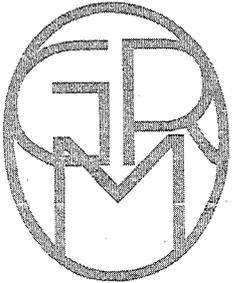


Sonderdruck aus

Germanisch- Romanische Monatsschrift



Neue Folge
Band 60 · Heft 3 · 2010

Begründet 1909 von
HEINRICH SCHRÖDER

Fortgeführt von
FRANZ ROLF SCHRÖDER
HEINZ OTTO BURGER
CONRAD WIEDEMANN

Herausgegeben von
RENATE STAUF

in Verbindung mit
CORD-FRIEDRICH BERGHAHN
BERNHARD HUSS
ANSGAR NÜNNING
PETER STROHSCHNEIDER



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2010

Inhalt

BEITRÄGE

- 269 Nikolas Immer (Trier)
Hallers Diderot. Das Bild des 'Encyclopedisten'
in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen*
- 293 Horst Breuer (Trier)
Regeln und Risiken der Liebe:
Flirt und Partnerwahl im Werk Jane Austens
- 305 Thomas Hilberer (Tübingen)
Stéphane Mallarmé: *Soupir, Les Fenêtres, Le Pitre châtié*
und *Salut* – Le Glorieux Mensonge
- 323 Yahya Elsaghe (Bern)
„Mutter Manardi“. Zur Boccaccio- und Bachofen-
Rezeption in Thomas Manns *Doktor Faustus*
- 339 Dietmar Rieger (Gießen)
„C'était à cause du soleil“: Unzuverlässiges Erzählen
und Leserlenkung in Albert Camus' *Étranger*
- 351 Herbert Grabes (Gießen)
Wo langsam und wo schnell? Theorie, Wissen,
Können und ästhetische Erfahrung

KLEINER BEITRAG

- 361 Anton Toubert (Amsterdam)
La lyrique de Heinrich von Veldeke: relais entre la lyrique
occitane/française et la lyrique allemande au Moyen Age

BESPRECHUNGEN

- 371 Robert De Pol: *The First Translations of Machiavelli's „Prince“. From the Sixteenth to the first Half of the Nineteenth Century* (Till Kinzel) – Johann Joachim Winckelmann: *Schriften und Nachlaß*. Bd. IV: *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Cord-Friedrich Berghahn) – Charles Baudelaire: *Salon de 1859*. Texte de la *Revue française* établi par Wolfgang Drost (Marie-Claude Chaudonneret) – Tobias Heinz: *Hofmannsthals Sprachgeschichte. Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme* (Jan Andres) – Rainer Maria Rilke: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Hg. von Torsten Hoffmann (Erich Unglaub) – Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn* (Katrin Dennerlein) – Michael Nerlich: *Umberto Eco. Die Biographie* (Alessia Angiolini)

THOMAS HILBERER · TÜBINGEN

Stéphane Mallarmé: *Soupir, Les Fenêtres, Le Pitre châtié*
und *Salut* – Le Glorieux Mensonge

*je ne suis pas obscur du moment qu'on me lit pour y chercher...
la manifestation d'un art qui se sert... du langage¹*

Abstract

This article offers a German translation as well as a close reading of Stéphane Mallarmé's poems *Soupir, Les Fenêtres, Le Pitre châtié*, and *Salut*. The individual interpretations find their common focus in Mallarmé's characterization of poetry as "Le Glorieux Mensonge" in the face of "le Rien qui est la vérité". For Mallarmé, art is a "glorious lie" because it creates an ideal located only in art itself. Mimesis has hence been superseded by pure fiction: "Simulacrum", or "poiesis" in the original sense of the word. The idea of the poet as a priest and a prophet turns into a "glorieux mensonge", too. In *Les Fenêtres, Le Pitre châtié* and *Salut*, this is symbolized by a windowpane looking onto an infinite void, as well as by an artist's existence that is just make-up or a drunkard's fantasy. By contrast, *Soupir's* jet can be seen as a preliminary stage of the above-mentioned focus as it is headed, after all, towards a blue sky.

I.

Soupir

- Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
2 Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton œil angélique,
4 Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'azur!
6 – Vers l'azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie,
8 Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
10 Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.²

¹ 10 janvier 1893, à Edmond Gosse. In: *Œuvres complètes*. Ed. par Bertrand Marchal. Bd. I. [Paris:] Gallimard, 2003, S. 807.

² *Album de vers et de prose*. Bruxelles: Librairie nouvelle, 1887 (<http://gallica.bnf.fr/>; 16. 11. 2009).

Seufzer

- Meine Seele [steigt₄] zu deiner Stirn, wo träumt, o stille Schwester,
 2 Ein Herbst, bestreut mit roten Punkten,³
 Und zum umherirrenden Himmel deines engelgleichen Auges,
 4 Steigt, wie in einem melancholischen Garten,
 Treu, ein weißer Wasserstrahl zum Himmelsblau seufzt!
 6 Zum gerührten Himmelsblau des bleichen und reinen Oktobers,
 Der spiegelt in den großen Wasserbecken seine unendliche Sehnsucht,
 8 Und der läßt, auf dem stehenden [toten] Wasser, wo der fahlrote Todeskampf
 Der Blätter im Wind umherirrt und eine kalte Furche höhlt,
 10 Sich hinziehen die gelbe Sonne mit einem langen Strahl.

I.1. Syntax, Struktur und Bewegung

Das Gedicht konstruiert sich wie folgt: „Mon âme₁ monte₄ / comme₄ / un jet d'eau soupire₅“ („meine Seele steigt wie ein Wasserstrahl seufzt“). Wohin geht diese Bewegung? Nach oben, das sagt ja bereits das Verb „monte“, und genauer: „Mon âme₁ monte₄ vers ton front₁ et vers le ciel de ton œil₃ / comme₄ / un jet d'eau soupire₅ vers l'azur₅.“

„Vers“ bedeutet, daß ein Ziel angestrebt wird, ohne daß gesagt wird, ob die Bewegung dort ankommt. Sicher ist nur die Richtung. Die Präposition „vers“ ist das häufigste Wort im Gedicht, sie kommt insgesamt viermal vor. Zusätzlich betont wird die Richtungsangabe dadurch, daß Vers 6 mit der gleichen Wortgruppe beginnt, mit der Vers 5 endet: „vers l'azur“.⁴

Diese Wiederholung bildet gewissermaßen ein Scharnier zwischen den beiden gleichlangen Teilen des Gedichts, v. 1–5 und v. 6–10. Der zweite Teil stellt, syntaktisch gesehen, nichts als eine Apposition zu „l'azur“ da, also eine Ergänzung, eine nähere Bestimmung:

Mon âme monte comme un jet d'eau soupire vers l'azur –
 vers l'azur⁶

- qui mire aux grands bassins sa langueur infinie⁷
 et
- [qui] laisse sur l'eau morte₈ se traîner le soleil jaune₁₀.

Was haben nun das Steigen der Seele („mon âme monte“) und das Seufzen des Wasserstrahls („un jet d'eau soupire“) gemeinsam, was bildet die Grundlage des Vergleichs („comme“)? In beiden Fällen handelt es sich um eine zielgerichtete Bewegung nach oben, die aber ihr Ziel nicht erreicht: „vers“.

Diese nach oben gerichtete, vertikale Bewegung wird in Teil 2 ins Horizontale gewendet; sie findet unten statt, auf der Wasseroberfläche: dort spiegelt (mire₇) sich der blaue Himmel, dort „irren die Blätter“, umher und eine „kalte Rinne“, wird „ausgehöhlt“. Vor allem aber läßt der „Oktobertimmel“₆ die „gelbe Sonne

³ „la tache de rousseur“, wörtlich „der Fleck von Röte“, meint „die Sommersprosse“.

⁴ Diese Figur wird Anadiplosis genannt.

sich mit einem langen Strahl hinziehen“₁₀. Das Spiegelbild der Sonne wird im Wasser sichtbar.⁵

I.2. Spiegelungen

Die Wiederholung „vers l'azur“ im Zentrum des Gedichts läßt sich als Spiegelachse auffassen. Sie lädt dazu ein, nach weiteren derartigen Spiegelungen zu suchen. Man trifft diese auf allen sprachlichen Ebenen, sowohl in jedem der beiden Teile als auch zwischen ihnen. Hier eine kleine Auswahl, zuerst zwischen Teil 1 und Teil 2:

- automne₂ – Octobre₆
- où₁ – où₈
- jet d'eau₅ – eau morte₈
- jet d'eau₅ – rayon₁₀
- mélancolique₄ – langueur₇, auch Assonanz *ā*
- errant₃ – erre au vent₉, auch lautlich: *εRā* – *εR* o *vā*⁶
- rousseur₂ – fauve₈
- taches de rousseur₂ – feuilles₉
- œil₃ – soleil₁₀
- jardin₄ – bassins₇: Tonvokal (nasales *ε*)
- soupire₅ – mire₇: Tonvokal (*i*)
- *i* ist Reimvokal in v. 3–4 und v. 7–8

Innerhalb Teil 1:

- vers₁ – vers₃ – vers₅
- ton₁ – ton₃
- mon₁ – monte₃: anlautender Konsonant und folgender Vokal
- ciel₃ – azur₅
- Achsensymmetrisch verwandelt sich in Vers 1 *veR* (vers) in *ReV* (rêve) und rahmt das doppelte nasale *o* von „ton front“ ein (Chiasmus).

Innerhalb Teil 2:

- morte₈ – agonie₉
- fauve₈ – jaune₁₀
- Interne Spiegelungen bietet Vers 7:
 grands bassins – langueur infinie: Adjektiv + Substantiv – Substantiv + Adjektiv, also eine Achsensymmetrie (Chiasmus); die auch lautlich verwirklicht wird:
i (qui) – *i* (mire) – *ā* (grands) – *a* (bassins), und nun die Vokale in umgekehrter Reihenfolge:
a (sa) – *ā* (langueur)⁶ – *i* – *i* (infinie).
- *Rejō* (rayon) faßt im Schlußvers *traîner* (*Re*), *soleil* (*ej*) und *long* (*ō*)⁷ lautlich zusammen.

⁵ Platon: *Politeia*, 516b, s.u.

⁶ Der Nasalvokal basiert auf dem velaren *a*, dessen korrekte Transkription hier nicht möglich ist.

⁷ Das nasale *o* ist offen, was hier nicht transkribiert werden kann.

Hans Staub deutet diese Echo-Beziehungen in seinem grundlegenden Aufsatz *Mimesis und Reflexion bei Mallarmé* dahingehend, „daß das scheinbar Abgebildete nur ein Vorwand ist, mit dessen Elementen der Text dann so arbeitet, daß sich das Vorgegebene seinerseits als Spiegelung anderer Textelemente erweist, und, immer stärker ins Gewebe der textinternen Relationen verflochten, die Beziehungen nach außen nach und nach aufgibt“.⁸

I.3. Sinn

Die Widerspiegelungsbeziehung zwischen dem Gedicht und einer vorgegebenen außersprachlichen Wirklichkeit wird also zurückgedrängt zugunsten interner Spiegelungen. Dies entspricht der poetischen Funktion der Dichtung, wie Jakobson sie beschrieben hat: „Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen“, „auf die Spürbarkeit der Zeichen“.⁹ Durch die Spiegelstruktur lenkt der Text die Aufmerksamkeit auf sich selbst zurück, auf seine Gestalt, sein „Gemachtsein“.

Mallarmé selber beschreibt das Verfahren in einem späteren Brief: „Tout le mystère est là: établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté.“¹⁰ Indem sprachliche Elemente im Text einander antworten („deux à deux“), gewinnt das Gedicht als eigenständiges sprachliches Ereignis an Wichtigkeit, wodurch sich tendenziell eine „Reinheit“ ergibt, nämlich Freiheit von Wirklichkeit. „En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle“¹¹ – der „scheinbare Gegenstand“ ist nur ein „Vorwand“ zur Komposition eines Textes, der in erster Linie auf sich selber zurückverweist.

Diese Eigenschaft kann als „Autoreflexivität“ bezeichnet werden: der Text spiegelt weniger eine außersprachliche Wirklichkeit wider als sich selbst. Dies gilt im Grunde für jeden poetischen Text, schon ein einfacher Reim wird ja als solcher wahrgenommen und lenkt die Aufmerksamkeit auf sich, auf das Sprechen, auf die Laute, den Klang. Indem *Soupir* die poetische Funktion besonders ausgeprägt verwirklicht, können wir es auch als Gedicht über jedes Gedicht lesen.

Dabei muß die Deutung aber nicht stehenbleiben, vielmehr läßt sich die Spiegelstruktur in einen größeren Zusammenhang einfügen. Der wird aber erst dann deutlich, wenn wir nun doch den Blick vom Text aufs Dargestellte lenken. Genau diese Wendung fällt der Mallarmé-Philologie nicht leicht, da der Autor alles getan hat, sie zu verhindern.

⁸ <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/4009/> (S. 561); erste Veröffentlichung in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 8 (1984), S. 555–564.

⁹ Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik*. In: ders.: *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt/M. 1993, S. 92f.

¹⁰ 7 août 1891, à Francis Vielé-Griffin. In: *Œuvres complètes* (Anm. 1), Bd. I, S. 806.

¹¹ 31 décembre 1865, à Villiers de l'Isle-Adam. In: Ebd., S. 687.

Was ist in *Soupir* also dargestellt? Ein Wasserstrahl, der hin zur Sonne steigt, dessen Aufwärtsbewegung aber durch die Schwerkraft angehalten und nach unten zurückgelenkt wird – dadurch jedoch füllt sich das Becken mit Wasser und kann so die Sonne und das Himmelsblau widerspiegeln.

Himmel wie Sonne stehen metaphorisch für das Allerhöchste, für das, was Baudelaire „Idéal“ nennt.¹² In *Soupir* kann es nicht erreicht werden, nur angestrebt, aber dieser Prozeß des Anstrebens ermöglicht die Widerspiegelung, in der das Ideal anschaulich wird.¹³ Käme der Wasserstrahl an sein Ziel, bliebe das Becken leer und „l'azur“ und „le soleil“ könnten sich nicht widerspiegeln. Nur der Abbruch der Aufwärtsbewegung ins Unendliche erlaubt die Abbildung des Himmels auf der Erde. „Widerspiegelung“ meint „Kunst“. Sie allein bietet die Möglichkeit, das Ideal anzuschauen, da das Erreichen verwehrt ist.¹⁴

Damit wird der tiefere Sinn der Spiegelstruktur, wie wir sie in Abschnitt 2 herausgearbeitet haben, offenbar: sie unterstreicht eben diese Aufwertung der Kunst. Das sich in sich spiegelnde Gedicht spricht von der das Ideal spiegelnden Dichtung – mit doppeltem Grund kann es als *Spiegelgedicht* bezeichnet werden.

I.4. „Soupir“

Es findet sich aber noch eine weitere Bedeutungsebene. „Soupir“ meint auch „expression douloureuse de l'amour“, „soupirer“ auch „schmachten“ („soupirer pour une belle“).¹⁵ Das „Du“ in unserem Gedicht wird sehr verhalten ausgedrückt, durch zweimaliges maskulines Possessivpronomen (v. 1 und 3) und durch die Apostrophe „ô calme sœur“. Die Seele des Ichs erreicht aber das Du genauso wenig wie der Wasserstrahl den Himmel: „Mon ame vers ton front, ô calme sœur, monte“. Auch diese Bewegung kommt nicht an ihr Ziel, sondern baut eine Spannung des Begehrens auf, welche nicht erst seit der Lyrik der Trobadors als Voraussetzung für das Entstehen der Dichtung gilt.

Gerade das Nicht-Erreichen garantiert auch in dieser Hinsicht eine Art der Teilhabe, zumindest der Abbildung. Mehr noch: das Erreichen des Ziel würde genau dieses vernichten, denn käme diese Liebesbewegung an ihr Ziel, dann wäre die Schwester ja zur Geliebten geworden und damit keine Schwester mehr. Analog können wir uns vorstellen, daß auch der Wasserstrahl sein Ziel entwerthen würde, könnte er es je erreichen. Das Ideal, von einem Materiellen berührt, wäre kein solches mehr, sondern würde selber zum Materiellen herabgezogen.

¹² Siehe den Zyklus *Spleen et Idéal* in *Les Fleurs du Mal*.

¹³ Wir erinnern uns an die Schwierigkeiten des platonischen Höhlenbewohners, das Feuer und dann die Sonne anzuschauen.

¹⁴ Siehe auch Goethes *Mächtiges Überraschen*.

¹⁵ *Le Petit Robert*, 2004, s.v. „soupir“ und „soupirer“.

II.

Les Fenêtres

- 2 Las du triste hôpital et de l'encens fétide
 Qui monte en la blancheur banale des rideaux
 4 Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
 Le moribond, parfois, redresse son vieux dos,

 6 Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
 Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
 Les poils blancs et les os de sa maigre figure
 8 Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler.

 10 Et sa bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
 Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
 Une peau virginale et de jadis! encrasse
 12 D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.

 14 Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,
 Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,
 La toux. Et quand le soir saigne parmi les tuiles,
 16 Son œil, à l'horizon de lumière gorgé,

 18 Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
 Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
 En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
 20 Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir!

 22 Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure,
 Vautré dans le bonheur, où tous ses appétits
 Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure
 24 Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits,

 26 Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
 D'où l'on tourne le dos à la vie et, béni,
 Dans leur verre lavé d'éternelles rosées
 28 Que dore le matin chaste de l'Infini,

 30 Je me mire et me vois ange! Et je meurs et j'aime
 – Que la vitre soit l'art, soit la mysticité –
 À renaître, portant mon rêve en diadème,
 32 Au ciel antérieur où fleurit la beauté!

 34 Mais, hélas! Ici-bas est maître: sa hantise
 Vient m'éceurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
 Et le vomissement impur de la Bêtise
 36 Me force à me boucher le nez devant l'azur.

 38 Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,
 D'enfoncer le cristal par le monstre insulté,
 Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume,
 40 –Au risque de tomber pendant l'éternité?¹⁶

Die Fenster

- 2 Müde des traurigen Krankenhauses und des stinkenden Weihrauchs,
 Der steigt in das alltägliche Weiß der Vorhänge
 4 Zum großen Kreuzifix, das von der leeren Mauer gelangweilt ist,
 Richtet der Todkranke, manchmal, seinen alten Rücken wieder auf,

 6 Schleppt sich fort und geht – weniger um seine Fäulnis zu erwärmen
 Als um Sonne auf den Steinen zu sehen – zu kleben
 8 Die weißen Barthaare und die Knochen seines mageren Gesichts
 An die Fenster, die ein schöner, heller Strahl bräunen will.

 10 Und sein Mund, fiebrig und gierig nach blauem Himmelsblau,
 (So, als er jung war, ging er zu atmen seinen Schatz,
 12 Eine jungfräuliche Haut und von früher!) beschmutzt
 Mit einem langen bitteren Kuß die lauwarmen Gold-Scheiben [sc. des
 Fensters].

 14 Trunken, lebt er auf, vergessend den Schrecken der heiligen Öle,
 Die Kräutertees, die Uhr und das auferlegte Bett,
 16 Den Husten. Und wenn der Abend zwischen den Dachziegeln blutet,
 Sieht [v. 17] sein Auge, am von Licht überschütteten Horizont,

 18 Gold-Galeeren, schön wie Schwäne,
 Auf einem Fluß aus Purpur und Düften schlafen,
 20 Wiegend den fahlroten Blitz, der reich an ihren Linien ist,
 In einer großen Gelassenheit, beladen mit Erinnerung.

 22 So, ergriffen von Ekel vor dem Mensch mit der harten Seele,
 Der hingewälzt im Glück lebt, wo alle seine Begierden
 24 Essen, und der darauf besteht, diesen Schmutz [sc. das Glück] zu suchen,
 Um es der Frau zu schenken, die seine [oder: ihre] Kinde stillt,

 26 So also fliehe ich¹⁷ und klammre mich an alle Fenster,
 Von denen man den Rücken dem Leben zuwendet und, gesegnet
 28 In ihrer Glasscheibe (die von ewigem Tau gewaschen ist und die
 der keusche Morgen der Unendlichkeit vergoldet),

 30 Spiegle ich mich und sehe mich als Engel!¹⁸ Und ich sterbe und ich liebe es
 – die Fensterscheibe sei die Kunst, oder sie sei die Mystik –
 32 Wiedergeboren zu werden, meinen Traum als Krone tragend,
 Im früheren Himmel, wo die Schönheit blüht!

 34 Aber, ach! Das Hier-Unten ist Meister: die dauernde Angst davor
 Kommt manchmal, um mich anzuwidern bis in diese sichere Zuflucht,
 Und das unreine Erbrochene der Dummheit
 36 Zwingt mich, mir die Nase vor dem Himmelsblau zuzuhalten.

¹⁶ *Album de vers et de prose*. Bruxelles: Librairie nouvelle, 1887 (<http://gallica.bnf.fr/>;
16. 11. 2009).

¹⁷ „Pris du dégoût“²¹ bezieht sich auf „Je“²⁵.

¹⁸ „Béni“²⁶ bezieht sich auf „Je“²⁹.

- 38 Gibt es ein Mittel, o mein Ich, der Du die Bitterkeit kennst,
Den durch das Ungeheuer [sc. la Bêtise₃₅] beschimpften Kristall [sc. des
Fensters]
Einzuschlagen und zu fliehen, mit meinen zwei Flügeln ohne Feder,
40 – unter der Gefahr, während der Ewigkeit zu fallen?

Die in *Soupir* noch implizite Aufwertung des Spiegels der Kunst wird hier drastisch gesteigert. Die Glasscheibe ist geradezu erotisch aufgeladen. Strophe 3 vergleicht sie der Haut einer jungen Geliebten – der Todkranke beschmutzt („encrasse“¹¹) sie mit einem Kuß, dessen „schmierige“ Länge durch den *contre-rejet* v. 11–12 betont wird.

II.1. Struktur

Les Fenêtres gehört zu den einfacheren Gedichten Mallarmés, deren Struktur und Sinn offensichtlich ist. Deutlich markiert sind zwei gleichlange Teile mit einem Einschnitt in Vers 21: „Ainsi“ vergleicht das „je“ der Strophen 6 bis 10 mit dem „il“ des ersten Teils; innerhalb von Teil 2 schafft das konzessive „mais“³³ eine weitere Untergliederung. Dieser Einschnitt ist schwächer als der nach Strophe 5, da er nicht mit einem Wechsel der Person einhergeht.

II.2. Das durchsichtige Fenster

Das Gedicht wird von einer Steigerung im Sinne einer Annäherung an das Ideal bestimmt. Strophe 2 zeigt ein „gewöhnliches“ Fenster, durchsichtig auf eine dahinter liegende Wirklichkeit: „voir du soleil sur les pierres“⁶. Allerdings fällt hier schon das vorherrschende Interesse des Todkranken auf: ihm geht es nicht um körperliche Erleichterung, Linderung seiner Leiden, sondern um ein ästhetisches Erlebnis („moins pour chauffer sa pourriture / Que pour voir“, v. 6f.). Außerdem wird bereits hier, kaum merklich, das eigentlich transparente und somit als solches kaum wahrgenommene Fenster zum Gegenstand der Aufmerksamkeit, zumindest der der Sonne: „Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler“⁸. Drastischer dann der bereits erwähnte Kuß (Str. 3), der eine Personifikation des Fensters beinhaltet.

Diese Erinnerung an erotische Erlebnisse der Jugend versetzt den Schwindsüchtigen (denn um diese Krankheit handelt es sich allem Anschein nach)¹⁹ in einen Zustand der Ekstase, der Trunkenheit: „ivre“¹³. Er lebt („il vit“¹³),²⁰ obwohl er doch schon fast tot ist. Die Wirklichkeit wird negiert zugunsten einer anderen Welt, die nicht vom Tod bestimmt ist („oubliant l'horreur des saintes huiles“¹³).²¹

Trunkenheit – Baudelaire hat darauf insistiert – stellt einen poetischen Zustand dar, insofern als sie eine vorgegebene Wirklichkeit durch eine imaginierte ersetzt.²²

¹⁹ „Les tisanes“¹⁴, „La toux“¹⁵.

²⁰ „Il vit“ als *Passé simple* von „voir“ hat in diesem Kontext weniger Sinn.

²¹ Das katholische Sakrament der Letzten Ölung (siehe *Madame Bovary*, III, 8) steht hier als Euphemismus für das Sterben.

²² Siehe z.B. den betrunkenen Lumpensammler, der sich als General fühlt (*Les Fleurs du Mal*, 105. *Le Vin des Chiffonniers*).

Als Figur des Künstlers sieht der Kranke im Sonnenuntergang goldene Galeeren, schön wie Schwäne, auf einem Fluß aus Purpur und Duft schlafen (v. 17s). Auch solche Bilder kennen wir von Baudelaire („Vois sur ces canaux / Dormir ces vaisseaux“),²³ der unserem Kranken bescheinigt hätte, die „imagination“ als „Reine des facultés“ in seinem Sinn eingesetzt zu haben.²⁴

II.3. Das spiegelnde Fenster

Die Wendung von der als abstoßend und feindlich empfundenen Wirklichkeit des Lebens hin zum Fenster leistet auch das Ich von Teil 2: „pris du dégoût“²¹ – „je fuis“²⁵. Schlechte Wirklichkeit bedeutet jetzt aber nicht Krankheit, sondern ist gesellschaftlich bestimmt: „l'homme à l'âme dure“²¹, „la Bêtise“³⁵. Dabei entspricht der erotischen Aufladung des Fensters in Teil 1 hier ein (verzweifeltes?) Sich-Anklammern: „je m'accroche“²⁵.

In Strophe 8 (v. 29ff) aber findet eine Art narzißtischer Wendung statt. Nun wird das Fenster zum Spiegel und läßt das Ich als Engel erscheinen: „Je me mire et me vois ange“²⁹. Engel sind bekanntlich himmlische Wesen, deren Aufgabe darin besteht, Gottes Wort und Wille den Menschen zu übermitteln.²⁵ Ähnliche Funktionen beanspruchen gerade in der französischen Romantik die Dichter, Victor Hugo hat dieses Selbstverständnis besonders plakativ gepflegt.²⁶ Dichtung und Religion bewegen sich auf einer Ebene: „Que la vitre soit l'art, soit la mysticité“³⁰.

Damit das Ich zum Engel werden kann, muß es als Mensch, als Mitglied der Gesellschaft, sterben: „je meurs et j'aime... à renaître“, v. 29–31. Mallarmé hat immer wieder den Tod des Autors als gesellschaftlicher Person und seine Wiedergeburt als Künstler als Voraussetzung des Dichtens bezeichnet.²⁷ Diese Metapher betont, daß Dichtung und Leben als zwei völlig getrennte Bereiche

²³ *L'Invitation au voyage (Les Fleurs du Mal)*, 53).

²⁴ *Salon de 1859*, III. *La Reine des facultés*. In: *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques*. Ed. H. Lemaître. Paris: Garnier, 1962 (= *Classiques Garnier*), S. 321.

²⁵ Griechisch „ángelos“ – „der Bote“.

²⁶ Siehe besonders: Paul Bénichou: *Le sacre de l'écrivain 1750–1830: essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris 1973.

²⁷ Am deutlichsten in einem Brief an Henri Cazalis (14 mai 1867): „Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habitué de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps. [...] J'avoue du reste [...] que j'ai encore besoin [...] de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n'était pas devant la table où je l'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.“ (*Œuvres complètes* [Ann. I], Bd. I, S. 713f.)

angesehen werden, gerade auch in Absetzung von der Romantik, welche „die Saiten des Herzens“ in der Lyrik erklingen lassen wollte.²⁸

II.4. Le Glorieux Mensonge

Die Schlußstrophe stellt die entscheidende Frage nach dem, was hinter der Scheibe sein könnte, aber es handelt sich dabei um eine rhetorische Frage. Denn dahinter befindet sich nichts, allenfalls die Möglichkeit eines unendlichen Höl-lensturzes, den der dann ehemalige Engel₂₉ Luzifer zu erleiden hätte, durchbräche er die Scheibe.

nous ne sommes que des vaines formes de la matière - mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme [...] ces glorieux mensonges
le Rien qui est la vérité
mon volume Lyrique, [...] tel sera peut-être son titre, *La Gloire du Mensonge*, ou *Le Glorieux Mensonge*.²⁹

Durch das Einschlagen der Scheibe käme kein Ideal zum Vorschein, da es kein Ideal gibt. Vielmehr würde das ideale Bild, das das Fenster dem Ich vorspiegelt, dadurch ebenfalls zerstört werden: der Engel wäre kein Engel mehr, einem Ikarus gleich verlöre er seine Federn (mes deux ailes sans plume₃₀).

Es gibt also nur die Scheibe, die, als Metapher der Dichtung, ein Ideal vorspiegelt, das es nicht gibt. Es gibt also nur die Dichtung, gegenüber dem Nichts, „le Rien qui est la vérité“. Hinter der Scheibe ist nichts. Dichtung kann keine Widerspiegelung einer idealen Wirklichkeit leisten, da es diese gar nicht gibt. Sie ist Schein, Lüge (mensonge): „Simulacrum“ statt Mimesis. Mallarmé verwendet dafür den Begriff der „Poiesis“ im ursprünglichen Sinn: „le mot poésie a ici son sens: c'est, en somme, la seule création humaine possible“.³⁰ Dieser Abwertung bezüglich des Wahrheitsgehaltes entspricht aber eine sehr viel stärkere Aufwertung: die Lüge der Dichtung ist das einzige, was dem Nichts entgegengesetzt werden kann. Auf diesem Umweg bleibt dem Dichter die Rolle des *poeta vates* erhalten. Ja, sie wird sogar noch gesteigert: während der Dichter-Priester à la Victor Hugo Botschafter eines Gottes ist, der sich ihm mitgeteilt hat, vereint die Konzeption Mallarmés die Rolle des Propheten mit der Rolle dessen, für den dieser spricht.

²⁸ „Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres même du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature.“ (Alphonse de Lamartine: *Première Préface des Méditations*, 1849. Hier nach: ders.: *Méditations*. Ed. Letessier. Paris 1968, S. 303). Der Unterschied zur Romantik ist sicher nicht so radikal, wie die späteren Dichter behauptet haben, um sich abzugrenzen (= zu „definieren“).

²⁹ [28 avril 1866], à Henri Cazalis. In: *Œuvres complètes* (Anm. 1), Bd. I, S. 696.

³⁰ *Sur l'évolution littéraire [Enquête de Jules Huret]*. In: *Œuvres complètes* (Anm. 1), Bd. II, S. 701; griechisch „poiein“ – „machen“.

Les Fenêtres gehen also noch einen Schritt weiter als *Soupir*. Dort war noch von einem „azur“ als Ziel des Strebens die Rede, hier gibt es nur ein Nichts und eine Vor-Spiegelung. Gemeinsam ist beiden Gedichten die Aufwertung des Spiegels. Nur die Kunst bietet eine Chance, gegen die banale Grausamkeit („triste hôpital“₁₁) und Dummheit („Bêtise“₃₅) des Lebens zu bestehen. Das Ich als Engel leistet im Spiegelprozeß die (fiktive) Erschaffung Gottes und der Seele, des Ideals: *Le Glorieux Mensonge*.

III.

Le Pitre châtié

- Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
2 Autre que l'histrion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
4 J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.
- De ma jambe et des bras limpide nageur traître,
6 À bonds multipliés, reniant le mauvais
Hamlet! c'est comme si dans l'onde j'innovais
8 Mille sépulcres pour y vierge disparaître.
- Hilare or de cymbale à des poings irrité,
10 Tout à coup le soleil frappe la nudité
Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre,
- Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
12 Ne sachant pas, ingrat! que c'était tout mon sacre,
14 Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.³¹

Das Bild des Dichters als Trugbild, wenngleich glorreiches, stellt *Les Fenêtres* durch die Spiegelmetapher dar: „je me mire et me vois ange“²⁹. *Le Pitre châtié* variiert dieses Thema durch die billige Schminke eines Clowns, und *Salut* durch Trunkenheit und Dünkel, hier freilich so humorvoll-diskret, daß es bislang kaum aufgefallen ist.

III.1. Struktur und Sinn

Selbst der „sensus litteralis“ des Gedichts erschließt sich erst wiederholtem Lesen. Dabei hilft es, die erste Fassung heranzuziehen.³² Nicht als „Beweis“ für bestimmte Lesarten, wohl aber als Hinweis auf mögliche Lektüreansätze. Hat man das Gedicht jedoch einmal verstanden, so fragt man sich, warum es einem so lange als dunkel erschienen ist. Um den Verstehensprozeß zu beschleunigen, schlage ich eine paraphrasierende Übersetzung vor.

³¹ *Vers et prose: morceaux choisis*. Paris: Perrin, 1893 (<http://gallica.bnf.fr/>; 16.11.2009).

³² *Œuvres complètes* (Anm. 1), Bd. I, S. 128f.

III.2. Übersetzung und Erläuterung

Redende Instanz ist das Ich des „pitre“, bezeichnet mehrfach durch die Personalpronomina „je“ und „moi“, durch Verbformen der ersten Person Singular und durch das entsprechende Possessivpronomen.

- 0 *Der bestrafte Hanswurst* (der „pitre“ befindet sich noch eine Stufe unter dem „clown“; es handelt sich um einen „bouffon chargé d'attirer le public à un spectacle de foire ou de cirque“, *Le Petit Robert*; trotzdem müssen wir ihn uns in str. 1 im Innern des Zirkuszeltts bzw. der Jahrmarktsbude vorstellen)
- 1 *Augen!* (angesprochen sind die Augen einer außerordentlich schönen Frau, einer Vorübergehenden, deren Blick wie ein Blitz das Ich im Herzen getroffen hat),³³ *Seen* (die Augen werden als „Seen“ angesprochen, denn sie sind wie diese blau, und sie können einen Abgrund verbergen; vor allem aber hofft das Ich, in ihnen schwimmen und sich reinwaschen zu können. Also: durch die Liebe seiner Kondition als Clown entfliehen zu können und als etwas Neues, Anderes, Besseres wiedergeboren zu werden);³⁴ *Seen, mit denen sich meine einfache Trunkenheit verbindet* („Trunkenheit“ im Sinn von „Besessenheit“, „Begierde“),³⁵ und dieser Wunsch besteht darin, *wiedergeboren zu werden* als
- 2 *ein anderer als der Schmierkomödiant* (ergänze: der ich bin und) *der ich mit einer Geste* (besser paßt das von Nobiling vorgeschlagene „Mätzchen“)³⁶ *zu beschwören pflegte*
- 3 *als* (= statt einer, als Ersatz für eine) *Feder den widerlichen Ruß der Theaterfunzeln* (die Feder steht metonymisch für Vogel wie Dichter, beide führt sie nach oben; auch der Ruß steigt nach oben, ist aber schwarz, also ein schlechtes, unvollkommenes Abbild dieses idealen Werkzeugs),³⁷
- 4 *Ich habe gelöchert in die Wand aus Stoff ein Fenster* (um aus dem Jahrmarktszelt zu fliehen, hin zu den angesprochenen Augen-Seen bzw. hinein in diese; das ist der Hauptsatz in Strophe 1).³⁸

³³ *Les Fleurs du Mal*, 93. *À une passante*, siehe auch *Le Pitre châté*, v. 12 „quand sur moi vous [yeux,] passiez“.

³⁴ *À une passante*, v. 6f: „je buvais... / Dans son œil“.

³⁵ Der gleiche Sinn von „trunken“ auch in *Les Fenêtres*, v. 13: „Ivre, il vit“.

³⁶ Franz Nobiling: *Mallarmés Le Pitre châté*, S. 326: „Ein Clown [...] macht tagaus, tagein dem Publikum seine Mätzchen ('geste') vor, die [...] ebenso gemein und unedel sind wie die Qualmbeleuchtung der Baracke.“ (*Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 55 [1932], S. 325–329.)

³⁷ Tinte ist im übrigen schwarz wie Ruß (der in ihr stofflich enthalten ist). Mallarmé hätte es vorgezogen, weiß auf schwarz zu schreiben, wie die Sterne am Nachthimmel: „Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres [...]; l'homme poursuit noir sur blanc.“ (*Divagations – Quant au livre – L'Action restreinte*. In: *Œuvres complètes* (Anm. 1), Bd. II, S. 215.)

³⁸ Dabei darf man durchaus an die berühmte Wand denken, „That had in it a [...] hole / Through which the lovers, Pyramus and Thisby, / Did whisper often very secretly.“ (*A Midsummer Night's Dream*, V,1.)

- 5 *Klarer, verräterischer* (Verrat an der Kunst durch Flucht aus dem Theaterzelt) *Schwimmer* (der ich bin) *mit meinem Bein und den Armen*,
- 6 *Mit vervielfachten Sprüngen, verleugnend den schlechten*
- 7 *Hamlet!* („renier“ heißt laut *Petit Robert* „déclarer faussement qu'on ne connaît ou qu'on ne reconnaît pas qqn“, also unser Pitre auf der Flucht im See tut so, als erinnere er sich nicht mehr an seine Theaterrollen, die er schlecht gespielt hat – es geht ja um den Abschied von dieser Welt der schlechten Kunst)³⁹ –
das ist, als ob ich in die Welle neu einführte.
- 8 *Tausend Grabmale um dort jungfräulich zu verschwinden* (gemeint ist: zu verschwinden, also zu sterben, nämlich als „pitre“, und als Jungfrau wiedergeboren zu werden, wie einst Venus; als etwas ganz Neues, rein wie das Wasser).
Diese Strophe beinhaltet keinen Hauptsatz.
- 9 *Heiteres Zimbel-Gold*,⁴⁰ *verärgert über Fäuste* (hier wird eine Apposition dem Substantiv, auf das sie sich bezieht, vorangestellt, und dieses Substantiv ist „le soleil“¹⁰: die Sonne lacht den durchs Wasser fliehenden „pitre“ zuerst aus und ärgert sich dann über die ihr gezeigten drohenden Fäuste).
- 10 *Plötzlich schlägt die Sonne die Nacktheit* (das ist der Hauptsatz der beiden Terzette)
- 11 *Die rein ausströmte aus meiner Perlmutter-Frische*,
(konkret bedeutet das: der von der Schminke reingewaschene, bleiche Höhlenbewohner präsentiert eine Reinheit wie das Innere einer Muschel, und kann so leicht von der Sonne geschlagen werden).
- 12 *Ranzige Nacht der Haut* (hier spricht der „pitre“ seine eigene Haut an, vor dem Flucht-Bad, da war sie geschminkt und somit verborgen, also Nacht), *als ihr über mich vorbeingit* (gemeint sind die Augen₁ der schönen „Vorübergehenden“ – „passiez“).
- 13 *Über mich, der ich nicht wußte, Undankbarer!* (der ich bin; hier spricht das Ich wieder sich selbst an: seine Undankbarkeit bestand darin, die Theaterhöhle und sein schlechtes Künstlertum mißachtet und geflohen zu haben), *daß das meine ganze Weihe (Künstler-Würde) war*,
- 14 *Diese Schminke, die nun ertrunken ist im heimtückischen Wasser der Gletscher*.

³⁹ „mauvais“ meint also „schlecht gespielt“; Hamlet selber war für Mallarmé eher sogar eine Art Identifikationsfigur: „l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence departies par le malheur“ (*Divagations – Crayonné au théâtre – Hamlet*. In: *Œuvres complètes* [Anm. 1], Bd. II, S. 167).

⁴⁰ Der Clown spricht, und er spricht (immer noch) aus der Perspektive dessen, der sein Publikum mit dem Schlagen der Zimbel zu erheitern („hilarer“) versuchte. Zimbeln sind das typische Instrument des Clowns („instruments de percussion consistant en deux disques ou plateaux que l'on frappe l'un contre l'autre“, *Litttré*, <http://francois.gannaz.free.fr/Littre/accueil.php>; 16. 11. 2009).

III.3. „le Rien qui est la vérité“

Das reinigende Liebes-Bad im Augen-See wäscht die schmutzige Schminke ab, es zerstört den Schein der Kunst. Nur kommt – und darin besteht das *châtiment des pitre* – darunter nicht das reine, jungfräuliche wahre Ich zum Vorschein, sondern: nichts. Nichts bleibt, wenn das häßlich-schöne („le mauvais Hamlet“) Simulacrum der Kunst gelöscht ist, eben „le Rien qui est la vérité“. Hier wird also einmal ausprobiert, was *Les Fenêtres* nur als Möglichkeit nennt, nämlich die Zerschlagung des Zauberspiegels der Kunst, der das Ich als Engel erscheinen läßt. Die Künstler-Würde („tout mon sacre“, v. 14) ist Ergebnis einer Vorspielung.

Im *Pitre châté* freilich ist der *mensonge* der Kunst nicht mehr *glorieux*, von keinem Engel ist die Rede, nur von einem armseligen Hanswurst in einer rauchig-dunklen Jahrmarktsbude, mit ranzigem Fett billig geschminkt. Kunst erscheint als Lüge im Sinne Platons. Als *glorieux* bleibt nur das Gedicht, das diese Desillusionierung in Worte faßt. Es ist das einzige, was dem Nichts entgegengesetzt werden kann. Um so höher ist seine Bedeutung, um so wichtiger die vollendete Art, in der es gemacht ist.⁴¹

IV.

Salut

- Rien, cette écume, vierge vers
2 À ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
4 De sirènes mainte à l'envers.
- Nous naviguons, ô mes divers
6 Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
8 Le flot de foudres et d'hivers;
- Une ivresse belle m'engage
10 Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut,
- 12 Solitude, récif, étoile
À n'importe ce qui valut
14 Le blanc souci de notre toile.⁴²

⁴¹ Hier berührt sich Mallarmé wieder mit Flaubert, der die *Bêtise* seiner Zeit im vollendeten Kunstwerk dargestellt hat (*Madame Bovary*). Lauter *Blumen des Bösen!*

⁴² *Œuvres complètes* (Anm. 2), Bd. I, S. 4.

Gruß/Heil, Rettung

- Nichts, dieser Schaum, jungfräulicher Vers,
2 Der nur bezeichnet den Kelch;
So ertrinkt in der Ferne eine Truppe
4 Sirenen, manche von ihnen rückwärts.
- Wir fahren zur See, oh meine verschiedenen
6 Freunde, ich schon auf dem Heck,⁴³
Ihr [seid] vorn auf dem prächtigen Bug, der durchschneidet
8 Die Flut der Blitze und der Winter;
- Eine schöne Trunkenheit läßt mich ein,
10 Ohne sogar ihr Schwanken zu befürchten,
Aufrecht diesen Gruß/Toast darzubringen,
- 12 Einsamkeit, Klippe, Stern,⁴⁴
Allem, was wert war
14 Die weiße Sorge unseres Tuchs.⁴⁵

Hier begegnen wir also unserem Hanswurst wieder, und nun ist er betrunken, und zwar so stark, daß er seinen Rausch als „schön“ bezeichnet: „une ivresse belle“, Diese Trunkenheit, als andere Schminke, übertüncht das Nichts und läßt das Ich als Dichter erscheinen, auf der Höhe seines Selbstbewußtseins. Fast so, als sollte vorgeführt werden, wie das Dichter-Ich von *Les Fenêtres* sprechen könnte, das sich als „Engel“ sieht („je me mire et me vois ange“²⁹). Dabei spricht *Salut* genauso wenig vom Nichts hinter der Scheibe wie von der Ernüchterung nach dem Aufwachen und der Erkenntnis, daß alles nur ein Rausch war, „le Rien qui est la vérité“. Also: Glorieux Mensonge.

IV.1. „un Banquet de la Plumé“

Salut stellte ursprünglich eine Art „Gelegenheitsgedicht“ dar, vorgetragen auf einem Schriftsteller-Bankett der Literaturzeitschrift *La Plume*⁴⁶. Dementsprechend lautete sein ursprünglicher Titel auch *Toast*.⁴⁷ Mallarmé schreibt darüber: „Ce sonnet, en levant le verre, récemment à un Banquet de *La Plume*, avec

⁴³ Hinterer, erhöhter Teil des Schiffes, wo sich der Steuermann befindet.

⁴⁴ Diese Zeile nennt den Inhalt des Grußes.

⁴⁵ Diese schwierigen - und recht präziösen - Verse erläutert Paul Bénichou: „*À n'importe ce qui* (= «À tout ce qui»), complément d'attribution du verbe «porter». [...] C'est à la Poésie qu'est dédié, en pensée, le toast de Mallarmé, mais ce qu'il évoque est, plus précisément, la profession poétique, telle que la vivent, avec ses aléas, ceux qui l'entourent ce jour-là. Ce qu'il célèbre, c'est tout ce qui *valut*, c'est-à-dire mérita, leur *souci* et le sien.“ (*Selon Mallarmé*. [Paris] 1995; S. 327f.)

⁴⁶ http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Plume (16. 11. 2009).

⁴⁷ „Action (fait de lever son verre) ou discours par quoi l'on propose de boire en l'honneur de qqn ou de qqch.“ (*Le Petit Robert*, 2004, s.v. „toast“.)

l'honneur d'y présider“.⁴⁸ Rastier erläutert durch eine „note ethnographique“: „le banquet, encore en usage, est un repas pris en commun sur une table couverte d'une nappe blanche; à la fin de ce repas, le président, choisi par quelque prééminence et souvent le doyen de l'assemblée, de sa place d'honneur à l'extrémité de la table, porte des toasts: debout, tendant un verre rempli, il profère des vœux. Le vin bu alors est du Champagne, comme toujours au dessert des fêtes françaises.“⁴⁹

IV.2. Der betrunkene Dichter

Außergewöhnlich ist der Beginn: statt, wie es die Konvention verlangt, seine Zuhörer anzusprechen, wendet sich der Redner zuerst an den Inhalt seines Champagner-Glases, denn „écume“₁ bezieht sich in der Lesart „Bankett“ auf den Schaum des Getränks. Diese Apostrophe verrät einiges über den Zustand des Sprechers! Im perlenden Schaum sieht er auch noch Sirenen, gleich eine ganze „Truppe“, obwohl die *Odysee* nur von zweien spricht.⁵⁰ Einige von ihnen präsentieren ihm ihr Hinterteil: „des sirènes mainte à l'envers“₄. „Écume“₁ spielt in Zusammenhang mit „Meer“ natürlich auch auf Aphrodite Anadyomene an, die schaumgeborene Göttin der Liebe.

Anlässlich dieser ersten Strophe hat man darauf verwiesen, daß der Rausch durch Wein und Liebe seit alters her als Stimulans der poetischen Inspiration angesehen wird. Damit aber bezieht man sich auf eine Dichtungskonzeption, die Mallarmé ganz entschieden ablehnt. Deshalb kann diese Strophe nur parodistisch gemeint sein, es wird ein betrunkenener Dichter-Hanswurst vorgeführt. Die Trunkenheit verleitet ihn zur Selbstüberschätzung, er fühlt sich als *poeta vates*, der mit der liturgischen Gebärde der erhobenen „coupe“₂ den literarischen Gottesdienst ästhetischer Kommunion zelebriert. Hier nähert sich die Parodie der Blasphemie. „Le sacre de l'écrivain“⁵¹ – „[...] que c'était tout mon sacre, / Ce fard noyé dans l'eau perlide des glaciers“ – wird hier als Folge der alkoholbedingten Wahrnehmungsstörung dargestellt und damit als nichtig: le Rien qui est la vérité – Rien₁. Mag aber auch „hinter“ dem Wahrgenommenen „nichts“ wirklich sein – so wenig wie hinter dem Fenster von *Les Fenêtres* –, so wird diese prächtig-leere Messe doch als „Glorieux Mensonge“ gefeiert, an den die (vermutlich ebenso berauschte) Dichter-Gesellschaft gerne glaubt.

In Strophe 2 erscheint der lange Tisch als Schiff, das sprechende Ich als Steuerermann. Dabei wird die Metapher bereits in der ersten Strophe vorbereitet: der Seefahrer Odysseus berichtete von seiner Begegnung mit den Sirenen.⁵² Wenig-

⁴⁸ Zitiert nach: François Rastier: *Systématique des isotopies*. In: Algirdas Julien Greimas (éd.): *Essais de sémiotique poétique: avec des études sur Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud*. Paris 1972, S. 86.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Im 12. Gesang.

⁵¹ Siehe Paul Bénichou: *Le sacre de l'écrivain 1750–1830* (Anm. 27).

⁵² Im 12. Gesang der *Odysee*.

ger bekannt ist, daß bereits Orpheus heil an deren Insel vorbeigefahren ist. Er hat den Gesang der Sirenen durch seinen eigenen übertönt. Dieser Sohn des Musengottes Apoll gilt als der Erfinder der Dichtkunst. So mag sich der betrunkenene Redner als neuer Orpheus fühlen. Gestützt wird die Schiffsfahrt-Metapher durch ein weiteres Tertium, das der Betrunkene mit dem Seefahrer gemein hat: „son tangage“₁₀ (wobei sich das Possessivpronomen auf „ivresse“, bezieht).

Schließlich wird der Toast ausgebracht. Wem? Auf wessen Wohl wird getrunken?⁵³ Nicht auf die Schriftsteller oder die Dichtung oder dergleichen, sondern auf den Wert, der in der Sorge besteht, daß das Tischtuch weiß bleibe: „le blanc souci de notre toile“₁₄.⁵⁴ Also letztlich darauf, das Bankett einigermaßen heil zu überstehen. Die Parodie tritt um so schärfer zutage, wenn man „toile“ meta-poetisch auf „le vide papier que la blancheur défend“ bezieht:⁵⁵ denn eigentlich soll der Dichter Sorge nicht dafür tragen, daß das Papier weiß bleibe, sondern, im Gegenteil, daß ihm der entscheidende Tropfen Schwärze zuteil werde, der das Gedicht schafft, nämlich der Tropfen Tinte – „L'encrier [...] avec sa goutte [...] de ténèbres relative à ce que quelque chose soit“.⁵⁶

V. Le Glorieux Mensonge

Dabei nennt das Gedicht selber die dargestellte Nichtigkeit, an prominenter Stelle, gleich am Anfang: Rien₁. Und es stellt, wie alle Dichtung Mallarmés, den geglückten Versuch dar, eben dieses Nichts in Worte zu fassen, in einem Sonett von vollendeter Schönheit. Dieses bietet somit die Rettung („Salut“) auf der klippenreichen („récif“₁₂) Seefahrt des Lebens, und die einzige Möglichkeit, den Himmel und das Ideal zu schauen: étoile₁₂ – „voir [...] les étoiles à midi“.⁵⁷

Freilich existieren weder Himmel noch Ideal („le Rien qui est la vérité“), und deren Abbildung durch die Poesie stellt somit eine Lüge dar, le Glorieux Mensonge, Vor- statt Widerspiegelung. Das Heil („salut“), das die Dichtung gegenüber dem Nichts bietet, ist Lüge („mensonge“), insofern etwas vorgespiegelt wird, das nicht ist: simulacrum. Die Kunst bildet kein Ideal ab, das kann sie nicht, denn es gibt keines. Gerade dadurch erfährt die Dichtung eine gewaltige Aufwertung: sie ist ein Spiegel, der das Abgebildete selbst erzeugt hat. Sie kann ein Ideal nur erfinden, fingieren. Dadurch lügt sie, aber darin besteht ihre Größe

⁵³ Siehe die schon zitierte Definition von „toast“: „Action (fait de lever son verre) ou discours par quoi l'on propose de boire en l'honneur de qqn ou de qqch“ (*Le Petit Robert*, 2004, s.v. „toast“).

⁵⁴ Gemeint ist „die Sorge um unser weißes (Tisch)tuch“; also eine uneigentliche Rede-weise, bei der die Wortbeziehungen vertauscht sind, und diese Trope wird im Deutschen *Enallage* genannt, im Französischen eher *hypallage*.

⁵⁵ *Brise Marine*. In: *Œuvres complètes* (Anm. 1), Bd. I, S. 15.

⁵⁶ *Divagations* – *Quant au livre* – *L'Action restreinte*. In: *Œuvres complètes* (Anm. 1), Bd. II, S. 215. Dabei wird die weiße Seite durchaus ambivalent gesehen: sie ist zwar „nichts“, aber sie ist rein (*Hérodiade*); der Tropfen Tinte beschmutzt sie, macht sie aber zu „etwas“. „Unbeschrieben“ heißt auf Französisch bekanntermaßen „vierge“.

⁵⁷ Beckford, *«Vathek»* – *Préface de 1876*. In: *Œuvres complètes* (Anm. 1), Bd. II, S. 5.

(„gloire“). Das nicht-existierende Wesentliche kann nicht abgebildet, sondern nur geschaffen werden. Die mimetische Funktion der Kunst ist somit durch eine „poietische“ abgelöst worden.

Gegenüber *Soupir* wäre damit eine Steigerung erreicht. Dort ist noch vom „ciel“ und „azur“ als etwas Wirklichem die Rede, das das Brunnenbecken der Dichtung widerspiegelt. Der Strahl von *Soupir* kann als Vorstufe verstanden werden, denn er zielt in Richtung eines blauen Himmels, der freilich nicht näher bestimmbar ist, „leere Idealität“.⁵⁸ *Les Fenêtres*, *Le Pitre châtié* und *Salut* negieren sowohl die Existenz des Ideals als auch die Idealität des Künstlers. Beide sind nur als „prächtige Fiktionen“ denkbar: Le Glorieux Mensonge. Hier gibt es keinen Himmel mehr. Der Spiegel wird zum Zauberspiegel, der das vermeintlich Abgebildete selber erzeugt. Dichtung versteht sich als Simulacrum, also als eine Kunst, die ein Bild von etwas erzeugt, das nicht ist, bzw. als „Poiesis“, also als eine Kunst, die etwas „macht“. Das Wort „rien“ in seiner Ambiguität von „Ding“ (lat. „res“) und „Nichts“ faßt genau dieses Verhältnis in sich. Eine Fensterscheibe, hinter der sich ein unendlicher Abgrund des Nichts auftut, ein angeschminktes oder im Rausch eingegebildetes Künstlertum – das sind Mallarmés Chiffren dafür.⁵⁹ Dieses „Gemachte“, also der dichterische Text, steht als einziges Wirkliches dem Nichts gegenüber. Und da, wo alles außer dem Gedicht nichts ist, wird dieses zum einzigen Ort der Rettung: Salut.⁶⁰

⁵⁸ Hugo Friedrich über Baudelaire (*Die Struktur der modernen Lyrik: von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. Hamburg 1974, S. 47).

⁵⁹ Das Verhältnis zur Erkenntnistheorie Platons wäre Thema einer größeren Arbeit. Siehe die grundlegende These Moog-Grünewalds, „daß die Ästhetik und Poïetik der modernen Lyrik ihre Voraussetzungen in der Erkenntnistheorie Platons hat, ihre Begründung allerdings in dessen neuplatonischer Lektüre“ (*Zur Poïetik der modernen Lyrik*, S. 382; <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/4282/>; Erstveröffentlichung in: *Sprachen der Lyrik: von der Antike bis zur digitalen Poesie*. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags. Hg. von Klaus W. Hempfer (Hg.). Stuttgart 2008; S. 381–397.

⁶⁰ Frau Prof. Dr. Maria Moog-Grünewald danke ich für Kritik und Anregung.