

Margináliába: Erschienen in: *Arcadia* 2002/1, 85-99.

In der Auseinandersetzung zwischen Hans Robert Jauss und Paul de Man standen nicht nur die gegensätzliche Voraussetzungen der Rezeptionsästhetik und der Dekonstruktion, sondern auch die Interpretierbarkeit von Baudelaires Gedicht *Spleen II* zur Diskussion, und zwar in einer Weise, die zur Neuformulierung einer immer noch offener Problematik des Lesens beitragen könnte. Jauss' Studie knüpft an seine vorausgehenden Abhandlungen an, die eine Möglichkeit der Abgrenzung einer autonomen literarischen Hermeneutik zu entwerfen versuchten, mit besonderer Bezugnahme auf die Universalhermeneutik Hans-Georg Gadamer. Jauss – hierin Peter Szondis Ansatz folgend – geht von dem ästhetischen Charakter literarischer Texte als Prämisse der Interpretation aus und entwirft ein dreistufiges Modell der Lektürehorizonte (indem er die Horizonte der ästhetischen Wahrnehmung, der retrospektiven Auslegung und des geschichtlichen Verstehens methodisch voneinander trennt), womit – aus der Sicht der Hermeneutik – auch die vermeintlichen Kurzschlüsse der Lektüremodelle von Michael Riffaterre oder Roland Barthes korrigiert werden könnten.¹

In seiner Einleitung zu Jauss' Studienband *Toward an Aesthetic of Reception* (1982)² behandelt de Man zum Schluss einige Konsequenzen dieser hermeneutischen Konzeption der Lektüre. Im Sinne von de Mans mehrmals vorgeführter These von der Unvereinbarkeit von Poetik und Hermeneutik geht es in dieser Einleitung nicht nur darum, die im Begriff des Horizonts enthaltene Problematik aufzudecken: de Man hofft die Unfähigkeit der hermeneutischen Lektüre, der zerstörenden „Materialität“ der Sprache zu widerstehen, an Jauss' Interpretation von *Spleen II* demonstrieren zu können. Wie immer, lohnt es auch in diesem Fall, sich die vorliegenden konkreten Gedichtinterpretationen zunutze zu machen. Die folgenden Überlegungen sind deshalb nicht etwa an Möglichkeiten einer neuen, ausführlichen Interpretation des Gedichts interessiert, vielmehr kommt es hier darauf an, dieser Debatte einige Bemerkungen hinzuzufügen.

Als Ausgangspunkt scheint es sinnvoll, der Interpretation von Jauss zu folgen, die zur Demonstration der hermeneutischen Lektüre konzipiert wurde. Diese Analyse beruht auf der Erkenntnis eines zentralen Kompositionsprinzips, das die „Metamorphosen“ des lyrischen Ich

¹Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt: Suhrkamp ⁴1984, S. 813-865; zuerst erschienen als *Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre* [am Beispiel von Baudelaires zweitem Spleen-Gedicht], in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 4, 1980, S. 228-274; zum Standpunkt von Jauss gegenüber Gadamer im Hinblick auf die Möglichkeit einer „Abgrenzung“ der literarischen Hermeneutik siehe ferner ebd. S. 363-376.

²Paul de Man, *Reading and History*, in: *The Resistance to Theory*, Minneapolis: Minnesota UP, 1986, S. 54-72; zuerst erschienen als de Man, Introduction, in: Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: Minnesota UP, 1982, S. VII-XXV. Die Antwort von Jauss (Brief an Paul de Man, in: Hans Robert Jauss, *Wege des Verstehens*, München: Fink, 1994, S. 296-303), die ebenfalls eine wichtige Rolle in dieser Debatte spielt, erschien zuerst auf Englisch in einem, dem Werk von de Man gewidmeten Band (*Response to Paul de Man*, in: Lindsay Waters, Wlad Godzich (Hrsg.), *Reading de Man Reading*, Minneapolis: Minnesota UP, 1989, S. 202-208).

als ein Wechselspiel von symmetrischen Figuren und deren metonymischen Verschiebungen präsentiert.³ Das erweckt den Eindruck, als hätten alle Identifikationsversuche des lyrischen Ich (Sekretär, Pyramide, Friedhof, Boudoir) versagt, was in der retrospektiven Phase der Lektüre bei Jauss mit Hilfe eines psychologischen Phänomens erläutert wird: „Spleen“ solle als eine Art Weltangst aufgefasst werden, als Konsequenz eines Zusammenbruchs der ichzentrischen (z. B. zeitlichen und räumlichen) Orientierung.⁴ Das Ich, das bis dahin der Bedrohung zu entkommen versuchte, von den eigenen Erinnerungen und der Vergangenheit überflutet zu werden, verschwindet nach der letzten Metamorphose aus dem Text und wird durch die Idee des Zeitlosen ersetzt, das in der Gestalt der „Langeweile“ und mit dem Attribut der Unsterblichkeit ausgestattet auftritt („L’ennui / Prend les proportions de l’immortalité“). Die letzten sechs Verse werden von einer Apostrophe eingeleitet, in der das „Du“ als ‘lebendige Materie’ („matière vivante“) angesprochen und schliesslich mit der Sphinx identifiziert wird. Die Erscheinung der - von Baudelaire übrigens sehr häufig angewendeten - Apostrophe⁵ kann auf mehrfache Weise interpretiert werden: Als Festsetzung der letzten Gestalt des Ich⁶, oder als eine „Vergegenständlichung“ des lyrischen Subjekts.⁷ Jedenfalls gewinnt die Gestalt der Sphinx mit dem Verschwinden der Zeit die Dimension des Zeitlosen, was im Gedicht - wie Jauss zeigt - in der Umformung des Mythos der Memnonsäule betont wird: Im letzten Vers fängt die Sphinx an zu singen, aber nicht beim Morgenlicht, sondern beim Sonnenuntergang. Durch diese Transformation verbindet sich das Ende mit dem Anfang des Gedichts. Von dieser Allusion inspiriert zieht Jauss die Folgerung, das Lied beschreibe sein eigenes Werden; er sieht das Gedicht also im Paradigma einer „Poesie der Poesie“, was - im Lichte der Rezeptionsgeschichte von Baudelaire - keineswegs als ungewöhnlich zu empfinden ist, man kennt es ja bereits aus Théophile Gautiers berühmtem Vorwort zu Baudelaire.⁸

Und doch ist dies genau der Punkt, wo de Man Jauss am entschiedensten widerspricht, da solch eine Interpretation die - von Jauss bejahte, von de Man verworfene - Möglichkeit der ästhetischen „Sublimation“ impliziert.⁹ Die Lektüre von Jauss zeigt, wie die negative

³Jauss, *Ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 1), S. 825-832. Vgl. auch Sebastian Neumeisters „Strukturanalyse“ (Sebastian Neumeister, Charles Baudelaire, Spleen, in: *Poetica* 2, 1970, 3-4, S. 439-454), und Karl Alfred Blühers syntaktische Analyse des Gedichts (Karl Alfred Blüher, Die poetische Funktion der Sprache in der symbolistischen und surrealistischen Lyrik, in: Erich Köhler (Hrsg.), *Die Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich*, Frankfurt: Klostermann, 1975, S. 22-45).

⁴Jauss, *Ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 1), S. 841.

⁵Vgl. Margaret Gilman, *Imagination Enthroned*, in: Alfred Noyer-Weidner (Hrsg.), *Baudelaire*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, S. 445-480, S. 449. Siehe auch Jauss, *Ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 1), S. 839.

⁶Nach Jonathan Culler widersetzt sich die Apostrophe, eine primäre Figur des Lyrischen, der Narrativität, da „das Spiel von Präsenz und Absenz“ hier nicht von der Zeit, sondern von der „Kraft des Poetischen“ produziert wird: Die Anrede ist kein Ereignis, das im Gedicht repräsentiert ist, dieses Ereignis wird vielmehr vom Gedicht erzeugt. Vgl. Jonathan Culler, *Apostrophe*, in: ders., *Pursuit of Signs*, Ithaca: Cornell UP, 1981, S. 135-154, S. 149. Siehe dazu auch Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt: Suhrkamp, 1988, S. 60-61.

⁷Vgl.: „Objektivierung des Ichs zu einem materialisierten Du“ (Neumeister, Charles Baudelaire, wie Anm. 3, S. 452).

⁸Siehe Gautiers Hervorhebungen aus Baudelaires poetologischen Selbstdarstellungen, z. B.: „Elle n’a pas la Vérite pour objet, elle n’a qu’elle-meme“ (Théophile Gautier, Charles Baudelaire, in: *Baudelaire*, Paris: Klincksieck, 1986, S. 113-167., S. 129).

⁹ Vgl. dazu de Man, *Reading* (wie Anm. 2), S. 69; Jauss, *Brief* (wie Anm. 2), S. 303.

Zeiterfahrung und die Requisiten einer seltsamen Schönheitsauffassung durch Baudelaires Erneuerung der Allegorie zur totalen Selbstreferentialität – in der kompositorischen Figur der „Poesie der Poesie“ – des Lyrischen beitragen: mit der Allegorie bietet sich ein poetisches Mittel an, das die drohende Entpersönlichung in der Szenerie des Gedichts in einer vollkommen modernen Erfahrung des Schönen überbieten kann. Diese Lektüre, die die in der Figur der Sphinx ausgeführte „Allegorie des Vergessens“¹⁰ im Zusammenhang mit Baudelaires neuartigem Schönheitsbegriff interpretiert, rechnet nach de Man nicht damit, dass die ‘von der Karte vergessene’ Sphinx nichts anderes sein kann, als das „grammatische Subjekt, abgetrennt von seinem Bewusstsein“, dessen Lied „das Vergessen durch [...] Inskription beschreibt“¹¹, das heisst: gerade als Allegorie des Vergessens, als Zeichen sei sie unfähig, den Text, der seine eigene Herstellung thematisiert, in Erinnerung zu halten. In dieser Hinsicht könnte man de Man durchaus zustimmen, da der Text, genauer die Verse gerade in einer der früheren Gestalten des Ich, im Friedhof „gelagert“ wurden, was aber – unterstützt von der semantischen Ambivalenz in „de longs vers“ (‘lange Würmer/Verse’) – schon von vornherein die Vernichtung der aufbewahrten Erinnerungen (der Toten) konnotiert, die Sphinx kann sich also aus gleich zwei Gründen an den Text des Gedichts nicht mehr erinnern: Einerseits ist sie die einzige Gestalt, die nicht als eine Art „Behälter“ beschreibbar ist (die also nichts in sich bergen kann, was nicht mit ihr identisch ist), andererseits wird das Hervorrufen der Erinnerungen (das Zitieren) von den Versen (also vom Text) verhindert.

Eine Gültigkeit von de Mans Lektüre wird hingegen von Jaussens Antwort verhindert, die darauf aufmerksam macht, dass der Kontext von de Mans – möglicherweise von Derridas Abhandlung über „Hegels Semiologie“¹² inspirierter und in seinen Studien zu Hegels *Ästhetik* dargestellter – Argumentation, Hegels Unterscheidung zwischen „Zeichen“ und „Symbol“, keineswegs eine Gleichsetzung der Sphinx mit dem Zeichen ermöglicht (im Gegensatz zur Pyramide), da sie bei Hegel als „das Symbol gleichsam des Symbolischen selber“ definiert ist.¹³ De Man stellt hier ein allegorisches Modell dem Symbolischen gegenüber, wobei dieser

¹⁰Siehe ferner Hans Robert Jauss, Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie, in: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt: Suhrkamp, ²1990, S. 166-188.

¹¹De Man, Reading (wie Anm. 2), S. 70.

¹²Jacques Derrida, Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiologie, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen, 1988, S. 85-118.

¹³Jauss, Brief (wie Anm. 2), S. 301-302. Die Rolle Hegels in der Debatte verdiente eine selbstständige Untersuchung, weil de Mans Auslegung z. B. ohne Hegels Konzept vom Symbol gar nicht nachvollziehbar wäre. Vgl. vor allem de Man, Zeichen und Symbol in Hegels *Ästhetik*, in: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt: Suhrkamp, 1993, S. 39-58, S. 50; ausserdem Cynthia Chase, Giving a Face to a Name, in: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore/London 1986, S. 82-112. Als Schlüsselstellen zu dieser Problematik s. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*. Bd. I, Berlin/Weimar: Aufbau, ³1976, S. 300-309, 348-352, 386-389. Es ist immerhin zu bemerken, dass Derrida, der die verschiedene Interpretationen der Pyramide bei Hegel einander gegenüberstellt, die Differenz im Gebrauch dieser Begriffe in Hegels genannten Schriften wahrnimmt (Derrida, Der Schacht, wie Anm. 12, S. 99-100). Wenn Jauss de Mans Baudelaire-Lektüre damit zurückweist, dass „von Erinnerung und Vergessen in Hegels Unterscheidung von Zeichen und Symbol nicht die Rede [ist]“ (Jauss, Brief, wie Anm. 2, S. 302), so könnte man ihm übrigens Recht geben, aber nur insofern, als bei de Man hier kein Hinweis auf Derrida zu finden ist, der diese Zusammenhänge aus mehreren Texten Hegels hergestellt hat (vgl. Derrida, Der Schacht, wie Anm. 12, S. 101). Zu Fragen der Hegel-Lektüre von de Man vgl. ferner die ähnliche Problemstellung bei Rodolphe Gasché (Rodolphe Gasché, *The Wild Card of Reading. On Paul de Man*, Cambridge: Harvard UP,

Gegensatz dann latent dem hegelschen Verhältnis von Zeichen und Symbol gleichgesetzt wird. In Hegels *Ästhetik* sind sowohl die Pyramide, als auch die Sphinx dem Kapitel über die „unbewusste“ Symbolik untergeordnet, von den beiden wird die Sphinx als ein vollkommeneres Beispiel des Symbols behandelt, weil ihr „Inhalt“ durch sie gleichsam hindurchscheint, der der Pyramide aber unsichtbar bleibt. De Man zitiert (hierin Derrida folgend) in der Tat den 458. § der *Enzyklopädie*, wo die Pyramide dem Paradigma des Zeichens zugeordnet ist, damit wird aber genau der Unterscheid zwischen Pyramide und Sphinx betont.

Das Symbol wird in der *Ästhetik* dadurch von dem blossen Zeichen unterschieden, dass es auch äusserlich den Inhalt der Vorstellung in sich selbst befasst, die er darstellt. Hegel weist zur selben Zeit auch darauf hin, dass Gestalt und Bedeutung auch im Symbol nur teilweise übereinstimmen können, da eine symbolische Bedeutung von mehreren Gestalten dargestellt werden kann: die „Zweifelhaftigkeit“ des Symbolischen liegt genau darin, dass es unentscheidbar ist, wann eine Gestalt als symbolisch aufgefasst werden soll. Die symbolische Kunstform ist nach ihrer Definition von der Erscheinung der freien Subjektivität abzugrenzen, da in der Gestalt hier nicht ihr eigenes Inneres, sondern ein anderer Inhalt ausgedrückt ist. In dieser Abgrenzung stehen Symbol und Allegorie zusammen auf einer Seite, z. B. in Hinblick auf die Trennung von Bild und Bedeutung. Hegel behandelt die (von ihm etwas unterbewertete) Allegorie unter der „bewussten Symbolik“, hier unterscheidet sich diese von der vorhin beschriebenen semiotischen Struktur des Symbols nur insofern, dass die Darstellung in der Allegorie der Bedeutung untergeordnet ist, um die „Durchsichtigkeit“ der Bedeutung zu bewahren. De Man betont sehr inventiös, dass in der hegelschen Bestimmung der Allegorie Zeichen und Symbol sich gegenseitig aufheben, da nach der Definition von Hegel die Allegorie notwendigerweise das Subjekt vom Prädikat, die Allgemeinheit von der Besonderheit trennt. Die Allegorie unterminiert damit nach de Man das Gebäude von Hegels System, daraus folgt aber keineswegs, dass die Systeme Allegorie/Symbol und Zeichen/Symbol identisch sein sollen.

Die allegorische Form steht zwar an dieser Stelle bei Hegel dem Zeichen sehr nahe („die bestimmte Äusserlichkeit [ist] nur ein Zeichen, das für sich genommen keine Bedeutung mehr hat“¹⁴), die kurz davor aufgeführte Allegorien sind aber wieder deswegen von den „symbolischen Beziehungen“ zu unterscheiden (die auch in der Allegorie unvermeidbar sind), weil in der Allegorie die Bedeutung herrscht - also nicht wegen der Arbitrarität des Zeichens, wie de Man es annimmt. Wenn Hegel also Winkelmann die Verwechslung von Symbol und Allegorie vorwirft, vergisst er, dass sein Diskurs ähnliche Verwechslungen (ein Beispiel davon ist wohl de Mans, der auf dem Umweg der *Enzyklopädie* fehlgeleitet wurde) ermöglicht, und zwar deshalb, weil er sich in der *Ästhetik* offensichtlich zweier Auffassungen des Symbolischen bedient: einerseits als das Zeichen, das die eigene Arbitrarität aufhebt, andererseits als eine Kunstform.

In *Spleen II* ist die Sphinx die einzige Gestalt des Ich, die auch ein „Gesicht“ hat, die also - wie selbst de Man bemerkt - „in der poetischen Sprache der rhetorischen Figuration ansprechbar“ ist¹⁵ und als solche die angebrachteste Repräsentation des lyrischen Ich sein könnte, was übrigens auch die ihre Symbolizität betont: Im Gegensatz zu den anderen, den allegorischen Gestalten ist es unmöglich, die Erscheinung der Sphinx von ihrem „Inhalt“ zu

1998, S. 59-63), ausserdem: Bettine Menke, *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München: Fink, 2000, S. 233-238, 303-308. Zur Problematik aus medientheoretischer Sicht siehe: Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München: Fink, ³1995, S. 205-214.

¹⁴Hegel, *Ästhetik*. Bd. I (wie Anm. 13) S. 386-387.

¹⁵De Man, *Reading* (wie Anm. 2), S. 70.

trennen; deshalb kann sie nicht für das arbiträr gesetzte Zeichen stehen, das für de Man der Gegensatz zu „Erinnerung“ (im Sinne von Verinnerlichung) ist. Die symbolische Figur der Sphinx verweist vielmehr auf die Attitüde des lyrischen Selbstausdrucks, das heisst, dass eine Auslegung des Gedichts als die inszenierte Entstehung des lyrischen Ich viel berechtigter erscheint. Daraus folgt, dass die Sphinx tatsächlich „singt“, doch was sie singt, ist mit Sicherheit nicht das Gedicht *Spleen II* und ist nicht ungehindert lesbar, es ist gleichsam zwischen den Versen versteckt: Ein anderer Text also, der nicht unmittelbar zugänglich ist.

Hierbei erscheint ein kurzer Exkurs in die Literaturgeschichte notwendig: Dieser Riss, diese Fragmentarität oder Lücke in der Selbstpräsentation des lyrischen Ich verweist nämlich auf einen Interpretationsrahmen, der Baudelaires Poesie gewöhnlich dem historischen Muster des „Symbolismus“ zuordnet und dessen Modifikation hier als nötig erscheint. Die „Evokativität“ der poetischen Sprache¹⁶, ein herkömmliches Merkmal des baudelaireschen Symbolismus kann hier nämlich mit der Voraussetzung von „transzendenten Analogien“, die auf die Erfahrung der „leeren Idealität“ hinweisen würden (etwa bei Hugo Friedrich¹⁷), noch nicht genügend erklärt werden, da das, was im Gedicht hervorgerufen wird, nachdrücklich sprachlicher Natur ist: Die Erfahrung der Offenheit wird von der „Verstecktheit“ eines anderen Textes bewirkt.¹⁸

Damit lässt sich die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit einer anderen Auffassung von Symbolismus vermuten, wo die Illusion der transzendenten Analogien durch eine Art sprachlicher Fragmentarität, durch eine Diskontinuität oder Lückenhaftigkeit des Textes ersetzt wird: Die Erfahrung von „Wirklichkeitsfragmenten“ hat sprachliche Gründe. Das hiesse dann, dass - um Baudelaires berühmten Titel zu entlehnen - das versteckte „Ideal“ eine Metapher der vollen Entfaltung des Textes wäre, „Spleen“ dagegen gerade auf die Erfahrung der Lückenhaftigkeit, auf die Verstecktheit eines anderen Textes hinwiese. Ein solches sprachliches Muster des Symbolismus könnte aber eher allegorisch genannt werden (was übrigens sowohl mit der Interpretation von Jauss als auch mit der von de Man übereinstimmen würde), da die Entstehung des lyrischen Ich in *Spleen II* z. B. notwendigerweise einen Hiatus, der Text einen anderen Text voraussetzt. Es scheint nicht von ungefähr zu sein, dass der Begründer der allegorischen Tradition der Baudelaireinterpretation, Walter Benjamin - in seiner Auslegung des Gemütszustandes von „Spleen“ - die Erfahrung einer temporalen Kluft mit der Melancholie und dadurch mit der Allegorie in Zusammenhang bringt.¹⁹ Die Erfahrung von „Spleen“ bezieht sich also darauf, dass der Text einen (oder seinen) Anderen voraussetzt, welcher aber nicht zugänglich ist, vermutlicherweise auch nicht für das lyrische Ich, da dessen Entstehung so thematisiert wird, dass dieser Prozess im tropologischen System des Gedichts mit dem Zuschliessen, der Verinnerlichung und Vernichtung der Erinnerungen korrespondiert. Es ist trotzdem keine uninteressante Frage, wo der angenommene andere Text zu finden sei. Nach de Man „bezeichnet [...] die Allegorie die

¹⁶Paul Hoffmann, *Symbolismus*, München: Fink, 1987, S. 16-17.

¹⁷Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg: Rowohlt, ¹⁰1985, S. 47-49, 52. Siehe ferner die Kritik von Jauss an ähnlichen Formulierungen bei Meyer H. Abrams (Coleridge, Baudelaire and Modernist Poetics, in: Wolfgang Iser (Hrsg.) *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München: Fink, ²1983, S. 113-138; die Bemerkungen von Jauss S. 421-422). Zu dieser Frage bei Baudelaire vgl. auch: Gilman, *Imagination* (wie Anm. 5), S. 468.

¹⁸Zum ästhetischen Prinzip der „Offenheit“ bei Baudelaire vgl. Neumeister, Charles Baudelaire (wie Anm. 3), S. 453-454.

¹⁹Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. I/2, Frankfurt: Suhrkamp, 1991, S. 660-662. (z. B.: „Der spleen legt Jahrhunderte zwischen den gegenwärtigen und den eben gelebten Augenblick.“).

Distanz in bezug auf den eigenen Ursprung”²⁰, und diese Bewegung - die Entfernung vom eigenen Ursprung - kann dementsprechend als ein Hinweis auf die Übersetzungen aufgefasst werden. Diese Richtung der Fragestellung wird bereits dadurch berechtigt, dass die modernen Übersetzungstheorien in vieler Hinsicht an die allegorische Form erinnern, die sich in *Spleen II* erschliesst: „Eine bestimmte Bedeutung, die den Originalen innewohnt“, äussert sich Benjamins berühmter Schrift zufolge ”in ihrer Übersetzbarkeit“; eben diese Aussage wird in den Kommentaren von Carol Jacobs oder de Man als Hinweis auf das „de-kanonisierende“ Potential in der Übersetzung aufgegriffen, während Roman Jakobson Übersetzung als zitierte Rede definiert.²¹ Es fragt sich also, wie sich die Übersetzungen auf den rätselhaften Gesang der Sphinx beziehen, ob sie diesen erschliessen und damit das Gedicht von Baudelaire zu deuten fähig sind, und – allgemeiner – wie diese letzte Gestalt des lyrischen Ich in den Texten entsteht, die – als Übersetzungen – die Bedeutung und die symbolische Figuration der Sphinx unvermeidlich sprengen.

Obwohl Stefan Georges Baudelaire-Übersetzungen gewöhnlich zu den Spitzenleistungen der deutschen Übersetzungsliteratur gezählt werden, wird meistens auch angemerkt, dass er die Aufgabe, Baudelaire auf Deutsch sprechen zu lassen, nicht gelöst und statt wirklicher Übersetzungen vielmehr „Umdichtungen“ verfasst hat. Dies wird von George selbst übrigens im Untertitel und im Vorwort sogar hervorgehoben²²; und den ungarischen Leser beispielsweise könnte mit Recht die Frage beschäftigen, wie er in dieser Hinsicht die Übersetzungen von Mihály Babits nennen sollte, auf die ich noch zu sprechen komme. Auch wenn diese Frage offen gelassen wird, sollte man ein anderes, allgemein bekanntes Urteil nicht vergessen, demzufolge George die Gedichte von *Les Fleurs du Mal* viel zu „idealisiert“ wiedergibt. Benjamin meint z. B., dass George „spleen et idéal mit ‘Trübsinn und Vergeistigung’ übersetzt und damit die wesentliche Bedeutung des Ideals bei Baudelaire getroffen“ hat.²³ Dieses, auf eine Art „Besänftigung“ hinweisende Urteil wird auf dem ersten Blick auch von der seltsamen Schönheit in Georges Übersetzung von *Spleen II* bestätigt, die den Titel *Trübsinn* trägt. Aus „mon triste cerveau“ z. B. fehlt bei George das Attribut („mein hirn“), wie auch die semantische Ambiguität in „de longs vers“ so aufgelöst wird, dass die Bedrohung durch die „Verse“ einfach aus dem Gedicht verschwindet („lange würmer“). Gadamer, der das Wesen der Dichtung in ihren Unübersetzbarkeit sieht²⁴, würdigt Georges Baudelaire-Übersetzungen als einen der „seltene[n] Fällen meisterhafter Schöpfung“; sie seien fähig, die Verluste der Übersetzung zu kompensieren, was sich darin zeige, dass die *Fleurs du Mal* von George „zu einem neuen Gewinn führen“, da sie „eine eigentümliche neue Gesundheit zu atmen scheinen“.²⁵ George scheint tatsächlich von der Selbstrepräsentation der

²⁰De Man, Die Rhetorik der Zeitlichkeit, in: *Die Ideologie* (wie Anm. 13), S. 83-130, S. 104.

²¹Benjamin, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 19), Bd. IV/1, S. 10; Carol Jacobs, Die Monstrosität der Übersetzung, in: Alfred Hirsch (Hrsg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt: Suhrkamp, 1997, S. 166-181, S. 174; de Man, Schlussfolgerungen, ebd. S. 182-228; Roman Jakobson, On Linguistic Aspects of Translation, in: Reuben A. Brower (Hrsg.), *On Translation*, New York: Oxford UP, 1966, S. 232-239, S. 234.

²²[Charles] Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*. Umdichtungen Stefan George, Stuttgart: Klett-Cotta, 1983, S. 5; Georges Baudelaire-Umdichtungen erschienen öffentlich erstmals als: Stefan George. Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*. Umdichtungen, Berlin: Georg Bondi, 1901.

²³Benjamin, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 19), Bd. I/2, S. 657.

²⁴So z. B. Hans-Georg Gadamer, Der ‘eminente’ Text und seine Wahrheit, in: *Gesammelte Werke* 8, Tübingen: Mohr 1993, S. 286-295, S. 291.

²⁵Gadamer, *Wahrheit und Methode (Gesammelte Werke* 1, wie Anm. 23), S. 390.

sprachlichen Gewalt zurückzuschrecken; so zaubert er das Reimpaar Boucher/débouché (also auch den Eigennamen) weg, dem in de Mans Kritik an Jauss eine wichtige Rolle zukommt.

In der Apostrophe wird in Georges Übersetzung das „Du“ als „staub mit leben“ angeredet und damit Baudelaires Trope „matière vivante“ grundsätzlich umgestaltet, weil „staub“ die Konnotationen von Vergänglichkeit und Tod mit sich bringt, die durch das Beziehungswort „mit“ sogar völlig vom „leben“ abgesondert werden.²⁶ Dadurch passt sich nämlich auch die angesprochene Sphinx an die Separationsfigur des „toten Körpers“ und der im Körper eingeschlossen weiterlebenden „Seele“ an. An dieser Stelle wird der von Benjamin hervorgehobene Akt der „Vergeistigung“ in Georges Übersetzung erkennbar, die sich in der Vorstellung des von dem zu Staub gewordenen „Körper“ trennbaren Lebens zeigen kann. Damit erweckt George den Eindruck, die Sphinx sei bloss ein „Denkmal“ des lyrischen Ich, da ihr „Gesicht“ in diesem Fall nur als der leblose Staub des Ich denkbar ist, andererseits löst er die symbolistische Einheit der Sphinx auf und stellt sie – indem er sie in die Form eines „Behälters“ zwingt – in die Reihe der allegorischen Personifikationen. Das heisst: George desymbolisiert die letzte Gestalt des lyrischen Ich, was auch in den Schlussversen hervorgehoben wird („vergessner alter sphinx dess niemand denkt, / Nirgends vermerkt und dessen wilde laune / Beim sonnenuntergang sein lied nur raune“), indem sie den Gesang der Sphinx hier als „Raunen“, also als unverständlich präsentieren.²⁷ Er ist offensichtlich darum unverständlich, weil die letzte Gestalt des lyrischen Ich damit zu ihrem eigenen „Denkmal“, oder gar zum Denkmal des Gedichts von Baudelaire wird (George bezeichnet seine Umdichtungen ja selbst als „ein deutsches denkmal“²⁸). Dieses Denkmal schliesst also den Gesang der Sphinx, den ‘anderen Text’ ein, verschliesst ihn gleichsam in eine Krypta und dieser Vorgang entpuppt sich als ein sich unendlich wiederholender. Dies zeigt sich einerseits darin, dass die Formulierung „staub mit leben“ in einem biblischen Kontext auch eine mögliche Wiedergeburt impliziert, andererseits aber auch am rätselhaften Anfang des Textes: „Mir deucht ich hätte vor mir tausend jahr“. „[V]or mir“ kann hier sowohl eine Ortsbestimmung (derzufolge das lyrische Ich den tausend Jahren gegenübersteht), als (eben dadurch) auch eine doppelte Bezeichnung einer Zeitspanne einleiten. Es ist nicht auszuschliessen, dass die tausend Jahre ihm tatsächlich noch bevorstehen; so wird die Kompositionsfigur der Unendlichkeit nicht nur am Ende des Gedichts (mit der selbstreflexiven Möglichkeit der „Poesie der Poesie“), sondern bereits am Anfang erkennbar. Damit wird einerseits die Geste der „Denkmalsetzung“ betont, andererseits aber wird das Subjekt von Baudelaires Gedicht für immer in die Dynamik der Symbolisierung und des Misslingens dieses Vorgangs gestellt. Es ist eben diese Bewegung, die eine Interpretation des Gesanges der Sphinx als unzugänglichen, ‘anderen’ Text rechtfertigen kann. Das lyrische Ich kann nicht als Symbol stabilisiert werden, da dieser Vorgang es notwendigerweise dazu verdammt, zu seinen eigenen Denkmal zu werden, während der angedeutete, aber unverständliche Gesang der Sphinx in diesem Denkmal eingeschlossen (oder - was dasselbe ist - aus ihm ausgeschlossen) widerhallt.

Unter den drei Übersetzern der klassischen ungarischen Ausgabe von *Les Fleurs du Mal* (1923) war es Mihály Babits, dem die Aufgabe zufiel, *Spleen II* ins Ungarische zu übertragen; seine Übersetzungen wurden den „Umdichtungen“ Georges ähnlich beurteilt. Géza Laczkó

²⁶Vgl. beispielsweise die Bibelverse: „es ist alles von Staub geworden und wird wieder zu Staub“ (Prediger 3, 20, nach der revidierten Luther-Übersetzung).

²⁷Es ist zu anmerken, dass nach Ralph-Rainer Wuthenow die „Neigung zum Raunenden“ für Georges Baudelaire-Übersetzungen charakteristisch ist (Wuthenow, *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, S. 138).

²⁸Baudelaire, *Blumen* (wie Anm. 21), S. 5.

schrrieb beispielsweise, Babits' Version von Baudelaire sei „klarer und edler als das Original“.²⁹ Babits ändert nichts an dem Titel, die allegorische Situiertheit des lyrischen Ich wird aber auch in seiner Übersetzung gleich in Vers 1 getrübt. Der Vers „Emlékem több, akár száz éve gyűjteném“³⁰ aktiviert nämlich neben dem vergleichenden auch eine zulassende Sinnverwendung des Adverbs „akár“ (‘sogar’, ‘auch’, bzw. ‘wie’); dadurch wird im Satz auch das Verlangen des Ich, sich in der Dimension der Vergangenheit auszudehnen ausgedrückt (betont durch die Möglichkeit einer optativen Modalität im Konditional). In dieser Lektüre wird die Erfahrung von „Spleen“ als eine Art Misslingen interpretierbar, da in der Ausdehnung in die Vergangenheit, in der „Überflutung“ des Gedächtnisses das Ich zu keiner stabilen Identität gelangen kann. Das wird auch in der Übersetzung von „bilans“ durch „számvetés“ (‘Berechnung’, aber auch ‘Bilanz’) hervorgehoben (bei George ist dieses Bild nicht zu finden), das heisst, die aufeinander folgenden Metamorphosen weisen in dieser Bewegung der Ausdehnung auf die Unzulänglichkeit der aufzustellenden „Bilanz“ hin, auch in Hinsicht auf die „Zugänglichkeit“ der eigenen Vergangenheit. Die Strategie der Übersetzung von Babits wird einigermaßen von seinem (eigenen) Gedicht *Spleen* erhellt, dessen Zeiterfahrung György Rába (der darin aber keinen Zusammenhang mit Baudelaire erkennt) als die unaufhörlich zur Vergangenheit werdende Gegenwart charakterisiert hat.³¹ (Es lassen sich allerdings Spuren, und zwar intertextuelle Spuren, eines Zusammenhang finden: Der Anfangsvers des Babits-Gedichts – „Lakásom tétlenség szigetje“³² – hallt geradezu wider in der Übersetzung von „vague épouvante“ als „tétlen borzadály“³³.)

Im Lichte der oben beschriebenen Bewegung deutet die Langeweile, die an die Stelle des Ich tritt, die „Unsterblichkeit“ (in Babits' etwas affektierten Übersetzung: „s gyümölcsöd, mord Közöny, a makacs Unalom, / haláltalan huzam arányaiba fon“³⁴) als eine Figur der Inversion um, da diese sich eigentlich auf die Vergangenheit, nicht auf die Zukunft bezieht. Was hier aber vielmehr überrascht, ist, dass Babits sich offenbar erneut einer Apostrophe bedient und damit die unpersönliche Diktion der vorletzten Strophe auflöst: „Közöny“ (‘Gleichgültigkeit’) wird hier angesprochen, deren „Frucht“ die „Langeweile“, also der „Ennui“ sein soll, der den Titel von Baudelaire's Gedicht am besten erläutern könnte und der hier die Stelle des Ich als Subjekt des Gedichts einnimmt. In der letzten Strophe wird damit in der Übersetzung von Babits ein Parallelismus sichtbar (und zugleich die symmetrische Struktur, die in der grundsätzlichen kompositionellen Doppelheit des baudelaire'schen

²⁹Zitiert in László Gáldi, *A magyar Baudelaire-fordítások*, in: Béla Köpeczi, István Sötér (Hrsg.), *Eszmei és irodalmi találkozások. Tanulmányok a magyar-francia irodalmi kapcsolatok történetéből*, Budapest: Akadémiai, 1970, S. 347-383, S. 374. Die deutschen Übersetzungen der ungarischen Zitate sind hier und im folgenden von mir, ZKSs.

³⁰Wenn man die höchst heikle Aufgabe einer – prosaischen und wortwörtlichen – Übersetzung der Übersetzung wagen wollte, so hiesse das auf Deutsch etwa: ‘Mag ich meine Erinnerungen seit mehr als hundert Jahren sammeln’, oder aber: ‘Als würde ich meine Erinnerungen seit mehr als hundert Jahre sammeln’.

³¹György Rába, *Babits Mihály költészete. 1903-1920*, Budapest: Szépirodalmi, 1981, S. 369-370.

³²‘Meine Wohnung: Insel der Untätigkeit’.

³³‘Untätiges Grauen’ bzw. ‘Grauen der Untätigkeit’.

³⁴‘Und dein Frucht, grimmige Gleichgültigkeit, die hartnäckige Langeweile, / spinnt dich in Proportionen der Züge der Unsterblichkeit’. Es stellt sich die Frage, ob die obige Bezeichnung bloss die entfremdende Wirkung der sezessionistischen Zügen in Babits' Baudelaire-Übersetzungen auf den heutigen Leser ausdrückt. Vgl. dazu Rába, *A szép hűtlenség. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, Budapest: Akadémiai, 1969, S. 40-41.

Originals relativiert wurde, wiederhergestellt), denn die Apostrophe des baudelaireschen Originaltextes wird bei Babits korrekt wiedergegeben: Die Anrede der „Gleichgültigkeit“ wiederholt die Anrede der Sphinx, und diese parallele Struktur lässt darauf schliessen, dass auch der „Ennui“ sein Pendant finden muss. Und was könnte wohl die „Frucht“ (das Produkt, das Werk) der Sphinx sein, wenn nicht der Gesang, den sie beim Sonnenuntergang singt? In dieser Struktur wird der „Langeweile“ der Gesang der Sphinx gegenübergestellt, und damit der Weg zu einer Interpretation geöffnet, die - Jauss folgend - diesen Gesang mit dem Gedicht *Spleen II* gleichsetzt. (Diese Identifizierung wird von dem engen Zusammenhang zwischen „Langeweile“ und Spleen motiviert, weil die Langeweile hier nicht mehr aus der Vergangenheit, sondern aus der Monotonie der Gegenwart hervortritt und sich daher nicht der Reihe der vorhergehenden allegorischen Gestalten des Ich anschliesst.³⁵)

Babits, den die ungarische Literaturgeschichte bei weitem nicht so eindeutig zu den Symbolisten zählt wie George, desymbolisiert im Gegensatz zu George die Figur der Sphinx keineswegs: Er übersetzt „matière vivante“ als „eleven tömeg“ (‘lebendige Masse’), und hebt damit die Spannung zwischen ‘lebendig’ und ‘leiblos’ auf, wodurch die Deutung der Erscheinung der Sphinx als eine Stabilisierung des lyrischen Ich möglich wird. Diese Übersetzung situiert also in Baudelaires Text eine Lektüre, die im Wesentlichen der Interpretation von Jauss gleicht, indem sie einen unendlich selbstreferentiellen Text voraussetzt und den rätselhaften Gesang der Sphinx mit *Spleen II* identifiziert, was aber allerdings auch darauf hinweist, dass eine solche Lektüre zur Neutralisierung der „Allegorie des Vergessens“ zwingt. Es gelingt also keiner der beiden Übersetzungen, den anderen Text, wie man das erwarten würde, zu erschliessen: George inszeniert eigentlich das Misslingen dieser Deutungsstrategie, bei Babits setzt sich hingegen die etwas trügerisch erscheinende Figur der „Poesie der Poesie“ durch. Beide widersprechen aber einer Lektüre, die das lyrische Ich als „Inskription“, Zeichen, das heisst als ein blosses, des eigenen Bewusstseins beraubtes, grammatisches Subjekt verstehen will (de Man), da sie die Bedeutung von „oublié sur la carte“ (hier im Einklang mit Jauss³⁶) in dem Sinne erschliessen, demzufolge die Sphinx gar nicht auf der Karte aufgezeichnet wurde (dass heisst, sie wurde nicht ‘auf der Karte’, sondern ‘von der Karte’ vergessen: „nirgends vermerkt“ bzw. „kit mappa nem mutat“ [‘die keine Karte zeigt’]).

Es muss freilich nicht nur an Übersetzungen gedacht werden, es gibt nämlich ein Gedicht, das die Sphinx im wörtlichen Sinne sprechen lässt, und das ausserdem auf mehrfache Weise (z. B. durch bestimmte Szenen oder durch die Zeitproblematik) an Baudelaires *Spleen II* anknüpft. „Der am meisten baudelairische unter unseren Baudelaire-Übersetzern“³⁷, Lőrinc Szabó³⁸, hat in seinem Gedicht *Sivatagban* (‘In der Wüste’) sowohl in der hinter dem Text vorstellbaren „Szene“, als auch in der Dynamik der Tropologie diese Apostrophe inszeniert. In *Sivatagban* wird nämlich die Sphinx selbst zitiert (“Az örökkévaló világnál / többet ér egy perc életed”), später wieder (“Egy perc örömd többet ér, / mint a Föld minden szenvedése”³⁹), andererseits inszeniert dieses Gedicht ebenfalls den Vorgang, in dem das lyrische Ich entsteht und sich stabilisiert, und zwar so, dass es sich - wie im *Spleen II* - mit der Sphinx identifiziert. Eine vorzügliche, inspirierende Analyse von Lóránt Kabdebó versucht genau diesem Vorgang zu folgen: es wird auf die subversive Leistung der Enjambements der

³⁵Vgl. Jauss, *Ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 1), S. 839-841.

³⁶Jauss, Brief (wie Anm. 2), S. 302.

³⁷György Rónay, Baudelaire magyar fordítói, in: *Fordítók és fordítások*, Budapest: Magvet⊕, 1973, S. 198-210, S. 210.

³⁸Szabó hat übrigens u. a. *Spleen I* und *Spleen IV* übersetzt.

³⁹Wörtlich übersetzt: ‘Eine Minute deines Lebens ist mehr wert als die ewige Welt’; ‘Eine Minute deines Glücks ist mehr wert als alle Leiden (auf) der Erde’.

ersten Strophe hingewiesen, die die Grammatik des Textes mehrdeutig machen.⁴⁰ Das Relativpronomen in der Formel „aki mindent látott” (‘der/die alles gesehen hat’) in Vers 1 kann sowohl für den Sprecher, als auch für die Sphinx stehen: im Vorgang des Lesens wird es zunächst, in Vers 1 auf das Ich bezogen (die Sphinx kommt erst in Vers 2 vor), in Vers 2 (wo „látam” [‘ich sah’] sich wiederholt) jedoch auf die Sphinx. Vers 3 kann zuerst als die Entleerung des „Lächelns” der Sphinx verstanden werden (“[...] Mosolya / üres volt és még üresebb lett”⁴¹), aber das Enjambement deckt auf, dass das dieses ‘leerer werden’ in Wahrheit das Prädikat von „sivatag” (‘Wüste’) und dadurch auf Vers 4 („t⊕le a halott Szahara” [‘die tote Sahara’]) bezogen ist. Der Vorgang der grammatischen Verschiebungen ist höchst merkwürdig, weil diese Art der Destabilisation der Prädikationen in den folgenden Strophen nicht mehr vorkommt: Die Beziehung des Ich zur Sphinx wird eindeutiger, auf die Apostrophe folgend wird das Ich genau mit den Attributen der Sphinx ausgestattet („[...] és én hazajöttem, / S velem jött a Szfinksz mosolya”; „vén vagyok, mint ⊕, szörnyü vén”⁴²), in den letzten beiden Strophen wird sogar eine transmutative Figuration erkennbar, da hier das lyrische Ich angeredet wird, das mit den vorher zitierten Worten der Sphinx antwortet. Das heisst: das metonymische Muster ihres Verhältnisses wird durch eine symmetrische Figur, den Chiasmus, ersetzt. Dadurch wird, der Interpretation von Kabdebó⁴³ zufolge, die Antwort der Sphinx in die zeitliche Dimension der Gegenwart versetzt. Das chiastische Verhältnis wird übrigens auch grammatisch betont, indem der dritte Vers, der die Worte der Sphinx zitiert, die Wortfolge umdreht (“‘Egy perc örömöd többet ér’” – “‘Többet ér egy perc örömöd’”).

Mit Rücksicht auf die Tatsache, dass die Apostrophe in bestimmten Theorien der Lyrik als die Grundfigur des Lesens von Gedichten gilt⁴⁴, weil die „unbesetzte” Ich-Position des Textes in der Lektüre die „Stimme” des Lesers erhält (oder: erst in der Lektüre zur Sprache kommt), ist es kaum zu verkennen, dass im L⊕rinc Szabós Gedicht, das diesen Vorgang rhetorisch präsentiert, das Ich einerseits zu einer Art Metapher des Lesers, die Lesbarkeit der Worte der Sphinx andererseits zur notwendigen Bedingung der lyrischen Stimme wird. *Sivatagban* repräsentiert seine eigene „Stimme”, indem es den Diskurs der Sphinx lesen kann, was im Kontext von *Spleen II* darauf hinweist, dass das Gedicht von L⊕rinc Szabó (als eine mögliche Stimme des versteckten Gesangs der Sphinx) eine mögliche Lektüre, eine mögliche Enträtselung von Baudelaires Text darstellen könnte. Es wäre aber richtiger zu behaupten, dass dieses Wechselspiel lediglich das Gedicht *Sivatagban* enträtselt hat.

Dadurch, dass es an die Stelle der Sphinx tritt, löst sich das lyrische Ich von seiner eigenen symbolischen Darstellung. In der Anrede bezeichnet es sich nämlich als Teil eines Gleichnisses („Látam ⊕t és megszólítottam, / mint porszem a sivatagot”⁴⁵), das ihn als eine Art Synekdoche aufzeigt, was darauf schliessen lässt, dass in der Identifikation mit der

⁴⁰Vgl. Lóránt Kabdebó, “A magyar költészet az én nyelvemen beszél”. *A kései Nyugat-líra összegz⊕dése Szabó L⊕rinc költészetében*, Budapest: Argumentum, 1992, S. 74-75. Im Hintergrund dieses Vorgangs steht die Einheit des Verses, bzw. die Einwirkung, die dieses Einheitsprinzip auf die Syntax ausübt; siehe dazu die grundlegende Studie von Jurij Tynjanov: *Problema stichotvornogo jazyka*, in: Gy. Király, Á. Kovács (Hrsg.), *Poetika. Trudy russkich i sov’etskich poetičeskich škol*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1982, S. 360-403.

⁴¹‘Ihr Lächeln war leer und wurde noch leerer’.

⁴²‘Und ich bin nach Hause gekommen, und mit mir das Lächeln der Sphinx’; ‘ich bin alt wie sie, schrecklich alt’.

⁴³Vgl. Kabdebó, *A magyar költészet* (wie Anm. 39), S. 87-88.

⁴⁴Vgl. Heinz Schlaffer, Die Aneignung von Gedichten, in: *Poetica* 27, 1995, 1-2, S. 38-57; Chase, Giving a Face (wie Anm. 13), S. 82-84.

⁴⁵‘Ich sah sie und redete sie an, wie der Staub die Wüste’.

Sphinx eine Selbstbezeugung mit zu lesen ist, weil das Ich (als „Stäubchen“) in dieser Trope etwas repräsentiert, dessen Teil es selber ist⁴⁶ (die „Wüste“). Nach seiner Verwandlung in die Sphinx ist es gerade dieser Vergleich, der sich nicht mehr wiederholen kann („s ülök a növ⊕ sivatagban, melyet az id⊕ fúj körém“⁴⁷), womit die Entstehung des lyrischen Ich umgedeutet werden soll. Dieser Vorgang ist die „Befreiung“ der Sphinx, die im Ich (in seiner Selbstaussage) „versteckt“ war: mit dem Begriff einer verbreiteten Tradition der Gedichtinterpretation die „Vergegenständlichung“, mit einem Begriff der Psychologie die „Projektion“ des Ich.

Das erfordert weitere Überlegungen: de Mans oben angeführte Bestimmung der Synekdoche schliesst auch die Struktur des Symbols mit ein (besonders in Hinblick auf das literaturgeschichtliche Paradigma des Symbolismus), was darauf schliessen lässt, dass die Sphinx auch in L⊕rinc Szabós Gedicht gleichsam desymbolisiert wird; insofern steht es Georges Übersetzung von *Spleen II* viel näher als derjenigen von Babits. (Dies zeigt sich auch an der Akzentuierung des Motivs ‘Staub’, das bei Babits völlig fehlt.) Es ist aber auch nicht zu vergessen, dass die desymbolisierende Lektüre Baudelaires in *Sivatagban* die Sphinx als eine Gestalt des lyrischen Subjekts vergegenständlicht oder projiziert, und das Rätsel der Sphinx eigentlich „nach aussen“ verlegt, was nicht mit dem Vorgang bei Baudelaire übereinstimmt, da die Sphinx in *Sivatagban* nicht als (wenn auch als das letzte) Glied einer Identifikationssequenz hervortritt, sondern gleichsam aus der „Erinnerung“ des Ich. In dieser Hinsicht ist diese Deutung des Gesangs der Sphinx, des ‘anderen Textes’ also, keine wirkliche Deutung. Die Projektion des lyrischen Ich in *Sivatagban* repräsentiert vielmehr das spiegelhafte Modell des Lesens: Die in Anführungszeichen gesetzten Verse in *Sivatagban* können nicht die des Gesangs von Baudelaires Sphinx sein, da die Stimme in L⊕rinc Szabós Gedicht vielmehr sich selbst und die eigene Erfahrung aus/in diesen Versen liest. Das Verhältnis dieser Gedichte zueinander erinnert in vieler Hinsicht an den Zusammenhang, den de Mans Aufsatz *Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik* ausgerechnet am Beispiel zweier Gedichten von Baudelaire erklärt hat, und demzufolge *Spleen II* als eine Art Infratext von *Sivatagban* betrachtet werden könnte. Wenn man unsere Titel in de Mans Satz einsetzt, kann das Verhältnis wie folgt ausgedrückt werden: ‘Immer wenn wir einem Text wie *Sivatagban* begegnen - das heisst, immer wenn wir lesen - , gibt es unter ihm einen Infratext, ein Hypogramm wie *Spleen II*’.⁴⁸ Der Vergleich ist aber nicht ganz berechtigt, das Gedicht von L⊕rinc Szabó (als eine Lektüre Baudelaires) ist nämlich nicht auf diese Weise naiv. Das zeigt sich darin, dass die letzten Verse von *Sivatagban* die lyrische Stimme (die angelegene Stimme der Sphinx) in einer biblischen Allusion von den schriftlichen Zeichen trennen: „S aki kérdez, annak a porba / jeleket húzva felelek: / ‘Az örökkévaló világnál / többet ér egy perc életed. / Többet ér egy perc örököd, / mint a Föld minden szenvedése!’ / S bet⟨im belevesznek a/ futóbolond id⊕ szelébe.”⁴⁹ Die Stimme verleitet also doch zu einer Deutung, die eine „Allegorie des Vergessens“ annimmt, da der Text die Antwort, den ‘anderen Text’, hier wieder nur ersetzen kann: letzterer, der ‘andere Text’ von Baudelaires Sphinx, wird nämlich, als Inskription, dem Vergessen preisgegeben.

⁴⁶Nach de Man ist die Synekdoche „stets ein Teil der von ihm dargestellten Ganzheit“(de Man, *Die Rhetorik* (wie Anm. 20), S. 87.

⁴⁷‘Und ich sitze in der heranwachsenden Wüste, die die Zeit um mich herumweht’.

⁴⁸De Man, *Allegorien* (wie Anm. 6), S. 202.

⁴⁹‘Und dem, der mich fragt, antworte ich, Zeichen in den Staub zeichnend: “Eine Minute deines Lebens ist mehr wert als die ewige Welt. Eine Minute deines Glücks ist mehr wert als alle Leiden (auf) der Erde!” Und meine Buchstaben lösen sich auf im Winde der verrückten Zeit.’

Damit erweist sich *Sivatagban* als eine würdige, zugleich verständnisvolle und verstehende Lektüre von *Spleen II*. Baudelaires Gedicht schliesst sich durch die Unzugänglichkeit des Gesangs der Sphinx dem Paradigma der „kryptischen Subjektivität“ an: Die eigene Individualität wird in einer inneren Krypta eingeschlossen und aufbewahrt, aber damit zugleich unvermittelbar. (Haverkamp verbindet dieses psychologische Phänomen mit der Melancholie und – aus der Sicht der Poetologie – der Allegorie.⁵⁰) Das Verhältnis von *Sivatagban* und *Spleen II* bietet sich damit als eine hermeneutische Parabel an, als Parabel einer anderen, nicht aufdeckenden oder enthüllenden Hermeneutik: Von den hier aufgeführten Lektüren Baudelaires erwiesen sich weder die von Babits oder Jauss, noch die von de Man, sondern die von George und Lőrinc Szabó als verstehend und verständnisvoll. Sie verstehen ihn, indem sie vermeiden, ihn zu entziffern.

Erschienen in: *Arcadia* 2002/1, 85-99.

⁵⁰Vgl. Anselm Haverkamp, Kryptische Subjektivität – Archäologie des Lyrisch-Individuellen, in: Manfred Frank, Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Individualität*, München: Fink, 1988, S. 343-383; bzw. Bettine Menke, *Sprachfiguren*. München: Fink, 1991, S. 373-374.