

# Das Gedicht als konstruierte Polysemie : zu Nervals "El Desdichado"

Autor(en): **Siebenmann, Gustav**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **53 (1973-1974)**

Heft 9

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162877>

## **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.

GUSTAV SIEBENMANN

## Das Gedicht als konstruierte Polysemie

Zu Nervals «*El Desdichado*»

«*El Desdichado*»

- 1 *Je suis le ténébreux, – le veuf, – l’inconsolé,  
Le prince d’Aquitaine à la tour abolie:  
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé*
- 4 *Porte le Soleil noir de la Mélancolie.*
- 5 *Dans la nuit du tombeau, toi qui m’as consolé,  
Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie,  
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,*
- 8 *Et la treille où le pampre à la rose s’allie.*
- 9 *Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?  
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;*
- 11 *J’ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...*
- 12 *Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron:  
Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée*
- 14 *Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.*

(Letzte vom Dichter redigierte Fassung, erschienen in der  
Erstausgabe von *Les Filles du feu*, im Januar 1854.)

*Verwaist und ohne Trost, aus Schwarz bin ich gewebt,  
Der Aquitanierprinz, der seinen Turm verlor:  
Mein einziger Stern ist tot, – aus meiner Leier schwebt  
Der schwarze Sonnenball Melancholie empor.*

*Die du in Grabesnacht aufs neu mich hast belebt,  
Führ mir Italiens Meer, den Posilippo vor,  
Die Blume auch, die mir das kranke Herz erhebt,  
Die Laube, wo dem Wein die Rose sich verschwor.*

*Bin ich Apollo, Amor? ... Lusignan, Biron?  
Wie auf der Stirn mir noch der Kuss der Königin glimmt!  
In Grotten träumte ich, wo die Sirene schwimmt ...*

*Und zweimal überquert ich heil den Acheron:  
Aus Orpheus’ Leier lockend bald ein sanftes Flehn  
Wie heiliger Frauen Seufzer, bald den Schrei der Feen.*

(Übertragung von Lothar Klünner, enthalten in der zwei-  
sprachigen «Anthologie der französischen Dichtung von  
Nerval bis zur Gegenwart», ausgewählt und herausgegeben  
von Flora Klee-Palyi. Wiesbaden 1958.)

In seinem Katalog zur Auktion am 14. und 15. Juni 1935 beschreibt der Pariser Antiquar Georges Andrieux eine Kostbarkeit: ein autographes Manuskript Nervals mit zwei Gedichten. Das eine, «das berühmte Sonett *El Desdichado*...», ist das schönste, das Nerval geschrieben hat, und eines der vollkommensten in französischer Sprache». So preist es der Experte an und die Nerval-Rezeption, wie sie sich in der Präsenz des Gedichtes in Anthologien, in der Zahl der Interpretationen und im Umfang der Forschungsarbeiten niedergeschlagen hat, bestätigt dieses Urteil. Die Faszination dieser Verse beruht zunächst auf ihrer Rätselhaftigkeit. Ohne dass der Leser auch nur annähernd zu sagen vermöchte, was sie bedeuten, fühlt er sich angesprochen, so dass das Geheimnis des Sinns noch vom Geheimnis der Wirkungsweise überlagert wird, ein zweifacher Anreiz für den Interpreten. Die Nervalforschung, die mit der Editionsarbeit von Aristide Marie um 1914 einsetzte und von 1938 an zunehmend den okkulten, visionären Dichter in den Vordergrund rückte, hat inzwischen eine solche Fülle von Arbeiten hervorgebracht, dass sie sich nahezu bedrohlich auf dem an sich schmalen Oeuvre türmen. Was diese Anstrengungen zur Erhellung unseres Sonetts beigetragen haben, wird sich im folgenden weisen, doch darf jetzt schon festgehalten werden, dass hier ein Musterbeweis dafür vorliegt, wie unzerstörbar Dichtung entgegen einem noch immer weitverbreiteten Vorurteil ist. Jahrzehnte auch pedantischer Akribie und Textforschung, oft skurriler biographischer Recherchen und noch so exzentrischer Bemühung um geheimwissenschaftliche Auflösung haben nicht vermocht, diese Verse zuzudecken. Im Gegenteil: je mehr Plausibles beigebracht wurde zur Erklärung, desto weniger konnte die gesuchte Eindeutigkeit gesichert werden, desto strahlender funkelte aus den erhellten Umrissen die Dunkelheit eines mehrdeutigen Sinns. Methodisch bleiben wir angesichts dieser Lage am besten und in gleichsam experimenteller Absicht beim Dreischritt: lesen – nachforschen – deuten.

Erstmaliges Lesen, das auf jede Vorinformation oder Einhilfe verzichtet, öffnet sich zwar spontan einer sprach sinnlichen Einwirkung der Gedichtlautung, erwartet aber vor allem, dass sich eine Kommunikation ergebe, ein wie auch immer zutreffender Sinn sich einstelle. Dieser «sens vécu» darf unter keinen Umständen missachtet werden, er ist für die literarische Lebensfähigkeit eines Textes entscheidend. Was also besagt nach ein-, vielleicht zweimaligem Lesen dieses Sonett? Der Titel «*El Desdichado*» bereitet dem Leser eine erste Schwierigkeit, es ist ein Fremdwort. Wer Spanisch kann, versteht darunter einen von unglücklichem Schicksal Gezeichneten. Eine kommentierte Ausgabe wird vermerken, dass Nerval selber – auf dem sogenannten Manuskript Eluard – dem gleichen Gedicht auch den Titel «*Le Destin*» gegeben hatte. Wer danach den ersten Vers liest, darf

mit Recht annehmen, dass der Dichter hier von seinem eigenen glücklosen Schicksal zu künden anhebt. Biographisches Dichten also, doch auf Anhub jeder Erlebnishaftigkeit und Anekdotik entrückt, nicht nur in eine Zeit, da Prinzen noch ihren Turm verlieren konnten und ihre Leier mit Intarsien zierten, sondern auf eine höhere Ebene stellvertretender Einmaligkeit: er ist nicht ein Trostbedürftiger unter vielen in schwieriger Lebenslage, er ist vielmehr der Glücklose schlechthin, gezeichnet für immerdar von unsäglichem Verlust. Aus Zustandsbezeichnungen macht er Namen (1 je suis *le ténébreux*...); seine Herkunft ist eine fremde und hohe (2); was er verlor, ist unersetzlich (3); als Wappen führt er die schwarze Sonne der Melancholie (4). Wer so auftritt, begehrt weder Hilfe noch Mitleid. Wer so auf sich weist und doch nicht sagt, wer er ist, noch was ihn traf, noch was er will, der weiss mehr als wir, der gehorcht einem höheren Auftrag, der ist ein Eingeweihter. Wer so wissend und zugleich verhüllend von sich und von Unbekanntem kündigt, der hat etwas zu sagen, das auch uns angeht.

Nach dieser feierlichen Eröffnung nimmt das Sonett in der 2. Strophe einen unerwarteten Fortgang. Die gefasste, wie von einem Herold ausgerufene, distante Selbstdarstellung geht unvermittelt über in die flehende Anrufung eines ungenannten Wesens, das den Dichter in der Grabesnacht einst getröstet hatte. Es wird die Erinnerung an einen hohen Augenblick, an einen bestimmten Ort in gepflegter italienischer Natur, an ein genaues Glück aufgenommen. Dieses möchte er wiederfinden. Trotz neuer Verrätselung (welche Grabesnacht? was war am Posilippo? um welche Blume, um welche Reblauben handelt es sich?) nimmt der Leser wahr, dass der Dichter aus seinem trostlosen Zustand auszubrechen sucht. Wir entnehmen den noch so undeutlichen Anspielungen, dass dem von Melancholie Geschlagenen einst Augenblicke hohen Glücks beschieden waren. Die Sehnsucht danach wird hier unverstellt ausgerufen und das Affektische mindert die feierliche Distanz. Doch der düstere Introitus, das Bild der Grabesnacht (und unsere eigenen Erfahrungen mit der Zeit) wirken nach: der Wunsch nach Wiederkehr von Vergangenen wird sich nicht erfüllen, mögen der Ort, sein Dekor und die eine Blume noch so genau im Gedächtnis haften. Die zweite Strophe bietet also dem Leser, trotz der verschlüsselten Art des Sagens, Ansätze zum Nacherleben. Die kühle Geheimnishaftigkeit der Eingangsstrophe ist einem warmen Strom erinnerter Gefühle gewichen.

Bringen die Terzette den (von der Sonetttradition an sich gebotenen) dritten Schritt? Könnte auf statuierte Gegenwart und auf erinnerte Vergangenheit nicht eine Prophetie folgen? Zunächst scheint es, dass die Vorerwartung erneut getäuscht wird. Das Sextett, das nicht nur im Satzbau eine Einheit bildet, setzt ein mit einer Selbstbezweifelung, die nach dem endgültigen Selbstverständnis der Eingangsstrophe überrascht. Weiss der Dichter

nun nicht mehr, wer er ist? Vier Namen aus Mythologie und Geschichte stehen zur Wahl. Sind damit vier Schicksalstypen (oder zwei Typenpaare) gemeint? Hier ist ohne Gelehrsamkeit eine Antwort nicht möglich. Obschon wir im ersten Durchlauf bewusst auf diese Hilfe verzichten, ergibt das primäre Verständnis dieses besonders stark verschlüsselten Verses 9 eine Mindestaussage. Sie lautet: «Ich weiss um das Schicksal von Amor/Phöbus/Lusignan/Biron; ich weiss nur nicht, welches mir weiterhin beschieden sein wird». Damit ist der erwartete dritte Schritt des Sonetts doch erfolgt, denn nach der Rückschau ins Erinnern fragt der Dichter nach der ihm vorbestimmten Zukunft. Dabei kommt trotz der im einzelnen unbekanntem vier (zwei) Alternativen der Schicksalsanalogie erneut der Fatalismus zum Ausdruck, die Unausweichlichkeit gegenüber einem Unbekannten, und stellt einen Bezug her zur Eingangsstrophe und ihrer astrologischen Anspielung (*luth constellé*). Welche dieser vier Gestalten hat nun dem Dichter sein Fatum vorgelebt? Er kann es nicht entscheiden. Anstatt nun aber zu verzagen oder um Erhellung zu bitten, stellt er in drei kühn hingegossenen Aussagen seine eigenen Taten dar, gleichsam als wollte er damit selber auf die Schicksalsmächte einwirken. Er hat den sengenden Stirnkuss einer Königin empfangen, sich in eine von Fabelwesen bewohnte Grotte gewagt und zweimal den Acheron überschritten, wobei er aus Orpheus' Leier bald die Seufzer einer Heiligen, bald die Schreie einer Fee schlug. Wir können uns – einmal mehr – Genaueres darunter nicht vorstellen, verstehen bestenfalls die Überquerung des Acherons als das Eindringen ins Reich der Toten, wie es Orpheus auf der Suche nach Eurydike gelang. Was wir aber auch ohne weiteres Wissen verstehen, ist das Heldische dieser Taten. Er hat Gefahren überwunden und Proben bestanden. Dieser Eindruck kommt nicht nur unmittelbar durch die verwandten Wörter zustande («reine»-Auserwähltsein; «grotte», «syrène», «Achéron»-gefährvolle Unterwelt; «vainqueur» setzt Kampf voraus und Selbstüberwindung), sondern auch mittelbar durch die Situationen («rouge encor»-Gegenwartsnähe bewirkt erhöhte Eindringlichkeit; «deux fois» und «tour à tour... les soupirs... et les cris»... – zweifache Bewährung). Das Heldentum, von dem die Taten zeugen, ist von besonderer Art. Dem Heiligen und dem Künstler anverwandt, strebt es weder nach Macht noch nach Herstellung von Gerechtigkeit. Vielmehr steht es irgendwie in Beziehung mit der Frage nach der möglichen Erlösung des Dichters aus seinem Zustand. Indes, war die Kühnheit seiner Tat Frevel? Hat er für seine Vermessenheit nur weiteres Unglück zu erwarten? Oder hat er Unmögliches, Unwiederholbares vollbracht und erhofft Erfüllung? Was diese selbst- und weltüberwindenden Taten als Antwort auf die Schicksalsfrage bedeuten, lässt sich beim ersten Lesevorgang nicht entscheiden. Ob diese Tatenreihe als Selbstanklage und Schuld-

bekanntnis zu verstehen ist, ob sie als Trost im melancholischen Zustand, ob sie gar als Siegeskunde, als verdiente Wende des Schicksals und Erlösung aus dem Unglück zu deuten wäre, das muss offen bleiben. So weit ist der Spielraum, den uns dieses dunkle Dichten belässt.

Gleichzeitig ist es erstaunlich, dass ein solches Sprachgebilde auf Anhieb überhaupt soviel Sinn vermitteln konnte. Das Sonett ist eine Strophenform, die zu grösster Ökonomie zwingt: für eine Gedankenführung, die traditionsgemäss anspruchsvoll zu sein hat, stehen 14 Verse zur Verfügung, wobei das Reimgebot die Wortwahl weiterhin beschränkt. Verwendet der Dichter den Alexandriner, wie hier, so hat er mit 168 Silben auszukommen. Eine möglichst auf synthetische Bedeutungsvermittlung bedachte Setzung der Sprachzeichen drängt sich auf, so würde man meinen. Aber Nervals Wortschatz ist in diesem Sonett durchaus gemeinverständlich, unter Ausnahme vielleicht von «constellé» (3 «unter einem bestimmten Stand der Gestirne entstanden oder gemacht»). Dem sonst bei hermetischem Dichten geläufigen Verfahren, die Konzentration der Aussage mittels Verwendung sinnreicher, «schwieriger» Wörter zu erreichen, ist Nerval also nicht gefolgt. Andererseits stellen wir fest, dass er bei der Setzung der Nomina ganz ungewöhnlich vorgeht: Appellative, Gattungsnamen wie etwa der Turm, meine Leier usf., die sonst hauptsächlich Träger der Mitteilungsfunktion sind, besetzen in diesem Sonett nur etwa halb so viele Silbenstellen (33) wie die spezifischen Nomina (65 Silben), also Eigennamen, Antonomasien, Titel und Symbole<sup>1</sup>. Im Gegensatz zu den verwendeten allgemeinverständlichen Appellativen sind, wenn wir uns weiterhin auf die immanenten, nur dem einen Gedicht zu entnehmenden Aussagen beschränken, die vorkommenden Sondernomina in ihrer Bedeutung meist unklar oder verschwommen. Auf diese zahlreichen semantischen Dunkelstellen nun wirkt der Dichter durch den Kontext, durch den syntaktischen Einbau, durch den ganz auf Gewissheit weisenden Duktus des Redens solchermassen ein, dass wir zwar nicht sicher sein können, was er im einzelnen damit meint, dass wir jedoch unsererseits sicher sind, dass er es weiss. So stellt Nerval im Leser das zwingende Gefühl her, diese Sprache sei an sich verständlich. Damit sind wir beim Kern der nervalischen Poetik<sup>2</sup>. Zu dieser suggerierten Bestimmtheit von Unbestimmtem tragen nicht allein die Rede-weise und die Syntax bei, sondern entscheidend und im Lesevorgang integriert auch die Schallform des Sonettes, also die Lautung, die Rhythmik, die Reime. Ohne hier ins Einzelne gehen zu können, sei darauf hingewiesen, wie sicher sich diese Verse auf Anhieb intonieren lassen, wie genau ihre Pausen und Zäsuren fallen. Man darf bei Nerval von einer traumhaften Sicherheit der Sprachfügung mit mehr Recht reden als bei anderen Lyrikern, wie wir noch sehen werden. Numinose, esoterische Undurchsichtig-

keit wird vorgebracht in präzisiertem, willensbetontem, auf einen Hörer gerichtetem Sprechen. All dies bringt, mit eben derselben traumhaften Sicherheit ein erstes Verständnis, einen «sens vécu» beim Leser zustande, dem auch die gelehrten Deutungsversuche nicht widersprechen: Da ringt ein Unbekannter aus unsäglicher Verlorenheit und Gefährdung um Erlösung. Er beschwört dazu höhere Mächte, hohe Erlebnisse und Abenteuer. Darstellung und Beschwörung gehen miteinander einher und sind das Thema dieser Verse. Fest liegt allein diese abstrakte Struktur, alles andere, die Identität der Betroffenen und der Vorgänge, kann offen bleiben; offen bleibt sogar der Erfolg der Beschwörung (mündet sie in Selbstanklage, Trost oder Hoffnung?).

Soviel Offenheit fordert eine klärende Exegese geradezu heraus. Was die Nachforschungen dabei erbracht haben, würde mühelos dicke Bücher füllen. Da ein ausführlicher Forschungsbericht<sup>3</sup> hierher nicht gehört, wollen wir solche Ergebnisse auswählen, die zur Interpretation unmittelbar beitragen wollen. Zunächst zum Text und zu seiner Entstehung. Erstmals veröffentlicht wurde «El Desdichado» in Alexandre Dumas' Zeitung «Le Mousquetaire» vom 10. Dezember 1853. In einer Notiz schildert dieser die folgende Begebenheit:

*«Il y a quelques jours, il (Nerval) passa au bureau; nous n'y étions pas, chose rare. Il s'informe de nous, et en nous attendant il prend une plume, du papier, et nous laisse ces vers en manière de carte de visite.»*

Nerval hat diese Legende einer spontanen Niederschrift nie als die Mystifikation entlarvt, die sie offensichtlich darstellt. Er war nicht frei von Eitelkeit oder vielmehr: auch er pflegte zwischen den privaten Entwürfen oder Äußerungen und seinen Publikationen eine Schwelle strenger Selbstkritik zu legen. Die vollendete Faktur dieser Verse, das dichte Netz von literarischen, (geheim)gelehrten und astrologischen Anspielungen mit ihren reichen Bezügen sprechen gegen eine solche Genese aus augenblicklicher Eingebung. Die Textkritik kann sich auf vier Dokumente stützen: zwei Autographen Nervals und zwei Drucke, die alle vier voneinander abweichen<sup>4</sup>; keines der Manuskripte war Vorlage für einen der beiden Drucke. Mit Jean Guillaume hält man sich heute allgemein an die späteste der vier Fassungen, die letzte, an die der Dichter noch Hand legen konnte. Sie steht in der Erstausgabe von Nervals «Les Filles du feu», die im Januar 1854 erschienen ist. Ihr entspricht der obenstehende Text. Nerval hat demnach «El Desdichado» als erstes Stück in eine Reihe von 12 Sonetten geordnet, gab ihnen den Titel «Les Chimères», fügte sie an eine Sammlung von sieben Novellen und betitelte das Ganze mit «Les Filles du feu». Die Interdependenz dieser Texte und ihre sorgfältige Anordnung sind Anzeichen

für einen bestimmten Gestaltungswillen Nervals. Die thematische Nähe von «El Desdichado» zu den Gedichten «Myrtho» und «Artémis» sowie zu den Novellen «Sylvie» und der später erschienenen «Aurélia» ist evident. Diese Texte sind, das ergeben der inhaltliche Vergleich und die biographische Forschung übereinstimmend, in verzweifelter Lage geschaffen worden und enthalten alle einen Erneuerungsversuch, über dessen Erfolg der Dichter keine Eindeutigkeit herstellt. Im Mai 1853 war er nach seiner psychischen Störung aus der Klinik des Dr. Blanche entlassen worden und ins Valois gefahren. Angeregt von der Wiederbegegnung mit einer Landschaft seiner Jugend schreibt er dort «Sylvie» zu Ende. Im August 1853 erleidet er einen Rückfall und glaubt, die Sintflut zu erleben. Einige Tage vor dem 10. Dezember hinterlegt er bei Dumas jenes Manuskript von «El Desdichado», das im «Mousquetaire» erschienen ist.

Um zu genauerem Verständnis dieser andeutungsvollen Verse zu kommen, hat man zunächst nach der Erlebniswirklichkeit des Dichters gefragt (J. Moulin u. a.)<sup>3</sup>; dann wurden im Werkvergleich die Vorstellungswelt, die wiederkehrenden Themen und Leitmotive, die Obsessionen herauspräpariert (Humphrey, Goosse, Krüger, Schärer); dann drängte sich die Neugier nach dem Ursprung, nach den Quellen auf, wozu die Tiefenpsychologie (Mauron), die Symbollehre (Constans), Nervals Innenleben (Richer) und Lektüren (Humphrey, Bénichou) befragt wurden. Seit 1944 wurden immer neue Zusammenhänge mit der Esoterik gefunden, mit Kabbala, Alchimie, Tarot, Zahlenmystik, verschiedenen Initiationsriten (Le Breton, Richer, Brian Juden), besonders mit der Astrologie, wobei Jean Richer eine weitgehende Herkunft der Bilder unseres Sonetts aus Nervals Geburtshoroskop feststellt. Namentlich die biographische und esoterische Kritik brachte bei der Auslegung Sinnüberlagerungen hervor, die zunächst in sich stimmen mochten, dann aber meist zueinander in Widerspruch gerieten und vor allem, selbst wenn sie vom Text ausgingen, von diesem weg führten. Namentlich als es sich zeigte, dass die Dechiffrierung dieses angeblich im Kode einer Geheimwissenschaft geschriebenen Gedichtes einen ganz und gar unpoetischen und unphilosophischen, ja trivialen Klartext erbrachte, schien für die Forschung der Moment gekommen, Ballast abzuwerfen und sich nun ganz auf die Sprache und den Bau des Sonettes zu beschränken. Mit den Mitteln der Stilistik, der Phonoästhetik, der Strukturanalyse (Cellier, Kneller, Gerard, Meschonnic, Geninasca) kamen nach 1952 textimmanente Deutungsvorschläge zustande, die dem literarischen Lesevorgang wieder viel näher standen. Aber ist der bewusste Verzicht auf ausserliterarische Information bei einem so stark von «Kultur» befrachteten Text zu verantworten? Immerhin führte die Ablösung der «esoterischen» Phase durch eine «formalistische» wieder zurück zu den seit A. Béguin angeschnittenen



Fragen des Zusammenhangs von Traum, Sprache und Poesie, überhaupt zu der für die Literaturwissenschaft zentralen Frage der Poetizität (Nadal, R. Jean, Stierle). Insgesamt hat sich aus den Tendenzen zu methodischer Einseitigkeit ergeben, dass in jedem Fall ein Teil des Spektrums möglicher Bedeutungen weggeblendet wird. «L'érudition pure et l'impossible parti pris d'ignorance risquent l'un et l'autre de nous égarer», schrieb Geninasca 1965. Und Cellier schlägt 1972 eine Verbindung beider Methoden vor, die vernünftig scheint: «Les références culturelles seront filtrées à l'aide du principe de cohérence qui fait l'unité du poème». Die eigentliche Schwierigkeit ist damit aber nur in eine knappe Formel verdichtet.

Welches sind die «kulturellen Verständnishilfen», jene ausserliterarischen Beiträge, die weiterhelfen? «Le ténébreux», «la tour» (foudroyée), «l'étoile» sind Bildsymbole, sogenannte Arkana, des Tarot oder Tarock, eines alten Kartenspiels, das Nerval nachweislich kannte. Zusammen mit den Hinweisen auf den Orpheus-Mythos («le veuf», «mon luth», «la lyre d'Orphée») hat man diese Tarot-Symbole gedeutet als Formeln, die den gestürzten Zustand, den Verlust der Geliebten magisch bannen und durch Beschwörung überwinden sollen. «Le prince d'Aquitaine» identifiziert diesen Verlassenen mit Nerval, der einen Brief an George Sand unterschrieben hat als «Gaston Phoebus d'Aquitaine», einer phantastischen Genealogie seines bürgerlichen Namens Labrunie folgend. Das zweite Quartett bietet der biographischen Kritik zahlreiche Anhaltspunkte. In der Novelle «Octavie» wird die selbe Liebesbegegnung auf dem Posilippo bei Neapel und in den Gärten des Vatikans evoziert, die auf Nervals Italienreisen (1834 und 1843) zurückgeht. In beiden Fällen sind die realen Begebenheiten gleichermaßen mythisch überlagert. Eine der handschriftlichen Randglossen Nervals auf dem Manuskript Eluard bestimmt die Blume als «ancolie», dennoch konnte die Blumensymbolik mit ihren Deutungen nicht weiterhelfen, sie kam bestenfalls zur synthetischen Auffassung der farbenstarken Akelei/Vergissmeinnicht/Malve als Insignien der mystischen Flammentöchter. Von den vier Namen in Vers 9 ist nicht einmal Amors Identität unbestritten. Nicht nur das Opfer der neugierigen Psyche aus Apuleius' Fabel kommt in Frage, es könnte sich auch um eine Figur aus dem «Rosenroman» handeln. Bei Phoebus/Phébus hat man nicht allein an den Sonnengott oder an den schon erwähnten Aquitanierprinz Gaston III. gedacht, sondern auch an den Erbauer des Isis-Tempels in Pompeji oder an Euphorien, den Sohn von Faust und Helena. Lusignan hatte der Legende nach sein Geschlecht mit der Fee Melusine begründet; und diesen Namen (zusammen mit Manto) hat Nerval auf dem Manuskript Eluard neben das Wort «fée» gesetzt (V. 14). Ist Lusignan nun Opfer eines blutrünstigen Vampirs oder ein den chthonischen, erdnahen Fabelwesen Vertrauter? Und

Biron? Die von A. Dumas insinuierte Schreibung mit y und Beziehung auf Lord Byron ist wohl abwegig. Eher könnte Nerval an den Biron aus einem alten Volkslied gedacht haben. Doch wenn wir wieder einen gegenüber der Geliebten in Schuld Verfallenen suchen, so böte Berowne (Biron) in Shakespeares «Verlorene Liebesmüh» einen Anhalt. Mit «reine» kann der Dichter jene Adrienne meinen, die ihm in «Sylvie» jenen reinen Kuss gab, aber auch die Königin von Saba. Die Grotte könnte die nach Pythagoras bei der Stadt Kroton gelegene sein, oder auch Ort der Begegnung mit Octavie in Marseille. Aber die Sirene wurde auch mit Lorelei, Melusine und Pandora identifiziert. Und die zweifache siegreiche Überquerung des Acheron (ist es nicht der Rhein?), ist sie eine Anspielung auf die beiden Anfälle von Geisteskrankheit, 1841 und 1853? Oder ist der eine orphische Gang in die Unterwelt und die Rückkehr auf die Erde gemeint? Die «sainte» und die «fée» werden allgemein als zwei opponierte Prinzipien der Weiblichkeit verstanden: etwa Diana/Isis/Octavie/Adrienne/Nervals Mutter gegenüber Jenny Colon/Impéria/Melusine/Lorelei/Helena und vielleicht Sylvie.

Diese Aufzählung ist längst nicht erschöpfend. Sollte aus dem Fragmentarismus sich der Eindruck ergeben, sie sei ironisch gemeint, so müsste er berichtigt werden, denn die meisten Gelehrten bleiben sich selber des spekulativen Charakters bewusst. Zu oft allerdings wird die mögliche Quelle oder die entlegene Spur eines Namens oder Bildes schon für die Erklärung in diesem Gedichtzusammenhang gehalten. Wir wollten hier zeigen, dass alle diese Anstrengungen die Eindeutigkeit nicht herstellen konnten. Die Randbemerkungen Nervals, die widersprüchlichen Kommentare der Forscher zeigen vielmehr, dass der Dichter durch Assoziation verschiedener Bezugssysteme, durch Wiederaufnahme von Gleichem in seinem mantischen Spätwerk nicht nur ein selbsterkennendes Vorwissen in Sprachform zu fassen suchte, sondern durch den schöpferischen Akt des verdichtenden Schreibens die ersehnten und in Traum und Wirklichkeit erlebten Schicksalslinien zur Deckung bringen wollte.

Wenn dies stimmt, dann wäre es falsch, von der Form her eine weitergehende Beschränkung der schwierigen Sinnfülle zu erwarten. Und doch liegt es nahe, die Struktur des Sonetts nicht allein zur Erklärung seiner Poetizität beizuziehen, sondern wenigstens zu versuchen, anhand des ästhetischen Kohärenzprinzips auch eine semantische Vereindeutigung zu erwirken. Die Abfolge der Aussageteile ist so deutlich gegliedert, dass sie, wie wir beim ersten Durchgang sahen, mit zu jenen Elementen gehört, die Determiniertheit vorgeben. Die blockartige Dreiteilung der Aussage in die zwei Quartette (I: Zustandsbeschreibung; II Evokation einer heilen Vergangenheit) und das eine Sextett (III IV: Frage nach der eigentlichen

Identität und nach dem Schicksal) wird ergänzt durch subtile Feingliederung, namentlich im Sextett. Hier müsste es gelingen, durch Zuordnungen, Symmetrien oder Opposition die Polysemie der vier Heroennamen und der vier sagenhaften Frauen einzugrenzen. Eine rein parallelistische Zuordnung A Amour – A' reine / B Phébus – B' sirène / C Lusignan – C' sainte / D Biron – D' fée erbringt kaum die gesuchte Schicksalstypik. So hat man es mit Oppositionspaaren versucht, zum Beispiel:

A B Götter	gegenüber	C D Menschen
Antike	gegenüber	Mittelalter
Mittelmeer	gegenüber	«Norden»
A D glücklich Liebende	gegenüber	B C unglücklich Liebenden
A C gepeinigter Liebhaber,		B D prophezeitem Wiederfinden der
Opfer	gegenüber	Geliebten durch Initiation

Also auch hier keinerlei Übereinstimmung. Explizit formuliert sieht zum Beispiel der Klartext von Vers 9 in zwei verschiedenen Deutungen folgendermassen aus:

- a) «Le sens du vers serait: Suis-je l'amant maltraité par une femme qui ne me comprend pas (Amour), par la femme fatale, dévoratrice (Lusignan)? Suis-je le génie vaincu, l'amant souffrant, mais qui doivent finalement triompher (Phoebus, Biron)?» (M.-T. Goosse, «El Desdichado», in: «Les Lettres Romanes», 18 (1964), S. 252.)
- b) «C'est pourquoi on peut lire, désormais, la succession de ces noms: *reine, syrène, sainte, fée*, comme une série féminine qui correspond mot à mot, aux termes de la série masculine: *Biron, Lusignan, Phébus, Amour*. Dans le sonnet, toutefois, l'ordre de la seconde série est inversé par rapport à celui de la première... A la question du v. 9 Nerval répond ainsi: «J'ai été Biron (v. 10); J'ai été Lusignan (v. 11)... *Et j'ai agi – sur un plan religieux (v. 12) – comme Orphée, c'est-à-dire, tour à tour comme Phébus et comme Amour*»» (J. Geninasca, 1965, S. 51 f.).

Hat sich die Anstrengung der Exegeten und die Prüfung ihrer Ergebnisse gelohnt? Wir sind von einer Beliebigkeit wie von einer Eindeutigkeit der vorgeführten Schicksalstypen gleichermassen entfernt. Die am stärksten beunruhigende Verständnislücke über den Ausgang der Schicksalsbefragung klafft weiterhin: meistert der Desdichado sein sternloses Geschick? kündigt der Dichter hier von Triumph oder von Untergang? Eine Entscheidung bleibt trotz aller Anstrengung zu objektivem Verstehen weitgehend dem Leser überlassen. Je nach seinen Kenntnissen, seinen Glaubensvorstellungen, seinem Verhältnis zu Welt und Jenseits, Liebe und Kunst wird die Antwort anders ausfallen dürfen. Immerhin, wenn wir nach Nerval fragen, spricht das ihm wohlbewusste Gelingen dieser Verse, spricht die darin ersichtliche stolze Überlegenheit durch bannendes Erkennen der ihn bestimmenden Schicksalsmöglichkeiten dafür, dass ihm hier Kunst und Selbst-

erkenntnis zusammen noch einmal Trost und Linderung in seinem Unglück waren, ein neues orphisches Erlebnis. Am Ende des zweiten Teiles der Novelle «Aurélia», seinem geistigen Testament, schrieb Nerval:

«Je me sens heureux des convictions que j'ai acquises et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers.»

Ein Jahr nach dem Erscheinen der «Chimères» war diese Tröstung nicht mehr möglich. Am 26. Januar 1855 hat er sich an der Rue de la Vieille-Lanterne erhängt.

Die nach so vielseitigem Bemühen noch immer nicht aufgehobene Polysemie von «El Desdichado» lässt über den Gestaltungswillen Nervals einen Schluss zu, mit dem wir auch unsere Betrachtungen abschliessen wollen. Die beim ersten Lesen wie nach allen Analysen verbleibende Offenheit des Sinns ist nicht ein «ungeschlossener» Rest, sondern das Ergebnis einer auf Mehrdeutigkeit angelegten Konstruktion. Entworfen wurde gleichsam ein reiches Vexierbild, dem mit legendärem, mythischem, astrologischem oder alchemistischem Raster Sinnfiguren entspringen. Die Nähe dieser vorsymbolistischen Dichtung zum Manierismus und seiner kunstvoll konzentrierten Literatur ist offensichtlich. Auch Nerval hat hier «Vereinigungskunst» gemacht, indem er verschiedene ihn angehende Schicksalstypen synkretistisch überlagerte. Doch dadurch, dass es sich um sein persönliches Schicksal, um *seine* Krise handelt, bewahrt auch die spielerische Kombinatorik einen tiefen Ernst. Für die ästhetische Entwicklung der Dichtkunst hat Nerval damit einen entscheidenden Schritt über die Romantik hinaus vollzogen. Die unbeantwortbaren Fragen nach einem Sinn werden hier nicht mehr als solche sprachlich, syntaktisch formuliert, sondern die Spannung zwischen Rätsel und möglicher Lösung wird in die Sprache selber und in die Struktur des Gedichtes vorverlegt. Der erschwerte Kommunikationsvorgang bewirkt beim Leser eine Verlagerung seiner Erwartung vom statuerenden Dichterwort auf das Wortgebilde und seine neue poetische Funktion, die ihn als mitfragenden Partner einbezieht<sup>5</sup>.

#### Literaturangaben

Albert Béguin, «G. de N.». Paris: Corti 1956; Charles Dédéyan, «G. de N. et l'Allemagne», 3 vol. Paris: SEDES 1957–1959; René-Marill Albérés, «G. de N.» Paris: Ed. Universitaires 1962; Léon Cellier, «G. de N., l'homme et l'œuvre». Paris: Hatier 1963; Raymond Jean, «N. par lui-même». Paris: Seuil 1964; Jacques Geninasca, «Une

Lecture de El Desdichado». Paris: Archives des Lettres Modernes 59, 1965; Manfred Krüger, «G. de N., Darstellung und Deutung des Todes». Stuttgart: Kohlhammer 1966; Karlheinz Stierle, «Dunkelheit und Form in G. de N.s Chimères». München: Fink 1966; Kurt Schärer, «Thématiques de Nerval ou Le monde recomposé». Paris: Minard 1968; Jean Senelier, «G. de N., essai de bibliographie». Paris:

Nizet 1959, ergänzt mit «Bibliographie nervalienne, 1960–1967 et ses compléments antérieurs». Paris: Nizet 1968; James Villas, «G. de N., A Critical Bibliography, 1900 to 1967». Columbia: Univ. of Missouri Press 1968; Jean Richer, «N., expérience et création». Paris: Hachette <sup>1</sup>1963, <sup>2</sup>1971; Jacques Geninasca: «Analyse structurale des <Chimères> de N.». Neuchâtel: Baconnière 1971.

### Anmerkungen

<sup>1</sup>Die Silbendistribution sieht im einzelnen wie folgt aus: Als gewöhnliche Appellative haben wir gezählt *la tour/mon luth/la Mélancolie* (trotz der Majuskel)//*la nuit du tombeau /mon cœur/la treille//mon front /du baiser//vainqueur/la lyre d'/les soupirs/les cris//*, also 33 Silben. Die Personennamen (11 Silben) zusammen mit den Orts- und Gewässernamen (14) ergeben 25 Silben; die Antonomasien wie *le veuf* und die Titel wie *le prince* ergeben 25 Silben, die Symbole wie *la fleur* 15. Von den 168 Silbenstellen des Sonetts sind 98 von Nominalwörtern besetzt, und davon nur 33 mit eigentlichen Appellativen. – <sup>2</sup>Man erinnert sich hier an die Friedrichsche Formel von der «Unbestimmtheitsfunktion der Determinanten» («Die Struktur der modernen Lyrik», Hamburg 1967, 160f.). «Alle Elemente des Vorgangs sind in der sprachlichen Bestimmtheit ausgesprochen, so als ob man sie schon lange kennen müsste. Sie knüpfen aber an nichts Bekanntes an ... / Immer ist es so, dass die Setzung der Determinanten, bei gleichzeitiger Unbestimmtheit des Ausgesagten, eine abnorme Sprachspannung erzeugt und mit dieser das Mittel, vertraut Klingendem die Unvertrautheit einzuprägen.» Mir scheint, dass dieser für die moderne Lyrik allgemein zutreffende Vorgang bei Nerval noch die just entgegengesetzte Funktion hat. Die zahlreichen Determinanten (nicht nur der bestimmte Artikel) geben dem einzelnen Determinandum, das für sich schon rätselhaft genug ist, sichere Konsistenz und füh-

ren dazu, dass die Unvertrautheit uns vertraut klingt. Die Rätsel werden aufgehoben in dem Gefühl, wenn nicht den vordergründigen, so doch den verborgenen Sinn verstanden zu haben. Wir könnten bei Nerval von der Bestimmtheitsfunktion der Determinanten vor Undeterminiertem sprechen. – Vgl. dazu Du Bos' Gegenüberstellung von Nerval mit Mallarmé: dieser will dunkel sein, jener kann gar nicht anders. – <sup>3</sup>Wir verweisen auf den übersichtlichen Forschungsbericht von Léon Cellier: «Introduction à l'étude des <Chimères>» in: *L'Information littéraire*, 24<sup>e</sup> année, janv./févr. 1972, Nr. 1, S. 5–12. Er verzeichnet seit 1946 allein 6 kommentierte Gedichtausgaben und 15 Einzelinterpretationen von «El Desdichado». Für die Bibliographie der im folgenden erwähnten Arbeiten konsultiere man diesen Bericht. – <sup>4</sup>Aus der Kollation von Jean Guillaume («<Les Chimères> de N.». Namur: Fac. Phil. et Lettres 1966, S. 42 f.) ergibt sich die aus den 4 Dokumenten folgende Abweichungsstatistik: orthographische 10 (zumeist auf Gross- oder Kleinschreibung zurückgehend); typographische (Kursivdruck) 3; lexikalische 7. Vers 6 ist der einzige, der in allen vier Dokumenten unverändert vorkommt. Die Wortvarianten sind die folgenden: Titel «Le Destin» (1 ×); V. 8 «vigne» (2 ×) für «rose» (2 ×); V. 10 «des baisers» (1 ×) für «du baiser» (3 ×); V. 11 «dormi» (2 ×) für «rêvé» (2 ×) und «verdit» (2 ×) für «nage» (2 ×); V. 12 «vivant» (2 ×) für «vainqueur» (2 ×); V. 13 «modulant et chantant» (2 ×) für «modulant tour à tour» (2 ×). – <sup>5</sup>Dazu ein interessantes Zitat von Hans Robert Jauss («Literaturgeschichte als Provokation», Frankfurt/Main: ed. suhrkamp 418, S. 176), der sich dabei auf K. H. Stierle stützt: «So zitiert, kombiniert und vermischt Nerval in den <Chimères> eine Quintessenz bekannter romantischer und okkulturer Motive und erstellt daraus den Erwartungshorizont mythischer Weltverwandlung, nun aber um seine Abkehr von der romantischen Poesie zu bedeuten: die dem Leser vertrauten oder erschliessbaren Identifikationen und

Beziehungen des mythischen Zustands lösen sich in der Masse in ein Unbekanntes auf, als der versuchte private Mythos des lyrischen Ich misslingt, das Gesetz der zu-

reichenden Information durchbrochen wird und die expressiv gewordene Dunkelheit selbst eine poetische Funktion gewinnt.»

*Dieser Aufsatz ist ein Vorabdruck aus dem von Hans Hinterhäuser beim August Bagel Verlag in Düsseldorf herausgegebenen und für 1974 angekündigten Interpretationsband «Die französische Lyrik».*

RUDOLF PEYER

## Vier Prosastücke

*Nichts muss so sein, wie es ist...*

### *Sonnenschirme im Schnee*

Zum Beispiel könnte er die Stelle wechseln ...

Das würde sein ganzes Leben verändern. Er würde nicht mehr zu Fuss zur Arbeit gehen; er würde nicht mehr daheim zu Mittag essen; er würde Helen kennen lernen, die er jetzt nie kennen lernen wird; er würde nie in diesen folgenschweren Autounfall verwickelt, in den er jetzt nie verwickelt wird –

Hier bringt der Westwind Regen, und in der Sahara bringt er nichts –

Selbst Karl der Grosse wäre, im sechsten Jahrhundert, nicht Karl der Grosse geworden –

Wenn im letzten Herbst die Narden in Spanien nicht erfroren wären, hätte er seiner Frau jetzt Narden in die Vase gestellt und nicht rote Nelken. Und wenn in diesem Augenblick vor seinem Fenster eine glühende Julihitze flimmerte, würde er nicht hier sitzen und denken, er könnte ebensogut blondes Haar haben, er könnte ein Neger sein, überhaupt nicht existieren, sein Vater hätte Gisiger heissen können, wenn er jetzt in Djakarta wäre, wäre es Nacht –

Immer heiratet im Landboten jemand auf Seite 3, Tropfsteinhöhlen kümmern sich nicht darum, ob sie entdeckt werden oder nicht, wenn Ralph Taylor nicht jede Nacht bei seiner Frau läge, läge er bei einer andern. Ein