



Übersetzung

Yves Bonnefoy, *Tombeau de Stéphane Mallarmé*
Übersetzung und Kommentar. Die gestirnte Schrift
und der Engel der Photographie

Giulia Agostini

HeLix 1 (2009), S. 140-156.

Yves Bonnefoy, *Tombeau de Stéphane Mallarmé*

Übersetzung und Kommentar. Die gestirnte Schrift
und der Engel der Photographie

Giulia Agostini

On pourrait jeter aux vents les cendres des morts, céder
au vœu de nature, achever la ruine de ce qui fut. Voici
avec la tombe et dans cet éclatement de la mort qu'un
même geste dit l'absence et y maintient une vie.

(Yves Bonnefoy, „Les tombeaux de Ravenne“)

TOMBEAU DE STÉPHANE MALLARMÉ

Sa voile soit sa tombe, puisqu'il n'y eut
Aucun souffle sur terre pour convaincre
La yole de sa voix de dire non
Au fleuve, qui l'appelait dans sa lumière.

De Hugo, disait-il, le plus beau vers:
« Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées »,
L'eau à quoi rien n'ajoute ni ne prend
Se fait le feu, et ce feu le subjugue.

Nous le voyons là-bas, indistinct, agiter
À la proue de sa barque qui se dissipe
Ce que des yeux d'ici ne comprennent pas.

Est-ce comme cela que l'on meurt? Et à qui
Parle-t-il? Et que reste-t-il de lui, la nuit tombée?
Cette écharpe de deux couleurs, creusant le fleuve.

GRABMAL VON STÉPHANE MALLARMÉ

Möge sein Segel Grab ihm sein, denn nicht
 Ein Windhauch der Welt konnte die Jolle
 Seiner Stimme dazu bewegen, Dem Fluss,
 der ihn in sein Licht rief, zu widerstehen.

Hugos schönster Vers, so sagte er, sei:
 „Die Sonne ist heute abend in den Wolken untergegangen“ –
 Nichts mehrt noch mindert je das Wasser,
 das in Flammen aufgeht, und diese Flammen bezwingen ihn.

Unschärf sehen wir ihn dort hinten, in seinem Tun
 Am Bug des Bootes, das sich auflöst
 Dem Blick von hier nicht begreiflich.

Stirbt man auf diese Weise? Und mit wem
 Spricht er? Und was bleibt von ihm, nach Einbruch der Nacht?
 Diese zweifarbene Schärpe, höhlend den Fluss.

Wie eine ganze Reihe Mallarmé huldigender Dichter (Dujardin, Valéry, de Régnier u.a.¹), evoziert auch Bonnefoy in seinem Grabgedicht „Tombeau de Stéphane Mallarmé“ zunächst das Bild des in seinem Segelboot – „fluide yole à jamais littéraire“² – über die Seine bei Valvins gleitenden Mallarmé. Doch Bonnefoys Gedicht erschöpft sich nicht in der Evokation dieses beinahe schon stereotypen Erinnerungsbildes des Dichters, das auch Mallarmé selbst in autobiographischer Absicht von sich zeichnet – „Simple promeneur en yoles d’acajou, mais voilier avec furie, très-fier de sa flottille“.³ Vielmehr wird es von einer ganzen Reihe weiterer Mallarméscher Verfahren und Topoi, bis zur Verwendung Mallarmé heraufbeschwörender Vokabeln (so etwa die

¹ „Bien des mémorialistes d’occasion [...] nous ont laissé l’évocation du poète glissant en yole sur la Seine, maniant « la voile mobile rectangulaire et blanche qui lui rappelait, comme il disait avec un sourire et le doigt levé vers elle, «la page sur quoi on écrit»“. So MARCHAL, *La religion de Mallarmé*, S. 335, der hier selbst de Régnier (*Figures et caractères*, 1901, S. 122) zitiert. Vgl. hierzu auch LLOYD, „Écrire Mallarmé: la parodie et le pastiche en tant que miroir linguistique“.

² So V. 3 aus Valérys Sonett „Valvins“ [1897], in: VALÉRY, *Œuvres*, Bd. 1, S. 85.

³ „Lettre autobiographique à Verlaine“, in: MALLARME, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 790. Auch die Situation des „Ich“ aus „Le nénuphar blanc“, einem seiner späten, poetologisch überaus bedeutsamen Prosagedichte, erinnert an diese Fahrten *en yole* auf der Seine in Valvins. Vgl. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 98-101.

Signalwirkung von *yole*, *aucun* und *rien*,⁴ sowie *creusant* und auch *agiter*, auf die wir später zurückkommen) bestimmt: dem anfänglichen Bild der dichterischen Navigation folgt das Motiv des Sonnenuntergangs in der zweiten Strophe; dem Bild des aus der Ferne beobachteten Schiffbruchs der dritten Strophe folgen schließlich die Fragen nach dem Tod, dem Verschwinden und Schweigen, sowie die Vorstellung vom ‚Treibgut‘ als ‚Spur‘ in der letzten Strophe. Doch erst vor dem Hintergrund der Mallarméschen Grabgedichte erhalten diese Bilder ihre Bedeutung, und schon ein erster Blick lässt das Gedicht vor dem Horizont des umfangreichen Œuvres Mallarméscher Huldigungstexte in Vers und Prosa⁵ aufscheinen. Bonnefoys „Tombeau de Stéphane Mallarmé“ nimmt bereits im Titel Bezug auf die *Tombeaux* Mallarmés, was zudem durch die Verwendung, oder vielmehr die Evokation der Form des Sonetts bestätigt wird. Doch indem Bonnefoy das Formgefüge Mallarmés zitiert, weicht er zugleich von diesem ab: Er verzichtet in seinem Titel auf den bei Mallarmé gängigen bestimmten Artikel (wie in „Le tombeau d’Edgar Poe“ und „Le tombeau de Charles Baudelaire“), und scheint damit vielmehr *ein* Grabmahl als *einen* Ort der Präsenz Mallarmés unter anderen errichten zu wollen; zudem nennt er, anders als in den Mallarméschen *Tombeaux* und *Hommages*, den Namen Mallarmés nur im Titel, gleichsam auf der Schwelle des Gedichts, nicht mehr jedoch im Gedicht selbst, was bereits ein Hinweis auf das dort inszenierte Verschwinden des Dichters sein mag. Formal bedient sich Bonnefoy außerdem nur des strophischen Gerüsts eines Sonetts (das bedeutet hier: Reimverzicht und freie Verse) und lässt damit gleichsam seine bloße Hülle als mehr oder weniger vage Erinnerung an eine der bevorzugten Gedichtformen Mallarmés erscheinen.

Der Wahrung des strophischen Sonett-Aufbaus entspricht auf inhaltlicher Ebene zunächst der Wechsel der Perspektive zwischen den Pseudo-Quartetten und Terzetten;

⁴ Beide Pronomina sind in Mallarmés etymologisierendem Gebrauch potenziell auch positiv, sie oszillieren sozusagen zwischen Negativität und Positivität. RANCIÈRE, *La politique de la sirène*, S. 39f. erinnert an diese Besonderheit: „*Rien* tout comme *autant* appartient à la singulière famille de ces pronoms négatifs qui, employés seuls, peuvent, au gré du locuteur, conserver l’ombre du négatif ou, à l’inverse, reprendre leur valeur positive: rien, *rem*, quelque chose, une chose perpétuellement prise, comme Hamlet, entre l’être et le non-être.“

⁵ In Versen: die ausschließlich den Dichtern vorbehaltenen *Tombeaux* (für Gautier: „Toast funèbre“, Poe, Baudelaire und Verlaine), sowie die Wagner und Puvis de Chavannes gewidmeten *Hommages* und das Jubiläums-Sonett « Au seul souci de voyager », Hommage an den Seefahrer Vasco da Gama, der *Poésies*. Alle in MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1.

In Prosa: *Quelques médailles et portraits en pied* (für Villiers de l’Isle Adam, Verlaine, Rimbaud, Laurent Tailhade, Beckford, Tennyson, Banville, Poe, Whistler, Manet und Berthe Morisot) und das frühe, Gautier, Baudelaire und Banville geltende Prosagedicht-Triptychon „Symphonie littéraire“. Beide in MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 113-152 und 281-284.

doch handelt es sich hier vielmehr um einen gleitenden Übergang. Im ersten Quartett wird durch den einleitenden Optativ⁶ die Situation der Grabrede etabliert, die den Toten im Modus der Erinnerung mittels der Vergangenheitstempora des *passé simple* und des *imparfait* zu vergegenwärtigen sucht. Hierbei wird durch einige seiner, auch in poetologischer Hinsicht, bevorzugten Bilder und Motive – das Segel, immer auch Metapher des weißen Blattes Papier,⁷ den Windhauch⁸ und die Bootsfahrt auf dem Fluss⁹ – das Bild der dichterischen Navigation Mallarmés entworfen. Vermittelt durch das Zitat des Hugo-Verses¹⁰ scheint im zweiten Quartett ein weiteres der großen Themen Mallarmés, das *drame solaire*,¹¹ „la Tragédie de la Nature“,¹² der Sonnenuntergang als *désastre* – gerade auch in der etymologischen Lesart der Privation und „Nichtung“ als Un-Stern – auf. Das Tempus des *passé composé* aus dem Hugo-

⁶ Vgl. zum optativischen Gestus bei Mallarmé selbst „Toast funèbre“ (V. 11) und „Le tombeau d’Edgar Poe“ (V. 13) (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 27 und 38).

⁷ Vgl. zu *voile* „SALUT“ (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 4): „toile“ (V. 14) ist polysem und ist im Kontext des Gedichts in der Bedeutung von „Segel“, „weißer Seite“ und selbst „Tischtuch“ des Dichter-Banketts (dessen Trinkspruch das Gedicht als Gelegenheitsgedicht zunächst ist, vgl. Marchals Kommentar, ebd., S. 1145f.) wirksam. In Bonnefoys Grabgedicht wird mit der Festlegung auf das „Segel“ dagegen zunächst ein Effekt der Disambiguierung erzielt; spätestens in der zweiten Lektüre wird jedoch eine „SALUT“ vergleichbare Polysemie geschaffen: Wie dort erscheint hier die Schifffahrt als Metapher der Dichtung.

Auch die in V. 10 genannte Position Mallarmés am Bug des Bootes (*proue*) weist auf „SALUT“, wo sich Mallarmé selbst hingegen an das Heck („poupe“, V. 6) des Schiffes zurückzieht. Bonnefoy sieht Mallarmé also nicht in der Position des Zurückgezogenen, der den anderen Dichtern vorne Platz macht, sondern vorne, gleichsam die Position der Avantgarde, des in die Zukunft Weisenden einnehmend.

⁸ Vgl. zu *souffle* etwa „Brise marine“, sowie „L’Après-midi d’un faune“: V. 13 „brise du jour“, V. 21f. „souffle artificiel/De l’inspiration“ (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 15 und 23).

⁹ *Fleuve* hat hier auch die metaphorische Bedeutung von *vers* und Dichtung, wie erst aus der zweiten Lektüre deutlich wird. Hier sei an den Ruf der Verlockung einer fernen „exotique nature“ aus „Brise marine“ (V. 10) und eine ihrer späten Wandlungen, das „Paphos“ aus „*Mes bouquins refermés...*“ (V. 1) erinnert, das den „paysage faux“ (V. 8) der Dichtung bezeichnet. (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 15 und 44).

¹⁰ Es handelt sich bei diesem Hugo-Vers um den Eingangsvers des sechsten Gedichtes der Gruppe „Soleils couchants“ in *Les Feuilles d’automne* aus dem Jahr 1831 (HUGO, *Œuvres poétiques*, Bd. 1, S. 789). Im Zentrum dieses Gedichtes steht die Thematik der Zeit und der Vergänglichkeit, wobei der beständigen Erneuerung der Natur das Ephemere der menschlichen Existenz gegenübergestellt wird. Bonnefoy schreibt Mallarmé diese Aussage zu, wie auch die Vorliebe für genau diesen Hugo-Vers. Briefe Mallarmés belegen hingegen seine Bewunderung Victor Hugos als „notre maître à tous“ (MALLARMÉ, *Correspondance*, Bd. 5, S. 196). Umso mehr mag es erstaunen, dass Mallarmé Hugo kein eigentliches *Tombeau* widmete. Bezeichnend ist jedoch eine Passage aus *Crise de vers*, Verneigung vor Hugo („il était le vers personnellement“, MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 205) und gleichsam implizite Huldigung, die seinen Tod in Anspielung auf das Matthäus-Evangelium (dem Riss des Schleiens im Tempel nach Jesu Tod, auf den Mallarmé anspielt, geht bei Matthäus eine Sonnenfinsternis voraus) als wahre Götterdämmerung darstellt. In ähnlicher Weise scheint auch das erste Quartett der *Wagner-Hommage* (vgl. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 39f.) lesbar als Anspielung auf den Tod Hugos und damit ebenso wie in *Crise de vers* als Figur des Todes der Dichtung schlechthin (vgl. hierzu auch den Kommentar Marchals, ebd., S. 1197f.).

¹¹ Vgl. DAVIES, *Mallarmé et le drame solaire. Essai d’exégèse raisonné*.

¹² *Les Dieux antiques* (MALLARME, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 1504, 1461).

Vers bereitet hier bereits den Übergang in die präsentische Situation der beiden letzten Verse des zweiten Quartetts vor: Das anfängliche Moment des Erinnerns geht in Vers 7¹³ zunächst in eine Allgemeingültigkeit beanspruchende Feststellung über, in der ein weiteres Mallarmésches Motiv, die Erfahrung der Kontingenz als bloße tautologische Wahrheit des Universums,¹⁴ anklingt, und das in der einzig bleibenden Gewissheit des *Coup de dés* seinen Gipfel findet: „Rien n’aura eu lieu que le lieu“, wobei die potentielle Einschränkung dieses Satzes, „excepté peut-être une constellation“,¹⁵ auch für Bonnefoys Grabgedicht von Bedeutung ist, wie sich noch zeigen wird. Doch auch dieser Satz unerschütterlich anmutender Gleichförmigkeit wandelt sich augenblicklich in die Konkretetheit eines gegenwärtigen Geschehens in Vers 8, der plötzlichen Vergegenwärtigung Mallarmés, wobei die Verwandlung des Wassers in Feuer als formale Reminiszenz an Mallarmés „impressionistische“ Poetik des Effekts¹⁶ das Thema des Sonnenuntergangs als *désastre* neuerlich aufnimmt. Die Vorstellung der Bezwingung oder Unterwerfung (*subjugue*) expliziert das Thema des Schiffbruchs, das bereits im anfänglichen Bild der Navigation und insbesondere in der Vorstellung vom Segel als Grab anklang, wobei das Präfix *sub-* die Niederlage als Untergang in seiner konkreten Gestalt hervorruft. *Ex negativo* erinnert diese tödliche Niederlage wiederum an die siegreiche Flucht aus „*Victorieusement fui...*“: „Victorieusement fui le suicide beau/Tison de gloire, sang par écume, or, tempête/Ô rire si là-bas une pourpre s’apprête/A ne tendre royal que mon absent tombeau.“¹⁷ Das *absent tombeau (couchant*

¹³ Der Vers erinnert in seiner Gesamtheit an V. 12 aus „*Quand l’ombre menaçait...*“ der *Poésies*: „L’espace à soi pareil qu’il s’accroisse ou se nie“ (MALLARME, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 36), wie auch an das „non davantage ni moins“ des *Coup de dés* (ebd., S. 382).

¹⁴ Vgl. Marchals Kommentar in MALLARME, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 1317.

¹⁵ *Un coup de dés* (MALLARME, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 363-387, hier 384-387).

¹⁶ Vgl. die berühmte Passage des Briefes an Henri Cazalis von 1864: „[...] j’invente une langue qui doit nécessairement jaillir d’une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: *Peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit.*“ (MALLARMÉ, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, S. 206).

¹⁷ So das erste Quartett von „*Victorieusement fui...*“ (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 37); hier wird auch die soeben genannte Poetik des Effekts ästhetisch erfahrbar: „Tison de gloire, sang par écume, or, tempête“ (V. 2) – das Wasser selbst geht im Licht der untergehenden Sonne, „suicide beau“ (V. 1), gleichsam in Flammen auf.

In einer früheren Fassung des Gedichtes steht anstelle von „suicide“ noch „désastre“ (vgl. diese erste Fassung ebd., S. 131, sowie Marchals Kommentar, S. 1187f.), womit die bereits erwähnte Vorstellung Mallarmés vom Sonnenuntergang als „Un-Stern“ zum Ausdruck kommt. Bonnefoy erläutert die spätere Version des „suicide“ wie folgt: „... l’astre dans ses nuées étant l’image du poète qui meurt au monde mais pour le transmuier en beauté.“ (BONNEFOY, „L’or du futile“, S. 24).

– *désastre*) entsteht hier aus der Überblendung von Brand und Schiffbruch¹⁸. Es ist das abwesende Grab des Sprechers, das die Möglichkeit seiner Anwesenheit, ja seine Ahnung bereits in sich birgt, wie die deutsche Übersetzung Carl Fischers „mei[n] nochnicht Grab“¹⁹ eindringlich zum Ausdruck bringt. Dieses „nochnicht Grab“ findet in Bonnefoys Grabgedicht für Mallarmé nun seinen Ort: Einige Verse später, gleichsam ‚nach Einbruch der Nacht‘ – und in „*la nuit tombée*“ (V. 13) erklingt wieder das *Tombeau* des Titels – tritt die Drohung der *fatale loi* aus „*Quand l'ombre menaçait...*“²⁰ ein, die die Unentrinnbarkeit der Zeit, der Nacht und des Todes bezeichnet.

Das wiederum Mallarmésche Geschehen – Schiffbruch und Untergang – wird nun im ersten Terzett aus der gewissermaßen photographischen²¹, räumlich wie zeitlich distanzierten, Perspektive eines den Leser einschließenden, gänzlich unverständigen²² Kollektivs (*nous*) verfolgt.²³ Ohne das zuvor beobachtete Geschehen in seiner Gewissheit vollends zurückzunehmen,²⁴ kehrt die letzte Strophe schließlich auch wieder

¹⁸ Ebenso „Or“: „... les somptuosités pareilles au vaisseau qui enfonce, ne se rend et fête ciel et eau de son incendie.“ (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 245).

¹⁹ MALLARMÉ, *Sämtliche Dichtungen*, S. 101.

²⁰ V.1 (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 36). Hier wird auch das Thema der vergehenden Zeit aus dem Hugo-Vers wiederaufgenommen.

²¹ Auch *indistinct* (V. 9) weist auf die photographische Unschärfe und Verschwommenheit; es ist die erste Ankündigung des Verschwindens, von der Auflösung (*se dissipe*, V. 10), dem allmählichen Sinken des Bootes bis zum Schlussbild des Treibgutes auf der Wasseroberfläche, das einzig vom Schiffbruch übrig bleibt.

²² Zum Einen handelt es sich hier wohl um den Topos des unverstandenen Dichters, wie er im Kontext der Mallarméschen *Tombeaux* nicht überrascht (vgl. etwa das *Poe-Tombeau*), zum anderen um eine Reminiszenz an den *Coup de dés*: „... secret qu'il détient“ (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 373). Auch in „*L'acte et le lieu de la poésie*“ äußert sich Bonnefoy zu Mallarmé: „... ne doutons pas qu'il soit le plus près qu'il se peut des portes qui se dérobent.“ (*L'Improbable et autres essais*, S. 132).

²³ Vgl. auch die diffuse Photographie *Stéphane Mallarmé dans sa barque à Valvins* (Abb. 1). Es handelt sich hierbei um eine anonyme Photographie von 1896, die möglicherweise von Julie Manet aufgenommen wurde. Das in einer Privatsammlung befindliche Original misst 8×10cm. Vgl. ABÉLÈS/PEYRÉ, „Catalogue“, *notice* 302, S. 185. Die Abbildung der Photographie findet sich (zufällig?) in Bonnefoys Beitrag („*Igitur et le photographe*“, S. 76) zum von Yves Peyré herausgegebenen Band.

²⁴ *Et à qui/Parle-t-il?* (V. 12f.) Durch das Enjambement und die *rejet*-Position von *Parle-t-il?* am Versanfang wird eine doppelte Frage aufgeworfen: „Mit wem/Spricht er?“ und „Spricht er (überhaupt)?“, womit das Thema des Schweigens anklingt (vgl. auch „*A la nue accablante...*“). Dies mutet wie eine Inszenierung der berühmten „*disparition élocutoire du poète*“ aus *Crise de vers* an (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 211). Interessante Überlegungen zum Enjambement in Bonnefoys Lyrik finden sich bei NANCY, „*Nécessité du sens*“, S. 48f.: „Passer à la ligne lorsque rien de matériel (bord de la page) ni de discursif (ordre des raisons) n'en a commandé la nécessité. Et pourtant, passage sans arbitraire. Passage à la ligne qui est comme à l'écoute, ou à l'affût, d'une tout autre nécessité: celle de défaire le sens. [...] il ne suffit pas de couper: encore faut-il couper au bon moment, au bon endroit, à la bonne mesure. Mais d'autre part il n'y a pas de mesure pour cette mesure, pas d'étalon ni de modèle. C'est plutôt comme si la coupe devait être chaque fois sa propre mesure [...] – et pourtant, mesure et cadence, battement et syncope de ce qui s'ajuste ainsi, mais qui, pour s'ajuster, se donne justement le jeu et l'intervalle entier du *versus*: dévers et revers du sens. Sans doute, la *coupe* elle-même est nécessairement, nécessairement

zur Ausgangssituation zurück. Denn die Antwort auf die (wohl ihrem Gehalt, keineswegs jedoch ihrer expliziten Formulierung nach Mallarmé verpflichtete) direkte Frage²⁵ nach einer etwaigen Spur dieses Schiffbruchs und dieses Verschwindens motiviert den Optativ des ersten Verses neu: die Schärpe (*écharpe*) nimmt nun die Stelle des Segels (*voile*) ein, ja erfährt eine Wandlung, die dem Mallarméschen Verfahren des Gleitens „vom Gegebenen ins Unvertraute, von der Nähe in eine poetische Ferne“²⁶ entspricht. Angesichts dieses Gleitens der Bilder und des Sinnes ist das Gedicht gleichsam ein *sonnet en rêve*, das wie Bonnefoys Prosastücke, die *récits en rêve*²⁷ – unter Berufung auf die andere Logik und Luzidität des Traumes – seinem eigenen Gesetz folgt und in der Metapher des Traums zu sich findet.²⁸ Auf diese Weise entsteht das Bild vom ‚Treibgut‘ des Schlussverses vor unseren Augen wie in der schwebenden Gewissheit des Träumenden; es ist das Bild eines „homme au rêve habitué“,²⁹ eines „rêveur (au sens mallarméen)“,³⁰ dem das in steter Bewegung begriffene sinnlich Wahrgenommene zu einer unerschöpflichen Präsenz gerinnt: ‚Diese zweifarbene Schärpe, höhlend den Fluss‘.³¹

Das Partizip Präsens *creusant* lässt das Bild der Gischtspur in ihrer unablässigen Bewegung entstehen, verweist darüber hinaus jedoch auch auf eine der berühmten

double. Elle sépare et elle réunit ou recueille à la fois, de même qu'une coupe est une incision, une section, aussi bien qu'un vase.“

²⁵ *Et que reste-t-il de lui?* (V. 13) Auch diese Frage nach dem Rest erinnert an *Crise de vers*, an die Vorstellung von der „presque disparition vibratoire“ (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 259), die in Bonnefoys Grabgedicht das ‚Fast-Verschwinden‘ Mallarmés selbst bezeichnet. Denn *presque* bedeutet immer einen Rest. Vgl. hierzu auch AGOSTI, „« Je dis: une fleur! » – L'idée de la nature et de l'art chez Mallarmé“. Vgl. weiterhin BOWIE, „The question of *Un Coup de dés*“ zur Mallarméschen Taktik der Aufhebung der Frage.

²⁶ Vgl. STIERLE, „Hölderlin, Mallarmé und die Identität des Gedichts. Bemerkungen zu « A la nue accablante »“, S. 15 zu dieser Form der *transposition*, der Metapher als einer Art „Gleitmetapher“ am Beispiel von „A la nue accablante...“, wo sich die Spur der Gischt („écume“) in die des weißen Haars auf der Meeresoberfläche („si blanc cheveu qui traîne“) verwandelt.

²⁷ Vgl. BONNEFOY, *Rue Traversière et autres récits en rêve*.

²⁸ Vgl. John E. Jacksons „Postface“ zu Bonnefoys *Rue Traversière*, ebd., S. 212: „Bonneyfoy désigne vraisemblablement par la métaphore du rêve un mode ou un régime de glissement du sens qu'il s'agirait de distinguer du régime conceptuel ou des modes narratifs plus traditionnels.“

²⁹ „Un homme au rêve habitué, vient ici parler d'un autre, qui est mort.“ So lautet der berühmte Satz, mit dem Mallarmé seine *oraison funèbre* für Villiers de l'Isle-Adam beginnt, jenem Vortrag, den er im Februar 1890 in Brüssel hielt (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 23). Bonnefoy tritt hier nun an die Stelle Mallarmés.

³⁰ „Sept feux“ (BONNEFOY, *L'Improbable et autres essais*, S. 341).

³¹ In „Les tombeaux de Ravenne“ heißt es: „L'objet sensible est présence. Il se distingue du conceptuel avant tout par un acte, c'est la présence.“ (BONNEFOY, *L'Improbable et autres essais*, S. 26). Die ‚zweifarbene Schärpe, höhlend den Fluss‘ erinnert auch an jenes andere Treibgut, an das „si blanc cheveu qui traîne“ (V. 12) aus „A la nue accablante...“ (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 44), das späte, „dunkle“ Sonett, das auch als Drama der Zeit und Vergänglichkeit lesbar ist (vgl. nochmals STIERLE, „Hölderlin, Mallarmé und die Identität des Gedichts. Bemerkungen zu « A la nue accablante »“).

Briefpassagen Mallarmés vom April 1866, in der er die folgenschwere Entdeckung seiner zermürbenden Arbeit am Vers beschreibt:

[...] en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant [...], et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, [...] et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre, La Gloire du Mensonge, ou le Glorieux Mensonge. Je chanterai en désespéré!³²

Wie aus der neuerlichen Lektüre, die die Kopräsenz aller Elemente erst ermöglicht, hervorgeht, stellt dieser Zitatsplitter (*creusant*) damit nicht allein den Schlussvers, sondern das Grabgedicht in seiner Gesamtheit in einen poetologischen Horizont. Und auch das unbegreifliche ‚Tun‘ des Schiffbrüchigen aus dem ersten Terzett erhellt sich erst hier: Sein *agiter*, in dem die „agitation solennelle par l'air/De paroles“³³ des Dichters mitklingt (die – als Sprachmagie – der Vergänglichkeit trotzt und emphatische Antwort auf die Frage „Est-il de ce destin rien qui demeure, non?“³⁴ ist), weist bereits auf sein Verschwinden im Werk. Doch das Bild der Schärpe des Dichters als letzter Rest des Schiffbruchs und Untergangs ist im Kontext des Gedichts fremd, es ist ein unerwartetes, beinahe photographisches Detail, das die „photographische“ Perspektive auf den Schiffbruch des ersten Terzetts wieder aufzugreifen scheint. Mehr noch: es scheint aus der Betrachtung – oder auch dem *studium*, in Barthes' Terminologie – von Nadars berühmter Photographie *Mallarmé au châle*³⁵ herausgelöst; als ein solches

³² MALLARMÉ, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, S. 297f. Vgl. auch die nächtliche Mühsal des lyrischen Ich als Figur des Dichters in „*Las de l'amer repos...*“, V. 4f.: „plus las sept fois du pacte dur/De creuser par veillée une fosse nouvelle“ (MALLARME, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 12).

³³ „Toast funèbre“, V. 43f. (MALLARME, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 28).

³⁴ V. 36. Rose und Lilie wandeln sich im Folgenden in „pourpre ivre“ und „grand calice clair“ (V. 44), sind nunmehr „ces fleurs dont nulle ne se fane“ (V. 46, ebd., S. 28). Vgl. auch die Blumen der Insel „que l'air charge/De vue et non de visions“ (V. 21f.) aus „Prose (pour des Esseintes)“ (ebd., S. 29): „Telles, immenses, que chacune/Ordinairement se para/D'un lucide contour, lacune/Qui des jardins la sépara.“ (V. 21-28), wie auch die berühmte „absente de tous bouquets“ aus *Crise de vers* (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 213). Vgl. hierzu außerdem STAROBINSKI, „Sur quelques apparitions de fleurs“. Als ein weiteres, magisches ‚Tun‘ des Dichters, nun als Schiffbrüchigem, vgl. den ‚Wurf‘ des *maître* im *Coup de dés*: „lancé... du fond d'un naufrage...“, „fantôme d'un geste“ (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 369, 374).

³⁵ Vgl. Abb. 2. Diese Photographie befindet sich in Paris in der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Das Original misst 18,5×25cm. Vgl. ABÉLÈS/PEYRÉ, „Catalogue“, *notice* 290, S.185.

„détail infini de l’image photographique – ce hasard mis à nu“³⁶ entspricht die „zweifarbene Schärpe“ ganz dem *punctum* der Photographie im Sinne Barthes’:

Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l’appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c’est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).³⁷

Für Bonnefoy ist der *punctum* dieser Photographie das an sich unbedeutende und private Detail, die Schärpe, – und für Mallarmé als den (Gelegenheits-)Dichter der *Éventails*,³⁸ jener Fächer-Gedichte, die eine ganze Poetik in sich bergen, scheint dieses Accessoire ein treffendes Emblem darzustellen. Darüberhinaus ist dieses Detail auch der Fluchtpunkt des „Tombeau de Stéphane Mallarmé“, an dem die Photographie Nadars und die Spur der dichterischen Schifffahrt, das Bild des Treibgutes – vom Segel (V. 1) zur Schärpe (V. 14) – zusammentreffen. Aus diesem wiederum photographischen Verfahren der Überblendung, dem Gleiten des Sinns vollzieht sich auch in Bonnefoys *sonnet en rêve* die den Mallarméschen Grabgedichten eigene Metamorphose, die die Kontingenz schließlich in Notwendigkeit, den Tod in Auferstehung wandelt, und die in der berühmten Formel Mallarmés „Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change“³⁹ ihren prägnanten Ausdruck findet. Zeichen und Medium dieser Wandlung ist das Werk, in dem der Mensch verschwindet, nur um als Dichter gegenwärtig zu werden. Und hier enthüllt sich auch das Bild des Schlussverses nochmals in seinem poetologischen Sinn: In ihrem gleichsam metonymischen Vermögen⁴⁰ weist die „zweifarbene Schärpe“ nicht nur auf den schwarz-weißen Schal Mallarmés, wie er auf der Nadar-Photographie zu sehen ist; vielmehr deutet die Zweifarbigkeit, das Schwarz-Weiß auch auf das Tun des

³⁶ BONNEFOY, „Igitur et le photographe“, S. 78.

³⁷ BARTHES, *La chambre claire*, S. 49. Weiterhin schreibt Barthes: „Dans cet espace [de l’image photographique], [...] un détail m’attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c’est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d’une valeur supérieure. Ce « détail » est le *punctum* (ce qui me point).“ (ebd., S. 71). Auch Jean Starobinski zeigt sich wie Bonnefoy tief beeindruckt von Nadars Photographie. Sein *punctum* ist das Moment der zum Schreiben (oder Malen) ansetzenden Hand: „[...] j’observe aussi, ne fût-ce qu’en passant, que dans la fameuse photographie de Paul Nadar (au plaid), Mallarmé tient sa plume comme on tiendrait un pinceau. Écrire semble entre ses doigts comme une façon de peindre.“ (STAROBINSKI, „Sur quelques apparitions de fleurs“, S. 28).

³⁸ Vgl. die beiden berühmten *Éventails* der *Poésies* (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 30, 31), „Éventail de Madame Mallarmé“ und „Autre éventail (de Mademoiselle Mallarmé)“, aber auch die Fülle der nur vierzeiligen *Éventails*, Gelegenheitsgedichte im engeren Sinne, in MALLARMÉ, *Vers de circonstance*, S. 93-96.

³⁹ „Le Tombeau d’Edgar Poe“, V. 1 (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 38).

⁴⁰ Vgl. hierzu BARTHES, *La chambre claire*, S. 74: „Si fulgurant qu’il soit, le *punctum* a, plus ou moins virtuellement, une force d’expansion. Cette force est souvent métonymique.“

Dichters, sein Schaffen selbst, wie auch eine Passage aus Mallarmés *Quant au livre* – „L’action restreinte“ – zeigt:

Ton acte toujours s’applique à du papier; car méditer, sans traces, devient évanescant, ni que s’exalte l’instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas.[...] Écrire – [...] Tu remarquas, on n’écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l’alphabet des astres, seul, ainsi s’indique, ébauché ou interrompu; l’homme poursuit noir sur blanc.⁴¹

Der Akt des Schreibens bedeutet, auf dem weißen Grund des Papiers schwarze Spuren der Schrift zu hinterlassen. Somit kommt das Schreiben des Dichters nicht der Lichtschrift des ‚Alphabets der Himmelskörper‘ (*alphabet des astres*) gleich, sondern ist eben nur ‚begrenztes Tun‘ (*action restreinte*). Das Schwarz-Weiß der zweifarbigen Schärpe ist jedoch ambig und verweist in gleicher Weise auf das *noir sur blanc* der Schrift des Dichters wie auf die lichte Sternenschrift; sie birgt die Möglichkeit des Triumphes der Konstellation, deren Vorstellung Mallarmé schon seit frühester Zeit verfolgt – „les pertes nocturnes d’un poète ne devraient être que des voies lactées, et que la mienne n’est qu’une vilaine tache“⁴² – jene *Möglichkeit*, die im ambigen Schlussbild des Siebengestirns („De scintillations [...] le septuor“) des späten *Sonnet en -yx*⁴³ und zuletzt im *Coup de dés* aufleuchtet: „Rien n’aura lieu que le lieu excepté peut-être une constellation“. Dies gilt auch für Bonnefoys „Tombeau de Stéphane Mallarmé“, denn *zwischen* dem Wandel der Bilder des Treibguts vom anfänglichen Segel zur Schärpe des Schlussverses, in deren Differenzierung letztlich ihre Identität begründet ist, liegt nur eine ‚fiktive Parenthese‘, das imaginäre Schauspiel einer „Götterdämmerung“, die Inszenierung eines Schiffbruchs bei Sonnenuntergang, bei einbrechender Nacht.⁴⁴ Was bleibt, ist die Spur eines möglichen Schiffbruchs (wie in „*A la nue accablante...*“), die bloße Möglichkeit einer Konstellation (wie zuletzt im *Coup de dés*).

Das Schwarz-Weiß ist zudem als photographische Metapher wirksam; es weist auf die Licht-Schrift der Photographie selbst, das ihr eigene Sternenlicht: „la photo de

⁴¹ MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 215.

⁴² MALLARMÉ, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, S. 206f.

⁴³ „*Ses purs ongles...*“, V. 14 (MALLARME, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 38). Vgl. hierzu Marchals Kommentar, ebd., S. 1189-1192).

⁴⁴ Darin entspricht das *Tombeau* der Struktur von „*A la nue accablante...*“, wie sie MARCHAL, *Lecture de Mallarmé*, S. 255 beschreibt: „[...] entre le lieu initial et le lieu final, dans un temps purement imaginaire, se sera glorieusement développé puis lentement abolie une représentation idéale, une parenthèse fictive: la poésie.“

l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile.⁴⁵ Die Photographie ist „émanation du *réel passé*“.⁴⁶ Doch die photographische Gewissheit des „réel à l'état passé“, das in gleicher Weise die Vergangenheit und die Wirklichkeit bedeutet,⁴⁷ wird brüchig in der Erfahrung eines anderen *punctum* der Photographie, eines *punctum*, der sich nicht mehr in der idiosynkratischen *Gestalt* eines besonderen photographischen Details zeigt, sondern vielmehr als ‚Intensität‘, als Zeit selbst⁴⁸ erlebt wird.

[...] le *punctum*, c'est: *il va mourir*. Je lis en même temps: *cela sera* et *cela a été*; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. [...] Ce *punctum* [...] se lit à vif dans la photographie historique: il y a toujours en elle un écrasement du Temps: cela est mort et cela va mourir.⁴⁹

Diese Erschütterung der Zeit, die in der Photographie am Werk ist, lässt sie in eigentümlicher Nähe zur Fiktion Mallarmés zwischen Erwartung und Erinnerung⁵⁰ erscheinen. Beide sind die Anwesenheit einer Abwesenheit, die Abwesenheit einer Anwesenheit; und die Barthesche Beschreibung der Photographie als „ni image, ni réel, un être nouveau, vraiment: un réel qu'on ne peut plus toucher“,⁵¹ weist sie gleichsam als eine Art *noli me tangere* aus, denn ihre Prekarität bedeutet nicht nur Entzug sondern auch Verheißung.⁵² Auch für Bonnefoy oszilliert die Photographie zwischen Absenz und Präsenz, wie er in seinem Essay zur verborgenen photographischen Spur im Werk Mallarmés, „Igitur et le photographe“, beschreibt; sie ist „effet de néant“, ja „épiphanie de l'absence“, oder auch „soleil noir“ – um mit dem melancholischen Wort, dem Oxymoron Nerval's zu sprechen⁵³ – und „effet d'être“, ja

⁴⁵ BARTHES, *La chambre claire*, S. 126.

⁴⁶ Ebd., S. 138.

⁴⁷ Ebd., S. 130.

⁴⁸ Ebd., S. 148.

⁴⁹ Ebd., S. 150.

⁵⁰ „[...] Voici – „La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace: il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction.“ [...] „Mimique“ (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 178f.).

⁵¹ BARTHES, *La chambre claire*, S. 136.

⁵² BARTHES spricht von ‚Auferstehung‘ (ebd., S. 129).

⁵³ BONNEFOY, „Igitur et le photographe“, S. S. 80, 64, 65.

zugleich „présence“.⁵⁴ Wenn Bonnefoy die Photographie einerseits also als ‚gefährlich‘ ansieht, weil sie die Welt nichtet, sieht er doch andererseits die Versuche eines Photographen wie Nadar, diese zu ‚retten‘.⁵⁵ Diese Versuche erkennt Bonnefoy in ausgezeichneter Weise in den Dichterportrait-Photographien Nadars wieder, etwa von Nerval, Marceline Desbordes-Valmore und Baudelaire:⁵⁶

Sur ces visages marqués par les frustrations de la vie [...], les accidents de la simple chair ne manquent pas, qui sont le dehors du sens, le déni apparent de l'être, mais dans cet au-delà de la signification ce grand esprit reconnaît la précarité, la fugitivité comme la présence même, laquelle est d'autant mieux perçue dans une personne qu'on la voit plus fort menacée. Et voici donc que ce qui aurait pu induire à la pensée du néant se fait un signe, qui prend sa place parmi tous ceux qui font que nous sommes – un signe dont on peut même dire qu'il est celui qui, signe de présence, signe de cet absolu, est à l'origine de tous les autres.⁵⁷

Gerade dieser prekäre Moment, der dem Dargestellten seine größtmögliche Präsenz zu verleihen vermag, ist das Spezifische auch des (nicht zuletzt auf der Überblendung zweier Photographien beruhenden)⁵⁸ „Tombeau de Stéphane Mallarmé“, das als nunmehr fragile Hülle eines Sonetts selbst wie im flüchtigen Moment vor seiner Zerstreuung, vor seiner Auflösung verharrt. Gedicht und Photographie werden einander hier gleichsam zur Metapher. Beide sind Denkmäler, ja Grabmäler, und die Erinnerung an andere Grabmäler wird wach: die Erinnerung an die „tombeaux de Ravenne“, die Bonnefoy mahnendes Zeichen seines eigenen dichterischen Tuns sind:

L'acte de la présence est en chaque instant la tragédie du monde et son dénouement. [...] Je dirai par allégorie: c'est ce fragment de l'arbre sombre, cette feuille cassée du lierre. La feuille entière, bâtissant son essence immuable de toutes ses nervures, serait déjà le concept. Mais cette feuille brisée, verte et noire, salie, cette feuille qui montre dans sa blessure toute la profondeur de ce qui est, cette feuille infinie est présence pure [...].⁵⁹

Das ‚zerbrochene Efeublatt‘, „cette feuille cassée du lierre“ ist wie der Rest des Schiffbruchs, das Treibgut der ‚zweifarbene[n] Schärpe, höhlend den Fluss‘: „Qui

⁵⁴ Ebd., S. 80, 79. Bereits SONTAG, *On Photography*, S. 16 versteht die Photographie als ein solches Doppeltes: „A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence.“

⁵⁵ BONNEFOY, „Igitur et le photographe“, S. 80.

⁵⁶ Die Photographie *Mallarmé au châle* hingegen, die doch am Ursprung seines Gedichts steht, erwähnt Bonnefoy hier mit keinem Wort.

⁵⁷ BONNEFOY, „Igitur et le photographe“, S. 80.

⁵⁸ Vgl. nochmals die beiden Abbildungen.

⁵⁹ „Les tombeaux de Ravenne“ (BONNEFOY, *L'Improbable et autres essais*, S. 26).

pourrait aussi bien, détruite, la détruire? [...] j'entends son inlassable voix.⁶⁰ In dieser Stimme erklingt nun gewandelt auch Mallarmé „en essence, « tel qu'en lui-même »“.⁶¹ Sie ist „l'éblouissement de sa vérité“.⁶² Die Wandlung in der Photographie wie im Werk, deren Aufgabe es ist, das *Hier* als „lieu qui vaut“⁶³ zu erhalten, weist auf den letzten Tag, wenn sich nur dem Betrachter ein ‚Sinn‘ erschließt: „N'importe quelle photographie, quand celle-ci a du sens pour qui la possède. N'importe quel de ces instantanés racornis que des êtres qui sont, de ce simple fait, gardent avec eux jusqu'au dernier jour.“⁶⁴ Die Sinndimensionen der Photographie gründen nicht zuletzt in der Vorstellung der Auferstehung, worauf auch Agambens Verständnis der Photographie als ‚Prophetie‘ weist. Durch die Photographie geht ein ‚erhabener Riss‘, ‚zwischen Erinnerung und Hoffnung‘,⁶⁵ der das ‚Wirkliche‘ – „sempre in atto di perdersi per renderlo nuovamente possibile“ – sichtbar macht. „Di tutto questo la fotografia esige che ci si ricordi, di tutti questi nomi le foto testimoniano, simili al libro della vita che il nuovo angelo apocalittico – l'angelo della fotografia – tiene fra le mani alla fine dei giorni, cioè ogni giorno.“⁶⁶ Dies, so Agamben, ist der Anspruch der Photographie, und es ist auch der Anspruch Bonnefoys, wie schon Mallarmés, an die Dichtung.

Schlussnotiz

Die Erstveröffentlichung des „Tombeau de Stéphane Mallarmé“ erfolgt 2006 in der Zeitschrift *Plaisance*. Im Jahr darauf wird das Gedicht im Rahmen einer zweiten Auflage von Bonnefoys Essay *Le secret de la pénultième* über ein Prosagedicht Mallarmés („Le démon de l'analogie“) beim Pariser Verlag Abstème&Bobance erneut veröffentlicht.⁶⁷ Der Text erscheint dort auf der Rückseite eines losen kartonierten Papiers, das auf seiner Vorderseite eine Zeichnung trägt. Das *Tombeau* Mallarmés,

⁶⁰ Ebd., S. 27.

⁶¹ BARTHES, *La chambre claire*, S. 166, der hier selbst wiederum Mallarmé zitiert.

⁶² Ebd., S. 160.

⁶³ BONNEFOY, „Igitur et le photographe“, S. 85.

⁶⁴ Ebd., S. 85.

⁶⁵ AGAMBEN, „Il Giorno del Giudizio“, S. 29.

⁶⁶ Ebd., S. 30. Zu Agambens „überaus emphatische[r] Auslegung“ der „Traditionslinie der Photographie“ als *Auferstehung* sei auch auf STIEGLER, *Bilder der Photographie*, S. 30 verwiesen: „Eschatologie und Apokalypse, Auferstehung und Erlösung werden in einer Denkfigur verbunden, die dem Engel der Geschichte Benjamins den der Photographie zur Seite stellt.“

⁶⁷ BONNEFOY, *Le secret de la pénultième*.

Nachricht von seinem Tod, sowie Huldigung und Verewigung, erreichen den Leser als ungenannten Adressaten also wie eine verspätete Postkarte. Diese besondere „postalische“⁶⁸ Materialität kann hier nur angedeutet werden. Lesbar wäre sie womöglich als ein Hinweis auf die *doppelte Impersonalität* der Literatur im Sinne Mallarmés. Denn dem Verschwinden des Autors entspricht, so Mallarmé, Literatur als eine Sprache, die keinen Adressaten hat: „Impersonnifié, le volume, autant qu’on s’en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant.“⁶⁹ Bedenkt man außerdem, dass Bonnefoys „Tombeau“ Schiffbruch und Apotheose Mallarmés inszeniert, drängt sich auch die Erinnerung an die Flaschenpost Vignys in „La Bouteille à la mer“: „Seule dans l’océan, la frêle passagère“⁷⁰ – ausgezeichnete Prätext für Mallarmés *Coup de dés*⁷¹ – auf, die wiederum dem (vielleicht eine Konstellation figurierenden) Würfelwurf des Schiffbrüchigen im spätesten Gedicht Mallarmés Platz macht.

⁶⁸ Zunächst könnte man hier auch an Mallarmés eigene *Loisirs de la poste* und *Récréations postales*, seine „postalischen“ Gelegenheitsgedichte denken, die die Adresse auf dem Briefumschlag in Form spielerischer Vierzeiler „dichten“. Sämtliche dieser *quatrains-adresses*, „riens précieux“ (so der Verleger im kurzen Vorwort) finden sich in MALLARMÉ, *Vers de circonstance*, S. 55-59 und 61-92 (hier S. 61).

⁶⁹ *Quant au livre* (MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 217). Diesen Passus kommentiert Maurice Blanchot wie folgt: „Cette [...] affirmation est l’une des plus glorieuses de Mallarmé. Elle rassemble en elle, sous une forme qui porte la marque de la décision, l’exigence essentielle de l’œuvre. Sa solitude, son accomplissement à partir d’elle-même comme d’un lieu, la double affirmation, juxtaposée en elle, séparée par un hiatus logique et temporel, de ce qui la *fait* et de l’*être* où elle s’appartient, indifférente au « faire »; – la simultanéité donc de sa présence instantanée et du devenir de sa réalisation: dès qu’elle est faite, cessant d’avoir été faite et ne disant plus que cela, qu’elle est.“ (BLANCHOT, *Le livre à venir*, S. 310f.; zur Frage nach der *lecture* vgl. auch ebd., S. 329ff.).

Wegweisend sind bereits Blanchots frühe Überlegungen zur *Impersonalität* Mallarmés als einer *Impersonalität* der Sprache in „Le mythe de Mallarmé“, S. 48: „De ces remarques sur le langage, il serait à retenir plusieurs points frappants. Mais de tous le plus remarquable est le caractère impersonnel, l’espèce d’existence indépendante et absolue que Mallarmé lui prête. [...] ce langage ne suppose personne qui l’exprime, personne qui l’entende: il *se* parle et il *s’écrit*. C’est la condition de son autorité. [...] Il est une sorte de conscience sans sujet [...]“ Vgl. weiterhin BLANCHOT, *L’espace littéraire*, insbesondere „La solitude essentielle“, S. 12-32, sowie DE MAN, „Impersonality in Blanchot“ zur *Impersonalität* im Werk Blanchots.

⁷⁰ VIGNY, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 153-159, hier V. 110 (S. 157). Die Flaschenpost des todgeweihten Schiffbrüchigen ist ein „flacon précieux“ (V. 144, S. 158): „Il sourit en songeant que ce fragile verre/Portera sa pensée et son nom jusqu’au port;/Que d’une île inconnue il agrandit la terre,/Qu’il marque un nouvel astre et le confie au sort;/Que Dieu peut bien permettre à des eaux insensées/De perdre des vaisseaux, mais non pas des pensées,/Et qu’avec un flacon il a vaincu la Mort.“ (V. 99-105, S. 156).

Paul Celan greift diese Vorstellung vom Gedicht als Flaschenpost wieder auf: „Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit.“ („Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen“, in: CELAN, *Der Meridian*, S. 39).

⁷¹ Vgl. hierzu Marchals Kommentar in MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 1315f.



Abb. 1 *Stéphane Mallarmé dans sa barque à Valvins, 1896.*

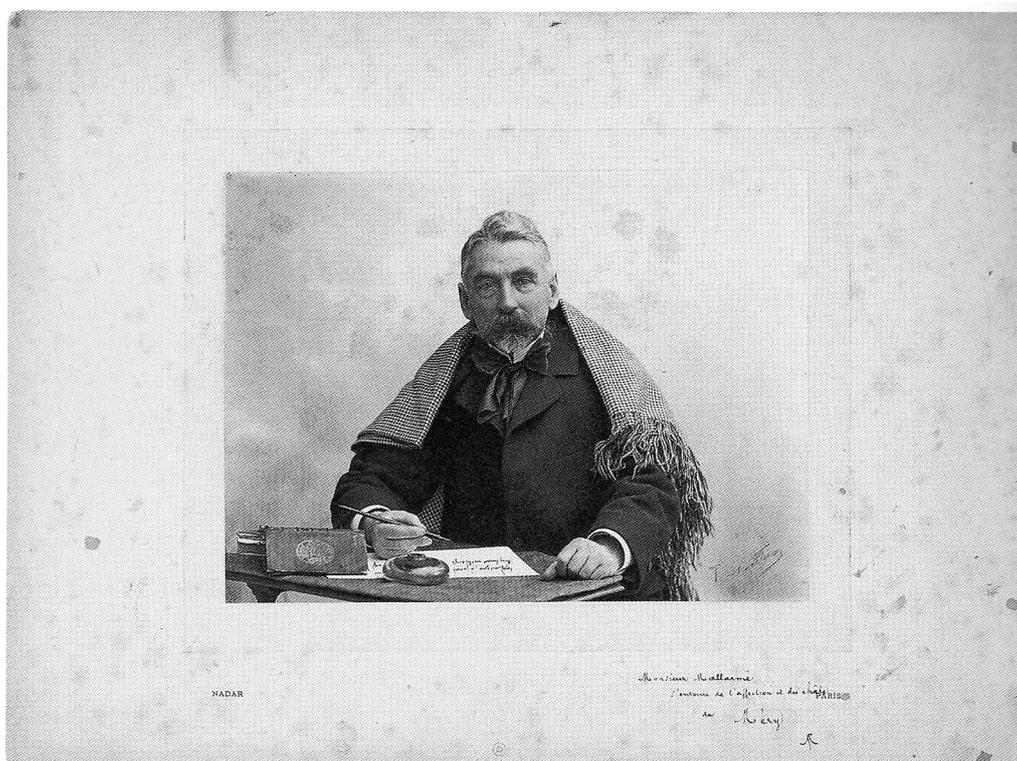


Abb. 2 Paul Nadar, *Stéphane Mallarmé au châle.*

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- BONNEFOY, YVES: „Igitur et le photographe“, in: YVES PEYRÉ (Hg.): *Mallarmé 1842-1898. Un destin d'écriture*, Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux 1998, S. 59-85.
- *L'Improbable et autres essais* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Paris: Gallimard²1992.
- „L'or du futile“, in: STEPHANE MALLARMÉ: *Vers de circonstance*, hg. v. BERTRAND MARCHAL, Paris: Gallimard 1996, S. 7-52.
- *Rue Traversière et autres récits en rêve*, mit einem Nachwort von JOHN E. JACKSON, Paris: Gallimard 1992.
- *Le secret de la pénultième*, mit einem Gedicht von Yves Bonnefoy, Paris: Abstème&Bobance²2007.
- CELAN, PAUL: *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- HUGO, VICTOR: *Œuvres poétiques*, Bd. 1, *Avant l'exil 1802-1851*, hg. v. PIERRE ALBOUY, mit einem Vorwort von GAËTAN PICON, Paris: Gallimard 1964.
- MALLARMÉ, STEPHANE: *Correspondance*, Bd. 5, hg. v. HENRI MONDOR/LLOYD JAMES AUSTIN, Paris: Gallimard 1981.
- *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, Vorwort von YVES BONNEFOY, hg. v. BERTRAND MARCHAL, Paris: Gallimard 1995.
- *Œuvres complètes*, Bd. 1 u. 2, hg. v. BERTRAND MARCHAL, Paris: Gallimard 1998 u. 2003.
- *Sämtliche Dichtungen*, Zweisprachige Ausgabe. Übersetzung der Dichtungen von CARL FISCHER, Übersetzungen der Schriften von ROLF STABEL, Nachwort von JOHANNES HAUCK, München: Deutscher Taschenbuch Verlag³2007.
- *Vers de circonstance*, hg. v. BERTRAND MARCHAL, Paris: Gallimard 1996.
- VALÉRY, PAUL: *Œuvres*, Bd. 1, hg. v. JEAN HYTIER, Paris: Gallimard 1957.
- VIGNY, ALFRED DE: *Œuvres complètes I. Poésie. Théâtre*, hg. v. FRANÇOIS GERMAIN/ANDRÉ JARRY, Paris: Gallimard 1986.

Sekundärliteratur

- ABÈLÈS, LUCE/PEYRÉ, YVES: „Catalogue“, in: YVES PEYRÉ (Hg.), *Mallarmé 1842-1898. Un destin d'écriture*, Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1998, S. 163-189.
- AGAMBEN, GIORGIO: „Il Giorno del Giudizio“, in: *Profanazioni*, Roma: Nottetempo 2005, S. 25-30.
- AGOSTI, STEFANO: „« Je dis: une fleur! » – L'idée de la nature et de l'art chez Mallarmé“, in: *Lendemain* 40 (1985), S. 5-10.
- BARTHES, ROLAND: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil 1980.
- BLANCHOT, MAURICE: *L'Espace littéraire* [1955], Paris: Gallimard 1988.
- *Le livre à venir* [1959], Paris: Gallimard 1986.
- „Le mythe de Mallarmé“, in: *La part du feu*, Paris: Gallimard 1949, S. 35-48.

- BOWIE, MALCOLM: „The question of Un Coup de dés“, in: MALCOLM BOWIE/ ALISON FAIRLIE/ALISON FINCH (Hg.): *Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New Essays in Honor of Lloyd Austin*, Cambridge: Cambridge University Press 1982, S. 142-150.
- DAVIES, GARDNER: *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonné*, Paris: Corti 1959.
- DE MAN, PAUL: „Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot“ [1966], in: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, mit einer Einleitung von WLAD GODZICH, Minneapolis: University of Minnesota Press 1983, S. 60-78.
- LLOYD, ROSEMARY: „Écrire Mallarmé: la parodie et le pastiche en tant que miroir linguistique“, in: BERTRAND MARCHAL/JEAN-LUC STEINMETZ (Hg.): *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris: Hermann 1999, S. 357-367.
- MARCHAL, BERTRAND: *Lecture de Mallarmé*, Paris: Corti 1985.
- *La Religion de Mallarmé*, Paris: Corti 1988.
- NANCY, JEAN-LUC: „Nécessité du sens“, in: MICHELE FINCK (Hg.): *Yves Bonnefoy. Poésie, Peinture, Musique*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 1995, S. 43-50.
- RANCIÈRE, JACQUES: *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris: Hachette 1996.
- SONTAG, SUSAN: *On Photography*, London: Penguin 1979.
- STAROBINSKI, JEAN: „Sur quelques apparitions de fleurs“, in: YVES PEYRE (Hg.): *Mallarmé 1842-1898. Un destin d'écriture*, Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux 1998, S. 21-35.
- STIEGLER, BERND: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- STIERLE, KARLHEINZ: „Hölderlin, Mallarmé und die Identität des Gedichts. Bemerkungen zu « A la nue accablante »“, in: *Lendemains* 40 (1985), S. 11-18.