

THORSTEN GREINER

„Trouver une langue“.

Rimbauds Kritik an Baudelaire und das Problem der Repräsentation des Absoluten in *Une Saison en enfer* und den *Illuminations*

I.

Wer sich Gedanken über die Repräsentationsleistung von Sprache macht, würde dem Sprecher der folgenden Aussage wohl ein rationalistisches, vom klassischen Ökonomieprinzip geprägtes Sprachvertrauen unterstellen: „Il nous faut peu de mots pour exprimer l’essentiel;“ tatsächlich dient dieser Prosasatz aber nur als Kontrastfolie für einen zweiten, der als Vers organisiert ist und nicht nur äußerlich ein anderes Sprachverständnis andeutet: „il nous faut tous les mots pour le rendre réel.“

Durch Kontrast („tous les mots“ – „peu de mots“) und Reim („l’essentiel“ – „réel“) wird in diesem Gegen-Satz etwas in Stellung gebracht, was den ersten als unvollkommenen Vers erscheinen lässt und seine Aussage relativiert. Dem „essentiel“, das sich begrifflich-abstrakt mit wenigen Worten, etwa in einer Wörterbuch-Definition ausdrücken lässt, steht jetzt ein anderes gegenüber, das nicht von der Verweisfunktion einer instrumentellen Sprache, die das Gemeinte immer nur in der Abwesenheit begrifflicher Repräsentation belässt, erfasst werden kann.

Mit dem ‚Verwirklichen‘ dieses anderen Essentiellen spricht Eluard, von dem der Aphorismus zur Theorie der modernen Lyrik stammt¹, eine Form sprachlicher Repräsentation an, die auf Nähe, Anwesenheit und suggestive Vergegenwärtigung angelegt ist und die Art von Präsenz erzeugt, die von poetischer Sprache von jeher erstrebt wurde. Um sie hervorzubringen, bedarf es ‚aller Worte‘, eine Forderung, die den, der sie erhebt, deutlich als Vertreter einer nachromantischen lyrischen Moderne ausweist. Die Selbstermächtigung des romantischen Subjekts hatte ja bei den deutschen Frühromantikern mit dem Ziel einer Verbindung von Kunst und Leben, Poesie und Philosophie zu einer nie dagewesenen Ausweitung des Einflussbereichs einer alles „romantisie-

¹ Zuerst in *Avenir de la poésie* von 1937, wiederaufgenommen in *Donner à voir* von 1939 (cf. Eluard 1968: 526 bzw. 978).

renden“, das heißt den Imaginationen des Ichs unterwerfenden Poesie geführt. Und Friedrich Schlegels Konzept einer „progressiven Universalpoesie“ hatte erahnen lassen, dass ein so allumfassendes, auf die Zukunft hin offenes Programm nun wahrlich ‚aller Worte‘ bedurfte, das heißt eine Art sprachlicher Unendlichkeit erforderte, um den gesamten Zeichenvorrat mit all seinen Möglichkeiten in den Dienst romantischer Grenzüberschreitung zu stellen.

Eines der wesentlichen Merkmale dieses Umbruchs war die Neuausrichtung dessen, was bei Eluard als zu verwirklichendes „essentiel“ erscheint und in früheren Epochen als objektive Transzendenz eines wie auch immer gearteten vorgängigen Sinnes die künstlerischen oder philosophischen Repräsentationen hervorgetrieben hatte. Die Verlagerung dieses „essentiel“ ins Subjekt setzt mit dem von Genie-Lehre und idealistischer Philosophie geprägten Denken der Frühromantiker ein, die wie etwa Novalis versuchen, „das Transzendente zur Transzendenz zu erweitern“ (Safranski 2007: 124). „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg“ (Novalis), auf dem versucht werden soll, in der Entfaltung aller schöpferischen Kräfte des Ichs die Gegensätze von Bewusstem und Unbewusstem, Realität und Idealität, Diesseits und Jenseits zu überwinden und zur Teilhabe an einem Absoluten zu gelangen, das im Ich selbst lokalisiert ist. Dass eine solchermaßen befreite Subjektivität aber immer Gefahr lief, ihre Emanzipation wieder zu verspielen und sich in der Weite ihrer Traumwelten zu verlieren, dessen waren sich diese Romantiker der ersten Stunde ebenso bewusst wie ihre wahren Erben, die Lyriker der mit Nerval und Baudelaire einsetzenden Spielarten des französischen Symbolismus.

Was die französische Romantik angeht, die zwar an die Ich-Entdeckung eines Rousseau anknüpfen konnte, der aber die unmittelbare Nähe zu den Höhenflügen eines philosophischen Idealismus fehlte, so lässt sich die hier skizzierte Repräsentationsproblematik bei ihr noch nicht nachweisen. Indem es bei ihrem Hauptthema, der Suche nach einem idealen „Ailleurs“, gewöhnlich bei begrifflichen Annäherungen an dieses Ideal bleibt (Lamartine, *L'Isolément*: „ce bien idéal que toute âme désire, Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour“ Lamartine 1981: 24) und Präsenzerfahrungen durch das Konzept einer Sprache des Herzens ersetzt werden, bei der Unmittelbarkeit behauptet, aber nicht vollzogen wird (Musset, *Namouna* II, 4: „Sachez-le, - c'est le cœur qui parle et qui soupire, Lorsque la main écrit“ Musset 1976: 180), kann von einer Ver-

wirklichung des Idealen im Sinne des eluardschen „rendre réel“ noch keine Rede sein. Das gilt auch noch für Victor Hugo, der zwar den Anspruch erhebt, die Repräsentationsleistung der Lyriksprache entscheidend vorangetrieben zu haben („Je fis souffler un vent révolutionnaire. Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire“²), der Forderung nach einer Mobilisierung aller sprachlichen Ressourcen aber allzu oft doch nur quantitativ zu genügen wusste, wie die oft breite Ausführung bestimmter Themen in bisweilen überlangen Texten zeigt.³

Eine qualitativ gesteigerte Repräsentation des „essentiel“ war offenbar nur zu erreichen, wenn es gelang, beim Entdecken neuer Innenwelten die Initiative des Subjekts nicht zu verlieren. Nerval hat dies im Blick, wenn er sich am Ende von *Aurélia* dazu entschließt, Licht in seine Traumwelten zu bringen, und an anderer Stelle Gott bittet, ihm die Macht zu geben, „de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir“ (Nerval 1974: 435).⁴ Und Baudelaire entwickelt aus der prekären, widersprüchlichen Situation eine Poetik, die ihn zum Vater einer modernen Lyrik werden ließ, für deren Gipfelwerke die eluardsche Forderung des „rendre réel“ von nun an unverzichtbar wurde.

II.

1857, nur ein Jahr nach Erscheinen von Hugos *Contemplations*, wurden die Leser der *Fleurs du mal* mit Gedichttexten konfrontiert, in denen ein subjektives „essentiel“ in so ungewohnter Weise repräsentiert war, dass dem Buch sogleich der Prozess gemacht wurde. Was der Mehrzahl der zeitgenössischen Leser als Angriff auf alle moralischen und ästhetischen Normen erscheinen musste, war darin begründet, dass Baudelaire es verstanden hatte, das Konfliktpotenzial der geschichtlichen Situation, die Euphorie des schöpferischen Ichs und seine Sorge, Opfer der eigenen Imaginationsdynamik werden zu können, in ein poetologisches Modell zu überführen, das die Gegensatzstruktur als spannungsvolle Einheit zweier im Widerstreit liegender Bewusstseinslagen abbildete. Im Zent-

² *Réponse à un acte d'accusation* in Hugo 1973: 43.

³ Es dürfte klar sein, dass die angesprochenen „Defizite“ der französischen Romanistik nur aus der hier eingenommenen Perspektive *ex post* als solche erscheinen.

⁴ In den Fragmenten von *Paradoxe et vérité* (Nerval 1974: 435). Die *Aurélia*-Stelle lautet: „Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir?“ (ibid.: 412).

rum steht hierbei der Begriff des *Mal*, mit dem sich das „mal du siècle“ der Romantiker zu einer ästhetisch folgenreicheren Kategorie gewandelt hatte. Beschränkte sich dieses im Wesentlichen auf die Mangelerfahrung einer vom Idealentzug geprägten Wirklichkeit, auf das Leiden am Traum von einem idealen „Ailleurs“, so hatte es sich bei Baudelaire zur absoluten Gewissheit einer „conscience dans le Mal“ (*L'Irrémédiable*)⁵ radikalisiert, die, wie es an der gleichen Stelle heißt, für das Ich Quelle einer Wahrheit des Negativen („Puits de Vérité, clair et noir“), ironisches, weil in die Tiefe weisendes Leuchtzeichen („phare ironique, infernal“) und der einzige Ort war, von dem Hilfe, ja sogar Ruhm erwartet werden konnte („Soulagement et gloire uniques“). Den Traum vom Ideal nur im Bewusstsein eines unheilbaren, ganz vom *Mal* durchsetzten Schicksals, einer „fortune irrémédiable“ (die sich hier auf „Diable“ reimt) träumen und ihn im Sinne von Nerval's „diriger mon rêve éternel“ kontrollieren zu können – das war für Baudelaire die in der Moderne allein noch verbliebene Kraft- und Ruhmesquelle, der Boden, auf dem die neue Lyrik der *Fleurs du mal* gedeihen konnte.⁶

Anders als das nur erlittene „mal du siècle“ weist das *Mal* in seiner radikalisierten Form ein aktives Moment auf, in dem die „wesentlich dämonische Tendenz“ der modernen Kunst, repräsentiert von einer emanzipierten, zur geistigen Schutzmacht aller Exilierten aufgestiegenen Satansfigur, wirksam ist.⁷ Wovor schützt sie? Vor einem Rückfall in die

⁵ Baudelaire 1975: 80. Die Gedichte der *Fleurs du mal* (FM) werden nach dieser Ausgabe (im Folgenden *O.c. I*) zitiert mit Gedichttitel und Seitenzahl.

⁶ Cf. zum Folgenden Greiner (1993), wo das genannte Gegensatzmodell als Begehrendialektik verstanden wird, die die Tiefenschicht („des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme“, Baudelaire 1976 [im Folgenden *O.c. II*]: 621) von Baudelaire's „imagination créatrice“ ausmacht. Im Unterschied zu Walter Benjamin, der die Ästhetik Baudelaire's für inkonsistent hielt, weil er meinte, dieser habe zwischen „der Lehre von den correspondances und der Lehre von der Allegorie“, deren „Zusammenwirken“ Baudelaire's Dichtung entspringe, „niemals den geringsten Versuch gemacht, [...] irgend eine Beziehung herzustellen“ (im 24. Zentralpark-Fragment, Benjamin 1980: 170), wird hier in der baudelaire'schen Ästhetik kein Widerspruch des Systems gesehen, sondern sie wird als äußerst konsistentes System des Widerspruchs aufgefasst.

⁷ In *Les Litanies de Satan* ist Satan „Bâton des exilés, lampe des inventeurs“ und „Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère Du Paradis terrestre a chassé Dieu le Père“ (FM: 125). Die Aussage zur modernen Kunst findet sich im Artikel über Théodore de Banville („l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque“, *O.c. II*: 168). Hier auch der Hinweis, dass eben diese Kunst es ist, die den gewöhnli-

Position, die Nerval zu überwinden hoffte. Das aber hat seinen Preis: dem Ideal gegenüber nicht mehr Opfer, sondern selbstbestimmtes Subjekt mit einer „conscience dans le Mal“ zu sein, bedeutet, dass die eigene, nicht zu unterdrückende Idealarientierung in Konflikt gerät mit der ebenso wenig zu unterdrückenden Sorge um Autonomie. Es ist diese aporetische Begehrenssituation, bei der das Ich seinem eigenen Idealstreben widersprechen muss, um souverän zu bleiben, die Baudelaire als seinen „goût passionné de l'obstacle“ (*O.c. I*: 181) bezeichnet. Weil das Ich seiner Leidenschaft für Ideale nur dann nachgeben kann, wenn kein Verlust der Selbstbestimmung eintritt, entsteht die Leidenschaft für das, was jene behindert.

Das Dramatische dieser ironischen Tragik kommt in der Spannungsfigur des Selbstquälers in *L'Héautontimorouménos*, dem Gedicht, das *L'Irrémédiable* unmittelbar vorausgeht, zum Ausdruck: das Ich ist zerrissen, weil es „victime“ und „bourreau“ seiner selbst ist. Damit ist auf den Ursprung der Begehrensdialektik in den *Journaux Intimes* verwiesen, wo Baudelaire seine Liebeskonzeption an der bekannten Stelle in *Fusées III* mit dem Opfer/Henker-Vergleich illustriert. Jeder Liebesakt, so heißt es dort, ähnelt einer chirurgischen Operation oder einer Folterung, weil die beiden Partner nie gleich stark lieben. Einer ist immer von stärkerer Leidenschaft besessen, das Opfer, der andere beherrscher, der Henker. Was sich abspielt, ist „une tragédie de déshonneur“ (*O.c. I*: 651), bei der der weniger Beherrschte verlieren muss. Die im Anschluss an diese Beschreibung aufgeworfene Frage nach der größten Lust in der Liebe beantwortet Baudelaire mit einem Satz, der wie ein Bekenntnis zum Sadismus klingt: „la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*“ (*O.c. I*: 652). Davon kann allerdings keine Rede sein, denn sadistisches wie masochistisches Begehren („Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote“) werden in *Le Voyage* gerade dem „spectacle ennuyeux de l'immortel péché“ (*FM*: 132) zugerechnet.⁸ Und den wenigen

chen Satan der christlichen Tradition zur modernen Lichtgestalt hat werden lassen: „ils [die Modernen unter den Romantikern] ont projeté des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain“. Wie diese Gestalt für die widersprüchliche Begehrenssituation verantwortlich ist, zeigt in aller Deutlichkeit das erst in der posthumen Ausgabe von 1868 erscheinende Gedicht *L'Avertisseur* (*FM*: 140); cf. dazu Greiner 1993: 8-12.

⁸ Der Sadismus-These, die in der Baudelaire-Forschung weit verbreitet ist, widerspricht auch Georges Blin nur ungenügend, wenn er Baudelaire einen indirekten Sadismus-Masochismus unterstellt, der ihn zum „maniaque de l'auto-punition“ ma-

Stellen in den Tagebuchnotizen, an denen Liebe oder Kunst (als Liebe zum Schönen) in die Nähe einer Preisgabe des Selbst rückt, die aber als sarkastische Charakterisierung von Trivialauffassungen anzusehen sind⁹, stehen Stellen gegenüber, an denen Liebe einen egoistischen, von Baudelaires negativem Naturbegriff und seinem Festhalten am Dogma der Erbsünde¹⁰ geprägten Zug aufweist, wie etwa diese: „L’amour veut sortir de soi, se confondre avec sa victime, comme le vainqueur avec le vaincu, et cependant conserver des privilèges de conquérant“ (O.c. I: 650). Dasselbe gilt vom so oft missverstandenen Prostitutionsbegriff, bei dem in der folgenden Stelle klar unterschieden wird zwischen einer trivialen, den Opferstatus bewirkenden Form und einer reflektierten, die den genialen Künstler auszeichnet:

Goût invincible de la prostitution dans le cœur de l’homme, d’où naît son horreur de la solitude. – Il veut être *deux*. L’homme de génie veut être *un*, donc solitaire. La gloire, c’est rester *un*, et se prostituer d’une manière particulière (O.c. I: 700).

Die „besondere Weise“ der Prostitution kommt durch die nicht-sadistische Form des „faire le mal“ zustande, durch die das Ich in der Liebe die höchste Lust genießen und in einer Kunst, die die Liebe zum Schönen beziehungsweise zum Ideal thematisiert, Hingabe mit Selbsterhalt vereinen, zugleich Opfer und Henker sein kann beziehungsweise sein muss.

Das bisher Dargelegte hat gezeigt, dass wenig gewonnen ist, wenn man in Baudelaires Poetik die verschiedensten Arten von Dualismen ausmacht, dass vielmehr alles darauf ankommt, die paradoxe, ironische Verschränkung der Kontrastelemente zu verstehen und dies als höchst innovative Version einer modernen, nachromantischen Subjektivität und

che (cf. Blin 1948: 71). Es geht dem Selbstquäler nicht um die Potenzierung der Lust durch sado-masochistischen Genuss (was zu doppeltem Selbstverlust führen würde: Sadist wie Masochist sind Opfer ihrer Leidenschaft), sondern um seinen „goût passionné de l’obstacle“, das heißt um Selbsterhalt, der nur durch Widerspruch gegen die eigene Hingabetendenz erreicht wird.

⁹ So etwa in *Fusées I*: „L’amour, c’est le goût de la prostitution“, „Qu’est-ce que l’art? Prostitution“ (O.c. I: 649), oder in *Mon Cœur mis à nu XXV*: „Qu’est-ce que l’amour? Le besoin de sortir de soi. L’homme est un animal adoreur. Adorer, c’est se sacrifier et se prostituer. Aussi tout amour est-il prostitution“ (O.c. I: 692).

¹⁰ Cf. hierzu den Anfang von *Eloge du maquillage*, dem 11. Kapitel von *Le Peintre de la vie moderne* (O.c. I: 715 f.).

ihrer „conscience dans le Mal“ zu sehen. Wenn das bis heute trotz eines immensen Forschungsaufwands erst in Ansätzen gelungen ist, so liegt dies möglicherweise daran, dass Baudelaire die Verwirklichung seines „essentiel“, der dialektischen Konzeption des Begehrens, in den Gedichten der *Fleurs du mal* so weit getrieben hatte, dass sie tatsächlich bis in die Form eingedrungen war. Mit jener Ironie, die die Stimme des Selbstquälers entstellt („Elle est dans ma voix, la criarde!“ *FM*: 78), hatte und hat er seinen Lesern offenbar eine Sprechweise zugemutet, die zu ungewohnt war, als dass sie nicht missverstanden werden konnte.

Bereits in seinem Einleitungsgedicht *Au Lecteur* gibt Baudelaire eine Kostprobe jener „besonderen Weise“ der Prostitution, indem das Ich hier als glühender Vertreter einer christlichen Moral auftritt und sich mit seiner Selbstanklage im Ausmalen menschlicher Lasterhaftigkeit in einen wahren Rausch der Bilder steigert, bis in der letzten Strophe der *Ennui* überraschend als größtes aller Laster die Bühne betritt. Die Sündensemantik erweitert sich jetzt zur Pragmatik einer hochironischen Sprechsituation, bei der die Allegorisierung des *Ennui*¹¹ Sprecher und Adressaten in einer intimen Gemeinschaft der Wissenden vereint:

C'est l'Ennui! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère! (*FM*: 6)

Romantischen *Ennui*, so darf der Sprecher annehmen, kennt der Leser und weiß, wie empfindlich und zartbesaitet dieses Ungeheuer ist. Ebenso sicher aber ist – und jetzt kommt es mit dem Zusatz „hypocrite“ zur ironischen Rangerhöhung des Adressaten –, dass er als Leser, der das vorliegende Gedicht verstanden hat, auch weiß, wie subtil und schwer zufrieden zu stellen¹² es sein kann. Indem er dem „heuchlerischen“ Leser

¹¹ Das Rauchen des „houka“ verweist auf den romantischen Dichter, der so sensibel ist, dass er eine Träne, die er nicht unterdrücken kann („involontaire“ ist negativ; cf. Baudelaires Haltung zum Willen: „de toutes les facultés la plus précieuse“, *O.c. I*: 438) bereits als Last empfindet. Sein Weltschmerz lässt ihn von Schafotten träumen, auf denen sein Leiden endet - es sei denn, er wäre fähig, Opfer und Henker in einer Person zu sein!

¹² Die Ambivalenz des *Ennui*, der in seiner romantisch-trivialen Form von Baudelaire ironisiert wird, rührt an dieser Stelle in hohem Maß von den verschiedenen Bedeutungsnuancen von „délicat“ her.

dieses Verständnis unterstellt und ihn als Gleichen anspricht, gibt er sich selbst zu erkennen als einen, der sich zu verstellen weiß. Der Sinn dieser Einleitung ist demnach dies: der ironische Entwurf einer Leserrolle.¹³

Im Buchinneren entfaltet die Ironiekonzeption eines gegenläufigen Begehrens eine enorme Bandbreite von Ausprägungen, wobei der „goût passionné de l'obstacle“, in dem die Hingabe an Ideale und die Sorge um den Verlust des Selbst aufeinandertreffen, als Negativierung traditioneller Ideale oder als Idealisierung negativer, eigentlich als unwürdig geltender Objekte zum Ausdruck kommt. So entsteht ein von gegensätzlichen Zügen geprägtes individuelles Schönheitsideal, das Baudelaire in *Fusées X* beschrieben („quelque chose d'ardent et de triste“, *O.c. I*: 657) und in *Hymne à la Beauté* („Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, Ô Beauté?“, *FM*: 24) dichterisch gestaltet hat. Im Bereich der Liebesthematik im engeren Sinn äußert sich das dann etwa so, dass die Kälte einer sich entziehenden Geliebten nicht beklagt, sondern gepriesen wird, weil so kein Opferstatus droht (im titellosen Stück *XXIV*), oder dass aus gleichem Grund eine indifferente, die in der Imagination des Ichs zum lebenden Kunstobjekt wird, leidenschaftlich geliebt werden kann (im titellosen Stück *XXVII*). In *Le Vampire* ist die Geliebte zwar deutlich in der Rolle des Henkers („Toi qui, comme un coup de couteau, Dans mon cœur plaintif es entrée“, *FM*: 33), aber das Ich ist sich seiner Abhängigkeit nur allzu bewusst und verflucht nicht nur die Geliebte, sondern auch sich selbst und seinen „esclavage maudit“ (id.).

Eine wichtige Rolle spielt in der Liebesbeziehung die Erinnerung, insofern sie es ermöglicht, gefahrlos die Momente eines früheren Glücks im Schutz der Distanz des Vergangenen zu durchleben (*Le Balcon*) oder – in einer Art Vorform der proustschen „mémoire involontaire“ – mit Hilfe eines Trägermediums, etwa eines bestimmten Geruchs, das Ineinander der Zeiten fast wie im Rausch zu erleben (*Un Fantôme II*, *Le Parfum*):

Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le present le passé restauré!

¹³ In *Épigraphe pour un livre condamné*, dem zweiten Leser-Gedicht, hat nach der Verurteilung im Prozess die Erfahrung mit dem Unverständnis der Rezipienten ihre Wirkung getan. Der Hinweis auf Ironie als Verstehensvoraussetzung fällt jetzt deutlicher aus, wenn es, an den Leser gerichtet, heißt: „Si tu n'as fait ta rhétorique Chez Satan, le rusé doyen, Jette! Tu n'y comprendrais rien, Ou tu me croirais hystérique“ (*O.c. I*: 137).

Ainsi l'amant sur un corps adoré
Du souvenir cueille la fleur exquise. (FM: 39)

Aufschlussreich ist hierbei, dass die mittels Geruchsmedium wieder hergestellte Vergangenheit mit einer Liebessituation verglichen wird, in der ein Liebender, der genau jenes *Mal* praktiziert, das die höchste Lust der Liebe garantiert, „von einem angebeteten Körper die köstliche Blüte der Erinnerung pflückt“, das heißt eine gegenwärtige Person nicht um ihrer selbst willen liebt, sondern weil sie ihm als Trägermedium einer Erinnerung dient. In der Liebe zum angebeteten Körper, die vom erinnernden Bewusstsein an eine frühere Liebe begleitet wird, tritt nun jenes Moment der Unaufrichtigkeit deutlicher hervor, das in der „victime/bourreau“-Beziehung von Anfang an angelegt und im Widerspruchs- beziehungsweise Ironiebegriff impliziert ist. Seine für Baudelaires Liebes- und Idealkonzeption programmatische Bedeutung ergibt sich aus einer bekannten Stelle in *Femmes Damnées / Delphine et Hippolyte*, einem der sechs Stücke der *Pièces condamnées*. Delphine in der Rolle des „bourreau“ klärt Hippolyte, „sa pâle victime“ (FM: 153), darüber auf, dass es naiv ist, Liebe – und für sie heißt das: die höchste Lust in der Liebe – mit Aufrichtigkeit verbinden zu wollen:

Maudit soit à jamais le rêveur inutile
Qui voulut le premier, dans sa stupidité,
S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté!

Celui qui veut unir dans un accord mystique
L'ombre avec la chaleur, la nuit avec le jour,
Ne chauffera jamais son corps paralytique
À ce rouge soleil que l'on nomme l'amour! (FM: 154)

Wahre Liebe resultiert für Delphine aus der Spannung von Schatten und Wärme, Tag und Nacht und ähnelt der roten Sonne¹⁴, die immer wieder in Nacht versinkt. Nur so wird verhindert, dass sich die Gegensatzelemente der Liebe in mystischem Einklang aufheben und der Körper in Lähmung erstarrt.

¹⁴ Die rote, untergehende Sonne ist im ersten Kapitel der *Notes nouvelles sur Edgar Poe* als „soleil agonisant“ mit ihrer „splendeur triste“ (die Baudelaires Schönheitsideal „quelque chose d'ardent et de triste“ entspricht) Symbol für eine „littérature de décadence“; cf. dazu auch die Wendung „mon rouge idéal“ in *L'Idéal* (FM: 22).

Explizit tritt das Motiv in *L'amour du mensonge* und in *Semper eadem* auf, wo der Sprecher das geheimnishafte Äußere einer Unbekannten beziehungsweise die schönen Augen seiner Geliebten als scheinhaft erkennt und als Lüge interpretiert, an der er sich berauschen kann, weil sie dem eigenen widersprüchlichen Ideal entsprechen. In *Le Masque* ist es eine doppelköpfige allegorische Statue, deren lächelndes Gesicht von einem weinenden dementiert wird. Der Betrachter ist deswegen von ihr fasziniert („Ton mensonge m'enivre“, *FM*: 24), weil dieses Kunstwerk mit dem Hinweis auf seine Scheinhaftigkeit Wahrheitscharakter erhält. Genau dies aber, eine Idee, deren Verbildlichung darauf hinweist, dass sie nicht selbst anwesend, sondern nur repräsentiert ist, macht das Wesen der Allegorie aus, die ihrer Etymologie zufolge etwas Eigentliches deutlich uneigentlich, anders sagt. Weil in ihrer Repräsentation nicht verschleiert wird, dass das Eigentliche bloß zeichenhaft anwesend ist, und die hervorgekehrte Zeichenhaftigkeit dem Präsenzanspruch dieses Eigentlichen widerspricht, konnte die Allegorie zu Baudelaires bevorzugter Ausdrucksform werden.

Eine andere Erscheinungsform des ironischen Spiels mit der Lüge betrifft die Komposition des Buchganzen. Gemeint ist die *mise-en-abyme*-Struktur, die mit der Wiederkehr des Gesamttitels in der Sektion *Fleurs du mal* gegeben ist und deren Bedeutung von der Forschung bisher völlig übersehen wurde¹⁵. Indem ein Teil des Ganzen, die Sektion *Fleurs du mal*, als Repräsentant dieses Ganzen erscheint, erhalten die umgebenden Sektionen den Status eines Rahmens, der die Annäherung an das ideale Zentrum und sein Überschreiten darstellt. Dies hat vor allem beträchtliche Auswirkungen auf die Interpretation der Gedichte im Anfangsteil von *Spleen et Idéal*. Übersieht man nämlich, dass sich der Sprecher in ihnen verstellt und, um die Fiktion einer Annäherungsphase zu erzeugen, noch weit entfernt von seiner späteren Bewusstseinshaltung zu sein scheint, so lässt sich seine reichlich traditionelle Position zum Beispiel in *Bénédiction* nicht erklären, wo der Gedanke vom Leiden als einem von Gott gewährten Heilmittel („Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance Comme un divin remède à nos impuretés“, *FM*: 9) so gar nicht zum Heillosen einer „conscience dans le Mal“ aus *L'Irrémédiable*

¹⁵ Als Grund für diesen merkwürdigen Sachverhalt lässt sich wohl nur die Tatsache anführen, dass die Literaturwissenschaft ein ernsthaftes Interesse am Phänomen der Form schon lange verloren zu haben scheint, obwohl (oder weil?) Fragen der Medialität auch für sie längst zu einem wichtigen Forschungsfeld geworden sind.

passen will. Und in einem der bekanntesten Baudelaire-Gedichte, *L'Albatros*, muss sich der Autor gefallen lassen, dass seine Interpreten gewohnheitsmäßig den dort auftretenden „Poète“ (FM: 10) als sein Sprachrohr missverstehen und ihm so die wenig originelle Position des ungefährdet in höheren Sphären Schwebenden, der sich nicht unter den Bedingungen des *Mal* bewegen kann, unterstellen, anstatt zu sehen, dass dieser „Poète“ hier nur eine konventionelle Maske ist, die von der Fiktion herrührt, noch weit von jenen „fleurs nouvelles“ (FM: 16) entfernt zu sein, von denen das Ich (wiederum fiktional) in *L'Ennemi* zu träumen behauptet.¹⁶

Die mise-en-abyme-Struktur führt nun aber mit der von ihr erzeugten Fiktion nicht nur zum idealen Zentrum der Sektion *Fleurs du mal* hin, „Vers le paradis de mes rêves“ (FM: 110), wie der Sprecher von *Le Vin des amants*, dem unmittelbar vorausgehenden Stück, vermerkt, sie führt auch darüber hinaus. Eindringlicher und konsequenter als mit diesem formalen Kunstgriff, mit der Überschreitung des widersprüchlichen individuellen Ideals im Vollzug der voran schreitenden Lektüre, könnte das Werk nicht vor Augen führen, dass jenes Ideal nur ein „désir éternel“ (O.c. I: 111)¹⁷, ein absolut gewordenes Begehren ist, das keinen Ruhepunkt finden kann.

„Nous userons notre âme en de subtils complots“ (FM: 127) heißt es in *La Mort des artistes*, einem der letzten Gedichte des Buches. Die „subtilen Verschwörungen“, in denen sich die Seelenkräfte dieses modernen Idealsuchers abnutzen, sind die immer neu ansetzenden geheimen Kämpfe, in denen ein Bewusstsein gegen seine Leidenschaft agiert.

¹⁶ Ein weiteres prominentes Beispiel, das auf die nicht durchschauten Konsequenzen der Mise-en-abyme-Struktur zurückgeht, ist das Gedicht *Correspondances*. Hier wird gewöhnlich übersehen, dass die *Correspondances*-Lehre ein romantisches Klischee ist und die im zweiten Quartett beschworene „unité, Vaste comme la nuit et comme la clarté“ (FM: 11) genau jenem utopischen „accord mystique“ entspricht, der in *Femmes Damnées/ Delphine et Hippolyte* Tag und Nacht vereinen soll und von einem modernen, nachromantischen Bewusstsein als naiv angesehen wird. Dazu passt, dass der Mensch im ersten Quartett im heiligen Naturraum von schützenden Mächten wie ein Kind mit vertrauten Blicken beobachtet wird und auch die „parfums frais comme des chairs d'enfants“ im ersten Terzett für ein traditionelles Bewusstsein stehen. Erst danach macht sich, durch Gedankenstrich abgehoben, mit dem Stichwort „corrompus“ der Widerspruch des *mal* gegen die bis dahin herrschende Harmonieatmosphäre bemerkbar.

¹⁷ Die Formel findet sich in *La Destruction*, dem ersten Stück der Sektion *Fleurs du mal*.

Subtil sind sie, weil die „imagination créatrice“ hier auf alle Ressourcen einer im *Mal* wurzelnden, abgründigen Ironie-Rhetorik¹⁸ zurückgreift, die Lesererwartungen durchkreuzt, wenn etwa ein Gedicht mit dem Titel „Der Selbstquäler“ mit dem Quälen der Geliebten einsetzt¹⁹, eine Gruppe von Blinden als „affreux“ und „ridicules“ beschimpft wird²⁰ oder wenn der Teufel als inkarnierte Ironie in diesem Lebensdrama folgerichtig in einer bisweilen nur schwer zu durchschauenden Ambivalenz auftritt: als traditioneller Verführer zur Sünde, der den Verlust des Selbst bewirkt oder als sein moderner Gegenspieler, der für dessen Erhalt sorgt²¹.

¹⁸ Cf. oben Anm. 12.

¹⁹ Subtil ist die Ironie-Konstruktion in *L'Héautontimorouménos*, weil das Quälen spiegelbildlich auf die Geliebte projiziert wird: Durch das ohne sadistischen Impuls („sans colère“, *FM*: 78) erfolgte Schlagen der Geliebten provoziert das Ich Tränen, die wie ein Gegenangriff wirken („Tes chers sanglots retentiront Comme un tambour qui bat la charge!“, *id.*); so ist, anders als in *Le Vampire*, nicht sie, sondern das Ich sein eigener Vampir bzw. Henker („Je suis de mon cœur le vampire“, *FM*: 79).

²⁰ Wie in *L'Héautontimorouménos* ist auch in *Les Aveugles* bereits der Titel ironisch, denn diese Blinden sind nicht nur körperlich, sondern aus Sicht einer „conscience dans le Mal“ vor allem seelisch blind, was nur die Seele des Sprechers verstehen kann, weswegen er seine Gedanken an sie richtet („Contemple-les, mon âme“, *FM*: 92): weil sie vom Himmel noch Hilfe erwarten, sind sie in einer widerspruchslösen Liebesbeziehung zu Gott gefangen, was sie zu Opfern macht.

²¹ In *Au Lecteur* ist „Satan Trismégiste“ (*FM*: 5) als Alchimist, der das kostbare Metall des menschlichen Willens verdampfen lässt, traditioneller Verführer. Aber schon in der nächsten Strophe kann „le Diable qui tient les fils qui nous remuent“ Verführer des Schwachen oder Schutzmacht des Starken sein. Ebenso in *L'Ennemi*: „der Widersacher“ ist eigentlich der biblische Teufel, „l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur“ (*FM*: 16) kann aber auch schon den hier noch unerkannten (und deswegen „dunklen“) modernen Gegenspieler meinen. In *Alchimie de la douleur* lassen sich die beiden Funktionen unterscheiden: „Hermès inconnu qui m'assiste“, das ist der Schützende, der das Ich allerdings auch zum traurigen Pendant des Midas macht, der Gold in Eisen und das Paradies in die Hölle, d.h. Begehrtes in sein Gegenteil verwandelt und so vor Hingabe bewahrt; „qui toujours m'intimidas“, das ist der alte Verführer, der den noch Schwachen einzuschüchtern verstand. In *La Destruction* tritt nun seinerseits der moderne Satan („le Démon“, *FM*: 111) in der Rolle des Verführers auf, der das Ich, das hier als Künstler erscheint, auf drastische Weise in den Mechanismus der schmerzhaften, aber die Autonomie sichernden Selbstquälung einführt: er nimmt „La forme de la plus séduisante des femmes“ (*id.*) an, führt es weg von Gott und zerstört in einer abrupten Verwandlungsgeste die Illusion, indem er dem Blick des Verwirrten den blutverschmierten Prunk des falschen Scheins entgegenschleudert.

III.

„J’ai essayé d’inventer de nouvelles fleurs“²² schreibt Rimbaud in *Adieu*, dem Schlusskapitel von *Une saison en enfer*, in einem Kontext, der auf die negative Erfahrung seiner *Alchimie du verbe* Bezug nimmt und vom Scheitern seiner bisherigen Bemühungen um ein Erreichen des in den Voyant-Briefen anvisierten Zieles („arriver à l’inconnu“, *O.c.*: 340) berichtet. Im zweiten dieser Briefe, in dem nach der Skizzierung des eigenen Programms der Voyance die Frage nach möglichen Vorläufern bei den Romantikern und ihren Nachfolgern aufgeworfen wird, hatte er sich in Bezug auf Baudelaire zwiespältig geäußert:

Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste; et la forme si vantée en lui est mesquine: les inventions d’inconnu réclament des formes nouvelles. (*ibid.*: 348)

Was auf den ersten Blick als überzogener Tadel des noch nicht Siebzehnjährigen an seinem großen Vorgänger erscheinen könnte, muss vor dem Hintergrund der hier verfolgten Perspektive einer angemessenen Repräsentation des Absoluten – Rimbauds „essentiel“ ist das zu erreichende „inconnu“ – schwerer wiegen. Denn die Kritik an der Form lässt sich dann nicht als ‚quantité négligeable‘ abtun, wenn es gerade die Form ist, die darüber entscheidet, ob das „essentiel“ im Gedicht verwirklicht und das Ziel des „inconnu“ erreicht ist oder nicht. Wie also ist Rimbauds Kritik an Baudelaires „forme mesquine“ zu verstehen und worauf gründet sich seine Bewunderung?²³

²² Rimbaud 2009: 279; alle Rimbaud-Zitate im Folgenden nach dieser Ausgabe (*O.c.*).

²³ Die Forschungslage zur Beziehung Rimbaud-Baudelaire lässt sich ohne Übertreibung als umgekehrt proportional zu ihrer Bedeutung für ein angemessenes Rimbaud-Verständnis bezeichnen. Das zu diesem Thema Vorhandene beschränkt sich gewöhnlich auf punktuelle Hinweise, in denen einzelne Rimbaud-Stellen als „résonances baudelairiennes“ gesehen werden, und wenige Aufsätze, in denen versucht wird, beiden gemeinsame Aspekte in den Blick zu nehmen. Die Monographie von Georges Poulet (1980) ist eine Gegenüberstellung zweier Autorenporträts mit den Mitteln einer „critique de la conscience“, keine Untersuchung der Beziehung auf einer poetologischen Grundlage. Selbst ein bekannter Rimbaud-Forscher wie Pierre Brunel misst der Beziehung zu Baudelaire keine Bedeutung bei und begründet dies allen Ernstes mit der Tatsache, dass dessen Name nur im zweiten Voyant-Brief auftaucht: „Je laisse volontairement de côté le problème d’une possible influence de Baudelaire sur Rimbaud. Le nom de Baudelaire n’apparaît qu’une fois sous la plume

Es kann kein Zweifel bestehen, dass das parodistische und in Sachen Ironie so versierte Genie Rimbaud im Verlauf seiner Baudelaire-Lektüre erkannt hatte, welcher Schutzmacht dieser „erste Seher“ seine gottgleiche Stellung verdankte und vor allem: wie ergiebig das von ihm gefundene Schema eines Widerspruchs gegen die eigene Leidenschaft für Ideales war. Schon in den frühen Versgedichten macht Rimbaud es sich zunutze, wenn er etwa den Grund für Ophelias Untergang darin sieht, dass sie ihren Visionen vom Ideal keinen Widerstand entgegenzusetzen vermochte:

Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!
Tu te fondais à lui comme une neige au feu:
Tes grandes visions étranglaient ta parole
Et l'Infini terrible effara ton œil bleu! (*O.c.*: 47),

wenn der Verliebte sich von seiner Angebeteten genau in dem Moment abwendet, als sie sein Werben erhört (Schluss von *Roman*, *O.c.*: 90) oder wenn die Venusfigur in *Venus anadyomène* (*O.c.*: 65) in so abstoßender Weise entzaubert wird, dass jeder Opferstatus in einer möglichen Liebesbeziehung ihr gegenüber ausgeschlossen wäre.²⁴ Aber es liegt in der paradoxen Logik des Schemas begründet, dass ein fremder Benutzer es nicht ungestraft übernehmen kann – würde er doch, wenn es beim Übernehmen bliebe, unweigerlich ein Opfer seiner Bewunderung für den „wahren Gott“, der es geschaffen hat. Von hier aus wird nun auch die enorme Bedeutung verständlich, die Rimbaud dem Werk beimaß, von dessen Fertigstellung, wie er an seinen Freund Delahaye im Mai 1873 schrieb, sein Schicksal abhing²⁵ und bei dem er als einzigem selbst für die Publikation sorgte: *Une saison en enfer*.

Was mit diesem Werk vorliegt, das dem Leser mit seiner radikalen Innenperspektive, einem oft abrupten Wechsel der Stimmungen und Bewusstseinslagen oder selbstironisch-sarkastischen Bekenntnissen teilweise ebenso große Schwierigkeiten bereitet wie die *Illuminations*, ist das

de Rimbaud, dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871“ (in der Einleitung zu seiner kritischen kommentierten Ausgabe der *Saison*: Rimbaud 1987: 94).

²⁴ Zu weiteren Beispielen cf. meinen Beitrag „La clef de l'amour“. Liebe als poetologisches Konzept bei Rimbaud (avec une conclusion en français)“, wo erstmals versucht wird, den Baudelaire-Einfluss auf das Gesamtwerk Rimbauds in den Blick zu nehmen.

²⁵ „Mon sort dépend de ce livre“ (*O.c.*: 371).

dramatische Protokoll eines geistigen Kampfes („combat spirituel“, *O.c.*: 280), einer Selbstbefreiung aus der Hölle einer doppelten Fremdbestimmung: derjenigen des christlichen Gottes, der das Ich aller Energien beraubt (cf. den Schluss von *Les Premières Communions*: „Christ! Ô Christ, éternel voleur des énergies“, *O.c.*: 143) und der künstlerischen durch den „wahren Gott“ Baudelaire. Was diese anbetrifft, so ließ bereits das im zweiten Voyant-Brief beschriebene Verfahren, „un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens“ (*O.c.*: 344), mit dem das Ziel des *Inconnu* erreicht werden sollte, erkennen, wie Rimbaud sich zu emanzipieren hoffte: durch eine Steigerung der baudelaireschen Selbstquälung, das heißt eine systematische Veränderung, ja Deformation vor allem des seelischen Vermögens („il s’agit de faire l’âme monstrueuse“ beziehungsweise „Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie [...] Ineffable torture“, id.).

Im Prolog zu *Une saison en enfer* wird darauf Bezug genommen, wenn der Sprecher berichtet, wie er selbst nach dem Ende einer frühen Periode des Glücks die Henker herbeirief und das *Mal* anbetete („J’ai appelé les bourreaux [...] Le malheur a été mon dieu“, *O.c.*: 245). Hier wird aber auch bereits die Abkehr von diesem Weg und der Versuch, das alte Glück wiederzufinden, angedeutet. Die Stelle übertrifft den baudelaireschen Prolog *Au Lecteur* noch an Ironie, denn es ist Satan, der dem Ich christliche Liebe, so scheint es hier, als Schlüssel zur Lösung seines Glücksproblems empfiehlt²⁶ („La charité est cette clef“, id.), aber zugleich bezweifelt, ob es als „hyène“ (id.), also als Raubtier, das sich nur von Aas ernährt, dazu in der Lage sein wird. Verstehen lässt sich diese Provokation erst, wenn man eine Passage aus *Mauvais sang* heranzieht, dem ersten Kapitel der *Saison*, in dem der Sprecher in einer fiktiven Genealogie seine Schwäche als Erblast ausmacht:

Il m’est bien évident que j’ai toujours été de 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. (*O.c.*: 248)

²⁶ Dass die Empfehlung von Satan kommt, wird deutlich, wenn die Charité-Inspiration ironisch als „si aimables pavots“ bezeichnet wird, was den kurz darauf Angesprochenen zum Spender eines Aufputzmittels macht, dessen „liebenswürdige“ Qualitäten bereits Wirkung zeigen („Ah! J’en ai trop pris“, id.), da das Ich ihn jetzt als „cher Satan“ (id.) anredet, um seinen Zorn wegen der vermuteten Feigheit („hyène“) zu beschwichtigen.

Der Hyäne aus dem Prolog entsprechen hier die Wölfe, die sich über eine Beute hermachen, die sie anderen verdanken. Entscheidend ist dabei das Verb „piller“, das in übertragener Bedeutung literarisches Plagieren meinen kann. Hier am Anfang seines „carnet de damné“ (*O.c.*: 246) sieht der Sprecher als Grund für seine Schwäche also die Abhängigkeit von Baudelaire, ein Befund, der sich bereits zu Beginn des Kapitels andeutete, wo unter den von den gallischen Vorfahren ererbten Lastern eine Charakterdisposition auftaucht, die wir kennen. Von ihnen, so heißt es, habe er „l'idolâtrie et l'amour du sacrilège“ (*O.c.*: 247) empfangen. Idolatrie, Anbetungssucht und die Liebe zum Sakrileg, zum Zerstören der Beziehung zum Angebeteten – diese Konstellation entspricht strukturell dem baudelaireschen Modell von Opfer und Henker. Allerdings ist hierbei zu beachten, dass Rimbaud nicht nur die Idolatrie- beziehungsweise Opfer-Position als „vice“²⁷ einstuft (wie dies auch Baudelaire tut, etwa in *Le Vampire*, wo das Ich seine Schwäche mit der eines Spiel- oder Trunksüchtigen vergleicht), sondern auch die Sakrileg- beziehungsweise Henker-Position, die für Baudelaire Ausdruck einer gegen das eigene Idealbegehren gerichteten Willensstärke war. Das schwarze Giftblut der Ironie, das der „Héautontimorouménos“ in seinen Adern spürte („C'est tout mon sang, ce poison noir“, *FM*: 78), machte die Begehrenssituation zwar qualvoll, zerstörte aber nicht ihren heroischen Charakter. Für den Rimbaud der *Saison* gilt dies nicht mehr: Idolatrie und Liebe zum Sakrileg sind beide ein Laster, das ihn zum Angehörigen einer „race inférieure“ mit schlechtem Erbteil („mauvais sang“) macht.

Warum diese andere Bewertung? Rimbaud versuchte die Steigerung der baudelaireschen Selbstquälung durch eine „Entregelung aller Sinne“, das heißt durch die Befreiung der Wahrnehmungsorgane und Wortbedeutungen aus der Kontrolle des Verstandes voranzutreiben. Dabei konnte die Selbstgewissheit einer autonomen „conscience dans le Mal“ aber nur hinderlich sein, denn im Deformationsprogramm, das zur Voyance führen soll, sind nicht nur „toutes les formes d'amour, de

²⁷ Die Rimbaud-Forschung hatte, da die Beziehung zu Baudelaire nie ernsthaft untersucht wurde, mit diesem für die *Saison* wichtigen Begriff von jeher Schwierigkeiten. Als simpelste Lösung musste gewöhnlich Rimbauds Homosexualität als Erklärung herhalten. Pierre Brunel widersteht dieser Versuchung, aber auch sein Vorschlag enttäuscht: „ce ‚vice‘ est la faiblesse native, celle du prolétaire, celle dont il a pris conscience quand il a eu l'âge de raison et qui, à partir de ce moment-là, l'a fait souffrir“ (a.a.O. [Anm. 21], 210).

souffrance“ enthalten, sondern auch „folie“ (siehe oben). Bleibt der, der im Unbekannten, das heißt im radikal Neuen, ganz Anderen ankommen will, der es in „Erfindungen des Unbekannten“ – so die Formulierung aus der Kritik an Baudelaire – verwirklichen will, ein Gefangener seines Ich-Bewusstseins, so muss das Unternehmen misslingen. Um zu den geforderten „neuen Formen“ zu gelangen, muss das Unbekannte in irgendeiner Weise in ihnen unmittelbar anwesend sein. Die Formel, die in den Voyant-Briefen eine Lösung für dieses Problem einer Repräsentation des Absoluten andeutet, ist bekannt. „Je est un autre“ (*O.c.*: 340 und 343): das Ich muss das Andere in sein Sprechen einlassen, muss in seinen sprachlichen Erfindungen selbst zu einem anderen werden. Wie dieser Versuch einer Steigerung der Selbstquälung durch Annäherung an das Irrationale endete, ist ebenfalls bekannt: Rimbaud erkannte ihn als Irrweg, an dessen Ende das Ich Gefahr lief, wie Ophelia Opfer seiner Visionen zu werden. „Une de mes folies“ und „le désordre de mon esprit“ (*O.c.*: 263 bzw. 265), so bilanziert Rimbaud das Ergebnis seiner *Alchimie du verbe*, der ein Jahr zuvor (1872) erprobten Dichtungsart.

Baudelaire hatte für die Souveränität seines Ichs (= Nervals „diriger le rêve“) einen hohen Preis bezahlt: in seiner Konzeption erreicht der Begehrende immer nur ein negatives, individuelles Ideal („quelque chose d’ardent et de triste“). Rimbauds Experiment mit einer Dominanz des Irrationalen (= Nervals „subir le rêve“) war gescheitert. Wie konnte eine Lösung dieses Hierarchieproblems in der Liebesbeziehung zwischen Ich und Ideal aussehen? Eine erste Andeutung findet sich gegen Ende von *Mauvais sang*, wo dem Sprecher nach einem euphorischen Bekenntnis zu Gott sogleich wieder Zweifel kommen und ein utopisches Ziel formuliert wird: „Je veux la liberté dans le salut: comment la poursuivre?“ (*O.c.*: 252). Damit ist eine Richtung gewiesen – das Erreichen des Ideals (*salut*), aber ohne dessen Dominanz (*liberté*), also eine hierarchiefreie Beziehung – die in *Délires I. Vierge folle* aufgegriffen wird, wenn dem „Époux infernal“, der hier das Sprecher-Ich vertritt, der Satz „L’amour est à réinventer, on le sait“ (*O.c.*: 260) in den Mund gelegt wird. Das bedeutet: die Idee einer Liebe mit Dominanz muss überwunden werden, weil nur so die moralische Fremdbestimmung durch den christlichen Gott und die ästhetische durch den gottgleichen Baudelaire ein Ende finden kann.

Wie konnte das neue Liebesmodell im Zeichen einer „liberté dans le salut“ aussehen? Die Ahnung, dass Metaphysisches und Ästhetisches in ihm miteinander verschmelzen müssten, spricht aus einer der großar-

tigsten Stellen der *Saison*, im vorletzten Kapitel, das bezeichnenderweise den Titel *Matin* trägt:

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! (*O.c.*: 277)

Was mit diesem Inkarnationswunder in die Welt kommt und Tyrannen (unter denen sich für Rimbaud vor allem auch der christliche Gott befindet) und Dämonen (auch Baudelaires ambivalenten Satan) vertreibt, die „neue Arbeit“, wäre ein Werk der Kunst, mit dem das absolut Neue als neues Absolutes in Erscheinung treten würde. In dieser Ästhetisierung eines Inkarnationsgeschehens, das eine „neue Weisheit“ und mit ihr „das Ende des Aberglaubens“ herbeiführt, ist der alte Glaube an die Übermacht aller Arten von Idealität der neuen Einsicht gewichen, dass mit dem Ende der Hierarchien eine Liebesbeziehung möglich wird, bei der weder ein autonomes Ich noch ein unbekanntes Anderes dominiert, sondern beide Aktanten in einem Verhältnis der Gleichheit zusammenfinden, das in den *Illuminations* „la nouvelle harmonie“ (*O.c.*: 297) heißt. Diese Harmonie ist das Resultat einer blasphemischen Uminterpretation nicht nur des Inkarnationskonzepts, sondern auch des im Prolog so irritierenden Begriffs der „charité“. Beiden Aktanten wird hierbei ein Begehren unterstellt: der menschliche strebt zum Ideal, will im Unbekannten ankommen, der ideale strebt nach Verwirklichung im Diesseits, nach Inkarnation. In wechselseitiger „charité“²⁸ finden sie zueinander.

Es ist diese Lösung, die mit der im letzten Abschnitt der *Saison* erhobenen Forderung „Il faut être absolument moderne“ (*O.c.*: 280) anvisiert ist und im rätselhaften Schlusssatz des Werkes („il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps“, id.) noch einmal in Anspielung auf eine Liebesituation („posséder“) als Gewissheit erscheint, die Wahrheit nicht nur als ersehntes Ideal („dans une âme“), sondern auch als fassbares Gebilde in einem (Text-)Körper besitzen zu können.

²⁸ Obwohl die blasphemische Uminterpretation des Charité-Begriffs in *Délires I. Vierge folle* deutlich wird, wenn sich „Vierge folle“ über ihren „Époux infernal“ beklagt („Enfin sa charité est ensorcelée, et j'en suis la prisonnière“, *O.c.*: 261), wird der Begriff in der Rimbaud-Forschung (cf. etwa Bonnefoy 1979: 89 ff. oder Brunel: a.a.O. [Anm. 21], 33 ff.) immer noch im christlichen Sinn verstanden, was zu erheblichen Schwierigkeiten nicht nur für das Verständnis der *Saison* führt.

IV.

In den Prosagedichten der *Illuminations*, deren Abfassung teils parallel zu *Une saison en enfer*, teils danach anzusetzen ist²⁹, spiegeln sich die verschiedenen Etappen des Rimbaudschen Unternehmens so wider, dass zum einen Neues anvisiert wird, der Lösungsversuch aber noch fehlschlägt (*Conte, Being Beauteous*³⁰, *Départ, Royauté, Ouvriers, Les Ponts, Vagabonds, Aube, Nocturne vulgaire, Angoisse, Bottom, Dévotion*), zum anderen überwundene Positionen thematisiert oder der neuen Lösung gegenübergestellt werden (zum Beispiel *Enfance, Fête d'hiver, Scènes, Mouvement; Parade, Métropolitain, Soir historique, Guerre, Jeunesse*) und schließlich die Verwirklichung der neuen Lösung in Gestalt eines personenhaften (*A une Raison, H, Génie*) oder dinglichen (*Villes [Ce sont des villes], Promontoire*) Gebildes oder eines Ereignisses gelingt (*Matinée d'ivresse, Barbare*). Dazu kommen noch Stücke wie *Vies* oder *Solde*, in denen auf das Unternehmen als ganzes zurückgeblickt, oder *Démocratie*, wo die neue Lösung ironisch trivialisiert wird.

Um nun den Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht zu sprengen, muss es im Folgenden bei ein paar stichwortartigen Hinweisen zu jenen „neuen Formen“ bleiben, die aus der Sicht des zweiten Voyant-Briefs die zu findende Sprache („Trouver une langue“, *O.c.*: 346) ausmachen. Entsprechend der bisher verfolgten Perspektive einer für die moderne Lyrik charakteristischen Repräsentationsproblematik stellt diese Sprache sich als ein Ausdruckssystem dar, das auf unterschiedlichen Strukturierungsebenen, vom abstrakten Grundkonzept über bestimmte Metapherpräferenzen bis hin zu konkreten sprachlichen Erscheinungen, erkennen lässt, wie das „essentiel“ des neuen Liebesmodells zu verwirklichen ist.

²⁹ Zur Frage der Datierung in Bezug auf *Une saison en enfer*, die heute als geklärt gelten kann, und zum Problem der ungesicherten Anordnung der einzelnen Stücke innerhalb der Sammlung cf. die Bemerkungen von André Guyaux in *O.c.*: 939-945.

³⁰ Im Unterschied zu den bis jetzt vorliegenden Interpretationsversuchen sehe ich in diesem Stück mit seinen deutlichen Bezügen zu Baudelaire – die „sifflements de mort“ bzw. „mortels“ (*O.c.*: 294) verweisen auf die tödliche Unmutsbekundung des Prinzen in Baudelaire's Prosagedicht *Une mort héroïque*, die sich vergrößernde Geistererscheinung („font monter s'élargir et trembler comme un spectre“, ebd.) auf das Versgedicht *Un fantôme I* („Par instants brille, et s'allonge, et s'étale Un spectre“, *FM*: 38) – den gescheiterten Versuch einer Abkehr von Baudelaire. Der Ausruf „Oh!“ ist in den *Illuminations* negativ konnotiert, die positive Emotion wird durch „Ô“ ausgedrückt, wie etwa der Anfang von *Matinée d'ivresse* beweist („Ô mon Bien! Ô mon Beau!“, *O.c.*: 297).

1. Zwei Missverständnisse: Rimbauds *Illuminations* haben im Lauf ihrer Rezeptionsgeschichte eine Fülle von Interpretationsversuchen hervorgebracht, deren Extreme zwei diametral entgegengesetzte Einstellungen bilden. Egal, ob man die Hermetik dieser Texte absolut setzt und als konsequente Erscheinungsweise einer Macht des Irrationalen auffasst, oder ihre dunkle Rede als lediglich originelle Variante einer subjektiven Repräsentation der Wirklichkeit ansieht, in beiden Fällen wird das spezifisch Neue, das im Spannungscharakter einer Repräsentation des Absoluten liegt, verfehlt. Auf der Seite der ersten Position findet sich zum einen das Missverständnis eines dogmatischen Surrealismus, der Rimbaud auf die Phase der *Alchimie du verbe* reduziert, um ihn so für sein irrationalistisches Dichtungsideal in Anspruch nehmen zu können³¹, zum anderen dasjenige einiger Vertreter der Literaturkritik der späten 60er und 70er Jahre, die Rimbauds hermetische Texte als poststrukturalistisches Spiel ansehen (Jean-Louis Baudry, Atle Kittang) oder sie ganz einfach als „illisibles“ deklarieren (Tzvetan Todorov)³². Die Gegenposition nehmen solche Interpreten ein, die an einem Repräsentationsbegriff älterer Prägung festhalten und das Unbekannte auf Bekanntes zurückzuführen versuchen.³³ Auch wenn dies für die neuere Forschung im Wesentlichen nicht mehr zutrifft, gibt es auch bei ihr noch einen Restbestand an referentiel-

³¹ Cf. André Breton im zweiten Manifest des Surrealismus von 1930 zum Kapitel *Alchimie du verbe* aus der *Saison*: „il peut être tenu le plus authentiquement pour l'amorce de l'activité difficile qu'aujourd'hui seul le surréalisme poursuit“ (Breton 1979: 134). Dass Rimbaud dieses Kapitel gleich zu Beginn als „histoire d'une de mes folies“ präsentiert und am Ende betont, dass diese Phase jetzt überwunden sei, wird von Breton ausgeblendet („que cela, selon son expression, *se soit passé*, voilà qui n'a pas le moindre intérêt pour nous“, id.: 137). – Aus dieser Kritik an Bretons Rimbaud-Lektüre ergibt sich, dass der eingangs zitierte Eluard zumindest nicht als dogmatischer Surrealist anzusehen ist.

³² Cf. zu dieser Auffassung die kritischen Bemerkungen von André Guyaux (1984: 199-208, hier 204 ff.), mit Angaben zu den genannten Vertretern.

³³ Bei weitem nicht alle Beispiele für diese vor allem in der älteren Rimbaud-Kritik häufig anzutreffende Tendenz sind so krass wie die kürzlich erschienene Monographie des belgischen Dichters Paul Claes mit dem verheißungsvollen Titel *La clef des 'Illuminations'* (Claes 2008). Der Verfasser wendet sich gegen die neuere Forschung, die in Bezug auf die *Illuminations* vor einer „illusion référentielle“ (9) warnt, und erkennt in diesen Texten durchweg die rhetorisch raffiniert verschlüsselte Darstellung von Wetterphänomenen, vornehmlich Wolkenbildung und anderen Himmelserscheinungen!

len Lesarten, die das Verständnis entscheidender Textpassagen bis heute behindern (siehe dazu unten unter Punkt 4).

2. Repräsentation des Absoluten: Die in wechselseitiger „charité“ gründende Liebesbeziehung zwischen dem menschlichen Idealsucher und dem Unbekannten, das von ihm erfunden und so erreicht werden soll, muss zwei Bedingungen erfüllen, damit beide Partner zu ihrem Recht kommen: Das Unbekannte, das bei dieser Verbindung als absolut Neues in Erscheinung treten soll, darf keinen Alteritätsverlust erleiden, und der menschlichen Seite muss ihr Anspruch auf Repräsentation erfüllt werden. Da einer solchen Repräsentation aber nichts zuvor Präsen-tes vorausgeht und die zu repräsentierende Substanz nur als Imaginäres in den unbekannt-ten Tiefen des Suchenden selbst („dans une âme“) zu finden sein kann, ist jede gegebene Sprache mit ihrer Verweisfunktion auf schon Vorhandenes unzureichend. Es bedarf also einer Sprache, deren repräsentierende Elemente absolut, das heißt von ihren bekannten Wirklichkeitsbe-zügen losgelöst verwendet werden, damit sie in neue Beziehungen eintreten können.

3. Musikalisierung der Sprache: In *Vies II* klingt eine Nähe zum Poesie-begriff der Symbolisten an, deren Absolutheitsanspruch sich an der von keiner Gebrauchssemantik belasteten Musik zu orientieren sucht.³⁴ Der Sprecher tritt hier selbstbewusst als ein Erfinder auf, der allen, also auch Baudelaire, überlegen ist: „Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m’ont précédé; un musicien même, qui ai trouvé quel-que chose comme la clef de l’amour“ (O.c.: 295). Wenn der, der den „Schlüssel der (beziehungsweise zur) Liebe“ gefunden hat, dadurch „ge-eradezu ein Musiker“ geworden ist, so deshalb, weil dieser Schlüssel zu-gleich eine Art Notenschlüssel ist, mit dem das neue Ausdruckssystem einer musikalisierten Sprache gefunden wurde, die die Bedingung für das Inerscheintreten der neuen, hierarchie-freien Liebe ist. Musikalisie-rung ist dabei nicht nur als Ausweitung der Anwendung traditioneller Klang- oder Rhythmusphänomene zu verstehen, sondern vor allem im Sinne eines abstrakten, mit den Konzepten Beziehung, Transposition und Struktur operierenden Musikbegriffs wie er bei Mallarmé³⁵ vor-kommt. Gerade mit einem solchen Begriff lässt sich Unbekanntes neu

³⁴ Cf. dazu Kruse (2008). Allerdings wird das Thema hier im Wesentlichen auf Mallarmé beschränkt, der Name Rimbaud taucht nicht auf.

³⁵ Cf. in *Crise de vers* „l’ensemble des rapports existant dans tout, la Musique“ (Mallarmé 1970: 368); zu „Transposition“ und „Structure“ ibid.: 366.

organisieren, wenn „toutes les possibilités harmoniques et architecturales“ (*Jeunesse IV*, O.c.: 318), also alles, was Beziehungs- und Strukturcharakter hat, eingesetzt werden, um „des êtres parfaits, imprévus“ (id.) oder „les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance“ zu erschaffen (*Solde*, id.). Darüber hinaus kann das Musikthema in den *Illuminations* aber vor allem deswegen als Paradigma für ihre Formbildung fungieren, weil Musik schon von sich aus als Ausdrucksmittel, verglichen mit Sprache, hierarchiefrei ist, da jeder mögliche Sinn in ihr mit dem Sinnlichen eins ist.

4. Theatralisierung der Sprache: Wie Musik, so ist auch das Phänomen Theater in den *Illuminations* nicht nur Thema, wie bereits mehrere Titel andeuten (*Scènes*, *Parade*, *Bottom*, *Fête d'hiver*, *Fairy* (= féerie), sondern unmittelbar mit der Formfrage verbunden. Auch hier kann es zu einer harmonischen, hierarchiefreien Verbindung von Vorstellung und Darstellung im Rollenspiel kommen, wenn der Schauspieler in der Beziehung zum Ideal des zu Verkörpernden nicht dessen Opfer wird, indem er die Kontrolle über sein Spiel und sein Ich verliert (cf. die Gefahr bei „Je est un autre“), sondern die Lehre aus Diderots *Paradoxe sur le comédien* auch bei der Darstellung des Unbekannten beherzigt. Gelingt dies, so realisiert sich das Inkarnationsgeschehen aus *Matin* („la naissance du travail nouveau“) beziehungsweise die Prophezeiung vom Schluss der *Saison* („la vérité dans une âme [Vorstellung] et un corps [Darstellung]“). Neben einer Reihe von Fehlschlägen³⁶ liegt die gelungene personenhafte Variante idealer Repräsentationen in mindestens drei Stücken der *Illuminations* vor: in *A une Raison*, *H* und *Génie*³⁷. Während die Hermetik dieser

³⁶ Hierfür nur ein Beispiel: In *Aube* rühmt sich das Ich einer Liebesbeziehung zur Göttin „Aube“ (= graphisch-phonisches Anagramm von „Beau“), die dadurch zustande kommen soll, dass es deren Rolle übernimmt (die Rollenübernahme ist latent bereits im ersten Satz angedeutet: „J’ai embrassé l’aube d’été“ [O.c.: 306] heißt nicht nur ‚Ich habe die Morgendämmerung des Sommers geküsst‘, sondern auch: Ich habe sie [wie eine Religion] angenommen; cf. frz. „embrasser une religion“). Da das Lüften der nächtlichen Schleier („je levai un à un les voiles“, id.) aber zugleich die Göttin ihres Wesens entkleidet („j’ai senti un peu son immense corps“, id.), endet die Begegnung in einer Art Sündenfall, mit dem sich das Ich selbstironisch von seinem kindlichen Stolz distanziert („l’aube et l’enfant tombèrent au bas du bois“, id.), und im Erwachen aus einem Traum.

³⁷ Zu *H* cf. meinen Beitrag in *Die Erfindung des Unbekannten* (Anm. 22), 176-182; zu *A une Raison* und *Génie* sind Interpretationen in einer Monographie über das hier behandelte Thema in Vorbereitung. In *A une Raison*, das in *Matinée d’ivresse* als

Texte eine referentielle Reduktion der in ihnen evozierten Figuren nahezu unmöglich macht, scheint sich dies bei anderen Themen eher aufzudrängen. Doch für diese Fälle gilt: eine referentielle Bedeutung ist in ihnen nicht ausgeblendet, bildet sie doch das Sichtbare der Darstellung; sie ist aber nicht schon das, was als Vergegenwärtigung einer Vorstellung repräsentiert ist. Drei Beispiele:

a) „enfance“: In *Enfance* mag manche Einzelheit wie ein Erinnerungsfragment an Erlebtes oder Phantasiertes aus Kindertagen erscheinen – die als falsch durchschaute Anbetung des Idealen („Cette idole“, *O.c.*: 290) und die in *Ennui* endenden Begehrenssituationen in Teil I, Abwesenheit und Leere in II, die fehlschlagenden Versuche von Kreativität oder Rollenübernahmen in III und IV und der entschlossene Ruf nach einem Grab in V (der einen jener „tics d’orgueil puéril“ darstellt, von denen in *Jeunesse IV* die Rede ist, *O.c.*: 318), all dieses zeigt, dass das in den *Illuminations* so häufig auftauchende Thema „enfant“ im Sinne einer „enfance mendiante“ (*Vies II*, *O.c.*: 295) die Position des unterlegenen, mittellosen Idealsuchers bezeichnet, der das Unbekannte noch nicht erreicht hat, weil er es nicht repräsentieren, ausdrücken kann (enfant = in-fans).

b) „poison“, „Assassins“: alle Interpreten sind sich einig, dass in *Matinée d’ivresse* mit dem Verweis auf „poison“ und dem Schlusswort „Assassins“, dessen seit Gautier und Baudelaire bekannte Etymologie „hachischins“ lautet, Haschisch im Spiel ist. Was auf der referentiellen Oberfläche zutrifft, würde allerdings niemals die geradezu existenzielle Euphorie rechtfertigen, die hier mitschwingt. Sie gilt vielmehr dem, was „On“, eine Instanz des Unbekannten, versprochen hat, nämlich „d’enterrer dans l’ombre l’arbre du bien et du mal“ (*O.c.*: 297), den Baum der Erkenntnis im Schatten zu beerdigen beziehungsweise einzupflanzen, das heißt die Trennung von Gut und Böse, also auch die von Göttlichem und Menschlichem, zu beenden und beides zusammenwachsen zu lassen. Ha-

„l’œuvre inouïe“ und „le corps merveilleux, pour la première fois“ (*O.c.*: 297) gefeiert wird, deutet bereits der unbestimmte Artikel im Titel an, dass das Prinzip des „raisonné dérèglement“ mit einer Vernunft, die nicht den gewohnten Regeln gehorcht, hier einen allegorischen Körper gefunden hat. *Génie* ist das positive Gegenstück zu *Conte*, wo der Prinz, der „d’étonnantes révolutions de l’amour“ (*O.c.*: 292) vorausahnt und über eine Einbildungskraft verfügt, die der Sprecher nicht ohne Ironie relativiert („un assez large pouvoir humain“, id.), scheitern muss, weil seiner Erfindung des Unbekannten ein übersteigertes Ich-Bewusstsein im Wege steht: die Erscheinung des „Génie“, das sein Begehren zu erfüllen scheint, ist nur das halluzinierte Wunschbild seiner selbst.

schisch ist in diesem Text also nur Metapher für das rauschhafte Erlebnis, das die Überwindung des Glaubens an die Erbsünde bedeutet, an dem sich das Ich in der *Saison* abgearbeitet hatte (cf. dort etwa die Kapitel *Nuit de l'enfer*, *Délires I. Vierge folle* und *L'Impossible*). In bewusstem Gegensatz zu Baudelaire in den *Paradis artificiels*, wo im Schlusskapitel von *Le Poème du hachisch* der Morgen danach als Moment des Erwachens und der Erkenntnis vom unmoralischen, teuflischen Charakter des Hachischgenusses beschrieben wird, ist Rimbauds Morgen der rauschhafte Triumph einer Befreiung³⁸.

c) „mécanique érotique“: Der Text *H* beginnt mit den rätselhaften Sätzen: „Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse“ (*O.c.*: 313). Wieder sind sich namhafte Rimbaud-Kenner wie André Guyaux oder Pierre Brunel einig, dass die in Einsamkeit ablaufende „erotische Mechanik“ als Selbstbefriedigung zu verstehen sei³⁹, haben dann aber Schwierigkeiten, diese Deutung mit dem Kontext zu vereinbaren. Wofür steht hier, so ist zu fragen, der Referent ‚Selbstbefriedigung‘? In der durch „gestes“ angedeuteten Schauspielsituation liegt eine Charité-Beziehung im Zeichen der Gewalt vor (= ein Beispiel für die Aufhebung der Grenze zwischen Gut und Böse): „Alles Monströse“ steht hier für das Unbekannte, das sein Inkarnationsbedürfnis in den „grässlichen Gesten“ der Schauspielerin Hortense befriedigen kann, weil sie es mit ihrer Darstellung zu verkörpern weiß, einer Darstellung, bei der die „erotische Mechanik“, durch das Einseitige ihres Ich-Bezugs von *Ennui* bedroht, in eine neue „Dynamik des Liebens“ übergehen kann. Die Metapher der Selbstbefriedigung steht also für das Übermaß an Ich-Anteilen bei allem subjektiven Idealisieren, bei dem es nie zu einer harmonischen Beziehung (die auch, wie hier, die Harmonie zweier Gewalten sein kann) zwischen Ich und Anderem kommen kann, weil das Ich in der Projekti-

³⁸ Die Euphorie von *Matinée d'ivresse* steht in unmittelbarer Beziehung zu derjenigen vom Schluss der *Saison*, wo auf den Vorabend („c'est la veille“, *O.c.*: 280) der siegreiche Morgen („à l'aurore“, id.) folgen soll. Jener Vorabend wird nun in *Matinée d'ivresse* gerade deswegen wie ein höheres Wesen apostrophiert („Petite veille d'ivresse, sainte!“, *O.c.*: 298), weil zu diesem Zeitpunkt die rauschhafte Euphorie, mit der das Unbekannte jetzt wie mit einer Maske repräsentierbar wurde („le masque dont tu nous as gratifié“, id.), erstmals aufkam.

³⁹ Cf. Guyaux (1991) hier „*H* comme *Habitude*“, S. 143-164; Brunel (2004: 689).

on seines Begehrens auf imaginäre Objekte der Anbetung immer nur sich selbst, aber nie auch jenem Anderen gerecht wird.⁴⁰

Bei diesen Beispielen operiert das Schauspiel-Paradigma durch eine Verfahrensweise, die man als referentielle Verkleidung der Metapher bezeichnen könnte. In ähnlicher Weise lässt sich auf Wortebene ein Spiel mit semantischen Ambivalenzen, Homonymien, klanglichen oder rhythmischen Beziehungsmustern ausmachen, das strukturell sichtbar macht, was auf der Oberfläche verborgen bleibt. All dies, verbunden mit einer Sprachbewegung, die durch ein bisweilen extremes Überspringen von Zwischengliedern beschleunigt wird und dem Imperativ einer Permanenz des Neuen unterliegt, steigert den Komplexitätsgrad dieser Texte beträchtlich. Was sie aber trotz allem lesbar macht, ist jene „glühende Geduld“ („ardente patience“, *O.c.*: 280), mit der der Idealsucher an seinem Vorhaben festhält. Ihre Spur im Text führt zu dem, was gesucht war: der Erfindung einer Liebe, die das alte Verhältnis zwischen Gott und Mensch, Seele und Körper, Gehalt und Form neu regelt.

Wie man weiß, hat Rimbaud nach fünf oder sechs Jahren, in denen er mehrmals sein Dichtungskonzept zum Teil radikal änderte, aufgehört zu schreiben, was gewöhnlich als Scheitern verstanden wird. Vielleicht ist es an der Zeit, dies anders zu sehen.

⁴⁰ Das Zusammenspiel von „mécanique érotique“ und „dynamique amoureuse“ bewirkt, dass in *Génie* die dort inkarnierte Repräsentation des Unbekannten als „machine aimée des qualités fatales“ (*O.c.*: 316) erscheinen kann. Mit „qualités fatales“ sind die kurz darauf genannten menschlichen Eigenschaften „affection égoïste et passion“ (id.), also die selbstbezogene und die sich hingebende Liebe gemeint.

Bibliographie

- Baudelaire, Charles (1975/1976): *Œuvres complètes I/II*. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard (*Pléiade*).
- Benjamin, Walter (²1980): *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blin, Georges (1948): *Le sadisme de Baudelaire*. Paris: Corti.
- Bonnefoy, Yves (1979): *Rimbaud*. Paris: Seuil.
- Breton, André (1979): *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard (*Idées*).
- Brunel, Pierre (2004): *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des 'Illuminations' d'Arthur Rimbaud*. Paris: Corti.
- Claes, Paul (2008): *La clef des 'Illuminations'*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Eluard, Paul (1968): *Œuvres complètes I*. Hg. von Marcelle Dumas, Lucien Scheler. Paris: Gallimard (*Pléiade*).
- Greiner, Thorsten (1993): *Ideal und Ironie. Baudelaires Ästhetik der „modernité“ im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht*. Tübingen: Niemeyer.
- , Hermann H. Wetzels (Hg.) (2007): *Die Erfindung des Unbekannten. Wissen und Imagination bei Rimbaud – L'Invention de l'inconnu. Science et imagination chez Rimbaud*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Guyaux, André (1984): „Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme dans les 'Illuminations'“. In: *Société des Études romantiques* (Hg.): *Minute d'éveil*. Rimbaud maintenant. Paris: Sedes, 199-208.101
- (1991): *Duplicités de Rimbaud*. Paris/Genève: Champion/Slatkine.
- Hugo, Victor (1973): *Les Contemplations*. Hg. von Pierre Albouy. Paris: Gallimard (Collection *Poésie*).
- Kruse, Margot (2008): „'Ut musica poesis'. Zur Bedeutung der Analogie zur Musik in der Dichtungstheorie des französischen Symbolismus.“ In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Stuttgart: Steiner, 169-180.
- Lamartine (1981): *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques*. Hg. von Marius-François Guyard. Paris: Gallimard (Collection *Poésie*).
- Mallarmé (1970): *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mondor, G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard (*Pléiade*).
- Musset, Alfred de (1976): *Premières Poésies, Poésies nouvelles*. Hg. von Patrick Berthier. Paris: Gallimard (Collection *Poésie*).
- Nerval (1974): *Œuvres I*. Hg. von Albert Béguin, Jean Richer. Paris: Gallimard (*Pléiade*).

- Poulet, Georges (1980): *La Poésie éclatée. Baudelaire / Rimbaud*. Paris: PUF.
- Rimbaud, Arthur (2009): *Œuvres complètes*. Hg. von André Guyaux. Paris: Gallimard (*Pléiade*).
- (1987): *Une saison en enfer*. Hg. von Pierre Brunel. Paris: Corti.
- Safranski, Rüdiger (2007): *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser.