

"Das trunkene Schiff" : Abenteuer eines Gedichtes

Autor(en): **Pörtner, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **43 (1963-1964)**

Heft 9

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161522>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Les philosophes.

L'un a la tête comme une tour et celui-ci comme une barricade: on entend les poids chiches sonner dedans.

Kant d'après ses portraits semble un hérboriste. Nietzsche un chef d'orchestre danubien furibond.

Socrate est le sage d'un café de province.

Des Cartes a quelque chose d'un chef de bataillon d'arme spéciale.

Je n'ai jamais vu Spinoza . . . »

(*Cabiers*, t. 5, p. 657; 8. 1915).

¹Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1957—1961. ²Paul Valéry — Gustave Fourment: Correspondance, Paris 1957, S. 146. ³Zit. in Paul Valéry: Oeuvres, Pléiade T. II, Paris 1960, S. 1501 (im Text als Pl. abgekürzt). ⁴Variété, Pl. T. I, S. 1506.

«Das trunkene Schiff»

ABENTEUER EINES GEDICHTES

PAUL PÖRTNER

Das trunkene Schiff des siebzehnjährigen Jean Arthur Rimbaud übertrifft in seiner Wirkung andere, vielleicht bedeutendere Gedichte. Obwohl man den Wert eines Gedichtes nicht an der Wirkung messen kann, wird es durch das Aufsehen, das es erregt, herausgehoben aus der Fülle der poetischen Produktion. Rückblickend erscheint dieses Gedicht von 1871 als Ende und Anfang einer Dichtung: das Gedicht im herkömmlichen Verstand erreicht einen Höhepunkt; aufgeladen mit Spannungen und Überspanntheiten einer «explosiven Poesie» wird es kurz darauf gesprengt werden: Metrum, Vers, Strophe, Syntax, Grammatik, Logik werden pulverisiert werden. Von der klassischen Poetik her mutet die neue Poesie, zu deren Ersterscheinungen *Das trunkene Schiff* zählt, wie eine Anti-Poesie an. Das Ineinander von alten und neuen Ausdrucksformen strudelt in einem mächtigen Sog, einem Dynamismus, der das Unterste zuoberst kehrt, die Tiefen aufwühlt und bis heute weder zur Ruhe noch zur Klärung gekommen ist. Gewiß, auch nach dem *Trunkenen Schiff* sind formvollendete Gedichte im herkömmlichen Verstande geschaffen worden, auch nach der Sprengung der Gußformen, der Schablonen und Schemata der Poetik sind noch Gedichte entstanden — mehr denn je. Nur ein kurzer Blick

auf Vorgänger und Nachfolger dieses exemplarischen Gedichtes erweist, daß es genau im Schnittpunkt der Entwicklungslinien liegt.

Die Dichtung der Ferne, des Abenteurers, der «Welterfahrung» mündet in den fünfundzwanzig Strophen dieses Gedichtes, in dem eine Verdichtung von vielem, was immer schon da war, erreicht wird: von der Odyssee bis zu den *Seltsamen Abenteuern des Arthur Gordon Pym aus Nantucket* (E. A. Poe), von Virgil über die englische «Seedichtung» bis zu Baudelaires *Voyageurs*, von Victor Hugos *Travailleurs de la mer* über Jules Vernes *Zwanzigtausend Meilen unter dem Meeresspiegel*, dem *Alten Seefahrer* Coleridges bis zum *Fliegenden Holländer* Richard Wagners. Die Schwärmerei für Exotik und Seeabenteuer war bei den Pariser «Parnassiens», in deren Kreis Rimbaud verkehrte, im Schwange: das Meer als Symbol der sinnlichen Unendlichkeit, der elementaren Erfahrung von Transzendenz wurde besungen, die Schifffahrt wurde mit dem Lebenslauf verglichen, die Ausfahrt aus dem Hafen, das Segeln mit und ohne Wind, der Schiffbruch in Analogie zum menschlichen Leben gesetzt. Théophile Gautier, Léon Dierx, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé schrieben Gedichte, die wie Vorbilder des *Trunkenen Schiffes* anmuten, teilweise verblüffende Übereinstimmungen mit ihm aufweisen. Von Plagiatschnüfflern könnte in mehreren Fällen «geistiger Diebstahl» nachgewiesen werden, dennoch ist das *Trunkene Schiff* eine der originellsten Schöpfungen selbstherrlicher Phantasie. Die vorgeprägten, vorformulierten Details sind eingeschmolzen in einer überhitzten flüssigen Gesamtform. Ebenso viele Ähnlichkeiten zu vorhergegangenen Gestaltungen des Themas, wie man Rimbaud nachweisen könnte, wären von Imitationsdetektiven auch bei den Nachfolgern festzustellen. Georg Heym, Theodor Däubler, Bert Brecht zum Beispiel schufen — vielleicht unbewußt — Varianten zum *Trunkenen Schiff*, die nicht als Nachdichtung deklariert wurden. Vielleicht übermitteln diese «freien Nachschöpfungen» ein wesentlicheres Abbild des Originals als die meisten Übersetzungen.

Die Wirkung des Rimbaudschen Gedichtes läßt sich abschätzen durch eine Arbeit über den «Mythos Rimbaud». Ein kundiger Forscher, René Etiemble, hat dreieinhalbtausend Schriften über Rimbaud gesichtet und ausgewertet. Diese ungeheure Fülle von Sekundärliteratur ist um so erstaunlicher, als zu Lebzeiten Rimbauds keines seiner Werke gedruckt wurde, mit Ausnahme von *Une Saison en Enfer*, einem schmalen Bändchen, das Rimbaud selbst in Brüssel einem Drucker in Auftrag gab, aber nicht bezahlen konnte. Es wurde bis auf wenige Exemplare vernichtet. 1888, also dreizehn Jahre nach dem endgültigen Verstummen des Dichters, schreibt ihm ein Schulfreund nach Afrika: «Man hat in den Revuen des Quartier Latin Ihre ersten Versuche in Vers und Prosa veröffentlicht, ja sie sogar in einem Band vereinigt. Ein paar junge Leute, die ich sehr naiv finde, haben versucht, ein literarisches System auf Ihrem Sonett über die Farben der Vokale aufzubauen. Diese kleine Gruppe, die in Ihnen ihren Meister erkannt hat, weiß

nicht, was aus Ihnen geworden ist und hofft, daß Sie eines Tages kommen werden, sie aus ihrem Dunkel zu erretten. . . » Die Schule, die in den *Vokalen* und im *Trunkenen Schiff* die Erfüllung ihres Programmes sieht, ist der «Symbolismus». Der Streit, ob das *Trunkene Schiff* als Symbol gelten darf oder nicht, ist noch nicht beendet. Heute gilt es als erste Setzung der «absoluten Metapher», also gerade als Überwindung des Symbolismus. Rimbaud wurde von der Fin-de-Siècle-Kunst als Décadent angesehen, später von den Stalinisten als «Aktivist» gefeiert, weil er angeblich beim Kommuneaufstand auf die Barrikaden ging (eine biographische Anekdote, die heute angezweifelt wird). Die Surrealisten reklamierten ihn in ihren Manifesten als einen der ihren, ein Vorbild in Dichtung und Tat. Philosophische Abhandlungen entdeckten den «Anti-Descartes», den Bruder Nietzsches, ja den «Übermenschen» Rimbaud. Eines scheint unbezweifelbar: Was Nietzsche für die Metaphysik bedeutete, entspricht der Bedeutung Rimbauds für die Poetik. Das erkannten auch die Existentialisten, für die er ein «Dichter der Existenz» wird, das heißt: er dichtet sein Leben, das «Fortsetzung der Dichtung mit anderen Mitteln» ist. Die Psychoanalyse bemächtigt sich des «Falles Rimbaud», entdeckt die starke Fixierung an seine Mutter. Der Einfluß von Geheimlehren auf sein «magisches Dichten» wurde nachgewiesen: die Kabbala und die Lehren von Alchimisten lernte Rimbaud sehr früh kennen. Die Legendenbildung wächst seit Beginn des Jahrhunderts ins Unermeßliche: die einen verehren Rimbaud als einen «orientalischen Gott», die anderen sehen in ihm einen Wahnsinnigen; auf der einen Seite erscheint er als gigantischer Zerstörer und Schöpfer zugleich, als säkularer Dichter, dessen Wurf die gesamte moderne Dichtung vorwegnimmt, überflügelt, beherrscht, auf der anderen Seite gilt er als «unmündiges Kind», Pubertätsgenie, Rauschgiftsüchtiger, Homosexueller, Sadist, Krimineller, Landstreicher.

Victor Hugo nannte ihn «Shakespeare-enfant», Mallarmé sah ihn als «Engel im Exil», André Gide als «brennenden Dornbusch», Paul Claudel als einen «Mystiker im Zustand eines Wilden». Es ist bekannt, daß Claudel durch ihn einen Anstoß zur Konversion zum Katholizismus empfing. Seitdem wird eine Equipe katholischer Rimbaud-Verehrer nicht müde, Rimbaud für den Katholizismus zu reklamieren, zumal Rimbaud auf dem Sterbebett wieder in den «Schoß der Kirche» zurückkehrte. Er wird nun als «umgekehrter» Christ interpretiert, seine Revolte wird als Bestätigung der Unzerstörbarkeit der Kirche umgedeutet. Es mutet zumindest paradox an, daß der Verdammte eines Lebens «in der Hölle», der Besessene und Blasphemiker ein katholischer, zumindest ein religiöser Dichter gewesen sein soll. Claudel erkannte, daß es sich bei der «Offenbarung des Übernatürlichen», die ihm Rimbauds Dichtung bedeutete, um eine «materialistische Mystik» handelte.

Wie weit die zeugerische, initiatorische Macht Rimbauds reicht, ist nicht mehr im einzelnen zu ermessen. Jedenfalls scheint der Impuls

seiner Dichtung *Das trunkene Schiff* bis in die großen Theaterdichtungen Claudels nachgewirkt zu haben: *Christoph Columbus* und *Der seidene Schuh*. Um noch einige vom Trunkenen Schiff inspirierte anzuführen: Blaise Cendrars' abenteuerliches Leben und Schreiben gibt epische Varianten der monstruösen Erfahrung der Ferne; Aimé Césaire, der Negerdichter, hielt Kurse über Rimbauds Poetik; Antonin Artaud zog die letzten Konsequenzen aus Rimbauds *Une Saison en Enfer*, seine irrlichternde Poesie und sein Wahnsinn verweisen zurück auf Rimbauds Anfang. Die bedeutendste Erfüllung des Rimbaudschen Vorentwurfes scheinen mir die sprachgewaltigen ozeanischen Dichtungen von Saint-John Perse zu sein: *Winde, Seemarken, Bilder für Crusoe, Einer Kindheit zur Feier*. Hier erreicht die neue Freiheit, zu deren Entdeckung *Das trunkene Schiff* sich treiben ließ, ihre Selbstherrlichkeit: über das Scheitern des Gedichtes erhebt sich das Dichten zur imaginativen «Weltherrschaft des Wortes», zur imperatorischen Verfügung über Zeiten und Räume, über sprachliche und mythologische Begrenzungen hinweg.

* * *

Das trunkene Schiff: steuerlos treibt es, unbemannt, ohne Fracht. Das Meer umtobt es und zerbricht es in einem Rausch von Lichterscheinungen, Stürmen, Untieren, Unwettern; ringsum Sturzfluten, Saugblüten der Tiefe, Klippen, treibende Leichen. Mit der anschaulichen Magie einer Kinderzeichnung werden Indianer beschworen, der Leviathan eingetragen und der Behemoth (aus dem Buch Hiob); der Mahlstrom stammt wohl aus der Lektüre des Buches von Edgar Allan Poe, der Monitor aus dem *Magasin pittoresque*. Immer wieder ist das Kind zitiert, das die Hoffnung verkörpert in diesen Delirien des Scheiterns. «Protuberanzen der Phantasie» entstehen und vergehen von Zeile zu Zeile, ja die Fülle der zusammenhanglosen Bilder schiebt sich ineinander, Sturm und Fluten bestimmen das unablässige Überspülen und Tränken der festen Formen, die zerbrechen wie das Schiff, von dem das Gedicht handelt. Man kann dieses Gedicht, in dem sich das noch nie Gesagte und nicht mehr Sagbare begegnen, in vielfacher Hinsicht sehen. Als absolute Metapher ist es das Ich des Dichters, also keine Vergleichsfigur für das Ich. Théodore de Banville soll Rimbaud das Gedicht zurückgeschickt haben mit der Bemerkung, warum er nicht begänne: «Ich bin ein Schiff, das...» Er verkannte damit gerade die Neuheit, in der dieses Gedicht alle Vorgänger übertrifft. Das was später die Futuristen und Expressionisten fordern, die Ausmerzung des «wie» der Vergleiche, Allegorien, Symbole, die Unabhängigkeit des Gedichtes ist hier schon vollzogen. Die Worte gewinnen ihre eigene Freiheit, nur nach ihrer suggestiven imaginativen Kraft gewählt, im schroffen Wechsel und Vereinen des Unvereinbarlichen. *Das trunkene Schiff* — obwohl es präzise in allen

Einzelbildern und in der metrischen Gesamtstruktur kunstvoll «alexandrinisch» bleibt — ist als Bewegungsgefüge reiner Dynamismus.

Hugo Friedrich hat wohl zuerst seine Struktur als «Ausweitungsakt» beschrieben: sein dynamisches Schema ist ein ständiges Überhöhen der Nähe durch die Weite, des Begrenzten durch das Grenzenlose. Er hat auf die assoziativen Schwingungen der Wortbedeutungen hingewiesen, die keine Übersetzung wiederzugeben vermag, die abstrakte Tonfolge von Assonanzen und Alliterationen und die Kombinationsmöglichkeiten der Sprachtöne. Der Wert eines Gedichtes wird ja nicht von dem bestimmt, was es darstellt, sondern durch die Art, wie es den Stoff transformiert in wörtliche Musik, magische Verzückung, rhythmische Werte. Der «sängerische Phosphor» dieses Gedichtes (H. Friedrich) ist leuchtkräftiger als alle vergleichbaren Gedichte.

Die Stoffgeschichte des *Trunkenen Schiffes* liest sich wie ein Detektivroman. Immer neue Entdeckungen werden über seine Quellen gemacht. Die Herkunft ist damit nicht zu erklären: sie ist einzig in der «diktatorischen Phantasie» des Dichters zu suchen. Aber die bewußte oder unbewußte Verfügung über Gelesenes gehört zu den Freiheiten des Dichters: er schöpft aus seinem Gedächtnis, benutzt, was er aufnahm und sich aneignete, verwandelt es und verschmilzt es in seinem Schaffen. Es wird verquickt mit Eigenstem, gefügt in ein Gesamt neuer Prägung. Es kann nicht als «geistige Anleihe», «Diebstahl», Plagiat bezeichnet werden. Unter diesen Voraussetzungen sei ein Blick auf die Lese- stoffe und wörtlich vorgeprägten Bildmaterialien geworfen, die der junge Dichter verwendet haben soll.

Als er die Bibliothek seines Lehrers Izambard durchstöberte, soll Rimbaud auch ein Heft der «Revue des deux Mondes» in die Hände gefallen sein mit einem Aufsatz von Richard Schuré über Richard Wagners *Fliegenden Holländer*. Hier sichtete er möglicherweise zum erstenmal die Gestalt des ziellos, heimatlos, ruhelos treibenden Schiffes und der Verkörperung des Verfluchten, dieser sagenhaften Gestalt, die eins mit dem Schiff dahinsegelt, Bote des Unheils für alle, die es sichten in Seenot.

Auch in Charles Baudelaires berühmter Wagner-Apologie von 1861 wird eine ausführliche Inhaltsangabe des *Fliegenden Holländers* gegeben. Kurioserweise inspiriert Rimbauds *Trunkenes Schiff* offenbar ein späteres Gedicht von Georg Heym *Der fliegende Holländer*. Das «düstere Phantom» segelt über stürmischem Ozean im Feuerregen.

Durch Baudelaire wurde auch die große Schifferballade des englischen Dichters Samuel Taylor Coleridge bekanntgemacht, die — nach einer ausführlichen Marginalie — davon handelt, «wie ein Schiff, nachdem es den Äquator passiert hatte, von Stürmen in das Kalte Land nahe dem Südpol verschlagen wurde; und wie es von dort seinen Kurs in die tropischen Breiten des Großen Stillen Ozeans nahm; und von den unerhörten Begebenheiten, die widerfuhr; und auf welche Weise der alte Seefahrer in sein eigenes Land zurückkehrte».

Dieses Gedicht, 1797/98 geschrieben, 1817 mit Randglossen versehen, erschien schon 1838 in deutscher Sprache, von Ferdinand Freiligrath übertragen — etwa zur gleichen Zeit, als Heinrich Heine in den *Memoiren des Herren von Schnabelewopski* die Erzählung vom fliegenden Holländer bekanntmachte (1835). Durch eine neue Übertragung des *Alten Seefabers* durch Heinz Politzer (1963) werden Ähnlichkeiten mit dem *Trunkenen Schiff*, aber auch Unterschiede verdeutlicht. Beiden Gedichten gemeinsam ist die innige Verquickung von Vision und Abenteuerbericht, phantastischen und realistischen Zügen, und die Verschränkung von Seebild und Landschaft. Das Schiff des *Alten Seefabers* wird vom «großen Sturm» der Segel und Maste beraubt, es treibt vorbei an Eisbergen «grün wie Emerald» (Freiligrath beschwört noch kühner eine «grüne Seenacht» und «eine blutige Sonne»); ein großer Seevogel, Albatros, kommt durch den Schneenebel und folgt dem Schiff. In einem kupferfarbenen Himmel geistern Irrlichter des Todesglühens: weiß, rot, grün, «schleimiges Zeug mit Beinen kroch auf einer schleimigen See». (Das Unheimliche der «faulen See» ist von Freiligrath noch eindrucksvoller wiedergegeben worden: «Schlammtiere krabbeln rings auf schlammiger Moderflut» und «Ein Glutstrom, Blitz auf Blitz, fällt zackenlos und Feuerflammen zischen...», «...Schlangen von flockigem Feuer umfassen».) Ein Gespensterschiff begegnet den Schiffbrüchigen, eine Brigg, die vorbeirauscht «ohne Brise und Flug». Der «alte Seefahrer» überlebt als einziger seiner Besatzung die Katastrophen: er schaut die verwesende See, das verwesende Schiff.

Ein anderer Nachweis wurde von Roger Caillois geführt: die zum Teil wörtliche Übereinstimmung des *Trunkenen Schiffes* mit einem Gedicht von Léon Dierx, das Rimbaud gekannt hat. Es beginnt: «Ich bin wie ein Boot ohne Rahen und Maste.» Es tanzt wie ein Spielball auf der stürmischen Flut, Brecher reißen die Planken auf, Meerungeheuer folgen mit weißen Augen, Kreuzer fahren mit geschwellten Segeln vorbei, ohne das Wrack zu bemerken. Gewiß, so viele Ähnlichkeiten zwischen beiden Gedichten auch festgestellt werden, das eine ist ein lamentables, blasses Gedicht, völlig unbedeutend gegenüber der machtvollen Evokation und wortgewaltigen Orchestrierung des Themas durch Rimbaud. Einzig Baudelaire, den Rimbaud als «ersten Seher, Dichterkönig und wahren Gott» enthusiastisch als seinen Meister anerkannte, schuf in seinem grandiosen Gedicht *Die Reise* ein echtes Vorbild. Er erhob die Verflüchtigung und Verdichtung des Ichs in sein Programm, feierte das Genie der Kindheit und schlug in einem seiner Prosagedichte das Leitmotiv an: «Ihr sollt immer trunken sein. Es ist die Zeit, sich zu berauschen.» Die Heraufkunft der Monstren der Phantasie, die groteske Verzerrung, das wühlende Deformieren der Realität, das Ineinander von Befremdendem, Unergründlichem, Widerlichem, Entzückendem lernt Rimbaud bei Baudelaire kennen. Wie weit der Einfluß von Edgar Allan Poe reicht, ist schwer zu er-messen. Poe schrieb eine erzählende Prosa, in der zwar die gleichen Motive

aufleuchten, eine halluzinatorische, magische Schönheit entfalten, aber nicht die Ballung, die Verdichtung erreichen, die ihnen die reine Poesie Baudelaires und Rimbauds verleiht. Stellenweise liest sich Poes Poesie wie ein Vorentwurf zum *Trunkenen Schiff*, das die Fülle der zugespilten Bilder umsetzt in rhythmische, magische Strukturen, sie immaterialisiert, dynamisiert, um Erregung und Musik zu erzeugen. «Materialistische Mystik» nannte es Claudel: «ein Beschwörungszustand soll erreicht werden, der das Bewußtsein zum Gerinnen bringt». «Seine Sendung besteht darin, uns zu desorientieren», fügt Jacques Rivière hinzu.

* * *

Es gibt mehr als fünfzehn Übertragungen des *Trunkenen Schiffes* in die deutsche Sprache. Von der wortgetreuen Übersetzung bis zur freien Nachdichtung reicht die Skala der sehr verschiedenen Fassungen. Zwischen der bloßen Darstellung des Inhalts und der philologisch exakten Wiedergabe einiger Romanisten tut sich das weite Feld immer neuer Gestaltungsversuche desselben Gedichtes auf. Keine der vielen Übertragungen vermag stellvertretend für das Original zu stehen. So erscheint mir die bescheidenste Repräsentation durch eine Prosaversion, die im Hintergrund des Originalgedichtes die bloße Wortfolge und Bedeutung angibt, einen tieferen Aufschluß zu gewähren, als die ambitiöse Nachbildung von Metrum, Klang, Reim, Syntax, die aber in deutscher Sprache kein Gedicht ergibt. Und ein Gedicht kann doch nur durch ein Gedicht wiedergegeben werden. Deshalb ziehe ich selbst fehlerhafte Versionen, die von Dichtern geschaffen wurde, den philologisch unanfechtbaren Fassungen von Romanisten vor. Der erste deutschsprachige Aufsatz über Rimbaud erschien bereits 1898; er stammt von Arthur Eloëßer, der in der folgenden Zeit mehrfach auf Rimbaud hinwies. Als erster Rimbaudkenner erwies sich Stefan Zweig, der auch die erste bedeutende Rimbaud-Übertragung von 1907 einleitete. Als Übersetzer zeichnete K. L. Ammer. Das war ein Pseudonym für den damaligen k. u. k. Rittmeister Karl Klammer, der in einer ostgalizischen Garnison, abseits des literarischen Betriebes, diese epochemachende erste deutsche Rimbaud-Ausgabe geschaffen hatte. Er stellt einen gestrafften, rhythmisch knappen Vers vor, der auf die Farbgebung von Adjektiven weitgehend verzichtet zugunsten einer Konturierung in energischen Linien. Seine Rimbaud-Fassung wirkte auf viele Expressionisten ein. Nachgewiesen wurde zum Beispiel bei Trakl die Übernahme absonderlicher Wortbildungen Ammers, wie «Weiheklang». Trakl läßt einmal ein «trunkenes Schiff» durch eines seiner Frühgedichte treiben. «Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal heruntertreibt.» Der «azurne Schleim» aus Ammers Übersetzung erscheint in Trakls Gedicht «in blauem Schleim und Schleiern».

Wie stark die Deutung des Übersetzers die Nachformung bestimmt, erweisen die deutschen Versionen des *Trunkenen Schiffes*, die aus dem Geist der Wilhelminischen Ära stammen: Rimbaud wird zum aristokratischen Weltenbummler, der eine «Gedicht-Aventure» in einem «Tropenlande märchenhaft» erlebt. Tremolierendes Heldenpathos geht in diese feinsinnigen Übersetzungen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski und Paul Graf von Thun-Hohenstein, zwei bedeutenden Übersetzern der sogenannten «Neuromantik», ein. Erstaunlich, wie sich Rimbauds Gedicht in der Übersetzung Thun-Hohensteins verwandelt (die übrigens im Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 1925 veröffentlicht wurde, also nach den expressionistischen Nachdichtungen). Das Schiff des Grafen Thun-Hohenstein «schwebt sacht zum traumersehnten Meere stromabwärts», das «Naß dringt herein und wäscht es rein von allem Schmutz und Menschensüchten». Es sinkt in das «strahlende Poem der Meere», «hinstarrend seelig in die grüne Leere». In einer «blauen Traumfahrt» zu «Zauberinseln goldner Phantasie» vermag man kaum mehr als eine Ähnlichkeit mit Rimbauds Gedicht zu entdecken.

Da kommt Paul Zechs freie Nachdichtung dem Original unvergleichlich viel näher, obwohl sie sich selbtherrlich von dessen Text löst. Paul Zech begegnete als Einundzwanzigjähriger dem Werk Rimbauds. Er arbeitete damals als Kesselheizer in einem Eisenhüttenwerk in Charleroi. Die Begegnung mit Rimbaud wurde entscheidend für ihn; er entschloß sich, auf seine Ausbildung als Bergbauingenieur zu verzichten und sich der Literatur zuzuwenden. Seit 1903 arbeitete er an einer Übersetzung, die 1910 als Privatdruck erschien. Die Übersetzung des *Trunkenen Schiffes* wurde erst 1924 veröffentlicht. Sie stellt einen Höhepunkt in Zechs dichterischem Schaffen dar, wirkt bei allen exzessiven Übertreibungen und Kraftprotzereien doch «erleuchtet» und in einem ungebrochenen, ungekünstelten Schwung nachvollzogen, der «genialisch» wirkt. Zech schöpft aus Rimbaud Mut, zum Äußersten zu gehen, aber seine Sprache verfügt über sehr viel weniger Raffinessen und «sinnliche Essenzen» als die Rimbauds. So vergrößert sich der Ton, die Gebärdensprache, die Berauschtigkeit. Auch dieses Gedicht sollte, wie die andere «expressionistische» Nachdichtung, die von Theodor Däubler stammt, das «besoffene Schiff» heißen.

Paul Zech dichtet drei Strophen zur Originalvorlage hinzu und stellt Strophen um. Obwohl gewiß einige sprachliche Mißverständnisse vorliegen — und oft ergeben gerade Übersetzungsfehler die stärksten Bilder —, ist die Inspiration durch Rimbaud rhythmisch-dynamisch umgesetzt, und darauf kommt es vielleicht mehr an als auf die wörtliche Entsprechung. Um nur ein Beispiel herauszugreifen: gleich die erste sprachliche Schwierigkeit, an der die meisten Übersetzer scheiterten, wird übergangen, ja ins Gegenteil verkehrt. Rimbaud spricht in der ersten Zeile von «Fleuves impassibles» — Zech macht daraus «reißende Ströme».

Es gelingen ihm dann Strophen wie diese:

Ich ließ mich umbrausen vom Hymnus der Wogen,
wo jäh aus der Tiefe heraufschob korallener Kamm.
Ich habe dem Tau der Smaragde mich hingebogen,
bis auf dem Glitzern der düstere Schatten Ertrunkener schwamm.

Ich sah, wie die Blizzards den Himmel zerfetzten,
sah trichternde Wirbel und der Walfische Spur,
Aufbruch von Schlachten und alle gehetzten
Verbrechen, die vor mir noch niemand erfuhr.

Zwischen grellen Überbelichtungen wie «knallenden Wogen», «rasend vorübergedrehten Inselfetzen», «bekotztem Quartier», tauchen phantastische Metaphern auf: «moosgrüne Haie», «Fische wie Perlen auf silbernen Pfaden», «Tränenbehänge», «blondäugige Möwen» und schließlich das «seetolle Floß», das auch als Titel zu brauchen wäre.

Theodor Däublers Nachdichtung erschien 1919 in den «Weißen Blättern» Auch sie ist frei, selbstherrlich und kühn. Däubler wagt hier mehr als in seinen eigenen Gedichten. Das zeigt ein Vergleich mit dem Gedicht *Fahrt*, das im gleichen Jahr geschrieben wurde und eine Variation zum *Trunkenen Schiff* darstellt. Allerdings ist hier die absolute Metapher noch klaffend, sozusagen in statu nascendi:

Drum ich, ein Schiff, will tauchen.
Zu zweit? Wir sind verschworen.
Ich Schiff, du ich, geeint,
wie alle Winde zart zerhauchen.

Diese Strophe mutet wie eine Reflexion über Rimbauds poetische Tat an: Ich gleich Schiff zu setzen. Däubler zögert noch, scheut zurück vor der letzten Konsequenz: «Mein eigenes Schiff, ich werde dein Gallionenbild».

Seine Rimbaudnachdichtung ist genauer als die von Paul Zech, zum Beispiel beginnt er gleich mit «verschlummertem Flusse», was dem «impassible» sehr viel näher kommt. Einige Strophen erscheinen wert, zitiert zu werden:

Die Sümpfe: ich sah sie. Unsagbare Netze.
Im Schilf erschimmelt der Urtag als Fund,
bei windstillem Wetter der Einsturz: gewitternde Hetze;
Katarakthaft die Ferne beim Fall in den Schlund.

Und Gletscher. Versilberte Sonnen. Entzündete Himmel.
Gescheiterte, schrecklich in Tiefen der bläulichen Bucht.
Ein riesiger Seeschlangenknoten im Wanzengewimmel,
von Bäumen durchspickt und umstunken von Sucht.

Däubler malt Seebilder, die an Emil Noldes Nordlichtaquarelle erinnern: Himmel aus Scharlach mit lila Gewölk umspinnen. Er setzt immer wieder blau ins Violett, nennt sich «Verspinner von Blau». Seine Flut ist «von den

Leichen Ertrunkener durchregnet». Er sieht der «Gestirne Gemeer» in «äugender Glut», fiebert in «Wahnwitzerbrüchen», Grauen in «schlundhafte Nächte verbannt».

Die dritte dichterische Übertragung im Zeichen des Expressionismus schuf Alfred Wolfenstein, einer der Wortführer der «Erhebung» von 1919. Sein eigenes Gedichtwerk ist kaum noch bekannt, aber sein großes Rimbaudbuch von 1930, «Leben, Werk, Briefe», ist eine der wichtigsten Stationen zu einem «deutschen Rimbaud». Er vermag nicht nur die Ekstasik des jungen Rimbaud nachzuvollziehen, sondern auch die sachliche Prosa der knappen Formulierung, der satirischen und absurden Dichtung. Wolfenstein gibt dem *Trunkenen Schiff* eine harte Kontur, kalten Glanz, männliche Verknappung.

Neue Floriden fand ich, Rätselräume,
Blumen mit Pantherblick, Menschenhaut, tierisch bunt,
Regenbogen, die hängen hinab wie Zäune
Meergrauer Herden, weidend am Boden des Sund.

Gärende Sümpfe, Fangnetze tödlicher Dämpfe,
Wo im Schilfe fault des Leviathans Pracht
Mitten in Meeresstille Wasserkrämpfe,
Festes Land, das hinab in den Katarakt kracht,

Silberne Gletscher, Baien im Perlmutterglanze,
Wracke, die qualliger Golfgrund umfaßt,
Riesenschlangen, die rund zerfressen von Wanzen,
Fallen vom stinkenden, düster gewundenen Ast.

Bei einem so großen Gedicht gelingen keinem Übersetzer alle Strophen gleich gut. Zumal der Text auch im Französischen Rätsel aufgibt. Zum Beispiel das merkwürdige Bild «Riesenschlangen von Wanzen verzehrt». Französische Forscher bemerkten, daß im Ardenner Patois von «Punaise de boas» gesprochen wurde: man meinte damit einfach Waldinsekten. Durch eine leichte Verfärbung der Diphtonge wird aus «bois» (Wald) die «Boa» (Schlange), und von dort ist nur ein kleiner Schritt zu den «serpents de punaises». Die Ähnlichkeit eines im Wasser treibenden Baumstammes mit dem Rücken großer Reptilien mag die Wahl dieser ungewöhnlichen Metapher mitbestimmt haben. Wolfensteins Übersetzung hat einen großen Atem, sie spannt den Bogen des Gedichtes mit großer Energie nach, das Ganze ist wichtiger als Einzelheiten, die zum Teil überzogen, schrill, platt klingen.

Inzwischen erschienen in den zwanziger Jahren noch mehrere Übertragungen, die hier nur aufgezählt werden können: Adolf Christians, Alfred Neumann, Walter Kückler und Franz von Rexroth veröffentlichten ihre Versionen. Nach 1945 kamen Hans Georg Brenner und Paul Lövenich hinzu.

Die philologisch getreueste und artistisch gelungenste Übertragung scheint mir die von Wilhelm Hausenstein zu sein. Er versucht das fast Unmögliche, er überträgt den von Rimbaud verwendeten Alexandriner, ein im Deutschen sehr

ungebräuchliches metrisches Schema. In ausführlichen Übersetzungsanmerkungen gibt er einen Arbeitsbericht mit Varianten, der die Schwierigkeiten und die intellektuelle Feinarbeit erkennen läßt.

Gerade für die dunkelsten grammatischen Konstruktionen Rimbauds findet er die besten Lösungen. So für die Strophe, in der «die Marien» in der Mehrzahl zitiert werden. Hausenstein verweist auf die Marien von Saintes-Maries-de-la-Mer, dem Ort der Zigeunerwallfahrt in der Camargue.

Ich folgte Monde lang dem hohlen Schwung der Welle,
Die wie ein Büffeltrupp verrückt das Riff besprang,
— Vergaß die Füße der Marien, deren Helle
Das schnaubende Gebiß der See zur Stille zwang. . .

Ich wassertrunkenes Schiff, im Haar der Bucht verloren,
In vogellosem Äther vom Orkan geschwenkt,
Ich werde nie von Hansaseglern, Monitoren
Emporgefischt — Gerippe ich, im Rausch versenkt. . .

Getauft mit eurer Sehnsucht, Wogen, kann ich nimmer
Dem Baumwollfrachter auf die Wasserfurche sehn;
Vom Blick des Kerkerschiffs entsetzt, ein freier Schwimmer,
Will ich dem Stolz der Fahnen aus den Bahnen gehn.

Diese letzte Zeile ist eine kühne Transposition der französischen Worte «drapeaux» (Flaggen, Fahnen) und «flammes», was auch Wimpel bedeuten kann. Hausenstein verweist auf den historischen Bannernamen «Oriflammes» und zieht beide Begriffe in einem zusammen. In einer Variante, die er anmerkt, wird der Weg zur Abstraktion deutlich. Er formulierte zuerst: «Will ich dem Stolz der Flaggen aus der Flamme gehn», dann entschied er sich doch für die glatte, spiegelnde Figur: «Will ich dem Stolz der Fahnen aus den Bahnen gehn.»

Die neueste Nachdichtung des *Trunkenen Schiffes* stammt von Paul Celan. Die «Alchimie du verbe», die Rimbaud erfand und die im französischen Surrealismus Schule machte, wird von Paul Celan mit Erfolg praktiziert. In seinen eigenen Gedichten gelingen oft kühne Konglomerate und einleuchtende Wortgebilde. Celan ist wohl bisher der einzige Übersetzer, der die von Rimbaud in Fluß gebrachte Entwicklung mitvollzogen hat und aus den neuen Freiheiten und magischen Techniken der surrealistischen Poetik schöpft. Dadurch vermag er die Assoziationen und Assonanzen anzureichern und einigen Strophen das Rauschhafte und Berauschte der Beschwörungsrhythmen zu geben.

Celan sucht die Gleichwertigkeit, nicht die Gleichheit der Bilder, er bevorzugt Worte der Seemannssprache, wählt «Koggen und Klipper» statt «Hanseschiffe, Monitoren», «Planken» statt «Bretter», «Draggen» statt Mast, «Tide» statt Gezeiten, «Driften» statt Wiese. Diese letzte Wahl ist schon von einer gewissen Neigung zum Altertümlern bestimmt, das vollends zutage tritt in Wendungen wie dieser: «Des Meers Gedicht! Jetzt konnt ich mich endlich

frei darin ergehen. . . » Auch laufen ihm Metaphern unter, die seinem eigenen Wortschatz entstammen und sehr wenig mit Rimbaud zu tun haben, wie «Hinauf ins Vogellose. . . » oder «Ein Weib, so blieb ich liegen, ein Weib auf Weibesknie. . . » «Der Wind, der Wind, unsäglich, der meine Fahrt bestimmt». Aber trotz einiger Einwände ist Celans Übertragung eine dichterische Aktualisierung dieses Gedichtes als einer Ersterscheinung einer Poesie, die nur fragmentarisch in die deutsche Sprache eingeholt werden kann.

Celans gelungenste Strophen lesen sich wie ein neues Gedicht.

Ich weiß, wie Himmel bersten, ich kenn die Dämmerungen,
die Strömung und die Dünung, die Woge, die sich bäumt,
die Früh — verzückt wie Tauben, die sich emporgeschwungen,
und manchmal sah mein Auge, was Menschaugen träumt.

Ich sah die Sonne hängen — mystisch geflecktes Grauen,
Und violett, geronnen, Leuchtstreifen, endlos weit,
und sah die Fluten schaufeln und groß die Bühne bauen,
ein Schauspiel sah ich spielen, das alt war wie die Zeit. . .

Paul Celan nimmt die Aufgabe des Übersetzens ernst als dichterisches Anliegen: es bedeutet in diesem Sinne mehr als Reproduktion, sekundäre Nachbildung; es bedeutet ein Sicheinlassen auf das Gemeinsame aller Dichtung, ja die Spekulation auf eine poetische Universalsprache, die vor allen Einzelsprachen liegt, wie auch vor der normalen Mitteilungssprache. Es ist die «Welt-sprache der Dichtung», die schon Rimbaud in seinem Seherbrief nannte. Da die moderne Dichtung hauptsächlich von Worten handelt und weitgehend Dichtung über Dichtung ist, wird die Übertragung als «Transposition» aufgewertet. Paraphrasierung und Variationen zu überlieferten Themen bestimmen eine neue Art Lyrik, die aus dem Abschluß der klassischen Entwicklung des Gedichtes hervorging, also dem Finale des *Trunkenen Schiffes* folgte.

Der Überblick über die verschiedenen Variationen des *Trunkenen Schiffes* in deutscher Sprache zeigt eine Vielfalt von mehr oder weniger gelungenen Gedichten, die oft mehr von dem ausdrücken, was der Übersetzer sichtete und zu sagen wußte, als daß sie das *Bateau ivre* von Rimbaud wiedergeben. Die Übersetzungsgeschichte erweist etwas Ähnliches wie die Stoffgeschichte: Das *trunkene Schiff* geistert als Phantom seit Beginn der Dichtung über die geistigen Horizonte, es wird immer wieder neu gesichtet, berichtet, besungen; mit anderer Fracht beladen, anderen Vermutungen und Erklärungen unterworfen.

Jules Romains zum Beispiel bezeichnete in einer politischen Rede unsere gegenwärtige Situation als ein «Panzerschiff, ausgerüstet mit perfektionierten Mitteln, aber ohne Steuermann. In der Nähe des Pulvermagazins machen betrunkene Matrosen ein Feuer».

Louis Aragon beginnt 1941 ein Gedicht: «Meine Heimat ist wie eine Barke, die die Treidler im Stich ließen. . . »

Hans Henny Jahnns *Holzschiff* entfaltet das Thema des Schiffes als Menschenwelt, als Schicksalsbereich in epischer Breite.

Die französische Dichtung von Rimbaud bis Saint-John Perse steht unter dem Leitmotiv einer neuen Weltentdeckung. Die geographische Dimension wird neu ausgemessen, das Topographische aufgewertet: «Augenblicke, Ortschaften, Meere» werden bevorzugte Kategorien. Der *Transsibirische Expres* wird von Blaise Cendrars besungen, die *Pampa von Uruguay* von Supervielle, *Apollinaires Zone*, Michaux' *Land der Magie*, seine Reisen in *Groß-Garabagne* wie die echten Orientalismen Georges Schehadés und Léopold Sédar-Senghors markieren eine Fülle neuer Abenteuer. Die Dichtung des Raumes, der sinnlichen Phantasmagorie folgt dem Anfang Rimbauds, der in seinem Seherbrief schon die anderen beschwor, die sein Werk fortsetzen würden, «an den Horizonten neu zu beginnen, wo er selbst zusammengebrochen ist».

René Char, einer der strengsten, härtesten Arbeiter, die nach Rimbaud der Dichtung neues Terrain erschlossen, widmet Rimbaud folgenden Nachruf:

Du hast gut getan fortzugehen, Arthur Rimbaud! Deine achtzehn Jahre voll Auflehnung gegen Freundschaft, Böswilligkeit und Dummheit der Dichter von Paris wie gegen das sterile Bienengesumme deiner leicht verrückten Familie aus den Ardennen, du hast gut getan, sie in die Winde des offenen Meeres zu streuen, sie unter das Messer ihrer voreiligen Guillotine zu werfen. Du hast recht gehabt, den Boulevard der Faulpelze, die Stampen der Afterdichter für die Hölle der Tiere einzutauschen, für die Geschäfte der Abgefeymten und den Gruß der Primitiven.

Dieser absurde Schwung von Körper und Seele, diese Kanonenkugel, die ihr Ziel erreicht und es sprengt, ja, das ist das Leben eines Mannes! Man kann nicht, sobald man kein Kind mehr ist, seinen Nächsten fortwährend erwürgen. Wenn die Vulkane auch kaum ihren Platz verändern, ihre Lava durchfließt die große Leere der Welt und trägt ihr Kräfte zu, die singen in ihren Wunden.

Du hast gut getan fortzugehen, Arthur Rimbaud! Einige unter uns sind ohne Beweis bereit, an ein Glück zu glauben, das mit dir möglich ist.