

Literarische Medienreflexionen

**Künste und Medien im Fokus
moderner und postmoderner Literatur**

Herausgegeben von
Sandra Poppe und
Sascha Seiler

ERICH SCHMIDT VERLAG

Winfried Eckel (Mainz)

Ballett der Zeichen

Poesie und Tanz bei Stéphane Mallarmé

Was Poesie ist, das ist in der Geschichte selten mit einem Blick auf diese Kunst allein definiert worden, sondern zumeist mit Bezug auch auf andere Künste, in deren Kontext die Poesie selbst erst ihr Profil erhielt. Die wechselnden Konstellationen der Künste verraten dabei nicht wenig über die wechselnden Auffassungen vom Wesen der Dichtkunst. Von der Antike bis weit ins 18. Jahrhundert etwa begegnet immer wieder eine Poesiedefinition auf dem Umweg über die Malerei, eine Definition, wie sie sich im ‘*Ut pictura poesis*’-Grundsatz des Horaz oder in der dem Simonides von Keos zugeschriebenen Formel ausdrückt, wonach die Dichtkunst eine ‘redende Malerei’, die Malerei aber eine ‘stumme Dichtkunst’ sei. Der Vergleich von Poesie und Malerei musste einem Denken nahe liegen, das die Aufgabe der Poesie und der Kunst überhaupt in einer Repräsentationsleistung, in der Nachahmung der Natur oder der dieser Natur zugrunde liegenden Ideen erblickte – unbeschadet des Umstands, dass in sozialer Hinsicht die Malerei aufgrund ihrer Stoffgebundenheit lange als einfaches Handwerk galt, das im Ansehen weit unter der Dichtkunst stand. Für die Erhebung der Malerei zur Schwesterkunst der Poesie war in erster Linie die Auffassung über das Verhältnis der Poesie zur Wirklichkeit maßgeblich.

Es ist von daher kein Zufall, dass genau zu der Zeit, in der die Mimesisdoktrin im 18. Jahrhundert in die Krise gerät, die Malerei als primäre Vergleichskunst der Poesie ausgedient hat und in ästhetisch-poetologischen Überlegungen an die Stelle der Malerei vorzugsweise die Kunst der Musik tritt.¹ Über die Nähe zur Musik konnte der Poesie zunächst, im Zeitalter der Empfindsamkeit, eine besondere Eignung zum Ausdruck von Gemütszuständen, eine emotional-expressive Qualität zugeschrieben werden, etwas später, seit der deutschen Frühromantik, dann auch die Fähigkeit, die vorgegebene Welt nicht einfach nur nachzuahmen, sondern eine eigene Welt selbsttätig zu konstruieren, indem die Poesie nach dem Vorbild der reinen Instrumentalmusik ihre Elemente ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit frei miteinander verknüpft. Auch mit der Instrumentalmusik wurde eine zuvor eher gering geschätzte Kunst in den Rang einer Schwesterkunst der Poesie erhoben, um ein gewandeltes Verständnis vom Verhältnis der Poesie zur Wirklichkeit besser zu kommunizieren.

¹ Zahlreiche Belege für diesen Wechsel versammelt der Aufsatz von Vajda: *Ut pictura poesis – ut musica poesis*.

Die Beispiele zeigen, dass in der Vergangenheit die Definition von Poesie tatsächlich nicht selten über Ähnlichkeit und Kontrast mit anderen Künsten und Medien erfolgt ist. In den großen idealistischen Ästhetiken eines Schelling, Hegel oder Solger sind die Bezüge zwischen den Künsten dann systematisch entfaltet und ausgebaut worden. Wenn Hegel die Poesie als die „*Totalität*“ definiert, „welche die Extreme der *bildenden* Künste und der *Musik* auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereinigt“, ² vereinigt er seinerseits die wichtigsten überlieferten Bestimmungen der Poesie (‘*Ut pictura poesis*’, ‘*Ut musica poesis*’) und bringt zugleich seine Auffassung von der grundsätzlichen Einheit der Künste zum Ausdruck. Die Bezugnahme auf die Nachbarkünste dient bei Hegel, wie schon bei Simonides, dem indirekten oder metaphorschen Hinweis auf bestimmte Eigenschaften der Poesie, die in seinen Augen für das Verständnis wichtig sind.

Diese Funktionsbestimmung des Künstebezugs gilt im Prinzip auch noch heute. Wenn wir von der ‘filmischen’ Schreibweise eines Textes sprechen, von der ‘Architektonik’ einer Gedichtsammlung oder von der ‘Musikalität’ eines Romans, verwenden wir im Grunde *Metaphern*, um bestimmte Qualitäten der Literatur deutlicher hervorzuheben. ³ Wie alle Metaphern aber sind auch diese auslegungsbedürftig. Die Rede von der Musikalität eines Textes kann wie schon angedeutet ein Hinweis auf sehr Unterschiedliches und geradezu Gegensätzliches sein: auf Expressivität oder auf Konstruktivität, aber auch auf rein klangliche Eigenschaften dieses Textes. Die Annäherung einer literarischen Erzählung an den Film mag auf ihre visuellen Qualitäten, auf eine gewisse an den Film gemahnende Schnitttechnik oder vielleicht noch etwas ganz anderes verweisen.

Was aber wird in den Blick gerückt, wenn man die besondere Nähe von Literatur und Tanz betont und womöglich dem Tanz Qualitäten der Poesie, der Poesie aber Qualitäten des Tanzes zuschreibt? Lassen sich zwischen einer vergleichsweise intellektuellen, im Medium des Worts arbeitenden Kunst wie der Poesie und einer vergleichsweise sinnlichen, auf den menschlichen Körper in einem konkreten Raum angewiesenen Kunst wie dem Tanz überhaupt wichtige Gemeinsamkeiten aufdecken?

I. Der Tanz als Text

Ich möchte diese Frage im Folgenden am Beispiel des französischen Symbolisten Stéphane Mallarmé zu beantworten versuchen, durch einen Blick auf seine theoretischen Überlegungen, aber auch seine konkreten Schreibverfahren. Mallarmé

² Hegel: Werke, Bd. 15, S. 224.

³ Im Anschluss an Wolf betont diesen Aspekt Rajewsky: Intermedialität, S. 39f. und passim. Vgl. Wolf: *The Musicalization of Fiction*, S. 33f.: „Consequently, musical terms such as ‘fugue’, ‘counterpoint’ etc., which both authors and critics use lavishly with reference to literature, should be used with caution and can, strictly speaking, only be regarded as heuristic metaphors (albeit very useful ones [...]).“

gehört zu den Autoren, deren Werk nicht erst nachträglich von der Forschung in Verbindung mit dem Tanz gebracht worden ist, sondern die sich bereits von sich aus in vielfacher Form auf die Tanzkunst bezogen haben, sei es in Gestalt von literarischen oder kunstkritischen Tanzbeschreibungen, sei es dadurch, dass sie am Modell des Tanzes grundlegende Einsichten in das Wesen der Kunst erarbeitet haben, die sie in ihrem eigenen literarischen Schaffen zu beherzigen versucht haben. Das Interesse für den Tanz teilt Mallarmé mit einer ganzen Reihe illustrierender Autoren von Klopstock über Schiller, Heine, Nietzsche, Théophile Gautier, Paul Valéry, W.B. Yeats, Hofmannsthal bis hin zu Rilke und darüber hinaus.⁴ Die meisten dieser Dichter betonen dabei weniger den Abstand als die Nähe und Verwandtschaft von Tanz und Poesie. Von Nietzsche etwa stammt das Diktum, dass man „Tanzenkönnen“ nicht nur „mit den Füßen“, sondern auch „mit den Begriffen, mit den Worten“, ja sogar „mit der *Feder*“ muss;⁵ und Valéry hat im Blick auf seinen Prosadialog *L'Âme et la Danse* behauptet, dass dieser Text den Tanz nicht nur zum Thema habe, sondern aufgrund seiner besonderen Behandlung dieses Themas selbst eine Art Tanz oder Ballett („une manière de ballet“) darstelle.⁶ Auch von Mallarmé lässt sich sagen, dass sein Interesse für den Tanz nicht nur eine thematische Dimension besitzt. Die Beschäftigung mit dem Tanz diene vielmehr dem Nachdenken über ästhetische Prinzipien, die unmittelbar und zuinnerst auch das eigene Schreiben betrafen. Man kann von einer Selbstvergewisserung des Dichters im Spiegel des fremden Mediums sprechen. Die Auseinandersetzung erfolgt bei Mallarmé zu dem Zweck einer eigenen Poetik.

Auch wenn das theoretische Interesse so mehr ist als bloßer Zufall, entsteht es doch vor einem biographischen Hintergrund. Mallarmé war in seinen späteren Pariser Jahren nicht nur ein regelmäßiger Konzertsänger, sondern auch ein lei-

⁴ Aus der Fülle der Forschungsliteratur möchte ich hervorheben: Menninghaus: Dichtung als Tanz; Sträßner: Tanz-Meister und Dichter; Müller Farguel: Tanz-Figuren; Humphrey: Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche; Gumpert: Die Rede vom Tanz; Ducrey: Corps et graphies; Montandon (Hrsg.): Écrire la danse; Kramer-Lauff: Tanz und Tänzerisches in Rilkes Lyrik; Eckel: Musik, Architektur, Tanz; Hertel: Tanztexte und Texttänze; Becker: Über-Gänge in Tanzschritten; Vaerenbergh: Tanz und Tanzbewegung; Brandstetter: Tanz-Lektüren.

⁵ „Man kann nämlich das *Tanzen* in jeder Form nicht von der *vornehmen Erziehung* abrechnen, Tanzenkönnen mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten; habe ich noch zu sagen, dass man es auch mit der *Feder* können muss, – dass man *schreiben* lernen muss? – Aber an dieser Stelle würde ich deutschen Lesern vollkommen zum Räthsel werden...“ Nietzsche: Kritische Gesamtausgabe, Bd. VI/3, S. 110 (*Götzen-Dämmerung*).

⁶ „Quant à la forme d'ensemble, j'ai tenté de faire du *Dialogue* lui-même une manière de ballet dont l'Image et l'Idée sont tour à tour les Coryphées. L'abstrait et le sensible mènent tour à tour et s'unissent enfin dont le vertige. [...]. J'ai fait intervenir librement ce qu'il me fallait pour entretenir mon Ballet et en varier les figures. Ceci s'étendit *aux idées mêmes*. Ici, elles sont *moyens*.“ Valéry: Œuvres, Bd. II, S. 1408 (An Louis Séchan, August 1930).

denschaftlicher Besucher von Ballettaufführungen.⁷ Seine diesbezüglichen Erfahrungen und kritischen Reflexionen haben sich in einer Anzahl von kleineren Texten niedergeschlagen, die er in die Sammlung der *Divagations* (1897) mit aufgenommen hat: besonders in einer Besprechung von zwei Pariser Ballettinszenierungen aus dem Herbst 1886 unter dem Titel *Ballets* (zuerst 1886 in *La Revue indépendante*); einem Kommentar zur neuartigen Bühnenkunst der amerikanischen Tänzerin Loïe Fuller unter dem Titel *Autre étude de la danse. Les fonds dans le ballet* (zuerst 1893 in *The National Observer*); sowie einigen verstreuten Bemerkungen zum Tanz, die sich vor allem unter der Überschrift *Crayonné au théâtre* finden. Will man das theoretische Anliegen, das diese durchweg sehr fragmentarisch-skizzenhaften Aufsätze verfolgen, auf eine Formel bringen, kann man sagen, dass sie gemeinsam unterwegs sind zu einer *Poetik abstrakter Figuration*, einer Poetik, die künstlerische Möglichkeiten jenseits des Paradigmas bloßer Repräsentation oder Nachahmung auslotet und die zugleich, indem sie es fortschreibt und transformiert, an das alte Konzept der rhetorischen Figur anschließt.⁸

Ihre ganze Tragweite enthüllen diese Texte freilich erst, wenn man sie zusammenliest mit den mehr oder weniger parallel entstehenden Schriften zur Poesie (*Crise de vers; Quant au livre; Le Mystère dans les lettres* u.a.) sowie den Arbeiten zur Musik und zum Musiktheater (*Richard Wagner; La Musique et les Lettres* u.a.). Mallarmés Arbeiten zur Musik verfolgen ein sehr ähnliches Interesse wie jene zum Tanztheater, denn auch in ihnen geht es wesentlich um die Möglichkeiten einer Kunst, die unbekümmert um die Verpflichtung, etwas Vorgegebenes nachzuahmen, ihre Elemente nach eigenen Gesetzen kombinieren und abstrakt figurieren kann.⁹ Die Schriften zur Poesie aber machen deutlich, dass der Dichter von den an Tanz und Musik entdeckten diversen Verfahrensweisen auch als Möglichkeiten der Literatur träumte. Trotz ihrer großen Nähe zueinander werden Tanz und Musik von Mallarmé dabei nicht einfach einander assimiliert, sondern in ihren jeweiligen Eigenarten erfasst. Um bei meinem Thema zu bleiben, werde ich mich im Folgenden allerdings mehr oder weniger ausschließlich mit seinen Ausführungen zum Tanz und ihren Beziehungen zu seinem Poesiekonzept beschäftigen.

⁷ Der autobiographisch gehaltene Brief an Verlaine vom 16. November 1885 nennt das Ballett und die Orgel „mes deux passions d’art presque contradictoires“. Mallarmé: *Correspondance complète 1862-1871*, S. 588.

⁸ Das Interesse an dieser Poetik der Figuration unterscheidet die vorliegende Studie von älteren Arbeiten zum Thema. Vgl. u.a. Gumpert: *Die Rede vom Tanz*, S. 149ff.; Ducrey: *Corps et graphies*, bes. S. 355ff.; Massias: *Mallarmé et la danse*; Ruprecht: *Tanz und Text bei Stéphane Mallarmé*.

⁹ Vgl. vor allem die beiden älteren Studien von Bernard: *Mallarmé et la musique* und Austin: *Mallarmé on Music and Letters*.

An den Anfang des Artikels *Ballets* ist die Besprechung einer Inszenierung des Feenmärchens *Viviane* am Pariser Eden-Theater gestellt.¹⁰ Der Tenor dieser Besprechung ist, sieht man vom Lob für die Vortänzerin ab, überwiegend negativ. Mallarmé kritisiert, dass vom Zauber des Librettos in der Bühnenvorstellung wenig zu spüren ist, weil darauf verzichtet wurde, für die Vorgaben des Textbuches genuin tänzerische Lösungen zu finden. Dem Libretto zufolge sollte der Artusritter Maël den Namen der Fee Viviane aus den Sternen erfahren, indem diese zu einem Schriftzug zusammentreten. Statt nun aber dieses Zusammentreten in eine Tanzbewegung zu übersetzen, habe sich die Inszenierung damit beholfen, den Schriftzug einfach durch Requisiten, durch sternartige Anstecknadeln auf blauem Grund, anzudeuten. Ähnlich sei mit anderen Motiven der Textvorlage verfahren worden, so mit einem Schneegestöber oder einem magischen Kreis. Auch hier habe die Inszenierung keine tänzerischen Äquivalente geboten, sondern lediglich ein entsprechendes Bühnenbild, also Zeichen, die in ihrer Eindeutigkeit und Unmissverständlichkeit jeder Poesie entbehrten. Der Aufweis der Mängel ist für Mallarmé nun aber kein Selbstzweck, sondern er dient dazu, die Aufgabe, die eigentlich hätte gelöst werden müssen, genauer zu bezeichnen.

Was Mallarmé am Ballett fasziniert, ist die Tatsache, dass im Grunde allein mit den Bewegungen des menschlichen Körpers, also ohne Rückgriff auf Requisiten und Bühnenbild, eine Darstellung von etwas möglich ist. Wie der poetische Text soll der Tanz einen Bezug zur Idee besitzen können, also mehr sein als eine Aufeinanderfolge bedeutungsfreier Bewegungen. Der vollkommene Tanz gilt ihm als „énoncé de l’Idée“,¹¹ als die äußerste „incorporation visuelle de l’idée“, die der bewegten menschlichen Gestalt möglich ist:

La Danse figure le caprice à l’essor rythmique – voici avec leur nombre, les quelques équations sommaires de toute fantaisie – or la forme humaine dans sa plus excessive mobilité, ou vrai développement, ne les peut transgresser, en tant, je le sais, qu’incorporation visuelle de l’idée.¹²

Der Tanz kann demnach eine Idee in sinnliche Bewegungen übersetzen, denn seine rhythmischen Figurationen sollen die Äquivalente („équations sommaires“) jeglicher Phantasie liefern. Umgekehrt sei „la Danse seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu’à l’Idée“.¹³ Der Tanz lässt sich mithin als Verkörperung (der Idee) und Vergeistigung (der Bewegung) gleichermaßen begreifen. Nicht von ungefähr erscheint er im Bild einer flüchtigen Schrift („écriture“), in dem die Momente von Sinnlichkeit, Bedeutung, Bewegung zusammengenommen sind.

¹⁰ Eine genaue Lektüre dieser Besprechung gibt bereits Steland: *Dialektische Gedanken* (Abschnitt *Der Tanz*, S. 13ff.).

¹¹ Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. II, S. 163 (*Crayonné au théâtre*).

¹² Ebd., S. 173 (*Ballets*).

¹³ Ebd., S. 153 (*Richard Wagner. Réverie d’un poète français*).

Freilich stellt sich die Frage, wie allein durch abstrakte Körperbewegungen so etwas wie eine auch nur einigermaßen bestimmte Idee vermittelt werden kann. Kann man sich zu den Bewegungen von Tänzern und Tänzerinnen nicht alles Mögliche denken? Mallarmés Antwort ist, dass zu den freien Figurationen ein mimetisches Moment hinzukommen, das Prinzip der Figuration durch das der Repräsentation ergänzt werden muss, damit die Assoziationen des Zuschauers gelenkt werden können. Das wird dadurch möglich, dass das Ballett bis zu einem gewissen Grad pantomimische Elemente in sich aufnehmen kann, die eigentlich einander ausschließenden Künste Tanz und Pantomime („les deux modes d’art exclusifs“) vereint werden können. Die Aufgabe bestehe darin, zwischen den Künsten die rechte Kommunikation („communication“) zu finden:

Allier, mais ne confondre; ce n’est point d’emblée et par traitement commun qu’il faut joindre deux attitudes jalouses de leur silence respectif, la mimique et la danse, tout à coup hostile si l’on en force le rapprochement. [...]. Le librettiste ignore d’ordinaire que la danseuse, qui s’exprime par des pas, ne comprend d’éloquence d’autre, même le geste.¹⁴

Um beispielsweise die Idee („essence“) eines Vogels zu evozieren, stellt die Mimin mittels Gesten eine Taube dar („colombe“), wogegen die Bewegung der Tänzerin an etwas sehr viel Unbestimmteres („j’ignore quoi“), etwa einen sanften Wind denken lässt („la brise par exemple“).¹⁵ Im ersten Fall kann von einem relativ eindeutigen Gegenstandsbezug gesprochen werden, denn fehlende Worte werden hier durch möglichst präzise körpersprachliche Mittel ersetzt, die das „objet mimé“¹⁶ zu identifizieren erlauben. Im zweiten Fall dagegen ist an die Stelle eines konkreten Gegenstandsbezugs eine mehr oder weniger abstrakte Bewegung getreten. Wie dieser eine Bedeutung beigelegt werden soll, ist solange nicht einzusehen, wie die Bewegung für sich genommen wird. Weil aber zuvor das Bild einer Taube pantomimisch angedeutet wurde, wird es möglich, die Tanzfigur als Hinweis auf eine Brise oder etwas Ähnliches zu verstehen. Die an sich bedeutungsfreie Bewegung wird durch einen pantomimischen Hinweis in einen bestimmten Sinnhorizont gerückt, der die Vielzahl möglicher Auslegungen einschränkt. Umgekehrt wird das Darstellungspotential durch das abstrakte Bewegungsmoment des Tanzes deutlich erweitert. Denn während die Geste der Mimin auf exakte Dekodierung angelegt ist, erlaubt die Tanzfigur dem Zuschauer einen inneren Mitvollzug und eine Vielzahl von Auslegungen. Die Prinzipien von Figuration (Tanz) und Repräsentation (Pantomime) wirken so zusammen, um durch ihre Interaktion mehr zu leisten als beide je für sich zu leisten vermöchten.

Es ist dieses durch das Zusammenwirken von genuin tänzerischen und pantomimischen Verfahren erreichte Darstellungspotential, das Mallarmé dazu

¹⁴ Ebd., S. 173 (*Ballets*).

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 163 (*Crayonné au théâtre*).

bringt, das Ballett immer wieder mit dem poetischen Text zu vergleichen, denn auch dieser wird von den Prinzipien der Figuration und der Repräsentation gemeinsam bestimmt. Im Zusammenhang der Loïe Fuller wird das Ballett geradezu „le rendu plastique, sur la scène, de la poésie“¹⁷ und „la forme théâtrale de poésie par excellence“¹⁸ genannt. Ähnliche Zuschreibungen finden sich bereits in der Tanzstudie von 1886. Im Ballett, so heißt es dort, verschwinde die Tänzerin als Person und werde zur Metapher in einem Gedicht („poème“), das ganz ohne Feder und Tinte zustande komme:

À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe.¹⁹

Um den von der Tänzerin geschriebenen Text lesen („lire“²⁰) zu können, bedarf es nach Mallarmé freilich der Einbildungskraft. Wie im Text des Dichters soll die zentrale Idee auch im Tanz nicht einfach ausgesprochen, sondern lediglich angedeutet und suggeriert werden:²¹ „Le ballet ne donne que peu: c'est le genre imaginaire.“²² Man habe sich zur Übung der eigenen Imagination deshalb vor jedem Schritt und jeder Haltung der Tänzerin unvoreingenommen zu fragen: „Que peut signifier ceci“.²³ Die mimischen Elemente der Darbietung mögen bei der Beantwortung dieser Frage hilfreich sein, aber sie reichen nicht aus, um sie vollständig zu beantworten. Die semantische Unbestimmtheit des Bühnenvorgangs verlangt nach ergänzender Bestimmung von außen. Indem der Zuschauer aber jeden Schritt und jede Haltung der Tänzerin mit seinen träumerischen Phantasien begleite, werde dem Geschehen auf der Bühne eine umfassendere Bedeutung beigelegt. Zugleich erhalte der Zuschauer in dem, was ihm vor Augen steht, ein Zeichen seiner eigenen Vorstellungen:

À coup sûr on opérera en pleine rêverie, mais adéquate: vaporeuse, nette et ample, ou restreinte, telle seulement que l'enferme en ses circuits ou la transporte par une fugue la ballerine illettrée se livrant aux jeux de sa profession. [...] alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers

¹⁷ Ebd., S. 178 (*Autre étude de danse*).

¹⁸ Ebd., S. 175 (*Autre étude de danse*).

¹⁹ Ebd., S. 171 (*Ballets*).

²⁰ Ebd., S. 174 (*Ballets*).

²¹ Vgl. die viel zitierte Erklärung aus dem Interview mit Jules Huret: „Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve.“ Ebd., S. 700 (*Sur l'évolution littéraire*).

²² Ebd., S. 163 (*Crayonné au théâtre*).

²³ Ebd., S. 174 (*Ballets*).

le voile qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est.²⁴

Mallarmé lässt keinen Zweifel daran, dass die Tänzerin in der Chiffre ihrer Pirouetten nicht ihre, sondern *unsere* Überzeugung („notre conviction“), den Sinn nicht ihrer, sondern *unserer* Ekstasen und Triumphe („le sens de nos extases et triomphes“) zur Darstellung bringt.²⁵ Die Subjektivität der Bedeutungszuschreibung hindert ihn aber nicht daran, die Lektüre gleichwohl als angemessen („adéquate“) zu bezeichnen, denn von einer Willkür oder Beliebigkeit der Auslegung kann keine Rede sein. Die Tanzfiguren werden dem Zuschauer nämlich zum Zeichen für etwas, was ihm selbst zuvor noch nicht bewusst war und gar nicht bewusst sein konnte, weil es erst durch diese Figuren ausgelöst wird. Sein noch unartikulierte Bewusstsein findet in ihnen vorübergehend eine flüchtige Form. Wie „signifiant“ und „signifié“ bei Saussure konstituieren sich hier Zeichen und Bewusstsein wechselseitig.

Es liegt im Übrigen in der Konsequenz der Mallarméschen Überlegungen, dass die Tänzerin selbst gar nicht wissen kann, was sie evoziert, da die Bedeutung ihres Tuns sich erst im Bewusstsein des Rezipienten herstellt. Das unterscheidet sie von dem Mimen, der mit Hilfe von Gesten und Gesichtsausdruck etwas mehr oder weniger Bestimmtes zum Ausdruck bringen will. Die Tänzerin erscheint als die unbewusste Offenbarerin („inconsciente révélatrice“²⁶) der Begriffe und Visionen des Zuschauers. Während der inspirierte Betrachter ihre Darbietungen zu lesen versteht, heißt sie selbst „illettrée“.

II. Der Text als Tanz

Mallarmé hat die in seinen Überlegungen zum Tanz entwickelte Poetik der Figuration für seine im engeren Sinn poetologischen Reflexionen fruchtbar zu machen versucht. So wie seine Schriften zum Ballett den Tanz als theatrale Form der Poesie begreifen, so lassen seine Schriften zur Literatur den literarischen Text bisweilen umgekehrt als eine Art Ballett erscheinen: als mehr oder weniger abstrakte Figuration von Wörtern auf dem Papier. Man kann sagen, dass die Überlegungen zum Tanz und zur Poesie in einem neuartigen Konzept der Figur konvergieren. Die Übertragung des Figurbegriffs aus der Sphäre des Tanzes in die der Literatur musste für Mallarmé insofern nahe liegen, als der Begriff der Figur als Wort- und Gedankenfigur in Zusammenhängen der Literaturbeschreibung bereits seinen festen Platz hatte. In der Antike unter anderem in der Rhetorik beheimatet, war der Figurbegriff schon früh auch mit Bezug auf die Literatur

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 163 (*Crayonné au théâtre*).

²⁶ Ebd., S. 174 (*Ballets*).

gebraucht worden.²⁷ Der Abstand zwischen der rhetorischen Figur und der Tanzfigur ist dabei nicht so groß, wie es zunächst scheinen mag. Bereits Quintilian illustriert den Sinn dessen, was er unter einer Redefigur versteht, durch das Bild des in ungewöhnlichen Stellungen befindlichen menschlichen Körpers, denn auch bei der Redefigur ist die Wortstellung gegenüber der gewöhnlichen Anordnung verändert.²⁸ Er vergleicht den Redner, der seine Figuren gut zu platzieren versteht, mit einem fintenreichen Fechter, der durch immer neue Ausfälle zu überraschen versteht. Figuren erscheinen dabei als die Waffen der Rede, die über kalkulierte Affekte dem Zweck der Überzeugung dienen.²⁹ Auch im Bereich der Literatur ist die Figur zunächst auf ihre affektive Wirkung berechnet, die ihrerseits einem äußeren Zweck unterstellt ist.

Das ändert sich erst unter dem Vorzeichen der Autonomieästhetik. Anstelle der Metapher des Fechters begegnet nun vermehrt die des Tänzers, um die Eigentümlichkeit sprachlicher Figuralität ins Bild zu fassen, denn im Unterschied zum Fechten verfolgt der Tanz keinen äußeren Zweck.³⁰ Die Figur wird fortan selbst als autonomes Gebilde aus Wörtern gedacht. Sie wird zunehmend von der Bindung an die Affekterregung befreit und erhält tendenziell eine transzendente Funktion. Sie avanciert so zum primären Medium des Weltzugangs. Bei Novalis etwa sind es die „freien Bewegungen“ der Sprache, in denen sich das „seltsame Verhältnisspiel der Dinge“ offenbaren soll.³¹ Diese Bewegungen werden nun

²⁷ Die Geschichte des Figurbegriffs zeigt, dass seine Verwendung durch die Rhetorik nur einen Aspekt eines sehr viel reicheren Bedeutungsspektrums aktualisiert. Vgl. Auerbach: *Figura*. Auf den Zusammenhang von Rede- und Tanzfigur geht Auerbach allerdings nicht ein. Ein neuerdings breiteres kulturwissenschaftliches Interesse an dem Konzept der Figur dokumentiert der Sammelband: Brandstetter/Peters (Hrsg.): *de figura*.

²⁸ *Institutio oratoria*, IX 1, 10.

²⁹ Ebd., IX 1, 19-20.

³⁰ Noch im 17. Jahrhundert verwendet Bernard Lamy, der den Fechtervergleich zu einer regelrechten „Parallele d’un soldat qui combat, avec un orateur qui parle“ ausbaut und die Figuren ausdrücklich als „armes de l’ame“ begreift, die Metapher des Tanzes in kritisch-polemischer Absicht. Einem eitlen Figurenballett frönen demnach jene Schriftsteller, die die Figuren nur dazu verwenden, um ihre Kunstfertigkeit zur Schau zu stellen und die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen, nicht aber, um zu überzeugen und über ihren Gegner rhetorisch den Sieg davonzutragen. Sie machen den Eindruck eines Menschen, der aller ernsthaften Verpflichtungen entbunden ist („dégagé de toute affaire“): „En un mot ils figurent leur discours, mais de ces figures qui sont au regard des Figures fortes & persuasives, ce que sont les postures que l’on fait dans un ballet, au regard de celles qui se font dans un combat.“ Lamy: *De l’Art de Parler*, Livre II, Chapitre IV.IV (*Reflexions sur le bon usage des Figures*).

³¹ Novalis: *Werke*, Bd. II, S. 438 (*Monolog*). Die Formulierungen beziehen sich unmittelbar auf die mathematischen Formeln, sollen per analogiam aber auch für die Sprache gelten. Zu Novalis’ Figurkonzept nach wie vor unverzichtbar: Striedter: *Die Fragmente*.

explizit mit Musik und Tanz in Verbindung gebracht. In Novalis' Romanfragment *Die Lehrlinge zu Saïs* beispielsweise ist die Rede von einem Künstler, der „durch eine geschickte Anwendung seiner geistigen Bewegungen das Weltall auf eine einfache, räthselhaft scheinende Figur zu reduciren sucht, ja man möchte sagen die Natur tanzt, und mit Worten die Linien der Bewegungen nachschreibt“. ³² Die Figur zielt hier nicht mehr auf Affekte, sondern wird als elementare Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis begriffen.

Mallarmés Figurbegriff lässt sich an die bei Novalis erkennbaren Verschiebungen direkt anschließen. Auch bei ihm ist die Figur von heteronomen Zwecken befreit, auch bei ihm eignet ihr eine transzendente Funktion. Und auch bei ihm stammen die Metaphern zur Beschreibung sprachlicher Figuralität vor allem aus dem Bereich des Tanzes und der Musik. Sein Interesse an diesen Künsten resultiert vor allem daraus, dass die Verfahren der Figuration sich an ihnen mehr oder weniger rein, also unabhängig von Funktionen der Repräsentation, beobachten lassen. Inwiefern aber hat die Figur bei Mallarmé mit Erkenntnis zu tun? Obwohl Dichter und nicht Wissenschaftler, erhebt Mallarmé für sein Werk durchaus den Anspruch auf Wahrheit. Dass der Ort der Wahrheit der 'Satz' oder die 'logische Aussage' sein könnte, wie es die philosophische Tradition behauptete, glaubt er freilich nicht. Er ist vielmehr überzeugt, dass Gedanken einzig innerhalb einer Figur, im Rahmen eines quasi-musikalischen Gesamtgefüges, in dem sie sich gegenseitig determinieren, an der Wahrheit teilhaben, isoliert aber gleichsam falsch klingen:

Jamais pensée ne se présente à moi, détachée, je n'en ai pas de cette sorte et reste ici dans l'embarras; les miennes forment le trait, musicalement placées, d'un ensemble et, à s'isoler, je les sens perdre jusqu'à leur vérité et sonner faux [...]. ³³

Die wahrheitseröffnende Funktion der Figur zeigt sich vor allem in ihrem engen Bezug zu dem, was Mallarmé die 'Idee' nennt. Sein Begriff der Idee wäre missverstanden, wenn man in ihm den Hinweis auf etwas erblicken wollte, das wie bei Platon durch einen Abgrund von allem Irdischen und Zeitlichen getrennt wäre. Von einem ewigen Ideenhimmel kann bei Mallarmé keine Rede sein. Die Bedingung für das Aufscheinen der Idee ist vielmehr die Erfahrung vom plötzlichen Zusammentreten sinnlicher Elemente, die eben noch den Eindruck von Chaos und Unordnung boten, zu einer in sich harmonischen Konfiguration, die bald auch wieder zerfallen kann. Die Idee erlaubt die Einsicht in geistige Zusammenhänge, aber sie ist geknüpft an durchaus materielle Voraussetzungen. Für den Bereich der Literatur erläutert diesen Zusammenhang ein Passus aus *Planches et feuillets* (1893):

³² Novalis: Werke, Bd. I, S. 226. Der transitive Gebrauch des Verbs „tanzen“ antizipiert den Imperativ Rilkes in den *Sonetten an Orpheus*: „Tanzt die Orange.“ Rilke: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 740.

³³ An Jean-Bernard (Passerieu), 17. August 1898, in: *Correspondance*, S. 641.

Un ensemble versifié convie à une idéale représentation: des motifs d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent, par une ordonnance et leur individualité. Telle portion incline dans un rythme ou mouvement de pensée, à quoi s'oppose tel contradictoire dessin: l'un et l'autre, pour aboutir et cessant, où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque, la figure, que demeure l'idée. Un théâtre, inhérent à l'esprit [...].³⁴

Die Lektüre des literarischen Textes wird hier als eine mentale Theateraufführung beschrieben, genauer: als eine Art Wort-Ballett, bei dem verschiedenartige Motive sich verknüpfen und wieder lösen, Abschnitte sich einander entgegensetzen oder zuneigen, und zwar solange, bis sie zur Ausbildung einer abschließenden Figur finden, der die allen gemeinsame Idee innewohnt („la figure, que demeure l'idée“). Die unvorhergesehene Intervention der Figur setzt dem vorläufigen und noch unsicheren Hin- und Hergewoge der Motive ein Ende („cessant“), da der Leser nun über die Idee verfügt, die einem jeden seinen genauen Platz zuweist. Die Figur erweist sich als „totale arabesque, qui les relie“ oder „l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'idée“.³⁵ Da alle Punkte der Figur für die Imagination gleichzeitig sind, scheint die Erfahrung der Zeit zugunsten des Raums vorübergehend aufgehoben („omniprésente“, „espacée“). Der Leser verspürt „le délice, ayant immortellement, rompu, une heure, avec tout“.³⁶

Idee und Figur erscheinen hier unmittelbar aufeinander bezogen, die Konstitution der Figur und die Evokation der Idee ereignen sich gleichzeitig. Sofern erst die Figur die verschiedenen Elemente des Textes zu einer Form synthetisiert, die sich als Verweis auf eine Idee verstehen lässt, kann man sagen, dass der Text immer schon die Idee in zersplitterter Form enthält. Als die Aufgabe der Lektüre erscheint von daher, diese Zersplitterung wenigstens für einen Augenblick aufzuheben, indem das räumlich Verstreute, aber Zusammengehörige in den Zusammenhang einer Figur gebracht wird. Äußere Regelmäßigkeiten eines Textes wie etwa Reime können diese Aufgabe erleichtern, denn sie fordern dazu auf, nicht irgendwelche, sondern ganz bestimmte Textstellen in Beziehung zu setzen:

Similitude entre les vers, et vieilles proportions, une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper; ils riment: pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final.³⁷

³⁴ Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. II, S. 195.

³⁵ Ebd., S. 68 (*La Musique et les Lettres*).

³⁶ Ebd., S. 226 (*Le Livre, instrument spirituel*).

³⁷ Ebd., S. 209 (*Crise de Vers*).

Der Reim stellt nach Mallarmé geradezu das poetische Elementarphänomen dar.³⁸ Den Reim als Figur lesen heißt, zwei klangähnliche Wörter so aufeinander beziehen, dass aus dieser Beziehung etwas Drittes, Neues, eine Idee, hervorgeht. Im Lichte dieser Idee sollen die Reimwörter sich um zuvor unbekannte Bedeutungen bereichern und zugleich den Schein ihres Ganzseins, der sie für gewöhnlich umgibt, verlieren. Sie sollen als Fragmente einer höheren Identität erscheinen. Aber nicht nur der Reim, auch andere Erscheinungsformen des poetischen Parallelismus können dazu führen, dass Gedanken, die sonst zerstreut und voneinander entfernt bleiben würden, plötzlich als Bruchstücke einer zentralen Idee wahrnehmbar werden. Assonanzen und rhythmische Äquivalenzen gehören genauso dazu wie Parallelen inhaltlicher Art, Motivwiederholungen, Gedankenkontraste u.ä. Sie alle können dabei helfen, in der Lektüre Figuren zu konstituieren.

Ein Mittel, mit dem Mallarmé in seinen späten Jahren mit Vorliebe experimentiert hat, ist die Anordnung der Wörter auf der Fläche des Papiers.³⁹ Die Nähe zum Ballett und die Möglichkeit, poetische Phänomene mit Metaphern aus dem Bereich des Tanzes zu beschreiben, ist hier unmittelbar einleuchtend, denn in Gestalt der Schrift greift die Poesie wie der Tanz in den Raum aus. Zugleich gewinnt sie als Schrift eine Art Materialität oder Körperlichkeit, die sie ebenfalls dem Tanz verwandt sein lässt. Die dynamische Anordnung der Signifikanten im Raum ist Tanz und Schrift gemeinsam. In seinen späten Jahren hat Mallarmé sich darum bemüht, seinen poetischen Ausdruck 'raumhafter' zu gestalten. „Ne convint-il spacieusement de s'exprimer“,⁴⁰ fragt er und beantwortet seine Frage selber durch seine eigene Praxis. Bereits der Reim ist im Medium der Schrift ein elementar räumliches Phänomen. Was aber an seinem Spätwerk auffällt, ist, dass Mallarmé den Raum noch auf eine ausdrücklichere und offenkundigere Weise in seine Poesie einbezieht, indem er der weißen Fläche des Papiers eine gegenüber traditioneller Poesie neue und größere Bedeutung gibt.

Das lässt sich bereits an seinen kritischen Essays oder „poèmes critiques“⁴¹ beobachten, die er als luftige Anordnung kurzer, untereinander durch Leerzeilen („blancs“) getrennter Textfragmente konzipiert. Der Durchsetzung des Fließtextes durch Leerzeilen korrespondiert dabei zugleich der Versuch, durch Einschübe und ungewöhnliche Wortstellungen die Bezugsmöglichkeiten der Wörter zu vermehren und den Lesefluss zu verlangsamen.⁴²

³⁸ Vgl. die instruktiven Bemerkungen bei Steland: *Dialektische Gedanken*, S. 9ff.

³⁹ Vgl. Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit* (Kapitel: *Schrift und weiße Fläche. Mallarmés Poetik der Umkehrung*).

⁴⁰ Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. II, S. 216 (*L'Action restreinte*).

⁴¹ Ebd., S. 277 (*Bibliographie*).

⁴² Der entschiedene Stilwille Mallarmés wird besonders deutlich erkennbar, wenn man die enigmatisch verknüpften Texte der *Divagations* vergleicht mit den in aller Regel sehr viel mitteilssameren Vorfassungen, die zuvor in diversen Zeitschriften erschienen waren. Vgl. Paxton: *The Development of Mallarmé's Prose Style*.

Das deutlichste und berühmteste Beispiel für die Verräumlichung des poetischen Ausdrucks aber stellt sicherlich Mallarmés letztes, in definitiver Gestalt erst 1914 von seinem Schwiegersohn Bonniot zum Druck gebrachtes Gedicht *Un coup de dés* dar. Nach Art einer musikalischen Partitur ist der aus Wörtern unterschiedlicher Schriftform und -größe gebildete Textkörper hier großflächig über das leere Papier versprengt und auf 11 Doppelseiten zu abstrakten Figurationen geordnet, die rein äußerlich bisweilen an konkrete Gestalten erinnern, bei denen sich andererseits aber die Frage stellt, ob im Sinn einer in der Figur sichtbar werdenden Idee mit ihnen auch semantisch etwas Bestimmtes bezeichnet wird. Der in Majuskeln und größter Schriftgröße gesetzte Hauptsatz „UN COUP DE DÉS [...] JAMAIS [...] N’ABOLIRA [...] LE HASARD“, der sich über die Doppelseiten 1, 2, 5, 9 verteilt, wird umspielt von einer Mehrzahl von Nebensätzen oder Nebenstimmen, untereinander differenziert nach insgesamt acht weiteren Schriftarten. Mallarmé hat in der *Préface* zu dem von ihm selbst noch veranlassten provisorischen Abdruck des Gedichts in der Zeitschrift *Cosmopolis* (1897) von dem Einfluss der Musik („de la Musique entendue au concert“) gesprochen, unter dem das Gedicht entstanden sei.⁴³ Aber die Betonung, die im Druckbild die Materialität und die raumhafte Anordnung der Signifikanten erhalten, erlaubt es, das Gedicht auch durch Metaphern aus dem Bereich des Tanzes zu beschreiben und es mit Mallarmés Schriften zum Ballett in engen Zusammenhang zu bringen. Das Vorwort weist darauf hin, dass die leere Fläche, die für gewöhnlich einen Gedichtkörper umgibt, hier den Text gleichsam durchsetze:

Les ‘blancs’ en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu’un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse.⁴⁴

Die Verräumlichung der Schrift erfordert zugleich eine Verräumlichung der Lektüre („un espacement de la lecture“), da diese nunmehr das räumlich weit voneinander Entfernte buchstäblich zusammenlesen muss und zugleich der eindeutigen Führung durch einen Zeile für Zeile voranschreitenden Text entraten muss. Sofern die Leserichtung im *Coup de dés* nicht mehr eindeutig vorgegeben ist, gewinnen die Zeichen in ihrem Verhältnis zueinander, trotz ihrer Fixierung auf dem Papier, eine relative Beweglichkeit.⁴⁵ Auch hier wird die Lektüre darauf zie-

⁴³ Von der Musik heißt es: „[...] on en retrouve plusieurs moyens m’ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends.“ Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 392.

⁴⁴ Ebd., S. 391.

⁴⁵ Schmitz-Emans: Schrift und Abwesenheit, betont, dass Mallarmé „sich die ideale Lektüre als eine räumliche Bewegung in verschiedene Richtungen dachte“ (S. 183). In der Lektüre werde der Text allererst erschaffen: „Der ‘Coup de dés’, nicht linear zu lesen, sondern flächig, den Blick des Betrachters in unterschiedliche Richtungen lenkend und ablenkend, besitzt – gemessen an traditionell-linearen Texten –

len, in einem oszillatorischen Hin- und Her, die „subdivisions prismatiques de l’Idée“, von denen im Vorwort die Rede ist,⁴⁶ zu einem Ganzen, einer eigentlichen Figur, zu synthetisieren. Von welcher Idee her die über die Seiten verstreuten Bruchstücke zu einer Einheit zusammenschießen, ist dabei durchaus offen. Die Idee ist, wie stets bei Mallarmé, das zu Erratende.

Dass die Streuung der Wörter auf den verschiedenen Doppelseiten bisweilen schon rein äußerlich an konkrete Gestalten denken lässt, ist ein von Mallarmé bewusst kalkulierter Effekt. Dabei ist klar, dass eine definitive Bestimmung solcher Gestalten kaum zu leisten ist. Bald fühlt man sich an das Bild eines kenternenden Schiffes, bald an das des entfesselten Ozeans, bald an ein Sternbild erinnert. Nicht selten lässt ein- und dieselbe Signifikantenfiguration ganz unterschiedliche Dinge assoziieren. So hat man die Figuration der Doppelseite 3 statt als untergehendes Schiff auch als Tintenfass mit Feder, die Figuration auf Doppelseite 4 statt als aufgewühltes Meer auch als Figur des vor dem Würfelwurf zögernden Meisters gedeutet usw.:⁴⁷

La fiction affleurerà et se dissipera, vite, d’après la mobilité de l’écrit, autour des arrêts fragmentaires d’une phrase capitale dès le titre introduite et continuée.⁴⁸

Viele Auslegungen sind möglich. Stets aber werden die Assoziationen von dem gesteuert, wovon im Text inhaltlich die Rede ist. So wie im Ballett die abstrakten Figurationen der Tänzerin von mimischen Elementen her eine gewisse Auslegung erfahren, so werden die Figurationen der Wörter im Text von dem her mit bestimmt, was die Wörter der Sache nach repräsentieren. Die Prinzipien von Figuration und Repräsentation stehen auch hier in Wechselwirkung. Obwohl Mallarmé die figurativen Potentiale der Sprache entfesselt wie kaum ein Autor vor ihm, erkennt er deutlich, dass das Prinzip der Figuration nicht verabsolutiert werden darf. Die Figurationen der Musik etwa gelten ihm als „vain, si le langage, par la retrempe et l’essor purifiants du chant, n’y confère un sens“.⁴⁹ Auf die Bezeichnungsfunktion der Sprache kann deshalb nicht verzichtet werden.

1893, sieben Jahre nach Mallarmés erster Ballettbesprechung, die einen überwiegend kritischen Tenor trug, sieht Mallarmé in Paris die Darbietungen der Amerikanerin Loïe Fuller, die mit ihren Schleiertänzen zur Begründerin einer ganz neuen Ästhetik des freien Tanzes jenseits der Konventionen des klassischen

keine eindeutige Gestalt. Seine Schriftelemente sind beweglich.“ (S. 181) „Im Grunde ist der ‘Coup de dés’ weniger ein einziger und feststehender Text als eine Vielzahl virtueller Texte“ (S. 182).

⁴⁶ Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 391.

⁴⁷ Vgl. Cohn: *L’Œuvre de Mallarmé*, S. 35 sowie den Kommentar zur Ausgabe: Mallarmé: *Gedichte*, Französisch und Deutsch, S. 425.

⁴⁸ Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 391.

⁴⁹ Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. II, S. 69 (*La Musique et les Lettres*).

Balletts geworden ist.⁵⁰ Viele der von Mallarmés früher Tanzstudie zum Ausdruck gebrachten Erwartungen an den Tanz scheinen nun in Erfüllung zu gehen.⁵¹ Das abstrakte Spiel rhythmisch bewegter Stoffe, die die Tänzerin mit Hilfe von Bambusstäben um ihren Körper schwingt, schafft Figurationen, die von einer ähnlichen Offenheit der Deutung sind wie die Signifikantenfigurationen im *Coup de dés*. „Visions sitôt éparses que sues“ sieht Mallarmé durch die Schleierbewegungen ausgelöst.⁵² Der Gedanke der aufblühenden und rasch wieder verfliegenden Fiktion aus dem Vorwort zum *Coup de dés* scheint hier bereits vorweggenommen. Dass der Schleier zudem eine alte Metapher der Dichtung ist, mag für den Dichter einen zusätzlichen Reiz bedeutet haben. Vielleicht nicht zufällig erinnern manche Doppelseiten des letzten Mallarmé-Gedichts mit ihren Umrissen auch sehr direkt an die von Loïe Fuller getanzten Gebilde.

Man darf vermuten, dass Mallarmé durch seine Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Tanz nicht nur zu einem neuartigen Verständnis von Poesie gelangt ist, sondern auch zu manchen seiner poetischen Neuerungen ermutigt worden ist. Die theoretische Vorstellung des Tanzes als einer Art Poesie, der Poesie als einer Art Tanz scheint sehr unmittelbar seine eigene Dichtungspraxis bestimmt zu haben. Der Eigenwert, den im Spätwerk die Materialität der Schrift gewinnt, die Entschiedenheit, mit der hier vom Raum als Mittel des poetischen Ausdrucks Gebrauch gemacht wird, oder die Radikalität, mit der schließlich das schriftlich Fixierte wieder zu dynamisieren gesucht wird – all dies deutet darauf hin, dass Mallarmés Beschäftigung mit dem Tanz auch in seiner im engeren Sinn poetischen Produktion keineswegs folgenlos geblieben ist. Indem er den Tanz zu einem Modell der Poesie erhebt, unterwirft er den poetischen Text auf eine bislang unbekannte Weise dem Prinzip abstrakter Figuration. Jedoch erkennt er auch, dass, wenn es in der Kunst um mehr gehen soll als ein bloß ornamentales Zusammenspiel bedeutungsfreier Zeichen, der figurativ gestaltete Text wie der Tanz auf das Prinzip der Repräsentation angewiesen bleibt. Der Tanz erscheint als ein Vorbild der Dichtkunst nur, wenn er eine semantische Qualität nicht völlig abstreift. Unter dieser Voraussetzung aber verspricht die mit einer Verstärkung des Figurationsprinzips einhergehende Orientierung am Tanz für die Poesie eine Steigerung ihrer Poetizität, die dort, wo allein das Prinzip der Repräsentation herrscht, nach Mallarmé verschenkt wird, weil der Einbildungskraft keine Spielräume bleiben. Dies ist gegen mögliche Missverständnisse festzuhalten: Sofern der Tanz als Inbegriff des Poetischen erscheint, bedeutet die Ausrichtung an ihm für die Poesie keine Ablenkung von ihrer eigenen Natur, im Gegenteil. Der Poesie, die sich den Tanz zum Vorbild nimmt, geht es nur um sich selbst.

⁵⁰ Vgl. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, bes. S. 88f. und 332ff.; Birnie Danzker (Hrsg.): *Loïe Fuller; Ducrey: Corps et graphies*, bes. S. 431ff.

⁵¹ Dies meint auch Gumpert: *Die Rede vom Tanz*, S. 164.

⁵² Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. II, S. 176 (*Autre étude de la danse*).

Literaturhinweise

- Auerbach, Erich: *Figura*, in: *Archivum romanicum* 22 (1938), S. 436-489.
- Austin, Lloyd James: *Mallarmé on Music and Letters* (1959), in: ders.: *Poetic Principles and Practice. Occasional Papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry*, Cambridge 1987, S. 48-66.
- Birnie Danzker, Jo-Anne (Hrsg.): *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*, München/New York 1995.
- Becker, Claudia: *Über-Gänge in Tanzschritten*, in: *Anfänge und Übergänge*, hrsg. von Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans, Essen 2003, S. 227-245.
- Bernard, Suzanne: *Mallarmé et la musique*, Paris 1959.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren in der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995.
- Brandstetter, Gabriele/Peters, Sibylle (Hrsg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002.
- Buschmeier, Matthias/ Dembeck, Till (Hrsg.): *Textbewegungen 1800/1900*, Würzburg 2007.
- Cohn, Robert G.: *L'Œuvre de Mallarmé. 'Un coup de dés'*, Paris 1951.
- Ducrey, Guy: *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris 1996.
- Eckel, Winfried: *Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry*, in: *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf/Zürich 1999, S. 236-259.
- Gumpert, Gregor: *Die Rede vom Tanz – Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*, München 1994.
- Hegel, G.W.F.: *Werke in zwanzig Bänden*. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970.
- Hertel, Ralf: *Tanztexte und Texttänze. Der Tanz im Gedicht der europäischen Moderne*, Eggingen 2002.
- Humphrey, Nicolas S.: *Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche. Dance as Metaphor and Rhetorical Imagery*, Baltimore 1987.
- Kramer-Lauff, Dietgard: *Tanz und Tänzerisches in Rilkes Lyrik*, München 1969.
- Lamy, Bernard: *De l'Art de Parler* (1675). Zusammen mit der deutschen Übersetzung von J. Chr. Messerschmidt (1753) und einem einleitenden Essay von Rudolf Behrens hrsg. von Ernestpeter Ruhe, München 1980.
- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal*, Bd. I: Paris 1998, Bd. II: Paris 2003 (Pléiade).
- Mallarmé, Stéphane: *Gedichte, Französisch und Deutsch*, übers. und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel, Gerlingen 1993.
- Mallarmé, Stéphane: *Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie 1872-1898*, Édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris 1995.
- Massias, Sylvia: *Mallarmé et la danse*, in: *Mallarmé 1842-1898. Un destin d'écriture*, Sous la direction d'Yves Peyré, Paris 1998, S. 137-143.

- Menninghaus, Winfried: Dichtung als Tanz – Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung, in: *Comparatio* 1991, S. 129-150.
- Montandon, Alain (Hrsg.): *Écrire la danse*, Clermond-Ferrand 1999.
- Müller Farguel, Roger W.: Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller – Kleist – Heine – Nietzsche, München 1995.
- Nietzsche, Friedrich: Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967ff.
- Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München, Bd. I-II: München/Wien 1978.
- Paxton, Norman: *The Development of Mallarmé's Prose Style*, Genf 1968.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutio oratoria/ Ausbildung des Redners*. Hrsg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Bde, 2. Aufl., Darmstadt 1988.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002.
- Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Ernst Zinn, Frankfurt a.M. 1955ff.
- Ruprecht, Lucia: Tanz und Text bei Stéphane Mallarmé, in: *Komparatistik. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 1998, S. 37-63.
- Schmitz-Emans, Monika: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, München 1995.
- Steland, Dieter: *Dialektische Gedanken in Stéphane Mallarmés 'Divagations'*, München 1965.
- Sträßner, Matthias: *Tanz-Meister und Dichter. Literatur-Geschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre: Lessing, Wieland, Goethe, Schiller*, Berlin 1994.
- Striedter, Jurij: *Die Fragmente des Novalis als Präfiguration seiner Dichtung*, München 1985 (Druck der masch. Diss. von 1953).
- Vaerenbergh, Leona van: *Tanz und Tanzbewegung. Ein Beitrag zur Deutung deutscher Lyrik von der Dekadenz bis zum Frühexpressionismus*, Frankfurt a.M. u.a. 1991.
- Vajda, György M.: *Ut pictura poesis – ut musica poesis*, in: *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820*, hrsg. von Horst Albert Glaser und György M. Vajda, Amsterdam 2001, S. 475-488.
- Valéry, Paul: *Œuvres. Édition établie et annotée par Jean Hytier*, Bd. I: Paris 1957, Bd. II: Paris 1960 (Pléiade).
- Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta 1999.