

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2021



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2021
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1659-9
Print ISBN 978-3-8498-1726-8
E-Book ISBN 978-3-8498-1727-5
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Dominic Angeloch (München)

Krise der Subjektivität – Restitution des Objekts Zu Stéphane Mallarmés Poetik

L'œuvre pure implique la disparition *élocutoire* du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

Das reine Werk impliziert das sprechende Verschwinden des Dichters, der die Initiative den Wörtern überläßt, die durch den Schock ihrer Ungleichheit in Bewegung versetzt sind; sie entzündeten sich im wechselseitigen Widerschein wie ein virtuelles Gleiten von Feuern über Edelsteine und ersetzen so das im alten lyrischen Hauch wahrnehmbare Atmen oder die persönlich-enthusiastische Ausrichtung der Satzführung.¹

Dieser Satz ist einer der zentralen in Stéphane Mallarmés Text *Crise de vers* – der zentrale Satz, wenn ich mich entscheiden müsste. Von ihm her lässt sich die gesamte Poetik Mallarmés entfalten, damit die auch allen seinen Gedichten zugrundeliegende „Opus-Phantasie“², seine Philosophie, seine Ethik.

Die Position, die Mallarmé in *Crise de vers* entwickelt, will ich im Folgenden in ihren Umrissen nachzeichnen, indem ich, ausgehend von dem zitierten Satz, eine Lektüre dieses Textes vornehme, dabei aber auch auf andere poetologische und poetische Schriften Mallarmés zurückgreife. Ich versuche zunächst, Antworten auf drei Fragen zu geben:

1 Meine *Übersetzung*. Andere Übersetzungen: „Das reine Werk impliziert das sprechende Hinwegtreten des Dichters, der die Initiative den Wörtern überläßt, den durch den Anprall ihrer Ungleichheit mobilisierten; sie entzündeten sich im gegenseitigen Widerschein wie ein virtuelles Gleiten von Feuern über Edelsteine, die im früheren lyrischen Wehen hörbaren Atemzüge oder die persönlich-enthusiastische Satzführung ersetzend.“ (Stéphane Mallarmé: *Verskrise*. In: ders.: *Sämtliche Dichtungen*. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften. Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer. Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel. Nachwort von Johannes Hauck. München: dtv, 2000, S. 277-288; hier: S. 285.) „Das reine Werk impliziert das kunstvoll beredete Verschwinden des Poeten, der die Initiative an die Wörter abtritt, die durch Schock ihrer Ungleichheit in Bewegung versetzt sind; sie entzündeten sich mit wechselseitigem Widerschein wie ein virtuelles Lauffeuer von Lichtern auf Geschmeide und ersetzen so das im alten lyrischen Hauch spürbare Atmen oder die persönlich-enthusiastische Lenkung der Tirade.“ (Stéphane Mallarmé. *Kritische Schriften* [= Werke Bd. II]. Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel u. a. Gerlingen: Lambert Schneider, 1998, S. 225).

2 Peter von Matt. *Die Opus-Phantasie. Das phantasierte Werk als Metaphantasie im kreativen Prozeß*. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 33/1979, S. 193-212.

- 1) Worin besteht die von Mallarmé konstatierte „Krise des Verses“ und was ist ihr Grund?
 - 2) Welche Folgen hat diese Krise für das dichtende Subjekt?
 - 3) Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die Dichtung überhaupt?
- Daran schließe ich dann weitergehende Überlegungen zu Mallarmés Poetik und Poesie an.

Der zitierte Satz aus *Crise de vers* enthält Mallarmés Poetik in nuce. Wenn ich „Poetik“ sage, meine ich das in der vollen Bedeutung des Begriffs, die nach Peter Szondi eine „philosophische“ und eine „technische“ Seite umfasst, nämlich „die Lehre von der Dichtung“ und „die Lehre von der Dichtkunst“, also zugleich die „Theorie der Poesie“ und die „Lehre von der poetischen Technik [...]“, wie Dichtung zu verfertigen sei.³

Die Pointe von Mallarmés Poetik, wie er sie im zitierten Satz definiert, lässt sich kurz etwa so zusammenfassen: Der Dichter entspricht der Sprache, indem er sie zum Sprechen bringt. Genauer: Der Dichter hat die Aufgabe, die Dichtung so zu gestalten, dass nicht er spricht, sondern die Worte in ihrer ganzen Bedeutungsfülle und allen sie umgebenden Assoziationshöfen *für sich selbst* zu sprechen beginnen, indem aller Zufall in ihrer Fügung verschwindet und sie sich ineinander reflektieren.

Das ist zunächst nichts anderes als eine Beschreibung des poetischen Prozesses – aber es ist natürlich auch mehr, ein Postulat, eine Forderung, die an den Dichter und die Dichtung ergeht. Das Subjekt, der Dichter, hat sich – seine Ideen, seine Gedanken, seine Gefühle, was er erzählen will, usw. – so weit zurückzunehmen, dass das Objekt hervortreten kann.

Mallarmés Poetik ist also auch eine Ethik, eine Ethik der Sprache und des „Vorrangs des Objekts“⁴, wider das Subjekt, das die Tendenz hat, sich und seine Subjektivität über alles zu legen. Poesie entsteht nicht durch Aneinanderreihen mehr oder weniger gut klingender Wörter und Sätze, auch nicht durch wie auch immer gekonntes oder professionelles Fügen, sondern durch eine Arbeit hin auf die *Ermöglichung* einer nicht-zufälligen, notwendigen Konstellation von Sinn und Sprache, die sich *einstellen* muss. Ihr Ziel, ihr Ergebnis, ist das Hervortreten der „Sache selbst“, um es mit den Worten Hegels auszudrücken. (Hegel ist für Mallarmé der „Titan des menschlichen Geistes“⁵, und dessen Philosophie übte einen erheblichen Einfluss auf Mallarmé aus.)

Was dieses Objekt dann ist, wenn es durch die Sprache funkelnd für alle unsere Sinne vor uns gestellt wird, das lässt sich niemals zuvor und niemals für sich sagen – es zeigt sich im Prozess der Poesie, in ihrer Produktion ebenso wie in

3 Peter Szondi. *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 2. Hg. von Senta Metz u. Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, S. 13 (Herv. D. A.).

4 Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Gesammelte Schriften. Bd. 5, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 184ff.

5 „Titan de l'Esprit Humain, Hegel“ (Stéphane Mallarmé. *Œuvres complètes*. Bd. II. Hg. von Bertrand Marchal. Paris 1998/2003 (= Bibliothèque de la Pléiade, 497), S. 115, 491).

ihrer Rezeption. Dieses Hervortreten des Objekts in der Dichtung ist Ergebnis von etwas, das Mallarmé häufig „Magie“ oder „Wunder“⁶ nennt. Ein Wunder allerdings, das kein irrationales, esoterisch-religiöses ist, wie das die Mallarmé-Rezeption im Gefolge Stefan Georges möchte, der Mallarmé als Dichterpriester feierte, der er selbst so gerne gewesen wäre. Der poetische Prozess des Hervortretens des Objekts ist für den Atheisten⁷ Mallarmé ein ganz diesseitiges Geschehnis, nämlich die Transformation eines „naturhaften Begebnisses“ („fait de nature“) unter allmählicher Tilgung des Zufalls in ein „vibrierendes Fastverschwinden gemäß dem Spiel der Rede“ („sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole“). Die stumme, stille Musik der Poesie soll das Objekt zum Klingen bringen, auf dem Weiß der Buchseite heraufbeschwören, es durch die poetische Magie der ineinander sich reflektierenden Wörter evozieren bzw. so suggerieren („suggérer“), dass es, quasi-epiphanisch, *in* seiner Abwesenheit, *als* Abwesendes, *anwesend* gemacht wird. So verstanden, ist die Poesie eine – wenn nicht *die* – Weise, das Absolute zur Erscheinung zu bringen; ein göttliches Spiel mit der Sprache, dessen Ziel es ist, den Ort der Restitution des abwesenden Objekts bereitzustellen.

Aber langsam, der Reihe nach.

6 Mallarmé. *Verskrise*. In: ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 287.

7 Zentral dazu diese Stelle aus einem Brief an Henri Cazalis von 1867: „Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s’est pensée, et est arrivée à une Conception pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s’aventurer est l’Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n’obscurcit plus même le reflet du Temps. Malheureusement, j’en suis arrivé là par une horrible sensibilité, et il est temps que je l’enveloppe d’une indifférence extérieure, qui remplacera pour moi la force perdue. J’en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force – incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l’étais, il y a plusieurs mois, d’abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s’était passée sur son aile osseuse qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l’eusse soupçonné chez lui, m’avait emporté dans les Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment – jusqu’à ce qu’enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m’étais oublié plusieurs mois auparavant. J’avoue du reste, mais à toi seul, que j’ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n’était pas devant la table où je t’écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C’est t’apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu’à l’Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l’Univers retrouve, en ce moi, son identité.“ (Stéphane Mallarmé. Brief an Henri Cazalis vom 14.5.1867. In: ders. *Correspondance*. 11 Bde. Bd. 1, S. 1862-1871. Hg. von Henri Mondor & Jean-Pierre Richard. Paris: Seuil, 1959, S. 240-242. Siehe dazu z. B.: Renaud Ego. *Ce qui alarma Mallarmé*. In: *La pensée de midi* 2009/2 (28), S. 191-198.

I. Krise des Verses – Vers der Krise / Krise des Subjekts – Subjekt der Krise

a) Krise des Verses – Vers der Krise

Crise de vers ist eigentlich kein geschlossener Text, sondern eine Montage aus vier Texten, die Mallarmé jeweils gesondert veröffentlicht hatte.⁸ Beginnend 1886, arbeitete Mallarmé an *Crise de vers* insgesamt über einen Zeitraum von (mindestens) zehn Jahren; in einer der Vorfassungen erschien der Text unter dem Titel *Vers et Musique en France* in der konservativen britischen Zeitung *The National Observer* am 26. März 1892, bevor er 1896, zwei Jahre vor Mallarmés Tod, seine endgültige Fassung erhielt. Allein diese lange Entstehungsgeschichte zeigt die zentrale Stellung des Textes im und für das Werk Mallarmés an.

Hintergrund und Ausgangspunkt von *Crise de vers* ist der Tod von Victor Hugo 1885. Hugos Tod markiert für Mallarmé sowohl den Beginn als auch den Grund der „Krise des Verses“. Der Tod des Meisters des Verses („Maître“) ist für Mallarmé gleichbedeutend mit dem Tod des Verses selbst, bzw. mit dem Metrum („Mètre“).

„La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale“, schreibt Mallarmé. Diese Krise aber ist, wie jede Krise, auch eine Chance: Mit dem Vater der französischen Poesie, der Personifizierung und Verkörperung des Verses, sterben auch die Zwänge, innerhalb derer der poetische Ausdruck sich zu bewegen hatte, um poetischer Ausdruck zu sein. An die Stelle von traditionellen Gedichtformen, Vers, Versmaß, Verslehre, Strophenform, Reim kann der freie Vers treten, den Mallarmé als echten Ausdruck des Individuums, als echt individuellen Ausdruck versteht:

Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, concurremment aux grandes orgues générales et séculaires, où s'exalte, d'après un latent clavier, l'orthodoxie, quiconque avec son jeu et son ouïe individuel se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science ; en user à part et le dédier à la Langue.

Das Bemerkenswerte ist, daß zum ersten Mal im Verlauf der literarischen Geschichte eines Volkes und im Wettbewerb mit den großen, allgemeinen und jahrhundertealten Orgeln, auf denen, nach einer verborgenen Klaviatur, die Orthodoxie sich feiert, sich jedermann mit seinem individuellen Improvisieren und Hören ein Instrument bereiten kann, sobald er nur kundig hineinbläst, es berührt oder anschlägt; es für sich gebrauchen und es auch der „Sprache“ widmen kann.⁹

Der Untergang des Kanons einer hieratischen Schrift, die nur Eingeweihten zugänglich war, eröffnet nun, in einem historisch bisher ungekannten Ausmaß,

⁸ Zur Druckgeschichte: Stéphane Mallarmé. *Ceuvres complètes*. Bd. II. Hg. von Bertrand Marchal. Paris 2003 (= Bibliothèque de la Pléiade, 497), S. 1643 und 1679f.

⁹ Mallarmé. *Verskrise*. In: ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 281.

individuelle Modulationen, und die poetischen Formen, die ausgeschöpft und erschöpft sind, können sich weiterentwickeln und individuieren. Diese historische Chance einer bisher ungekannten Freiheit aber lässt sich nur unter der Voraussetzung ergreifen, dass man sich der Krise *gewahr* wird. Solange man sich des Todes des Vaters nicht bewusst wird, sucht sein Geist den Vers, die gesamte Poesie heim wie der Geist des Vaters von Hamlet das Königreich Dänemark. Die Poesie muss sich also der Risiken, vor denen sie steht, ebenso bewusst werden wie der Chancen: Alle Lyrik nach Hugos Tod ist eine inmitten der Krise des Verses, folglich ist jeder einzelne Vers ein Vers der Krise, ein krisenhafter Vers. Doch sobald sich die Poesie dieses Umstandes bewusst wird, kann der Vers, den sie hervorbringt, zu einem „mot total“ werden, einem Wort ohne subjektive Zutat, ohne Subjektivität, einem „totalen, neuen, der Sprache fremden und wie beschwörenden Wort“, wie Mallarmé schreibt, einer Konstellation, einem Austauschnetzwerk von Wörtern also, die sich ineinander reflektieren, funkeln wie Juwelen und so das Unausprechliche, das nicht Anwesende, das Absolute durch ihre Textur hindurchschimmern lassen können.

b) Krise des Subjekts – Subjekt der Krise

Als ein solches „mot total“ kann der „verse“ (mit kleinem V) zum „Verse“ (mit großem V) werden: wahrer Ausdruck von Individualität und zugleich ein „höheres Komplement“ der an sich immer mangelhaften Sprache und Sprachen („er entschädigt, in philosophischer Hinsicht, für den Mangel der Sprachen, höheres Komplement“¹⁰). Für einen wirklich individuellen Ausdruck muss das Subjekt den Zustand, in dem es sich befindet – seine Subjektivität –, verstehen und begreifen, dass diese Subjektivität an sich selbst immer schon ein krisenhafter Zustand ist. Die Subjektivität des Dichters meint, Urheber und Ursprung des Verses zu sein, tatsächlich aber liegt dieser Ursprung des Verses in der Objektivität der Sprache („la Langue“ mit großem L), in dem, was Mallarmé „l’immortelle parole“ nennt. Nicht das Subjekt verleiht der Sprache und der Poesie ihren Sinn, sondern es gibt der Sprache und der Poesie lediglich eine *Richtung*:

parce que l’acte poétique consiste à voir soudain qu’une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper ; ils riment : pour sceau extérieur, leur commune mesure qu’apparente le coup final

weil der poetische Akt darin besteht, plötzlich zu sehen, daß sich eine Idee in eine Reihe gleicher Motive nach Wert aufteilt und sich gruppiert; sie reimen sich: als äußeres Siegel, ihr gemeinsames Maß dafür, dass der letzte Schlag dabei ist zu erscheinen.¹¹

Der Sinn wohnt der Sprache, den Wörtern und ihren Verbindungen, inne, und die Aufgabe der Poesie ist es, diesen Sinn aus ihr zu heben und so vors Auge zu

10 Stéphane Mallarmé. *Verskrise*. In: ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 282.

11 Übersetzung D. A.

stellen, dass er auf dem Weiß der Seite, im poetischen Gefüge und durch es hindurch, aufscheint.¹² Dieser Aufgabe *dient* das Subjekt nur: Der Dichter muss im Akt des dichtenden Sprechens verschwinden („disparition élocutoire“), damit die Initiative auf die Wörter übergehen, ihnen überlassen werden kann. Das, was so zum Erscheinen gebracht wird, ist rein geistig, die aus „reinen Begriffen“ ersehende „Idee eines Gegenstandes selbst“¹³, oder, wie Mallarmé das am Ende von *Crise de Vers* auch nennt, eine „Erinnerung des genannten Gegenstands“¹⁴ („la réminiscence de l'objet nommé“). Doch das, *womit* dieses Geistige zum Erscheinen gebracht wird, ist *Materie*, nämlich die der Sprache und ihres Gehalts. In diesem Sinne vertritt Mallarmé einen philosophischen Idealismus, aber einen Materialismus der Sprache.¹⁵

II. Subjektivität versus „Scintillation“

a) Subjektivität

Die erscheinende Subjektivität ist unfähig, Objektivität zu erreichen, weil sie dazu tendiert, selbst und von sich selbst zu sprechen, statt das Objekt sprechen zu lassen. Von sich aus ist die Subjektivität unfähig, „die Initiative den Wörtern zu überlassen“, tatsächlich kann sie von ihrer Konstitution her kaum anders, als das genaue Gegenteil dieses Mallarmé'schen Postulats zu erfüllen. In dem „im alten lyrischen Hauch hörbaren Atem oder der persönlich-enthusiastischen Satzführung“, wie Mallarmé im eingangs zitierten Satz schreibt („respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase“), verrät sich das Subjekt; statt den Wörtern die Initiative im poetischen Spiel zu überlassen, drückt das Subjekt jedem Satz, jedem Vers seine Physiognomie ein. Damit scheitert der Dichter als Dichter, denn, wie Hegel in seiner *Rechtsphilosophie* schreibt:

Wenn große Künstler ein Werk vollenden, so kann man sagen: *so* muß es sein; das heißt, des Künstlers Partikularität ist ganz verschwunden und keine *Manier* erscheint darin. [...] Aber je schlechter der Künstler ist, desto mehr sieht man ihn selbst, seine Partikularität und Willkür.¹⁶

In der Kunst geht es nicht um den Künstler, in der Dichtung nicht um den Dichter. In der Kunst geht es um das Objekt, das vermittels ihrer zum Erscheinen

12 Alle Literatur hat demnach die Aufgabe, Bewusstsein zu schenken über den Zustand der Krise, in dem sich sowohl der Vers als auch die Subjektivität des Dichters befindet – sei es über die Poetik, die Aufschluss gibt über die Bedingungen, unter denen Poesie entsteht, sei es über die ihrer Bedingungen und ihrer selbst bewusste Poesie.

13 Mallarmé. *Verskrise*. In: Ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 287.

14 Mallarmé. *Verskrise*. In: Ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 288.

15 Vgl. Jean-Nicolas Illouz. *Le Symbolisme*, Paris: Le Livre de Poche, 2004, S. 13.

16 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Werke Bd. 7, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, S. 67f.

gebracht werden soll. Die „im lyrischen Hauch hörbaren Atemzüge“, „die persönlich-enthusiastische Satzführung“ – diese Momente der Subjektivität bleiben der Objektivität der Sprache und der Wörter immer fremd; sie ersticken das Leben des Objekts unter ihrem eigenen Atem, übertönen die aus und zwischen den Wörtern aufsteigende Sprache („la Langue“ mit großem L).

Diese subjektiven Momente müssen also aus dem Kunstwerk verschwinden.¹⁷ Dies ist das Telos der Subjektivität des Künstlers: dass sie sich der Notwendigkeit gewahr wird zu verstummen, dass sie sich selbst zum Schweigen bringen muss. Die Subjektivität muss anerkennen, dass es nicht um sie, sondern um das Objekt geht, oder wie Paul Valéry, ein Schüler Mallarmés, das in den *Windstrichen*, seiner Poetik, ausdrückt: „Toute œuvre est l'œuvre de bien d'autres choses qu'un ,auteur“.¹⁸ In diesem Sinne ist für Mallarmé jedes Gedicht, das diesen Namen verdient, ein Grab des Subjekts. So verstanden, ist alles Schreiben eine Art „Thanatographie“. Jedes Gedicht ist ein Grabmal des Subjekts, das sterben musste, damit das Gedicht entstehen konnte – oder, wie Mallarmé in seinem Gedicht *Le Tombeau d'Edgar Poe* schreibt: „Calme bloc ici bas chu d'un désastre obscur“ („ein stummer Block, aus einer dunklen, undurchschaubaren Katastrophe gestürzt“).

b) Das Funkeln der Wörter: „Scintillation“

Vermag der Dichter vermittels seines poetischen Verfahrens seine Subjektivität zurückzudrängen, wird die Sprache, die in den Worten enthalten ist, allmählich vernehmbar. Jedes Wort enthält seine eigene Sprache („parole“) – Etymologie, Geschichte, Bedeutung, Bedeutungshof etc. –, doch diese Sprache verändert sich, sobald das Wort einem anderen gegenübergestellt wird. Alle Wörter in einem Gedicht, und so das Gedicht selbst, werden von einer vibrierenden Spannung ergriffen, wie elektrifiziert: „Chaque mot devient un centre de suspens vibratoire.“ Durch ihre Unterschiedlichkeit in Bewegung versetzt („mobilisés“ par „leur inégalité“) kollidieren die Wörter miteinander, in einer Konstellation, die Mallarmé als „fragmentierte Anordnung mit Abwechslung und Entgegensetzung“ bezeichnet („disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis“). In dieser Spannung tritt der Eigencharakter der Wörter hervor. Die Wörter verlieren ihre In-sich-Geschlossenheit; sie sind nicht mehr einfache, unteilbare Entitäten ohne Ausdehnung und nicht mehr fensterlos wie Leibniz' Monaden, sondern sie werden zu Einheiten, die sich in Bewegung setzen, sich öffnen, indem

17 Ein „Sollen“ in Hegels Worten, nämlich zur Konkretisation: „Wir können in diesem Sinne sagen, der Inhalt sei zunächst *subjektiv*, ein nur Inneres, dem gegenüber das Objektive steht, so daß nun die Forderung darauf hinausläuft, dies Subjektive zu objektivieren. Solch ein Gegensatz des Subjektiven und der gegenüberliegenden Objektivität, sowie das Sollen, ihn aufzuheben, ist eine schlechthin allgemeine Bestimmung, welche sich durch alles hindurchzieht“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke Bd. 13, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 133).

18 Paul Valéry. *Rhumbs*. In: Ders. *Tel Quel*, Paris: Gallimard, 1943, S. 65.

sie sich zu anderen Wörtern hinbewegen und mit ihnen die verschiedensten Verbindungen eingehen, also Kontext ausbilden. Jedes Wort tritt in einen Dialog mit dem anderen, „ils s'allument de reflets réciproques“, sie beginnen sich ineinander zu reflektieren, im doppelten Wortsinn von reflektieren: „spiegeln“ und „weiterbestimmen“. In der Beziehung mit den anderen Wörtern und der Syntax reichert sich jedes Wort mit Bedeutung, Assoziationen, Ambivalenzen an, und eine Komplexität entsteht, die das Subjekt weder überblicken noch lenken kann noch soll: die Eigendynamik und Objektivität der Sprache selbst beginnt zu sprechen.

Dies ist, was Mallarmé „scintillation“ nennt, das Funkeln der Wörter, ein „virtuelles Gleiten von Feuern über Edelsteine“ („une virtuelle traînée de feux sur des pierreries“). Es ist eine stille Erscheinung des Objekts, ohne Zutat des Subjekts, ohne die zurechtende Gewalt der Subjektivität, eine spielerische Offenbarung.

III. Das Schweigen der Musik – die Musik des Schweigens

Aus diesem In-Bewegung-Kommen der Wörter und der Kollision ihrer verschiedenen Bedeutungen entsteht nicht Chaos, sondern eine „Umsetzung“ („Transposition“) in eine andere Form, in eine „Struktur“ („Structure“), nämlich in lyrischen „Gesang“ („chant“). Dieser Gesang ist schweigende Musik oder eine Musik des Schweigens, denn sie ist rein geistig.

a) Musik – Dichtung

In *La Musique et les Lettres* von 1895 schreibt Mallarmé:

oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres [...] la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur, scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée.

vergessen wir die alte Unterscheidung zwischen Musik und Literatur [...] die Musik und die Literatur sind zwei Erscheinungsformen desselben Antlitzes, hier zur Dunkelheit sich weitend, da aufleuchtend, zwei Erscheinungsformen desselben Phänomens, das ich die Idee nannte.¹⁹

Musik und Literatur stehen für Mallarmé – wie für Hegel – in einer dialektischen Verbindung. Beide sind verschiedene Ausdrucksweisen der Idee. Die Wörter versteht und behandelt er als Abstufungen einer Skala („transitions d'une gamme“), als Farbnuancen im Gemälde auf dem Weiß der Buchseite, als Noten in der Musik des Schweigens. Im Gegensatz zur bildenden Kunst ist die Musik jedoch keine mimetische Kunst, sie negiert das, was sie zur Erscheinung bringt, wenn sie es zur Erscheinung bringt. Das musikalische Moment in der Poesie

¹⁹ Übersetzung D. A.

lässt die Wörter sich in sich zurückwenden und macht, dass sich das Gedicht nach außen hin abschließt, zu einem Raum ohne Außen wird. In diesem Raum können die Wörter ohne fremde Eindrücke, ohne Einflüsse oder Störungen von außen („impressions du dehors“) in- und gegeneinander zu funkeln beginnen: „l'isolement du parole“ nennt Mallarmé das. Das bloße Dasein der Wörter, ihre Substanz, genügt, sie sind an sich genug und haben an sich genug („déjà sont assez eux“). So formuliert es Mallarmé in einem Brief aus dem Jahr 1866:

Le hasard n'entame pas un vers, c'est la grande chose. Nous avons, plusieurs, atteint cela, et je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme.²⁰

Der Zufall kann dem Vers nichts anhaben, und darum geht es. Mehrere von uns sind bereits so weit, und wenn man die Grenzen einmal so genau abgesteckt hat, dann muß man es, so glaube ich, vor allem anstreben, daß im Gedicht die Wörter – die sich schon selbst genug sind, um nicht noch Eindrücke von Außen zu empfangen – sich ineinander spiegeln, bis es den Anschein hat, dass sie nicht mehr ihre eigene Farbe haben, sondern nur noch die Abstufungen einer Skala sind.²¹

Mallarmé denkt das Gedicht eigentlich immer schriftlich, als graphische Konstellation von mit Druckerschwärze auf einer weißen Buchseite aufgetragenen Zeichen. Das Gedicht versteht er als *stille* Musik, weil der Klang der Worte nur noch geistig ist. Die Dichtung ist darum für Mallarmé eine *höhere* Musik, weil der Klang in der Musik noch Materialität hat, die in der stillen Musik des Gedichts ins rein Geistige aufgehoben ist, wo sie, entledigt von allem Nicht-Geistigen, ihr ganzes geistiges Potential entfalten kann. Das muss man vor Augen haben, wenn man verstehen will, warum die Dichtung für Mallarmé die höchste Form aller Künste ist; sie enthält alle anderen Künste als Vorformen in sich aufgehoben – auch hier denkt Mallarmé ganz hegelianisch. Die Dichtung ist für Mallarmé *die* Musik schlechthin („la Musique“ mit einem großen M), die aus „l'intellectuelle parole à son apogée“ besteht, dem Wort auf seinem Höhepunkt. So schließt Mallarmé seine *Divagation première – Relativement au vers* von 1893 mit der Bestimmung:

ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.²²

20 Stéphane Mallarmé. Brief an François Coppée, 5.12.1866. In: Stéphane Mallarmé. *Correspondance*. Bd. I, 1862-1871. Hg. von Henri Mondor u. Jean-Pierre Richard. Paris: Seuil, 1959, S. 233-235; hier: 234.

21 Übersetzung: Rudolf Brandmeyer & Françoise Delignon.

22 Stéphane Mallarmé. *Divagation première Relativement au vers Vers et Prose*, 1893, S. 172-194.

b) „La disparition élocutoire“: Die Aufhebung der Musik in die Musik des Geistes

Die Musik des Gedichts entfaltet sich nicht in der Zeit, sondern im Raum des weißen Blatts Papier. Hier treten die zunächst noch voneinander getrennten Wörter miteinander in Beziehung, werden zu Momenten in einem „mot total“, und bilden, aus sich heraus und sich ineinander reflektierend, eine quasi-symphonische Totalität. Das Gedicht ist räumliche Musik. Diese Musik „schweigt“, weil sie aus nichts anderem als Geistigem besteht, ihr Klang ertönt stumm, im Geist des Lesers dieses geistigen Gebildes.

Eigentlich alle Gedichte Mallarmés sind eine Reflexion seiner Philosophie und zugleich beispielhafte praktisch-poetische Realisierung seiner Poetik: „Selbstreflexion der Form, die zum Moment ihres Inhalts, Reflexion des Inhalts, die zu einem Konstituens der Form wird, bestimmen die artistische Dichtung“²³ Mallarmés.

In einer besonderen Weise trifft das auf das Gedicht *Sainte* zu. Verfasst 1865, hieß es in der ersten Fassung *Sainte Cécile, jouant sur l'aile d'un Chérubin* („Die heilige Cecilia, die auf dem Flügel eines Engels spielt“). Die Endfassung, 1883 veröffentlicht, hieß dann nur noch *Sainte*.

Sainte

À la fenêtre recélant

Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant

Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie :

À ce vitrage d'ostensoir

Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal

Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence. (Herv. D. A.)

23 Hella Tiedemann-Bartels: *Versuch über das artistische Gedicht. Baudelaire, Mallarmé, George*, München: edition text + kritik, 1990, S. 9. Wichtig in diesem Zusammenhang auch Tiedemann-Bartels' Bestimmung: „Dem artistischen Gedicht ist der Prozeß seiner Hervorbringung, der nicht länger der Divination eines präntendierten Schöpfers anheimgegeben wird, so wesentlich wie die Objektivierung zur Form“ (a. a. O., S. 94f.).

Das Gedicht besteht eigentlich aus einem einzigen Satz mit einer adverbialen Bestimmung, einem kurzen Hauptsatz und zwei appositionellen Beiordnungen: „À la fenêtre [...] Est la Sainte [...] À ce vitrage [...] Musicienne du silence“. Dieses Grundgefüge, schreibt Hugo Friedrich in seinem Buch *Die Struktur der modernen Lyrik*, ist

verhüllt durch den Einschub der ersten Strophe, die nebensatzähnlichen Ergänzungen der zweiten und schließlich durch die Nebensätze der dritten und vierten. Die Apposition („À ce vitrage“) schwebt in der Luft, die anschließenden Nebensätze runden sich nicht mehr zu einem fertigen Satzgebilde, sondern lassen das Ganze ins Offene hinauslaufen. Die zwar einfache, aber in sich selbst elliptische Satzführung gibt einer murmelnden Sprechweise Raum, an der Randzone des (im letzten Wort auch genannten) Schweigens.²⁴

Friedrich geht rätselhafterweise von nur einer Apposition zum Hauptsatz aus, „À ce vitrage“. Man muss, meine ich, eine zweite Apposition hinzunehmen, nämlich „Musicienne du silence“. So erstrecken sich die vier Hauptglieder des Satzes, aus dem das Gedicht besteht, symmetrisch über die vier Strophen des Gedichts, mit der letzten Apposition, „Musicienne du silence“, als Fluchtpunkt des Gedichts.

Das Gedicht ist wohlgefügt, fast symmetrisch um die Mittelachse des Doppelpunktes, der auch als musikalisches Wiederholungszeichen gelesen werden kann. Dennoch bewegt es sich bereits grammatisch, durch seine syntaktische Struktur, „in einem Bereich, wo die realen Unterschiede aufgehoben sind und ein vieldeutiges Ineinander-Übergehen stattfindet“²⁵. Und Genanntes wird augenblicklich wieder negiert, das, was vorgestellt wird, wird zugleich wieder verwischt.

Den Eindruck, der sich dabei ergibt, hat Paul Claudel sehr schön zum Ausdruck gebracht; in einem Brief über das Gedicht schrieb er 1896 an Mallarmé:

Votre phrase où, dans l'aérien contrepoids des ablatifs absolus et des incidentes, la proposition principale n'existe plus que du fait de son absence, se maintient dans une sorte d'équilibre instable et me rappelle ces dessins japonais où la figure n'est dessinée que par son blanc, et n'est que le geste résumé qu'elle trace.²⁶

Ihr Satz, in dem [...] der Hauptsatz nur durch die Tatsache seiner Abwesenheit existiert, hält sich in einer Art instabilem Gleichgewicht und erinnert mich an jene japanischen Zeichnungen, in denen die Gestalt nur durch ihr Weiß gezeichnet wird und nur die zusammenfassende Geste ist, die sie umreißt.²⁷

24 Hugo Friedrich. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zu Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg: Rowohlt, 1971 (1956), S. 98.

25 Friedrich. *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 99.

26 Brief von Paul Claudel an Mallarmé vom 23.11.1896, in: *Cahiers Claudel* Bd. 1, Paris: Gallimard, 1959, S. 49f.

27 Übersetzung D. A.

Das, was in diesem Gedicht zum Erscheinen gebracht wird, ist das Verschwinden – nämlich das Verschwinden der Materialität der Dinge, ihre Aufhebung in die Idealität des Geistigen. Das Gedicht macht dabei, was es sagt: Es hebt die genannten Begriffe allmählich auf und bewegt sich auf das Schweigen zu, und zwar ganz buchstäblich: „silence“ ist das letzte Wort des Gedichts.

Die Dinge, die in *Sainte* aufgerufen werden, sind grob zwei Bedeutungsbereichen zuzuordnen: dem der Musik und dem der Religion. Genannt werden ein Fenster, eine Monstranzscheibe, ein Magnificatbuch sowie eine Geige, Flöten, Mandoren, eine Harfe. Das Fenster geht auf nichts, ein Außen gibt es nicht: Der Raum, den es öffnet, besteht lediglich aus einem Intérieur. Die religiösen Dinge dienen nicht der religiösen Praxis – einen Gott gibt es für Mallarmé nicht –, sondern sie sind einfach nur da, als Zeichen der Kontemplation. Musikinstrumente dienen dazu, Musik auf ihnen zu spielen, in diesem Gedicht erklingen sie jedoch nicht, sie schweigen, und über den Verlauf der vier Strophen, aus denen das Gedicht besteht, verschwinden sie ganz in der Stille. Nach dem Doppelpunkt werden sie aufgehoben, in eine Spiegelung in den „Scheiben einer alten Monstranz“, indem sie in einer von einem Engel gespielten Harfe aufgehen, der und die vielleicht nur ein Spiel des Lichts und des Glases sind, bis nichts mehr bleibt als Negationen („sans le vieux santal, / Ni le vieux livre“), die als negierte Begriffe, als anwesend-abwesende „Nichtse“, schweigend klingen: „Musicienne du silence“.

Die Heilige, auch sie offenbar nichts weiter als eine Reflektion im Glas einer Scheibe und also körperlos, balanciert wie das gesamte Gedicht „Sur le plumage instrumental“, d. h. auf der „plumage“, der Magie der Feder. Die Feder, das einzige verbliebene Instrument, das Instrument des Geistes („instru-mental“ → „instrument mental“), schreibt mit der Magie des Geistes und der Sprache eine Musik des Geistes, nämlich dieses Gedicht. *Sainte* suggeriert und evoziert also das Verschwinden der Instrumente, schließlich auch der schreibenden Feder, um die Initiative auf die Wörter übergehen zu lassen („ceder l’initiative aux mots“), die an sich genug sind („qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d’impréssion“). Die Musikinstrumente, bzw. die Begriffe dieser Musikinstrumente, überlassen der Poesie sozusagen ihre Noten, werden zu Begriffsnuancen bzw. Momenten im reinen Begriff jenes „mot total“, das das Gedicht *Sainte* als Ganzes ist. Die Musik des Gedichts – nun zur „Musique“ mit großem M geworden – dechiffriert die Stille, indem sie sich gegen das Schweigen hinbewegt, sich selbst zum Verstummen bringt.

Auf die Frage seines Briefpartners Charles Morice nach dem Status der Philosophie in der Poesie antwortet Mallarmé in einem Brief von 1892 im Anschluss an Edgar Allan Poe, der postuliert hatte, dass in der Dichtung keine Spur von Philosophie, Ethik oder Metaphysik verbleiben solle. Mallarmé schreibt:

L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que le vers.²⁸

Der geistige Rahmen des Gedichts verbirgt sich und hält sich – findet statt – im Raum, der die Strophen voneinander trennt, und dem weißen Papier: eine bedeutende Stille, die nicht weniger schön zu komponieren ist als der Vers.²⁹

Die Dichtung ist, so verstanden, also die Kunst, die Stille zum Sprechen zu bringen, komponierte Stille. Das Gedicht *Sainte* ist eine *Rêverie* von einer idealen Musik, die ohne Instrumente auskommt und – fast – still ist, ein Gedicht, das eine Allegorie seiner selbst ist. Selbst noch leichter als federleicht, aus nichts als Druckerschwärze auf Papier bestehend und um das Weiß des Papiers als visuellem Rhythmus herum organisiert, bildet das Gedicht ein Gegengewicht zum Nichts, indem es das Nichts selbst zur Erscheinung bringt.

IV. Das Erscheinen des Objekts

a) Evokation des Objekts

Der Dichter verschwindet im poetischen Akt, um anstelle seiner Subjektivität die Objektivität der Worte für sich sprechen zu lassen („la disparition *élocutoire* du poète“). Mit dieser Auslöschung der Subjektivität des Dichters geht auch eine Auslöschung des Zufalls einher. Wenn jedes Wort sich an seinem Platz befindet, sich nichts mehr verändern lässt, jede Fügung notwendig geworden ist, dann ist der Zufall besiegt, und die Worte überlassen sich dem Weiß der Seite, von dem aus das rein geistige Flüstern des Gedichts sich erhebt. Der Gegensatz zwischen dem Weiß der Seite und dem Schwarz der Schriftzeichen löst sich auf im Funkeln der Stille („scintillation“). So schreibt Mallarmé am Ende seines Textes *Le Mystère, dans les Lettres* von 1897 in einer Passage, in der es um den Vorgang des Lesens eines Gedichts geht:

et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentifier le silence --.³⁰

28 Mallarmé: Brief an Charles Morice, 27.10.1892. In: Stéphane Mallarmé. *Œuvres* 1 et 2. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998; hier: *Œuvres* 2, S. 659.

29 Übersetzung D.A.

30 Stéphane Mallarmé. *Kritische Schriften* (= Werke II). Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel u. a. Gerlingen: Lambert Schneider, 1998. Text (1897): S. 264-275; Kommentar: S. 370-371. Mallarmé: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hrsg. von Bertrand Marchal. Paris 2003 (= Bibliothèque de la Pléiade, 497). Text (1897): S. 229-234; Kommentar u. Apparat: S. 1648-1651.

und wenn in einem ausgebreiteten Zerbrechen, dem zartesten nur, der Wort für Wort besiegte Zufall sich aneinanderreichte, kommt unausbleiblich das Weiß zurück, eben noch unbewiesen, untrüglich jetzt, den Schluß zu ziehen, daß nichts darüber hinaus, und das Schweigen zu beglaubigen –³¹

Die Stille so zum Sprechen zu bringen vermag nur das von aller Subjektivität und allen direkten Referenzen befreite „reine Werk“ („l'œuvre pure“). Statt das Objekt direkt zu benennen, evoziert das „reine Werk“ das Objekt indirekt, beschwört es hervor: „le suggérer, voilà le rêve“, sagt Mallarmé.³² Das Wort „Blume“ etwa enthält nicht die Blume, das Wort ist nicht die Sache, und kein Gedicht kann die Sache reproduzieren. So heißt es am Ende von *Crise de vers*:

Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.³³

Ich sage: eine Blume! und aus dem Vergessen, in das meine Stimme jeglichen Umriß verbannt, erhebt sich musikalisch, als etwas anderes als die gewußten Kelche, Idee selbst und lieblich, die allen Sträußen fehlende.³⁴

In gewisser Weise also kann das Gedicht sogar noch mehr als einen Gegenstand zu reproduzieren, es kann nämlich die *Idee* dieses Gegenstands zur Erscheinung bringen, die alle Qualitäten und Potentialitäten des Objekts, seine Essenz in sich aufgehoben enthält. Das Gedicht als „mot total“ und „Musique mental“ vermag nicht – und soll es auch nicht meinen – eine bestimmte Blume zu reproduzieren, wohl aber *die* Blume überhaupt und an sich, den *Inbegriff* aller Blumen zu evozieren. So schreibt Mallarmé in seinem kleinen Text *Magie*, der 1893 zum ersten Mal publiziert und dann in die *Divagations* aufgenommen wurde:

Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien.³⁵

31 Stéphane Mallarmé. *Das Mysterium in der Literatur* (Übers. von Rolf Stabel). In: ders.: *Sämtliche Dichtungen*. Französisch und Deutsch. München u. a.: dtv, 1992, S. 304-310; hier: 310.

32 „Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve.“ (Stéphane Mallarmé. *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hg. von Bertrand Marchal. Paris 2003 (= Bibliothèque de la Pléiade). Text (*Enquête sur l'évolution littéraire*), S. 697-702. Stéphane Mallarmé: Kritische Schriften (= Werke II). Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel u. a. Gerlingen: Lambert Schneider, 1998. Text (*Enquête*): S. 60-73; Kommentar: S. 329-331.

33 Mallarmé. *Crise de vers*.

34 Mallarmé. *Verskrise*. In: Ders.: *Sämtliche Dichtungen*, S. 287.

35 Mallarmé. *Œuvres complètes*. Bd. 1, S. 400.

Dies ist die „Magie“, das „Wunder“ der Poesie: Die Fähigkeit, das stumme Objekt im poetischen Prozess zum Sprechen zu bringen.

b) Die Realität des Gedichts ist geistige Realität

Im poetischen Prozess kann es niemals darum gehen, das Objekt zu imitieren, im Gegenteil geht es darum, alle direkten Referenzen auf es zu eliminieren. Durch den poetischen, von aller Subjektivität gereinigten „reinen Begriff“ hindurch soll die Idee des Objekts zum Erscheinen gebracht werden. Im Moment des Erscheinens aber entzieht sich dieses Objekt sogleich wieder, und verweist so schon durch seine Daseinsform auf seine Idealität:

À l'égal de créer: la notion d'un objet échappant, qui fait défaut.³⁶

Dem Erschaffen gleich: der Begriff von einem Objekt, das sich entzieht, das fehlt.³⁷

Diese spielerische Transformation des Materiellen in ein Geistig-Ideelles nach den Gesetzen der Sprache nennt Mallarmé „sa presque disparition vibratoire“, das „vibrierende Fastverschwinden“ des natürlichen Gegenstands in reinen Begriffen. So schreibt er in *Crise de vers*:

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Wozu überhaupt das Wunder, ein naturhaftes Begebnis in sein, gemäß dem Spiel der Rede indessen vibrierendes Fastverschwinden zu übertragen; wenn nicht dazu, daß, ohne das Hemmnis eines nahen oder konkreten Rückrufs, der reine Begriff daraus hervorgehe.³⁸

Nach der Auslöschung der Referenzen zum in der äußeren Realität existierenden Gegenstand³⁹ ist aber nicht nichts mehr da, sondern die Materialität der Sprache, einer „langue immaculée“⁴⁰; ihre eigene Musik beginnt zu erklingen und erschafft einen neuen Raum, eine neue Realität, in der jeglicher Zufall eliminiert

36 Stéphane Mallarmé. *La Musique et les Lettres*. In: *Ceuvres complètes*. Bd. 1, S. 647. Vgl. Hans-Jost Frey: *Mallarmé und die Neue Musik*. In: *Schweizer Monatshefte* 46 (1966), S. 575-598; hier: 582. Sowie: Tiedemann-Bartels. *Versuch über das artistische Gedicht. Baudelaire, Mallarmé, George*, S. 21.

37 Übersetzung D. A.

38 Mallarmé. *Verskrise*. In: ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 287.

39 Zur Rolle der Sprache dabei eine interessante Betrachtung bei: David Michael Kleinberg-Levin. *Redeeming Words and the Promise of Happiness. A Critical Theory Approach to Wallace Stevens and Vladimir Nabokov*, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2012, S. 119-132.

40 Mallarmé. *Ceuvres complètes*. Bd. 1, S. 257.

und alles wohlgefügt ist, die geistige Realität des Gedichts, die ihre Materialität aus der Substanz der Sprache gewinnt:

Mallarmés Intention geht nicht auf die Herstellung einer neuen Welt, sondern auf die Konzeption einer neuen Sprache. Möchte die Imagination Baudelaires die Dinge aus dem Zwangsverband der Empirie befreien, so will Mallarmé die Worte von der Fron erretten, Gegenstände, und seien es intelligible, zu bezeichnen. Weder in der Sache, die im Gedicht verschwindet, noch im Begriff, der fehlt, sich lösend, fällt vielmehr die gesammelte Aufmerksamkeit aufs Wort selbst zurück. Das Gedicht Mallarmés, wahrhaft *poésie pure*, bezieht sich nur negativ auf Realität und auf deren Widerschein in der Sprache, um etwas aufleuchten zu lassen, das anders wäre.⁴¹

In dieser Realität – es ist eine Realität höherer Ordnung, weil sie eine buchstäblich *begriffene* ist – erstet das Objekt als rein geistiges, als Idee des Objekts.⁴² Diese Idee enthält alle Momente des Objekts in sich aufgehoben. Alle einzelnen Wörter, aus denen das Gedicht besteht, sind in jenem „mot total“, jenem „totalen, neuen, der Sprache fremden und wie beschwörenden Wort“, das das Gedicht geworden ist, eingegangen und bilden nun die Momente seiner Totalität. In diesem nach außen abgeschlossenen Raum der Stille tritt das Objekt hervor wie eine Erinnerung. So heißt es in der letzten Passage von *Crise de vers*:

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire de l'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.

Der Vers, der aus mehreren Vokabeln ein totales, neues, der Sprache fremdes und wie beschwörendes Wort schafft, vollendet diese Isoliertheit der Rede: mit einer souveränen Geste den Zufall, der den Bezeichnungen verblieben war, trotz des Kunstgriffs ihres wechselseitig verstärkenden Wiedereintauchens in Sinn und Klang, leugnend, und verursacht einem diese Überraschung, niemals das betreffende, ganz ordnungsgemäße sprachliche Fragment gehört zu haben, während zugleich die Erinnerung des genannten Gegenstands in einer neuen Luft schwebt.⁴³

41 Tiedemann-Bartels. *Versuch über das artistische Gedicht. Baudelaire, Mallarmé, George*, 21. Und weiter: „Unter dem Primat der ‚page blanche‘ entwickelte Mallarmé eine Technik, welche die Chiffre im Wort nicht verschließt, sondern sie im Raum einer eigens konstruierten Syntax vieldeutig entfaltet und auflöst“ (a. a. O., S. 37).

42 „Le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a pas de sens que s'il les imite, et figuré sur le papier, repris par les lettres à l'estampe originelle, en doit rendre malgré tout, quelque chose“ (Brief an A. Gide, 14 mai 1897).

43 Mallarmé. *Verskrise*. In: ders. *Sämtliche Dichtungen*, S. 288.

Schluss: Subjektivität – Suggestion – Objekt

Der poetische Prozess ist für Mallarmé ein göttliches Spiel, weil in ihm und vermittels seiner das Objekt erscheinen kann, nicht nur als Restitution, als Erscheinen einer Idee dieses und jenes Gegenstands („idée“ mit kleinem i), sondern als Erscheinen der Idee selbst („Idée“ mit großem I). Das aber heißt nichts anderes, als dass die Dichtung in Mallarmés Bestimmung der Ort des Erscheinens der Wahrheit ist. Diese Wahrheit ist für Mallarmé die Wahrheit des Geistes.

Allerdings eine, die er als idealisch denkt, d. h. nicht-anwesend, nicht erreichbar, sich ständig entziehend. Daher umspielen alle seine Gedichte das Weiß („blanc), die Abwesenheit („absence“), die Stille („silence“), die Leere („vide“) bis hinein in fast alle aufgerufenen Stoffe („voile“, „écume“ etc.) und entsprechenden Metaphern. Ein Spiel, das bei ihm mit einer enormen Erotik aufgeladen ist.⁴⁴

Diese Erotik kann überhaupt nur entstehen, weil seine Poesie eben nicht auf das „Nichts“ geht – das Nichts ist wirklich einfach nur leer, und das Verfahren, zu ihm zu kommen, wäre bloße Zerstörung, reine Negation. Mallarmés poetische Technik verläuft wesentlich anders: „Das Verfahren der Negation selbst sorgt für die Erinnerung an das, was nicht da ist, es streicht etwas durch, aber lässt das Durchgestrichene lesbar.“⁴⁵ Das poetische Verfahren, das Mallarmé in seinen poetologischen Schriften theoretisch fordert und praktisch in seiner eigenen Poesie realisiert, ist ein *kreativer* Prozess, an dessen Ende etwas ent- und ersteht, vielleicht auch: wieder-ersteht, restituiert wird. Es ist direkter Erbe und Weiterentwicklung von Baudelaires Theorie und Praxis der „correspondances“⁴⁶, in der die gesamte Welt als eine einzige riesige Ansammlung von Hieroglyphen verstanden wird:

tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant* [...] nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique,

schreibt Baudelaire unter Rückgriff aus Swedenborg und Lavater in seiner Studie über Victor Hugo von 1861.⁴⁷ Diese Hieroglyphen sind die Form eines

44 Die hohe erotische Aufladung der Inhalte der Poesie Mallarmés steht eigentlich im direkten Widerspruch zu dem Eindruck eines ziemlich kalten Gebirges, in dem man sich nicht lange aufhalten mag und schon gar nicht übernachten kann, den Mallarmés „poésie pure“ hervorruft (eine Überlegung, die ich Martin von Koppenfels verdanke; mündliche Mitteilung). Eine Erotik aber, die auf ein Objekt geht, das nicht erscheinen darf, verhüllt bleiben muss, ist eine fetischistische Erotik, und im Fetisch gehen Erotik, Objektverschiebung und Kälte unmittelbar zusammen.

45 Stefan Ripplinger. *Mallarmés Menge*, Berlin: Matthes & Seitz, 2019, S. 106.

46 Siehe das gleichnamige Gedicht: Charles Baudelaire. *Correspondances*. In: ders. *Die Blumen des Bösen. Les Fleurs du Mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Aus dem Französischen übertragen, hg. und kommentiert von Friedhelm Kemp, München, Wien: dtv, 1997, S. 22-24.

47 Charles Baudelaire. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo*. In: Ders. *Ceuvres complètes*, Bd. II, Paris: Gallimard, 1976, S. 146. Siehe dazu auch:

geheimen, sich verbergenden Sinns, in der sich die Welt (die Natur) über sich und ihr Wesen ausspricht:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.⁴⁸

Der Dichter hat diese Hieroglyphen zu dechiffrieren, um zum Objekt vorzustoßen. Ob er dessen Wahrheit dann auch *ergreifen* kann, ist eine andere Debatte, eine zumal, die bei Baudelaire ganz anders ausgeht als bei Mallarmé.

Mallarmé jedenfalls entwickelt ein Verfahren, die Wahrheit, als idealisch-geistige, in der „poésie pure“ erscheinen zu lassen. Dieses Verfahren ist das der „suggestion“:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbolisme : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. [...] Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, – il n'y en a pas d'autres, – d'évoquer les objets.⁴⁹

Im direkten Anschluss an Mallarmé beschreibt Charles Morice Verfahren und Ergebnis der „suggestion“ so:

La Suggestion peut ce que ne pourrait l'expression. La Suggestion est le langage des correspondances et des affinités de l'âme et de la nature, au lieu d'exprimer des choses leur reflet, elle pénètre en elles et devient leur propre voix. La Suggestion n'est jamais indifférente et, dessence, est toujours nouvelle car c'est le caché, l'inexpliqué et l'inexprimable des choses qu'elle dit.⁵⁰

Suggestieren, evozieren aber kann man nur, was – wie und in welcher Form auch immer – *da* ist. Mallarmés Poesie geht nicht auf das Nichts, sondern immer auf ein „Fast-Nichts“, etwas, dessen Materialität in ständiger Auflösung begriffen ist, die sich ständig entzieht, aber eben dennoch Materialität hat. Diese Materialität ist zunächst die der Sprache – und zuletzt die des in der

Charles Baudelaire: *Richard Wagner et „Tannhäuser“ à Paris*. In: Ders. *Œuvres complètes*, Bd. II, Paris: Gallimard, 1976, S. 779-815; hier: S. 784.

48 Baudelaire. *Correspondances*, S. 22.

49 Mallarmé. *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hg. von Bertrand Marchal. Paris 2003 (= Bibliothèque de la Pléiade). Text (*Enquête sur l'évolution littéraire*): 697-702. Stéphane Mallarmé. *Kritische Schriften* (= Werke II). Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel u. a. Gerlingen: Lambert Schneider, 1998. Text (*Enquête*): S. 60-73; Kommentar: S. 329-331.

50 Charles Morice. *La littérature de tout à l'heure*, Paris: Perrin, 1889, S. 378.

Idee aufgehobenen Objekts, das in und vermittels ihrer zur epiphanischen Erscheinung gebracht wird.

Kritisch wäre die Poetik Mallarmés sicherlich danach zu befragen, ob der Glaube, die Subjektivität danke im poetischen Prozess zugunsten des Objekts ab und „werde scheinlos zu dem An sich, das zu sein sie sonst nur fingiert“, nicht letztlich „schimärisch“ ist: Inwieweit – das wäre dann die Frage – ist das Erscheinen der Wahrheit also immer noch „trotz allem subjektiv veranstaltet“?⁵¹

Sicher jedenfalls ist, dass Mallarmé nicht nur an die Abdankung des Subjekts im poetischen Prozess als Voraussetzung des Erscheinens des Objekts glaubt, er *fördert* sie auch von aller Dichtung. Dies ist im Kern seine Antwort auf die „Krise des Verses“ und die immanente Krisenhaftigkeit aller Subjektivität.

Im Laufe meiner Darlegungen dürfte deutlich geworden sein, wie tief diese Forderungen Mallarmés, ja seine gesamte Poetik und Poesie den Bestimmungen der Philosophie und *Ästhetik* Hegels verpflichtet sind. Die dialektische Methode, wie Hegel sie konzipiert, ist der Begriff und zugleich das Bewusstsein desjenigen Begriffs, der den Begriff als solchen betrachtet. Dieses Bewusstsein ist kein göttliches Bewusstsein, kein *intellectus archetypus*, sondern es ist *unser* Bewusstsein, *unser* subjektives Wissen. Hegel fordert von diesem Bewusstsein, dass sein begriffliches Erschließen eine Beobachtung der Notwendigkeit in der Objektivität sein muss; es darf dem Gegenstand, den es betrachtet, keine subjektiven Zutaten hinzugeben, und überlässt sich der Bewegung des Begriffs.

Nun ist Mallarmés Dichtung als Aufhebung von dem, was ist,⁵² in ein rein Geistiges freilich keine Aufhebung im Begriff wie bei Hegel – Mallarmés Aufhebung ist ein spezifisch ästhetisches Verfahren.⁵³ Es ist „*toujours menacée par le hasard et l'entropie; son surgissement même reste hasardeux*“, wie Jean-Pierre Richard, die Ergebnisse Jean Hyppolites zusammenfassend, schreibt: „*L'hégélianisme de Mallarmé serait donc interrogatif, problématique*“.⁵⁴

Dennoch ist die Nähe von Mallarmés Poetik zu Hegel wesentlich mehr als nur Inspiration oder Anleihe.⁵⁵ Ihr Verhältnis könnte man versuchsweise als

51 Vgl. Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. In: Ders. Gesammelte Schriften Bd. 7, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 43.

52 Dazu: Hans-Jost Frey. *Mallarmé und die Neue Musik*. In: *Schweizer Monatshefte* 46 (1966), S. 575-598; hier: S. 582.

53 Vgl. Tiedemann-Bartels. *Versuch über das artistische Gedicht. Baudelaire, Mallarmé, George*, S. 20f.

54 Jean-Pierre Richard. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris: Seuil, 1961, S. 233. Richard bezieht sich auf: Jean Hyppolite. *Le Coup de Dés de Stéphane Mallarmé et le message*. In: *Les Études Philosophiques* 4 (1958), S. 463-468; hier: S. 463f.

55 Das ist es, worauf – in je unterschiedlicher Weise – auch verweisen: Georges Poulet. *La distance intérieure*, Paris 1952, S. 332. Sowie: L. J. Austin. *Mallarmé et le rêve du „Livre“*. In: *Mercure de France* 317 (1953), S. 81-108. Sowie: Richard. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, S. 204, 224 und v. a. S. 231-233. Kurt Wais. *Banville, Chateaubriand, Keats und Mallarmés Faun*. In: *Zeitschrift für Neufranzösische Sprache und Literatur* 1939, S. 178-193; hier: S. 181. Sowie: Kurt Wais. *Die Errettung aus dem Schiffbruch: Melville, Mallarmé und einige deutsche Voraussetzungen*. In: *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the International*

Transformation des dialektischen Prozesses des Zu-Sich-Selbst-Kommens des Begriffs bei Hegel in einen poetischen Prozess des Erscheinens des Objekts bei Mallarmé bezeichnen.

In Hegels *Rechtsphilosophie* findet sich eine Beschreibung der dialektischen Methode, die die Aufgabe des subjektiven Denkens, sich der Bewegung des Begriffs zu überlassen, in aller Deutlichkeit und Dichte so benennt:

Diese Dialektik ist dann nicht *äußeres* Tun eines subjektiven Denkens, sondern die *eigene Seele* des Inhalts, die organisch ihre Zweige und Früchte hervortreibt. Diese Entwicklung der Idee als eigener Tätigkeit ihrer Vernunft sieht das Denken als subjektives, ohne seinerseits eine Zutat hinzuzufügen, nur zu. Etwas vernünftig betrachten heißt, nicht an den Gegenstand von außen her eine Vernunft hinzubringen und ihn dadurch bearbeiten, sondern der Gegenstand ist für sich selbst vernünftig; hier ist es der Geist in seiner Freiheit, die höchste Spitze der selbstbewußten Vernunft, die sich Wirklichkeit gibt und als existierende Welt erzeugt; die Wissenschaft hat nur das Geschäft, diese eigene Arbeit der Vernunft der Sache zum Bewußtsein zu bringen.⁵⁶

Dies wäre, *mutatis mutandis*, auch eine Beschreibung des poetischen Prozesses in Mallarmés Verständnis: Vom krisenhaften Subjekt führt er auf das Objekt, das sich in der Dichtung restituiert.

Comparative Literature Association. Hg. von Werner P. Friedrich. 2 Bde. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959.

56 Hegel. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, § 81.