

W I E N E R
digitale
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Sascha Rothbart

Das Imaginäre der Stimme
Grain und allure in Rimbauds Sonett Voyelles

DOI: 10.25365/wdr-03-02-05

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

Das Imaginäre der Stimme

Grain und *allure* in Rimbauds Sonett *Voyelles*

- 1 *Voyelles* ist ein Gedicht, das viel Tinte hat fließen lassen. In den großen Interpretationen ist, von einigen Ausnahmen abgesehen, kaum Bezug auf die Stimme genommen worden. Die vorliegende Studie rückt diese dagegen in den Mittelpunkt der Lektüre. Die These lautet: *Voyelles* knüpft poetische und imaginierende Beschreibungen weder an Laute (Phoneme) noch an Buchstaben (Grapheme), sondern an *Stimmqualitäten* und kann so als lyrischer Schlüsseltext zur Ästhetik der Stimme betrachtet werden. Dabei erscheint die Stimme als zutiefst multimodales Phänomen, in dessen Wahrnehmung der Tastsinn stark eingebunden ist – denn keineswegs werden den Vokalen nur Farben zugeordnet. Anhand von Roland Barthes' Idee einer Körnung der Stimme, Pierre Schaeffers Kategorien *grain* und *allure* sowie Ivan Fónagys Begriff der phonetischen Metapher wird dieser taktile Stimmbezug hier reflektiert.

Voyelles

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles,
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
– O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

(Rimbaud 2009: 168)¹

2

Vokale

A schwarz E weiß I rot U grün O blau – vokale
Einst werd ich euren dunklen ursprung offenbaren:
A: schwarzer samtiger panzer dichter mückenscharen
Die über grausem stanke schwirren · schattentale.

E: helligkeit von dämpfen und gespannten leinen ·
Speer stolzer gletscher · blanker fürsten · wehn von dolden.
I: purpurn ausgespienes blut ·
gelach der Holden Im zorn und in der trunkenheit der peinen.

U: räder · grünlicher gewässer göttlich kreisen ·
Ruh herdenübersäter weiden · ruh der Weisen
Auf deren stirne schwarzkunst drückt das mal.

O: seltsames gezisch erhabener posaunen ·
Einöden durch die erd- und himmelsgeister raunen.
Omega – ihrer augen veilchenblauer strahl.
(Rimbaud 2007: 49. Übers. Stefan George)²

- 3 Der erste Vers ordnet den fünf genannten Vokalen Farben zu. Ab dem dritten Vers werden den Vokalen jeweils eine Folge oder ‚Liste‘ von Ausdrücken angefügt, die sich scheinbar beschreibend auf diese zurückbeziehen („A, noir corset velu des mouches éclatantes/Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, / Golfes d’ombre“ / „A: schwarzer samtiger panzer dichter mückenscharen / Die über grausem stanke schwirren · schattentale.“ usf.) und deren appositiven Charakter Jean-Luc Steinmetz betont hat (Steinmetz 2005: 21). Die Rolle und die Funktionsweise dieser Appositionen sind es, die im Zentrum der nachfolgenden Überlegungen stehen.
- 4 Die Kritik hat zahlreiche Erklärungsmodelle geliefert, wie die Zuordnung von Vokal und Farbe zu verstehen sein könnte. Dabei lassen sich einige grundlegende Deutungsfamilien unterscheiden: Die ‚graphische Deutung‘ besagt, dass die Verbindung von Vokal und Farbe über die Form der Buchstaben hergestellt wird. Der Urheber dieser Deutung ist bekanntlich Lucien Sausy, welcher schreibt: „Für den Dichter ist eine Fliege ein A im Flug“ (Sausy 1933: 4 [Übers. S.R.]).
- 5 Die ‚phonologische Deutung‘ begreift den Vokal hingegen von seiner lautlichen Seite, d.h. die Farbzusammenhänge werden durch lautliche Merkmale der Vokale gestützt (z.B. hell-dunkel, offengeschlossen etc.). In die Gruppe der phonologischen Deutung fallen letztlich alle Deutungen, die von einer Synästhesie, von Inter- oder Multimodalität ausgehen (die graphische Deutung verbleibt hingegen ganz im Visuellen). Die vorliegende Lektüre ordnet sich grob dieser zweiten Gruppe zu, nicht ohne sie jedoch zu kritisieren. Der zentrale Ansatzpunkt für diese Kritik lautet: Indem von den Vokalen als standardisierten Phonemen ausgegangen wird, gerät die *Stimme* aus dem Blickfeld. Zur Debatte steht, ob es sich nicht vielmehr um die Beschreibung von *realisierten* Vokalen handelt bzw. um eine ‚stumme‘ Realisierung der Vokale durch den Text. Man könnte daher also von einer *phonetischen* Deutung sprechen.³ Zu diesem Zweck soll auf ein (neben dem Akustischen und Visuellen) drittes, im Text prominentes Sinnesgebiet hingewiesen werden, dem hier eine vermittelnde Funktion zugeschrieben wird: das Taktile. *Voyelles* weist eine ausgeprägte materielle Imagination auf, die hier mit einer materiellen Auffassung der Stimme in Verbindung gebracht wird. Die daran geknüpfte These lautet: Rimbauds Sonett zeugt von einem haptischen Stimmlernen, wie es u.a. von Roland Barthes, Ivan Fónagy und indirekt auch von Pierre Schaeffer beschrieben wird⁴. Die Zuordnung von Farbe und Vokal wird dabei als weitgehend kontingent betrachtet, und es wird keinerlei Notwendigkeit postuliert, die über rein poetische Gründe hinausgeht.

Vielmehr werden die Assoziationen, die *Voyelles* zwischen Farben und Vokalen und Stoffen knüpft, als eine künstlerische Kombinatorik verstanden, deren Effekt eine spezielle Stimme ist. Immerhin schreibt Rimbaud „J’inventai la couleur des voyelles!“ (263 [Hervorh. S.R.] / „Ich erfand die Farbe der Vokale“ (295) und kehrt somit ein ingenüoses Moment hervor.

6 Überlegungen zur Stimme wurden natürlich schon früher angestellt, um sich dem Gedicht zu nähern. So etwa von Claudine Hunting (1973). Sie kritisiert die graphische Deutung⁵, denn diese bewirke, dass ein Schlüsselaspekt des Gedichts ignoriert werde: „der eigentliche Ausdruck von Rimbauds Stimme“ (Hunting 1973: 472 [Übers. S.R.]). Völlig zu Recht weist Hunting, wie viele andere vor ihr, auf wahrscheinliche literarische Vorlagen des Gedichts hin, wo eine Verbindung von Klang und Farbe angedeutet wird. So schreibt Victor Hugo in seinem Langgedicht *Ce que dit la bouche d’ombre*: „Et l’oreille pourrait avoir sa vision / Car les choses et l’être ont un grand dialogue“ (Hugo 1856: 209) / „Und das Ohr könnte seine Visionen haben / Denn Dinge und Sein pflegen einen großen Dialog“ (Übers. S.R.). In Baudelaires *Correspondances* heißt es: „Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent“ (Baudelaire 1975: 11) / „Tief wie die Nacht, die Klarheit und All, / So Düfte, Farben, Klänge sich verschlingen“ (Baudelaire 1970: 8). Auch Théophile Gautiers Gedicht *Symphonie in Weiß-Dur*, das schon im Titel Auge und Ohr verbindet, mag als Vorlage gedient haben. Aus medizinisch-sinnesphysiologischen Diskursen wurde für solche synästhetischen Verbindungen bekanntlich der Begriff der *audition colorée* übernommen (siehe etwa Ghil 1887: 39). Auch Paul Verlaine kann, das sei hier hinzugefügt, als Einfluss diskutiert werden, heißt es doch in *À Clymène* „ta voix, étrange / Vision“ (Verlaine 1962: 116) „deine Stimme, seltsame / Vision“ (Übers. S.R.), und die Stimme erscheint somit im Bereich der Vision, des Visuellen.

7 Hunting gibt außerdem zu bedenken, dass Stimmen und Geräusche in vielfältiger Weise in den poetischen Kosmos von Rimbaud eingehen. Und in der Tat lassen sich zahlreiche Passagen anführen, die nahelegen, dass die Stimme ein zentrales Element in Rimbauds Dichtung bildet. Am deutlichsten wird dies vielleicht in *Phrases*: „Ma camarade, mendiante, enfant monstre! [...] Attache-toi à nous avec ta voix impossible, ta voix! unique flatteur de ce vil désespoir“ (298). / „Du, meine Gefährtin, Bettlerin, Riesenkind! [...] Schließ dich an mich an mit deiner unmöglichen Stimme, deiner Stimme! Einziger Schmeichler dieser elenden Verzweigung“ (204f.). Doch auch in *Barbare* erscheint die Stimme an prominenter Stelle:

Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs! – et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques. Le pavillon ... (310)

Und dort, die Gestalten, die Schweißstropfen, das lange Haar und die Augen, wie das dahintreibt. Und die weißen Tränen, siedend heiß, – o süße Lust! – und die Stimme der Frau, eingedrungen in die Tiefe der Vulkane und der Grotten des Nordpols. – Die Flagge (189)

8 Einige andere Beispiele sind *Les Etrennes Des Orphelins*, wo von einer „claire voix d’or“ (15) / „klare Goldstimme“ (Übers. S.R.) die Rede ist, *Les Réparties De Nina* („Ta poitrine sur ma poitrine / Mêlant nos voix“ [72] / „Deine Brust auf meiner Brust/ Verschmelzen unsere Stimmen“ [Übers. S.R.]), *La Rivière de Cassis* („La voix de cent corbeaux [...] vraie / Et bonne voix d’anges“ [205] „Die Stimme von hundert Raben [...], wahre / und gute Engelsstimmen“ [Übers. S. R.]).

9 *Voyelles* selbst verweist mehrfach auf Töne und Geräusche: „Man beachte die Begriffe, die ein Geräusch evozieren, so leise es auch sei: ‚brummen‘, ‚speien‘, ‚lachen‘, ‚Vibriieren‘, ‚Horn‘, ‚Gezisch‘ sowie die Notation der Abwesenheit von Geräuschen: ‚Schweigen‘“ (Hunting 1973: 473 [Übers. S.R.]). Die Stimme steckt schließlich auch schon in der Etymologie des Titels von *Voyelles*.

- 10 Die graphische Deutung ist nach wie vor beliebt. Dennoch muss eigentlich nicht erst darauf hingewiesen werden, dass Rimbaud ein Dichter ist, der der klanglichen Gestalt besondere Aufmerksamkeit widmet. In vielen Darstellungen wird gerade die Konzentration auf sprachmusikalische Aspekte als ausschlaggebend für Rimbauds Dichtungsverständnis angesehen.⁶ Doch auch in der Art und Weise, das Lautdesign des Gedichts zu bewerten, können große Unterschiede vorliegen. So macht es zum Beispiel einen immensen Unterschied, ob nach den *Phonemen* oder der *Stimme* gefragt wird.
- 11 Von den *Phonemen* auszugehen, bedeutet, distinktive Merkmale in den Vordergrund zu stellen und dann auf Basis solcher Differenzen und Oppositionen visuelle Werte zuzuordnen, wobei von festen lautlichen Größen ausgegangen wird, die Bündel solcher distinktiven Merkmale sind. Dies trifft in besonderem Maße auf Claude Levi-Strauss' strukturalistische Lektüre zu (vgl. Yamaguchi 2019: 130), jedoch längst nicht allein: Fast *alle* Analysen, die sich auf den Vokal als Laut konzentrieren, gehen mehr oder weniger explizit vom Phonem aus, d. h. von einer *Abstraktion*.

Lévi-Strauss versuchte [...] zu zeigen, dass diesen phonischen Oppositionen visuelle Oppositionen korrespondieren. Der ‚maximalen‘ phonetischen Opposition zwischen /a/ und /ə/ entspricht also ‚die in der panchromatischen Ordnung ebenfalls maximale Opposition zwischen Schwarz und Weiß‘; und der maximalen phonetischen Opposition zwischen /i/ und /u/ entspricht ‚die chromatische Opposition rot/grün [, die] maximal ist wie die achromatische Opposition schwarz/weiß, der sie folgt‘. Es wäre daher falsch zu glauben, Rimbaud behaupte in seinem Sonett, dass ‚a wie schwarz ist‘, denn was er wirklich enthüllt, ist, ‚dass a, das vollste Phonem, und e, das leerste Phonem, sich im Französischen auf dieselbe radikale Weise gegenüberstehen wie Schwarz und Weiß‘ (Yamaguchi 2019: 129f. [Übers. S.R.]).

- 12 Die Stimme dagegen ist der Bereich der Realisierung, der auch ein Bereich der Performanz, des Ereignisses, der (körperlichen) Präsenz ist (vgl. Mersch 2006: 212). Man könnte sagen: ein Bereich des Nicht-Distinktiven (denn an die Stelle der differentiellen Eigenschaften und phonematischer Oppositionen rückt die Fülle der nicht mehr sinnvoll unterscheidbaren ‚kleinen Wahrnehmungen‘, welche die Körnung der Stimme bietet, s.u.) und dennoch umso mehr Distinkten – drückt sich doch in der Stimme ‚die Singularität eines jeweiligen Körpers‘ (ebd.: 214) aus.
- 13 In der Poesie kommt es nach Jakobson zu einer Angleichung von Laut und Sinn, nach dem Muster: Wird etwas Dunkles wie die Nacht beschrieben, dann wird mittels tiefer Laute eine ‚dunkle‘ Umgebung geschaffen (vgl. Yamaguchi 2019: 125). Wie sich zeigen soll, werden in *Voyelles* möglicherweise nicht Laute gefunden, die dem Inhalt entsprechen, auch nicht umgekehrt, sondern der Laut wird von den Inhalten erst geformt: Es ist vielleicht, das soll im Folgenden plausibilisiert werden, die materielle Bildlichkeit des Gedichts, welche die Feinheiten der Artikulation transportiert.
- 14 Auch Hunting geht z.T. von standardisierten Vokalen aus (das A hat eine bestimmte Lippenstellung, die es von anderen Vokalen unterscheidet). Andererseits scheint sie bis zu einem gewissen Grad realisierte Vokale ins Auge zu fassen, indem sie das A in *Voyelles* als Schrei qualifiziert und somit einen Bereich stimmlicher Gestik umkreist, der einer ‚Mimik auf glottaler Ebene‘ (vgl. Fónagy 1962: 209) – wie sie hier beschreiben werden soll – zumindest nahekommt. Doch obwohl Hunting auf die Vibration als Grundlage des Vokalismus verweist, unterscheidet sie nicht konsequent genug zwischen verschiedenen Vibrationstypen oder Wellenformen der einzelnen Vokale und schon gar nicht zwischen Stimmqualitäten bzw. nur ansatzweise zwischen dem Summen des A und der Vibration des U. Bezüglich einer Zuordnung von phonetischen

Eigenschaften könnte man hier viel weiter gehen. Huntings Text ist eingeständenermaßen phonetisch uninformativ. Die Idee, dass *Voyelles* Realisierungen der Vokale thematisiert, geht bei ihr unter in einem interpretatorischen Geflecht, das sehr viel verbinden will und auf engstem Raum zu solchen Resümee gelangt:

- A – Lippenform: maximale Öffnung des Mundes, vergrößert und vervielfacht in den ‚Schattentalen‘.
- Geräusch: Schmerzensschrei; Summen der Fliegen.
- Farbe: schwarz.
- Duft: ‚grausamer Gestank‘.
- Bewegung: Fliegenflug.
- vorherrschendes Gefühl: Angst, Leiden.
- Begriff: Abgrund, das Nichts, das dem Leben vorausgeht.
- Epoche: Tod/Leben, Nichts/Ursprung. (Hunting 1973: 477 [Übers. S.R.]

- 15 Verfolgt man die Idee, dass es um Realisierungen der Vokale geht, systematisch, dann könnten zunächst die Stimmqualitäten ins Blickfeld rücken, denn die Stimme hat ihr ganz eigenes Set von Qualitäten, die sich von denen der Laute als Phoneme unterscheiden. Als Stimmqualitäten bzw. Phonationsarten gelten dabei u.a. das Flüstern, die Hauchstimme, die Modalstimme oder glatte Stimme, die raue Stimme, die Knarrstimme, die Krächzstimme, *creaky voice* und *vocal fry*, Phänomene wie *shimmer* oder *jitter* oder musikalische Gestaltungsmittel wie das Vibrato.⁷ Die Stimmqualitäten modifizieren die Oberfläche, die Textur der Laute und Lautgruppen und eröffnen einen Bereich der *Mikroprosodie*. Der Laut bleibt derselbe, doch er wird in einer Weise transformiert, für die die *Struktur* gewissermaßen blind ist, da nur distinktive Merkmale an ihr teilhaben. Mit anderen Worten: Die Stimmqualität wirkt in den meisten Kontexten nicht bedeutungsverändernd.
- 16 Die These, die hier vertreten wird, lautet: Stimmqualitäten sind *Voyelles* eingeschrieben. Doch wie gelangen Stimmqualitäten in den Text? Die Frage gilt also dem ‚Fingerabdruck‘ der Stimme im Geschriebenen. Eine Antwort darauf könnte Roland Barthes liefern. In *Le grain de la voix* schreibt dieser: „Besteht die Wahrheit der Stimme nicht darin, daß sie halluziniert wird?“ (Barthes 2013: 274). So kann ihm etwa die Stimme der Sopranistin Gundula Janowitz als eine *Pflanzenmilch* erscheinen. Der Zugang zur Stimme verläuft hier über das Bild, die Halluzination und über metaphorische Prozesse. Zudem zeugt dieser Verbildlichungsprozess bei Barthes von einem quasi-taktilen Stimmerleben und, damit verbunden, einer materiellen Imagination. So spricht er von *grain de la voix*, also von Rauheit oder Körnung der Stimme. Er unterscheidet dabei eine körperliche Ebene in der Wahrnehmung der Stimme von einer solchen, die auf die Expression, die dramatische Ausdruckswirkung gerichtet ist.
- 17 In ganz ähnlicher Weise hat auch Ivan Fónagy auf eine Metaphorik hingewiesen, die sich auf phonetische Eigenschaften bezieht und dabei u.a. festgestellt, dass hierbei zumeist taktile Qualitäten eine Rolle spielen: „Die Mehrzahl der phonetischen Metaphern scheint auf taktile oder propriozeptive Reize zu deuten (rauh-glatt [...], hart-weich, flüssig-feucht [...])“ (Fónagy 1983: 67).⁸ Bilder/Bildfiguren können also Stimmqualitäten auffangen, zudem Bilder, die sich mittels Textur und Materialität auf den Bereich des Taktilen, Somatosensorischen beziehen. Die Stimme erscheint so als äußerst multimodales Phänomen.

- 18 Die hier zugrundeliegende Annahme ist die: Rimbauds *Voyelles* ist angefüllt mit einer Bildlichkeit, einer Metaphorik, die sich mitunter auf *Stimmqualitäten* bezieht. Das Gedicht strukturiert sich (dieser Lesart gemäß) aus der Vervielfältigung einer Art ‚rhetorischen Figur‘, die man als ‚Imagination der Stimme‘, ‚Halluzination der Stimme‘ oder ‚phonetische Metapher‘ bezeichnen könnte – als Kette phonetischer Metaphern, die eine Art ‚Stimmpalette‘ zum Vorschein bringt, einen ‚Malkasten‘ der Stimme. Die Farben werden hierbei jedoch ‚stereoskopisch‘⁹ aufgefasst und beinhalten auch das Taktile:

A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre;

A: schwarzer samtiger panzer dichter mückenscharen
Die über grausem stanke schwirren · schattentale.

- 19 Neben der Farbe Schwarz finden sich in dieser Sequenz der Hinweis auf den haarigen Fliegenpanzer, den Fliegenschwarm sowie auf das Summen und den Schatten¹⁰. Dem Vokal wird weit mehr als nur eine Farbe zugeordnet – Materialität, Stofflichkeit sind ebenso zentral. Damit geht Rimbaud schon über viele synästhetische Versuche hinaus, die jeweils nur die zwei Sinnesgebiete des Sehens und Hörens in Beziehung setzen. Haare, Summen, Schwarm, Schatten – in all diesen Motiven deutet sich eine Diffusität an, etwas Gestreutes, eine Granularität, ein ‚sandiger Griff‘¹¹, ein Flor. Haarigkeit, Zottigkeit, Wolligkeit sind dabei Merkmale, die im Sprechen über Laute und Stimme tatsächlich nachzuweisen sind, etwa bei Dionysios Thrax und Dante (siehe etwa Fónagy 1983: 21).
- 20 Welche Stimmqualität ließe sich aber in solchen Bildern halluzinieren? Möglicherweise eben eine raue Stimme, eine körnige Stimme, deren Textur deutlich hervortritt, sodass ein ‚Saum‘ aus einzelnen, mehr oder weniger deutlich zu unterscheidenden Schwingungen der Stimmbänder wahrnehmbar wird. Vielleicht ein stimmliches Extrem, eine Stimme, wie sie beispielsweise Joan la Barbara, die dafür bekannt ist, mit erweiterten Stimmtechniken zu arbeiten, zur Grundierung ihrer *sound paintings* einsetzt (Joan la Barbara, *Voice is the original Instrument* [1976]). Hier etwa „Twelvesong“. Was man bei ihr hören kann, ist eine Form der Phonation, bei der durch bestimmte Kompressionen des Vokaltrakts ein Flattern der Stimmbänder erzeugt wird. Der Laut wird gespalten, quantisiert, er bricht auf. Man spricht dabei auch von Glottalisierung im Sinne chaotischer und tieffrequenter Schwingungen der Stimmbänder (Laver 1994: 194). Schon Eduard Sievers (1901: 121) verweist auf einen „intermittierenden Klang“, bei dem die Stimmbänder in einzelnen Stößen zittern. Er unterscheidet die Knarrstimme von der ‚glatten Stimme‘. Eine solche intermittierende Stimme kann durchaus als faserig, haarig und pelzig empfunden werden. Hier wird die Verwurzelung der Stimme in der Kehle des Sprechers (vgl. Barthes 2013: 274) deutlich fühlbar. Der Laut wird im Übrigen auf diese Weise, ganz im Einklang mit der ersten Phase des alchemistischen Vorgehens zur Läuterung der Materie, an dem sich *Voyelles* orientiert (*Nigredo/ Putrefactio*), geradezu zerstört.
- 21 Die Verbindung A-Schwarz ist also vielleicht als Teil der metaphorischen Annäherung an eine besondere Stimmqualität zu sehen und kann indirekt über die Fliegen-, Haar- oder die Schatten-Apposition erklärt werden. Das Ergebnis ist eine Soundtextur, wobei man Soundtexturen als „collective result of many similar acoustic events“ (McDermott + Simoncelli 2011: 926) beschreiben kann (Beispiele sind der Applaus, Pferdehufe, aber eben auch die Schwingungen der Stimmbänder). Mit einer visuellen Metapher könnte

man von einem ‚Impasto der Stimme‘ sprechen, denn die Stimme erscheint in Rimbauds *voice painting* nicht nur farbig, sondern diese Farbe hat auch eine wahrnehmbare Textur, eine Art ‚Relief‘ oder ‚Profil‘. Es handelt sich hier vielleicht um etwas, das mit Ivan Fónagy als ‚Mimik auf glottaler Ebene‘ (vgl. Fónagy 1962: 209) zu bezeichnen ist¹². Die dem E zugeordneten Bilder deuten dagegen viel eher auf ein Flüstern, eine Hauchstimme oder behauchte Stimme, ein Rauschen, eine Heiserkeit hin:

E candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;

E: helligkeit von dämpfen und gespannten leinen ·
Speer stolzer gletscher · blanker fürsten · wehn von dolden.

22 Doch nicht nur das: Tastet man diese zwei Zeilen Wort für Wort, Bild für Bild ab, dann zeigt sich viel eher eine Kurve, die im ersten dieser beiden Verse vom stimmlosen Hauch, der sich im Dampf widerspiegelt, zu einer leichten Stimmhaftigkeit und Rauheit verläuft, die sich in der Knüpfung des Zeltstoffs andeutet. Rimbaud zeichnet hier also womöglich feinste Phonationsverläufe nach, die in Veränderungen der Mikroprosodie und ‚Aggregatzuständen‘ der Stimme bestehen. Der zweite Vers dieser Passage beginnt dagegen – zumindest den Bildern nach – und diese sollen hier Aufschluss über die Stimme geben – mit einer ‚harten‘ und ‚glatten‘ Intonation, die im Eis halluziniert wird, und verläuft dann zum weichen Rauschen der ‚frissons d'ombelles‘, dem Rauschen der Dolden.

23 Es wird hier also womöglich nicht nur *eine* Realisierung des Lautes E beschrieben, sondern mehrere Facetten werden zum Vorschein gebracht. Außerdem kann man spätestens ab hier daran zweifeln, dass das E überhaupt im Mittelpunkt dieser Beschreibungen steht. Das E scheint nur *ein* Element dieser Aufzählung und Startpunkt eines komplexen Phonationsverlaufs zu sein. Dieser ist natürlich auch nicht völlig unabhängig vom (phonologischen) Lautbestand des Gedichts. So treten etwa s-Laute deutlich hervor.

24 In der dem U bzw. Ü gewidmeten Passage scheint das Vibrato im Mittelpunkt zu stehen – als Übersetzungsmoment zwischen Stimme und Bild des Wassers:

U, cycles, vibrements divins des mers virides,

U: räder · grünlicher gewässer göttlich kreisen ·

25 Nach Roland Barthes weist das U bzw. Ü im Französischen eine fast „elektronische Reinheit“ auf (Barthes 2013: 273). Man kann annehmen, dass Barthes hier eine ‚glatte‘ Realisierung des Lautes vorschwebt, die einer reinen Sinuswelle, wie man sie vom Freizeichen im Telefon her kennt, nahekommt. Auch *Voyelles* könnte eine solche Realisierung umschreiben, die zusätzlich durch ein Vibrato moduliert ist. Doch auch hier gibt es etwas wie einen Verlauf; diesmal aber von Nässe zu Trockenheit – Charakteristika, die nach Fónagy (1983: 42) häufig in der Beschreibung von phonetischen Merkmalen auftauchen.¹³ Aus Wasser wird Gras, aus den Wellen werden Falten:

Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides

Friede tierbesäter Haine, Friede der Falten (Röhnert 2019)

- 26 Darüber hinaus liegt hier ein Kontrast zwischen Glätte und Rauheit, denn im Bild des Grases deutet sich eine gewisse Textur an. Dass Rimbaud das Grasmotiv zur Beschreibung von Stimmen und Tönen heranzieht, legt die Rede von der „*pré des sons*“ nahe, wie sie im Gedicht *Faim* erscheint.¹⁴
- 27 Liest man das Gedicht in der vorgeschlagenen Weise, dann bedeutet dies, dass die im ersten Vers aufgestellten ‚Gleichungen‘ einerseits durch Texturmomente zu ergänzen, andererseits in ihrer Gültigkeit einzuschränken sind, d.h. nicht: *Alle A = Schwarz*, sondern aus einer künstlerischen Kombination von Vokal, Farbe und Textur wird eine spezifische Realisierung des Vokals umschrieben, die erst im und durch das Gedicht geschaffen wird, also eine poetische Schöpfung ist, und die eine Art von Stimmhaftigkeit entfaltet. Das Gedicht erschafft auf diese Weise eine Stimme, mehrere Stimmen, es knirscht, flüstert, haucht, setzt zum Vibrato an, wechselt wieder in ein rauhes Register usf., wobei die Bilder die Rolle der Stimmqualitäten übernehmen und die Laute ‚umhüllen‘.
- 28 Gegen eine starre Zuordnung von Vokal und Farbe (nach dem Muster alle A= Schwarz) spricht schließlich, dass die ‚weiße Passage‘ – wie oft bemerkt wurde – viele /a/-Laute enthält und die grüne Passage vor allem /i/-Laute (vgl. [Étiemble 1968: 225](#)). Die phonematische Ebene scheint also gar nicht das Entscheidende zu sein. Es ergibt sich auch kein geheimnisvolles Muster, wenn man versucht, die Buchstaben einzufärben.
- 29 Der Bereich der Phonationsarten bietet einen großen Reichtum von Nuancen, die ein kühles Begriffsinstrumentarium übersteigen und wie von selbst eine poetisch/metaphorische Sprache herausfordern. Dennoch gibt es auch hier grundlegende Skalen, auf denen sich diese Schattierungen abbilden lassen. Da ist z.B. die Skala von glatt zu rau, die im Diskurs über die Stimme schon seit der Antike nachzuweisen ist – etwa bei Platon, Quintilian und Cicero oder auch bei Lukrez, der ein Teilchenmodell der Stimme vorschlägt (vgl. [Götttert 1998: 25, 31](#)) – und die sich überkreuzen kann mit der Skala von nass zu trocken.
- 30 In Pierre Schaeffers Traktat über Soundobjekte findet sich das Spannungsfeld zwischen dem, was er *grain* und *allure* nennt: Grain ist dabei bestimmt als
- eine Mikrostruktur der Tonmaterie, die mehr oder weniger grob oder fein sein kann und die, als Analogie, die fühlbare Körnung eines Gewebes oder eines Minerals evoziert, die sichtbare Körnung einer Fotografie oder einer Oberfläche. Die Wahrnehmung der Rauheit findet sich tatsächlich in den drei Sinnesbereichen des Sehens, des Tastens und des Hörens wieder, wo sie stets derselben Definition gehorcht: Sie entspricht in allen drei Fällen der Perzeption einer Vielzahl von kleinen Unregelmäßigkeiten auf der Oberfläche des Objekts ([Chion 1995: 152](#) [Übers. S.R.]).
- 31 Was hier zum Ausdruck kommt, ist eine Intermodalität des *grain*. Verdeutlicht wird erneut der Übergang zwischen *sound* und Bild anhand von quasi-taktilen Qualitäten, wie er schon im Zusammenhang mit Barthes und Fónagy angesprochen wurde. Als Übersetzungsmoment zwischen Klang und Bild fungiert dabei die Textur, die als multisensorisch aufgefasst werden kann:
- Texture is, however, multisensory; it is not restricted to the sense of touch. As used in the context of vision, the word texture refers to a property arising from the pattern of brightness of elements across a surface. Adelson and Bergen (1991) referred to texture as ‚stuff‘ in an image, rather than ‚things‘. Visual texture can pertain to pattern features such as grain, size, density, or regularity; alternatively, smoothly coated reflective surfaces can give rise to features of coarseness and glint. When it comes

to audition, textural features arise from mechanical interactions with objects, such as rubbing or tapping. To our knowledge, there is no agreed-upon vocabulary for the family of contact sounds that reveal surface properties, but terms like crackliness, scratchiness, or rhythmicity might be applied. Auditory roughness has also been described in the context of tone perception, where it is related to the frequency difference in a dissonant interval (Klatzky + Lederman 2010: 11).

- 32 Grain findet sich möglicherweise an verschiedenen Stellen in *Voyelles*, vor allem in der dem A zugeordneten Passage. Daneben beschreibt Schaeffer noch etwas, das er als *allure* bezeichnet:

diese Oszillation, diese charakteristische Fluktuation im Verhalten bestimmter Soundobjekte, für die das instrumentale oder vokale Vibrato ein Beispiel ist. In anderen Worten: Allure lässt sich definieren als ‚Vibrato im Allgemeinen‘. Das Kriterium *allure* lässt sich als globale Perzeption leichter, mehr oder weniger zyklischer Oszillationen im Ensemble der Klangcharakteristiken analysieren, vor allem aber der Höhe (oder Masse) und Dynamik; es bleibt dennoch ein eigenes Kriterium (Chion 1995: 158f. [Übers. S.R.]).

- 33 Als Beispiel für *allure* kann dabei gut die dem U zugeordnete Passage von *Voyelles* dienen:

U, cycles, vibrements divins des mers virides

Ü, Kreise, göttliche Schwingungen grünlicher Meere (Übers. S.R.)

- 34 Dafür, dass es sich um eine für die Lyrik Rimbauds relevante Kategorie handelt (und nicht nur für sie), spricht die Vielzahl der Passagen, die man als Ausdruck von *allure* betrachten kann und die besonders die Gedichte der *Derniers vers* betreffen. Gemeint sind hier vor allem die dem Trinken gewidmeten Gedichte *Larme*, *Rivière de Cassis*, *Comédie de la Soif*, wo Rimbaud schreibt:

Éternelles Ondines,
Divisez l'eau fine.

Venus, sœur de l'azur,
Émeus le flot pur. [...]

Non, plus ces boissons pures,
Ces fleurs d'eau pour verres. (200)

Ewige Undinen der Quellen,
Zerteilet die leichten Wellen.

Venus, Schwester des Himmelsblau,
Tauch aus der Fluten reiner Au. [...]

Nein, nicht mehr dieser Tränke Milde,
Wasserblumen, die Gläser füllen (153)

- 35 Außerdem kommen die Gedichte in Betracht, die das Motiv der Sintflut umkreisen, etwa *Mémoire*, Michel et Christine und *Après le Déluge* („L'eau claire: comme le sel de larmes d'enfance“ (234) / „Wasser, klar wie Salz von Kindheitstränen“ [Übers. S.R.]). Aber auch das *Bateau Ivre* taucht womöglich in die Bereiche des *allure*, hauptsächlich vielleicht dann, wenn Rimbaud schreibt:

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend; (162)

So süß kann Kindermündern kein grüner Apfel schmecken,
wie mir das Wasser schmeckte, das grün durchs Holz mir drang.
Rein wusch mich vom Gespeie und von den Blauweinflecken,
fort schleudert es das Steuer, der Draggen barst und sank.

Des Meers Gedicht! Jetzt könnt ich mich frei darin ergehen,
Grünhimmel trank ich, Sterne, taucht ein in milchigen Strahl
und könnt die Wasserleichen zur Tiefe gehen sehen:
Ein Treibgut, das versonnen und selig war und fahl. (Celan 2008: 9)

- 36 Das Flüssige spielt in Rimbauds Lyrik eine entscheidende Rolle. Dass es sich hierbei um spezielle poetische Nuancen der Stimme handeln könnte, dass Rimbaud sozusagen versucht hat, die Stimme zu ‚trinken‘ bzw. eine ‚Sintflut der Stimme‘ zu beschwören, soll hier zur Debatte gestellt werden:

Sourds, étang - ecume, roule sur le pont, et par dessus les bois; - draps noirs et orgues - éclairs et tonnerre, montez et roulez; - Eaux et tristesses, montez et relevez les déluges. (290)

Quell hoch, Teich; - schäume, rolle über die Brücke und überschwemme die Wälder; - und ihr, schwarze Orgeln, Blitze und Donner, steigt auf und rollt; - Gewässer und Traurigkeiten, steigt auf und laßt die Sintfluten sich wieder erheben. (185)

- 37 Dass das Vibrato auch in der Lyrik im Allgemeinen eine Rolle spielen könnte, untermauern verschiedene Tonaufnahmen von Dichtern – etwa von Yeats und Pound. Paul Celan, bei dem sich eine Auseinandersetzung mit den Stimmqualitäten nachweisen lässt, notiert: „Stimmhaftigkeit“ > auch das [...] Vibrato der Worte [...] hat semantische Relevanz“ (Celan 1999: 145). Er gibt uns leider keinen weiteren Schlüssel an die Hand, wie das genau zu verstehen ist. Doch Stellen wie „Stimmen, ins Grün der Wasserfläche geritzt“ (Celan 2005: 91) rufen die Bildwelt von *Voyelles* ins Gedächtnis.

- 38 Die lyrische Sprache in Begriffen des Flüssigen zu reflektieren, ist relativ weit verbreitet, doch fast nur bei Rimbaud findet sich daneben möglicherweise der Hinweis auf einen *Stimmhunger*. So etwa in dem Gedicht *Faim*:

Si j'ai du goût, ce n'est guères
Que pour la terre et les pierres
Dinn! dinn! dinn! dinn! Mangeons l'air,
Le roc, les charbons, le fer.

Mes faims, tournez! Paissez, faims,
Le pré des sons!
Attirez le gai venin
Des liserons;

Les cailloux qu'un pauvre brise,
Les vieilles pierres d'églises,
Les galets, fils des déluges,
Pains couchés aux vallées grises! (224 [Hervorh. S.R.]

Andre Begier hab ich keine,
Als für die Erde und die Steine.
Dinn! Dinn! Dinn! Dinn! Ich will speisen
Luft, Felsen, Kohle, Eisen.

Mein Hunger, lauf, gras, Hunger die Trift
Zum Klang der Schalmein!
Sauge das heitere Gift
Der Winden ein;

Die Kiesel iß, die ein Bettler zerspellt,
Die alten Steine der Kathedralen,
Gerölle, Kinder der Sintflutwelt,
Brote, gelagert in grauen Talen. (169/171 [Hervorh. S.R.]

- 39 Während die weiter oben genannten Gedichte den Bereich des Flüssigen ausloten, so durchforscht Rimbaud hier scheinbar die rauen und körnigen Register der Stimme auf der Suche nach der unbekanntenen Nahrung der Poesie. Doch es sind nicht nur Motive des Trinkens und des Essens, in denen sich eine Arbeit mit der Stimme andeutet, die sich unter Gesichtspunkten von *grain* und *allure* beschreiben lässt.
- 40 Zwischen diesen beiden Polen, zwischen Körnung und glatten Wellen, kann man die Stimmnuancen von *Voyelles* und vieler anderer Gedichte bis zu einem gewissen Grad lokalisieren. Lässt sich nun auf Basis des bisher Dargestellten die Zuordnung von Farben und Vokalen in *Voyelles* erklären? Nein. Vokal, Farbe und materielle Imagination bilden Komplexe, die sehr besondere poetische Stimmen hervorbringen. Es sind neue Vokale einer Sprache, „accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens“ (263), die „früher oder später allen Sinnen zugänglich sein würde“ (295). Weil es hier um feine Nuancen geht, lässt sich das Gedicht auch nicht als starre Zuordnung von Bildern und Stimmqualitäten lesen, die man 1:1 aufschlüsseln kann. Bei I und O wird es schwer, eine Phonationsart anzugeben, ohne selbst in Halluzinationen abzudriften. Zwischen *grain* und *allure*, Rauheit und schwingender Glätte, eröffnet sich ein Feld, das in eine Palette von unzähligen individuellen Nuancen hinüberspielt. Indem die Laute sich sozusagen mit den Bildern umkleiden und

durch sie zu realisierten Lauten, also zu einer Stimme, werden, erscheint es unmöglich, Form und Inhalt noch klar zu trennen, denn die Bilder skulpturieren, schleifen den Laut, wirken auf ihn zurück. Bild- und Klanganalyse erscheinen so untrennbar voneinander. Es geht bei *Voyelles* möglicherweise nicht darum, die Worte von ihrer Bedeutung zu befreien und den Lautbestand zu exponieren (wie einige klassische Lesarten Rimbauds behaupten), sondern es könnte sich um eine komplexe Semiotik/ ein komplexes Zusammenspiel handeln, in dem das Bezeichnete auf das Bezeichnende zurückwirkt und dieses modifiziert. *Grain* und *allure* sind nach Pierre Schaeffer Merkmale, welche die Form-Inhalt-Schranke überwinden. Er bezeichnet sie als ‚Hybrid zwischen Materie und Form‘ (vgl. Chion 1995: 153) und als Merkmale, die Form und Materie verbinden (vgl. ebd.: 144).

- 41 Die Laute werden von Bildern begleitet, die ein Imaginäres der Stimme enthüllen. Eine strukturalistisch-phonologische Methode, die den Lautbestand des Gedichts nach Selbstähnlichkeiten abscannt, wird so verkompliziert: Das Nichtdifferentielle, das Nicht-Bedeutungsunterscheidende, die Stimmqualitäten mischen sich ein. Die kleinsten Einheiten der Lauttextur (nun: Stimmtextur) sind nicht mehr die Phoneme, vielmehr die kleinen Wahrnehmungen (*petites perceptions*), welche die Stimme bietet – wobei die Struktur in ein Rauschen übergeht. Man hat es sozusagen mit einer ‚Kernspaltung des Phonems‘ zu tun.
- 42 Ausgehend von *Voyelles* wird auf Werkebene ein weites Netzwerk von Imaginationen der Stimme sichtbar, die eingebunden sind in ein imaginäres Universum. Einerseits ist die Stimme (produktionsästhetisch) möglicherweise die Wurzel von *Voyelles*, andererseits entwickelt das Gedicht (rezeptionsästhetisch) eine eigene Quasi-Stimmlichkeit. Nicht die Materialität der Sprache wird so ausgestellt, sondern die der Stimme.
- 43 Es handelt sich nicht um eine ‚reine‘ Lyrik, welche die Sprache vom Menschen oder vom menschlichen Körper ablöst. In vieler Hinsicht ist *Voyelles* ein poetisches Körperbild, das in Schichten angelegt ist und in das körperliche Erfahrungen der Stimme hineinspielen. In Rimbauds Stimmgemälde *Voyelles* scheinen die Stimmen nicht aufeinander zu folgen, sondern sich simultan und polyphon zu überlagern und so anhand von poetisch-stimmlicher Erfahrung das Fleisch der Welt, der Worte und des Subjekts (vgl. Colot 2008: 20) in sprach- und stimm- alchemistischer Weise neu zu erschaffen. Mit der Absicht, eine Sprache zu entwickeln, die eines Tages allen Sinnen zugänglich sein wird, geht womöglich der Versuch einher, „d’inventer [...] des nouvelles chairs“ (279), neues Fleisch zu erfinden.

Literaturverzeichnis

- Ammer, K.L. (1921): Arthur Rimbaud. Leben und Dichtung. Übertragen von K.L. Ammer. Eingel. v. Stefan Zweig. Leipzig: Insel.
- Barthes, Roland (2013): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bär, C. (2014). Verbalization of music and sound between poeticity and aesthetic evaluation, in A. Kozbelt (Hg.): Proceedings of the Twenty-third Biennial Congress of the International Association of Empirical Aesthetics, S. 78–84.
- Baudelaire, Charles (1970): Ausgewählte Werke. Hg. v. Franz Blei. Ins Deutsche übers. v. Terese Robinson. München: Georg Müller.
- Baudelaire, Charles (1975): Œuvres complètes. Besorgt von Claude Pinchois. 2 Bde. Paris: Gallimard.
- Braun, E.D. (1974). Phonetic and Visual Spirals in „Voyelles“, in: PMLA 89/2, S. 353–354.
- Celan, Paul (1999): Werke. Tübinger Ausgabe. Hg. v. Jürgen Wertheimer. 9 Bde. Frankfurt/M 1999–2004. Bd. 3: Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Hg. v. Bernhard Böschstein u. Heino Schull. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Celan, Paul (2005): Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt/M.: Suhrkamp.



- Chion, Michel (1995): *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet Chastel.
- Collot, Michel (2008): *Le Corps Cosmos. La lettre volée*: Bruxelles.
- Étiemble (1968): *Le sonnet des Voyelles. De l'audition colorée à la vision érotique*. Paris: Gallimard.
- Friedrich, Hugo (2006): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt.
- Fónagy, Ivan (1962): *Mimique au niveau glottal*, in: *Phonetica* 8, S. 209–220.
- Fónagy, Ivan (1983): *Die Metaphern in der Phonetik*. Den Haag: Mouton + Co.
- Ghil, René (1887): *Traité du verbe (Nouvelle édition augmentée et avérée) avec avant-dire de Stéphane Mallarmé*. Paris: Alcan Lévy.
- Götttert, Karl-Heinz (1998): *Geschichte der Stimme*. München: Fink.
- Hugo, Victor (1856): *Les Contemplations*. Bd. 1: *Autrefois 1830-1843*. Paris: Wolfgang Gerhard.
- Hunting, Claudine (1973): *La voix de Rimbaud: Nouveau point de vue sur les „naissances latentes“ des „Voyelles“*, in: *PMLA* 88/3, S. 472–483.
- Jousmäki, V./Hari, R. (1998): *Parchment-skin illusion: sound-biased touch*, in: *Current Biology* 8/6, S. 190–191.
- Klatzky, Roberta L./Lederman, Susan J. (2010): *Multisensory Texture Perception*, in: Naumer, M.J./Kaiser, J. (Hg.): *Multisensory Object Perception in the Primate Brain*. New York: Springer.
- la Barbara, Joan (2003): *Voice is the original Instrument – Early Works [1976]*. 2 CDs. New York: Lovely Music Ltd.
- Laver, John (1994): *Principles of Phonetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lipski, John M. (1975): *Rimbaud as phonetician?: color choices in „Voyelles“*, in: *Lingua e Stile* 9/2, S. 323–339.
- McDermott, Josh H./Simoncelli, Eero P. (2011): *Sound texture perception via statistics of the auditory periphery: Evidence from sound synthesis*, in: *Neuron*, Bd. 71, Nr. 5, S. 926–940.
- Mersch, Dieter (2006): *Präsenz und Ethizität der Stimme*. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 211–237.
- Rimbaud, Arthur (1955): *Sämtliche Dichtungen*. Französisch, mit dt. Übertr. v. Walther Küchler. Heidelberg: Lambert Schneider.
- Rimbaud, Arthur (2007): *Poésies. Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel.
- Rimbaud, Arthur (2008): *Das trunkene Schiff. Le Bateau Ivre*. Übertr. v. Paul Celan. Leipzig: Insel.
- Rimbaud, Arthur (2009): *Œuvres complètes*. Hg. v. André Guyaux u. Aurélia Cervoni. Paris: Gallimard.
- Rhode, Maria (2015): *Autistic Children: Bodily Factors in the Use of Language*, in: *The Psychoanalytic Study of the Child* 69/1, S. 275–290.
- Rothbart, Sascha (2021): *Lyrik und die autistisch-berührende Position*. *Psyche – Z Psychoanal* 75/3, S. 230–263.
- Röhnert, Jan Volker: *Arthur Rimbaud: „Vokale“*. FAZ 25.01.2019 (www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/frankfurter-anthologie/frankfurter-anthologie-vokale-von-arthur-rimbaud-16008000.html) [Zuletzt aufgerufen am 6.8.2021]
- Rubel, Alexander (2010) *Zur Quelle der „Stereoskopischen Wahrnehmung“*. Ernst Jünger und Karl-Joris Huysmans' A` Rebours, in: *Etudes Germaniques* 65/4, S. 925–939.
- Sausy, Lucien (1933): *Du nouveau sur Rimbaud*, in: *Les Nouvelles littéraires* 2, S. 4.
- Sievers, Eduard (1901): *Grundzüge der Phonetik*. Leipzig: Breitkopf + Härtel
- Silvers, Lauren (2014): *Beyond the Senses: The Cenesthetic Poetics of French Symbolism*, in: *Modern Philology* 112/2, S. 381–404.
- Steinmetz, Jean-Luc (2005): *Des „Phares“ aux „Voyelles“*. *Entre visible et lisible*. In: *Texte/image, nouveaux problèmes. Colloque de Cerisy (23 au 30 août 2003)*. Hg. v. Liliane Louvel u.a. [online]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005 (Erstellungsdatum: 27 juillet 2021). Online verfügbar: <http://books.openedition.org/pur/30928>. ISBN: 9782753546172. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.30928>.
- Verlaine, Paul (1962): *Œuvres poétiques complètes*. Édition d'Y.-G. Le Dantec avec la collaboration de Jacques Borel Paris: Gallimard.
- Yamaguchi, Liesl: *Correspondances: Parade sauvage*, 2019, Nr. 30 (2019), S. 121–142.

Anmerkungen

- 1 Alle Rimbaud-Zitate im französischen Original entstammen dieser Ausgabe.
- 2 Im Folgenden wird das Gedicht immer, soweit nicht anders gekennzeichnet, in dieser Übersetzung zitiert. Alle anderen Gedichte von Rimbaud werden, soweit nicht anders gekennzeichnet, in der Übersetzung von Walther Küchler zitiert (Rimbaud 1955).



- 3 Auch Lipski (1975), Silvers (2014) und Braun (1974) lesen *Voyelles* z. T. unter phonetischen Gesichtspunkten, ohne dabei jedoch das Thema der Stimmqualitäten zu streifen, das für die folgenden Ausführungen entscheidend ist. Gelegentlich fällt bei Lipski allerdings der Begriff ‚Timbre‘ (326), Timbre wird dabei allerdings als Vokaleigenschaft und nicht im Sinne von Stimmqualitäten aufgefasst. Der Begriff der ‚vocal gesture‘ (327) kommt dem schon näher.
- 4 Auch in der Psychoanalyse ist das haptische Stimmlieben ein vielbeschriebenes Phänomen und taucht vor allem im Kontext der postkleinianischen Autismusforschung auf (vgl. Rothbart 2021, Rhode 2015).
- 5 Hunting schreibt: „Wenn Suzanne Bernard in ihren Anmerkungen zu den Werken von Rimbaud feststellt: ‚Es ist zu bemerken, dass Rimbaud sein Sonett eher visuell als auditiv schreibt (er sieht die Vokale, er hört sie nicht)‘ oder wenn Jaques Plessen versichert: ‚Der phonische Aspekt der Vokale wurde kaum beachtet: Rimbaud denkt weniger an Laute als an Buchstaben‘, oder wenn Etiemble mit Nachdruck behauptet: ‚Rimbaud denkt nie an Vokallaute und kennt nur Vokalbuchstaben‘, verdeutlicht dies eine dogmatische Haltung, die den meisten Kritikern, die sich mit diesem Gedicht befassen haben, gemein ist“ (Hunting 1973: 473 [Übers. S.R.]).
- 6 In Deutschland z.B. Hugo Friedrich (2006: 93).
- 7 Zum Begriff der Phonation siehe: Laver 1994: 184f.
- 8 Auch wenn Fónagy durch die Sammlung phonetischer Metaphern ein reiches Imaginäres der Stimme und eine taktile Erfahrungsebene enthüllt, wird hier jedoch nicht zwischen Realisierung und Phonem unterschieden. Eigenschaften wie die erwähnten, werden hier den Lauten selbst zugeschrieben. Dennoch kann das so freigelegte Vokabular auch zur Verfeinerung einer Ästhetik der Stimme herangezogen werden. Immerhin geht es Fónagy um Metapher in der *Phonetik*.
- 9 Mit diesem Begriff kennzeichnet Ernst Jünger in *Mein abenteuerliches Herz* eine multimodale Wahrnehmungsweise, die auf zwei Sinnesgebiete zugleich fokussiert. Nach Rubel (2010) war es vor allem Huysmans, der Jünger zur Idee der stereoskopischen Wahrnehmung inspirierte. Jedoch kann auch der Einfluss Rimbauds nicht von der Hand gewiesen werden.
- 10 Interessant ist zudem, was in den Übersetzungen auftaucht, z.B. – bei Stefan George der *Samt*. K.L. Ammer, von dem eine der frühesten Übersetzungen stammt, schreibt: „A rauhes, schwarzes Mieder“ (1921: 189).
- 11 Auf diese Weise charakterisiert man in der Stoffkunde Stoffe wie Chiffon, die sich zwischen den Fingern ‚sandig‘ anfühlen.
- 12 Lauren Silvers (2014: 399) schreibt „Unlike consonants, which involve specific physical constrictions in the mouth or changes of pressure in the glottis, vowels are continuous vocal vibrations in the body“. Doch auch Vokale können durch Kompressionen des Vokaltraktes verändert werden.
- 13 Siehe hierzu auch Jousmäki u. Hari 1998. Ihren Studienteilnehmern wurde das Geräusch, das entsteht, während sie sich die Hände reiben, in modifizierter Form über Kopfhörer vorgespielt. Je nach Art der Modifikation empfanden diese ihre Haut dadurch eher als trocken und rau („pergamentartig“) oder als nass/feucht: (Sie sprechen von „parchement skin illusion“). Bär 2014 zeigt, dass im Sprechen über Klänge und Geräusche auch Kategorien wie Knorpeligkeit und Sumpfigkeit auftauchen können.
- 14 Wie man sieht, wurde das I hier übersprungen, und auch das O soll zunächst ausgespart werden. Die Erklärung dafür findet sich weiter unten im Text.

Zusammenfassung

Der Beitrag stellt Rimbauds Sonett *Voyelles* als Schlüsseltext in Bezug auf die Rolle der Stimme in der Lyrik in den Mittelpunkt und untersucht erstmals Rimbauds Zuordnung verschiedenster Texturen genauer. Zusätzlich stehen stimmliche Phänomene in einer lyrischen Bildlichkeit und damit die Enthüllung eines Imaginären der Stimme im Blickfeld. Rothbart zieht dabei Schaeffers Unterscheidung von *grain* und *allure* sowie Roland Barthes' Texte zur Rauheit der Stimme heran. Es geht in diesem Beitrag somit um intermediale Wahrnehmungs- und Rezeptionsformen, welche die Textur als Bindeglied zwischen den Sinnesbereichen zeigen.

Abstract

The contribution focuses on Rimbaud's sonnet *Voyelles* as a key text regarding the role of the voice in poetry and proceeds to a close examination of Rimbaud's attribution of different textures for the first time. In addition, it looks at vocal phenomena in a lyrical imagery and thus the revelation of an imaginary of the voice. In doing so, Sascha Rothbart uses Schaeffer's distinction of *grain* and *allure* as well as Roland Barthes' texts on the grain of the voice. This contribution thus focuses on intermedial forms of perception and reception that highlight texture as a link between the senses.



Schlagwörter: Arthur Rimbaud, Voyelles, Stimme, grain, allure

Author

Sascha Rothbart
Universität Bonn

