

# Gustave Lanson

## Die zeitgenössische Dichtung: Stéphane Mallarmé

Herausgegeben und übersetzt von Rudolf Brandmeyer

Im November 1892 erscheint die erste größere Auswahl von Mallarmés Schriften: *Vers et Prose. Morceaux choisis* (Paris: Perrin 1893, 224 S.). Der Band enthält Gedichte, Übersetzungen (Poe) und unter dem unscheinbaren Titel »Plusieurs pages« Prosagedichte sowie literaturkritische Texte, darunter, die Auswahl abschließend, zwei mit ausgesprochen programmatischem Charakter.

In der Einleitung seiner sich auf diese Ausgabe beziehenden Studie mustert Lanson die bisherige Wirkung von Person und Werk Mallarmés bis zu diesem aktuellen Zeitpunkt mit Ironie und bissigen Bemerkungen. Sie stellt sich ihm als Ergebnis einer Werkpolitik dar, mit der ein dem Anschein nach öffentlichkeitsscheuer, aber klug agierender Autor Schüler gewinnt, ein zunehmend irritiertes bürgerliches Publikum zudem neugierig macht und schließlich einen Band vorlegt, an dem die Analyse eines singulären Kunstanspruchs nun anzusetzen vermag. Mit dieser Einschätzung steht Lanson nicht alleine da. Zehn zwischen Dezember 1892 und Februar 1893 erschienene Rezensionen markieren den mit »Vers et Prose« markierten Einschnitt in der Wirkungsgeschichte Mallarmés, und alle begreifen ihn als Aufforderung zu Urteil und Resümee.

Lanson, der spätere Begründer der französischen Literaturwissenschaft,<sup>1</sup> ist zu diesem Zeitpunkt Professor für Rhetorik am renommierten Pariser Gymnasium Charlemagne. Er hat von Mallarmé ein Exemplar mit Widmung erhalten,<sup>2</sup> ist aber nicht Literaturkritiker wie all die anderen Rezensenten, und auch der Publikationsort seiner Studie zeigt Distanz an. In der 1892 gegründeten »Revue Universitaire«, in welcher der Text

<sup>1</sup> Zu Karriere und Werk von Lanson vgl. Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*. Paris 1983; Marie Guthmüller, *Der Kampf um den Autor. Abgrenzungen und Interaktionen zwischen französischer Literaturkritik und Psychophysiologie 1858–1910*. Tübingen u.a. 2007.

<sup>2</sup> Vgl. Jean-Jacques Thomas, *Mallarmé: Journal*. In: *Dalhousie French Studies* 25/1993, S. 35–45, hier S. 38f.

im Juli 1893 erscheint,<sup>3</sup> veröffentlichen Gymnasiallehrer und Universitätsprofessoren Beiträge vor allem zu System und Geschichte des Unterrichts; regelmäßig erscheinen aber auch Aufsätze, die sich der Literatur und Geschichte widmen. Die zeitgenössische Literatur, da sie nicht Unterrichtsgegenstand war, kommt dabei nur sehr selten zur Sprache, und erst recht ist diese Zeitschrift kein Ort für Avantgarde-Diskussion. Hier nun nimmt sich Lanson in der Gestalt von Mallarmé der »Poésie contemporaine« an und antwortet auf die Provokation, die der Symbolismus bedeutete. Und im Unterschied zu Anatole France, der ratlos ist und für sein Urteil auf den frühen, »verständlichen« Mallarmé ausweicht, und auch anders als die beiden großen Kritiker dieser Jahre, Jules Lemaitre und Ferdinand Brunetière, die in der Abwehr des Neuen stecken bleiben, macht sich Lanson kühl und unerschrocken an die Analyse des »schwierigen Autors« [121].

Er geht zunächst auch auf den frühen, »verständlichen« [122] Mallarmé ein, findet diese Verse aber epigonal. »Was das Werk von Mallarmé interessant macht, ist das, was man nicht versteht [125]«, lautet sein Urteil. Lanson wehrt also nicht ab. Er nimmt vielmehr die Provokation des Neuen an und zitiert aus dem ersten der beiden programmatischen Texte von »Vers et Prose«<sup>4</sup> einen Abschnitt, in dem es unter anderem heißt: »Das reine Werk impliziert, dass das Sprechen des Dichters verschwindet, der die Initiative an die Wörter abtritt« (191f.; gesperrt L.). Lanson erläutert diese (später berühmt gewordene) Erklärung zur Entpersönlichung des Schreibens zunächst an einem Exlibris von Félicien Rops, um seinen Lesern die Absage an traditionelle Vorgaben des Dichtens, wie Subjektivität und Inspiration, verständlich zu machen, und greift dann für den zweiten Teil des Zitats, in dem sich Mallarmés Wille zur Wortartistik ausdrückt, auf die Leitdisziplin des Symbolismus, die Musik zurück, um die Absicht des Autors auf Desemantisierung des literarischen Zeichnamaterials zu veranschaulichen.

<sup>3</sup> Gustave Lanson, *La Poésie contemporaine: M. Stéphane Mallarmé*. In: *Revue Universitaire* 2/1893, Bd. 2, Nr. 7, 15. Juli, S. 121–132. Zu finden unter: [www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1893\\_lanson.html](http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1893_lanson.html) [Stand: 15.11.2013]. Mit Verzeichnis der Rezensionen von »Vers et Prose«. Paginierung des französischen Textes im Folgenden in eckigen Klammern.

<sup>4</sup> Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose. Morceaux choisis*. Paris: Perrin 1893. Lanson zitiert nach dieser Ausgabe (Volltext auf der Internetseite »Gallica« unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71060h> [Stand: 15.11.2013]). Seitenangaben im Folgenden in runden Klammern.

Schließlich widmet er sich direkt Mallarmés Wortgebrauch. Und ab diesem Punkt wird Lanson kritisch und unnachgiebig: »Es ist nämlich inkonsequent mit dem Gebrauch der Wörter fortzufahren, um damit nichts zu machen, wozu die Wörter dienen« [129]. Lanson erkennt Mallarmés Versuch, jenseits einer herkömmlichen Sprache der Verständigung »das Unaussprechliche auszudrücken, das nicht Kommunizierbare mitzuteilen« [131], aber die zur Verfügung stehenden Wörter, so Lanson, spielen nicht mit bei diesem Vorhaben, denn sie sind intelligible Zeichen, deren Bedeutung durch Sprachgebrauch fixiert ist; es steht nicht in Mallarmés Belieben, sie von dieser geschichtlichen Last zu befreien. In einem dogmatischen Schluss gelangt er schließlich nicht nur zu einer Engführung von Analyse und Moral – von sprachlichem Anarchismus ist die Rede –, sondern auch zu einer bedingungslosen Verteidigung der Klarheit und Verständlichkeit der literarischen Sprache – Ansprüchen, mit denen sich der Wortgebrauch auch im Fall der gewagtesten Innovation zu arrangieren habe.

Im zeitlichen Abstand ist leicht zu erkennen, dass Lansons Fixierung auf das Wortmaterial zwar Mallarmés Autonomisierung und tendenzielle Desemantisierung der Wörter in den Blick nimmt, aber nicht erfasst, dass jene von ihm zitierte »Initiative der Wörter« sich vor allem auf eine Schwächung ihrer syntaktischen Einbindung gründet. Diese Operation sollte Mallarmé zufolge ein satzinternes und satzübergreifendes Zusammenspiel der derart befreiten Wörter ermöglichen und neue Bedeutungen generieren. Historisch gesehen aber ist wesentlich, dass Lanson, der ja nicht aus dem Lager der Symbolisten kam, das Neue nicht abwehrt, sondern verstehen will und – hellsichtig genug – dafür an der Schreibweise ansetzt.

Lemaître hatte 1888 den Versuch unternommen, sich ein ihm unverständliches Gedicht von Mallarmé dadurch begreiflich zu machen, dass er die Interpunktion wieder einführte und es in Prosa und mit Absicht auf Verständlichkeit noch einmal schrieb.<sup>5</sup> Das war ein einfaches Lösen des Neuen und als solches nicht weit entfernt von einem Brunetière, der 1893 in einem öffentlichen Vortrag über symbolistische Lyrik erklärte, dass er von Mallarmé nicht sprechen könne, weil er ihn nicht

<sup>5</sup> Jules Lemaître, *Causerie littéraire*. In: *Revue bleue*, 1888, Nr. 15, 13. Oktober, S. 473–476.

verstanden habe.<sup>6</sup> Und auch im Kontext der Rezensionen aus dem Lager der Symbolisten steht Lanson mit seiner Vorgehensweise gut da. Dort ist der schwierige Autor zwar Anlass für gesteigertes Lob und allerlei Werbung, aber mit der Ausnahme eines Adolphe Retté bleibt das Kernstück von Mallarmés Ästhetik unbesprochen. Und das gilt auch für Stefan George, der ebenfalls 1893 eine Lobrede auf Mallarmé veröffentlichte.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Ferdinand Brunetière, Cours libres de la Sorbonne. L'Évolution de la poésie lyrique au XIXe siècle. (Quinzième leçon). Le symbolisme. In: Revue bleue, 1893, Nr. 24, 17. Juni, S. 743–751, hier S. 746.

<sup>7</sup> Stefan George, Mallarmé. In: Blätter für die Kunst, 1893, Folge 1, Bd. 5, August, S. 134–137.

Gustave Lanson  
Die zeitgenössische Dichtung: Stéphane Mallarmé

Stéphane Mallarmé ist ein schwieriger Autor. Früher, in den Zeiten der französischen Leichtigkeit, hätte er einen starken Lacherfolg gehabt, und tatsächlich haben sich die wenigen Leser seiner »pages«, <sup>8</sup> die nicht seine Schüler waren, lange Zeit gefragt, ob sie es mit einem kühlen Aufschneider oder mit einem harmlosen Verrückten zu tun hätten. Gleichzeitig aber haben sich bei uns seit etwa zehn Jahren der vom trockenen Rationalismus der Wissenschaft zu lange still gelegte Sinn für das Geheimnisvolle und eine charakterliche Willensschwäche entwickelt, die in allen Dingen dazu führt, dass sich die passiven Mehrheiten den entschlossenen Minderheiten beugen. Man wagte nicht mehr zu lachen, weil es ziemlich viel Unverständliches in den Schriften von Mallarmé gab, zumal aus Orten, die die Bürger nicht kennen, aus den Brasserien und den Nachtcafés, wo die »lebendige Zukunft« residiert, unentwegt ein Murmeln aufstieg, das zunächst konfus war, in dem die profanen Ohren aber nach und nach des immer wieder aufgerufenen Namens von Mallarmé gewahr wurden.

Mallarmé ist mehr als ein Lehrer: Er ist ein Lenker, ein Seelenfänger. Seine Schüler sind Gläubige: Er ist Würdenträger und Priesterkönig. Mit starkem Zauber bindet er die Menschen an seinen Kultus. Die von Gyp<sup>9</sup> so verabscheuten Psychologen werden ihnen sagen, dass das Joch eines Meisters leicht ist, der nicht als Konkurrent erscheint. Mallarmé hat aber über lange Zeit die Aufmerksamkeit des Publikums gar nicht erregt, und da er nichts oder doch fast nichts veröffentlichte, störte er nicht die Eigenliebe der Anderen. Ich habe auch sagen gehört, dass Mallarmé unter allen Schriftstellern das reinste Gemüt ist – ohne Eitelkeit, ohne Neid, einfach glücklich über den Erfolg der Seinigen und schlicht ein Bewunderer des Schönheitsvorsatzes, den die Werke zum Erscheinen bringen. Man weiß, dass er es liebt [122], das Kunstwerk mit einer Messfeier zu vergleichen: meinetwegen! Man war ihm unendlich dankbar, nicht Kathedralen errichtet zu haben, welche die kleinen Kapellen entvölkern, und durch seine Lobpreisungen die Gottesdienste

<sup>8</sup> Stéphane Mallarmé, Pages. Bruxelles 1891. Auswahl von Prosagedichten und kritischen Schriften.

<sup>9</sup> Gyp [d.i. Comtesse de Martel], Ohé! ... les psychologues! 10. Aufl. Paris 1889.

auf dem Dorf den prächtigsten Messen gleichzustellen. Diese überlegene Güte hat man ihm mit Autorität und Verehrung bezahlt. Und so kam es, dass der Bürger, eingeschüchtert durch den Ernst der Gläubigen, zunächst aufgehört hat zu lachen und dann spürte, wie ein vager Respekt sich zu seiner Verblüffung gesellte. Mallarmé ist ihm wie eine dunkle und weit entfernte Macht erschienen, die man noch nicht verehrt, aber auch nicht mehr leugnet, wie eine Art Alter vom Berge, unsichtbar und beunruhigend, der auf die Literatur fanatische Emissäre losließ, die von wunderbaren Visionen berauscht waren und unverständliche Losungen verbreiteten.

Er selbst vermied es sich zu zeigen und breitete seine Worte nicht vor den Ohren der blöden Menge aus. Manchmal ging sein Denken in ein Buch ein; aber das Buch, schmal, selten und teuer, foppte die Neugier und den Geiz der Bürger. Derart waren die »*Poésies*, in Photolithographien vom Manuskript des Autors, in 40 nummerierten Exemplaren und sieben unverkäuflichen von A bis G, und ein Belegexemplar der gelöschten Platten«,<sup>10</sup> pro Exemplar: 100 Franken! Es ist offensichtlich, dass der unnahbare Meister die plumpen Hände der Ungläubigen von seinem Werk fernhalten wollte.

Hat sich die Zeit erfüllt?<sup>11</sup> Oder ist der Meister seines Schweigens überdrüssig? Oder hat der Lärm einiger Schüler sein menschliches Verlangen nach Ruhm geweckt? Ich weiß es nicht. Aber heute erweitert Mallarmé die Gemeinde, und aus Jakob wird Paulus, der die frohe Botschaft den Nichtjuden verkündet und bereit ist, die Unbeschnittenen zu taufen. Er geht auf das Publikum zu, das große, hässliche Publikum, mit einem Band in der Hand: Es ist seine »Blütenlese«<sup>12</sup> oder »sehr bescheidene Anthologie« seiner Schriften. Ich weiß nicht, ob es ihm, wie er ankündigt, auf diese Weise gelingen wird, »die Neugier für vollständige Luxusausgaben zu wecken«; wenigstens scheint es so, dass es ihm gelungen ist, »die Neugier für seine *Blütenlese* zu wecken«, deren zweite Ausgabe gerade gedruckt wurde.

Im Werk von Mallarmé – ich bin durchaus bereit, es mit ihm und seinen Getreuen zu überprüfen – ist es das Unverständliche, das wertvoll ist. Denn, gewiss, wenn er nur die Verse geschrieben hätte, die man

<sup>10</sup> Les poésies de Stéphane Mallarmé. Paris 1887, 2'.

<sup>11</sup> Abwandlung von Markus 1,15: Die Zeit ist erfüllt.

<sup>12</sup> Mallarmé, Vers et Prose (wie Anm. 4): Avant-dire, S. VIII.

versteht, wäre er in der Menge der *poetae minores* untergegangen. Der verständliche Mallarmé ist ein Nachklang aller [123] Dichterstimmen des Jahrhunderts: Hier schreibt er wie Gautier, dort wie Baudelaire; anderswo bemerkt man V. Hugo oder sogar Heredia, aber niemals Mallarmé ganz allein und ganz rein. Er hat eine schöne Versform, die ihm aber nicht mehr eigen ist als irgendeinem Parnassien. Und die Ideen sind leider noch weniger persönlich als die Form. Mallarmé langweilt sich; er ist des Lebens müde.

Das Fleisch ist trostlos, ach! Und alle Bücher habe ich gelesen. (19)

Er will »fliehn! Dorthin fliehn!« (19). Er beneidet die Vögel, die Steamer. Er möchte im Azur verschwinden. Die Sehnsucht nach dem Himmelsblau lässt ihn nicht los. Das, was da ist, das fade, eindeutige und unvollständige Wirkliche hasst er. Er giert nach Empfindungslosigkeit, Auslöschung, und einem Schmerzshauch seiner Geliebten im Augenblick der Umarmung schließt er sich an:

Wir werden niemals eine einzige Mumie sein  
In antiker Wüste und unter glücklichen Palmen. (28)

Ihm »ekelt vor den hartbeseelten Menschen, die sich im Glücke suhlen« (14). Er verachtet die Bürger: Er gefällt sich darin, uns in den letzten Tagen der Welt, nach Jahrhunderten der physischen Degeneration die hässliche Menge der Bürger zu zeigen und »ihre kümmerlichen Komplizen, schwanger mit elenden Früchten, mit denen die Erde untergehen wird« (104). Ein »Schausteller der vergangenen Dinge« (103) führt er in seiner Bude ein Phänomen vor, die Frau unserer Tage, schön, mit goldenen Haaren, mit glühenden Lippen, mit makellosen Beinen. Und »in Gedanken an ihre armen, kahlen, angekränkelten und schreckerfüllten Frauen drängeln sich die verheirateten Männer nach vorne; aber auch die Frauen, voll melancholischer Neugier, wollen etwas sehen« (105). Mallarmé findet Gefallen an den raffinierten Perversionen des Geschmacks: Er liebt, was Verfall ist (warum liebt er nicht die *kahlen, angekränkelten und schreckerfüllten* Frauen, den Verfall der Frau?); er liebt die lateinische Dekadenz, das Ende des Sommers, den Untergang des Tages; er liebt die Drehorgel, wahrscheinlich ein Stück Verfall der Musik, und wenn in seinem Hof eines dieser Instrumente eine »fröhlich vulgäre«

(110) Melodie spielt, dann weint er, und »wirft keinen Groschen aus dem Fenster, aus Furcht zu bemerken, dass das Instrument nicht alleine sang« (110). Er liebt auch »den Reiz der welken Dinge« (113), die alten Behausungen mit abgenutzten Möbeln, die Spinnweben, »die oben im großen Gewölbe zittern« (113). – Erkennt ihr sie wieder, alle diese alten romantischen Weisen? Alle diese alten Weisen der gewöhnlichen Romantik von Gautier und [124] von Baudelaire, die das höchste Ziel der Kunst darin sehen, »den Bürger zu schockieren«? Mallarmé spielt sie uns einfach vor, arglos und ehrlich. Er ist überzeugt, und das ist das Schlimmste.

Seitdem jedoch hat Mallarmé sich vorgesetzt, die Romantik von ihren Kostümen zu befreien und modernere Gedanken, originellere Eindrücke aufzuschreiben. Hier ein Stück mit dem Titel »Der Glanz« [La Gloire]: Der Autor fährt nach Fontainebleau; im Waggon wacht er auf »in dem abstrusen Stolz, in den ihn ein Wald in der Zeit seiner Apotheose versetzt hat« (126). Aber dieser besinnliche Augenblick wird sogleich gestört durch den Namen der Station, den ein Bediensteter ausruft. »So unpassend in der Hochstimmung dieser Stunde, verfälschte ein Schreien Namen, der sonst die Reihe spät vergehender Gipfel entfaltet: Fontainebleau, dass ich in Gedanken, einmal die Scheibe des Abteils eingeschlagen, auch mit der Faust den Eindringling an der Gurgel gewürgt hätte« (127). Er steigt dennoch aus, gibt seine Fahrkarte einem »Achtlosen in Uniform, der ihn zu einer Sperre winkt« (128), und wartet, um in den Wald gehen zu können, »dass langsam und wieder in seiner gewöhnlichen Bewegung, auf die Maße einer kindlichen Einbildung von etwas, das Leute irgendwohin entführt, der Zug schrumpft, der ihn abgesetzt hatte, dort, allein« (130). Und danach? Danach? Das ist schon alles. Sie fragen sich, warum das »Glanz« heißt und warum das erzählt wird? Mallarmé hat einen Sinn für subtile Beziehungen. Am Bahnhof Lyon den Zug zu nehmen, auszusteigen, wenn die Station ausgerufen wird, dem Bediensteten die Fahrkarte geben, das ist belanglos – für uns, die Oberflächlichen, Groben, Blinden.

Die Neugier, sagte Aristoteles, ist der Anfang der Philosophie; und wenn über nichts sich wundern das Fundament der Moral bildet, dann ist es das Prinzip der Wissenschaft, sich über alles zu wundern. Mallarmé wundert sich ausgiebig. Er wundert sich über die Füße, die Mann und Frau das Gehen möglich machen. »Subtiles Geheimnis der Füße,



Abb. 1: Frontispiz von Félicien Rops, in: Les Poésies de Stéphane Mallarmé, Paris 1887

die kommen und gehen und den Geist dorthin lenken, wohin ihn der teure Schatten will, vergraben in Batist und Spitzen eines auf den Boden fließenden Rockes« (135f.). Das ist es, was – weniger enthusiastisch gestimmt – ein anderer großer Philosoph sagte, als er einem Atheisten die wunderbare Maschine des menschlichen Körpers erklärte: der Doktor Sganarelle!<sup>13</sup> Mallarmé wundert sich außerdem über einen Geistlichen, der sich ins Gras gelegt hat, im Wald von Boulogne: »ganz unschuldig, fern allem Gehorsam und Zwang seines Berufes, allen Regeln, Verboten [125], Strafen, wälzte er sich in der Seligkeit seiner ersten Einfalt, glücklicher als ein Esel« (146f.). Und in diesem besonderen Fall erkennt der Philosoph das Gesetz: »Die Frühlinge treiben den Organismus zu Handlungen, die zu einer anderen Jahreszeit ihm unbekannt sind« (142). So hat Newton im Fall eines Apfels die allgemeingültige Schwerkraft erkannt.

Das wird ihn nicht an seiner Heiterkeit hindern, und die ähnelt kaum dem albernen und leichten Lachen der Menge. Es gibt in »Vers et Prose« ein Schmunzeln, das bezaubernd ist. Hier so eine Perle, die Definition einer Soutane: »Dieses besondere Gewand, das mit dem Anschein getragen wird, man sei schon für sich allein alles, sogar die eigene Frau« (145). Aber man muss in der ersten »Abschweifung« [Divagation] von Mallarmé lesen (ich bitte Sie zu glauben, dass nicht ich es bin, der seine Schriften so nennt), man muss die triumphierenden Sätze lesen, in denen dort der Naturalismus widerlegt wird: »Abgeschafft der Anspruch, ästhetisch ein Fehler, obwohl er alle Meisterwerke beherrscht, in das subtile Papier des Buches anderes einzuschließen als das Grauen vor dem Wald oder den stummen Donner, verstreut im Blattwerk: *nicht das wahre und dichte Gehölz der Bäume*. Ein paar echte Fanfarenstöße des inneren Stolzes erwecken die Architektur des Palastes, des einzig bewohnbaren; *aufserhalb jedwedem Steins, über dem die Seiten sich nur schlecht schließen würden*« (184f.). Armer Zola! Er stellt sich vor, eine Lokomotive in seine *Bête humaine* gestellt zu haben: Ist es nicht wahr, dass *die Seiten sich schlecht schließen würden*, wenn er sie dort eingeschlossen hätte? Köstliche Ironie, die eine solide, klare und tiefe Wahrheit umschließt: Wird Zola auf diese Weise nicht besser widerlegt als durch die logischen Ableitungen von Brunetière?<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Anspielung auf: Molière, Dom Juan, III,1.

<sup>14</sup> Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*. Paris 1883. Sammlung seiner Kritiken aus der »Revue des Deux Mondes«.

Der Leser wird so wenig wie ich zögern, an dem Preis zu zweifeln, der für alle diese Dinge zu bezahlen ist. Ich habe dieses Prinzip aufgestellt: Was das Werk von Mallarmé interessant macht, ist das, was man nicht versteht. Was man versteht, hat uns dafür den indirekten Beweis geliefert. Nun der direkte.

Denn Mallarmé ist nicht unverständlich, so wie wir es alle manchmal aus Unvermögen oder Unwissen, aus mangelnder Beherrschung unserer Gedanken oder unserer Sprache sind. Er ist auch nicht unverständlich aus Eitelkeit, aus vorgespielder Tiefe oder Geist, der sich spreizt, um die Dummköpfe und die Zaungäste zu erstaunen: Er macht seine Gedanken auch nicht verwickelter, um ihren Wert zu steigern. Sein Fall ist weniger gewöhnlich. Er ist unverständlich aus einem sublimen idealistischen Wahn [126], der an einige große Mystiker denken lässt. Und es gibt etwas Heiliges in diesem Wahn.

Aber wie ist er beschaffen? Nehmen wir einige Beispiele, um seiner Definition nahezukommen; zunächst ein kleines, erhellendes Stück mit dem Titel »Die Pfeife« [La Pipe]. Eines Abends findet Mallarmé seine Pfeife, die er seit seiner Rückkehr aus London im Vorjahr nicht mehr angerührt hatte. »Kaum«, so heißt es, »hatte ich einen ersten Zug getan ... Ich *atmete* den letzten Winter ein, der zurückkam ... Mein Tabak *roch* nach einem dunklen Zimmer ...« (116f.), und dieses Zimmer, einmal *gespürt*, zieht eine Folge von Bildern nach sich, *Ledermöbel, Kohlenstaub, schwarze Katze, großes Feuer, Brünette mit roten Armen, Geräusch der Kohle, wenn sie aus dem Bleicheimer fällt, Postbote, der zweimal anklopft, öder Platz mit kranken Bäumen, feuchtes und schwarzes Deck eines Steamers, Frauen in Reisekleidung, grauer Rock, Mantel, vom Wind zerzauster Strohhut, Tuch um den Hals, Tuch, das man zum Abschied schwenkt* (117ff.). Lesen Sie diese Seite: Ihre Bauart ist aufschlussreich. Alle Wörter, die *abstrakte Ideen* und *logische Beziehungen* bezeichnen, sind eliminiert oder auf das unbedingt Notwendige reduziert. *Ich atmete den Winter ein, mein Tabak roch nach einem Zimmer*: Es bleiben nur Assoziationen von Empfindungen, ein ganz physischer und spontaner Wirkungszusammenhang. Die Bilder verklammern sich, ziehen vorbei und überdecken einander, schwach verbunden durch einige grammatische Verbindungen, fast im Rohzustand von Traumbildern. In dieser Notiz eines Erwachens von Empfindungen hat der Künstler offensichtlich jedes Mitwirken des diskursiven Vermögens und des *Intellekts* aus-

schließen wollen. Dieser Versuch geht, so scheint es, von der *impressionistischen Schreibweise* der Goncourt aus.<sup>15</sup> Aber für Mallarmé ist das nur ein Ausgangspunkt.

Hier ein weiteres Beispiel, in der »Pänultima« [La Pénultième]: Mallarmé, aus dem Haus gehend, hat die Empfindung dieser gesprochenen Worte: »Die Pänultima ist tot« (120f.). Das macht keinen Sinn, und er weiß es. Aber er folgt dem Einfall: Er übt sich darin, »die Pänultima ist tot« zu wiederholen, mit »einer Intonation, die fähig ist, Beileid zu bewirken« (123). Und er schaudert vor Angst, als er bemerkt, dass er diese traurigen Worte vor einem Geschäft sagt, in dem alte Musikinstrumente und ausgestopfte Vögel verkauft werden. Hier ist der Ausdruck klar, positiv und intellektuell; aber der Intellekt bleibt aus der Konzeption völlig ausgeschlossen; ob Empfindung oder Gedanke, nichts ist verwandelt oder verwandelbar in einen intelligiblen Begriff.

Betrachten wir nun die beiden »Abschweifungen«, die im eigentlichen Sinne [127] den theoretischen und kritischen Teil des Bandes ausmachen. Mallarmé spricht hier von sehr richtigen, aber nicht sehr neuen Dingen, die sich zunächst von selbst verstehen: Es sind die anderen, die uns interessieren. Wir sehen, dass er, um das Volk zur Extase des Ideals zu erheben, »einen Mythos ohne Person« (212), einen »Typus ohne vorhergehende Namensgebung« (213) plant, einen dramatischen Gottesdienst, eine Mischung aus Ballet und Messe, wo man nicht »jemanden Bestimmtes« (213) sehen würde und der »nicht an einem bestimmten Ort« (213) stattfindet (das bestimmte Dekor und der wirkliche Schauspieler waren Fehler einer plumpen Ästhetik): so dass das »spirituelle Ereignis« (213) sich nicht anderswo abspielen würde als an »dem fiktiven Brennpunkt der Vision, unter dem anfeuernden Blick einer Menge« (213). Eine große, weiße Leinwand, wie für die Laterna magica: Und die Zuschauer würden darauf ihre Vision des Unendlichen projizieren, in jedem von ihnen durch die musikalische Entgliederung des Gedichts repräsentiert.

Wir sehen auch, dass der Musiker in seinem Werk sich »des Versuchs einer Erklärung enthalten soll« (193). Wenn ihm das gelingen wird, dann wird der Dichter ihn nachahmen. »Durch das Zerschneiden der gro-

<sup>15</sup> Zum Begriff der impressionistischen Schreibweise und zu Lansons Stellung in der Historiographie der französischen Prosa vgl. *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Hg. von Gilles Philippe und Julien Piat. Paris 2009, S. 92ff. und 286ff.

ßen Rhythmen und ihr Zerstreuen in diffuse Schauer, die der musikalischen Instrumentierung nahe sind« (193), wird er die Kunst anstreben, die Symphonie ins Buch zu übertragen. »Das reine Werk impliziert, dass das Sprechen des Dichters verschwindet, der die Initiative an die Wörter abtritt, die durch den Zusammenprall ihrer Ungleichheit beweglich werden; sie entzünden sich am wechselseitigen Widerschein ..., und ersetzen so das im früheren lyrischen Hauch wahrnehmbare Atmen oder die persönlich enthusiastische Führung des Satzes« (191f.).

Klären wir diese Ansichten weiter auf durch das eigenartige Ex Libris, mit dem Félicien Rops die einzige Ausgabe der Gedichte geschmückt hat.<sup>16</sup> Auf einem Stuhl mit hoher Rückenlehne sitzt eine nackte Frau mit langgestrecktem, mageren Oberkörper, das Haupt mit einem Heiligenschein versehen; sie hält mit beiden Händen eine auf ihre Knie gestellte Lyra: Die Saiten der Lyra weisen nach oben, werden immer länger und verlieren sich oberhalb des Folioformats der Seite im Unendlichen des Raums. Zwei Hände, die zu fast fleischlosen Armen gehören, berühren die Saiten der Lyra, und diese Hände tauchen aus einem geheimnisvollen Wasser auf, in das der Stuhl eingetaucht ist und das die Hüften der Frau sanft berührt. Indessen strecken sich aus verschiedenen Tiefen des klaren Wassers Paare von schmalen Händen verzweifelt – vergeblich – nach den unerreichbaren Saiten. Am Fuße des Stuhls, auf der Höhe der Fersen der Frau, liegen acht lorbeergeschmückte Köpfe [128] ohne Rumpf. Diese Köpfe, ebenso wie Frau und Stuhl, ruhen auf einem rechteckigen Sockel oder vielmehr einem Grab, in dessen Einfassung sich Skelette und sogar ein Pferdekopf vage abzeichnen; rechts unten, unter einem schwer erkennbaren Insekt mit hakenförmigem Rüssel, das seine Flügel ausstreckt, die idealistische Bildunterschrift: AD ASTRA. Ich habe nicht den Ehrgeiz, diese wunderbare Fantasie zu interpretieren; ich merke nur ein Detail an, das eine kleine Lehre ist. Kein denkender Kopf bewegt die Hände, welche die Lyra berühren, und das Wesen, das die Lyra hält, ist nicht das, das ihr Töne entlockt: So lenkt im Werk der absoluten Kunst keine persönliche Intelligenz die Inspiration des Dichters, während die Seele auf der geheimnisvollen Lyra, ihr hingegeben, ihr reines Wesen »moduliert«.

<sup>16</sup> Les poésies de Stéphane Mallarmé (wie Anm. 10), 3<sup>r</sup>.

Ich glaube, hier wird die Sache klar. Die Musik ist nur unter der Bedingung das Vorbild der Musik, dass der Musiker auf die *Versuchung sich zu erklären* verzichtet hat, will sagen, unter der Bedingung, dass weder der Intellekt noch das Bewusstsein in das Arrangement der Töne eingreifen: Der wahre Musiker macht nicht *seine* Musik, vielmehr schreibt er die Musik auf, die ohne sein Zutun in ihm entsteht. Um also die Musik nachzuahmen, reduziert die Poesie zuerst die *Wörter* auf ihre *Klangqualitäten*: Und von diesen *intelligiblen Zeichen* aus wird sie *akzentuierte Schauer* erzeugen. Der Dichter ist nur ein aufnehmender Apparat: Er darf nicht mehr beanspruchen, dem Satz »eine persönliche Führung« zu geben. Damit die Seele »sich moduliert«, so wie es sein soll, darf kein vom Menschen selbst kommender Zwang, keine willentliche, intellektuelle Aktivität die spontane Anordnung der Wörter stören, die sich ganz unten auf dem Boden des Ich, weit unterhalb des Bewusstseins erstellt.

Alle unsere Ideen sind unvollständig und endlich; alle unsere Handlungen sind instabil und flüchtig; in jedem Augenblick schließt einer unserer Gedanken alle anderen aus, und das, was sich vom *Ich* ausdrückt – und das ist ein winziges Stück –, verdeckt das Ganze des *Ich*. Auch nichts Positives, nichts Reelles kann das Ideal enthalten; und unsere intelligiblen Konzepte entsprechen niemals dem Unendlichen; das Intelligible ist immer bestimmt, also begrenzt! Weder das Unendliche noch das *Ich* sind also auf exakte Weise in Ideen umsetzbar. Mallarmé schließt daraus – und hier steckt die kühne Originalität seines Unterfangens –, dass man die Ideen aufgeben muss, wenn man das ganze *Ich* und das ganze Unendliche ins Kunstwerk einschließen will. Sorgfältig zerstört oder hemmt er in seinem Inneren Wille, Bewusstsein, Reflexion und Urteil, kurz die ganze Maschine [129] der Ideenherstellung; er entledigt sich seiner ganzen Wirklichkeit als Person, und wenn er sicher ist, jeden intellektuellen Akt angehalten zu haben, lauscht er den in ihm gesungenen Worten, in oft inkohärenten, unverständlichen Akkorden, die aber, so scheint es ihm, umso mehr ein Ausdruck des *Ich* und des Unendlichen sind.

Die Kunst von Stéphane Mallarmé ist nichts anderes als ein literarischer *Quietismus*. Sie wissen, dass das Gebet, so wie die Quietisten es verstanden, intellektuelle Anstrengungen, Glaubensbekundungen, Biten und jeden förmlichen Gedanken oder Wunsch ausschloss, dass ihre *reine Liebe*, ohne Begehren, darin bestand, sich in einem passiven Zustand

allen Regungen hinzugeben, die ein innerer Vorgang des göttlichen Willens ihren leidenschaftslosen Seele übermittelte. Mallarmés Kunstwerk ist ein Gebet der Gemütsruhe: Es erfordert zu seinem Gelingen eine völlig kontemplativ eingestellte Seele, der es nicht wichtig ist, gerettet oder verdammt, das heißt verständlich oder unverständlich inmitten oder außerhalb des gesunden Menschenverstands zu sein. Ich würde die jungen Leute, die guten Willens sind und begeistert von den verlockenden Angeboten der neuen Ästhetik, dazu anhalten, die »Instruction sur les Etats d'oraison«<sup>17</sup> wieder zu lesen: Bei Bossuet werden sie die Widerlegung von Mallarmé finden. Bossuet wird ihnen sagen, welch »falsche Subtilität« und welch »gefährlicher Irrtum« es ist, »den Anfängern« – versteht sich: uns, den Bürgern – »die Kontemplation der göttlichen Eigenschaften« – also die klare Konzeption bestimmter Ideen – zuzuweisen, und »den Vortrefflichen« – das sind Mallarmé und seine Getreuen – jene des Wesens an sich vorzubehalten. Er wird uns lehren, dass ein *undeutlicher Akt* nichts in sich hat, was den *deutlichen Akten* überlegen ist, und er sich von ihnen nicht wesentlich unterscheidet, weil er lediglich ein Akt *geringerer Deutlichkeit* ist. Außerdem haben die Quietisten einen Vorteil gegenüber Mallarmé: Sie verzichten auf Rede. Das *Credo* und das *Vaterunser* sind für die Christen unvollkommen. Ihnen genügt das innere Gefühl. Wenn nur die Liebe überquillt und ihnen über die Lippen kommt, die Worte sind überflüssig: Ein Schrei, ein Seufzer befreit die Fülle.

Warum macht Mallarmé es nicht wie sie! Es ist nämlich inkonsequent mit dem Gebrauch der Wörter fortzufahren, um damit nichts zu machen, wozu die Wörter dienen. Durch »die Sünde der Jahrhunderte« (104) aufgeladen mit Sinn entledigen sich die Wörter nicht so leicht, wie man glaubt, jedweder intelligiblen Vorstellung. Die Wörter sind Zeichen von Ideen, intellektuelle Werkzeuge; seit ihren fernsten Ursprüngen, gesprochen oder geschrieben, hörbar oder sichtbar, [130] bedeuten sie, und es hängt nicht von Mallarmé ab, dass sie nichts bedeuten. Wenn er sie von seinen Gedanken befreit, kann er es doch nicht mit denen der anderen und mit dem menschlichen Denken machen, das ihnen seit so viel Jahrhunderten eingeschrieben ist. Wenn er es unterlässt, ihre Assoziationen zu steuern, gruppieren sie sich gemäß ihrer früheren und

<sup>17</sup> Jacques Bénigne Bossuet, Instruction sur les estats d'oraison. Paris 1697, die Zitate und Anspielungen: S. 55 und 65.

üblichen Gewohnheiten; und so kann man bei Mallarmé Bruchstücke englischer Bauformen unterscheiden, Spuren seiner Spracharbeit, wie er es nennt. Er rühmt sich, mit Worten das Nichts des Sinns erreicht zu haben: Das ist aber unmöglich. Man kommt immer nur zu einem *Minimum* von Sinn und zu einem *Maximum* von Bedeutungslosigkeit, aber Minima und Maxima sind immer endliche Quantitäten.

Was in der Theologie der *Quietismus* ist, heißt in der Soziologie *Anarchismus*; im Übergang von der einen Wissenschaft zur anderen sind diese beiden Begriffe im Grunde gleichwertig; beide kennzeichnen die äußerste Verherrlichung der Individualität, die an das Unendliche heranreicht. Es ist außerdem richtig, zu sagen, dass Mallarmé ein literarischer Anarchist ist. Konzepte, Logik, Sätze, Worte, alle Formen, alle intellektuellen und sprachlichen Einrichtungen, welche die soziale Menschheit sich geschaffen hat – er zerschlägt sie, er sprengt sie aus dem Recht seiner Individualität, die sich frei »gestalten« will. »Ich bin nicht dem Geist unterworfen; der Geist ebenso wie das Fleisch können nur als Eigenschaften des *Ich*, als Eigentum des Ich in Betracht kommen. Was man die Freiheit des Geistes nennt, ist eine Knechtschaft des *Ich*, denn das *Ich* ist mehr als Fleisch und Geist. Um das *Ich* zu definieren, fehlt es der Sprache an Worten. Das *Ich* kann nicht in Worte gefasst werden ... Die Gedanken sind ein vom *Ich* geschaffenes Werk; sie sind nicht das *Ich*. An eine Wahrheit glauben, das ist eine Abdankung des *Ich*.« Diese Worte von Max Stirner, die man kürzlich in der »Revue Bleue« lesen konnte,<sup>18</sup> wären ein gutes Motto für Mallarmés Werk. Er will dieses unsagbare Ich ausdrücken, das, da es nicht sein Denken ist, sich von diesem befreien muss, um in seiner Reinheit zu erscheinen. Und Mallarmé könnte mit Stirner hinzufügen: »Ich habe gesprochen, weil ich eine Stimme habe; und ich habe mich an die Menschen gewandt, weil ich ... andere Ohren brauchte, damit meine Stimme gehört wurde«.

Wenn es sich bei Mallarmé nur um die Laune eines Literaten gehandelt hätte, würde ich nicht auf all dem bestanden haben. Was ihn denkwürdig macht und seinem Fall große und weitreichende Bedeutung gibt, ist [131] der Umstand, dass seine Kunst das literarische Äquivalent der Anarchie ist. Ich bitte aber darum, mir nicht vorzuwerfen, ich hätte ge-

<sup>18</sup> »Les Pères de l'anarchisme«, par M. J. Thorel, »Revue bleue«, du 15 avril 1893 [Fußnote Lanson], die Zitate ebd. S. 452. In »Der Einzige und sein Eigentum« nicht nachweisbar; wahrscheinlich eine Kompilation des Autors (Thorel).

sagt, Mallarmé sei ein Komplize von Ravachol<sup>19</sup> und sein Werk habe die Bombenleger inspiriert. Ich sage nur, dass die Lehre dieses sanften und bescheidenen Mannes, dessen Erscheinung Respekt einflößt und die Sympathie all derer gewinnt, die sich ihm nähern, ich sage, dass seine Lehre die letzte Stufe darstellt, die der ästhetische Individualismus erreichen kann, so wie die Anarchie der äußerste Punkt ist, den der soziale Individualismus erreichen kann. Es gibt nichts Gesellschaftlicheres in uns als unsere Intelligenz, und durch unsere Ideen sind wir alle in einem und einer in allen.

Mallarmé ist eine der notwendigen und charakteristischen Erscheinungsformen der gegenwärtigen Zivilisation. Aber es ist auch leicht zu erkennen, dass es keine lebensfähige ist. Sein Unterfangen impliziert einen wesentlichen Widerspruch. Er gibt der Kunst die Aufgabe, das Irreale zu realisieren, das Unaussprechliche auszudrücken, das Nichtkommunizierbare mitzuteilen. Sei es so; ich gestehe ihm diesen Ehrgeiz zu; auch gibt es ohne diesen keine große Dichtung und keine höhere Kunst. Aber das Nichtmachbare zeigt sich, wenn man die Mittel betrachtet, die er bei diesem Anspruch benutzt. Er will auf gegebene Formen, sprechende Zeichen und kommunikative Bedeutungen verzichten: Mit anderen Worten, er will das Nichtintelligible erfassen und uns übermitteln, ohne es auf irgendeine Weise ins Intelligible umgewandelt zu haben. Das ist gleichbedeutend mit dem Vergessen der Bedingtheit, der Misere, wenn man so will, unseres Menschseins, das wegen seiner Sündhaftigkeit zu distinkten Akten des Intellekts verdammt ist. Auf direkte Weise erreichen wir durch den Geist keine Realität, weder eine sinnliche noch eine spirituelle, weder eine endliche noch eine unendliche. Wir können nur einen Umweg nehmen, und die Wirklichkeiten durch intelligible Zeichen und demonstrationstaugliche Symbole ersetzen. Um diesen Preis gibt es Wissenschaft, und die Kunst verfügt über kein anderes Gesetz. Sie, wie die Wissenschaft, eine Schöpfung der Intelligenz kann nicht anders als intellektuell verfahren, und wenn sie manchmal danach strebt, die Empfindung und Kommunikation des Nichtintelligiblen zu geben, dann macht sie es mittels Zeichen und Beziehungen, die auf intelligib-

<sup>19</sup> François Claudius Koëningstein, genannt »Ravachol«. Französischer Anarchist; 1892 hingerichtet. Mallarmé, ohne Lanson zu nennen, reagierte empfindlich auf die Engführung von Avantgarde und Anarchismus; vgl. »Lecture d'Oxford et Cambridge. La Musique et les Lettres« (La revue blanche, 1894, Nr. 30, April, S. 297–309, hier S. 307).

le Weise deren nichtintelligiblen Charakter ausdrücken. Diejenigen, die Pascal kennen, verstehen, was ich sagen will. Mallarmé, der die intelligiblen Zeichen unter Absehung ihrer Bedeutung als intelligible Zeichen benutzen und daraus irreal und grenzenlose Symbole machen will, die das wesentliche *Ich* und das grenzenlose Ideal direkt bezeugen, befindet sich im Widerspruch mit den Bedingungen der Kunst selbst.

Diejenigen, die ihm Beifall spenden, haben es sehr wohl gespürt. Es gibt keinen – unter denen, die etwas Talent oder etwas künstlerische Veranlagung haben –, es gibt keinen, der nicht jederzeit die grundlegende Lehre des Meisters aufgibt. Selbst de Régnier, selbst Vielé-Griffin sind häufig unvollkommene Beobachter, und um dessentwillen lobe ich sie; und ich will glauben, dass es nicht gegen ihren Willen geschieht, wenn ihr tatsächlich vorhandenes Talent sich nicht im Nichts auflöst und wenn ihre Symbole mir manchmal verständlich, ja sogar auf ansprechende Weise verständlich erscheinen. In dem, was man *Symbolismus*<sup>20</sup> nennt, wird es Schlagkraft und Fruchtbarkeit nur unter der Bedingung geben, dass die Essenz von Mallarmés Dogma aufgegeben wird. Mögen sie den ganzen Rest seiner Lehren behalten, wenn sie wollen: Auch ist das eigentlich nicht so schrecklich; und weder die Symbole noch die allegorischen Visionen, weder die gebrochenen Rhythmen noch die polymorphen Verse und die Bekämpfung des Naturalismus sollten Brunetière, Faguet und Lemaître Angst machen und auch nicht denen, die außerhalb dieser Sekte in der Literatur zählen und eine undogmatische und weitläufige Intelligenz haben. Aber es muss klar sein, dass das literarische Werk, da es aus *Worten* geschaffen, auch mit *Ideen* gemacht wird, dass weniger als jedes andere das ausdrucksvolle Werk des *Ideals* auf die *Idee* verzichten kann, dass die *Idee* des *Unendlichen* nicht entsteht, indem man die *endlichen Ideen* durcheinanderbringt und dass schließlich, gegenüber der Alternative von klarer oder unklarer *Idee*, es die *klare Idee* ist, die, da sie mehr zeigt, auch mehr enthält und die höhere Stufe der Idee darstellt.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> In einem späteren Aufsatz von Lanson wird die Aufgabe von »Mallarmés Dogma« die Voraussetzung einer versöhnlichen Synthese der symbolistischen Lyrik; vgl. Gustave Lanson, *The New Poetry in France*. In: *The International Monthly. A Magazine of Contemporary Thought* 4/1901, Oktober, S. 433–465.

<sup>21</sup> Für die kritische Durchsicht der Übersetzung danke ich Françoise Delignon (Paris) und Friedrich Schlegel (Düsseldorf).