

Sonderband IV zum Jahrbuch
der Ernst Meister Gesellschaft herausgegeben
von Helmut Arntzen

Zweites
Ernst Meister Kolloquium

Ernst Meister und die lyrische Tradition
3. – 5. November 1993 in Münster

Rimbaud

Grund und Ankunft. Ernst Meisters Gegenbilder zu Rimbaud

Stefan Matuschek (Münster)

Wie viele andere lebt auch die Literaturgeschichtsschreibung von Gerüchten. Wie niemand anders jedoch beherrscht sie die Kunst, das, was sich in ihrer Küche daran zusammenbraut, zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung zu läutern. So beschreibt sie die falsche Nachrede, die bei ihr in Umlauf kommt, unter dem Hoheitstitel des Mythos, bietet Mythographie als Darstellung hausgemachter Gerüchte. In der neueren Literaturgeschichte ragt dafür ein Beispiel vor allen anderen eindrucksvoll heraus. Es ist eine Arbeit, die philologische Buchhaltertugend mit kriminalistischer Spür- und Anklagelust verbindet und eine Bibliographie als Verbrechenstagebuch phantastischer Nachrede verfaßt: «Le mythe de Rimbaud» von René Etiemble.¹ Er liest sich wie die Speisekarte der Gerüchteküche um Rimbaud. Und bei allem, was hier aufgetischt wird, fehlt nur eins: Rimbauds Werk. Wer sein gesamtes *œuvre* bis zum 20. Lebensjahr hinter sich bringt und dann nicht gehörig stirbt, sondern, ohne eine kunstwerte Zeile zu schreiben, noch bis zum 37. abenteuerlich weiterlebt, fordert die literaturgelehrten Biographen heraus. So ist Rimbaud der Musterfall, wie die Gerüchte um den Autor ein literarisches Werk verdrängen. Selbst in Deutschland hat der Name Rimbaud einen spannungsverheißend berüchtigten Klang, die Gedichte Rimbauds aber hat hier wohl kaum jemand im Ohr. Hinter den Mutmaßungen, die – ob Messias, Magier, Genie oder Lämmel – kraftvoll in alle Richtungen ausschlagen, hinter dem Rätseln und Spekulieren, wie die jähe Abwendung von der Dichtung zu bewerten sei, tritt das zurück, was tatsächlich als Werk vorliegt. Diese Diskrepanz zwischen den Gerüchten und den Gedichten herrscht auch in dem Kapitel der Literaturgeschichte, das hier

aufgeschlagen wird, in Ernst Meisters Verhältnis zu Rimbaud. Sie ist zugleich die Diskrepanz zwischen den Gerüchten und den Gedichten von Meister, genauer: zwischen dem, was Meisters Selbstkommentare sagen, und dem, was seine Gedichte zeigen.

Den deutlichsten Anlaß, von Meister aus zu Rimbaud zu kommen, gibt die Sammlung «Die Formel und die Stätte» aus dem Jahre 1960. Ihr Titel ist die Umkehrung eines Rimbaud-Zitats, das als Bruchstück gleich nach dem Titelblatt den Gedichten der Sammlung voransteht: « . . . *ich, gedrängt von dem Verlangen, die Stätte und die Formel zu finden.*» (FoSt, 5) Es handelt sich dabei um den Schluß aus «Vagabonds», einem der Prosagedichte der «Illuminations», in der von Meister benutzten Übersetzung von Walther Kückler.² In der Umstellung der Substantive steckt Meisters ganze Poetik. So jedenfalls sagt er selbst: «Ich lege den Ton auf die Stätte, um das Spiel der Formel mit sich selbst, das in der Dichtung Rimbauts, wie es wenigstens scheinen will, seine Wurzel hat, quasi abzubremesen zugunsten des Wirklichkeitsbezuges.»³

Dieser Satz ist kein Einzelstück bei Meister. Er fügt sich in eine Reihe von Selbstkommentaren, denen der Gegensatz Sprachspiel – Wirklichkeitsbezug insgesamt wie ein Leitmotiv unterliegt. In der Droste-Preis-Rede aus dem Jahre 1957 wird der religiöse Ernst der westfälischen Dichterin als Analyse menschlicher Existenz gegen die Leichtfertigkeit moderner Sprachspiellyrik gesetzt (Annette von Droste-Hülshoff oder Von der Verantwortung der Dichter; Prosa, 30-38), und mit dem Text aus dem Jahre 1971, der auf die Frage «Warum schreiben Sie?» antwortet, stellt Meister die eigene intellektuell-literarische Reifung als den Weg von «chimärischer Sprachmanipulation» zur Vergegenwärtigung, wie er sagt, zum «anwesend Machen des Wirklichen» dar (Fragment; Prosa, 19-24). In dieser kurzen Selbstbiographie des Dichters trägt der Jugendirrtum den Namen Rimbaud. Meister gibt seine Begegnung mit ihm als Krankheitsgeschichte aus. Als «angesteckt von Rimbaud» diagnostiziert und distanziert er sein eigenes Frühwerk, als Genesung offenbare das reife Werk nun den «Blick auf Existenz, deren Übersteigen durch mystizierende Sprachmanipulation chimärisch» sei (Prosa, 20 u. 23). Mit dem Nebensatz soll wieder Rimbaud getroffen sein, so daß nun ein zwei-

ter Urteilspruch über dessen Dichtung vorliegt: neben ‹Spiel der Formel mit sich selbst› nun ‹Sprachchimäre›. Daß Meister auch 1971 noch als Beleg für den ‹Wirklichkeitsbezug› seiner gereiften Dichtung aus der Sammlung ‹Die Formel und die Stätte› zitiert – und zwar das erste des abschließenden Gedichtpaares ‹Ich sage Ankunft› (Prosa, 22) –, zeigt, wie sehr er seine Poetologie als Ab- und Umkehr von Rimbaud konzipiert. Der französische Name wird zur Antonomasie für einen Irrweg moderner Lyrik. ‹Sprachspiel›, ‹Sprachexperiment› und ‹mystizierende Sprachmanipulation› sind die Schlagwörter, die ihn markieren (Prosa, 20 u. 23), und ‹Wirklichkeitsbezug› heißt der rechte Weg, den Meister statt dessen einschlagen will.

Man hat dies gern gehört, und viele Meister-Kommentatoren haben sich dankbar daran gehalten. Es gibt indes das – freilich philologeneitle – Vorurteil, daß die Dichter selbst ihre schlechtesten Interpreten seien. Und Vorurteile müssen nicht generell falsch sein. Man hat je erneut zu prüfen, ob sie stimmen. Umgekehrt könnte ja auch die Bereitschaft, dem Dichter die eigenen Erläuterungen abzunehmen, einem Vorurteil aufsitzen. Einem Vorurteil, von dem derjenige, der es ausgestreut hat, ahnt, daß es eines ist. Denn Meisters Selbstkommentar, der unter dem Vorwurf ‹Spiel der Formel mit sich selbst› Rimbauds Dichtung für den Irrweg moderner Lyrik verantwortlich macht, unterbricht sich mit dem Einschub: ‹wie es wenigstens scheinen will›. Hier liegt das erste Vorurteil, das zu prüfen ist: Trifft Meisters Rimbaud-Diagnose des chimärischen Sprachspielers zu? Das zweite liegt in der Selbsteinschätzung Meisters: Ist ‹Wirklichkeitsbezug› der angemessene Begriff für seine Gedichte? Ist die Dichotomie ‹Sprachchimäre› – ‹Wirklichkeitsbezug› überhaupt tauglich?

Um hier zu urteilen, wähle ich die Beispiele, die alle wählen: das erste und die letzten Gedichte aus der Sammlung ‹Die Formel und die Stätte›, ‹Der Grund kann nicht reden› und ‹Ich sage Ankunft I/II› (FoSt, 9 u. 81f.). Meister selbst und manche nach ihm haben darin die Bestätigung der Anti-Rimbaud-Poetik gesehen.

Anti-Rimbaud sind die Gedichte durchaus, doch in anderem Sinne, als es Meisters poetologische Dichotomie will. Beide Gedichte verbind-

det, daß sie ein Geschehen, das als Metapher des Schreibens, des Gedichte-Schreibens zu deuten ist, im Kontrastbild stummer Gegenständlichkeit auslaufen lassen. Als Inspirationskeim ist die Schreiberspitze auf dem Blatt Papier denkbar. Im ersten Gedicht wird sie durch die Homonymie von «Kiel» in das Bild der Meerfahrt überführt, das Geschriebene erscheint als «Flotte der Worte», den Kontrast gibt das leere Papier als Meeresgrund, in dessen Stille alles versinkt. Das letzte Gedicht nimmt die Anschauung aus der Pflanzennatur. Die Metapher des Schreibens heißt hier: «Von der Spitze/ des Dorns/ die Formel geerntet.» Aus der Konnotation leichter Handhabbarkeit wird dann der Kontrast gewonnen: Verwurzelung an festem Ort. Die in der Hand leichte Formel – das manipulierbare Wort – wandelt sich ins Gegenteil, zur Pflanze als Symbol der Ortsfestigkeit, worauf noch der Schlußvers insistiert: «an dieser Stelle».

Die Bildbereiche, in die beide Gedichte selbstreflexiv die Tätigkeit des Schreibens einfügen, gehören zum Grundbestand der philosophisch-literarischen Metaphertradition. Sie kann sich hier auf engem Raum reich entfalten, weil die knappe Syntax die Worte nicht, wie es zünftig heißt, gegenseitig monosemiert, sondern mit ihrem ganzen Bedeutungspotential zur Geltung bringt. Zwischen der Offenheit für traditionsweisende Leseerinnerungen und der Geschlossenheit des neu komponierten Bildes treffen beide Gedichte die anregendste Mitte. Auch wenn man sich nur an das hält, was für die Person Meisters naheliegt, ist eine Fülle von gelehrten Bezügen zu stiften. Um die Geschichte der Meerfahrt-Metapher hat ja Meister selbst sich akademisch bemüht, das Gedicht «Der Grund kann nicht reden» ist das konsequent aus dieser Tradition abgeleitete Gegenbild der Todesversicherung. Das Gedichtpaar «Ich sage Ankunft» zeigt sich besonders in seinem ersten Teil als eine lakonische Konzentration von Schlüsselwörtern, die alle in den theologisch-philosophischen Studienhintergrund von Meister passen. Das betrifft nicht nur die biblischen Anklänge – etwa die Gegenüberstellung Weisheit / Torheit aus dem 1. Korintherbrief –, sondern auch eine an das Motiv der Ankunft geknüpfte Eschatologie der Dichtung, wie sie Heidegger in seinen Vorträgen über Hölderlin entwirft.⁴ Solche Rückverweise erklären

allein noch nichts, aber sie zeigen den Horizont, in dem Meisters Gedichte zu sehen sind.

Auch Rimbauds Texte gehören dazu, gehören in die Metaphertradition der Meerfahrt und in die Ideengeschichte dichterischer Eschatologie. Hält man sich an Meisters Dichotomie, dann läuft die Interpretation wie am Schnürchen. Man braucht dazu nur neben dem titelliefernden Prosagedicht «Vagabonds» das prominenteste Versgedicht, «Le bateau ivre», zu wählen, um zwei Rimbaudsche Sprachchimären zwei Meisterschen Wirklichkeitsbezügen entgegenzusetzen. Was könnte chimärischer sein als die jede Vorstellungskraft überanstrengende Bildsprache des «Bateau ivre», was führte dagegen strenger illusionslos zur Wirklichkeit zurück als der Symbolwert des stummen Meeresgrunds? Was ist chimärischer als die synkretistisch aus religiösen und okkultistischen Traditionen genährte Suche nach der heilsbringenden Formel, was dagegen wirklichkeitsnäher als das deiktische «hier», «an dieser Stelle», das die Formelsuche in der Naturbetrachtung beendet? Schon die Titel scheinen die gesamte Programmatik gegen Rimbaud zu enthalten: Dem «Bateau ivre», dem redselig vielstrophigen «Poème de la mer»,⁵ wird – «Der Grund kann nicht reden» – Schweigen geboten, dem Irren der «Vagabonds» – «Ich sage Ankunft» – ein Ende gesetzt. Das letzte Gedicht, so wäre die Interpretation schön abzurunden, löst die Anti-Rimbaud-Poetik abschließend ein, indem es in direktem Rückbezug zum Titel die «leichte Formel», das heißt die Sprachchimäre, «schwer» werden und symbolisch erdfest verwurzeln läßt.

Diese Interpretation aber, ja überhaupt der an die Umkehrung «le lieu et la formule» – «die Formel und die Stätte» gebundene programmatische Anspruch hat wenig mit den Texten, viel jedoch mit einem Gerücht von Rimbaud zu tun. Und zwar mit einem der prominentesten, selbst sehr ins Gerede gekommenen: mit Paul Claudels Vorwort zur Rimbaud-Ausgabe des *Mercure de France* von 1912. Dieser Text macht Rimbaud zum christlichen Heiligen, auf wenigen Seiten zwar, doch mit der leidenschaftlichen Intensität dessen, der sich durch die «Illuminations» und «Une saison en enfer» aus dem Atheismus seiner Zeit zum Katholizismus bekehrt glaubt. Die Surrealisten, die den ganz anderen,

den blasphemisch revolutionären, den schwarzkünstlerischen Rimbaud wollten, haben Claudel dafür heftig attackiert. Im Rückblick zeigt dieser Streit wohl die entgegengesetzten Amplituden im Mythos Rimbaud, die Gipfel der frommen und rebellischen Verzerrung.

In dem kurzen Vorwort von Claudel aber findet sich neben der Bekenntnisrede genau das, was Meisters Beschäftigung mit Rimbaud kennzeichnet: die programmatische Zuspitzung von Rimbauds Dichtung auf das «Vagabonds»-Zitat «le lieu et la formule». Es ist Claudel, der für die Poetik der «Illuminations» diese Formel wählt, wobei er ein Kapitel aus «Une saison en enfer» als theoretische Grundlage hinzuzieht. In ihm schildert Rimbaud rückblickend eine Episode halluzinatorischer Dichtungsversuche und bringt sie mit der Kapitelüberschrift als sprachliche Verwandlungskunst auf den suggestivsten Begriff: «*alchimie du verbe*».⁶ Claudel kombiniert dies mit dem Prosagedicht «Vagabonds», so daß der «formule» als dichterischem Stein der Weisen die Verwandlungskraft ins goldene Zeitalter beigelegt wird. In «Vagabonds» bietet sich dafür die Formulierung «*état primitif de fils du soleil*»⁷ an. Claudel greift sie auf und konstruiert aus allem, indem er noch die christliche Konnotation des goldenen Zeitalters einfügt, seine Poetik Rimbauds:

Rimbaud a essayé de nous faire comprendre «la méthode» de cet art nouveau qu'il inaugure et qui est vraiment *alchimie*, une espèce de transmutation [. . .] il s'agit [. . .] de trouver: «le lieu et la formule», «l'Eden»; de reconquérir notre état primitif de «Fils du Soleil».⁸

Es liegt nahe, daß Meister sich an Claudel hielt, als er dasselbe Rimbaud-Zitat programmatisch in den Vordergrund stellte. Auch wenn er auf muttersprachliche Vermittlung angewiesen war, konnte er Claudels Vorwort von 1930 bis 1958 in drei deutschen Ausgaben lesen.⁹ Allerdings bewertet Meister anders als Claudel. Die so gedachte sprachliche Wandlungskunst lehnt er ab. Daß er dagegen «Wirklichkeitsbezug» fordert, erinnert an die Interpretation, die Hugo Friedrich 1956 in seiner «Struktur der modernen Lyrik» von Rimbaud gibt. Hier wird die Wirk-

lichkeitszerstörung durch diktatorische Phantasie diagnostiziert, wenn gleich Friedrich dagegen keineswegs einem neuen Wirklichkeitsbezug das Wort redet. Doch immerhin zeichnet er durch sein «abschließendes Urteil», das Rimbaud in Überspannung scheitern sieht, Meisters Rimbaud-Bild vor.¹⁰

Warum aber Claudel und Friedrich zitieren, wenn es um Meister und Rimbaud geht? Die Antwort ist einfach: Weil die sprachwandlerische Erlösungspoetik und die Diagnose der Wirklichkeitsnegation, die Meister mit dem Zitat «le lieu et la formule» und seiner kritischen Entgegnung «Spiel der Formel mit sich selbst» belegen will, nur bei Claudel und Friedrich zu finden sind und nicht bei Rimbaud. Schaut man auf den Text «Vagabonds» selbst, zeigt sich anderes.

Freilich hat die Wendung «moi pressé de trouver le lieu et la formule»¹¹ eine sprachmagisch eschatologische Konnotation. Doch man muß darauf sehen, in welchem Kontext sie hier präsentiert wird. Der Einfachheit halber gleich aus Küchlers Übersetzung:

ich [streckte] mich auf einem Strohsack aus. Und fast in jeder Nacht, kaum daß ich eingeschlafen war, stand der arme Bruder auf, mit verfaultem Munde, mit herausgequollenen Augen – so wie er sich träumte! und zog mich in den Saal, heulend den Traum seines blöden Kummers. Ich hatte in der Tat, in voller Aufrichtigkeit des Geistes, die Verpflichtung übernommen, ihn seinem ursprünglichen Zustand eines Sohnes der Sonne zurückzugeben, – und wir irrten dahin, uns nährend vom Wein der Spelunken und vom Zwieback der Straße, ich, gedrängt von dem Verlangen, die Stätte und die Formel zu finden.¹²

In «Wein», «Zwieback» und «Formel» kann man den Nachklang der Eucharistie hören, im Ziel der Sonnen-Sohnschaft und der zugehörigen Pilgerichtung zu «Stätte und Formel» die Idee eines poetischen Erlösungswerks. Wer aber dies als Rimbauds Anspruch oder kritisch als Rimbauds Verblendung ernst nehmen will, muß den gesamten übrigen Text ignorieren. Denn hier erscheint die Erlösungsidee im realen Elend, und zwar nicht fromm als Hoffnung in der Not, sondern kraß das eine als das an-

dere, die Pilgerfahrt als Herumtreiberei. Der Text zeigt realistisch drastisch, was der Titel ankündigt: «Vagabonds», *Landstreicher*. Wer Söhnensohn sein soll und will, ist hier «der arme Bruder, mit verfaultem Munde, mit herausgequollenen Augen», «heulend», in «blöde[m] Kummer». Was woanders die Transsubstantiation des Heilands bedeutet, ist hier die Magenfüllung der Herumtreiber, «Wein der Spelunken» und «Zwieback der Straße». Dem unerreichten Irgendwo von «Stätte und Formel» spricht das konkrete Hier «auf einem Strohsack» Hohn. Die imaginäre Erlösung als realistisches Elend zu zeigen – das ist Rimbauds Poetik in diesem Gedicht.

Rimbauds Dichtung ist insgesamt auf keine Formel zu bringen. Nicht einmal auf eine entwicklungsgeschichtliche. Denn «Une saison en enfer», worin man den endgültigen Widerruf und Schlußstrich des Dichters sehen wollte, ist nicht das letzte Werk, die «Illuminations» liegen zum guten Teil danach. Wer Rimbaud als gescheiterten Dichter bezeichnet, sagt damit viel über die normale Erwartung an eine Poeten-Vita. Doch sagt er auch etwas über Rimbauds Werk? Soll auch das gescheitert sein? Rimbauds Dichtung ist eine ganz eigene Verbindung des Gegensätzlichen, das eindrucksvollste Zeugnis an Virtuosität, die souverän zusammenfaßt, was üblicherweise nicht zusammengeht. In «Vagabonds» ist die Idee dichterischer Eschatologie mit kraß ernüchterndem Wirklichkeitsbezug vereint, so daß man nicht entscheiden kann, ob Leiden, Verzweiflung, Klage oder Hohn die angemessenste Interpretationsvokabel ist. Nur eines ist sicher: Es ist kein Spiel der Formel mit sich selbst. Und die Überzeugungskraft dieses Gedichts hat wenig damit zu tun, ob dahinter tatsächliche biographische Ereignisse stehen. Es ist die Überzeugungskraft von Rimbauds Worten, nicht die von seinem Leben. «Le bateau ivre» gibt dafür ein weiteres Beispiel. Nach vielstrophiger äußerster Überanstrengung der Vorstellungskraft – nach den «Sprachchimären» – schwenkt es, angekündigt als Sehnsuchtsbild («Si je désire [. . .]»), zu einer realen Szene traurigen Kinderspiels, schwenkt von den Euphorien des trunkenen Schiffs zu einem in seiner Schlichtheit ergreifenden Bild eines Kinderschiffchens auf der Pfütze.¹³ Die Opposition Sprachchimäre – Wirklichkeitsbezug ist also keineswegs geeignet, Rimbaud auf eine Sei-

te zu schieben. Wer an ihr festhalten will, könnte sie verwenden, um die innere Spannung in Rimbauds Gedichten zu bezeichnen.

Aber auch die andere Trennungsrichtung dieser Opposition stimmt nicht. Was soll der Wirklichkeitsbezug bei Meister sein? Wenn man nach einem Begriff für die Gedichte «Der Grund kann nicht reden» und «Ich sage Ankunft I/II» sucht, dann ist wohl der am geeignetsten, der mitunter auch für Rimbaud eintreten soll: der Begriff «Symbolismus». Und zwar nicht so, wie er zur unklaren Epochenbezeichnung geworden ist, sondern in dem eng am Symbol-Begriff orientierten Sinne, wie ihn Jean Moréas in seinem Manifest verkündet hat. Symbolismus wird hier als die Kunst erklärt, Naturbilder, Handlungen, überhaupt konkrete Phänomene so darzustellen, daß sie weder für sich selbst noch geradezu als konstruierte Anschauungen stellvertretend für eine Idee stehen. Sie seien vielmehr – und so bestimmt Moréas das Symbol feinsinnig als Mittellage zwischen Realismus und Allegorie – «des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités [. . .] avec des Idées primordiales». ¹⁴ Damit ist recht gut die Funktion der Naturbilder, der Handlungen, überhaupt der konkreten Phänomene bei Meister bezeichnet. «Ankunft/ hier bei des Lichtes/ wirklichem Schilf» ist kein Wirklichkeitsbezug. Es sagt etwas aus, was sich nicht ereignen kann, ist also auch, wenn man will, eine Sprachchimäre. Der Vers «Ich sage» zeigt dies an. Die Bedeutung dieser Worte liegt nicht in der Wirklichkeit, auf die sie zeigen, sondern in ihrer – mit Moréas gesagt – Affinität zu religiösen Ideen, hier in der Affinität des Wortes «Ankunft» zur Idee der Parusie.

Meisters Gedichte liegen in genau der Mitte zwischen Realismus und Allegorie, die Moréas als Symbolismus bestimmt. Läßt man gelten, daß Rimbaud zwar nicht in Moréas' Sinne als Symbolist zu etikettieren ist, daß aber auch Rimbauds Gedichte die notwendige praktische Vorlage sind, von der aus Moréas' Manifest erst möglich wird, dann kann man gegen manche Gerüchte das Verhältnis Rimbaud – Meister nüchterner einschätzen. Ihre Opposition ist nicht konzeptuell in einem verschiedenen Bewußtsein von Sprache und Wirklichkeit begründet, sie ist besser in den dagegen freilich bieder herkömmlich klingenden Kategorien Stil und Motiv zu bestimmen. Prolix als Irrsal der eine, lakonisch ruhig der

andere, zeichnen Rimbaud und Meister konträre literarische Bilder, deren Anspruch, die menschliche Wirklichkeit zu zeigen, gleichermaßen chimärisch und wirklichkeitsbezogen ist. Und diese Alternative ist nicht für einen von beiden, schon gar nicht für einen gegen den anderen zu entscheiden, sondern für Gedichte überhaupt.