

IV. Zur Erneuerung des Seherprogramms

Der Essay *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität*¹ ist vermutlich die wichtigste theoretische Arbeit Volker Brauns in den achtziger Jahren.² Geschrieben 1983, also hundert Jahre nach der letzten Aufnahme des Privatmannes Rimbaud in Abessinien. Mit der Beschreibung dieses gespenstischen Bildes³ setzt der Prolog ein, als ein Versuch, in diesem Fremden die Gestalt des jungen Dichters wiederzufinden. Im Zentrum stehen die sogenannten Seherbriefe Rimbauds (An Georges Izambard, 13. Mai 1871; an Paul Demeny, 15. Mai 1871). Wir hatten sie bereits gestreift anlässlich der Blochrezeption. Braun verweigerte sich, wie wir feststellten, bei der Auslegung des Neuen der Blochschen Bewußtseinsklasse des Noch-Nicht-Bewußten und konzipierte es als Aufhebung des Verdrängten.

¹ Teile des Essays trug Braun am 4. Mai 1984 in der Akademie der Wissenschaft und der Literatur in Mainz vor, in deren Publikationsreihe der Text (Abhandlungen der Klasse der Literatur, 4/1984 (Stuttgart: Steiner, 1985)) erstmals erschien. Die erste reguläre Veröffentlichung fand im 5. Heft von Sinn und Form des Jahres 1985 statt, zusammen mit Max Walter Schulz: *Sehen. Notate zu Volker Brauns Rimbaud-Essay*. Ich zitiere nach dieser Fassung, Braun (1985); Belege fortlaufend im Text. Wiederabgedruckt und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich, wurde dieser Aufsatz im zweiten Essayband Brauns *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*, Reclam-Leipzig (1988), 96-121 und *edition suhrkamp* (1988), 111-139. Der letztere Abdruck enthält einige kleinere Änderungen, die wichtigste ist im Seher-Abschnitt die Erinnerung an "Trotzkis große Vision [...] vom Menschen, der wie die gesellschaftlichen auch seine Körperprozesse beherrschen lerne", Braun (1988), 120. Sie fehlt in der Sinn und Form-Fassung als auch in der parallelen Reclam-Fassung. Wiederabgedruckt, mit der Trotzki-Passage, in *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 8, 8-42.

² Das ist erkennbar an der Vielzahl von Arbeiten, in denen dieser Essay im Mittelpunkt steht, beginnend mit Schulzens Notaten, die der ersten regulären Veröffentlichung in Sinn und Form, beigegeben waren. Man ist versucht anzunehmen, daß diesem ungewöhnlichen Verfahren die Absicht der Redaktion zugrunde liegt, die verstörenden Momente dieses Textes soweit als möglich zu neutralisieren. Andererseits läßt sich mit gleichem Recht behaupten, daß die Redaktion sofort die Bedeutung dieses Textes erkannte, publizistisch mit dem Abdruck des Schulz-Textes unterstrich und möglicherweise eine Debatte über Brauns Krisenerfahrung für notwendig hielt. Schulz würdigt jedenfalls gleich im ersten Satz den Rang des Braunschen Essays und stellt mit berechtigten kritischen Blick auf Rimbaud die Seherbriefe in den Vordergrund. Die Arbeiten bis 1989 (Cosentino (1987) und Subiotto (1987/1988)) interpretieren den Rimbaud-Essay als Poetik für die neuartigen Schreibweisen in der Lyrik. Nach 1989 kommt die Rezeption erst richtig in Fahrt. Leeder (1999) benutzt den Text zum Vergleich mit der jüngeren Dichtergeneration. Andere Verfasser ziehen Verbindungen von Brauns Essay zu Rimbauds Epochen-Gedicht *Le bateau ivre* zu dem 1981 entstandenen Text *Der Eisenwagen* und dem 1963 entstandenen Lang-Gedicht *Schiff im Land*. Dieser Text fällt im Ton völlig aus den Gedichten der Frühphase heraus und wurde erst im Kontext der Werkausgabe veröffentlicht (Claas (1993); Grauert (1995), 3. Kapitel; Schuhmann (1999), leicht gekürzt wiederabgedruckt in Schuhmann (2004). Zum zehnjährigen Jubiläum des Braun-Essay schrieb Gunnar Decker (1993) einen Essay, der dessen Aktualität unter den neuen politischen Verhältnissen herausstreicht. Erwähnenswert ist hier Albert (1991), obwohl es sich nicht um eine eigenständige Veröffentlichung zum Thema handelt. Die Literaturwissenschaftlerin beschäftigt sich mit zwei im Jahre 1989 herausgekommenen Anthologien mit Texten über Rimbaud. Die Auseinandersetzung mit Braun nimmt hier den breitesten Raum ein, im schneidenden Abrechnungston, wie er in den ersten Jahren nach dem Zusammenbruch des Realsozialismus die literarische Öffentlichkeit prägte.

³ Abgedruckt bei Bonnefoy (1986), 169.

1. Fast verschütteter Kern der Seherbriefe: Das Neue

Das Neue, eine zentrale utopische Kategorie, ist in doppelter Hinsicht, als Begriff und als Sache, die Zentralkategorie der Mai-Briefe Rimbauds: sie durchdringt und ordnet alle übrigen. So erst erlangt die historisch abgelaufene Rolle des Sehers eine unverhoffte Aktualisierung: nicht daß der Dichter aufs Seheramt, sondern daß der Seherdichter aufs Neue verpflichtet wird, macht den Rang der Texte, vollzieht den Bruch mit der Tradition. Der platonische Prototyp (vorgestellt in "Phaidros", auf ungezählte Weise wiederholt) erläutert den Akt des "Sehens" als Rück- oder Wiedererinnerung an die vorweltlich geschauten Ideen, denen als ewige und darum entwicklungslose, das Neue eine gänzlich unbekannte Qualität bleiben muß. Es wird sich zeigen, daß es unnötig ist, wie Braun, zwischen Meinen und Sagen mehr oder weniger zu unterscheiden, um die Briefe Rimbauds gegen die falsche Bewunderung ihrer Interpreten zu verteidigen. Rimbaud zieht selbst folgende Summe seiner Überlegungen: "Indem wir das erwarten, fordern wir vom *Poeten* das *Neue* - an Gedanken und Formen. Jeder geschickte Verseschmied glaubt ja schon, er habe diese Forderung erfüllt, aber es ist durchaus nicht so!"⁴

Es schälen sich folgende Grundzüge des Programms heraus: der Dichter soll sich in einen Seher (und Arbeiter) verwandeln, der als Zielpunkt seiner Bestrebungen, das Unbekannte", zu erreichen sucht durch die Mittel der Selbsterniedrigung, der Selbsterkenntnis und Selbsterweiterung (mit der Grundvorstellung "Ich ist ein anderer") sowie der Methode der "langdauernden, unerhörten und wohlüberlegten Entgrenzung aller Sinne". In einem Übersetzungsvorgang von Erkenntnis (des Unbekannten) in soziale Wirkung macht sich der Dichter zu einem "Vervielfacher des Fortschritts". Aufgrund seiner Verantwortung gegenüber allen Lebewesen (den Menschen sowohl als den Tieren) versteht sich die Form dieser Dichtung als "objektiv"; sie entwickelt eine neue Sprache von größerer Dichte, Unmittelbarkeit, Verständlichkeit, die der jeweiligen Beschaffenheit des Heraufkommenden gerecht wird, aber der Tat, statt sie wie bisher zu besingen, vorausseilt. Damit sich die Dichtung jedoch als objektiv konstituieren kann, muß ihr ein Umbruch der objektiv-politischen Faktoren korrespondieren ("Diese Dichter wird es geben! Wenn die unendliche Knechtschaft der Frau gebrochen ist (...)).

Näher zum Neuen, so weiß Rimbaud um dessen diskontinuierlichen Eintritt, seiner von Gefahr umgebenen Dasein, vor allem kennt er dessen - unfertige Lage im Unbekannten. Zu den in Ausdrücken des Entdeckens gemachten Kennzeichnungen tritt jene, die die anamnetischen Sicht des Neuen ausdrücklich

⁴ Die Seher-Briefe werden zitiert nach der von Braun benutzten Übersetzung von Dieter Tauchmann, Rimbaud (1976). 398. (Hervorhebungen Rimbaud); eine zweisprachige Einzelausgabe der Briefe, versehen mit Anmerkungen, und dem Abdruck der Übersetzungen von *Le bateau ivre* von Paul Celan (1958) und, in den Anmerkungen versteckt, Theodor Däubler (1919) hat Werner von Koppenfels eingerichtet, Rimbaud (1990). Diese Edition bringt den vollständigen Abdruck der den Seher-Briefen beigegebenen Gedichte: *Le cœur supplicié* (1. Brief) und *Chant de guerre parisien, Mes petites amoureuses, Accroupissements* (2. Brief). Wie bei der Tauchmann-Übersetzung ist es üblich, die Seher-Briefe nur mit den Gedichttiteln abzudrucken. So wird leicht übersehen, daß der Briefeschreiber seine Dichtung schon nach den neugegebenen Maßgaben schreibt.

zurückweist: "Aber das Unsichtbare sehen und das Unhörbare hören ist eine andere Sache als den Geist toter Dinge wiederzuerwecken, und deshalb ist Baudelaire der erste Seher, der König der Dichter, *ein wahrer Gott*. Doch hat er immer noch zu sehr im Künstlermilieu gelebt, und die Form, die man an ihm so lobt, ist dürftig. Die Entdeckungen des Unbekannten fordern neue Formen."⁵

Diese mit Nachdruck gemachte Feststellung korrigiert weiterhin die von Braun durchweg heruntergespielte Bedeutung Charles Baudelaires. Im Vorgriff auf die Erlöserrolle, die dem Rimbaud der Seherbriefe unkritischerweise mit Yves Bonnefoy zugesprochen wird, konfiguriert, so könnte man sagen, Baudelaire einmal als der unbedeutendere Vorläufer und Wegbereiter, als ein Johannes der Täufer, ein andermal als der die Unschuld versuchende Satan. Dagegen steht das souveräne Urteil Rimbauds: die Erhebung Baudelaires zum kanonischen Dichter der zeitgenössischen Gegenwart (was zu erkennen wenige Jahre nach dem in gänzlicher Armut und gesellschaftlicher Disqualifikation gestorbenen Autor der "Fleurs du Mal" nicht eben zu den Selbstverständlichkeiten zu zählen ist und von der Weitsicht des sechzehnjährigen Knaben zeugt) und umgehende Markierung seiner Grenzen. Brauns Prägung, das Seherprogramm sei ein "geniales Zitat" Baudelaires, zielt auf dessen Abwertung; denn trotz der "erborgten Begriffe" und "unordentlichen Vorlagen" liest Braun einen einleuchtenden Text, der so unglaublich blendet, "daß man die Augen schloß für den Moment einiger Generationen". Dieser treffenden Kritik der Interpreten folgt die weniger überzeugende, aber aus dem Gesagten logisch entspringende Begründung für die Verdunklung, nämlich das ängstliche Kleben an Rimbauds Kategorien. Denn da sie, so wird nahegelegt, von Baudelaire stammen, also abzulehnen sind, muß der eigentliche Vorgang sich hinter ihnen abspielen - ein Verfahren der Rettung des Textes durch seine Entwertung.

Hugo Friedrichs⁶ einflußreiche Studie zur modernen Lyrik ignoriert die eigentliche Zentralkategorie der Seherbriefe: das Neue. Es paßt nicht in seine irrationalistische Deutung. Dies ist kein Einzelfall sondern repräsentativ für weite Teile der Sekundärliteratur.⁷ Von der Erwartung der relativen Abgeschlossenheit und Entwickeltheit einer Theorie her gesehen, weisen Rimbauds Seherbriefe selbstredend erhebliche Lücken auf, jedoch haben wir es hier mit dem erstmaligen Auftauchen eines Gedankens zu tun. Auch Max Walter Schulz⁸ spricht, die Proportion von Absicht und Ausführung durcheinanderbringend, von einer "Theorie du Voyant" (s.o.) und behauptet, der Leser sähe nichts von dem Unsichtbaren, das Rimbaud zu sehen gewiß war oder dieser könne in der "materialistischen" Zukunft, nur vulgämaterialistische Ideen gesehen haben.⁹ Weder gibt Rimbaud vor, die Probe aufs Exempel zu machen, noch ließe sich, das Unsichtbare zu sehen, so diskursiv einlösen, wie Schulz sich das vermutlich vorstellt. Was das (kontrollierbare) Sehen des Sichtbaren betrifft, den Realismus, den der Kritiker dem Dichter fast gänzlich abspricht: Rimbaud

⁵ Ebd., 399.

⁶ Friedrich (1956), v.a. 46-48.

⁷ Starkie (1948), 86 ff., 99, 110, 116, 119, 124, 159, 166, 172, 190.

⁸ Schulz (1985), 1003, 1006.

⁹ Ebd., 1000.

erkennt früher als die Literaturwissenschaftler die Bedeutung Baudelaires, während er Izambard, seinem Lehrer, einen Platz im Orkus des Vergessens weist: "daß Ihre Dichtung stets grauenhaft abgeschmackt wirken wird." Wie Schulz selbst bemerkt, argumentiert Rimbaud hier (was Autoren wie Hugo Friedrich und Enid Starkie standhaft ignorieren) primär politisch nicht ästhetisch, obwohl er ihm im ganzen politische Unreife vorwirft: die wenigen Sprachwendungen mit revolutionärem Elan schon in den Seherbriefen, die kindliche Ehrfurcht vor dem Proletariat nicht als Klasse sondern als moralisch sauberer Teil der Gesellschaft, der kleinbürgerliche Idealismus für die Commune, der dem "Realismus der Geschichte" einfach noch nicht gewachsen sei, das Nichtbegreifen ihrer Niederlage. Trotz aller abgegriffenen Rhetorik, mancher Unsensibilität für die Probleme und Eigentümlichkeiten eines Jugendlichen betritt Max Walter Schulz, irrationale Deutungen hinter sich lassend, jenes politische Feld, in dem der Ernst der Briefe erst zum Tragen kommt.

2. Vertane Chance, Baudelaire neu zu deuten

Eine beträchtliche Schädigung erfahren Brauns Ausführungen zu Rimbaud, insbesondere zu den Seherbriefen, durch die fortlaufend verzerrt dargestellte Rolle Charles Baudelaires.¹⁰

Wir werden Zeuge einer heiklen Argumentationsweise, wenn Rimbaud aus ideologisch-moralischen Gründen, wegen seiner strikten antibürgerlichen Haltung, gegenüber Flaubert und Baudelaire der Vorzug gegeben wird (981). Der erwachsene Rimbaud nahm nicht nur am Tische Platz, an dem es den älteren Berufskollegen unwohl geworden war; er nahm Platz in seiner neuen Eigenschaft als Geschäftsmann, der mit allem handelte, schließlich auch mit Waffen. Hans Mayer resümiert nüchtern: "Ein guter und respektvoller Bürger, der die Integration will."¹¹

Von Baudelaire behauptet Walter Benjamin dagegen, er habe sich unbeholfen gezeigt seiner Zeit gegenüber in Ausflüchten; unter anderem sei es ihm nicht gegeben gewesen wie Verlaine "in die Devotion zu flüchten, noch, wie Rimbaud, die Jugendkraft des lyrischen Elans durch den Verrat am Mannesalter zu steigern"¹² Diese Bewertung der Entscheidung Rimbauds versucht ihre Ambivalenz herausstellen. Für Baudelaire bleibt die Dichterrolle jedenfalls unhintergebar. Sie steht nie zur Disposition, auch wenn er in vielen Fragen mit glei-

¹⁰ Das beginnt zunächst auf der Ebene faktischer Unrichtigkeiten. So bezieht sich Rimbauds Formel von den "kräftigen Freiheiten" (in einem Brief an Izambard. 25. Aug. 1870; vgl. Rimbaud (1976), 389) nicht auf die neue Poesie schlechthin, Baudelaire und Verlaine (wie Braun (1985), 983 behauptet), sondern lediglich auf einen Gedichtband des letzteren (nämlich "Fêtes Galantes"); und so meint Baudelaire mit dem Stichwort der "siegreichen Monomanie" (Baudelaire GS 2. 81) keine Kritik einer bestimmten Form des Dichtens als bloßer "Beschäftigungstherapie" (Braun (1985), 990), sondern die Apotheose, welche die dritte und letzte Phase des Hasischrausches bestimmen soll. Dies weist voraus auf die, für die Bedeutung des Themas überschätzte, negative Karriere, die Baudelaires "Paradis artificiels" in Brauns Aufsatz machen.

¹¹ Mayer (1981), 240.

¹² Benjamin GS 1.2, 662.

chem Nachdruck einander anschließende Positionen sich zu eigen macht;¹³ ohne Bemühung außer der, "das Recht sich zu widersprechen", neben dem "Recht auf-und davonzugehen", den "Menschenrechten" zuzuschlagen.¹⁴ In diesen die theoretischen Schriften kennzeichnenden unverhofften Umbrüchen wollte Benjamin Züge der Staatsraison des Second Empire erkennen. Doch auch dort, wo sich dem Wortlaut nach Baudelaire als Anwalt der "Bourgeois" hervorzutun scheint, ist er von unzweideutiger Parteinahme weit entfernt.

Auch wenn Baudelaire zu oft in antiaufklärerischen Strömungen schwimmt,¹⁵ daß man nicht nur, wie Braun, genötigt wird "vom unbestimmten Überdruß des Kleinbürgers" zu sprechen, sondern von einer böartigen Wut, trotzdem: der Händler bleibt ihm, mit dem heute schnell komisch wirkenden Pathos des

¹³ Diese "gemischten Gefühle" und Umschwünge gegenüber den Bourgeois, vgl. Benjamin GS 1.2, 514. Eine unerwartete Kontinuität der Antipathie wird sichtbar, wenn auch die Form der Aussage in Betracht gezogen wird. Den Ansatzpunkt bildet stets die Fähigkeit oder die Unfähigkeit des Bürgertums zum Kunstgenuß sowie die zweifelhafte Art des Mäzenatentums. Der "Salon 1859" mischt in melancholische Überlegungen zur eigenen materiellen Versorgung und Nachruhm eine Disputation mit am hellen Tage umgehenden Straßen-, Salon- und Omnibusgespenstern, darunter einem "widerwärtigen Geist, der keine Halluzination ist": "Mir gegenüber erblicke ich den Geist der Bourgeoisie, und man sei überzeugt: fürchtete ich nicht, die Wandbekleidung meiner Zelle auf ewig zu beschmutzen, ich würde gern mit einer Wucht, derer er sich nicht versähe, mein Tintenfaß ins Antlitz schleudern" (Baudelaire GS 4, 228). Dummheit und Unverständnis In Kunstdingen paart sich im Bürger mit der eitlen und überheblichen Ansicht der eigenen Person. Die antibürgerlichen Ausfälle und Schimpfkanonaden werden andernorts geführt von einer demonstrativ zur Schau gestellten spirituuell-reaktionären Position, die der Inhumanität des industriellen Fortschrittspathos innewird. In Ansehung des mit allen Merkmalen des Parvenues versehenen schlechten Geschmacks der amerikanischen Eliten beklagt Baudelaire gleich Poe das Fehlen einer auf Herkunft beruhenden Aristokratie als das große Unglück und die Ursache des darniederliegenden Kult des Schönen. Der naive Glaube an die Allmacht der Industrie, der große Wert von Zeit und Geld, die materielle Betriebsamkeit, die die Ausmaße eines nationalen Wahnsinns angenommen habe, lasse wenig Raum für Dinge, die "nicht von dieser Welt sind". Wenn Baudelaire sich zum Verteidiger der "Bourgeois" aufwirft (wie in der Vorrede zum "Salon 1845". vgl. Baudelaire SW 1, 127 f. auch 192) oder sie gar offen ins Gesicht lobt (wie in der Vorrede zum "Saison 1846", vgl. Baudelaire SW 1, 193 ff, auf die sich Benjamin bezieht), dürfen wir nach dem bisher Gesagten wenig Ernsthaftigkeit erwarten. Zwar verwahrt sich Baudelaire gegen die "freche Bezeichnung" >Bourgeois<, das die artistischen Kollegen vom Feuilleton zum Allerweltswort auswählten, und empfiehlt, es aus dem Sprachgebrauch zu streichen; der gemeinte Typus jedoch entpuppt sich als "harmloses", das sich wohlmeinend um die Künste bemüht, aber ohne fachliche Anleitung dazu nicht fähig ist. Schließlich resignierend, ist der "Bourgeois" aller Ehren wert einfach aufgrund der Tatsache, daß er existiert. Die besagte Vorrede von 1846. die Benjamin ausdrücklich nicht von der Geste des *advocati diaboli* durchdrungen glaubt, mischt jedoch das Herrscherlob mit dem Appellcharakter eines Flugblattes zu einer kunstfertigen Verhöhnung.

¹⁴ Baudelaire SW 2, 326.

¹⁵ Wie meinen hier nicht, wie üblich, seine Fortschrittskritik, sondern etwa den eifernden Katholizismus (Baudelaire (1966), 48); den demokratiefeindlichen Aristokratienskult (ebd.. 11, 37, 43); den Frauenhaß, der sich zu kunstvoller Vulgarität und Denunziation emporschaukeln kann, wenn es um die erfolgreichere Berufskollegin geht (ebd.. 32, 39 f, 45, 51); vor allem meinen wir jenen makabren Humor, jener >culte de la blague<, in dem Benjamin die "ersten Fruchtknoten" faschistischer Propaganda sich binden sah, kulminierend in dem Diktum: "Eine schöne Konspiration ließe sich zwecks Ausrottung der jüdischen Rasse organisieren"; nach Benjamin GS 1.2, 516.

Satanismus, die niedrigste und gemeinste Form des Egoismus,¹⁶ und von einer seltenen Stetigkeit ist seine Abneigung gegen Waffen oder Soldaten, seien es die gemalten eines Vernet oder Charlet, die Baudelaire zu besonderen Aufschwüngen des Spottes und des Hohnes anregen oder die geschriebenen in Gestalt der "militärischen Metaphern" der "Avantgarde" als Ausdruck ihrer disziplinierten, inferioren Geisteshaltung.¹⁷

Es wundert nach dem bisher Gesagten nicht, wenn Braun den ungeliebten Baudelaire als "décadence" abzutn gewillt ist; verblüffend allerdings, daß er sie gerne mit der "weimarer Abbiegung Schillers", also aus der Mitte der Klassik selbst, beginnen ließe, "wenn jene der feigen Würde *nicht* entbehrte und nicht gierig, durch die Finger, und schlechten Gewissens, in das Elend starrte" (996). Schon Baudelaire, den Braun mit der von Schiller überreichten Binde zum Schutz der Augen ausgestattet findet (so formuliert Braun seine Kritik des kulinarischen Genusses am Schrecken und Schmerz), hatte sich mit dem Begriff der Dekadenz konfrontiert gesehen aus Anlaß der von ihm selbst initiierten Durchsetzung Edgar Allan Poes in Frankreich und zwar, wie im vorliegenden Fall, als ein Mittel der Ausgrenzung: "Literatur der Dekadenz" hört Baudelaire den Sphinxen entfallen, "die Wache halten vor den heiligen Pforten der klassischen Ästhetik".¹⁸ Mit Recht wendet sich Baudelaire gegen die Konstruktion von literarischen Stufenleitern analog den Lebensaltern und äußert sein Unbehagen angesichts linearer Entwicklungsbegriffe. Trotz der deprimierenden Erfahrungen mit dem Dekadenz-Verdikt, die Franz Fühmann in seinem Trakl-Essay¹⁹ mitteilt und die Braun registriert haben muß (er nimmt im gleichen Kapitel auf ihn Bezug), bewegt er sich in diesem Punkt auf den Pfaden der Orthodoxie.

Im ganzen versucht Braun nirgends Anschluß an die durch Walter Benjamin angeregte Umdeutung Baudelaires, sondern erneuert unbedacht Brechts grandiose Einseitigkeit, ja Erbitterung.²⁰ Dessen aus der Diskussion mit Benjamin entstandenen Notizen verweisen wegen ihrer offenkundigen Vielzahl inhaltlicher Fehlurteile über Baudelaires historische Bedeutung, seine ästhetische Leistung sowie politisch-moralische Einstellung auf ihre Funktion als Vorurteile. Gerade wenn man zugibt, daß Brecht bessere Ansichten verleugnet haben mag, kann das Problem nicht darin bestehen, daß er (trotz des Arbeitsjournal-Eintrags vom 25. Juli 1938 über Benjamins im Entstehen begriffenen ersten Baudelaire-Essay²¹) andere, das meint hier, herkömmliche methodische Überlegungen zur Behandlung Baudelaires entwickelt hätte.²² Offenkundig paßt ihm der ganze Gegenstand nicht. Ebensowenig dienlich scheint es, Brechts unsinnige Urteile durch die Behauptung wegzuheben, es gehe ihm um die Verurteilung des bürgerlichen Klassikers.²³ Aussichtsreicher ist es, die Erklärung der

¹⁶ Baudelaire (1966), 53.

¹⁷ Baudelaire SW 1, 253, 308 f; GS 4, 219 ff bzw. Baudelaire (1966), 42 f.

¹⁸ Baudelaire SW 2, 341; dann heißt es weiter: "Und jedesmal wenn das unwiderlegbare Orakel ertönt, dürfen wir sicher sein, daß es sich um ein Werk handelt, das sich unterhaltsamer liest als die >Ilias<".

¹⁹ Fühmann (1984), 87-110, 114, 177.

²⁰ Brecht GW 19, 408-410.

²¹ Brecht GW/ S 1, 14.

²² So Tiedemann (1974). 196.

²³ So Oehler (1988), 217.

Abwehr Baudelaires in den ehrenwertesten Motiven der Verantwortung gegenüber dem historischen Augenblick zu suchen. Seine Dichtung mußte sich dem Konzept der eingreifenden Dichtung sperren, wie es sich im Angesicht der heraufziehenden Weltkriegsgefahr umso nachdrücklicher in Erinnerung rief. Wenn dies richtig sein sollte, scheint sich eine überraschende historische Parallele anzubieten. Denn der letzte Absatz des "Rimbaud"-Essays Volker Brauns (1998) propagiert die Konzentration auf den "Hauptfeind", "die unbeschreibliche Hochrüstung", um also "entsprechend der ernsten Lage und der allgemeinen Beschränktheit der Mittel das Erreichte zu festigen und zu stärken". Was sich da gegen "Experimente", gegen voreiliges Ausgeben jedes "Groschen unseres Verstandes" und für Einsparung von Ideen ausspricht, entpuppt sich erst mit dem letzten Wort als ironische Provokation eines "Satyrs". Der Einschluß in die "allgemeine Beschränktheit" aus historischer Verantwortung kann, auf unseren Fall Baudelaire angewendet, Braun nicht zur Entschuldigung dienen, schließlich zieht er selbst die richtigen Verbindungen. Denn die Sätze mit denen Rimbaud sein Programm umriß, sind "nicht neu", wurden nämlich "von Baudelaire vorgedacht", wofür Braun die gelungene Prägung *geniales Zitat* findet (1984).

Im Verlaufe der Darstellung verschiebt sich der Akzent zuungunsten des ursprünglichen Gedankens und Einfalls hin zu dem, was der Zitierende aus ihm macht, als dem eigentlichen kreativen Akt. So kommt es zu der oben bereits problematisierten Entwertung des Zitierten im Stichwort der "erborgten Begriffe". Der Ansatzpunkt dieser Aushebelung liegt in dem, mit den Tagen des Pariser Aufstandes synchronisierten Entschluß Rimbauds, "das Leben zu ändern".²⁴ Rimbaud setzt in Brauns Augen Baudelaires Ästhetik und Moral unter Konsequenzdruck: ihre "radikale" Interpretation bedeutet, sie "wörtlich" zu nehmen; "die idealen Anschauungen (und Abneigungen) als handfeste Praxis" zu üben; das bloße "Experiment", das "zynische Spiel" im Ernst zu beginnen (1984, 1989). Was sich auch in der Gegenüberstellung von Baudelaires "Le Voyage" und Rimbauds "Le Bateau ivre" wiederholt (1987 f.) ist der mehr oder weniger ausdrückliche Glaube an die Möglichkeit eines Einholens, Überschreitens und Aufhebens in der Kunst (1984); das vermeintliche Fortfahren, dort wo Baudelaire stehenblieb, entlehnt sich fast wörtlich Starkie,²⁵ die, so steht zu vermuten, auch als Patin anderer Gedankengänge Brauns figuriert, etwa seiner Formel vom "genialen Zitat". Nach Starkie²⁶ soll der zweitrangige Schriftsteller die glänzenden Einfälle haben, aber nicht die Fähigkeit, sie zu entwickeln; während dem Genie nur selten Erfindungsgabe eigne, dafür aber "die Fähigkeit, auf geschickte Weise zu klauen" und aus den Einfällen anderer etwas zu machen. Wir erwähnten bereits Starkies voreilige Identifizierung der Entregelung der Sinne mit dem Gebrauch von Rauschgiften sowie die willkürliche Annahme, Rim-

²⁴ Die Formel selbst ist späteren Datums als die Seherbriefe. Sie stammt aus "Delires 1. Vierges Folles" Rimbaud (1976), 328/329): in diesem Moment, so schreibt Braun andernorts, wußte er "die Formel für ein menschliches Leben, den Ort der Poesie": "nicht die Provinz, sondern die Revolution" (Braun (1985), 983). Bemerkenswerterweise wird dieser Vorgang nicht als eine den Stillstand überwindende Bewegung beschrieben, sondern umgekehrt als ihre Unterbrechung – genauer als Innehalten des Voranjagens auf den mit den "Fleurs du Mal" bestreuten Wegen, ein verdecktes Zitat Yves Bonnefoys (1986), 46.

²⁵ Starkie (1984), 124.

²⁶ Ebd., 94.

baud bzw. sein Seher treibe ein Wille zur Gottwerdung. Leider verschiebt Braun das, was er unter dem Stichwort "Alchimie du Verbe" zur ersten Phase der Umsetzung des Seherprogramms notiert just in diese Richtung, mit Apotheose als Ziel, d.h. das "Unbekannte", und Rauschgift als Mittel es zu erreichen - dies alles nun ausdrücklich als Reinfall auf Baudelaire (989). Durchaus richtig erkennt Braun, daß nach der Niederlage der Commune Rimbauds Unternehmen ein Alleingang bleiben mußte. Auch von daher unsere Reserve gegen die fertige Theorie, die nur noch angewendet werden muß; mit der Commune fällt die wichtigste Bedingung dafür, daß die Pflichten gegenüber der Gesellschaft auch die "objektive Poesie" konstituieren.

Die bekannten innerliterarischen Mittel (hier: Halluzination, Sprachmagie) allein führen nicht ins Unbekannte. Diese Zwickmühle will Rimbaud, so sieht es Braun, einer Empfehlung Baudelaires folgend, durch den Einsatz von Rauschgift sprengen. Dies sei von vornher ein zum Scheitern verurteilt, weil die erzeugten Halluzinationen lediglich eine Steigerung der eigenen Natur nicht aber ihre Verwandlung und Erweiterung bewirkten. Ironischerweise nimmt Braun dieses Argument gegen Rimbaud aus Baudelaire;²⁷ das bedeutet, Baudelaire "wörtlich" nehmen, heißt auf Rauschgifte (hier: Haschisch) zu verzichten.

Versuchen wir die ursprünglichen Zusammenhänge wiederherzustellen. In die deutlich als Einbildung herausgestellte Vorstellung, Gott zu sein, mündet die effektvolle Dramaturgie des Haschischrausches. Es folgt ein Kapitel, das zur Gänze dem furchtbaren "Morgen" gewidmet ist, wenn alle Organe erschlaft und die Nerven abgESPANNT sind. Ob das Haschisch trotz des hohen Preises, der Aufgabe des Selbst und der Schädigung der Willenskraft, zu einer "Maschine zum Denken" gemacht werden kann - diese Frage wird verneint. Baudelaire wiederholt, daß das Rauschmittel dem Individuum nichts offenbart als das Individuum selber. Was es hier an Erfindungsgabe zulege, nehme es dort an Fähigkeit, daraus Nutzen zu ziehen, weg. Die Gefahr der Gewöhnung schließlich demonstriert, daß es dem Menschen verboten ist, sein Geschick niederzureißen, um es durch ein Verhängnis anderer Art zu ersetzen. Jede verweigerte Annahme der Daseinsbedingungen, bedeutet Verkauf der Seele. Aber der Mensch muß dies nicht tun, um sich himmlischer Genüsse zu versichern. Die in Aussicht gestellten "ehrenhaften Mittel", sind nichts anderes als die "Erlösung durch die Arbeit". Sie wird allerdings im Schlußtableau lediglich den im "Olymp des Geistes" thronenden priesterlichen Genien zuerkannt, während tief unten "die Schar der menschlichen Wesen, die Bande der Sklaven" unter den Bissen des Giftes jubelt oder stöhnt: "Die Magie aber täuscht sie und entzündet für sie ein falsches Glück und eine falsche Leuchte, während wir Dichter und Philosophen, unsere Seele durch die anhaltende Arbeit und die Betrachtung neugeboren haben; durch die fleißige Arbeit des Willens und die stete Lauterkeit der Absicht haben wir uns einen Garten von wahrhafter Schönheit erschaffen."²⁸

Man mag seine Zweifel an der völligen Aufrichtigkeit der Zurückweisung der Rauschgifte anmelden; aber wenn die Benutzung von Rauschgiften als Verkauf der Seele verurteilt wird, geht es nicht an, wie Braun, hier den nie vollzogenen

²⁷ Baudelaire GS 2, 28.

²⁸ Ebd., 92.

Verkauf der Seele als Halbheit anzuprangern und dort die Verwendung von Rauschmitteln zu kritisieren. Bereits Jean Paul Sartre²⁹ hat gegenüber Baudelaire Rimbaud aufgrund der angeblich größeren Radikalität den Vorzug gegeben. Da Baudelaire Gedichte ständig umarbeitet, da er zögert, anstatt in dieser eigentlich bewußtlosen Spontaneität aufzugehen, kann er Sartres Kriterien nicht genüge tun mit seiner offenbar klischeeverhafteten Vorstellung über den Vorgang des Dichtens.³⁰

Um die Verwandtschaft und Differenz zwischen Baudelaire und Rimbaud (dem der Seherbriefe) in richtiger Proportion zu sehen, ohne den einen gegen den andern auszuspielen, ist festzuhalten, daß Rimbaud den Begriff des Neuen von Baudelaire aufnimmt, aber ihn anders als dieser mit dem Begriff des Fortschritts parallelisiert. Seine Lagebezeichnung im Unbekannten deutet darauf hin, daß das Gedicht "Le Voyage" bereits einige Monate vor dem Ende September 1871 entstandenen "Le Bateau ivre" von höchster Bedeutung gewesen sein muß; ein Umstand, der merkwürdigerweise von keinem der bisher genannten Autoren in seine Bedeutung bemerkt worden ist. *Trouver du nouveau*: das sind die letzten Worte der "Fleurs du Mal". 1859 geschrieben, wird "Le Voyage" in der zweiten, um den Zyklus der "Pariser Bilder" erweiterten Auflage (1861) den Zyklus "Der Tod" beschließen, der nunmehr aus der Mitte des Buches ans Ende, hinter die Zyklen "Blumen des Bösen" und "Aufruhr" tritt. Am 20. Februar 1859 schreibt Baudelaire an Charles Asselineau: "Ich habe ein langes, Maxime Du Camp gewidmetes Gedicht geschrieben, das danach angetan ist, die Natur erschauern zu lassen, und vor allem die Sänger des Fortschritts."³¹ Gedicht und Widmung stehen in brisanter Beziehung, unter anderem deshalb: wenige Jahre vorher hatte Du Camp "Chants modernes" veröffentlicht, welche den Fortschritt feiern. Das Vorwort beklagt, daß im Zeitalter der Entdeckung der Dampfkraft immer noch Venus besungen werde. In einem Brief an den Widmungsträger, drei Tage später, er bietet sich Baudelaire, etwas anderes zu machen, falls dieser an seinen "Späßen wider den Fortschritt" Anstoß nehmen sollte oder daran, "daß der Reisende zuletzt gesteht, überall der Banalität begegnet zu sein".³²

"Le Voyage" zieht in vier Schritten, die jeweils aus einem Einzelgedicht oder, wie der dritte, aus einer Gedichtgruppe bestehen (Gedicht III-VII) bestehen, die Bilanz einer enttäuschten ungeheuren Erwartung (Teil 1-3), endet aber in dem Entschluß zu einem ungeheuren Aufbruch (Teil 4, Gedicht VIII). Das Neue erscheint hier als eine Grenzerfahrung, an der sich rasch erweist, daß ein einfaches Fortfahren, anders als Braun und Starkie glauben, nicht möglich ist. Der 1. Teil gibt den allgemeinen Rahmen vor: die Diskrepanz zwischen frühem Verlangen und später Erfüllung, beschwört den Morgen des Aufbruchs und stellt zwei Arten von Reisenden vor: jene, deren Aufbruch einen ganz bestimmten

²⁹ Sartre (1985), 85 ff., 97 f.

³⁰ Ebd., 70 f; verwundert, ja verärgert stellt Sartre fest, daß Baudelaire ein "Sichgehenlassen" auch beim Dichten nicht kennt. Der Inspiration folgt bewußte Anwendung künstlerischer Techniken, angestrengte Arbeit um jede Formulierung, ständige Überarbeitung bereits vorliegender Fassungen, auch wenn die "augenblickliche Stimmung" eine ganz andere ist, "wie ein Fremder über ein fertiges Werk" sich beugend.

³¹ Baudelaire SW 3, 424.

³² Ebd., 424.

Grund hat, und daher eher einer Flucht gleicht; und jene "wahren Reisenden", die "fortgehn um des Fortgehns willen". Ihre Motive sind ungleich unbestimmter; ihre Wünsche haben die schwindende Gestalt und Festigkeit von "Wolken" und ihre Träume sind erfüllt mit Lüsten, die noch keinen Namen tragen. Der 2. Teil schildert das unentwegte Abgekochtwerden durch das Feuer der Sehnsucht und des Verlangens und schildert die dabei leicht sich ansetzenden Illusionen. Der 3. Teil richtet an die bewunderten Reisenden die Bitte, aus ihren Erinnerungen mitzuteilen, welcher aber eher abwinkend entsprochen wird. Die Berichte nötigen die Frager zu folgender trübsinnigen Spekulation.

"Bitteres Wissen, das man von der Reise mitbringt!

Die Welt, eintönig, eng und klein, heut

Gestern, morgen, immer zeigt sie uns unser Bild.-

Eine Oase des Grauens in einer Wüste der Langeweile."³³

Im Kampf mit der "Zeit", dem Feind, taucht schließlich unter verschiedenen, aus der griechischen Mythologie genommenen Masken und Bildern der Tod auf, der schließlich als der "Kapitän" des Aufbruchs angesprochen wird.

" O Tod, alter Kapitän, es ist Zeit! laß uns die Anker lichten!

Dieses Land hier sind wir leid, o Tod! Laß uns ausfahren!

Ob Meer und Himmel auch schwarz wie Tinte sind,

Unsre Herzen, die du kennst, sind voller Strahlen!

Flöße uns dein Gift ein, daß es uns stärke!

Wir wollen, so sehr sengt dieses Feuer uns das Hirn,

Zur Tiefe des Abgrunds tauchen, Hölle oder Himmel, gleichviel!

Zur Tiefe des Unbekannten, etwas *Neues* zu erfahren!"³⁴

Äußerst merkwürdig ist es, daß ein so feinsinniger Leser wie Proust,³⁵ der Baudelaire in den verhältnismäßig kurzen Gedichten für "unvergleichlich" hielt, "dieses erhabene »Le Voyage«" aus zweierlei Gründen kritisieren muß: es fange so trefflich an, werde dann aber durch Rhetorik aufrechterhalten. Und wie andere große Gedichte (Bspl. "Le Cygne") "fällt es ab und bricht fast zusammen". In den vielleicht beabsichtigten "einfachen Schlüssen" glaubt Proust einen möglichen "Mangel an Atem" zu erkennen. Weniger rätselhaft nähmen sich dies Beobachtungen aus, wenn sie an der herkömmlichen Vorstellung des lyrischen Gedichts sich orientierten; Proust rühmt aber ausdrücklich Baudelaires sonstigen Sinn für Erneuerung innerhalb einer Dichtung und die zeitweilige plötzliche Veränderung des Tonfalls. Jedenfalls hat man seit diesem Diktum öfters von nachlassender Inspiration geredet, ohne dem "einfachen" Schluß zu mißtrauen. Die Reise, um die es hier geht, ist die sogenannte letzte, behandelt nicht als persönliche Angelegenheit, sondern als kollektive. Das Wir ist das Subjekt des Gesamtgedichts. In durchgehenden Oppositionen wird die anstehende Grenzüberschreitung vom Leben zum Tod als räumliche abgebildet. Die den Überdruß, sprich Langeweile ("ce pays nous ennuie, Mort!") umwendende

³³ Ebd., 337. Hier und im folgenden wird die "Prosaübersetzung" Friedhelm Kemps in Verse gerückt.

³⁴ Ebd., 339. (Kursive H.-B. W.) ("Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*")

³⁵ Proust (1963), 107 f.

Hochstimmung der Abfahrt verschlingt sich unverwechselbar mit dem höchst niederschmetternden ihres Ziels: das Neue in der biologischen Qualität des Todes. Daß nach der "Wüste der Langeweile" überhaupt ein anderes für möglich gehalten wird, läßt aufhorchen. In der Tat ist der Tod im Leben jedes Einzelnen aufgrund der Einmaligkeit (nicht Letztmaligkeit) seines Auftretens etwas "Neues"; doch ist dies für alle das gleiche: als die gewisseste und allzu bekannte "Neuheit" des Leben ist es eben keine; es bildet dann nur Fortgang, Steigerung, Abschluß der totenähnlichen Starre in die dieses Leben, wegen ungesättigter Sehnsucht und unbefriedigter Neugier, immer wieder mündete.

Dies erklärt auch, weshalb der allegorisch auftretende Tod nicht als Fremder angedet wird, sondern als Bekannter, der die Erfahrung des Überdrusses über "dieses Land" sehr wohl zu teilen vermag und dessen entscheidender Mitarbeit am gemeinsamen Unternehmen man sich versichern kann. An ihn ergehen zwei Aufforderungen, die jeweils die Strophe eröffnen. Die erste besteht darin, den ersten Schritt zum Aufbruch einzuleiten ("die Anker lichten") mit der Begründung, der richtige Zeitpunkt sei jetzt gekommen. Die Zeit ist insofern erfüllt als alle mit Überdruß über den Aufenthaltsort erfüllt sind. Doch ist dies nicht der bekannte "Morgen" des Aufbruches (wie wir ihn nicht zuletzt aus der parallel zur vorletzten Strophe gebauten zweiten Strophe des Gesamtgedichts kennen), sondern eine völlig finstre Nacht ("schwarz wie Tinte") in der auch die üblichen, an Mond und Sterne ausgerichteten Navigationsmittel versagen müssen. Stattdessen wollen die Reisenden selbst die Arbeit des Kapitäns erleichtern, indem ihre Leiber selbst die Landschaft ausleuchten: ihre Herzen sind "voller Strahlen". Das bedeutet: trotz aller aufgehäuften Enttäuschungen ist ihr Mut, ihre Hoffnung, ihre Erwartung nicht vernichtet, sondern bis zum äußersten gesteigert worden. Die zweite Bitte an den Kapitän ist die nach Stärkung für die bevorstehenden Anstrengungen. Das "Gift" des Todes schwächt oder vernichtet keineswegs. An diesem paradoxen Umschlag wird schlagartig klar, daß der Tod nie als das beziehungslose Nichts aufgetreten war, sondern stets als eine Funktion des Lebens selbst., Daher dem hochdepressiven und uneigentlichen Begriff des Neuen als der Tod auch eine Auffassung des Neuen als historische Qualität einbeschrieben ist.

Diese Denkweise ist, gänzlich unabhängig von Baudelaire, auch Braun vertraut: "den Tod suchen, das neue Leben" stellt sich auch der "Rimbaud"-Essay als Aufgabe (996).³⁶ Und eine Dialektik von Tod und Leben, eine existentielle Verschlingung von Ende und Anfang durchzog bereits das "Guevara"-Stück wie den Gedichtband "Training des aufrechten Gangs". Baudelaires Frage "Soll man fortgehn? bleiben?" ("Le Voyage", VII, Vers 5) findet ein Echo in der Eröffnungsfrage des Gedichtes "Material IV: Guevara": " Soll ich aufbrechen, soll ich bleiben / Bei meinen Worten".³⁷ Sie kehrt leitmotivisch variiert, präzisiert, neu ansetzend wieder in steter Rückbindung zu Ernesto "Che" Guevaras vergegenwärtigtem Werdegang von der Aufgabe seiner Ämter in Cuba bis zu seiner Ermordung im bolivianischen Urwald, etwa: "Der Mord seine Geburt / In der verkehrten Welt. Ein neuer Mensch / Tötend den alten wirklich. Aufbrechen / Oder bleiben bei meinen Worten, die Asche / Werden auf meinem Haupt".

³⁶ Braun (1985), 996.

³⁷ Braun T 5, 97.

Oder: "*Etwas Neues suchen.*/ Seine Sätze [gemeint: Guevaras Sätze aus dem Aufsatz "Der Sozialismus und der Mensch in Cuba"] tötend meine Sätze".³⁸

In seinem Kommentar der Schlußverse von Baudelaires "Le Voyage" versteht Walter Benjamin³⁹ das Neue zwar auch als historische Erscheinung, aber nirgends als eine umwälzende, sondern als eine affirmative, als Eigenheit der Ware und der Mode. Wir sind der Meinung, daß dies den Zuschnitt der angezogenen Textstelle nicht deckt und glauben, daß es sinnvoller wäre, für diese Verwendungsweise den Begriff der "Neuheit" bzw. des "Neuesten" einzusetzen. Das Benjaminische Neue wird gefaßt als "eine vom Gebrauchswert der Ware unabhängige Qualität". In Bezug auf Wahrheit ist es eine Illusion, "Quintessenz des falschen Bewußtseins, dessen nimmermüde Agentin die Mode ist"; in Bezug auf Geschichte, als starre Entgegensetzung zum "immer wieder Gleichen", ohne Qualitätssprung immer noch Bekanntes. Daß Baudelaire das Neue zum "obersten Wert" macht, interpretiert Benjamin als Ausdruck der Zweifel der Kunst "an ihrer Aufgabe"; sie hört, auf untrennbar von der Nützlichkeit zu sein.

Wie dem auch sei, das Neue liegt bei Baudelaire nicht harmonisch eingebettet in eine Philosophie des Fortschrittes, obwohl seine Kritik des Fortschrittsglaubens nicht mit Fortschrittsfeindschaft überhaupt zusammenfällt.⁴⁰ Als Anhänger der Auffassung von der Schlechtigkeit der Menschennatur ist eine diesbezügliche Disposition vorhanden.⁴¹ Entrüstet reagiert Baudelaire immer dann, wenn der Fortschritt als großsprecherische Behauptung durch die Wirklichkeit widerlegt wird⁴² oder die Ambivalenz des Fortschritts unbemerkt bleibt:⁴³ so etwa die mit Mechanisierung und Technik einhergehende "Verkümmerung unseres geistigen Teils" oder die durch die wachsende Herrschaft des Geldes sich vollziehende Zerstörung der familiär-menschlichen Beziehungen. Als sozialpsychologischen Ursprung des Fortschrittsglaubens macht er die "Faulen" aus, die sich gerade durch die Doktrin seiner bereits vollzogenen Vollendung der persönlichen Verantwortung für wirklichen Fortschritt entziehen. Diese Möglichkeit bestünde dann, wenn alle Einzelnen ihn erschaffen wollten.⁴⁴

3. "Äußerste Entzauberung und vollkommene Funktionalität"

In selbstbewußter und halb ironischer Weise legt Rimbaud am Anfang seines Briefes an Demeny die kommunikative Situation fest: der Knabe beschließt dem älteren Berufskollegen "eine Stunde in Neuerer Literatur zu geben". Er beginnt mit einem Gedicht "Chant de guerre parisien", "einem Psalm der Aktualität", um dann fortzufahren mit "Prosa über die Zukunft der Poesie". Es spricht also einiges dafür, dieses Gedicht, wie alle weiteren dem Brief beigefügten, als ein

³⁸ Ebd., 56.

³⁹ Benjamin GS 5, 55 f., 71 f.

⁴⁰ Sartre (1985), bes. 100ff. Trotz einiger interessanter Beobachtungen zur inneren künstlerischen Entwicklung Baudelaires (die frühe Abgeschlossenheit und scheinbare Entwicklungslosigkeit) bieten Sartres Ausführungen keine Anhaltspunkte für eine solche Differenzierung.

⁴¹ Baudelaire (1966), 18.

⁴² Ebd., 55.

⁴³ Ebd., 21 ff.

⁴⁴ Ebd., 35, 56.

erster Versuch der Umsetzung des Seherprogramms zu verstehen.⁴⁵ Rimbauds Formel verbindet die biblische Form der geistigen Lobgesänge mit dem politischen Tagesgeschehen, dem Pariser Aufstand und den seit Anfang April unternommenen Anstrengungen zu ihrer militärischen Niederwerfung. Als Vorlage des Gedichts diene, wie bereits der fast gleichlautende Titel signalisiert, Francois Coppées "Chant de guerre circassien", das den Freiheitskampf dieses kaukasischen Volkes gegen die zaristische Usurpation zum Ausgangspunkt hat. Wie Hermann H. Wetzel⁴⁶ zeigt, wird die mögliche Parteinahme durch bloße Exotik und Feier der Kampfeslust um ihrer selbst willen gänzlich in den Hintergrund gedrängt. Rimbaud macht mit Coppees schwierigen und deshalb nicht durchgehaltenen Einfall, die äußerst konträren semantischen Felder von Frühling und Krieg zu verschränken, ernst. Er überbietet die reimliche Instrumentierung der Folie und holt die forcierten ästhetischen Mittel aus der Dekoration heraus. Der Standpunkt des Kommunarden organisiert die Sicht des in Gestalt des Frühlings in Paris einfallenden kriegerischen Scharen Thiers', und es endet im Beschluß eines Gegenzuges. Angesichts dieser ebenso klaren wie artistischen Parteinahme für die Commune als Dichter offenbaren die Spekulationen, ob Rimbaud zwischen April und Mai ein weiteres Mal sich in Paris sich aufhielt, vollends ihre Fruchtlosigkeit.⁴⁷ Braun, in der Zitatmontage zu Beginn des Seherkapitels, sieht deutlich den Zusammenhang zwischen der Gattungsbezeichnung "Psalm der Aktualität" mit den gleichzeitigen Pariser Vorgängen (über die Rimbaud bereits im ersten Brief seinen Zorn äußert sowie die Absicht, nach der Hauptstadt gehen zu wollen; der zweite bittet am Ende Demeny um sofortige Antwort wegen eines möglichen baldigen Aufbruchs): dies muß gelesen werden als Bekenntnis zur Revolutionierung der Gesellschaft und als Kritik ihrer Blockierung. Schließlich macht "ein Psalm der Aktualität" als Untertitel des Essays in einem Übertragungs- und Ausweitungsakt von einem Gedichtattribut zur Kennzeichnung der Person und des Werkes, die Analogiebildung zum methodischen Prinzip. Rimbaud wird Zeuge der eigenen Gegenwart, "ein Gewährsmann meiner Erfahrungen" (978).

⁴⁵ Anders Starkie (1948), 117 f; der Grund dafür, daß die nach den Seherbriefen entstandenen Gedichte, einschließlich des "Bateau ivre", die "in dieser Theorie aufgestellten Bedingungen nicht erfüllten, sei der, daß der mittellose Rimbaud in der Provinz keine Gelegenheit gehabt hätte, "seine Theorie praktisch zu erproben", das meint, sich in den Besitz von Rauschgift zu bringen.

⁴⁶ Wetzel (1977). bes. 431f, 438 ff.

⁴⁷ Von diesen biographischen Rätseln, die sich wahrscheinlich nie lösen lassen, werden die Rimbaud-Ausleger magisch angezogen. Das Werk gerinnt dann oft zu einer Materialsammlung für fehlende biographische Daten, oder es wird versucht, zu den einzelnen Gedichten einen biographischen Kontext zu rekonstruieren, bestimmte Textelemente auf konkrete, wirklich vorgefallenen Ereignisse zu beziehen. Es entsteht darum leicht die Illusion, daß bei zunehmenden Wissen über die Biographie Rimbauds die Dunkelheit seiner Texte sich lichten werden. Da aber bereits die Entstehungsdaten ungenau bleiben, sind nicht beweisbare Spekulationen Tür und Tor geöffnet. Generell gilt, daß Versuche, gerade die späten Texte durch biographische Kurzschlüsse zu erklären, scheitern müssen, da diese doch ausdrücklich zur Erneuerung von Sprache und Wahrnehmung vordringen wollen und traditionelle referentielle Kohärenzen aufgeben. Fast alle Autoren, die Braun zu Rate zieht, möchten sich den Zugang über die Biographie verschaffen.

Nach diesem Beispiel für Brauns Zitatarbeit ist ein zweites jener Einfall "le voyant" mit "der Sehende" zu übersetzen im Eröffnungstichwort des Kapitels. Leider nutzt Braun nicht die dadurch möglich gewordene metaphysische Entlastung. Wir erwähnten bereits die voreilige Kopplung an die Erlöserrolle mit Bonnefoy sowie die angemaßte Gottesrolle als angebliche Idee Baudelaires (so 992, 994, 997). Das Sehen wird zu einem Leitmotiv des Aufsatzes, ohne daß ein Anschluß an eine bestimmte Theorie der Sinnlichkeit erkennbar wäre, sei es unter dem primären Gesichtspunkt der Wahrnehmung, der Triebstruktur oder gar der Moralität. Zwar ist das Gesicht sicher der Leitsinn, aber Rimbaud spricht von einer Entregelung a l l e r Sinne, auch vom Hören des Unhörbaren etc. Die Beschränkung auf den einen Sinn beginnt mit dem "blauen Blick, der lügt" als Merkmal der Mutter aus Rimbauds "Les poètes de sept ans"⁴⁸ Nunmehr auf die governantenhafte Bevormundung durch die Gesellschaft, genauer: den Staat ausgeweitet, entzündet sich an ihm das eigene Aufbegehren (979).

Das übernächste Kapitel bringt mit dem der nicht geographisch, sondern historisch bestimmten "Provinz" ("das ist der leere Augenblick. Geschichte auf dem Abstellgleis. Status quo" (982), ein weiteres Objekt der Zurückweisung. Den Haß jedoch brandmarkt Braun als beschränkte Verhaltensweise: er mache zwar nicht blind, aber er sehe nicht durch: "Nur der Liebende lernt seine Lektion. Davon soll die Rede sein, wenn ich Atem habe" (982). Dem solcherart als Liebender vorweggenommenen Seher wird mit Rimbaud als Aufgabe vorgelegt, das Unsichtbare zu sehen und es in seiner Form oder Formlosigkeit wiederzugeben. Nach der bereits oben dokumentierten Charakterisierung der Seherbriefe wie ihrer Ausleger in Begriffen aus der visuellen Sphäre setzt Braun unvermittelt zu ihrer folgenden Fortschreibung an: "Nicht >dichterische Schau ... in das leere Geheimnis<, wie der waltende Hugo befindet [gemeint ist Hugo Friedrich]; Poesie sieht durch in die Schrecken /Freuden der Verwandlung. Sie ist nicht zu brauchen, wo man die *vortrefflichen Verhältnisse* nicht ändern will. Nicht die Einsamkeit des Rasierspiegels: das Brennglas der sozialen Erfahrungen. Die Metaphern werden sie nicht beschönigen oder schmecken für den jeweils »Gegenwärtigen Parnaß«, sie decken nicht zu: sie klären auf. Die decouvrierende, die sehende Metapher, die Metapher als Auge. Die Widersprüche am / im Werke. Die Struktur, die den Kampf austrägt. Nicht der Reiz der Erscheinungen: das Wortwesen, im Augenblick der Sprengung durch das *Neue* [H.-B. W.]. Aus der höchsten Trennung / der *Vorschein* [H.-B. W.]/ der neuen Vereinigung; die Poesie der Aderlaß an den Göttern, sie streift die Klarheit der Vorurteile ab, die Betriebsblindheit der Ideologie. Es genügt nicht, daß beim Dichter, wie gewöhnlich, einige Sperren locker sind und er auf die Freitreppen pißt, meine Freunde. Er muß sich wirklich verwandeln, indem er ins Dunkle des Kampfes geht, in den Schmutz der Strukturen, in den Dreck der Ungleichheit. G e n o s s e: das ist die Erniedrigung so tief ich kann. »... verbrennen Sie, ich verlange es ... alle Verse, die ich töricht genug war«, etc." (986).

Wir nannten diese Textpartie eine Fortschreibung der Seherbriefe, denn der ursprüngliche Zusammenhang ist im hohen Maße aufgelöst und trotz der Übernahme einiger Textpartikel (so "das Neue", "so tief"; die "vortrefflichen Verhältnisse" sind eine Umbildung des Satzes "aber am Ende werden Sie immer

⁴⁸ Rimbaud (1976), 92/94.

einer sein, der die bestehenden Verhältnisse vortrefflich findet". Die Schlußsentsenz schließlich stammt nicht aus den Seherbriefen, sondern aus dem Brief an Demeny vom 10. Juni 1871, der neben der Übersendung mehrerer Gedichte und der wiederholten Bitte um Antwort, fordert, jene Gedichte zu verbrennen, die Rimbaud dem Genannten während seines letzten Aufenthaltes in Douai (Oktober 1870) übergab) - trotz dieser Übernahme also funktioniert sie nicht als Kommentar. Sie vereinigt die Grundmotive des Aufsatzes: 1. das Sehen, 2. die soziale Verantwortung des Dichters, das Thema der Selbst- und Weltveränderung, 3. das Neue.

1. *Sehen*. Was das Sehen betrifft, so taucht es unter drei, sich durchaus überlagernden Aspekten auf: als spezifische Möglichkeit der Poesie, als aufklärerische, soziale Funktion und als Erkenntnis der historischen Lage. - Das Sehen der Poesie wird spezifiziert als Durchsicht "in die Schrecken/Freuden der Verwandlung", mit dem Neuen als ihr Objekt. Georg Trakl und Friedrich Schiller erreichen diese geforderte Höhe nicht (vgl. das Kapitel "Blindflug"). Das Sehen dieser Dichter vollzieht sich nach Braun in einer Art unterschiedlicher historischer Außenbeleuchtung, in verschieden erhellten Zeitaltern, die jedoch mit dem Heraufkommen eines Neuen nicht unbedingt zusammenfallen. Wegen der zum Prinzip erhobenen Glücksverachtung als Voraussetzung für Erkenntnis (das bedeutet: die Zurückweisung der oben postulierten Rolle des Liebenden also) erzeugt Trakl, "das Bleiben formulierend", nur "die peinigende, süße Faszination einer Blindensprache". Gerade dort, wo er Neues sieht, so behauptet Braun, gestützt auf Franz Fühmanns Beobachtungen anhand der beiden Fassungen des Gedichtes "Unterwegs",⁴⁹ falle Trakl ins Klischee zurück, so daß Braun das Fazit zieht: "Verlust der Sehkraft in der bevorzugten »Dämmerung«".

Anders die Ursachen des bedeutenden "Blindekuhspiels auf den weimarer Wiesen": hier entsteht Blindheit aus dem Bedürfnis, die Augen zu schützen vor "der klassischen Helle der »Kunstperiode«". Hier ist es allein wieder Schiller, der für alle Sünden der klassischen Ästhetik einzustehen hat und dem Braun von Beginn an, zwischen Abscheu und Bewunderung schwankend, verbunden ist. Mehr noch als die angeblich von oben einsprechende geistesaristokratische Haltung ist es der ästhetische Eigensinn, der Schiller hindern soll, sich der offenbar strahlenden Wirklichkeit seiner Zeit zu stellen.

Der zweite Aspekt des Sehens markiert den gesellschaftlichen Ort. Poesie entfaltet ihren Gebrauchswert nur bei Unzufriedenheit mit dem Gegebenen, durch den Willen zur Veränderung. Für den Poeten bedeutet das, keine Spiegelbilder der privaten Hygiene herzustellen, sondern die "sozialen Erfahrungen" zu verstärken und zu verdichten; die Kluft zwischen Vernunft und dem "schwarzen Schnee" unter ihrer Oberfläche "sichtbar machen", was zur Voraussetzung hat, verschleiernde und verschönernde Absichten zu bekämpfen, die falsche "Klarheit der Vorurteile" abzustreifen, kurz: "Aufklärung" statt "Betriebsblindheit der Ideologie".

Ein dritter Aspekt des Sehens manifestiert sich als Erfassung der Eigentümlichkeit des gegenwärtigen historischen Augenblickes, meist explizit als Sehen angekündigt, verbunden mit einer Bilderfindung, vorwiegend aus der land-

⁴⁹ Fühmann (1984), 126 ff.

schaftlichen Sphäre, und oft erweitert durch Überlegungen zu einer angemessenen Entscheidung. Die Leitmetapher ist der auf Geschichte bezogene geographisch-politische Begriff der "Provinz", in einer etwas gemilderten Version gefaßt als die Gefahr, "aus der bewegten Zeit in eine stehen zu fallen" (982). Desillusionierung, Enttäuschung über nicht eintretendes Neues, zerrütteter Zustand der Gemeinschaft, isolierte Fortbewegungsbemühungen prägen die Eindrücke. "Ausgenüchert, auf der Drift im noch allzu Bekannten. Schlamm und Kies in der preußischen Prärie. Grauer Sand Gegenwart graslos: wenn ich recht sehe." (988). Den fortlaufenden Bildern der Wüste ("Der Staat, die Wüste der Liebe. Die Wanderdüne durch die Zeiten. Der Sand der Gewalt" (993) treten Feststellungen gegenüber, die von einem einmaligen Sichtvorteil des eigenen historischen Standpunkts ausgehen und dessen ausfallende Nutzung heftig kritisieren (991).

Die wichtigste "Vision" ist die spiegelbildlich angelegte mit dem Titel "An der armorikanischen Küste". Den Ursprung der Bildidee bilden einige Formulierungen aus "Une Saison en Enfer", wobei Braun, wie in der Rimbaud-Essayistik üblich, nicht zwischen poetischem und empirischem Ich unterscheidet ein problematisches Verfahren auch deshalb, weil die unvermittelte Behauptung unvereinbarer Gegensätze ein zentrales Bauprinzip dieses "Tagebuch eines Verdammten" darstellt. In wenigen Zeilen rafft Braun einige zwanzig Textpartikel von nicht weniger als fünf Autoren zusammen (neben Rimbaud noch Delahaye, Lautreamont, Hugo Friedrich und Henry Miller), was selbstredend nur mit einer gänzlichen Abschließung gegenüber der Kontextbedeutung erkaufte werden kann. Weiterhin finden wir bedeutungsveränderndes Zitieren (z. B. "tu resteras hyène",⁵⁰ übersetzt als "du darfst eine Hyäne bleiben"), wie Zitate, die aus anderen Lebensepochen stammen; der Bilanz-Satz: "Das Leben ist nichts als Elend, Elend ohne Ende", mag auch die Situation abdecken, die Rimbaud zum Ausstieg aus der Literatur bewogen hatte, er steht aber erst im Brief an die Schwester vom 23. Juni 1891 - dem Todesjahr - geschrieben im Marseiller Krankenhaus, nach der Amputation des rechten Beines.⁵¹

Wir verzichten darauf, die philologischen Bedenklichkeiten, die Brüche in der Bildlogik sowie einige andere Unklarheiten im einzelnen zu diskutieren und beschränken uns auf die großen Linien. Braun postiert seinen Rimbaud an die (bretonische) Küste und läßt ihn "in den Nebel" blicken. Das Ausschreiten des Kontinents brachte ihn an die Grenzen der europäischen Gesellschaft. Die Prüfung ihrer Möglichkeiten ("greifbare Zukunft"), unter den Bedingungen eingeschränkter Sicht, führt zu einem negativen Resultat: "Das Leben war, s o w e i t e r s a h, nicht zu ändern." (993). Unter den schwindenden Aussichten auf gesellschaftliche Neuordnung, im unwürdigen Kampf mit dem Kleinbürger (statt Bourgeois) unterliegend, als Dichter ohne Auftrag, in seinem Handeln gehemmt, von einer Persönlichkeitsspaltung bedroht - das sind die Momente, die Rimbaud, nach Brauns Auffassung, in die bekannten Entschlüsse treiben, aus der Literatur auszusteigen, den Kontinent zu verlassen, den Beruf zu wechseln.

⁵⁰ Rimbaud (1976), 304.

⁵¹ Siehe Starkie (1948), 307.

Hugo Friedrichs⁵² Zustimmung korrigierend, hält Braun Rimbauds Verstummten für ein Zeichen von "schlechtem Charakter". Neben der Baudelaire-Apologik, der als Zerrbild ihres Entwurfes begonnenen "Zukunft der Poesie", bleibt dies Brauns einziger Kritikpunkt. Trotz des Rückfalls der Gesellschaft in die "Provinz" und der mehrfach enttäuschten "Hingaben" Rimbauds echauffiert Braun die fehlende Ausdauer und Zähigkeit (988) der mangelnde Realismus, "die Wahrheit zu ertragen" und die Praxis der Selbstverwüstung (992).

In Brauns spiegelbildlich angelegter Vision können die gleichen Elemente andere Funktionen übernehmen, aber auch gleiche Vorgänge auf anderen Voraussetzungen basieren. Wo vorher ein einzelner hingelange, an die Grenze der Gesellschaft, stehen nun alle und zwar aufgrund des Druckes eines Gegenspielers besonderer Art: die Produktionsmittel sind aus der Rolle eines Instrumentes übergetreten in die eines mit Selbstlauf und Eigenbewegung ausgestatteten Gegenüber: die "Megamaschine". Sie gefährdet, indem sie, im Rücken der Gesellschaft, "langsam vorwärts drängt", buchstäblich deren Standpunkt. Ihr Fortschritt (das "vorwärts" ist in der Suhrkamp-Fassung als auch im entsprechenden Teil des besagten Intermezzos des Stückes "Transit Europa" groß geschrieben) ist einer der fortschreitenden Naturzerstörung: unter den Füßen häuft sich diverser Abfall, tote Vergangenheit und die Aussicht fällt auf einen schwefelgelben Horizont ("diese Wolken tödlicher Jauche"). Während der ansonsten dunkle Himmel, die Sichtmöglichkeiten stark beeinträchtigt, kann möglicherweise auch aus Gründen konsumistischen Ignorantentums ("der Goulasch auf unseren Augen") keine Gewißheit über die genaue Beschaffenheit der Küste erzielt werden. So kommt es zu folgender Selbstbefragung: "Was seh ich denn, in diesem Schützengraben, der mit wahnwitzigen Waffen bestückt ist. Wenn wir noch für uns sprechen wollen, müssen wir für die Welt sprechen." (994). Anstelle dieser beiden Sätze steht im Text des Intermezzos "Das innerste Afrika": "Warum bei den Raketen wohnen"⁵³ Die Vorstellung des Schützengrabens bequemt sich nur schwer dem Bild der Küste als auch, in ihrer Antiquiertheit, der Dynamik und den raum-zeitlichen Dimensionen moderner Kriegsführung. Sie rührt aus der Situationsdeutung Rimbauds, welche Henry Miller liefert, unter dem Eindruck des europäischen Nachkriegselends und der Zündung der Atombombe: "Wenn der Dichter nicht länger für die Gesellschaft, sondern nur für sich selber sprechen kann, befinden wir uns im letzten Schützengraben."⁵⁴ Jener Reiß, der durch die Welt geht, tat sich nach Millers Ansicht, zu Rimbauds Zeiten auf in dem äußerlichen Anschein eines materiellen Fortschritts und einer tiefgehenden Störung im Innersten, aus dem heraus der Dichter schreibt. Seine aktuellste Form bildet die Möglichkeit der Atomspaltung, welche mit der Erwartung eines nächsten Krieges jegliche Zukunft verfinstert. Doch letztlich ist nicht die neue Technik das Geheimnis, sondern das menschliche Herz; der Mensch selbst ist "der wirkliche Renegat", der den Glauben verloren hat: den Glauben an den Nächsten, an die Welt und an Gott. Der Zustand der Gemeinschaft wird geprägt durch den "äußersten Grad der Ichbezogenheit, den atomistischen Zustand der Existenz".

⁵² Friedrich (1956), 71.

⁵³ Braun (1989), 219.

⁵⁴ Miller (1964), 37.

Diese Entwicklung hat Rimbaud, ihrer früher ansichtig werdend als die Heutigen, zerspalten. Sein Verzicht auf das höchste Forderungen stellende Dichteramts ist Folge der völligen Untergrabung von dessen Autorität; in Millers Augen kann als Dichter nur gelten, wer an seine "göttliche Sendung" glaubt und in der Lage ist, die Welt grundlegend zu verändern. Die Stimme des Wissenschaftlers übertönt jedoch die des heutigen Dichters, der als eine Art Paria nur zu einem winzigen Leserkreis sprechen kann. Henry Millers Aussage, oft widersprüchlich, durch diffuse Gläubigkeit und zeitweiligen Verlust der Proportionen stark beeinträchtigt (so ist Miller "versucht, Rimbauds Verzicht mit der Auslösung der Atombombe zu vergleichen"⁵⁵), versteht sich vor allem als Beschreibung eines Faktums; Braun liest in seiner Entgegnung die bedingungs-mäßigen Züge heraus. Der Schützengraben bleibt der gleiche, gewechselt hat das Subjekt. Was Braun als Dichter sieht, bezieht sich von Anfang an auf eine Gemeinschaft, die in diesem Zusammenhang nur mit der der Dichter identifiziert werden kann.

Wenn der Dichter nur für sich sprechen kann, kann er nicht für die Gemeinschaft der Dichter sprechen. Millers Satz, konditional verflüssigend, zeigt der Folgesatz, in einer Art dialektischen Umschlags, eine weitere Verschärfung der Voraussetzung für eine Fürsprache an, die nur durch eine krasse Ausweitung ihres Geltungsbereiches kompensiert werden kann: nicht nur die Gesellschaft, auch nicht die Menschheit, sondern die Totalität von Menschheit und Natur. Die Frage drängt sich auf, ob hier nicht wieder reale Einflußlosigkeit mit selbstberauschender Übersteigerung überspielt wird. Die Totalität der Fürsprache gerät auch in Konflikt mit dem konkreteren, rechtlich-sozial bestimmten Auftrag, den Braun im weiteren Fortgang der Vision zu übernehmen beabsichtigt. Statt der weißen Völker Rimbauds (eine der angezeigten unverständlichen Stellen) sieht Braun die unterdrückten Völker landen und desorientiert zwischen den "leuchtenden Standards" Europas sich bewegen.

Die Anschlußfrage zum Sehen, die Frage, an sich gerichtet, nach wirklich solidarischem Verhalten wird nicht beantwortet mit dem Verlassen des Kontinents, sondern mit der (kollektiven) Rückkehr "ins Innere". Sie soll, auf andere Weise, "ins innerste Afrika" führen; gemeint ist der Gang "ins Ende der Schrecken", das Begraben der Unterdrückung auf diesem blutigen Grund". Das setzt voraus, um im Bild zu bleiben (das Intermezzo von "Transit Europa" führt es aus), daß die Megamaschine aufgehalten wird. Dieser Auftrag, kaum weniger umfassend als die Fürsprache für die Welt, demonstriert die Aporie ihrer Totalität: wer für die Unterdrückten handeln will, kann nicht auch für die Unterdrücker sprechen, etwa für jenen Kolonisator, der, als die farbigen Völker erscheinen, seine Luftkoffer packt.

2. *Selbstverwandlung und Weltveränderung.* Bestimmte Aspekte der Selbstverwandlung und Weltveränderung wurden schon aus Anlaß der aufklärerischen und sozialen Funktion des Sehens gestreift. Die weiteren haben einen oft nur verdeckten Bezug zu den Seherbriefen, beziehen sich meist auf den ersten Brief, in dem die sozialen Motive einen größeren Gewicht einnehmen und lassen kaum etwas von den Widersprüchen des Originals spüren. Brauns Forderung

⁵⁵ Ebd., 40.

nach wirklicher Selbstverwandlung des Dichters wird überraschenderweise mit der Hypothek der Selbsterniedrigung und Selbstzerstörung belastet. Sie realisiert sich, so entnehmen wir unserem Ausgangszitat, nicht durch den Gebrauch der Narrenfreiheit, sondern als Aufbruch, Einmischung in die Probleme der Gesellschaft, wobei Braun hier vor allem die "Schrecken" der Verwandlung pointiert: die Ungewißheit des Ausgangs, das Unangenehme der Wirklichkeit selbst. Dies wird den Gleichgesinnten als größtmögliche Erniedrigung dargestellt und es bleibt offen, ob damit ein Akt der Solidarisierung gemeint ist (indem der Dichter die Ungleichheit auch als eigene Erniedrigung empfindet) oder ein Akt des Dolorismus (indem die Selbsterniedrigung Selbstverwandlung und Weltveränderung ins Werk setzt). Die Verbrennung des eigenen Werkes soll die Radikalität der Umkehr anzeigen, bringt aber in ihren selbstzerstörerischen Absichten, der Vernichtung der eigenen Vergangenheit Braun in die Nähe von Rimbauds Praxis der Selbstverwüstung, die er doch ablehnt (991 f.). Die radikale Umkehr erscheint abgewandelt in der Selbstkritik des asozialen Privilegs des Autors, als eine Form der Selbstüberwindung, als Überschreiten der eigenen Grenze (983). Mit Heiner Müllers Vorschlag (gemacht in "Hamletmaschine") der "Zerreißung der Fotografie des Autors" glaubt Braun, anders als Elke Erb, das "Ordnungsmodell" und den "Harmoniezwang" wirklich zu durchbrechen (996). Zu fragen ist, wie es zu dieser "Fotografie", wie zu dem selbstgezeichneten Spiegelbild (992 f.) überhaupt kommen kann, wenn an anderer Stelle unter anderem auch der Sinn von Selbstportraits bezweifelt wird ("nicht die Einsamkeit des Rasierspiegels").

Die Rolle, in die Rimbaud sich hineinverwandeln wollte, um sich zum Dichter und Seher auszubilden, war die des Arbeiters. Das Mittel - bei Rimbaud deutlich das der Selbsterniedrigung - kann kaum etwas anderes meinen als das Sich-aushaltenlassen des Briefbeginns. Diese "Strichjungenallüren" (Hans Mayer) lassen nicht nur die von Braun abgewiesenen Narrenfreiheiten in einem neuen Licht erscheinen, sie stehen auch - was Braun nicht thematisiert und in zusammenhangslose Einzelpunkte auflöst - in einem widersprüchlichen Verhältnis zur Identität als "Arbeiter". Wenn Braun auf Soupaults Diktum vom Surrealismus als der großen Befreiung mit der Frage antwortet, "Befreiung [...] auch von der Last, von der Erniedrigung ein Arbeiter zu sein" (990), so ist, was bei Rimbaud zu lösende Aufgabe war, zu einer prinzipiellen Gleichung Schriftsteller - Arbeiter zusammengelaufen. Gerade die sich anschließende Kritik der surrealistischen "Automatisierung des Schreibens" in Termini handwerklicher Arbeit demonstriert schlagend die Abgründe, die beide Arbeitsweisen voneinander trennen. Mag "Automatisierung" Dichter und Arbeiter "arbeitslos" machen, so ist die "Technik" dem Arbeiter nicht einfach als "Werkzeug" zuhanden; vor allem entwickelt er sie nicht wie der Dichter möglicherweise seine "Technik", noch ist sie ihm ein "Mittel", die Wirklichkeit "zu ffnen".

Wenn Braun auf Rimbauds Praxis der Selbsterniedrigung zu sprechen kommt, so folgt er in verknappter, beinahe sinnenstellender Weise Hans Mayer⁵⁶, der, seiner Fragestellung folgend, die Homosexualität Rimbauds in den Vordergrund stellt und dem Arbeiterbegriff der Seherbriefe keine Aufmerk-

⁵⁶ Mayer (1981). Vgl. Braun 982 f. - Mayer (1981), 235, 241, 243; und bes. schief Braun 992-Mayer 239.

samkeit schenkt. Seit der ersten mißglückten Ausfahrt nach Paris spielt Rimbaud, in einem Akt selbstgewählten Außenseitertums, virtuos die Rolle des örtlichen Schandflecks. Der erste Brief an den Lehrer Izambard gibt kund: "Auch ich folge meinem Grundsatz: ich lasse mich auf schamlose Weise aushalten. Ich spüre einige alte Dummköpfe vom Gymnasium auf, und denen biete ich dann, was ich an Blödheiten, Schmutz und Dreck in Wort und Tat zu erfinden vermag: man zahlt in Schnäpsen und Bieren. [...] Ich habe der Gesellschaft gegenüber Pflichten, von Rechts wegen - und ich habe recht."⁵⁷ In Mayers Augen spielen psychologische Motivationen verglichen mit der experimentellen Haltung gegenüber dem Leben eine untergeordnete Bedeutung. Dies (und nicht wie Braun unterstellt: Selbstverwüstung) meint Mayer mit der Formel "kein Getriebener, sondern ein Aktivist seiner Erfahrungen"; Rimbaud versuche eine Antimoral und Antiästhetik nicht nur zu konzipieren. Skandal und Literatur gehörten zusammen, wobei Homosexualität nur eine Form des Exils bzw. der Revolte darstellten. Dies erklärt auch, warum "die Widerwärtigkeit und Angeberei eines Sechzehnjährigen im Café de la Promenade" die einzige Möglichkeit ist, "sich selbst zu akzeptieren". Auch die spätere Beziehung zu Verlaine sollte für Rimbaud "aus der bewußten Zerrüttung aller Sinne und Verhaltensweisen" "die neue Existenz aufscheinen" zu lassen "als Negation der Negation".

Kaum zu bezweifeln ist, daß die Strichjungenexistenz, die Rimbaud selbstironisch als seine Pflicht gegenüber der Gesellschaft herausstreicht, aus eigenem Entschluß in Szene setzt - aus Gründen der Provokation, weniger aus denen der materiellen Not (obwohl Rimbaud sich im zweiten Brief in der Rolle des Unschuldslamms gefällt: "ich armer verstörter Junge, dem man seit Monaten keinen roten Heller mehr zukommen ließ" und der deshalb für umfangreichere Gedichte die Portokosten nicht aufbringen kann). Dies ist die gegenwärtige Praxis, während das Hinüberwachsen in die Arbeiterrolle (ähnlich wie die Realisation der "objektiven Dichtung") wesentlich noch bevorsteht. Der Wille zum Rollenwechsel übertönt sogar den Wunsch nach aktuellem solidarischem Verhalten (d.h. den Plan, nach Paris zu eilen, "wo ja noch immer so viele Arbeiter sterben, während" - die Zeit eine knappe Ressource - "ich Ihnen hier schreibe"). Jedoch- die umgehende Ablehnung "jetzt" zu "arbeiten", setzt voraus, daß Rimbaud sich als diesen "Arbeiter" bereits empfindet. Und nicht genug: dieser Streik wird angekündigt, um wenige Sätze später wieder aufgehoben zu werden durch ein Ansicharbeiten, nämlich dem Willen, aus sich einen Poeten, einen Seher also Arbeiter zu machen. Jene Tätigkeit, die in Rimbauds Logik, das Mittel verkörpert, mit dem er sich zum Poeten umzubilden gedenkt, die zugleich eine Form der Arbeit als auch eine Form des Streiks darstellt, ist die Selbsterniedrigung, die Selbstprostitution. Als ein Akt der Solidarität verstanden, bleibt diese masochistische Praxis gänzlich unpolitisch und folgenlos, als ein Akt des Protestes doppeldeutig: der Schlag gegen den Sittenkodex einer nordfranzösischen, katholischen Kleinstadt wird erkaufte mit einer nachdrücklichen Bestätigung des um sich greifenden Warencharakters menschlicher Beziehungen. Dieser Umstand dürfte aber wiederum ausschlaggebend dafür gewesen sein, daß Rimbaud sich auf diese Weise in ein Arbeiterdasein hineinphantasieren konnte. Deutlich wird, daß die angezogenen Rollen in einem starken

⁵⁷ Rimbaud (1976), 393.

Spannungsverhältnis stehen (Strichjunge-Arbeiter; Arbeiter-Dichter. Im zweiten Brief zum Beispiel die Oppositionen des Dichters als Außenseiter ("der große Kranke, der große Verbrecher, der große Verdammte") und als Staatsbürger.

Eine ähnliche Spannung von Ausgrenzung und Integration wiederholt sich im Begriff der objektiven Dichtung, den Braun ebenfalls als bekannt voraussetzt. Izambards Grundsatz, Pflichten gegenüber der Gesellschaft zu haben, konstituiert für Rimbaud die subjektive Dichtung, die "stets grauenhaft abgeschmackt wirken wird". Sie beruht auf einem Einverständnis mit den gegebenen Verhältnissen, was Rimbaud als eine Art Leistungsverweigerung deutet. Der gleiche Grundsatz könnte nun "eines Tages" die objektive Dichtung hervorbringen, der Tag, so müssen wir verlängern, der die anscheinend vortrefflichen Verhältnisse Izambards umwälzt. Die objektive Dichtung kann demnach zunächst nur in Anmeldung dieser anderen Gesellschaft, die etwa "die unendliche Knechtschaft der Frau" bricht, geschrieben werden. Diese soziale Komponente erneuert sich im zweiten Brief im Beladensein des prometheischen Poeten mit der "ganzen Menschheit, sogar mit den Tieren", das Braun, wie wir sahen, bereits zweimal auf die gesamte organische Natur ausgeweitet hatte, und die er nun auch einem kollektiven Träger bzw. einer anderen Gesellschaftsordnung überantwortet, dem "Kommunismus, als Erbteil des Klassenkampfes": so wie der Dichter Provokateur, das meint "subversiv", bleiben muß (983), so der Kommunismus "subversiv" im Sozialismus (988). Kommunismus werde produziert durch "das Bewußtsein des Thermidor", durch "das Begreifen der Niederlage" (987), das lernende "Wir" der Lehrerin Genevieve aus Brechts "Tage der Commune" (formuliert in dem Moment als die Niederschlagung des Pariser Aufstandes absehbar wird, vgl. Szene 13) erklärt Braun daher zum "Pronomen der "poésie objective". Wiederholt grenzt er sich gegen das harmonistische ideologische Wir des bevormundenden Staates ab ("Das Kollektiv nicht die Gemeinsamkeit" (979), oder die "Steigerung der braven Ichs zu einem behaupteten Wir", welche Braun mit einer Formel aus Rimbauds "Les premieres communions" als "elans mystiques" denunziert ("Einem Wir ohne soziale Differenzierung, einem Phantom der Gemeinschaft, während wir, auf so vielen Feldern, noch immer leibhaftige Einzelbauern sind" (990 f).

3. *Das Neue*. Aus der Verschlingung von Destruktion und Konstruktion steigt das Neue, sei es als Gegensprache und Fürsprache (985), als Widerstand und Solidarität (996), oder, an den Seherbriefen entdeckt, als "äußerste Entzauberung und vollkommene Funktionalität" (985). Mit Resten der dialektischen Rhetorik aus den sechziger Jahren betont Braun zunächst den Prozeß, um dann in einer eigenartigen Dialektik von Erscheinung und Wesen, das Neue anzusiedeln. Die "sehende Metapher" soll den "Reiz der Erscheinungen" durchstoßen auf ein Gebilde, das Braun "Wortwesen" nennt. Es interessiert ihn in seiner transitorischen Beschaffenheit, "im Augenblick der Sprengung durch das Neue", und in jener Vorexistenz eines Anderen, "der Vorschein/ der neuen Vereinigung". Brauns Formulierungen erwecken den Eindruck, als handele es sich um einen rein innersprachlichen Vorgang, der wiederum zyklischen Charakter trägt; die neue Vereinigung kann aber selbstredend nicht als Wiedervereinigung der alten, versprengten Teile zur vorherigen Form gedacht werden.

Rimbauds Entregelung aller Sinne geht ein in das destruktive Geschäft der Ideologiekritik: sie gilt Braun als Rezept für die notwendige Verwirrung der "Klarheit der unerschütterlichen Weltordnung" (984) nicht als Desorientierung, als Selbstzweck, sondern als "Wegorientierung" aus der "tyrannischen Zucht" des elenden Lebens (986). Im Zeichen der Stagnation erklärt Braun: "Ernüchterung ist die Arbeit unserer Literatur. Arbeit gegen die Deckgebirge der Verheißungen, wenn wir uns nicht zu "Propheten von übermorgen" machen wollen." (988). Dabei wird in Poesie und "langsamer Revolution" ein unterschiedliches Tempo in der Destruktion von Illusionen eingeschlagen: "In der Poesie erschöpft sich rapide die Hoffnung; der Realismus verbraucht die Illusionen. Unsere Desillusionierung, in der langsamen Revolution, erfolgt in der Zeitlupe. Wir haben, zähere Leute, mehr Hoffnung verbraucht." (988). Da Hoffnungen und Illusionen gleichermaßen "verbraucht" werden, könnte der Eindruck entstehen, beide Phänomene seien mehr oder weniger identisch und die Destruktion von Hoffnungen so zu begrüßen wie die von Illusionen. Der "Realismus", der die Illusionen bekämpft, intendiert in Bezug auf Hoffnungen deren Erfüllung. Zwar wirken nichterfüllte Hoffnungen desillusionierend, doch auch das berechtigt nicht dazu, das eine mit dem anderen zu identifizieren. Desillusionierend etwa stellt sich eine Revolution dar, die die in sie gesetzten Erwartungen nicht erfüllt. Doch so will es Braun nicht verstanden wissen. "Desillusionierung" geht hier gegen die Entrealisierung durch Illusionen; beklagt wird das langsame Tempo, das wiederum zurückzuführen ist auf die langsame historische Entwicklung. Verliefe sie rascher, beschleunigte sich der Vorgang der "Desillusionierung", eine Leistung, die eine "langsame Revolution" offenbar nicht zu erbringen imstande ist.

Wenn sich Braun zum konstruktiven Moment selbst äußert, so nie in der behaglichen Atmosphäre des Positiven und Fertigen. Die mögliche Konstruktivität der Kunst sieht er gerade in ihrem aus "Widersprüchen" bauenden Verfahren (990). Ähnlich ist auch der geruhsame Aufbau einer passenden Identität aufgebrochen, denn aufbauen, sagt Braun, kann man heute nur Verhältnisse (993). Wir erwähnten bereits Brauns Ansicht, Trakl sei unfähig, dem Neuen standzuhalten. Jene aus unserer Diskussion um Baudelaire bekannte Dialektik von Tod und neuem Leben stammt aus der Kritik der sozialistischen "Neutöner, Hausbesetzer in den romantischen Quartieren", denen Braun vor allem ein leerlaufendes, destruktives Moment ankreidet.⁵⁸ Dazu kommt im Fall der Elke Erb der Wunsch, die öffentliche Vereinnahmung durch Entgegensetzung einer unbehelligten Individualität zu unterbinden. Der Suche nach "knabenhafter Reinheit, Unschuld, Gespanntheit und Zartheit der Jugend" antwortet Braun so: "Aber in dieser Gestalt kann man sich nur Im Reservat der poésie pure zeigen. Beim Gang in die Tiefe unserer wahnwitzigen Unternehmung verliert die Poesie ihrer Unschuld, wird sie besudelt von Scham und Lust, wird sie alt wie die Not. Sie kann nicht ihre Jugend retten, sie muß den Tod suchen, das neue Leben. Poesie entsteht im Widerstand und in der Solidarität, und wie die Worte der Verwandlung heute heißen; kein frommes und apparatliches Vokabular, es sind die Worte der Straße." (996). Wie das Resümee Elke Erb webe am "Programm der neuen Romantik", erhellt, setzt Braun die Grundunterscheidung

⁵⁸ Ebd., 990, 996.

zwischen gutem Neuen und schlechten Neuen immer schon voraus. So bildet "die Religion vom Neuen Menschen", für die Braun "die Interessen verkabelt" sieht, ein Objekt der Ideologiekritik. Da sich in ihm die christlich-theologischen Bilder (Neuer Mensch, Paradies) mit denen der kommunistischen Bewegung (roter Soldat) kreuzen, besteht allerdings die Schwierigkeit, wie sich die sozialistische Ideologie (als solche führt sie Braun aus, obwohl der Ort des Diskurses das gesamte Europa ist), diese Harmonisierung der Wirklichkeit, abheben läßt vom Fernziel des Kommunismus, der ja außer Aussagen über eine andere Gesellschaftsordnung auch einen anderen Entwurf des Menschen enthält. Braun bestimmt "Kommunismus" einmal negativ als sofort möglicher "Gang in das Ende der Schrecken"; sodann, in Abgrenzung gegen totalisierende Verselbständigungen des Bösen (die ursprünglich theologische Kategorie "Hölle") wie des Guten ("Paradies") als das Irdische schlechthin, als "Realismus" oder, mit Pablo Nerudas Buchtitel, als "Aufenthalt auf Erden". Es drängen sich leicht falsche Assoziationen dazwischen, etwa die falsche Opposition zwischen Nerudas Frühwerk (das ja nur mit Gewalt in herkömmliche Vorstellungen von "Realismus" zu pressen sein durfte) und Rimbauds "Aufenthalt in der Hölle" bzw. Baudelaires "künstlichen Paradiesen". Die Konzeption des Kommunismus als Mittelweg täuscht nicht darüber hinweg, daß er als "Hölle" nicht gedacht war; als "Realismus", daß er so fern und ungewiß bleibt wie nur je; als "Ende des Schreckens", daß er einen Zustand meint, der dem unter "Paradies" bezeichneten, nicht ganz fremd sein durfte.

Was Braun sämtlichen bisher genannten Autoren nicht zugestehen möchte, nämlich dem Neuen standzuhalten, findet er in Rimbauds "Illuminationen". Unter den gegebenen Bedingungen kann "der radikale Bruch, die ästhetische Revolte" nur als "kunstvolle Inszenierung" über die Bühne gehen (992). Verschlüsselt sei jede poetische Mitteilung, die durchaus hermetischen "späten Gedichte des jungen Rimbaud", mit ihrer bewußten Erneuerung von Wahrnehmung und Sprache, müßten auf bisher unbekanntem Pfaden erschlossen werden: "Diese Poesie ist ja keine Zuflucht, sie ist ein Arbeitsraum. Laboratorium, wo nicht das Gold absoluter Wahrheit gesucht wird, sondern das akute Material der authentischen Erfahrung [...], - um was nun zu sehen? Daß das Chaos kalkuliert ist. Es läßt sich nicht auflösen in eine gängige Sprache, aber es liegt jetzt in einer Helle. Wir halten ihr stand, wir öffnen die Augen, die Seele: wir können ein Land erschließen. Wir können schalten in dieser neuen Welt. Die unerhörte Freiheit, die sie in sich verwirklicht, muß uns aus unseren Städten stören [...] Während Rimbaud unfassbar davongeht in die Somaliewüste, stehen wir in der gleißenden Helle seines Gedichts." (995 f.; Sperrungen V.B.) Rimbauds Text, so Braun, bringt den Leser in eine vordere Position. Er wird befähigt auf doppelte Weise zu sehen, der Helle des Textes standzuhalten sowie sich zu verhalten: in Bezug auf den Text selbst als auch gegenüber dem eigenen Leben. Die ihm sich erschließende (neue) Welt, soll darin bestehen, daß das Chaos kalkuliert ist.⁵⁹

⁵⁹ Friedrich (1956), 71 spricht von Rimbauds Texten als von einem der Verzweiflung entsprungenen Chaos, "scheiternd vor dem Unbekannten, zur Stellvertretung des Unbekannten". Sie machten uns den Aufenthalt im Irdischen unmöglich. Braun hatte bereits das Kapitel mit einem (unausgewiesenen) Zitat des heftig Kritisierten eröffnet, nicht ohne dessen falsche Titelbezeich-

4. "Kalkuliertes Chaos" - eine Metapher für ästhetisches Wahrnehmen

Das Paradox des "kalkulierten Chaos" ist eine Bezeichnung dessen, was in der klassischen Ästhetik unter dem Namen "ästhetischer Zustand" bekannt ist. Dieser bislang nicht behandelte zentrale Gesichtspunkt gibt für die Untersuchung utopischen Schreibens weitere Aufgaben vor.

Bereits in den siebziger Jahren hatte Braun den eigentümlichen Rätselcharakter von literarischen Kunstwerken verteidigt. Der "Rimbaud"-Essay betont das Verschlüsseltsein auch scheinbar einfacher und verständlicher Werke (bzw. Werkpassagen). Dieser Umstand ist disperat charakterisiert durch mehrere Bedeutungsebenen, die von außen nach innen geführt ("eine Zwiebel aus Sinn, Matroschka-Puppe", ...) und ineinandergeschlossen sind und offenbar eine Art Kern aufweisen ("innerliche (!) Seelen", ebd). Das Ganze faßt Braun mit einem maschinenhaften Neologismus als "semantische Verdichterstation" (ebd). Die Erklärung dieses ästhetischen Phänomens ist wenig plausibel: In den Einzelzeichen des Kunstwerkes als auch im Kunstwerk als Gesamtzeichen seien "Ausdruck" und "Inhalt" gekoppelt. Das gilt mehr oder weniger für alle Zeichen, ästhetische als auch nichtästhetische. Auch die gewählte Begrifflichkeit zur Bezeichnung des Rätselcharakters - "Chiffrierung" und "Verschlüsselung" - in Kombination mit einem assoziierten Kern, legen fälschlicherweise nahe, die ästhetische Bedeutung sei für den Dichter etwas vorgängig feststehendes, das er mittels bestimmter (konventioneller oder selbstgeschaffener) "Kodes" in einen Text transponiert, der sich einem unmittelbaren Verstehen verweigert. Literarische Kommunikation, wenn sie von Braun hier in diesem Sinn gedacht worden sein sollte, folgt jedenfalls nicht einem solchen Spiel von Verschlüsselung und Entschlüsselung.

Den Rätselcharakter, dem Braun auch dem scheinbar verständlichen Kunstwerk zuspricht, gilt verstärkt auch Rimbauds "Illuminationen". Aus zweierlei Gründen, die Braun meint, aber nicht explizit unterscheidet: Erstens weil es herausragende Texte sind; und zweitens weil Rimbauds Intention beim Schreiben radikal auf die entstehenden Texte zielte, ohne Rücksicht auf irgendwelche Leser. Sie wirken wie das "innerste Afrika": "unergründlich, nicht zu betretendes Terrain". Die schöpfergottähnliche Rolle, die Braun dem Ich des Schlußsatzes von Rimbauds *Parade* zubilligt, insinuiert auf andere Weise das zurückgewiesene Modell. Der Dichter habe den "Schlüssel" zur ästhetischen Bedeutung, den er wegwerfen kann, so daß das Werk als ein hermetischer Monolog zu-

nung mitzuübernehmen. Vgl. Braun (1985), 996 - Friedrich (1956), 64. - Und vom Öffnen der Augen der Seele spricht auch Miller (1964), 46, 149. - Trotz der Nähe zu dieser mystifizierenden Sprache von Friedrich und Miller gelingt es Braun, wie das folgende zeigt, einen klaren Sinn zu geben. Allerdings benutzt er zur Illustration der Wirkung der Rimbaudschen Texte ein Zitat Paul Eluards, das ähnlich wie weiter oben an Miller moniert, die Maßstäbe gänzlich durcheinanderbringt. Durch sie soll eine Erlösung der menschlichen Gattung erreicht werden (Selbsterkenntnis und Heimkehr *des* Menschen, Anerkennung der Gleichwertigkeit der Menschen, soziale Rolle aller Kunst).

rückbleibe. Als angemessene Rezeptionshaltung für diese Texte fordert Braun Aufnahmebereitschaft, Offenheit, Mut und Ausdauer. Es muß mit der Möglichkeit des Scheiterns der Lektüre gerechnet werden. Für diesen Fall empfiehlt Braun die Aufbietung aller "kritischen Kräfte" und aller "sinnlichen Energie". Vorgegebene ästhetischen Erwartungen und Maßstäbe bieten hier keine Orientierung. Drei Aktivitäten bezüglich der Texte werden genannt: Ein Hin- und Herschweifen des Blickes, also ein Spiel der Wahrnehmens; die gesonderte Prüfung "tragender Teile", wobei unterstellt wird, daß hier alle Teile tragen, also eine hochgradige Organisation und Integration des Materials statthat; und schließlich die Suche nach Zusammenhängen und Mustern. Wer nun fragt, was derjenige wahrnimmt der sich Anschauung der Gestalten und Erscheinungen, die die Texte darbieten ("den Kampf verfolgend, den die Struktur austrägt") erhält (von Braun) als Antwort: kalkuliertes Chaos.

Drei Bildebenen zieht Braun heran, um den Vorgang der Wahrnehmung dieser Dichtungen zu charakterisieren: Zuerst die teleologische Bestimmung dieser Dichtung als "Arbeitsraum", in dem "das akute Material der authentischen Erfahrung" gesucht wird. Zurückgewiesen wird wieder (wie in den sechziger Jahren) das Asyl-Motiv der Dichtung, aber vor allem platonische Auffassungen, die auch die ästhetische Wahrheit zeitenthoben und unveränderlich jenseits der Erscheinungen ansiedelt. Stattdessen werden Bestimmungen der Subjektivität herausgestrichen: das Besondere, die Gegenwärtigkeit, das Individuelle, Veränderliche. Sodann spricht Braun den "Illuminationen" (mit Seitenblick auf den Aussteiger Rimbaud) das Ausmaß eines ganzen Kontinents, und zwar "Afrika" zu, will sagen, diese kurzen Texte bieten dem Leser eine atemberaubende Bewegungsfreiheit, konfrontieren ihn mit unbekanntem Gegenden und einer schmerzhaften Helligkeit des Lichts. Schließlich ist es eine bestimmte Erscheinungsweise, die Rimbauds Poesie in Prosa charakterisiert: kalkuliertes Chaos. Was der Leser, der nicht bloß die Bestätigung seiner Wahrnehmungskonventionen sucht, dann wahrnehmen könnte, ist nicht etwas inhaltlich Bestimmtes - eine propositionale Erkenntnis, eine Botschaft, eine "Moral" etc. - sondern es ist diese Erscheinungsweise des Chaos selbst, die ihm *erscheint*. Das heißt, es ist nicht das "natürliche" Chaos, dem die Erscheinungen entsteigen; es ist das Chaos, als das die Erscheinungen als bewußt (vom Dichter) hergestellte und angeordnete vom Aufnehmenden wahrgenommen wird.

Dies scheinbar mysteriöse gibt (trotz aller gemachten Vorbehalte) eine präzise Beschreibung der ästhetischen Wahrnehmung eines (herausragenden literarischen) Kunstwerkes. Das Paradox des kalkulierten Chaos bezeichnet hier eine bestimmte Relation des Bestimmbaren und Unbestimmbaren. Die Erscheinungsweise des Chaos ist als solche nicht bestimmbar, insofern sie als nicht auflösbar "in eine gängige Sprache" gefaßt wird. Trotzdem wird das Unbestimmbare so dargeboten, daß es wahrnehmbar ist. Der Leser, der sich den besagten Texten öffnet, wird durch sie in die Lage gesetzt, die unerhörte, nie dagewesene Sprache zu vernehmen, den neuen Gestalten und Erscheinungen, die sie präsentieren, standzuhalten. Der ästhetische Wahrnehmende wechselt von einem alltäglichen Zustand des Aufnehmens in ein intensiveres Niveau der Aufmerksamkeit, in dem ihm der Vorgang des Aufnehmens gegenwärtig wird. Diesen Wechsel beschreibt Braun mit den Worten: "wir öffnen die Augen, die *Seele*."

Dieser Vorgang ist ein Ausdruck der ästhetischen Freiheit, die von zwei Seiten her bestimmbar ist: Von der Seite des Subjekts der Wahrnehmung und von der Seite des ästhetischen Objekts.

Der Wahrnehmende hat die Möglichkeit, "ein Land [zu] erschließen", eine "neue Welt." Der Begriff des Erschließens bezeichnet, daß dieser Vorgang als komplexer und umfassender gleichzeitig auf mehreren Ebenen geschieht - sinnlich, kognitiv, emotional - sprachlich/nichtsprachlich - passiv/aktiv - etc. "In dieser neuen Welt" kann der Wahrnehmende "schalten", sich dem Spiel des Wahrnehmens hingeben. Und er kann dies, weil das ästhetische Objekt selbst eine "unerhörte Freiheit" in sich selbst verwirklicht. Das (subjektive) Spiel des Wahrnehmens ist fundiert im (objektiven) Spiel des Wahrgenommenen. Der Wechselbezug der ästhetischen Freiheit, der durch das Medium des Textes hergestellt wird, kann vom Wahrnehmenden auf das eigene Leben übertragen werden und zu einem Bruch mit dem eigenen Alltag führen.

Brauns Darstellung der ästhetischen Wahrnehmung wird abgeschlossen durch ein zwischen dem Dichter Rimbaud und seinen (möglichen) Lesern sich abspielendes Drama: Während die Texte ihre Leser zu einer intensiven ästhetischen Freiheit verhelfen, für den Braun die Metapher "innerstes Afrika" findet, nimmt ihr Dichter sich die Freiheit, aus seinem Tun auszuweichen und in das wirkliche Afrika zu verschwinden. Braun interpretiert diese Entscheidung gerechterweise als ein in der Geschichte der Dichtung beispielloser Verrat an der Dichtung wie ihrer Leser ("unfaßbar").

Die ästhetische Wahrnehmung spielte in den bisherigen Ausführungen keine Rolle. Bis hierher wurde ihr weder von Braun Rechnung getragen, noch von der Forschung. Im Unterschied zum Ersteren, kann es von letzterer gefordert werden. Im zweiten Kapitel wurden Brauns ästhetische Ausführungen von zwei Seiten her in Frage gestellt: Das Programm utopischen Schreibens konnte die Überwindung der Abbild-Ästhetik gerade bezüglich rationalem utopischen Handeln nicht plausibel machen. Bezüglich des klassischen ästhetischen Denkens dominierte das rhetorisch-kommunikative Moment des Schreibens so das ästhetische, daß die Bedingungen der ästhetischen Wahrnehmung überhaupt nicht thematisiert wurden. Der Rimbaud-Essay trägt diese Sache nach und gewinnt insofern das Niveau der klassischen Ästhetik wieder zurück, verbindet es aber wiederum mit einer rigiden Zurückweisung Schillers. Gerade für die Klärung utopischen Schreibens ist auch eine Klärung des *Schreibens* notwendig. Eine adäquate Wahrnehmung literarischer Kunstwerke, im Gegensatz zu künstlichen oder natürlichen Gegenständen (oder Ereignissen) unseres Alltags, besteht in ihrer ästhetischen Wahrnehmung. Diese kommt nicht (oder nur unzureichend) zustande, wenn der ausschließliche Modus der Wahrnehmung der der Feststellung oder der eines bestimmten praktischen Interesses ist. Die "Gegenstände" oder "Themen" einer Dichtung sind nicht adäquat bestimmbar, wenn sie wie die Themen eines Briefes an die Hausverwaltung oder einer philosophischen Abhandlung bestimmt werden, in einer theoretischen Einstellung oder einer praktischen Absicht. Das gilt auch dann, wenn das "Thema" einer Dichtung "utopisches Denken" lautet. Dies führt auf einen weiteren bislang vernachlässigten Gesichtspunkt: Das (literarische) Kunstwerk stellt einen normativen (ästhetischen) Anspruch, den ein Salzstreuer, der gleichfalls ein Objekt

ästhetischer Wahrnehmung sein kann, nicht stellt. Auch ein ausnehmend häßlicher Salzstreuer kann *als* Salzstreuer vorzüglich brauchbar sein. Seine mögliche ästhetische Gelungenheit, selbst wenn sie durch die Auszeichnung durch mehrere Designer-Preise, also durch Experten-Urteile beglaubigt ist, hat auf seine Funktionsfähigkeit als Salzstreuer nicht den geringsten Einfluß.