

## „Soleils couchants“ – Verlaines Neuentwurf des Melancholiegedichts als musikalische Miniatur

Julia LICHTENTHAL (Saarbrücken)<sup>1</sup>

### Summary

Paul Verlaine's "Soleils couchants" (from *Poèmes saturniens*) is a pioneering work that unveils a lyrical paradigm shift. While the author draws on traditional literary models (especially Hugo and Baudelaire), he simultaneously transcends them by boldly reworking the genre of melancholy poetry. This distancing is particularly evident in Verlaine's departure from a logically structured discourse on melancholy: rather than being the subject of profound reflection, melancholy emerges as an indeterminate, ineffable *état d'âme* that eludes conventional language and is conveyed primarily through the poem's emancipated lyrical musicality.

---

Am 20. Dezember 1866 richtet Stéphane Mallarmé einen Brief an Paul Verlaine und äußert sich euphorisch zu den *Poèmes saturniens* (1866), die der Autor ihm wenige Wochen zuvor zugesandt hatte. Diesem Brief, in dem Mallarmé die in dieser Sammlung erstmalig sichtbar werdende innovative lyrische Sprache Verlaines als „*métal vierge et neuf*“ (Pakenham 2005, 103) würdigt, kommt aus heutiger Perspektive eine besondere Bedeutung zu. Denn er offenbart, dass Mallarmé – anders als andere Kritiker seiner Zeit – mehr oder weniger als Einziger und von vorneherein die Modernität Verlaines erkannte und das Beobachtete als erste Manifestation eines sich vollziehenden Paradigmenwechsels las (Borel 1962, 56). Dass Verlaines Modernität von der großen Masse seiner zeitgenössischen Kritiker zunächst verkannt wurde, ist vielleicht sogar verständlich. Denn bei den *Poèmes saturniens* handelt es sich, wie bereits durch den Titel deutlich wird,<sup>2</sup> um eine Gedichtsammlung, die das Melancholische in den Fokus nimmt. Somit scheint sie – zumindest oberflächlich und mit Blick auf das Inhaltliche betrachtet – das genaue Gegenteil eines „*métal vierge et neuf*“ zu sein. Die ersten uns bekannten Gedichte, die die Melancholie – dem heutigen Begriffsverständnis entsprechend – als *état d'âme* ins Zentrum stellen, datieren aus dem Spätmittelalter bzw. der Frühen Neuzeit (cf. hierzu Klibansky/Panofsky/Saxl 2015, 319ff.). Im 19. Jahrhundert avancierte die Melancholie zu einem vor allem in der Lyrik omnipräsenten Sujet. Diese Entwicklung ging, wie Hartmut Böhme es gezeigt hat, Hand in Hand mit der literarischen Entdeckung Albrecht Dürers, die in Deutschland bereits im Sturm und Drang einsetzte

und im 19. Jahrhundert auf England und Frankreich übergriff (cf. hierzu Böhme 1988, 94-102 und Finke 1976). Zahllose Literaten und Dichter setzten sich intensiv mit Dürer auseinander; insbesondere die Rezeption des in seiner Sinnoffenheit bis heute enigmatisch gebliebenen Stiches *Melencolia I* (cf. Egelhaaf-Wagner 1997, 62) wurde mannigfach zum Stimulus einer über das „Bild der Bilder“ (Schuster 1982, 72) hinausweisenden kreativ-künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Melancholischen. Auch Verlaines *Poèmes saturniens* dürfen zum einen als Früchte einer solchen „aktiven Rezeption“ (Jauß 1970, 169) des berühmten Stichs betrachtet werden.<sup>3</sup> Zum anderen liest die Wahl des Sujets sich als Schritt der künstlerischen Selbstverortung: Denn durch die Entscheidung, die Melancholie ins Zentrum seines ersten Recueils zu stellen, betont der Autor seine Filiation und bekennt sich zum geistigen Nachfahren der großen Melancholiedichter seiner Zeit, von denen Victor Hugo und Charles Baudelaire als besonders wichtige Referenzpunkte zu nennen sind.

Das Innovationspotenzial der *Poèmes saturniens* ist also weniger auf inhaltlich-thematischer Ebene zu suchen. Indes wird durch die genaue Analyse der Faktur der lyrischen Texte deutlich, dass Verlaine sehr wohl mit seiner Melancholiedichtung vollkommen neue Wege beschritten hat. Betrachtet man die Melancholiedichtungen Hugos und Baudelaires und befragt sie nach einem sie verbindenden Charakteristikum, so wird evident, dass beide Poeten die Melancholie diskursiv als Resultat einer tiefgreifenden, dem Leser transparent gemachten Reflexion zur Anschauung bringen (cf. hierzu Bohrer 1996, 214). Genau in diesem Punkt tritt Verlaine offenkundig in Differenz zu seinen Vorgängern. Zwar stimmt er seine Leser zunächst durch das der eigentlichen Sammlung vorangestellte, Melancholiekonzepte vergangener Zeiten evozierende Eröffnungsgedicht „*Les sages d'autrefois*“ (Verlaine 1962, 57, Kursivsetzung im Original) auf eine den Vorbildern Hugo und Baudelaire entsprechende differenziert-diskursive, möglicherweise die Philosophie berührende Auseinandersetzung mit dem Sujet der Melancholie ein. Jedoch antwortet der Dichter auf diese generierte Erwartungshaltung mit einer Leerstelle, denn auf den verheißungsvollen Eingangstext folgen Gedichte, die sich kraftvoll gegen das von Hugo und Baudelaire gleichermaßen verfolgte, jedoch in je singulärer Weise zur Perfektion geführte Ideal einer die Reflexion in den Mittelpunkt stellenden Melancholiedichtung richten. Verlaines Melancholiedichte lesen sich als Versuche, aus der Tilgung jeglicher diskursiven Logik und der dezidierten Absage an die (insbesondere die Werke Hugos prägende) Rhetorik eine neuartige poetische Kraft zu entwickeln und eine Ausdrucksform zu finden, die die Melancholie in ihrer Essenz als subjektiv-transitorische Stimmung zur Anschauung zu bringen. Hiermit geht eine signifikante Interessensverschiebung einher: Während sowohl Hugo als auch Baudelaire noch darauf zielen, im Gedicht Einblicke in die Ätiologie der Melancholie zu geben, tritt diese Intention bei Verlaine vollkommen in den Hintergrund: Die Melancholie, die das lyrische Ich als flüchtige „impression du moment“ (Verlaine 1972, 720) empfindet, wird in Verlaines Werken zu einer objektlos gewordenen Trauer, die im Text eine musikalische Vermittlung findet.<sup>4</sup>

Eines der wichtigsten Pionierwerke, in denen sich Verlaines Neuentwurf des Melancholiedichts und das aufs Engste mit ihm korrelierte Ideal einer neuen Dichtungssprache<sup>5</sup>

erstmalig manifestiert, ist das mit dem Titel „Soleils couchants“ (Verlaine 1962, 69f.) überschriebene Eingangsgedicht der dritten Sektion der *Poèmes saturniens* (*Paysages tristes*).

- Une aube affaiblie  
 Verse par les champs  
 La mélancolie  
 Des soleils couchants.  
 5 La mélancolie  
 Berce de doux chants  
 Mon cœur qui s'oublie  
 Aux soleils couchants.  
 Et d'étranges rêves,  
 10 Comme des soleils  
 Couchants sur les grèves,  
 Fantômes vermeils,  
 Défilent sans trêves,  
 Défilent, pareils  
 15 À des grands soleils  
 Couchants sur les grèves.

Der innovative, ja: experimentelle Charakter<sup>6</sup> des Gedichts „Soleils couchants“ offenbart sich auf den ersten Blick durch die besondere äußere Form: Sechzehn Fünfsilber verbinden sich syntaktisch zu nur drei Sätzen, die sich ohne erkennbare strophische Gliederung zu einer lyrischen Miniatur verbinden. Verschleiert wird er indes durch die Wahl des Titels. Denn zumindest auf der Ebene der Phonie wird der Leser auf ein Melancholiemotiv mit Toposcharakter eingestimmt: Der Sonnenuntergang als Schlüsselmotiv der Transgression und somit als Abschiedsbild par excellence (Bohrer 1996, 216f.) figuriert in unzähligen lyrischen Werken des 19. Jahrhunderts, und auch in den Melancholiegedichten Baudelaires und Hugos tritt die untergehende Sonne mannigfach in Erscheinung.<sup>7</sup> Zieht man nun zudem die Graphie des Gedichttitels in Betracht, wird der Blick dezidiert auf Hugo und seine Sammlung *Les feuilles d'automne* gelenkt. Denn die Überschrift liest sich als intertextueller Verweis auf das aus sechs Einzelwerken bestehende Großgedicht „Soleils couchants“ (Hugo 1964, XXXV, 298ff.). Dieses Zurückgreifen auf einen tradierten Topos könnte auf den ersten Blick als Rückwärtsgewandtheit interpretiert werden. Doch dem ist, wie im Folgenden zu zeigen ist, mitnichten so: Verlaine arbeitet zwar mit dem gleichen sprachlichen Material wie seine großen literarischen Vorbilder,<sup>8</sup> jedoch verwendet er es in innovativer Weise. Das Tradierte wird ihm somit zum Ausgangspunkt für einen kühnen *pas en avant* in Richtung Moderne.<sup>9</sup>

Verlaine beginnt sein Gedicht mit einem ruralen, von Feldflächen dominierten Landschaftsbild, das jedoch aufgrund seiner maximalen Reduktion auf ein einziges Merkmal – „champs“ – vage bleibt. Von vorneherein wird die sich nur schemenhaft andeutende Landschaft mit der Konnotation des Instabilen, Unbeständigen versehen. Denn die Landschaft

ist Objekt eines sich vollziehenden Transformationsprozesses: Sinnbildlich übergossen vom Gefühl der Melancholie verwandelt sich die nur andeutungsweise evozierte Feldlandschaft in eine bedeutungsoffene, nach Interpretation verlangende<sup>10</sup> bildliche Repräsentation eines *paysage triste*, die zwar ihrer Verlässlichkeit als klar identifizierbares, reales Landschaftsbild beraubt wird, indes aber als ein sich von der realen Welt entfernendes, an eine *rêverie* erinnerndes Fantasiebild (cf. hierzu u.a. Baumann 2011, 340ff. und Thil 2021, 157) zum Vermittler eines komplizierten *état d'âme* werden kann.

Das nicht mehr auf einen eindeutigen Sinn festlegbare Bild einer vom Gefühl der Melancholie übergossenen Landschaft lenkt den Blick auf eine Schreibweise, die darauf zielt, die von Verlaine im Programmgedicht „Art poétique“ (Verlaine 1962, 326) zum Ideal erhobene semantische „*méprise*“ (v. 6) zu erzeugen. Konkret geht es darum, die festgelegten Sinnkonturen der im Gedicht evozierten Bilder und Vorstellungen partiell aufzulösen, um auf diese Weise das ‚Précis‘ des klar umrissenen Referenzbezugs in ein sich in zahlreiche Richtungen öffnendes ‚Indécis‘ (v. 8) zu überführen. Im Programmgedicht „Art poétique“ fordert Verlaine die Verwendung des *vers impair* („l’Impair“, v. 2) da dieser „plus vague et plus soluble dans l’air“ (Verlaine 1962, 326, v. 3) wirke. Im Gedicht „Soleils couchants“ wird dieses zum Ideal erklärte Prinzip der Auflösung nun konsequent auf die Semantik übertragen.

Dies zeigen auch die übrigen im ersten Versquartett evozierten Bilder und Konzepte, die allesamt eine partielle, an einen Aquarelleffekt<sup>11</sup> erinnernde Dissolution ihres Sinns erfahren und somit zu intentionell erzeugten semantischen „*méprise[s]*“ werden. Umrahmt wird das erste Versquartett von den beiden sich oppositionell zueinander verhaltenden Konzepten „une aube affaiblie“ und „soleils couchants“. Es ist evident, dass die Liaison der beiden Antonyme ‚Morgenröte‘ und ‚Sonnenuntergang‘ problematisch ist. Denn zum einen wird durch die evozierte Verbindung der offenkundig miteinander nicht zu vereinbarenden Konzepte eine unauflösbare, die gesamte konzeptuelle Logik des Gedichtanfangs infrage stellende Spannung erzeugt. Zum anderen konterkariert die suggerierte Simultaneität von Morgen und Abend kraftvoll die Möglichkeit, die Sprechsituation zuverlässig zu bestimmen. Ist gerade Morgen und durchlebt das lyrische Ich im ersten Morgengrauen einen *état d'âme*, der es an die normalerweise mit der einsetzenden Dämmerung assoziierte Stimmung der Melancholie erinnert? Oder ist, wie dies insbesondere durch den Titel impliziert wird, Abend und ist die im Eingangssyntagma evozierte Morgenröte ein Indiz für einen zeitlichen Orientierungsverlust, den das von Melancholie erfüllte lyrische Subjekt erlebt? Festzustellen ist, dass aus dem zur Anschauung gebrachten Verfließen zweier an sich oppositioneller, nun aber miteinander zu einem Bedeutungskontinuum verwachsener Konzepte der Eindruck eines von der Impression der Zeitlosigkeit geprägten Schwebezustands erwächst. Unwillkürlich tritt dadurch der Traum als privilegierter Wahrnehmungsmodus der ausgehebelten Logik, in dem das Disparate in unerwarteter Weise miteinander in Konnex treten kann und in dem die klaren Sinnkonturen in ein offenes ‚Indécis‘ übergehen, ins Bewusstsein.<sup>12</sup>

Das traumartige Verfließen der Antonyme „aube“ und „soleils couchants“ bedingt, dass jene die beiden Begriffe semantisch unterscheidenden Merkmale überspielt werden. Umso stärker tritt das sie verbindende, die Inszenierung der semantischen „*méprise*“ erst ermög-

lichende Charakteristikum in den Fokus: Beide Begriffe bezeichnen Schwellensituationen, die mit der Konnotation des Abschieds versehen sind, und als solche markieren sie Erfahrungsräume des Melancholischen.<sup>13</sup> Die aufgrund ihrer Überlagerung konturenlos gewordenen Konzepte „aube“ und Sonnenuntergang treten somit in „Soleils couchants“ auf ihre Essenz reduziert in Erscheinung: Gleichmaßen werden sie als Auslöser einer tiefen Melancholieempfindung ausgewiesen.

Die sich in der Überblendung von Morgenröte und Sonnenuntergang realisierende Irritation des Sinns erfährt nun durch das Syntagma „soleils couchants“ eine Potenzierung. Denn die Pluralisierung der untergehenden Sonne sprengt den durch das Weltwissen des Lesers konstituierten Rahmen und bewirkt somit eine Irrealisierung der Szenerie. Auch Hugo verwendet den Plural. Der signifikante Unterschied besteht jedoch darin, dass sich Hugos Werk aus sechs Sonnenuntergangsgedichten konstituiert. Da jedes Gedicht als ein ‚merveilleux tableau‘ die Schwellensituation des Sonnenuntergangs in den Blick nimmt, entsteht der Eindruck einer Galerie, die zum einen die Wahrnehmung einzelner Impressionen ermöglicht und zum anderen den sich sukzessive vollziehenden „Wandel der Gestimmtheit des lyrischen Ichs“ (Warning 1997, 183) zur Anschauung bringt. Bei Verlaines „Soleils couchants“ handelt es sich hingegen um ein Einzelgedicht, sodass die oben beschriebene Lesart ausgeschlossen wird. Das Bild der „soleils couchants“ erscheint als surreales, sich jeder Bedeutungszuschreibung zunächst entziehendes Phantasma und ist daher, in viel höherem Maße noch als die Sonnenuntergangs-Tableaux Hugos, als ‚merveilleux tableau‘ zu bezeichnen. Ganz anders als dem tradierten Topos des Sonnenuntergangs, der als Chiffre der Melancholie mit dem ‚Précis‘ einer festgelegten Bedeutung verbunden ist, eignet dem Bild des pluralisierten Sonnenuntergangs das Potenzial, den Leser zu überraschen. Durch die Pluralisierung erfährt das topische Bild des Sonnenuntergangs eine Erschütterung: Es wird zu einer unvorhersehbaren (cf. Stierle 1997a, 228 und 1997b, 136f.), die Imagination des Lesers stimulierenden „bonne aventure“ (Verlaine 1962, 327). Durch die Rückführung des Topos ‚soleil couchant‘ in eine nun wieder bedeutungsoffene, nach Interpretation verlangende poetische Metapher (cf. Stierle 1997a, 228) wird die radikale Abwendung von der Rhetorik<sup>14</sup> als wesentliches Merkmal der poetischen Sprache Verlaines sichtbar: Statt auf kalkulierbare Wirkungen und vorhersehbare Effekte tradierter Topoi zu setzen, entwirft der Dichter neue poetische Bilder, die sich in ihrer Sinnoffenheit als Annäherungen der Wortsprache an die areferentielle Musik deuten lassen. Zahlreiche Exegeten haben diese Sinnoffenheit der poetischen Metapher „soleils couchants“ durch ihre Interpretationen überspielt und versucht, den mit der Pluralisierung einhergehenden logischen Bruch kraft ihrer Imagination zu schließen.<sup>15</sup> Doch alle Versuche, das semantische ‚Indécis‘ in ein ‚Précis‘ zu überführen, scheitern zwangsläufig, denn das Bild bleibt, der Intention des Autors entsprechend, als Zeichen unlesbar. Hugo spricht dem ‚merveilleux tableau‘ des Sonnenuntergangs das Potenzial zu, zum Auslöser einer tiefgründigen, schließlich eine Erkenntnis hervorbringenden (philosophischen) Reflexion zu werden, die zunächst vom lyrischen Subjekt geleistet, dann aber auch vom Leser, der zum Zeugen einer sich prozesshaft wandelnden Weltsicht wird (cf. hierzu erneut Warning 1997, 79 und Ellmer 2007, 136f.), vollzogen wird. In

Verlaines „Soleils couchants“ hingegen wird die Möglichkeit des Erkenntnisgewinns verneint: Das wie eine flüchtige Vision aufscheinende Bild der „soleils couchants“ zieht keinerlei Reflexion nach sich. Gerade die unaufgelöste Sinndissonanz, die aus der Entkopplung des Bildes vom Realphänomen des Sonnenuntergangs und der sich faktisch vollziehenden Destruktion des Topos resultiert, ist der Nährboden, auf dem Verlaines poetisches Experiment eines Melancholiedgedichts unter neuen Vorzeichen gedeihen kann. Denn aus der Absenz eines logisch strukturierten Melancholiediskurses erwächst die Möglichkeit, den *état d'âme* der Melancholie als reine, vom Ballast der Reflexion befreite Empfindung zur Anschauung zu bringen. Dies geschieht maßgeblich durch das, was Verlaine als Musik – „[d]e la musique avant toute chose“ (v. 1) – bezeichnet. Verlaines ‚Musik‘ ist weit mehr als die Versmusik: Sie ist vielmehr Umschreibung einer subtilen, alle Parameter einbeziehenden Komposition, die auf die Erzeugung eines vielschichtigen Gesamteindrucks zielt.

Die Melancholie wird in „Soleils couchants“ nun nicht nur auf semantischer, sondern insbesondere auch auf musikalischer Ebene zur Anschauung gebracht. Von zentraler Bedeutung ist nun, dass die Melancholie als komplizierter *état d'âme* im Grunde erst durch die Musik des Textes eine klare Konturierung erhält und greifbar wird.

Insbesondere die dem Text eine jenseits der Metrik verortete Rhythmisierung verleihenden Wiederholungsstrukturen sind in diesem Zusammenhang von größter Bedeutung. Im Fluss der Verse wird der Leser von Wort zu Wort getragen. Doch immer wieder wird er auf das nach dem Titel noch vier Mal erscheinende Ausgangskonzept „soleils couchants“ zurückgeworfen. Das Scheitern der Reflexion und die Arretierung des lyrischen Ichs in einer zyklischen und entwicklungslosen Endlosbewegung des Denkens könnte mit Worten nicht eindrücklicher zur Anschauung gebracht werden. Das Konzept der Melancholie, das auch im brüchig gewordenen Topos noch präsent, jedoch chimärenhaft geworden ist, erhält gerade durch die Repetitionsbewegung eine Schärfung. Denn das immer wieder kraftvoll ins Blickfeld zurückgeholte Konzept der „soleils couchants“, welches nicht nur als innere Repräsentation einer bestimmten Szenerie, sondern zudem auch als ein sinnlich wahrnehmbarer Klangwert auftritt, atmet unverkennbar den Charakter der Insistenz. Mehr noch: Das Gefühl der Melancholie wird als eine das lyrische Ich innerlich vereinnahmende „obsession“ (Verlaine 1972, 611)<sup>16</sup> ausgewiesen. Indes bleibt die Melancholie als objektlose, nicht an Ereignisse oder Erfahrungen rückzubindende Trauer auf rationaler Ebene ungreifbar.

Geschärft wird diese durch die Wiederholungsstrukturen zur Anschauung gebrachte Melancholievorstellung nun durch das Bild der in der zweiten Gedichthälfte hinzutretenden „fantômes vermeils“, die den durch die Pluralisierung brüchig gewordenen Topos des Sonnenuntergangs fortsetzen (cf. hierzu auch Choi 2019, 5) und ihn in mehrfacher Hinsicht spiegeln. Nahegelegt wird diese Lesart zunächst durch den Reim, der die Lexeme „soleils“ und „vermeils“ verbindet und auf diese Weise eine privilegierte, über die syntaktischen Bezüge hinausweisende semantische Beziehung stiftet (cf. Stierle 2007, 213). Auch die durch die Wiederholungsfigur zur Anschauung gebrachte zyklische Bewegung findet in der zweiten Gedichthälfte eine Entsprechung und wird nun semantisch vermittelt: Die Charakterisierung „sans trêves“ unterstreicht, dass auch das Defilee rätselhafter „fantômes“ als ein nicht enden

wollendes Perpetuum mobile zu deuten ist. Interessant ist nun, welche Schlüsselrolle dem Syntagma „fantômes vermeils“ im Text „Soleils couchants“ zukommt. Denn obwohl es sich bei dem mysteriösen Geisterdefilee um eine spiegelbildliche Variation des bereits hinsichtlich seiner Konturierung verwässerten Ausgangsbildes der untergehenden Sonnen handelt, es mit Blick auf sein semantisches ‚Indécis‘ also als Potenzierung des zu Anfang beschriebenen semantischen Auflösungseffekts erscheint, entfaltet es im komplexen Zusammenspiel von semantischer und musikalischer Ebene eine unerhörte Verweiskraft, die ein kompliziertes Geflecht möglicher Bezüge entstehen lässt. Das Syntagma „fantômes vermeils“ erregt von vorneherein die Aufmerksamkeit des Lesers, da es sich um ein in der Alltagssprache selten verwendetes, dem Fachjargon der Malerei und der Goldschmiedekunst zuzuordnendes Farbadjektiv handelt. Interessant ist nun, dass es auch außerhalb der Fachsprache in den Werken eines bestimmten Lyrikers, nämlich Victor Hugo, regelmäßig in Erscheinung tritt.<sup>17</sup> Doch nicht nur als wörtliches Gedichtzitat ist „vermeils“ als Anklang an Hugo zu lesen: Denn in „vermeils“ spiegelt sich zudem das hinsichtlich seiner beiden Silbenkerne vollkommen gleiche „merveille“. Potenziert wird dieser Spiegelungseffekt durch den Umstand, dass die beiden Anfangsränder der Silben ebenfalls die gleichen Laute, die nur in vertauschter Reihenfolge auftreten, enthalten. Hugos Konzept der ‚merveilleux tableaux‘ erfahren also auch in der traumartigen Vision des Phantomdefilees eine Aktualisierung, die jedoch nicht auf semantischer Ebene, sondern einzig durch die Versmusik wahrnehmbar wird. Indes ist festzustellen, dass der Rückverweis auf Hugo durch den Umstand, dass „vermeils“ und „merveille“ lediglich ähnlich, nicht aber vollkommen gleich klingen, verschleiert wird. Hugo, das große Vorbild des jungen Verlaine, tritt somit also nur schemenhaft wie eine sich sogleich entziehende Chimäre in Erscheinung. Somit wird Hugo im Spannungsfeld zwischen Absenz und Präsenz wahrgenommen. Gewiss ist er als Hauptrepräsentant der Romantik in den Werken Verlaines allgegenwärtig. Doch gleichsam tritt er als Vertreter eines in Verlaines Augen obsolet gewordenen lyrischen Sprechens in die Absenz und wird somit für den nach Innovation und Modernität strebenden Verlaine – sinnbildlich gesprochen – zu einer untergehenden Sonne. Auch die bildliche Transformation des Ausgangsbildes und seine Überführung in das rätselhafte „fantômes vermeils“ lässt sich deuten. Denn bedingt durch die immer größer werdende ästhetische Distanznahme des zu einer eigenen lyrischen Sprache findenden jungen Dichters verliert das Ausgangsbild des Sonnenuntergangs an Schärfe und erscheint als eine nur noch vage erfassbare Verfremdung seiner selbst. Schließlich findet Hugo gemeinsam mit anderen zu „soleils couchants“ umgedeuteten Dichtern im Geisterdefilee seinen Ort.

Die Spiegelung des Großmeisters Hugo im Syntagma „fantômes vermeils“ liest sich als poetischer *coup de génie*. Denn ohne dies auf der semantischen Ebene zu thematisieren, gewährt Verlaine seinem Leser auf subtile Weise einen Einblick in eine skizzenhaft aufscheinende poetologische Reflexion, die unter anderem auch die künstlerische Selbstsituation des jungen Dichters einbezieht. An Komplexität gewinnt das Bild der „fantômes vermeils“ nun aber, weil es als Spiegelung des verfremdeten Naturbildes und korrumpierten Topos „soleils couchants“ gelesen wird, den Blick auf den Romantiker Hugo als ‚soleil couchant‘ im übertragenen Sinne lenkt und sich – darüber hinaus – noch in eine andere, dritte

Richtung öffnet: Choi hat darauf hingewiesen, dass sich die erste Silbe von „vermeils“ nicht nur als klangliche Wiederaufnahme der Wurzel des Verbs „vers[e]“ lesen lässt, sondern zudem in ihrer Inversion /rev/ ergibt, somit also auf die in Vers 9 evozierten „rêves“ zurückweist (Choi 2019, 5). Interessant ist nun, dass sich „rêves“ über den Reim mit dem zwei Verse später erscheinenden Substantiv „grèves“ verbindet, und dass genau dieser Reim in mehreren Gedichten Baudelaires zu finden ist.<sup>18</sup> Auch der Reim „soleils“ (v. 10, v. 15) – „vermeils“ (v. 12), der bedingt durch die Wiederholungsstruktur bereits innerhalb des Gedichts eine Spiegelung erfährt, lässt sich als intertextueller Verweis auf Baudelaire interpretieren.<sup>19</sup> Auch Baudelaire tritt also – klanglich evoziert durch „vermeil“ – ins Zentrum des Poems, und auch er wird im komplizierten Spiegelraum des poetischen Textes leise und diskret mit dem Konzept des Sonnenuntergangs assoziiert.

Bei „fantômes vermeils“ handelt es sich um ein Bild, das auf einer musikalischen, jenseits der Semantik verorteten Ebene Sinnbeziehungen stiftet. Dies führt nun dazu, dass die evozierten Relationen vage und unscharf bleiben. Denn der Bezug auf die sich verflüchtigen-den, nur noch sporadisch als schemenhaft verblassende „fantômes“ in die geistige Präsenz tretenden Vorbilder bleibt ein nicht festlegbarer, sodass der Leser selbst in ein Perpetuum mobile der Oszillation zwischen den denkbaren Bezugspunkten eintritt.

Das Bild der „fantômes vermeils“ liest sich als Beispiel *par excellence* für die Realisation des im Gedicht „Art poétique“ metapoetisch beschriebenen Ideals der Sinnoffenheit: Die beiden Bezugspunkte, die als ‚Précis‘ auszumachen sind (Hugo und Baudelaire), verbinden sich in „fantômes vermeils“ zu einer Einheit, in der aus der Vereinigung des Disparaten und der sich dadurch vollziehenden Auflösung der zuverlässigen Sinnkonturen ein überraschendes, nach Interpretation verlangendes ‚Indécis‘ erwächst. Im Jahr 1866 war eine solche lyrische Sprache als kühnes Experiment anzusehen. Denn eine Sprache, die sich von ihrer Festlegung auf ihre Mimesisfunktion löste und stattdessen auf die Erzeugung jenseits der Semantik verorteter Gesamteindrücke setzte, ließ eine Annäherung an die Malerei zum einen und an die areferentielle Musik zum anderen erkennen und stellte – als eine unverkennbar auf Intermedialität zielende neue lyrische Ausdrucksform – die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstformen kühn infrage. In „Soleils couchants“ wird dieser Neuentwurf lyrischen Sprechens erstmalig sichtbar. Auch wenn das Gedicht auf den ersten Blick nicht so sehr wie andere Werke Verlaines den Anspruch erhebt, metapoetisch zu sein, ist seine metapoetische Qualität nichtsdestotrotz allein aufgrund der auf konzeptueller Ebene realisierten Kopräsenz der Künste Malerei, Musik und Sprache unverkennbar. „Soleils couchants“ ist demnach als Pionierwerk zu betrachten, in dem zum einen eine neue lyrische Sprache erkennbar wird und in dem sich zum anderen die 1874 im berühmten poetologischen Gedicht „Art poétique“ geleistete metapoetische Reflexion bereits andeutet.

Es ist evident, dass mit der partiellen Auflösung der Bildsprache eine Prekarisierung der konzeptuellen Logik des Textes einhergeht. Denn das Spiel mit dem semantischen ‚Indécis‘ bedingt, dass die Bilder nicht mehr als Kohärenzstifter fungieren können. Dieser Verlust der konzeptuellen Logik ist von zentraler Bedeutung. Denn er lenkt den Blick direkt auf das auch von Mallarmé erkannte Moderne der Lyrik Verlaines. Mit Blick auf das zentrale

Thema der Melancholie lässt sich unschwer erkennen, dass ein poetischer Text, in dem die stabilen Bezüge zur Außenwelt durch die kühne Unterhöhlung der Referentialität gelöst werden, die ursprüngliche, für Verlaines Vorbilder Hugo und Baudelaire noch gültige Zielsetzung des Melancholiedichts nicht mehr einlösen kann. Die intellektuelle Ergründung der Ursache(n) des Melancholischen bleibt in einem Gedicht, in dem offensichtlich der Blick auf eine brüchig gewordene Mimesis inszeniert wird, zwangsläufig eine Leerstelle. Gewiss eignet allein dem erwachenden Bewusstsein für die brüchig gewordene Mimesis das Potenzial, Ursache des Melancholischen zu werden, dies jedoch streng genommen nur unter der Voraussetzung, dass man als Exeget einen bedauernden Blick auf das in Dissolution Begriffene präsupponiert. Eindeutig festgeschrieben wird diese naheliegende Kausalitätsbeziehung zwischen dem Blick auf die brüchig gewordene Mimesis und der Empfindung der Melancholie im Text jedoch nicht. Als Möglichkeit, die jedoch nicht in eine Gewissheit zu überführen ist, bleibt sie ein unauflösbares ‚Indécis‘.

Doch diese verbleibende Ungewissheit ist keineswegs ein Manko. Denn gerade ein Gedicht, welches die intellektuelle Ergründung der Ursachen des Melancholischen durch die Inszenierung einer brüchig gewordenen Mimesis ausschließt, vermag zuverlässig den Fokus vom Außen ins Innen zu verschieben und die Melancholie auf diese Weise als reine Stimmung (cf. Bohrer 1996, 214) beziehungsweise die Empfindung einer nur vage beschreibbaren „noble tristesse“ (Jankélévitch 1974, 298) ins Zentrum zu rücken, die um ihrer selbst willen betrachtet wird. Diese neuartige Fokussierung auf die subjektive Empfindung setzt den im Außen haltlos gewordenen Blick des Lesers voraus. Denn erst die Unlesbarkeit des *paysage* dirigiert den Blick des Lesers stringent ins Innen, wo er dem musikalisch vermittelten *état d'âme* nachspürt.

Je mehr die konzeptuelle Logik des lyrischen Textes in „Soleils couchants“ eine Prekariisierung erfährt, desto bedeutender wird die Musik des Textes als eine dem lyrischen Diskurs Kohärenz verleihende Kraft. Diese zentrale Funktion der Musik als Stifterin einer „logique intime, profonde“ (Verlaine 1962, 181) des Textes wird insbesondere im ersten Versquartett sichtbar. Die Versmusik und die auf semantischer Ebene erzeugte Sinnirritation stehen hier in einem Kontrastverhältnis. Denn während das Landschaftsbild fragil erscheint, wirkt die Versmusik wie ein in sich ruhendes, den Diskurs stabilisierendes Gerüst. Realisiert wird diese Stabilisierung insbesondere durch den regelmäßigen Kreuzreim (*rime riche*) und eine sich auf metrischer Ebene ereignende Verssynthese: In der Graphie wirken die Fünfsilber wie ein fragmentiertes Versgebilde. Doch klanglich ist dies irrelevant, da die Versmelodie und die syntaktische Struktur die Versgrenzen verschleiern. Paarweise verbinden die Kurzverse sich über ein Enjambement zu regelmäßig konstruierten, symmetrisch nach der fünften Silbe geteilten Zehnsilbern. Diese gewinnen nicht nur durch den konstant bleibenden Endreim [ʃã] („champs“ – „couchants“), sondern darüber hinaus auch durch die sich wiederholende, nun zum Binnenreim werdende *rime riche* [li] eine besondere Stabilität. Die im ersten Quartett sichtbar werdende Struktur wiederholt sich nun im zweiten, sodass eine die Versquartette überspannende klangliche Kohärenz gestiftet wird. Betrachtet man die Verse 1-8 nun als musikalische Einheit, so zeigt sich, dass die Ruhe und Stabilität vermittelnde Struktur,

die insbesondere durch den vier Mal auftretenden Endreim [fä] gestützt wird, insgesamt einen Eindruck von Eintönigkeit und Monotonie vermittelt. Dieser wiederum steht in einem zweifachen semantischen Korrespondenzverhältnis mit dem lyrischen Text: Einerseits scheint es sich bei dem skizzierten Landschaftsbild um ein monotones, wenig abwechslungsreiches *paysage* zu handeln. Zum anderen korrespondiert die Impression von Monotonie mit dem nur introspektiv wahrnehmbaren, dem Leser jedoch im zweiten Quartett offenbarten Seelenzustand des lyrischen Ichs. Erst im zweiten Quartett tritt der Sprecher durch das Possessivpronomen „mon“ (v. 7) ins Bewusstsein des Rezipienten. Die „*mélancolie*“, die nun nicht mehr als Objekt, sondern als Agens auftritt, wird nun allegorisch zu einer Art Mutterfigur, die eine sanfte Wiegebewegung („*berce*“, v. 6) ausführt. Jedoch eignet auch diesem angedeuteten Konzept einer ihr Kind sanft wiegenden Mutter der Charakter der Irrealisierung. Denn die evozierte Bewegung erweist sich als Spiegel einer tief im Inneren verborgenen, durch das aufflammende Gefühl der Melancholie wiedererwachten musikalischen Erinnerung. Konnotiert ist diese mit der Urerfahrung von Geborgenheit. Denn der sanfte Wiegerhythmus verweist auf die Urmusik des Seins, die dem Menschen aufgrund seiner ersten sinnlichen Erfahrungen im Mutterleib eingegeben ist. Auf diese Urerfahrung greift das vom Gefühl der Melancholie affizierte fühlende Subjekt nun zu und durchlebt einen in Analogie zu seiner vorgeburtlichen Lebensphase stehenden Zustand der Selbstvergessenheit („*cœur qui s'oublie*“), in dem alles Reale ausgeblendet und der Blick uneingeschränkt ins Innere gerichtet wird. Auch dem Leser wird die Erfahrung dieser Elementarbewegung des Wiegens zuteil. Denn im Gedicht wird nicht nur semantisch, sondern vor allem auch versmusikalisch durch die sich in 5 + 5 Verse gliedernden Zehnsilber ein gleichmäßiges Schwingen zur Anschauung gebracht.

Im zweiten Quartett fokussiert sich der Blick des Lesers auf das Substantiv „*cœur*“. Das Herz, seit der Antike als Sitz der Seele betrachtet (cf. Renger 2021, 180), wird in „*Soleils couchants*“ jedoch noch mit einer weiteren Konnotation belegt: Denn die Rede ist von einem „*cœur qui s'oublie*“. Das auf diese Weise implizierte Konzept des Fühlens ist demnach ein unreflektiertes Empfinden, welches nicht aus der Selbstreflexion des Individuums, sondern aus einer tranceartigen, radikalen Versenkung in die tiefste Innerlichkeit entspringt. Im zweiten Quartett wird somit eine musikalisch überspielte, sich daher fast unbemerkt vollziehende Verschiebung des Blicks sichtbar: Das Außen, welches in seiner Ungreifbarkeit ohnehin nicht als Korrespondenzlandschaft im romantischen Sinne (cf. hierzu Doms 2010, 104 und Watanabe-O'Kelly 1978, 81f.) fungieren kann, erfährt nach seinem kurzen Aufleuchten als flüchtige Impression eine Überblendung und verwandelt sich so in ein inneres *paysage triste*. Das thematische Verschwinden des Kontexts „*champs*“ findet auch auf der Klangebene eine Entsprechung. Denn betrachtet man die Endreimkonstellation der viermalig repetierten Lautfolge [fä], so zeigt sich, dass „*champs*“ über das vermittelnde „*soleils couchants*“ schließlich klanglich in seinem Homophon „*chants*“ aufgeht. Optisch bleibt das Lexem „*champs*“ freilich (als Reimwort zu „*chants*“) präsent. Doch auf klanglicher Ebene erfährt es durch den exakten Zusammenfall mit dem neu eingebrachten Konzept der erklingenden Gesänge eine Dissolution.

Auch wenn Verlaine in seinem Gedicht jegliche Reflexion über die Empfindung der Melancholie ausspart, erhält der Rezipient auf sinnlicher Ebene Einblicke in das Melancholiekonzept, vor dessen Horizont das Gedicht „Soleils couchants“ entsteht. Die Melancholie in „Soleils couchants“ ist eine sanfte, mit dem Gefühl einer tiefen inneren Arretierung einhergehende Empfindung, die eine Hinwendung zur inneren Mitte des eigenen Seins („cœur“) möglich macht. Diese Mitte ist, wie es im zweiten Quartett deutlich wird, eine musikalische. Denn das lyrische Subjekt erfährt sie als einen in seinem Inneren erklingenden „chant“, der im Gedicht auf klanglicher Ebene bereits vor seiner begrifflichen Evokation in Vers 6 durch die Präsenz seines Lautbildes [ʃã] im Endreim der empfundenen Zehnsilber hervortritt.

In der zweiten Gedichthälfte wird der Blick ins Innere nun fortgesetzt, jedoch wird der Eindruck der inneren Arretierung nun von einem ebenfalls versmusikalisch veranschaulichten, aus dem kontextuellen Rahmen einer *rêverie* erwachsenden Agitato abgelöst. Unvermittelt tritt ein neues *paysage* in den Blick, das in keinerlei logischer Verbindung zu der zuvor evozierten Feldlandschaft zu stehen scheint. Dieser unvermittelte logische Bruch wird nun zum eigentlichen Indikator des Traums, der die jegliche Grenzen der Realität sprengende Vision des rätselhaften Phantomdefiles hervorbringt. Gerade die sich im Bild der „fantômes“ manifestierende maximale Auflösung der Referentialität bedingt nun, dass die über das Referentielle hinausweisende Versmusik als neuartige Bedeutungsebene in den Blick gerät. Musikalisch verhält das zweite Versoktett sich kontrastiv zur ersten Gedichthälfte. Dies zeigt sich zunächst auf syntaktischer Ebene: Während die erste, sich in zwei syntaktisch einfache Aussagesätze gliedernde Gedichthälfte klar und übersichtlich wirkt, verfließen die Verse der zweiten Hälfte zu einem konturenlos erscheinenden zusammenhängenden Syntaxgebilde. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die fast vollständige Absenz jeglicher die Versmelodie gliedernder Konnektoren. Lediglich am Beginn des Schlussoktetts steht die Konjunktion „Et“. Doch was nun folgt, ist eine unvermittelte Reihung verschiedener Vorstellungen, denen aufgrund der asyndetischen Struktur der Charakter sprunghaft in Erscheinung tretender Traumbilder eignet. Der neunte Vers („Et d'étranges rêves“) scheint zunächst einen weiteren, sich an die beiden Aussagesätze der ersten Gedichthälfte anschließenden Deklarationssatz einzuleiten. Syntaktisch wird der begonnene Satz jedoch sogleich von einer sich über die Versgrenze hinweg erstreckenden Apposition („Comme des soleils / Couchants sur les grèves“) unterbrochen, sodass ein Spannungsmoment entsteht. Potenziert wird dieser Effekt durch Vers 12. Denn statt des Verbuns, das erwartungsgemäß hinter dem Einschub stehen müsste, folgt eine zweite Apposition („fantômes vermeils“), die als Metapher auf das Syntagma „d'étranges rêves“ antwortet. Erst in Vers 13 wird die erzeugte syntaktische Spannung aufgelöst, indem das Verb „Défilent“ erscheint und im folgenden Vers sogleich repetiert wird. Doch der Satz wird syntaktisch auch nach dieser vorläufigen Beruhigung noch nicht zu seinem Ende geführt, da erneut die Bilder „soleils couchants“ und „les grèves“ evoziert werden, wobei diesmal ihre Relation zu den „fantômes“ durch „pareil à“ scheinbar erhellt wird.

Das konturenlose und vor allem spannungsvolle Syntaxgebilde der zweiten Gedichthälfte korrespondiert insofern mit der semantischen Ebene, als eine Projektion der brüchig gewor-

denen Logik des im Zeichen des Traums stehenden Diskurses auf eine von Brüchen und Verwerfungen markierte Syntax stattfindet. Festzustellen ist, dass die sich in der ersten Gedichthälfte bereits andeutenden Sinnirritationen im zweiten Oktett eine Potenzierung erfahren. Doch anders als in der ersten Hälfte, in der das semantisch Inkohärente durch die Versmusik überspielt wird, verhält die Musik des Textes sich in der zweiten Hälfte nun affirmativ zu dem semantisch erzeugten ‚Indécis‘. Sichtbar wird dies auch auf metrischer Ebene. Denn ein strukturell komplexes, unregelmäßiges Versgerüst verleiht dem Konzept der Instabilität eine Evidenz. Äußerlich bleibt der Fünfsilber erhalten. Doch anders als im ersten Oktett lassen die Verse sich nicht mehr durchgängig zu größeren Einheiten zusammenfassen, sodass erstmalig eine heterometrische Struktur sichtbar wird. Vers 9 steht isoliert. Die Verse 10 und 11 wiederum verlangen durch die grammatikalische Untrennbarkeit des Syntagmas „soleils couchants“ nach Synthese, sodass erneut ein *décasyllabe* entsteht. Dieser verhält sich – musikalisch – aufgrund seiner asymmetrischen Binnenstruktur (7 + 3) jedoch vollkommen anders als die im ersten Versoktett entstehenden Zehnsilber. Diese Asymmetrie hat Konsequenzen. Denn da sie Temposchwankungen des Versflusses mit sich bringt, bringt sie die Stabilität des Versgerüsts gefährlich ins Wanken. Die siebensilbige Einheit suggeriert zunächst ein Accelerando, während die sich anschließende dreisilbige Einheit den Versfluss wieder ausbremst (Ritardando). In den Versen 12 und 13 erfährt der Versfluss wieder eine Beruhigung, da die Fünfsilber nun erneut in der Struktur zweier sehr kurzer Einzelverse oder aber als symmetrisch geteilter Zehnsilber aufzufassen sind. Doch bereits im Folgevers wird die Rückkehr zum gleichmäßigen Bewegungsmuster eines konstanten Fließens erneut infrage gestellt. Eine erste Störung erfährt der metrische Fluss in Vers 14 durch das Komma hinter „Défilent“, welches ein kurzes Innehalten, in dem der Versfluss für einen Moment zum Stillstand kommt, suggeriert. Doch sogleich erfolgt durch die beiden in Folge gesetzten Enjambements (vv. 14/15 und 15/16) wieder eine Beschleunigung. Ab Vers 14 ist eine regelrechte Destruktion der metrischen Struktur zu beobachten. Denn während bis zu diesem Vers die Gliederung in fünf bzw. zehn Silben nicht nur optisch, sondern vor allem auch auditiv nachvollziehbar war, zeigt sich nun ein Verskonstrukt, welches das Ohr nicht nur herausfordert, sondern an der Aufgabe, die metrische Struktur zu erfassen, scheitern lässt. Die Verse 14 und 15 stellen keine geschlossenen Einheiten dar, sondern sie verbinden sich, bedingt durch die grammatikalische Untrennbarkeit des Syntagmas „soleils couchants“, mit den beiden ersten Silben von Vers 16. Aus dieser versübergreifenden Zusammenführung resultiert ein Zwölfsilber, der sich dem Ohr jedoch aufgrund seiner vollkommen unregelmäßigen Gliederung nicht als solcher offenbart: Denn anders als der durch eine Mittelzäsur oder, weitaus seltener, durch eine ternäre Teilung charakterisierte Alexandriner weist dieses zwölfsilbige Verskonstrukt eine asymmetrische Struktur auf und zerfällt in sieben (2 + 5) plus fünf (2 + 3) Silben, sodass er auditiv nicht wahrnehmbar ist und somit keine versmusikalische Relevanz besitzt.

Das zweite Oktett kann als Experimentierfeld betrachtet werden, auf dem Verlaine das Konzept der Auflösung auf die Metrik überträgt. Aus diesem Experimentieren resultieren klangliche Strukturen, die die metrische Gebundenheit der lyrischen Sprache verschleiern. Zwar bleibt sie optisch präsent, doch *realiter* wird eine Sprache geschaffen, die in der An-

näherung an die Prosa Raum für die Wahrnehmung des sprachlichen Elementarrhythmus (cf. hierzu Hlawiczka 1971, 385) schafft.

In der zweiten Gedichthälfte erzeugt Verlaine eine metrische Struktur, die eine neue, bis dahin noch nicht aufgezeigte Facette der Melancholie zur Anschauung bringt: Allein die beschriebenen Temposchwankungen und das unaufhörliche metrische Fließen des haltlos gewordenen Versgebildes lassen die Impressionen von Ruhelosigkeit und Aufgewühltheit entstehen, die an die Stelle des Eindrucks der inneren Arretierung treten. Nur das regelmäßige, um die Laute [ɛv] und [ɛj] kreisende Schema des Kreuzreims, welches durch den eingeschobenen Vers 15 lediglich für einen kurzen Augenblick erschüttert wird, verleiht dem metrisch und semantisch diskontinuierlichen Diskurs als ein übergeordnetes musikalisches Gerüst Halt und verhindert so seinen Zerfall.

Die Melancholie tritt in „Soleils couchants“ als nuancenreicher, nicht auf eine bestimmte Empfindung festlegbarer *état d'âme* in den Fokus und konstituiert sich als ein spannungsvolles Wechselspiel disparater Empfindungen. Innere Versenkung, Obsession und Ruhelosigkeit sind nur einige Facetten der komplizierten Stimmung des Melancholischen. In der Fokussierung auf die Melancholie als reine, vom Ballast der Reflexion befreite Stimmung geht Verlaine in Opposition zu seinen Vorbildern. Vor allem aber offenbart er in „Soleils couchants“ erstmalig eine lyrische Sprache, die aus dem Zusammenspiel von Semantik und Versmusik eine neue Ausdruckskraft schöpft. Die Basis für Verlaines innovative lyrische Sprache ist die Emanzipation der Versmusik, die nicht länger als beiläufig wahrgenommenes *Accompagnement* des bildlich Vermittelten fungiert, sondern nunmehr als eigenständige Bedeutungsebene in Erscheinung tritt.<sup>20</sup> Festzustellen ist, dass Verlaine diesbezüglich ein prominentes Vorbild vor Augen hatte. Denn bereits bei Baudelaire finden wir Gedichte, die die Musik prominent in den Mittelpunkt rücken.<sup>21</sup> Doch erst die Auflösung der semantischen Konturen und die Verabschiedung vom Organisationsprinzip der diskursiven Logik erlauben es, die Musik zur eigentlichen Quelle der ‚logique intime‘ des lyrischen Textes werden zu lassen.

## Endnoten

- 1 Julia Lichtenthal ist Doktorandin an der Universität des Saarlandes. Sie forscht zur französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts. In ihrer Dissertation widmet sie sich der Frage nach Paul Verlaines Poetik des Musikalischen.
- 2 Durch das Adjektiv „saturniens“ knüpft Verlaine an den im Zeichen der Astralmedizin stehenden mittelalterlichen Melancholiediskurs an, den er in dem der Sammlung vorangestellten Gedicht „Les sages d'autrefois“ (Verlaine 1962, 57) mit der antiken Humoralpathologie (cf. hierzu Klibansky/Panofsky/Saxl 2015, 39) verbindet. Diese Synthese darf als Reflexion der sich in der Renaissance ereignenden Entstehung eines neuen Melancholiekonzepts gelesen werden. Dieses wird nicht nur durch die Zusammenführung von Humoralpathologie und Astralmedizin, sondern insbesondere auch die Nobilitierung der ehemals als *acedia* diskriminierten Melancholie zur

*melancolia generosa* charakterisiert (cf. Böhme 1988, 94). In der Renaissance etabliert sich die Überzeugung einer Zwiegesichtigkeit des Melancholischen: Zwar ist die Melancholie einerseits Auslöserin eines verzweifelte[n] Schmerzes, jedoch wird sie gleichsam zum Quell „manischer Inspiration“ (cf. Böhme 1988, 94). Diesem Melancholiebild verleiht unter anderem auch Dürers Stich *Melencolia I* eine Evidenz (cf. Böhme 1988, 94). Circa ein Jahrhundert nach der Entstehung von Dürers Stich erfährt das Phänomen der Melancholie durch Robert Burton erstmalig eine umfassende wissenschaftliche Reflexion. In *The Anatomy of Melancholy* (1621) zeichnet Burton ein facettenreiches Bild der Melancholie, welches auf historischen, philosophischen und medizinischen Betrachtungen aus zwei Jahrtausenden basiert (cf. Burton 1989, xxv). Im ersten Teil der Abhandlung, in der die Arten, Ursachen und Symptome der Melancholie dargestellt werden, tritt der in Dürers Stich schon sichtbar werdende Konnex zwischen Gelehrtentum und Melancholie in den Fokus: Burton, der die Melancholie nach wie vor als „malady“ bezeichnet, widmet sich der Frage, warum die durch ihre Liebe zum Lernen („Love of Learning“, Burton 1989, 302) charakterisierten „students“ sich besonders häufig als Melancholiker offenbaren (cf. Burton 1989, 302f.). Das Bild des wissensdurstigen und zugleich melancholischen Gelehrten erfuhr im 19. Jahrhundert eine Konsolidierung. Es verband sich nun allerdings mit der vorherrschenden Überzeugung, dass es sich bei der Melancholie nicht um eine stabile Eigenschaft, sondern vielmehr um eine temporäre Gefühlslage handelt (cf. hierzu Klibansky/Panofsky/Saxl 2015, 323).

- 3 Zahlreich sind die in den *Poèmes saturniens* enthaltenen direkten Verweise auf Dürers Stich. Genannt sei exemplarisch die mit „Melancholia“ überschriebene erste Sektion der Sammlung. Ferner wissen wir aufgrund eines Briefes, den Verlaine am 6. November 1872 an Edmond Lepelletier gerichtet hat, dass er sogar Nachdrucke einzelner Werke (*S' Jérôme* und *Melencolia I*) besaß (cf. Pakenham 2005, 269).
- 4 Im dritten Werk seiner *Ariettes oubliées* bezeichnet Verlaine diese objektlos gewordene Trauer als „deuil sans raison“ (Verlaine 1962, 192, v. 12).
- 5 Erst recht spät hat Verlaine seine innovative lyrische Sprache metapoetisch reflektiert; das bekannteste Zeugnis seiner poetologischen Reflexion ist das berühmte Gedicht „Art poétique“ (Verlaine 1962, 326f., cf. hierzu auch Lichtenthal 2015, 243-247). Doch unschwer ist zu erkennen, dass die im Programmgedicht beschriebenen Ideale sich bereits im lyrischen Frühwerk des Autors manifestieren.
- 6 Verlaine selbst hat seine frühen Gedichte in einem Brief an Mallarmé vom 22. November 1866 als „essais“ bezeichnet (cf. Pakenham 2005, 99).
- 7 Zum Motiv des Sonnenuntergangs in der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts cf. Laroche (2007). Zu seiner Verwendung in den Werken Baudelaires und Hugos cf. u. a. Schellino (2013, 129-143), Warning (1997) und Ellmer (2007, hier insbes. 114-140).
- 8 Zur Frage, welche „Maîtres“ der französischen Poesie für Verlaine besonders bedeutend waren, cf. u. a. die Ausführungen Olivier Bivorts (2007) und Jacques Borels (1962, 49f.).
- 9 Diesen Gedanken formuliert auch Mallarmé in seinem bereits zitierten Brief an Verlaine vom 20. Dezember 1866: „[J]e vous dirai avec quel bonheur j'ai vu que de toutes les vieilles formes semblables à des favorites usées, que les poètes héritent les uns des autres, vous avez cru devoir forger un métal vierge et neuf [...]“ (Pakenham 2005, 103)

- 10 Die Bedeutungsoffenheit des kühnen Bildes wird insbesondere durch die Vielzahl der Interpretationen, die es erfahren hat, deutlich. Fónagy beispielsweise liest die Assoziation der Melancholie mit einer Flüssigkeit als Indiz für kindliche Vorstellungen und Denkmuster (cf. Fónagy 1973, 92). Éric Thil hingegen interpretiert die evozierte „présence du liquide“ als Anspielung auf die eng mit dem Melancholiekonzept verbundene Vorstellung vergossener Tränen (cf. Thil 2021, 170).
- 11 Die Assoziation der semantischen Dissolution mit dem Vorgang des Aquarellierens ist vor allem dann plausibel, wenn die skizzierte Landschaft als eine gemalte Landschaft gedeutet wird. Nahelegend ist diese Interpretation aufgrund des durch den Titel „Soleils couchants“ geleisteten intertextuellen Verweises auf Hugos Großgedicht, welches mit dem Motto „Merveilleux tableaux que la vue découvre à la pensée“ (Hugo 1964, 298) überschrieben ist. Auch wenn Verlaine – anders als Hugo – die Ineinsetzung von Gedicht und Tableau nicht explizit vornimmt, wirken seine Landschaften stets, wie mit Nicolas Wanlin festzustellen ist, artifiziell (cf. Wanlin 2008, 29). Liest man sein Gedicht nun im Bewusstsein, dass Verlaine sein Landschaftsbild in Analogie zu Hugo als ‚merveilleux tableau‘ entworfen haben könnte, erhält das Verbum „verser“ eine neue Bedeutung. Denn es lässt unwillkürlich die Nass-in-Nass-Technik der Schüttung, bei der Farbe auf einen nassen Untergrund geträufelt wird, in den Blick treten. Die auf diese Weise evozierte Aquarellmalerei wird zur metaphorischen Umschreibung einer sich im lyrischen Text vollziehenden und intentionell vom Dichter geleisteten Entgrenzung des Sinns.
- 12 Den Bereich, in dem sich solche Verschmelzungsvorgänge des ursprünglich Disparaten ereignen, bezeichnet Verlaine im Gedicht „Art poétique“ auf das Vokabular der Malerei rekurrierend als „nuance“: „Oh! la nuance seule fiancé / Le rêve au rêve et la flûte au cor“ (Verlaine 1962, 327). Cf. hierzu auch die Aufführungen in Lichtenthal (2015, 255ff.).
- 13 Der Sonnenuntergang als Transgressionsbereich, in dem der Tag zu Ende geht, ist als Abschiedsmotiv in der Literatur präsenter als der Sonnenaufgang, der gemeinhin eher mit dem Konzept des Neubeginns konnotiert erscheint. Anders verhält es sich indes in der mittelalterlichen Dichtung des Minnegesangs, die den Sonnenaufgang als Stunde der schmerzvollen Trennung der sich (heimlich) Liebenden in den Blick nimmt. Mit der provenzalischen *alba* und dem mittelhochdeutschen *Tagelied* entstanden Gattungen, die sich thematisch ausschließlich mit dem Sonnenaufgang als Abschiedsstunde beschäftigen. Repräsentative Beispiele stammen von Wolfram von Eschenbach („Den morgenblic bî wahtaers sange erkôs“) oder Oswald von Wolkenstein („Ich spür ain lufft“). Prominent tritt das Morgengrauen als Abschiedsmotiv auch in Shakespeares *Romeo and Juliet* in Erscheinung (cf. Schneider 2012, 276).
- 14 „Prends l'éloquence et tords-lui son cou!“, fordert der Dichter in seinem „Art poétique“ (Verlaine 1962, 327).
- 15 Cf. hierzu exemplarisch Fónagy (1973, 91) und Choi (2019, 5).
- 16 Als ein Dichter, der der Versmusik besondere Aufmerksamkeit schenkte, war Verlaine auf die Wirkung von Wiederholungsstrukturen in besonderem Maße sensibilisiert. Vor allem wusste er jedoch aufgrund seiner Beschäftigung mit den großen Meistern der Literatur um den unauflöshlichen Konnex zwischen Melancholie und Repetition, der sich im Laufe der Geschichte herausgebildet hatte. An erster Stelle sei an dieser Stelle auf Petrarca verwiesen, der die Wiederholung

- zur Ausdrucksform der „insistenten poetischen Trauerarbeit“ werden ließ (cf. Stierle 2016, 47). Auch Charles d’Orléans, der als einer der produktivsten Lyriker des ausgehenden Mittelalters für Verlaine ein wichtiger Referenzpunkt war, ließ die Wiederholung in seinen Werken zur Sprache der Melancholie werden. Dass sich Verlaine speziell mit Blick auf „Soleils couchants“ an Charles d’Orléans inspiriert hat, zeigt Norma Lorre Goodrich (1967, 179). Schließlich ist – erneut – Baudelaire als wichtige Inspirationsquelle zu nennen. Baudelaire habe es verstanden, durch Wiederholungsfiguren dem Gefühl der „obsession“ eine Evidenz zu verleihen (Verlaine 1972, 611).
- 17 Es findet sich beispielsweise im 10. Vers der 8. Ode des vierten Buches (cf. Hugo 1964, 228).
- 18 Er figuriert beispielsweise in „L’ennemi“ (Baudelaire 1975, X, 16) und „Horreur sympathique“ (Baudelaire 1975, LXXXII, 78).
- 19 Auch er ist in „L’ennemi“ (Baudelaire 1975, X, 16) zu finden.
- 20 Auf den Zusammenhang zwischen Dereferentialisierung und Musikalisierung der Sprache geht auch Werner Wolf ein. Mit Blick auf De Quinceys „Dream Fugue“ (1849) stellt Wolf fest, dass De Quincey mit der Auflösung der „traditional mimesis“ spielt und durch die Musikalisierung des Textes komplizierte „disharmonious psychic states“ zur Anschauung bringt. An die Stelle der „mimesis of outer reality“ tritt somit in De Quinceys „psycho-narration“ eine „mimesis of consciousness“ (cf. Wolf 1999, 120). Mit Blick auf dieses Charakteristikum treten De Quinceys „Dream Fugue“ und Verlaines „Soleils couchants“ in ein Analogieverhältnis. Beide Werke lassen sich als literarische Experimente mit Pioniercharakter begreifen (cf. Wolf 1999, 123f.), in denen sich die Zielsetzung, dem menschlichen *état d’âme* versmusikalisch eine Evidenz zu verleihen, in je singulärer Weise realisiert.
- 21 Cf. hierzu Thomas Klinkerts Interpretation des Gedichts „La musique“ (cf. Klinkert 2020, 9f.).

## Bibliografie

- Baumann, Inga: *Räume der rêverie. Stimmungslandschaften und „paysage imaginaire“ in der französischen Lyrik von der Romantik bis zum Surrealismus*. Tübingen: Narr, 2011.
- Bivort, Olivier: „Autocritique des Poèmes saturniens“. In: *Fabula/Les colloques: Verlaine, reprises, parodies, stratégies* (29.12.2007), <https://doi.org/10.58282/colloques.842> (Zugriff 30.10.2024).
- Böhme, Hartmut: „Zur literarischen Rezeption von Albrecht Dürers Kuperstich *Melencolia I*“. In: Schönert, Jörg / Segeberg, Harro (Hg.): *Polyperspektivik in der literarischen Moderne. Studien zur Theorie, Geschichte und Wirkung der Literatur*. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1988, 83-119.
- Bohrer, Karl Heinz: *Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Borel, Jacques: „Poèmes saturniens“. In: Paul Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel. Paris: Gallimard, 1962, 45-56.
- Burton, Robert: *The Anatomy of Melancholy*. Edited by Thomas C. Faulker / Nicolas K. Kiessling / Rhonda L. Blair. With an Introduction by J. B. Bamborough. Oxford: Clarendon Press, 1989.

- Choi, In-Ryeong: „Emergence of Complexity in Poetry: *Soleils couchants* by Verlaine“. In: *Palgrave Communications* 5,82 (2019), 1-7.
- Doms, Misia Sophia: *Die Viel-Einheit des Seelenraums in der deutschsprachigen barocken Lyrik*. Berlin/ New York: De Gruyter, 2010.
- Egelhaaf-Wagner, Martina: *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart: Metzler, 1997.
- Ellmer, Gabi: *Stadterfahrung und Stadtdarstellung in der Lyrik Victor Hugos zwischen Romantik und Moderne*. Doktorarbeit. Universität Saarbrücken 2007. Online verfügbar unter: [https://publikationen.sulb.uni-saarland.de/bitstream/20.500.11880/23556/1/Stadterfahrung\\_und\\_Stadtdarstellung\\_in\\_der\\_Lyrik\\_Victor\\_Hugos\\_Zwischen\\_Romantik\\_und\\_Moderne.pdf](https://publikationen.sulb.uni-saarland.de/bitstream/20.500.11880/23556/1/Stadterfahrung_und_Stadtdarstellung_in_der_Lyrik_Victor_Hugos_Zwischen_Romantik_und_Moderne.pdf) (Zugriff 30.10.2024).
- Finke, Ulrich: „Dürers *Melancholie* in der französischen und englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts“. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 30 (1976), 67-94.
- Fónagy, Ivan: „À propos de la transparence verlainienne“. In: *Langages* 31 (1973), 90-102.
- Hlawiczka, Karol: „Musikalischer Rhythmus und Metrum“. In: *Die Musikforschung* 24,4 (1971), 385-406.
- Hugo, Victor: *Les Orientales. Les feuilles d'automne*. Édition présentée, établie et annotée par Pierre Albouy. Paris: Gallimard, 1964.
- Jankélévitch, Vladimir: *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion, 1974.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.
- Klibansky, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Üs. Christa Buschendorf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 82015.
- Klinkert, Thomas: „Poésie et musique chez Baudelaire et Verlaine“. In: *ATeM* 5,2 (2020), 1-16, [https://doi.org/10.15203/ATeM\\_2020\\_2.06](https://doi.org/10.15203/ATeM_2020_2.06) (Zugriff 05.11.2024).
- Laroche, Hugues: *Le crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2007.
- Lichtenthal, Julia: „Un instant à la fois très vague et très aigu...“. Der Augenblick und seine musikalische Transgression in der Lyrik Paul Verlaines“. In: Herold, Milan / Bernsen, Michael (Hg.): *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania*. Berlin u.a.: De Gruyter, 2015, 243-261.
- Lorre Goodrich, Norma: *Charles of Orléans. A Study of Themes in his French and in his English Poetry*. Genf: Droz, 1967.
- Pakenham, Michael (Hg.): *Correspondance générale de Verlaine I (1857-1885)*. Paris: Fayard, 2005.
- Renger, Almut-Barbara: „Herz“. In: Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012, 180.
- Schellino, Andrea: „Décadence et crépuscule. Le soleil couchant dans l'œuvre de Baudelaire“. In: *L'Année Baudelaire* 17 (2013), 129-143.
- Schneider, Steffen: „Morgenröte/ Sonnenaufgang“. In: Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012, 275-276.
- Schuster, Peter-Klaus: „Das Bild der Bilder. Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich“. In: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 1 (1982), 72-134.

- Stierle, Karlheinz: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*. München: Fink, 1997. [=1997a]
- Stierle, Karlheinz: „Rhétorique et poésie de la métaphore. La métaphorologie du souvenir chez Charles Baudelaire“. In: Bonnefoy, Yves (Hg.): *Poésie et rhétorique. La conscience de soi de la poésie*. Paris: Lachenal & Ritter, 1997, 135-150. [= 1997b]
- Stierle, Karlheinz: *Das große Meer des Sinns. Hermenautische Erkundungen in Dantes Commedia*. München: Fink, 2007.
- Stierle, Karlheinz: „Brücken in Paris und anderswo“. In: Lichtenthal, Julia / Narr-Leute, Sabine / Steurer, Hannah (Hg.): *Le Pont des Arts. Festschrift für Patricia Oster zum 60. Geburtstag*. Paderborn: Fink, 2016, 39-52.
- Thil, Éric: „À quoi rêvent les poètes? Le temps du rêve dans les *Poèmes saturniens* de Verlaine“. In: Vordermayer, Laura / Quintes, Christian (Hg.): *Zeiterfahrung im Traum. Was war, was ist, was sein wird*. Paderborn: Brill, 2021, 155-175.
- Verlaine, Paul: *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi et annoté par Yves-Gérard. Édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel. Paris: Gallimard, 1962.
- Verlaine, Paul: *Œuvres en prose complètes*. Texte établi et annoté par Jacques Borel. Paris: Gallimard, 1972.
- Wanlin, Nicolas: „Références artistiques dans *Poèmes saturniens* et *Fêtes galantes*“. In: Guyaux, André (Hg.): *Les premiers recueil de Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*. Paris: Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2008, 25-39.
- Warning, Rainer: „Schwellenerfahrung und Epochenschwelle. Hugo, *Soleils couchants* und Baudelaire, *Les deux crépuscules de la grande ville*“. In: Warning, Rainer: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 179-218.
- Watanabe-O’Kelly, Helen: *Melancholie und die melancholische Landschaft. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts*. Bern: Francke, 1978.
- Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1999.