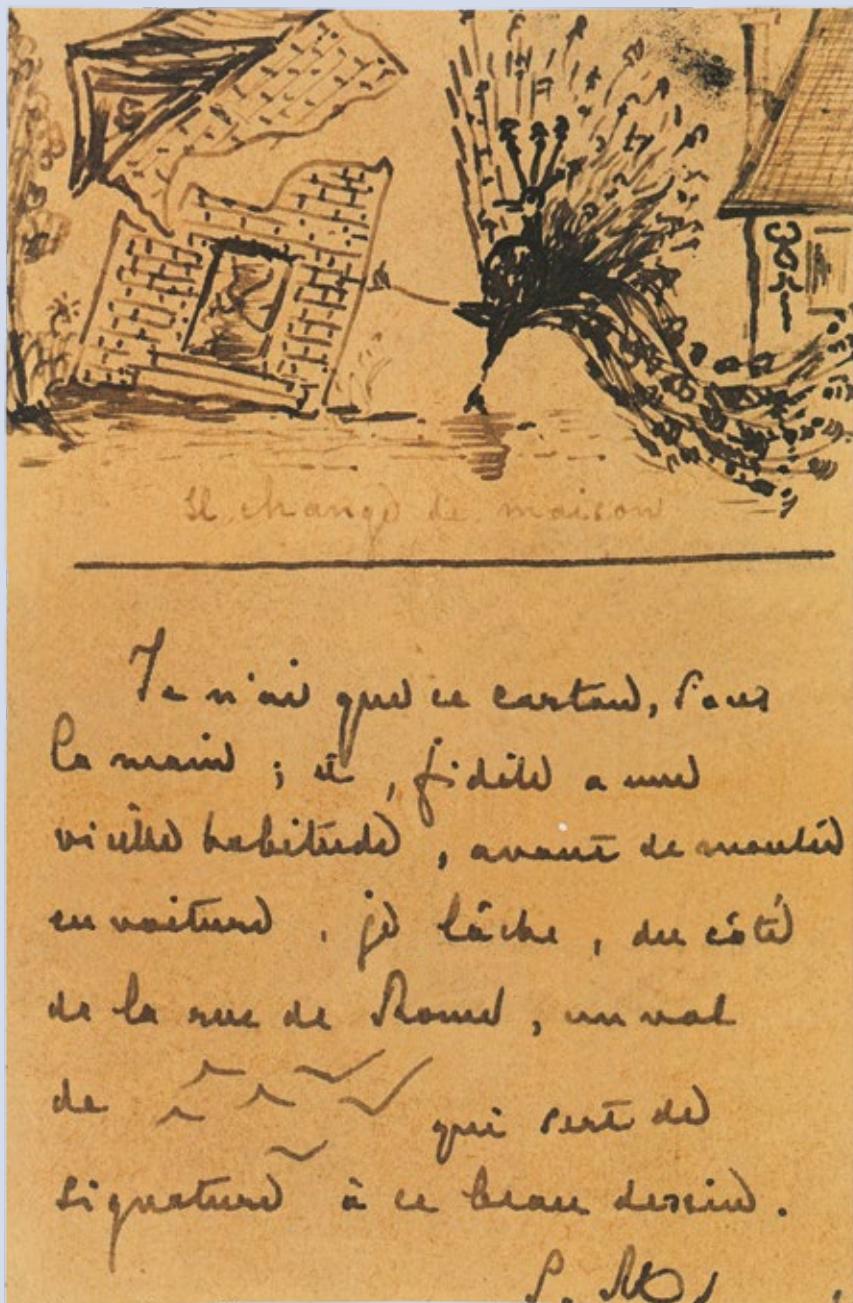


Weiße Pfauen, Flügelschrift



Stéphane Mallarmés poetische Papierkunst
und die *Vers de circonstance* · Verse unter Umständen



Weiße Pfauen, Flügelschrift

Stéphane Mallarmés

poetische Papierkunst und die
Vers de circonstance · Verse unter Umständen

Inhalt

7	Vorwort	128	4. Mehrsprachigkeit und Übersetzung
9	1. Einleitung	130	4.1 Grammatik und Poesie. <i>Le Démon de l'analogie / Der Dämon der Analogie</i>
32	2. Ein Schaum, ein Nichts, die Poesie in Schwarz-Weiß	150	4.2 Englisch zum Vergnügen. Die dritte Dimension der Übersetzung
34	2.1 Die Poesie in Schwarz-Weiß <i>Salut/Gruß</i>	165	4.3 Briefdinge und Versgaben. Die Poetik der Vers de circonstance / Verse unter Umständen
49	2.2 Punkte auf dem Papier, Untergang im Tintenmeer <i>Un coup de dés / Ein Würfelwurf und Brise marine / Meeresbrise</i>	178	5. Hybridisierung und Materialität, japanisch
60	2.3 Das Schauspiel der Erscheinung <i>Un spectacle interrompu / Eine abgebrochene Vorstellung</i>	180	5.1 Schrift im Bild und die Zeit der Darstellung. <i>Mallarmés japanisches Album</i>
78	3. Papier-Artefakte	196	5.2 Gold-Mond und Türkisblau. Japanisch-französisch-deutsche Visionen des Pfaus
80	3.1 Miniaturen und Monogramme	207	5.3 Augenfällige Berührungen, sichtbare Klänge. Stefan Georges Mallarmé-Buch
96	3.2 Materialien des Liebeswerbens in Mallarmés Brief-, Billett- und Fächerkunst	222	6. Schluss
110	3.3 Schachtel, Blume, Uhr. Mallarmés Buch-Basteleien		

Anhang

242	Literatur
252	Bildnachweis
255	Dank
256	Impressum

Unerschöpflich ist das Werk des französischen Dichters Stéphane Mallarmé, von dessen Gedichten, Prosagedichten, Essays, Übersetzungen, kritischen Schriften, grammatischen Studien, Texten zur Mode, Briefen und Zeichnungen nur Bruchteile allgemein bekannt oder gar ins Deutsche übersetzt sind. Wer nur die Versgedichte kennt und vielleicht noch die Tradition ihrer Auslegung, wird davon überzeugt sein, Grenzfälle des lyrischen Sprechens und seiner Verstehbarkeit vor sich zu haben, rätselhafte Bilder, elliptische Sätze, strenge Versmaße, die so in keine andere Sprache zu übersetzen sind (Kapitel 2). Bereits mit Blick auf die Pariser Ausstellung und den Katalog zum hundertsten Todestag Mallarmés im Jahr 1998 ändert sich der Eindruck: Die Abbildungen sorgfältig bearbeiteter Typoskripte, geradezu kalligraphisch gestalteter Manuskripte und zahlreicher Skizzen und Dinge geben einen Eindruck von der Fülle dieses Schreibens und erinnern zugleich nachdrücklich an dessen besondere Bindung an bestimmte Materialien (Kapitel 3).¹ Darunter sind besonders vielfältig, wie der Pariser Katalog erstmals eindrucksvoll für eine breite Öffentlichkeit erfahrbar macht, die Schreibfarben und Beschreibstoffe, hier wiederum herausgehoben die zugleich alltäglichen und ungewöhnlichen Gegenstände, die Mallarmé beschriftet und beschrieben hat: teils farbige Kartons, Visitenkarten, Briefumschläge und gefaltete Papierfächer mit japanischem Dekor, die mit allen Sinnen wahrgenommen werden wollen.²

Für eine geplante Veröffentlichung dieser vermeintlich beiläufig verfassten, aber höchst virtuosen Verse hatte Mallarmé den vielsagenden Titel *Vers de circonstance* vorgesehen, der sich als *Verse unter Umständen*, *Verse zu Anlässen* oder auch *Gelegenheitsverse* übersetzen ließe.³ Quantitativ der weitaus größere Teil des dichterischen Werkes, sind sie zumal in deutschen Übersetzungen erst noch zu entdecken, und Bertrand Marchal hat zu Recht nachdrücklich darauf hingewiesen, dass auch andere – oder alle – Gedichte Mal-

larmés solche *unter Umständen* sind.⁴ Zur poetischen Papierkunst Mallarmés gehören aber auch, erstaunlicherweise, profane und wie zufällig vorhandene Papier-Etiketten von Calvados-Krügen oder gar die ›Mirlitons‹, dünne Stäbe, die mit schmalen Papierstreifen umwickelt sind, beschriftet mit je zwei Versen. Auch für eine (noch zu schreibende) Literaturgeschichte der Dinge und Objekte bieten diese neuartigen Artefakte somit eine reiche Auswahl, und Mallarmé selbst wollte mindestens den Adressengedichten auf Briefumschlägen auch in der Überführung ins Buchformat eine eigene Position im Gesamt seiner poetischen Texte geben.

Umgekehrt ist eine interessante Bastelarbeit Mallarmés, die erst vor wenigen Jahren wiederentdeckt und bislang eher unter pädagogischen Aspekten betrachtet wurde, obgleich dem Titel nach eine *Boîte/Schachtel*, unmissverständlich als Buch gestaltet, das mit Cover, Rückseite, Verfassername, Titel und »Preis«/»prix« versehen ist.⁵ Mit diesen Paratexten entsteht ein eigenümliches Spannungsverhältnis zwischen dem beschrifteten Material und seiner behaupteten Medialität: Die so betitelte »Schachtel« besteht aus vierzehn Blättern dünner Pappe und zwei ›Deckeln‹, Kartonblättern in auffällig roter Farbe aus etwas festerem Material, so dass man weder ein Buch im üblich gebundenen Codex-Format noch eine fertige Schachtel und doch zugleich beides vor sich hat (Kapitel 3.3).⁶ Womöglich liegt bereits in dieser Öffnung des Buchkörpers auch ein poetologischer Hinweis: Japanische Bücher und auch europäische Künstlerbücher bestehen häufig nur aus lose ineinander gelegten Papierlagen, die durch Faltung an ihrem Platz gehalten werden, wie ohnehin auch in den deutschen Ländern bis ins 19. Jahrhundert der Handel mit Büchern de facto ungebundene Papierstapel betraf, die von ihren neuen Besitzern nach eigenem Geschmack und Vermögen gebunden wurden.

¹ Vgl. Yves Peyré (Hg.): *Stéphane Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 1998. ² Vgl. die zahlreichen Beispiele ebd.; zu Mallarmés Fächergedichten, seiner eigenen Fächersammlung und ihrem Kontext Philippe Rollet (Hg.): *Rien qu'un battement aux cieux. L'éventail dans le monde de Stéphane Mallarmé*, Ausst.-Kat. Montreuil-sous-Bois 2009. Vgl. zur Untrennbarkeit der Sinneseindrücke und einer Entzifferungskunst, die Schriftbilder und Klangeffekte gleichermaßen berücksichtigt Kurt Weinberg: *Ô Rêveuse/Eau Rêveuse*. Zu Mallarmés *Autre Éventail de Mademoiselle Mallarmé*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 33 (1982), S. 134–147, etwa diese grundsätzliche Bemerkung: »Dem Auge fällt die doppelte Rolle zu, sowohl die in Metaphern und Metonymien verborgenen Bilder als auch noch den etwaigen ›Hieroglyphen‹-Gehalt in der bloßen Gestalt von einzelnen Buchstaben und Interpunktionszeichen zu entdecken, während das Ohr dem gedruckten Wort ebenso sehr Rhythmen, Klangfarben, Kalauer, Paronomasien wie auch homophone Unterströmungen ablauscht, die den Sinn des Oberflächentextes kontrapunktieren, ihn erhöhen, und ihm gelegentlich widersprechen«, ebd., S. 139.

³ Stéphane Mallarmé: *Vers de circonstance*. Avec un quatrain autographe, Paris 1920. Der bislang nicht ins Deutsche übertragene Band wurde nach Mallarmés plötzlichem Tod auf der Grundlage seiner Konzepte und Notizen von seiner Tochter Geneviève und ihrem Ehemann Edmond Bonnot zusammengestellt und veröffentlicht. Zitate im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, nach dieser Ausgabe. Das naheliegende Wort *Gelegenheit* ist in der deutschen Literaturgeschichte mit Goethes sogenannten Gelegenheitsgedichten assoziiert, vgl. aber zur »Neubestimmung von Gelegenheitsdichtungen« und ihren »unterschiedlichen Ausprägungen« bei Mallarmé, auch in Abgrenzung von Goethes Konzept, neuerdings Klaus Hempfer: Zur Differenz von ›Lyrik‹ und ›Gelegenheitsdichtung‹: Das Beispiel Mallarmé, in: *Zeitschrift*

für französische Sprache und Literatur

 128 (2018), 2–3, S. 187–211, hier S. 189. Die Fassungen der Erstausgabe weichen teilweise von denen der deutlich späteren Marchal-Edition ab, Stéphane Mallarmé: *Vers de circonstance*, hg. v. Bertrand Marchal, Paris 1996. ⁴ Bertrand Marchal: »Il faut ajouter que le titre *Vers de circonstance*, qui est bien de Mallarmé, n'impliqua pas pour autant que le mineur serait du côté du circonstanciel et le majeur de l'absolu: les poèmes des *Poésies* sonst aussi circonstanciels.«/»Es muss hinzugefügt werden, dass der Titel *Vers de circonstance*, der von Mallarmé selbst stammt, nicht etwa bedeutete, dass das Zweitrangige auf der Seite des Anlassgebundenen wäre und das Bedeutendere auf der des Absoluten: Die Gedichte der *Poésies/Gedichte* sind ebenso anlassbezogen.« Marchal: *Éventails, »Éventails«*, in: Rollet (Hg.): *Rien qu'un battement*, S. 30, Übersetzung CO. Unter den neueren Arbeiten zu den *vers de circonstance* ist für meine Untersuchung besonders eine 2014 veröffentlichte Dissertation von Interesse, die gleichfalls auch die Beziehung von Versen und Dingen in den Blick nimmt und als zentrale Frage »the meaning and understanding of materiality in Mallarmé's work« benennt, Séverine C. Martin: *Out of the Néant into the Everyday: A Rediscovery of Mallarmé's Poetics*, Columbia University 2014, S. 5, <http://docplayer.net/23278070-Out-of-the-neant-into-the-everyday-a-rediscovery-of-mallarme-s-poetics-severine-c-martin.html>. ⁵ Stéphane Mallarmé: *L'Anglais Récréatif*. Eigenhändiges Manuskript, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Bertrand Marchal, Marie-Pierre Pouly (Hg.): *Mallarmé et L'Anglais récréatif. Le poète pédagogue*, Ausst.-Kat. Paris 2014. ⁶ Der Katalog zur Pariser Ausstellung dokumentiert in leicht vergrößerten Farb-Abbildungen von sehr guter Qualität alle Kartonblätter und stellt sie in den Kontext zeitgenössischer Materialien zum Sprachunterricht, vgl. Marchal, Pouly (Hg.): *Mallarmé et L'Anglais récréatif*.

Briefdinge: Billets und Umschläge

Dieser anachronistische Zug kann auch in Mallarmés Briefkunst auffallen: Sie ist zwar einerseits der modernen Erfindung des Briefumschlags gewidmet, dessen vierzeilige Standard-Beschriftung in Mallarmés Adressengedichten poetisch zitiert und überboten wird. Andererseits begreift Mallarmé diese gefalteten und geklebten Papiere offenbar in erster Linie als Hülle für ein wiederum klassisches Mittel postalischer Korrespondenz: Das Billett, die kleinformatige Briefkarte mit ihrem begrenzten Raum, der wiederum zur Reduktion der Gedichtverse auf die bekannte Vierzahl einlädt, ist ihm zugleich Material und Medium einer neuen Kunst des Werbens, wie sich vor allem in den zahlreichen Billets für die Freundin und unerreichbare Geliebte Méry Laurent zeigt. Denn trotz nahezu täglicher Treffen hat Mallarmé ihr über vierzehn Jahre hinweg ständig kleine Botschaften geschickt, die meist unverstellt eine Huldigung der Schönheit und Anmut ihrer Adressatin mit mehr oder weniger expliziten Formen erotischer Annäherung verbinden, in einem scherhaft-galanten Ton, der an die Virtuosität solcher teils spielerischer Liebesdichtung etwa im französischen Rokoko erinnert (Kapitel 3.2.).⁷

Die kleinen Billets, wörtlich: Zettel, können aber auch die ihrerseits bereits klassische Visitenkarte als Material, Schriftträger und Medium inszenieren, wie es etwa ein spätes Beispiel vom 1. Januar 1896 zeigt. In Frankreich waren kleine Papierkarten – anfänglich der Überlieferung nach zweckentfremdete Spielkarten – bereits im 17. Jahrhundert in adligen Kreisen zunächst für Nachrichten von Besuchern üblich, die den gewünschten Gastgeber nicht angetroffen hatten und zur Information über dieses Verfehlen ihren geschriebenen Namen hinterließen. Im 19. Jahrhundert hatte sich ihr Gebrauch längst in die Sphäre des Geschäftslebens verschoben, wo die Visitenkarte gleichsam als Ausweis fungieren kann, wie zum Austausch dessen, was man heute Kontaktdaten nennt. Zwischen diesen beiden Polen gibt es jedoch eine traditionell vielgenutzte breite Spanne von Einsatzmöglichkeiten: Visitenkarten konnten in vornehmen Häusern, die häufig an einem *Jour fixe/festgesetzten Tag* bestimmte rituelle Formen der Gastfreundschaft zelebrierten, Besucher ankündigen, indem sie bereits vorab überbracht wurden. Noch der berühmte sibirische Bär, seit 1869 im Lübecker Elternhaus Thomas Manns, dann vielfach mit der Familie Mann umgezogen und heute im Literaturhaus München ausgestellt, zeugt mit seiner bereitgehaltenen Ablageschale für solche von (Dienst-)Boten überbrachten Karten von dieser etablierten Praxis.⁸ Gedruckte Visitenkarten, wie sie bereits im späten 18. Jahrhundert üblich und an vielen Orten erhältlich waren, dienen aber auch als Ersatz für Postkarten, da sie praktischerweise ja bereits den Namen und die Adresse des Absenders tragen und meist noch etwas freien Raum, mindestens aber eine leere weiße Rückseite, haben, die für kurze Mitteilungen genutzt werden kann.

Wenn die Visitenkarte wiederum benutzt wird, um eine andere Sendung zu begleiten und gleichsam auszuweisen oder mit einer kurzen Nachricht zu rahmen, so wechselt sie in die Zone des Billets in seiner ersten, funktionalen Gestalt als Post- oder Zollzettel, der angehängt werden musste, um Waren bei der Versendung identifizierbar und ihren Post-

weg nachvollziehbar zu machen. Mehr noch, bei der Erfindung solcher Zoll-Prozeduren in Frankreich scheint, zumindest einem Handbuch für Kaufleute aus dem 18. Jahrhundert zufolge, ein interessantes Doppel von Gegenstand und Schriftstück zum Einsatz gekommen zu sein. »Billett«, erstens, ist demzufolge, in etwas anderer Schreibweise ein Name für ein oder zwei typische Dinge: »Billette, oder Billet, heißt in Frankreich ein kleines Zeichen, in Gestalt eines kleinen Fäßchens, oder ein rundes Stück Holz, welches man gemeinlich an das Ende einer Stange, an diejenigen Orte hinstellt, wo Zoll und Geleite bezahlt werden muß [...].«⁹

Zweitens ist Billett in der ersten Schreibweise der Name für das Schriftstück zu diesem Vorgang: »Billette, also nennt man auch bei dem Zollamt zu Bordeaux den Schein, welchen der Einnehmer den Kaufleuten ausliefert, damit sie sich dadurch bedürfenden Falls wegen der geschehenen Bezahlung des Zolls für die Waaren, so sie daselbst einschiffen und an die Fremden überschicken wollen, rechtfertigen können.«¹⁰ Rechnung, Quittung, Beleg und Lieferschein wären hier miteinander verschmolzen, wobei der ausgehändigte Zettel offenbar beim jeweiligen Kaufmann verbleiben sollte, mithin nur der Ansatz einer Versendung zu sehen ist. Dort konnten diese »Billetten« eine weitere Funktion erfüllen, nämlich die des Mahnschreibens, wenn die Waren etwa nicht vereinbarungsgemäß verschifft wurden, wofür sie ehemals, wie es weiter heißt, einen Monat gültig gewesen seien, nach einer neuen »Clausel« der »Einnehmer« nun nur noch drei Tage.¹¹

Das zugehörige Verb macht deutlich, wie in und aus diesen Kontexten das Billett als Format für kleine Hinweise und Mitteilungen zu Dingen entstehen konnte (Kapitel 4.3.): »Billettieren, franz. Billetter, heißt Zettel auf die Zeuge machen. Auf diese Zettel setzen die Kaufleute [...] die Nummer und die Zahl der Ellen der ganzen Stücke, nach den Fakturen oder [lies: der] Commissionairs, die sie ihnen zuschicken, und schreiben alle Tage darauf, was von den angeschnittenen abgenommen.«¹² Auch im Deutschen ist ein Kommissionär ein (Zwischen-)Händler, die »Faktur«, im veralteten Kaufmannsdeutsch, eine Rechnung für eine gelieferte Ware oder ein Lieferschein. Beim Billettieren geht es somit gleichermaßen um einen Austausch von Dingen und kleinen Schriftstücken: Mit der Lieferung des »Zeugs«, etwa eines Ballen Stoff, an den hier offensichtlich gedacht ist, kommt das erste Billett, der Lieferschein, dessen Angaben auf ein zweites übertragen und fortlaufend aktualisiert werden, wobei dieser Zettel fest an der gelieferten Ware befestigt bleibt, weil er zugleich dem Nachweis der Bestände bei der in Frankreich gesetzlich vorgeschriebenen regelmäßigen jährlichen Inventur (»Inventarium«) dient.¹³

⁷ Der Briefwechsel Mallarmés mit Laurent wurde erst 1996 veröffentlicht und ist bislang nicht ins Deutsche übertragen worden, obgleich er auch eine Fülle von (Billett-)Versen und die Erstfassungen teils andernorts abgedruckter Gedichte enthält, Stéphane Mallarmé: *Lettres à Méry Laurent*, hg. v. Bertrand Marchal, Paris 1996. ⁸ Vgl. zur Geschichte des Bären mit Photos auch www.literaturhaus-muenchen.de/denkmaeler-im-haus/der-baer/. ⁹ Carl Günther Ludovici: Neu eröffnete Academie der Kaufleute oder encyclopädisches Kaufmannslexicon. Erster Theil, Leipzig 1797, Sp. 1878. ¹⁰ Ebd. ¹¹ Ebd. ¹² Ebd. ¹³ Ebd., Sp. 1879.

2.1

Die Poesie in Schwarz-Weiß *Salut/Gruß*

Schwarz auf weiß präsentieren sich Druckbuchstaben überall in der modernen Literatur, ohne dass damit eigene poetologische Implikationen verbunden wären. Umso bemerkenswerter ist es jedoch, dass Mallarmé mit dem kalkulierten Einsatz dieser beiden (Nicht-)Farben gleichermaßen innerhalb der poetischen Fiktion und in ihrer materiellen Gestalt eine Reflexion auf das Ganze der Darstellung verbindet. Denn wie die beiden Rahmen-Gedichte zu seiner Sammlung von Gedichten, die unter dem schlichten und globalen Titel *Poésies/Dichtungen* erscheinen sollte, zeigen, ist das Verfassen von Versen als Evolution poetischer Welten und Schreiben mit Tinte, in Blau oder Schwarz auf Weiß, zugleich existentiell, allumfassend und nahe am Nichts, dem Untergang und der Auslöschung. Mit feiner Ironie zitieren nicht nur diese beiden programmatischen Gedichte aber auch Versatzstücke der literarischen Ästhetik und Poetik des europäischen 19. Jahrhunderts und ihrer antiken Quellen, zumal dort, wo die »Daseinsmetapher« schlechthin, der Schiffbruch, die Chiffre poetischer Existenz bildet.¹ Eine dichte Lektüre der beiden Gedichte und ihrer Implikationen vermag so einen ersten Eindruck von der Komplexität einer solchen Reflexion auf die Bandbreite poetischer Mittel, Medien und Materialien zu geben – und einige der im Folgenden entfalteten Bilder, Motive und Themen werden in anderen Kontexten, teils unerwartet, teils nahezu unvermeidlich, wiederkehren.

¹ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a. M. 1979.

² Unter seinem ersten Titel erschien das Gedicht am 15. 2. 1893 auf der Titelseite der Zeitschrift *La plume/Die Feder*, die das Bankett als siebtes einer Serie ausgerichtet hatte, Stéphane Mallarmé: *Toast*, in: *La plume* 92 (1893), S. 67. In der Buchausgabe seiner Gedichte, die erst ein Jahr nach Mallarmés Tod 1899 veröffentlicht wurde, eröffnet es nach dem Willen des Autors unter dem Titel *Salut* kursiv gesetzt nach Art eines Mottos als erstes Gedicht den Band, Stéphane Mallarmé: *Salut*, in: *Les Poésies* de S. Mallarmé. Frontispice de F. Rops, Brüssel 1899, S. 9. Die bis heute kanonische Übersetzung Carl Fischers gibt den Gedichttitel, notgedrungen vereindeutigend, mit »Gruß« wieder; damals wie heute ist das Wort als einfache, alltägliche Grußformel im Gebrauch. Stéphane Mallarmé: *Salut/Gruß*, in: Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften, Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer, München 1995, S. 8–9. ³ Für diesen performativen Akt des Gedichts intereressiert sich Marian Zwerling Sugano im Rahmen der Überlegungen zu *Toast funèbre* besonders: »Here the act is identical not only with its utterance but also with the utterer: the ‚salut‘ is at once the enunciation, the message itself and the messenger.« Marian Zwerling Sugano: The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance, Stanford 1992, S. 46. ⁴ Dieses »Nichts« am Beginn des Gedichts und der geplanten Buchausgabe der Gedichte Mallarmés hat selbstredend eine Fülle von Deutungen erfah-

Dabei nimmt unter den kunstvoll verrätselten Sonetten Mallarmés das zunächst *Toast*, dann *Salut* überschriebene Gedicht von 1893 eine Sonderstellung ein, nicht nur, weil es von Beginn an zu erkennen gibt, dass es auf mindestens drei Weisen angesehen, gelesen und gehört sein will. Entsprechend bietet sich ein Dreischritt der Betrachtung an, der vom festlichen Tisch über das Meer zurück zu den Steinen führen soll und das kunstvoll komponierte Gelegenheitsgedicht auch als virtuos Beispiel sprachlicher Verdichtung in der modernen Lyrik entfalten wird.² Mit seinen wechselnden Titeln zitiert das Sonett eine mehrsprachige Form des hochgestimmten Ausrufs, der zugleich Begrüßung, Eröffnung eines Banketts und Aufforderung zum gemeinsamen Trinken ist, und wenn im ersten Terzett von einer »ivresse belle«, einem »schönen Rausch«, die Rede sein wird, so hat das Gedicht offenbar seine performative Aufgabe schon erfüllt.³ »Salut« wäre aber auch mit »Rettung« oder »Heil« zu übersetzen, womit schon angezeigt ist, dass es noch ein anderes Wohlsein als das des Gläseranstoßens implizieren mag – umso mehr, als ausgerechnet das erste Wort des ersten Verses: »Rien« lautet, »Nichts«.⁴ Wie sich zeigen wird, ist das Meer als Ort der Verheißung und der Gefahr stets gleichermaßen evoziert, und mit Blick auf die historische Rahmung des Gedichts wird als dessen drittes Element das Schreiben selbst und – metonymisch – die Dichtung erkennbar, als Abenteuer, Kunst und Transzendenz in Schwarz-Weiß.

Bei Tisch, auf See, unter Wasser. Schreiben und zur See fahren in »Salut«

Mallarmé hat das Sonett am 9. Februar 1893 als Vorsitzender eines Banketts der literarischen Zeitschrift *La plume/Die Feder* vor einer Versammlung von jüngeren Schriftstellern vorgetragen und die erste Veröffentlichung des Gedichts, eine knappe Woche später in eben dieser Zeitschrift, war ergänzt durch einen Bericht von diesem festlichen Treffen, das Gedicht somit immer schon als ein vormals adressierter und historisch eindeutig indizierter Sprechtext eingeführt.⁵ Man wird sich so den Meister, als den Mallarmé seine Tisch-

ren; besonders wirkmächtig ist Jean-Paul Sartres Interpretation dieses Auftakts als Selbstmord und Vernichtung von Mensch und Poesie, vgl. Jean-Paul Sartre: Mallarmé, 1842–1898. Préface, in: Stephane Mallarmé, Poésies. Choix de vers de circonference, Poèmes d'enfance et de jeunesse, Paris 1966, S. 5–15.

⁵ Roger Pearson sieht interessanterweise die Wahl der Sonettform zudem als Ergebnis von Mallarmés Anstrengungen, Texte für das Theater zu verfassen: »If poetry was to be a form of armchair theatre, then the principal and almost exclusive stage which Mallarmé chose for his intimate galas was, of course, the sonnet: until 1887 in its Petrarchan form, but after that predominantly in its Shakespearian form.« Roger Pearson: Mallarmé and Circumstance. The Translation of Silence, Oxford 2004, S. 144. Mit insgesamt 53 Sonetten ist Mallarmé »the greatest sonneteer in the French Language«, ebd., S. 146, Anm. 6. Bereits als 17jähriger hatte der Schüler und angehende Dichter eine Sammlung von Gedichten unter dem Titel *Entre quatre murs/Zwischen vier Wänden* verfasst, die vier petrarkistische Sonette enthielt, zudem zwei selbstdreferentielle und, in Vorwegnahme seiner späteren *Vers de circonference/Vers unter Umständen* eines, das ein Geschenk begleiten sollte, vgl. ebd., S. 146. Jacques Rancière betont gleichfalls den Charakter eines »freundschaftlichen Gelegenheits-Trinkspruchs«, den er sogar, etwas paradox, »formlos« und »umweglos« nennt, Jacques Rancière: Mallarmé. Politik der Sirene, dt. v. Richard Steurer, Zürich 2012, S. 24, S. 23.

genossen bei den berühmten Schriftstellertreffen in seiner Wohnung nur halb scherhaft titulierten, am Kopf eines womöglich weißgedeckten festlichen Tischs vorstellen dürfen, das Glas erhoben, und die schlchten, eleganten und doch unauslotbar komplexen Verse des ersten Quartetts sprechend: »Rien, cette écume, vierge vers / A ne désigner que la coupe; / Telle loin se noie une troupe / De sirènes mainte à l'envers«, in einer notwendig dürftigen Übersetzung: »Nichts, dieser Schaum, jungfräulicher Vers / Nichts zu bezeichnen als diese Schale, / Von weitem nähert sich ein Heer / von Sirenen, rücklings verkehrt.«⁶

Unüberhörbar ist die klangliche Nähe des letzten Worts, mit dem das klassisch geimeinte Quartett betont schließt, zu »l'enfer«; es wäre dann »die Hölle«, in die sich die Sirenen stürzen, als Echo zum ersten Wort »Nichts«. Das Paradox der sich ertränkenden Sirenen zitiert die Argonautensage, in der sie diesen Freitod wählen nachdem sie einsehen müssen, dass der Gesang des Orpheus ihrem eigenen betörenden Singen noch überlegen ist. Die Mischwesen aus Frau und Tier, die in der Antike auch vogelartige Gestalt haben können, sind hier somit wohl eher Nixen, mit Fischschwänzen sich schlängelnd, sprin-gend und untertauchend.⁷ Diese Erscheinung gibt jedoch offenbar die gehobene Schale zu erkennen, in der man den durchsichtigen Schaum des Champagners vermuten darf, weiß, wie der jungfräuliche Vers, der sich hier mit der Anmut einer untertauchenden Meerjungfrau auf sich selbst zurückbiegt, »um nichts zu bezeichnen als eben diese Schale«, französisch »la Coupe«. Als Substantiv zum französischen Verb *couper*/schneiden ist das mehrdeutige Wort zudem mit seiner Platzierung am Versende zugleich der Einschnitt, von dem es auch spricht.⁸

»Boire la coupe à la lie« ist jedoch auch eine feststehende französische Wendung, die wörtlich heißt, »den Kelch bis zur Neige zu leeren«, bezogen auf »la lie«, die »Weinhefe«, figurativ auch mit dem einstmais wertneutralen Wort Abschaum zu übersetzen. Am Grund der Schale ist somit ein anderes Schäumendes, durchsichtig wie die weiße Gischt,

die Mallarmés Untergangsgedicht *Un coup de dés / Ein Würfelwurf* über einem weißen Abgrund erscheinen lassen wird (Kapitel 2.2).⁹ Unversehens sind so »wir«, die angesprochenen »verschiedenen Freunde«, und wir Lesenden als ihre späten Wiedergänger mit dem Beginn des zweiten Quartett auf hoher See: »Nous naviguons ô mes divers, / Amis, moi déjà sur la poupe / Vous l'avant fastuex qui coupe / Le flot de foudres et d'hivers«.¹⁰ »Der Meister«, »le maitre«, ist, wie auch im Würfelwurf-Gedicht, der Kapitän, »déjà sur la poupe«, »schon an der Pumpe« hinten am Heck. Die emphatisch adressierten »diversen Freunde« wären demnach vorne zu finden, als *Avantgarde*, wie sich mit Blick auf die historische Situation des Schriftstellertreffens 1893 ergänzen lässt.¹¹ Dessen Teilnehmer müssen sich plötzlich im bildlich beschworenen Abenteuer der Navigation auch genötigt sehen, eben dieses »avant fastuex«, das »prachtvolle Vorwärts«, zu verteidigen – die meisten der versammelten Literaten gehörten zur nächsten Generation symbolistischer Dichter.

Wie einzigartig die Verskunst Mallarmés ist, demonstriert einmal mehr der Schlussvers dieses wiederum klassisch gebauten zweiten Quartetts, der erwartbar den drohenden Untergang in den Naturgewalten auf hoher See beschwört, wie es zahllose Texte und Bilder des 19. Jahrhunderts getan haben – aber nicht so. Denn »Le flot de foudres et d'hivers« wäre ununterscheidbar wörtlich und in einer Genitivmetapher »Die Flut aus Blitzen und von Wintern«, im Plural, verflüssigtes weißes Licht und womöglich Schaumflocken, die wie Schnee erscheinen – oder wie der weiße Vorhang im äußersten Süden der Erde, in dem Edgar Allan Poe das Schiff des Arthur Gordon Pym verschwinden lässt.¹² Solche winterlichen Ströme sieht man in der sogenannten wirklichen Welt ansonsten nur im Modus ihrer Erstarrung, im Eis, das sich tatsächlich an den äußersten Polen der Erde, am definierten Ende jeder Seefahrt als tödliche Gefahr erweist.¹³ Diese Kunst der Evokation mehrdeutiger Bilder mit sparsamsten sprachlichen Mitteln ist nochmals überboten in den beiden Terzettten, die traditionell die Pointe des Sonetts vorbereiten und enthalten, Resü-

6 Fischer übersetzt mit offensichtlich den Formvorgaben geschuldeten Abweichungen vom Wortsinn: »Ein Nichts, ein Schaum, keusch ein Gedicht, / nur ein Willkommenstrunk, ein scheuer, / Sirenen so im Schaumgischtfreuer / oft wenden fern noch das Gesicht«. Mallarmé: *Salut/Gruß*, V 1–4. Goebel übersetzt: »Nichts, dieser Schaum, der reine Vers / Nur Bezeichnung der Form des Kelches; / So ertränkt sich fern eine Herde / Von Sirenen, rückwärts zumeist.« Stéphane Mallarmé: *Gruss*, in: *Gedichte. Französisch und Deutsch*, übers. u. kommentiert v. Gerhard Goebel, Gerlingen 1993, S. 33. **7** Goebel betont, es werde »auf eine ganz bestimmte mythische Fahrt angespielt: die der Argonauten, genauer ihre Heimfahrt, die am Sirenenfelsen vorbeiführte. Anders als in der *Odyssee* begleitete der prototypische Dichter selbst, nämlich Orpheus, die Argonauten: durch seinen Gesang bezwang er die Sirenen, die sich daraufhin in den Abgrund stürzten.« Goebel: Kommentar, in: Mallarmé: *Gedichte*, S. 293. Vgl. Robert Ranke-Graves: *Griechische Mythologie*, Reinbek bei Hamburg 1984, § 154 d. **8** Für Goebel ist diese Doppeldeutigkeit auch das Indiz für eine weitreichendere Selbstreferentialität des Textes: »Die Selbstcharakteristik, mit der das Gedicht beginnt, wird man bei einem (ob als Toast oder Motto) jedenfalls repräsentativ gemeinten Text wohl auf die neue Poesie in toto ausdehnen müssen: sie ist ›nichts‹, nur Schaum, so sehr, daß [...] sie nichts bezeichnet als die eigene metrische Ordnung, die eigene Form«. Goebel: Kommentar, in: Mallarmé: *Gedichte*, S. 293. **9** Im Ausbreiten des Abgrunds, das zugleich als Schlag eines riesigen Flügels figuriert, ist dieser »blanchi«/»weiß geworden«; weiße Gegenstände, die im großzügigem Weißraum der Doppelseite nur

durch wenige schwarze Druckbuchstaben bezeichnet werden, sind außer Flügel und Gischt auch noch das Segel, vgl. Mallarmé: *Un coup de dés*, in: *Sämtliche Gedichte*, S. 220–265. Immer wieder ist der Versuch gemacht worden, die explizit benannte »Constellation« dieser schwarzen Zeichen auf weißem Papier als (Negativ-)Darstellung bestimmter Sternbilder zu lesen, vgl. etwa Sylvia Sasse, Sandro Zanetti: *Statt der Sterne. Literarische Gestirne bei Mallarmé und Chlebnikov*, in: Maximilian Bergengruen, Davide Giuriato, Sandro Zanetti (Hg.): *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2006, S. 103–119.

10 Mallarmé: *Salut/Gruß*, V 5–8. **11** Rancière nennt »divers« ein »taktlose[s] Füllwort«, der Reim auf »d'hivers« gelinge »mehr schlecht als recht«, Rancière: Mallarmé, S. 23. **12** Anonym [Edgar Allan Poe]: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket, North America [...]*, London 1838. Die logbuchartigen Aufzeichnungen des fiktiven Polfahrers enden in einer Apotheose des Weiß, wenn im tiefsten Süden über einem milchig weißen Ozean plötzlich ein Regen aus feinsten weißen Flocken niedergeht, die an Asche erinnern, und in diesem blendenden Weiß eine übergroße menschliche Gestalt erscheint. Vgl. zu diesem Ende Norbert Miller: »Eine verhüllte menschliche Gestalt«. *Antarktische Winterwunder bei Edgar Allan Poe und Jules Verne*, in: *Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern*, hg. v. Markus Bernauer u. Gesa Horstmann, München 2002, S. 194–200. **13** Vgl. zur Literatur- und Kulturgeschichte des Eismeers Cornelia Ortlieb: *Eismeere. Zur Geschichte eines modernen Phantasmas*, in: Hannah Baader, Gerhard Wolf (Hg.): *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, Zürich, Berlin 2010, S. 123–143.

3.1

Miniaturen und Monogramme

Stéphane Mallarmés lyrische Bildsprache ist, wie die vorgehenden Kapitel angedeutet haben, auch im symbolistischen Zeitalter ein außerordentliches Ereignis: Wie von selbst verwandeln sich in seinen hermetischen Gedichten apostrophierte Gegenstände, Formen, Farben und Landschaften in komplexe Gebilde aus einander aufrufenden Zeichen, deren Bedeutung mehr erahnt als entschlüsselt werden kann. Homonyme wie »cygne« und »signe« – Schwan und Zeichen – nehmen solche stillen Metamorphosen vorweg, farbliche Gleichklänge suggerieren Analogien und Korrespondenzen zumal dort, wo das reine Weiß von Schwanenfeder, Gischt, Sternenglanz oder Gletscher beschworen wird.¹ Die Nicht-Farbe ist zugleich Grund aller anderen Farben und ein Medium von durchsichtiger Materialität, steht aber auch metonymisch für das Papier ein, das seinerseits buchstäblich und metaphorisch zum Gegenstand des Schreibens wird. Diese Arbeit am Material möchte ich im Folgenden an drei Beispielen beleuchten, in denen jeweils eine bestimmte Form des Sprechens in Bildern mit den Mitteln von Tinte und Papier ins Werk gesetzt ist. Sie sind einer Gruppe beschriebener Fächer entnommen, einer im Nachlass erhaltenen Sammlung von kleinen Karten und Umschlägen mit Vierzeilern und schließlich einer Reihe von Blättern mit Signaturen in unterschiedlichen Formaten. Gemeinsam ist diesen Papierobjekten ihr scheinbar beliebig gewähltes Material, das jeweils der Bearbeitung einigen Widerstand entgegensemmt; sie alle demonstrieren daher zugleich Beiläufigkeit und Virtuosität. Die Spuren der schreibenden und zeichnenden Hand fügen sich dabei zu ganz eigentümlichen Schriftbildern, in denen buchstäbliches und metaphorisches Sprechen systematisch verbunden ist, um immer wieder auf das Material solcher Gebilde zurückzuverweisen.

¹ Entsprechend setzt Paul Hoffmann zu Recht die Analyse des titellosen Gedichts »Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui« über einen im Eis festgefrorenen Schwan als Exempel für diese Kunst Mallarmés, vgl. Paul Hoffmann: Symbolismus, München 1987, S. 163. ² Stéphane Mallarmé: Lettres à Méry Laurent, hg. von Bertrand Marchal, Paris 1996, S. 40. ³ [Anonym]: Méry Laurent en kimono et tenant un éventail, Benque et Cie, in: Françoise Bayle (Hg.): Méry Laurent, Manet, Mallarmé et les autres, Ausst.-Kat. Nancy, Musée des Beaux-Arts, Versailles 2005, S. 51, Nr. 23. ⁴ Marguerite de Ponty [d. i. Stéphane Mallarmé]: La mode, in: La Dernière Mode, 1874, H. 1, wieder abgedruckt in Yves Peyré (Hg.): Stéphane Mallarmé 1842–1898. Un destin d’écriture, Ausst.-Kat. Paris, Musée d’Orsay, Paris 1998, S. 173, Kat.-Nr. 149. ⁵ Vgl. Georg Buß: Der Fächer, Bielefeld, Leipzig 1904. ⁶ Um 1900 sind diese Handbewegungen offenbar lexikalisiert,

In einem frühen Gedicht über seine langjährige Freundin Méry Laurent hat Mallarmé für ihren Zauber ein eigentümliches Bild gefunden: Sie sei »comme un éventail seul dont la chambre s’étonne« / »wie ein einzigartiger Fächer, über den ein ganzer Raum staunt«.² Womöglich handelt es sich bei diesem Einfall um eine Art umgekehrte Synekdoche, die als Sonderfall der Metonymie das Verhältnis reiner Teilhabe meint. Buchstäblich zusammen-denken – *syn-ek-doche* – muss man Méry und den Fächer, weil Fächer selbst quasi Teile ihres Körpers sind: Eine undatierte Fotografie zeigt sie im japanischen Gewand mit einem Fächer in ihrem leuchtenden Haar (das Mallarmé mehrfach bedichtet hat), während sie den zweiten locker in der Hand hält (Abb. 4).³

Beide Exemplare sind offenbar solch typische Fälfächer aus Papier, die, mit dem Aufkommen der Japanmode in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts millionenfach produziert, in Frankreich bald zum wichtigsten Accessoire der Dame wurden. Im ersten Heft seines neu gegründeten Modejournals *La dernière mode / Die neueste Mode* schreibt Mallarmé bereits 1874 unter dem weiblichen Pseudonym Marguerite de Ponty, eine Dame dürfe niemals den nach Tageszeit und Anlass je unterschiedlich gefärbten und gemusterten Fächer vergessen, denn dieser zeige, ob reich geschmückt oder einfach, zuallererst den idealen Wert einer Malerei.⁴

Mit der Wiederentdeckung dieses alten Accessoires und Gebrauchsgegenstands geht aber auch die Erinnerung an die galanten Praktiken früherer Zeitalter einher, wie die Fächerkunst des Barock und des Rokoko; und in den Pariser Salons der 1880er Jahre lebt dann wieder auf, was als ehemals höfische Zeichensprache der Liebe über Jahrhunderte mehr oder weniger ernsthaft entwickelt wurde.⁵ Diese Fächersprache soll sicherstellen, dass zwei Dialogpartner sich mit zugleich sichtbaren und verborgenen Zeichen verstündigen können. Es spricht hier nicht der Fächer, sondern die Hand, die ihn hebt, dreht, auf und zu faltet, komplett zusammenklappt und neigt, unterstützt von Blicken und anderen mimischen Zeichen, die gleichermaßen der heimlichen Zuwendung wie der öffentlichen Tarnung dienen müssen.⁶ Als »Ballett der Hände« kommt die virtuose Handhabung des Fächers zudem dem Tanz sehr nahe, den Mallarmé wiederum in seinen spätesten Texten als eine Serie von Faltungen beschrieben hat.⁷ Doch auch außerhalb der Salons ist der Fächer allgegenwärtig. So beschreibt Mallarmé in einem Text über die Jahreszeiten des Lesens, wie Leserinnen am Strand das Buch als Fächer benutzen, während umgekehrt die glücklichen Nicht-Leserinnen den »anderen und lebendigeren Papier-Flügel nutzen können: unendlich und begrenzt in

zumindest so weit popularisiert, dass sie beispielsweise auf einer Postkarte von 1901 unter dem Titel *Correspondance aérienne* in einer offenbar standardisierten Form gezeigt werden, vgl. Anne Ferrette: L’éventail dans la presse de la seconde moitié du XIX^e siècle à 1905, in: Philippe Rollet (Hg.): Rien qu’un battement aux cieux. L’éventail dans le monde de Stéphane Mallarmé, Ausst.-Kat. Vulaines-sur-Seine, Musée Départemental Stéphane Mallarmé, Montreuil-sous-Bois 2009, S. 8–25, hier S. 8, 11. ⁷ In den einander ablösenden Bildern, die der Tanz Loïe Fuller evoziert, sieht Mallarmé etwa das buchstäblich stoffliche Einfalten der Flügel eines Vogels oder Schmetterlings, vgl. etwa: »Or cette transition de sonorités aux tissus [...] est, uniquement, le sortilège qu’opéra la Loïe Fuller, par instinct, avec l’exagération, les retraits, de jupe ou d’aile, instituant un lieu. L’enchanteresse fait l’ambiance, la tire de soi et l’y rentre,

seiner Entfaltung« / »cette autre aile de papier plus vive: infiniment et sommaire en son déploiement.«⁸ Zudem ähnelt der Fächer mit seinen gefalteten Seiten bereits vor seiner Beschriftung dem Buch und lässt, wie Bertrand Marchal bemerkt hat, im Rhythmus der fächelnden Hand und ihrer Schläge beim Zuklappen eine Art wortloses Gedicht erklingen.⁹

Während der Fächer als Accessoire, Werkzeug und Medium für gewöhnlich in der Hand der Dame liegt, wird unter Mallarmés Händen der vieldeutige Gegenstand wieder zum bloßen Material, zum Schreibpapier. Bereits die japanische Fächerkultur hat handbeschriebene Fächer hervorgebracht, bei denen auf farbig bedrucktem Papier Bilder und Schriftzeichen nebeneinanderstehen, »mit irgendeiner weisen Sentenz, einem kurzen buddhistischen Text oder [...] den Versen eines gefeierten Dichters beschrieben«.¹⁰ Diese bunten Fächer sind allerdings für gewöhnlich den Frauen vorbehalten, »während die Herren meist die weißen Fächer vorziehen«.¹¹ Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts mehren sich auch in Frankreich die Fächer-Autographen. Sie verlängern einerseits galante Praktiken der Kommunikation, wenn beispielsweise bei Soirées und Bällen die Reihe der Tanzherren mit einem Kompliment und einer eigenhändigen Unterschrift den Fächer zum Souvenir festlicher Augenblicke macht. Andererseits können sie, wie auch im Freundeskreis Mallarmés üblich, dezidiert zum Kunstwerk und kostbaren Sammlungsgegenstand umgewidmet werden, indem bildende Künstler und Schriftsteller dort exklusive Proben ihrer Kunst gewissermaßen aus dem Handgelenk ablegen.

Mallarmés Umgang mit solchen Fächern schließt an diese geselligen und künstlerischen Praktiken an und überbietet sie zugleich.¹² So enthält die Sektion *Éventails* der posthum veröffentlichten Sammlung der *Vers de circonstance*/Verse unter Umständen oder Gelegenheitsverse allein siebzehn quatrains/Vierzeiler;¹³ neben diesem typischen Format gibt



Abb. 4
Mery Laurent en kimono
et tenant un éventail,
undatierte Photographie

par un silence palpité de crêpe de chine.« / »Dieser Übergang nun von Klingendem zu Gewebtem [...] ist einzig der Zauber, den die Loë Fuller bewirkt, indem sie instinktiv, mit Übertreibung, dem Einraffen des Rocks oder Flügels einen Ort errichtet. Sie zaubert die Umgebung herbei, zieht sie aus sich hervor und staut sie in sich zurück, mit einem Knisterschweigen von Chinakrepp.« Stéphane Mallarmé: Autre étude de danse. Les fonds dans le ballett/Noch eine Tanzstudie. Die Hintergründe im Ballett, in: Kritische Schriften, S. 180–185, hier S. 183, 182. **8** Stéphane Mallarmé: Quant au livre: Étalages/Das Buch betreffend: Auslagen, in: Kritische Schriften. Französisch und deutsch, hg. v. Gerhard Goebel, Gerlingen 1998, S. 242–253, hier S. 245, 244. **9** Bertrand Marchal: Éventails, »Éventails«, in: Rollet (Hg.): Rien qu'un battement aux cieux, S. 26–34, hier S. 31. **10** Buß: Der Fächer, S. 42. **11** Ebd. **12** So lässt sich beispielsweise im Kontext einer symbolistischen Poetik der Fächer als »poetologische Figur der Bewegung« lesen; im Gedicht *Éventail* wird dann entsprechend »der Konstitutionsprozess des lyrischen Verses Gegenstand«. Angelika Jacobs: Fächer und Wind. Hofmannsthals lyrischer Symbolismus im Vergleich mit Mallarmé. Vortrag bei der 17. Internationalen Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft in der Evangelischen Akademie Tutzing, 19.–22.9.2011, S. 5–7. **13** Stéphane Mallarmé: Éventails, in: Vers de circonstance, Paris 1920, S. 41–45. **14** Mallarmé: Quant au livre: Étalages/Das Buch betreffend: Auslagen, S. 245, 244. **15** Marchal: Éventails, »Éventails«, S. 31. **16** Diese Fächergedichte haben in der Mallarmé-Forschung wie in der neueren Literaturtheorie einige Aufmerksamkeit erfahren, die allerdings meist weniger ihrer materialen Gestalt als ihrer verdichteten Symbolsprache und deren poetologischen Implikationen gilt, vgl. beispielsweise Marshall C. Olds: Under Mallarmé's Wing, in: FANA Quarterly 19/4, 2001, S. 6–28.

es auf den erhaltenen beschrifteten Papierfächern auch Zweizeiler nach Art des Distichons. Diese Bezeichnung wählt Mallarmé interessanterweise in seinem buchtheoretischen Text *Quant au livre*/Das Buch betreffend mit einer – ironischen – Verneinung: Im Anschluss an den bereits zitierten Satz über den »Papierflügel« schreibt er: »Aussi je crois, poète, à mon dommage, qu'y inscrire un distique est de trop« / »So glaube ich, Poet, zu meinem Schaden, daß ein Distichon darauf zu schreiben, zuviel ist.«¹⁴ Die außerhalb der Sammlung veröffentlichten längeren Fächer-Gedichte für Ehefrau, Tochter und Geliebte sind teils Sonette, teils als Verbund von Vierzeilern gefasst. Diese insgesamt zweiundzwanzig Gedichte verbindet, dass ihr Gattungsname *Éventails*/Fächer zugleich jeweils den ersten materiellen Ort ihres Erscheinens denotiert, sie sind mithin zugleich referentiell und selbstreferentiell.¹⁵ Zudem sind in den meisten dieser Gedichte Fächer im doppelten Sinn dargestellt: Der Fächer spricht quasi selbst in der ersten Person Präsens von sich als (grammatischem) Subjekt oder wird als eigentümliches Gebilde besprochen oder vielmehr beschrieben, insgesamt dreizehn Gedichte nutzen für diese buchstäbliche und metaphorische Verdopplung des Fächers die Metapher des Flügels.¹⁶

In diesem doppelten Sinn ist der beschriebene Fächer als materialer Schriftträger zugleich auch der Ort, vom Fächer zu schreiben, und entsprechend bleibt das jeweilige Gedicht an sein Material gebunden, auf das es zugleich stets zurückverweist. Die scheinbar beiläufige Gelegenheitsarbeit auf widerständigem Material wird so bereits mit Blick auf die Handwerkskunst dieser Gedichte zugleich Ausweis höchster Virtuosität. Denn Mallarmé benutzt als Schreibmaterial meist die typischen industriell gefertigten Papierfächer, die er offensichtlich in der Regel als bereits gefaltete beschriftet. Die schreibende Hand muss also buchstäblich den Widerstand des Papiers überwinden, das zudem nicht nur durch das halbrunde Format, sondern auch durch die einzelnen symmetrisch gefalteten Flächen klare Begrenzungen vorgibt. Eine weitere Beschränkung gleichermaßen materieller und immaterieller Art gibt sich Mallarmé zudem durch die Bevorzugung der *quatrains*: Die vier kompakten Verse von einheitlicher Länge ergeben als Schriftbild zwangsläufig ein Rechteck, und noch die seltener verwendeten Zweizeiler haben dieses Format, das zwar den senkrecht gestellten Segmenten der Fächerfalten ähnelt, aber quer zum Halbrund des Fächers steht.

Zudem arbeiten alle Fächergedichte mit einem Paradox von Lesbarkeit und unterwerfen sich dabei auch wieder der weiblichen Hand, die sie dirigiert: Als Text wird die Aufschrift nur lesbar, wenn der Fächer vollständig aufgeklappt und seine Faltung ausgezogen ist, doch die sichtbaren Knicke durchbrechen auch dann noch die Einheitlichkeit des Schriftbildes und erinnern daran, dass das Schriftgebilde jeden Moment mit einer einzigen Handbewegung zum Verschwinden gebracht werden kann. Wie dieser Widerstand des Materials zugleich überwunden und markiert ist, lässt sich dem Fächergedicht ablesen, das Mallarmé seiner Tochter Geneviève geschrieben hat, womöglich als Initiation und Einführung in die weibliche Fächersprache (Abb. 5).¹⁷

Die sorgfältig quergestellten Versblöcke müssen hier die schmalen weißen Papiersegmente buchstäblich überschreiben; ihr Steigen und Fallen folgt nicht nur der Rundung des Fächer-Horizonts, sondern imitiert auch die Bewegung des Aufklappens. Zu lesen ist entsprechend von links nach rechts, aber die deutlich isolierten Blöcke halten auch das Auge am einzelnen Schriftbild fest und ihrer grafischen Geschlossenheit entspricht eine inhaltliche: Hier spricht der Fächer selbst, er beschreibt sich als Gefangen der Hand, schließlich in der letzten Strophe, im Paradox der Lesbarkeit, als Zepter des geschlossenen weißen Flügels oder Flugs – »vol« – und eben diese Strophe bleibt noch als letzte sichtbar, wenn der materiale Fächer zugeklappt wird. Lesen kann man allerdings vom Fächer als Zepter genau dann nicht mehr, wenn der gegenständliche Fächer endgültig geschlossen ist und in Erfüllung des Text-Imperativs nach Art eines Zepters senkrecht gehalten wird.

Wie sich hier der Fächer von Beginn an als Flügelwesen vorstellt und im Fächergedicht für Misia Natanson auch explizit als »aile du papier« / »Flügel aus Papier« bezeichnet,¹⁸ variieren andere Fächergedichte das (Sprach-)Bild oder die *figura etymologica* des Flügels: Mal ist explizit von der Flügel spitze die Rede, mal vom Schlag gegen den Himmel, mal sind es die Federn, die benannt oder evoziert werden. Im französischen Namen des Fächers ist dieser andere Arm mit handähnlichen Enden, die vordere Extremität des Vogels, immer



Abb. 5 Fächer von Geneviève Mallarmé mit Gedicht Stéphane Mallarmés

schon zu hören und zu sehen: Der letzten Silbe *ail* fehlt nur ein Buchstabe zu *aile*, dem Flügel. Die ihr vorausgehende Silbe *vent* entspricht als isoliertes Wort lautlich und (typo-)graphisch dem französischen Wort für Wind; beide zusammen ergeben demnach bereits fast einen Wind-Flügel. Das entsprechende Verb *éventer*/fächeln findet sich auch im Adjektiv *éventé* wieder, das nicht nur ein schal gewordenes Getränk oder einen verflüchtigten Duft, sondern auch einen windigen Ort bezeichnen kann, einen *lieu éventé*. Im Anlaut des Wortes ist also bereits eine homonyme Analogie von Fächer und Flügel enthalten: Beide sind dazu geeignet, mit leichtem Schlag Luftzüge auszulösen, sanften Wind.

Als klassische Metapher kann das Sprachbild des Flügels somit auf eine Reihe von optischen und strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Fächern und Flügeln verweisen. Es hat aber auch eine materiale Grundlage, denn seit jeher werden Fächer unter anderem aus

¹⁷ Fächer von Geneviève Mallarmé aus weißem Papier, montiert auf Perlmutt, mit Gedicht von Stéphane Mallarmé in roter Tinte, Durchmesser 29,5 cm, in: Rollet (Hg.): *Rien qu'un battement au ciels*, S. 62, Nr. 30. Vgl. zur Geschichte dieser Gabe mit weiterführenden Hinweisen ebd., S. 5 und Kapitel 3.2. ¹⁸ Der Fächer für Misia Natanson ist mit einem Vierzeiler beschrieben, der mit dem Vers: »Aile que du papier reploie« beginnt, also etwa: »Flügel aus nichts als gefaltetem Papier«, ebd., S. 5. Jacques Derridas Überlegungen zur Faltung und zum Fächer knüpfen an dieses Verb an: »La polysémie des ›blancs‹ et des ›plis‹ se déploie et se réploie en éventail« / »Die Polysemie/Vieldeutigkeit der ›Weißen‹ und ›Falten‹ entfaltet sich und faltet sich im Fächer«, Jacques Derrida: *La double séance*, in: *La dissémination*, Paris 1972, S. 199–318, hier S. 283. Man hat es also nicht mit einem Thema, sondern mit einer Struktur zu tun, deren Voraussetzung das weiße Papier ist; Derridas Formulierungen differenzieren jedoch nicht zwischen dem Weiß als (Papier-)Farbe und dessen materieller Grundlage.

3.3 Schachtel, Blume, Uhr. Mallarmés Buch-Basteleien

Ein Buch ist seit fast zweitausend Jahren, seit der Einführung des Codexformats im dritten Jahrhundert mitteleuropäischer Zeitrechnung, ein Stapel Papierblätter mit einem Einband.⁹⁰ Dieses Format gilt als nahezu perfekt,⁹¹ denn man kann in einem solchen gebundenen Buch blättern und lesen, aber auch anstreichen und schreiben, es erlaubt somit eine ganze Reihe von Praktiken und Techniken, die wiederum seit Jahrtausenden von Lesenden und Schreibenden allerorts ähnlich entwickelt worden sind. Am anderen Ende einer solchen praktisch-pragmatischen Überzeugung vom vollkommenen Artefakt Buch steht die vielzitierte apodiktische Äußerung Stéphane Mallarmés, »que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre«/ »daß alles auf der Welt existiert, um in ein Buch einzugehen«.⁹² Sie zitiert offenbar alte christliche Motive, wie das des ›Buchs der Natur‹ neben dem ›Buch der Bücher‹, der Bibel, die in einem anderen Sinn die ganze Welt enthalten.⁹³ Über das Buch selbst, »le Livre«, das Mallarmé in diesem Kontext immer mit einem betonten Großbuchstaben schreibt, sagt sie jedoch eigentlich nichts – oder wenigstens nicht explizit, dass »le Livre«, das eine besondere (Welt-)Buch, ein Buch im Kodex-Format wäre. Ein Blick auf andere Papierarbeiten Mallarmés kann zudem dazu ein-

laden, über das Buch als materiellen Gegenstand und Objekt der Betrachtung noch einmal neu nachzudenken, zumal, wenn es plötzlich in Gestalt einer Schachtel, mit Buchseiten, die als Blume oder Uhr gestaltet sind, erscheint.

Eine solche einzigartige Bastelarbeit von der Hand Mallarmés ist in seinem Nachlass erhalten; sie erlaubt und verlangt ein besonderes Augenmerk auf die materiale Verfasstheit derjenigen Elemente, die Lesende für gewöhnlich sofort in Sinn und Bedeutung übersetzen. Denn mit der Codexform stellt dieses eigentümliche Artefakt auch die Einheit und Geschlossenheit dessen in Frage, was in literaturwissenschaftlichen Arbeiten für gewöhnlich umstandslos ein Text genannt wird: ein stabiles Gebilde aus lesbaren Zeichen mit genau definierten Rändern, das sich ohne nennenswerte Verluste in andere Medien und somit auch Materialien kopieren lässt.⁹⁴ Die Erweiterung des Konzepts Buch kann sich gleichfalls auf Mallarmé selbst berufen, der bereits in einem früheren Text über die »Jahreszeiten des Lesens« beschreibt, wie Leserinnen am Strand das Buch als Fächer benutzen, während umgekehrt die glücklichen Nicht-Leserinnen den »anderen und lebendigeren Papier-Flügel nutzen können: unendlich und begrenzt in seiner Entfaltung«/ »cette autre aile de papier plus vive: infinitement et sommaire en son déploiement«.⁹⁵ Der Fächer ähnelt ohnehin mit seinen gefalteten Seiten bereits vor seiner Beschriftung strukturell dem (Papier-)Buch, und er lässt, wie Bertrand Marchal bemerkt hat, im Rhythmus der fächelnden Hand und ihrer Schläge beim Zuklappen eine Art stummes Gedicht erklingen.⁹⁶

Ein solches Ding bietet also offensichtlich nicht nur einen besonderen Hintergrund für die Lektüre eines ›Textes‹, der ebenso gut als Drucktext reproduziert werden könnte, sondern es ermöglicht spezielle Formen der Interaktion und bietet dabei zumindest einen ›Überschuss an Wahrnehmungen‹.⁹⁷ Diese besonderen Objekte der Betrachtung und Lektüre bestätigen einmal mehr Bruno Latours Befund, mit einem solchermaßen rekonstruierenden (›archäologischen‹) Blick finde man ›nicht Dinge, sondern Praktiken‹. Latour hat zur Illustration dieses Gedankens das einzigartige Beispiel des ›Berliner Schlüssels‹ gewählt, den eine fiktive Archäologin in einer fernen Zukunft nicht als speziellen Gegen-

⁹⁰ Eine nochmals reduzierte Minimaldefinition des Buchs findet sich im ersten Satz des entsprechenden Lemmas in einem einschlägigen Sachlexikon: »Als materielles bzw. physisches Objekt oder elektronisches Speichermedium ist das B[uch] Produkt eines handwerklich oder maschinell geprägten Herstellungsprozesses.« Ursula Rautenberg: Buch, in: Sachlexikon des Buchs, Stuttgart 2003, S. 83–84.

⁹¹ Vgl. dazu präzisiert Roland Reuß: Die perfekte Lesemaschine. Zur Ergonomie des Buches, Göttingen 2014.

⁹² Stéphane Mallarmé: Quant au livre: Le Livre, instrument spirituel/Das Buch betreffend: Das Buch, geistiges Instrument, in: Kritische Schriften. Französisch-deutsch, hg. v. Gerhard Goebel u. Bettina Rommel, Gerlingen 1998, S. 255, 254. ⁹³ Vgl. zu diesem Kontext, in dem das Paradigma der Lesbarkeit auch solche weltumspannenden Bücher und ›Bücher‹ konstituiert, Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a. M. 1979. ⁹⁴ Bezeichnenderweise findet sich eben dieses zentrale Konzept der Literaturwissenschaft, gerade weil es die Arbeitsgrundlage für alles Weitere darstellt, selten explizit reflektiert oder problematisiert, vgl. aber die erhellende Zusammenstellung einschlägiger Beiträge in Stephan Kammer, Roger Lüdeke (Hg.): Texte zur Theorie des Textes, Stuttgart 2005.

⁹⁵ Mallarmé: Quant au livre, I, S. 219–220, vgl. Bertrand Marchal: Éventails, »Éventails«, in: Philippe

Rollet (Hg.): Rien qu'un battement aux cieux. L'éventail dans le monde de Stéphane Mallarmé. Katalog der Ausstellung in Vulaines-sur-Seine 19. 9.–21. 12. 2009, Montreuil-sous-Bois 2009, S. 26–33, hier S. 31.

⁹⁶ Marchal: Éventails, »Éventails«, S. 31. Vgl. zu den folgenden Abschnitten ausführlich Cornelia Ortlieb: Miniaturen und Monogramme. Stéphane Mallarmés Papier-Bilder, in: Lena Bader, Georges Didi-Hubermann, Johannes Grave (Hg.): Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache, Berlin 2015, S. 113–128. ⁹⁷ Diese Formulierung schlägt Hans Peter Hahn vor: »In den Dingen steckt [...] mehr, als im habituellen Umgang mit ihnen für gewöhnlich zutage tritt. Die Dinge treten dem Betrachter und Benutzer entgegen mit dem, was an dieser Stelle provisorisch als ›Überschuss der Wahrnehmungen‹ bezeichnet werden soll.« Hahn verweist dabei auf seinen Aufsatz: Die Unsichtbarkeit der Dinge. Über zwei Perspektiven zu materieller Kultur, in: Herbert Kalthoff, Thorsten Cress, Tobias Röhls (Hg.): Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaft, München 2015, S. 45–62; Hans Peter Hahn: Der Eigensinn der Dinge – Einleitung, in: ders. (Hg.): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen, Berlin 2015, S. 9–56, hier S. 12.

stand und Werkzeug zu identifizieren vermag, wenn sie nicht den Hinweisen auf seine Handhabung im Kontext preußischer Schließordnungen folgt. Das metallene Ding gibt durch seine speziellen materiellen und formalen Eigenschaften unmissverständlich Auskunft über seinen einzig möglichen Gebrauch als Durchsteckschlüssel, der die typische Hoftür eines Berliner Mehrfamilienhauses öffnet, sich aber nur abziehen lässt, wenn er durch das Schloss hindurchgesteckt und auf der anderen Seite die Tür mit einer weiteren vom Schlüssel unmissverständlich angeleiteten Handbewegung wieder verschlossen wird. Diese untrennbare Verbindung von Dingen und Praktiken ist hier durch eine Art schriftliche Selbst-Reflexion des im doppelten Sinn beschriebenen Gegenstands subtil inszeniert und überboten.⁹⁸ Zugleich gerät in Sicht, was Roland Reuß als Eigenart der Dinglichkeit des Buchs (ohne Formatangabe) gegen die Zweidimensionalität der Bildschirmschrift pointiert hat: »Der Dinghaftigkeit der Buchstaben gibt das Buch, selbst Ding, ein Zuhause. Lesen ist eine Körpertechnik, die ihr Spiel in den Koordinaten eines aufgespannten dreidimensionalen Raums hat (diese Formulierung gebraucht in jenem Sinn, in dem man von einem Keilriemen sagt, er müsse ‚Spiel haben‘).«⁹⁹

Das im Folgenden untersuchte Beispiel aus einer kleinen Serie von speziellen Artefakten aus dem Nachlass Mallarmés, die womöglich geeignet sind, über das Konzept des Buches als einem je spezifischen Verbund von Dingen und Praktiken in den historischen Avantgarden nachzudenken, scheint anderen, fraglos als Buch identifizierbaren Dingen zunächst noch sehr nahezustehen. Es handelt sich dabei um eine Sammlung von sechzehn Kartonblättern, die zusammen offenbar den Inhalt einer (nicht erhaltenen) Schachtel bilden sollten, deren erster Anlass und Zweck ein pädagogischer gewesen sein mag. Einem breiteren Publikum wurde diese Arbeit erstmals im Winter 2015 in einer Ausstellung über den »Poète Pédagogue« / »Dichter-Pädagogen« präsentiert.¹⁰⁰ Mallarmé, Vater eines früh verstorbenen Sohns und einer Tochter, hat jahrzehntelang als Englischlehrer gearbeitet und auch in verschiedenen Publikationen die Eigenart dieser Sprache und ihrer Vermittlung reflektiert.¹⁰¹ Zahl, Umfang und Reichweite der größtenteils unveröffentlichten (und nicht ins Deutsche übersetzten) Materialien zu Mallarmés Auseinandersetzung mit dem Englischen sind beachtlich: Außer dem bekannten Grammatikbuch von 1877 (*Les Mots Anglais. Petite Philologie à l'usage des classes et du monde / Die englischen Wörter. Kleine Philologie zum Gebrauch für Klassen und jedermann*) sind im Nachlass etliche Zeugnisse seiner (häufig kritisierten) Lehrtätigkeit und andere eigenhändige Manuskripte aus dem Umfeld des veröffentlichten Buchs erhalten, darunter ein ähnlich konzipiertes Lehrbuch für jüngere Kinder, aber auch ein Konvolut von Notizen zu einer geplanten Anthologie englischsprachiger Dichtung (*Beautés de l'anglais / Schönheiten des Englischen*), ein weiteres Lehrbuch und eine Sammlung englischer Kinderreime.

Den unmittelbaren Anlass für die Arbeit an der Schachtel soll, einer deutlich später verfassten Anekdote eines seiner Freunde zufolge, zu Beginn der 1880er Jahre Mallarmés Sorge um die Finanzierbarkeit seiner Sommeraufenthalte in Valvins gegeben haben, die bezeichnenderweise mit einer Art Epiphanie vor einem Schreibwaren- und Buchladen zur Idee einer pädagogischen Anleitung des eigenständigen Englisch-Lernens geführt

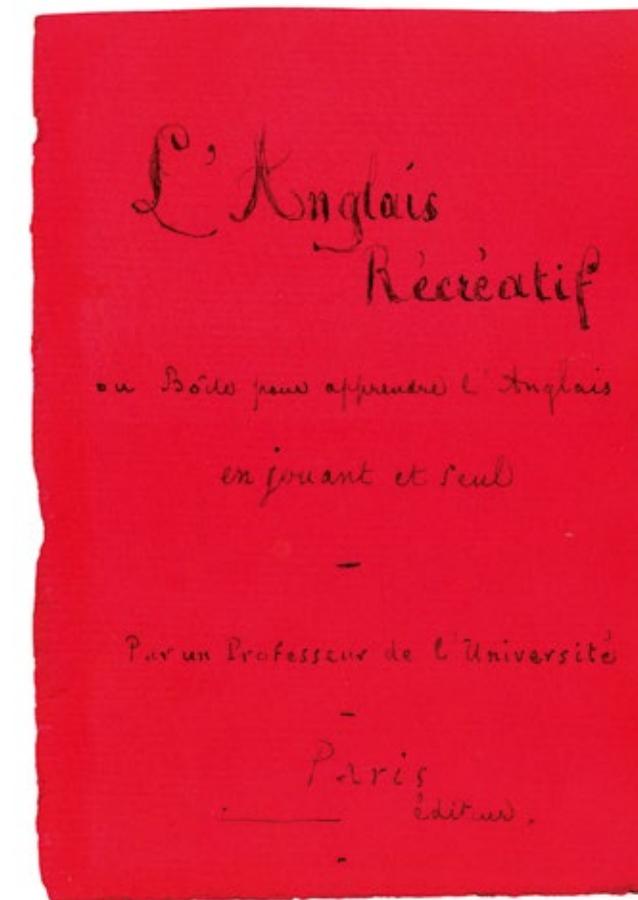


Abb. 14
Mallarmé: Titelkarton
zu *L'Anglais Récréatif*

⁹⁸ Bruno Latour: »Der Berliner Schlüssel«, in: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, dt. v. Gustav Roßler, Berlin 1996, S. 37–52. ⁹⁹ Reuß: *Die perfekte Lesemaschine*, S. 52.

¹⁰⁰ Der Katalog zur Ausstellung dokumentiert in Farb-Abbildungen alle Kartonblätter und stellt sie in den Kontext zeitgenössischer Materialien zum Sprachunterricht. Darüber hinaus zeigt er erstmals den Umfang und die Tiefe von Mallarmés Auseinandersetzung mit seinem Beruf, »la pénible et chaotique carrière professorale de Stéphane Mallarmé« / »der mühseligen und chaotischen Laufbahn des Lehrers Stéphane Mallarmé«, Bertrand Marchal, Marie-Pierre Pouly (Hg.): *Mallarmé et L'Anglais récréatif. Le poète pédagogue*. Ausst.-Kat. Vulaines-sur-Seine, Paris 2014 [Klapptext]. Dabei sind zwei große Aufsätze einerseits der Rekonstruktion des Umfangs von Mallarmés ‚anglistischer‘ Tätigkeit als Übersetzer, Lehrer und Verfasser entsprechender sprachkundlicher oder -wissenschaftlicher Texte (Marchal) und der Kontextualisierung und Bewertung dieser Arbeit in verschiedenen Perspektiven – etwa mit Blick auf den zeitgenössischen Buchmarkt oder die Geschichte bestimmter Vermittlungstechniken – (Pouly) gewidmet.

¹⁰¹ Vgl. Bertrand Marchal: *Mallarmé professeur d'anglais ou les tribulations d'un poète dans l'enseignement*, in: Marchal, Pouly (Hg.): *Mallarmé et L'Anglais récréatif*, S. 15–59, hier S. 53–56.

Sammlung, einer gewissermaßen interaktiven Blume und einer mehrdimensionalen Uhr, verdeutlichen, die auch eine weitere Ebene des Materialeinsatzes eröffnen und die differenziertesten Fingerbewegungen mit zwei Händen verlangen (Abb. 17).

Das Blatt mit der Nummerierung X und dem Doppeltitel *Prépositions. Le Papillon et La Fleur/Präpositionen. Der Schmetterling und die Blume* zeigt eine scheinbar unaufwendig gemalte, aber erkennbar mit Bleistift vorskizzierte und dann aquarellierte Blume, die in einem Topf auf einem niedrigen Hocker steht, eine Art Artefakt zwischen Naturding und Möbelstück. Ihre weit geöffnete Blüte in kräftigem Rot wird ergänzt durch zwei seitliche Stiele mit Blättern rechts und links, links wiederholt sich die auffällige Farbe in einer noch geschlossenen, konisch zugespitzten Knospe. Die eigentlich originelle Zugabe dieser Bastelei ist jedoch ein aus Pappe ausgeschnittener und gelb-braun bemalter stilisierter Schmetterling, dessen linke Flügelspitze mit einem langen Faden in der Mitte der offenen Blüte befestigt ist. Diese sinnreiche Erfahrung lädt so vergleichsweise eindeutig zu einem Spiel ein, das weniger Geschicklichkeit verlangt als die Drehknopf-Kombinatorik der grammatischen und logopädischen Übungsapparate. Selbstvergessen kann auch ein kleines Kind den Schmetterling um die Blüte kreisen lassen und an seinen verschiedenen Landeplätzen beiläufig passende Präpositionen lernen, denn in verschiedenen (Flug-)Richtungen finden sich senkrecht, waagrecht und diagonal in den zwei bekannten Farben und zwei Sprachen Orts- und Richtungsangaben wie »over« und »au dessus« (»über«), »out/hors« (»außerhalb«) – und »towards to/vers à« (»hin zu«) – und schließlich ein in die Blüte geschriebenes »dans« (»in«) ohne englische Übersetzung.¹²¹

Dass noch diese Anordnung die übliche Leserichtung westlicher Schriften respektiert, zeigt sich allerdings nicht zuletzt daran, dass die Richtungsangabe »towards to/vers à«, somit das »Hin-zu«, von links nach rechts führt, während man sich auch im Flug des Schmetterlings in Leserichtung entfernt mit »away from/loin de« (»weg von«) an der rechten Kante der Karte. Mit Blick auf Leserinnen und Leser scheint auch die Überschrift gewählt worden zu sein: »Der Schmetterling und die Blume« ist mehr als ein Bildtitel, denn die fünf Worte entwerfen bereits eine Geschichte von Annäherung, Umkreisung, Ruhe und Entfernung, die das spielende Kind mit der kleinen Schmetterlings-Marionette aufführen wird – um dabei nicht zuletzt auch etwas über grammatische und andere Geschlechterordnungen zu lernen.¹²² Kein anderer Karton wartet mit solch kräftigen Farben auf, doch das Rot ist zugleich durchgehend Teil der Apparatur des Schachtel-Buchs, denn rotes Papier, auf die Rückseite aufgeklebt, hat bei fast allen Karten die Funktion, den Mechanismus der Zugstreifen zu

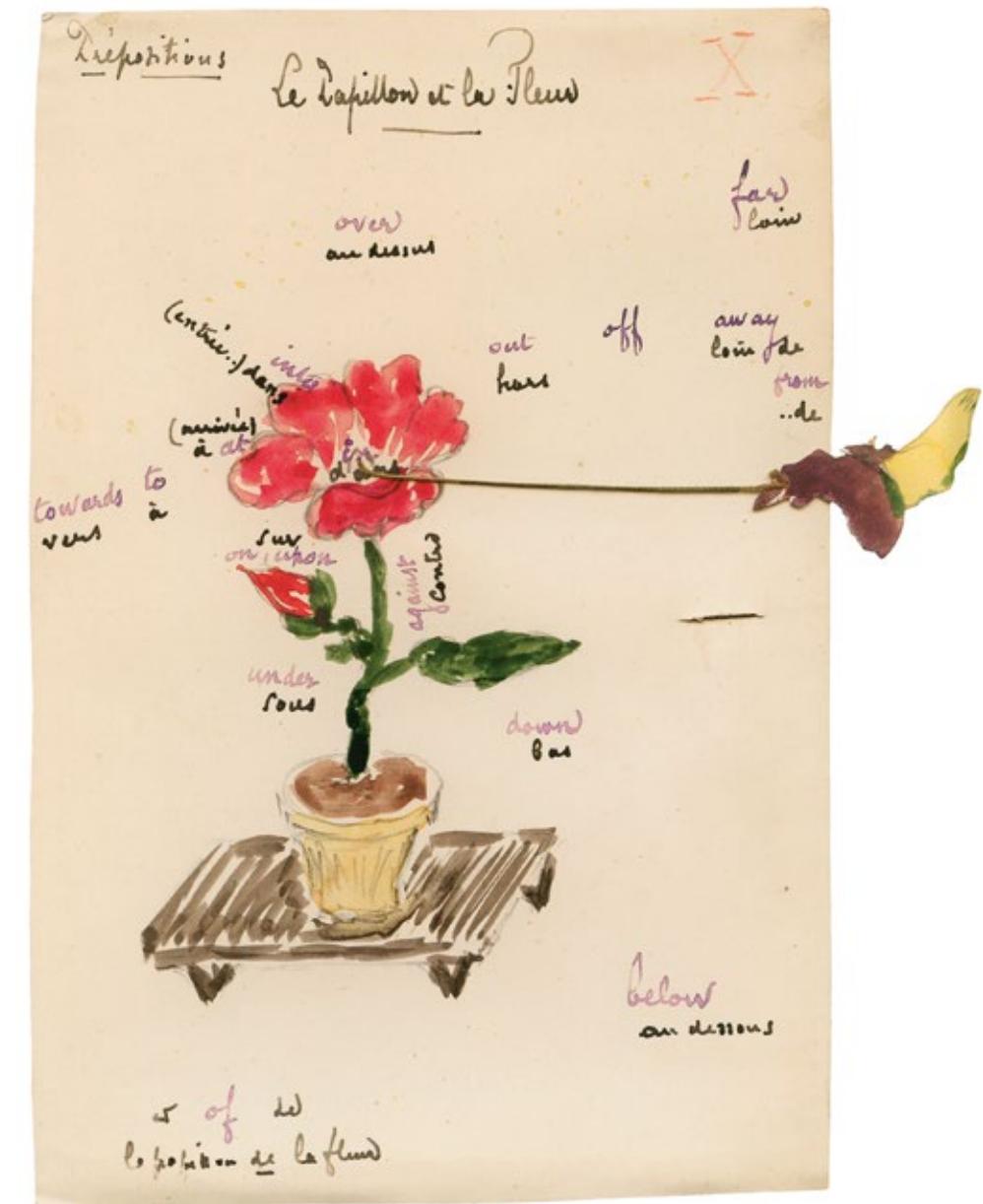


Abb. 17 Mallarmé: Karte *Prépositions/Le Papillon et La Fleur*

¹²¹ Im Katalog zur Ausstellung der Kartons ist als Vergleichsbeispiel auch die bereits zitierte englische Grammatik abgebildet, die in ähnlicher Weise mit zweisprachigen Richtungsangaben in auffällig unterschiedlicher Schriftgröße an der farbigen Zeichnung eines Vogelbauers, das von neun bunt ausgemalten Vögeln bewohnt oder umflattert wird, die Präpositionen des Raums einüben helfen will; Marchal: Mallarmé professeur d'anglais, S. 58, Abb. 12. ¹²² Pouly sieht die revolutionäre Neuerung Mallarmés in solchen Konstruktionen wie der Blume mit dem Schmetterling und ihrer Eröffnung mehrerer Möglichkeiten des Gebrauchs: »Les inventions animées de Mallarmé constituent un dispositif d'appréhension de la

verbergen oder arbeitet selbst an ihm mit, wie im Fall der englischen Zunge. Diese Interaktion des Materials und ihre Bedeutung für die Aufhebung der je eigenen Grenzen von Papierblättern und Codexbänden im neuen Buchformat der Schachtelkartons lässt sich abschließend an einem einzigartigen Beispiel in der kleinen Sammlung zeigen.

Wenn es mit Blick auf die Fülle der beschrifteten und beschriebenen Dinge und Materialien Mallarmés naheliegt, auch im Hinblick auf ein Paradigma von Lesbarkeit ihre Buchartigkeit zu behaupten, so wird dies ausgerechnet dort gestört, wo im Deutschen selbstverständlich vom ‚Lesen‘ gesprochen wird, bei der Uhr als Maschine und Zeichensystem. Mit dem Schuleintritt ist bis heute vielerorts nicht nur das ans Schreibenlernen gekoppelte Lesen von Buchstaben verbunden, sondern auch die Einübung von Konventionen der Benennung der Zeiteinteilung, die man nach wie vor auch einer analog gestalteten Ziffernfläche und nicht nur ihrer digitalen Anzeige ablesen kann muss.

Mallarmés Uhr ist dagegen der vielleicht dezidierteste Versuch, von einer solchen täuschenden Analogie zwischen Buchstaben und Zahlen abzusehen und stattdessen das Gemachte und materiell Konstruierte der (westlichen) Begriffe von Zeit, wie sie sich im Gegenstand und Bild der Uhr manifestieren, deutlich zu machen, in einer geradezu antimetaphysischen Pointierung (Abb. 18).

Zugleich weist eben dieser Karton mit der römischen Nummerierung XII den höchsten Grad an Abstraktion auf, schon indem er mit »Quelle heure est-il? What a clock is it? What time is it?« überschrieben ist.¹²³ Mit der dreifachen Frage an die adressierten Beobachtenden, »wieviel Uhr es ist« (französisch), aber auch, doppelt englisch, wörtlich, »was für eine Uhr ist es?« und »welche Zeit ist es?« kommen materielle Objekte der Zeitmessung mit einer letztlich nicht zu beantwortenden, gleichermaßen physisch konkreten und metaphysisch abstrakten Grundfrage der Weltwahrnehmung zusammen. Was die Zeit ist, wäre in Abwandlung der berühmten Erklärung des Kirchenvaters Augustinus etwas, das wir zwar wissen, aber auf Befragen nicht erklären können, und entsprechend nimmt Mallarmés Apparat vielleicht weniger die bahnbrechenden physikalischen und phänomenologischen Erklärungen des frühen 20. Jahrhunderts vorweg als die sprachphiloso-

langue et s'apparentent, de ce point de vue, aux dispositif des mystiques du Moyen Âge, cherchant par des pages animées à donner une vision panoptique et complète de la connaissance.« / »Die belebten Erfindungen Mallarmés stellen ein Dispositiv der Erscheinung von Sprache her und nähern sich in dieser Hinsicht dem Dispositiv der Mystiker des Mittelalters, indem sie versuchen, durch die beweglichen Seiten mit einer Sicht von überall her bekannt zu machen.« Indem Mallarmé das Dispositiv schulgemäßer Darstellung aufbricht und neue, logische Ordnungen vorschlägt, wird ihr zufolge auch ein freier Umgang mit dem Englischen initiiert, der den ganzen Körper einbezieht: »Par une même fiche, on peut saisir et pratiquer en y engageant tout le corps, toutes les formes de walk, formes affirmatives, négatives, interrogatives, présentes et passées, au lieu d'apprendre des conjugaisons.« / »Mit einem solchen Blatt kann man zugreifen und selbst arbeiten indem man den ganzen Körper einbezieht, alle Formen des walk [Durchgehens], zustimmende, ablehnende, fragende, gegenwärtige, vergangene, anstatt Konjugationen zu lernen.« Pouly: Révolutionnaire universel?, S. 89, Übersetzung CO. 123 Mallarmé, L'Anglais récréatif, Karte [XII]: Qu'elle heure est-il?, in: Marchal, Pouly (Hg.): Mallarmé et L'Anglais récréatif, S. 74.

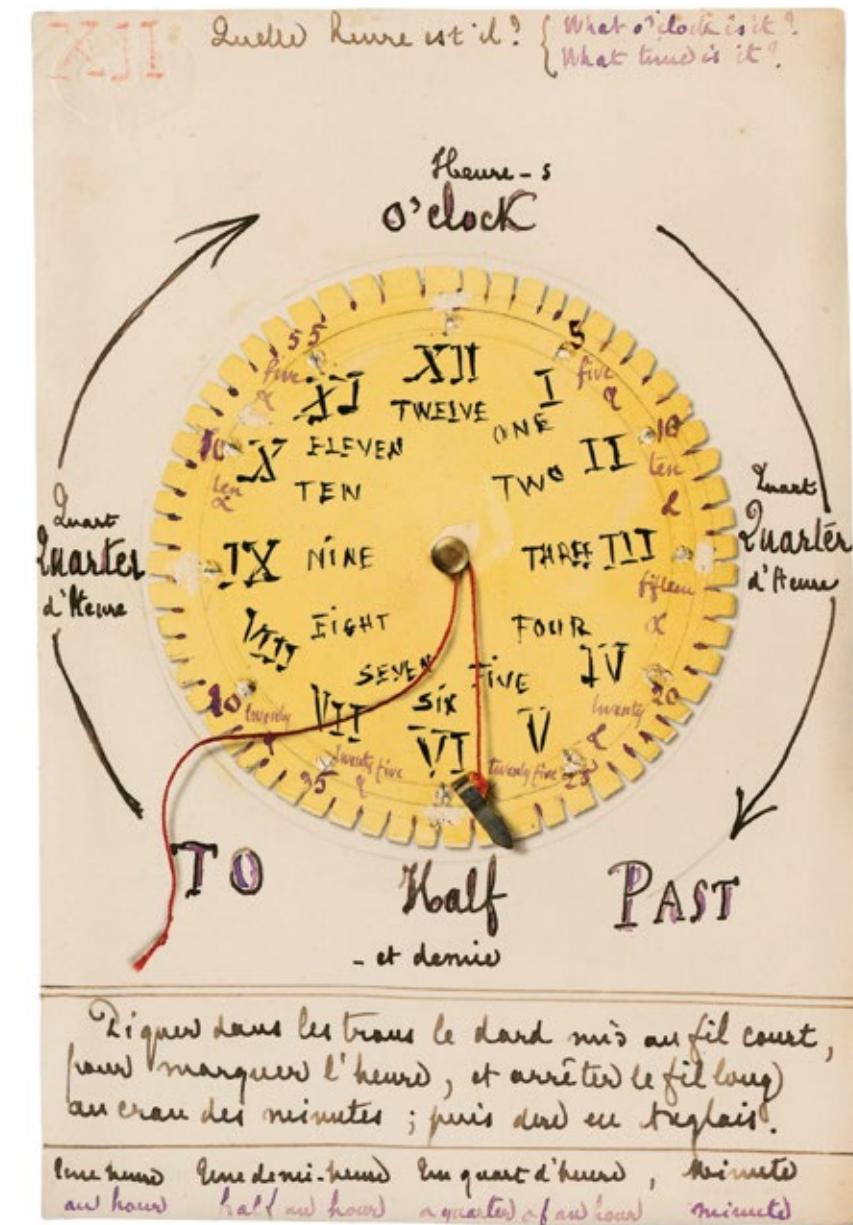


Abb. 18 Mallarmé, Karte Qu'elle heure est-il?

5.1

Schrift im Bild und die Zeit der Darstellung. Mallarmés japanisches Album

Die Überlegungen dieses Kapitels gelten hybriden Objekten, ihrer je eigenen Medialität und Materialität und deren Implikationen; sie sind in verschiedenen Kontexten bereits je unterschiedlich konturiert worden. So lassen sich etwa Fragen zur Verbindung von Schrift und Bild mit Blick auf die unterschiedlichen Rezeptionsmodi geschriebener und gezeichneter oder gemalter Grapheme reformulieren, wie es im Folgenden am Beispiel eines buchstäblich einzigartigen Papier-Ensembles skizziert werden soll. Ein handschriftlicher Brief auf bedrucktem Papier fällt für gewöhnlich nicht in die Kategorie der »Schrift im Bild«, sondern wäre bestenfalls umgekehrt als Beispiel für die rahmende oder rein ornamentale Funktion solcher üblichen Verzierungen von Briefblättern interessant.¹ Das gilt jedoch nicht für ein spezielles Papierobjekt aus dem Nachlass Stéphane Mallarmés, das zudem als Hybrid aus Brief und Billett in einer eigentümlichen Doppelgestalt archiviert und photographiert wurde, ein Brief an Méry Laurent auf japanischem Papier mit einem offenbar mindestens aus archivalischen Gesichtspunkten dazugehörigen Billett.² Das so mehr oder weniger zufällig entstandene komplexe Artefakt erlaubt eine exemplarische Betrachtung der besonderen Zeit- und Raumordnungen, die es für verschiedene Modi der Betrachtung und der Lektüre anbietet und deren materiale Bedingtheit es zudem besonders augenfällig vorführt (Abb. 20).

In den Kategorien der Literaturwissenschaft, hier unmittelbar anschließend an eine stillschweigend geteilte Übereinkunft alltäglicher Praxis, handelt es sich bei dem mehrfarbigen, mit Bild- und Schrift-Elementen dicht bedeckten Bogen Papier etwa im heutigen DinA4-Format um einen Brief auf buntem Papier, mithin um einen Text. Doch bereits bei



Abb. 20 Mallarmé: Brief an Méry Laurent auf japanischem Briefpapier mit Billett

¹ Eine erste Fassung dieser Überlegungen habe ich in einem Vortrag der Bielefelder Tagung »Schrift im Bild« im Dezember 2015 vorgestellt, dessen schriftliche Ausarbeitung die (teils wörtlich übernommene) Grundlage für dieses Kapitel bildet, vgl. Cornelia Ortlieb: Mallarmés »japanisches Album«, in: Boris Roman Gibhardt, Johannes Grave (Hg.): Schrift im Bild. Rezeptionsästhetische Perspektiven auf Text-Bild-Relationen in den Künsten, Hannover 2018, S. 107–128. ² Stéphane Mallarmé: Brief an Méry Laurent auf japanischem Briefpapier mit Billett [26.7.1892], Inv. No. 136/1, legs Henri Mondor, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, ebd., S. 110.

dieser ersten geläufigen Zuordnung lässt sich die weitreichende rezeptionsästhetische Frage stellen, ob das Blatt tatsächlich immer in dieser Weise schnell oder vorschnell eingeordnet werden wird oder ob der Blick nicht doch vor allem von den auffälligen Bild-Elementen zuerst gefangen und in gewisser Weise auch abgelenkt ist. Denn auch wenn bis heute solche handelsüblichen bedruckten Briefpapiere im Gebrauch sind, zumindest dort, wo überhaupt noch Briefe auf Papier geschrieben werden, handelt es sich hier dennoch um ein ungewöhnliches Exemplar, das in seinen Formatvorgaben geradezu paradox angelegt ist. Offensichtlich gibt es einen ausgesparten weißen Raum in der Mitte, der zum Beschreiben einlädt oder geradezu auffordert, zugleich schiebt sich aber das bunte Dekor vom Rahmen her bis weit ins Innere der Seite, so dass, wiederum leicht paradox, der Rahmen das weiße Quadrat der leeren Bildfläche in der oberen Hälfte des Blattes zu bedrängen scheint oder gar zu verdrängen droht.

Zudem weist das Blatt in Gestalt der digitalen Photographie, in der es üblicherweise nur betrachtet werden kann, noch eine zweite rechteckig-weiße Fläche unten an der rechten Seite auf, die gleichermaßen das Auge der Betrachterin anzieht und als beschriftete zum Lesen auffordert. Um beide weiße Rechtecke zugleich in den Blick zu nehmen, muss man, wie es Lesende für gewöhnlich tun, mit tastenden Augensprüngen von oben nach unten und wieder von unten nach oben gelangen, dabei auch die Blickrichtung von rechts nach links und von links nach rechts wechseln, aber eben das, was im technischen Sinn nur als Bild-Dekor um die Schrift herum angeboten ist, verhindert oder verzögert zumindest eine solche automatisierte Lesehaltung.

Vielmehr wird der Blick zugleich angezogen und verlangsamt dadurch, dass er sich zunächst auf die Mitte des Blattes richten will, auf die von der Unterkante des weißen Feldes ja auch markierte Horizontlinie, vor der die fremdartige Gestalt einer japanisch gekleideten Frau mit geneigtem Kopf einen Blick in eine fernere Tiefe zu öffnen scheint. Schaut man, von den bunten Farben und ungewöhnlichen Formen angezogen, in dieser Weise auf die Mitte des Dekor-Bilds, so tritt der bekannte Effekt ein, dass die beschriftete weiße Fläche vorne rechts nur noch verschwommen am unteren Rand des Sichtfelds erscheint. Um den Blick auf dieses Schwarz-Weiß-Gebilde zu richten, muss man quasi zurückzoomen, vielmehr eine Art von visueller Distanz einnehmen indem man etwa nicht nur mit den Augen, sondern mit Kopf und Körper ein Stück zurückweicht. Wenn man so das Schriftgebilde im Vordergrund fixiert, öffnet sich dann aber erst recht die vermeintliche räumliche Tiefe, die durch die Staffelung der drei Frauenfiguren, die perspektivische Darstellung des steinernen Wegs, der vom Land vorn zum Wasser hinten führt, und schließlich durch die wiederum perspektivisch verkleinerten Landschaftselemente im Hintergrund erzeugt wird. Zugleich ist das Rechteck vorne unten wie sein größeres Gegenüber oben auch eine denkbar grobe Sichtschranke, hinter deren weißer Fläche vorne außer dem Körper der mittleren Frau auch noch, wie links daneben, andere Tiere oder Pflanzen zu sehen sein könnten. Aber spätestens an dieser Stelle drängt sich die für rezeptionsästhetische Überlegungen insgesamt beunruhigende Frage auf, wie *allgemein* überhaupt solche Behauptungen über Blickführung und Leserichtung gefasst sein können.

Im Folgenden will ich zeigen, dass dieser Brief Stéphane Mallarmé an die von ihm umworbene Tänzerin und Schauspielerin Méry Laurent, zumal mit einem Rätsel am Ende, das wie eine Flaschenpost verspätet bei heutigen Lesenden ankommt, genau mit diesen widerstreitenden Haltungen zu Bild und Schrift und zu ihrer Verbindung arbeitet, um zugleich die Beschränkungen der eigenen Kunst so beiläufig wie virtuos zu überwinden – und wie nebenbei eine eigene Raum- und Zeitordnung nur für dieses komplexe Artefakt zu schaffen. Als Briefblatt in einem heute geläufigen Format zieht die Papierseite trotz ihres auffälligen Dekors, das als *Parergon* das weiß gerahmte *Ergon* des schwarz geschriebenen Textes zu verdrängen droht, unsere Aufmerksamkeit wohl doch relativ bald auf das Schriftgebilde, das freilich in seiner Verdopplung diese Fokussierung zugleich wieder ablenkt.³

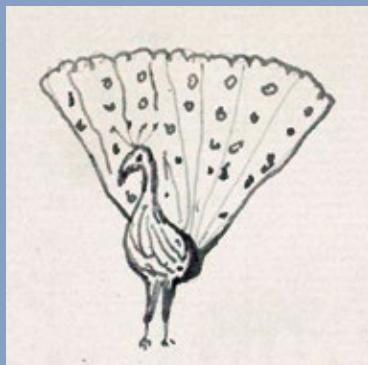
Doch auch beim Blick auf die Schriftzüge, die Lesende normalerweise mit sprungartigen Augenbewegungen (sogenannten *Saccaden*) wahrnehmen, wird man zuerst auf deren spezielle graphische Gestaltung aufmerksam werden und den Blick ein weiteres Mal bei auffälligen einzelnen Elementen still stellen.⁴ Beim oberen Schriftbild sind es die abgesetzte erste Zeile und ihr Gegenüber links unten – und dessen Gegenüber in den zwei einzelnen Graphemen rechts, die wiederum auf der selben Höhe der Betrachtung liegen wie ein auffälliges Element der Dekorzeichnung, denn von rechts weist ein schwarzer Rabenvogel oder ein Gebilde, das diesem prominenten Vogel ähnelt, quasi mit dem Schnabel auf diese untere Zone des Textes. Schwarz hervorgehoben wie dieses Graphem ist in den zum Rechteck gefügten Zeilen, wie man auch noch ohne zu lesen erkennt, nur ein einziges Wort, das etwa doppelt so dick geschrieben ist wie alle anderen und sich ziemlich genau in der Mitte der unteren Zeile befindet. Die gleichförmig in gut lesbarer Schreibschrift mit links jeweils exakter Ausrichtung parallel zur schwarzen Umrandung gesetzten Zeilen sind, womöglich zufällig, insgesamt vierzehn – das wäre für die Versdichtung eine überaus einschlägige Zahl, nämlich die Verszahl des Sonetts, des klassischen Formats der Liebesdichtung, das Mallarmé viele Male variiert hat – unter anderem in Gedichten über und für Méry Laurent.

Ganz anders dagegen präsentiert sich das zweite Schriftgebilde, das sich auch durch seine Platzierung rechts unten im weißen Rechteck des Vordergrunds eigentlich zur ersten Lektüre anbietet: Hier sind vier Verse, wiederum mit exakt platzierten ersten Anfangsbuchstaben links, viel deutlicher voneinander abgesetzt durch den großzügigen Weißraum zwischen den einzelnen Zeilen – und auch nach unten ist noch Platz gelassen, der mit Blick auf eine Vielzahl anderer Gedichte Mallarmés immer schon und für immer weiß bleiben muss, weil sie typischerweise vier Verse umfassen; sie heißen entsprechend *quatrains/Vierzeiler*.

³ Vgl. zum Verhältnis von Innen und Außen, analog zu Bild und Rahmen oder Buch und ›Beiwerk‹, eingehend Kristin Knebel, Cornelia Ortlieb: Sammlung und Beiwerk, Parerga und Paratexte. Zur Einführung, in: Kristin Knebel, Cornelia Ortlieb, Gudrun Püschel (Hg.): Steine rahmen, Tiere taxieren, Dinge inszieren. Sammlung und Beiwerk. Dresden 2018, S. 7–30. ⁴ Vgl. zur Physiologie des Lesens und zur Wahrnehmung von Schrift Sabine Groß: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess, Darmstadt 1994.

Stéphane Mallarmé hat als Dichter, Übersetzer und Visionär der Avantgarden neben enigmatischen Versgedichten und poetologischen Prosatexten auch eine Fülle von Papierarbeiten hinterlassen, die hier in den Rahmen seines großen Projekts der *Vers de circonstance*/Verse unter Umständen gestellt werden. Diese Gedichte zu besonderen Anlässen oder geselligen Ereignissen sind größtenteils auf ungewöhnliche Materialien oder Dinge geschrieben – darunter Briefumschläge, Visitenkarten, Photographien, Papierfächer, Calvados-Krüge und flache Kieselsteine. Allein die Zusammenstellung zur Buchausgabe von 1920 enthält fast 500 durchweg adressierte Gedichte, die meist scherhaft-galant Komplimente formulieren, auf Eigenheiten der namentlich genannten Adressierten anspielen und die besonderen Gelegenheiten, zu denen sie verfasst wurden, poetisch reflektieren.

In Mallarmés Schreiben von 1884 bis zu seinem frühen Tod 1898 sind es besonders die Verse für Méry Laurent, in denen sämtliche Formen und Formate dieser poetischen Arbeit mit Dingen des täglichen Lebens, modischen Accessoires und Gaben unzählige Male variiert werden. Die je einzigartige Verbindung von Ding, Schriftgebilde und Vers macht auf die besondere Materialität dieser seriell hergestellten poetischen Artefakte aufmerksam. Sie werden hier als Bastelarbeiten und Farbenkunst mit Blick auf ihre Aneignung geselliger Praktiken, Rituale und Zirkulationsformen betrachtet und in der Variation japanischer Bildelemente als west-östliches Projekt im Zeichen von Mehrsprachigkeit und Hybridisierung untersucht. Mallarmés Zeichnungen für Méry Laurent, in denen die umworbene Adressatin als Pfau und Fächertier figuriert ist, stehen so für diese uneinholbar dichte Symbolsprache, die höchste Abstraktion und dingliche Konkretion untrennbar verbindet.



SANDSTEIN

