

In: Romanische Forschungen 80, 147-167.

DAS TRUNKENE SCHIFF Rimbaud – Magier der ›kühnen‹ Metapher?

I.

In den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts empfahl Verlaine den Dichter Rimbaud als früh verschieden und genial; das Publikum nahm diese Version begierig auf, und noch heute verübelt mancher Rimbaud, daß er nicht programmgemäß als Jüngling gestorben ist, sondern es gewagt hat, weiterzuleben und ein Mann der Wirtschaft und Wissenschaft zu werden. Jeder ›dunkle‹ Dichter beruft sich auf Rimbauds ›Kühnheit der Metapher‹ und ›Freiheit der Form‹¹, und auch der Literaturwissenschaft dient sein Werk als Fundgrube besonderer und neuartiger Metaphorik. Bei Rimbaud als dem Ahnvater magischen, hermetischen, alogischen Dichtens findet man die Durchbruchstelle der modernen poetischen Praxis, so wie man bei Baudelaire eine theoretische Vorwegnahme zu erkennen glaubt. So wurde die Dunkelheit vielfach zum Selbstzweck und das Verstehen kam aus der Mode.

Ein in der Romania viel gelesener Autor kennzeichnete die Situation mit folgenden Worten: »Seine dunkle Sprache hat ihn unter den Dilettanten berühmter gemacht als unter den Kennern . . . Denn Dummköpfe schätzen und bewundern nur das, was sie unter dunklen Worten zu entdecken glauben; sie halten für wahr, was schön in den Ohren klingt, was sich mit angenehmen Wortschwall geschminkt hat. « Das Zitat ist fast zweitausend Jahre alt; es stammt von Lukrez² und bezieht sich auf Heraklit. – Heraklit ist noch nicht verstanden, wenn die Dunkelheit seiner Worte festgestellt ist. Dasselbe gilt für Rimbaud.

1 Die vorliegende Arbeit entstand aus dem 2. Vortrag innerhalb einer Reihe, die das Studium Generale der Universität Freiburg i. Br. im Sommersemester 1967 zu dem Thema »Die Metapher in der modernen Lyrik« veranstaltete. Ich verdanke den Vorträgen und Diskussionsbeiträgen von P. Vonessen (»Metaphysik und Metapher«) und G. Neumann (»Das Metaphorische als Weg und Grenze in der Lyrik Paul Celans«) wertvolle Anregungen. – Zu dem Thema »Rimbaud – ein Klassiker der modernen Dichtungsform« erscheint eine gesonderte Publikation.

² Lukrez, *De rerum natura*, ed. A. Ernout (coll. des Universités de France ...Ass. Guillaume Budé – »Les belles lettres«), Paris 1955, S. 53, I, 639 ff.:

*»Heraclitus inquit quorum dux proelia primus
clarus ob obscuram linguam magis inter inanis
quamde grauis inter Graios qui uera requirunt.
Omnia enim stolidi magis admirantur amanti que
inuersis quae sub uerba latitantia cernunt,
ueraque constituunt quae belle tangere possunt
auris, et lepido quae sunt fucata sonore. «*

Aus den vielen Gedichten des »großen Magiers der Metapher«³ wählen wir »Das trunkene Schiff« aus, an dessen »Schönheit« sich Generationen von Dichtern »berauschten«, das man aber auch »albern . . . lächerlich . . . unnützlich« finden kann (Valéry)⁴. Seinen Ruhm verdankt dieses der Form nach eher traditionelle Gedicht einer Fülle von Bildern, von Metaphern⁵, so daß das Verstehen der Metapher einen Schlüssel zum Verständnis dieses hermetischen Ganzen ist. Die vorliegende Arbeit ist nicht der erste Versuch, die Fülle der Bilder zu erklären; in der umfangreichen Literatur über Rimbaud finden sich viele Deutungen des Gedichtes, in denen sich wiederum grundverschiedene Auffassungen von der Metapher spiegeln. Eine französische Schule (von Coulon über Etiemble bis S. Bernard⁶ stellt Einflüsse bzw. Entnahmen Rimbauds fest bei den Romantikern (von Chateaubriand bis V. Hugo), bei Baudelaire und Poe, bei Jules Verne und dem Kapitän Cook und endlich bei den verschiedenen damaligen Illustrierten (Magasin pittoresque und Tour du Monde). – Viele Hunderte von Seiten mußten die französischen Philologen durchsuchen, um ein einziges Bild Rimbauds oder den Teil eines Bildes zu finden; überdies ließen sie die reichste Quelle, die lateinische Antike, außer acht.⁷ Ihre Forschungen beweisen, daß Rimbaud ein belesener Mann war, – aber nicht mehr. Nirgendwo fanden sie Bildzusammenhänge oder gar den ganzen Aufbau eines Gedichtes. Fasziniert davon, daß es kühne Bilder schon vor Rimbaud gegeben hat, hielten sie es nicht für absurd, daß das Gedicht eine Kombination von Einzelheiten aus einer Vielzahl von Büchern sei. Das ›Durcheinander‹ der Bilder erklären sie mit der ›Tatsache‹, Rimbaud habe das Gedicht unter

³ Weinrich, H., Semantik der kühnen Metapher (in: DVJ, Bd. 37, 1963: 332).

⁴ A. Gide – P. Valéry, Correspondance 1890-1942, Paris 1955; Valérys Brief von Anfang August 1891 (S. 116), Februar 1892 (S. 146, vgl. S. 183 u.ö.); das wichtigste positive Zeugnis ist der Brief vom 7. September 1894 (S. 214 f.): »Rimbaud est le seul ingénieur de ce siècle qui ne soit pas fils du précédent... Le volume à faire sur lui le réduira à l'inutilité. Ça devrait s'appeler »Prolégomènes à l'analyse nouvelle«. Mon travail a été de chercher ce que ça pourrait être. L'inconscience chez Rimbaud paraît finir avec le temps qu'il a écrit. Déjà aux Illuminations, il y a des traces de duplicité du travail, etc. « Valéry hat – wie die Korrespondenz mit Gide zeigt – mehrfach eine Arbeit über Rimbaud geplant, die sich vor allem kritisch mit den Äußerungen Mallarmés (!) und dem »Enthusiasmus« Rivières auseinandersetzen sollte (vgl. Brief vom 1.1.1897 (S. 283) und den Brief vom Juli 1914 (S. 437)). – Valérys negative Äußerungen zum »Bateau ivre« (z. B. Brief vom 14. Juli 1908 (S. 417)) ändern nichts an der Tatsache, daß er sich sein ganzes Leben für die Illuminations begeisterte.

⁵ Ich möchte die Metapher als eine besondere Form des sprachlichen Bildes bezeichnen.

⁶ Die gesamte französischsprachliche Literatur über Rimbaud bis 1952 findet sich übersichtlich geordnet in E. Noulets Buch *Le premier visage de Rimbaud...*, Bruxelles 1953 (Bibliographischer Anhang).

⁷ Vgl. Meyerstein, E. H. W., »The Latinity of Rimbauds »Bateau ivre«« (in: *Durham University Journal*, Durham, März 1940: 102-121); hier findet sich eine Reihe von brauchbaren Hinweisen, die aber nur einen kleinen Teil der ›Entnahmen‹ Rimbauds von Horaz bis Lukrez darstellen.

dem Einfluß von Alkohol oder Drogen geschrieben; dem widerspricht allerdings, daß Rimbaud zum Zeitpunkt der Niederschrift des Gedichtes nicht einmal das Geld für Tabak hatte⁸.

Eine zweite, angloamerikanische Schule (E. Rickwood bis B. Weinberg und W. M. Frohock) deutet das »Trunkene Schiff« »symbolically« (allegorisch). Ihr Verfahren ist meist biographisch, zum Teil auch pseudo-psychoanalytisch; sie nimmt an, daß Rimbaud die Phasen seines Erwachsenwerdens zeigen will, und zeigt nun die Paralleleität von wörtlichem und übertragenem Sinn. Dieser Weg des Aufschlüsselns einzelner Bilder ist zu einfach, ist gleichsam eine Wort-für-Wort-Übersetzung. Natürlich kann dennoch eine psychoanalytische Interpretation, wie sie ansatzweise um G. Bachelard versucht wurde, durchaus sinnvoll sein⁹. Die dritte und letzte Richtung ist deutsch (von W. Küchler und H. Petriconi bis zu H. Friedrich und den neuesten Publikationen¹⁰). Sie übernimmt mehr oder weniger die Feststellungen der Franzosen und kommt weitergehend zu dem Ergebnis, daß sich das Gedicht – auch wenn man die Herkunft mancher Bilder kennt – jeglicher Deutung entziehe: »Zwischen den einzelnen Bildern besteht kein faßbarer Zusammenhang, denn eben auf ihre unvermittelte, verwirrende und überraschende Folge kommt es an. Es ist ein phantastisches Feuerwerk . . . aber jeder Rausch nimmt ein Ende¹¹.« In diesem Gedicht wird »zugunsten reiner Dynamismen der Realitätswert der Inhalte bis zur Unverständlichkeit zerstört«¹², die Bilder und Metaphern sind absolut, losgelöst, isoliert und in ihrem maximalen Widerspruch zur Wirklichkeit provozierend und kühn; das Ganze ist das Spiel einer »diktatorischen Phantasie«¹³, welche in reiner Willkür mit der zerschlagenen Welt macht, was sie will. Die deutschen Romanisten gehen einen entscheidenden Schritt weiter als die Autoren der französischen oder angloamerikanischen »Schule«. Sie versuchen nicht mehr, das Gedicht in direktem Zugriff zu deuten, und sie

⁸ Vgl. Arnould, Pierre, *Rimbaud*, Paris ²1955; Bonnefoy, Yves, *Rimbaud par lui-même*, Paris 1961; Hackett, C. A., *Rimbaud*, London 1957 u. a. neuere Biographien.

⁹ Vgl. Rickwood, E., *Rimbaud, The Boy and the Poet*, London 1924; Starkie, F., *Arthur Rimbaud*, London 1938; Fowlie, W., *Rimbaud, The Myth of Childhood*, London 1946; Weinberg, B., »»Le bateau ivre«, or the Limits of Symbolism« (in: *PMLA*, vol. LXXII (1957)); Frohock, W. M., *Rimbaud's Poetic Practice: Image and Theme in the Major Poems*, Cambridge (Mass.) 1963. – In der Richtung G. Bachelards arbeitet C. A. Hackett, *Rimbaud l'enfant*, Paris 1947, doch schließt er zu rasch von einzelnen, isolierten Textstellen auf die »archétypes oniriques les plus anciens« (s. Vorwort von G. Bachelard, S. 10).

¹⁰ Küchler, W., *A. Rimbaud*, Heidelberg 1948; Petriconi, H., »Das Meer und der Tod in drei Gedichten von Mallarmé, Rimbaud, Claudel« (in: *Romanistisches Jahrbuch*, 2. Bd. (1949)); Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik* (Kap. III), (rde), Hamburg 1956. Die in O. Klapps *Bibliographie der frz. Lit. Wiss.* (Frankfurt/M. 1960-1965) erfaßte deutschsprachige Literatur über Rimbaud seit 1956 kommt nicht über das Ergebnis H. Friedrichs hinaus.

¹¹ Petriconi, a. a. O., S. 288.

¹² Friedrich, a. a. O., S. 57.

¹³ Friedrich, a. a. O., S. 61 ff.

erkennen, daß eine primäre Unverständlichkeit und Unauflöslichkeit vom Dichter selbst gewollt ist.

Diesem Ansatz weiß sich die vorliegende Interpretation verbunden. Sie versucht, noch einen Schritt weiter zu gehen, und stellt die Frage, ob der überschäumenden Flut der Metaphern nicht eine verborgene Gesetzlichkeit zugrunde liegt und ob sich nicht aus dieser Gesetzlichkeit eine neue Möglichkeit des Verstehens ergibt, wobei das Gedicht seine Dunkelheit nicht zu verlieren braucht.

Wenn die Teile des Gedichts autonom sind, wenn die Inhalte nicht nur vertauscht, sondern sogar ausgelassen werden könnten (Etiemble¹⁴), darf man bei der Interpretation getrost von den »isolierten« Metaphern ausgehen: purpurne Düfte, grüne Lippen, murmelnde Milch der Frühe, Feuerregen von Diamantwind. Die Kunst der Metapher ist dann eine große, willkürliche »ars combinatoria«; die Phantasie spielt damit, das Eigenartigste zur allgemeinen Überraschung zusammenzustellen¹⁵. Wenn dagegen der Bildfolge und den einzelnen Metaphern eine Gesetzlichkeit zugrunde liegt, empfiehlt sich eine andere Methode: die Metapher nicht nur in ihrem Kontext zu belassen, sondern – so wie es der Wissenschaft von der Literatur entspricht – im Text, im Bezug zur Ganzheit des Gedichtes. Es soll nun erstens versucht werden, das »inkohärente« Gedicht und die »isolierte« Metapher in ihre *S i t u a t i o n* der primären Uneigentlichkeit zu stellen; weiter sollen die einzelnen *B i l d f e l d e r* sowie das sie umfassende Großfeld in ihrer Stimmigkeit und Notwendigkeit aufgezeigt werden; drittens versuchen wir im Nachvollzug eben jenes *N e u e* anzuvisieren, das in der Sprache der Metapher bedarf, um sichtbar zu werden; und endlich soll ein letzter Beweis aus der Geschichte der Literatur die innere Notwendigkeit des Gedichtes und seiner kleinsten Teile erweisen.

II.

Das Gedicht setzt so unvermittelt ein, als ob der Leser schon wüßte, was vor sich geht:

*Als ich die unbewegten Flüsse niederfuhr,
Da fühlte ich, daß mich die Treidler nicht mehr zogen:*

¹⁴Etiemble, *Le mythe de Rimbaud. Structure du mythe*, Paris 1961: 74.

¹⁵Man stellt nicht ohne Verblüffung fest, daß noch heute das gesamte Vokabular der Rimbaudliteratur von der zweiten Welle der Rimbaudrezeption (um 1908) geprägt ist und zwar insbesondere von Riviera (Claudel) und Apollinaire (Surrealismus). Apollinaires »Poetik« – leicht zugänglich im Bd. III der *Oeuvres complètes*, hrsg. von Décaudin u. a., Paris 1965 ff. – gibt noch heute weitgehend die Richtung der Rimbauddeutung an.

*Schreiende Rothäute hatten sie zum Ziel genommen
Und sie nackt auf vielfarbene Pfähle genagelt ...¹⁶.*

Später wird dieses Ich, das die Flüsse hinunter und ins Meer gleitet, Schiff genannt, doch ist sein Erlebnis weder das eines menschlichen Ichs noch das eines imaginären Schiffes. Der Leser bleibt desorientiert. Dunkelheit in der Dichtung hat viele Gründe; einer der wichtigsten ist die Angst des Dichters vor Profanation. Wir wissen das von Rimbaud selbst¹⁷, wir wissen es von Mallarmé und vielen anderen hermetischen Dichtern der verschiedensten Epochen. Man muß in solche Dichtung eingeweiht werden. In früheren Epochen genügte oft ein Wissen, daß man von außen an die hermetische Dichtung herantrug, um diese dem Verstehen zu eröffnen (z. B. bei Baltasar Gracián). In der Moderne ist es das Werk als Ganzes, welches den Schlüssel birgt.

Bei Rimbaud hellt sich manche Dunkelheit im Bereich der Metapher auf, wenn man aus der genauen Kenntnis des Gesamtwerkes erfahren hat, daß es immer wieder dasselbe ist, was den Zugang versperrt. Ein ›Trick‹ der Dichtungstechnik wehrt den zudringlichen Leser ab: am Schluß des Gedichtes steht ein kleiner Satz oder ein Passus, der alles Vorausgegangene in ein neues, gebrochenes Licht setzt, ja sofort zu einem zweiten Lesen unter neuen Voraussetzungen zwingt. In dem bekannten Gedicht »Le dormeur du val« reißt uns die letzte Zeile aus einer Art Idyll: der Mann, der da in der schönen Natur ruht, ist erschossen. Diese Kunst der Brechung übt Rimbaud bereits in den frühesten, lateinischen Werken (»Ver erat«), sie läßt sich in allen bekannten Gedichten zeigen (»Sensation«, »Les reparties de Nina«, »Ce qu'on dit aux Poètes ... «) und ist schlechthin stilbestimmend geworden in den Illuminations (»Vies«). Der Schluß eines Gedichtes zwingt zu einer neuen Optik, hebt aber das zuvor Gesagte nicht auf. In dem Prosagedicht »Vies« beschreibt der letzte Teil Fragmente einer Kindheit, und erst jetzt kann der Leser bei einer zweiten Lektüre den Anfang als den Traum eines künftigen Lebens im Orient, den Mittelteil als die Gegenwart einer »Biographie« erkennen.

In allen Strophen des »Bateau ivre« gibt es Elemente, die den Leser stützen und zweifeln lassen und die ihn desorientieren; aber gegen Schluß wird er gezwungen, sein ganzes bisheriges Verständnis in Frage zu stellen:

¹⁶A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, ed. Rolland de Renéville und Mouquet, Paris (NRF-Pléiade) 1946; nach dieser Ausgabe zitieren wir die Briefe und das lat. Werk; Rimbaud, *Oeuvres*, ed. S. Bernard, Paris (Garnier) 1960; nach dieser Ausgabe zitieren wir die frz. Dichtungen (S. Bernard berücksichtigt – was die Datierungsfrage betrifft – die Forschungsergebnisse der letzten Jahre). Eine angemessene deutsche Übersetzung des »Bateau ivre« liegt meines Wissens noch nicht vor; sie müßte zwischen der formalen Strenge eines W. Hausenstein und den Prosaversionen der letzten Jahrzehnte liegen: in reimlosen, mehr oder weniger freien, sechshebigen Versen, die vor allem dem Rhythmus und der Bildkraft Rimbauds entsprechen müßten.

¹⁷Z. B. in »Une Saison en Enfer« (Garnier), S. 228: »Je reservais la traduction« oder in »Illuminations«, S. 261: »J'ai seul la clef de cette parade sauvage«.

»Oh daß der Kiel zerbricht, oh käm' ich doch zum Meer! « (Str. 23) Während wir vorher dem Ich gutgläubig in einer wirklichen Fahrt gefolgt waren die Flüsse hinunter und in das Meer, wird uns hier gesagt, daß gar nichts geschehen ist, daß das Ich das Meer erst ersehnt, daß es seine Zerstörung erstrebt, ohne sie schon erreicht zu haben. Nach dreiundzwanzig Strophen wird eine Aussage gemacht, die dem bisher Gesagten radikal widerspricht. Die letzte Strophe nimmt die erste Aussage wieder auf und bringt den Leser vollends in Verwirrung:

*Ich kann nicht mehr, gebadet in eurem Ermatten, ihr Wogen,
Den Trägern des Tuchs die Spur ihres Kieles entreißen,
Nicht den Stolz der Fahnen und Wimpel durchziehen
Und nicht mehr schwimmen unter den gräßlichen Auge der Prahm.*

Wir kennen die Situation des sprechenden Ich nicht, darum fehlen uns die Voraussetzungen zum Verstehen; ein direktes Verstehen ist unmöglich. Wenn jemand im Zoo von einem »Bären« spricht, dann handelt es sich um ein brummendes, hin- und herwanderndes Tier; nachts zum Himmel schauend meint er ein Sternbild, wenn das Gespräch nicht gerade zufällig auf einen Menschen gekommen ist, der diese Bezeichnung verdient. Wir müssen jeweils die Situation kennen, um die Aussage in ihrem Gehalt zu verstehen. Im Normalfall des Alltags und der Dichtung ist die Sprechsituation selbstverständlich mitgegeben; in unserem Gedicht merken wir zuerst nur, daß sie uns fehlt und daß wir sie aus den wenigen Hinweisen erschließen müssen. Rimbaud hilft uns durch ein Bild:

*Wenn ich ein Wasser Europas ersehne ist es der Tümpel,
An dem kalt und schwarz zur duftenden Dämmerung
ein hingekauert Kind, voll Trauer, ein zerbrechliches
Schiff entläßt wie einen Schmetterling des Mai.*

Man wäre versucht, dies Idyll der vorletzten Strophe als einen hilflosen, das Ganze retardierenden Traum abzutun, wenn sich das Bild nicht durch die gesamte Dichtung Rimbauds verfolgen ließe. In dem lateinischen Gedicht »Ver erat«, in den Gedichten der mittleren Periode (von »Soleil et chair« bis »Memoire«) und auch in den späten Illuminations sitzen die Kinder am Ufer der Flüsse, der Seen, der Meere und erwarten das Neue¹⁸. Jedes Element ist wichtig: Europa und der schwarze Tümpel, wo am Abend voller Duft¹⁹ ein hingekauertes, trauriges Kind ein kleines, zerbrechliches Schiff entläßt wie einen Schmetterling des Mai. Und wie ein Kind (so

¹⁸Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Pléiade), 1961, S. 1290: »Pourquoi le spectacle de la mer est-il infiniment et si éternellement agréable? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six au sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire. (Mon coeur mis à nus)

eine kleine Rotznase, »morveux«) hingebungsvoll diesem Schiff folgt, sich auf es allein konzentriert und sich in ihm verliert, so daß es nicht spürt, daß es noch beinahe Winter ist (der Tümpel ist schwarz und kalt), so angestrengt bis zur Geistesabwesenheit muß auch das Ich des Gedichtes sein. Und diese Anstrengung, welche das Ich am Ende des Gedichtes nicht mehr zu leisten vermag, ist am Anfang des Gedichtes gelungen.

Anfang und Ende des Gedichtes integrieren sich und deuten gemeinsam auf die Situation des Ich: der Widerstand der Natur (Fleuves impassibles – la langueur des lames) und der Umwelt (haleur, équipages – l'orgueil des drapeaux, les yeux horribles des pontons) kann überwunden werden, das Ich sich »Träger flämischen Weizens und englischen Tuchs nennen«, denn es hat die fremde Bestimmung des Schiffes seiner eigenen untergeordnet ...²⁰. Man vertehrt nun auch die Bedeutung des kleinen, am Anfang eingesprengten Satzes:

*»Im wütenden Auf- und Niederschlagen der Gezeiten
Zog ich im letzten Winter, tauber als ein Kinderhirn,
Dahin... «*

denn hier wird wiederholt, was wir schon über die Ausgangssituation wissen: das Ich ist so hingeeben, das Selbstbewußtsein so reduziert, der Geist so abwesend, daß es nichts mehr wahrnimmt als seinen Traum, genau so wenig wie das Kind am Ende die Kälte spürt. Rimbaud dichtet hier, was er wenige Monate vorher programmatisch in seinen Briefen zum dichterischen Sehertum gefordert hat²¹: Dichtung als Ergebnis jener Auslieferung an den Strom des unbewußten Erlebens, die allein möglich ist durch die systematische Verwirrung und Konzentration aller Sinne. Aus wenigen Andeutungen ist die Situation erschlossen worden, aus der heraus das ganze Gedicht gesprochen ist und auf die sich die Fülle der einzelnen

¹⁹Die einzelnen Elemente erinnern nicht zufällig an die Mystik.

²⁰Baudelaire, a. a. O., S. 1261: »Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie, et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'object. L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines. « (Fusées)

²¹Brief vom 13. Mai 1871 und Brief vom 15. Mai 1871 (Pléiade, S. 251 ff.); dies Programm und seine Verwirklichung beschränken sich nicht nur auf unser Gedicht und die »Saison en Enfer«, sondern sind Grundlage seines gesamten Dichtens vom ersten Gedicht (Ver erat) bis zum letzten: überall ist es die Verbindung von Wasser, Konzentration und Wahnsinn, welche dem Dichter jene »puits de magie« (Veillées S. 282) erschließen, die seine Dichtung ermöglichen; so fragt er sich kurz vor seinem Verstummen: »Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils (!) et mes moindres mouvements. « (Villes, S. 227)

Metaphern zurückbezieht. Damit ist der erste Schritt zur Erkenntnis der Metapher geleistet. Die Metapher darf nicht vor dem Hintergrund der allgemein zugänglichen Realität gesehen werden, von der sie in irgendeiner Weise abweicht, sondern sie muß auf die Situation zurückbezogen werden, aus der heraus sie gesprochen ist; und diese Situation muß – wo sie nicht unmittelbar deutlich ist – aus den vorhandenen Aussagen, Bildern und Hinweisen rekonstruiert werden. Wir bemühen uns schon in der äußeren Schicht, die einzelnen bildlichen Teile des Gedichtes als notwendig und eigentlich, d. h. mit einem Wort Schellings als »tautorisch« zu verstehen. Schelling fordert in seiner Philosophie der Mythologie, es müßten die Mythen und ihre Bilder »ebenso eigentlich genommen werden, wie man Philosopheme zu nehmen pflegt«²². Das Dargestellte bedeutet nicht etwas anderes, ist nicht etwas anderes, als was gesagt ist. Der Begriff »Tautologie« ist zwar nicht schön, doch trifft er unser Bemühen: es geht nicht darum, in der Metapher Uneigentliches vom Eigentlichen zu trennen, sondern unsere Arbeit besteht umgekehrt darin, die tiefe Eigentlichkeit der Metapher zu erkennen. Allerdings ist es vielleicht nicht weniger schwer, die Erkenntnis Schellings in der Praxis anzuwenden, als sie zu haben.

III.

Die Situation, aus der das Gedicht spricht, ist nun deutlich geworden – aber das Verstehen ist eher mehr als weniger unserem Zugriff entrückt. Denn nun heißt es alles oder doch fast alles metaphorisch fassen: nichts ist bis zu dem erwähnten Bruch in der Strophe 23 unmetaphorisch. Der nächste Schritt soll die Metaphernballungen den verschiedenen »Bildfeldern« (H. Weinrich²³) zuordnen und deren Zusammenhang sichtbar machen.

Bei diesem zweiten Schritt auf dem langen Weg zur Einzelmetapher fragen wir danach, welche Sinnbereiche in der Metapher zur Einheit kommen. Die Antwort deutet sich bereits im Titel (Bateau – ivre) und in der ersten Zeile (Fleuves – impassibles) an und wird von drei Viertel des gesamten Wortschatzes bestätigt: der Bereich des flüssigen und des Meeres vereinigt sich mit dem Bereich des Gefühls, des Bewußtseins, des Traums. – Das Bildfeld »Meer des Gefühls« ist eines der wichtigsten in Mythos, Dichtung und Alltagssprache; ich verweise auf die »Triebe«, den »Strudel der Leidenschaften«, das »Aufwallen des Gefühls«, und darauf, daß man in der

²²Schelling, F. W. J., *Philosophie der Mythologie* (nach der Ausgabe von 1856), Bd. I, Darmstadt, 1966: 195 f.

²³Weinrich, H., »Münze und Wort, Untersuchungen zu einem Bildfeld« (in: *Romanica*, Festschrift für Gerhard Rohlfs, Halle 1958), S. 514. Für die vorliegende Arbeit waren zwei Aufsätze von P. Vonessen bedeutsam: »Die ontologische Struktur der Metapher« (in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 13 (1959) und »Der Mythos vom Weltschleier« (in: *Antaios* 4 (1962)).

Wut »schäumt«, in Mitleid »zerfließt«, Hoffnung »schöpft« und in Schmerzen »versinkt«. Das gilt auch für die von dem großen Bildfeld »Gefühlsmeer« umfaßten Bildfelder wie z. B. dem des »Lebensschiffes«²⁴. Rimbaud hat diese in allen Sprachen latente Möglichkeit fruchtbar gemacht. Er baut sein ganzes Gedicht aus dem Wortfeld des Flüssigen, Maritimen (fleuve, haleur, équipage, porteur marée, tempête, falot, coque etc.) und bedient sich dazu auch des Spezialwortschatzes. Da der Himmel über dem Meer genau so zu dem Bereich gehört wie die Inseln, Fische und Vögel, gibt es kaum ein Bild, das sich nicht integrieren ließe.

Um den metaphorischen Gehalt der Bilder zu erschließen, müssen diese einander zugeordnet werden. Ein Beispiel sei die bereits isoliert erwähnte Farbmotaphorik: es gibt viele Farben im Gedicht, doch vor allem jene aus dem Farbspektrum, welche in Strophe 12 mit »glauque« gekennzeichnet wird; sie entspricht dem griechischen »glaukosv, einer Farbe zwischen grün und blau: die des grünen Meeres (l'eau verte, Str. 5), das den blauen Himmel spiegelt, so daß es zur Metapher »grüne Azoren« (6) und umgekehrt zu »blauen Fluten« (15) kommt, so daß die Nacht grün und das nächtliche Meer »von Sternen vollgesogen« und »milchig schimmernd« (6) sein kann. – Einzelnen erscheinen die Metaphern überraschend und »kühn«, und man könnte den Kopf schütteln über solch abstruse Montage; im Zusammenhang aber zeigt sich ein Aussagewille, dessen Bestreben es offenbar ist, Meer und Himmel ineinander übergehen und eins werden zu lassen (s. IV. u. Anm. 31).

Ein anderes Beispiel sind die verschiedenen Aussagen über das Meer. Auch sie müssen einander zugeordnet werden, wenn sie etwas sagen sollen. Wir nehmen eine Kette von Bildern heraus: das Meer verschlingt (6), es schaudert (9), Küsse steigen langsam zu seinen Augen (10). Das Bild wird langsam geformt: das Meer stürmt mit der Dünung in tierisch-dummer, exaltierter Wut auf das Land (11); die Ozeane haben gleich Stieren eine Schnauze, ein Maul, das man von oben mit dem Fuß zurückstoßen kann (11), und nun folgt das Stichwort wie bei der Kette der Farbmotaphern: die Wasser des Meeres, diese Wellen und Fluten sind »grünblaue Herden«, denen – und jetzt erst befinden wir uns am Schluß der Metaphernkette – die Regenbögen wie Zügel angelegt werden (12):

*Ich folgte, monatelang, der Dünung im Sturm
Auf das Riff wie ein tierisch-hysterisches Toben,
Ohne zu ahnen, daß die leuchtenden Füße der Marien
Das Maul schmalbrüstiger Ozeane bezwingen könnten.*

*Ich stieß, wißt ihr, an unglaubliche Floriden,
Die ermischten die Blumen mit Augen von Panthern*

²⁴Auch hierzu ließen sich Beispiele aus verschiedenen Sprachen und Literaturen finden; man sagt etwa von jemandem, daß er sich »gehen, treiben läßt« oder daß er einen »Kurs verfolgt«, daß er »scheitert« etc.

*In Menschenhaut! Regenbögen, die wie Zügel den grünblauen
Herden angelegt unter dem Horizont der Meere.²⁵*

Die Metaphern ordnen sich auf eine Mitte hin, wo Rimbaud aus der Fortführung der metaphorischen Kraft der Sprache als letztes Glied die von ihm »erfundene« Metapher setzt, eine Zuspitzung, eine Ballung der voraufgegangenen Bildbezirke.²⁶ – Die verschiedenen Bildbereiche sind nicht von vorneherein fertig da (und nur zerrissen über das Gedicht verteilt), sondern wandeln sich, entwickeln sich miteinander auf jeweils einen bestimmten Punkt hin, wo sie dann ineinander übergehen und sich zur kühnsten Metaphernbildung steigern. Die Bildfolgen sind dynamisch.

Wie sich das Meer dauernd in der Metapher wandelt und aus der Metapher neue Metaphern entläßt, so verändert sich das Ich, welches diesen Wandel erlebt. Es fährt die fühllosen Flüsse hinunter, nennt sich Träger flämischen Weizens und wird, den Flüssen anheimgegeben, dorthin geführt, wohin es will, ins Meer. Rimbaud läßt das Ich in einer »schifflichen« Erlebniskette vor uns entstehen. Es kommt ihm offensichtlich nicht so sehr darauf an, dem Leser die Identität von Ich und Schiff zu suggerieren, sondern er erzeugt in uns eine fluktuierende Vorstellung von dem Subjekt des Gedichtes, das mehr ist als ein normales Ich und mehr als ein normales Schiff. Rimbauds Kunst besteht gerade darin, uns in der Schwebelage zu halten: in der zweiten Strophe meint man zu wissen, daß es sich um ein Schiff handelt, in der sechsten, wo das Ich im Meer badet, ist man wieder unsicher, und bis zur fünfzehnten Strophe hat man das Schiff schon beinahe wieder vergessen, so daß es schon nicht mehr verwundert, wenn das Ich den Kindern (!) die Wunder zeigen will, wenn es sogar beflügelt wird; aber von diesem Ruhepunkt geht es mit Strophe 17 rasch wieder in Richtung Schiff, bis es heißt »or moi, bateau perdu ... « und danach wieder in der Gegenbewegung bis zum Höhepunkt in Strophe 21, wo plötzlich das beinahe biographische Ich vor uns steht.

Es geht hier offensichtlich um das Gegenteil einer »absoluten« Metapher (»Identitätsmetapher«); dazu brauchte Rimbaud nur aus dem vorhandenen Arsenal zerbrochener Weltteile zwei Stücke, zwei Dinge zu einer Metapher zu vereinen und dies einfach hinzustellen; er aber schafft erst etwas im Laufe des Gedichtes und in vielfältigen Bildern, fertigt etwas kunstvoll über zwanzig Strophen an, das eine Art Einheit im Ursprung der Bereiche Ich –

²⁵ Auch das Tierische, »Stierhafte« des Meeres in Erregung hat in der Umgangssprache wie in der Mythologie seinen Ausdruck gefunden; die Flußgötter Griechenlands sind oft stiergestaltet; das Meer »brüllt«, es »rennt gegen das Land an« etc.

²⁶ Ähnlich zu deuten als Ende einer Kette und als Ballung des Vorhergegangenen sind z. B. »presque île« (17), »fileur éternel des immobilités bleues« (21) und »million d'oiseaux d'or« (22), vgl. S. 163.

Flüssiges Schiff ... erfahren läßt. Identität wird nicht gesetzt, sondern erfahren. Metapher ist nicht Montage (Schmuck), sondern Entdeckung.

Nicht die metaphorisch verbundenen Dinge sind bedeutsam, sondern das Geschehen. Das Ich schwimmt, badet, und das Schiff fährt, gleitet hinab. Metaphorisch ›vertauscht‹ wird der Körper (vgl. die erwähnten anderen Bildketten); was aber als Einheit erfahren wird, erlebt wird, ist die sich auflösende Körperlichkeit. Ihrer Darstellung dient vor allem die Metapher: Das Ich tanzt wie ein Korken auf den Fluten, der Rumpf von Fichtenholz zieht sich voll von Wasser, die Schoten werden spröde, das Ich wird auf den Wellen gewogen, es ist in der Dünung, stößt an Inseln und verfällt immer mehr, wird von Algen überwachsen, daß es fast eine Insel wird . . . am Schluß ist es nur noch eine wahnsinnige Planke. – Der eine Vorgang taucht in verschiedenen Darstellungen mehrfach auf: etwas reißt sich los vom festen Land, von der Erde und der Vergangenheit, es treibt im Wasser, im Flüssigen und in der Gegenwart, und im Maße der Auflösung erlebt es Neues und strebt nach oben, in die Luft und die Zukunft. Vielleicht läßt sich hier schon ein Grund andeuten, warum das Gedicht so metaphernhaltig ist, denn was ist Metapher selbst anderes als Auflösung von etwas Erstarrem, das wir uns angewöhnt haben »Realität« zu nennen; Metapher ist selbst eine Verflüssigung, eine Auflösung, die notwendigerweise jeder Geburt vorausgehen muß.²⁷ Die Metapher ist somit produktiv – doch gilt es dies weiter im Prozeß des Gedichtes darzustellen.

IV.

Auch der Sinn des »trunkenen Schiffes« entfaltet sich – so wie es an den anderen Beispielen gezeigt worden war – erst im Laufe des Gedichtes. Bisher wurden Bilder aus den einzelnen Strophen zusammengehalten und die dazwischenliegenden ausgelassen. Wir deuteten schon an, wie sich die verschiedenen Bildketten und -ebenen integrieren. Der Technik der vorsätzlichen Brechung der Bereiche hat H. Friedrich mehrere Seiten seines Buches gewidmet (»Einblendungstechnik«²⁸): Verschiedene Bezirke, Bereiche, »werden derart miteinander gekreuzt, daß der eine in den andern eingeblendet erscheint und alle normale Sachtrennung aufgehoben ist«. Im »Bateau ivre« führt diese Technik dahin, daß man bei einem oberflächlichen Lesen ganz desorientiert meint, es würde immer von etwas Neuem gesprochen;

²⁷ Vgl. Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, hrsg. von R. Steiner, Bd. 1, Stuttgart-Berlin-Leipzig, o. J., S. 425 ff. (Grundzüge allgemeiner Naturbetrachtung): »Das Flüssige ist ... das Element aller organischen Entwicklung, oder der natürlichen Bildung überhaupt«; daß die Geburt einem Schiffbruch gleicht, findet man in einem schönen Bild bei Lukrez, a. a. O., v. 220.

²⁸ Friedrich, a. a. O., S. 64 ff.

es gilt nun weitergehend zu merken, daß Rimbaud immer von denselben wenigen Dingen handelt, dieselben Bilder einander durchkreuzend weiterführt.

Die Bilder sind gebrochen, unterbrochen und stehen daher scheinbar isoliert nebeneinander. Doch sie kehren wieder: nichts, was je im Gedicht angesprochen ist, taucht nicht zumindest einmal wieder auf sogar die Meeresungeheuer, die Inseln, die eigenartigen Augen (wir bemerkten schon die Wiederkehr in Schluß und Anfang, die Wiederkehr der Kinder, der Farben etc.). – Was bedeutet es aber, daß die Metaphern nicht einfach hintereinander stehen, sondern ›verschoben‹ und ›gebrochen‹ durch andere sich entwickeln? Sie kehren wieder – doch nach welchem Gesetz? Denn daß es sich hier um kunstvolle und nicht willkürliche Sprache handelt, ist schon klar geworden.

Als erstes fällt auf, daß die Bilder aus sich ihr Gegenteil hervorbringen: (Str. 6) das Meer gerade noch fast mütterlich-liebevoll wird zu einem den Himmel verschlingenden Ungeheuer, (7) ganz programmatisch: Raserei und langsame Rhythmen, (8) der Himmel, der herabfällt, und das Wasser, das heraufsteigt, (9-10) der Tag und die Nacht, (11) Angriff und Abwehr des Tieres Meer, (12) Blumenaugen und Regenbögen, (13) gärende Sümpfe und Katarakte ... usw. Dasselbe gilt für den übergeordneten Wechsel von Sturm, wilder Bewegung, Bersten, Scheitern auf der einen und stillen Lunen, sanftes Wiegen, Ruhe auf der anderen Seite (3/4, 8, 11-14 und 7, 9, 15-16 etc.). Die Bilder kehren wieder in einer Bewegung des Auf- und Abschwellens.

Auch die entgegengesetzten Bilder oder Bildkomplexe steigern einander. In dem Maße der Verwandlung des Ich in das Wasser wird das Erleben und vor allem das Sehen weiter, größer und heftiger. Ebenso sind Liebesverlangen und Tod (Rot und Schwarz) einander zugeordnet und steigern sich wechselseitig. In Strophe 4-6 ist von Opfern, von Ertrunkenen die Rede und in Strophe 7 vom brünstigen Glühen, vom Gären bitterer Röten in Liebe. Gleiches taucht immer wieder leicht verändert im Wechsel mit anderem auf. Alle Bereiche treffen an verschiedenen Stellen (z. B. Str. 14) aufeinander in der geballten Form der Aufzählung. Das Prinzip der sich wandelnden Wiederkehr ist nicht weniger streng durchgeführt als etwa der Aufbau einer logischen Gedankenfolge. Wir können von dem Rhythmus der Metaphern und der Metaphernkomplexe sprechen²⁹. Wenn aber das Gedicht auch auf der bildlichen Ebene eine rhythmisch gegliederte Einheit ist³⁰, dann gilt es zu zeigen, daß auch dieser Rhythmus seine Funktion in dem vielschichtigen metaphorischen Geschehen hat.

²⁹ Zum Rhythmus vgl. F. W. J. Schellings *Philosophie der Kunst* (nach der Ausgabe von 1859), Darmstadt 1966: 279 ff. und 136 ff. Schelling faßt nach einer eingehenden Beschreibung zusammen: »Rhythmus... ist Einbildung der Identität in die Differenz«.

³⁰ Bei den »Illuminations« ist man sogar geneigt, vom »Bildreim« zu sprechen – so stark ist dort im metaphorischen Bereich der »Rhythmus«.

Aus der Starre des längst Vergangenen, der Erde gerät das Ich in die Bewegung, in den Fluß der Zeit und der Veränderung und löst sich auf in der absoluten Gegenwart, im ruhenden Wasser des Meeres. Mit dem Wasser kommt es dreimal hoch gegen den Himmel, und umgekehrt bricht der Himmel drei Mal in die Abgründe des Meeres.

Am Höhepunkt (Str. 19-21) durchbohrt das vom Meer emporgehobene Ich den aufglühenden Himmel, und die Himmel jenseits der Meere fallen durch Knüppelschläge in die brennenden Trichter. Dem Aufflug mit unaussprechlichen Winden, die dem Ich Flügel gaben (15), der letzten Anstrengung und Hoffnung folgt das Scheitern und das Bedauern (21). Der Aufflug, der am Morgen (Aube) zum Neuen führen sollte (*future Vigueur*), wird immer wieder versucht, doch der Himmel ist nicht golden und hat keine Vögel, sondern ist unendlich und für den Schauenden leer. Die Erwartung des Neuen bleibt unfruchtbar, der Aufstieg vergeblich, notwendig folgt das Ermatten. Am Höhepunkt steht eine der kompliziertesten Metaphern: Das Ich nennt sich (21) »*fileur éternel des immobilités bleues*« – »ewiger Stromer blauer Unbeweglichkeiten«.

Die vielen Ausdrücke aus dem Bereich der Mystik, die größtenteils von Rimbaud stammen, deuten schon an, welche metaphorische Funktion der Rhythmus der Bilder hat. Der Dichter, der Seher kann seine Bilder nicht anders als dem rhythmischen Verlauf aller Nachtzustände entsprechend darstellen. Ihre fluktuierende Bewegung, die scheinbaren Brüche und die fast monotone Wiederkehr sind der höchsten Form des Traumes, der Ekstase ebenso eigen wie die spiralförmige Bewegung des Ganzen. Dies haben natürlich Dichter, Mystiker und auch Psychologen theoretisch festgestellt³¹; durch die Kunst der Sprache erlebbar machte es aber

³¹ Hierfür nur zwei aufschlußreiche Belege bei Novalis und Freud. Novalis sagt in »Die Lehrlinge von Sais« (ed. P. Kluckhohn, Bd. 1, Leipzig 1928: 36 f): »Wenn dann jenes mächtige Gefühl, wofür die Sprache keine anderen Namen als Liebe und Wollust hat, sich in ihm ausdehnt wie ein gewaltiger, alles auflösender Durst und er bebend in süßer Angst in den dunkeln, lockenden Schoß der Natur versinkt, die arme Persönlichkeit in den überschlagenden Wogen der Lust sich verzehrt und nichts als ein Brennpunkt der unermeßlichen Zeugungskraft, ein verschluckender Wirbel im großen Ozean übrig bleibt. . . . Das Wasser, dieses erstgeborene Kind luftiger Verschmelzungen, kann seinen wollüstigen Ursprung nicht verleugnen . . . Nicht unwahr haben alte Weise im Wasser den Ursprung der Dinge gesucht, und wahrlich, sie haben von einem höheren Wasser als dem Meer- und Quellwasser gesprochen. In jenem offenbart sich nur das Urflüssige . . . Wie wenige haben sich noch in die Geheimnisse des Flüssigen vertieft, und manchem ist diese Ahnung des höchsten Genusses und Leben wohl nie in der trunkenen Seele aufgegangen. Im Durste offenbart sich diese Weltseele, diese gewaltige Sehnsucht nach dem Zerfließen. Die Berauschten fühlen nur zu gut diese überirdische Wonne des Flüssigen, und am Ende sind alle angenehmen Empfindungen in uns mannigfache Zerfließungen, Regungen jener Urgewässer in uns. Selbst der Schlaf ist nichts als die Flut jenes unsichtbaren Weltmeers und das Erwachen das Eintreten der Ebbe. Wie viele Menschen stehen an den berauscheden Flüssen und hören nicht das Wiegenlied dieser mütterlichen Gewässer und genießen nicht das entzückende Spiel ihrer unendlichen Wellen!...«

Baudelaire (Anm. 18 u. 19), Novalis, Plutarch (Anm. 28) lesen sich über lange Passagen wie

erst Rimbaud. Rimbaud dichtet nichts anderes als den Weg in die Ekstase. Daß alle seine Metaphern im einzelnen wie auch in der kompliziertesten Ballung dem Grundgesetz des Vorgangs gehorchen müssen, kann uns nun nicht mehr verwundern.

V.

Das Gedicht ist nichts weniger als eine Ansammlung unzusammenhängender Bilder. Die skizzierte Bewegung kehrt bei Rimbaud ähnlich immer wieder: schon in den frühesten lateinischen Dichtungen (Ver erat), am Anfang seines französischen Dichtens (Soleil et Chair) und auch noch fünf Jahre später in der *Illuminations*. Das ist einer Untersuchung wert – soll aber an anderer Stelle geleistet werden. Die ekstatische Bewegung und Bildfolge des Gedichtes erscheint so notwendig, daß man sich fragen muß, ob es vor Rimbaud nicht schon eine ähnliche Darstellung dieses Phänomens gegeben hat. Wir haben diesen Text gesucht ... und haben mehrere solche Texte gefunden. Das beste Beispiel ist die Schilderung einer Vision bei Plutarch in der Schrift »De genio Socratis³²«. Die folgende Zusammenfassung der wichtigen Abschnitte reiht Zitate aneinander; die Klammer verweist auf die entsprechende Stelle (Strophe und Vers) im »Bateau ivre«. Auf diese Weise werden sich auch einzelne, noch nicht integrierte Bilder aus dem Zusammenhang erklären.

Timarchus, der eben in die Philosophie eingeweiht worden ist, möchte von göttlichen Dingen wissen. Er geht zu einer Orakelhöhle, beachtet alle Zeremonien und erzählt bei seiner Rückkunft am dritten Tag sein Erlebnis. Zuerst umgibt ihn eine Finsternis (4,4: dix nuits), bis er nicht mehr weiß, ob er wacht oder träumt (8-10: je sais . . . j'ai vu. . . j'ai rêvé). In einem ziemlichen Krachen (2: tapage, tohubohus) bekommt er einen Schlag auf den Kopf, und seine Seele schwingt sich in die Höhe (15,4). Sie vermischt sich mit der Luft und dehnt sich aus wie

ein Kommentar zum dunklen Werk Rimbauds. Ein Großteil der Sätze aus dem obigen Zitat finden sich in leichter Verwandlung in den »*Illuminations*« – kann man daraus einen Schluß ziehen? Ich möchte es nicht tun, fährt doch Novalis selbst fort: »Darum lockt auch die Kinder nichts mehr als . . . das Wasser, und jeder Strom verspricht ihnen, in die bunte Ferne, in die schöneren Gegenden sie zu führen. Es ist nicht bloß Widerschein, daß der Himmel im Wasser liegt, es ist eine zarte Befreundung, ein Zeichen der Nachbarschaft, und wenn der unerfüllte Trieb in die unermeßliche Höhe will, so versinkt die glückliche Liebe gern in die endlose Tiefe. Aber umsonst, die Natur lehren und predigen zu wollen. Ein Blindgeborener lernt nicht sehen, und wenn man ihm noch soviel von Farben und Lichtern und fremden Gestaden erzählen wollte. So wird auch keiner die Natur begreifen, der kein Naturorgan . . . hat! « S. Freud spricht öfters von dem »ozeanischen Gefühl«, das die Träume trägt; vgl. S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (Ges. Werke, Bd. 14, London 1948), S. 1; Briefe 1873-1939, Frankfurt/M. 1960: 385.

³²Plutarch, *Vermischte Schriften*, Bd. 2, München und Leipzig 1911 (Klassiker des Altertums, H. Conrad, I, 2 (ed.)), S. 191 ff.; vgl. De sera numinis vindicta, a. a. O., Bd. 3 (I, 13), S. 493 ff.; vgl. M. Ninck, *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten – Eine symbolgeschichtliche Untersuchung*, Leipzig 1921.

ein Segel (in einem anderen Bericht Plutarchs fühlt sie sich wie ein Steuermann, der aus dem Schiff ins Meer gestürzt ist). Es raucht um die Seele (3-4) und sie wird sich gewahr, daß sie in einem Meer (4,1) von Licht schwimmt zusammen mit vielfarbenen Inseln (12,1 f.: incroyables florides) – von der Erde ist nichts zu sehen. Das Licht, das die Inseln umschimmert, ist blutfarben (7,4). Zwischen den Inseln öffnet sich das Meer, das von verschiedenen Farben schimmert, deren jede aber mit blau-grün (glaukos) vermischt ist (12,4). Einzelne Inseln sind losgerissen (3,3: Péninsules démarées . . .) und treiben wie die Seele umher . . . Im Süden hat das Meer Untiefen, ist seicht und morastig (13, 1-2), an anderen Stellen tritt es über die Ufer an das Land (11, 1-2). Die Wellen treiben die Inseln hin und her und herum und zwar in Spiralen. In das Meer gießen sich zwei Feuerströme, welche die grün-blaue Farbe zurückdrängen und bis ins Weiß aufhellen (20,2). Timarchus hat daran Vergnügen, bis er unter sich sieht und sich ihm ein Schlund von runder Gestalt zeigt, der tief, fürchterlich und schwarz ist (13,4: gouffres, 20,4: entonnoir). Herauf dringt ein gräßliches Heulen und Stöhnen von Tieren und Menschen (21, 1-2). Er wird von einer Stimme über alles belehrt, u. a. was die herumschwimmenden Monde bedeuten (20,1: lunules électriques). Noch andere Seelen schwimmen in diesem Meer (6,6 3 f.); sie sind in die Flüssigkeit eingetaucht und gehen auf und nieder. Es sind Seelen, welche sich aus der Tiefe emporgeschwungen haben und eine Art finsternen Nebel wie Kot (flientes – brumes violettes 17,2 u. 19,1) von sich abschütteln und somit vom Körper frei werden. Als Timarchus die Seelen genauer anschaut, bemerkt er, daß sie auf dem Wasser auf- und niedertanzen wie die Korken, die man zum Bezeichnen der Netze im Meer braucht (4,2: »plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots«) . . . In den Erklärungen, welche Timarchus erhält, ist von der guten Nahrung (19,3: confiture exquise) die Rede, von den Knüppelschlägen (20,3: coups de trique), welche die Seele auf sich nehmen muß, vom Losreißen (3,3) und von den Zügeln, welche die Seele braucht, damit das Tier in ihr gezähmt und gebändigt werde (12, 3-4: des arcs-en-ciel tendus comme des brides sous l'horizon des mers à des glauques troupeaux). All diese Visionen brechen plötzlich ab, sei es, weil der Seher das Ziel erreichte oder weil er scheiterte. Die Übereinstimmung der Stelle aus Plutarch mit dem Gedicht Rimbauds ist verblüffend, sowohl was das Material als was seine Folge betrifft. Wodurch unterscheidet sich dann das Gedicht Rimbauds von dem Bericht in Plutarchs Schriften? Rimbaud stellt ein ekstatisches Erleben dar, Plutarch erzählt davon. Plutarch berichtet, daß Timarchus die göttlichen Dinge verstanden, daß Timarchus sein Ziel erreicht habe, doch können wir das Faktum nur annehmen oder nicht annehmen - was es beinhaltet, wird nicht gesagt. Rimbaud vermag selbst das Scheitern präsent zu machen, es inhaltlich zentral zu gestalten als Absturz in die Katarakte, die Abgründe, die Schlünde. Rimbaud schafft ein Kunstwerk, das heißt hier: einen Raum des Metaphorischen, der sich nur im Vollzug eröffnet und auch nicht über das Gedicht hinaus andauert. Dieser Raum der

Dichtung wird kunstvoll aufgebaut, ist nicht wie im Bericht Plutarchs wie ein Gesteinshaufen verfügbar: er gibt sich im Vollzug (bzw. im Nachvollzug der Interpretation) seine Verständlichkeit - was wiederum impliziert, daß es von außerhalb keine Möglichkeit des Verstehens gibt (womit alle, die Rimbauds Unverständlichkeit behaupten, in ihrer Weise recht haben und behalten). Plutarch überliefert interessantes Material, Rimbaud schafft ein Kunstwerk.

VI.

Die Metapher löst Erstarrtes auf und führt ins Unbekannte. Man darf sie nicht isoliert betrachten, sie nicht lösen aus dem Text, der Situation, dem Feld, der Kette, dem Geflecht, in dem sie steht, nicht aus dem Raum, in dem sich mehrere Metaphern zusammenballen können. Die Metapher hat mehr Funktionen in der Lyrik als eine Theorie, die auf Aristoteles und der Logik aufbaut, erraten kann. Es gibt viele Schichten der Metaphorischen, und es ist daher selbstverständlich, daß sich gerade eine Metaphernballung jedem einfachen Zugriff entzieht. Da eine Metapher nur durch die Spannung zwischen einem Wort oder einem Satz und dem determinierenden Kontext entsteht, lassen sich Metaphern nicht isolieren und nicht auflösen, ohne daß sie eben als Metaphern vernichtet würden. ›Auflösen‹ hieße, den dunklen Sinn mit anderen Worten aufhellen, zur Klarheit kommen wie bei einem gelösten Rätsel. Und daraus ergibt sich, daß jede syn- und jede diachronische Metaphernforschung letztlich wieder zum Text führen muß, in dem sich die Möglichkeiten der Metapher in einer bestimmten Weise und für ein bestimmtes Ziel aktualisiert haben. Die Ekstase – und das ist ein letzter Schritt – ist nicht in der Metapher ausgedrückt, sondern die Ekstase ist metaphorisch; sie kann nur als Öffnung erfahren werden. Ekstase ist einer der Bereiche, die im Grunde immer schon metaphorisch sind und sich daher auch gar nicht anders in der Sprache erfahren lassen. Metapher ist eine Art Rückgang, Sprengung der Kruste der sogenannten Realität, der verhärteten und leeren Vergangenheit. Sie führt in die Verflüssigung, Bewegung, Gegenwart und ermöglicht auf diese Weise die Begegnung mit Neuem. Die Metapher verändert nicht die Realität, sondern eröffnet ›Realität‹ im Sinne von Wirklichkeit. Sie ist nicht Schmuck an der Dichtung, sondern ihr Ursprung, sie ist nicht leeres Spiel sondern Weg der Erkenntnis.