffentlichung bei A+C (Berlin 2022) neu herausgegeben. (MvL)

<sup>214</sup> *Zanetto* war ein wandernder Minnesänger in dem Theaterstück *Le passant* von François Coppée. 1869 wurde diese Rolle im Pariser Odéon-Theater mit triumphalem Erfolg von Sarah Bernhardt gespielt. (Während des Deutsch-Französischen Krieges 1870 organisierte sie im Odéon-Theater ein Militärkrankenhaus!) Übrigens gehörte François Coppée als Dichter zu den *Parnassiens*; in der Folge wurde er Ziel ironischer Persiflagen innerhalb des *Album Zutique*.

<sup>215</sup> Paul-Auguste (auch bekannt als Charles) Bretagne (21. März 1837 - 30. Oktober 1881). Nach seinem Tod verbrannte seine Familie alle Briefe, die er von Verlaine und Rimbaud besaß. (MvL)

Aber alles das war sehr unklar. Die Verse waren wahrhaftig von einer erschreckenden Schönheit. Ich beriet mich darüber mit Kameraden, mit Léon Valade, Charles Cros, Philippe Burty, Gott hab' sie selig!, und im Einverständnis mit meinen Schwiegereltern, bei denen ich damals wohnte und wo auch nach unserer Übereinkunft, zu meinem späteren Unglück, das "Wunderkind" für den Anfang absteigen sollte, ließen wir ihn kommen.

Am Tag seiner Ankunft hatten Cros und ich es zum Empfang auf dem Straßburger<sup>216</sup> oder dem Nordbahnhof so eilig, daß wir ihn verfehlten, und erst nachdem wir auf der ganzen Fahrt vom Boulevard Magenta bis hinunter in die rue Ramey, Gott weiß wie, über unser Pech gewettert hatten, fanden wir ihn ruhig plaudernd mit meiner Schwiegermutter und meiner Frau im Salon des kleinen Hauses meines Schwiegervaters in der Rue Nicolet, unterhalb der Butte. Ich hatte mir – warum weiß ich nicht – den Dichter ganz anders vorgestellt. Für einen Augenblick schien mir das ein reiner Kinderkopf, dick und gesund auf einem großen, knochigen und gleichsam jugendlich ungelinken Körper, der noch im Wachsen war, und seine sehr ardennisch gefärbte, fast platte Sprache klang bald hoch, bald tief, wie in der Zeit, wo die Stimme umschlägt.

Man speiste. Unser Gast sprach besonders der Suppe zu. Während der Mahlzeit war er fast schweigsam geblieben und antwortete nur Cros ein wenig, der sich an jenem ersten Abend vielleicht ein bißchen zu fragelustig zeigte, indem er mitleidlos ins einzelne ging, sich erkundigte, wie dieser und jener Gedanke ihm gekommen sei, warum er gerade dieses Wort und nicht ein anderes verwendet hätte, und ihn aufforderte, eine Art Rechnung über die "Genesis" seiner Gedichte abzulegen. Der andere, den ich niemals als angenehmen Plauderer, noch überhaupt als sehr mitteilksam gekannt habe, antwortete einsilbig und gelangweilt. Ich erinnere mich nur eines Wortes, welches er über die Hunde vorbrachte. (Der Hund des Hauses, den man "Gastineau" rief – warum? – ... trippelte gerade um en Tisch herum): "Die Hunde," sagte Rimbaud, "das sind Liberale!" Ich stelle dieses Wort nicht als erstaunlich hin, aber ich kann bezeugen, daß es ausgesprochen worden ist. Da der neue Ankömmling merken ließ, daß die Reise ihn ein wenig ermüdet hatte, zog sich der Abend nicht länger hinaus (...)

Vierzehn Tage lang lebte er bei uns. Er wohnte in einem Zimmer, in dem sich neben anderen Altertümern auch das Porträt "eines Ahnen" befand, ein Pastellbild, das die Frische ein wenig verloren und auf dessen Vorderseite der Schimmel neben verschiedenen Beschädigungen auch einen tatsächlich sehr häßlichen Fleck gebildet hatte, der aber Rimbaud so seltsam und unheilvoll berührte, daß ich auf seine wiederholte Aufforderung den aussätzigen Marquis anderswohin schaffen mußte. Ich habe das zuerst für einen tollen Posenstreich oder kalte Aufschneiderei gehalten. Ich dachte bald, sehr bald nachher – und ich halte nach 24 Jahren daran fest – eher an eine teilweise und vorübergehende Störung, wie sie am häufigsten bei diesen Ausnahmenaturen vorkommt.

---

<sup>216</sup> Heute Gare de l'Est (MvL)



Ein anderes Mal fand ich ihn in der Oktobersonne der Länge nach nackt auf dem asphaltierten Gehweg liegen, von wo eine wenige Stufen hohe Freitreppe ins Haus führte (...)

Diese Treppe und dieser Gehweg waren ja wohl im Hof und nicht auf der Straße und von dieser durch eine Mauer mit einem Gitter getrennt, aber man konnte durch letztere hindurchsehen, und so fiel der Blick der gegenüber wohnenden Nachbarn gerade auf dieses zum mindesten außergewöhnliche Schauspiel.

Diese und andere Überspanntheiten solcher Art, letztere wie ich fürchte, von versteckter Bosheit und Stichelei gefärbt, gaben meiner Schwiegermutter, der besten, klügsten und nachsichtigsten Frau, denn doch zu denken, und man kam überein, im Augenblick der Rückkehr meines zur Zeit auf der Jagd weilenden Schwiegervaters, eines überaus bürgerlichen Mannes, der als "der Herr" einen derartigen "Eindringling" nicht einen Augenblick in seinem Haus dulden würde, nun einige meiner Freunde, die dem Kommen Rimbauds nach Paris zugestimmt und dabei mitgeholfen hatten, zu bitten, ihn ihrerseits bei sich wohnen zu lassen und zu beherbergen, wohlverstanden ohne mich meinerseits an dem "Werk" im geringsten schadlos zu halten.

Eine innige Freundschaft hatte sich zwischen uns beiden während des ungefähr dreiwöchigen Durchgangsaufenthaltes des interessanten Pilgers in unserem Hause gebildet.

Von seinen zurückliegenden Versen sprach er wenig zu mir. Er verachtete sie<sup>217</sup> und sprach von dem, was er in Zukunft machen wollte, und was er mir sagte, war prophetisch. Er begann mit dem Freivers (einem freirhythmischen Vers, mit dem man noch nicht so herumsalbaderte und keinen Unsinn, Verzeihung, Galimathias schwatzte, wie einige "Modernisten"), fuhr dann eine Zeitlang mit einer ihm eigenen Prosa fort – schön, klar, lebendig und überschäumend, aber auch geruhig, wenn es darauf ankam. Er setzte mir das alles auf langen Spaziergängen um die Butte<sup>218</sup> herum und später in den Kaffeehäusern des Quartier Trudaine und Quartier Latin auseinander.

Es gab damals ein monatliches Diner der *Vilains Bonhommes* [etwa "Garstige Biedermänner", ein Freundeskreis, zu dem Verlaine gehörte; G.H.], das vor dem Krieg von 1870 von Theodore de Banville und von seiten Sainte-Beuves durch dessen Sekretär, Herrn Jules Troubat, durch öftere Anwesenheit ausgezeichnet worden war (...)

Ende 1871 tagten unsere Sitzungen im ersten Stockwerk bei einem Weinhändler an der Ecke der Rue Bonaparte und der Place Saint-Sulpice gegenüber einem Gelegenheitsbuchhändler (Rue Bonaparte) und einem Devotionalienhändler (Rue du Vieux Colombier) (...)

<sup>217</sup> Im September 1870 lernte Rimbaud als flüchtiger Gymnasiast in Douais Paul Demeny kennen, einen Freund seines Lehrers Izambard. Demeny war Dichter und Verleger; Arthur übergab ihm 22 Gedichte, in der Hoffnung, dieser würde sie veröffentlichen. Da dies nicht geschah, schrieb er Demeny am 10. Juni 1871: "*Verbrennen Sie – ich will es, und ich glaube, Sie werden meinen Willen wie den eines Toten achten, verbrennen Sie all die Verse, die ich dumm genug war, Ihnen zu geben während meines Aufenthalts in Douai.*" Demeny tat es nicht, so wurden die Gedichte gerettet. (MvL)

<sup>218</sup> Paris steht auf sieben Erhebungen (Buttes); meist ist mit dem Begriff La Butte de Montmartre gemeint. (MvL)

Eines Abends<sup>219</sup> hatte man bei den *Vilains Bonhommes* viele Verse nach dem Nachttisch und nach dem Kaffee gelesen. Viel Verse, selbst am Schluß eines bescheiden zu nennenden Diners, gehören nicht immer zu dem, was am wenigsten emüdet, besonders wenn diese Verse ein bißchen zu schwülstig sind wie die, um welche es sich in Wirklichkeit handelte (und nicht um Verse des vorzüglichen Jean Aicard). Die Verse waren von einem Herrn, der seinerseits viel Sonette machte und dessen Name mir entfallen ist. Und bei folgendem Anfang, nach erträglichen anderen Sachen anderer Leute: "Man erzählt sich von Agrippa d'Aubignés Soldaten, / Die, von Philibert Delorme schnurgerade aufgestellt ..." – beging Rimbaud das unbestreitbare Unrecht, zuerst in gemäßigtem Ton, gegen die endlose Verlängerung sprachwidriger Rezitationen zu protestieren. Worauf Etienne Carjat, der Dichterfotograf, dessen literarischer und künstlerischer Freund der Vortragende war, zu schnell und meiner Meinung nach, zu lebhaft dazwischenfuhr, indem er den Störer als Lausbuben behandelte.<sup>220</sup> Rimbaud, der das Trinken nicht vertragen konnte und den man in puncto Wein und Likören bei diesen trotz allem mäßigen "Liebesmählern" zu verhätscheln die schlechte Gewohnheit angenommen hatte – Rimbaud, der betrunken war, nahm die Sache krumm, bemächtigte sich des mir gehörigen Stockdegens, welcher, da wir unmittelbare Nachbarn waren, hinter uns hing, und richtete über den fast zwei Meter breiten Tisch auf den uns gerade oder fast gerade gegenüberstehenden Herrn Carjat die blanke Klinge, die glücklicherweise keine allzu großen Verheerungen anrichtete, da der sympathische Exdirektor des *Boulevard* – ich glaube, daß mein Gedächtnis in diesem Falle ausgezeichnet ist – nur eine sehr leichte Schramme an der Hand davontrug.

Trotzdem war der Lärm groß und dem bedauerlichen Versuch schnell, ja schneller noch Einhalt getan. Ich entriß dem Wütenden die Klinge, zerbrach sie über dem Knie und vertraute, ehe ich sehr frühzeitig nach Hause ging, den jetzt schon halb ernüchterten "Lausbuben" dem wohlbekanntem Maler Michel de l'Hay an, einem damals schon festen, kräftigen Menschen – überdies einer der ganz jungen, hervorstechend schönen Leute, die es zu sehen gab –, der unseren jungen Vergifteten, dessen Wutanfall sich plötzlich mit den Geistern des Weins und des Alkohols in den heilsamen Schlaf des Sechzehnjährigen verflüchtigte, früh in seine Wohnung in der Rue Campagne-Première begleitete und ihm derb die Leviten las.

Rimbaud war kein *Bohémien*. Er besaß weder die ungenierten Sitten, noch die Faulheit, noch irgendeinen der Fehler, welche man allgemein dieser jedenfalls sehr unbestimmten und bis zum heutigen Tage wenig scharf abgegrenzten Menschenkaste zuschreibt. Er war ein sehr junger und sehr kühner Dichter, der, "*kaum der Kindheit entronnen*", zuerst durch die malerischen Gegenden seines Geburtslandes, dann durch die vielgestaltigen belgischen Landschaften zu wandern begann und schließlich mitten in die Kriegsschrecken bei Paris strebte, hinter seinen unermüdlichen Füßen den Wald von

---

<sup>219</sup> am 2. März 1872. Das bekannte Gruppenbild von Henri Fantin-Latour (mit Verlaine und Rimbaud links) zeigt eine dieser Zusammenkünfte. (MvL)

<sup>220</sup> Etienne Carjat verdanken wir die beiden berühmtesten Fotografien Rimbauds. (MvL)

Villers-Cotterets und die durch den Feind befestigten Gefilde der Île-de-France zurücklassend. Bei dieser ersten Reise in die Hauptstadt spielte ihm ein erstes Mal das Unglück mit. Er wurde gleich bei seiner Ankunft verhaftet, nach Mazas ins Depot gebracht und schließlich aus Paris ausgewiesen und marschierte sozusagen von Truppe zu Truppe wieder zu seiner beunruhigten Familie zurück, indes über seinen Weggang noch der Eindruck die Gemüter erregte, den der Dichter in einer "literarischen" Welt hinterlassen hatte, die – übrigens infolge des Krieges von 1870, der stark zu wüten begann, vollkommen in Auflösung begriffen – diesen Eindruck nicht genügend in sich aufnehmen konnte. Die Leute waren entsetzt über eine Mischung von soviel Jugend und Talent und soviel Wildheit und ausgesprochener Wolfsucht. Sogar die Frauen, die letzten Grisetten (...) hatten Angst oder schauderten vor diesem Bengel, der nicht, aber auch nicht im mindesten in der Welt an sie zu denken schien! So kam's, daß er, wie man mir glauben mag, als er nach mehr als einem Jahr nach Paris zurückkehrte, dort nicht allgemein bekannt war. Außer einer kleinen Gruppe unabhängiger Parnassiens bewunderten die großen Parnassiens (Coppée, Mendès, Heredia) das neue Phänomen nur halb oder gar nicht. Ausgenommen bei Valade, Mérat<sup>221</sup>, Charles Cros und mir fand er also keine Aufnahme. Aber das, was er dort empfang, was wahrhaft herrlich und handgreiflich: Die liebenswürdigste, vollste und am öftesten die Reihe rund gehende Gastfreundschaft, sozusagen die im Grunde angenehmste von allen, wo jeder in der kostspieligsten und kältesten Jahreszeit tagweise an die Reihe kam. Ich glaube nicht, daß ein Mensch je einer so netten Brüderlichkeit, einer so feinen wechselseitigen Verpflichtung teilhaftig geworden ist (...)

Die Ansichten über Rimbaud, den Menschen und Dichter, waren sehr geteilt. Die einen riefen dies, die anderen das. Ein geistreicher Mann ging so weit, zu sagen: "Das ist ja der Teufel." Er war aber weder der Teufel noch der liebe Gott, sondern es war Arthur Rimbaud, mit anderen Worten, ein sehr großer, in jeder Hinsicht eigenartiger Dichter von einzigem Geschmack, wunderbarem Sprachkönnen – ein Bursche, nicht wie jedermann – nein, gewiß nicht! –, aber geradeheraus, vierschrötig, ohne die mindeste Bosheit und voller Feinheit, dessen Leben – man hatte ihn zum Werwolf entstellen wollen – weit voraus war im Licht und in der Kraft, schön durch seine Logik und Einheit wie sein Werk, das sich zwischen jenen zwei göttlichen Gedichten in Prosa (*Veillées* und *Aube*) zu halten scheint, die – Flamme und Kristall, Ströme und Blumen und laute goldbronzene Stimmen – in dem reinen Meisterwerk LES ILLUMINATIONS stehen (...)

Juli 1872 Reise nach Belgien und Aufenthalt dortselbst bzw. in Brüssel. Begegnung mit einigen erstaunten Franzosen, darunter Georges Cavalier, "Holzpfefe" genannt.<sup>222</sup> September desselben Jahres Überfahrt nach London, daselbst friedliches Leben, Bummelei, Stundengeben, Umgang mit Eugen Vermersch. Juli 1873 ein Vorfall in Brüssel. Leichte

<sup>221</sup> Das wundert, nachdem überall steht, daß er nach dem erzählten Vorfall nicht mehr mit Rimbaud auf einem Bild erscheinen wollte und sein Bild auf dem Gemälde von Fantan-Latour durch einen Blumenstrauß ersetzt wurde. (MvL)

<sup>222</sup> Georges Cavalier (Pipe-en-Bois), Mitglied der Commune de Paris, war in Brüssel im Exil. (Verlaine schrieb fälschlich "Cavalié") (MvL)

Wunde durch einen schlecht gezielten Revolverschuß [den Verlaine in berauschem Zustand auf ihn abgab, G.H.]. Iterum für kurze Zeit in Paris und bei wenigen Leuten. Abermals London, Langeweile, ein wenig im Spital.<sup>223</sup> Abreise nach Deutschland. Im Februar 1875 sieht man ihn sehr korrekt beim Durchschnüffeln von Bibliotheken in vollem Fieber der "Wißbegierde", wie er in Stuttgart sagte, wo das Manuskript der "Illuminations" einem, der sich seiner annahm, übergeben wurde [d.h. Verlaine übergeben, G.H.]<sup>224</sup> Ein anderes Buch war 1873 in Brüssel erschienen, UNE SAISON EN ENFER, eine Art wunderbarer psychologischer Autobiographie, in der diamantenen Prosa geschrieben, die sein ausschließliches Eigentum ist. Von 1876 ab, als Italien durchreist und das Italienische als auch das Englische und Deutsche erobert ist, verliert man seine Spur ein wenig. Pläne, nach Rußland zu gehen, ein unverhofftes Hindernis in Wien, wenige Monate in Frankreich, von Arras und Douai nach Marseille und, vom Schiffbruch verschlagen, in Senegal, dann in Holland. 1879/80 sieht man ihn die Erntewagen auf einem Gutshof bei seiner Mutter zwischen Attigny und Vouziers abladen und die dürftigen Straßen auf seinen rivalenlosen Beinen dahineilen. Sein Vater, einstiger Offizier der Armee, stirbt in dieser Zeit und hinterläßt ihm zwei Schwestern, von denen eine gestorben ist, und einen älteren Bruder. Dann hat man ihn selbst totgesgt, ohne daß es sicher war. Hiernach bis 1885 wußte man ihn in Aden, wo er zu seinem Vergnügen Vorbereitungen für gigantische Handelsunternehmungen traf, die er dann nachher in Zypern feierlich einleitete. Im folgenden Jahr, also dem vorletzten, waren die sichersten Auskünfte wieder vorhanden. Das sind die Hauptlinien dieses mehr als bewegten Daseins. Wenige Leidenschaften, wie Ohnet sagen würde, mischen sich in diese vorwiegend geistige und im ganzen keusche Odyssee. Vielleicht irgendeine "vedova molto civile" (sehr bürgerliche Witwe) irgendwo in Mailand, seltener einmal eine Londonerin, wenn nicht überhaupt nur eine einzige – das ist alles, wenn es wirklich so ist. Übrigens, was tut's! Werk und Leben sind unverändert kostbar in ihrem unsäglich stolzen pendent interrupta.<sup>225</sup>

*Soweit Verlaine. – Arthur Rimbaud starb am 10. November 1891 in Marseille.*

---

<sup>223</sup> Das war 1874, mit Germain Nouveau, bei der Arbeit an der neuen Sammlung Prosagedichte. Wenn Verlaine hier Rmbauds "Langeweile" erinnert, läßt sich das dahingehend deuten, daß Rimbaud ihm bei der nächsten Begegnung – 1875 – nichts von der gemeinsamen Arbeit mit Nouveau erzählt hat. In der Bibliothek (1874) im Zusammenhang mit dem Projekt "L'Histoire splendide", zu dem er Jules Andrieu schreibt. Besuch von Mutter und Schwester Vitalie. (MvL)

<sup>224</sup> Nicht "das Manuskript", sondern einen Teil der Prosagedichte – ein anderer war ja wohl schon bei Germain Nouveau, wohin Verlaine auch diese senden sollte. (MvL)

<sup>225</sup> *Pendent opera interrupta*: Die unterbrochenen Arbeiten bleiben liegen/werden nicht fortgesetzt (Blaise Pascal) (MvL)



Zeitgenössische Kopien von Carjats Fotografie (1870)

## Nachwort zur Neuauflage 2021

Mondrian Graf v. Lüttichau

Der Romanist und Literaturwissenschaftler Walther Küchler (1877–1953) war Deutschlektor an der Universität Nancy und an der Cornell University. 1911 wurde er Professor für romanische Philologie in Würzburg, 1922 in Wien und 1927 in Hamburg. Aufsätze über ROMAIN ROLLAND, HENRI BARBUSSE, FRITZ VON UNRUH erschienen (unter diesem Titel zusammengefaßt: 1919, <sup>3</sup>1949); Monographien schrieb er über ERNEST RENAN (1921) und MOLIÈRE (1929)<sup>226</sup>. Die Nationalsozialisten versetzten ihn 1933 vorzeitig in den Ruhestand. 1946 wurde er in Hamburg rehabilitiert und emeritiert; noch bis 1950 lehrte er als Honorarprofessor in München. 1946 brachte der *Verlag Lambert Schneider Heidelberg* seine zweisprachige Ausgabe<sup>227</sup> der Dichtungen Arthur Rimbauds heraus, 1947 erschienen seine Übertragungen der Prosadichtungen Charles Baudelaires, 1956

<sup>226</sup> Walther Küchler: MOLIÈRE (Leipzig/Berlin 1929: B.G.Teubner) Bereits der sehr ansprechend gestaltete Leinenband legt nahe, daß Küchler vor 1933 zu den anerkannten Vertretern seiner Zunft gehörte. Auch in dieser Monographie wird deutlich, daß er kein staubtrockener Philologe war. Ebenso wie Victor Klemperer (der im selben Verlag umfangreiche Bände zur französischen Literatur, Prosa und Lyrik veröffentlichte) ist er wohl ein Romanist, der noch gelesen zu werden verdient.

<sup>227</sup> Es war die erste deutsche Ausgabe unter Einschluß des französischen Originals. Daniela Rauthe schreibt in ihrer lesenswerten Dissertation: "Folglich bedeutet Küchlers Übertragung einen neuen Weg in der Übersetzungspraxis im Allgemeinen und im Bereich der Rimbaud-Rezeption im Besonderen. Seine Version erweckt auf Grund der lexikalischen Exaktheit den Eindruck von Authentizität und wird wahrscheinlich deshalb bis heute gelesen und immer wieder aufgelegt." ("ICH IST EIN ANDERER" – DIE DEUTSCHSPRACHIGE REZEPTION ARTHUR RIMBAUDS; Weimar 2002, S. 136)

(posthum) seine Übertragung sämtlicher Dichtungen François Villons – beides ebenfalls bei Lambert Schneider. Walther Küchler hat weiterhin Luc de Clapiers de Vauvenargues, Jean de La Fontaine, Molière und Dante Alighieri übersetzt. Seine Ausgabe der Rimbaudübertragungen erschien bis zum Ende des Verlages Lambert Schneider (zuletzt 6. Auflage 1982), anschließend bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt (WBG), seit 2010 gibt es sie (in Lizenz) als Taschenbuch bei S. Fischer. – Seine 1948 ebenfalls bei *Lambert Schneider* veröffentlichte Monographie ARTHUR RIMBAUD / BILDNIS EINES DICHTERS wird hier erstmalig wiederveröffentlicht.

Küchlers philologisch fundierte Rimbaud-Übertragungen sind hilfreich beim Bemühen, den französischen Text zu lesen. Auch dies macht ihren Wert aus – gegenüber freieren Übertragungen, die uns die Werke aus anderem Blickwinkel näherbringen können. Affektive und poetische Authentizität kommt jedoch bei Küchlers Versionen gelegentlich zu kurz. Seine hier wiederveröffentlichte Monographie bildet dazu eine glückliche Ergänzung! Hier (und einem ebenfalls 1948 veröffentlichten Vortrag, der dieser Neuausgabe als Einführung vorangestellt wurde) stellt der Autor nuanciert und tiefgründig dar, wie er selbst das *über die Worte Hinausgehende*<sup>228</sup> bei Rimbaud wahrgenommen hat. Sie erst zeigt Küchlers affektive, poetische, spirituelle Einfühlung in Rimbauds Seelenwelt, die gleichwohl Grundlage auch der Übertragung des Werkes war, – wo Küchler sich jedoch dem Prokrustesbett der philologischen Redlichkeit anschmiegen wollte.

Erst Übersetzungen und reflexive Interpretation zusammen vermitteln Walther Küchlers Brückenschlag zwischen Rimbaud und seinen LeserInnen.

Was von außen als Bruch in Rimbauds Leben gesehen werden muß (1775), versteht Küchler aus der Konsequenz der bisherigen Lebensentwicklung und begründet dies umfangreich in den letzten drei Kapiteln seines Buches. Wenn er sich jedoch nicht konkret biografisch mit Rimbauds späterer Lebenszeit befaßt, geschieht es vermutlich in Achtung gegenüber dieser Entscheidung Rimbauds, selbst wenn diese durch uns nicht sicher nachvollzogen werden kann.<sup>229</sup> – Retrospektiv zu argumentieren, ist immer bedenklich; biografisch Späteres läßt sich allenfalls sehr behutsam und hypothetisch auf biografisch Früheres beziehen. Allerdings machen Rimbauds Briefe und Erinnerungen anderer aus der Zeit nach 1875<sup>230</sup> seine Persönlichkeit, seinen Lebensprozeß bis zuletzt in einer Weise vorstellbar, die mit der Radikalität, der vermutlichen Intention seiner poetischen Kreativität in den ersten zwanzig Jahren durchaus korrelieren könnte ..

---

<sup>228</sup> *amari no kokoro* (in der japanischen Poetik)

<sup>229</sup> So sieht es später auch Yves Bonnefoy: ARTHUR RIMBAUD (Reinbek 2005, S. 158).

<sup>230</sup> Vgl. Arthur Rimbaud: BRIEFE UND DOKUMENTE, übersetzt und erläutert von Curd Ochwaldt (erweiterte Neuausgabe Berlin 2021: A+C online).

Sekundärliteratur gerade über Arthur Rimbaud und dessen Werk wie auch Übersetzungen enthalten unvermeidbar implizite oder pointierte, jedoch nur subjektiv begründbare Aussagen, Behauptungen, Hypothesen, Spekulationen, gelegentlich auch publikumswirksam intendierte Momente; Identifikationen liegen nahe gerade bei Rimbauds teilweise kryptischem Werk in Verbindung mit der Berühmtheit des Autors, der über Generationen hinweg Symbol- und Projektionsfigur geblieben ist.<sup>231</sup> Franz v. Rexroth fordert vom Rimbaudübersetzer "seelische Kongenialität"<sup>232</sup>, Walther Küchler erklärt: "Wenn man sich in die Seele Rimbauds hinein versetzt, so begreift man alles, was er gemeint und gesagt hat"<sup>233</sup>. Aber es ist wohl eher so, daß Rimbauds Werk und Leben in vielen Menschen Momente anspricht, die bei uns im allgemeinen lebenslang nur unterirdisch glimmen; Rimbauds Bedeutung liegt bis heute vielleicht darin, daß er solche Momente in uns entfachen kann.<sup>234</sup> Jedoch verbietet sich in komplexerer Lyrik eh die Suche nach eindeutig festlegbarem "Sinn". Walther Küchlers Arbeit an Rimbauds Werk (durch die Übersetzung wie die hier vorliegende Monografie) bietet differenzierte, fachkundige, aber notwendigerweise auch subjektiv begründete Hinweise zu vielen einzelnen Texten des Dichters und zu dessen Lebensbewegung.

Aufgabe der Literaturwissenschaft ist es unter anderem, die Wirkungsgeschichte von Literatur im gesellschaftlich-politischen Feld zu ergründen – davon zu unterscheiden ist meines Erachtens der Zusammenhang zwischen Lebensgeschichte bzw. innerer Lebensbewegung des Künstlers und seinem Werk. Aussagen zur Lebensbewegung von KünstlerInnen sind unablässig verbunden mit persönlichen Eindrücken und Interpretationen der jeweiligen AutorInnen. Ohne diese im einzelnen niemals analysierbare menschheitliche Spiegelung zwischen KünstlerIn und RezipientIn durch das Werk gäbe es – nach meinem Verständnis – keine Kunst. Der Anspruch, werkrelevante Hintergründe und Zusammenhänge vorrangig aus literatur- und geschichtswissenschaftlichen Überlegungen (oder Forschungen) zu destillieren, kann kreativen Schöpfungen nicht gerecht werden; er hat vielen Menschen schon in der Schulzeit den Zugang zu Kunstwerken vergiftet. –

*Aucun des sophismes de la folie, — la folie qu'on enferme, — n'a été oublié par moi:  
je pourrais les redire tous, je tiens le système.  
A.R.*

<sup>231</sup> Aber auch Gegenidentifikationen unterschiedlicher Hintergründe gibt es. So mochte z.B. der auch mit postkolonialer Forschung hervorgetretene Schriftsteller Hubert Fichte Rimbaud gar nicht, wie aus seinem Artikel in der Zeit 46/80 hervorgeht: <https://www.zeit.de/1980/46/revolution-als-restauration/komplettansicht>.

<sup>232</sup> Rexroth (1954, S. 284)

<sup>233</sup> Walther Küchler: DAS TRUNKENE SCHIFF UND SEIN DICHTER (Iserlohn 1948) – hier als Einleitung.

<sup>234</sup> Auch bei mir. Meine Beschäftigung mit Arthur Rimbaud – am Anfang stand ein Reclamheftchen von UNE SAISON EN ENFER, das HAP Grieshaber mir 1970 schickte, zu einer Radreise nach Luxembourg – führte in den 80er Jahren zu einem Statement, das ich trotz seiner Einseitigkeit noch ernstnehmen kann; siehe in: WENN WIR UNS ALLE WIEDERFINDEN (S. 129f.); siehe auch dortselbst S. 10, in meiner Rezension von JE GRAND JEU. DIE NOTWENDIGKEIT DER REVOLTE.

Bei Walther Küchler verbindet sich philologisch begründete Übersetzungstreue mit dem individualisierten Bemühen zum Verständnis, einer "hermeneutischen" Achtsamkeit, die allerdings bei ihm ihre Grenze findet gegenüber der gesellschaftskritisch-politischen Komponente in Rimbauds Werk. So behauptet Küchler: "Wie für den Romantiker, war für Rimbaud sein eigenes Ich mit seinem Erleben die eigentliche Wirklichkeit. Der anderen versuchte er immer zu entfliehen. Er selbst in seiner Vereinzelung war sich Objekt; was er von sich in seinen Gedichten herausgestellt hat, das sind wirklich nur die Stimmungen des wechselnden Augenblicks, die Eindrücke, die sich zu Visionen verdichten. Es sind die Erinnerungen, die ihn besuchen und ihn veranlassen, von sich und seinem Sein im lyrischen Wort auszusagen." Dies ist von anderen aus gutem Grund bezweifelt worden. Rimbaud wollte – mit seinen poetischen Möglichkeiten – auch die Welt verändern; dies zeigt sich bis zu seinem Brief an Jules Andrieu (im April 1874).<sup>235</sup>

Der Entscheidung, Küchlers Monografie wiederzuveröffentlichen, liegt keine vorbehaltlose Zustimmung zu diesem Autor und allen seinen Interpretationen zugrunde. Meine Kritik, ja Aversion gegen manche von Küchlers Anschauungen und Interpretationen wird wohl deutlich in einigen Fußnoten und auch in diesem Nachwort.<sup>236</sup> Küchler steht jedoch für einen Blickwinkel auf Rimbaud, der – einseitig wie jeder Blickwinkel – lesenswert und wertvoll bleibt, obwohl er heute in manchem als bildungsbürgerlich konservativ erscheint. Der Literaturwissenschaftler Küchler sieht Rimbaud konsequent als autobiografisch bestimmten Dichter; mit einem "lyrischen Ich" hält er sich nicht auf. Redlich und nuanciert argumentiert er auf Grundlage seiner eigenen Lebenshaltung und Lebenserfahrung; darin liegt immer die Gefahr der Überidentifikation<sup>237</sup>, aber auch die Chance tiefer, intuitiver Einsichten; beides finden wir bei ihm. Durchaus kein Zufall, daß dieses Buch nie wiederveröffentlicht wurde in einem kommerziellen Verlag (im Gegensatz zur anhaltenden Verkäuflichkeit der Küchlerschen Rimbaud-Übertragungen). Aber hier ist es nun – als eine Facette des generationenübergreifenden Bemühens, Arthur Rimbaud und sein Werk zu begreifen.<sup>238</sup>

Rauthe schreibt: "Dass Küchlers Übersetzung von großer Wirkung und dennoch umstritten war, zeigt Franz von Rexroths Reaktion darauf. Er brachte anlässlich der hundertsten Wiederkehr von Rimbauds Geburtstag im Jahre 1954 seine zweite Übersetzung auf den Markt, mit der er dem französischen Dichter ein Denkmal setzen und sich von seiner ersten Übertragung von Rimbauds Werk aus dem Jahr 1925 distanzieren

---

<sup>235</sup> Brief an Jules Andrieu: hier im Anhang. Vgl. auch die Werkausgabe von Sigmar Löffler und Dieter Tauchmann (Leipzig 1976) oder Hermann H. Wetzels Aufsatz (ebenfalls im Anhang).

<sup>236</sup> Naturgemäß entspricht Küchlers Darstellung von 1948 in einzelnen Aspekten nicht mehr dem Stand der Rimbaudforschung; dies bezieht sich insbesondere auf den Themenkreis der ILLUMINATIONS bzw. Rimbauds Abbruch der poetischen Kreativität. Auch hierzu wurden ergänzende Hinweise in Fußnoten bzw. im Anhang hinzugefügt.

<sup>237</sup> So sind ihm Argumente anderer manchmal "Behauptungen", die "verfälschen", während er seine eigenen Interpretationen als "natürlich" einstuft.

<sup>238</sup> Neben Clara Krollmanns Dissertation von 1929: ARTHUR RIMBAUD UND DIE KRISE DES ABENDLANDES (Wiederveröffentlichung für 2022 bei A+C vorgesehen) ist Küchlers Arbeit bis heute die bedeutendste deutschsprachige Monographie zu Rimbaud.



wollte. In der zweiten Version wurden Korrekturen vorgenommen, welche von dem Einfluss Küchlers zeugen." In Rexroths Übertragung des Gesamtwerks (die auch einige bürgerlich anstößige Texte sowie Arbeiten aus der Schulzeit enthielt, auf die Küchler verzichtet hatte) fehlte die Vergleichsmöglichkeit mit dem Originalen; dies dürfte den weit größeren Erfolg der Küchlerschen Arbeit mitbegründet haben. Eine Neuauflage von Rexroths Übertragung – diesmal mit den französischen Texten – ist bei A+C online zeitgleich mit der vorliegenden Veröffentlichung erschienen.<sup>239</sup>



240

---

<sup>239</sup> Arthur Rimbaud: ZWEISPRACHIGE WERKAUSGABE (Übertragungen Franz v. Rexroth und andere) (Berlin 2021: A+C online)

<sup>240</sup> Die Zeichnung ist von Jean-Louis Forain (1871/2). Quelle: Claude Jeancolas: RIMBAUD. L'ŒUVRE INTÉGRALE MANUSCRITE (Paris 1996, S. 211). Der Maler und Karikaturist Forain war seit Winter 1871/72 mit Rimbaud befreundet. Die Zeichnung trägt die Unterschrift: "*Qui s'y frot*" (Qui s'y frotte s'y pique! – sinngemäß: Wenn du Ärger suchst, wirst du ihn finden!)

### Ungeordnete Anmerkungen

Walther Küchler betont häufig das Unbegreifliche, ja: Bestürzende der Jugend Arthur Rimbauds, indem er verstärkend das genaue Lebensalter erwähnt: "ein 16 ½ jähriger Knabe...". Wie zumeist, wenn es um sogenannte Wunderkinder geht, fehlt demgegenüber – auch bei den meisten anderen AutorInnen, eine Ausnahme ist Yves Bonnefoy – der Blickwinkel auf die Entwicklungsproblematik aufgrund solcher einseitiger Hochbegabungen (für die es bei Abfassung der Monographie allerdings noch kaum psychologisch-psychotherapeutische Erfahrung gab).<sup>241</sup> Neben der niemals zu relativierenden poetischen Tiefe dokumentiert Rimbauds Werk meines Erachtens auch das manchmal inkonsistente, zeitweise verzweifelte Bemühen eines hochbegabten Jugendlichen, trotz seiner noch geringen Selbst- und Lebenserfahrung sich zu beheimaten in einer Umwelt, die naturgemäß mit seinem radikalen Bewußtsein nichts anfangen konnte.<sup>242</sup> Übertreibungen, Extremführungen gehören bekanntlich bei uns allen zu den typischen Formen, überfordernden Erfahrungen oder Impulsen zu begegnen. In Rimbauds Werk finden wir sie häufig. Oft sind sie offensichtlich reflektiertes Entstellen bis zur Kenntlichkeit; dann wieder scheint Rimbauds existentielle Verwirrung, ja Gespaltenheit zum Greifen deutlich (wie beispielsweise in *Nuit en enfer*). Zu denken geben auch die großen Unterschiede in Rimbauds Handschrift, dies nicht nur über die Jahre und Jahrzehnte, sondern auch bei Schriftzeugnissen in nahem zeitlichen Abstand.<sup>243</sup> Andererseits: Von "jugendlichem Gefühlsüberschwang und zerebraler Überreizung" zu sprechen, wie Küchler in seinem Vortrag, wird wiederum der genuinen poetischen Radikalität des jungen Arthur nicht gerecht.<sup>244</sup> Hier spricht sich gelegentlich Küchlers Zugehörigkeit zum alten Bürgertum aus, wie wenn er Rimbauds "manchmal derbe Sprechweise" (fast entschuldigend) hervorhebt, andererseits auch die häufige, im jeweiligen Zusammenhang irritierende Verwendung der Kategorie "leisten" und "Leistung".<sup>245</sup>

<sup>241</sup> Küchlers greift in diesem Zusammenhang oft zu hilflosen Kategorisierungen ("wie ein Kind", "wie ein erwachsener Mann" u.dgl.). In diesem Zusammenhang scheint es ihm schwerzufallen, zwischen dem Autor und seinem poetischen Ich zu unterscheiden, was grundsätzlich auch bei dem sehr autobiographisch orientierten Dichter Rimbaud nötig ist.

<sup>242</sup> Wenn Rimbaud eine Folge von prima vista kaum zusammengehörigen Prosagedichten unter dem Titel *Enfance* zusammenfaßt, wird er sich schon etwas dabei gedacht haben. Insbesondere, nachdem *Enfance* zu den Prosagedichten gehört, deren Reinschrift zur geplanten Drucklegung 1874/75 angefertigt wurde; auf dem letzten Blatt beginnt direkt unterhalb das Gedicht *Conte*, das auch in der veröffentlichten Sammlung folgt:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451618h/f17.item.r=rimbaud%20manuscritsilluminations%20illuminations> )

<sup>243</sup> Gut zu verfolgen in den Manuskript-Dokumentationen von Claude Jeancolas (Paris 1996, 1997).

<sup>244</sup> Siehe hierzu Jacques Rivières Hinweis auf Rimbauds situativ hervorbrechenden Haß auf die Welt, wie sie ist (hier weiter unten).

<sup>245</sup> Vielleicht sollte erwähnt werden, daß Küchlers Sohn Heinz, geboren 1915, am 1. November 1942 an der Ostfront gefallen ist. 1947 erschien (ebenfalls bei Lambert Schneider in Heidelberg) eine umfangreiche (anonyme) Sammlung der Briefe und Aufzeichnungen des Sohnes seit der Kindheit, mit kurzen Ergänzungen des Vaters. Heinz Küchler (der Nachname erscheint nirgends in dieser Veröffentlichung) war ohne Zweifel reich begabt und hochsensibel und wäre zweifellos seinen ganz eigenen Weg gegangen. Ein Satz des Sohnes aus dem Erinnerungsbuch PATER MATER HEINZ soll hier zitiert werden: "Ich glaube, diese Ansicht hat nun jahrhundertlang den Menschen Sand in die Augen gestreut, so daß die freien Gestaltungskräfte des Menschen langsam aber sicher verkümmert sind. Entsagender Glaube ans Jenseits, abgeklärte Resignation und die Herrschaft brutaler, bloß auf äußere Macht eingestellter Gewalten scheinen doch Hand in Hand zu gehen und sich gegenseitig zu bedingen." (Am 1. September 1939)

Nicht nur die Gedichte *Soleil et Chair* (1870) und *Les poètes de sept ans* (1871) lassen sich vielleicht lesen als Darstellung Rimbauds der Anfänge seiner Suche nach dem Sinn seines Lebens; ich verstehe sie aus diesem Blickwinkel geradezu als Pendant zu UNE SAISON EN ENFER.

Rimbauds unermüdliches Klagen, geradezu Jammern in den späteren Briefen an Mutter und Schwester mag zunächst verwundern; Küchler thematisiert es umfassend. Allerdings mußte Arthur auf sorgende Geborgenheit durch erwachsene Bezugspersonen, die den Bedürfnissen dieses überaus sensiblen und hochbegabten Kindes hätten gerechtwerden können, bekanntlich verzichten. Es entspricht psychotherapeutischer Erfahrung, daß solche unbefriedigten Grundbedürfnisse der kindlichen Entwicklung im Erwachsenenleben in verschiedensten Modifikationen wieder zutage treten. (So liegt Paul Verlaines Bedeutung für Rimbaud wohl auch darin, daß er diesen schon vor der ersten Begegnung und auch später immer wieder vorbehaltlos angenommen hat in seinem Sosein – was ihm, Verlaine, oft als unwürdige Schwäche ausgelegt wurde –, dies allerdings der Darstellung Rimbauds in Briefen sowie in dem Text *Vierge folle* folgend.)

In Rimbauds manchmal geradezu lustvoll wirkenden Klagen in den Briefen der 80er Jahre an Mutter und Schwester zeigt sich meines Erachtens deutlich dieses sich als ungeliebt fühlende Kind, das jetzt versucht, seinen Hilferuf an die Erwachsenen zuletzt doch noch zu manifestieren.<sup>246</sup> – Bereits in *Le Bateau ivre* (dem großen Gedicht von 1871) stand der Satz: "Mais, vrai, j'ai trop pleuré!"

Sein bis zum Lebensende anhaltender unbezähmbarer Hang zum Wandern läßt sich aus diesem Blickwinkel verstehen auch als Kompensationsversuch der Fremdheitsempfindung in Familie, Schule und sozialer Umgebung, letztlich insgesamt in Frankreich, – was dann verallgemeinert wird auf Europa. Daneben zeigt sich immer auch die Sehnsucht nach Ruhe, Frieden, Geborgenheit. "Ich möchte durch die ganze Welt reisen, die ja schließlich nicht so groß ist, vielleicht finde ich dann eine Stätte, die mir einigermaßen gefällt", paraphrasiert Küchler.<sup>247</sup> Tragisch ist, daß ihn dieses Empfinden der Fremdheit in der Menschenwelt auch in Afrika und Arabien nicht verlassen hat. Zweifellos teilt Rimbaud dies mit vielen kreativen Menschen.

Rimbaud rief mit seiner Schwärze   
Ninives (1980/81)

<sup>246</sup> Etwa nach der alten Redewendung: "Meine Mutter ist doch selber schuld, wenn's mich an den Händen friert; wieso kauft sie mir keine Handschuhe!" – Vgl. schon die explizite Klage um die verlorene Mutter in dem ersten von Rimbaud erhaltenen Gedicht *Les Étrennes des orphelins* (1869) – und geradezu kontrapunktisch dazu die fast schon programmatische Ablehnung der Mutter in *Les Poètes de sept ans* (1871). Der bekannte Widerspruch der Literaturwissenschaft gegenüber der Identifizierung literarischer Werke mit dem Schicksal des Autors/der Autorin ist schwerwiegend, jedoch nicht immer und überall berechtigt.

<sup>247</sup> In Zusammenfassung mehrerer später Briefstellen.

Bei einigen Passagen von *Les premières communions* sowie von *Un cœur sous une soutane* meine ich Andeutungen auf sexualisierten Mißbrauch durch einen Priester (im Gedicht verschmolzen mit dem Christus!) und nachfolgende vorzeitige Sexualisierung des kindlichen Opfers zu lesen. Wie, wenn er selbst derlei hätte erleiden müssen?<sup>248</sup> Es genügte, um in einem jungen Menschen – auch männlichen Geschlechts – tiefgreifende Unklarheit über seine sexuelle Identität zu bewirken, die sich wiederum aus etlichen Gedichten und Texten Rimbauds durchaus herauslesen läßt. Rimbauds geradezu irrational anmutender Haß gegen (den Mann) Christus und "seine" Kirche (bei gleichzeitiger Ambivalenz und Suche nach Zugehörigkeit zu einer Form von religiösem Glauben), seine Distanz gegenüber Frauen<sup>249</sup> und zugleich seine Sensibilität für die von Entfremdung und Unterdrückung geprägte Situation der Frauen ("j'ai vu l'enfer des femmes là-bas" in *Adieu* oder bereits am 15. Mai 1871: "Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, — jusqu'ici abominable, — lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi!") würde zu einer derartigen Spekulation passen. Selbst beim Abbruch des bisherigen Lebens (einschließlich der von Rimbaud deutlich als ambivalent empfundenen Beziehung zu Verlaine) zugunsten eines Lebens in plakativ "männlicher" Rolle könnte diese Problematik mitspielen.

Ein von Unsicherheit geprägtes Verhältnis zu Sexualität eines jungen Mannes (mit Frauen) wird im übrigen in manchen Gedichten und Texten thematisiert (*Les déserts de l'amour*, *Mes petites amoureuses*, *Jeunesse*, *Vierge folle/L'époux infernal*).<sup>250</sup>

Die Beziehung zwischen Arthur Rimbaud und Paul Verlaine stand lange Zeit im Mittelpunkt der Rimbaud-Rezeption (in Frankreich wie Deutschland). Manche Interpreten versicherten, es gebe keinen Anlaß für eine (auch) sexuelle Beziehung zwischen beiden, oder falls doch, sei sie von Verlaine ausgegangen und Rimbaud hätte nur "mitgemacht", andere gingen von einer Liebesbeziehung ohne körperliche Komponente aus. Oder hat Rimbaud den liebenden Verlaine manipuliert und mißbraucht? Waren beide "bisexuell", oder war es doch "nur" Freundschaft? – Aus ihren Briefen geht jedenfalls die liebevolle Nähe beider zueinander unmißverständlich hervor. Wie weit diese Nähe ging, kann uns egal bleiben. Bedeutsamer ist wohl ein Konflikt, der nicht untypisch sein dürfte zwischen kreativ produktiven Menschen: daß im Zuge der liebevollen Annäherung auch jene unauflösbaren Verschiedenheiten, ja Fremdheiten zutage treten, die in der genuinen Kreativität, dem je eigenen Lebenssinn begründet sind. Vorrangig von daher sind wohl die tragischen Verwerfungen zwischen Verlaine und Rimbaud zu verstehen, – tragisch, weil

<sup>248</sup> Eine verwandte Szene – in bezug auf einen Vater – findet sich in dem Prosagedicht *Les Remembrances du vieillard idiot* (innerhalb des *Album zutique*).

<sup>249</sup> Hier von "Haß alles Weiblichen" oder "Weiberfeindschaft", ja: "mörderischem Frauenhaß" zu sprechen – Zitate aus einem kurzen Essay des später prominenten Literaturwissenschaftlers Hans Mayer (in: *LITERATUR DER ÜBERGANGSZEIT*; Berlin 1949, S.73, 74, 75) – erinnert wiederum daran, daß Literaturwissenschaft eher mit Büchern als mit Menschen zu tun hat.

<sup>250</sup> Yves Bonnefoy, ein in Frankreich offenbar sehr geschätzter Lyriker, spricht in seiner Rimbaudmonographie (Reinbek 1962, 2005) mehrfach die Möglichkeit traumatischer Umstände bei Rimbaud an.

beide füreinander vermutlich lebenslang als einzige der eigenen kreativen Einsamkeit nahekommen konnten.<sup>251</sup>

Als Einführung dieser Neuausgabe wurde ein Vortrag Walter Küchlers aus dem Jahr 1948 dokumentiert: *Das trunkene Schiff und sein Dichter*. Der Autor formuliert dort: "Das Meererleben, das war sein persönlichstes Erlebenwollen." – Ist nicht dieses "Erlebenwollen" ein Schlüssel zu Rimbauds Werk und Leben – ein Wollen, das sich zunächst in leidenschaftlicher Lektüre zeigte, dann im ebenso unbedingten Formulieren, später in der Beziehung mit Verlaine, in seinen Reisen quer durch Europa und darüberhinaus und zuletzt in der Arbeit an der Front der Männerwelt, in Afrika? In demselben Vortrag sagt Küchler zu recht über *Le bateau ivre*: "Das Gedicht, das nicht bloß Lied träumerischer Sehnsucht, sondern dichterische Vorwegnahme des Künftigen, Vorschau seines Schicksals geworden ist."

Wenn man Rimbaud am nächsten kommen will, muß man sich dem  
einsamen Wanderer, der er war, nähern und ihn bitten,  
ihn im Geist begleiten zu dürfen.  
Walther Küchler

Küchlers christliche Haltung<sup>252</sup> verführte ihn in seinen Rimbaud-Übersetzungen mehrfach dazu, sich für entsprechend konnotierte Begriffe zu entscheiden. In seinem hier wiederveröffentlichten Buch über Rimbaud nutzt er dagegen die jetzt bestehende Freiheit zu größerer Nuanciertheit seiner Auffassung; hier werden spirituelle Momente bei Rimbaud keineswegs fokussiert auf die christliche Lehre. Dazu kommt, daß die 1946 veröffentlichten Übertragungen während der NS-Zeit entstanden waren. Küchlers Rimbaud-Monografie (veröffentlicht 1948) könnte im Anschluß daran verfaßt worden sein. Auch dadurch ließe sich eine sachte Abkehr von der christlichen (sprich: anti-nazistischen) Terminologie erklären.<sup>253</sup>

Arthur Rimbauds Bemühen, einen eigenen, authentischen Bezug zu "Gott" zu finden, unabhängig von den traditionellen Vorgaben der Kirche (wie er sie erfahren hatte), zeigt sich unverkennbar in etlichen Formulierungen innerhalb der SAISON EN ENFER. Das

<sup>251</sup> Eine tiefergehende Beschäftigung mit Paul Verlaines Lebensgeschichte und seiner mutmaßlichen inneren Entwicklung läßt ahnen, daß beide einander möglicherweise grundlegende Persönlichkeitsmomente spiegelten – oft in sehr unterschiedlicher affektiver Besetzung. Verlaines Lyrik zeigt neben ihrer poetischen Qualität subtiles Einfühlungsvermögen in soziale Situationen und Stimmungen. Auch von daher dürfte ihm Rimbaud nahegekommen sein – trotz der offensichtlich grundlegend unterschiedlichen poetischen Konzepte beider. (Vgl. auch von Gerhart Haug [Hrsg.]: VERLAINE – DIE GESCHICHTE DES ARMEN LELIAN; Basel 1944; Neuausgabe Berlin 2022: A+C online)

<sup>252</sup> Übrigens war Küchler Lutheraner, nicht Katholik, wie Rauthe (a.a.O., S. 141f.) anzunehmen scheint im Zusammenhang mit ihrer Hypothese, daß Küchlers Rimbaudübersetzung nach 1945 ominösen speziell katholisch (in Abgrenzung zu protestantisch) orientierten restaurativen Kräften genehm gewesen sein könnte und sie deshalb umgehend veröffentlicht wurde. Ein Blick in das Programm des *Verlages Lambert Schneider* jener Jahrzehnte hätte sie eines Besseren belehrt. Dort wurden protestantisch, katholisch, jüdisch orientierte Werke neben frühen Arbeiten zur Aufarbeitung der NS-Verbrechen verlegt.

<sup>253</sup> Ein für Küchlers Denken konstitutiver Gegenpol zu seiner unverkennbar christlichen Orientierung liegt im Bezug auf Friedrich Nietzsche, dessen Nähe zu Momenten bei Rimbaud er darstellt.

bedeutet aber nicht, daß am Ende seines Lebens eine Bekehrung zum christlichen Glauben gestanden hat, wie seine Schwester Isabelle, ihr Gatte Berrichon und Paul Claudel es glauben machen möchten. Insgesamt wird jedenfalls deutlich, daß Walther Küchler dieser kirchendogmatisch orientierten Bekehrungsinterpretation nicht anhing! (Siehe insbesondere seine Kapitel *"Falsche Bekehrung in der Hölle"* und *"Der Mensch und der Dichter"*.)

Letzte Gewißheit gibt es darüber allerdings nicht. – Statt Rimbaud zwanghaft mit christlichen Glaubensinhalten in Verbindung bringen zu wollen (oder ebenso zwanghaft diese zu leugnen), könnten wir manches bei ihm vielleicht verstehen als Ausdruck einer "mystischen Empfindlichkeit" (William James)<sup>254</sup> jenseits organisierter Religionen. Die Theologin Dorothee Sölle referiert dazu Martin Buber<sup>255</sup>: "Das Innen wird *Seele* genannt, und ihre Fähigkeiten sind revolutionär (*das Getriebe zu sprengen*) und regressiv (*ihm zu entrinnen*) zugleich. (...) Das Gefühl der Schrankenlosigkeit tritt an die Stelle der Gebundenheit, in die das Getriebe uns verstrickt, und die erfahrene Einheit macht uns immer unabhängiger, immer mehr *ledig*, wie die deutschen Mystiker diese Leere auch nennen, von Bedingungen der Außenwelt."<sup>256</sup> – Und an anderer Stelle erwähnt Sölle ein Zeugnis mystischer Erfahrung bei C. S. Lewis: "(...) den Weg *wählen* und *erwählt werden* sind dasselbe, und in dem Satz *Ich bin, was ich tue* sammelt sich die Erfahrung."<sup>257</sup> –

Rimbauds situativ lodernder, unterschiedsloser Haß, der in seinen Gedichten wie auch in Zeugnissen von Zeitgenossen zu finden ist, wird in der Sekundärliteratur kaum je benannt. Eine Ausnahme ist Jacques Riviers wichtige Arbeit. Der Autor sieht Rimbauds existentielle Wut gegenüber der Welt, wie sie ist, als Ausdruck einer "metaphysisch bestimmten Revolte"<sup>258</sup> Rivière schreibt am Ende seines Buches: "Ich glaube nicht, daß man Rimbaud als Christen betrachten kann. In seinem Werk gibt es kein ausdrückliches Glaubensbekenntnis [...]. Die Form selbst seines Geistes verbot ihm den Weg des Glaubens; zum Sehen bestellt, war er unfähig des Glaubens. Aber Rimbaud leitet zum Christentum hin: Er übernimmt, ohne es zu wollen, die vorangehende Aufgabe, alle unsere natürlichen Bindungen zu zerbrechen, und läßt in uns das Bedürfnis neuer Bindungen entstehen. Von nun an sind wir gezwungen, uns auf etwas anderes zu berufen. Ich schlage das Buch auf, und überall öffnen sich neue Ausgänge."<sup>259</sup> – Von dieser Überlegung her lassen sich unterschiedlichste Aspekte in Rimbauds Werk und Leben in ihrer Zusammengehörigkeit nachvollziehen!

<sup>254</sup> William James: DIE VIELFALT RELIGIÖSER ERFAHRUNG (Freiburg i.Br. 1979 und später)

<sup>255</sup> Bubers Vorwort zu seiner Sammlung EKSTATISCHE KONFESSIONEN (Heidelberg 1984: Verlag Lambert Schneider)

<sup>256</sup> Dorothee Sölle: MYSTIK UND WIDERSTAND (Hamburg 1997, S.54) – Dies korreliert mit der Auffassung Jacques Rivières, siehe hier in direkter Folge.

<sup>257</sup> Sölle (a.a.O., S. 44) zitiert sinngemäß aus C. S. Lewis: ÜBERRASCHT VON FREUDE (1956; Gießen 1992)

<sup>258</sup> Jacques Rivière: RIMBAUD (Freiburg/B. 1968, S. 47) – Der erste Teil der Arbeit erschien 1914 in der Nouvelle Revue Française (NRF), das gesamte Werk erst 1930, fünf Jahre nach Rivières Tod mit 39 Jahren. Die deutsche Ausgabe im Verlag Eckard Becksmann enthält ein sehr informatives Vorwort des Romanisten Rolf Klopfer. (Eine Neuausgabe der Arbeit erschien im Verlag Matthes & Seitz, München 1979).

<sup>259</sup> a.a.O. 1968, S. 192

Rimbauds Werk kann nur unter bestimmten Aspekten sortiert werden in chronologische Phasen; nicht wenige Motive ziehen sich durch die gesamte Schaffenszeit, sie verschwinden und tauchen in neuer Verkleidung und Färbung, unter anderem Blickwinkel wieder auf. Daß diese Schaffenszeit nur fünf Jahre umfaßt, macht diese Koinzidenz radikaler Metamorphosen und Einheitlichkeit vielleicht plausibel. In den Briefen und Dokumenten ab 1875 läßt sich unschwer dieselbe Verdichtung des Menschenlebens finden, wie sie während seiner Zeit als Dichter deutlich wird. – Über den Kern seines Bewußtseins, seiner Identität wissen wir kaum etwas; zeitlebens hat Rimbaud vermieden, sich darüber auszusagen. Noch in seinem letzten Lebensjahr, als Opium (zur Linderung seiner Schmerzen) zu halbbewußten Äußerungen der Schwester Isabelle gegenüber führte, verwahrte er sich dagegen: "Von nun an klaren Sinnes und frei von Überspanntheit, verzichtetet er darauf, seine körperlichen Leiden einzuschläfern, weil die erreichte Linderung seinen Bewußtseinszustand so sehr veränderte, daß er, Arthur Rimbaud, vertraute Mitteilungen aus dem Innersten hatte machen können. Es betrübte ihn sehr: so war es ihm nicht einmal möglich, ein wirksames Mittel zu gebrauchen; er war zum Leiden verurteilt."<sup>260</sup>

vielleicht sind schreibende wissende des  
mißlingens mehr als andere  
und deshalb unterwegs wie im traume  
auf dem weg der in wahrheit nirgendwo hinführt  
nina ranalter

Zu Rimbauds Abkehr von der Dichtung schreibt Walther Küchler: "Aber dann kam die höllische Zeit, in der sein Genius ihn verließ, oder in der er sich von ihm lossagte. Warum? Wir wissen es nicht. Es könnte sehr wohl sein, daß er den Einflüsterungen des Dämons in ihm erlegen wäre, als er grundlos seine Dichtung verleugnete und ihr entsagte." – Grundlos? Wenn ich Arthur Rimbauds klarsichtig-kritische Äußerungen zum Leben der Menschen lese, frage ich mich, mit welcher Motivation hätte jemand, der bis zum Alter von 21 Jahren zu solchen Schlüssen gekommen ist, im Bereich der Literatur noch kreativ arbeiten können oder wollen? In welche Welt hinein, für welche Welt, mit welchem Ausblick? Wer von seiner persönlichen Umgebung (Literaten und Lyriker, Bohémiens, Lehrer, Saufkumpane, Familienangehörige, konventionell lebende Frauen und Mädchen) hat oder hätte damals das Büchlein von der Zeit in der Hölle nicht nur angestaunt als etwas literarisch noch nie Dagewesenes, sondern hätte etwas Wesentliches darin begriffen? UNE SAISON EN ENFER entstand zweifellos aus einer letzten Hoffnung auf Verstandenwerden, deren Vergeblichkeit Rimbaud wohl schon halbbewußt war – sonst

<sup>260</sup> Isabelle Rimbaud: RIMBAUDS LETZTE REISE (Hannover 1964, S. 25) – Wiederabdruck in: Arthur Rimbaud: BRIEFE UND DOKUMENTE (Erweiterte Neuausgabe Berlin 2021: A+C online)

hätte er es so nicht geschrieben. Daß er sich, als er's in Händen hatte, nicht mehr drum gekümmert hat, steht wohl für diese Ambivalenz (die sich noch in dem Vorhaben der *Histoire splendide* zeigt, das 1874 in seinem Brief an Jules Andrieu offenbart wurde). – Material für seine Lebensarbeit bis 1874 waren seine Erfahrungen im Umkreis von Charleville (Schulbildung, die Natur, die Bücher, an die er herankam, die Menschen) sowie ein paar Stippvisiten in Paris und anderswo. Dazu kamen die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse im Zusammenhang mit dem Deutsch-französischen Krieg (am 31.12.1870 wurde Mézières, angrenzend an Charleville, von den Preußen beschossen; siehe auch Rimbauds Text *Le rêve de Bismarck*), dem öffentlichen Meinungsstreit, den wechselseitigen Identifikationen in der lokalen Bevölkerung, anschließend dann die *Commune de Paris* zwischen März und Mai 1871, mit ihrer auch für Rimbaud deprimierenden Niederlage (siehe Rimbauds Gedichte *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple*, *Les mains de Jeanne-Marie*, *Chant de guerre parisien*, *Démocratie*, *Qu'est-ce pour nous*, *mon cœur* und *Soir historique*).<sup>261</sup> Einen besonderen Schwerpunkt seiner Sozialisation bildeten Rimbauds Lektüren. Er muß ein unersättlicher Leser gewesen sein, dem die französische Literatur mehrerer Jahrhunderte, aber auch griechische und römische Werke zweifellos grundlegende Orientierung bedeuteten ... und ihm vielleicht die natürliche Orientierung an Eltern, insbesondere am Vater ersetzt hat.<sup>262</sup>

Dieser Erfahrungsraum war 1874 sinnlich, poetisch, intellektuell zweifellos ausgeschöpft. *UNE SAISON EN ENFER* (veröffentlicht im Oktober 1873) wurde und wird bekanntlich häufig retrospektiv, d.h. aus dem Bewußtsein um Rimbauds Leben ab 1876 interpretiert und von daher als endgültige Abkehr von seinem bisherigen Leben als Dichter verstanden. Seine Vielschichtigkeit (es ließe sich auch von Verwirrnis sprechen) läßt tatsächlich manche Interpretationen zu. Allerdings kamen während der Abfassung des Manuskripts in Roche (von April bis August 1873) sehr unterschiedliche Erfahrungen/ Intentionen/ Befindlichkeiten Rimbauds zusammen. Anfang 1873: widerstreitende Momente in der Beziehung mit Verlaine; – vor Mai 1873: Beginn der Arbeit an "Livre païen, ou Livre nègre" (so der Arbeitstitel); – Ende Mai bis Anfang Juli: mit Verlaine in London, erster Trennungsimpuls; – Juli: mit Verlaine in Brüssel, Verlaines Schüsse; – Ende Juli bis August: Rimbaud wieder in Roche, schreibt "in großer Erregung" (so die Familienüberlieferung) *UNE SAISON EN ENFER* zuende. – Zudem gab es 1873 bereits eine Vielzahl von Prosagedichten, um deren Veröffentlichung Rimbaud sich initiativ, wie wir heute wissen, auch nach 1873 noch bemühte. – Alle diese widerstreitenden Impulse und Tendenzen

<sup>261</sup> Eine gute Gelegenheit, an Bertolt Brechts tiefgründige Parabel *DIE TAGE DER COMMUNE* (1956) zu erinnern. Sie verdeutlicht das Problem eines Widerstand gegen Gewalt, der seinerseits auf Gewalt möglichst verzichten will, um sich nicht selbst ins Unrecht zu setzen. Die sehr sehenswerte Fernsehinszenierung aus dem Jahr 1966 ist auf youtube zu finden: <https://www.youtube.com/watch?v=DtOhMkJ4xg>.

<sup>262</sup> Ernest Delahaye interpretiert seinen Schulfreund Rimbaud in seinem Buch *RIMBAUD. L'ARTISTE ET L'ÊTRE MORAL* (éditions Albert Messein, 1923) sogar als Erben der französischen Tradition, insofern sich in seinem Werk Spuren unterschiedlichster Dichter und Denker finden. (Vgl. Clara Krollmann: *ARTHUR RIMBAUD UND DIE KRISE DES ABENDLANDES*; Gladbach-Reydt 1929, S. 10/11)



flossen in die Arbeit am Buch ein; von daher ist es kaum möglich, eindeutige Tendenzen oder Aussagen aus ihm zu destillieren, weder zum Thema *Abkehr von der Dichtung* noch zum Thema *Christlichkeit*.<sup>263</sup> – In einem Brief an Ernest Delahaye schrieb er im Mai 1873: "Je travaille pourtant assez régulièrement; je fais de petites histoires en prose, titre général: Laivre païen, ou Livre nègre. C'est bête et innocent. O innocence! innocence; innocence, innoc ... fléau!"<sup>264</sup>

Was kam direkt nach Veröffentlichung von *UNE SAISON EN ENFER*? Im Zusammenhang mit dem erst 2018 aufgefundenen Brief an Jules Andrieu<sup>265</sup> wissen wir, daß Rimbaud sein kreatives Potential auf ein neues Projekt richten wollte: *L'Histoire Spéculative*, zu dem die Prosagedichte (aus denen später die Sammlung *ILLUMINATIONS* wurde) vermutlich eine Art Vorstufe waren. Für dieses Projekt fand er offensichtlich keine Verbündeten. Erst danach hat Rimbaud endgültig die Tür aufgestoßen zu jenem weiteren Umkreis, mit dem sich seine Phantasie schon immer beschäftigt hatte: "la réalité rugueuse" (in: *Adieu*) – die er seit der frühen Jugend zu finden hoffte außerhalb der politischen und alltäglichen Enge, die er speziell Europa zuschrieb. Als einen Träger menschlicher Vitalität hat er in dieser umfassenderen Welt den Handel, das Geldverdienen entdeckt. – Das war nicht unbedingt ein Bruch in seinem Lebensprozeß, aber ein radikaler Wechsel der Bühne, der Requisiten. Leider wurde er gewisser Weise zu einem tragischen Irrtum – für den Arthur mit viel Tapferkeit die Konsequenzen getragen hat, wie für sein ganzes Leben.

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs. Assez eu.  
Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.  
Assez connu. Les arrêts de la vie. - O Rumeurs et Visions!  
Départ dans l'affection et le bruit neufs!  
A.R.

Die lebenslange Beschäftigung des expressionistischen Schriftstellers und Lyrikers Paul Zech mit Rimbaud wird – wohl zu recht – zwiespältig beurteilt. Zechs Übertragungen Rimbaudscher Werke gelten als unangemessen freie Nachdichtungen, seine biografische Darstellung enthält Einseitigkeiten, Fehlinterpretationen, sogar Zechsche Erfindungen. Zu seinem Rimbaud-Theaterstück (*Das trunkene Schiff. Eine szenische Ballade*) hatte schon Erwin Piscator (der das Stück 1926 uraufführte) bemerkt, daß Zech leider "nicht über Individualpsychologisches<sup>266</sup> hinweg [kommt], wobei er, sehr zum Schaden des Stücks, nicht einmal genügend das Individual-Anarchistische sieht, wieder ist es die Übertragung lyrischer Gefühle, die er hier in den Dichterkollegen Rimbaud übersetzt".<sup>267</sup> – Aus dieser

<sup>263</sup> Walther Küchler schreibt in der hier vorliegenden Monographie zutreffend, daß Rimbaud in *UNE SAISON EN ENFER* "alle in ihm liegenden aufgewühlten Möglichkeiten in ihrer ganzen furchtbaren Problematik aus sich heraus gestellt und zur Erscheinung gebracht" hat.

<sup>264</sup> *ŒUVRES COMPLÈTES* (Paris 1963, S. 288)

<sup>265</sup> Siehe die Dokumentation hier im Anhang.

<sup>266</sup> umgangssprachlich gemeint, nicht im Sinne der Adler'schen Individualpsychologie.

<sup>267</sup> Nach Haarmann/Siebenhaar (1987) – siehe Bibliographien.

durchgängig zu hohen Identifikation Zechs mit Rimbaud läßt sich jedoch möglicherweise gleichwohl eine in bestimmten Aspekten besondere Nähe zu Rimbauds Persönlichkeit vermuten; schon ein Blick auf Zechs von Extremen geprägtes Leben<sup>268</sup> kann darauf hindeuten. So beleuchten Paul Zechs Arbeiten vielleicht eine Facette Rimbauds, die in der Literaturwissenschaft gerne zu kurz kommt. Natürlich ist eine Art Seelenverwandtschaft (oder "Kongenialität") keine hinreichende Voraussetzung für lyrische Übersetzung, auch nicht für ernstgemeinte biografische Darstellungen; – Zechs *Szenische Ballade Das trunkene Schiff* dagegen empfinde ich unbedingt als Bereicherung der Rimbaudliteratur. Das Stück sucht mit dramatischen Mitteln Persönlichkeitsmomente Rimbauds zu interpretieren und nachzubilden. Dies gelingt Paul Zech meines Erachtens in beeindruckender Weise! "Zechs Drama will gerade die Ambivalenz zwischen absoluter Kunst und absolutem Leben als höchste Stufe der Spannung, damit der fragilen Sensibilisierung des Dichters in einer entsensibilisierten, spießigen Welt aufzeigen. Die ständige Entgrenzung des schöpferischen Ichs führt zur Ich-Dissoziation; die darin obwaltende Tragik erhöht die Kunstfigur zum Titan, der jene Polarität in sich bewußt auslebt. Darin liegt *'das geniale Phänomen Arthur Rimbaud'* [Erwin Piscator), das Zech zur dramatischen Gestaltung und Piscator zur szenischen Realisierung herausforderte."<sup>269</sup>

Zechs Theaterstück erinnert daran, daß auch Rimbaud kein aus der gesellschaftlichen Enge ausbrechender rousseau'scher *Edler Wilder* war – auch nicht in seiner ersten (poetischen) Lebenszeit. Er war einer von uns – vielfältig zersplittert in oft unvereinbare Facetten von Primärsozialisation, sozialen Normen und Widerstand gegen diese, Selbstentfremdung, seelischer Wurzellosigkeit und Konstruktionen von Beheimatung, Beziehungslosigkeit und individuellen Fähigkeiten und Intentionen, auf der Suche nach Sinn und Wert des eigenen Lebens, nach Bestätigung seines Soseins in der Menschenwelt.. – wie wir alle, nur mit besonders viel Begabung und Lebenskraft, Verzweiflung und Sehnsucht. Bei Rimbaud zeigt sich deutlich die nicht mehr durch traditionsgeleitete Übereinkünfte vermittelte Kluft zwischen innengeleiteter und außengeleiteter Persönlichkeitsentwicklung.<sup>270</sup> Gerade in Rimbauds krasser Verbindung zwischen kreativer Individualität (bei ihm auch der unbedingte Wille zur Verwirklichung seiner Berufung<sup>271</sup>), seelischer Zerstörung/Selbstentfremdung durch die Umstände der gesellschaftlichen Normalität und mehr oder weniger hilflosem Widerstreben gegen solche Zerstörung ist Arthur Rimbaud einer von uns, ein Mensch des 21. Jahrhunderts.

Implizit bedeutet Zechs Annäherung in der *Szenischen Ballade* einen affektiv nachvollziehbaren Brückenschlag zu Rimbauds zweiter Lebenszeit – als Abenteurer,

<sup>268</sup> Wikipedia gibt einen guten Überblick (Zugriff 5.9.21 12:19): [https://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Zech](https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Zech)

<sup>269</sup> Haarmann/Siebenhaar, a.a.O., S. 227 – Die *Szenische Ballade* ist zur Wiederveröffentlichung bei A+C online vorgesehen.

<sup>270</sup> Die Begriffe entstammen der immer wieder neu relevanten Konzeption David Riesmans in: THE LONELY CROWD (1950), deutsch: DIE EINSAME MASSE (Darmstadt 1956).

<sup>271</sup> So Clara Krollmann in ihrer Arbeit ARTHUR RIMBAUD UND DIE KRISE DES ABENDLANDES (Gladbach-Reydt 1929, S.19).

Waffen- und Elfenbeinhändler in Afrika. Arthur Rimbaud war nicht per se ein "guter Mensch"; situativ war er egozentrisch, manipulativ, verantwortungslos, zynisch – und das nicht erst in Afrika.<sup>272</sup>

In Rimbauds poetischem Werk lassen sich die Spuren all dessen noch überlesen, wenn wir es denn wollen; Paul Zech stellt diese Momente (und ihre praktischen Auswirkungen) in den Mittelpunkt seines Theaterstücks *Das trunkene Schiff* und bringt uns Arthur Rimbaud in besonderer Weise nahe, macht ihn für uns unmittelbar berührbar.<sup>273</sup> Dies muß unterkomplex bleiben – wie unsere Erfahrung von Mitmenschen im persönlichen Kontakt immer unterkomplex ist –, ist jedoch gleichwohl unverzichtbarer Aspekt in Rimbauds Persönlichkeit und Werk. Einiges von der mutmaßlich tieferen Wahrheit Rimbauds vermittelt demgegenüber (neben anderen) Walther Küchler – der übrigens Zechs Rimbaud-Übertragungen keineswegs rigoros diskriminierte.<sup>274</sup>

In der Dissertation der Romanistin Clara Krollmann (1929) erscheint der von Paul Zech profilierte Aspekt einbezogen in eine umfassendere Wahrheit Rimbauds: "Die ungeheure Dynamik eines Willens, der geboren ist aus dem Glauben an die Nowendigkeit einer Berufsverwirklichung, der glutvolle Drang eines kategorischen Imperativs, genährt durch das Ethos einer letzten Pflichtgebundenheit und -verbundenheit kann auf dem Wege seiner Mission leicht zu Gestaltungen und Bildwirklichkeiten kommen, die für den nicht tiefer Eingeweihten etwas Karikatur-, ja Fratzenhaftes an sich tragen. Die unerhörten Anmaßungen, die der Dichter von *Bateau ivre* und der Zauberer der *Nuit de l'Enfer* wagt, die an Gotteslästerung grenzende Emportreibung des eigenen Ichs bis zum Göttlichen, die stolz-prometheische Isolierungs- und Einsamkeitssucht und das als Ankäger und Richter zugleich den Schlußstrich setzende Erkennen, sie alle dürfen gewertet werden nur im Hinblick auf den letzten Willen dieses Lebens, der nichts anderes gewesen ist als der Wille zur Verwirklichung seiner Berufung, seiner Sendung, dessen unerbittliches *Du sollst* er jeden Augenblick zu hören vermeinte, dem in Gehorsam zu dienen das Postulat seines Lebens geworden ist.

Daß man ein Dasein von so einzigartiger Logik und Einheit zu einem wüsten Abenteuerer- und Vagabundenleben umdichtete, zu einem romanhaften Gebilde, dessen schwankende Mauern bald zusammenbrechen mußten, beruht einzig und allein in der Verkennung dieser letzten Trieb- und Willensrichtung, die zur Erfüllung einer außerordentlichen Mission tendiert, die in ihrem tiefsten Sinne eine durchaus metaphysische ist."<sup>275</sup> –

<sup>272</sup> Das *missing link* zwischen Rimbauds gemeinhin als kraß divergent verstandenen Lebensphasen ist der erst 2018 veröffentlichte Brief Rimbauds an Jules Andrieu (16. April 1874); siehe hier im Anhang.

<sup>273</sup> Das Theaterstück ist übrigens keineswegs – wie oft in Veröffentlichungen behauptet – die Dramatisierung seines gleichnamigen Gedichts (*Le bateau ivre*)!

<sup>274</sup> Im Nachwort seiner eigenen Ausgabe (1946) schrieb Küchler: "Die Übersetzung der ILLUMINATIONS von Paul Zech (Leipzig 1924) ist, trotz vieler Vorzüge, doch oft nicht nur zu frei, sondern manchmal auch 'poetischer' als die Sprache Rimbauds, da der Nachdichter sich oft erlaubt, die knappe Fassung seiner Vorlage durch schmückende Beiwörter und feinere Wendungen zu erweitern und zu verändern." (Arthur Rimbaud: SÄMTLICHE DICHTUNGEN. FRANZÖSISCH UND DEUTSCH. Heidelberg 1982, S. 344)

<sup>275</sup> Dr. Clara Krollmann: ARTHUR RIMBAUD UND DIE KRISE DES ABENDLANDES (M.-Gladbach 1929, S.19)

Ihre Arbeit kommt zu dem Schluß: "In der überstarken Betonung des Geistigen, in der Anerkennung nur *seiner* Werte, hat er die empirische Wirklichkeit vergewaltigt. Aber sein geistiges Wollen war so beweglich, das Leben, das aus ihm in die neue Zeit geströmt war, so weit und tief, daß es die kommende Generation nicht hinderte, auch der Welt des sinnhaft Gegebenen in ihm Raum zu geben. Damit ist wieder ein Lebenskomplex von Spannungen geschaffen worden, ohne die eine Kultur und ihre Vorwärts- und Höherentwicklung überhaupt nicht möglich wäre.

Aus der schöpferischen Bewegung seines eigenen Lebens hat Rimbaud die abendländische Kultur aus der Erstarrung und Isolierung zum Geiste, d.h. zum Leben in der Form des schöpferischen hingewiesen; damit hat er die Zielrichtung abendländischen Wollens überhaupt von neuem sichtbar gemacht."<sup>276</sup>

Der französische Essayist Jacques Rivière (1886–1925) schrieb in einem posthum veröffentlichten Buch über Rimbauds Gedichte: "Sie unternehmen keinen Versuch, uns das Schauspiel, das sie verbergen, verständlich zu machen; sie sind unter Mißachtung jeglichen geselligen Umgangs geschrieben, ja, sie stellen das Gegenteil eines Gespräches vor. In ihnen ist etws, das einem Unbekannten die Treue hält. Sie sind Zeugen. Sie sind wie Merkmale, die irgendeiner astronomischen Ordnung gedient haben, Das kleine Buch der ILLUMINATIONS muß man wie ein Notizbuch lesen, das der Tasche eines Gelehrten entfiel und in dem man überall geheimnisvolle Bemerkungen über einen Bereich unbekannter Erscheinungen findet. Wir waren nicht anwesend, wir kommen zufällig vorbei. Wir heben die unschätzbaren Reste auf, die uns nicht bestimmt waren. (...)"<sup>277</sup>

Ich liebte die ganz einfältigen Malereien, über Türen bunte Friese,  
Bühnenbilder, Jahrmarktsbilder der Gaukler, Ladenschilder,  
volkstümliche grelle Illustrationen; verstaubte Literatur, Kirchenlatein,  
erotische Bücher, die von Orthographie nichts wußten,  
Romane unserer Großmütter, Märchen, kleine Bücher der Kindheit,  
alte Opern, banale Refrains, naive Verse.  
**A.R.**

Rainer G. Schmidt schreibt (2004) im Zusammenhang mit Rimbauds "Photographies du temps futur" (wie er die *illuminations* nennen möchte in Assoziation einer entsprechenden Projektidee Rimbauds): "Ganz und gar keine betulichen Gravuren, das lebendige Licht wird zum bewegenden Bestandteil der Texte. Neue Medien, Synästhesien

<sup>276</sup> a.a.O., S. 97 – Die Arbeit ist zur Neuausgabe bei A+C (2022) vorgesehen.

<sup>277</sup> Jacques Rivière: RIMBAUD (Mit einem Vorwort von Rolf Klopfer; Freiburg/B. 1968: Verlag Eckhard Beckmann, S. 113; Neuausgabe München 1979)

kündigen sich an. Das Flackern früher Filme. auch die Töne setzen sich in Bewegung, suchen nach der *neuen Harmonie*, Collagen (*Reste alter Nationalhymnen*), Synkopen, das *Unerhörte* wird zum Maßstab. Vorahnung einer hemmungslosen Entwicklung, die alle Bereiche des Lebenskünste, Sprache, Sexualität, Ökonomie erfaßt. Revolutionen der Liebe bahnen sich an, die Umkehrung der Geschlechterbeziehungen, aber auch die Mechanisierung der Erotik. Und der Text hält Schritt: in atemberaubenden Enjambements überbrückt er mitunter eine ganze Seite, über Parenthesen und Einschübe hinweg – oder endet in Anakoluthen oder Kürzeln. Der Text macht die Musik, gibt den atemlosen Ton an, wütet, skandiert, punktiert, strichelt den Raum, greift über, verherrlicht alles, vernichtet alles – und hält inne."

"Beständig gleitet der Text zwischen den Schauplätzen, Einfällen, Sensationen: als ob die Bedeutungen kaum an den Wörtern haften wollten und sogleich begannen, sich abzustoßen, um einen neuen, kurzfristigen Aufenthaltsort anzusteuern. Nirgendwo ist der Text zu fixieren, und er scheint seine eigene Auflösung zu betreiben. Obgleich er todernt und bitterböse werden kann, hebt er sich durch den Zauber, der ihn ins Werk gesetzt hat, wieder auf. *'Ich allein habe den Schlüssel zu dieser wilden Parade.'* – Das düpiert jeden Leser und möglichen Deuter."

Im Anschluß zitiert oder paraphrasiert er Louise Varèse<sup>278</sup>: "Die Schwierigkeit beim Übersetzen der *Illuminations* ist nicht, wie manche anscheinend glauben, ihre Dunkelheit. Es ist ihre extreme Dichte in Verbindung mit ihrer prismatischen und proteischen Qualität. In den meisten von ihnen ist die wörtliche Bedeutung, die in den vielfachen Facetten der poetischen Bedeutung aufgegangen ist, kaum wichtiger als die Anfangsidee eines Komponisten, die vollständig in Musik verwandelt wird. Durch seine besondere Verwendung der Sprache wird Rimbauds Denken zu nichts anderem verdichtet als zu Dichtung. Und diese dichte poetische Masse ist fortwährend in Bewegung und Veränderung begriffen. Es gemahnt an einen chemischen Prozeß, wie sich hier in den Sätzen Wörter zu Wörtern fügen, um eine immer komplexere Verbindung zu bilden. Und wer kann sagen, welche von diesen kaleidoskopartigen Atomen Vorstellungen und welche Gegenstände sind?"<sup>279</sup>

Manches in Rimbauds Werk ist vielleicht eine Art "dialektische Bilder", wie Walter Benjamin sie meinte: "Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern das Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf, sondern Bild, sprunghaft. – Nur dialektische Bilder

<sup>278</sup> Louise Varèse war die erste wichtige Rimbaud-Übersetzerin ins Englische (New York 1946). Sie kam aus dem dadaistischen Umkreis und wurde Ehefrau des Komponisten Edgar Varèse.

<sup>279</sup> Alles in: Arthur Rimbaud: ILLUMINATIONS. ILLUMINATIONEN. FRANZÖSISCH UND DEUTSCH, ÜBERSETZT VON RAINER G. SCHMIDT (Wien und Basel 2004: Urs Engeler Editor, S.159, 161f.)

sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache." <sup>280</sup> – Wobei allerdings bei Rimbaud auch antezipierte Momente der Zukunft einbezogen werden in dieses *dialektische Bild*.<sup>281</sup>

Arthur Rimbauds Dichtung überwand Grundparameter der bisherigen Kunst. Deshalb konnten sich etliche andere künstlerische Strömungen auf ihn beziehen, angefangen mit den deutschen literarischen Expressionisten, den französischen Surrealisten und der Gruppe LE GRAND JEU.<sup>282</sup>

Rimbaud läßt sich jedoch nur bedingt mit den französischen Surrealisten assoziieren. Der anthropologisch orientierte Psychiater und Psychotherapeut Dieter Wyss schrieb in seiner frühen Monographie zum Surrealismus: "Rimbaud und Lautréamont, wie auch Apollinaire, enthalten (...) bereits den ganzen Surrealismus, nicht nur *in nuce*, sondern *in toto*. Die ILLUMINATIONS Rimbauds sind bei weitem nie von einem Surrealisten, mag er noch so bizarr Gehalte seines Unbewußten fixieren, erreicht worden. Zwischen Rimbaud und den Surrealisten klafft die Kluft von Genie zu Talent. Das halluzinatorische Fluidum der Dichtung Rimbauds haben weder Eluard noch Reverdy, noch Desnos oder Char in ihren Dichtungen festhalten können. So steht auch Lautréamonts MALDOROR einzigartig da, wie er und Rimbaud in ihrer gewaltigen Sprache, ihrem formalen und ästhetischen Können bei weitem das der Surrealisten überragen, deren ungeformte Sprache oft Gegenstand schärfster Kritik wurde. Im Vergleich zu diesen Dichtern ist das zuletzt genannte Werk Bretons und Eluards<sup>283</sup> ein fünfsträngiges Literatenprodukt."<sup>284</sup> Ähnlich sahen es auch die jungen Mitglieder von LE GRAND JEU, die sich seinerzeit (1928-30) deutlich von der Konzeptualisierung und Intellektualisierung des "Surrealismus" durch die Gruppe um André Breton abgegrenzt haben.<sup>285</sup>

Aber auch dieses Verdikt möchte ich relativieren im Hinblick auf den Maler und autobiographischen Autor Salvador Dalí, dessen kreative Existenz wie wenige die Beziehung *surrealistisch*<sup>286</sup> verdient; dies zeigt sich nicht zuletzt in seinen Schriften, die offenbar kaum rezipiert werden. – Dalí schrieb 1935: "Mein ganzer Ehrgeiz auf dem Gebiet

<sup>280</sup> Walter Benjamin: DAS PASSAGEN-WERK (GS V.1, S. 576f.)

<sup>281</sup> Um Rimbauds Lebensdynamik nachzuvollziehen, bedient sich Küchler mehrfach der Dichotomie "Genius" und "Dämon". Beide Begriffe scheinen für sich genommen zu Rimbauds Metaphorik zu passen, jedoch widersprechen sie seiner wie ich meine grundlegend nichtdualistischen, vielmehr dialektischen Lebenshaltung. Küchlers Schlußfolgerung: "Der Genius und der Dämon haben um die Seele Rimbauds gestritten" führt das eigentlich Moderne Rimbauds zurück auf die Kategorien jener Lebenswelt, aus der er ausbrechen wollte und – durch sein Werk – ausgebrochen ist.

<sup>282</sup> Siehe hier im Anhang den Aufsatz *Après Rimbaud la mort des arts* von Roger Gilbert-Lecomte aus LE GRAND JEU n°2 (Mai 1929).

<sup>283</sup> Gemeint ist der von beiden gemeinsam verfaßte Roman L'IMMACULÉE CONCEPTION.

<sup>284</sup> Dieter Wyss: DER SURREALISMUS. EINE EINFÜHRUNG UND DEUTUNG SURREALISTISCHER LITERATUR UND MALEREI (Heidelberg 1949: Verlag Lambert Schneider, S. 54). Das Rimbaud gewidmete Kapitel (S. 20-22) wird hier im Anhang dokumentiert.

<sup>285</sup> Siehe auch in Roger Gilbert-Lecomte / Maurice Henry / Henri Daumal: LE GRAND JEU. EINE AUSWAHL (Nürnberg 1980; Neuausgabe Berlin 2012: A+C online).

<sup>286</sup> Der Begriff geht auf Guillaume Apollinaire zurück, der ihn 1917 im Einführungstext zu dem Eric Saties Ballet *Parade* verwendete, das möglicherweise (hypothetisch!) durch Rimbauds gleichnamiges Gedicht inspiriert war. Apollinaires Beschäftigung mit Rimbauds poetischer Konzeption ist bezeugt und liegt nahe. (Vgl. C.A. Hackett: *Rimbaud and Apollinaire*, Oxford: French Studies, Volume XIX, Issue 3, July 1965, Pages 266-277, <https://doi.org/10.1093/fs/XIX.3.266>).

der Malerei besteht darin, die Vorstellungsbilder der konkreten Irrationalität mit der herrschsüchtigsten Wut der Genauigkeit sinnfällig zu machen (...) – Vorstellungsbilder, die vorläufig weder durch Systeme der logischen Anschauung noch durch rationale Mechanismen erklärbar oder reduzierbar sind. (...) Paranoisch-kritische Aktivität [bedeutet]: spontane Methode irrationaler Erkenntnis, die auf der kritisch-interpretierenden Assoziation wahnhafter Phänomene beruht."<sup>287</sup> Dies bedeutet, imaginäre ("wahnhaft") Eindrücke werden auf psychologisch relevante Objekte projiziert, um diese Eindrücke somit deutend erklären zu können. (Unter "Paranoia" versteht Dalí ein "wahnhaftes" oder "surreales" Phänomen mit einer "aktiven, systematischen Struktur".)<sup>288</sup>. – Woanders heißt es: "Ich definiere die paranoia-kritische Methode als die hohe Kunst, sich durch Hellsichtigkeit all seiner eigenen Widersprüche zu bedienen und andere die Ängste und Ekstasen seines Lebens erleben zu lassen, so daß ihnen dieses nach und nach ebenso wirklich und wesentlich wird wie ihr eigenes. Rein instinktiv konzipierte ich aber schon sehr früh meine Lebensformel: Die anderen dazu bringen, die Exzesse der eigenen Persönlichkeit als natürlich zu akzeptieren; sich von den eigenen Ängsten zu befreien, indem man eine Art kollektiver Anteilnahme schafft."<sup>289</sup>

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre;  
des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

A.R.

Rimbauds menscheitsgeschichtliche Bedeutung geht jedoch über die Stichworte Symbolismus, Surrealismus, Expressionismus und (hier folgend) Beat Generation hinaus. Seine existentielle – also nicht einseitig politische, ethische, künstlerische oder emotionale Kritik an der (Menschen-)Welt, wie sie ist, verweist zurück auf Friedrich Schillers vergleichbar radikales erstes Theaterstück DIE RÄUBER, 1782 in Mannheim uraufgeführt. Wesentlich daran war nicht das (in der Literatur durchaus schon damals vertraute) Motiv der Räuberbande, die für soziale Gerechtigkeit zu kämpfen meint, sondern die Darstellung individueller Vorstellungen und Intentionen als Ausdruck der grundlegenden Unmöglichkeit eines ethisch sinnvollen Lebens, einer (Selbst-)Entfremdung des Menschen, für die eine Lösung nicht vorstellbar erschien. "(...) da steh' ich am Rand eines entsetzlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähneklappern und Heulen, daß zwei Menschen, wie ich, den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden", resumiert Karl Mohr in der letzten Szene. Es war die Zeit, in der Immanuel Kant mit seiner

<sup>287</sup> Salvador Dalí: *Die Eroberung des Irrationalen* (1935; in: DIE EROBERUNG DES IRRATIONALEN. Essays. Frankfurt/M. 1973, S. 12-15)

<sup>288</sup> (A.a.O., S. 15) – Dalí erläutert in direkter Folge: "(...) jedes wahnhafte Phänomen paranoischen Charakters, selbst das augenblickliche, plötzliche, schließt bereits in Gänze die systematische Struktur ein und objektiviert sich erst *a posteriori* durch Einschalten der Kritik."

<sup>289</sup> in: Salvador Dalí: SO WIRD MAN DALÍ (Zusammengestellt von André Parinaud; München 1974, S. 15)

Erkenntnistheorie die Grundlage einer radikalen Kritik an der damaligen Normalität des Bewußtseins schuf und Wege zu ihrer Überwindung vorschlug. – Die übergeordnete Bedeutung des Stückes wurde offenbar bereits bei der Uraufführung vom Publikum empfunden (wenn auch nicht unbedingt verstanden). Das Nationaltheater Mannheim glich "einem Irrenhaus, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum. Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Tür. Es war eine allgemeine Auflösung wie ein Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht."<sup>290</sup>

1792 (dem Jahr der ersten revolutionären Erhebung in Paris, des Sturms auf die Bastille) wurde Schiller die französische Ehrenbürgerschaft verliehen und damit auch die französische Staatsbürgerschaft – in Würdigung dieses in Paris aufgeführten Dramas. Während der revolutionären Prozesse ging es nicht zuletzt um das Bedürfnis nach einer grundlegend menschenwürdigeren Gesellschaft. In denselben Zusammenhang kann auch die Pariser Kommune von 1871 gestellt werden – ebenso wie Arthur Rimbauds Lebenskampf. Ein Gedicht wie *Qu'est-ce pour nous, mon cœur* hätte auch Schiller seinem Karl Mohr schreiben können. Da wie dort geht es um den in jeder Generation aufflammenden Protest – meist hilflos, oft selbstzerstörerisch – gegen die Welt, wie sie ist, geht es um die in uns bewahrte Ahnung eines menschenwürdigen Daseins.<sup>291</sup>

Rund 50 Jahre später entstand mit Georg Büchners satirischer Komödie LEONCE UND LENA (1836) ein Werk, das in seiner bitteren Skurrilität Rimbauds Modernität, seinem Versuch, die einschläfernde Schögeistigkeit der jeweils etablierten Literatur zu überwinden, wieder um einen Schritt näher ist. – 1928/29 schreibt Clara Krollmann in ihrer Dissertation: "So ist der abendländische Geist in eine schwere Krise geraten, seine Not unermesslich groß geworden. Die Erneuerung anbahnen konnte nur einer, der diese Not im Innersten erlebte, der aber zugleich aus der Kraft eines der Zeit entgegengesetzten Wollens die Gefährdung sichtbar zu machen vermochte, der fähig war, das Ewige hinter den Erscheinungen zu spüren. Dieser Berufene ist Arthur Rimbaud gewesen."<sup>292</sup>

Walter Küchler schreibt im vorliegenden Buch: "In seiner entschiedenen Verneinung der europäischen Geistesentwicklung rührte Rimbaud an einen Glauben, der dem optimistischen, selbstgefälligen, unbesinnlichen europäischen Gedanken bis in die neueste Zeit, fast bis in die Zeit nach dem ersten Weltkrieg als unerschütterlich galt. Auch dann noch sprach man gewöhnlich von einer erst heraufziehenden Krise, aber Rimbaud erkannte fast fünfzig Jahre vorher, als er gerade neunzehn Jahre alt werden wollte, die Fragwürdigkeit einer langen Entwicklung, als ob er ein historisch geschulter Kulturpsychologe gewesen wäre."

---

<sup>290</sup> Nach Bernhard Zeller: SCHILLER. EINE BILDBIOGRAPHIE (München 1958, S. 28 f.)

<sup>291</sup> Stellvertretend soll hier auf zwei Zeugnisse junger Menschen hingewiesen werden, die nicht zuletzt an diesem Leid gestorben sind:

Guido Mohammad Jafar: AUFZEICHNUNGEN EINES SUCHENDEN. DER NICHT "STERBEN" WILL (Berlin 2020: A+C online) und Greta F.: JUNKIE (hier im Anhang)

<sup>292</sup> Clara Krollmann: ARTHUR RIMBAUD UND DIE KRISE DES ABENDLANDES (Gladbach-Reydt 1929, S.18). Mit Oswald Spenglers geschichtspessimistischer Konzeption hat die Arbeit nichts zu tun.



An unseren besten Freunden gehen wir meist um ein paar Jahrhunderte  
vorüber. Von manchen wissen wir.  
Wenn wir von ihnen lesen oder ihre Bilder sehen. Aber das sind doch nur  
die wenigsten. Und von denen, die nach uns geboren werden, wissen wir gar  
nichts. Darum beneide ich die Schaffenden so.  
Sie können denen, die nach ihnen kommen, einen Gruß zuwinken.  
Anna Elisabet Weirauch

Theodor W. Adorno schrieb: "Das Rimbaudsche *Il faut être absolument moderne* ist kein ästhetisches Programm und keines für Ästheteten, sondern ein kategorischer Imperativ der Philosophie."<sup>293</sup> – Meiner Meinung nach meinte es Rimbaud genauso, auch wenn er die Kategorie *Philosophie* nicht für sich in Anspruch nahm. Zwar ließe sich Rimbauds Satz auch in Zusammenhang mit Formulierungen sehen, wo er die Zuordnung "modern" ablehnt als Moment einer normativen Forderung, sich den Segnungen des "Fortschritts"



pauschal zu unterwerfen. Zu bedenken ist allerdings, daß der hier diskutierte Satz nicht nur 1871 in beiden "Seherbriefen" erscheint, sondern wortgleich auch im abschließenden Text (*Adieu*) der SAISON EN ENFER (1873). Zudem schreibt Rimbaud jeweils nicht "*moderne*", sondern "*absolument moderne*"; das könnte ein entscheidender Unterschied sein.<sup>294</sup>

Zur Avantgarde gehört Rimbaud noch in den nächsten Generationen. In manchem scheint es – in Form und Inhalt – Nähe zu Walter Benjamins irisierend vielfältiger kritischer Auseinandersetzung mit Gesellschaft und Kultur zu geben.<sup>295</sup> Eine Generation später entsteht mit der Beat Generation in den USA eine Bewegung, die sich völlig zu Recht gerade auch auf Arthur Rimbaud bezogen hat.<sup>296</sup> Michael McClure, Dichter und Protagonist der Beat Generation, schreibt: "Revolten frieren

<sup>293</sup> Theodor W. Adorno: *Wozu noch Philosophie* (GS 10.2, S. 473)

<sup>294</sup> Alain Bardel dokumentiert die Diskussion zu diesem Satz unter französischen Rimbaldiens/Rimbaldiennes: [http://abardel.free.fr/varia/il\\_faut\\_etre\\_absolument\\_moderne.htm](http://abardel.free.fr/varia/il_faut_etre_absolument_moderne.htm)

<sup>295</sup> Vgl. hierzu die Dokumentation zu Rimbauds Brief an Jules Andrieu (1874), hier im Anhang.

<sup>296</sup> Vgl. Véronique Lane: *THE FRENCH GENEALOGY OF THE BEAT GENERATION. BURROUGHS, GINSBERG AND KEROUAC'S APPROPRIATIONS OF MODERN LITERATURE, FROM RIMBAUD TO MICHAUX* (2017) ISBN 978-1-5013-2504-5 – Die Abbildung aus dem Buch zeigt Allen Ginsberg in seinem Zimmer im Beat Hotel, 9 rue Git-le-Cœur, Paris (1956). Ginsberg (1926-1997) hat in seinen späteren Seminaren (an der Naropa University, um 1975) seine StudentInnen ausführlich auf Rimbaud und dessen aktuelle Bedeutung hingewiesen, siehe auf <https://allenginsberg.org/2016/10/rimbards-birthday-2/>.

Das Werk des ganz eigenständigen Autors Henry Miller zeigt in seiner Verbindung von Bewußtem und Unbewußtem, die Vielschichtigkeit seiner Symbolik, seiner genuin anarchischen Lebenshaltung große Nähe zu Rimbaud, nicht nur durch sein wichtiges Buch zu diesem: *THE TIME OF THE ASSASSINS* (1962; deutsch: *VOM GROSSEN AUFSTAND*). Die Dichterin und Sängerin Patti Smith als bedeutende jüngere Vertreterin der *Beat Generation* hat sich Rimbaud verwandt gefühlt, seit sie ihn mit 16 entdeckte (*JUST KIDS*, Köln 2010, S. 36). Siehe auch ihren Lyrikband *BABEL* (Frankfurt/M. 1980) und das Buch ihrer Freundin Andy Ostrowe: *WILLE UND VERMÄCHTNIS* (Linden 1983). 2017 kaufte sie ein noch erhaltenes Gebäude auf dem ehemaligen Grundstück der Witwe Rimbaud in Roche, wo Arthur *UNE SAISON EN ENFER* geschrieben hatte, um es vor dem Abriß zu retten.

nicht, sie setzen sich fort. Die Revolte ist leicht – und sie ist es nicht. Sie ist kein Geschenk, sondern Naturell, das nicht verschenkt werden kann. Die Revolte ist das Reglement, das Teilen, die Konzentration der Kräfte, auf der Suche nach frischer Realität. Wir leben in den Visionen anderer, durchlaufen sie, wie diese die unsrigen durchlaufen haben. Wir leben in den geistigen Erfindungen der Menschen um uns. Die Erfindungen und Visionen, die sie geschaffen und wieder gesprengt haben, sind für uns Zeichen des Mutes und des Verlangens. Das Universum ist kalt und warm, darin heiße Energiequellen. Diese sind genauso unüberschaubar wie das Universum selbst, aus Mangel eines Maßstabes, den man anwenden könnte. Kein Zynismus hält einem Urteil stand. Die Revolte drängt zum Leben – sie ist der dem Tod entfernteste Zustand. Steine revoltieren nicht. Es gibt keine endgültigen Antworten. Handlungen und Gewalt, die kausal erklärbar sind, sind süße Formen der Zerstörung. Und die Traurigkeit des Sterben-Müssens. Es gibt keinen Plan, an den man sich halten könnte. Überall Freiheit. Die physischen Stimmen sind hörbar. Ebenso die physischen Stimmen der Toten und Trägen. Immer und überall gibt es die Revolte und die spontane Lebensführung."<sup>297</sup>

Der deutsch-israelische Literaturwissenschaftler Werner Kraft schreibt 1969 an den Rimbaud-Übersetzer Curd Ochwad: "Ich habe mit tiefem Eindruck gelesen von Salinger: HEBT DEN DACHBALKEN HOCH, ZIMMERLEUTE, und SEYMOUR WIRD VORGESTELLT. Kennen Sie das? Zwei Geschichten, die eine sind. Besonders die zweite. Ich habe an Sie gedacht und an Rimbaud."<sup>298</sup> – Roger, dem es auch um diese Dinge ging, schrieb mir 1977 (da war er 17):

"Ich bin darauf gekommen, daß wir nicht leben.  
Da das Leben kein Leben ist sondern vegetieren das gilt für die Leute die glauben das Leben  
zu leben und für die wir nicht leben, sie können nicht verstehen wie wir leben.  
Darum leben wir nicht. (für die)  
Wir sind tatsächlich Marsmenschen. Manchmal glaube ich, man sollte wie "EULENSPIEGEL"  
leben, die Leute darauf aufmerksam zu machen wie sie eigentlich leben. Oder andere  
Marsmenschen suchen und das ist so schwer, denn es ist wahrscheinlich, daß sich diese  
Marsmenschen angepaßt haben und sich so gut tarnen  
daß sie gar nicht auffallen unter den Leuten.  
Ich auch, denn ich kenn' keine Marsmenschen außer dir (persönlich).  
Man muß versuchen sie rauszulocken."

Ich wurde aufmerksam gemacht auf Rimbaud durch den Holzschneider HAP Grieshaber, der mir 1970 eine Ausgabe von UNE SAISON EN ENFER schickte. Im Nachwort des Übersetzers Werner Dürrson hatte er eine Stelle angestrichen: "Daß revoltierende deutsche Studenten der 68er Jahre sich in ihrer Ratlosigkeit auf diesen Dichter berufen

<sup>297</sup> Michael McClure: Revolte, in: ACID. NEUE AMERIKANISCHE SZENE, hrsg. von R. D. Brinkmann und R.R. Rygulla (Darmstadt 1969: März Verlag, hier: Frankfurt/M. 1981, S. 216-226).

<sup>298</sup> Werner Kraft: ZWISCHEN JERUSALEM UND HANNOVER. DIE BRIEFE AN CURD OCHWADT (Göttingen 2004, S. 113)

hätten, wurde nirgends vernommen.<sup>299</sup> An Pariser Häuserwänden standen im Mai 1968 für die Ideale, das Leben zu verändern und der Phantasie zur Macht zu verhelfen, die Namen Rimbaud und Hölderlin."<sup>300</sup>

Grieshaber war Rimbauds Bemühen, Wirklichkeit in eine neue ästhetische Form zu übertragen (statt nur Kunst in die Wirklichkeit zu überführen)<sup>301</sup>, zweifellos sehr nahe. 1972 erinnerte er sich an Vorträge vor StudentInnen nach 1945: "Wer wisse denn, dozierte ich, ob dialektisch der Ausdruck '*Neue Kunst*' noch gerechtfertigt sei? Ob die neue Kunst nicht viel tiefer hinabsteigen müsse in das Leben selbst hinein? Sie würde vielleicht gar nicht mehr die Würde, die ihr das Bürgertum gegeben hat, tragen. Sie könnte vielleicht so sein, daß der Begriff gar nicht mehr zu ihr paßt. Vielleicht sei der Ausdruck '*Kunst*' nur der Ausdruck einer klassenmäßigen Heraussetzung. Eine Verabsolutierung, die die spätere Zeit vielleicht gar nicht mehr erlauben würde. Vielleicht brauche die neue Zeit in diesem Sinne gar keine Künstler mehr."<sup>302</sup>

1973 sagte er in einer Ansprache: "Ich hatte nichts von '*engagierter Kunst*', denn ich bin ein homme engagé, für den es selbstverständlich ist, daß eine Sache nur dann einen Wert hat, wenn sie politisiert worden ist. Bei engagierter Kunst habe ich (Sie wissen, ich bin ein Bürger der Bundesrepublik) leider bemerken müssen, daß sie für den engagierten Künstler selbst und einen kleinen Kreis von Gleichgesinnten gemacht worden ist, daß sie also gar nicht wirkt. Sie politisiert nichts und niemanden, weil eh schon alle überzeugt sind. Aber Gewirktes besteht, weil es im Volk weiterwirkt und selbst dort die Welt verändert, wo nicht vorgeplant worden ist. Je intensiver der Künstler an seinem Werk arbeitet, je weniger er zur Seite schießt, desto geheimnisvoller ist der ganze Vorgang im Atelier, desto mehr Menschen sind an seinem Tun beteiligt. Man nennt das glaubhaft sein, dieses il faut le faire. Jedem, der das Metier kennt und weiß wie einer ist, wenn er was *macht* – ob er von seinem Werk besessen ist, ob es heißt, er sei verweist oder in den Brunnen gefallen –, ist es nicht fremd, daß in solchen freien Augenblicken der Künstler nicht für direkte Aktion da ist. In solchen Augenblicken ist Kunst, was er macht, oder es existiert nicht. Mir fällt dazu weiter gar nichts ein. Ich weiß nur, daß es mich nicht gehindert hat, die meiste Zeit meines Lebens ein sehr betroffener Zeitgenosse zu sein."<sup>303</sup>

In dem erwähnten Aufsatz zu Rimbauds Gedicht *Chant de guerre parisien* belegt Hermann H. Wetzel nuanciert Rimbauds Methode der Verschränkung inkompatibler Metaphern, um durch die dadurch entstehende Dissonanz, die prima vista empörende Konfrontation konventionelle Interpretationen von Zusammenhängen infrage zu stellen. Eine entsprechende Intention zeigt sich in vielen Rimbaud'schen Gedichten, explizit vor allem

<sup>299</sup> In der Hausbesitzer-Bewegung der 80er dagegen gehörte Rimbaud zu den Bezugssymbolen.

<sup>300</sup> Werner Dürrson (Stuttgart 1970/1992, S. 103)

<sup>301</sup> Siehe hierzu im Anhang Rimbauds Brief an Jules Andrieu (1874) sowie Hermann H. Wetzel: *Rimbauds 'Chant de guerre parisien' als Beispiel engagierter Dichtung*.

<sup>302</sup> Quelle: Willem Sandburg/Margot Fuerst: GRIESHABER – DER BETROFFENE ZEITGENOSSE (Stuttgart 1978, S. 146f.) – Das Buch ist wohl die beste Zusammenstellung von Texten und Werken Grieshabers unter diesem Blickwinkel!

<sup>303</sup> a.a.O., S. 22.

in seinem Brief an Jules Andrieu (1874), er zeigt sich in Michael McClures Vorstellung von Revolte wie auch in Grieshabers lebenslanger Verschränkung von Kunst und Politik.<sup>304</sup> – Sie zeigt sich in ebenso radikaler Weise in dem irisierenden, vielfältig ineinander verschränkten Werk Herbert Achternbuschs, seinen Filmen wie seinen Büchern oder den Bildern.<sup>305</sup>

.. Und dann gibt es noch eine Überlegung Adorno, die den Impuls zur Neuausgabe der sechs Bücher von und über Arthur Rimbaud bei A+C begründen könnte: "Wie Rimbauds ungeheures Wort [*Il faut être absolument moderne*] vor hundert Jahren die Geschichte der neuen Kunst antezipierend bis zum äußersten in sich vollzog, antezipierte sein Verstummen, seine Einordnung als Angestellter, die Tendenz. Ästhetik heute hat keine Macht darüber, ob sie zum Nekrolog für die Kunst wird; nicht aber darf sie den Leichenredner spielen; generell das Ende konstatieren, am Vergangenen sich laben und, gleichgültig unter welchem Titel, zur Barbarei überlaufen, die nicht besser ist als die Kultur, die Barbarei als Vergeltung für ihr barbarisches Unwesen sich verdient hat. Der Gehalt der vergangenen Kunst, mag Kunst nun selbst abgeschafft werden, sich abschaffen, vergehen oder verzweifelt sich fortsetzen, muß aber nicht selber notwendig hinab. Er vermöchte die Kunst zu überleben in einer Gesellschaft, die der Barbarei ihrer Kultur ledig geworden wäre."<sup>306</sup>

UNE SAISON EN ENFER repräsentiert durchgängig einen komplexen biografisch-poetischen Verarbeitungsprozeß Rimbauds, bei dem durchaus widersprüchliche Empfindungen, Selbstinterpretationen, Überlegungen und Perspektiven zusammenkamen. Spätestens der 2018 veröffentlichte Brief an Jules Andrieu (vom April 1874) belegt zwingend, die im *Höllennbuch* anklingende Abkehr von aller poetischen/literarischen Arbeit keineswegs das letzte Wort blieb. Genauso ist es (schon an manchen Stellen des Buches) mit Rimbauds Haltung zu den Errungenschaften der "modernen" Welt, nicht zuletzt der Wissenschaften. Einerseits lehnt Rimbaud sie ab, sieht sie als Momente von Entfremdung (mein Begriff), die von "modernen Predigern" gefordert wird – aber andererseits wollte er letztlich doch Einfluß nehmen in dieser modernen Welt; das wird offensichtlich im Brief an Jules Andrieu und seinem folgenden Leben in Arabien und Afrika.

Ich kann Rimbauds Satz "*Il faut être absolument moderne*" nur als Forderung verstehen, die konventionell-moderne Gegenwart an ihren eigenen Ansprüchen zu messen, sie immanent zu kritisieren, ihre Errungenschaften, ihre Wissenschaften zu nutzen für menschengemäße Erkenntnisse und Entscheidungen. (In einem Brief am 6. Mai 1883 träumt Rimbaud von einem Sohn, "mit dessen Erziehung nach meinen Gedanken ich den

<sup>304</sup> Siehe auch den Aufsatz der Romanistin Alexandra Müller [Bakir]: DER ENTWURF EINER PROGRAMMATISCHEN ÄSTHETIK IN THEORIE UND PRAXIS - RIMBAUDS *LETTRES DU VOYANT* UND DAS PROSAGEDICHT *MÉTROPOLITAIN* (1998 GRIN Verlag, ISBN: 9783638185288I)

<sup>305</sup> <https://youtu.be/t0hU98vgyUE> . Siehe auch die Dokumentation "Komm doch an den Tisch" (1998), als Bonusfilm in: "Die Olympiasiegerin" (Pierrot le Fou 2008)

<sup>306</sup> Theodor W. Adorno: ÄSTHETISCHE THEORIE (GS 7, S. 13)

Rest meines Lebens hinbringen würde, um ihn mit der vollkommensten Ausbildung auszustatten und zu rüsten, die in unserer Zeit zu erlangen wäre, und den ich einen berühmten Ingenieur werden sähe [...]".)

Walther Küchler soll hier das letzte Wort haben:

"Er wußte um das heilige Schweigen und hat es in Worte gefaßt: *J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable*. Er hat das Schweigen in der Natur auf nächtlichen Wanderungen vernommen, in so stiller Hingabe, da er vielleicht seine eigenen Schritte nicht mehr vernahm, ein Schweigen, in dem die Zeit für ihn stille stand. Auch diese seelische Hingabe konnte er sagen: *Il y a une horloge qui ne sonne pas*. Er wußte um eine Uhr, die keine Zeit mehr kündigt und ihm erlaubt, im Zeitlosen zu bleiben, ungestört von der Zeit in der natürlichen und in der eigenen Stille. Ein Vers, ein Gedicht von Seele zu Seele, in einer Sprache, die selbst Seele ist, kaum Gedanke, kaum Gefühl, fast nur bewußtloses Verlorensein irgendwo, irgendwann, *sans rien qui pèse ou qui pose*."

### Zur Neuausgabe

Um die Auffindbarkeit zu erleichtern, wurden die bei Küchler oft genutzten deutschen Titel zumeist durch die französischen Titel der Gedichte ersetzt. Die Typografie der Zitierweise von Gedichten wurde vereinheitlicht, einige Flüchtigkeitsfehler bereinigt sowie Angaben ergänzt. Gelegentlich wurden seltsam umständliche Satzkonstruktionen vereinheitlicht.<sup>307</sup>

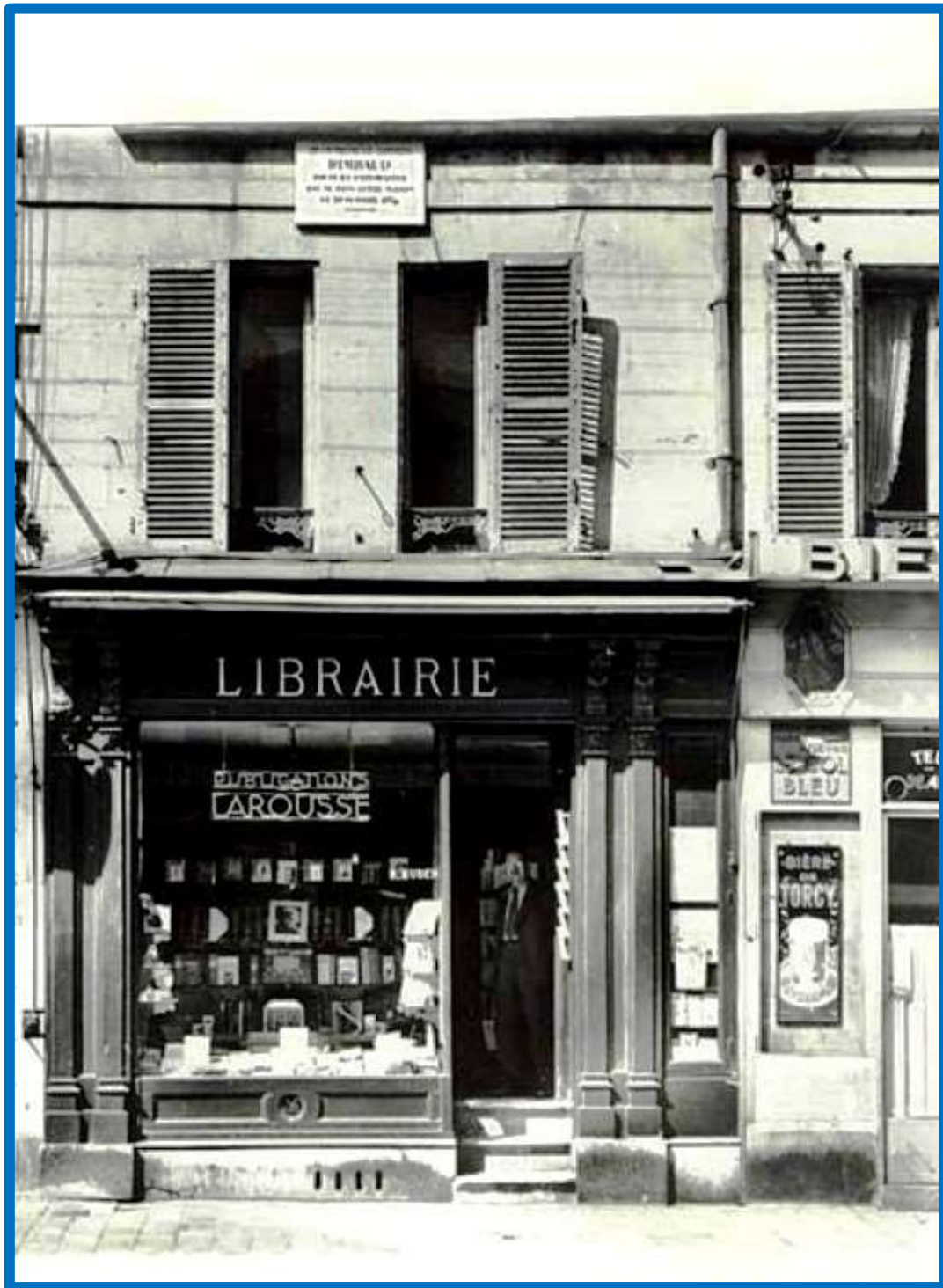
Der Anhang zur Neuausgabe enthält Arbeiten von Hermann H. Wetzell (Literaturwissenschaftler), Roger Gilbert-Lecomte (LE GRAND JEU), Dieter Wyss (Psychiater), Thomas Bernhard (Schriftsteller), Greta F. (Musikerin), Patti Smith (Dichterin und Musikerin) und Arthur Rimbaud.

*Auch für Ninives*

Mondrian Graf v. Lüttichau

---

<sup>307</sup> Unbegreiflich blieb mir, wieso Küchler fast regelhaft den Konjunktiv II (irrealis) verwendet, wo der Konjunktiv I (indirekte Rede) angebracht wäre; vielleicht in unbewusster Überblendung mit dem französischen *subjonctif*? Dies wurde korrigiert. – Insgesamt hätte der damaligen Veröffentlichung eine lektorielle Durchsicht gutgetan; möglicherweise hat Lambert Schneider, der Verleger, darauf verzichtet in Achtung gegenüber der Bedeutung Küchlers als literaturwissenschaftlichem Fachmann und Übersetzer und dessen persönlicher Situation. Geschrieben bzw. veröffentlicht hat er dieses Buch über Rimbaud in seinen letzten Lebensjahren, nach der fachlichen Ausgrenzung während der NS-Zeit und nachdem 1942 sein Sohn Heinz gefallen war.



Arthur Rimbauds Geburtshaus in Charleville

## Bibliographien

(1948 + 2022)

### W. Küchler (1948)

#### **Benutzte Ausgaben der Werke Rimbauds**

ŒUVRES DE ARTHUR RIMBAUD, Vers et Prose, par Paterné Berrichon, Préface de Paul Claudel, Paris, Mercure de France 1912 und später.

POÉSIES, Edition critique par H. de Bouillane de Lacoste, Paris, Mercure de France, 1943 (enthält nur die Versgedichte).

UNE SAISON EN ENFER, Edition critique par H. de Bouillane de Lacoste, Paris, Mercure de France 1943. – Eine angekündigte kritische Ausgabe der ILLUMINATIONS von demselben Herausgeber konnte nicht eingesehen werden.

[RIMBAUD:] EBAUCHES, recueillies par Marguerite Yerta-Méléra, Paris 1937.

Arthur Rimbaud ŒUVRES COMPLÈTES, première édition intégrale avec introduction et notes bibliographiques par Pascal Pia. The Halcyon Press, A.A.M. Stols Editeur, Paris 1931.

Rimbaud, DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES, avec un préface et des notes par François Ruchon, Vérenaz-Genève, 1946.

Arthur Rimbaud, ŒUVRES COMPLÈTES, herausgegeben von Jules Mouquet und Rolland de Renéville, Paris 1946. (Konnte nicht mehr eingesehen werden.)

Arthur Rimbaud, SÄMTLICHE GEDICHTE IN DEUTSCHER ÜBERTRAGUNG VON WALTHER KÜCHLER, Heidelberg, Lambert Schneider, 1946.

#### **Briefe**

LETTRES DE J.-A. RIMBAUD (Egypte, Arabie, Ethiopie) avec une introduction et des notes par Paterné Berrichon (Paris 1899).

CORRESPONDANCE INÉDITE (1870-1875) d'Arthur Rimbaud, précédé d'une introduction de Roger Gilbert-Lecomte (Paris 1929). – *Le Grand Jeu!*

LETTRES DE LA VIE LITTÉRAIRE D'ARTHUR RIMBAUD (1870-1875), réunies et annotées par Jean-Marie Carré (Paris 1931).

#### **Die wichtigsten der benutzten Veröffentlichungen über Rimbaud**

Paterné Berrichon, JEAN-ARTHUR RIMBAUD, LE POÈTE, Paris 1912.

Jean-Marie Carré, LA VIE AVENTUREUSE DE JEAN-ARTHUR RIMBAUD, Paris 1926.

Marcel Coulon, LE PROBLÈME DE RIMBAUD, POÈTE MAUDIT, Nîmes 1923.

Ernest Delahaye, RIMBAUD, L'ARTISTE ET L'ÊTRE MORAL, Paris 1923.

Ernest Delahaye, SOUVENIRS FAMILIERS À PROPOS DE RIMBAUD, VERLAINE ET GERMAIN NOUVEAU, Paris 1925.

Ernest Delahaye, LES ILLUMINATIONS ET UNE SAISON EN ENFER, Paris 1937.

- Benjamin Fondane, RIMBAUD LE VOYOU, Paris 1923. – (*Deutsch: Rimbaud der Strolch; München 1991*)
- Hans Jakob, DAS LEBEN DES DICHTERS JEAN ARTHUR RIMBAUD, München 1921.
- A. Rolland de Renéville, RIMBAUD LE VOYANT, Paris 1929.
- Isabelle Rimbaud, RELIQUES, Paris 1923.
- Julius Rütsch, *Zum Stil der Prosagedichte Arthur Rimbauds*, in der Zeitschrift Die Neueren Sprachen, Bd. 39, (1931) S. 17 ff.
- Enid Starkie, DAS TRUNKENE SCHIFF, ARTHUR RIMBAUD, übertragen aus dem Englischen von Hans B. Wagenseil, Berlin o.J. (1938). – *Es gibt eine wesentlich veränderte Neuausgabe mit neuem Nachwort der Autorin (London 1961). Diese erschien auf deutsch Hamburg 1963 (Leibniz-Verlag), neu unter dem Titel DAS LEBEN DES ARTHUR RIMBAUD (München 1990).*
- Paul Verlaine, LES POÈTES MAUDITS, RIMBAUD (Œuvres complètes, t. IV, p. 16 ff.).
- Paul Verlaine, BIOGRAPHIES DE POÈTES ET LITTÉRATEURS, RIMBAUD (ebenda, t. V, p. 353 ff.)  
*Gemeint ist wohl Verlaines Beitrag zu Les hommes d'aujourd'hui vom November 1888.*<sup>308</sup>
- Paul Zech, JEAN-ARTHUR RIMBAUD. EIN QUERSCHNITT DURCH SEIN LEBEN UND WERK, Verlag Rudolf R. Zech, Berlin, o.J. (1948) (konnte nicht mehr eingesehen werden).

### Literaturhinweise zur Neuausgabe (2022)

- Yves Bonnefoy: ARTHUR RIMBAUD (Reinbek 1962, <sup>8</sup>2005)
- Yves Bonnefoy: Rue Traversière (Frankfurt/M. 1980)
- Michel Butor: VERSUCH ÜBER RIMBAUD (Aachen 1994: Rimbaud Verlagsgesellschaft)
- Thomas Eichhorn: *Das Schreiben und das Schweigen* (Nachwort zu: Arthur Rimbaud: Sämtliche Dichtungen ; Aachen 1991; München 1997, <sup>2</sup>2002: dtv)
- Roger Gilbert-Lecomte / Maurice Henry / René Daumal: LE GRAND JEU (Auswahlband, Nürnberg 1980; Neuausgabe Berlin 2012: A+C online)
- Hermann Haarmann/ Klaus Siebenhaar: *"Ich bin der Stern, den die Magier in furchtbaren Wachträumen erst ahnen!" Anmerkungen zu Arthur Rimbaud und Paul Zech* (Nachwort zu: Paul Zech: Rimbaud. Ein biographischer Essay und die szenische Ballade *Das trunkene Schiff*; Rudolstadt 1986)
- Karl August Horst: *Der Mythos um Rimbaud* (Rezension zu: Etiemble: Le mythe de Rimbaud), in: MERKUR Dezember 1955, Heft 94, S. 1193-1197
- Klaus Kinski spricht Rimbaud (Zusammenstellung 2003: Universal Music Berlin, CD 03)  
*(Rezitationen stammen von 1959-62, Vorlage ist die Übertragung Paul Zechs)*
- Clara Krollmann: ARTHUR RIMBAUD UND DIE KRISE DES ABENDLANDES (Gladbach-Reydt 1928) – *Neuausgabe bei A+C online vorgesehen.*

<sup>308</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Hommes\\_d%27aujourd%27hui](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Hommes_d%27aujourd%27hui)

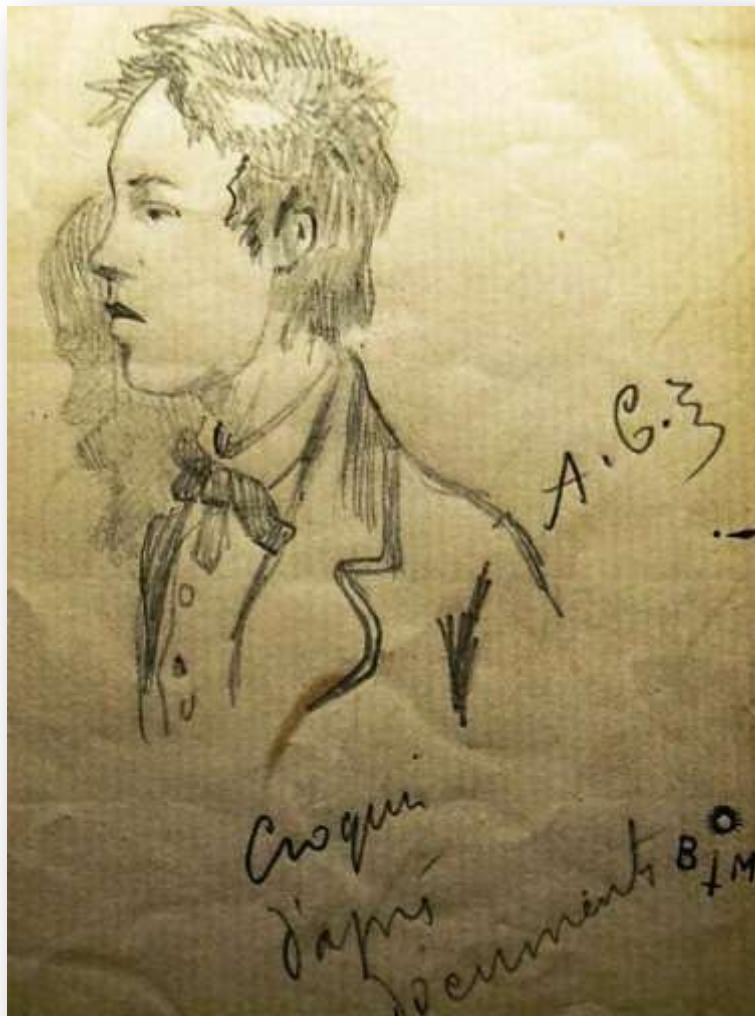


- Walther Küchler, *Trunkene und gläubige Dichtung, Rimbaud–Claudel. Zwei Vorträge. Darstellung und Deutung*, Heft 6, Silvia-Verlag (Iserlohn), 1948.
- Paul La Cour: FRAGMENTE EINES TAGEBUCHS (1948, deutsch Frankfurt/M. 1953; Neuausgabe Berlin 2022: A+C online)
- Guido Mohammad Jafar: AUFZEICHNUNGEN EINES SUCHENDEN. DER NICHT "STERBEN" WILL (Veränderte Neuausgabe Berlin 2020: A+C online)
- RIMBAUD. L'ŒUVRE INTÉGRALE MANUSCRITE. Edition établie et commentée par Claude Jeancolas (dreiteilig, mit Transkription; Paris 1996)
- LES LETTRES MANUSCRITES DE RIMBAUD (d'Europe, d'Afrique et d'Arabie). Edition établie et commentée par Claude Jeanvolas (vierteilig, mit Transkription; Paris 1997)
- Jacques Rivière: RIMBAUD. Mit einem Vorwort von Rolf Klopfer (Freiburg/Br. 1968: Verlag Eckhard Becksmann)
- Patti Smith: BABEL. GEDICHTE (Frankfurt/M. 1980) (zweisprachige Ausgabe, Übersetzung Walter Hartmann)
- Hans Jürgen von der Wense: *Brief an Dieter Heim vom 24. Januar 1965*. In: Enid Starkie: Rimbaud. Eine Biographie. München: Matthes & Seitz 1990, S. IX-XV, auch in Wense: *Wanderjahre*. 2006, S. 537-545
- Hermann H. Wetzel: Rimbauds *Chant de guerre parisien* als Beispiel engagierter Dichtung, in: GRM27, 1977, S. 426-442. – *Hier im Anhang dokumentiert*.
- Hermann H. Wetzel: RIMBAUDS DICHTUNG: EIN VERSUCH, "DIE RAUHE WIRKLICHKEIT ZU UMARMEN" (Stuttgart 1985: Metzler) – *online über:*  
<https://epub.uni-regensburg.de/25822/>

### Arthur Rimbaud bei Autonomie und Chaos

- Teil I:** ARTHUR RIMBAUD. BRIEFE UND DOKUMENTE. Übersetzt und kommentiert von Curd Ochwad (Erweiterte Neuausgabe Berlin 2021)
- Teil II:** ARTHUR RIMBAUD. ZWEISPRACHIGE WERKAUSGABE. Übersetzungen Franz v. Rexroth und andere (Berlin 2021)
- Teil III:** Walther Küchler: ARTHUR RIMBAUD. BILDNIS EINES DICHTERS (Neuausgabe mit Anhang; Berlin 2022)
- Teil IV:** Paul Zech: DAS TRUNKENE SCHIFF. SZENISCHE BALLADE UM ARTHUR RIMBAUD (Neuausgabe mit Anhang; Berlin 2022)
- Teil V:** Gerhart Haug: VERLAINE – DIE GESCHICHTE DES ARMEN LELIAN (ergänzte Neuausgabe; Berlin 2022)
- Teil VI:** Clara Krollmann: ARTHUR RIMBAUD UND DIE KRISE DES ABENDLANDES (Neuausgabe; Berlin 2022)

## ANHANG



Frédéric-Auguste Cazals: Rimbaud et Verlaine (1872)

## Arthur Rimbauds Brief an Jules Andrieu (16. April 1874) <sup>309</sup>

London, 16 April 74

Monsieur,

— Avec toutes excuses sur la forme de ce qui suit, —

Je voudrais entreprendre un ouvrage en livraisons, avec titre : L'Histoire splendide. Je réserve : le format ; la traduction, (anglaise d'abord) le style devant être négatif et l'étrangeté des détails et la (magnifique) perversion de l'ensemble ne devant affecter d'autre phraséologie que celle possible pour la traduction immédiate : — Comme suite de ce boniment sommaire : Je prise que l'éditeur ne peut se trouver que sur la présentation de deux ou trois morceaux hautement choisis. Faut-il des préparations dans le monde bibliographique, ou dans le monde, pour cette entreprise, je ne sais pas ? — Enfin : C'est peut-être une spéculation sur l'ignorance où l'on est maintenant de l'histoire, (le seul bazar moral qu'on n'exploite pas maintenant) — et ici principalement (m'a-t-on dit (?)) ils ne savent rien en histoire — et cette forme à cette spéculation me semble assez dans leurs goûts littéraires — Pour terminer : je sais comment on se pose en double-voyant pour la foule, qui ne s'occupe jamais à voir, qui n'a peut-être pas besoin de voir.

En peu de mots (!) une série indéfinie de morceaux de bravoure historique, commençant à n'importe quels annales ou fables ou souvenirs très anciens. Le vrai principe de ce noble travail est une réclame frappante ; la suite pédagogique de ces morceaux peut être aussi créée par des réclames en tête de la livraison, ou détachées. — Comme description, rappelez-vous les procédés de Salammbô : comme liaisons et explications mystiques, Quinet et Michelet : mieux. Puis une archéologie ultra-romanesque suivant le drame de l'histoire ; du mysticisme de chic, roulant toutes controverses ; du poème en prose à la

<sup>309</sup> Grundlage meiner Dokumentation sind in erster Linie Veröffentlichungen des Rimbaudforschers Frédéric Thomas, durch den der Brief 2018 in die Fachöffentlichkeit gelangte:

<https://sites.dartmouth.edu/paradesauvage/decouverte-dune-lettre-de-rimbaud-frederic-thomas/>  
<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2027>

Siehe auch von Alain Bardel zusammengetragene Überlegungen zu diesem Brief:

[http://abardel.free.fr/petite\\_anthologie/lettre\\_a\\_jules\\_andrieu.htm](http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_a_jules_andrieu.htm)  
[http://abardel.free.fr/dossier\\_liens\\_lettre\\_a\\_jules\\_andrieu.htm](http://abardel.free.fr/dossier_liens_lettre_a_jules_andrieu.htm)

Auch der Brief selbst entstammt diesen Veröffentlichungen. (Übersetzung Petra Bern für A+C) (MvL)

mode d'ici ; des habiletés de nouvelliste aux points obscurs. – Soyez prévenu que je n'ai en tête pas plus de panoramas, ni plus de curiosités historiques qu'à un bachelier de quelques années — Je veux faire une affaire ici.

Monsieur, je sais ce que vous savez et comment vous savez : or je vous ouvre un questionnaire, (ceci ressemble à une équation impossible), quel travail, de qui, peut être pris comme le plus ancien (latest) des commencements ? à une certaine date (ce doit être dans la suite) quelle chronologie universelle ? — Je crois que je ne dois bien prévoir que la partie ancienne ; le Moyen-âge et les temps modernes réservés ; hors cela que je n'ose prévoir — voyez-vous quelles plus anciennes annales scientifiques ou fabuleuses je puis compulsier ? Ensuite, quels travaux généraux ou partiels d'archéologie ou de chronique ? Je finis en demandant quelle date de paix vous me donnez sur l'ensemble Grec Romain Africain. Voyons : il y aura illustrés en prose à la Doré, le décor des religions, les traits du droit, l'enharmonie des fatalités populaires exhibées avec les costumes et les paysages, — le tout pris et dévidé à des dates plus ou moins atroces : batailles, migrations, scènes révolutionnaires : souvent un peu exotiques, sans forme jusqu'ici dans les cours ou chez les fantaisistes. D'ailleurs, l'affaire posée, je serai libre d'aller mystiquement, ou vulgairement, ou savamment. Mais un plan est indispensable.

Quoique ce soit tout à fait industriel et que les heures destinées à la confection de cet ouvrage m'apparaissent méprisables, la composition ne laisse pas que de me sembler fort ardue. Ainsi je n'écris pas mes demandes de renseignements, une réponse vous gênerait plus ; je sollicite de vous une demi-heure de conversation, l'heure et le lieu s'il vous plait, sûr que vous avez saisi le plan et que nous l'expliquerons promptement — pour une forme inouïe et anglaise —

Réponse s'il vous plait.

Mes salutations respectueuses.

Rimbaud

30 Argyle square, Euston Rd. W.C.

London, 16 April 74<sup>310</sup>

Mein Herr,

– mit jeder Entschuldigung für die Form des Folgenden –

Ich trachte nach einem Werk in Lieferungen, mit dem Titel: *L'Histoire splendide*. Ich verbuche das Format und die Übersetzungen (Englisch zuerst), der Stil muss negativ sein und die Seltsamkeit der Details und die (prächtige) Perversion des Ganzen dürfen keine Fachbegriffe heranziehen als für die fristlose Übersetzung greifbare. – Weiter zu diesem Abriss eines Ausverkaufs: Ich schätze, dass der Herausgeber nur bei der Präsentation von zwei oder drei eigens ausgewählten Stücken hervorgehoben werden wird. Bedarf es Vorarbeiten in der Bibliographenwelt für dieses Unternehmen oder in der Welt, ich weiß es nicht? – Kurzum: Vielleicht ist das eine Spekulation zu dem Unwissen, das über Geschichte jetzt west (der einzige moralische Flohmarkt, der heute nicht ausgeplündert wird) – und das hauptsächlich (wurde mir gesagt), weil die nichts mitkriegen über Geschichte – und diese Art Spekulation scheint mir denen ihrem literarischen Geschmack ziemlich zu entsprechen. – Zum Ende hin: Ich weiß, wie man als Ober-Seher posiert für die Masse, die sich nie bemüht hat zu sehen, die vielleicht gar nicht Not hat zu sehen.<sup>311</sup>

In wenigen Worten (!) Eine unbestimmte Reihe von Stücken historischer Heldentaten, beginnend mit irgendwelchen Annalen oder Fabeln oder sehr alten Erinnerungen. Das wahre Prinzip dieser edlen Arbeit ist ein zündender Aufhänger; die pädagogische Abfolge dieser Stücke kann vielleicht auch durch Blickfänge eingangs der Abschnitte entworfen oder gegliedert werden. – Zwecks Beschreibung: Erinnern Sie sich an das Verfahren bei [Flauberts Roman] Salammbô<sup>312</sup>; betreffs mystischer Verbindungen und Erklärungen: an Quinet und –

<sup>310</sup> Übertragung © 2021 Petra Bern (für A+C)

<sup>311</sup> (...) je sais comment on se pose en double-voyant pour la foule, qui (...) – Der Begriff 'voyant' (Seher) hat hier nur indirekt mit dem (in *Une enfer en enfer* verworfenen) Seher-Prinzip zu tun. Rimbaud geht es jetzt wohl um die Notwendigkeit, neben dem eigenen Bewusstsein sich einzustellen auf die relative Unbewusstheit der Mehrheit, um diesen dadurch etwas nahezubringen. Auch an einen Ignatius v. Loyola zugeschriebenen Satz läßt sich denken: *Ich gehe bei jedem Menschen zu seiner Tür rein und komme bei meiner raus*. Frédéric Thomas interpretiert die Formulierung Rimbauds ("on se pose") wohl zu recht als selbstabwertend, da ihr (wenn es um derartiges Publizieren geht) ein Moment der Manipulation innewohnt, wie es genau diejenigen bewußt betreiben, die Rimbaud ablehnt (Politiker, Wissenschaftler und Dichter, die behaupten, Seher zu sein). Rimbaud sieht seine Situation bei einer solchen journalistischen Arbeit also etwa als die eines Doppelagenten. (MvL)

Der kritische Blick auf das naive, unangemessene Sehen findet sich bereits im Brief an Paul Demeny (15. Mai 1871) an einer zentralen Stelle: 'Denn Ich ist ein Anderes. Wenn das Blech als Trompete aufwacht, ist es nicht selbst daran schuld. Dies ist mir offensichtlich: helfend tätig habe ich an der Erschließung meines Gedankens teil: ich sehe und höre ihn: ich tue einen ersten Bogenstrich: in den Tiefen setzt sich der Zusammenklang in Bewegung oder er kommt jäh' in einem Sprung auf die Bühne. Wenn die alten Schwachköpfe nicht vom Ich nur die falsche Bedeutung gefunden hätten, brauchten wir nicht diese Millionen von Skeletten wegzufegen, die seit endloser Zeit die Erzeugnisse ihres einäugigen Verstandes aufgehäuft haben, indem sie sich als Autoren davon ausriefen!' (Übersetzung Curd Ochwadt) (MvL)

<sup>312</sup> Irgendwo im Netz heißt es zu dem Roman: 'Das Verstörende des Romans hatte vor allem zwei Gründe. Zum einen die pausenlose Reihung immer entsetzlicherer Gräueltaten. Zum anderen die geradezu unheimliche Teilnahmslosigkeit des Erzählers, der all diese schrecklichen Ereignisse gleichsam ohne ein Wimpernzucken wiedergibt. Sein Fokus gleitet beständig von den Barbaren zu den Karthagern und umgekehrt, ohne daß jemals auch nur die leiseste Kritik an den haarsträubenden Vorfällen hörbar würde. Er zeigt aber auch keine Präferenzen, so daß der Leser gar nicht weiß, auf wessen Seite er 'mitfiebern' soll. Das damalige Publikum, noch an moralisierende Erzähler à la Balzac gewöhnt, war durch eine solche Erzählhaltung entschieden überfordert. Noch beunruhigender war aber die unterschwellige Botschaft dieses Romans, dessen unparteiische Erzählhaltung jegliche Differenz zwischen Zivilisation und Barbarei, Religiosität und Götzenkult, Liebe und Haß in sich zusammenfallen ließ. Der Mensch, so ließe sich die desillusionierte Aussage in Kurzform wiedergeben, ist am Ende doch nur ein Kannibale - auch wenn er seinen Kannibalismus, wie die dem Moloch opfernden Karthager - oder wie die

besser noch: Michelet. Dann eine ultra-romaneske Archäologie entlang des Dramas der Geschichte; eine chice Mystik, die alle Kontroversen aufrollt; Prosapoeme nach hiesiger Mode; vom Handwerkszeug des Novellisten bis zu schwammigen Stellen. – Seien Sie gewarnt, dass ich weder mehr Panoramen noch mehr historische Kuriositäten im Kopf habe als ein Abiturient nach Jahren – Ich möchte hier ein Geschäft machen.

Mein Herr, ich weiß, was Sie wissen und welcherart Sie wissen: Ich offeriere Ihnen jetzt einen Fragebogen (das sieht nach unlösbarer Gleichung aus), welche Arbeit kann, und von wem, vielleicht als der älteste (latest) Ansatz genommen werden? ab einem gewissen Zeitpunkt (dies muss folgerichtig sein) was für eine allgemeine Chronologie? – Ich denke, dass ich nur für den alten Teil planen sollte; Mittelalter und moderne Zeiten aufsparen; außer jenem, das ich nicht vorherzusehen wage. – Wissen Sie, welche uralten wissenschaftlichen oder fabulierenden Annalen ich nachschlagen sollte? Danach welche General- oder Spezialwerke der Archäologie oder Chroniken? Ich schließe mit der Frage, welches Friedensdatum Sie mir für den griechisch-römisch-afrikanischen Komplex geben. Lassen Sie uns sehen: bildhafte Prosa à la Doré, das Dekorum der Religionen, die Züge des Gesetzes, die Einstimmung populärer Schicksalsschläge, vorgeführt mit ihren Kostümen und ihren Landschaften, – das alles zu mehr oder weniger greulichen Zeitpunkten aufgenommen und abgewickelt: Schlachten, Völkerwanderungen, Revolutionsszenen: oft etwas exotisch, bis dato formlos in den Hofkreisen wie bei den Phantasten. Übrigens, in Sachen Pose kann ich je nach Bedarf mystisch, vulgär oder fachmännisch vorgehen. Aber ein Plan ist unabdingbar.

Obwohl das ziemlich industriell sein wird und mir die Stunden, die der Konfektion dieses Werkes gewidmet sind, verächtlich vorkommen, scheint mir die Ausarbeitung nicht sehr schwierig zu sein. Also streiche ich hier meine Auskunftsgesuche, eine Antwort würde Sie strapazieren; ich erbitte eine halbe Stunde Gespräch von Ihnen, Zeit und Ort nach Ihrem Belieben, sicher, dass Sie den Plan verstanden haben und wir ihn rasch – in einziger und englischer Form – besprechen.

Bitte, antworten Sie.

Meine respektvollen Grüße

Rimbaud

30 Argyle Square, Euston Rd . WC

---

*besitzenden Klassen des Empire -, auf allerhöchstem zivilisatorischen Niveau betreibt. Kratzt man ein wenig am Lack der Kultur, so zeigt sich der Mensch mit seinen brutalen, egoistischen Trieben." (MvL)*

---

.. Erst 2018 kam dieser Brief Arthur Rimbauds in die Öffentlichkeit, der als *missing link* zwischen Rimbauds poetischer Lebensphase und derjenigen des Abenteurers und Geschäftsmanns in Afrika zu werten ist. Adressat war Jules Andrieu (1838-1884), Mitglied der *Commune de Paris* (1871), Pädagoge, Journalist und Dichter, Autor zahlreicher Bücher. Nach der Niederschlagung der Kommune floh Andrieu nach London.

Als Rimbaud (und Verlaine) im September 1872 zum erstenmal in London waren, nahmen sie Kontakt mit Andrieu auf. Auch während seines zweiten Besuchs in London war Rimbaud mit Andrieu in Kontakt (Brief an Verlaine 7. Juli 73). Zu einem kleinen Netzwerk um Andrieu gehörten einige Freunde und Bekannte von Rimbaud und Verlaine. Nach Erinnerung von Arthurs engstem und lebenslangen Freund Ernest Delahaye hielt Andrieu Rimbaud für einen "Bruder im Geist".<sup>313</sup> Der Rimbaudforscher Frédéric Thomas sieht als Gemeinsamkeiten zwischen Rimbaud und Andrieu, für die Entsprechungen in Andrieus Veröffentlichungen und Rimbauds Werk zu finden sind: "Die Themen Einheit und Harmonie, die Kritik des Fortschrittsmythos, die Dialektik von Gewalt, Gesetz und Wille, eine Menschenwissenschaft, eine praktische Wissenschaft des Lebens, die Philosophie und Geschichte, Wissenschaft und Kunst verschmelzen würde und die auf Moral beruhen würde. Die beiden Männer teilten den Wunsch nach einer globalen Erneuerung, das aus einer Neuinterpretation der griechischen Kunst geschöpfte Bedürfnis, ihre Worte zu erneuern sowie Poesie in Zusammenhang mit öffentlicher Aktion."

1874 war Rimbaud nicht mit Verlaine, sondern mit dem jungen Dichter Germain Nouveau (1851-1920) nach Paris gefahren. Jetzt, zu einem Zeitpunkt, als Rimbaud sich nach populärer Auffassung seines literarischen Werkes entledigt hatte, als sei es wertloses Geröll, arbeitete Rimbaud zusammen mit Germain Nouveau an der Reinschrift der Prosagedichte, aus denen später die Sammlung ILLUMINATIONS wurde.

Die Absenderangabe auf dem Brief (30 Argyle Square, Euston R d . WC) stand übrigens einige Wochen später in einer von Nouveau veröffentlichten Kleinanzeige in einer Londoner Zeitung. (Am 6. Juli 1874 fuhr Madame Rimbaud mit der älteren Tochter Vitalie nach London, offensichtlich auf Wunsch Arthurs, der sich krank fühlte. Vitalie berichtet darüber in ihrem Tagebuch. Rimbaud hatte den beiden ein Zimmer auf dem Argyle Square besorgt; vermutlich war es diese Adresse.)<sup>314</sup> Curd Ochwadtschreibt im Nachwort seiner Ausgabe der Erinnerungen von Vitalie Rimbaud über diese Wochen: "Die Frage, ob Rimbaud damals Dichtungen *geschaffen* hat, ist nicht zu beantworten. Aber es steht fest, und das ist wichtig genug, daß er sich mit Dichtung *beschäftigte*, – einige Monate nach dem Druck und nach dem Verzicht auf Bekanntmachung von UNE SAISON EN ENFER, die man demnach nicht als 'Absage an alle Dichtung' mißverstehen darf. In Nouveaus Gedichten jener Zeit ist Rimbauds Ton zu hören (*z.B. in Les Hôtesses*); es sind vielleicht die stärksten,

<sup>313</sup> Zu Rimbauds Aufhalten in London siehe auch die ausführliche Darstellung bei Enid Starkie: DAS LEBEN DES ARTHUR RIMBAUD (1938; München 1990, 320ff.)

<sup>314</sup> Mit Germain Nouveau hatte er in der Stanford Street gewohnt. (Beides nach Starkie, a.a.O., S.410)

die er gemacht hat. Er hat sogar Rimbauds Übung angenommen, Schlüsselworte seiner Dichtung mit großen Anfangsbuchstaben zu schreiben. In der Reinschrift der Prosagedichte, die Rimbaud 1874 machte, kommt Nouveaus Handschrift vor (Beginn von *Villes*, Ende von *Métropolitain*). Das umstrittene Sonett *Poison perdu*, in Rimbauds Handschrift bekannt, stammt wahrscheinlich von Germain Nouveau.<sup>315</sup>

Zurück zu diesem einzigen von Rimbaud überlieferten Brief aus dem Jahr 1874, von dessen Authentizität die Rimbaud-Spezialisten offenbar einheilig ausgehen.<sup>316</sup> – Frédéric Thomas verweist auf den sinngemäßen Zusammenhang des "Histoire splendide"-Vorhabens zu einem weit früheren, das Ernest Delahaye in seinem Erinnerungsbuch erwähnt: "C'est vers la fin de l'hiver de 71-72. Il me parle d'un projet nouveau – qui le ramène aux poèmes en prose essayée l'année précédente, veut faire plus grand, plus vivant, plus pictural que Michelet, ce grand peintre de foules et d'actions collectives, a trouvé un titre : *L'histoire magnifique*, débute par une série qu'il appelle *Photographie du temps passé*. Il me lit plusieurs de ces poèmes (qui n'ont pas reparu jusqu'à présent: peut-être en les cartons de collectionneurs jaloux). Je me rappelle vaguement une sorte de Moyen âge, mêlée rutilante à la fois et sombre, où se trouvaient les « étoiles de sang » et les « cuirasses d'or » dont Verlaine s'est souvenu pour un vers de *Sagesse*; avec plus de netteté je revois une image du XVIIe siècle." ("Es ist gegen Ende des Winters 71/72. Er erzählt mir von einem neuen Projekt – das ihn zu den Prosa-Gedichten zurückbringt, die er im Vorjahr ausprobiert hat, und die er noch größer, lebendiger, bildhafter machen will als Michelet, dieser große Maler von Menschenmengen und kollektiven Aktionen.<sup>317</sup> Er hat dafür den Titel gefunden: *Die großartige Geschichte*. Das Werk soll beginnen mit einer Serie, die er *Fotografie vergangener Zeiten* nennt. Er liest mir mehrere dieser Gedichte vor (die bisher nicht wieder aufgetaucht sind: vielleicht in den Schachteln eifersüchtiger Sammler). Ich erinnere mich vage an eine Art Mittelalter, an ein glänzendes und zugleich düsteres Gefecht, in dem "Blutsterne" und "Goldenen Brustplatten" gefunden wurden, und an die sich Verlaine im Zusammenhang mit einem Vers der *Weisheit erinnerte*; deutlicher erinnern kann ich ein Bild aus dem 17. Jahrhundert.")<sup>318</sup>

Möglicherweise haben die Prosagedichte Rimbauds Abbruch der "poetischen Lebenszeit" vorbereitet – weil der kreative Prozeß oder/und die soziale Erfahrung die "selbstgenügsame Kontemplation" (Adorno) des Dichters sprengte. Diese Selbsterfahrung wurde von Rimbaud vollzogen in den Monaten, als er *UNE SAISON EN ENFER* schrieb (wobei

<sup>315</sup> in: Isabelle Rimbaud: *RIMBAUDS LETZTE REISE* / Vitalie Rimbaud: *IN LONDON 1874* (Hannover 1964, S.36). Ochwaldt schreibt in seiner Nachbemerkung zu diesem Bändchen noch wesentlich mehr über das Verhältnis zwischen Rimbaud und Nouveau. Er hat nicht nur diese Erinnerungen der Schwestern Rimbaud übersetzt, sondern ist auch verantwortlich für Übersetzung und Herausgabe von Arthur Rimbaud: *BRIEFE UND DOKUMENTE* (Heidelberg 1961; Neuausgabe Berlin 2021: A+C online. Die Veröffentlichung zu den Schwestern Rimbaud ist dort integriert).

<sup>316</sup> Siehe Linkliste bei Alain Bardel: [http://abardel.free.fr/dossier\\_liens\\_lettre\\_a\\_jules\\_andrieu.htm](http://abardel.free.fr/dossier_liens_lettre_a_jules_andrieu.htm)

<sup>317</sup> Das Werk des bedeutenden französischen Historikers Jules Michelet (1798-1874 [!]) hatte hohen Stellenwert in Rimbauds Verständnis für soziale und politische Fragen.

<sup>318</sup> Auf diese Erinnerungen Delahayes verweist übrigens schon Enid Starkie (1961; deutsche Ausgabe: München 1990, S.400).



es auch hierbei mehrere Stufen von Erkenntnis, Entscheidung und Konsequenz gab)<sup>319</sup>. Aufgrund des Briefes vom April 1874 können wir vermuten, Rimbaud hat gespürt, daß die Buchveröffentlichung von *UNE SAISON EN ENFER* zu seiner früheren, jetzt – wenn auch in schmerzlicher Entscheidung – hinter sich zu lassenden Zeit gehörte. Dies erklärt apodiktische Formulierungen wie: *l'art est une sottise*<sup>320</sup> und auch sein weitgehendes Desinteresse an der bereits gedruckten Auflage. Zweifellos standen hinter Rimbauds Projektidee 1874 (*L'Histoire Spépendide*) umfassendere Überlegungen als hinter dem Vorhaben 1872 (*L'Histoire magnifique*) – schließlich hatte er jetzt die existentiellen Reflexionen, Kämpfe und Entscheidungen der "Höllenzzeit" hinter sich – jedoch dürfen wir die *ILLUMINATIONS* als Brückenschlag über *UNE SAISON EN ENFER* hinweg verstehen.

Yves Bonnefoy (selbst ein wichtiger zeitgenössischer Dichter) schreibt bereits 1961/62 zur Frage des Verhältnisses von *Une saison en enfer* zu den Prosagedichten der *Illuminations*: "Ein Dichter kann in denselben zwei Monaten zwei verschiedenen Einsichten huldigen, kann einen neuen Gedanken hegen, eine neue Auffassung begründen, noch bevor der alte Gedanke gescheitert, bevor die alte Auffassung ihren vollen Ausdruck gefunden hat; er kann somit zwei formal verschiedene Experimente zugleich durchführen, diese oder jene Stelle der *Illuminations* in derselben Zeit schreiben, in der er *Une saison en enfer* verfaßt. In der poetischen Intelligenz liegt eben, sogar wenn sie, wie bei Rimbaud, der Selbstprobe und folglich dem Werden verschrieben ist, eine Gleichzeitigkeit der Anliegen, in der ihr Realismus zum Ausdruck kommt und die ein Kommentator nie aus dem Blickfeld verlieren darf."<sup>321</sup>

Erst nach Abschluß der *Zeit in der Hölle* konnten die Prosagedichte ihr ganz eigenes Gewicht entfalten, in welchem Rahmen auch immer. Vermutlich hat Rimbaud sie deshalb 1874 und 1875 zusammenzustellen begonnen (mit Unterstützung von Verlaine und Nouveau). Aber für sein ganz und gar neuartiges Projekt hat er keine Unterstützung gefunden, offensichtlich auch nicht bei Jules Andrieu, an den er sich in erschütternder Naivität gewandt hatte. Ja, noch in diesem Brief ist eine fast kindliche Erwartung oder Hoffnung zu spüren, die Arthur Rimbaud auf Ältere richtete, sofern er sie achten konnte ..

In seiner Analyse von Erkenntnis- und Projektzusammenhängen macht Frédéric Thomas<sup>322</sup> deutlich, daß es Rimbaud offenbar schon 1872 und auch in seinem

<sup>319</sup> Vgl. Starkie (a.a.O., S. 376 ff) Siehe auch in meinem Nachwort hier zuvor.

<sup>320</sup> Entwürfe zu *UNE SAISON EN ENFER* (*Bonh.*)

<sup>321</sup> Yves Bonnefoy: ARTHUR RIMBAUD (Reinbek 1962, hier: <sup>8</sup>2005, S. 142). – Aus entwicklungspsychologischem Blickwinkel läßt sich in diesem Zusammenhang zugleich an Dissoziation und Ego States denken.

<sup>322</sup> Frédéric Thomas ist Mitarbeiter bei CETRI Tricontinental Center, einer 1976 gegründeten Nichtregierungsorganisation mit Sitz in Louvain-la-Neuve (Belgien). Es handelt sich um ein Kompetenz- und Ressourcenzentrum (Studie, Publikation, Dokumentation, Ausbildung, Unterstützungsberatung) zu Entwicklung, sozialen Bewegungen und Nord-Süd-Beziehungen. CETRI wird in Belgien und international von Aktivisten und Fachleuten in den Bereichen internationale Solidarität und Entwicklungszusammenarbeit, Bildung, Forschung und Medien anerkannt. CETRI beteiligt sich an der Förderung einer demokratischen, nachhaltigen und vereinten Entwicklung, insbesondere in den Ländern Afrikas, Lateinamerikas und Asiens. <https://www.cetri.be/spip.php?page=sommaire&lang=fr>  
Siehe auch: Frédéric Thomas: RIMBAUD REVOLUTION (Paris 2019).

Projektvorschlag an Jules Andrieu 1874 um die Darstellung einer Ambivalenz zwischen wissenschaftlichen Erkenntnissen, Fabeln/Überlieferungen und Erinnerungen gehen soll, mit der Intention einer Erweiterung des Bewußtseins für soziale, gesellschaftliche und politische Umstände. Frédéric Thomas schreibt: "Wenn wir den Hinweisen des Briefes folgen, ist auf jeden Fall klar, daß Rimbaud eine bestimmte Geschichte und zwar unter einem bestimmten Blickwinkel – dem der Gewalt – schreiben möchte. Und dies gemäß einer Hybridisierung des Schreibens, bei der Fabel und Härte, dokumentarischer Realismus und Fantasie, 'Industrieliteratur' und Poesie verknüpft werden." Gleichwohl ging es Rimbaud dabei zugleich um journalistische Arbeiten, mit denen er Geld verdienen wollte.<sup>323</sup> Thomas vermutet, daß es Rimbaud darauf ankam, blinde Flecken des geschichtlichen Bewußtseins ins Rampenlicht zu rücken und ihre Mechanik aufzuzeigen: Krieg, Migrationen, Revolutionen – Menschheitsentwicklung (Geschichte) ist von Anbeginn an von Gewalt geprägt. Dies war schon das Thema etlicher poetischer Texte Rimbauds. "Der Mythos des Fortschritts wird damit in seiner historischen Dynamik demontiert und angeprangert: der Siegermarsch führt nicht zur Zivilisation, sondern zur modernen Barbarei. (...) Es geht darum, den Diskurs über Fortschritt, Zivilisation und Kolonialismus gegen sich selbst zu wenden." (F.T. sinngemäß übersetzt) – Der Zusammenhang zu den Arbeiten Walter Benjamins<sup>324</sup> liegt hier nahe und wird von Frédéric Thomas auch mehrfach hervorgehoben. In seinem unvollendeten PASSAGENWERK führt Benjamin Rimbaud mehrfach als Quelle für bestimmte kulturkritische Zusammenhänge an. So zitiert er einen Teil des Prosagedichts *Ville*: "Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne, parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin! Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent. Arthur Rimbaud: Œuvres Paris 1924 p 229/30 (Les illuminations) Entzauberung der »Moderne«! [J 82, 3]" –

An anderer Stelle: "»Les criminels degoutent comme des chatres.« Arthur Rimbaud: Œuvres Paris 1924 P 258 (Une saison en enfer- Mauvais sang) [J82, 4]"<sup>325</sup>

An anderer Stelle:

"[Motive zur Passagenarbeit II} Nr. 5.  
Die Tarnung der bürgerlichen Elemente in der boheme.  
Die boheme als Existenzform der proletarischen Intelligenz.  
Die Ideologen des Bürgertums: Victor Hugo, Lamartine. Dagegen  
Rimbaud"<sup>326</sup>

<sup>323</sup> Mich erinnert das ein wenig an Truman Capotes Entwicklung vom Autor poetischer Geschichten zum Autor von KALTBLÜTIG und ERHÖRTE GEBETE.

<sup>324</sup> Dies gilt natürlich auch für Horkheimer/Adorno: DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG (div. Ausgaben).

<sup>325</sup> Beides Walter Benjamin: DAS PASSAGENWERK; Aufzeichnungen und Materialien (GS Band IV/1, S. 470)

Einmal notiert er sich einen Satz von Rimbaud (aus *Solde*) als Motto:

*Ein motto*<sup>327</sup>

"A vendre les Corps, les voix, l'immense opulence inquestionable,  
ce qu'on ne vendra jamais."  
*Rimbaud*

Woanders bezeichnet Benjamin Rimbaud als "berufensten Widersacher der Dichtung", was offensichtlich nicht negativ gemeint war.<sup>328</sup>

Ein weiterer Blickwinkel auf den Brief an Jules Andrieu: Bereits Rimbauds Brief an Paul Demeny am 15. Mai 1871 begann mit dem Satz: "J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle; je commence de suite par un psaume d'actualité:" – und es folgte das eminent politische Gedicht *Chant de guerre parisien!* Es ließe sich sagen, daß zu der bereits in diesen sogenannten Seher-Briefen intendierten neuen Poesie, die sich durch soziales Engagement erneuern sollte, 1874 der bewußte Schritt in die gesellschaftliche Realität kam, wozu die Notwendigkeit gehört, Geld zu verdienen, um dieses Engagement zu entfalten – unabhängig von den milden Gaben zufälliger Bekannter oder der Familie und in einer (eher journalistischen) Weise, die bei den Menschen ankommt.<sup>329</sup>

"Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation."<sup>330</sup> Diese Überlegung Adornos (als Abschluß des Aufsatzes und in direktem Anschluß an seinen bekannten Satz, nach Auschwirtz Gedichte zu schreiben, sei barbarisch) gilt natürlich nicht erst seit der NS-Zeit. Arthur Rimbaud ist möglicherweise der erste Dichter, der die ihm gemäße "selbstgenügsame Kontemplation" in einem Gewaltakt der Selbstzerstörung hinter sich gelassen hat, weil ihm die folgenreiche Alibifunktion der traditionellen Kunst (oder Kultur) in unserer Zeit bewußt wurde; das steht deutlich in den Stücken der SAISON EN ENFER und ist auch in seinem Brief an Jules Andrieu zu lesen. –

---

<sup>326</sup> A.a.O. (GS Band IC/2, S. 1208) Siehe auch Walter Benjamin: ÜBER DEN BEGRIFF DER GESCHICHTE (GS Band I/2, Frankfurt/M. 1991, S. 690–708)

<sup>327</sup> A.a.O., Abteilung A1 (GS Band IV/1, S. 81)

<sup>328</sup> ÜBERSETZUNGEN (1926) (GS 3, Kritiken und Rezensionen). Allerdings verweist er in dem Aufsatz gerade Franz v. Rexroths erste Rimbaudübersetzung.

<sup>329</sup> Siehe hierzu den Aufsatz des Literaturwissenschaftlers Hermann H. Wetzel: *Rimbauds Chant de guerre parisien als Beispiel engagierter Dichtung*, in: Germanisch-romanische Monatsschrift (Band 267, Heft 4, 1977, S. 426–442) – hier im Anhang), den Aufsatz der Romanistin Alexandra Müller [Bakir]: *Der Entwurf einer programmatischen Ästhetik in Theorie und Praxis - Rimbauds Lettres du voyant und das Prosagedicht Métropolitain* (1998 GRIN Verlag, ISBN: 97836381852881) sowie das Buch von Kristin Ross: *THE EMERGENCE OF SOCIAL SPACE: RIMBAUD AND THE PARIS COMMUNE* (1988; London 2008).

<sup>330</sup> Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft* (1949; GS 10.1; Frankfurt/M. 1977, S. 30)

## Hermann H. Wetzel: Rimbauds "Chant de guerre parisien" als Beispiel engagierter Dichtung<sup>331</sup>

*"Das politische 'Engagement' wird zu einem Problem künstlerischer 'Technik', und statt Kunst (Dichtung) in die Wirklichkeit zu überführen, übersetzt Rimbaud die Wirklichkeit in eine neue ästhetische Form."<sup>332</sup>*

Auf den ersten Blick wirkt eine solche Feststellung überraschend, ausgerechnet aus dem Mund eines Mannes, der von der emanzipatorischen und revolutionären Kraft der Kunst überzeugt ist, zumal sie alte Vorurteile vom zweckfreien Kunstwerk zu bestätigen scheint; als allgemeine Aussage über Dichtung paßt sie allerdings in eine Kunsttheorie, die allein schon der ästhetischen Form (potentiell) befreiende Wirkung zuschreibt.

Im speziellen Fall Rimbaud jedoch übernimmt Marcuse eine zweckgerichtete Argumentation Bretons<sup>333</sup>, und es erscheint sehr fraglich, ob sie einem Dichter ganz gerecht wird, der sich wie Rimbaud in einem wesentlichen Teil seines Werks darum bemüht, sein soziales und politisches Engagement eben nicht nur in der Innovation künstlerischer Technik aufgehen zu lassen, sondern seine Dichtung vor dem bloßen Konsum als affirmatives bürgerliches Kulturgut dadurch zu retten, daß er die Wirklichkeit durchaus noch deutlich als Inhalt erkennbar sein läßt.

Die Literaturkritik und die deren Urteile mehr oder weniger getreu reproduzierenden Herausgeber von Anthologien reagierten auf dieses Bemühen des Dichters selektierend, unter dem Vorwand, Wertvolles von sogenannter Gelegenheitsdichtung, Allgemeinmenschliches und Überzeitliches von Eintagsfliegen trennen zu müssen; sie wählten diejenigen Gedichte aus, in denen sich Rimbaud am ehesten den herrschenden Vorstellungen von Lyrik anpaßte. Man braucht nur gängige französische Anthologien oder die einschlägige Sekundärliteratur durchzublättern, um festzustellen, daß bei zwei Versionen eines ähnlichen Themas eben *Le Dormeur du val* und nicht *Le Mal*, *Le Bateau ivre* und nicht *Le Cœur supplicé*, *Les Chercheuses de poux* und nicht *Mes petites*

<sup>331</sup> Dieser Aufsatz ist Teil einer größeren Arbeit, die sich mit der ästhetischen Vermittlung von Rimbauds sozialem und politischem Engagement beschäftigt –

Erschienen ist die Arbeit in: GRM 27,1977, S. 426-442. Online: <https://epub.uni-regensburg.de/25973/> (Quelle: urn:nbn:de:bvb:355-epub-259737)

Die Abkürzungen A. Adam, Renéville/Mouquet, S. Bernard beziehen sich auf die Werkausgaben:

Arthur Rimbaud, ŒUVRES COMPLETES, Texte établi et annoté par Roland de Renéville et Jules Mouquet, Paris, Gallimard 1954 (Bibl. de la Pleiade).

Arthur Rimbaud, ŒUVRES COMPLETES, Edition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard 1972 (Bibl. de la Pleiade).

Arthur Rimbaud, ŒUVRES, ed. par Suzanne Bernard, Paris 1960 (Classiques Garnier).

Fußnoten ohne Hinweis stammen vom Autor. Ergänzungen des Herausgebers stehen kursiv und mit (MvL)

Siehe auch: Hermann H. Wetzel: RIMBAUDS DICHTUNG: EIN VERSUCH, "DIE RAUHE WIRKLICHKEIT ZU UMARMEN" (Stuttgart 1985: Metzler) – online über: <https://epub.uni-regensburg.de/25822/>. Zur Diskussion über dieses Gedicht unter französischen Rimbaradiens/Rimbaridiennes siehe: [http://abardel.free.fr/petite\\_anthologie/chant\\_de\\_guerre\\_parisien\\_notes.htm](http://abardel.free.fr/petite_anthologie/chant_de_guerre_parisien_notes.htm) (MvL)

<sup>332</sup> H. Marcuse: Kunst und Revolution, in: H.M.: KONTERREVOLUTION UND REVOLTE (Frankfurt/M. 1973, S. 125)

<sup>333</sup> A. Breton: POSITION POLITIQUE DU SURREALISME (Paris 1935) (Zitiert nach der Ausgabe Paris 1972, S. 28-32)

*amoureuses* abgedruckt bzw. interpretiert werden – Gedichte, die es dem Leser erlauben, "die Wahrheit durch das Medium der Schönheit entgiftet und von der Gegenwart abgerückt"<sup>334</sup> als Balsam auf die von der Wirklichkeit geschlagenen Wunden zu träufeln<sup>335</sup>. In seinem Kampf gegen die Bevormundung durch die KPF scheut Breton nicht davor zurück, das Werk Rimbauds unzulässig zu verstümmeln: er behauptet, Rimbauds Parteilichkeit und die Artikulation seiner Meinung zu politischen und sozialen Phänomenen seiner Zeit in ästhetischer Form sei kein wesentlicher Bestandteil seines Werks, die Kommune von Paris habe Rimbaud politisch zwar begeistert, an seiner Dichtung sei sie aber zurecht spurlos vorübergegangen, denn selbst in den sich thematisch auf die Kommune beziehenden Gedichten sei sein zentrales Anliegen "technischer Natur"<sup>336</sup>. Breton übernimmt hier nicht nur ungeprüft Gemeinplätze der von ihm doch sonst eher verachteten Literaturkritik (etwa die Vorstellung von einem inhaltlichen Zusammenhang zwischen der Pariser Kommune und *Le Cœur supplicié* oder die These vom Zerfall des Rimbaudschen Werks in zwei diskontinuierliche Phasen, vor und nach den sog. *Voyant*-Briefen), sondern er verwechselt vor allem seine eigene, historisch bedingte Einstellung, die Ablehnung eines künstlerischen Engagements im Dienste der stalinistischen KPF, mit dem Wesen der Kunst schlechthin. Er projiziert seine Situation gegenüber einer dogmatisch-autoritären Partei auf die grundsätzlich verschiedene Lage Rimbauds, der nach Bretons eigener Erkenntnis der Kommune uneingeschränkt positiv gegenüberstand. Daß sich Rimbauds Dichtung vor und nach der Kommune nicht wesentlich unterscheidet, liegt nicht etwa daran, daß er – wie Breton meint – sich in erster Linie mit dem Problem der Imagination und der künstlerischen Technik beschäftigt hätte, sondern daran, daß ein wesentlicher Teil seines Werks nach wie vor gesellschaftskritisch und auch im engeren Sinne politisch war und ist, von *Le forgeron* und den diversen Gedichten gegen Napoleon III und über den deutsch-französischen Krieg bis hin zu *Royauté* oder *Démocratie* in den ILLUMINATIONS.

Das Problem eines politischen Engagements von Dichtung soll hier nicht allgemein abgehandelt werden, denn wie man bei Breton sieht, hat eine ahistorische Verallgemeinerung ihre Tücken. Es soll zunächst nur einmal untersucht werden, mit welchem Recht der Rimbaud aus der entscheidenden Zeit der *Voyant*-Briefe je nach Bedarf von den Verfechtern und von den Gegnern engagierter Dichtung als Zeuge angerufen wird. Des Rätsels Lösung scheint darin zu liegen, daß er gleichgewichtig formal und inhaltlich Neues schuf und so seinen eigenen Ausweg aus dem Dilemma *L'art pour l'art* oder *Engagement* suchte, ohne sich der bequemen Hoffnung hinzugeben, das revolutionäre

---

<sup>334</sup> Frei nach: H. Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in: H. M., KULTUR UND GESELLSCHAFT I, Frankfurt/M. 1965, S. 82.

<sup>335</sup> Z. B. Andre Gide in der für die Bibliotheque de la Pleiade besorgten ANTHOLOGIE DE LA POESIE FRANÇAISE (Paris 1949). Die dort auch abgedruckten späten Gedichte aus *UNE SAISON EN ENFER* eignen sich mit ihrer eifersüchtig gehüteten Unverständlichkeit ebenfalls ausgezeichnet für diesen Zweck. Nur schade, daß Rimbaud diese *Alchimie du Verbe* für einen Holzweg gehalten hat!

<sup>336</sup> A. Breton, POSITION POLITIQUE, S. 30: "La preoccupation centrale qui s'y fait jour est manifestement encore d'ordre technique."

Potential der ästhetischen Form werde der Menschheit von sich aus den nächsten Weg zu ihrem Glück weisen.

Ob Rimbauds Vorstellungen von einer neuen Poesie, wie sie anhand von *Chant de guerre parisien* aus dem zweiten *Voyant*-Brief erklärt werden solle, einen tatsächlich gangbaren Weg darstellen, kann erst eine Deutung des gesamten Werks beantworten. Rimbauds plötzliches Verstummen läßt Zweifel daran aufkommen. Eine solche Perspektive ändert allerdings nichts daran, daß er zu der Zeit, als die Pariser Kommune in blutigem Bürgerkrieg gegen die Regierung in Versailles noch um ihre Existenz kämpfte (Anfang Mai 1871), nicht doch fest an die Möglichkeit einer sinnvollen Verwirklichung des Grundsatzes "*On se doit à la Société*" (aus dem Brief an Izambard vom 13. Mai 1871) im Bereich der Dichtung glaubte.

Rimbaud hatte anderes im Sinn als sich nur am poetischen Material seiner Vorgänger abzuarbeiten, sich als Neuerer dichterischer Form hervorzutun und mit Hilfe ewig-menschlicher Themen (Breton, S. 31: "la fuite des saisons, la nature, la femme, l'amour, le rêve, la vie et la mort") seine Einbildungskraft in Szene zu setzen. Nimmt man zur Klärung seiner poetologischen Vorstellungen nicht nur den zweiten, von der Literaturkritik geschätzteren *Voyant*-Brief vom 15. Mai 1871 an Demeny, sondern zusätzlich auch den ersten vom 13. Mai an Izambard, der seine Meinung über die gesellschaftliche Verpflichtung des Dichters expliziert, so zeigt es sich, daß er gerade von der als Prostitution empfundenen "subjektiven" Dichtung seiner Parnassiens-Zeitgenossen wegkommen will. Denn diese "moderne", dem kaufenden Publikum gefällige Dichtung ist eine Komplizin der herrschenden Verhältnisse, da sie zu ihrem materiellen Vorteil Dekorationsfunktionen ausübt und ferne, kostbare Paradiese als Zuflucht anbietet.

"Objektive" Dichtung, wie Rimbaud sie zu definieren versucht, paßt sich inhaltlich und damit notwendig auch formal – nicht umgekehrt! – den herrschenden Normen nicht an ("*du nouveau*, – idées et formes"). Rimbaud sucht die neue Sprache nicht eines abstrakten Innovationsbedürfnisses wegen, nicht um alte poetische Praktiken durch neue vom Markt zu verdrängen, sondern um die von ihm mit neuen Augen geschaute Wirklichkeit adäquat wiedergeben zu können. Diese Wirklichkeit kontrastiert allerdings mit der aus der zeitgenössischen Dichtung bekannten, absichtlich oder unabsichtlich ideologisch verzerrten. Um genauer, "objektiver" zu sehen als seine Zeitgenossen ("il arrive à *l'inconnu*"), muß er seinen durch den Sozialistionsprozeß vorstrukturierten Apperzeptionsapparat erst einmal enthemmen ("par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*"), um auf diese Weise eine neue Norm zu gewinnen ("Énormité devenant norme").

Rimbaud vertraut in seinem Bedürfnis, die gesellschaftliche Aufgabe der Poesie zu bestimmen ("L'art éternel aurait ses fonctions, comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action; elle *sera en avant*."), nicht auf die emanzipatorische Kraft der

ästhetischen Form allein, die sich nur zu oft in technischen Spielereien erschöpft<sup>337</sup>, sondern sie muß für ihn immer auch Ausdruck neuer, die Wirklichkeit objektiv erfassender Inhalte sein, ja sie ist überhaupt nur unter dieser Bedingung möglich. Rimbaud schafft nicht "eine *andere* (Hervorhebung H.H.W.) Wirklichkeit aus der bestehenden"<sup>338</sup> mit Hilfe der "befreiten" Wörter, sondern er befreit die Wörter, um den Mißbrauch, der mit ihnen getrieben wird, aufzudecken, und stellt die Wirklichkeit dar, wie sie ist, das heißt, wie sie der klarer als seine Mitwelt sehende Dichter (*Voyant*) sieht; um diese Wirklichkeit erkennbar, sinnlich faßbar, d.h. ästhetisch gestalten zu können, muß er aber erst die Wörter aus ihm vertrauten, sprich eingefahrenen, die Wirklichkeit ideologisch verzerrenden Gebrauch lösen oder ganz neue bilden. Nur so kann es gelingen, den Mißbrauch der Kunst als Affirmation des Bestehenden zu verhindern.

Es bleibt wohl eines der Geheimnisse der Literaturwissenschaft, wie sie es fertigbringen konnte, die beiden *Voyant*-Briefe als die wichtigsten dichtungs-theoretischen Äußerungen Rimbauds dutzendfach eingehend zu interpretieren, ohne sich je die Mühe zu machen, auf die als Beispiel eingearbeiteten – wohlgemerkt, nicht nur beigelegten! – Gedichte einzugehen.<sup>339</sup> Der Verdacht liegt nahe, daß die von Rimbaud selbst gewählten Beispiele nicht den Erwartungen seiner Interpreten entsprachen. Die Vernachlässigung des ersten Briefes an Izambard und Rimbauds teilweise sibyllinische Wendungen ermöglichten eine Bestätigung ihrer vorgefaßten Meinung über moderne Dichtung, die durch die konkreten Beispiele nur gestört worden wäre, da diese die ganze Theorie in einem anderen Licht erscheinen lassen. Mit der folgenden Analyse des *Chant de guerre parisien* soll ein erster Versuch unternommen werden, das Versäumte nachzuholen und die Gedichte als ernstgemeinten<sup>340</sup> und ernstzunehmenden Versuch zu betrachten, theoretische Überlegungen in die Dichtungspraxis umzusetzen.

---

<sup>337</sup> Man vergleiche Rimbauds Kritik am frühen Vorbild Banville in *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*.

<sup>338</sup> H. Marcuse, KUNST UND REVOLUTION, S. 126

<sup>339</sup> *Le cœur supplicié* im Brief an Izambard vom 13. Mai 1871; *Chant de guerre parisien*, *Mes petites amoureuses* und *Accroupissements* im Brief an Demeny vom 15. Mai 1871. – H. Friedrich (DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, Hamburg 1956), um nur auf eine in Deutschland besonders verbreitete Einführung in die moderne Lyrik hinzuweisen, erwähnt anlässlich der ausführlichen Interpretation der *Voyant*-Briefe diese Gedichte nicht einmal. Auch die zitierten Ausgaben beschäftigen sich in ihren Kommentaren nicht mit dem Zusammenhang zwischen Briefen und Gedichten.

<sup>340</sup> Unter *Le cœur supplicié* schreibt er ausdrücklich: "Ça ne veut pas rien dire." – (Soweit Wetzels. Wie aber soll dieses "Das hat nichts zu bedeuten" zu verstehen sein? Interpretationen dazu werden immer abhängig sein vom Vorurteil des Interpreten. MvL)

*Chant de guerre parisien*

"J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle; je commence de suite par un psaume d'actualité:" – so beginnt der Brief an Paul Demeny. Die Betonung liegt auf "actualité"; damit wird klargestellt, daß das Gedicht als konkretes Beispiel für die *littérature nouvelle* gemeint ist und daß es über die Wichtigkeit des Gedichts im Rahmen des Briefes keinen Zweifel geben kann<sup>341</sup>. Die Wortverbindung "psaume d'actualité", der halb scherzhafte, halb ernste Kontrast zwischen einer altehrwürdigen auf Überzeitliches gerichtete Form und der politischen Tagesaktualität läßt ahnen, wie entschieden sich Rimbaud von der seit der Restauration immer noch blühenden *Poésie sacrée* mit ihren psalmodierenden "Hymnes", "Harmonies" und "Elévations" oder Sammlungen wie Leconte de Lisle's *Poèmes antiques* abwenden wird.

Diese Zeitgebundenheit – dazuhin noch an ein Ereignis, über dessen Charakter und Bewertung je nach der politischen Färbung des Interpreten die Meinungen weit auseinandergingen, – brachte es mit sich, daß das Gedicht nur als kuriozes Dokument für Rimbauds Parteilichkeit Beachtung fand, von seinem Kunstcharakter aber nie die Rede war. Engagierte Dichtung kann nach einer gängigen Auffassung von Poesie eben keine Kunst sein, bzw. man spricht guter Dichtung das Engagement ab. Doch für Rimbaud ist es gerade ein Wesenszug der neuen, aus ihrem subjektiven Elfenbeinturm herausgeführten Poesie, daß sie sich auch durch neue, aktuelle Inhalte erneuert. "Aktuell" steht zwar im Gegensatz zu "ewig-menschlich", bedeutet aber nicht, daß die Themen der Natur, der Liebe etc. bei entsprechender Gestaltung nicht aktuell seien. Sie sind als Antwort des Dichters auf die ihn umgebende und ihn betreffende Realität mit gleicher – nicht geringerer noch kleinerer – Berechtigung Gegenstand der Dichtung wie die politischen Ereignisse.

Die im wahrsten Sinne des Worts 'brennend' aktuellen Ereignisse um die Niederwerfung der Pariser Kommune verarbeitet Rimbaud nicht einfach zu einem gereimten Kriegsbericht aus der Sicht eines Kommunarden, wie es Renévill/Mouquet glauben machen wollen, sondern er transponiert in Anlehnung an die Jahreszeit des Neubeginns und hoffnungsvollen Aufbruchs (Mai) die reaktionären historischen Ereignisse in die (hier nur scheinbar) harmlose, traditionell-schematische Bildwelt eines Frühlingsgedichts. Daß das Thema Frühling im historischen Zusammenhang mit der Pariser Kommune eine politische Metapher, etwa vergleichbar dem ebenso traurig berühmten 'Prager Frühling' darstellt und keine resignierende Flucht in romantische Naturlyrik, wird durch die gleichzeitige Referenz auf reale historische Ereignisse und Namen unterstrichen.

---

<sup>341</sup> Es ist widersinnig, das Gedicht eine "pièce de circonstance" zu nennen (Renévill/Mouquet, S. 705) und gleichzeitig den Brief, in den das Gedicht eingefügt – nicht nur beigelegt! – ist, als den wichtigsten Rimbaudbrief zu bezeichnen.



Die Anregung zur Bildverschränkung Frühling – Krieg erhielt Rimbaud durch F. Coppées *Chant de guerre circassien* (aus den *Poèmes divers*, 1866)<sup>342</sup>, eines von Hunderten solide gereimter *Parnasse contemporain*-Gedichte mit exotischem Thema:

Du Volga sur leurs bidets grêles,  
Les durs Baskirs vont arriver.  
Avril est la saison des grêles,  
Et les balles vont le prouver.

Les neiges ont fini leurs fontes,  
Les champs sont verts d'pis nouveaux;  
Mettons les pistolets aux fontes  
Et les harnais d'or aux chevaux.

Que le plus vieux chef du Gaucase  
Bourre, en presence des aines,  
Avec le velin d'un ukase  
Les longs fusils damasquines!

Qu'on ait le cheval qui se cabre  
Sous les fourrures d'Astracan,  
Et qu'on ceigne son plus grand sabre,  
Son sabre de caimacan!

Laissons lest granges et les forges.  
Que les fusils de nos aieux  
Frappent l'écho des vieilles gorges  
De leur petillement joyeux!

Et vous, prouvez, fieres epouses,  
Que celles-là que nous aimons  
Aussi bien que nous sont jalouses  
De la neige vierge des monts.

Adieu, femmes qui serez veuves;  
Venez nous tendre l'etrier;  
Et puis, si les cartouches neuves  
Nous manquent, au lieu de prier,

Au lieu de filer et de coudre,  
Pâles, le blanc linceul des morts,  
Au marchand turc, pour de la poudre,  
Vendez votre âme et votre corps.

---

<sup>342</sup> Rimbaud behält aus diesem Gedicht nicht nur die Form der Überschrift bei, sondern auch die metrische: 8 Strophen, bestehend aus je 4 Achtsilbern mit reichen, z.T. homonymen Reimen.

Coppée gelingt es, die im Frühjahr mit elementarer Gewalt neu ausbrechende Kampfeslust eines kriegerischen Stammes in den beiden ersten Strophen sprachlich sinnfällig zu machen durch Verschränkung der beiden Wortfelder "Frühling" und "Krieg". So erhält etwa in der 3. + 4. Zeile der ersten Strophe "Avril est la saison des grêles / Et les balles vont le prouver" das Wort "grêles" außer der Bedeutung "Hagel" durch den erläuternden Text der 4. Zeile auch noch die von "Kugelhagel". In der zweiten Strophe wird die Verbindung zwischen den beiden Bereichen Frühling (Zeile 1 und 2) und Krieg (Zeile 3 und 4) durch das homonyme Reimwort "fontes", das eine Mal "Schneesmelze", das andere Mal "Pistolenhalter" bedeutet, hergestellt. Doch Coppée versteht es weder den ästhetischen Reiz dieses semantischen Spieles, geschweige denn seinen inhaltlichen Kontrast, der den Frühling als Jahreszeit der erwachenden Natur, der Liebe und der Hoffnung dem Frühling als Jahreszeit des Krieges und des Todes entgegensetzt, im Verlauf des Gedichts voll zur Geltung zu bringen. Die wilde Streitlust und Todesentschlossenheit der Reiterhorden bleibt völlig unerklärlich, der Realitätsbezug, ihr Freiheitskampf gegen den Zaren, der sich höchstens noch aus der Verwendung des Wortes 'Ukas' erahnen ließe, wird zugunsten pittoresker Effekte unterdrückt. Die Verlegung eines solchen chant de guerre aus den tscherkessischen Bergen nach Paris (*Chant de guerre parisien*) kommt einem Einbruch der wilden östlichen Barbarei in die zivilisierteste westliche Stadt gleich; der Kontrast wird noch ironisch verschärft durch die syntaktische Parallelität der Titel und die morphologische und vokalische Ähnlichkeit der beiden Adjektive "circassien" – "*parisien*". Doch Rimbauds neue Literatur interessiert nicht sehr, was im fernen Asien passiert, sondern er benützt das kontrastive Schema Frühling – Krieg zu einem "*psaume d'actualité*". Die objektive Dichtung, wie er sie versteht, flüchtet sich nicht ins Exotische, sondern sie behandelt das Nächstliegende und gibt dem poetischen Aufwand erst eine Funktion und einen Sinn. Rimbaud parodiert also Coppée nicht so sehr, als daß er zeigt, was man mit einem poetischen Kunstgriff anfangen kann.

Der von Coppée benützte Kunstgriff, Frühlingserwachen der Natur und das elementare Ausbrechen der Kriegeslust kurze Zeit durch ein Spiel mit homonymen ("fontes", "grêles") zu verschränken, wird von Rimbaud konsequent auf das gesamte Gedicht ausgeweitet. Es werden nicht nur ein, zwei Dinge durch Metaphorisierung zur Deckung gebracht, sondern er schildert in einer Art Reihen-Metapher einerseits die historischen Ereignisse (seit dem 2. April Beschuß des aufständischen Paris mit Granaten durch die Truppen der nach Versailles geflohenen Regierung Thiers, die sich auf eine konservative, grundbesitzende Mehrheit in der Nationalversammlung – *les Ruraux* – stützt und mit den Paris noch umschließenden feindlichen Deutschen gemeinsame Sache macht; langsames Vorrücken der Versailler Truppen auf Paris) und transportiert diese Ereignisse gleichzeitig in die Bildwelt eines Frühlingsgedichts. Der Reiz und der Ernst des Unterfangens liegt in den Verfremdungen, die beide Bedeutungsfelder dadurch erfahren und in dem prekären Gleichgewicht, in dem die beiden normalerweise weit auseinanderliegenden semantischen Bereiche zueinander stehen.

**Chant de guerre parisien**

Le printemps ést evident, car  
Du cœur des Propriétés vertes,  
Le vol de Thiers et de Picard  
Tient ses splendeurs grandes ouvertes!

O Mai! Quels délirants culs nus!  
Sèvres, Meudon, Bagneux, Asnières,  
Écoutez donc les bienvenus  
Semer les choses printanières!

Ils ont schako, sabre et tam-tam,  
Non la vieille boîte à bougies;  
Et des yoles qui n'ont jam . . . jam.. .  
Fendent le lac aux eaux rougies!

Plus que jamais nous bambochons  
Quand viennent sur nos fourmilières  
Crouler les jaunes cabochons  
Dans des aubes particulières:

Thiers et Picard sont des Éros,  
Des enleveurs d'héliotropes,  
Au petrole ils font des Corots:  
Voici hannetonner leurs tropes ...

Iis sont familiers du Grand Truc! . . .  
Et couché dans les glaïeuls, Favre  
Fait son cillement aqueduc,  
Et ses reniflements à poivre!

La grand'ville a le pavé chaud  
Malgré vos douches de pétrole,  
Et décidément, il nous faut  
Vous sécouer dans votre rôle . . .

Et les Ruraux qui se prélassent  
Dans de longs accroupissements,  
Entendrons des rameaux qui cassent  
Parmi les rouges froissements.

Der schon zwischen Überschrift und erster Zeile klaffende Zwiespalt zwischen den beiden Bereichen "Wonnemonat Mai" und "kriegerisch-blutiger Mai" läßt die historischen Ereignisse umso barbarischer und widernatürlicher erscheinen. Rimbaud versucht nun

mit Hilfe einer ausgeklügelten poetischen Technik, den Kriegshandlungen und ihren Urhebern in sarkastischem Kontrast den Stempel des Frühlings aufzuprägen. Um den gewollten Kunstcharakter und die Doppelbödigkeit eines solchen Unterfangens klarzustellen, fällt Rimbaud gleich ironisch – unterstützt durch die an klassischem Maß gemessen "unmögliche" rhythmische Gliederung – mit der Tür ins Haus: "Le printemps est évident, car [...]", was soviel heißen soll wie: Falls ihr es aus lauter Kampfesfeier nicht merken solltet, es ist Mai, es ist Frühling! Alles was ihr erlebt, kündigt den Frühling an! (Der Krieg als eine Art optische Täuschung!) Und zum Beweis seiner Behauptung läßt er alle üblichen Requisiten<sup>343</sup> einer poetischen Frühlingsidylle auffahren: grünende Wiesen, einfällende Vögel, Blumen, Amouretten, warmen Frühlingsregen, Feststimmung, Im-Gras-Liegen, Schlendern und Träumen in der herrlichen Natur.

Die einzelnen Strophen werden auf diese Weise mit Ausnahme weniger Zeilen systematisch zweideutig: sie lassen sich als ein – zugegebenermaßen etwas eigenartiges – Frühlingsgedicht oder/und als Schilderung der Ereignisse aus der Sicht eines Kommune-Sympathisanten<sup>344</sup> lesen. Um zwei so widerstrebende und unvereinbare Bedeutungsbereiche wie Bürgerkrieg und Frühling zusammenzuspannen, bietet Rimbaud seine ganze sprachliche Virtuosität auf.

Zwei kontrastive Bildbereiche (Frühling – Bürgerkrieg) und die dazugehörigen Wortfelder werden mehr oder minder gewaltsam zur Deckung gebracht. Fast jedes Wort erhält durch den Kontext zusätzlich zu der üblichen Bedeutung innerhalb seines normalen Wortfeldes eine kunstvoll oktroyierte innerhalb des anderen, die umso stärker wirkt, je unmöglicher es scheint, ein *tertium comparationis* entdecken zu können, und je größer der Kontrast zwischen ursprünglicher und erzwungener metaphorischer Bedeutung ist.

Unter den phonologischen Textkonstituenten, die diese Bildverschränkung lautlich unterstützen, fallen neben den reichen Reimen<sup>345</sup> besonders die Alliterationen der ersten Strophe auf, die die Zeilen im Hakenstil aneinanderbinden:

<sup>343</sup> ... und nicht nur einen "symbolisme floral" (Renéville/Mouquet, S. 706).

<sup>344</sup> Die seitherigen Kommentare zum Gedicht beschränken sich auf diesen Aspekt (vgl. A. Adam, S. Bernard); Renéville/Mouquet (S. 705f.) führen in diesem Zusammenhang einen Musterfall einseitiger Geschichtsbetrachtung vor. Die Wiedergabe der historischen Ereignisse ist scheinbar objektiv und folgt dem Faden der historischen "Fakten". Um nur ein paar Beispiele zu nennen: ein Ausdruck wie "la capitale tombée aux mains des insurgés" suggeriert unrechtmäßige kriegerische Handlungen einer Minderheit – dabei war der Kommunarat aus allgemeinen und freien Wahlen in Paris hervorgegangen. Außerdem wird ohne Kommentar davon berichtet, daß die Versaillais ein 100 000-Mann-Heer gesammelt hätten, um Paris wiederzuerobern ("repandre"): das setzt stillschweigend voraus, daß Paris von der Kommune erobert worden ist (s.o.) und daß eine friedliche Einigung unmöglich war.

Die Feststellung "[les insurgés] prennent l'offensive" ist zwar richtig, schiebt aber alle Schuld am Bürgerkrieg der Kommune zu, da sie verschwiegt, daß Thiers sämtliche Verhandlungsangebote strikt ablehnte und nur deshalb noch nicht früher angegriffen hatte, weil er sich erst von Bismarck die Truppen dazu liefern lassen mußte (vgl. unten Anm. 20); von "armée régulière" kann keine Rede sein, sie wurde speziell zu diesem Zwecke zusammengestellt. Schließlich wird die Schuld an den blutigen Straßenkämpfen allein der Kommune in die Schuhe geschoben – sie hätte sich eben rechtzeitig ergeben sollen! –: "Le comité Central fait alors engager par ses troupes une bataille de rues [zu einem Krieg gehören bekanntlich immer mindestens zwei!] qui devait durer pendant une semaine à tant des combats fratricides et d'incendies que l'histoire en a retenu le souvenir sous le nom de la Semaine de Mai." (Daß das Gedicht schon vor dieser berüchtigten Woche geschrieben wurde, hat schon Adam – S. 881 – berichtet.) – Siehe hierzu auch Brechts Theaterstück *Die Tage der Commune!* (MvL)

<sup>345</sup> Die Randbemerkung Rimbauds (Renéville/Mouquet, S. 705): "Quelles rimes! Ô quelles rimes!" macht seine ironische Distanzierung von dieser Art Reimerei deutlich; als Beispiel sollen hier nur die über eine *rime riche* hinausgehenden Reime

Le printemps est évident, **car**  
 Du cœur des **Propriétés vertes**,  
 Le vol de **Thiers** et de Picard  
**Tient** ses splendeurs grandes ouvertes!

Am raffiniertesten wird die poetische Technik der *ein* Bild gewordenen *Zwei*deutigkeit allerdings im semantischen Bereich: nachdem ausdrücklich ("évident") auf den Frühling hingewiesen wurde, erwartet man nach dem stimmungsvollen "cœur", als dem Ausgangspunkt des Vogelflugs ("vol"), geographische Bezeichnungen wie etwa "prairies", "prés" oder "champs" (wie im Gedicht Coppées). Stattdessen wird man von einem großgeschriebenen prosaischen "Propriétés vertes" vor den Kopf gestoßen.

Die ungewöhnliche Wortwahl ebenso wie die Großschreibung hat eine Signalfunktion. "Propriétés" fügt sich in zwei verschiedene semantische Bereiche ein, einmal als "Grundbesitz" in den politisch-ökonomischen und zum anderen als "Ländereien" in den der Natur nahestehenden geographischen. Der Leser wird durch das Signal "P..." auf den Bedeutungsbereich hingewiesen, der sich nicht wie der geographische zwanglos in das Frühlingbild einfügt, wenn auch sein politischer, hinter dem ökonomischen versteckter Inhalt erst durch das die ebenfalls großgeschriebenen "Ruraux" ("parti des gros propriétaires fonciers"<sup>346</sup>; Karl Marxens "Krautjunker") der letzten Strophe klar wird. Allerdings wird "Propriétés" durch das Adjektiv "vertes" wieder an den semantischen Bereich des Frühlings und der Natur gebunden, wodurch der schon stutzende Leser vorläufig beruhigt und in seiner Erwartung eines Frühlingsgedichts bestärkt wird. So sehen sich in der Wortgruppe "cœur des Propriétés vertes" unvereinbare Gegensätze, nämlich Frühlingsgefühle und Großgrundbesitzer-Kriegslager, zusammengespannt.

Auch das Wort "cœur", das im Zusammenhang mit den Frühlingswiesen nur ein poetischer Ersatz für eine farblose Präposition wie "mitten aus" zu sein schien, wird semantisch polyvalent durch die polit-ökonomische Bedeutung von "Propriétés": den Ruraux der Versailler Nationalversammlung werden ironisch "herzliche" Motive für die Repression der sozialistischen Pariser Kommune unterstellt. Als bitterer Hohn entpuppen sich ebenso später die großartige Prachtentfaltung des Frühlings, die mit dem Einfall der zurückkehrenden Zugvögel einhergeht ("tient ses spendeurs grandes ouvertes"), sowie die "choses printanières" und die "cabochons", die kostbare Frühlingspräsente suggerieren, mit denen die nach tristem Winter willkommenen Frühlingsboten ("les bienvenus") zur allgemeinen Feststimmung in den Pariser Vororten ("plus que jamais nous bambochons") beitragen. Frühlingsborten par excellence sind die (Zug-) Vögel. Statt der nach "vol" (die Bedeutung "Diebstahl" klingt selbstverständlich ebenfalls mit) zu erwartenden Vogelnamen wird man von eigenartigen Metaphern für die Vögel überrascht,

---

aufgeführt werden: pétrole: rôle, accroupissements: froissements; vertes: ouvertes; hélitropes: tropes; Asnières: printanières; bambochons: cabochons; fourmilières: particulières; sowie die Assonanz in: sont des Eros: font des Corots.  
<sup>346</sup> Renévillle/Mouquet, S. 706.

zwei Eigennamen von Mitgliedern der Versailler Regierung, dem des Ministerpräsidenten Thiers und dem des Innenministers Picard. Die Vermutung liegt nahe, daß Rimbaud hier die Metapherntechnik der zweiten Zeile fortsetzt. Doch welche Vögel bzw. Vogelnamen geben sich zu dergleichen Zweideutigkeiten her wie das Wort "Propriétés", das heißt, welche Namen haben sowohl ornithologische als auch politische Bedeutungen? Thiers und Picard, beide an der politischen Entscheidung über das Massaker wesentlich beteiligt, müssen mit ihren Namen herhalten: seltsame "Galgenvögel"!

Die beiden Namen lassen sich nicht nur als Eigennamen historischer Personen lesen – damit fielen sie ja aus dem semantischen Bereich eines Frühlingsbildes heraus –, sondern in dieser Naturidylle müssen sie auch als Gattungsnamen von Vögeln gelesen werden. Wie verwandeln sich nun "Thiers et Picard" in Boten eines glanzvollen Frühlingserwachens?

Relativ einfach ist die Metamorphose beim Namen "Picard". Streicht man von /pika:r/ das als pejorativ bekannte Suffix /a:r/ ab, so erhält man den Vogelnamen /pik/ = "pic"(Specht). Umgekehrt genügt es, das Stammmorphem /tjers/ aus der Lautfolge /tjersɛpika:r/ durch das verniedlichende Suffix /əle/ zu ergänzen, um zu /tjersəle/ = "tiercelet" (männl. Raubvogel) zu gelangen. Beide Male handelt es sich beim Wechsel vom Vogel- zum Eigennamen um einen bedeutungsmäßig negativen Suffixwechsel. (Anfügen von -ard bzw. Verlust des verniedlichenden Suffixes -elet). Thiers und Picard stellen folglich im Kontext der ersten Strophe auf der Bedeutungsebene des Frühlings eine monströse Verballhornung und Vergrößerung früher harmloser Vogelnamen dar.

Daß bei der Auswahl der Namen nicht der Zufall entschied, zeigt sich darin, daß Rimbaud andere Namen nicht gewählt hat. Historische Persönlichkeiten auf Seiten der Versailler Regierung wie Vinoy oder MacMahon waren als militärische Befehlshaber wesentlich unmittelbarer mit den Ereignissen verknüpft als etwa der Innenminister Picard, aber ihre Namen haben sich eben nicht zu einer solchen sprachlichen Akrobatik hergegeben. Außerdem liefert Rimbaud selbst noch zusätzliche Hinweise darauf, daß /tjers/ und /pika:r/ als verdorbene Vogelnamen zu interpretieren sind.

Die "délirants culs nus" erinnern an die vorige Gleichsetzung der beiden Politiker mit Vögeln. "Cul" in Verbindung mit einem Farbadjektiv wird nämlich ähnlich wie das deutsche "Schwanz" ("Rotschwänzchen") im Französischen häufig zur Bildung von Vogelnamen benützt<sup>347</sup>. Die von der lauen Mailuft ("O Mai!") "verzückten Nacktschwänzchen" sind nicht nur eine neue Vogelart, sondern ihr Name dient gleichzeitig als Schimpfwort ("verrückte Nacktärsche"), das dem Schmerzensruf "O Mai!" folgt, da die Exemplare dieser Vogelart, sprich: die Versaillais, doch nicht so ganz für die richtige Stimmung sorgen, wie sie die dritte und vierte Strophe zu schildern scheinen. Denn auch in diesen Strophen herrscht die gewohnte Doppelbödigkeit. Die "splendeurs grandes ouvertes" entladen sich in einem rauschenden Frühlingsfest ("plus que jamais nous

<sup>347</sup> Laut Robert (DICTIONNAIRE ALPHABÉTIQUE ET ANALOGIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE, Paris 1958ff.) gibt es folgende Zusammensetzungen mit 'cul' als Vogelnamen: 'cul-blanc' Strandläufer etc.; 'cul-rouge' = 'pic épeiche' (vgl. den Eigennamen Picard) Buntspecht; 'cul-rousset' Grasmückenart; dazuhin kommen noch die Zusammensetzungen 'cul-doré' und 'cul-brun' für den Seidenspinner (Schmetterling).

bambochons"), dessen Höhepunkt eine Art Feuerwerk ("fourmilières") in ein eigenartiges Licht taucht ("aubes particulières"). Uniformierte ("ils ont schako") sorgen für Musik ("tam-tam"), gleichzeitig gleiten Nachen über einen See ("des yoles [...] fendent le lac aux eaux rouges"), deren Lichter sich im Wasser spiegeln. Die Desillusion ist jedoch in diesem heiteren Bild schon mitenthalten: die Uniformierten gehören zu keiner Musikkapelle, denn sie tragen Säbel und spielen nicht zum Freudentanz auf, sondern sie trommeln mit drohenden Wirbeln zum Angriff im Morgengrauen. Der martialische Rhythmus der Zeile ("ils ont schako, sabre et tam-tam"), der in dem am ehesten noch durch seine lautlichen Qualitäten zu erklärenden Reim "jam ... jam ..." <sup>348</sup> nachhallt, steht mit dem vierfach wiederholten [a] und den harten Konsonanten ([ʃ], [k], [s], [t],) im scharfen Kontrast zu der vorangehenden, ohne Zäsur in gleichmäßigem Rhythmus und mit weichen Konsonanten ([v], [ʔ], [b], [z]) dahinfließenden Zeile und unterstreicht so den Widerspruch zwischen Erwartung und eingetretener Wirklichkeit. Der See wird nicht von Lampions oder Freudenfeuern gerötet, sondern vom Flackern der Häuser, die in Brand geschossen wurden.

Der Gegensatz zwischen den ärmlichen, überfüllten Behausungen ("four-milières") und den auf sie niederregnenden Diamanten ("jaunes cabochons") spiegelt ironisch den Klassengegensatz zwischen den belagerten Kommunarden und den "kostbare Gaben spendenden Angreifern. Die vorangehende vierte Strophe und damit die erste Hälfte des Gedichts endet mit einem Doppelpunkt nach "aubes particulières". Die fünfte und die folgenden Strophen zeigen die Folgen des "Frühlingsfestes" bzw. beurteilen sie die geschilderten historischen Ereignisse.

Zum Frühling gehört die Liebe ("Eros"); sie schmückt sich mit Blumen ("héliotropes") und setzt ihre Begeisterung in künstlerische Aktivität um ("font des Corots"). Nur heißen die Amouretten leider Thiers und Picard – die hier schon zum zweitenmal als "Geflügel" erscheinen – die Blumen sind gestohlen ("enleveurs d'héliotropes") und die beiden malen nicht in Öl, sondern sie lassen Brandbomben durch die Luft schwirren ("Au pétrole ils font des corots: / Voici hannetonner leurs tropes ..."), ultima ratio einer Propaganda, die Argumente durch Phrasen bzw. Bomben ersetzt. Anstatt der Liebe und der Kunst förderlich zu sein, wie es Staatsmännern geziemt, denen das Glück des von ihnen regierten Volkes am Herzen legt, werden Thiers und Picard als "Nullen" (lies: [dezero] = des Zéros), als eine Art lächerliche Anti-Prometheen, nicht als Schöpfer, sondern als Zerstörer menschlicher Kultur geschildert. Denn "Eros" gereimt auf "Corots" weist neben Zéros in Verbindung mit "enleveur d'héliotropes" auch auf "Héros" <sup>349</sup>; doch sind die beiden 'Helden' keine Heroen wie der im Brieftext erwähnte "voleur du feu", Prometheus, der das Feuer von der Sonne (Helios) raubte, sondern nur lächerliche Sonnenblumen-Klauer bzw.

<sup>348</sup> Falls "jam ... jam ..." auf das harmlose Kinderliedchen "il était un petit navire, qui n'avait ja ... ja ... jamais navigué" anspielen sollte, würde der Kontrast zwischen dem ursprünglich spielerischen Vergnügungscharakter der Boote und ihrer kriegerischen Verwendung unterstreichen.

<sup>349</sup> Das *h aspiré* verhindert zwar die Liaison, doch kam es Rimbaud nicht in erster Linie auf hundertprozentige Lautreinheit an, wenn sich dadurch überraschende sich auf die beiden gegensätzlichen Bereiche beziehende semantische Polyvalenzen ergaben: das beweist der Reim [ero] (statt [eros]): [coro].

-zerstörer ("enleveurs d'héliotropes"), da ihre Granaten Häuser und Gärten verwüsten. Ihr Kulturschaffen äußert sich im Gegensatz zu Corot, dem Maler friedlicher Natur in silbergrauem Morgenlicht ("aubes"), nicht in Ölgemälden ("pétrole"), sondern in Schönrednerei ("tropes") und in der Zerstörung der Stadt durch Brandbomben ("pétrole"), die Paris mit eigenartigem Kunstlicht beleuchtet ("aubes particulières"). Das Feuer bezeichnet nicht wie bei Prometheus den Beginn der Zivilisation, sondern das Feuer wird in den Händen von Leuten wie Thiers und Picard zur Zerstörung der Kultur eingesetzt.

Das Doppelspiel geht weiter mit dem "Grand Truc", der in der doppelten Großschreibung neben der eigentlichen Bedeutung eine absichtliche Verdrehung von "Grand Turc" darstellt. Damit ist sowohl die Verbindung zum Exotischen Coppées, – die Tscherkessen flohen vor dem Zaren großenteils in die Türkei – als auch zum deutsch-französischen Krieg hergestellt. Der Titel "Großtürke" (Robert: "empereur des Turques") verweist auf den deutschen Kaiser (18. Januar 1871 Kaiderproklamation) bzw. auf Bismarck, mit dem das ganze Spiel ("Grand Truc") der Vernichtung der Kommune abgekartet ist<sup>350</sup>. Unterhändler bei diesen Machenschaften ist Favre, auf dessen unterwürfige Haltung und Tränenreichtum bei den demütigenden Verhandlungen mit Bismarck hingewiesen wird ("Favre / Fait son cillement aqueduc, / Et ses reniflements à poivre!"). Gleichzeitig aber erinnert seine Haltung an genüßliches und gefühlvoll-tränenreiches Träumen auf einer blühenden Frühlingswiese.

Zum Frühling gehört schließlich Wärme und Regen; für beides sorgt Thiers gleichzeitig, denn Petroleum ist flüssig ("douches") und heizt gleichzeitig ("le pavé chaud"): mit "malgré" wird das kausale Verhältnis "douches de pétrol" > "pavé chaud" ironisch in ein adversatives umgedeutet. Um die Idylle vollständig zu machen, liegt nicht nur Favre in den Blumen, sondern auch die "Ruraux" – und damit schließt sich der Kreis zu den im Anfang evozierten "Propriétés vertes" – machen es sich zur Verrichtung ihrer Geschäfte bequem unter dem Rascheln der Büsche, was sich aber wie das knisternde Geprassel von Bränden anhört.

Vergleicht man abschließend die Gedichte Rimbauds und Coppées, so wird einsichtig, was die neue, objektive Poesie von der alten, subjektiven unterscheidet und warum *Chant de guerre parisien* als erstes Muster in den Brief an Demeny aufgenommen wurde. Zwar fällt Rimbauds Urteil über Coppée, dem er immerhin großzügig "talent" bescheinigt, verhältnismäßig günstig aus, aber eine Poesie-Lektion ("J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle") scheint er doch nötig zu haben, und sie wird ihm gleich schriftlich erteilt.<sup>351</sup>

<sup>350</sup> Bismarck erlaubte Thiers eine Aufrüstung über die im Waffenstillstandsvertrag vereinbarte Höchstzahl von 40 000 Mann hinaus und entließ Truppen vorzeitig aus der Gefangenschaft, sodaß MacMahon mit einem 130 000-Mann-Heer gegen die Kommune anrücken konnte, während die deutschen Truppen zusätzlich noch den Belagerungsring im Norden und Osten von Paris dicht hielten. (Vgl. dazu die Déposition de M. Thiers, in: E. Villetard: L'INSURRECTION DU 18 MARS, Paris, 1872, S. 456-471.)

<sup>351</sup> Naja, der Brief ging an Demeny, nicht an Coppée. (MvL)



Auch ein zeitgenössischer Leser dürfte wohl kaum bemerkt haben, daß sich Coppées Gedicht auf konkrete geschichtliche Ereignisse bezieht. Zwei Jahre vor der Veröffentlichung des *Chant de guerre circassien*, nämlich 1864, war es dem russischen Zaren nach jahrzehntelangen Kämpfen endgültig gelungen, den Widerstand der kaukasischen Stämme – zuletzt der Tscherkessen – zu brechen und sie seinem Reich einzuverleiben. Coppée zerrinnt der löbliche Vorsatz (hatte er ihn überhaupt?), den Freiheitskampf eines unterdrückten Volkes zu bedichten, zwischen den Verszeilen, und es bleiben ihm nur der exotische Reiz fremdklingender Namen ("Circassien", "Volga", "Caucase", "Baskirs", Astracan", "ukase", "caimacan", "damasquiné") und die völlig von ihrem historischen Kontext gelöste Kampfeswut und stolze Todesverachtung irgendwelcher Halbwilder. Daß es sich um einen Kampf gegen das zaristische Rußland handelt, konnte selbst ein informierter Leser allein aus der einen theatralischen Gebärde schließen, in der der Stammesälteste den Ukas ("Erlaß des Zaren") zum Stopfen seines Vorderladers benützt. Kein Wort über die Gründe des Kampfes oder über die Grausamkeit des Krieges, im Gegenteil, der Krieg ist eine Art 'Naturereignis' wie der Frühling und wird wort-spielerisch mit ihm identifiziert. Man gewinnt den Eindruck, als sei er für diese Nomadenstämme kein Übel, sondern eher willkommener und amüsanter Sport ("pétitement joyeux") und ihr Aufbruch in erster Linie eine malerische Augenweide ("harnais d'or", "longs fusils damasquinés", "cheval qui se cabre", "Fourrures d'Astracan", "sabre de caimacan"). Das Exotisch-Erlesene wird noch verstärkt durch den gehobenen Stil, der sich nicht nur reichlich mit fremdsprachigen Wörtern aufputzt, sondern auch ein gepflegtes französisches Vokabular, in kompliziert gefügten, rhythmisch einwandfreien Sätzen verwendet und zu möglichst reichen Reimen zusammengefügt.

Das ganze ist in Rimbauds Augen artistisch gekonnte Spielerei, aber eben Spielerei, die nur Erkenntnisse über die Virtuosität des Dichters (subjektiv), aber keine über den Gegenstand des Gedichts (objektiv) vermittelt. Rimbaud hat sich zum Ziel gesetzt, ein Gegenbeispiel, objektive Poesie, zu schaffen: daher auch die deutliche Reminiszenz an den Coppée'schen Titel. Die neue Dichtung verzichtet nicht auf Artistik; so ist sie gegen den Vorwurf gefeit, sie könne es eben nicht besser. Im Gegenteil, sie bietet noch mehr Kunstfertigkeit auf als das Vorbild, allerdings nicht als Selbstzweck, sondern im Dienste des Gedicht-Objekts. Daher behält Rimbaud den äußerlichen, formalen Rahmen peinlich genau bei, zudem übertrifft er – fast parodistisch – Coppée noch in reichen und reichsten Reimen ("Quelles rimes! Ô quelles rimes!") und er vollendet virtuos die von Coppée nur kurz angedeutete Bildverschränkung von Frühling und Krieg, indem er sie zum bedeutungsträchtigen Zentrum seines Gedichts erweitert.

Das Gedicht entwickelt parallel zwei geschlossene assoziative Systeme<sup>352</sup> (Pariser Kommune – Frühling), die außer der Zeitbestimmung Mai nichts gemeinsam haben; im Gegenteil, das tertium comparationis dieser *métaphore primaire*, nämlich Neubeginn,

<sup>352</sup> Vgl. zur folgenden Terminologie M. Riffaterre: *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, in: *LANGUE FRANÇAISE* 1 (1969), S. 46ff.

Aufbruch in einer bessere Zeit, Freude wird in dem einen der beiden Systeme, dem der Pariser Kommune, durch den Gang der Dinge Lügen gestraft.

Der Mechanismus der *sélection réciproque*, der nur diejenigen Komponenten in de einen Systeme zulässt, die Entsprechungen im anderen haben, wird zwar dazu benützt, die oberflächlichen Unterschiede zu minimalisieren, sei es durch sinnverwandte Wörter ("Propriétés" statt "prés", "pétrole" statt "huile"), sei es durch lautliche Übereinstimmungen ("Thiers et Picard" statt "thiercelet" und "pic", "Eros" statt "zéros" bzw. "héros") und so eine Verwendung in beiden parallelen Systemen zu ermöglichen, jedoch wird die Bedeutung einer solchen Metaphernbildung, ihre *non-acceptabilité*, die die auf den ersten Blick akzeptable Metapher 'Mai' als Irreführung erweist, umso deutlicher, je schwieriger die *sélection réciproque* zu bewerkstelligen ist, d.h. je weniger die jeweiligen Referenzen der beiden Systeme inhaltlich übereinstimmen. Der essentielle Widerspruch zwischen den Erwartungen des Pariser Volkes im Frühjahr 1871 und den tatsächlichen historischen Ereignissen wird nur gewollt mühsam durch eine oberflächliche Koinzidenz der Laute kaschiert.

Dadurch wird auch die ästhetische Form zu einem Teil der Bedeutung; Rimbaud beschränkt sich nicht drauf, aktuellere und 'näher-liegende' Gegenstände in seinen Gedichten zu behandeln. Sondern er befreit auch die ästhetische Vermittlung aus dem bloß dekorativen und Unverbindlichen. Das Land der Tscherkessen liegt plötzlich mitten in Paris. Rimbauds 'Exotik' haftet an den kaum an poetische Verwendung gewohnten Namen der Pariser Vororte ("Sèvres, Meudon, Bagneux, Asnières") und denen seiner prachtvollen 'Exoten' Thiers und Picard. Die Art und Weise der Metaphernbildung macht deutlich, daß der Krieg nur durch raffinierte sprachliche Täuschungsmanöver als Naturereignis wiedergegeben werden kann, daß die Darstellung der Ereignisse um die Pariser Kommune durch die Versailler Regierungspropaganda, die zu lesen Rimbaud in der Provinz verurteilt war, nämlich Rettung des Vaterlands im Interesse des Volkes, zynische Volksverdummung darstellt. Thiers ist nicht gewillt, dem 'natürlichen' Aufbruch in die neue Zeit ("Pariser Frühling") tatenlos zuzuschauen, er versucht als barbarischer Anti-Pomethus das Rad der Geschichte mit Gewalt zurückzudrehen. Rimbaud gelingt es, im Gegensatz zu Coppée, sowohl die Kontrahenten seines Kampfes deutlich erkennbar gegeneinander zu stellen als auch zudem noch innerhalb seiner doppelbödigen Metaphorik die Gründe für die Auseinandersetzung zu nennen. Es ist ein Kampf zwischen reich und arm, zwischen Besitzenden ("Propriétés vertes". "Ruraux") und Habenichtsen ("nos fourmilières").

Doch die Großgrundbesitzer lassen sich nichts nehmen und gehen zum Angriff über. Die Zurückeroberung der Macht durch die Ruraux wird von Rimbaud wie die Inszenierung eines gigantischen Frühlingsfestes zum Vergnügen des Volkes dargestellt, das von den Versaillais mit Pomp ausgerichtet wird ("tient ses splendeurs grandes ouvertes", "cabochons"): das Nehmen erscheint ideologisch verzerrt als Geben, als 'Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung'.

Rimbaud nimmt in seinem Gedicht die Maxime "on se droit à la Société" in dem Sinne ernst, den er im Brief an Izambard auseinandersetzt. Wie im Briefftext stellt er sich gegen die Mächtigen, gegen die geltenden Normen der Gesellschaft auf die Seite der bekämpften Arbeiter, der Klasse, die für ihn die Zukunft verkörpert (*Le Forgeron*).

Eine klare politische Aussage widerspricht durchaus nicht der hohen Meinung von Poesie, die er hegt, ganz im Gegenteil, gerade diese hohe Meinung verlangt gebieterisch eine solche Stellungnahme. Daher schließt das Gedicht auch mit einer unverhüllten Drohung an die Ruraux:

Et décidément, il nous faut  
 Vous secouer dans votre rôle . . .  
 Et les Ruraux qui se prélassent  
 Dans de longs accroupissements,  
 Entendront des rameaux qui cassent  
 Parmi les rouges froissements.

Coppées Stilisierung des Krieges als Naturphänomen ist ja durchaus auch eine Stellungnahme, indem sie den Kampf verharmlost und die Ursachen und den Gegenstand des Krieges verschwiegt. Er hindert mit einer solchen Poesie des falschen schönen Scheins, die nur das ästhetisch vermittelt, was dem Dichter oberflächlich reizvoll erscheint, den Leser daran, die Wirklichkeit zu erkennen, und bietet ihm stattdessen kurzlebigen und falschen Trost.

Die traditionellen Majuskeln von "L'Azur", "L'Idéal" oder "Le Beau" weichen den neuen, mit denen die realen, materiellen Kräfte versehen werden, die das Schicksal Frankreichs bestimmen und seinen sozialen Fortschritt hemmen ("Propriétés", "Ruraux"). Der ungebrochen hohe Stil Coppées zeigt den Krieg von seiner "Parade"-Seite, Rimbauds Stilbrüche wie zum Beispiel in der ersten Strophe die 'deplacierte' Zäsur der ersten Zeile und die ebenso unkonventionelle Verwendung der Wörter "Propriétés", "Thiers et Picard" etc. geben dagegen wie ein Röntgenbild den hinter der Fassade des Frühlingsfestes liegenden tiefen Bruch wieder, der zwischen dem sich schon nahe am Ziel wähnenden Glücksverlangen des Volkes und seiner Unterdrückung durch die Versaillais klafft.

Rimbaud stellt in dieser Absicht gewissermaßen die poetische Technik früherer Zeiten vom Kopf auf die Füße: die prosaische Realität wird nicht durch Metaphern ersetzt, poetisch verwertbar gemacht und gleichzeitig verfälscht, sondern die bittere historische Realität weist umgekehrt den Frühling als bloße poetische Fiktion aus, als ein Symbol einer glückhaften Zukunft, mit allem was dazugehört: Liebe, Freude, Leben, Licht und Wärme. Statt die schlechte Wirklichkeit zu verschleiern, macht die Dichtung den Verschleierungsprozeß sprachlich sichtbar dadurch, daß sie die wahren Namen der Dinge auf einer Ebene verwendet, die früher der Metapher vorbehalten war. Das Symbol des Frühlings, des Aufbruchs in ein neues Zeitalter bleibt trotzdem, wenn auch in seiner

Verwirklichung durch die historischen Ereignisse verhindert, als utopischer Entwurf erhalten.

Für den Rimbaud der *Voyant*-Briefe ist solchermaßen politisches Engagement tatsächlich auch, d.h. zusammen mit der Wahl des Themas, ein Problem künstlerischer Technik, da er sich zur Kunst und nicht zum Straßenkampf berufen fühlte ("Je serai un travailleur; c'est l'idée qui me retient quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris – où tant des travailleurs meurent pourtant tandis que je vous écris"), trotz seiner Solidarität mit den im Ausstand befindlichen Arbeitern ("Travailler maintenant, jamais, jamais: je suis en grève.").

Künstlerische Technik ist für Rimbaud kein technisches Virtuositentum. Noch kann sie gar ein Engagement ersetzen, ihre Funktion besteht darin, das Engagement politisch zu artikulieren. Der Dichter überläßt die Frucht seiner Bemühungen dadurch keiner beliebigen, affirmativen oder emanzipatorischen Deutung, daß er die Erkenntnis der Realität fast wissenschaftlich fördert (der Dichter als "suprême Savant") und damit dem sozialen Fortschritt dient (der Dichter als "multiplicateur de progrès").<sup>353</sup> Rimbaud knüpft darin an die romantisch-progressistische Tradition an, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, daß er sie in seinem Werk mit den Errungenschaften des poetischen 'Höhenkamms' seiner Zeit zu verbinden versucht. Eine solche Verbindung ist für ihn nichts Äußerliches, vielmehr ist sie im Wesen der Dichtung begründet. Nur die entwickeltste poetische Technik ist fähig, die jeweilige Wirklichkeit adäquat wiederzugeben, und gleichzeitig verlangt die dichterische Aufgabe, zur Erfassung und Gestaltung der Wirklichkeit beizutragen, immer neue Innovationen eben dieses poetischen Instrumentariums.<sup>354</sup>

Rimbaud "kleidet" die Wirklichkeit nicht etwa "in ein poetisches Gewand", in der Absicht, ihre Gebrechen zu verhüllen oder nichtvorhandene Reize vorzutäuschen, sondern er gestaltet sie, um die von ihm als wahr erkannten Wirklichkeitsformen sichtbar zu machen; dieser Aufgabe dienen auch die beiden folgenden Gedichte des Briefes an Demyen: *Mes petites amoureuses* und *Accroupissements*. Baudelaire hatte den ästhetischen Reiz des Bösen und Häßlichen für die Poesie entdeckt, Rimbaud versuchte, den Reiz mit der Erkenntnis zu verbinden. Um diese Art dichterischer Erkenntnis bemühte er sich bis zu seinen letzten Dichtungen, wenn auch von immer stärkeren Zweifeln an der Berechtigung und an der Wirkung seiner Arbeit geplagt (*Conte, Alchimie du verbe*). Aus seinem schließlichen Verstummen jedoch zu folgen, daß sein Versuch, Engagement in der Dichtung "aufzuheben", endgültig gescheitert sei, ist zumindest voreilig.

<sup>353</sup> So läßt sich auch Rimbauds Brief an Jules Andrieu (1874) verstehen, siehe hier im Anhang. (MvL)

<sup>354</sup> "Il faut être absolument moderne!" (MvL)



Paris, 18. März 1871

**Roger Gilbert-Lecomte:**  
**Après Rimbaud la mort des arts** <sup>355</sup>

*Cette langue sera de l'âme pour l'âme.*  
Rimbaud.

Le propre d'un Rimbaud sera d'apparaître à jamais, avec l'ironie d'un retour éternel, dès sa plume posée pour ne plus la reprendre, comme le précurseur de tout ce qui veut naître et qu'à l'avance il déflora du caractère de nouveauté que l'on prête gratuitement aux naissances. Cette perpétuelle du millenium eu ainsi en lui son rare témoin : on peut le dire exactement prophète.

Trahi sans cesse par la plupart de ses admirateurs ou esprits bas, qui cherchent à lui faire servir leurs fins innommables et qui se jugent en le jugeant comme ils font, il demeure invariablement la pierre de touche. Il montre la limite de tout individu parce qu'il vécut lui-même à la limite de l'individu : je veux dire que plusieurs points de son œuvre marquent le souvenir d'un être qui, ayant tendu toutes les facultés de son esprit à l'extrême des possibilités humaines, a suivi l'asymptote des impossibilités humaines.<sup>356</sup> S'il a ou n'a pas vu au-delà de ces limites (ce qu'on ne peut évidemment vérifier qu'à condition de revivre son expérience et à quel prix !), il a au moins vécu béant sur cet au-delà. D'où, dans son œuvre, ces trous noirs que ceux qui craignent le vertige cherchent à masquer grossièrement au moyen de ce qu'ils ont de mieux à puiser au fond d'eux-mêmes de leur « idéal », par analogie. Dévoilant à tout coup leurs petits sommets (foi religieuse ou concept tautologique, phraséologie creuse ou pire) ils permettent de mesurer leur bassesse.

Ainsi, dans mon programme ou casse-dogme, le prétexte-Rimbaud à tout remettre en question surgit magnifiquement à propos de ce qui fait la valeur de son œuvre.

Justifier une telle valeur est essentiel dans la mesure où cela permet d'abord de dénoncer en passant toutes les fausses recettes qu'emploient les « artistes » pour atteindre un beau

<sup>355</sup> Revue *Le Grand Jeu* n°2 (Mai 1929) – Siehe auch: Roger Gilbert-Lecomte / Maurice Henry / René Daumal: *LE GRAND JEU. PARIS 1928/32. EINE AUSWAHL* (Nürnberg 1980, Neuausgabe Berlin 2021: A+C online)

<sup>356</sup> L'efficacité d'une telle démarche n'apparaît d'ailleurs que dans la mesure où l'on vit intérieurement l'idée hégélienne de perfectibilité de la raison concrète.

dont la notion obscure à souhait ne suffit pas à cacher le caractère inadmissible, ensuite de voir ce qui reste réel dans l'idée de beauté et comment y atteignent certains créateurs, toutes considérations de métier mises à part.

Tout jugement esthétique d'une œuvre dite d'art cherchant à remonter d'effet à cause en tirant sur l'ignoble cordon ombilical que l'on nomme lien causal parce qu'il relie l'occidental à sa mère la pourriture, exaspère, désespère tous ceux que j'estime et moi-même. Ma tête, ma tête sans yeux, à qui établirait le bien-fondé de sa manie d'induire comme de tout autre tic de la pensée logique, en face de ma torpeur fixe, cette soudaine conscience du scandale d'être !

C'est avec le dédain le plus lointain pour les trop faciles réfutations des esprits fins que je tiens à noter ici ce qui fut toujours pour moi le plus élémentaire sentiment de propriété morale à savoir que, à de très rares mais immenses exceptions près<sup>357</sup>, je répudie l'art dans ses manifestations les plus hautes comme les plus basses, qu'à peu près toutes les littératures, peintures, sculptures et musiques du monde m'ont toujours amené à me frapper violemment les cuisses en riant bêtement comme devant une grosse incongruité.

Les productions des réels talents et des génies dans leur genre, les perfections techniques acquises par l'exploitation systématique de modèles reconnus ou non, la pratique assidue des imitations « nature », la « longue patience » de l'académicien récompensé, toutes les activités de cet ordre m'ont toujours scandalisé par leur parfaite *inutilité*. Inutilité. C'est *l'art pour l'art*. Autrement dit l'art d'agrément. Hygiénique distraction pour oublier la réalité dure à êtreindre.

Des artistes œuvrent avec goût.

Des esthètes jugent en connaisseurs.

Et des hommes crèvent en mordant leurs poings dans toutes les nuits du monde.

Ce n'est pas que je sois insensible aux beaux-arts : des allusions littéraires dans une peinture, la percussion indéfiniment prolongée du goudougoudou en musique, l'épithète sculptural en particulier lorsqu'il est appliqué à une mélodie, en littérature, peuvent m'émouvoir plus que tout au monde, seulement je défends d'appeler cela « émotion artistique » parce qu'alors aucun goût, même le pire, ne préside à mon jugement, parce qu'il n'y a pas jugement mais coup de casse-tête dans le ventre.

---

<sup>357</sup> Et il ne peut s'agir que d'établir le critérium de ces exceptions à définir une fois pour toutes

L'art pour l'art est un de ces refuges où se tapissent ceux qui trahissent l'esprit qui veut dire révolte. Sur le plan humain il ne peut exister de beau qui soit absolu, sans au-delà, qui soit une fin. Comme si un absolu, unique en soi, pouvait se présenter à l'individu reclus dans l'apparence de son moi sous une autre forme que *Non, Non et Non*.

Cela peut paraître une regrettable plaisanterie aussi vainc qu'un coup d'épée dans une matière liquide que d'attaquer maintenant l'art pour l'art que personne ne défend plus. Se méfier des religions dont le vocabulaire liturgique est officiellement abandonné. Sinon les membres du gouvernement brésilien personne n'édifie plus de chapelle positiviste à Clotilde de Vaux. Pourtant quiconque pense à la science emprunte la pensée de Comte.<sup>358</sup> De même pour le christianisme. Les stigmates inavoués en deviennent indélébiles. Les lâches qui craignent de se tailler la peau n'étreignent du monde que ses peaux mortes qui s'interposent toujours entre lui et eux.

Fausse évidence et tic mental encore. Qui ne considère l'art et la plus ou moins belle beauté de sa fabrication comme des fins en soi ? Ceux qui ont peur et cherchent des excuses ne font que reculer la question.

Nul esprit ne va plus du multiple à l'unique. L'œuvre apparemment signifie selon deux démarches :

— Ou bien l'homme figé par l'espace hors de lui et qu'il tient pour solide et base, recopie soigneusement une nature d'images et de faits sans penser qu'elle n'est peut-être qu'une projection de son esprit et son attention glisse sur des surface, d'où l'épithète « superficiel ». L'art ou malpropreté est en ce cas qu'il transpose ou déforme. Quant à voir au travers il faudrait d'autres yeux derrière les yeux pour les regarder sous la voûte du crâne.

— Ou bien *l'autre univers*<sup>359</sup> arrache l'homme aux aspects et aux formes externes et le tire dans sa tête. Mais les cinq doigts de la main sensorielle n'ont aucune prise sur ce monde-en-creux, ce monde-reflet, ce monde de prestiges plus *vrai* que le monde des formes sensibles puisque, en lui, *quoi qu'on dise on ne peut pas mentir*.

L'esprit confusionniste de la critique a baptisé cette seconde forme d'activité créatrice de deux appellations particulièrement imbéciles, c'est à savoir : littérature (ou peinture) d'imagination, littérature (ou peinture) subjective. La critique psychologique la plus

<sup>358</sup> Aussi bien les esprits religieux antiscientistes que les savants, à l'exception de Meyerson. (La fameuse question Meyerson que nous n réservons de mettre prochainement au point ici-même!)

<sup>359</sup> Je ne fais pas dupe de cette pseudo-dualité que, seule, dissocie la nécessité de l'exposition. Mieux que personne je sais qu'il n'y en a qu'un. L'expédient métaphysique le plus enfantin rétablit l'unité. Exemples : le monde extérieur est illusoire et toute perception devenant rêve : la première démarche se ramène à la seconde. Ou bien l'esprit de rêve a une réalité propre et la seconde se confond avec la première.



élémentaire de l'imagination dite créatrice constate que celle-ci ne crée jamais rien, mais ne fait qu'amalgamer des fragments de souvenirs sensoriels selon une composition différente de leur assemblage habituel : tels seraient s'ils avaient été imaginés et non pas réellement vus, les monstres de la légende avec leurs têtes de coqs ou d'épingles, leurs pieds de table, leurs âmes d'enfant, leurs queues de carotte et leurs corps de lions ou de balais ou de baleines. Ainsi font les grands Imaginatifs qui, pour des sommes dérisoires — prenez place, la séance va commencer — évoquent devant les yeux d'eau grasse du public les orientes et les antiquités, toutes les reconstitutions historiques et préhistoriques — visibles pour les adultes seulement. Ce n'est pas dans les domaines pseudo-arbitraires de l'écœurante fantaisie qu'ils se meuvent, ceux qu'un fatal accrochage, un jour blanc de leur vie, a arraché aux tapis roulants d'un monde dont leurs mains soudain de feu ont incendié les celluloids et les cartons-pâtes.

Alors sous le signe de l'éclair du vert tonnerre, un clignement d'œil durant, l'homme a entr'aperçu tout au fond de sa tête la bordure de l'allée aux statues en allées, l'allée des fantômes et des miracles où l'on tombe par les placards à double fond des coïncidences, les fausses portes basculantes des rencontres chocs et les chausse-trapes affolantes des paramnésies.

Dorénavant le seul but de sa vie devient l'entrée de cette voie interdite qui mène de l'autre côté du monde, pour peu qu'il appartienne à cette famille d'esprits qui se détournent avec lassitude et dégoût de toute recherche dont le but par cela même qu'il est réputé logiquement possible à atteindre, donc virtuellement préexistant, se dépouille immédiatement de tout intérêt.

Mais le seul problème actuel se présente sous les heureux auspices de la plus parfaite absurdité logique. Comment faire entrer au cœur de cet impossible univers dont un instant de divination n'a dévoilé l'implacable existence, en un sommeil magique, que pour laisser à jamais son ombre entre le voyant et le faux monde où il ne peut plus vivre. Car l'état de conscience habituel à l'homme éveillé ne peut strictement rien percevoir de l'angoissant domaine où règne une logique protéenne irréductible à la raison. Comme le sujet connaissant, tel qu'il est, n'a aucune chance de pouvoir jamais faire entrer cet inconnu dans la zone d'investigation dont il dispose, il ne lui reste plus qu'à changer de conscience, qu'à sortir de lui-même pour, devenu plus vaste, être l'inconnaissable que c'est la seule façon de connaître.<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Attention! Comme la *Critique de la Raison pure* porte sur l'impossible connaissance du « noumène » et non pas sur une identification avec lui que je déclare, par expérience, possible, c'est la seule façon d'échapper à cette critique.

Par le refus perpétuellement cruel, j'entends sans rémission, d'un univers mie de pain, par l'abandon de toute habitude, de toute technique acquise, qui ne vaut que par le sacrifice qu'on en fait — avec l'amertume au goût de lierre qu'on mange, par un appauvrissement systématique de tous ses moyens et par l'oubli voulu dispersant aux vents vastes la conscience éperdue de tous ses souvenirs, qu'il fasse le blanc sur sa conscience ou feuille de papier où tout ce passé s'inscrivait en lignes si nombreuses que sa pensée ne pouvait que suivre ces pistes à l'avance déterminées en cercles vicieux.

Qu'importent l'œuvre et la démarche parallèle qui la purifiera. Tous les moyens valent également. Il suffit de les pousser au paroxysme et de dépasser d'un cran le point limite. Que la variation sans cesse des étalons esthétiques usés dès leur naissance fassent enfin désespérer de l'art, qu'un impressionnisme transitoire ait enseigné peu à peu aux peintres le détachement de l'objet ou que la hantise du mot à son maximum d'évocation, du grand mot unique, du Maître mot impose peu à peu le vrai silence à Mallarmé, il y a toujours ascèse jusqu'à l'image pure de la véritable création. Tableau noir. Papier blanc.

Mais quand Rimbaud jette à la mer avec le « bateau ivre » les fabuleuses richesses de son art, il cède plus consciemment à une obligation morale. Car l'œuvre de celui qui a voulu se faire voyant est soumise, jusqu'à sa condamnation finale et au-delà à la seule morale que nous acceptons, à la morale terrible de ceux qui ont décidé une fois pour toutes de refuser tout ce qui n'est pas *cela* en sachant pertinemment à l'avance que, quoi qu'ils atteignent, ce ne sera jamais *cela*.

Que si sur le chemin du pays qui n'a pas de nom le voyant rencontre la beauté, elle ne sera que le reflet de son idée morale de révolte, c'est-à-dire que pour tous cette beauté sera à jamais révoltante.

Et si l'on veut encore appeler « belle » une image arrachée à l'ouragan du vide, sa beauté sera deux fois plus objective que ce qu'on a coutume de vêtir de ce nom. D'abord parce qu'elle vient d'un monde plus près de la réalité et plus universel que la célèbre nature. Aussi parce que celui qui la traduit en humain ne peut la transposer. Car elle est sauvée de l'inévitable coefficient de déformation individuelle du seul fait qu'elle ne peut pas être l'œuvre d'un individu qui dans sa création n'a été que le geste. Celui qui a vidé sa conscience de toutes les images de notre faux monde qui n'est pas un vase clos peut attirer en lui, happées par la succion du vide, d'autres images venues hors de l'espace où l'on respire et du temps où le cœur bat, souvenirs immémoriaux ou prophéties fulgurantes, qu'il atteindra par une chasse d'angoisse froide. En un instant l'univers de son corps est mort pour lui : je n'ai jamais pu croire quand je fermais les yeux que tout restait en place. Je ferme les yeux. C'est la fin du monde. Il ouvre les yeux. Et quand tout fut détruit, tout était encore en place, mais l'éclairage avait changé. Quel silence, bon dieu, quel silence.

Les corps traduisent pour les corps, les corps-médiums livrés aux délires des automatismes éveillés. Ou bien dans les sommeils profonds où la mort rôde, où la conscience universelle filtre sans bruit dans l'inconscience du dormeur le rêve aux mains de glace prend un message du monde-en-creux dans son miroir. Et dans la fièvre des réveils nocturnes les corps se tordent, crânes vrillés par l'amnésie. Et comme pour voir mieux l'étoile consternante il ne faut pas diriger en plein sur elle le faisceau des rayons visuels, car la contemplation fixe aveugle, mais regarder un point fictif dans l'espace pour voir du coin de l'œil l'étoile au regard d'aiguille, avec un calme désespéré le dormeur éveillé cherche à tromper le monoïdéisme du trou mémorial. Qu'il retrouve seulement aux brisures d'un éclair et délire !

Ce n'était pas l'oubli quelconque d'une idée banale. C'est l'amnésie-signal d'alarme, l'amnésie des paramnésies. L'amnésie dont la seule peur me fait écrire. L'amnésie des révélations qui sont des gifles pour les hommes et qui seront bientôt des coups de couteau dans le dos. Paramnésie-caravane de sanglots, dernier signe étrangement solennel, annonciateur de ma mort, au bouleversant tumulte que tu déchaînes au plus haut sommet de l'Esprit, qui se tient droit encore en moi, tu me fais reconnaître, seule, à travers un univers que je récuse, le message du monde-en-creux, des nuits du feu, la beauté de chair et de nerfs, la beauté éternelle et désespérante des révolutions sidérales et des révolutions de sang !

**Dieter Wyss:**  
**Arthur Rimbaud und der Surrealismus** <sup>361</sup>

Während als allgemeine Tendenz der modernen bildenden Kunst die "Blickrichtung nach Innen", das persönliche Unbewußte und die assoziative Tätigkeit als Quellen der schöpferischen Leistung im Vordergrund stehen, sind die Äußerungen der gleichzeitigen Literatur sehr viel komplexer. So sind nur für eine Richtung der modernen französischen Literatur, die bei Baudelaire beginnt und über Rimbaud, Jarry, Lautréamont, Apollinaire u.a. zum Surrealismus führt, die auch beim Expressionismus festgehaltenen Momente der Triebentfesselung, Revolte und Anarchie, der für den Kubismus charakteristischen Assoziationen, die jetzt bis zur willkürlichen Halluzination gesteigert werden, kennzeichnend.

Alfred Jarry gelang in seinen grotesken Schauspielen "Ubu Roi" (1896) und "Ubu enchainé" beträchtliche Zeit vor der Entstehung der Es-Ich-Über-Ich-Theorien Freuds in der Maske des harmlosen Kasperles eine Gestalt zu schaffen, die – um in der Sprache Freuds zu bleiben – die reine Triebkraft des Es verkörpert. (S. 17)

---

In diesem Zusammenhang darf auch Arthur Rimbaud nicht unerwähnt bleiben, obwohl es undankbar ist, über einen Autor zu schreiben, an dessen Biographie und Dichtung sich schon die besten Köpfe Frankreichs bewiesen haben –, und dessen stürmisch-tragischer Lebenslauf prototypisch für die in der modernen Kunst schlummernden Tendenzen ist.

Die Eröffnung der Brüsseler Prozeßakten – Scheidungsklage gegen Paul Verlaine von dessen Frau – hat zwar noch nicht alle Rätsel gelöst, die die Gestalt Rimbauds verdunkeln, aber die Diskussion einen entscheidenden Schritt weitergetrieben. Diese Prozeßakten ergaben die eindeutig homosexuelle Beziehung zwischen Rimbaud und Verlaine – und in seiner Studie "Rimbaud vivant" hat Robert Goffin das Werk des Dichters unter dem

---

<sup>361</sup> Auszüge aus Ders.: DER SURREALISMUS. EINE EINFÜHRUNG UND DEUTUNG SURREALISTISCHER LITERATUR UND MALEREI (Heidelberg o.J. [1949, 21950]). Gelegentlich findet sich für die Veröffentlichung der falsche Titel: "Der Surrealismus. Eine Pathographie moderner Kunst." – Der Psychiater und Psychotherapeut Dieter Wyss (1923-1994) war nach Abschluß seines Studiums 1948 Assistent bei Viktor v. Weizsäcker. Später war er Mitbegründer der *Deutschen Gesellschaft für anthropologische und daseinsanalytische Medizin, Psychologie und Psychotherapie*. Wyss war Hochschullehrer und Autor etlicher fachwissenschaftlicher und interdisziplinärer Arbeiten. Die Arbeit über den Surrealismus war seine erste selbständige Veröffentlichung.

Gesichtspunkt der Homosexualität und des aus ihr entstehenden Konfliktes mit der menschlichen Gesellschaft analysiert. Es ist kein Zweifel, daß der gewaltige revolutionäre und anarchische Zug, der durch Rimbauds Werk geht, besonders des letzten: UNE SAISON EN ENFER, in dem Bewußtsein des homosexuellen, von der menschlichen Gemeinschaft Ausgestoßenen, wurzelt. Der Einsamkeit des Verbannten, der sich gegen alle überlieferten Gebräuche, Sitten, Konventionen einschließlich der Religion auflehnt, sie entlarvt und doch nie ganz frei von ihnen wird, folgt das Erlebnis, in einem gleichveranlagten Gefährten Gegenliebe zu finden. Dieser Gefährte Rimbauds war der 12 Jahre ältere Paul Verlaine, der die weibliche Rolle übernahm. Verlaine ist die berühmte *vierge folle* in den charakteristischen Partien der SAISON EN ENFER, während Rimbaud den *époux infernal*, den *Höllengatten* darstellt. In Worten stärkster Leidenschaft feiert Rimbaud dieses Verhältnis, das in seinem dauernden Auf und Ab und seinem tragischen Ende eine zwar echte, aber für beide Teile ebenso konfliktreiche wie qualvolle Liebe verwirklichte.

So wurzelt die eine Seite der Dichtung Rimbauds, die der anarchischen Triebentfesselung und Revolte, in dem persönlichen Konflikt des Homosexuellen, die andere, – die des Mystikers und Visionären, in dem von Rimbaud bewußt betriebenen *déréglement de tous les sens* (dem Auflösen der Sinneswahrnehmungen, ihrem Auseinanderfallen), wie er die Methode 1871 in der bekannten *lettre du voyant* seinem Lehrer Izambard beschrieb. Was versteht er darunter, wenn er schreibt: *"Es handelt sich darum, durch die Unordnung aller Sinne das Unbekannte zu erreichen"*? Es ist die Form einer bewußt betriebenen Halluzination, wie sie in Ausnahmeständen jeder normale Mensch erleben kann, und wie sie in der Psychopathologie alltäglich ist. Zum Unterschied zu der bis jetzt besprochenen, überwiegend assoziativ orientierten Kunst, tritt jetzt ein neues Element von überwiegend psychotischem Charakter, die Halluzination hinzu. In der Assoziation überläßt sich der Maler oder Dichter dem halbbewußten Spiel der Vorstellungswelt, in der Halluzination beginnt er aktiv – oder durch Rauschgifte stimuliert – die Umweltrealität und die Sinneswahrnehmungen willkürlich zu verändern.

So erfindet Rimbaud die möglichsten und unmöglichsten Landschaften, Gesichte, Gestalten, Städte und Paläste, indem er die Wahrnehmungen untereinander vertauscht, verbindet oder verwandelt. Er schafft ein eigenes Universum, dessen Sprache nur ihm verständlich ist. Es ist dies eine auf die Spitze getriebene Introversion, wie sie schon für den Expressionismus gekennzeichnet wurde – eine Introversion, deren Verständnis bei Rimbaud durch den Zusammenhang der homosexuellen Veranlagung erleichtert wird.

Der Dichter beschreibt (SAISON, *Délires II*): *"Ich gewöhnte mich an die einfache Halluzination: ohne weiteres sah ich eine Moschee an Stelle einer Fabrik, eine von Engeln gebildete Trommlerschule, Kaleschen auf den Straßen des Himmels, einen Salon auf dem Grunde des Sees. Ungeheuer, Geheimnisse – der Titel eines Gassenhauers konnte die schrecklichsten Vorstellungen in mir erwecken. Zum Schluß fand ich das Chaos meines*

*Geistes heilig." – "Ich liebte die Wüste, die verbrannten Gärten, die verwahrlosten Läden, die faden Getränke. Durch die stinkenden Gassen schleifte ich mich, mit geschlossenen Augen bot ich mich der Sonne dar, dem Gott des Feuers", und ausufernd fährt der Dichter fort: "General, wenn noch eine alte Kanone auf deinen verfallenen Bollwerken übrig ist, bombardiere uns mit Blöcken trockner Erde. In die Schaufenster der prächtigsten Geschäfte! In die Salons! Laß die Stadt ihren Staub fressen! Estickt die Wasserrinnen! Füllt die Boudoirs mit dem Staub brennender Rubinen!"*

Diese wenigen Sätze enthalten schon das Wesentliche der Dichtung Rimbauds. Nicht zuletzt beruht ihre faszinierende Wirkung – die noch stärker in den ILLUMINATIONS zum Ausdruck kommt – auf der Kühnheit der Bilder, die nur mit denen des Traumes zu vergleichen sind; durch das "Chaos der Sinne" und die "Unordnung des Geistes" dringt das Unbewußte ein. Eine exakte Ausdeutung der eben angeführten Sätze ist allerdings nicht möglich. Daß trotzdem die Dichtung Rimbauds von einer nicht unbeträchtlichen Schicht Menschen verstanden wurde und seinen Einfluß auf die Literatur Frankreichs außerordentlich war, beruht auf dem starken Reiz, den die "magische" Bilderfülle auf das Unbewußte des Lesers ausübt. Dies wird zur Produktion und Aktivität angeregt, ein Vorgang, der schon mehrfach bei der Erörterung moderner Kunst erwähnt wurde. Bei Häufung bestimmter in einer Richtung liegender Bilder, wie das der mit Erde und Staub bombardierten Stadt, könnte allerdings eine Deutung gewagt werden, die von allgemeinerer Aussage ist. Die zerstörten Wälle, die mit Erdblocken geladene Kanone, die in einer Staubwolke erstickende Stadt weisen als Bilder verwandten Inhaltes auf Begriffe wie Unfruchtbarkeit, Sterilität, Tod. Die Kanone, die anstatt Granaten Erde und Staub verschießt, ist als Traumsymbol nicht unspezifisch, würde jedoch die Deutung in diesem Sinne fortgesetzt, so wäre der Irrtum begangen, das Kunstwerk auf von vorneherein abgezielte Begriffe wie Sterilität, Impotenz, Kastrationsangst und Homosexualität zurückzuführen. Dies ist bei einem Kunstwerk grundsätzlich nicht möglich, da die jeweilige Situationsgebundenheit nicht mehr ermittelt werden kann.<sup>362</sup> Die Bescheidung ist notwendig; möglich im Rahmen einer Deutung ist die Aufzeichnung allgemein gehaltener Situationen, die u.U. an das Archetypische grenzen mag, wie hier die beschworenen Bilder der Unfruchtbarkeit und der sich selbst verzehrenden Stadt. Charakteristisch für die Dichtung Rimbauds ist auch die durch die Introversion hervorgerufene Inflation des Selbstbewußtseins: (SAISON) *"Hört! Ich besitze alle Fähigkeiten!" – "Glaubt mir, der Glaube erleichtert, führt, heilt! Ihr alle – kommt zu mir, ihr Kinder kommt zu mir, daß ich euch tröste, daß ich mein Herz euch ausschütze, mein einzigartiges Herz!" – "Wollt ihr die Gesänge der Neger oder die Tänze der Huris? Wollt*

<sup>362</sup> Dies verweist auf die Nähe des Autors zu C.G. Jungs Umgang mit Träumen, im Gegensatz zu Freuds Prinzipien. (Vg. auch Johanna Herzog-Dürck: *PERSONALE PSYCHOTHERAPIE ALS ELEMENT INTEGRATIVER TRAUMATHERAPIE*; Berlin 2020: A+C online) – Zweifellos erschütternd waren für Rimbaud die Erfahrungen im Zusammenhang mit der Okkupation der deutschen Truppen sowie dann der Gewalt während der Pariser Commune. (MvL)

*ihr, daß ich verschwinde, herabtauche um den Ring<sup>363</sup> zu suchen? Wollt ihr? Ich werde Gold herstellen – Heilmittel!"* Die zuletzt zitierte Stelle gehört zu den vielen Rätseln in Rimbauds Dichtung. Was bedeutet der Ring? Es kann die Reminiszenz an eine Alltagsbegebenheit im Verkehr mit Verlaine sein, die nur den beiden Freunden vertraut war –, oder ein aus den Tiefen des kollektiven Unbewußten kommendes, sehr bekanntes und verbreitetes Symbol (der Ring, der kostbare Schatz, das Kleinod usw., die auf dem Grund des Meeres, eines Sees oder in unterirdischen Gewölben schlummern und das zu erreichende höchste Gut versinnbildlichen<sup>364</sup>). Die im gleichen Atemzug genannte Beziehung zu den Alchemisten (Gold- und Heilmittelherstellung) legt die Vermutung nahe, daß Rimbaud hier ein tieferes Symbol gemeint hat.

Ein Prosagedicht aus den ILLUMINATIONS enthält alle Momente des halluzinatorischen Wachtraumes: *(Bottom) "Obwohl die Wirklichkeit zu dornig für meinen genialen Charakter war, fand ich mich nichts desto weniger bei meiner Dame ein – als dicker, graublauer Vogel, der zum Gesims der Decke aufflog und seine Flügel durch die Schatten des Abends zog. Ich stand zu Füßen des Baldachins – der ihre angebeteten Edelsteine und ihren göttlichen Körper trug – als großer Bär mit violetter Zahnfleisch und von Kummer gebleichtem Fell, die Augen wie Kristall und Silber der Spiegel. Alles verwandelte sich in Schatten und glühendes Aquarium. – Dann der lockende Sonnenaufgang des Junimorgens, als Esel lief ich, meinen Kummer austrumpetend und ausschreiend, durch die Felder, bis die Dirnen der Vororte sich an meine Brustriemen warfen."*

Auch hier ist die Deutung eines bereits ganz surrealistischen Textes nur mit Vorsicht zu wagen. Auffallend ist die dreimalige Verwandlung – Vogel, Bär, Esel –, die auch in den Märchen ein beliebtes Mittel ist, die Vielfalt der menschlichen Triebe zu symbolisieren.<sup>365</sup> *"Schatten und glühendes Aquarium"* deutet vielleicht auf den "in Hitze" und im Dunkeln und Feuchten sich vollziehenden Geschlechtsverkehr – wie ja der Text ohne Zweifel ein Liebeserlebnis chiffriert wiedergibt; auch hier kann an alchemistische Parallelen gedacht werden. Wesentlich ist vor allem die geübte Methode der "bewußten Halluzination", die für den späteren Surrealismus kennzeichnend ist. (S. 20-22)

---

<sup>363</sup> gesperrt vom Dichter

<sup>364</sup> Vgl. C. G. Jung, Psychologie der Übertragung, Psychologie und Alchemie.

<sup>365</sup> Es sollte beachtet werden, daß Nick Bottom eine Figur aus Shakespeares Sommernachtstraum ist. Bottom (in deutschen Versionen meist "Zettel" genannt) ist ein Schauspieler, der möglichst alle Rollen spielen möchte. – In einer Szene wird ihm ein Eselskopf angezaubert; Titania erschrickt, daß sie plötzlich einen Esel im Bett hat. Später kommt es (jetzt in dem Theaterstück, das Inhalt des Theaterstücks ist!) zu einem Rendezvous zwischen Bottom und Thisbe, das durch eine Wand behindert wird. Am Schluß wendet sich Puck ans Publikum mit dem Vorschlag, das Stück als Traum zu verstehen, falls es nicht gefallen hat. (MvL)

Rimbauds schon zitierte Worte: *"Der Dichter wird zum Seher durch ein langandauerndes, außerordentliches und bewußt geübtes Auseinanderfallen der Sinne"* wurde zum Leitmotiv der sich um Breton bildenden [surrealistischen] Gruppe. Durch den Einfluß der Psychoanalyse Freuds wurde die Auswertung der verschiedenen Bewußtseinszustände des Menschen, Halluzinationen, Traum und Rauscherlebnisse für die Literatur in Angriff genommen. (S. 29)

---

Louis Aragon, der zur Zeit [1949] zu den bedeutendsten französischen Autoren gezählt wird, veröffentlicht seinen "traité du style", in dem alle herrschenden Literaturströmungen, Dichter, einschließlich der berühmtesten surrealistischen Vorläufer wie Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire u.a. einer vernichtenden Kritik unterzogen werden und ihnen gegenüber die Bedeutung des Surrealismus weit überspitzt behauptet wird. (S. 30)

---

Im ästhetischen Urteil ist die Form, in der der Künstler in die Kommunikation tritt, mitentscheidend. Sie ist bei Rimbaud, Jarry, Lautréamont und [...] Apollinaire künstlerisch durchgestaltet und unterscheidet sich darin nicht unwesentlich von den späteren Surrealisten. Jahrzehnte vor den Entdeckungen Freuds haben Jarry, Rimbaud und Lautréamont die "alten Götter" gestürzt und die Unterwelt beschworen. (S. 24)

---

Während aber im Expressionismus noch echte revolutionäre Gehalte zum Ausdruck kamen, hat der Surrealismus, obwohl er eine Revolution zu sein vorgab, kaum noch den revolutionären und umwälzenden Atem, der seine Vorläufer Rimbaud, Lautréamont anfeuerte und bewegte, noch die Macht der anarchischen, zerstörerischen Triebentfesselung A. Jarrys.

Mit dem Expressionismus gemeinsam ist ihm die Chiffrierung der unbewußten Vorgänge, für die das gleiche gilt, wie schon bei der Analyse des Expressionismus aufgezeigt wurde – nur mit dem Unterschied, daß der Surrealist *bewußt* unbewußte Gehalte an das Tageslicht fördern will, der Expressionist sich dagegen der eigentlichen Grundlagen und Impulse seines Schaffens kaum oder nur undeutlich bewußt ist.



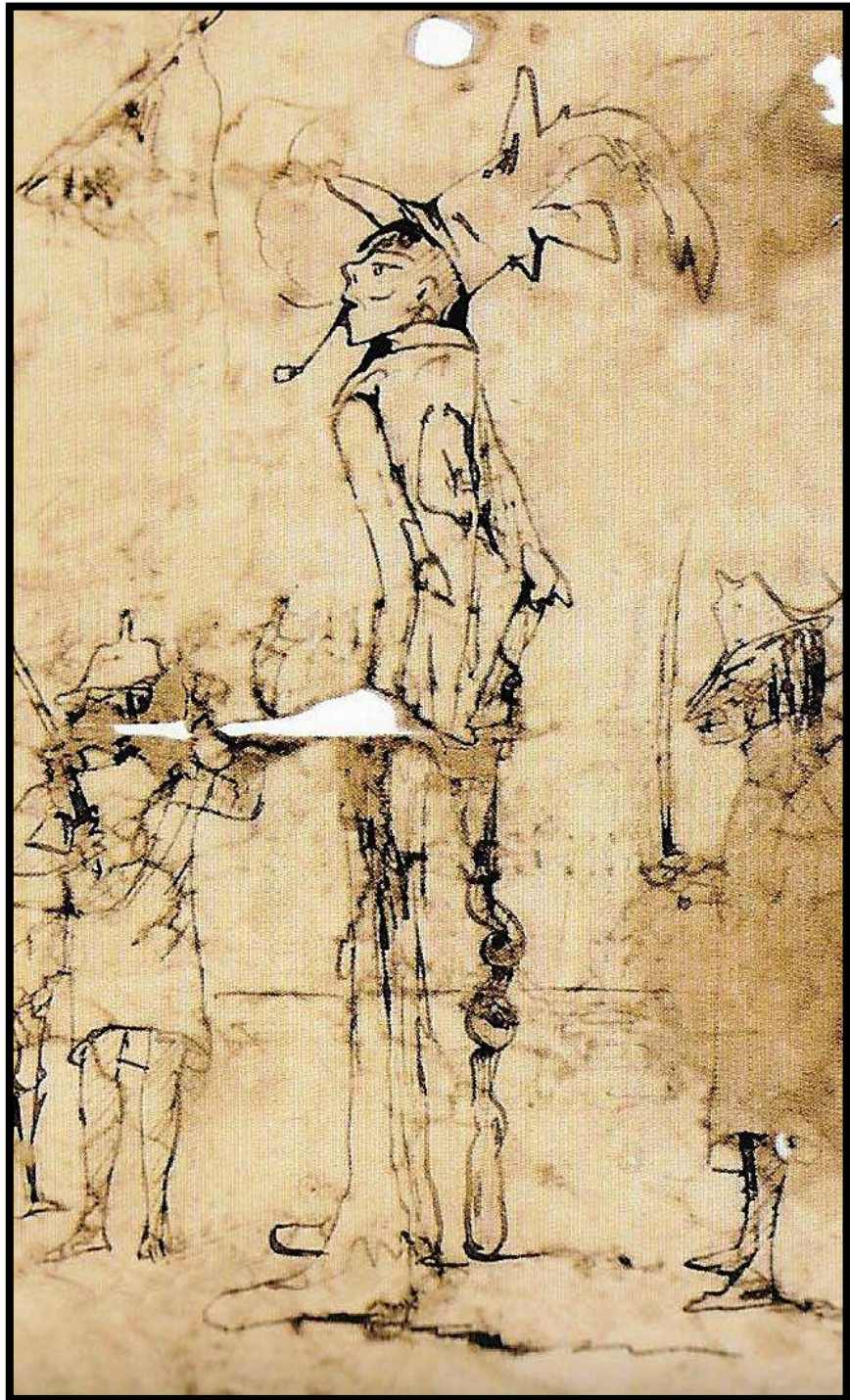
Die im Expressionismus schlummernden revolutionären Elemente erreichten im Dadaismus ihren Höhepunkt. Der Surrealismus, das Erbe Dadas übernehmend, wollte konstruktiv wirken – was ihm nur unter Preisgabe der revolutionären Gehalte möglich war.<sup>366</sup> Um trotzdem "revolutionär" zu wirken, zumal die erhoffte, aber sehr undeutlich geforderte Revolution des Unbewußten ausblieb –, verband er sich vorübergehend mit der kommunistischen Internationale.

Rimbaud und Lautréamont, wie auch Apollinaire, enthalten [...] bereits den ganzen Surrealismus, nicht nur *in nuce*, sondern *in toto*. Die ILLUMINATIONS Rimbauds sind bei weitem nie von einem Surrealisten, mag er noch so bizarr Gehalte seines Unbewußten fixieren, erreicht worden. Zwischen Rimbaud und den Surrealisten klafft die Kluft von Genie zu Talent. Das halluzinatorische Fluidum der Dichtung Rimbauds haben weder Eluard noch Reverdy, noch Desnos oder Char in ihren Dichtungen festhalten können. So steht auch Lautréamonts MALDOROR einzigartig da, wie er und Rimbaud in ihrer gewaltigen Sprache, ihrem formalen und ästhetischen Können bei weitem das der Surrealisten überragen, deren ungeformte Sprache oft Gegenstand schärfster Kritik wurde. Im Vergleich zu diesen Dichtern ist das zuletzt genannte Werk Bretons und Eluards<sup>367</sup> ein fünftrangiges Literatenprodukt. (S. 53/4)

---

<sup>366</sup> Dies war auch die Kritik von *LE GRAND JEU* an der Gruppe um Breton. (Vgl. Roger Gilbert-Lecomte / Maurice Henry / René Daumal: *LE GRAND JEU. PARIS 1928/32. EINE AUSWAHL*; Nürnberg 1980, Neuausgabe Berlin 2021: A+C online).

<sup>367</sup> Gemeint ist der von beiden gemeinsam verfaßte Roman *L'IMMACULÉE CONCEPTION*.



Ernest Delahaye: Rimbaud dans un Mairie du Java  
(Brief an Ernest Millot, 28. Januar 1877)

## Thomas Bernhard über Arthur Rimbaud

(1954)<sup>368</sup>

(...) Rimbaud war Märtyrer und »Sozialer«, aber niemals Politiker. Er hatte nichts mit der Politik, der Kunstbefremdung, zu tun, und gemein. Er war nichts weniger als ein Mensch, und als solcher rührte ihn die Vergewaltigung des Geistes auf. In Charleville setzte er sich hin und schrieb die feurigen Gedichte Das trunkene Schiff – obwohl er das Meer noch nicht kannte –, schrieb *Paris bevölkert sich wieder*, die Orgie, die Anklage gegen das Geschwulst des Hasses, das Gedicht des Pariser Menschenlasters, alles in ihm war Empörung, und wenn er den Fluß entlangging, "brauchte er Stunden, um sich innerlich zu beruhigen". Er war siebzehn Jahre alt, als er das wunderbare Versgebilde *Die Armen in der Kirche* niederschrieb, mit "klopfendem Herzen, ganz bei den schmutzigen Kindern, die immer auf die hölzernen Engel schauen und dahinter den Gott vermuten..." Rimbaud war Kommunist, ja, aber nicht der, der auf den Champs-Élysées die Paläste anzünden wollte, sondern ein Kommunist des Geistes, ein Kommunist seiner Lyrik und seiner bildhaften Prosa. (...)

Mit Verlaine begann für Rimbaud eine neue Epoche, es war eine tief freundschaftliche und zutiefst menschliche, und sie waren mitsammen nach England gereist, um London kennenzulernen, die stinkige Luft des größten Hafens der Welt, Mittelengland mit seinen schwarzen Fabriken, waren nach Brüssel gekommen, um sich – auf Zeit! – zu trennen. Verlaine mußte "heim" zu seiner Familie, die er, ohne "Rücksicht", wie es heißt, eines Morgens verlassen hatte. Wie verschieden waren die beiden Landstreicher, denen es gegönnt war, ohne Paß durch Europa zu streifen, ohne alles, der flüchtige, immer ausbrechende Rimbaud, vorwärts getrieben von der monumentalen neuen Wirklichkeit, die "es zu verdauen gab in der Prosa", und der weiche, ihm ganz verfallene Verlaine, der dem Katholizismus, der Rettung, zustrebte, die ihm die tiefen Dichtungen verdankt, die geheiligten Lieder des ruhenden Menschen, die der geschlagene Mann im Gefängnis niederschreibt, nachdem er den jungen Bruder aus Charleville im Streit angeschossen und schwer verletzt hatte. Verlaine war für Rimbaud der große Dichter, aber weich und süchtig, Rimbaud dagegen hatte sich in Verlaine zum "alleinigen Lebensreichtum außer Jesus Christus" geformt. Man darf es nicht falsch verstehen: Verlaine liebte die poetische Kraft seines "Bruders" und das wunderbar klare Gesicht Arthurs, nicht mehr.

Das Leben der Dichter gehört nicht auf die Straße geschleppt, aber Rimbauds Leben ist so gewaltig, so groß, so abgründig und doch so religiös, wie das Leben eines Heiligen. Er steht vor uns wie seine Dichtung: abscheulich, wahrhaft, schön und von Gott!

---

<sup>368</sup> Auszug (MvL) aus: Thomas Bernhard: *Dieser sturmgepeitschte Mensch* (Vortrag Salzburg 9. November 1954; Titel nicht vom Autor); Erstveröffentlichung in: Die ZEIT Nr. 21 vom 14.05.2009 Seite 056, später in: Thomas Bernhard: DER WAHRHEIT AUF DER SPUR (Berlin 2012)

Das Werk Rimbauds war immer von jenen bekämpft, die der Wahrheit keine Ehre geben, und trotzdem beginnt es mit dem glückhaften revolutionären durch und durch dichterischen Schulaufsatz des Neunjährigen *Die Sonne war noch warm...* den sein Lehrer und Freund Izambard aufbewahrte. Es zählt zum Gewaltigsten und ist das Ursprünglichste, das je in französischer Sprache geschrieben wurde, alle miteingeschlossen, die Großen, Racine, Verlaine, Valéry, Gide und neuerdings Claudel.

Seine Dichtung ist nicht nur französisch, sondern europäisch, es ist Welt-Dichtung, es sind Sprüche und Weissagungen, Empfindungen und Delirien von unheimlicher Zauberkraft.

Man darf Rimbaud nicht zerreden, man muß ihn lesen, wirken lassen muß man ihn als Ganzes wie einen Traum von der Erde, man muß seine Welt betreten, wie er sie betrat, mit schmutzigen Schuhen und mit hungrigem Magen, einmal auf der Straße nach Mézières, dann in Paris, in der Ausweglosigkeit. Man muß, wie Rimbaud selbst, in seine Kirchen hineinschauen, sein Werk nicht betrachten, sondern mitleben und mitleiden, einfach anschauen, wie ein Mädchen irgendein Ding anschaut, das ihm in den Weg flattert.

"Morgens um vier im Sommer, dauert der liebe Schlaf noch. Aus den Gebüschern dampfen Dünste des Festes der Nacht..." So etwas wird selten gesagt und gar nicht gedichtet. Das ist ganzer, erschütternder, einsamer, weltcharakterlicher Rimbaud. Oder *Ophelia*, die zwei Gedichte, die alle Welt in sich eingeschlossen haben und mit ihr Gott. Da ist all das zu finden, was den Heutigen mangelt: Schönheit und Ehrfurcht im wahrsten Sinne, und da ist Verlassenheit und in ihr der ewige und einzige Gott, der große Vater, auch wenn sie ihn noch so aus Rimbauds Versen vertreiben wollen. Um gläubig zu sein, muß man nicht Hostien verschlucken, muß man nicht alle Jahre zweimal beichten. Es genügt, wenn der Mensch ins Antlitz der Welt schaut, tief hinein in seine Mitte – wie Rimbaud. Man soll niemals über die Kirche spotten, aber man darf die schlechten Priester als schlecht bezeichnen und die niederträchtigen Nonnen als niederträchtig. Man muß aber auch den Glanz und die Güte Gottes preisen, wie es Rimbaud getan hat vom Anfang bis zum Ende, mit elementarer Gewalt. Denn was sein Werk so groß macht, das ist seine geschlossene Unförmigkeit. Rimbaud war einfach der erste, der wie Rimbaud schrieb. Er und keiner damals wußte, "daß es nichts ist, aber daß ER ist, und daß ER immer ist".

Er ist "Shakespeare enfant" – und nicht nur, weil Victor Hugo es gesagt hat. Unvergänglich ist sein *Bateau ivre*, der phantastische Traum. Wo hatte er die Ästhetik hingeworfen? Doch auf den großen, sich gegenseitig auffressenden Abfallhaufen der Literatur, der zu allen Zeiten seinen üblen Parfümgestank verbreitet: Ihm war das Unwirkliche, Gläserne, eines späten Rilke fern. Er war keusch und tierhaft zugleich, und die schönsten, empfindsamsten Reflexionen stammen von ihm. Er schrieb nicht auf Büttenpapier, sondern auf stinkende Käsepakete – aber gerade das war nur noch Poesie. Die SAISON IN DER HÖLLE war das einzige Werk, das er selber zu Lebzeiten

herausbrachte. Verlaine besorgte nach Rimbauds Tod eine Gesamtausgabe. Die Dichtung sei ihm nicht mehr gewesen wie ein "Befreiungsversuch", ein "Ventil für die drängend überschüssige Vitalität", sagte später Stefan Zweig von ihm. In solche Ströme aber kann man keine bloße Vitalität entladen, Rimbaud nicht, denn sie war ihm keine Zuflucht, die Dichtung, sondern ureigene Heimat. "Religion zwang ihn nie in die Knie" schrieb derselbe Stefan Zweig, (der Rimbaud tief verehrte!). Und doch war seine Literatur eine einzige, freilich weltweite, geschichtlich freie, ungebundene, unverfeinerte, im Schmutz und in den zerrissenen Schuhen triumphierende Religion. Und diese seine Religion brachte ihn auch zu Fall, sie zwang ihn ja in die Knie! -An seiner Höllensaison hing sein ganzes Leben, an seinen Erleuchtungen hing sein Herzschlag.

**Greta F.: JUNKIE** <sup>369</sup>

Manchmal habe ich das Gefühl, ich bin nicht echt  
Ich bin eine leere Hülle  
Oder bin ich versteinert?  
Ohne Moral  
Wie ein wildes Tier

Alles nur Betrug  
Ich bin die Unwahrheit in Person  
Mich gibt es gar nicht  
Und bin doch da –  
Überall, an jedem Ort  
Vor mir könnt ihr euch nicht verstecken

Wo ist mein Ziel?  
Willenlos und unaufhaltsam  
Schwebe ich in meiner Welt  
Da bahnt sich der Weg in die Heimat  
Weit weg – weit weg?

Da stehe ich nun da  
Hab mich eingesperrt in eine selbsterbaute Mauer  
Bin gealtert – und doch unsterblich  
Wie weit soll es noch geh'n?  
Wann werde ich auftauen?  
Wenn der Krieg vorbei ist?  
Das Elend überstanden?

Wenn diese Zukunft mal keine Falle ist ...  
Wann erwache ich aus diesem Alptraum?

---

<sup>369</sup> Geschrieben am 15. Juni 2006. (Bislang unveröffentlicht. Nach dem Manuskript.)  
Zu Greta F. (1989–2020) siehe <https://autonomie-und-chaos.de/metal-heart-greta-f-1989-2020-und-ihre-musik>

Ich bin ein Sadist  
Ich liebe das Verderben  
Krieg ist mein Stolz  
Doppelt – dreifach – vierfach – unzählig  
Ich labe mich an deinen Schmerzen  
Ich brauche dich  
Um meine Gier nach Schrecken Tod, Gewalt  
Und unvorstellbaren Leiden zu befriedigen

Kleine Käfer seid ihr alle  
Auf denen ich herumtrampeln kann  
Wie's mir gefällt – hahaha ???

Drücke mir mein Heil ins Blut  
Hasserfüllt marschiere ich durch die Straßen  
Schieße wahllos auf jeden dieser Otternbrut  
Kein Gefühl mehr – alles weggeblasen

Mir ist nichts wichtiger als euch zu schaden  
Ihr durchschaut mich nie – niemand

Ich kann machen was ich will  
Ich durchbreche jede Schranke

Wann erwache ich aus diesem Alptraum?

Solange diese Welt besteht, bestehe ich  
Denn durch eure Existenz nährt ihr mein Leben, ja?

Wenn ihr das erkannt habt,  
Habt ihr mich besiegt

**Patti Smith: An Rimbauds Grab** <sup>370</sup>

Ich folge einer Kette von Impulsen, die an Erleuchtung grenzen.

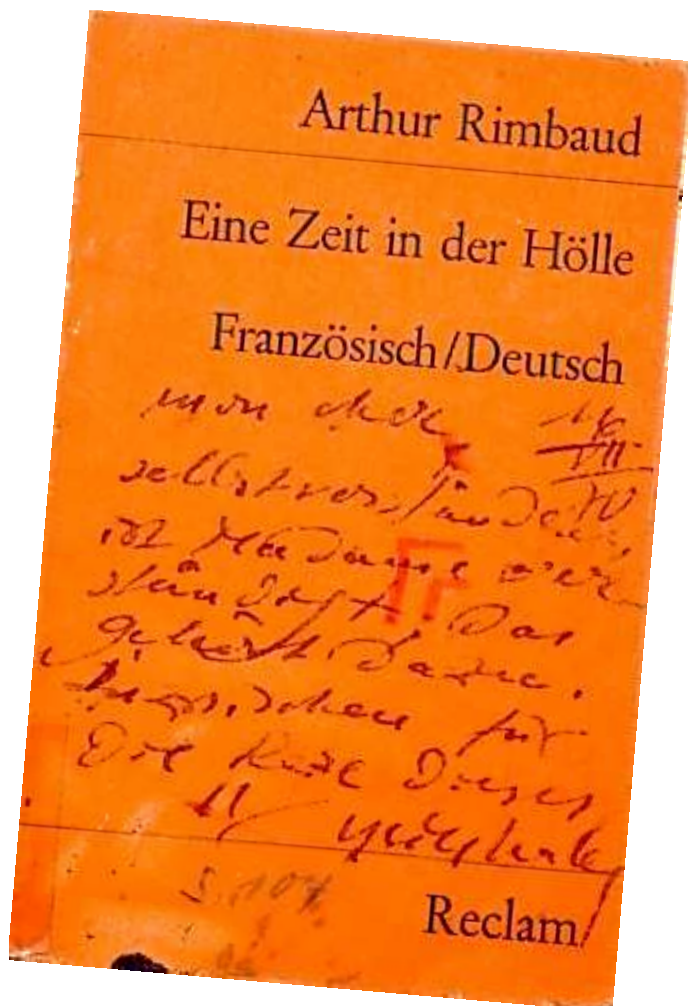
Ich war sechsundzwanzig, als ich das Grab von Rimbaud fotografierte. Die Bilder waren nichts Besonderes, zeigten aber meine Mission, die ich längst schon vergessen hatte. Rimbaud starb 1891 im Alter von siebenunddreißig Jahren in einem Krankenhaus in Marseille. Sein letzter Wunsch war, nach Abessinien zurückzukehren, wo er Kaffeehndler gewesen war. Er lag im Sterben, und es war nicht möglich, ihn für die lange Reise an Bord eines Schiffes zu tragen. In seinem Delirium sah er sich zu Pferd in den Hochebenen Abessiniens. Ich besaß eine Kette aus blauen Glasperlen aus dem neunzehnten Jahrhundert. Sie stammte aus Harar, und ich hatte vor, sie ihm zu bringen. 1973 besuchte ich seine Grabstätte in Charleville, nahe dem Ufer der Maas, und presste die Perlen tief in die Erde einer Urne, die vor seinem Grabstein stand. Etwas aus seinem geliebten Land in seiner Nähe. Ich sah keinen Zusammenhang zwischen den Perlen und den Steinen, die ich für Genet gesammelt hatte, aber vermutlich entsprangen sie demselben romantischen Impuls. Anmaend vielleicht, aber nicht über Gebühr. Ich bin an sein Grab zurückgekehrt, und die Urne steht nicht mehr dort, aber ich bin fest überzeugt, dass ich noch derselbe Mensch bin; keine noch so große Veränderung in der Welt kann daran etwas ändern.

---

<sup>370</sup> Auszug aus Patti Smith: M TRAIN (Köln 2016, S. 323-326). Der Titel wurde vom Herausgeber gewählt. ©Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln  
Siehe auch den Film PATTI SMITH. DREAM OF LIFE (Steven Sebring 2008).



Ich glaube an Bewegung. Ich glaube an diese unbekümmerte Kugel, die Welt. Ich glaube an Mitternacht und an die Mittagsstunde. Aber woran glaube ich noch? Manchmal an alles. Manchmal an nichts. Es schwankt wie flirrendes Licht über einem Teich. Ich glaube an das Leben, das eines Tages jeder von uns verliert. Wenn wir jung sind, glauben wir, uns passiert das nicht, Wir sind anders. Als Kind dachte ich immer, ich würde nicht erwachsen werden, dass es meine Entscheidung wäre. Und dann wurde mir – erst vor Kurzem – klar, dass ich eine Linie überschritten hatte und unbewusst in der Wirklichkeit meiner Chronologie verhaftet war. Wie konnten wir so verdammt alt werden? sage ich zu meinen Gelenken, meinem eisenfarbenen Haar. Jetzt bin ich älter als mein Liebster und meine verstorbenen Freunde. Vielleicht lebe ich so lange, dass die New York Public Library mir den Gehstock von Virginia Woolf überlassen muss. Ich würde ihn für sie in Ehren halten, genau wie die Steine in ihrer Tasche. Aber ich würde auch weiterleben und mich weigern, meinen Stift abzugeben.



A. RIMBAUD

---

UNE  
SAISON EN ENFER

Bruxelles 1873

*Faksimile der Erstausgabe*

Quelle: <https://www.bnf.fr/fr>

Bibliothèque nationale de France

Une saison en Enfer / A.  
Rimbaud

Rimbaud, Arthur (1854-1891). Auteur du texte. Une saison en Enfer / A. Rimbaud. 1873.

**1/** Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

**2/** Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

**3/** Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

**4/** Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

**5/** Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

**6/** L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

**7/** Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [utilisation.commerciale@bnf.fr](mailto:utilisation.commerciale@bnf.fr).

Rec 2  
1197

A. RIMBAUD

UNE

**SAISON EN ENFER**

PRIX : UN FRANC

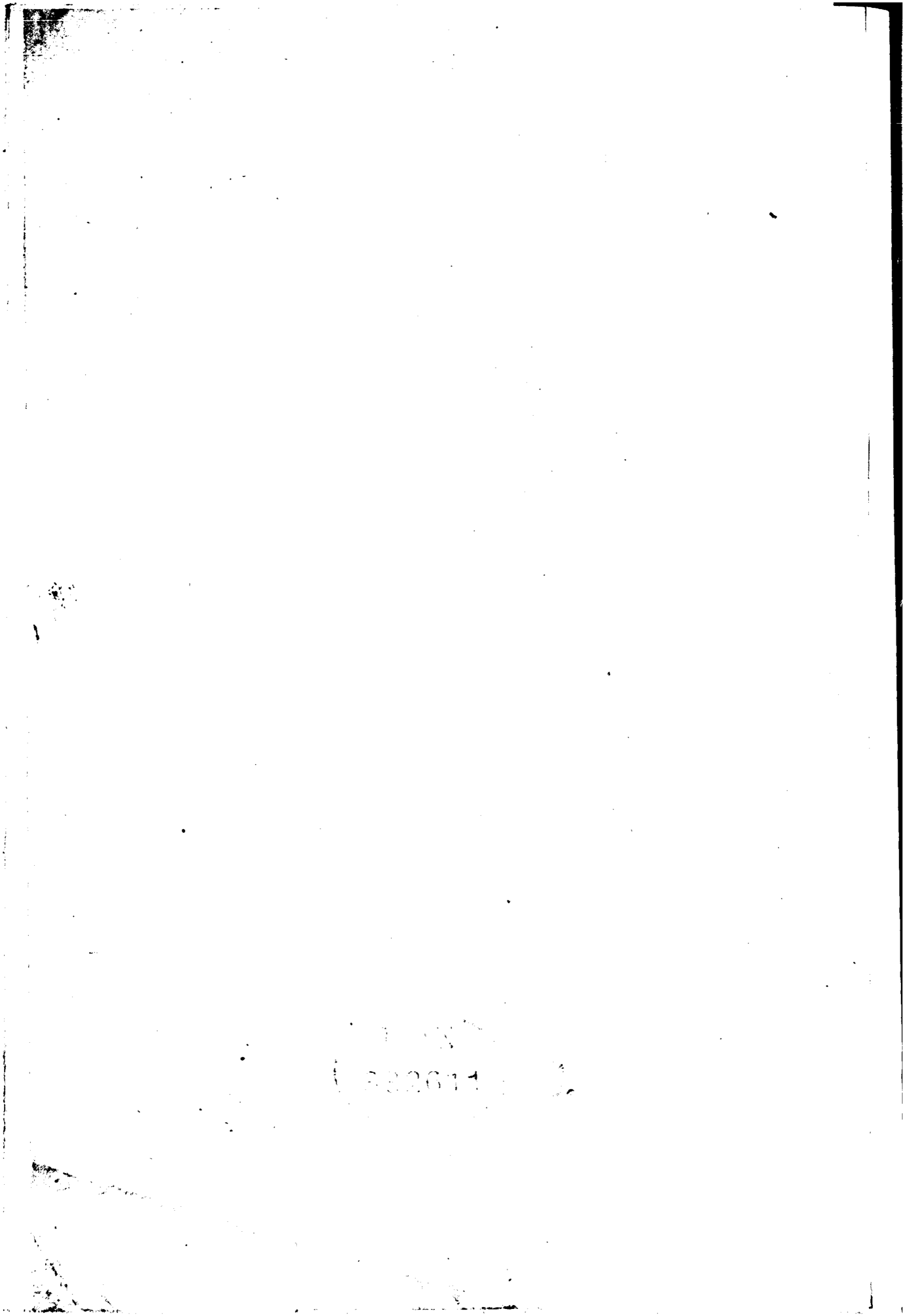
BRUXELLES

ALLIANCE TYPOGRAPHIQUE (M.-J. POOT ET COMPAGNIE)

37, rue aux Choux, 37

1873





18  
682611





\* \* \* \* \*

« Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient.

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée.

Je me suis armé contre la justice.

Je me suis enfui. O sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que mon trésor a été confié !

Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine. Sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bond sourd de la bête féroce.

J'ai appelé les bourreaux pour, en périssant, mordre la crosse de leurs fusils. J'ai appelé les fléaux, pour m'étouffer avec le sable, le sang. Le malheur a été mon dieu. Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l'air du crime. Et j'ai joué de bons tours à la folie.

Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot.

Or, tout dernièrement m'étant trouvé sur le point de faire le dernier *couac* ! j'ai songé à rechercher le clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit.

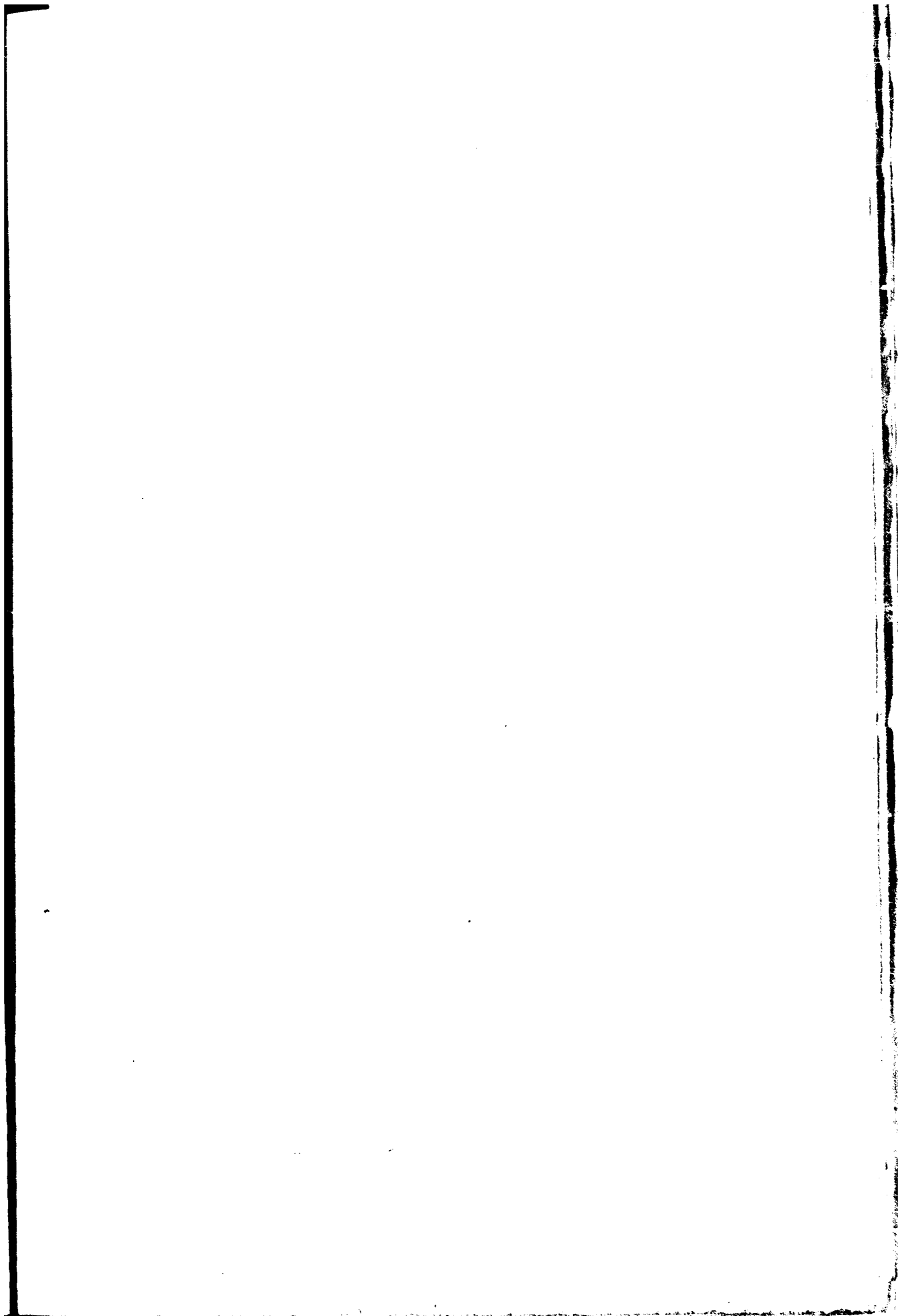
La charité est cette clef. — Cette inspiration prouve que j'ai rêvé !

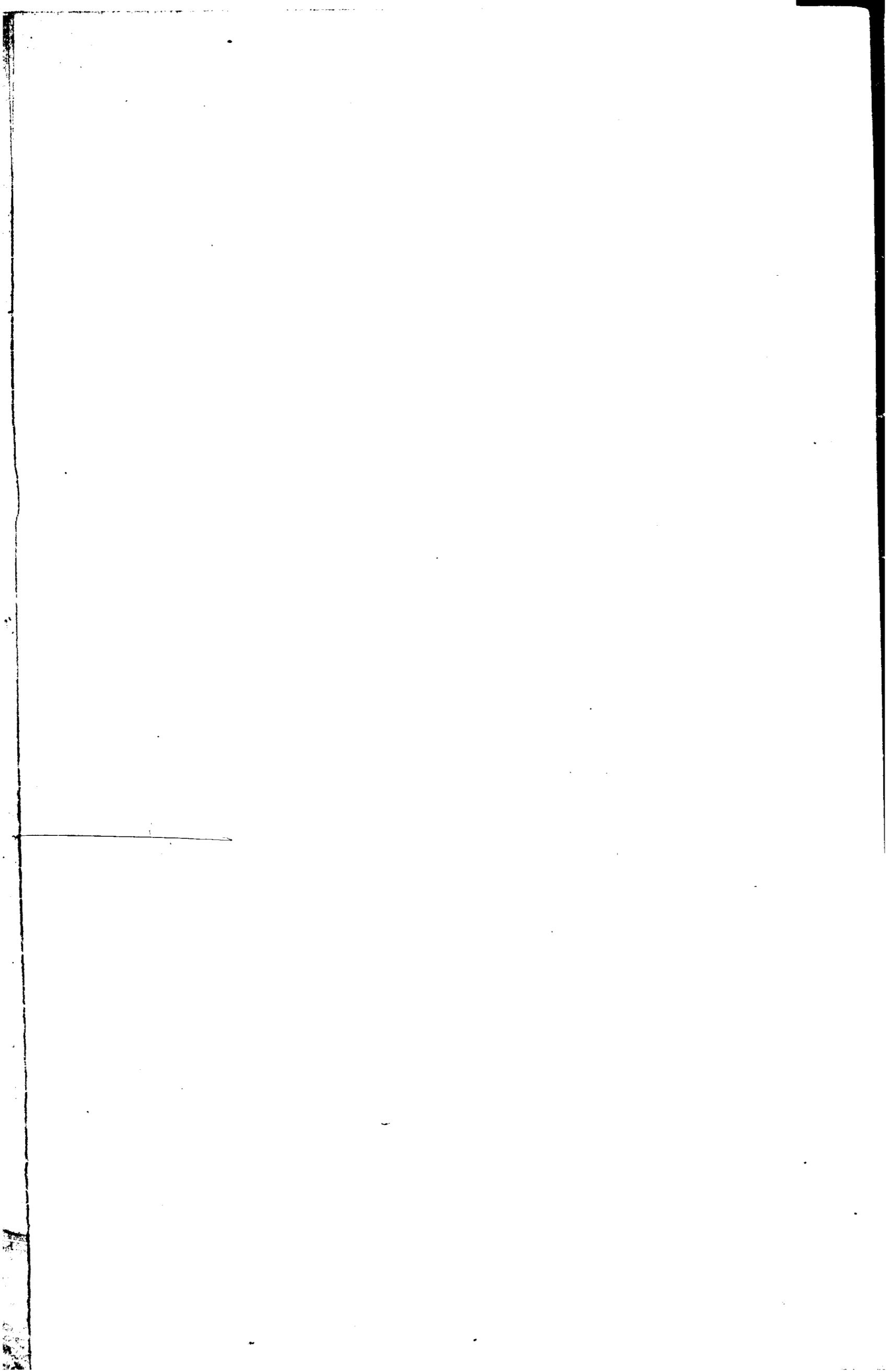
« Tu resteras hyène, etc..., » se récrie le démon qui me couronna de si aimables pavots. « Gagne la mort avec tous tes appétits, et ton égoïsme et tous les péchés capitaux. »



Ah! j'en ai trop pris : — Mais, cher Satan, je vous en conjure, une prunelle moins irritée! et en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné.

---





## MAUVAIS SANG

---

J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. Mais je ne beurre pas ma chevelure.

Les Gaulois étaient les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps.

D'eux, j'ai : l'idolâtrie et l'amour du sacrilège ; — oh ! tous les vices, colère, luxure, — magnifique, la luxure ; — surtout mensonge et paresse.

J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. — Quel siècle à mains ! — Je n'aurai jamais ma main. Après, la domesticité même trop loin. L'honnêteté de la mendicité me navre. Les criminels dégoûtent comme des châtrés : moi, je suis intact, et ça m'est égal.

Mais ! qui a fait ma langue perfide tellement, qu'elle ait guidé et sauvé jusqu'ici ma paresse ? Sans me servir pour vivre même de mon corps, et plus oisif que le crapaud, j'ai vécu partout. Pas une famille d'Europe que je

ne connaisse. — J'entends des familles comme la mienne, qui tiennent tout de la déclaration des Droits de l'Homme. — J'ai connu chaque fils de famille !

---

Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France !

Mais non, rien.

Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller : tels les loups à la bête qu'ils n'ont pas tuée.

Je me rappelle l'histoire de la France fille aînée de l'Eglise. J'aurais fait, manant, le voyage de terre sainte; j'ai dans la tête des routes dans les plaines souabes, des vues de Byzance, des remparts de Solyme; le culte de Marie, l'attendrissement sur le crucifié s'éveillent en moi parmi mille féeries profanes. — Je suis assis, lépreux, sur les pots cassés et les orties, au pied d'un mur rongé par le soleil. — Plus tard, rettre, j'aurais bivouqué sous les nuits d'Allemagne.

Ah ! encore : je danse le sabbat dans une rouge clairière, avec des vieilles et des enfants.

Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme. Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé. Mais toujours seul; sans famille; même, quelle langue parlais-je? Je ne me vois jamais dans les conseils du Christ; ni dans les conseils des Seigneurs, — représentants du Christ.

Qu'étais-je au siècle dernier : je ne me retrouve qu'aujourd'hui. Plus de vagabonds, plus de guerres vagues. La

race inférieure a tout couvert — le peuple, comme on dit, la raison ; la nation et la science.

Oh ! la science ! On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, — le viatique, — on a la médecine et la philosophie, — les remèdes de bonnes femmes et les chansons populaires arrangés. Et les divertissements des princes et les jeux qu'ils interdisaient ! Géographie, cosmographie, mécanique, chimie !...

La science, la nouvelle noblesse ! Le progrès. Le monde marche ! Pourquoi ne tournerait-il pas ?

C'est la vision des nombres. Nous allons à l'*Esprit*. C'est très-certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire.

---

Le sang païen revient ! L'*Esprit* est proche, pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas, en donnant à mon âme noblesse et liberté. Hélas ! l'*Evangile* a passé ! l'*Evangile* ! l'*Evangile*.

J'attends Dieu avec gourmandise. Je suis de race inférieure de toute éternité.

Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite ; je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant, — comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux.

Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or : je serai oisif et brutal. Les femmes

soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé.

Maintenant je suis maudit, j'ai horreur de la patrie. Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève.

---

On ne part pas. — Reprenons les chemins d'ici, chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté, dès l'âge de raison — qui monte au ciel, me bat, me renverse, me traîne.

La dernière innocence et la dernière timidité. C'est dit. Ne pas porter au monde mes dégoûts et mes trahisons.

Allons! La marche, le fardeau, le désert, l'ennui et la colère.

A qui me louer? Quelle bête faut-il adorer? Quelle sainte image attaque-t-on? Quels cœurs briserai-je? Quel mensonge dois-je tenir? — Dans quel sang marcher?

Plutôt, se garder de la justice. — La vie dure, l'abrutissement simple, — soulever, le poing desséché, le couvercle du cercueil, s'asseoir, s'étouffer. Ainsi point de vieillesse, ni de dangers : la terreur n'est pas française.

— Ah! je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection.

O mon abnégation, ô ma charité merveilleuse! ici-bas, pourtant!

*De profundis Domine, suis-je bête!*

---



Encore tout enfant, j'admirais le forçat intraitable sur qui se referme toujours le bagne; je visitais les auberges et les garnis qu'il aurait sacrés par son séjour; je voyais avec son idée le ciel bleu et le travail fleuri de la campagne; je flairais sa fatalité dans les villes. Il avait plus de force qu'un saint, plus de bon sens qu'un voyageur — et lui, lui seul! pour témoin de sa gloire et de sa raison.

Sur les routes, par des nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain, une voix étreignait mon cœur gelé : « Faiblesse ou force : te voilà, c'est la force. Tu ne sais ni où tu vas ni pourquoi tu vas, entre partout, réponds à tout. On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre. » Au matin j'avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés *ne m'ont peut-être pas vu*.

Dans les villes la boue m'apparaissait soudainement rouge et noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine, comme un trésor dans la forêt! Bonne chance, criais-je, et je voyais une mer de flammes et de fumée au ciel; et, à gauche, à droite, toutes les richesses flambant comme un milliard de tonnerres.

Mais l'orgie et la camaraderie des femmes m'étaient interdites. Pas même un compagnon. Je me voyais devant une foule exaspérée, en face du peloton d'exécution, pleurant du malheur qu'ils n'aient pu comprendre, et pardonnant! — Comme Jeanne d'Arc! — « Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. Je n'ai jamais été de ce peuple-ci; je n'ai jamais été chrétien; je suis de la race qui chantait dans le supplice; je ne comprends pas les lois; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute : vous vous trompez... »

Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avarés. Marchand, tu es nègre; magistrat, tu es nègre; général, tu es nègre; empe-

reur, vieille démangeaison, tu es nègre : tu as bu d'une liqueur non taxée, de la fabrique de Satan. — Ce peuple est inspiré par la fièvre et le cancer. Infirmes et vieillards sont tellement respectables qu'ils demandent à être bouillis. — Le plus malin est de quitter ce continent, où la folie rôde pour pourvoir d'otages ces misérables. J'entre au vrai royaume des enfants de Cham.

Connais-je encore la nature? me connais-je? — *Plus de mots.* J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant.

Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse!

---

Les blancs débarquent. Le canon! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler.

J'ai reçu au cœur le coup de la grâce. Ah! je ne l'avais pas prévu!

Je n'ai point fait le mal. Les jours vont m'être légers, le repentir me sera épargné. Je n'aurai pas eu les tourments de l'âme presque morte au bien, où remonte la lumière sévère comme les cierges funéraires. Le sort du fils de famille, cercueil prématuré couvert de limpides larmes. Sans doute la débauche est bête, le vice est bête; il faut jeter la pourriture à l'écart. Mais l'horloge ne sera pas arrivée à ne plus sonner que l'heure de la pure douleur! Vais-je être enlevé comme un enfant, pour jouer au paradis dans l'oubli de tout le malheur!

Vite! est-il d'autres vies? — Le sommeil dans la richesse est impossible. La richesse a toujours été bien public. L'amour divin seul octroie les clefs de la science.

Je vois que la nature n'est qu'un spectacle de bonté. Adieu chimères, idéals, erreurs.

Le chant raisonnable des anges s'élève du navire sauveur : c'est l'amour divin. — Deux amours ! je puis mourir de l'amour terrestre, mourir de dévouement. J'ai laissé des âmes dont la peine s'accroîtra de mon départ ! Vous me choisissez parmi les naufragés ; ceux qui restent sont-ils pas mes amis ?

Sauvez-les !

La raison m'est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance. Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort. Dieu fait ma force, et je loue Dieu.

---

L'ennui n'est plus mon amour. Les rages, les débauches, la folie, dont je sais tous les élans et les désastres, — tout mon fardeau est déposé. Apprécions sans vertige l'étendue de mon innocence.

Je ne serais plus capable de demander le reconfort d'une bastonnade. Je ne me crois pas embarqué pour une noce avec Jésus-Christ pour beau-père.

Je ne suis pas prisonnier de ma raison. J'ai dit : Dieu. Je veux la liberté dans le salut : comment la poursuivre ? Les goûts frivoles m'ont quitté. Plus besoin de dévouement ni d'amour divin. Je ne regrette pas le siècle des cœurs sensibles. Chacun a sa raison, mépris et charité : je retiens ma place au sommet de cette angélique échelle de bon sens.

Quant au bonheur établi, domestique ou non... non, je ne peux pas. Je suis trop dissipé, trop faible. La vie fleurit

par le travail, vieille vérité : moi, ma vie n'est pas assez pesante, elle s'envole et flotte loin au-dessus de l'action, ce cher point du monde.

Comme je deviens vieille fille, à manquer du courage d'aimer la mort !

Si Dieu m'accordait le calme céleste, aérien, la prière, — comme les anciens saints. — Les saints ! des forts ! les anachorètes, des artistes comme il n'en faut plus !

Farce continuelle ! Mon innocence me ferait pleurer. La vie est la farce à mener par tous.

---

Assez ! Voici la punition. — *En marche !*

Ah ! les poumons brûlent, les tempes grondent ! la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil ! le cœur... les membres...

Où va-t-on ? au combat ? Je suis faible ! les autres avancent. Les outils, les armes... le temps !...

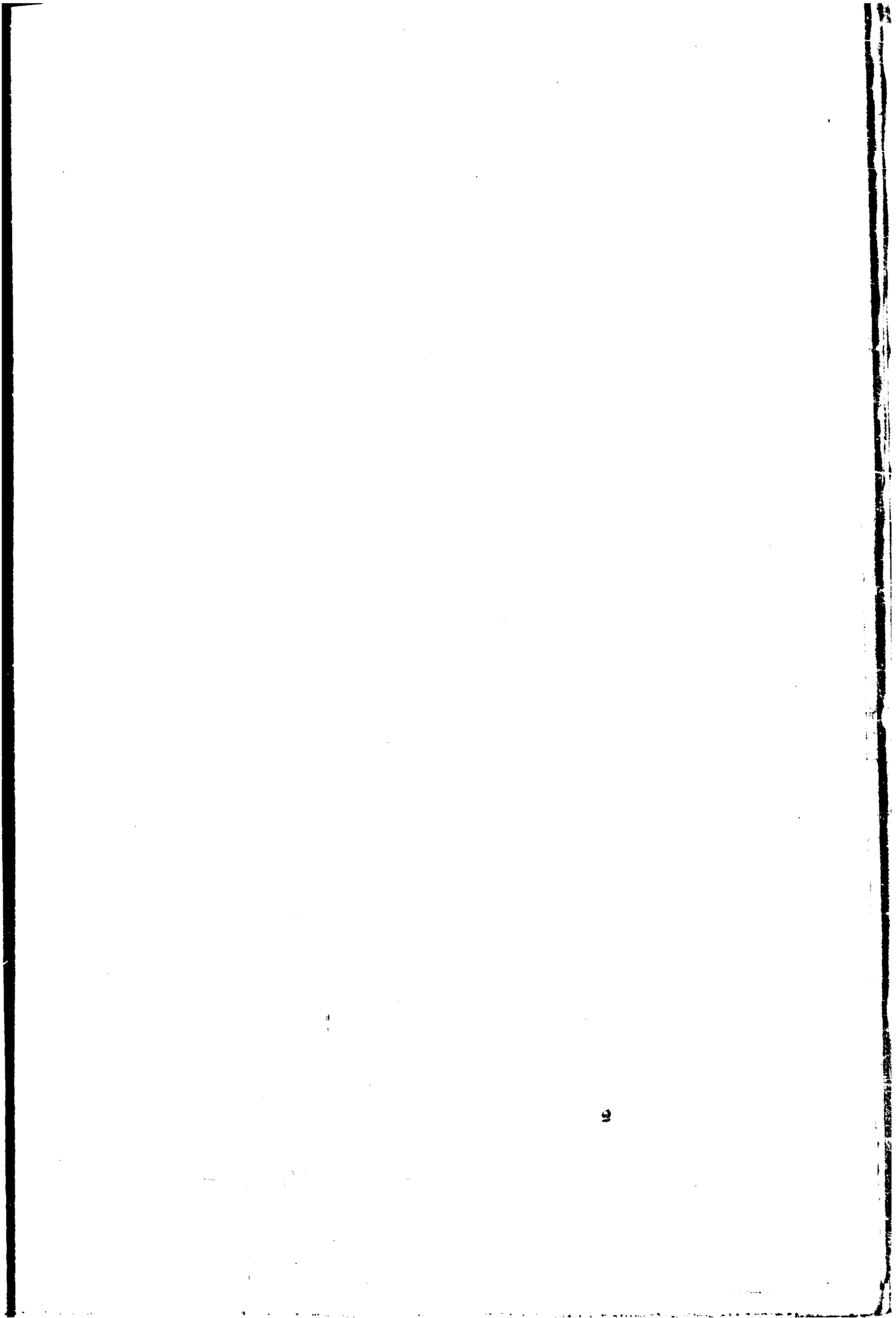
Feu ! feu sur moi ! Là ! ou je me rends. — Lâches ! — Je me tue ! Je me jette aux pieds des chevaux !

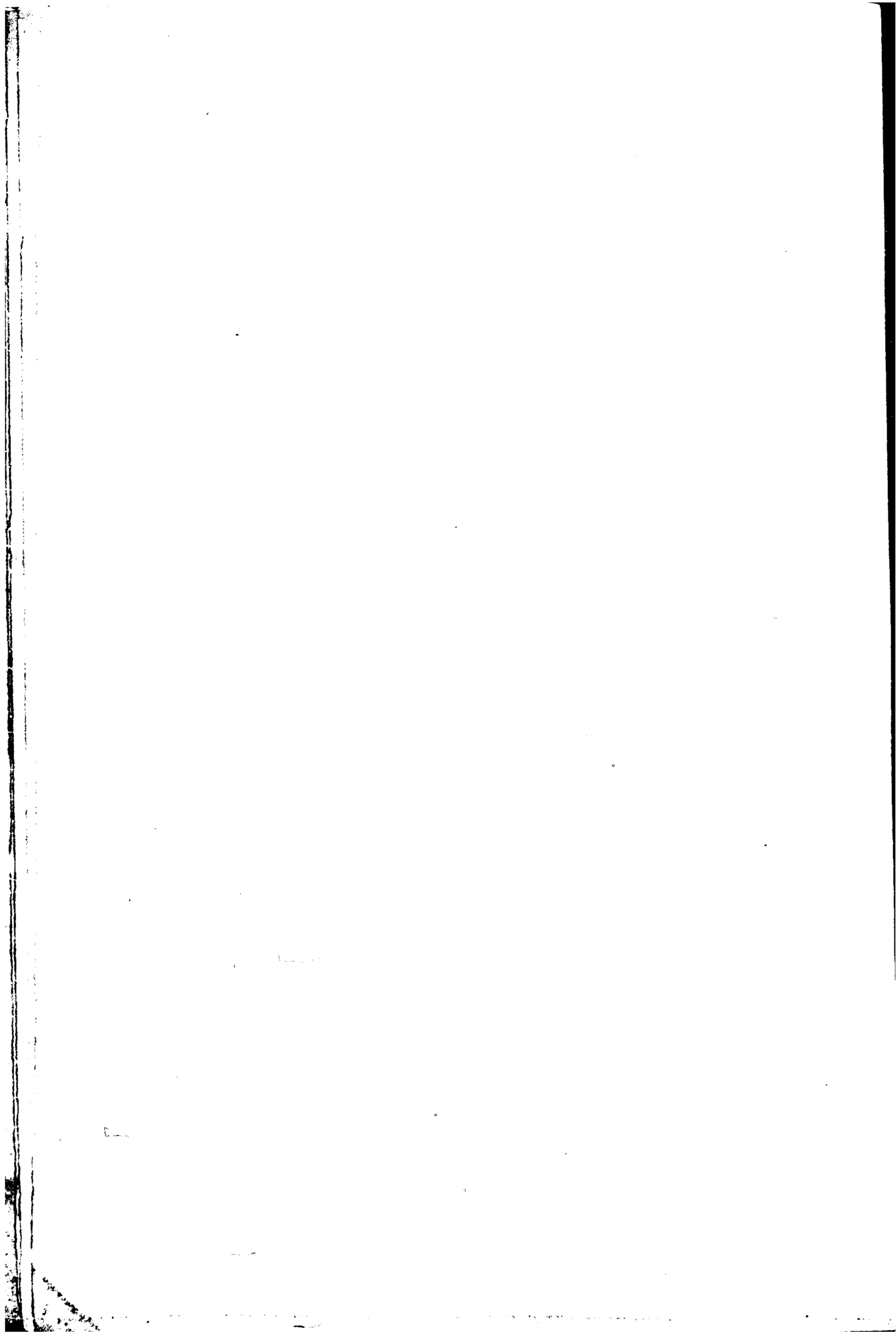
Ah !...

— Je m'y habituerai.

Ce serait la vie française, le sentier de l'honneur !

---





## NUIT DE L'ENFER

---

J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. — Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé! — Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine! Voyez comme le feu se relève! Je brûle comme il faut. Va, démon!

J'avais entrevu la conversion au bien et au bonheur, le salut. Puis-je décrire la vision, l'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes! C'était des millions de créatures charmantes, un suave concert spirituel, la force et la paix, les nobles ambitions, que sais-je?

Les nobles ambitions!

Et c'est encore la vie! — Si la damnation est éternelle! Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-ce pas? Je me crois en enfer, donc j'y suis. C'est l'exécution du catéchisme. Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre. Pauvre innocent! — L'enfer ne peut attaquer les païens. — C'est la vie encore! Plus tard, les délices de la damna-

tion seront plus profondes. Un crime, vite, que je tombe au néant, de par la loi humaine.

Tais-toi, mais tais-toi!... C'est la honte, le reproche, ici : Satan qui dit que le feu est ignoble, que ma colère est affreusement sottise. — Assez!... Des erreurs qu'on me souffle, magies, parfums faux, musiques puérides. — Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice : j'ai un jugement sain et arrêté, je suis prêt pour la perfection... Orgueil. — La peau de ma tête se dessèche. Pitié! Seigneur, j'ai peur. J'ai soif, si soif! Ah! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, *le clair de lune quand le clocher sonnait doux*... le diable est au clocher, à cette heure. Marie! Sainte-Vierge!... — Horreur de ma bêtise.

Là-bas, ne sont-ce pas des âmes honnêtes, qui me veulent du bien... Venez... J'ai un oreiller sur la bouche, elles ne m'entendent pas, ce sont des fantômes. Puis, jamais personne ne pense à autrui. Qu'on n'approche pas. Je sens le roussi, c'est certain.

Les hallucinations sont innombrables. C'est bien ce que j'ai toujours eu : plus de foi en l'histoire, l'oubli des principes. Je m'en tairai : poètes et visionnaires seraient jaloux. Je suis mille fois le plus riche, soyons avare comme la mer.

Ah ça! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. Je ne suis plus au monde. — La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement *en bas* — et le ciel en haut. — Extase, cauchemar, sommeil dans un nid de flammes.

Que de malices dans l'attention dans la campagne... Satan, Ferdinand, court avec les graines sauvages... Jésus marche sur les ronces purpurines, sans les courber... Jésus marchait sur les eaux irritées. La lanterne nous le montra debout, blanc et des tresses brunes, au flanc d'une vague d'émeraude...

Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux



ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories.

Écoutez!.....

J'ai tous les talents! — Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un : je ne voudrais pas répandre mon trésor. — Veut-on des chants nègres, des danses de houris? Veut-on que je disparaisse, que je plonge à la recherche de l'anneau? Veut-on? Je ferai de l'or, des remèdes.

Fiez-vous donc à moi, la foi soulage, guide, guérit. Tous, venez, — même les petits enfants, — que je vous console, qu'on répande pour vous son cœur, — le cœur merveilleux! — Pauvres hommes, travailleurs! Je ne demande pas de prières ; avec votre confiance seulement, je serai heureux.

— Et pensons à moi. Ceci me fait peu regretter le monde. J'ai de la chance de ne pas souffrir plus. Ma vie ne fut que folies douces, c'est regrettable.

Bah! faisons toutes les grimaces imaginables.

Décidément, nous sommes hors du monde. Plus aucun sou. Mon tact a disparu. Ah! mon château, ma Saxe, mon bois de saules. Les soirs, les matins, les nuits, les jours... Suis-je las!

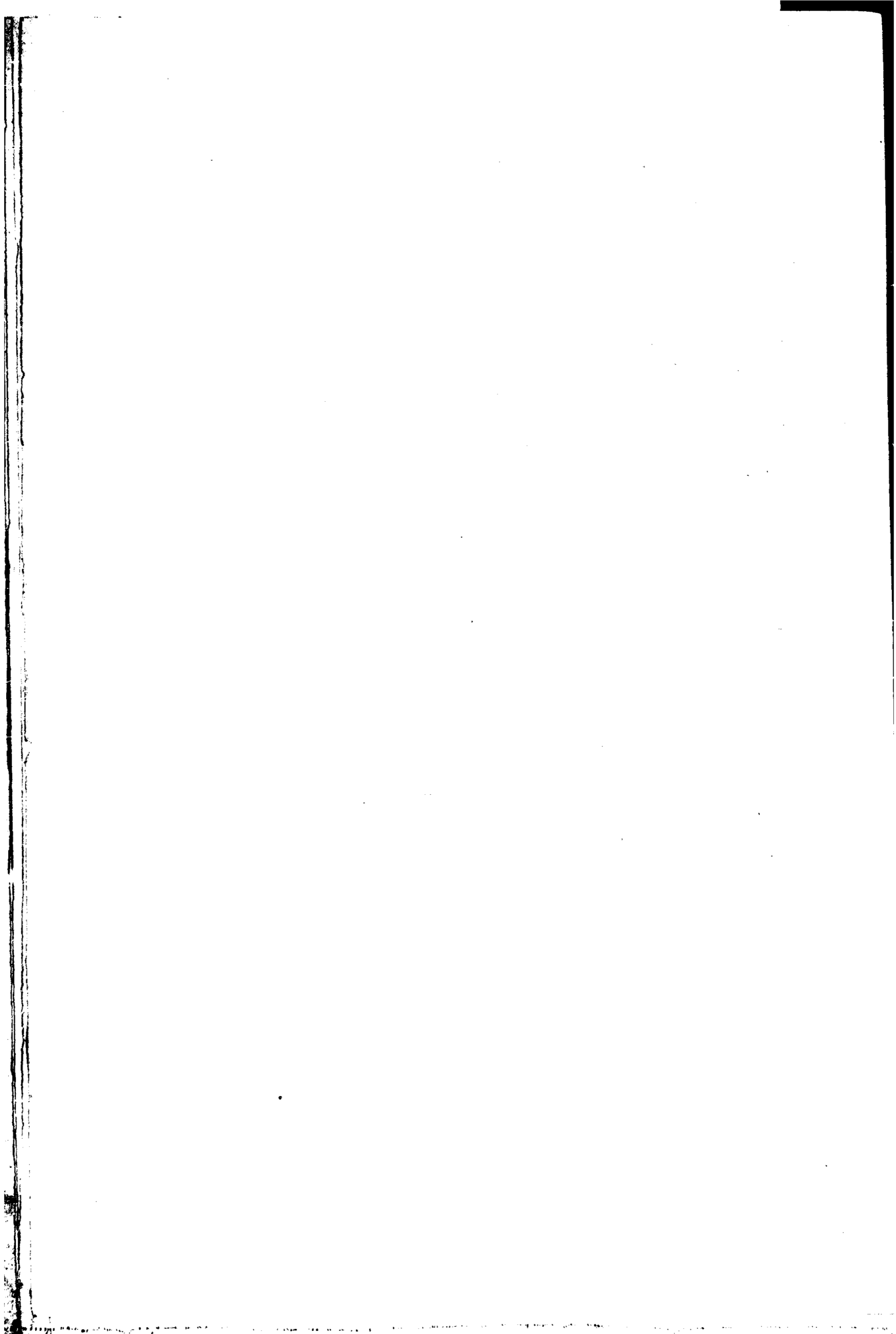
Je devrais avoir mon enfer pour la colère, mon enfer pour l'orgueil, — et l'enfer de la caresse; un concert d'enfers.

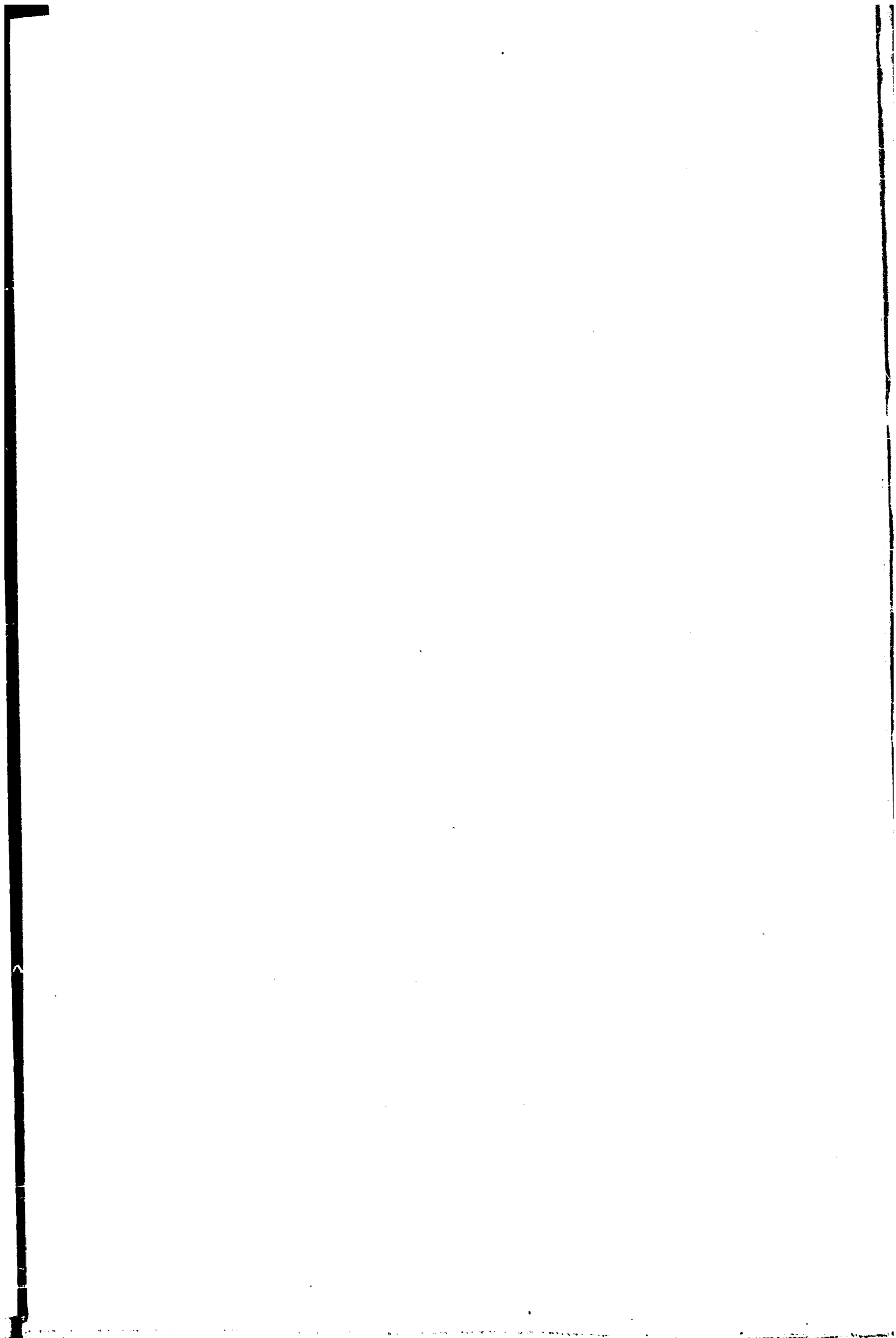
Je meurs de lassitude. C'est le tombeau, je m'en vais aux vers, horreur de l'horreur! Satan, farceur, tu veux me dissoudre, avec tes charmes. Je réclame. Je réclame! un coup de fourche, une goutte de feu.

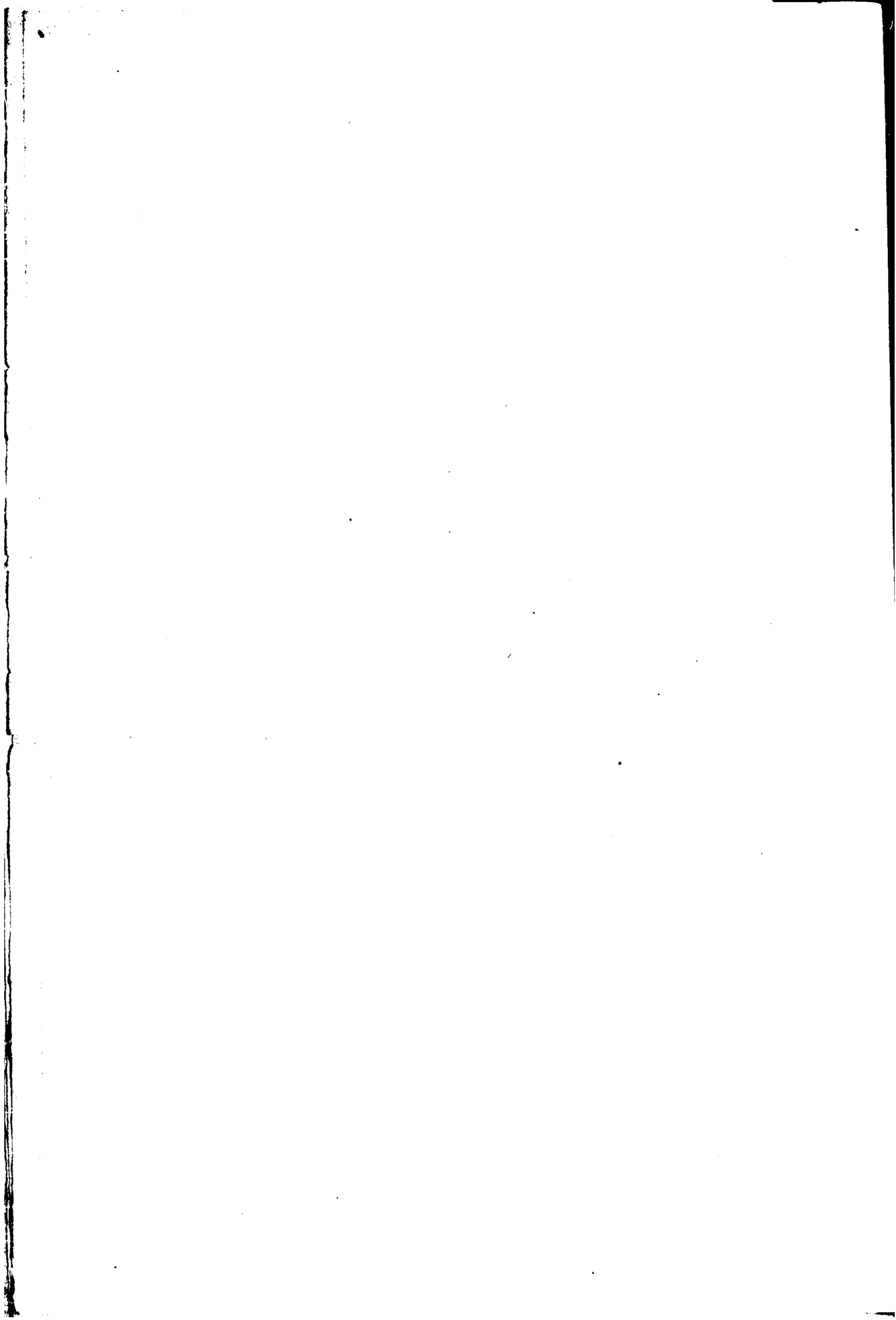
Ah! remonter à la vie! Jeter les yeux sur nos difformités. Et ce poison, ce baiser mille fois maudit! Ma faiblesse, la cruauté du monde! Mon Dieu, pitié, cachez-moi, je me tiens trop mal! — Je suis caché et je ne le suis pas.

C'est le feu qui se relève avec son damné.









## DÉLIRES

I

---

### VIERGE FOLLE

---

#### L'ÉPOUX INFERNAL

Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer :

« O divin Époux, mon Seigneur, ne refusez pas la confession de la plus triste de vos servantes. Je suis perdue. Je suis soûle. Je suis impure. Quelle vie !

« Pardon, divin Seigneur, pardon ! Ah ! pardon ! Que de larmes ! Et que de larmes encore plus tard, j'espère !

« Plus tard, je connaîtrai le divin Époux ! Je suis née soumise à Lui. — L'autre peut me battre maintenant !

« A présent, je suis au fond du monde ! O mes amies !... non, pas mes amies... Jamais délires ni tortures semblables... Est-ce bête !

« Ah ! je souffre, je crie. Je souffre vraiment. Tout pour-

tant m'est permis, chargée du mépris des plus méprisables cœurs.

« Enfin, faisons cette confidence, quitte à la répéter vingt autres fois, — aussi morne, aussi insignifiante !

« Je suis esclave de l'Époux infernal, celui qui a perdu les vierges folles. C'est bien ce démon-là. Ce n'est pas un spectre, ce n'est pas un fantôme. Mais moi qui ai perdu la sagesse, qui suis damnée et morte au monde, — on ne me tuera pas ! — Comment vous le décrire ! Je ne sais même plus parler. Je suis en deuil, je pleure, j'ai peur. Un peu de fraîcheur, Seigneur, si vous voulez, si vous voulez bien !

« Je suis veuve... — J'étais veuve... — mais oui, j'ai été bien sérieuse jadis, et je ne suis pas née pour devenir squelette !... — Lui était presque un enfant... Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite. J'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre. Quelle vie ! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. Je vais où il va, il le faut. Et souvent il s'emporte contre moi, *moi, la pauvre âme*. Le Démon ! — C'est un Démon, vous savez, *ce n'est pas un homme*.

« Il dit : « Je n'aime pas les femmes. L'amour est à réinventer, on le sait. Elles ne peuvent plus que vouloir une position assurée. La position gagnée, cœur et beauté sont mis de côté : il ne reste que froid dédain, l'aliment du mariage, aujourd'hui. Ou bien je vois des femmes, avec les signes du bonheur, dont, moi, j'aurai pu faire de bonnes camarades, dévorées tout d'abord par des brutes sensibles comme des bûchers... »

« Je l'écoute faisant de l'infamie une gloire, de la cruauté un charme. « Je suis de race lointaine : mes pères étaient Scandinaves : ils se perçaient les côtes, buvaient leur sang. — Je me ferai des entailles partout le corps, je me tatouerai, je veux devenir hideux comme un Mongol :

tu verras, je hurlerai dans les rues. Je veux devenir bien fou de rage. Ne me montre jamais de bijoux, je ramperais et me tordrais sur le tapis. Ma richesse, je la voudrais tachée de sang partout. Jamais je ne travaillerai... » Plusieurs nuits, son démon me saisissant, nous nous roulions, je luttais avec lui ! — Les nuits, souvent, ivre, il se poste dans des rues ou dans des maisons, pour m'épouvanter mortellement. — « On me coupera vraiment le cou ; ce sera dégoûtant. » Oh ! ces jours où il veut marcher avec l'air du crime !

« Parfois il parle, en une façon de patois attendri, de la mort qui fait repentir, des malheureux qui existent certainement, des travaux pénibles, des départs qui déchirent les cœurs. Dans les bouges où nous nous enivrons, il pleurait en considérant ceux qui nous entouraient, bétail de la misère. Il relevait les ivrognes dans les rues noires. Il avait la pitié d'une mère méchante pour les petits enfants. — Il s'en allait avec des gentilles de petite fille au catéchisme. — Il feignait d'être éclairé sur tout, commerce, art, médecine. — Je le suivais, il le faut !

« Je voyais tout le décor dont, en esprit, il s'entourait ; vêtements, draps, meubles : je lui prêtais des armes, une autre figure. Je voyais tout ce qui le touchait, comme il aurait voulu le créer pour lui. Quand il me semblait avoir l'esprit inerte, je le suivais, moi, dans des actions étranges et compliquées, loin, bonnes ou mauvaises : j'étais sûre de ne jamais entrer dans son monde. A côté de son cher corps endormi, que d'heures des nuits j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité. Jamais homme n'eût pareil vœu. Je reconnaissais, — sans craindre pour lui, — qu'il pouvait être un sérieux danger dans la société. — Il a peut-être des secrets pour *changer la vie* ? Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquais-je. Enfin sa charité est ensorcelée, et j'en suis la prisonnière. Aucune

autre âme n'aurait assez de force, — force de désespoir! — pour la supporter, — pour être protégée et aimée par lui. D'ailleurs, je ne me le figurais pas avec une autre âme : on voit son Ange, jamais l'Ange d'un autre, — je crois. J'étais dans son âme comme dans un palais qu'on a vidé pour ne pas voir une personne si peu noble que vous : voilà tout. Hélas! je dépendais bien de lui. Mais que voulait-il avec mon existence terne et lâche? Il ne me rendait pas meilleure, s'il ne me faisait pas mourir! Tristement dépitée, je lui dis quelquefois : « Je te comprends. » Il haussait les épaules.

« Ainsi, mon chagrin se renouvelant sans cesse, et me trouvant plus égarée à mes yeux, — comme à tous les yeux qui auraient voulu me fixer, si je n'eusse été condamnée pour jamais à l'oubli de tous! — j'avais de plus en plus faim de sa bonté. Avec ses baisers et ses étreintes amies, c'était bien un ciel, un sombre ciel, où j'entrais, et où j'aurais voulu être laissée, pauvre, sourde, muette, aveugle. Déjà j'en prenais l'habitude. Je nous voyais comme deux bons enfants, libres de se promener dans le Paradis de tristesse. Nous nous accordions. Bien émus, nous travaillions ensemble. Mais, après une pénétrante caresse, il disait : « Comme ça te paraîtra drôle, quand je n'y serai plus, ce par quoi tu as passé. Quand tu n'auras plus mes bras sous ton cou, ni mon cœur pour t'y reposer, ni cette bouche sur tes yeux. Parce qu'il faudra que je m'en aille, très-loin, un jour. Puis il faut que j'en aide d'autres : c'est mon devoir. Quoique ce ne soit guère ragoûtant..., chère âme... » Tout de suite je me pressentais, lui parti, en proie au vertige, précipitée dans l'ombre la plus affreuse : la mort. Je lui faisais promettre qu'il ne me lâcherait pas. Il l'a faite vingt fois, cette promesse d'amant. C'était aussi frivole que moi lui disant : « Je te comprends. »

« Ah! je n'ai jamais été jalouse de lui. Il ne me quittera



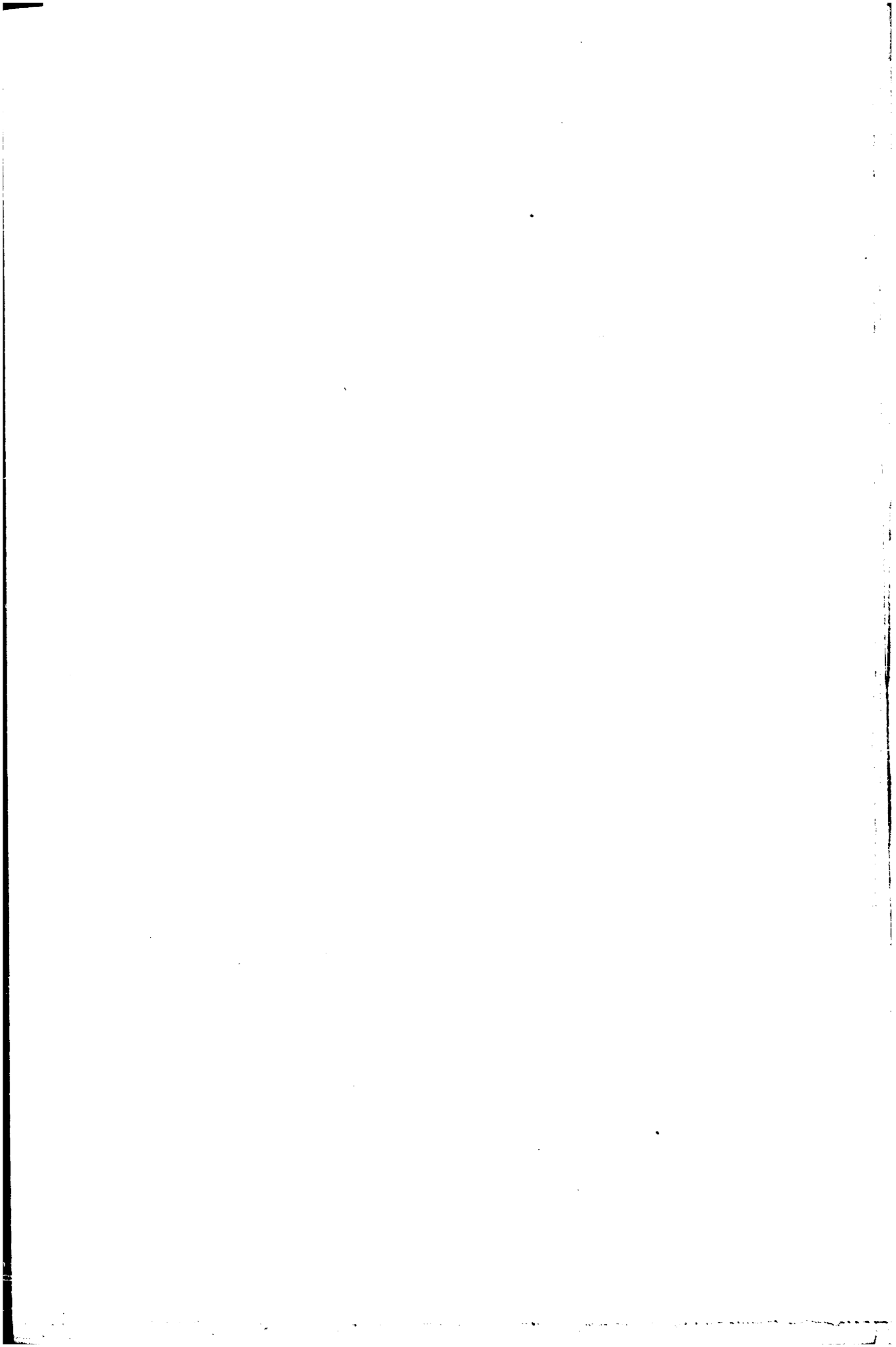
pas, je crois. Que devenir? Il n'a pas une connaissance; il ne travaillera jamais. Il veut vivre somnambule. Seules, sa bonté et sa charité lui donneraient-elles droit dans le monde réel? Par instants, j'oublie la pitié où je suis tombée : lui me rendra forte, nous voyagerons, nous chasserons dans les déserts, nous dormirons sur les pavés des villes inconnues, sans soins, sans peines. Ou je me réveillerai, et les lois et les mœurs auront changé, — grâce à son pouvoir magique, — le monde, en restant le même, me laissera à mes désirs, joies, nonchalances. Oh! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu? Il ne peut pas. J'ignore son idéal. Il m'a dit avoir des regrets, des espoirs : cela ne doit pas me regarder. Parle-t-il à Dieu? Peut-être devrais-je m'adresser à Dieu. Je suis au plus profond de l'abîme, et je ne sais plus prier.

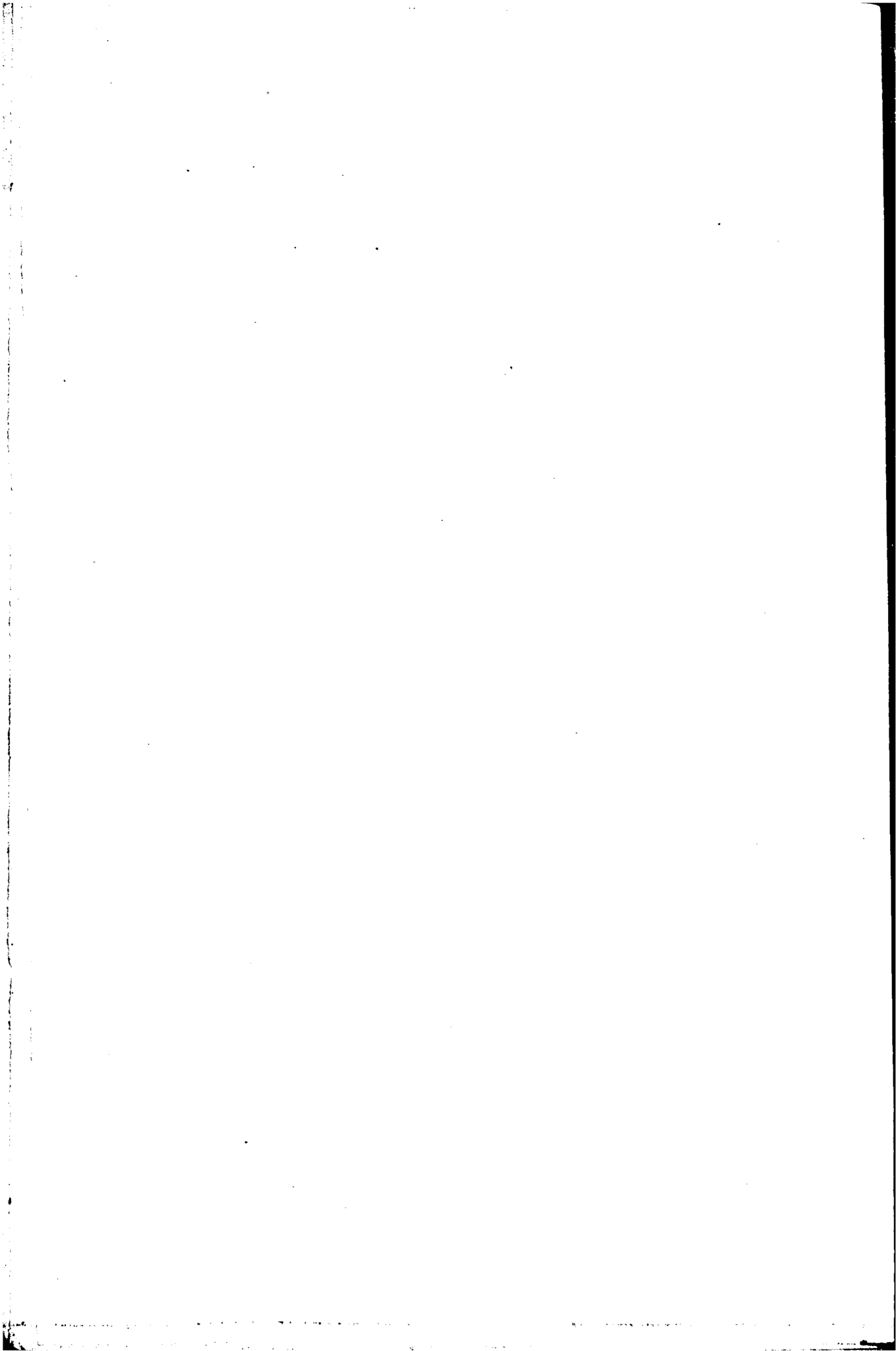
« S'il m'expliquait ses tristesses, les comprendrais-je plus que ses railleries? Il m'attaque, il passe des heures à me faire honte de tout ce qui m'a pu toucher au monde, et s'indigne si je pleure.

« — Tu vois cet élégant jeune homme, entrant dans la belle et calme maison : il s'appelle Duval, Dufour, Armand, Maurice, que sais-je? Une femme s'est dévouée à aimer ce méchant idiot : elle est morte, c'est certes une sainte au ciel, à présent. Tu me feras mourir comme il a fait mourir cette femme. C'est notre sort, à nous, cœurs charitables... » Hélas! il avait des jours où tous les hommes agissant lui paraissaient les jouets de délires grotesques : il riait affreusement, longtemps. — Puis, il reprenait ses manières de jeune mère, de sœur aimée. S'il était moins sauvage, nous serions sauvés! Mais sa douceur aussi est mortelle. Je lui suis soumise. — Ah! je suis folle!

« Un jour peut-être il disparaîtra merveilleusement ;  
mais il faut que je sache, s'il doit remonter à un ciel, que  
je voie un peu l'assomption de mon petit ami ! »  
Drôle de ménage !

---





## DÉLIRES

### II

---

## ALCHIMIE DU VERBE

---

A moi. L'histoire d'une de mes folies.

Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements.

J'inventai la couleur des voyelles ! — *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

---

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,  
Que buvais-je, à gencux dans cette bruyère  
Entourée de tendres bois de noisetiers,  
Dans un brouillard d'après-midi tiède et vert ?

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,  
— Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert ! —  
Boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case  
Chérie ? Quelque liqueur d'or qui fait suer.

Je faisais une louche enseigne d'auberge.  
— Un orage vint chasser le ciel. Au soir  
L'eau des bois se perdait sur les sables vierges,  
Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares ;  
Pleurant, je voyais de l'or — et ne pus boire. —

---

A quatre heures du matin, l'été,  
Le somnail d'amour dure encore.  
Sous les bocages s'évapore  
L'odeur du soir fêté.

Là-bas, dans leur vaste chantier  
Au soleil des Hespérides,  
Déjà s'agitent — en bras de chemise —  
Les Charpentiers.

Dans leurs Déserts de mousse, tranquilles,  
Ils préparent les lambris précieux  
Où la ville  
Peindra de faux cioux.

O, pour ces Ouvriers charmants  
Sujets d'un roi de Babylone,  
Vénus! quitte un instant les Amants  
Dont l'âme est en couronne.

O Reine des Bergers,  
Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,  
Que leurs forces soient en paix  
En attendant le bain dans la mer à midi.

---

La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe.

Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots !

Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. J'étais oisif, en proie à une lourde fièvre : j'enviais la félicité des bêtes, — les chenilles, qui représentent l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité !

Mon caractère s'aigrissait. Je disais adieu au monde dans  
d'espèces de romances :

**CHANSON DE LA PLUS HAUTE TOUR.**

Qu'il vienne, qu'il vienne,  
Le temps dont on s'éprenne.

J'ai tant fait patience  
Qu'à jamais j'oublie.  
Craintes et souffrances  
Aux cieux sont parties.  
Et la soif malsaine  
Obscurcit mes veines.

Qu'il vienne, qu'il vienne,  
Le temps dont on s'éprenne.

Telle la prairie  
A l'oubli livrée,  
Grandie, et fleurie  
D'encens et d'ivraies,  
Au bourdon farouche  
Des sales mouches.

Qu'il vienne, qu'il vienne,  
Le temps dont on s'éprenne.

J'aimai le désert, les vergers brûlés, les boutiques fanées,  
les boissons tiédies. Je me traînai dans les ruelles puantes  
et, les yeux fermés, je m'offrais au soleil, dieu de feu.

« Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts en  
ruines, bombarde-nous avec des blocs de terre sèche. Aux  
glaces des magasins splendides! dans les salons! Fais  
manger sa poussière à la ville. Oxyde les gargouilles. Em-  
plis les boudoirs de poudre de rubis brûlante... »

Oh! le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge,  
amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon!



**FAIM.**

Si j'ai du goût, ce n'est guère  
Que pour la terre et les pierres.  
Je déjeune toujours d'air,  
De roc, de charbons, de fer.

Mes faims, tournez. Paissez, faims,  
Le pré des sons.  
Attirez le gai venin  
Des liserons.

Mangez les cailloux qu'on brise,  
Les vieilles pierres d'églises ;  
Les galets des vieux déluges,  
Pains semés dans les vallées grises.

---

Le loup criait sous les feuilles  
En crachant les belles plumes.  
De son repas de volailles :  
Comme lui je me consume.

Les salades, les fruits  
N'attendent que la cueillette ;  
Mais l'araignée de la haie  
Ne mange que des violettes.

Que je dorme ! que je bouille  
Aux autels de Salomon.  
Le bouillon court sur la rouille,  
Et se mêle au Cédron.

Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui  
est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*.

De joie, je prenais une expression bouffonne et égarée au possible :

Elle est retrouvée !  
Quoi ? l'éternité.  
C'est la mer mêlée  
Au soleil.

Mon âme éternelle,  
Observe ton vœu  
Malgré la nuit seule  
Et le jour en feu.

Donc tu te dégages  
Des humains suffrages,  
Des communs élans !  
Tu voles selon.....

— Jamais l'espérance.  
Pas d'orientur.  
Science et patience,  
Le supplice est sûr.

Plus de lendemain,  
Braises de satin,  
Votre ardeur  
Est le devoir.

Elle est retrouvée !  
— Quoi ? — l'Éternité.  
C'est la mer mêlée  
Au soleil.

---

Je devins un opéra fabuleux : je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur : l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement. La morale est la faiblesse de la cervelle.

A chaque être, plusieurs *autres* vies me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu'il fait : il est un ange. Cette famille est une nichée de chiens. Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies. — Ainsi, j'ai aimé un porc.

Aucun des sophismes de la folie, — la folie qu'on enferme, — n'a été oublié par moi : je pourrais les redire tous, je tiens le système.

Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes. J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons.

Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau. Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice. J'avais été damné par l'arc-en-ciel. Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver : ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté.

Le Bonheur ! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, — *ad matutinum*, au *Christus venit*, — dans les plus sombres villes :

O saisons, ô châteaux !  
Quelle âme est sans défauts ?

J'ai fait la magique étude  
Du bonheur, qu'aucun n'élude.

Salut à lui, chaque fois  
Que chante le coq gaulois.

Ah ! je n'aurai plus d'envie :  
Il s'est chargé de ma vie.

Ce charme a pris Ame et corps  
Et dispersé les efforts.

O saisons, ô châteaux !

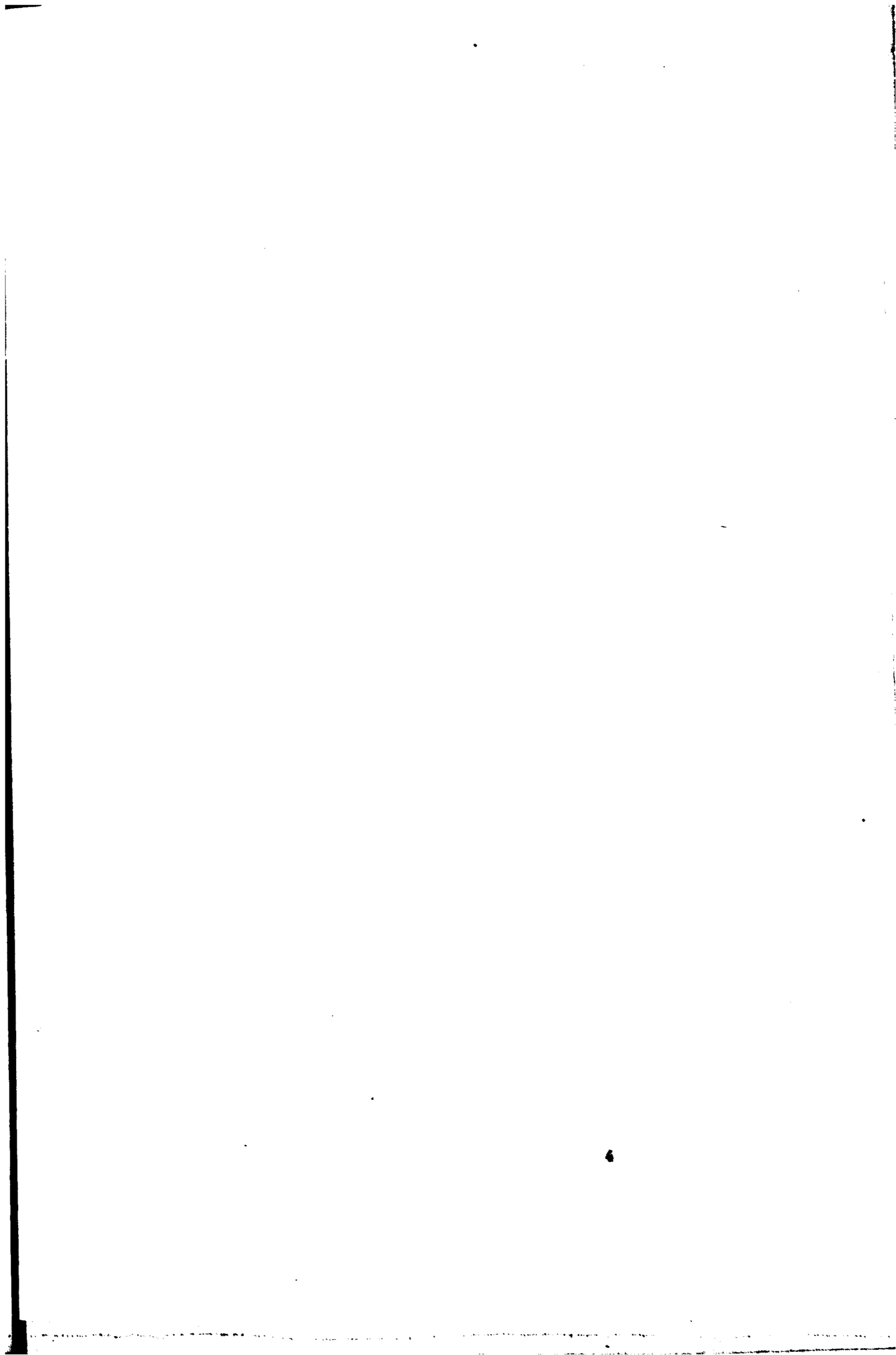
L'heure de sa fuite, hélas !  
Sera l'heure du trépas.

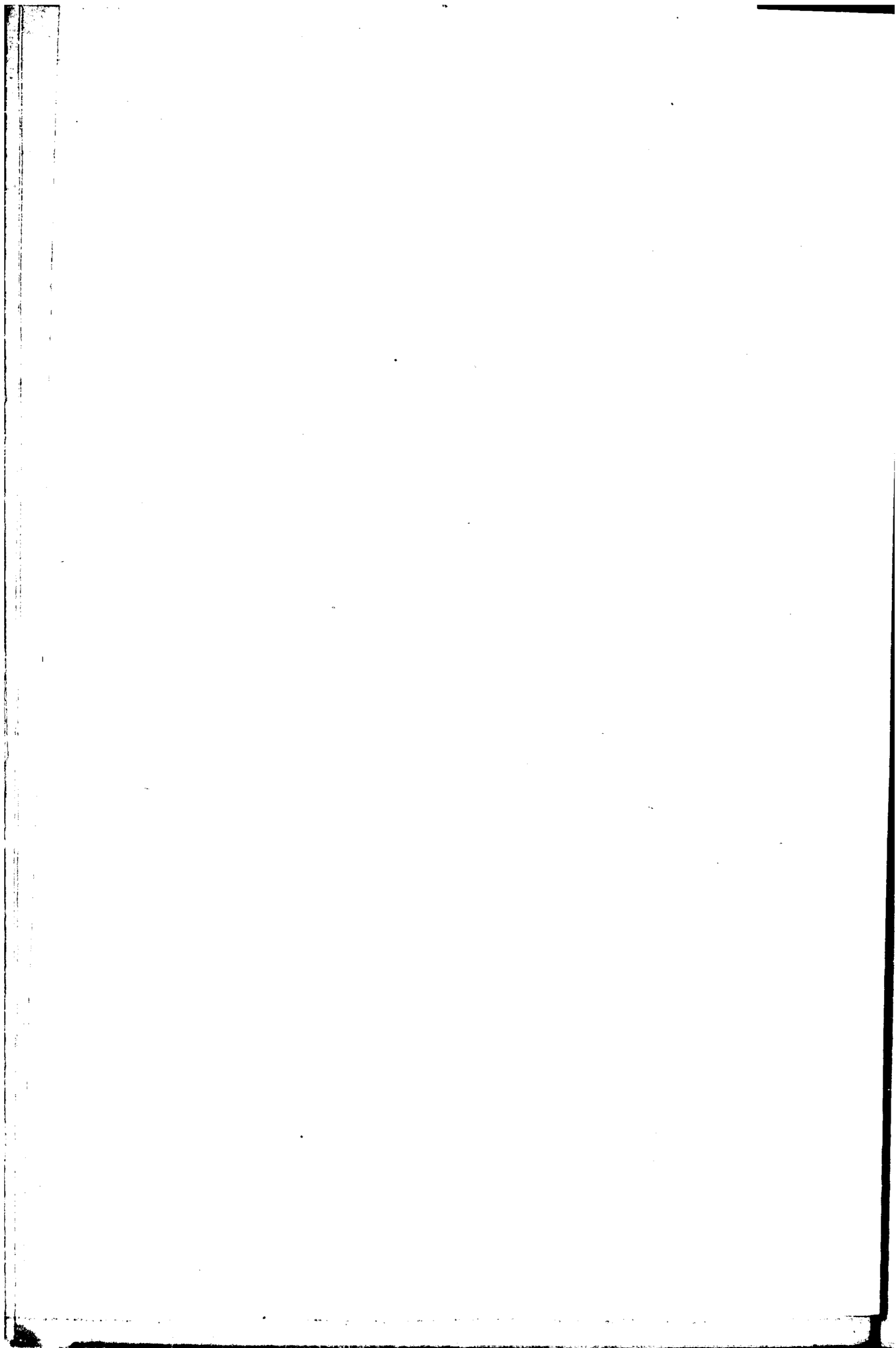
O saisons, ô châteaux !

---

Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.

---





## L'IMPOSSIBLE

---

Ah ! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre surnaturellement, plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays, ni amis, quelle sottise c'était. — Et je m'en aperçois seulement !

— J'ai eu raison de mépriser ces bonshommes qui ne perdraient pas l'occasion d'une caresse, parasites de la propriété et de la santé de nos femmes, aujourd'hui qu'elles sont si peu d'accord avec nous.

J'ai eu raison dans tous mes dédains : puisque je m'évade !

Je m'évade !

Je m'explique.

Hier encore, je soupirais : « Ciel ! sommes-nous assez de damnés ici-bas ! Moi j'ai tant de temps déjà dans leur troupe ! Je les connais tous. Nous nous reconnaissons toujours ; nous nous dégoûtons. La charité nous est inconnue. Mais nous sommes polis ; nos relations avec le monde sont très-convenables. » Est-ce étonnant ? Le monde ! les marchands, les naïfs ! — Nous ne sommes pas déshonorés. —

Mais les élus, comment nous recevraient-ils ? Or il y a des gens hargneux et joyeux, de faux élus, puisqu'il nous faut de l'audace ou de l'humilité pour les aborder. Ce sont les seuls élus. Ce ne sont pas des bénisseurs !

M'étant retrouvé deux sous de raison — ça passe vite ! — je vois que mes malaises viennent de ne m'être pas figuré assez tôt que nous sommes à l'Occident. Les marais occidentaux ! Non que je croie la lumière altérée, la forme exténuée, le mouvement égaré... Bon ! voici que mon esprit veut absolument se charger de tous les développements cruels qu'a subis l'esprit depuis la fin de l'Orient... Il en veut, mon esprit !

... Mes deux sous de raison sont finis ! — L'esprit est autorité, il veut que je sois en Occident. Il faudrait le faire taire pour conclure comme je voulais.

J'envoyais au diable les palmes des martyrs, les rayons de l'art, l'orgueil des inventeurs, l'ardeur des pillards ; je retournais à l'Orient et à la sagesse première et éternelle. — Il paraît que c'est un rêve de paresse grossière !

Pourtant, je ne songeais guère au plaisir d'échapper aux souffrances modernes. Je n'avais pas en vue la sagesse bâtarde du Coran. — Mais n'y a-t-il pas un supplice réel en ce que, depuis cette déclaration de la science, le christianisme, l'homme *se joue*, se prouve les évidences, se gonfle du plaisir de répéter ces preuves, et ne vit que comme cela ! Torture subtile, niaise ; source de mes divagations spirituelles. La nature pourrait s'ennuyer, peut-être ! M. Prudhomme est né avec le Christ.

N'est-ce pas parce que nous cultivons la brume ! Nous mangeons la fièvre avec nos légumes aqueux. Et l'ivrognerie ! et le tabac ! et l'ignorance ! et les dévouements ! — Tout cela est-il assez loin de la pensée de la sagesse de l'Orient, la patrie primitive ? Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent !



Les gens d'Église diront : C'est compris. Mais vous voulez parler de l'Eden. Rien pour vous dans l'histoire des peuples orientaux. — C'est vrai ; c'est à l'Eden que je songeais ! Qu'est-ce que c'est pour mon rêve, cette pureté des races antiques !

Les philosophes : Le monde n'a pas d'âge. L'humanité se déplace, simplement. Vous êtes en Occident, mais libre d'habiter dans votre Orient, quelque ancien qu'il vous le faille, — et d'y habiter bien. Ne soyez pas un vaincu. Philosophes, vous êtes de votre Occident.

Mon esprit, prends garde. Pas de partis de salut violents. Exerce-toi ! — Ah ! la science ne va pas assez vite pour nous !

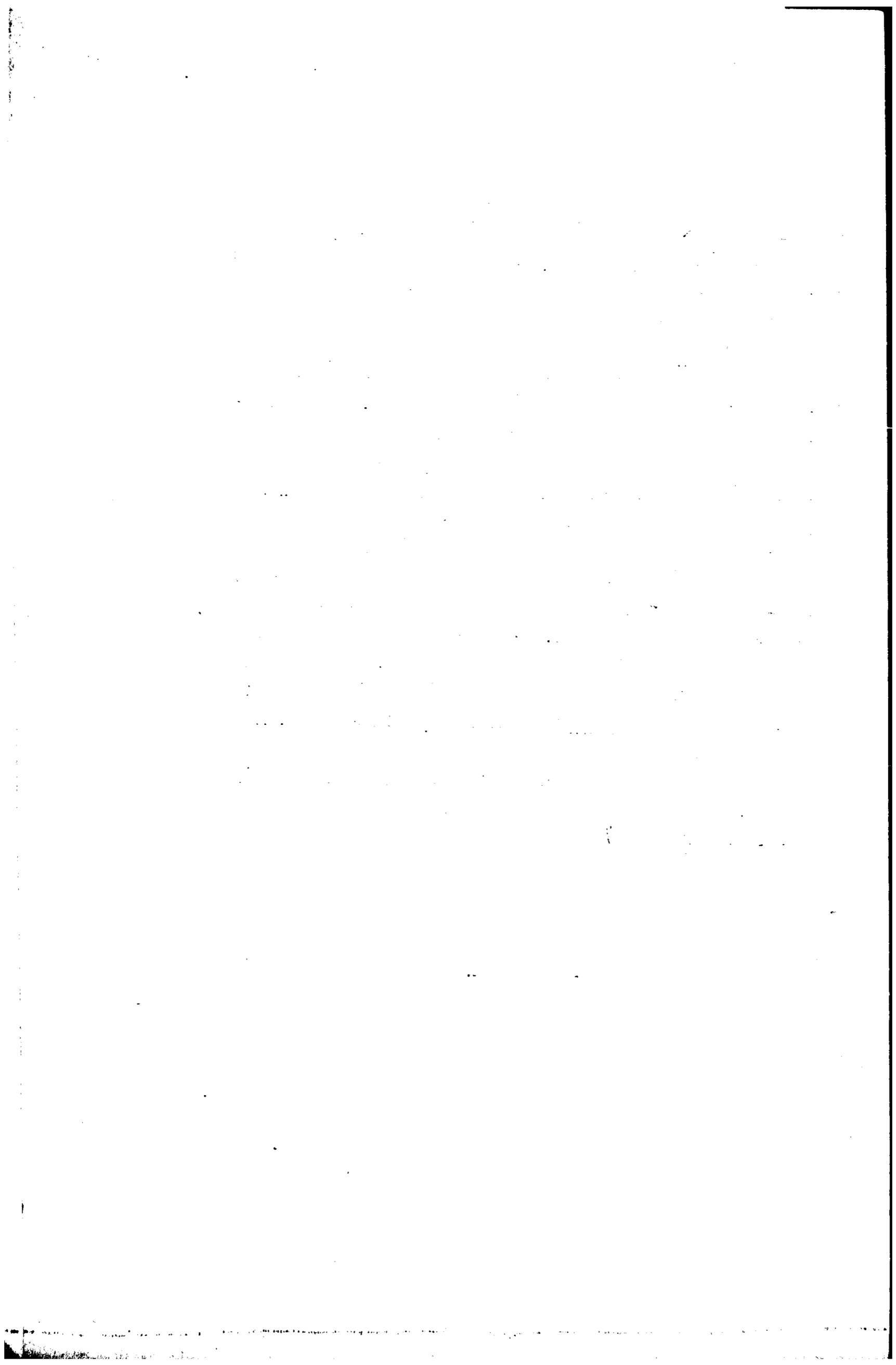
— Mais je m'aperçois que mon esprit dort.

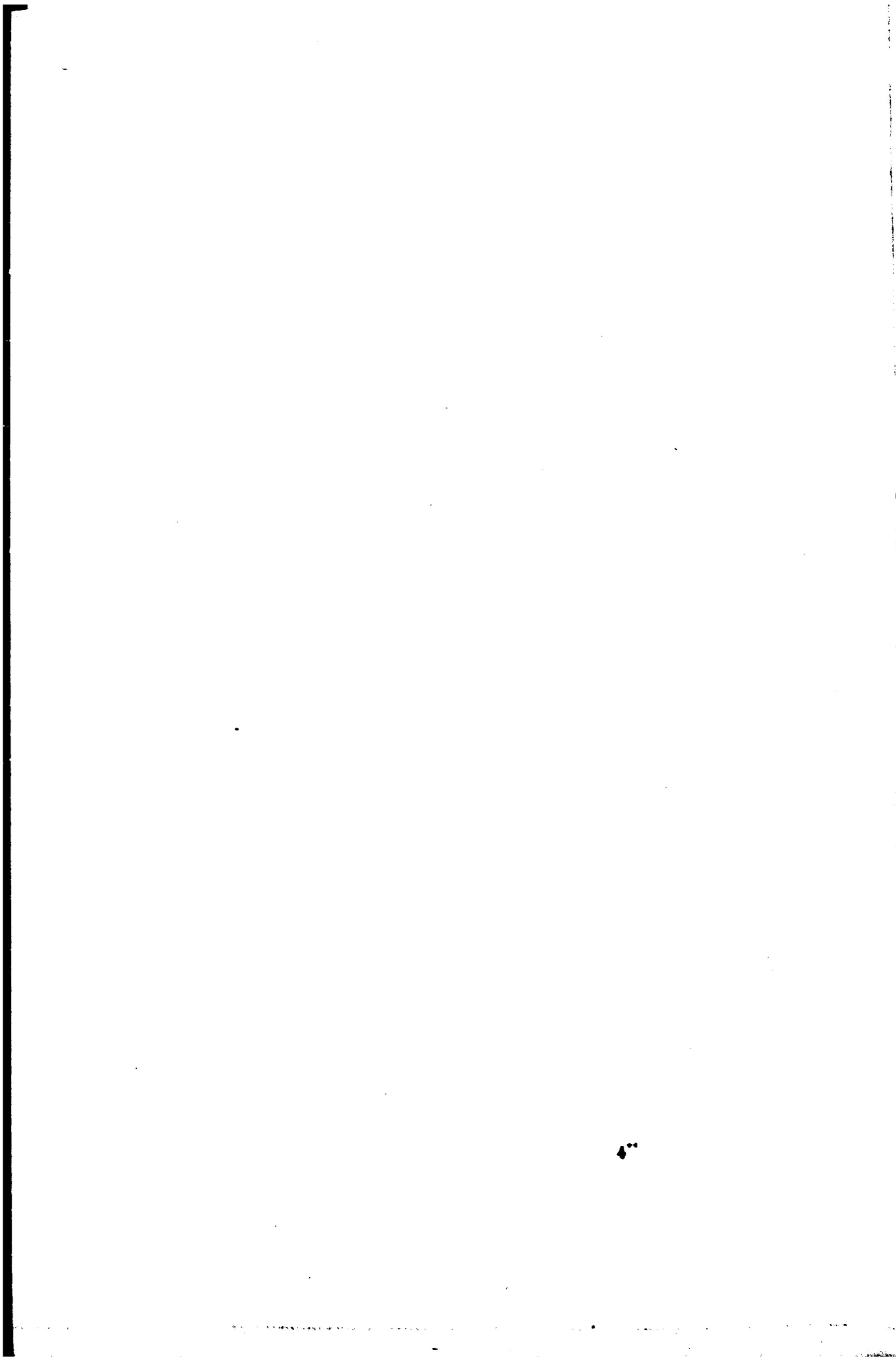
S'il était bien éveillé toujours à partir de ce moment, nous serions bientôt à la vérité, qui peut-être nous entoure avec ses anges pleurant !... — S'il avait été éveillé jusqu'à ce moment-ci, c'est que je n'aurais pas cédé aux instincts délétères, à une époque immémoriale !... — S'il avait toujours été bien éveillé, je voguerais en pleine sagesse !...

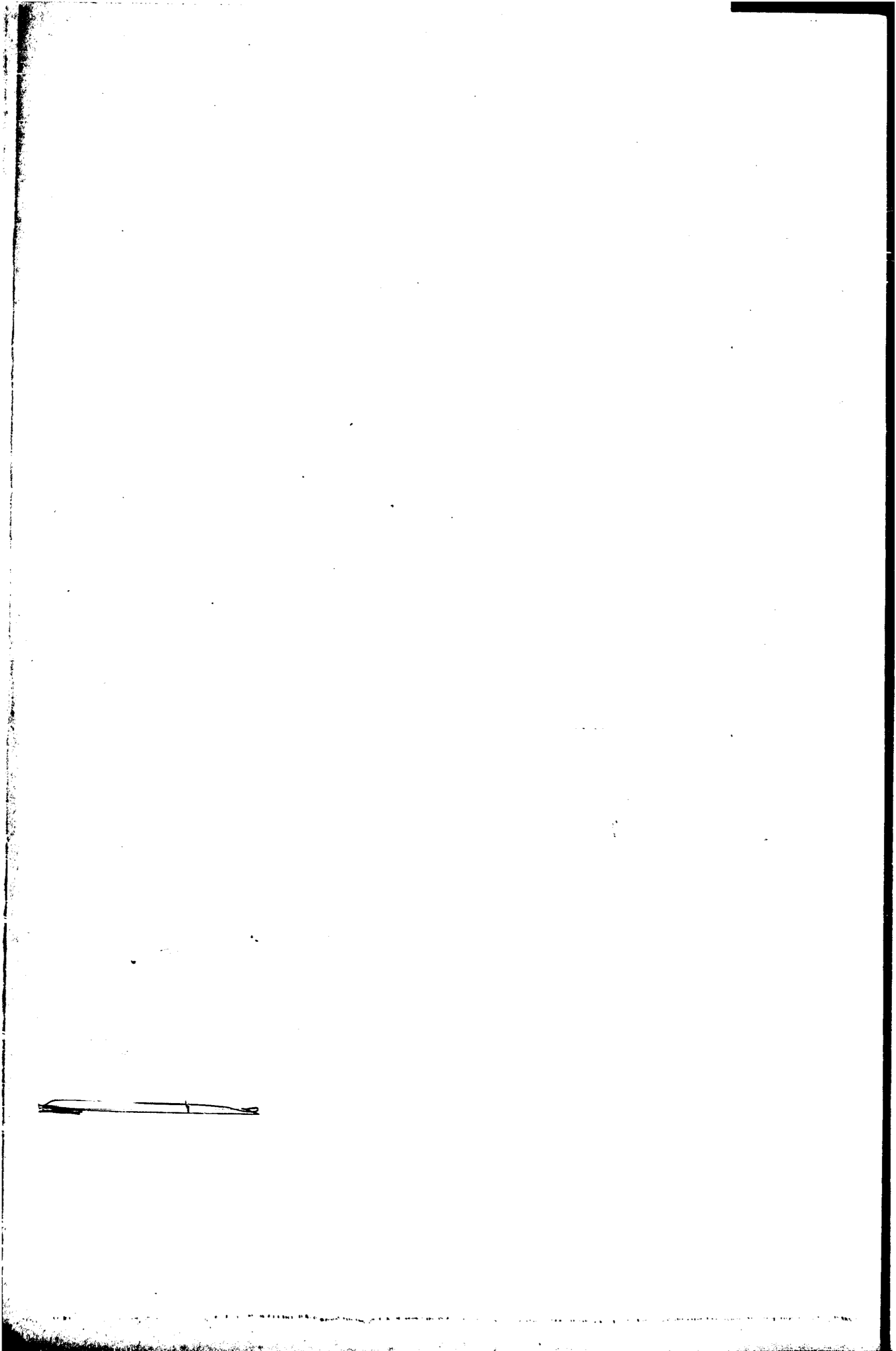
O pureté ! pureté !

C'est cette minute d'éveil qui m'a donné la vision de la pureté ! — Par l'esprit on va à Dieu !

Déchirante infortune !







## L'ÉCLAIR

---

Le travail humain ! c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps.

« Rien n'est vanité ; à la science, et en avant ! » crie l'Ecclésiaste moderne, c'est-à-dire *Tout le monde*. Et pourtant les cadavres des méchants et des fainéants tombent sur le cœur des autres... Ah ! vite, vite un peu ; là-bas, par delà la nuit, ces récompenses futures, éternelles... les échappons-nous?...

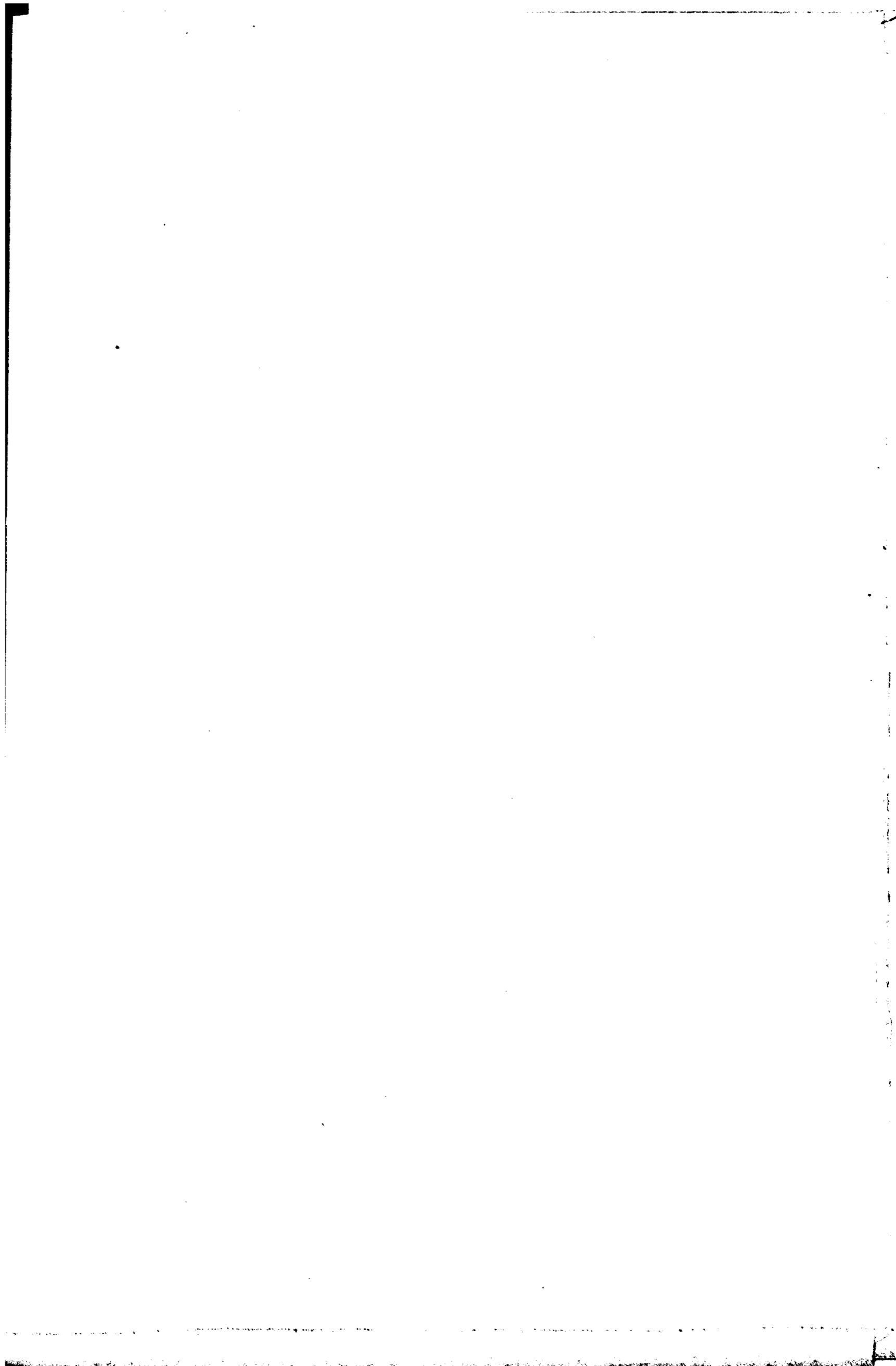
— Qu'y puis-je ? Je connais le travail ; et la science est trop lente. Que la prière galope et que la lumière gronde... je le vois bien. C'est trop simple, et il fait trop chaud ; on se passera de moi. J'ai mon devoir, j'en serai fier à la façon de plusieurs, en le mettant de côté.

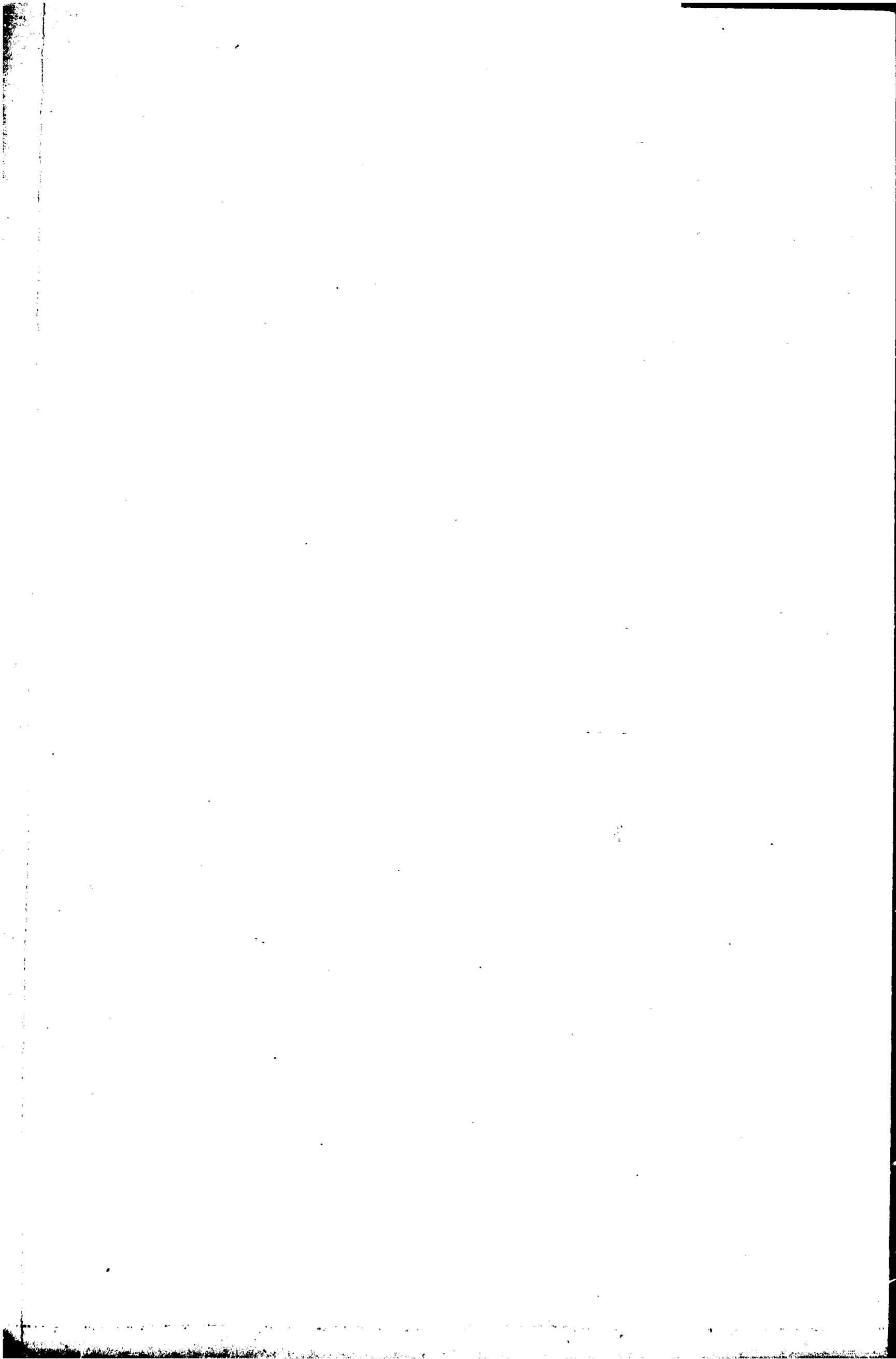
Ma vie est usée. Allons ! feignons, fainéantons, ô pitié ! Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours monstres et univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, — prêtre ! Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante ; gardien des aromates sacrés, confesseur, martyr...

Je reconnais là ma sale éducation d'enfance. Puis quoi!...  
Aller mes vingt ans, si les autres vont vingt ans...

Non ! non ! à présent je me révolte contre la mort ! Le  
travail parait trop léger à mon orgueil : ma trahison au  
monde serait un supplice trop court. Au dernier moment,  
j'attaquerais à droite, à gauche...

Alors, — oh ! — chère pauvre âme, l'éternité serait-elle  
pas perdue pour nous !







## MATIN

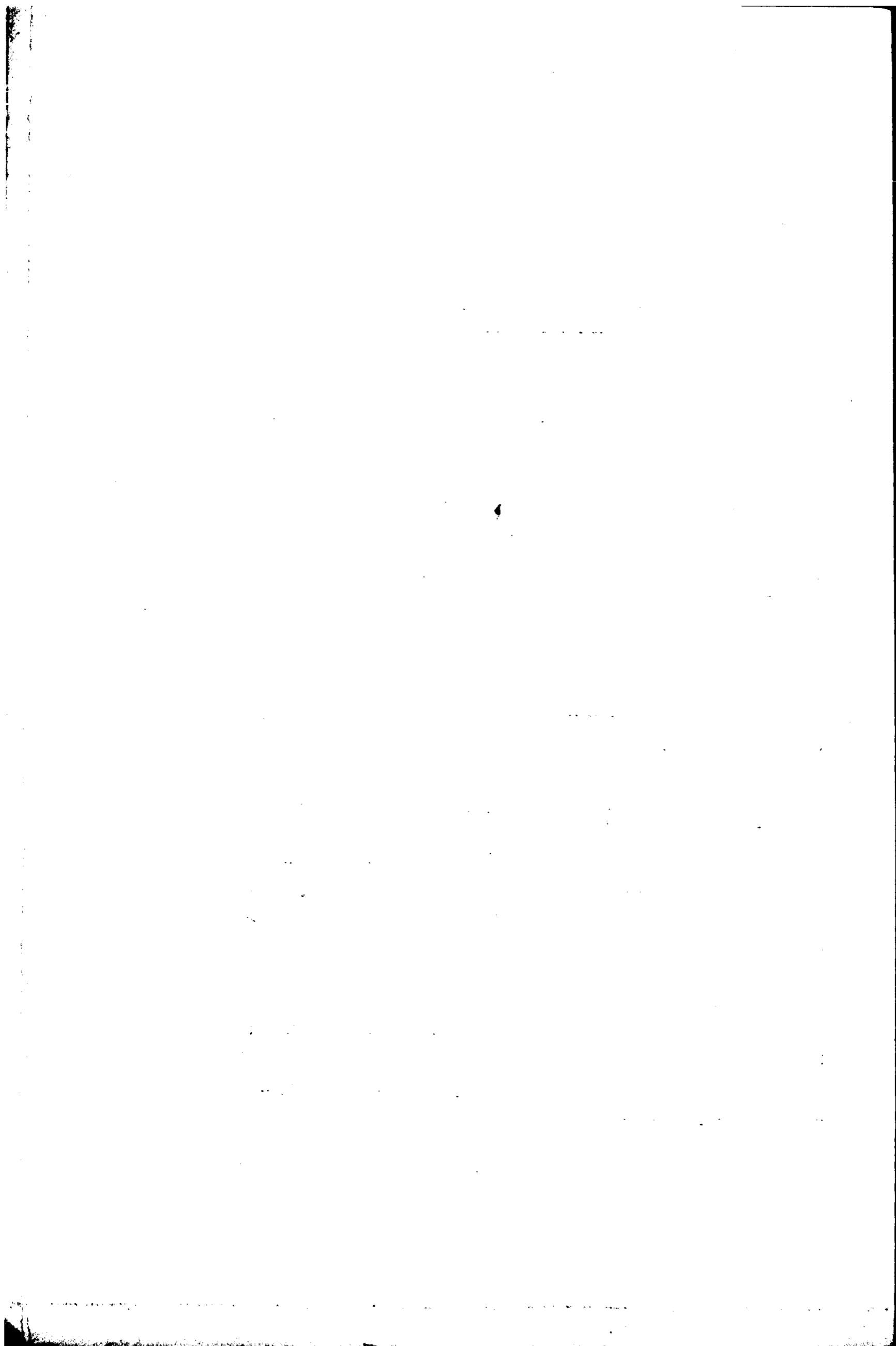
---

N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, — trop de chance ! Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle ? Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. *Je ne sais plus parler !*

Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer. C'était bien l'enfer ; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes.

Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit. Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers ! — Noël sur la terre !

Le chant des cieux, la marche des peuples ! Esclaves, ne maudissons pas la vie.



## ADIEU

---

L'automne déjà ! — Mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine, — loin des gens qui meurent sur les saisons.

L'automne. Notre barque élevée dans les brumes immobiles tourne vers le port de la misère, la cité énorme au ciel taché de feu et de boue. Ah ! les haillons pourris, le pain trempé de pluie, l'ivresse, les mille amours qui m'ont crucifié ! Elle ne finira donc point cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts *et qui seront jugés* ! Je me revois la peau rongée par la boue et la peste, des vers plein les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers dans le cœur, étendu parmi les inconnus sans âge, sans sentiment.... J'aurais pu y mourir... L'affreuse évocation ! J'exècre la misère.

Et je redoute l'hiver parce que c'est la saison du confort !

— Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie. Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les

brises du matin. J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée !

Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan !

Suis-je trompé ? la charité serait-elle sœur de la mort, pour moi ?

Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons.

Mais pas une main amie ! et où puiser le secours ?

---

Oui l'heure nouvelle est au moins très-sévère.

Car je puis dire que la victoire m'est acquise : les grincements de dents, les sifflements de feu, les soupirs empestés se modèrent. Tous les souvenirs immondes s'effacent. Mes derniers regrets détalent, — des jalousies pour les mendiants, les brigands, les amis de la mort, les arriérés de toutes sortes. — Damnés, si je me vengeais !

Il faut être absolument moderne.

Point de cantiques : tenir le pas gagné. Dure nuit ! le sang séché fume sur ma face, et je n'ai rien derrière moi, que cet horrible arbrisseau !... Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes ; mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul.

Cependant c'est la veille. Recevons tous les influx de

vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes.

Que parlais-je de main amie ! Un bel avantage, c'est que je puis rire des vieilles amours mensongères, et frapper de honte ces couples menteurs, — j'ai vu l'enfer des femmes là-bas ; — et il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps.*

avril-août, 1873.



