

# apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Flaschen, Züge und verborgene Kriege oder Rimbauds Hölle in Stuttgart

Cornelia Ortlieb

*apropos [Perspektiven auf die Romania]*

hosted by Hamburg University Press

2023, 10

pp. 72-93

ISSN: 2627-3446

Online

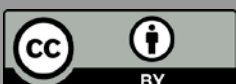
<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1976>

Zitierweise

Ortlieb, Cornelia. 2023. „Flaschen, Züge und verborgene Kriege oder Rimbauds Hölle in Stuttgart.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 10/2023, 72-93.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.10.1976>

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Cornelia Ortlieb

## **Flaschen, Züge und verborgene Kriege oder Rimbauds Hölle in Stuttgart**

**Cornelia Ortlieb**

ist Professorin für Neuere deutsche  
Literatur an der Freien Universität  
Berlin.

[cornelia.ortlieb@fu-berlin.de](mailto:cornelia.ortlieb@fu-berlin.de)

### Keywords

Brief – Randzeichnung – Mehrsprachigkeit – Rimbaud – Verlaine – Krieg

Dieser Beitrag ist einem besonderen und einzigartigen Gegenstand und Dokument gewidmet (s. Abb. 1 und 2): Das expressiv beschriftete Blatt voller Tuschezeichnungen am Rand ist offensichtlich gleichermaßen Brief wie Bild – oder jene Gattung dazwischen, die im Titel eines großformatigen Bandes zur französischen Briefkunst mit einem Superlativ als *Les plus belles lettres illustrées (Die schönsten bebilderten Briefe)* angezeigt ist (Rimbaud 1998 [1875], 87). Der Farbabdruck des offenbar vergilbten Briefblatts auf einer ganzen Buchseite, von etwas Weißraum umgeben auf festem, glänzendem Papier, schafft die Illusion unmittelbarer Begegnung mit einem geradezu haptisch greifbaren Papierstück, dessen Beziehungen zu verschiedenen Personen auf der linken Hälfte der Doppelseite gleichermaßen mit den Mitteln von Bild und Schrift und ihrer Verbindung zur beschrifteten Zeichnung hergestellt werden. Links oben findet sich, nach Art einer leicht vergrößerten Briefmarke, die Porträtzeichnung eines fast noch kindlich anmutenden jungen Mannes, der mit der Schrift in Versalien unmittelbar rechts auf der Höhe der oberen Bildkante als „ARTHUR RIMBAUD (1854-1891)“ ausgewiesen ist.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Entsprechend spricht Ute Harbusch in ihrer erhellenden Rekonstruktion des Stuttgarter Aufenthalts Rimbauds vom „erstaunlichsten Kind der französischen Literatur, das sein Werk mit fünfzehn Jahren begonnen und mit zwanzig abgeschlossen hatte“ (Harbusch 2000, 1).



ARTHUR RIMBAUD (1854-1891)

Le 10 juillet 1873, Arthur Rimbaud et Paul Verlaine, amants déchirés, réunis, séparés, retrouvés, sont face à face dans une chambre à Bruxelles. Rimbaud veut partir. Verlaine le supplie de rester et n'y réussit plus, le monte-ur, tire deux coups de revolver. Rimbaud sera blessé au poignet. À la gare, au moment du départ, capitaine de Verlaine laisse craindre un nouveau danger à son ami qui s'apprete à repartir Paris. Inquiet, excédé, Rimbaud le dénonce alors à la police.

Cet épisode célèbre dans la vie des deux poètes se soldera, comme l'on sait, par un verdict sévère. Verlaine passe près de deux ans en prison, période au cours de laquelle une crise mystique l'éveille à son catholicisme des plus ardents. À sa sortie, il décide de revoir Rimbaud, sans prétexte de le convertir. Ce sera l'intervue de Stuttgart, le 2 mars 1875, la dernière entre les deux hommes. Et c'est cette scène que relate Rimbaud en quelques lignes à son commandant de collège et fidèle ami Ernest Delahaye, dans cette lettre postérieure où l'auteur d'*Une saison en enfer* raille celui qu'il appelle son « pitoyable frère » et qui, devenu dévot, semble être arrivé « un chapellet aux pinces », rue Wagner où il réside (à son le croquis, en haut à gauche, de Verlaine descendant de l'escalier avec cette légende : « Wagner descendit au Enigme? », à savoir « Envoyé en enfer pour l'éternité rue Wagner »). Rimbaud se moque et se vante d'avoir en quelques heures mis à bas les misérables convictions du Pasteur Lékou qu'il a congédié à Paris, pour passer amitié à son mode de vie dans une Allemagne qu'il surpasse et où il erre, pour compléter la prison que lui verse sa mère, l'épistolaire ostent de perçonneux chez son cousin docteur Lühner.

En aucun document où s'intéressent au point de se croquer le texte et le dessin, cette lettre donne, au propre comme au figuré, une image mentale de l'état d'esprit de Rimbaud, insolence, ironie, sarcasme, subversion, sexualité, profane, lucidité, déspoir à la lettre d'un « voyant » qui, « à la fin de la langue » germanique, a déjà décidé d'abandonner la littérature pour l'encre, l'aventure, la « vraie vie ».

À Ernest Delahaye



(Dessiné par Arthur Rimbaud [1875])

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

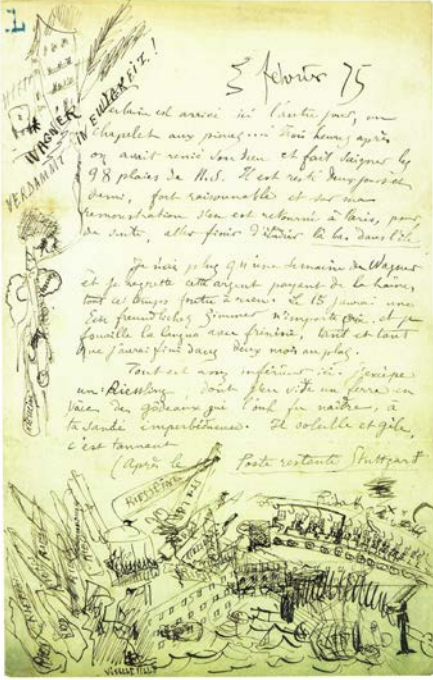
Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.

Verlaine est arrivé en train pour un chapellet aux pinces.



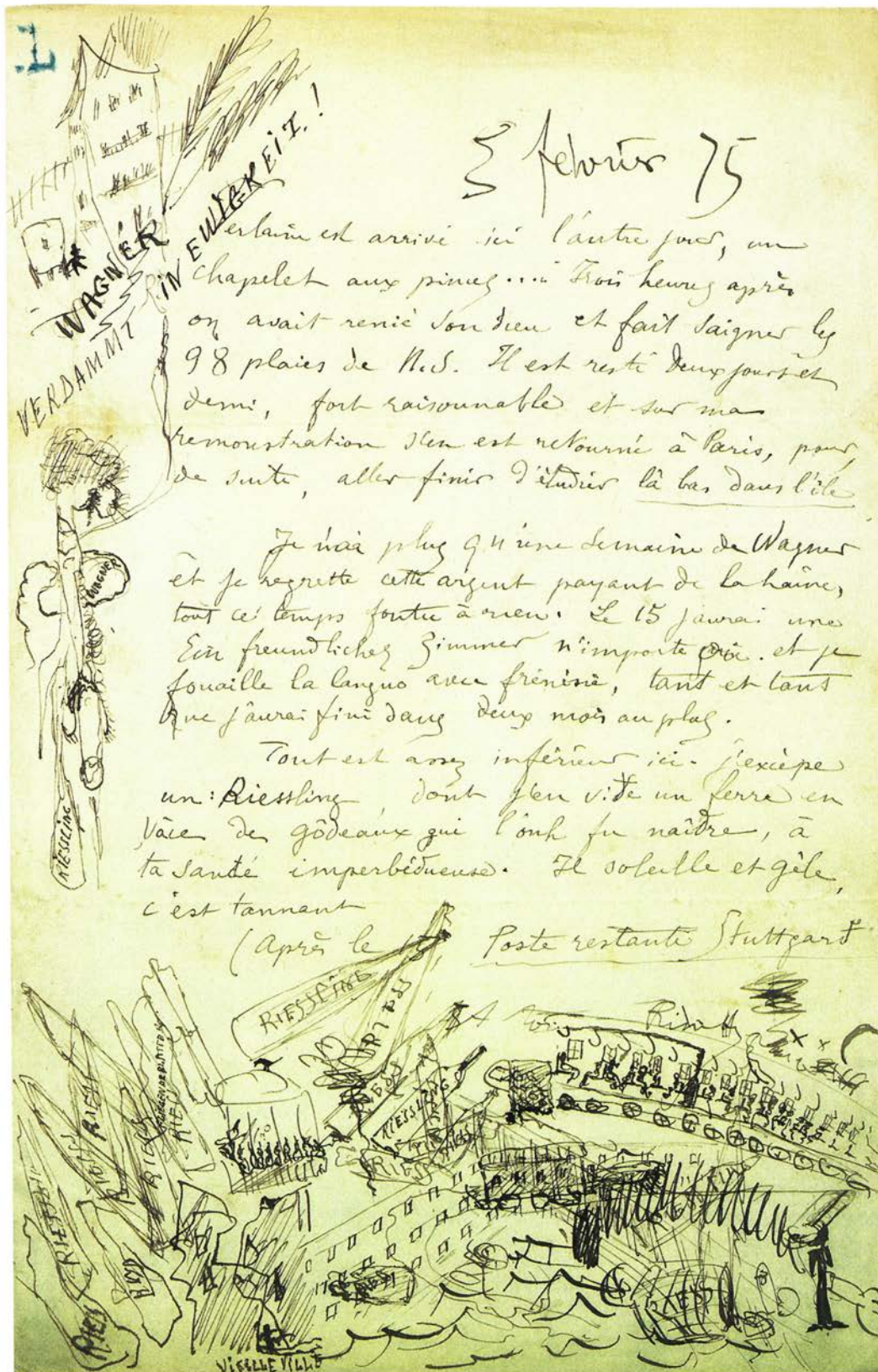
1 | Brief Arthur Rimbauds an Ernest Delahaye und Paratexte

(© Roselyne de Ayala & Jean-Pierre Guéno (ed.), *Les plus belles lettres illustrées*, la Martinière)

Der anschließende Textblock, umgeben von reichlich Weißraum, wird wiederum rechts auf der Höhe seines Beginns durch ein oval beschnittenes Schwarzweiß-photo ergänzt und gleichsam kommentiert, aus dem in Nahaufnahme das Gesicht eines Mannes unbestimmten Alters mit ernster Miene den Betrachtenden entgegenschaut, überschrieben in kleiner Druckschrift mit der Adressierung „A Ernest Delahaye“, ‘An Ernest Delahaye’. Angepasst an das Halbrund dieses Bildes findet sich dann, rechts von Erläuterungstext und Photo, im Zwischenraum des weißen Randes in deutlich kleinerer Schrift als links die Transkription des Brieftextes, die dessen Verteilung der Schriftzeichen typographisch annäherungsweise nachbildet.

Die aufgeschlagene Doppelseite bietet also bereits einen vielfach determinierten, implikationsreichen Zeichenkomplex, dessen Betrachtung und Lektüre von zahlreichen mehr oder weniger bewussten Entscheidungen gelenkt ist. Den Blickfang bildet aber sicherlich das mit Zeichnungen gerahmte Briefblatt rechts, das allerdings durch die Photographie links zugleich etwas eigentümlich Anachronistisches erhält, auch wenn selbstredend historisch lange Zeit beide Medien nebeneinander existierten. Quantitativ triumphiert zudem hier die ältere Zeichnung noch über ihre neuere technische Konkurrenz, denn rechts unten auf der linken Seite findet sich die fast karikaturartige Zeichnung eines offenbar leichthin ausschreitenden jungen Mannes in expressiver Kleidung, die das bürgerliche Standardformat von Anzug, Weste, Hemdbrust, Fliege und Hut offenbar gleichermaßen zitiert und überbietet. Eine Sprechblase mit Text in Schreibschrift lässt das Ganze zudem wie den Ausschnitt aus einem modernen Comic, bzw. seiner französischen Entsprechung, der *Bande dessinée* wirken; die Beschriftung weist sie als Porträtskizze Rimbauds von der Hand Paul Verlaines aus (Rimbaud 1998 [1875], 86).





2 | Brief Rimbauds an Delahaye, Februar/März 1875

(© Roselyne de Ayala & Jean-Pierre Guéno (ed.), *Les plus belles lettres illustrées*, la Martinière)

Konkurrieren in diesem Sinn schon auf der Doppelseite des Buches viele Elemente um die Aufmerksamkeit der Betrachtenden, so verlangt das teils unruhige und palimpsestartig überlagerte Schrift-Bild-Ensemble des Briefblatts offensichtlich erhöhte Konzentration. Denn neben skizzenhaften Elementen einer womöglich historisch-referentiellen Umgebung am linken Rand und deren mehr oder weniger sinnfälliger Beschriftung, gibt es zumal unten, wo die Zeichnung komplett die Oberhand gewinnt, einen offensichtlich mehrdimensionalen historisch-fiktionalen Raum zu entdecken. Meist legendenhaft-anekdotisch mit Rimbauds skandalisierter Beziehung zu Verlaine verbunden, wird die Zeichnung gemeinhin nur cursorisch als sprechende Bebilderung eines emotionalen Ausnahmezustands und womöglich mehr oder weniger buchstäblich dramatischer Ereignisse bei der letzten Begegnung der beiden Dichter eben dort, in Stuttgart, gelesen.<sup>2</sup> Sie enthält aber neben dieser (auto-)biographischen Schicht mindestens zwei weitere: Bei näherem Hinsehen ist der unlängst zurückliegende Deutsch-Französische Krieg – und seine mögliche Zukunft – der Zeichnung buchstäblich ebenso eingeschrieben wie Rimbauds poetologische Reflexionen über ein Dichten im Zeichen des Rauschs und der Vision und deren Ende. Unverkennbar sind zuallererst allerlei Rauschzustände im auffälligsten, vielfach wiederkehrenden Bildmotiv der überdimensionierten Flasche mit der im Brieftext aufgenommenen Beschriftung „RIESSLING“ dokumentiert und symbolisiert, und der sprechende Schreibfehler des hinzugefügten S wird seinerseits noch als Zeichen eines sprachlichen Zwischenraums zu lesen sein. Die folgenden Entzifferungsversuche werden somit auch solche Hierarchisierungen von Elementen des insgesamt gleichermaßen flachen und fiktiv dreidimensionalen Schrift-Bild-Ensembles berücksichtigen, dabei aber besonders die historische Referenz auf die besondere politische und soziale Verortung dieses Schreibens und Zeichnens herausstellen, das geographisch und politisch zwischen Frankreich und Schwaben – oder vielmehr Preußen – situiert ist.

## 1. ‚Neckarschlacht‘ oder Deutsch-französisch-spanische Kriege

Nicht nur die Rekonstruktion der Spuren Rimbauds bringt die teils dunklen Ereignisse seines Stuttgarter Aufenthalts unter das Schlagwort der ‚Neckarschlacht‘, das eine Vielzahl von biographischen und literarischen Darstellungen angeregt hat, auf dem Briefblatt aber zu ganz anderen Beobachtungen als der voyeuristischen und in Teilen homophoben historischen Phantasie eines männlichen Ausnahmepaars anregen kann.<sup>3</sup> Indem der Blick von der großen und wilden Zeichnung am unteren Rand des Blattes angezogen wird, muss er zugleich zwischen verschiedenen Distanzen und Einstellungen wechseln. Denn in den Vordergrund drängen sich von links kommend die bereits erwähnten zahlreichen Flaschen, auch ein Weinfass, das offenbar auf den kühn angedeuteten Wellen quasi an der

---

<sup>2</sup> Die Details der teils gemeinsamen Lebensführung lassen sich neuerdings in einer kombinierten Chronik und Doppel-Werkausgabe mit vielen Dokumenten und Abbildungen nachvollziehen (vgl. Dupas, Frémi & Scepti 2017).

<sup>3</sup> Vgl. die sprechenden Zitate in teils grellem Kolportage-ton, mit unverstellter Diffamierung, die hier nicht reproduziert werden soll, bei Harbusch (2000, 6–7).

vorderen Kante der skizzierten Szene schaukelt. Im angedeuteten Mittelgrund verbinden sich pittoreske Elemente einer Art Stadtansicht mit dem offenbar palimpsestartig darüber gelegten dunkleren Bild eines einzelnen Wagens, der von einem ahnungsweisen erkennbaren Tier sozusagen von links nach rechts gezogen wird. Man sieht, so Ute Harbusch, „vielleicht einen Eisenbahnwaggon und die damals verkehrende Pferdebahn“ (Harbusch 2000, 13). Das wäre demnach der rechts gleichsam aus dem Bild fahrende, in der Skizze perspektivisch zusammengedrängte und immer kleiner werdende Zug, dessen Umriss und Details zunächst vergleichsweise sorgfältig gestaltet sind.

Allerdings vermischt die Darstellung der Eisenbahn zwei eigentlich unvereinbare Ansichten: Ist der einzige mit einer energischen Tuschelinie im 90 Grad-Winkel geschlossene Waggon links nach Kinderart als stilisiertes Rechteck angelegt und mit unordentlich quadratisch geformten Gitterkreuz-Fensterchen versehen, so sieht man doch zugleich sein Inneres, in dem die stilisierten kleinen Scherenschnittmenschen einander erstaunlicherweise wie in einer Kutsche gegenüber sitzen. Die vermeintlich wenig spezifische Zug-Zeichnung erhält damit, direkt unter der entsprechend abfallenden Signatur, auf die noch zurückzukommen sein wird, einen unverkennbaren historischen Index: Sie verweist unmissverständlich auf die berühmte und auch als solche besungene *Schwäbische Eisenbahn*.<sup>4</sup> Stellt das Lied dieses Titels im Dialekt, mit der Melodie eines bekannten Basler Soldatenlieds, die vorgeblich komische Geschichte eines Bauern vor, der zum ersten Mal – und mit fatalen Folgen für seinen mitgeführten Ziegenbock – das neue Verkehrsmittel benutzt, um Orte mit Namen wie „Meckenbeuren“ und „Durlesbach“ zu durchfahren,<sup>5</sup> so ist dagegen die als Staatsbahn konzipierte *Königlich Württembergische Eisenbahn* seit dem entsprechend strategisch verabschiedeten Eisenbahngesetz von 1843 ein in jeder Hinsicht ernstzunehmender Bestandteil einer neuen europäischen Infrastruktur.<sup>6</sup> Das Königreich Württemberg war bei deren Einrichtung offenbar besonders am Transitverkehr interessiert, dem Transport von Waren oder Personen durch das eigene Land, das für solche Durchreisen eigene Zollbestimmungen erlassen kann, und entsprechend überrascht es nicht, dass die neue Eisenbahnstrecke schon früh an die des Nachbarlands angeschlossen wurde. Die seit 1872 unter dem Titel *Großherzoglich Badische Staatseisenbahnen* firmierende Bahn war, wie der Name anzeigt, gleichfalls als Staatsbahn bereits 1840 gegründet worden und verband bald mit Stationen der *Badischen Hauptbahn* und ihrer *Seitenbahnen* verschiedene Orte in der Schweiz, im Elsass und in Lothringen.

Über dieser historischen Vernetzungsleistung sollte jedoch die Besonderheit der württembergischen Bahn nicht aus dem Blick geraten, wie sie Rimbauds Skizze erkennen lässt: Ihre Waggonen waren von der dafür eigens 1846 gegründeten

---

<sup>4</sup> Ein eigens dem Lied gewidmeter Wikipedia-Beitrag erklärt, dass es um 1853 entstanden sein dürfte und die Stationen der 1850 entsprechend verlängerten Königlich Württembergischen Eisenbahn von Heilbronn bis Friedrichshafen am Bodensee korrekt, allerdings zugunsten des Reims nicht in der richtigen Reihenfolge benennt, vgl. <[https://de.wikipedia.org/wiki/Auf\\_de\\_schw%C3%A4bsche\\_Eisebahne](https://de.wikipedia.org/wiki/Auf_de_schw%C3%A4bsche_Eisebahne)> [30.07.22].

<sup>5</sup> Vgl. ebd.

<sup>6</sup> Vgl. zur Verschränkung von Moderne und Infrastruktur u.a. auf den Gebieten Geldwirtschaft und Verkehr Richter (2018).

*Maschinenfabrik Eßlingen* nach dem Vorbild amerikanischer Großraumwagen gebaut worden, die wiederum die großen Kabinen von Raddampfern zum Vorbild nahmen.<sup>7</sup> In diesen Wagen können die Sitze sowohl hintereinander als auch *vis-à-vis* angeordnet werden und Rimbauds Zeichnung zeigt offensichtlich einander gegenüber Sitzende. Anders als in Abteilwagen, die nach dem Modell der Kutsche gestaltet sind und in dieser frühen Phase des europäischen Eisenbahnbaus überwiegend bevorzugt wurden, können in solchen Wagen ungleich mehr Personen transportiert werden, worauf Rimbauds rechts perspektivisch ins Unendliche verlängerter Langwagen mit seinen vielen Rädern und zunehmend dichter gedrängten Sitzfiguren auch hinweisen mag. Die Zeichnung hat somit einen klaren historischen Index – und besondere politische Implikationen: Anders als die zumindest auf dieser Skizze nur inmitten der Stadt eingesetzte Pferdebahn sind solche Züge für einen so womöglich vorausschauend mitgedachten militärischen Transit eingesetzt worden. Sie haben im Deutsch-Französischen Krieg von 1870-1871 massenhaft Soldaten in die Kriegsgebiete befördert, denn Württemberg hatte, wie Bayern und Hessen, im Rahmen der von Bismarck ausgehandelten geheimen Bündnisse (zu ‚Schutz und Trutz‘) nach der Kriegserklärung Napoleons III. am 19. Juli 1870 seine Armee Preußen unterstellt. Die württembergischen Züge wurden dann auch – anders als die badischen, die mit Abteilwagen fuhren – im selben Krieg als Sanitätszüge für Kranke und Verwundete eingesetzt, die andernorts oft in Güterwaggons transportiert werden mussten.<sup>8</sup>

Rimbauds Briefzeichnung hält somit in einer vermeintlich lokal-anschaulichen Darstellung seiner Umgebung auch deren dunklen Grund fest, wie auch zwei weitere Elemente der Zeichnung belegen, die sich von links direkt neben den einander überlagernden, gleichsam tanzenden Flaschen ins Bild schieben. Denn während ganz vorne an der unteren Blattkante eine Inschrift in Versalien „VIEILLE VILLE“, ‚ALTSTADT‘ anzeigt, aber bestenfalls im Verbund von Rechteck und Dreieck mit dick eingetragener kreuzförmiger Gestalt die Andeutung einer Kirche zu ahnen ist, schiebt sich aus einer Schraffur hinter ihr ein perspektivisch nach rechts hinten fluchtendes kastenförmiges Gebilde mit durch drei Fensterreihen übereinander angedeuteten Stockwerken und schrägem Dach in die Bildmitte, in dem man das *Neue Schloss* mit seinem nur mäßig ansteigenden Dach erkennen kann.<sup>9</sup> Der erst sechzehnjährige Herzog Carl Eugen hatte im Jahr 1744 zu Repräsentationszwecken die Errichtung einer neuen Residenz gefordert, die zusammen mit dem mittelalterlichen *Alten Schloss* und dem großzügigen Schlossplatz bis heute das Zentrum der Stadt Stuttgart bildet. Nach französischem Vorbild hat ein barocker Garten mit

---

<sup>7</sup> Vgl. zu diesen entscheidenden Unterschieden und Gemeinsamkeiten und ihren kulturhistorischen Implikationen Schivelbusch (1977) und seine neuen Kommentare zum „amerikanischen Eisenbahnabteil“, Schivelbusch (2021, 120–131).

<sup>8</sup> Der badische Gymnasialprofessor und passionierte Historiker Albert Kuntzemüller hat in zahlreichen Publikationen die Geschichte der badischen Eisenbahn dokumentiert, auch ihren Einsatz im Krieg, vgl. Kuntzemüller (1914 [!]).

<sup>9</sup> Ute Harbusch (2000, 13) schreibt vorsichtiger, man sehe „vielleicht die dreigeschossige Fassade des Neuen Schlosses“.

seinen strikt geometrisch angelegten Beeten und Wegen zudem Sichtachsen eröffnet, die gleichfalls bis heute zu sehen sind.

Auf Rimbauds Zeichnung fehlen diese Elemente einer touristisch interessanten historischen Stadtumgebung bezeichnenderweise komplett; bei ihm ist das Schloss gleichsam von den angedeuteten, markant schwarz getuschten Wellen des Flusses im Vordergrund umspült. Allerdings gibt es dort, perspektivisch verschoben und entsprechend eigentümlich links über dem Dach schwebend, auch ein skizziertes Gebilde, dessen untere Fläche rautenförmig ist, während die auf wenigen senkrechten Strichen platzierte obere Fläche zum Abschluss eher oval gezeichnet ist. Auch hier lassen sich sehr kleine Strichmännchen erkennen, die offenbar dicht gedrängt sitzen; eine größere Figur links hält in einem Gewirr von gebogenen Strichen in einem ausgestreckten Arm einen Stock, womöglich den Stab eines Dirigenten. So oder so wäre mit diesem Ensemble von Formen auch aus der Halbdistanz eine Art Laube oder ein Pavillon zu erkennen, und tatsächlich war der sogenannte *Musikpavillon* 1871 neu auf dem Schlossplatz errichtet worden, am Rand der Grünfläche und in der Nähe des Neuen Schlosses. Wie andernorts üblich, wurde der gusseiserne, achteckige Pavillon hauptsächlich für Konzerte genutzt, bezeichnenderweise bis 1918. Die beiden Daten markieren bereits unmissverständlich den Kontext des Deutsch-Französischen bzw. des ‚Großen Krieges‘, der später der Erste Weltkrieg genannt werden würde; und tatsächlich wurden die sonntäglichen Konzerte immer mit dem Aufzug der Wachparade am nahegelegenen Schloss verbunden.

Rimbauds eigenwillige Zusammenstellung der beiden Bauwerke bringt somit die Geschichte aristokratischer Herrschaft unmissverständlich mit den neueren militärischen Entwicklungen zusammen, die für den Franzosen und Wahl-Pariser, der erstmals am 29.8.1870, genau einen Monat nach Kriegsbeginn, nach Paris geflüchtet war, noch unmittelbar präsent gewesen sein müssen.<sup>10</sup> Denn fast genau vier Jahre vor seiner Stuttgart-Reise, am 28. Januar 1871, hatte Paris kapituliert, nachdem der entscheidende Sieg der Preußen bereits am 2. September 1870 stattgefunden hatte und zugleich das Ende der französischen Monarchie bedeutete.<sup>11</sup> Napoleon III war gefangen genommen und nach Kassel gebracht worden und nach der bereits zwei Tage später erfolgten Ausrufung der Dritten Republik ins Exil nach London gegangen – wie auch Verlaine und Rimbaud ein Jahr später, am 7. September 1872, mit dem Schiff von Ostende nach Dover übersetzten, um von dort nach London zu gelangen. In seiner Heimatstadt Charleville hatte Rimbaud zudem als Sechzehnjähriger im Januar 1871 die einmonatige preußische Besetzung miterlebt; ein pseudonym erschienener Text aus dem Jahr 1870 über *Le Rêve de Bismarck*, ‚*Bismarcks Traum*‘ kann ihm zweifelsfrei zugeschrieben werden und daran erinnern, dass zu den Jugendarbeiten

---

<sup>10</sup> Rimbaud hatte versucht, mit einem ungültigen Ticket den Zug zu nehmen, wurde verhaftet und auf Betreiben seines Lehrers am 5. September freigelassen; Frankreichs Niederlage am 2.9. und die Kapitulation am 4.9.1870 erlebte er somit im Pariser Gefängnis von Mazas, in dem 1871 die Pariser Kommunarden inhaftiert werden sollten (vgl. Dupas, Frémi & Scepti (ed.) 2017, 61).

<sup>11</sup> Vgl. zu frühen Reflexen des Kriegsgeschehens in Gedichten und Briefen Rimbauds Brunel (2006, 186–188).



Rimbauds einige satirisch-politische Versuche gehören (vgl. Baudry, d.i. Rimbaud 2017 [1870], 575–576). Der deutsche Reichskanzler sitzt in diesem kurzen Prosatext meditierend und Pfeife rauchend abends in seinem Zelt, offenbar in der Nähe des Kriegsgeschehens; sein kleiner Finger wandert auf der Landkarte vom Rhein zur Mosel, von der Mosel zur Seine und bedeckt bei dieser deutsch-französischen Tour unversehens die Gebiete von Elsass und Lothringen (vgl. Baudry, d.i. Rimbaud 2017 [1870], 575).

## 2. Auf dem Berg, am Ufer, neben und zwischen den Zeilen

Die Episode einer letzten Begegnung zweier Freunde und Liebender, deren Beziehung zu den berühmtesten mindestens der französischen Literaturgeschichte gehören dürfte, lässt sich schon oben auf dem Blatt dem Brieftext ablesen, denn bereits sein erster Satz lautet: „Verlaine est arrivé ici l'autre jour, un chapelet aux pines...“ (Rimbaud 1998 [1875], 86), „Verlaine ist neulich angekommen, mit einem Rosenkranz in den Pfoten [Krallen/Flossen]...“ (Harbusch 2000, 8). Unklar bleibt die Datierung, die offenbar von fremder Hand, womöglich später, oben hinzugefügt ist und häufig als 5.2.1875 gelesen wird; der erhaltene Umschlag ist allerdings erst am 6.3. abgestempelt worden und auch andere Indizien weisen auf dieses Datum hin.<sup>12</sup> Die Brief erzählung ist demnach in der Rückschau geschrieben; Verlaine war seit Ende Januar frei und wohl Ende Februar nach Stuttgart gekommen.<sup>13</sup> Die geradezu tendenziösen Auslassungszeichen überlassen es dem Adressaten, sich das Seine zu denken; tatsächlich passt die Geschichte der beiden jungen Männer nicht zu den Glaubenslehren der in Frankreich dominanten katholischen Kirche und Verlaine war erst „während der Haft zum katholischen Glauben übergetreten“ oder zurückgekehrt (Harbusch 2000, 2). Paul Verlaine und Arthur Rimbaud hatten sich im Herbst 1871 kennengelernt; Verlaine wollte den Verfasser einiger ihm zugesandter Gedichte persönlich kennenlernen und lud ihn zu sich nach Hause ein. In der sachlichen Zusammenfassung Ute Harbuschs (2000, 1 f.) liest sich die Fortsetzung so:

Es dauerte nicht lange, und Verlaine ließ seine Frau, das neugeborene Kind, seine Stelle im Stich und lebte mit ihm, in Paris, dann in Brüssel und London. Zwei Jahre lang waren der Dichter und der Besucher ein Paar, das miteinander kämpfte und sich erneut vertrug, das zusammen wohnte und Gedichte schrieb, sich trennte, Briefe wechselte, sich wieder fand, viel trank und wenig Geld verdiente. Im Juli 1873 ließ Verlaine Rimbaud in London zurück, weil er sich in Brüssel mit seiner Frau versöhnen wollte. Statt ihrer erschien der Freund – um sich von ihm zu trennen. Da schoß der Neunundzwanzigjährige auf den zehn Jahre Jüngeren, verletzte ihn am Handgelenk und wurde von einem belgischen Gericht zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt. „Eine Jahreszeit in der Hölle“ („Une saison en enfer“, 1873) nannte Rimbaud das Werk, das er nach diesen Erlebnissen vollendete und zum Druck gab; es ist der einzige von ihm selbst veröffentlichte Text.

---

<sup>12</sup> Vgl. zu den Details der widersprüchlichen Datierungen Brunel (2006, 193); auch der Brieftext, der einen Umzug ab 15.3. ankündigt, und der zweite Stuttgarter Brief vom 17.3.1875, in dem Rimbaud seine neue Adresse angibt, lassen es sehr wahrscheinlich erscheinen, dass der Brief etwa am 5. März verfasst wurde, vgl. ebd.

<sup>13</sup> Vgl. die allerdings auch unbestimmte Datierung in Dupas, Solenn, Yann Frémi & Henri Scepi (ed.) (2017, 88).

Verlaine versuchte demnach in Stuttgart nach der nun endgültigen Trennung von seiner Frau, Rimbaud zu finden, „um ihn für seinen neuen Glauben und die alte Freundschaft zu gewinnen“ (Harbusch 2000, 2, 3).

Die verschiedenen Zeichnungen, die am linken Rand und unten den Briefftext rahmen und nach Art typischer ‚Paratexte‘ oder ‚Parerga‘ eine Lektüre anleiten und strukturieren, enthalten so womöglich auch Ansichten des Paares, allerdings im Modus der Trennung. Links oben neben dem ersten Satz, der dem Freund Delahaye die kurz zurückliegende Ankunft Verlaines und seinen exakt „deux jours et demi“, „zweieinhalb Tage“ währenden Aufenthalt meldet (Rimbaud (1998 [1875], 87, eigene Übers.), findet sich eine Skizze, die sich als Illustration im engeren Sinn anbietet.<sup>14</sup> Eine kleine, durch den Hut als männlich ausgewiesene Figur, die den bekannten gezeichneten Porträts Rimbauds mit dessen teils auffälliger Kleidung ähnelt, aber so wenig individualisiert ist, dass sie auch seinen unerwarteten Besucher darstellen kann, macht einen großen Schritt nach rechts und entfernt sich damit zugleich von einem angedeuteten Wagen links, dessen Rechteck-Rückseite mit den zwei Rädern und einer unbestimmten Ergänzung in der Fluchtlinie eine Kutsche anzudeuten scheint. Sie nähert sich entsprechend einem skizzenartig gezeichneten vierstöckigen Haus mit Giebeldach, dessen Kamin samt Rauch ein ebenso interessantes Detail darstellt wie der perspektivisch angedeutete Strich-Zaun zu seiner Linken und zwei überdimensionale Ähren – oder zumindest ähnlich aussehende Gebilde – zu seiner Rechten. Ihre Stielenden berühren die rechte Hauswand, so dass womöglich die ländliche Lage des Hauses mit diesen Versatzstücken kultivierter Landschaft angedeutet ist. Entsprechend führt unten ein gerader, dann markant um die Kurve gelegter Weg zu mehreren angedeuteten Bäumen, die allerdings nur aus senkrechten Strichen und wolkenartig umrissenen Gebilden darüber bestehen.

Eine dieser Baumkronen – oder Wolken – ist in kleinen Versalien mit dem Namen „WAGNER“ beschriftet; über ihr findet sich eine kleine menschliche Figur, offenbar in Bewegung, über ein weiteres solches Gebilde gezeichnet. Sie ist dem Haus am Ende des Weges zugewandt und wäre entsprechend auch als jener ankommende Reisende lesbar – oder eben als jener ‚Wagner‘, der oben mit überaus markanten, dick getuschten Schriftzügen schon quer über der kleinen Haus- und Straßenszene aufgerufen ist. Zwischen dem Namen und der Zeichnung des Weges, auffällig, womöglich eruptiv, über den Briefftext mit seiner regelmäßigen Schreibschrift geschrieben oder geradezu hingeworfen, findet sich der elliptische Satz oder Fluch „VERDAMMT IN EWIGKEIT!“, so in deutscher Sprache. Zwischen Zeichnung und Beschriftung scheint somit ein Dialog im Gang zu sein, der über hundertzwanzig Jahre zu zahllosen Spekulationen eingeladen hat, zumal bereits die erste Biographie Rimbauds falsche Hinweise zu seinen Stuttgarter Adressen, unter anderem zu einer angeblichen Wohnung in der Wagnerstraße gegeben hatte. Sie konnten durch die Recherchen Ute Harbuschs korrigiert werden, die als erste um 2000 die lokale Presse gründlich durchmustert und in der *Schwäbischen Kronik* eine in diesem Sinn

---

<sup>14</sup> Vgl. zur Diskussion um solche Rahmungen die Buchreihe des BMBF-Projekts *Parerga und Paratexte* (Grave et al.(ed.) 2018 ff.).

spektakuläre Annonce gefunden hat: „Ein Pariser, 20. J. alt, wäre geneigt, mit lernbegierigen Personen die deutsche Sprache gegen die französische zu studieren. [sic] / Briefe an / A. Rimbaud / Hasenbergstr. 7 / Stuttgart“ (Harbusch 2000, 4). Der „Hasenberg, eine noch wenig bebaute Straße der im Laufe des 19. Jahrhunderts entstandenen neuen westlichen Vorstadt“ hat ein so steiles Gefälle, „daß die Kohlenwagen den Weg hinauf nur mit zwei oder gar vier Vorspannpferden bewältigen konnten“ (Harbusch 2000, 5), und entsprechend nimmt sich Rimbauds vermeintlich flüchtige Zeichnung wie eine topographisch passende Illustration seines speziellen Domizils aus.

Allerdings wären dann der vermutlich seltene Wagen vor der Tür, Hut-Mann und viergeschossiges Haus auch als verdichtete Symbole der neuen Stuttgarter Existenz des Schreibers lesbar. Das Männchen im Anstieg könnte dann den bedrohlich näher rückenden Verlaine ebenso wie den im Briefftext rechts wieder aufgenommenen „Wagner“ anzeigen; dort heißt es in eigenwilliger, teils ungrammatischer Diktion: „Je n’ai plus qu’une semaine de Wagner et je regrette cette argent payant de la haine, tout ce temps foutu à rien“ (Rimbaud 1998 [1875], 87), „Ich habe nur noch eine Woche Wagner und ich bedaure der Geld, der Haß bezahlt, die ganze Zeit für die Katz“ (Harbusch 2000, 8). Unmissverständlich spricht die eigenwillige Wendung davon, dass die Zeit in diesem Haus ‚vertan‘ war, doch das womöglich bewusst falsch gesetzte Partizip lässt wiederum mehrere Lesarten, mehr oder weniger zwischen den Zeilen zu. Denn das Haus in der Hasenbergstraße 7 gehörte nachweislich Ernst Rudolf Wagner, „ein[em] Pfarrer im Ruhestand, verheiratet und Vater von fünf Kindern [...]. 1871 unterhält Wagner für ein Jahr ein Knabenpensionat, von 1877 wohnt Henri Dunant in seinem Haus, der Begründer des Roten Kreuzes“ (Harbusch 2000, 4). Rimbauds Aufenthalt dazwischen soll entsprechend von seiner Mutter arrangiert worden sein, die über verschiedene Kontakte von diesem sicher schlichten Zimmer im (ehemaligen) Pensionat erfahren haben kann und auch die Kosten für Wohnung und Aufenthalt übernahm. Angesichts des bekanntermaßen schwierigen Verhältnisses mag der – explizit so genannte – *Hass* entsprechend nicht dem Vermieter gelten, sondern der Person, die überhaupt nur diesen Aufenthalt möglich gemacht hat.

Auch dieser Konstellation ist zudem die zeitgenössische Situation des Krieges eingeschrieben: Ein Sohn des Vermieters, Paul, war „1870 im Deutsch-Französischen Krieg in Paris gefallen“ (Harbusch 2000, 4), und Rimbaud konnte die Reise nach Stuttgart nur antreten, weil er wegen des Militärdiensts seines älteren Bruders Frédéric selbst vom Einzug in die Armee befreit war. Sein Vater, gleichfalls Frédéric Rimbaud, der die Familie 1860 verlassen hatte, war als Infanterieoffizier während seiner militärischen Laufbahn an Kriegshandlungen in Algerien, im Krimkrieg und im französisch-sardinischen Krieg unter Napoleon III beteiligt. Es ist somit doppelt ironisch oder sarkastisch, wenn Rimbaud in einem zweiten Brief aus Stuttgart vom 17. März 1875 an seine „lieben Verwandten“ mit einem vormals militärischen Ausdruck endet: „Je salue l’armée“, „Ich grüße die Armee“;<sup>15</sup> dasselbe

---

<sup>15</sup> Arthur Rimbaud: Brief an seine Mutter und Geschwister [Faksimile], in: Harbusch (2000, 11), übers. v. Harbusch (2000, 10).

Verb wird im Französischen für die (rituellen) militärischen Formen des ‚Salutierens‘ verwendet.<sup>16</sup>

Die vielbeschworene ‚Neckarschlacht‘, die vielfach kolportierte, aber in den überlieferten Quellen so nicht belegte körperliche Auseinandersetzung mit dem Besucher, hat dagegen auf der Briefblattzeichnung nur eine mögliche Entsprechung: Rechts unten steht neben den expressiv angedeuteten Wellen, unweit des treibenden Fasses mit der Aufschrift „RIESS“, eine übergroße schwarz getuschte Figur mit angedeuteten angelegten Armen und geschlossenen Beinen, entsprechend androgyn nach Haltung und Kleidern. Sie wird von rechts von einem gleichfalls vergrößerten Phallus bedroht, der wie eine Pistole auf die Leibmitte der getuschten Figur gerichtet ist, links ragt ein zweiter dicht neben dem Weinfass auf, der solchermaßen die graphische Mitte zwischen den drei Bildmotiven bildet. Von links nach rechts betrachtet und gelesen, fügen sich Riesling-Fass, männliches Geschlechtsorgan und Figur zu einer kleinen Bild-Erzählung von Rausch und sexualisierter körperlicher Begegnung am Ufer eines Flusses, in dem nach Anlage der Zeichnung nur der nahe gelegene Neckar vermutet werden kann. Dass der Phallus am rechten Rand, dem klassischen Ort des Kommentars, wie eine Waffe von rechts nach links auf die Figur gerichtet ist, die solchermaßen gerahmt ist von zwei Symbolen männlicher Geschlechtlichkeit, mag als indirekter Verweis auf die vorausgegangene Gewalttat Verlaines, den Pistolenschuss gelesen werden – oder auf Momente eines Exzesses, die sich aus naheliegenden Gründen nicht anders verschriftlicht haben.

Tatsächlich spannt sich noch ein Bogen schriftartig bewegter Grapheme von der Bahn in der Mitte zum Kopf der schwarzen Figur, beginnend mit einer Streichung links über den Wellen, wie mit angedeuteten Buchstabenschwüngen. Fokussiert man diese schwarz getuschten Bögen, zeigt sich hinter ihnen schemenhaft eine weitere liegende Flasche mit der blassen Aufschrift „RIESSLING“ vor einem weiteren skizzierten Gebäude größeren Umfangs, in dem man womöglich das Alte Schloss erkennen kann. Eine Diagonale von links oben nach rechts unten verbindet somit auch die beiden Szenen und die beiden Figuren, die so unbestimmt gezeichnet sind, dass sie austauschbar wären: Links oben eilte dann der Besucher Verlaine vom Wagen zum Haus, rechts unten stünde der bedrängte Rimbaud. Wie ein Palimpsest enthält die Zeichnung am unteren Bildrand somit gleichsam die Hintergrundgeschichte, die anschauliche Darstellung der lokalen Umstände dieses neuen Aufenthalts, und ihre Überschiebung durch das Ereignis des Verlaine-Besuchs.

Mit Blick auf die mindestens latente Gewalt zwischen den vermeintlich pittoresken Details des Bildes liest sich der lapidare zweite Satz des Briefes, im Anschluss an die bereits zitierte Einführung des Besuchers, der in seinen ‚Klauen‘ einen Rosenkranz hält, deutlich anders: „Trois heures après on avait renié son dieu et fait saigner les 98 plaies de N.S.“ (Rimbaud 1998 [1875], 86), „Drei Stunden später hatte man seinen Gott verleugnet und die 98 Wunden Unseres Herrn zum Bluten gebracht.“

---

<sup>16</sup> Im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts steht das Verb entsprechend noch als *terminus technicus* für das Zeigen des Degens oder eine bestimmte Abfolge von Kanonenschüssen.

(Harbusch 2000, 8). Tatsächlich sind es nach christlicher Vorstellung *fünf* Wunden Jesu, die von der Kreuzigung und den vorangegangenen Qualen zeugen und in der christlichen Ikonographie omnipräsent sind, darunter besonders auch die Seitenwunde, die in einer berühmten Episode unter der Hand des Jüngers Thomas zum physischen Beweis für die Auferstehung werden sollte (vgl. Most 2007). Für die sogenannte Stigmatisation, das Auftreten der Wundmale am Körper lebender Menschen, meist junger Frauen und nahezu ausschließlich im katholischen Umfeld, hatten sich seit jeher unterschiedliche Deutungen gebildet, die hier ironisch zitiert sind: Ist das Rätsel dieser Wunden oder Merkmale (griechisch Stigmata) gemeinhin Teil einer Demonstration des Glaubens, so macht die Hyperbolik der großen Zahl einerseits deren Unglaubwürdigkeit bei Verlaine, dem neu Bekehrten, deutlich und mag andererseits buchstäblich auf andere, zahlreiche Wunden bezogen sein, die „man“ sich (wechselseitig) beigebracht hat. Der ‚Finger in der Wunde‘ ist zudem seit Caravaggios betont leiblich-sinnlicher Darstellung auch eine Chiffre für homosexuelle körperliche Akte, weil Caravaggio die Seitenwunde am auffällig athletischen Körper Christi vom Finger des ungläubigen Thomas geradezu bohrend erkunden lässt (vgl. Most 2007, 211).

### **3. Alles *inférieur*, *infernal* oder *Dort unten*, *in der Hölle* (des Deutschen)**

Die auffällige deutsche Verdammnis-Formel in der linken oberen Ecke des Bildes hat so im Briefftext zu ihrer Rechten zwei oder sogar drei Bezugfelder: Schildert der erste Absatz bündig die Ankunft Verlaines, seine offenbar schnell wieder eingestellten Bekehrungsversuche und seine Rückkehr nach Paris mit dem Ziel, „*dort auf der Insel fertig zu studieren*“, so gibt der zweite Teil nach dem implikationsreichen ersten Satz wiederum nur knappe Hinweise auf die Situation des Schreibers: „Le 15 j’aurai une Ein freundliches Zimmer n’importe où, et je fouaille la langue avec frénésie, tant et tant que j’aurai fini dans deux mois au plus.“ (Rimbaud 1998 [1875], 86), „Am 15. habe ich irgendwo eine Ein freundliches Zimmer, und ich prügeln die Sprache durch wie wahnsinnig, so daß ich in höchstens zwei Monaten fertig bin.“ (Harbusch 2000, 8). Die mehrsprachige Alliteration von „freundliches“ und „frénésie“, ein seinerseits aus dem Griechischen in die Sprache der Medizin gelangter Ausdruck für den Wahnsinn, der sich nach antiker Vorstellung am *phrenos*, dem Zwerchfell, lokalisieren lässt, macht die Ambivalenz des Projekts deutlich, wie schon der doppelte Artikel („une Ein freundliches Zimmer“) den Formelcharakter des deutschen Zitats unterstreicht. Die Sprache des Wohnmarkts kollidiert eigentümlich mit der Ankündigung, eben diese, die deutsche Sprache „prügeln“ oder „immerfort peitschen“ oder gar „kartätschen“, also wiederum militärisch besiegen zu wollen; im Verbstamm steckt zudem das mitzuhörende Adjektiv „fou“, „verrückt“.<sup>17</sup> Tatsächlich hatte Rimbaud schon in der

---

<sup>17</sup> Die beiden letzten Übersetzungsvorschläge stammen aus dem seinerzeit vielgenutzten Wörterbuch eines Elsässers mit pseudonymem französischem Namen, Thibaut, M. A. [d. i. Johann Gottfried Haas:]. 1877. *Nouveau Dictionnaire Français-Allemand, Allemand-Français*, 2 Bde. Braunschweig: Westermann. (hier: Bd. I, S. 220).



Schule Deutsch als Fremdsprache gelernt, nicht das alternativ angebotene Englisch, das er offenbar erst bei seinem Londoner Aufenthalt mit Verlaine studierte.

Interessanterweise hat Verlaine in einem Brief an Ernest Delahaye seinen Freund Rimbaud in einer Zeichnung porträtiert, die diesen in lässiger Melancholikerpose mit aufgestütztem Arm und linker Hand an der Stirn, leicht zusammengesunken, an einem endlosen Tisch zeigt, auf dem zwischen sorgfältig aufgereihten Flaschen und Gläsern in unterschiedlichen Formen ein aufgeschlagenes Heft oder Buch liegt, dessen Doppelseite oder Rücken mit den in Zeilen gebrochenen Versalien „DICTIO/NNAI/RE“, ‚WÖRT/ER/BUCH‘ beschriftet ist.<sup>18</sup> Das einzige andere Schrift-element der Zeichnung ist ein Flaschenetikett, auf dem gut lesbar „POR/TER“ steht, die englische Bezeichnung für ein obergäriges Bier, das in Deutschland nur im Ostseeraum gebraut wird – mit Ausnahme einer schon 1798 gegründeten Brauerei in Liedolsheim, dann Karlsruhe. Ausweislich der beiden Schriftsprachen hätte man es demnach nicht, wie die Bildlegende bei Harbusch suggeriert, mit „Rimbaud im Sommer 1875“ zu tun, sondern mit einer Reminiscenz an die Londoner Zeit und die Bemühungen um die englische Sprache im Sommer 1873.

Die enge Verbindung von Rauschmitteln, zu denen auf der genannten Zeichnung auch noch eine lange dünne (Ton-)Pfeife im unwillig oder angestrengt verzogenen Mund des Porträtierten mit ihren zwei feinen Rauchschwaden gehört, und Spracharbeit ist in Rimbauds Brief an Delahaye besonders augenfällig. Denn der letzte Passus des dreiteiligen Briefes führt, offensichtlich in scherzhafter Absicht, aber mit grimmigen Untertönen, auch die sprachliche Regression des – fiktiv – womöglich zunehmend trunkenen Schreibers vor und eröffnet entsprechend einen dritten Bezug für die solchermaßen wie eine Überschrift fungierende ‚Verdammnis in Ewigkeit‘: „Tout est assez inférieur, j’excèpe un: Riessling, dont j’en vite un ferre en vâce des gôdeaux qui l’önh fu naître, à ta santé imperbédueuse.“ (Rimbaud 1998 [1875], 86), „Alles ist ziemlich minderwertig hier – eine Ausnahme: Riessling, von dem isch ein Klas davon im Ahngesicht der ’ügel lehre, die ihn sur Welt ’aben kommen sehn, auf Deine ungetümliche Gesundheit.“ (Harbusch 2000, 8). Die sprachliche Regression des – simuliert – Trunkenen lässt sich im Deutschen unterschiedlich nachbilden, da sie einerseits durch die Ersetzung harter durch weiche Konsonanten angezeigt ist, mithin durch eine Art schriftliches Lallen, andererseits die Wortbildung und Flexion offensichtlich nicht regelgerecht verläuft, ein grammatikalisches Stammeln. Trotz der Suggestion einer vergnügten Trinkszene, in die der abwesende Adressat phantasmatisch einbezogen ist, behält die All-Aussage des Satzanfangs die Oberhand und legt entsprechend einiges Gewicht auf das Folgende. Alles ist „minderwertig“ in Stuttgart, wörtlich: niedrig, womit ganz buchstäblich die berühmt-berüchtigte Lage der Stadt ‚im Kessel‘, angesprochen sein kann, unten zwischen den hier auch zitierten Hügeln, auf denen (teilweise) Wein angebaut wird.

Der Weinbau ist dort seit dem 13. Jahrhundert nachgewiesen und kann zudem daran erinnern, dass Stuttgart und zumal die heutige Vorstadt Bad Cannstatt

---

<sup>18</sup> Paul Verlaine: Federzeichnung Arthur Rimbauds, in: Harbusch (2000, 13).

bedeutende römische Siedlungen waren: Hier liefen zahlreiche Verkehrswege zusammen, zu deren Sicherung im römischen Cannstatt ein befestigtes Militärlager für fünfhundert Kavalleriesoldaten eingerichtet worden war, so dass auch die Omnipräsenz des Weins in der Zeichnung einen indirekten Verweis auf eine kriegerische Vorgeschichte gibt; da Frankreich sich via *translatio imperii* in der Nachfolge Roms sieht, hier gleichsam der eigenen. Der Weinbau war dann seit dem späten Mittelalter jahrhundertlang die Haupt-Erwerbsquelle der Stuttgarter, im 19. Jahrhundert mit einer eigenen Kelter in der Stadt, und bis heute wird an den Hängen des Talkessels auch Riesling produziert, ein Weißwein aus einer der ältesten Rebsorten, der als typisch deutsch gilt, aber auch im Elsass angebaut wird. Die Fülle der einander überlagernden und verdrängenden Flaschen am linken Rand der unteren Briefzeichnung und das bereits erwähnte Fass lassen ahnen, dass der am Ort gekelterte Wein in Stuttgart günstig zu erwerben war und reichlich getrunken wurde. Da jede Flasche sorgsam einzeln beschriftet ist, gibt es zumindest in diesem gezeichneten Stuttgart kein anderes Rauschmittel; Rimbauds zweiter Brief, der im Wesentlichen aus der Angabe seiner künftigen Stuttgarter Adresse und einer nüchternen Auflistung seiner Kosten besteht, gibt zudem den Hinweis, dass der Verfasser sich um eine Annäherung an die Gewohnheiten der Einheimischen bemüht: „Je tâche de m’infiltrer les manières d’ici par tous les moyens possibles, je tâche de me renseigner, quoiqu’on ait réellement à souffrir de leur genre.“ (Harbusch 2000, 11), „Ich versuche, mir die hiesigen Umfangsformen mit allen Mitteln einzutrichern, ich versuche, mich zu instruieren, obwohl man wahrhaftig unter ihrer Art zu leiden hat“ (Harbusch 2000, 10).<sup>19</sup> Das erste Verb ist sprechend, denn es bezeichnet ein – physisches – Durchdringen oder Eindringen oder Durchsickern; der Schreiber versichert mithin, das ‚Hiesige‘ bestmöglich in sich aufzunehmen, ein (ungewollt) ironischer Kommentar zum Trinkgelage des vorigen Briefs.

Wie Ute Harbusch deutlich gemacht hat, bezieht sich diese Aussage aber auch dezidiert auf das (nochmalige) Erlernen der deutschen Sprache, das sie mit Rimbauds „Vokabelliste“ dokumentiert (Harbusch 2000, 6–7).<sup>20</sup> Die überaus interessante senkrechte Reihung deutscher Wörter enthält ausschließlich Verben, von A bis Z, sie beginnt mit „abhören“ und endet mit „zutragen“ (Harbusch 2000, 6–7). Der jeweils enge alphabetische Anschluss an das Vorgängerwort legt es nahe, dass die Liste – sicher mit Auslassungen – aus einem entsprechenden Verzeichnis abgeschrieben wurde, interessanterweise offenbar aus einem deutschen Buch, nicht, wie zu erwarten wäre, einem zweisprachigen *Dictionnaire*. Buchstäblich naheliegend wäre es etwa gewesen, die bei dem berühmten württembergischen Verleger Cotta erschienene kleine Ausgabe des bereits etablierten großen Wörterbuchs mit Erläuterungen von Christian Friedrich Schwan zu nutzen, die interessanterweise mit einer Erläuterung der Aussprache deutscher Vokale beginnt

---

<sup>19</sup> Rimbaud: Brief an seine Mutter und Geschwister, 17. 5. 1875, in: Harbusch (2000, 11), übers. v. Harbusch (2000, 10).

<sup>20</sup> Harbusch gibt für Rimbauds Liste deutscher Vokabeln keine Quelle an; das beidseitig beschriebene Blatt wird in der Bibliothèque Nationale de France unter der Signatur France N.a.fr 13151, f. 59 geführt und wurde 1949 erstmals veröffentlicht (vgl. Brunel 2006, 194 und Brunel 2006, 194, FN 31).

– nach einigen einführenden Bemerkungen zur spezifisch deutschen Schreibschrift mit Tabellen zur ‚Übersetzung‘ von Fraktur-Buchstaben in die zeitgenössische deutsche Kurrent (Schwan 1807, 1, III–IV).

Rimbauds berühmtes Sonett *Voyelles*, ‚Vokale‘ wurde erst 1883 veröffentlicht, aber schon 1871 geschrieben; es ist in zwei handschriftlichen Fassungen überliefert, die in der Zeichensetzung leicht differieren, Rimbauds unterzeichnetem Manuskript und einer Abschrift von Paul Verlaine, der für die Veröffentlichung sorgte (Rimbaud 1983, 110, 407–412). Und auch die Reihung der deutschen Verben ergibt ein zumindest mit Vokalreimen – Assonanzen – klingendes Gedicht, beginnend, wie im Vokalgedicht und im Wörterbuch, mit A: „abhören / abfragen / abschlagen / abtragen“ und „anbefehlen / angehören / anmerken / anheimstellen“ und „ankündigen / anschlagen / antragen / anzeigen“ unterhalten untereinander vielfältige Klang-Beziehungen, die mit „anzetteln / anzünden / auflauern / aufwarten“ durch einige Echo-Effekte ergänzt werden (Harbusch 2000, 6). Bei näherem Hinsehen zeigt sich in Rimbauds Liste in den gleichmäßigen Schreibschriftbuchstaben die Wiederholung bestimmter Buchstabenfolgen, deren Aussprache, wie bereits der *Dictionnaire* Schwans mahnt, eigens zu erlernen ist, mit einer prominenten Ausnahme: „A.a. Se prononce comme en français“ (Schwan 1807, IV).<sup>21</sup>

Auch bereits im Deutschen geübte französische Sprecher hätten jedoch mit den a-Verben einige Schwierigkeiten zu bewältigen, etwa das im Französischen stumme h, die ungewohnten Umlaute, das ungebräuchliche „sch“ für das französische „ch“ und der Verzicht auf den Nasal in den immerhin acht Verben der Liste, die mit „an“ beginnen. Für den Gebrauch der Sprache im täglichen Leben des Frühjahrs 1875 scheinen die Listenwörter nicht unbedingt gedacht oder geeignet zu sein, vielmehr eröffnen sie ein interessantes Wortfeld zwischen Politik und Handel oder auch militärischen und geschäftlichen Operationen. Womöglich sind sie entsprechend tatsächlich eher für schriftsprachliche Zwecke notiert worden, auch wenn deren Kontext nicht mehr zu rekonstruieren sein dürfte. Wie Ute Harbusch beobachtet hat, finden sich allerdings zwischen den vielen Flaschen auf der linken Bildseite mit ihrer wiederkehrenden „RIESSLING“-Beschriftung auch die sehr klein und dicht gedrängt geschriebenen Versalien „FLIEGENDE BLÄTTER“ auf einer andeutungsweise rechteckig-gewellten Fläche, womöglich „Rimbauds Zeitvertreib“, nämlich eine „Satirezeitschrift für brave Bürger“ (Harbusch 2000, 13). Auch ein Tagebucheintrag der Schwester, Vitalie Rimbaud, vom 18.4.1875 belegt zumindest die Übersendung einer „illustrierte[n] Zeitschrift, die so groß ist wie ein mittelgroßes Buch aber... sie ist *deutsch!*“ (Harbusch 2000, 13). Tatsächlich ist es reizvoll, aber rein spekulativ, sich vorzustellen, Rimbaud hätte seiner Familie etwa die *Beilage* vom 3. April 1875 geschickt, die neben der Karikatur eines Schauspielers, der Nonsense-Verse in improvisierter Lautdichtung stammelt, auch Reklame für neue Rauchwaren („Scherz-Cigarrenspitzen“) und die *Süddeutsche Presse* als Organ der „Partei der liberalen Reichsfreunde“ enthält (Beilage der fliegenden Blätter<sup>32</sup> (1875), Nr. 62, 1). Interessanterweise war aber auch ebendort 1853 die Karikatur

---

<sup>21</sup> Auch das O wird ebenso bündig erklärt, alle anderen Vokale erhalten ausführlichere Erläuterungen zu differierenden Längen und einer etwas anderen Lautbildung, mit Bezug auf passende Laute im Französischen.

*Billiges Transportmittel: Wie der Steffelbauer seinen Ziegenbock auf billige Weise mit der Eisenbahn befördert* erschienen, eine der (Bild-)Quellen für das bereits zitierte Lied über die *Schwäbische Eisenbahn* ([Anonym] 1853, 18).

#### **4. Deutsch-englisch-,orientalisch'. Mehrsprachige Verse und ‚Bilder‘ in den „Illuminations“**

Die kurze Stuttgarter Zeit ist jedoch auch mit einer besonders produktiven Phase des Dichters Arthur Rimbaud verbunden, der offenbar gleich zwei Werke zur (neuerlichen) Publikation in Buchform vorbereitet, jeweils mit interessanten Übergängen von Vers(gedicht) zu Prosa(gedicht). Bereits im Oktober 1873 war in Brüssel die bereits zitierte erste Ausgabe von *Une saison en enfer* ('*Eine Zeit in der Hölle*'), erschienen, in einer Druckerei, die für diesen Auftrag nie bezahlt wurde und dem Autor entsprechend nur ein (erstes) Dutzend Exemplare überließ. Eher Broschüre als Buch, zum günstigen Preis von 1 Franc, sollten die 53 gebundenen Seiten mit reichlich Weißraum nach ihrem Wiederauffinden 1901 ihr Publikum erst mit deutlicher Verspätung erreichen (Frémi 2017, 883–890). Ob sie einem dafür unvorbereiteten Lesepublikum verständlich waren, lässt sich schwer abschätzen: Unmittelbar nach dem zweijährigen Zusammenleben mit Verlaine veröffentlicht, sind die Gedichte voller Anspielungen auf die schwierige gemeinsame Zeit in London; in den *Délires* ist in der Anrufung Satans vom „*epoux infernal*“, 'höllischen Gatten', und „*compagnon d'enfer*“, 'Höllengefährten', die Rede.<sup>22</sup>

‚Englisch‘ sind aber auch die Texte, die, „*sans doute*“, 'wahrscheinlich', zwischen 1873 und 1875 verfasst (Scepi 2017, 1012, eigene Übers.), eine Sammlung von neuen Prosagedichten ergeben: Sie tragen spätestens ab 1878 für die geplante Publikation einen programmatisch gewählten Titel in englischer Sprache, der aller Wahrscheinlichkeit nach von Verlaine für das Manuskript gewählt wurde: Am 16. August 1878 schreibt er an den Pariser Komponisten und Musiker Charles de Sivry, den Halbbruder seiner ehemaligen Ehefrau Mathilde Mauté, dem er bereits Ende 1875 das Manuskript für ein – nicht realisiertes – Projekt der Vertonung zugesandt hatte, er habe „*Illuminations (painted plates)*“ wiedergelesen, von jenem „*Sieur que tu sais*“, 'HERRN, den Du kennst' (Scepi 2017, 1014, eigene Übers.). Die nachgeschobene Erläuterung legt nahe, dass es sich bei solchen, wörtlich, *Beleuchtungen* oder, buchtechnisch, *Illustrationen*, um solche nach Art der farbigen Bilder, Platten oder Steintafeln handeln soll, wie sie in zeitgenössischen Druckverfahren hervorgebracht und eingesetzt wurden. Nach dem dezidierten Abschied am Ende des Höllen-Buchs, dessen letztes Kapitel den Titel *Adieu* trägt, wäre, wie Henri Scepi akzentuiert, alles andere zu erwarten gewesen als ein neuerlicher Beginn mit einer ähnlichen Form der Prosadichtung, die aber offenbar zeitgleich schon entworfen war (Scepi 2017, 1012). Die Neuerfindung des Ichs und der Sprache ereignet sich hier, so Scepi, außerhalb der Grenzen der Versdichtung, aber

---

<sup>22</sup> Frémi bezeichnet das Bild, das die Höllen-Gedichte – mehr oder weniger allegorisch – vom Leben mit Verlaine zeichnen, als „*volontairement déformée et polémique*“, „absichtlich entstellt und polemisch“ (Frémi 2017, 890, eigene Übers.).

auch „en marge même de la formule moderne du poème en prose dont cependant elle s’inspire“, ‘sogar am Rand des modernen Modells des Gedichts in Prosa, von dem es doch angeregt ist’ (Scepi 2017, 1012, eigene Übers.). Und obgleich zweifellos mit der Ankündigung „de petites histoires en prose“, ‘kleiner Geschichten in Prosa’ (Rimbaud 1873 zit. n. Scepi 2017, 1012, eigene Übers.), in einem Brief an Delahaye im Mai 1873 die bald abgeschlossenen Höllen-Gedichte gemeint waren, würde dieselbe Bezeichnung auch zur womöglich bereits begonnenen neuen Sammlung der späteren *Illuminations* passen (Scepi 2017, 1012). Eben diese Blätter muss Rimbaud bei der letzten Begegnung in Stuttgart Verlaine zur Aufbewahrung oder Publikation übergeben haben, so dass er mit diesem Akt, paradox, zugleich seine poetische Arbeit beendet und als Verfasser neuerlich begründet hat.<sup>23</sup>

Eingewoben in deren Text ist, wie Ute Harbusch für zwei Stellen bemerkt hat, ein Reflex jener deutschen Sprache, die Rimbaud dann ab Februar 1875 gleichsam vor Ort aufgesucht hat, bezeichnenderweise mit zwei Vokabeln für Elemente einer nicht nur deutschen Natur: „wasserfall“ und „strom“, in den Gedichten *Aube* und *Mouvement* (Dupas, Frémi & Scepi (ed.) 2017, 1036, 1041–1042). Tatsächlich legt der Kontext jedoch eine andere Lesart nahe, denn der gesamte Satz lautet „Je ris au wasserfall blond qui s’échevela à travers les sapins: à la cime argentée je reconnus la déesse.“, ‘Ich lache über den blonden Wasserfall, der sich zwischen den Tannen zerzaust: im silbernen Baumwipfel erkenne ich die Göttin wieder’ (Dupas, Frémi & Scepi (ed.) 2017, 1036, eigene Übers.). Unüberhörbar sind die Anklänge an Stéphane Mallarmés berühmten Beginn des *Hérodiade*-Dramenfragments, den Dialog mit der Amme, in dem die Herrscherin über die Unerträglichkeit jeder Berührung klagt und versichert, schon „le torrent blond“, der ‘blonde Wasserfall’ ihres eigenen Haars, lasse sie vor Kälte schauern (Mallarmé 2013, 125, 101, eigene Übers.). Verstärkt wird der intertextuelle Verweis noch durch den Anschlusssatz „Alors je levai un à un les voiles“ (Rimbaud 1873-75, cf. Dupas, Frémi & Scepi (ed.) 2017, 1036, eigene Übers.), ‘Also hob ich die Schleier einen nach dem anderen an’, denn die im 19. Jahrhundert geradezu obsessiv umkreiste Salome/Herodias ist berühmt für ihren ‚Tanz der sieben Schleier‘.<sup>24</sup> Hatte schon Mallarmé in seinem seit 1864 entworfenen Drama die ‚orientalische‘ Salome bereits durch dieses helle Haar und den Vergleich ihres Körpers mit einer „pâle lys“, ‘bleichen Lilie’, gleichsam weiß gemacht und hybridisiert,<sup>25</sup> so sind in Rimbauds allegorischer Miniatur die

---

<sup>23</sup> Darüber, dass die Übergabe in Stuttgart stattgefunden haben muss, herrscht, soweit ich sehe, in der Forschung Einigkeit; das Manuskript in eine ungewisse (militärische) Zukunft mitzunehmen, der sich Rimbaud auch in langen Fußmärschen durch verschiedene europäische Länder annäherte, scheint schon aus praktischen Gründen nicht günstig gewesen zu sein. Ob Rimbaud dem Freund das Manuskript tatsächlich mit der Absicht der Publikation überlassen hat, dürfte sich nicht mehr klären lassen; die Konstellation kann an das Verhältnis von Franz Kafka und Max Brod erinnern, in dem freundschaftliche Zusammenarbeit und die Sorge um das Werk des anderen bis zur berühmt-berüchtigten Entscheidung der Nachlassveröffentlichung durch den gleichsam selbsternannten Herausgeber Brod führte. Vgl. zur Ambivalenz dieser Beziehung und der Nachlassanweisungen Reuß (1999).

<sup>24</sup> Vgl. die Zusammenstellung der Beispiele in Rohde & Holzer (ed.) (2000), darunter auch Gustave Flauberts 1862 erschienener Roman über das antike Karthago (Flaubert 1862).

<sup>25</sup> Vgl. zur Wiederaufnahme dieser Arbeit in Stefan Georges Übersetzung und ihrer Buchgestaltung durch Melchior Lechter eingehender Ortlieb (2020, 205–220).



Elemente eines typisch deutschen Waldes mit natürlichen Wasserläufen und hohen Tannen entsprechend deutsch-französisch-,orientalisch' überformt.

Ähnlich komplex verhält es sich mit dem deutschen „strom“ in *Mouvement* ('*Bewegung*'), das in eine parataktische Reihung vieldeutiger Landschaftselemente eingebunden ist: „Les voyageurs entourés des trombes du val / Et du strom“, 'Die Reisenden umringt vom Tosen des Tals / Und des Stroms' (Rimbaud 1873-75, cf. Dupas, Frémi & Scepi (ed.). 2017, 1042, eigene Übers.). Auch hier mag das deutsche Wort auf ein entsprechendes Landschaftselement verweisen, doppelt sprechend, wenn in dieser Zusammenstellung Rimbauds berühmtes Sonett vom Oktober 1870 anklingt, das unter dem euphemistischen Titel *Le Dormeur du Val* ('*Der Schläfer im Tal*'), einen toten Soldaten in der idyllischen Umgebung eines sonnenbeschienenen Tals mit ‚singendem‘ Fluss und silbrig glänzenden Pflanzen zeigt (Rimbaud 1891 [1870], 49–50). Im Kommentar zur Dopeledition der Texte Verlaines und Rimbauds wird zudem darauf hingewiesen, dass Charles Baudelaire eben dieses Wort, „strom“, für seine Übersetzung von Edgar Allan Poes Erzählung *Une descente dans le Maelström* genutzt habe (Dupas, Frémi & Scepi (ed.). 2017, 1766), so dass indirekt wiederum die englische Sprache zitiert wäre, die ohnehin in den *Illuminations* vielfach begegnet, besonders auffällig selbstredend im Titel des Gedichts *Being Beateous* (Dupas, Frémi & Scepi (ed.). 2017, 1026). Er ist einem Vers Longfellows entnommen, dessen berühmtestes Gedicht *Footsteps of Angels* wie ein ironischer Kommentar der Stuttgart-Episode klingen mag; die zitierte Strophe lautet komplett: „And with them [den erschienenen Verstorbenen] the Being Beateous / Who unto my youth was given, / More than all things else to love me, / And is now a saint in heaven“ (Longfellow 1839, 29). Rimbauds Schlaglicht auf die Erscheinung des schönen Wesens bringt allerdings 'scharlachrote und schwarze Wunden' („des blessures écarlates et noires“) hervor, die auf dem 'prächtigen Fleisch aufbrechen' („éclatent dans les chairs superbes“), so dass einmal mehr zwischen den mehrsprachigen Elementen auch eine verschlüsselte Erzählung der englisch-deutschen Verlaine-Begegnungen mit ihren buchstäblich und metaphorisch zu lesenden Verletzungen aufleuchten mag (Dupas, Frémi & Scepi (ed.). 2017, 1026, eigene Übers.). Eine dritte deutsche Vokabel in den *Illuminations* ist wiederum sprechend; es ist der militärische Ausruf „Hourra“ für die Feier des „œuvre inouïe“, 'unglaublichen Werks', und des „corps merveilleux“, 'wunderbaren Körpers', in einer *Matinée d'ivresse*, '*Matinée der Trunkenheit*' (Dupas, Frémi & Scepi (ed.). 2017, 1028, eigene Übers.).

Das meist gebrauchte deutsche Wort des Briefblatts ist allerdings die Etikett-Beschriftung „RIESSLING“, immer in Versalien, immer mit dem falschen zweiten S. Es demonstriert eindrucksvoll die Bemühungen Rimbauds um eine korrekte Aussprache: Stimmhaftes und stimmloses s, im Französischen durch die Verdopplung des Buchstabens unterstrichen, sind dort bedeutungsunterscheidend und im Deutschen wiederum leitend für die Länge des gesprochenen Vokals. Rimbauds Schreibweise mag ihm signalisiert haben, dass der Doppelvokal „ie“ hier, anders als im Französischen, etwa im vielgebrauchten Wort „rien“, 'nichts', als Monophthong gesprochen werden muss, mit entsprechendem Nachdruck auf dem s. Fatal muss beim Erlernen deutscher Aussprache das berühmt-berühmte

Schwäbisch gewesen sein, das komplett andere Lautungen als die hochdeutsche Verbalisierung der Schriftsprache bietet und wiederum über eine eigenwillige Dehnung von Vokalen verfügt. Entsprechend dürfte sich Rimbauds bereits zitierte Klage im zweiten Stuttgarter Brief auch auf die Schwierigkeit bezogen haben, sich die sprachlichen Eigenheiten ‚hier‘ einzuverleiben, wie auch die vielerorts übliche Frakturschrift zunächst für ihn unlesbar gewesen sein mag.

## 5. Ausblicke nach Preußen, in Ewigkeit

Die Stuttgarter ‚Hölle‘ fügt sich so bezeichnenderweise auf dem unteren Bildrand zu einer wilden visionären Zusammenschau von lokaler Militärkultur, sexualisierter Gewalt und übermäßigem Alkoholgebrauch, womöglich nicht für höhere Zwecke, wie es ein romantisierendes Konzept von Rausch nahelegen würde. Unklar bleibt immer noch, welchen Zweck der Aufenthalt dort unten, im Stuttgarter Talkessel, in den Niederungen der fremden Sprache und Kultur und auf dem Grund einer bereits verabschiedeten Poesie, verfolgt haben könnte. Eine Erklärung ist historisch buchstäblich naheliegend: Leopold von Hohenzollern-Sigmaringen, 1866 als Offizier am Preußisch-Österreichischen Krieg beteiligt, kandidierte 1870 für den spanischen Thron, der durch die Revolution von 1868 und die Absetzung der spanischen Königin Isabella durch eine parlamentarische Wahl besetzt werden sollte. Frankreichs Protest gegen diesen Versuch einer preußischen Machtergreifung im Süden und die bekannte Erwidern der Emser Depesche hatten den Deutsch-Französischen Krieg ausgelöst, der im dritten Carlisten-Krieg 1872–1876 eine französisch-spanisch-preußische Fortsetzung fand und trotz einer Niederlage der Carlisten im Juli 1875 zum Ende der ersten spanischen Republik führen sollte. An den Kämpfen in Spanien und Katalonien war 1875 auch Rimbauds Bruder Frédéric via Militärdienst beteiligt. Die in jeder Hinsicht unklare und unsichere Situation des Frühjahrs 1875 mag Rimbaud dazu veranlasst haben, seine Vorbereitungen für die eigene Teilnahme an Kämpfen und Kriegen im Feindesland des bündnistreuen Württemberg zu beginnen, das wiederum direkt an ‚Preußen‘ grenzte. Denn aufgrund der Zuordnung der *Hohenzollernschen Lande* zum Preußischen Staat seit 1850 war dieses neue südliche Nachbargebiet Württembergs eine eigene preußische Enklave – und Rimbaud womöglich mit seinen Vokabellisten und Bibliotheksbesuchen bemüht, die nötigen Kenntnisse zu erwerben, um die Verhältnisse hier oder dort auszukundschaften.<sup>26</sup>

Rimbaud verlässt Stuttgart nachweislich im Mai 1875 in Richtung Mailand, mit dem erklärten Ziel, sich in Spanien freiwillig zu melden, kehrt aber im August nach Charleville zurück. Im Mai 1876 wird er sich in Brüssel für sechs Jahre Dienst in der holländischen Kolonialarmee verpflichten, am 22. Juli in Java stationiert werden und am 15. August als Deserteur verzeichnet sein. Seine Freunde Delahaye und Verlaine werden in einer Reihe von brieflich ausgetauschten Zeichnungen in den

---

<sup>26</sup> Die Fürsten von Hohenzollern-Hechingen und von Hohenzollern-Sigmaringen hatten im Dezember 1849 als Folge der Revolutionen von 1848 vertraglich eine Abtretung vereinbart, vgl. den Vertragstext unter <<http://www.verfassungen.de/bw/hohenzollern/abtretung49.htm>>. [1.8.2022]. Special thanks an Christopher Blenkinsop für die Frage, ob Rimbaud als Spion gearbeitet habe.

folgenden zwanzig Jahren [!] Erinnerung und Vision überblenden, indem sie im Stil ironischer Porträts oder satirischer Karikaturen den exzentrischen, ewig jungen Rimbaud ‚auf Reisen‘ imaginieren und zeigen, unter anderem auf dem Weg zur Zugreise nach Wien, eine skurrile Parade mit überlangen Beinen rasch abschreitend, in der auch ein zipfelmütziger deutscher Michel und ein pickelhaubenbewehrter wilhelminischer Soldat salutieren, schließlich sogar in einem übermütigen Tanz mit rassistisch stereotyp gezeigten Indigenen des afrikanischen Kontinents, ein Buch mit der Beschriftung „DICTIONNAIRE HOTTENTOTS“, ‚WÖRTERBUCH HOTTENTOTISCH‘ unter dem Arm (Dupas, Frémi & Scepi (ed.) 2017, 96–97, eigene Übers.).<sup>27</sup>

Die ‚Neckarschlacht‘ liest sich entsprechend wie eine kollektive Deck-Erinnerung für den eigentlichen Kampf von 1875, die existenzielle Auseinandersetzung mit einer höllischen Welt voller Kriege und Katastrophen, darunter besonders die preußischen. Entsprechend mag der womöglich im militärischen Familienauftrag zum Aufenthalt im feindlichen Land Genötigte sich dazu verurteilt oder ‚verdammte‘, gefühlt haben. „Verdammt in Ewigkeit“, wie in der Titelformel, ist zudem in Wagners Oper *Der fliegende Holländer* der durch die Welt Irrende, der nur durch Liebe erlöst werden könnte, und im engeren, christlich-katholischen Sinn auch das homosexuelle Paar, das auf dem Briefblatt gezeigt und zugleich verborgen ist. Die Gedichte der *saison en enfer* waren ja bereits Satan gewidmet, aus dem Heft eines „damné“, ‚Verdammten‘, wie es zu ihrem Beginn heißt (Rimbaud 1873, 2, eigene Übers.). Zwischen diesem mehrdeutigen (Bild-)Titel, den mehr oder weniger verschlüsselten Angaben des Briefftexts und den Abgründen der Zeichnung verschwindet so auch der junge Dichter und angehende Soldat, unter Hinterlassung einer rätselhaft nach Art der osmanischen Flagge um Sterne und Mond ergänzten, teils mit wilden Streichungen umgebenen, freundschaftlich verkürzten Signatur, die gleichsam ins Jenseits des rechten Bildrands zu fallen droht. Womöglich findet sich hier auch die verschlüsselte Nachricht an den Freund, dass der weitere Weg, wie im Höllenbuch bereits antizipiert, durch die „plaines souabes“, die ‚schwäbischen Ebenen‘, nach „Byzanz“ führen sollte (Rimbaud 1873, 6, eigene Übers.), allerdings lastet im Bild über diesen vielversprechenden Chiffren die finale Bleibe-Drohung *Poste restante Stuttgart*.

## Bibliographie

- [ANONYM]. 1875. „Billiges Transportmittel. Wie der Steffelbauer seinen Ziegenbock auf billige Weise mit der Eisenbahn befördert.“ *Fliegende Blätter* 10, Nr. 421, 18. München: Schreiber.
- BAUDRY, Jean, d.i. Rimbaud, Arthur. 2017 [1870]. „Le rêve de Bismarck.“ In *Arthur Rimbaud, Paul Verlaine: Un concert d'enfers. Vies et poésies*, ed. Dupas, Solenn, Yann Frémi & Henri Scepi, 575–576, Paris: Gallimard.
- BEILAGE DER FLIEGENDEN BLÄTTER 32 (1875), Nr. 62, München: Schreiber.
- BRUNEL, Pierre. 2006. „Au sujet du séjour de Rimbaud et de Verlaine à Stuttgart.“ *Parade sauvage* 21, 181–200.

<sup>27</sup> Der Umgang mit den meist beschnitten und ohne Kontextangaben reproduzierten Zeichnungen, die erheblich zur Legendenbildung um Rimbauds kurzes, wildes Leben beigetragen haben, wäre eine eigene Untersuchung wert, vgl. auch die in diesem Fall rein illustrativ eingesetzten Abbildungen der Porträts in Harbusch (2000).

- DUPAS, Solenn, Yann Frémi & Henri Scepi (ed.). 2017: *Arthur Rimbaud, Paul Verlaine: Un concert d'enfers. Vies et poésies*. Paris: Gallimard.
- FLAUBERT, Gustave. 1862. *Salammbô*. Paris: Michel Lévy frères.
- FREMI, Yann. 2017. „Arthur Rimbaud. Une saison en enfer.“ In *Arthur Rimbaud, Paul Verlaine: Un concert d'enfers. Vies et poésies*, ed. Dupas, Solenn, Yann Frémi & Henri Scepi, 883–890, Paris: Gallimard.
- GRAVE, Johannes et al. (ed.). 2018 ff. *Parerga und Paratexte. Wie Dinge zur Sprache kommen. Praktiken und Präsentationsformen in Goethes Sammlungen*, 6 Bde, Dresden: Sandstein Verlag.
- HARBUSCH, Ute. 2000. *Die „Neckarschlacht“*. *Arthur Rimbaud in Stuttgart (1875)*. Stuttgart: Offizin Chr. Scheuerle.
- KUNTZEMÜLLER, Albert 1914. *Die badischen Eisenbahnen im deutsch-französischen Krieg 1870/71. Beilage zum Jahresbericht des Realgymnasiums mit Realschule/Lessingschule, Schuljahr 1913/14*. Mannheim: Buch- und Kunstdruckerei William Masur.
- LONGFELLOW, Henry Wadsworth. 1839. *Voices of the night. Ballads and other poems*. Cambridge, Massachusetts: John Owen.
- MALLARMÉ, Stéphane & Stefan George. 2013 [1905]. „Hérodiade“, „Herodias“. In: *George, Stefan & Stéphane Mallarmé. Briefwechsel und Übertragungen. Eingeleitet von Enrico De Angelis. Mit einem Nachwort v. Ute Oelmann*, ed. De Angelis, Enrico, 125, 101, Göttingen: Wallstein.
- Most, Glenn W. 2007. *Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas*. München: Ch. Beck.
- ORTLIEB, Cornelia. 2020. *Weißer Pfauen, Flügelschrift. Stéphane Mallarmés poetische Papierkunst und die „Vers de circonstance · Verse unter Umständen“*. Dresden: Sandstein.
- REUß, Roland. 1999. „Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe.“ In *Franz Kafka. Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, ed. Reuß, Roland & Peter Staengele, 9–21, Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- RICHTER, Steffen. 2018. *Infrastruktur. Ein Schlüsselkonzept der Moderne und die deutsche Literatur 1848–1914*. Berlin: Matthes & Seitz.
- RIMBAUD, Arthur. 1998 [1875]. „Brief an Ernest Delahaye, [Stuttgart], 5.2.1875 [?].“ In *Les plus belles lettres illustrées*, ed. Ayala, Roselyne de & Jean-Pierre Guéno, 86–87, Paris: Éditions de la Martinière.
- RIMBAUD, Arthur. 1873. *Une saison en enfer*. Brüssel: Alliance typographique (M.J. Poot & Cie).
- RIMBAUD, Arthur. 1891. *Reliquaire. Poésies, mit e. Vorwort v. Rodolphe Darzens*. Paris: L. Genonceaux.
- RIMBAUD, Arthur 1983. *Œuvres*, ed. Bernard, Suzanne & André Guyaux. Paris: Classiques Garnier.
- ROHDE, Thomas & Georg Holzer (ed.) 2000. *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*. Leipzig: Reclam.
- SCEPI, Henri. 2017. „Arthur Rimbaud: Les Illuminations.“ In *Arthur Rimbaud, Paul Verlaine: Un concert d'enfers. Vies et poésies*, ed. Dupas, Solenn, Yann Frémi & Henri Scepi, 1011–1019, Paris: Gallimard.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. 1977. *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt: Fischer.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. 2021. *Die andere Seite. Leben und Forschen zwischen New York und Berlin*. Hamburg: Rowohlt.
- SCHWAN, Chrétien Frédéric. 1807. *Nouveau Dictionnaire Allemand-François*, Tübingen: Cotta.
- Thibaut, M. A. [d. i. Johann Gottfried Haas:]. 1877. *Nouveau Dictionnaire Français-Allemand, Allemand-Français*, 2 Bde. Braunschweig: Westermann.

## **Zusammenfassung**

Der Beitrag untersucht die Randzeichnungen und mehrsprachigen Schriftgebilde in Arthur Rimbauds Stuttgarter Brief von 1875 und situiert sie im historischen Kontext der deutsch-französischen Kriege.

## **Abstract**

The paper analyses the margins and multilingual graphemes in Arthur Rimbauds Stuttgart-Letter from 1875 and argues for their contextualization in the history of franco-german wars.