

der Tragik unseres Zeitalters ist: „Die schöpferische und geniale Sensibilität, die zum Aufbau dieser verwickelten Welt nötig war, wurde auch ihr Verhängnis. Die moderne Welt schlägt auf ihre sensiblen, nervösen Schöpfer zu-

rück, und das Ganze endet mit einem verzweifelten Aufschrei. Diesels Tod war ein solcher Aufschrei und das Symbol für eine Not, die wir alle zusammen zu tragen haben.“

Hans Gerber

„DIE AFFAIRE RIMBAUD“

Als Verlaine im Juli 1872 Frau und Kind Hals über Kopf verließ und mit dem achtzehnjährigen Rimbaud das Weite suchte und in London fand, ließ er außer einigen kompromittierenden Briefen seines Schützlings auch dessen Manuskript „La Chasse Spirituelle“ bei seinen Schwiegereltern zurück. Seitdem blieb es verschwunden, obschon das Gerücht seiner Existenz sich hartnäckig bis heute erhalten hat.

Am 19. Mai 1949 nun brachte der vielgelesene „Combat“ die in der Tat mehr als Aufsehen erregende ganzseitige Ankündigung der Entdeckung und Veröffentlichung eben dieser „Chasse“ samt Leseproben. Die Freude war kurz. Denn noch am gleichen Tage schrieb André Breton, das olympische Haupt der Surrealisten, einen offenen Brief an den „Combat“, in welchem er die „Chasse“ als eine besonders miserable Fälschung qualifizierte und nicht ohne Vergnügen sein Bedauern aussprach: daß der verantwortliche und bekannte Kritiker des „Combat“ und Verfasser einer von den Surrealisten wenig geschätzten „Geschichte des Surrealismus“, Maurice Nadeau, aufs Neue in eine so plumpe Falle gegangen sei. Begreiflich, daß Herr Nadeau von Herrn Breton für derartige Behauptungen Beweise verlangte; begreiflich auch, daß Breton sie ihm zu liefern sich beeilte, womit er den Auftakt zu jener „magischen Operette“

gab, die Paris eine ganze Woche lang erregte, empörte und amüsierte. Das Nähere ist schnell erzählt. Zwei Tage nachdem Breton seine Kriegsfackel den „ewig Blinden“ öffentlich an den Kopf und damit in das Wespennest der Kontroversen geworfen hatte, meldeten sich auf der Redaktion des „Mercure de France“ zwei jugendliche Komödianten, Mademoiselle Akakia-Viala und Monsieur Nicolas, und erklärten ohne Umschweife und mit freimütiger Darlegung ihre Gründe: daß sie die Verfasser des vermeintlichen Rimbaud-Textes seien, den das alt-ehrwürdige Verlagshaus mit so wunderlicher Eile und scheinbarer Vertrauensseligkeit zu drucken und in einer luxuriösen Auflage von 3500 Exemplaren zu publizieren sich bereitgefunden hatte. Die jungen und sympathischen Schauspieler brachten der Direktion in Erinnerung, daß sie im Dezember 1948 mit einigen Kollegen eine dramatische Bearbeitung von Rimbauds „Saison en Enfer“ auf die Bühne gebracht und damit die heftigsten Angriffe verschiedener prominenter „Rimbaldisten“ sich zugezogen hatten — unter anderen auch seitens eines Buchhändlers B., zu dem sie sich, bewaffnet mit der eigens zu diesem Zweck verfaßten „Chasse“, begaben, um ihn großmütig und vertraulich von diesem erstaunlichen Fund in Kenntnis zu setzen. Ja, der entzückte Buchhändler erhielt sogar die Erlaubnis, einen Einblick in die

kostbare Maschinenkopie des Originaltextes zu tun und seinerseits davon eine Kopie zu nehmen — natürlich unter dem Siegel strengster Verschwiegenheit. Unter diesem Siegel fand die Kopie dann unter der Hand ihren Weg zu einem anderen Buchhändler, dem bekannten Kritiker und geistigen Berater des „*Mercure de France*“ S., durch den sie schließlich, unter der Hand, bei dem alten Verlagshaus des jugendlichen Rimbaud landete. Dort empfangend der vierzig Seiten lange Text, bereichert um ein zwanzig Seiten langes Vorwort, von dem erprobten Rimbaud-Spezialisten Pascal Pia sein Imprimatur und gelangte so in die Öffentlichkeit und innerhalb einer Woche zu einem für die harmlosen Verfasser ebenso unerwarteten wie willkommenen Ruhm, — und war nach einer weiteren Woche wieder vergessen. Die jungen Schauspieler aber hatten bewiesen, daß sie von Rimbaud gewiß nicht weniger verstanden als eine offizielle Kritik.

„Die ‚Affaire Rimbaud‘ ist erledigt... und die Fälschung enthüllt. Was aber von ihr im Bewußtsein der Öffentlichkeit zurückbleiben könnte, ist der Skandal einer Kritik, die sich aufs heftigste entzweit hat über die Frage: ob ein Rimbaud zugeschriebener Text die Spuren einer genialen Schöpfung oder eines hingepfuschten Plagiats an sich trage. Damit sind Rang und Wert der modernen Poesie und Kritik in Frage gestellt... Ist die Kritik unfähig, über diese Poesie ein Urteil abzugeben, so ist diese Poesie ein Haufen zusammenhangloser Worte, und diese Kritik ein Gestammel... Mit grandioser Unvorsichtigkeit ist Breton dem fragwürdigen Text zuleibe gegangen,

den er auf den ersten Blick und in aller Öffentlichkeit als Fälschung brandmarkt... Damit hat die Poesie Rimbauds (und mit ihr die ganze große moderne Poesie) entscheidend gesiegt... Das eigentlich Dichteri-sche entgeht begriffsnotwendig der rationalen Kritik wie auch den Dilettanten. Hingegen die surrealistische Kritik — und so müssen wir sie wohl nennen — kennt keinen Zweifel an der Qualität eines Kunstwerks, da sie selber durch den poetischen Instinkt sich leiten läßt...“ In diesen Sätzen faßt der Kritiker Michel Carrouges die Situation zusammen, zu der sich dann etwas später auch Breton selber ausführlich äußert in seiner Broschüre „*Flagrant Délit*“, auf die wir noch zurückkommen werden.

Vergleichen wir zunächst einmal im Überblick einen echten Rimbaud-Text, etwa die „*Saison en Enfer*“, mit der „*Chasse Spirituelle*“. Was so gleich auffällt, ist der völlig verschiedene Tonfall. Die „*Saison*“ ist ein Katarakt leidenschaftlicher, oft zynischer Empörungen: dunkel, zürnend, höhrend und an einigen seltenen und daher doppelt eindrucksvollen Stellen anspielend auf die so gleich schamhaft wieder zurückgenommene Möglichkeit einer Versöhnung. „*Le Chant raisonnable des anges s'élève du navire sauveur: c'est l'amour divin.*“ Welche „Kantilene“! Dagegen die „*Chasse*“: Welch ein ermüdendes „hachis“ gestammelter Brocken, dieser falsche Hase aus geschickt nachgemachten Abfällen der magischen Küche! Seitenlang wird der Leser mit infinitivischen und prädikatlosen Satzembryonen bombardiert, die eine abwesende Leidenschaft sollen glaubhaft machen und dadurch besonders leer wirken. Als probates Beispiel für das Ganze begnügen wir uns, den Anfang

und das Ende zu zitieren: „*J'ai pleuré jadis sur de vains attachements. (C'est proprement le stile de M. Henry Bordeaux*“, bemerkt hierzu ein Kritiker.) *Je ne crois pas à la famille, au devoir, aux bonheurs garantis par l'estime. Soupe rance, sucreries fades et angéliques, parfum des benoîtes armoires. Rejetons les humeurs, les jouets dépareillés — mièvreries acceptées . . . Ni attitudes complaisantes, ni offices, ni gloire prudente. Plus d'héroïsme ni d'honneur rétribués.*“ Und so weiter über vierzig Seiten bis zum tristen Ende: „*Ni regrets, ni démence désormais. La mort sanctifiée à leur manière. Ce n'était pas la mienne. — Certes il est d'autres rives.*“ (Dieser letzte Satz, „*cette prudhommesque affirmation finale*“, wie unser Kritiker bemerkt), erscheint dem Autor des „Vorworts“ von solcher Tiefe, daß er ihm eine Fülle von Kommentaren voraussagt, an denen er sich aber bei der „alle Interpretationsversuche entmutigenden“ Schreibweise Rimbauds (wie recht er hat!) nicht beteiligen will.

Und nun schlage der Leser den Text der „Saison“ auf. Der Anfang: „*Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient. — Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée.*“ — Und das Ende: „*Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et à la réalité rugueuse à étreindre! Pay-san!*“ Wie wird hier „mit dem Hammer poetisiert!“ Welcher Reichtum, welcher Nerv im Wechsel der Rhythmen, der syntaktischen Formen! Und dagegen die mesquinen Explosionen eines rostigen Motors, mit denen die „Chasse“, ohne je den verfehlten Ton zu wechseln, ihren Lesern schon auf den ersten Seiten den

Atem nimmt! Wie wirklich atemraubend aber die heftige Diktion der „Saison“: „*Allons! La marche, le jardeau, le désert, l'ennui et la colère.*“

Die Stellen, die Breton von der Fälschung überzeugten, geben dasselbe Bild. Er entlarvt die Banalität von Wortverbindungen wie „*chats griffus*“, „*mariées hypocrites*“, „*mammouths furieux*“; von Vergleichen wie „*la tête sonore comme un coquillage géant*“ oder „*une terre chaude comme un oiseau*“. Er weist hin auf grammatische Fehler, die bei Rimbaud unmöglich wären, wie etwa der transitive Gebrauch intransitiver Verben: „*Je titube les soixante vies du cycle*“ oder „*blémiront leur candeur*“. Er versieht eine trostlose Pedanterie mit einem augenöffnenden „*sic*“: „*Je vois sans hésitation (sic) des falaises de quartz . . .*“ Verwunderlich, daß namhafte Kritiker sich täuschen ließen!

Weniger treffend als sein „instinktives“ Urteil, aber um so aufschlußreicher, erscheinen uns Bretons kritische Reflexionen. In seiner Broschüre bemerkt er, von allgemeinsten Kunstbetrachtung ausgehend: „daß einzig das Gefühl für Schönheit imstande sei, die letztere uns näherzubringen“, was nicht mehr besagt, als daß das Wesen der Schönheit — Schönheit sei, woran kein Edler zweifeln mag. Dann wendet sich Breton zu den Werken der Dichtkunst, „die dem modernen Empfinden am wertvollsten erscheinen“, und stellt fest, daß von ihnen eine „einzigartige Aura“ ausgehe, die daher rühre, „daß diese Werke der Deutung unbegrenzte Freiheit ließen“; auch sei diese „Aura“ durchaus „imponderabel“ und nur für wenige Bevorzugte sichtbar, die daher auch allein wüßten, „daß jede Spekulation über eine so beschaffene Dichtung mehr oder weniger steril bleibe, wenn sie

uns nicht das Wesentliche vermittele“, m. a. W.: daß nur eine wesentliche Kunstbetrachtung der Gefahr entgegengehe, unwesentlich zu sein, worüber es schwierig sein dürfte, verschiedene Ansichten zu haben. Überhaupt kämen Exegesen dem Wesen eines Werkes nur sehr mittelbar nahe, da „dieses Wesen vor allem in der leidenschaftlichen Anhänglichkeit beruhe, die eine ständig wachsende Schar junger Geister ihm von vorne herein entgegenbringe“. Es muß gesagt werden, daß ein so blindes Vertrauen der Kritik in das blinde Vertrauen der Jugend, auch bei quantitativer Zunahme derselben, kaum einen brauchbaren, geschweige denn objektiven Maßstab für die Qualität eines Werkes abgeben dürfte. Überhaupt ist Breton auf jede nicht instinktive und, seltsam genug, besonders auf eine vertiefte „Erkenntnis“ eines Kunstwerks schlecht zu sprechen. „Die Erkenntnis“, sagte er — aber wir wollen den vieldeutigen Satz im Urtext zitieren: „*La connaissance proprement dite, tout au moins la connaissance approfondie, a peu de place dans les plaisirs inéprovés (?) qui entraînent en retour ce don de soi-même . . . Au départ il ne s'agit pas de comprendre mais bien d'aimer*“. Als ob es nicht einen „*amor intellectualis*“ gäbe — und grade in *aestheticis*! Als ob diese schale Gegenüberstellung von „verstehen“ und „lieben“ nicht von vornherein das Problem eskamotierte! Als ob nicht die „*plaisirs qui entraînent le don de soi-même*“ — als ob nicht diese „genießende Hingabe“ ebensowohl Voraussetzung wie Ziel jedes Verständnisses und jeder Kritik wäre, mithin auch der objektiven, deren „*connaissance approfondie*“ allein imstande ist, das subjektive Befinden des Instinkts sowie die Irrelevanz seiner privaten Anwendungen hinter sich

zu lassen und so der humanen Forderung verbindlicher Mitteilbarkeit genüge zu tun! Breton mag immerhin versichern, daß er mit alledem nicht der „*inintelligibilité*“ das Wort rede, — er tut es doch, zum mindesten mittelbar, sofern er sie fördert. Es ist denn auch nur folgerichtig, daß er die Hauptbedingung des ästhetischen Genusses (mithin des ästhetischen Verständnisses!) an jenen „Schleierzipfel“ knüpft, „der ausdrücklich nicht gehoben sein will, „*quoique en pensent les imbéciles*“. (Warum diese gereizte Unhöflichkeit an die Adresse einer weniger apodiktischen Kritik?)

Anscheinend begegnet Breton sich in dieser Vorliebe fürs „Geheimnis“ mit Nietzsche, der für alles Lebendige eine schützende Atmosphäre verlangt, und jedem, der einen Stern zu gebären wünscht, eine entsprechende Portion Chaos zubilligt. Auch auf Goethes sorgsames Geheimhalten („Ein Geheimnis bleibe das!“ oder, zu Eckermann: „Die Mütter, Mütter, 's klingt so wunderlich!“) kann Breton sich berufen, aber doch nur scheinbar. Was ihn entscheidend von diesen Anwälten des Mysteriums scheidet, ist der willentliche Verzicht, ja das Verbot: jenen Schleier auch nur versuchsweise zu lüften. Dadurch aber hört das Geheimnis auf, Geheimnis zu sein; und die Sphinx verliert ihre „*raison d'être*“, ihr Rätsel („nie sollst Du mich befragen!“). Sie braucht sich nicht mehr in den Abgrund zu stürzen, da sie schon zuvor, magisch berührt durch die Midashand eines mißverstehenden Agnostizismus, in Luft zergeht. Das „wahre Geheimnis“ steht am Ende und nicht am Anfang des Weges. Es ist jenes schleierlos „in den Geheimzustand des Äußeren erhobene Innere“ (Novalis), worüber uns jede Drehorgel

belehren kann, sofern sie, zum Unterschied von der Dichtung, ohne Worte spricht!

Unter diesem Aspekt erhalten Bretons abschließende Worte, die den „Löwenanteil des Geheimnisses an unserer Erschütterung“ unterstreichen und die als Vorbedingung jedes wesentlichen Rimbaud-Verständnisses gelten wollen: „*Tu ne connais jamais bien Rimbaud*“, einen neuen, unvorhergesehenen Sinn, der sich ironisch gegen ihren Autor wendet.

Mit welcher Strenge die „surrealistische Kritik“ unter den Vorfahren der neuen Poesie Heerschau hält und, wenn es ihr nötig scheint, auch aufräumt, beweist Bretons Urteil über Verlaine. „Es gibt“, versichert er, Gründe verschmähend, „heute niemand von irgendwelchem Rang, der sich auch nur im geringsten noch für das Werk . . . Verlaines ernstlich interessierte.“ Die gleiche

Ansicht vertrat bereits vorm Kriege Thierry Maulnier, der in der langen Einleitung zu seiner Anthologie wie auch in derselben Verlaine mit keinem Wort erwähnt. Breton hat recht: „*Au départ il ne s'agit pas de comprendre mais bien d'aimer.*“ Seien wir dankbar, daß er, wo er diese Voraussetzung erfüllt, sein instinktives Stilgefühl so mutig und so scharfsinnig sprechen läßt wie in der „*Affaire Rimbaud*“!

*

Am 2. Juli teilte der „*Figaro Littéraire*“ seinen Lesern mit, daß der „*Mercure de France*“ den gesamten Ertrag der „*Chasse*“, „eine recht beträchtliche Summe“, dem Rimbaud-Museum in Charleville überwiesen und daß somit die heiter-peinliche Angelegenheit zu allgemeiner Zufriedenheit ihr „*happy end*“ gefunden habe.

Peter Gan

Marginalien

EINE REDE MAOS

Mao-tse-tung, der chinesische Lenin, hat viele Reden gehalten und viele Broschüren veröffentlicht. Er hat sogar eine große Anzahl Gedichte geschrieben, die in China sehr bekannt sind und häufig zitiert werden. Keine dieser Arbeiten ist m. W. in irgendeiner westeuropäischen Sprache übersetzt worden. Man geht daher mit einer gewissen Neugier an die Lektüre einer Rede, die Mao im Jahre 1942 vor Studenten in Yenan gehalten hat, und die jetzt unter dem Titel „*Artistes et Ecrivains dans la Chine Nouvelle*“ bei Pierre Seghers in Paris, 1949, erschienen ist.

Man weiß in Amerika und Westeuropa nicht allzu viel über diesen seltsamen Mann. Es dürfte weniger

als ein halbes Dutzend Menschen geben, die imstande wären, seine Biographie zu schreiben. Wie Tito steht er plötzlich im Lichtkegel der Geschichte und läßt keinen Zweifel darüber, daß er zu den historischen Figuren des zwanzigsten Jahrhunderts gehört. Wie Tito verdankt auch er seinen Ruhm der kompromißlosen Haltung gegenüber einer doppelten Front: dem Kaiserlichen Japan und dem China Chiang Kai-shek's. Aber während Tito von Anfang an russische Hilfe erhält und später sogar von England und Amerika unterstützt wird, steht Mao von Anfang an allein. Es wird dies von der Mehrzahl der China-Experten nicht mehr bestritten. Die konservative Pariser Zeitung „*Le Monde*“ schrieb kürzlich (18. Dezem-