

Paradoxologisches Sprechen als Triumph der Sprache – Mallarmés Lyrik des »blanc«

MARTIN URMANN

»rien ou presque un art«
(Mallarmé)

Die Lyrik von Stéphane Mallarmé konfrontiert uns mit einer ungebrochen aktuellen Strategie der Entsagung. Sein durch Baudelaire und Wagner hindurchgegangenes postromantisches Spätwerk entfaltet um die zentralen Leitmotivkomplexe von »blanc«, »éparpillement« und »silence« die paradoxen Implikationen einer Rede, die die Signaturen ihres eigenen Verschwindens, des als sprechnotwendig ent-deckten Nichts, zum eigentlichen stilistischen und thematischen Paradigma des Gedichtes erhebt, geradezu in Reinkultur und stürzt sich »dans ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout«.¹ Mallarmé ist, um im Pathos der eingeschlagenen Tonart zu bleiben, das wir an manchen Stellen seines Werkes gerade in der Absolutheit der Verzichtsgeste noch nachzittern spüren, zusammen mit Rimbaud – wenn auch von einem deutlich anderen Ausgangspunkt herkommend – zur heroischen Gründerge-

1 Stéphane Mallarmé: »Un coup de dés jamais n'abolira le hasard«, in: Bertrand Marchal (Hg.), *Igitur, Divagations, Un coup de Dés*, Paris: Gallimard 2003, durchges. Neuaufl., S. 419-441, hier S. 439. Alle sonstigen Zitate aus Mallarmé-Gedichten sind, so nicht anders angegeben, der Ausgabe: *Poésies*, hrsg. v. Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1992 entnommen.

neration eines lyrisch verdichteten Sprechens zu rechnen, das systematisch von Identität auf Differenz umgeschaltet hat.

Im Folgenden möchte ich aus der Perspektive der Hermeneutik einige grundlegende Verwendungsweisen des dichterischen Worts bei Mallarmé untersuchen, das den fundamental paradoxen Versuch wagt, das Unaussprechliche über die Sprache ästhetisch erfahrbar zu machen. Dabei wird im Anschluss an Gadamer und Ricœur vor allem auf die Metapher einzugehen sein, um dann kurz in einem etwas altmodischen, aber wie ich finde erhellenden abschließenden Schritt nach dem ideengeschichtlichen Ort des Dichterdenkers Mallarmé zu fragen.

Die zentralen Paradigmen, die durch das gesamte mallarmésche Oeuvre hindurch die Thematisierung des Anderen in der Sprache leisten, sind in bester romantisch-dekadenter Tradition: Musikalität, Eros und Tod. Die Musikalität der mallarméschen Verse geht noch weit über die schon starke musikalische Bewegtheit der Lyrik Baudelaires hinaus. Diese betont sinnliche Komponente, die in ihrer enormen Fluidität und komplexen Rhythmik, darin von der massiv überdehnten, dann aber auch elliptischen Syntax befördert, wahrlich das ganze Gehör des Lesers erfordert, trägt entschieden zur Ablösung der Rede von allen ihr externen Referenten, von einem performanzaversiv begreifbaren Sinn, bei. Durch diese im Gegensatz zu Verlaine radikal dissonantische Musik mit ihren sich überlagernden Spannungsbögen, die vehement in die Stiftung der Sinnbezüge mit eingreift, legt Mallarmé den – im präzisen Sinne der Tragödientheorie Nietzsches – »dionysischen« Vermittlungsgrund frei. Auf diesen Vermittlungsgrund hin, von dem sich alle »apollinischen« Formen im Prozess ihrer Entstehung differentiell absetzen müssen, lässt Mallarmé sein Dichten unentwegt verweisen, von hier her erhält es seine unerhörte Dynamik.² Dabei ist es gerade die Komplexität und Dichte

2 In der »Geburt der Tragödie« beschreibt Friedrich Nietzsche, was gemeinhin angesichts des noch partiell metaphysischen Vokabulars übersehen wird, die Relation zwischen Apollo und Dionysos gerade als ein nicht synthetisierbares Verhältnis der Differenz, der wechselseitigen Konstitution des einen im Streit mit dem anderen. Medientheoretisch gedeutet bedeutet das, dass Formen als vollzughaft-kontingente Realisierungen eines Mediums zu begreifen sind, aber auch, dass bei aller Asymmetrie ihrer Beziehung beide, sowohl die

des mallarméschen Formgebungsprozesses, durch die dieser seine andere Seite durch sich selbst hindurchscheinen lässt; symptomatisch daher die Intensität auch von Mallarmés Wagnererlebnis.³

Dieses als tragend ausgewiesene dionysische Element findet seinen Ausdruck zugleich auch in der erotischen Gestimmtheit und Thematik der mallarméschen Gedichte, wobei Letztere im Vergleich zu Baudelaire zweifelsohne zur Erotisierung des Wortes sublimiert und stärker ironisch gebrochen ist. Dennoch hat Mallarmé mit dem »L'après-midi d'un faune« den Inbegriff der erotisch-dionysischen Welterschließung im Zeichen der »großen Vernunft des Leibes« geschaffen,⁴ wobei der begehrend gestimmte Körper in seiner sinnlichen Präsenz als das treibend-gleitende Ordnungsprinzip hinter allen kognitiven Repräsentationsformen von Welt in Szene gesetzt wird.⁵ Damit wird nicht nur die Kunst gegen jedwede idealistische Rationalitätsprätention irreversibel im Sinnlichen verortet, sondern die reflexive Selbstversicherung eines Subjekts in einem rastlosen Gefühl der Ermangelung

Form als auch das ihr nur scheinbar schon fertig zu Grunde liegende Medium, sich als erfahrbare Entitäten erst in ihrer spannungsvollen Kontrastierung ausbilden und aus sich selbst heraus auf keine substantielle Identität referieren können. Vgl. Friedrich Nietzsche: »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg), Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, München/Berlin/New York: dtv/de Gruyter 21988 (im Folgenden KSA), Bd. 1, S. 9-156, insb. S. 39-42 mit der selbstreferentiellen Verwendung des Begriffs des »Widerscheins«.

- 3 Dieses präsentiert sich beim »poète français« freilich stärker ironisch gebrochen, insbesondere mythosskeptisch, als im Falle Nietzsches. Beiden gemein ist hingegen die Faszination für den Einblick in die unaufhaltsame Bewegtheit des dionysischen Flusses, der nur vermittelt durch die apollinische Form zu haben ist. Vgl. Stéphane Mallarmé: »Richard Wagner. Rêverie d'un poète français«, in: Divagations, S. 177-185.
- 4 Friedrich Nietzsche: »Also sprach Zarathustra«, KSA, Bd. 4, S. 39.
- 5 Später tritt diese Dimension in Mallarmés »Éventail«-Gedichten wieder besonders sinnfällig hervor. Die prinzipielle Bedeutung des erotischen Anspielungsreichtums der mallarméschen Leitmotive hat vor allem betont: Jacques Derrida: »La double séance«, in: ders., La dissémination, Paris: Seuil 1972, S. 215-346, hier S. 263ff.

durchkreuzt, dessen konstitutive Nicht-Identität einerseits die Zufluchtstätte des Signifikats zerstört, andererseits jedoch erkennendes Begehren und begehrendes Erkennen überhaupt erst ermöglicht.⁶ Mit dieser Freistelle stoßen wir auf eines jener Phänomene, die Mallarmé mit einem »blanc« markiert.⁷

Als elementare Grenze, gleichsam als ultimative Differenz ist für Mallarmé die Erfahrung des Todes prägend, mit der er nicht nur in den Werken Poes und Baudelaires, sondern durch das Sterben seines Sohnes Anatole im Jahre 1879 auch persönlich mit aller Härte konfrontiert wurde. In dem Tragödienfragment »Hérodiade«, dem apollinischen Komplementärstück zum zeitgleich entstandenen »L'après-midi d'un faune«, in dem das Festhalten an einer hypostasiert identitären Konzeption von personaler Identität als selbstvernichtend dargestellt wird, ist der Tod als die im elementarsten Sinne andere Seite des schönen Scheins auch thematisch unmittelbar präsent. Auch er erscheint in der »nuit blanche de glaçons et de neige cruelle« als nun ebenso bedrohlich wie erlösend empfundenes Weiß.⁸ Ab dem richtungsweisenden Prosafragment »Igitur« macht sich Mallarmé dann daran, den Tod in bis dato ungekannter Konsequenz in die reine Sprachwerdung des Nichts zu überführen. Mit Maurice Blanchot ist dabei zu betonen, dass Mallarmé seine intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Tod nicht mehr in einem ontologischen (aber auch nicht in einem fundamentalontologischen) Modus präsentiert, sondern über symbolische Verweisungsstrukturen der Sprache auf ihr eigenes Ver-

6 Symptomatisch ist insofern die Suspendierung der Wirklichkeitsreferenz im erotischen Traum des Fauns, der permanent zwischen Erinnerung und Wunsch oszilliert.

7 So beispielsweise im »blanc vol fermé« des »Autre éventail«, S. 48, V. 19 mit der typischen Ambiguität von Hingabe und Entzug.

8 S. Mallarmé: Hérodiade. Scène, S. 32, V. 109. Die Parallelen zur »Elektra« von Hugo von Hofmannsthal sind unübersehbar. Dieser andere aus dem europäischen Fin-de-siècle hervorgegangene Protagonist der Verdichtung der Sprache im Zeichen der Entsagung wollte die lyrische Form bewusst nicht zum zugespitzten Medium der Differenz machen, sondern behielt dies, ganz klassisch, der Gattungsform der tiefenpsychologisch reformulierten Tragödie vor. Auf den Zusammenhang von Tragödie und paradoxologischem Sprechen wird weiter unten zurückzukommen sein.

stummen.⁹ Auch für ihn resultiert aus dem Denken des Todes die Einsicht in die wechselseitige Verspanntheit von Vergangenheit und Zukunft, die die Präsenzmetaphysik zu einer substantiell vorhandenen Gegenwart hypostasieren will, zu Unrecht wie Mallarmé in »L'Action restreinte« anmerkt:

«il n'est pas de Présent, non - un présent n'existe pas [...] Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmèlent perplexement en vue de masquer l'écart.»¹⁰

In der Freilegung des nicht-linearen Charakters von Zeitlichkeit muss man eines der elementaren künstlerisch-philosophischen Grundanliegen des progressiven Décadencediskurses seit Baudelaire erkennen. Fortschritt und Dekadenz galten schon diesem als zwei wechselseitig miteinander verflochtene Begriffe, die zwei Seiten einer Differenz, die die Einheit suggerierende Rede von der geschichtlichen Zeit nur scheinbar überbrückt.¹¹ Die Erfahrung des Augenblicks als des sich entziehenden Moments der Zeitlichkeit liegt mithin am Grunde auch der mallarméschen Entsagungsstrategie.

Der fundamentale Sprachmodus, in dem nun das Sich-Entziehende bei Mallarmé seine Artikulation findet, ist der metaphorische – und dies in expliziter Zuspitzung des durch die Metapher freigelegten Identitätsparadoxes. Die besonders radikale Fokussierung auf den paradoxen Charakter der Abwesenheit in der Anwesenheit zeugt, was ihre Entstehungsbedingungen angeht, nicht nur von einer bestimmten kulturgeschichtlichen Situation in ei-

9 Vgl. Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard 1955, S. 135ff.

10 S. Mallarmé: »L'Action restreinte«, in: *Divagations*, S. 261-266, hier S. 265.

11 Vgl. nur Charles Baudelaire: »De l'idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts« (1855), in: Claude Pichois (Hg.), *Œuvres complètes*, Bd. II, Paris: Gallimard (Pléiade) 1976, Neuauf., S. 575-583, insb. S. 580. Dieser Zusammenhang war am Ursprung der Moderne vor dem Durchbruch der materialen Geschichtsphilosophie noch in seiner ganzen Komplexität reflektiert worden, wie es das große Beispiel Montesquieus in den »*Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*« zeigt.

nem kritischen Moment der Moderne, in dem es galt, die ästhetische Erfahrung als das Andere der Vernunft subversiv gegen eine expandierende Gesellschaft der Technik- und des Fortschritts-optimismus zu reformulieren. Mehr noch lässt sie erkennen, wie tief auch Mallarmé in der idealistisch-klassizistischen Ästhetik und dem Identitätsversprechen der Form verwurzelt war, ja wie tief seine Trauer über die Entdeckung der »leeren Idealität«, um ein treffendes Wort Hugo Friedrichs zumindest zur Genese dieser Lyrik zu gebrauchen, gewesen sein muss.¹²

Vor jenem metapherntheoretischen Hintergrund ist auch die Verweisungsstruktur der mallarméschen Symbole zu verstehen. Diese haben mit dem herkömmlichen Symbolbegriff, dem auch die Pariser Dichtergruppe der »Symbolisten«, die in Mallarmé ihren Meister erkennen wollte, zu weiten Teilen verhaftet blieb, nichts mehr zu tun. Orientiert am traditionellen europäischen Formenrepertoire müsste man viel eher ihre Ähnlichkeit mit der Allegorie betonen, was aus innerlichkeitskritischer Perspektive bereits Walter Benjamin in Bezug auf Charles Baudelaire¹³ und Hans-Georg Gadamer – letzterer in kritischer Absetzung vom Symbolbegriff der deutschen Klassik und Romantik, insbesondere Goethes und Schellings – hervorgehoben haben.¹⁴ In der Tat erscheinen die Symbole Mallarmés, die sich nur noch aus der werkimmanenten Logik des Gedichts programmieren, von allen metaphysischen Konnotationen, die auf eine Referenz hinter der Realität abzielen – wie etwa noch das »azur« des Frühwerks –, aber auch von bewusstseinsphilosophischen Ausgangspunkten rigoros gereinigt: Es sind selbstreferentielle Sprachbilder jenseits der Erlebnisästhetik und der Innerlichkeit.¹⁵ In bester baudelaireischer Tradition schreiben sie die »Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis«¹⁶ auf

12 Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart, 2. durchges. Aufl., Hamburg: Rowohlt 1958, S. 35.

13 Vgl. Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 97-100.

14 Vgl. Hans-Georg Gadamer: Gesammelte Werke, Bd. 1: Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 6. durchges. Aufl., Tübingen: Mohr Siebeck 1990, S. 76ff.

15 Zum Begriff der Erlebnisästhetik vgl. ebd., S. 61ff.

16 W. Benjamin: Baudelaire, S. 149.

rein sprachlicher Ebene fort, im »choc sémantique« der lebendigen Metapher, wie Paul Ricœur sie gefasst hat.¹⁷

Wie kaum ein Dichter vor ihm bedient sich Mallarmé der aus der traditionellen rhetorischen Verwendung als bildhafter Ausdruck befreiten, hingegen konsequent semantisch-prädikativ eingesetzten Metapher, um das unendlich komplexe Wechselverhältnis von Leib und Seele, das die postnaturalistisch-dekadente Ästhetik wieder an die Spitze der literarischen Agenda gesetzt hatte, als ein in keinerlei Synthese aufhebbares Differenzverhältnis darzustellen. Dabei verhilft Mallarmé zunächst der Metapher entgegen idealistischen Verstellungen wieder zu ihrem Recht, das laut Hannah Arendt darin gründet, »daß sie den Geist auf die Sinnenwelt zurücklenkt, um die nichtsinnlichen Erfahrungen des Geistes zu erhellen, für die es in keiner Sprache Worte gibt«. Als »größte Gabe der Sprache an das Denken« indiziert die Metapher »das absolute Primat der Erscheinungswelt«. Insofern ist die nicht habitualisierte, in ihrem Übertragungsverhältnis nicht reversibel gewordene, also die lebendige Metapher – unabhängig von ihrer konkreten eher identitäts- oder differenzorientierten Ausgestaltung¹⁹ – dazu prädestiniert, eine Wahrheit zu befördern, die man nicht sagen kann, sondern die sich zeigt.

Die Spezifik der mallarméschen Metaphorik besteht nun gerade in der radikalen Transformation des traditionellen Übertragungsverhältnisses dieser sprachlichen Figur, wird doch nicht einfach ein Wort für ein anderes substituiert auf Grund einer vorhandenen evidenten Ähnlichkeit.²⁰ Vielmehr werden irreduzibel inkongruente Elemente aus zwei verschiedenen Sprachspielen künstlich durch die innovatorische Leistung des Dichters miteinander auf synchroner Ebene zusammengeschaltet.²¹ Das in diesem

17 Paul Ricœur: *La métaphore vive*, Paris: Seuil 1975, S. 376.

18 So, am symptomatischen Beispiel Homers argumentierend, Hannah Arendt: »Sprache und Metapher«, in: dies., *Vom Leben des Geistes*, München/Zürich: Piper 2002, S. 103-114, hier S. 110f. u. S. 114.

19 Denn immerhin markiert die Metapher, wie bei Arendt existentialontologisch expliziert, die – natürlich rein formale – Einheit der Differenz.

20 Vgl. P. Ricœur: *La métaphore vive*, S. 191ff. mit knappen Verweisen auf Mallarmé (ebd., S. 192, S. 195) u. S. 374ff.

21 Diese pränotierte Definition verdanke ich Fabian Goppelsröder, der auch sonst viel zur Klärung meiner Fragestellung beigetragen hat, insbesondere die Perspektivierung über Sagen und Zeigen.

paradoxen Ereignis gestiftete Irritationsmoment, das gleichsam offene Zentrum des Werks, blockiert die eingeschlagene Wahrnehmungsperspektive und provoziert die Suche nach neuem Sinn. Genau in diesem kurzen Moment des Übergangs vom gescheiterten wörtlichen Sinn hin zu einer neuen Sinnstiftung zeigt sich durch das Sprachbild ›Wahrheit‹²²: Etwas Unaussprechliches wird blitzartig zur Erscheinung gebracht, nämlich der aller fokussierten Wahrnehmung von Welt zu Grunde liegende einheitsstiftende Vermittlungs-Akt, der die Dinge über ihre Differenzen hinweg aufeinander hinsieht, selbst jedoch niemals Teil der ansonsten blockierten Wahrnehmung sein kann. Mit Niklas Luhmann ließe sich sagen, es leuchtet der spezifische »blinde Fleck«²³ der eingeschlagenen Perspektive auf. Genau dieses Fundamentalparadox der Selbstreferenz versucht Mallarmé durch die Performanz der lebendigen Metapher in die durch das Gedicht gestiftete kommunikative Situation einzuholen, und zwar so, dass es im Prozess des Sagens selbst erfahrbar wird und der Sprechende, was er nicht sagen kann, sieht.²⁴ Auf diese Weise kann die Simultaneität der Bilderfahrung in den korrespondierenden Effekt einer lyrischen Sprache transponiert werden,²⁵ die in ihrem extremen Differenzierungsvermögen scheinbar nichts mehr anstrebt, als gerade alles

22 Auch Ricoeur gibt den Begriff nicht auf, vgl. *La métaphore vive*, S. 310ff.

23 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 52ff. In der besonders radikalen Entfaltung der Paradoxien der Selbstreferenz liegt für Luhmann die Spezifik des Reflexionssystems Kunst.

24 Vgl. auch Gottfried Boehm: »Zu einer Hermeneutik des Bildes«, in: Gottfried Boehm/Hans-Georg Gadamer (Hg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 444-471. Nach Boehm stehen Bild und Sprache insofern in einem komplementären Verhältnis, als das »ikonisch Dichte« vom Standpunkt der verbalen, auf Prädikation ausgerichteten Sprache wie eine Leerstelle erscheinen muss. Mit Boehm gesagt, entdeckt Mallarmé die »Bildlichkeit« als das Andere der Sprache, ebd., S. 463 u. S. 451.

25 Symptomatisch daher Mallarmés lakonisches »on évite le récit« in der »Préface« zum »Coup de dés«, S. 442f., wo er den Vorteil der partiturnartigen Typographie gerade auch in der »vision simultanée de la Page« verortet.

Naiv-Bildhafte prozessual zu verflüssigen.²⁶ Mallarmés dichterische Rede ist gerade daraufhin angelegt, die Rejustierung der Perspektive, die das Verflüssigte zu neuen Entitäten gerinnen lassen würde, in der »Zerstreuung« der Zeichen systematisch zu suspendieren.²⁷ Der Effekt, der sich – allein schon auf der Satzebene – einstellt, wenn mit Zeit und äußerst heterogenen Sinnzuschreibungen geladene Prädikate mit disparaten Objekten assoziiert werden und »une dentelle s’abolit / Dans le doute du jeu suprême«,²⁸ ist der eines haltlosen Gleitens zwischen den permanent changierenden Deutungsmöglichkeiten. Eben jener radikalen Spannung des »entre«, der Unentscheidbarkeit, will uns das dichterische Wort aussetzen.²⁹ Dabei stellt Mallarmé als Sohn des tragischen 19. Jahrhunderts nicht nur einfach die operative Logik von Wahrnehmungsprozessen zur Diskussion. Im Herzen des sprach-internen Spiels mit dem Ist/Ist-Nicht der Metapher geht es um Sein oder Nicht-Sein³⁰, denn hinter dem »entre« lauert in den Untiefen der Sprache der Sturz in den bodenlosen Abgrund des »creux néant musicien«. ³¹ Die vom dichterischen Akt blitzartig freigesetzten Illuminationen sind nur die »feux vils« an einem entgötterten Himmel »que s’est d’un astre en fête allumé le génie«. ³²

26 »Prozessualität« ist deswegen natürlich nicht minder eine genuine Dimension auch von Bildlichkeit. Vgl. G. Boehm: Zu einer Hermeneutik des Bildes, S. 456 u. S. 465.

27 Zu den zentralen poetologischen Begriffen: »épars«, »dissiper«, »dispenser« und ihrem soziologischen Hintergrund vgl. S. Mallarmé: »Crayonné au théâtre«, in: Divagations, S. 186-194 u. ebd., S. 79 u. S. 442f.

28 So die beiden ersten Verse des dritten »Triptyque«-Sonetts, vgl. S. Mallarmé: Triptyque III: Une dentelle s’abolit, S. 68.

29 Dies hat Derrida nachdrücklich, insbesondere gegen verharmlosende dialektische Interpretationsansätze Richards, betont. Das »entre«, das im unauflösbaren Spiel mit Konjunktionen und Homonymen bis auf die Satz-, Wort- und Phonemebene durchschlägt, ist in der Tat durch nichts so gänzlich missverstanden wie durch die Vorstellung eines stabilen Gleichgewichtszustands, vgl. J. Derrida, La double séance, S. 270ff.

30 Auch wenn der Ontologie im Spiel der Sprache der Boden entzogen ist.

31 S. Mallarmé: Triptyque III: Une dentelle s’abolit, S. 68, V. 11.

32 S. Mallarmé: Quand l’ombre menaça, S. 56, V. 14.

Zugleich gilt Mallarmé, und diese gemimte Reverenz an die Tradition ist ihm sehr wichtig, eine erstrebte Transzendenz als der Quell aller (Dicht-)Kunst. Jene ist in ihrem scheiternden Aufsteigen als frei schwingendes Spiel über dem Nichts zu inszenieren:

«Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre: car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate. À quoi sert cela –
À un jeu.»³³

Bedenkt man, dass Mallarmés Gedichte nicht mehr im subjektiven Erleben eines empirischen Ich gründen und das Zurücktreten des Dichters hinter die Sprache der »poésie pure«³⁴ regelrecht zur methodischen Prämisse geworden ist, so haben wir es, endgültig ab dem Spätwerk seit Mitte der 1880er Jahre, in der Tat mit einer »enthumanisierten« Lyrik zu tun.³⁵ Zugleich darf dies nicht den Einblick in ihre Relevanz für die Praxis des Menschen in der Welt verstellen, die in einem ihrer wahrlich grundlegenden Aspekte mit absolut außergewöhnlicher und nur momenthaft auszuhaltender Schärfe ästhetisch erhellt wird.

Die mallarméschen Metaphern lassen sich demnach als paradoxe symbolische Strukturen begreifen, deren Sagen etwas zeigt, was sich der begrifflichen Abbildung entzieht, nichts benennt,

33 S. Mallarmé: »La Musique et les Lettres«, in: *Divagations*, S. 358-389, hier S. 375 (Hervorhebung im Original). Siehe auch das entrückte Sternbild, »froide d'oubli«, am Ende des »Coup de dés«, S. 441.

34 »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« (S. Mallarmé: »Crise de vers«, in: *Divagations*, S. 247-260, hier S. 256).

35 H. Friedrich: *Struktur der modernen Lyrik*, S. 84f.

sondern Vorstellungsbilder »suggeriert«,³⁶ die mit einer Sache spannungsvoll assoziiert werden sollen, um so einen begrifflich uneinholbaren Bedeutungsgewinn zu erreichen. In ihnen sind Vergangenheit und Zukunft, Erinnerung und Wunsch, Sensibilität und Intelligibilität jenseits der statischen Subjekt-Objekt Schematismen in einer Weise miteinander dynamisch vermittelt, dass zugleich deren wechselseitige Konstitution über die Differenz erfahrbar wird. So leistet der Vers im »poème tu« gerade in seiner Absage an eine Repräsentation von Ganzheiten das Wunder einer luziden Wiederverzauberung der Welt:

«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 d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.»³⁷

Eine so geartete lyrische Rede legt in ihren unorthodoxen Vergleichsstrukturen das jeder Identifizierung vorausgehende, aber gewöhnlich eben ausgeschlossene Dritte frei, dessen Maßstab nicht mehr auf begriffliche Wahrheit, ja auf überhaupt keine externe, repräsentierbare Referenz hin verpflichtbar ist, sondern sich im unendlichen Spiel der Signifikanten je anders (re-) konfiguriert: »Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination«, das ist das heilig profane Geschäft der poésie pure.³⁸ Aus genau dieser jenseits der Opposition real/fiktiv gelagerten Perspektive kann Mallarmé die performative Ästhetik seiner Poesie mit der Choreographie ei-

36 Dem zunächst unscheinbaren Wort Mallarmés gegenüber Jules Huret aus der »Enquête sur l'évolution littéraire« ist daher wahrlich prinzipielle Bedeutung beizumessen: »Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème [...], le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer [...] un état d'âme, par une série de déchiffrements«, in: S. Mallarmé: *Divagations*, S. 402-409, hier S. 405f. (Hervorhebung im Original).

37 S. Mallarmé: *Crise de vers*, S. 257, S. 260.

38 Ebd., S. 255.

nes Balletts vergleichen und in der Tänzerin ausdrücklich die dynamisch-unfixierbare Verkörperung einer Metapher erkennen.³⁹

So entwickelt Mallarmés metaphorisches Sprechen letztlich einen derart starken Sog, dass es in seiner radikalsten Zuspitzung als quasi transzendente Metapher den Grund offenlegt, dem alle etablierten semantischen Felder ursprünglich entstiegen sind. Die Aufdeckung dieser jeder konkreten Rede vorgängigen Metaphorik macht dann freilich auch die traditionelle Unterscheidung zwischen buchstäblichem und bildlichem Sinn hinfällig.⁴⁰ Eben jene fundamentale Funktion weist Mallarmé dem über eine bloße Leitmotivik⁴¹ hinausgehobenen »blanc« zu, das als das konkrete Weiß der Buchseite beziehungsweise als »silence alentour« die eigentliche, in ihrer Potentialität nie ausschöpfbare Voraussetzung dafür bildet, dass überhaupt etwas gesagt werden kann.⁴² Im »Coup de dés« schließlich treten »les blancs« am Höhepunkt der Abstraktion mit zwingender Evidenz in Erscheinung.⁴³ Als das sich einmischende Papier stoßen sie uns auf die Zerstreung der Zeichen, sind sie in ihrer irreduziblen Materialität deren Einkehr in einen stabilisierbaren Sinn immer schon zuvorgekommen und verweisen diese

39 »La danseuse *n'est pas une femme qui danse* [...] mais une métaphore [...] avec une écriture corporelle« (S. Mallarmé: »Ballets«, in: *Divagations*, S. 200-206, hier S. 201 (Hervorhebung im Original)).

40 Vgl. allgemein auch H.-G. Gadamer: *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Wahrheit und Methode*, S. 432ff.

41 Vgl. auch indirekt am Beispiel Mallarmés argumentierend: Manfred Frank: »Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher«, in: ders., *Das Sagbare und das Unsagbare: Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*, 3. erw. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 213-238, hier S. 228ff.

42 S. Mallarmé: *Préface à «Un coup de dés»*, S. 442. Damit wird noch einmal klar, dass der oben beschriebene Simultaneitätseffekt der Bildlichkeit bei Mallarmé dezidiert nicht präsentisch gemeint ist.

43 Für Mallarmés antitranszendentalphilosophische Wende in der Bekehrung zur Oberfläche war nicht zuletzt auch die Erfahrung der Mode maßgeblich, vgl. die von ihm allein bestrittene Revue: »La Dernière Mode«, in: Michel Draguet (Hg.), *Stéphane Mallarmé: Écrits sur l'art*, Paris: Flammarion 1998, S. 108-289, insb. S. 122-124.

auf ihr Verstummen: »indéfectiblement le blanc revient [...] pour conclure que rien au delà et authentifier le silence – «.⁴⁴

Zwar sind die mallarméschen Gedichte nicht nur von den klaffenden Wunden aus den Fugen strebender Sprachspiele durchzogen. Natürlich bedienen sie sich auch traditioneller Symbolik, die im Gedicht nicht explizit zur Abhebung kommt.⁴⁵ Dennoch ist das Ergebnis eine extrem reflexiv aufgeladene Dichtung, die bei all ihrer zugeschnittenheit auf den mündlichen Vortrag zweifelsohne aus der distanzermöglichenden geschriebenen Sprache heraus entwickelt ist und es sich daher leisten kann, die grammatikalisch-syntaktischen Mittel massiv zurückzunehmen für die maximale kombinatorische Strahlkraft des Wortes. So hat Gadamer von einem großartig altmodischen Lyrikverständnis her mit Blick auf Celan und Mallarmé darauf aufmerksam gemacht, dass die subversive Polysemie des Wortspiels nur sehr begrenzt mit den kompositionellen Anforderungen des Gedichts an Geschlossenheit zu vereinbaren sei.⁴⁶ Dem muss man nicht unbedingt zustimmen, es schärft aber neben dem wichtigen gadamerschen Hinweis, dass es kein Zufall ist, dass Mallarmé gerade in den freien Prosafragmenten am weitesten ging in der Freisetzung der Differenz, den Blick für das Ausmaß der Revolution der poetischen Sprache.

Ideengeschichtlich gesehen ist der Ausgangspunkt des mallarméschen Denkens wie bei Nietzsche eine reflexiv gebrochene tragische Weltanschauung⁴⁷, die das ursprünglich ontologische Kernmotiv, das Zu-Grunde-Gehen des Individuums am Übermenschlich-Großen, jenseits subjektphilosophischer Implikationen zu einer allgemeinen Differenztheorie der Praxis sprachlicher Sinngebung transformiert. In ihrem Zentrum steht die in keiner

44 S. Mallarmé: »Le Mystère dans les Lettres«, in: *Divagations*, S. 281-288, hier S. 288.

45 Man denke etwa an die klassische Segelsymbolik aus Mallarmés Sonett »Salut«.

46 Vgl. Hans-Georg Gadamer: »Text und Interpretation«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Hermeneutik II: Wahrheit und Methode: Ergänzungen, Register*, 2. durchges. Aufl., Tübingen: Mohr Siebeck 1993, S. 330-360, hier S. 354-356.

47 Zum Typus der tragischen Weltanschauung in Kunst und Wissenschaft des Fin-de-siècle und seiner Stellung im epistemologischen Raum der Moderne möchte ich mich demnächst an anderer Stelle ausführlicher äußern.

Synthese aufhebbare Spannung zwischen einem apollinischen und einem dionysischen Formprinzip, wobei beide auf zwei diametral verschiedenen Wegen Identität anstreben, wie Mallarmé im »Faune« und der »Hérodiade« gezeigt hat: Identität als Einheit auf Distanz und Identität als Entgrenzung.⁴⁸ Dem subversiven Impetus der Romantik gegenüber dem klassischen Erbe folgend, will Mallarmé das Scheitern idealistischer Identitätskonstruktionen im immer wieder neu zu wagenden Spiel mit dem dionysischen Fluss produktiv werden lassen. Wie bei Nietzsche trägt jedoch auch Mallarmés Umgang mit dem Paradox an vielen Stellen die Signaturen eines desillusionierten Rationalismus. Und auch dort, wo er diesen Ausgangspunkt hinter sich lässt, bleibt seine Position – wie bei Derrida – doch vor allem die eines ethisch-individualistischen Rigorismus, aus dem sich keine gemeinsam teilbare Welt mehr stiften lassen will.

Dennoch, gerade die Dynamisierung des idealistischen Erbes im schonungslos vorangetriebenen cartesianischen Zweifel, ihr ›Hypercartesianismus‹, hat Mallarmé und Nietzsche vom pessimistisch-subjektivistischen Verzweifeln an der Welt zurück in die Mitte der Sprache getrieben, um gerade hier das Sich-Entziehende, das »occulte [...] signifiant fermé et caché, qui habite le commun«,⁴⁹ sich zeigen zu lassen im freiheitsverbürgenden Möglichkeitsraum der Sprache, die im Sagen des Unsagbaren ihren höchsten Triumph feiert; Triumph für die einsamen Dichter eines Zeitalters »qui survit à la beauté«.⁵⁰

Literatur

Arendt, Hannah: »Sprache und Metapher«, in: dies., Vom Leben des Geistes, München, Zürich: Piper 2002, S. 103-114.

Baudelaire, Charles: Œuvres complètes, 2 Bde, hrsg. v. Claude Pichois, Neuauf., Paris: Gallimard (Pléiade) 1976.

48 Vgl. Günter Figal: Nietzsche. Eine philosophische Einführung, Stuttgart: Reclam 1999, passim, bes. S. 75.

49 S. Mallarmé: Le Mystère dans les Lettres, S. 282.

50 S. Mallarmé: »Le phénomène futur«, in: Divagations, S. 82.

- Benjamin, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Blanchot, Maurice: *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard 1955.
- Boehm, Gottfried: »Zu einer Hermeneutik des Bildes«, in: Gottfried Boehm/Hans-Georg Gadamer, (Hg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 444-471.
- Derrida, Jacques: »La double séance«, in: ders., *La dissémination*, Paris: Seuil 1972, S. 215-346.
- Figal, Günter: *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart: Reclam 1999.
- Frank, Manfred: »Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher«, in: ders., *Das Sagbare und das Unsagbare: Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*, 3. erw. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 213-238.
- Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, 2. durchges. Aufl., Hamburg: Rowohlt 1958.
- Gadamer, Hans-Georg: *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6. durchges. Aufl., Tübingen: Mohr Siebeck 1990.
- Gadamer, Hans-Georg: *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Hermeneutik II: Wahrheit und Methode*, 2. durchges. Aufl., Tübingen: Mohr Siebeck 1993.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.
- Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, hrsg. v. Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1992.
- Mallarmé, Stéphane: *La Dernière Mode*, in: Michel Draguet (Hg.), *Stéphane Mallarmé: Écrits sur Paris*: Flammarion 1998, S. 108-289.
- Mallarmé, Stéphane: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, hrsg. v. Bertrand Marchal, durchges. Neuauf., Paris: Gallimard 2003.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München/Berlin/New York: dtv/de Gruyter 1988 (= KSA), daraus:
 Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S. 9-156.
 Bd. 4: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*.
- Ricœur, Paul: *La métaphore vive*, Paris: Seuil 1975.

