

Arthur Rimbaud: *Après le déluge*

- I AUSSITOT après que l'idée du Déluge se fut rassise,
II Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit
sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée.
III Oh les pierres précieuses qui se cachaient, – les fleurs qui regardaient
déjà.
IV Dans la grande rue sale les étals se dressèrent, et l'on tira les barques
vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures.
V Le sang coula, chez Barbe-Bleue, – aux abattoirs, – dans les cirques, où
le sceau de Dieux blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent.
VI Les castors bâtirent. Les «mazagrans» fumèrent dans les estaminets.
VII Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil
regardèrent les merveilleuses images.
VIII Une porte claqua, et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras,
compris des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'écla-
tante giboulée.
IX Madame*** établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières
communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale.
X Les caravanes partirent. Et le Splendide Hôtel fut bâti dans le chaos
de glaces et de nuit du pôle.
XI Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de
thym, – et les églogues en sabots grognant dans le verger. Puis, dans la
futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps.
XII – Sourds, étang, – Ecume, roule sur le pont, et pardessus les bois; –
draps noirs et orgues, – éclairs et tonnerre, – montez et roulez; – Eaux
et tristesses, montez et relevez les Déluges.
XIII Car depuis qu'ils se sont dissipés, – oh les pierres précieuses s'enfouis-
sant, et les fleurs ouvertes! – c'est un ennui! et la Reine, la Sorcière qui
allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce
qu'elle sait, et que nous ignorons.

¹ Für diese Ausgabe erweiterte Fassung eines Kapitels aus *Rimbards Dichtung. Ein Versuch, „die rauhe Wirklichkeit zu umarmen“*. Stuttgart 1985. „Après le Déluge“ wird zitiert nach: Rimbaud, *Oeuvres*, hg. von S. Bernard/A. Guyaux, Paris 1983, S. 253 f.

Folgt man W. Fietkaus Interpretation von Baudelaire's Gedicht *Le Cygne* (1859) als *Schwanengesang auf 1848*² – Gesang eines Schwans, der die Hoffnung auf eine neuerliche, nicht vom Bürger-tum verratene Revolution noch nicht ganz aufgegeben hat –, könnte man das Gewitter der Kommune von 1871 als eine historische Antwort auf den sehnsüchtigen Ausruf Baudelaire's „Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?“ lesen. Die Erfüllung des revolutionären Traums war allerdings auch diesmal nur von sehr kurzer Dauer, die innere Bedrohung (nach der von den Bürgern als Strafe für die Ausschweifungen des Zweiten Kaiserreichs empfundene Niederlage gegen die Preußen) durch die proletarische Springflut der Revolution wurde vom ‚göttlichen Willen‘ schnell gestoppt, so daß nur ein gutes Dutzend Jahre nach Baudelaire Rimbaud in *Après le Déluge* (ca. 1873) schon wieder Wasser, Blitz und Donner beschwören mußte:

– Sourds, étang, – Ecume, roule sur le pont, et pardessus les bois; – draps noirs et orgues, – éclairs et tonnerre, – montez et relevez les Déluges.

Während Baudelaire seinem Gedicht in der Abteilung *Tableaux parisiens* der zweiten Auflage der *Fleurs du Mal* direkte Hinweise auf einen politischen Bezug beisteuerte (Hinweise auf die Art des Geschehens im Gedicht selber, Widmung an den exilierten V. Hugo) verzichtete Rimbaud in *Après le Déluge* vollständig auf direkte politische Referenzen.

Diese Methode, Wirklichkeit nicht direkt anzusprechen, sondern auf dem ‚Umweg‘ über Anspielungen auf bekannte, aber so kaum mehr wiederzuerkennende Wirklichkeitsmodelle in die Dichtung einzubringen – hier z.B. mittels der biblischen Sintflut-Geschichte und anderer ‚Texte‘ –, war nicht immer Rimbauds Art. Einem vor allem in Deutschland von H. Friedrich geprägten Rimbaud-Bild zum Trotz, das den ‚späten‘, angeblich unverständlichen Rimbaud feiert, dessen Qualität „in der Einheit eines sinnüberlegenen (!) alle Mißklänge und Wohlklänge durchlaufenden Tönens“³ liege, hat sich Rimbaud in seiner Dichtung ganz entschieden politisch engagiert. Dadurch daß ein Teil seines „zugänglichen“ Werks von 1869/70 wegen seiner ausdrücklichen politischen Thematik als

² W. Fietkau, *Schwanengesang auf 1848. Ein Rendez-vous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und V. Hugo*, Reinbek 1978 (dub 106), vgl. S. 373 ff., 455.

³ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg ²1965 (rde 25/26), S. 60.

Gelegenheitspoesie von der Forschung gar nicht weiter ernst genommen wird, obwohl etwa *Chant de guerre parisien* sogar als Muster der „neuen Poesie“ im zweiten, viel gelesenen und zitierten Voyant-Brief steht⁴, gerät die Wichtigkeit dieses politischen Elements für seine Dichtungstheorie insgesamt und daher auch für sein sich daraus entwickelndes späteres Werk (von ‚Spätwerk‘ kann man bei der kurzen Zeit des Produzierens und dem jugendlichen Alter nicht reden) aus den Augen.

Rimbaud beschäftigt sich während der gesamten Zeit seines Dichtens – also von 1869 bis in die Mitte der 70er-Jahre – immer wieder, wenn auch verschieden intensiv mit unmittelbar zeitpolitischen wie mit im vermittelten Sinne gesellschaftskritischen Themen. Allerdings ändert sich innerhalb kürzester Zeit, nicht zuletzt unter dem Eindruck der Ereignisse vor, während und nach der Kommune die poetische Art, wie er sich mit der ihn umgebenden politisch-sozialen Realität auseinandersetzt. Die von mir vorgeschlagene systematische Gliederung in verschiedene Etappen folgt zwar der chronologischen Entwicklung seiner Dichtung, doch ergeben sich hierbei vielfache Überlappungen. Die von den Romantikern und den Frühsozialisten übernommene Vorstellung, der Dichter könne direkt belehrend und richtungsweisend auf die Entwicklung der Gesellschaft Einfluß nehmen mit Hilfe von Weltanschauungsgedichten bzw. *gereimter Ideologie* (*Soleil et chair*) oder mit Hilfe leicht auf die politischen Verhältnisse der Gegenwart übertragbarer epischer Poesie (*Le Forgeron*) wird von Rimbaud schon bald aufgegeben zugunsten zweier anderer, zeitlich parallel verwendeter Verfahren, ohne daß er jedoch (wie etwa Gautier) die gesellschaftliche Verpflichtung von Dichtung grundsätzlich in Frage stellte. Das eine Verfahren besteht darin, (fast) kommentarlose, absolute poetische Modelle von Wirklichkeitsausschnitten zu gestalten, die sich mehr oder minder stark von bekannten (literarischen oder anderen), indes nicht ausdrücklich benannten Vorstellungen der dargestellten Wirklichkeit unterscheiden. Solche ‚alternativen‘ poetischen Modelle, etwa *Les Effarés* oder *Le Dormeur du val*, lassen sich je nach der Aufmerksamkeit des Lesers für die sogenannten ‚kleinen Unterschiede‘ gegenüber der üblichen zeitgenössischen Behandlung der Themen als für Schulanthologien geeignete Genreszenen oder aber als kritische Auseinandersetzung mit der allgemein geschätzten Idylle lesen.

Daß sich Rimbaud der Gefahr der Verharmlosung, wie sie sich etwa bei Coppée oder bei anderen wohlmeinenden Dichtern äußert,

⁴ Vgl. H.H. Wetzels, „Rimbauts ‚Chant de guerre parisien‘ als Beispiel engagierter Dichtung“, *GRM* 27, 1977. S. 426-442.

durchaus bewußt war, zeigt eine Verschärfung des Tones und Verdeutlichung des Kritisierten in fast zeitgleichen Gedichten, die die gleichen bzw. ähnliche Themen in scharf karikaturistisch bzw. parodistischer Art verarbeiten: etwa das Thema des Krieges in *Le Mal* und das der Armut in *Les Pauvres à l'église*. Mit diesen Gedichten reiht Rimbaud sich in der Endphase des zweiten Kaiserreichs in die starke antiimperiale Opposition der linken satirisch-karikaturistischen Blätter ein.

Mit Karikatur und Parodie ist der entscheidende Schritt auf eine ‚moderne‘ Poesie hin getan, denn beide setzen eine bekannte, vorangehende Modellierung von Wirklichkeit voraus, ohne deren Aktualisierung weder die karikierende Verzerrung noch die parodistische Anspielung und das daraus entstehende Sinnpotential zur Geltung gebracht werden könnten. Teilweise kombiniert Rimbaud die beiden Verfahren, um seiner Sache ganz sicher zu sein, vor allem wenn er nicht allzu bekannte Texte oder Textsorten parodiert: so ist *Chant de guerre parisien* eine Karikatur der allgemeinen Vorstellungen von Frühlingsfesten, zugleich eine Parodie von Frühlingsgedichten allgemein wie auch eine Parodie eines speziellen Frühlingsgedichtes von Coppée (*Chant de guerre circassien*).

‚Modern‘ ist diese Technik insofern, als dadurch in Ansätzen auch die durch bereits drei mehr oder minder gescheiterte Revolutionen fragwürdig gewordene Illusion eines direkten Zugriffs der Dichtung auf die Wirklichkeit aufgegeben wird: eine neue Welt-sicht, ein Sinn wird nicht mehr *expressis verbis* oder *ex cathedra* verkündet, sondern entsteht aus der Verzerrung/Zerstörung und der Neukombination alter, bekannter (nach der Ansicht des Autors falscher) Modelle. Die Arbeit (das Vergnügen) der Sinnfindung wird dabei dem Leser (Beschauer) zugeschanzt, der so eine ganz neue Freiheit und die Chance des eigenständigen, wenn auch vom Dichter orientierten⁵ ‚Um-Denkens‘ erhält.

Eine letzte Stufe dieser Entwicklung, die sich schon kurz nach der Kommune in den immer kühneren Metaphern etwa des *Bateau ivre* oder in *Qu'est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang* ankündigt, wird in Texten erreicht, die sich nicht nur auf einen dominanten und nach den geltenden Vorstellungen kohärenten Wirklichkeitsausschnitt beziehen, sondern aus den Trümmern der verschiedensten (nichtsdestotrotz zusammenhängenden, aber eben auf eine seither nicht gesehene, nicht erkannte oder aus ideologischen Gründen absichtlich verheimlichte Art) ‚Wirklichkeiten‘ neue Modelle ‚basteln‘. Durch die systematische Zerstörung der primären

⁵ Vgl. dazu U. Eco, „Analisi del linguaggio poetico“, in: U.E., *Opera aperta*, Milano 1980 (Tascabili Bompiani 11), S. 65-93; hier: 78 ff.

referentiellen Kohärenz (d.h. dadurch, daß sie vermeiden, bereits dem Leser Bekanntes zu wiederholen), erreichen die Texte – die Mitarbeit des Leser vorausgesetzt – ein Maximum an Neuinformation, allerdings nicht in Form einer fertig formulierten ‚Botschaft‘, sondern in Form eines Sinnangebotes an den zu eigenen Aktivitäten aufgeforderten Leser.

Der Mangel an referentieller Kohärenz führt im schlechtesten Fall, der bei Rimbaud, wie die Rezeptionsgeschichte zeigt, leider öfter eingetreten ist, zur Unverständlichkeit. Um die Kommunikation nicht völlig zu blockieren und dem Leser eine orientierte Sinnfindung zu ermöglichen, wird dieser Mangel wettgemacht durch sekundäre Textstrukturen (seien sie primär semantischer Natur wie die Metapher oder semantisierbare Parallelismen jeglicher Art)⁶, die auf diese Weise eine wesentlich aktivere, sinnstiftendere und weniger dekorative Rolle erhalten als in früherer Poesie. Dies ist einer der Gründe, weshalb Rimbaud von den Versgedichteten seiner ersten Jahre zum Prosagedicht übergeht. Dessen formale Offenheit ermöglicht eine stärkere Betonung jener sekundären Textstrukturen, deren er sich bedient, um dem Leser Orientierungshilfen zu geben. Einen der Endpunkte der hier kurz skizzierten Entwicklung Rimbauds haben wir in *Après le Déluge* vor uns.

II

Der Text ist zeitlich klar gegliedert.⁷ Die Überschrift nennt den *terminus post quem*. Innerhalb der Nach-Sintflut-Zeit bildet der einleitend bereits zitierte Abschnitt XII das *diskursive*, die Ereignisse durch den Autor bewertende und durch Imperative in die Zukunft weisende Zentrum der (neuerlichen) Vor-Sintflut-Zeit, von der aus gesehen die Abschnitte I-XI bereits als Vergangenes (in der 3. Pers. und mit Ausnahme des Abschnittes III im *Passé simple*) erzählt werden.⁸ Der den Text abschließende Abschnitt

⁶ Vgl. hierzu R. Kloepfer/U. Oomen, *Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik – Rimbaud* –, Bad Homburg v.d.H. 1970.

⁷ Die folgende Interpretation stützt sich außer auf die Kommentare der üblichen Ausgaben auf folgende Arbeiten: A. Py (Hrsg.), A. Rimbaud, *Illuminations*, Genf: 1969 /TLF 147), S. 81-85; R. Kloepfer/U. Oomen, *Sprachliche Konstituenten*, op. cit. S. 148-153; A. Felsch, A. Rimbaud, *Poetische Struktur und Kontext*, Bonn 1977, S. 147-303.

⁸ Der Übergang vom „*récit*“ zum „*discours*“ (vgl. dazu E. Benveniste, „Les

XIII faßt alle drei Zeitstufen zusammen (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) und schafft mit („Car [. . .]“) einen diskursiven Begründungszusammenhang zwischen den Abschnitten I-XI und dem vorausgehenden Abschnitt XII; im gleichen Atemzug wird die vereinzelte Perspektive des Dichters in eine gemeinschaftliche Mehrzahl („nous“) eingebettet.

Eine auf diesem temporalen Gerüst aufbauende vorläufige inhaltliche Gliederung sieht folgendermaßen aus: Die Gegenwart ist durch „ennui“ und „ignorance“ gekennzeichnet, die in Zukunft mit Hilfe einer ‚alternativen Bewegung‘, nämlich der „Hexe“⁹, zu überwinden, anscheinend wenig Aussicht besteht (Abschnitt XIII).

Mit „ennui“ verweist Rimbaud auf das seit der Romantik („mal du siècle“) und besonders Baudelaires „spleen“ bekannte Thema des Lebensüberdrusses und der Niedergeschlagenheit aus Enttäuschung darüber, durch die historisch-politische Entwicklung zur perspektivlosen Untätigkeit verurteilt zu sein¹⁰, mit „ignorance“ auf die zusätzliche Enttäuschung der Hoffnungen, die im 19. Jh. in das „Wissen“, in den Fortschritt durch die „Wissenschaft“ gesetzt wurden.¹¹ Die einzige dem Dichter verbliebene Hoffnung gründet sich auf die Beschwörung einer neuen Sintflut (XII), nachdem die in den Abschnitten I-IX paradigmatisch vorgestellten Folgen der eben erst vergangenen offensichtlich nicht den Erwartungen Rimbauds entsprachen.

Der Abschnitt XII ist jedoch nicht nur der zeitliche und diskursive Angelpunkt, sondern auch der rhythmische Höhepunkt. Die immer neu ansetzenden und sich steigernden beschwörend wiederholten Zwillingsformeln¹² bilden rhythmisch eine Flut ab, die

relations de temps dans le verbe français“, in: E.B., *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, S. 237-257) erfolgt durch die Einführung der 1. Pers. Sg. („me“) im letzten Satz von Abschnitt XI.

⁹ Zum Verhältnis zu Michelet, *La Sorcière*, 1862 (hrsg. v. P. Viallaneix, Paris 1966) vgl. Anm. 32.

¹⁰ Michelet hat in *La Sorcière* diesen Zustand des „ennui“ ausführlich beschrieben anlässlich der Stimmung, die die absolute Herrschaft der Kirche im Mittelalter hervorgerufen hat: „Pendant dix siècles entiers, une langueur inconnue à tous les âges antérieurs a tenu le moyen âge, même en partie les derniers temps, dans un état mitoyen entre la veille et le sommeil, sous l'empire d'un phénomène désolant, intolérable; la convulsion d'ennui qu'on appelle: le bâillement.“ (ed. cit., S. 57).

¹¹ Auch Rimbaud hatte zeitweise diese Hoffnungen geteilt, so etwa, wenn er in seinem Brief vom 15. Mai 1871 den Dichter zum „suprême Savant“ erklärt (vgl. *Œuvres*, ed. cit., S. 348).

¹² Zur lautlichen und rhythmischen Charakteristik der Zauber- und Beschwörungsformeln vgl. bes. A. Py (Hrsg.), A. Rimbaud, *Illuminations*, S. 85 und A. Felsch, A. Rimbaud, S. 221 ff.

inkohativen Bewegungsverben trotz dieser syntaktischen Parallelität gegenläufig. Während die Edelsteine sich nach der Sintflut wieder im Schoß der Erde verbergen, wagen sich die Blumen schon wieder hervor. Das gleiche Ereignis, das Ende der Sintflut, ist also für die ersten Grund zu verschwinden, für die anderen wieder aufzutauchen.

Die Veränderungen bei der Wiederaufnahme des Satzes in Abschnitt XIII beziehen sich allein auf die Verben, d.h. die Zeitformen und die Art der Bewegung: „qui se cachaient“ ist dem Partizip *Präsens* „s'enfouissant“ gewichen, „qui regardaient déjà“ dem Partizip *Perfekt* „ouvertes“. Damit ist die ursprüngliche Parallelität der Satzglieder teilweise durchbrochen. Beide Bewegungsrichtungen haben sich inzwischen (von Abschnitt III bis XIII) verstärkt, doch ist die erste im Gegensatz zur zweiten noch nicht zum Abschluß gekommen.

Die allgemein negative Bewertung der Entwicklung nach der Sintflut wird durch die Veränderung dieses Satzes bestätigt. Seine zweite Fassung geht in Abschnitt XIII unmittelbar dem Ausruf „ – c'est un ennui!“ voraus. Daß die von der Sintflut zutage geförderten Kostbarkeiten der Erde sich wieder verbergen, paßt in den thematischen Rahmen der Entwicklung zum Schlechten. Die gegenläufige Entfaltungsbewegung der Blumen jedoch scheint sich auf den ersten Blick nicht mit dieser negativen Tendenz vereinbaren zu lassen. Eine Interpretation dieses Bildelements wird erst im Zusammenhang des gesamten poetischen Modells möglich sein.

In der von unten nach oben steigenden Dynamik unterscheidet sich Rimbauds (ersehnte) Sintflut vom Modell des biblischen Berichts, in dem sich die „Schleusen des Himmels“ öffnen. Die eben ‚verflossene‘ wie auch die neu ersehnte Sintflut ist für Rimbaud im Gegensatz zur biblischen kein von Gott autoritär verhängtes Strafgericht, in dessen Wasserfluten alles Sündige ertrinkt, sondern eine von Tod (metonymisch durch die Totenmesse angesprochen: „draps noirs et orgues“) und menschlichem Jammer („eaux“ in Verbindung mit „tristesses“ konnotiert auch „larmes“) ausgelöste dynamische Bewegung von unten („Sourds étang [. . .] montez [. . .] montez et relevez les Déluges“).

Das ungewöhnliche Verb in Abschnitt I („se fut rassise“¹⁴)

¹⁴ Die reflexive Konstruktion scheint eine gewisse Eigenverantwortung zu suggerieren. (Ähnlich klingt in „ils se sont dissipés“, aus Abschnitt XII, neben verschwinden, verschwenden mit.) Die geläufige metaphorische Nebenbedeutung von „sich setzen“ im Sinne von sich klären, abklären („remettre dans son assiette“, „reprendre ses esprits“) kommt wohl kaum

erklärt sich erst in seinem zeitlichen und logischen Zusammenhang mit „relevez“ (XII): „Wiederaufrichten“ setzt als Reaktion auf die Bewegung des Sich-Setzens oder gar des entkräfteten Niedersinkens¹⁵ auch ein vorausgehendes (Auf)-Stehen, einen „Aufstand“ voraus, eine Sintflut im übertragenen, nicht im wörtlichen Sinn. Dafür spricht auch das in Abschnitt I verwendete Syntagma „idée du Déluge“ bzw. in Abschnitt XII der das einmalige Ereignis zum Generellen erweiternde Plural „les Déluges“.¹⁶

Es ist also eher die *ideale* Vorstellung von einer Umwälzung, die sich rasch, allzu rasch wieder „gelegt“ hat, als schon eine wirkliche gesellschaftliche Umwälzung, wie sie der Rimbaud der Voyant-Briefe von der Kommune noch erwartete und an der er auf seine Weise mitzuarbeiten hoffte. Y. Denis' ¹⁷ Deutung der Sintflut als Metapher für die Kommune und für die ihrer Unterdrückung nachfolgenden Ereignisse ist daher berechtigt, trifft jedoch nur einen Teil der Bedeutung.

Denis geht nämlich in seinem Bemühen, für jedes Element des Textes direkte referentielle Entsprechungen in der historischen Wirklichkeit zu finden, zu weit¹⁸; dadurch, daß er die metaphysischen Ausdrücke nur als Substitute historischer Begriffe sieht, verkennt er das Wesen poetischer Modellbildung. *Après le Déluge*

in Frage. Einzig aus der Perspektive des Hasen (II) ließe sich eine solche positive Bewertung ableiten. Sitzen hat für den unruhig wandernden und stürmisch vorandrängenden Rimbaud eine eindeutig negative Bedeutung; man denke nur an sein Gedicht *Les Assis*!

¹⁵ Vgl. im Brief an P. Demeny vom 15.5.71: „ils commenceront sur les horizons où l'autre s'est affaissé“.

¹⁶ Die von Rimbaud so geliebte Pluralisierung (vgl. auch K. Stierle, „Möglichkeiten des dunklen Stils“, in: W. Iser [Hrsg.], *Immanente Ästhetik*, München 1966 S. 186) läßt folgende Tendenz erkennen: sie macht Abstrakta zu Konkreta und Konkreta (wie *Déluge*) zu Abstrakta bzw. übertragenen Ausdrücken.

¹⁷ Y. Denis, „Glose d'un texte de Rimbaud: „Après le Déluge““, *Les Temps modernes* 23/1968, H. 260, S. 1261-1276. Bei ihm finden sich auch die Hinweise auf die Gebräuchlichkeit des Ausdrucks zur Bezeichnung der Kommune, u.a. verschiedene Hinweise aus V. Hugo, die in dieselbe Richtung wiesen, so etwa die folgende Passage: „*Le vieux monde*: (. . .) Arrête! c'est le juge. Arrête! c'est le prêtre. / Dieu t'a dit: Ne vas pas plus loin, ô flot amer! / Mais quoi! tu m'engloutis! au secours, Dieu! la mer / Désobéit! la mer envahit mon refuge! / *Le flot*: / Tu me crois la marée et je suis le déluge.“ (Epilog zu *L'Année terrible*, erschienen April 1872).

¹⁸ Vgl. Denis' Kommentar zu „Barbe-Bleue“ (ebd., S. 1263): „Thiers était glabre, et le Général Marquis de Gallifet n'avait pas encore le droit de porter la barbe boulangère. Cela n'empêche (. . .)“.

ist ein poetisches Modell, dessen Elemente zwar sehr wohl auch aus der weiteren geschichtlichen Umgebung der Kommune gewonnen sind, aber eben *nicht nur* aus ihr, sondern zunächst einmal aus der biblischen Geschichte des Alten Testaments und dem daraus abgeleiteten Weltverständnis. Rimbaud läßt das Material des literarisch-ideologischen Referenzmodells der *Genesis* und des politisch-ideologischen der Zeit *nach* der Kommune (dazu gehört u.a. die Fortschrittsideologie und der Kolonialismus der Dritten Republik) interagieren und zu einem eigenen poetischen Wirklichkeitsmodell verschmelzen. Dieses setzt zwar die genannten Modelle voraus, geht aber nicht in einem einzigen von ihnen auf, d.h. dieses Modell steht nicht bildhaft-dekorativ für eine eindeutige dahinter versteckte Bedeutung. Vielmehr 'hebt' es sie in etwas Neuem 'auf', das Rimbauds Einstellung zum Problemkomplex Revolution, Restauration, Religion, Fortschritt etc. bildhaft-offen vermittelt.

Der biblische Bericht (*Genesis*, Kap. 6-9) bildet den wichtigsten intertextuellen Bezug, auf dessen Hintergrund, ja mit dessen 'Mitwirkung' der Text gelesen werden muß, doch die überkommenen Elemente der Erzählung bekommen im neuen Kontext der Erinnerung an die Kommune und im Hinblick auf die sich daran anschließende allgemeine geschichtliche Entwicklung eine neue, meist sogar gegenteilige Bedeutung.

Zunächst ist, wie wir schon gesehen haben, von der Umwertung die jüdisch-christliche Einschätzung der Flut als Strafergericht Gottes betroffen, die in der Bibel die Voraussetzung für einen Neuanfang bildet, indem sie von den Sünden der Vergangenheit reinigt und die Geretteten durch den Bund mit Gott (Symbol hierfür ist der Regenbogen) stärkt. Doch nicht nur die Flut allgemein erhält bei Rimbaud einen neuen Stellenwert als eine von den Menschen, zumindest von einem Teil von ihnen, erwünschte positive Bewegung, sondern auch einzelne Elemente aus der Zeit nach der Sintflut. Im biblischen Bericht verläßt Noah die Arche, schlachtet Tiere als Dankopfer, worauf Gott ausdrücklich eine weitere Sintflut ausschließt, verschiedene Gebote (u.a. mehrfaches Fruchtbarkeitsgebot, Verfügung über die Natur, Todesstrafe für Kapitalverbrechen) erläßt und schließlich den Regenbogen als Zeichen des Bundes setzt. Diese Elemente erscheinen verändert und neu kombiniert bei Rimbaud wieder.

Im Gegensatz zum hieratischen Stil der Bibel kennzeichnet den Abschnitt II bewußte „mièvrerie“¹⁹; er gleicht den volkstümlich bis kitschigen Illustrationen von Schulbibeln aus dem 19. Jh.. In Rimbauds Text wirft sich nicht etwa wie in der Bibel Noah auf die

¹⁹ Vgl. Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Paris 1961, S. 154.

Knie, um Gott für die Errettung zu danken, sondern ein Hase, das geläufige Symbol der Ängstlichkeit und Feigheit²⁰ betet den Regenbogen an inmitten hasengerechter Nahrung, die überdies aufgrund volksetymologischer Anklänge (sainfoin: saint-foin)²¹ bzw. tatsächlicher etymologischer Verwandtschaft (clochettes: cloches) den Bereich der Religiosität in karikierend gebrochenem Licht erscheinen läßt. Ähnliches gilt für den Regenbogen, das Symbol der Versöhnung, der vom beschränkten Hasen in der Anbetung mit Gott selbst verwechselt wird.

Das Spinnennetz paßt zunächst gut in die Naturidylle von Abschnitt II. Auf der Ebene der metaphorischen Bedeutung, auf die der Leser durch das Symbol des Regenbogens bereits eingestimmt ist, bekommt das Netz der Spinne²² eine negative Bedeutung: der Betende ist in seiner Freiheit eingeschränkt, gewissermaßen ‚hinter Gittern‘ („à travers la toile d'araignée“) – ein vernichtendes Urteil über einen Freundschaftsbund, das sich durch das „J'avais été damné par l'arc-en-ciel“ aus *Une Saison en enfer* bestätigt findet.²³ Rimbauds Technik besteht also darin, Wörter aus der Isotopie des großzügig ausgeweiteten biblischen Sintflut-Berichts (Hase und Spinne als gerettete Tiere aus der Arche, wieder sprießende Pflanzenwelt, Gebet, Regenbogen) so zu kombinieren, daß der als Folie dienende biblische Bericht und die dahinter stehende Ideologie parodiert und damit kritisiert wird. Die gleichen Wörter und Wortgruppen lassen sich aber auch auf der Isotopieebene der metaphorischen Sintflut (Umsturz allgemein, Kommune)

²⁰ Die Gleichsetzung von „Hase“ und „feigem Bürger“ wird von Y. Denis (vgl. Anm. 17) mit mehreren zu Rimbauds Zeiten allerdings noch nicht publizierten Stellen bei V. Hugo belegt, so zum Beispiel in *Grandes Oreilles* (1872, ersch. 1888, in: V. Hugo, hrsg. von P. Albouy, *Œuvres poétiques complètes*, Paris 1967 (Bibl. de la Pléiade), Bd. III, S. 551/2): C'est un bel attribut, la longueur de l'oreille. (. . .) La Révolution est un phare trompeur/Qui mène au gouffre; il est utile d'avoir peur. – /De l'effroi qu'on n'a plus on fait de la colère;/Pour glorifier l'ordre, on mêle à de l'eau claire/Des phrases qui du sang ont la vague saveur;/Dès que le progrès marche, on réclame un sauveur; [. . .] on a l'honneur d'être un bourgeois authentique,/Ane en littérature et lièvre en politique. (24 mai 1872)“.

²¹ Laut *Petit Robert* ist „saint-foin“ eine volksetymologische Schreibweise für die *Esparsette* (erstmal 1549).

²² Zur Bedeutung von Spinnennetz als Bild beengender Einschränkung vgl. u.a. Ch. Baudelaire, *Spleen, Fleurs du Mal* Nr. LXXVII; ganz explizit als Netz kirchlicher und weltlicher Macht bei V. Hugo (vgl. Y. Denis, op. cit., S. 1275).

²³ *Délires II*, Rimbaud, *Œuvres*, ed. cit., S. 233.

lesen und erhalten damit eine zeitkritische Komponente: Rimbaud, wie vor ihm schon V. Hugo²⁴, verachtet die religiöse Inbrunst und Unterwürfigkeit feiger Bürger, die Gott für die Errettung vor der sozialistischen Kommune danken.

Durch den anschließenden Abschnitt III wird die Isotopie der beendeten Sintflut in den zusammengehörigen Abschnitten I und II (sie sind im Gegensatz zu allen anderen nur durch ein Komma getrennt) um ein weiteres Element ergänzt. Man könnte es das Thema der ‚unbetroffenen, regenerationsfähigen Natur‘ nennen. Tatsächlich gilt im biblischen Bericht die Strafe ja nur den sündigen Menschen, nicht der Tierwelt und schon gar nicht der Pflanzenwelt, die auch in der Bibel ohne spezielle Rettungsaktion überlebt zu haben scheint. Kaum („aussitôt que“) war also die Sintflut vorbei, herrschte in der Natur schon wieder die Idylle. Damit rückt der schon vorher erwähnte, refrainartige Satz wieder in den Blick, der zeigt, wie wichtig Rimbaud die Rolle der Natur als eine Art Kontrast zum Verhalten des Menschen ist. Die Natur zeigt sich nämlich in Rimbauds Sintflut-Modell nicht ganz unberührt vom (vorschnellen) Ende der Sintflut. Immerhin verbergen sich ihre während der Flut freigeschwemmten natürlichen Schätze („pierres précieuses“) wieder vor den Augen der die Welt nach Gottes ausdrücklichem Auftrag zurückerobernden und ausbeutenden Menschen (der Bürger der Dritten Republik) – doch die Blumen beginnen auch schon wieder wie eh und je zu blühen. Die Hoffnungen, die man vielleicht in eine Erneuerung durch die Natur hätte setzen können, werden durch das Kommende bitter enttäuscht. Auf die Feststellung, daß die Blumen nun voll erblüht sind (in Abschnitt XIII), folgt angesichts der in Abschnitt IV-XI vorgeführten Vergewaltigung der Natur durch die moderne Zivilisation der Ausruf „es ist ein Jammer!“

Die Menschen machen sich, ohne Rücksicht auf die ihnen von der Sintflut gebotenen Chancen für die Verwirklichung einer utopischen Zukunftsvision, wie sie Rimbaud in der Art der Frühsozialisten in den Voyant-Briefen propagierte, nach der Strafaktion Gottes gehorsam an die Verwirklichung seines Friedensdiktats (Abschnitte IV-XI). Die Reminiszenzen an die Gebote des biblischen Berichts werden jedoch immer schwächer und immer ferner liegend, je weiter der Text fortschreitet. Zuerst werden die Elemente der Schilderung in einen zeitlosen, mit dem biblischen Bericht durchaus vereinbarten Rahmen gestellt: so können zur Zeit Noahs wie heute „Schlachtbänke“ als Orte der Nahrungsgewinnung

²⁴ Vgl. das Bsp. in Anm. 20 und die ganze Sammlung *L'Année terrible* (1872).

und des Handels gelten, die Seefahrt („on tira les barques vers la mer“)²⁵ als eines der wichtigsten Mittel zur Unterwerfung der Welt unter die Verfügung und den Händlergeist der Menschen. Dann aber entfernen sich die evozierten Wirklichkeitselemente zunehmend von der biblischen Vorzeit und werden innerhalb dieses biblischen Rahmens anachronistisch: Eucharis verweist zunächst einmal (s.u.) in die griechische, der Zirkus als Ort des Martyriums in die römische Antike, „Barbe-Bleue“ ins Mittelalter; „castors“ als Metapher für die Bauwut²⁶, der erst 1866 von einem algerischen Städtenamen abgeleitete Neologismus „mazagrans“ (bei Rimbaud noch in Anführungszeichen wegen seiner ungewohnten Neuheit) und der größte Teil der folgenden Abschnitte VII-X in die neuere und neueste Zeit. Auf diese Weise werden die historischen Auswirkungen und Weiterungen der göttlichen Gebote aus dem Alten Testament bis in die Gegenwart sinnfällig macht.

Das *Schlachten der Opfertiere* und die *Todesstrafe für Menschen*, die ebenfalls vom göttlichen Gebot gedeckt werden²⁷, erscheinen ineinander verschränkt und damit identifiziert in den Abschnitten IV und V. Der Auftrag zur *Fruchtbarkeit* und *Vermehrung* findet seine Resonanz (Abschnitt XI) im Anjaulen des Mondes durch die Schakale, der ländlich pastoralen („sabots“, „vergers“) Liebeslyrik („églogues“), dem Knospen der Natur („bourgeonnant“) und zuletzt besonders deutlich in der verführerischen Eucharis. Das Gebot, *sich die Erde untertan zu machen*, wird in Abschnitt IV, in VI, IX und X stufenweise bis zur absurdesten Ausweitung moderner Zivilisation getrieben. Die Überflutung der Welt mit den Errungenschaften dieser Zivilisation bis in ihre letzten und äußersten Winkel („Alpes“, „le chaos de glaces et de nuit du pôle“) modelliert den zivilisatorischen ‚Fortschritt‘ als Sintflut nach der Sintflut.

Die Anspielungen auf die biblischen Gebote werden im modernen Zusammenhang ihrer göttlichen und positiven Aura entkleidet.

²⁵ Der Zusatz „(. . .) la mer étagée là-haut comme sur les gravures.“ deutet darauf hin, daß Rimbaud bewußt eine Collage-Technik für sein Modell (Bild) verwendet, die sich nicht an die ‚realistische‘ Perspektive hält. (Man vgl. die Verwendung von alten Stichen in M. Ernsts Collagen.)

²⁶ ‚Castor‘ in der Bedeutung ‚Bauherr, der sein Haus mit eigenen Händen baut‘, ist erst ein Neologismus unserer Tage.

²⁷ *Genesis* 9, 3-6:3. „Alles, was sich regt und lebendig ist, diene euch zur Nahrung. (. . .) 5. Und euer Blut, das heißt euer Leben, werde ich fordern; von jeglichem Tier will ich es fordern und vom Menschen, von jedermanns Bruder werde ich das Leben fordern. 6. Wer Menschenblut vergießt, des Blut soll durch Menschen vergossen werden! (. . .)“

Das Tieropfer, die Aufopferung des Menschen für Gott und die Kapitalgerichtsbarkeit werden von Rimbaud in einen Topf geworfen. In Abschnitt V werden durch die syntaktische Reihung („chez Barbe-Bleue, – aux abattoirs, – dans les cirques“) drei unterschiedlich berühmte Orte des Abschlachtens von Mensch und Tier in eins gesetzt und sogar noch (vielleicht in Anspielung an die Ermordung der ägyptischen Erstgeburt im Zusammenhang mit den 10 Plagen) mit dem billigenden „Siegel“ Gottes versehen. Der Binnenreim Barbe-Bleue: Dieu, die Anklänge zwischen Barbe-Bleue und Abattoirs, die Alitteration von sang, cirque, sceau und nochmals sang tun ein übriges, um auch suggestiv einen engen semantischen Zusammenhang zwischen sonst Unvereinbarem herzustellen.

Gott erscheint im poetischen Modell Rimbauds als der große Anstifter zum Gemetzel²⁸, der statt des versprochenen ‚Milch und Honig‘ im gelobten Land eine eigenartige Mischung von lebensspendender Milch (in Verbindung mit dem Fruchtbarkeitsgebot) und Blut fließen läßt: „Le sang et le lait coulèrent“. Rimbaud wendet sich durch diese Darstellung nicht nur gegen den grausamen Gott des Alten Testaments, der die Menschheit bis auf Noah und seine Familie ausrottet und von Abraham die Tötung des eigenen Sohnes verlangt, sondern gegen die auch noch für das Neue Testament wesentliche und noch sein eigenes Leben bestimmende Verbindung von Schuld, Sühne und Opfer, wie sie sich nur in Christus dem ‚Lamm, das für die sündige Menschheit zur Schlachtbank geführt wird‘ symbolisiert.²⁹

Die Liebe, von deren künftiger Entwicklung sich Rimbaud in den Voyant-Briefe so Großes versprach, bleibt trotz Sintflut eben aufgrund des göttlichen *Vermehrungsgebots* und der daraus abgeleiteten kirchlichen Sexualmoral auf dem tierisch-pflanzlichen Niveau stehen („chacals piaulant“, „grognant“, „bourgeonnant“). Prosaischer und klischeehafter als mit dem Vergleich der steigenden Säfte der Natur und der Feststellung „Es ist Frühling“³⁰ könnte die

²⁸ Eine solch blutrünstige Gottesvorstellung zeigt sich auch in *Le Mal*: „(. . .) Tandis qu’une folie épouvantable, broie/Et fait de cent milliers d’hommes un tas fumant; / – Pauvres morts! dans l’été, dans l’herbe, dans ta joie, / Nature! ô toi qui fis ces hommes saintement! . . . – / – Il est un Dieu, qui rit aux nappes damassées/Des autels (. . .)“ (*Œuvres*, ed. cit., S. 73).

²⁹ Rimbaud drückt seine Verachtung für das demütige Erleiden und das Sich-nicht-Auflehnen in *L’homme juste* (*Œuvres*, ed. cit., S. 112-114) aus.

³⁰ Vgl. den ähnlich desillusionierenden Beginn von *Chant de guerre parisien*: „Le Printemps est évident, car/ (. . .)“ (*Œuvres*, ed. cit., S. 88).

Aufforderung zur Liebe zwischen Menschen kaum ausfallen (2. Satz XI). Über die Anspielung auf die moralisch negativ bewertete Rolle der Eucharis in Fénelons *Télémaque*³¹ hinaus, die mit ihrem Namen die Bedeutung von ‚Lust, Liebreiz‘ aktualisiert, klingt im vorausgehenden, zur Massenveranstaltung ausgeweiteten religiösen Kontext („La messe et les premières communions [. . .]“), wiederum wie im Abschnitt II karikierend gebrochen, das vom gleichen griechischen ‚Charis‘ („Anmut“) abgeleitete Wort ‚Eucharistie‘ („Danksagung“) an.

III

Betrachtet man die Komplexität der eben besprochenen Textabschnitte, so fällt auf, daß trotz der thematischen Bezüge zu dem Blutbad unter den „fédérés“ während der „Semaine sanglante“ das referentielle Hauptgewicht nicht etwa auf die politischen und sozialen Ereignisse während und nach der Kommune, sondern auf den allgemeinen Prozeß der Eroberung der Welt durch die abendländische Zivilisation gelegt wird. Die Kommune stellt innerhalb dieser globalen, ursprünglich auf den göttlichen Geboten der jüdisch-christlichen Tradition beruhenden (Fehl-)Entwicklung der Menschheit nur ein kritisches Moment dar. Zudem erscheint diese Entwicklung in einem eigenartigen Zwielight: einmal ist sie vom Schluß, d.h. vom Wunsch nach einer neuen, reinigenden Flut her gesehen, negativ zu bewerten, zum anderen zeugt die breite Behandlung des Themas von einer gewissen Faszination durch den zivilisatorischen ‚Fortschritt‘, eine Faszination, wie sie etwa auch in anderen Texten aus *Illuminations* (z.B. *Villes*) begegnet.

Die Abschnitte VII und VIII fallen auf den ersten Blick aus der Zivilisationsthematik heraus, obwohl sie zusammen das Zentrum der mittleren Abschnitte bilden (IV+V+VI/VII+VIII/IX+X+XI). Die beiden sind als einzige durch (fast) identische Subjekte („enfants“ bzw. „enfant“) verbunden, kontrastieren auf der anderen Seite aber durch die Oppositionen Plural/Singular, Trauer („en deuil“)/Freude („tourna ses bras“), träumerische, passive Kontemplation/Aktivität, drinnen/draußen, Stille nach dem Sturm der Sintflut („encore ruisselante“)/freudig begrüßter (herbeigeführter?) ausbrechender Sturm („éclatante giboulée“). Rhythmisch wird der Wechsel durch die kookurrente Zäsur „Une porte

³¹ Eucharis (*Télémaque* VII. Buch) verkörpert die leidenschaftliche, verführerische Liebe (passion) im Gegensatz zur Pflicht und Tugend (vertu).

claqua --“ markiert, die das Startzeichen zum trotzigem, entscheidenden Ausbruch und Aufbruch gibt. Aus der traurigen Enge und Gefangenschaft der Gebäude, Kirche, Schule, Elternhaus, bricht ein Kind türeknallend in die große Freiheit aufs Land („hameau“) aus, um von den wunderbaren Möglichkeiten des Lebens („merveilleuses images“) nicht nur als Gefangener passiv zu träumen, sondern sie selbst aktiv zu erleben und zu beschwören.³² Der magische, unchristlich heidnische Charakter des folgenden Tanzes wird durch die Sympathie („compris de“) der Wetterfahnen und Turmhähne³³ unterstrichen und präfiguriert in der Auslösung der „éclatante giboulée“ durch die Körpersprache die spätere verbale Beschwörung der Sintflut.

Der Tanz mit seinem heidnischen Beigeschmack wird von einer Art Über-Mutter, der fremden und unpersönlichen ‚Erziehungsberechtigten‘ des Kindes („Madame***“), im darauffolgenden Abschnitt IX sofort durch eine disziplinierende Ausweitung zivilisatorischer („piano dans les Alpes“) und allein schon durch ihre Menge überwältigender religiöser Maßnahmen beantwortet („La messe et les premières communions se célébraient aux cent mille autels de la cathédrale.“), die das ‚wilde Denken‘ und Handeln in gesellschaftlich anerkannte und liturgisch festgelegte Bahnen leitet.

In den beiden entscheidenden Schlußabschnitten setzt sich aber doch der Zauberlehrling der „Sorcière“ durch, auch wenn wir über den Erfolg der Beschwörung im unklaren bleiben. Mit dem großgeschriebenen Stichwort „Sorcière“ weist Rimbaud selbst ausdrücklich auf ein zeitgenössisches literarisches Modell hin, das die Elemente des biblischen Berichts und der Erinnerung an die Kommune überlagert: es handelt sich um die schon zitierte *Sorcière* (1862), nach R. Barthes³⁴ das „Lieblingsbuch“ aller Michelet-Leser,

³² Vgl. dazu J. Michelet, *La Sorcière*, S. 39: „L'Eglise avait bâti à chaux et à ciment un petit *in pace*, étroit, à voûte basse, éclairé d'un jour borgne, d'une certaine fente. Cela s'appelait l'Ecole. On y lâchait quelques tondus, et on leur disait: ‚Soyez libres‘. Tous y devenaient culs-de-jatte. (. . .) la Renaissance (. . .) eut lieu bien plus encore, loin de l'Ecole et des lettrés, dans l'Ecole buissonnière, où Satan fit la classe à la Sorcière et au berger. Enseignement hasardeux, s'il en fut, mais dont les hasards mêmes exaltaient l'amour curieux, le désir effréné de voir et de savoir.“

³³ Das heilige Tier der heidnischen Gallier krönt ausgerechnet die christlichen Kirchtürme; außerdem ist der Hahn das Wappentier der französischen Republik im Gegensatz zum kaiserlichen Adler bzw. der napoleonischen Biene.

³⁴ R. Barthes, Vorwort zu J. Michelet, *Die Hexe*, München 1974 (zuerst in R.B., *Essais critiques*, Paris 1964).

von dem man bei den insgesamt zahlreichen Anklängen an Michelet im Werk Rimbauds annehmen kann, daß er es zumindest aus zweiter Hand gekannt hat.

Für Michelet ist die Hexe eine mythische Figur, die gerade wegen ihrer gesellschaftlichen Randexistenz die Mittlerrolle zwischen der von der Kirche seit dem Mittelalter geächteten Natur und dem Menschen (Mann) übernehmen kann; wie Barthes schreibt, existiert sie „nur in dem Maße, wie sie an einer ‚Praxis‘ teilhat, und genau das macht aus ihr, nach Michelet, eine progressive Gestalt: gegenüber der Kirche, die als eine unbewegliche ewige Essenz in die Welt gesetzt ist, stellt sie die sich schaffende Welt dar.“³⁵ Sie ist die „prêtresse de la Nature“, sie hat die Züge eines „Prométhée moderne“³⁶ als Symbol des von der Obrigkeit und der Kirche unterdrückten Fortschritts, der Wissenschaft, der Freiheit und der Sexualität.

Barthes sieht Parallelen zwischen der Rolle der mittelalterlichen Hexe und der „mythischen Figur des Intellektuellen, dessen, der auch Verräter genannt wurde, der sich von der Gesellschaft weit genug gelöst hat, um sie in ihrer Selbstentfremdung sehen zu können, und der auf eine Veränderung der Wirklichkeit drängt und doch ohnmächtig ist, sie zu bewerkstelligen.“³⁷

Rimbaud beurteilt in *Mauvais sang* seine eigene gesellschaftliche Stellung ähnlich. Als „schlechtes (böses) Blut“ und „nègre“ ist auch er ein Außenseiter der abendländischen, speziell der französischen Gesellschaft, der aber als „seit Ewigkeiten“ Unterdrückter nicht die Kraft zur entscheidenden offenen Revolte in sich spürt. Er versucht sich daher auch hier wie in *Après le Déluge* im beschwörenden Tanz mit Hexen und Kindern.

„Ah! encore: je danse le sabbat dans un rouge clairière, avec des vieilles et des enfants.“³⁸

IV

Wie die vorliegende Analyse vielleicht nacherlebbar gemacht hat, besteht die Eigenheit eines solchen komplexen poetischen Modells darin, den Leser durch eine starke (für manche gar unverträgliche)

³⁵ R. Barthes, Vorwort, S. 13.

³⁶ J. Michelet, *La Sorcière*, S. 32.

³⁷ R. Barthes, Vorwort, S. 14.

³⁸ *Oeuvres*, ed. cit., S. 214.

deautomatisierende Dosis an (zunächst) Unverständlichem zu erhöhter Aufmerksamkeit und zu einer sinnerschöpfenden Eigenaktivität anzuregen, die auch noch die geringsten strukturellen Auffälligkeiten eines Textes zur Sinnfindung einsetzen muß. Die Kombination semantisch in „normaler“ Rede unvereinbarer Bereiche in einer Art thematischer „Engführung“ bringt überraschende, neue Perspektiven und Verbindungen und kann so zu neuen Einsichten und Um-Deutungen führen.

Im vorliegenden Fall etwa wird die „normale“ Entwicklungsrichtung der modernen abendländischen Zivilisation, d.h. diejenige, die sich selbst durch „diluviale“ revolutionäre Ereignisse wie die Kommune von 1871 nicht hat aus der Bahn werfen lassen, als Folge des göttlichen Gebots nach der biblischen Sintflut, als Folge des jüdisch-christlichen Weltbilds dargestellt: Religiöse Bindung, Feigheit und Hörigkeit des Menschen, Opfergeist, Unterwerfung und Ausbeutung der Natur, technische und religiöse Eroberung und „Zivilisierung“ der Welt bis in ihre letzten Winkel (wie sie die Ideologie des Kolonialismus fordert) – dies alles ist nicht der „Fortschritt“, wie ihn sich Rimbaud im Gefolge der Frühsozialisten vorstellte, nämlich in Richtung auf eine harmonische, freie und glückliche Gesellschaft, sondern es ist ein Fortschritt, der lediglich den „ennui“ hervorbringt, statt des wahren „Wissens“, wie es die „Hexe“ als traditionelle Verkörperung der marginalen Gegenkultur in ihrer Einheit mit den natürlichen Kräften besitzt und wie sie im „unerzogenen“ Stadium des Kindes noch durchzubrechen scheint.

Die Engführung der Themen bringt zwar eine Vielfalt von neuen möglichen Bezügen und Ein-Sichten auf engstem Raum, jedoch wird diese Dynamik und Aktivierung erkaufte durch den Verlust von eindeutigen politischen Aussagen und Handlungsanweisungen. Ja, das Politische eines solchen Textes, selbst aktuellster politischer Probleme, ist, wie wir sahen, derart in einen grundsätzlichen und allgemeinen Um-Wertungsprozeß eingebettet, daß es auch ohne allzu offensichtliche Verweigerung und ideologische Sperre bei einer entsprechenden „sinnüberlegenen“ Vor-Einstellung zu moderner Lyrik einfach „übersehen“ werden kann. Doch wie soll ein Dichter auf dem Hintergrund der politisch-poetischen Erfahrungen des 19. Jahrhunderts Wahrheiten verkünden, wenn er sich darüber im klaren ist, daß selbst seine Identität nur eine von der Gesellschaft geliehene, von der Sozialisation konstruierte ist?

Die Entwicklung zum komplexen Denken, jenseits der einfachen, verkündbaren Wahrheiten setzt bei Rimbaud ziemlich genau datierbar mit den Voyant-Briefen (12. und 15. Mai 1871) ein, als er zwar während des Bürgerkrieges noch eindeutig politisch Stellung bezieht, aber bereits mit seinem berühmten „Je est un autre“

den Keim zum Zweifel legt.³⁹ Zunächst klingt dieses Diktum noch sehr romantisch, d.h. es wird das Anders-Sein betont, ohne daß dadurch bereits, wie später nach dem Scheitern der Kommune bzw. seiner „Idee“ von Kommune als verwirklichter Utopie, die grundsätzliche Unmöglichkeit einer Akzeptierung und Identitätsfindung innerhalb der bestehenden Gesellschaft gemeint ist.

Die komplexen poetischen Modelle der *Illuminations* und von *Une Saison en enfer* stellen den Versuch dar, die ihrer Eindeutigkeit verlustig gegangene Realität (des Ich und der Umwelt) wenigstens sprachlich noch zu bannen. Nachdem Rimbaud auch hier an Grenzen gestoßen ist – er mußte sich immer noch zumindest teilweise mit den gültigen Weltmodellen einlassen, wenn er nicht ganz auf Kommunikabilität verzichten wollte –, stellt sein sogenanntes Verstummen und seine Flucht in den Orient als Kolonial-Händler einen letzten verzweifelten, scheiternden und mit dem frühen Tod bezahlten Versuch dar, sich außerhalb der gehaßten abendländischen Gesellschaft mit ihren familiären, religiösen und politischen Zwängen nützlich zu machen bzw. sich ein für allemal durch schnell erworbenen Reichtum von ihnen zu befreien.⁴⁰

³⁹ *Oeuvres*, ed. cit., S. 346.

⁴⁰ Vgl. zu Rimbauds letzter Lebensetappe A. Borer, *Rimbaud en Abyssinie*. Essai, Paris 1984.