

# Teodor de Wyzewa Le Symbolisme de M. Mallarmé

Herausgegeben und übersetzt von  
Rudolf Brandmeyer und Friedrich Schlegel

Der hier edierte und übersetzte Text ist Teil einer Sammelrezension (»Poésie«), in der Teodor de Wyzewa 1887 im Februar-Heft der »Revue indépendante« neue Lyrikbände bespricht.<sup>1</sup> Sie sind ihm Anlass eines grundsätzlichen Nachdenkens über Symbolismus, insofern dieser als eine neue Schreibweise der Lyrik im Gespräch ist und, so Wyzewa, es der Klärung des Symbolbegriffs bedarf, auf den der 1887 bereits geläufige Name der neuen Bewegung verweist. Dabei bilden drei ebenfalls in der »Revue indépendante« im Januar-Heft desselben Jahres erschienene Sonette von Stéphane Mallarmé das Probestück der Explikation (I: »Tout Orgueil fume-t-il du soir«; II: »Surgi de la croupe et du bond«; III: »Une dentelle s'abolit«). Wyzewa hat den Text mit geringfügigen Änderungen in seinen Aufsatzband »Nos Maîtres« (1895) übernommen<sup>2</sup> und ihm dort den für unsere Edition ebenfalls gewählten Titel gegeben, dessen Stichworte das Anliegen der theoretischen Intervention des Rezensenten von 1887 benennen: »Le Symbolisme de M. Mallarmé«. Was ist Symbolismus und inwiefern kann Mallarmé der (neuen) Bewegung zugerechnet werden?

Die damalige Aktualität solcher Fragen ist leicht einzusehen, wenn man bedenkt, dass Mallarmé – neben Verlaine – der wichtigste Referenzautor war, wenn es um die Besprechung des Bewegungsnamens der neuen Lyrik ging und in diesem Zusammenhang um die Frage nach Herkunft und Qualität der neuen Lyrik;<sup>3</sup> das gilt für die Manifeste der jungen Autoren wie auch für die Beiträge der Literaturkritik. Mallarmé selbst, und auch darum musste Wyzewa auf (poetologische) Gedichte seines Autors zurückgreifen, hat in den ersten Jahren der

<sup>1</sup> La Revue indépendante, Februar 1887, S. 149–155, unser Auszug S. 150–155.

<sup>2</sup> Teodor de Wyzewa, Nos Maîtres. Paris 1895, hier (mit Abdruck der Sonette) S. 116–122.

<sup>3</sup> Vgl. die Quellentexte zur Symbolismus-Rezeption (1885/87) unter: [http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/symbolismus\\_rezeption.html](http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/symbolismus_rezeption.html) [07.08.20].

symbolistischen Epoche zur Diskussion des Leitbegriffs nichts beigetragen. Wyzewa hingegen, der für die »Revue wagnérienne«, die »Revue indépendante« und »La Vogue« schrieb und mit Charles Morice und Émile Hennequin zu den kompetentesten Beobachtern der neuen Szene gehörte,<sup>4</sup> gab ab 1886 Analysen der neuen Lyrik und mit der Rezension von 1887 auch einen der ersten starken Beiträge zur Frage nach Inhalt und Reichweite des neuen Leitbegriffs.

Dabei wird in dem theoretischen Teil des Textes, welcher der Analyse der Sonette vorausgeht, rasch klar, dass Wyzewas kritische Distanz gegenüber dem Neuen bei der Zweiseitigkeit des Symbols ansetzt. Er begreift das Symbol – in einem eingestandenermaßen traditionellen Zugriff – als »Zeichen« oder auch als »Tropus« (151), geht bei Letzterem aber nicht auf die Uneigentlichkeit des symbolischen Ausdrucks ein, sondern akzentuiert mehrfach mit Bezeichnungen wie »repräsentieren« und »veranschaulichen« (151) allein, dass die Lektüre des symbolgebenden Worts im Begreifen von etwas Anderem, tendenziell Ideellem aufgeht, dass für Autor und Leser also eine bewusste intellektuelle Operation ins Spiel kommt. Und diese ist eine des »Ersetzens« (»substitution«): »Ich vermute, dass für diese Dichter der Symbolismus in der einfachen Ersetzung einer Vorstellung durch eine andere besteht« (151). Es ist, wie er am Ende seiner Ausführungen unmissverständlich sagt, ein »Symbolismus der Absichten« (155).

Wyzewa artikuliert nicht den Verdacht, die neue symbolistische Schreibweise sei letztlich allegorisch. Das Beispiel für »Ersetzung«, das er in kritischer Absicht konstruiert, zielt auf etwas anderes: »So möchte ich die Empfindung des Geruchs einer Blume wiedergeben, und da es dazu an einem Wort mangelt, das sie wiederzugeben vermag, nenne ich sie symbolisch perlgrau«. (151). Hier allerdings wird Wyzewa deutlicher. Diese »Übung«, wie er sie nennt, ist ein »Austausch«; sie »kann einige auserwählte Seelen auf unterhaltsame Weise beschäftigen, aber ich verstehe kaum ihren künstlerischen Wert« (151). Die Kunst kommt ins Spiel, und zwar nicht als eine, die sich aus theoretischen Begriffen

<sup>4</sup> Vgl. Paul Delsemme, Teodor de Wyzewa, éminence grise du symbolisme français. In: *Le Symbolisme en France et en Pologne (Médiateurs et Résistances)*. Hg. von Joanna Żurowska. Varsovie 1989, S. 13–26.

versteht und mit philosophischen Absichten versieht, sondern als eine Kunst des Schreibens, die von der gegebenen Sprache ausgeht, vom »Vokabular«, vom »Wort« (152). Und diesem soll nicht seine »eigentliche Bedeutung« (152) genommen werden; vielmehr geht es darum, ihm die verschüttete und »in Misskredit gebrachte« (152) Bedeutung zurückzugeben.

Und diese Sicht der Lage, die allerdings nicht auf Philologie und – im Unterschied zum *Geben* »symbolische[r] Bedeutung« (152) – nicht auf Austausch und Ersetzung zielt, wird zur Leitlinie einer Lesart der Sonette, welche dem künstlerischen Akt der Kreation nachgeht. Wyzewa beobachtet in seiner Lektüre die Objekte und ihre Benennung und imaginiert dabei durchgehend einen »Dichter«, für den sich, von dieser semantischen Grundschrift ausgehend, Bedeutungsvermehrung aus Assoziation und Anspielung ergibt. Mallarmé, so der intuitiv verfahrenende Wyzewa, setzt immer bei dem auch in referentieller Lektüre identifizierbaren Objekt an. Von daher kommt – es ist eine Semantik der Kreation – das, was Wyzewa das »Fragen«, »Finden«, »Bemerken«, »Begreifen« (153f.) des Dichters nennt. Und das sind Aktivitäten, die für Wyzewa auch hinreichend beschreiben können, was Kreativität im Umgang mit Objekten und ihren Worten ist. So dieses Beispiel: »Ein Spitzenvorhang [...] Durch ihn drängt sich dem Dichter die Vorstellung eines Brautbettes auf« (154). Es ist eine Art Einflüsterung, die sich festsetzt (»s'insinue«, 154), die, vermehrt durch die Aktivität des Findens bzw. Erfindens, zu einer kleinen Geschichte werden kann und schließlich eine über die Objekte hinausweisende (symbolische) Bedeutung annimmt. Wyzewa, wenn er im letzten Absatz des Textes Mallarmés Arbeit resümiert, kann das zu Beginn seiner Ausführungen kritisch gemusterte Leitwort der aktuellen Diskussion der neuen Lyrik hinnehmen, denn Mallarmés Symbolismus ist kein »Symbolismus der Absichten« (155). Wyzewa hat die *Genese* von Bedeutungen verfolgt. Wenn sich eine symbolische ergibt, dann ist es die vom Text hergestellte. Aber eine dem Text vorausgehende Idee, deren textuelle Realisierung so etwas wie eine vom Leser zu dekodierende »Absicht« wäre, gibt es nicht. Dem Text – davon sprechen ja die Sonette in einer Schrittfolge von drei Verneinungen – geht nichts voraus.

Tatsächlich ist Wyzewa mit seinem *close reading* der drei Sonette dem Autor sehr nahe gekommen. Das zeigt sich nicht in der Entsprechung theoretischer Vokabeln, die auf beiden Seiten vermieden werden, sondern in dem Nachdruck, mit dem beide das Werden von Bedeutung, das Prozedurale von Kreation und Schreiben herausstellen, wenn es um die Triftigkeit eines Begriffs von Symbol bzw. Symbolismus geht. In der berühmt gewordenen Antwort Mallarmés auf die Frage eines Interviewers nach dem eigentlich Neuen des Symbolismus heißt es, dass es nur »Anspielung« (»allusion«) geben soll; man muss es »suggerieren« (»suggérer«). Eine solche, schwierige, die Bedeutungsschöpfung des Lesers miteinbeziehende Schreibweise ergibt ein Symbol, das hergestellt, das geworden ist: »Es ist der perfekte Gebrauch dieses Geheimnisses, der das Symbol konstituiert« (»C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbol«).<sup>5</sup>

Die Leistung und durchaus herausragende Stellung von Wyzewas Explikationen zeigen sich, wenn man die Frage nach der Symbol-Konzeption in der Mallarmé-Rezeption und in der des Symbolismus insgesamt bedenkt, so wie sie sich nach dem Erscheinen des Symbolismus-Manifests von Moréas (18. September 1886) darstellte.<sup>6</sup> Letzteres bedeutete keineswegs den Anfang der Debatten, aber den Beginn der Diskussion bzw. der sie profilierenden Positionierungen in Zeitungen und Zeitschriften.<sup>7</sup> In diesem Zusammenhang ist Wyzewa der Erste – und er bleibt es für lange Zeit – der nicht nur auf die Schreibweise von Mallarmés Gedichten eingeht, sondern zugleich auf die Frage, ob sich in ihr,

<sup>5</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris 1891, S. 60; vgl. auch Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*. Paris 1977, S. 157-166. – Auch Barrès, wenn er in einem Beitrag von 1885 die »Ästhetik von morgen« expliziert (vgl. HJb 27, 2019, S. 165-190), arbeitet mit dem Begriff »suggestif«, begreift aber das Symbol noch in seiner traditionellen Funktion, wonach es der Darstellung einer »herrschenden Idee« dient. Hier geht Wyzewa entschieden weiter, insofern sich ihm bei der Lektüre der Sonette Mallarmés der Anspruch auf die Voraussetzungslosigkeit künstlerischer Kreativität und die Abwesenheit vorausgehender »Ideen« erschließt.

<sup>6</sup> Vgl. die Dokumente in: Stéphane Mallarmé. Hg. und ausgewählt von Bertrand Marchal. Paris 1998 (= Collection »Mémoire de la critique«) und [http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/mallarme\\_rezeption.html](http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/mallarme_rezeption.html) [07.08.20] sowie [http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/symbolismus\\_rezeption.html](http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/symbolismus_rezeption.html) [07.08.20].

<sup>7</sup> Vgl. Roland Biétry, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883–1896)*. Bern u.a. 1989, und Jean-Nicolas Illouz, *Les manifestes symbolistes*. In: *Revue des Sciences Humaines* 295, 2009, S. 165–188.

fassbar in einem gemeinsamen Symbolbegriff, die neue Lyrik insgesamt begreifen lässt. Es war zweifellos nicht besonders gewagt, Mallarmé diese Frage zu stellen. Neben Verlaine galt er in den Manifesten und Artikeln der jungen Autoren als der Garant der neuen Lyrik; er stand für die Möglichkeit und die Qualität der Sache ein. Aber diese Inanspruchnahme war immer ein globaler Zugriff, der neben dem sich bald regelhaft einstellenden Rekurs auf die Leitbegriffe ›suggérer‹/›suggestion‹ alles zusammenstellte, was der medial notwendig gewordenen Auszeichnung einer Führungsfigur der neuen »Schule« dienlich war. Émile Verhaeren, in einem Beitrag vom April 1887,<sup>8</sup> geht auf die neue Schreibweise ein und markiert auch, wenn er ausdrücklich den Symbolismus definieren will, die Distanz zu einem älteren Symbolbegriff (›aucune confusion entre le Symbolisme et l'Allégorie‹); aber er stellt nicht die Frage nach der Einheit der neuen Bewegung.

Deren Vertreter, und allen voran Charles Morice, der sogar als Cheftheoretiker der neuen Bewegung galt, stellten sich nicht die Frage nach einer besonderen Stellung Mallarmés und nach der Reichweite des Symbolbegriffs. Morice, der mit seiner Schrift »La littérature de tout à l'heure« (Paris 1889) die erste bedeutende Zusammenschau der neuen Literatur vorlegte, präsentiert diese als ein hochidealistisches Projekt, in dem Mallarmé seine Führungsrolle nicht einer neuen Schreibweise für Gedichte verdankte, sondern seinem Beitrag zu einer möglichen zukünftigen »fonction religieuse de l'Art« (S. 240). In einer solchen Perspektive verliert der Symbolbegriff seine diskriminierende Kraft, aber sichtbar wird eine idealistische Ressource für das Symbol. Es kann, zum Beispiel in den kritischen Schriften von Albert Mockel und Maurice Maeterlinck,<sup>9</sup> wieder mit einer latent, von sich aus bedeutenden Welt vermittelt werden; und nur konsequent gelingt dann auch die Mallarmé völlig fremde ontologische Absicherung der dichterischen Sprache. Ungerecht wäre es, Wyzewas Bestehen auf der vorausset-

<sup>8</sup> Un peintre symboliste. In: L'Art Moderne. Revue critique des arts et de la littérature 7, Nr. 17, 24. April 1887, S. 129–131.

<sup>9</sup> Vgl. zum Kontext: Sandrine Schiano-Bennis, La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle. Paris 1999, und die Dogmengeschichte von Biétry (Les théories poétiques [wie Anm. 7]), der durchgehend die Frage nach einer metaphysischen Aufladung der Konzeptionen von Symbol und Symbolismus aufrechterhält.

zungslosen Kreativität von Mallarmés Schreiben gegen solche Positionen auszuspielen, um am Ende einen ›wahren‹ Symbolismus zu gewinnen. Aber Wyzewas diskreter Text markiert in der frühen Diskussion des Symbolismus eine prägnante Stelle, an der die Vielfalt ihrer kritisch-theoretischen Positionen sichtbar wird.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Für die kritische Durchsicht unserer Übersetzung danken wir Marie-Laure Wagner (Paris / Wien).



Abb. 1: Jacques-Émile Blanche, »Teodor de Wyzewa à Bayreuth en 1889« (»L'Art dans les Deux Mondes«, 4. Juli 1891)

## Teodor de Wyzewa Le Symbolisme de M. Mallarmé

Je ne comprends pas pourquoi M. Ajalbert et M. Vignier veulent être poètes: je comprends moins encore pourquoi ils veulent être, ou pourquoi l'on veut qu'ils soient, des poètes symbolistes. Leurs noms <émanent> en effet sur les prospectus et autres professions de foi de l'école symboliste, que dirige, comme l'on sait, M. Jean Moréas. M. Ajalbert décrit les petites modistes, les inscriptions des rues, les quatre-saisons et leurs marchands. M. Vignier, pour assourdir les méchants ennuis, s'engage à être Edmont About, ou bien, dans le Jardin des Plantes, un marabout. Je ne vois rien dans leurs poèmes à justifier une accusation de symbolisme.

Après cela peut-être y a-t-il symbole en ces façons: car je dois dire que je ne comprends pas encore bien exactement ce qu'est un symbole; ou plutôt que j'ai [151] cessé de le comprendre devant la multiplicité des significations dont on accable ce mot. Un symbole, c'est toujours, je pense, un signe, c'est-à-dire un objet destiné à représenter un autre objet. On peut donc être symboliste lorsqu'on emploie des signes pour exprimer au dehors sa pensée: tels les langages, termes, sons, couleurs et lignes, symbolisant la pensée de l'artiste. Mais tout art, en ce sens, est nécessairement symbolique. Le symbole peut être encore, non pas un terme désignant une pensée, mais une pensée simple, compréhensible aisément, et que l'on destine à représenter une autre pensée plus complexe et d'une perception plus ardue. Le symbole est alors la comparaison ou trope scolastique; ou bien la particularisation concrète d'une idée générale: un récit servant à incarner, à faire ainsi comprendre une théorie. Ce genre de symbolisme est souvent indispensable dans l'art, surtout dans les arts naissants qui s'adressent à des âmes simples et nombreuses. Je crois qu'un art supérieur doit tendre à l'éviter: une pensée exprimée sous sa forme exacte, fût-elle abstraite, risque davantage de n'être point comprise par tous, mais ceux qui la comprennent la possèdent mieux, ainsi exprimée, partagent plus intimement la conception de l'artiste. Il est sûr du moins que l'école des poètes symbolistes ne donne pas au mot symbole cette signification: elle néglige les sujets philosophiques, les doctrines abstraites: elle n'a



## Teodor de Wyzewa Der Symbolismus Mallarmés

Ich verstehe nicht, warum die Herren Ajalbert und Vignier Dichter sein wollen; noch weniger verstehe ich, warum sie symbolistische Dichter sein wollen oder warum man will, dass sie es sind. Ihre Namen ragen in der Tat aus Ankündigungen und anderen Glaubensbekenntnissen der symbolistischen Schule heraus, welche bekanntlich Jean Moréas anführt. Ajalbert beschreibt die kleinen Hutmacherinnen, die Straßeninschriften, die Obst- und Gemüsehändler. Vignier bemüht sich, um übler Langeweile zu entfliehen, Edmond About zu sein, oder gar, im Jardin des Plantes, ein Marabu. Ich sehe nichts in ihren Gedichten, was rechtfertigte, sie des Symbolismus zu verdächtigen.

Vielleicht gibt es ja Symbol in dieser Art und Weise, denn ich muss gestehen, dass ich immer noch nicht genau verstehe, was ein Symbol ist; oder vielmehr, dass ich es [151] angesichts der Bedeutungsvielfalt, mit welcher man dieses Wort belastet, aufgegeben habe, es zu verstehen. Ein Symbol ist immer, denke ich, ein Zeichen, das heißt ein Objekt, das dazu bestimmt ist, ein anderes zu repräsentieren. Man kann also Symbolist sein, sobald man Zeichen verwendet, um seine Art zu denken zum Ausdruck zu bringen: so symbolisieren die Sprachen, Begriffe, Klänge, Farben und Linien das Denken des Künstlers. So gesehen, ist allerdings jede Kunst notwendigerweise symbolisch. Das Symbol kann darüber hinaus, indem es nicht ein Begriff ist, der einen Gedanken bezeichnet, eine einfache, leicht fassliche Vorstellung sein, welche man dazu bestimmt, einen anderen, komplexen, schwieriger zu fassenden Gedanken zu repräsentieren. Das Symbol ist also der Vergleich oder Tropus im schulmäßigen Sinn oder die aufgliedernde, konkrete Darstellung einer allgemeinen Idee: eine Erzählung, die dazu dient, eine Theorie zu veranschaulichen und dadurch verständlich zu machen. Diese Art von Symbolismus ist oft unentbehrlich in der Kunst, vor allem in den sich neuerdings entwickelnden Künsten, die sich an die zahlreichen und einfacheren Gemüter richten. Ich glaube, dass eine höhere Kunst danach streben muss, ihn zu meiden. Ein in seiner exakten Form ausgedrückter Gedanke, sei er auch abstrakt, läuft zunehmend Gefahr, nicht von allen verstanden zu werden, diejenigen aber, die ihn in der Weise, in der er ausgedrückt ist, nachzuvollziehen vermögen, machen sich ihn bestmöglich zu eigen und nehmen an der Auffassung des Künstlers genauer Anteil. Zumindest ist es sicher, dass die Schule der symbolistischen Dichter dem Wort Symbol nicht diese Bedeutung gibt: sie vernachlässigt die philosophischen Themen, die abstrakten Doktrinen: sie verspürt kein Bedürfnis, ihr Denken

aucun besoin de rendre sa pensée plus accessible aux masses. J'imagine que, pour ces poètes, le symbolisme consiste dans la simple substitution d'une idée à une autre. Ainsi je voudrais dire la sensation odorée d'une fleur, et, n'ayant aucun mot propre à l'exprimer, je la qualifie symboliquement de gris perle.

L'exercice peut délasser quelques âmes choisies: mais je comprends assez peu sa valeur artistique. Plutôt que [152] s'acharner à cet échange de sensations, ne vaudrait-il pas mieux élargir le vocabulaire, laisser les termes qui y gisent à une signification très spéciale, et atteindre ainsi cet idéal d'une pensée traduite adéquatement. Je pense même que la rénovation véritable de notre littérature (je ne dis pas de notre poésie, car qu'est-ce que ces questions de grammaire et de symbole peuvent faire à la poésie?) serait dans une pratique inverse de celle que rêvent les symbolistes. Il n'y a pas à déformer les mots de leur signification propre, mais bien au contraire à leur restituer un peu cette signification, depuis un siècle galvaudée. Nos jeunes écrivains ne voient-ils pas qu'il devient impossible d'employer un seul mot dans tout le dictionnaire de l'Académie; que chacun de ces mots est devenu capable de quarante significations métaphoriques diverses; que chacun peut être remplacé, sans rien perdre de son sens, par quarante mille autres?

Volontiers je vénérerai le symbole dans l'art: je désire qu'on me l'y montre, et employé à <une> véritable fin artistique. Je sais que mon maître M. Stéphane Mallarmé tente, avec une exemplaire constance, cette création d'un art enfin symbolique. Mais son œuvre devra sans doute à la vie qu'il y créera, à la prodigieuse hauteur des pensées et à l'expressive harmonie des syllabes, non à l'usage du symbole, son charme précieux. C'est du moins par ces qualités intimes, nullement par la portée symbolique, que valent à m'émerveiller les trois sonnets que cet admirable poète a bien voulu naguère voir publiés ici.<sup>1</sup> Des subtiles peintures, et puis l'âme de l'artiste devant elles s'émouvant, évoquant un monde de passions fougueuses ou lamentables: c'est l'unique sujet, dominant la diversité des contours et nuances.

<sup>1</sup> La Revue indépendante, janvier 1887. [Anm. im Original.]

der Menge zugänglicher zu machen. Ich vermute, dass für diese Dichter der Symbolismus in der einfachen Ersetzung einer Vorstellung durch eine andere besteht. So möchte ich die Empfindung des Geruchs einer Blume, wiedergeben, und da es dazu an einem Wort mangelt, das sie wiederzugeben vermag, nenne ich sie symbolisch perlgrau.

Diese Übung kann einige auserwählte Seelen auf unterhaltsame Weise beschäftigen, aber ich verstehe kaum ihren künstlerischen Wert. Wäre es nicht, [152] anstatt sich an diesem Austausch von Empfindungen abzumühen, besser, das Vokabular zu erweitern, die vorliegenden Ausdrücke in ihrer besonderen Bedeutung zu belassen, und so das Ideal zu verwirklichen, eine Vorstellung angemessen auszudrücken. Ich glaube sogar, dass eine wahrhafte Erneuerung unserer Literatur (ich sage nicht unserer Poesie, denn was bedeuten schon für sie diese Fragen nach Grammatik und Symbol) in einer Praxis bestünde, die derjenigen, von welcher die Symbolisten träumen, entgegengesetzt ist. Es geht nicht darum, die Wörter ihrer eigentlichen Bedeutung zu entfremden, sondern im Gegenteil darum, ihnen ein wenig von dieser seit einem Jahrhundert in Misskredit gebrachten Bedeutung zurückzugeben. Erkennen denn unsere jungen Schriftsteller nicht, dass es unmöglich ist, auch nur ein einziges Wort aus dem gesamten Wörterbuch der Akademie zu gebrauchen; dass jedes dieser Wörter imstande ist, vierzig verschiedene metaphorische Bedeutungen anzunehmen und dass jedes, ohne etwas von seinem Sinn zu verlieren, durch vierzigtausend andere ersetzt werden kann?

Gern werde ich das Symbol in der Kunst in Ehren halten; ich wünsche, dass es sich mir dort, zu einem wahrhaft künstlerischen Zweck verwendet, zeigt. Ich weiß, dass mein Meister, Stéphane Mallarmé, sich in beispielhafter Beständigkeit an der Hervorbringung einer Kunst versucht, die endlich symbolisch ist. Aber sein Werk wird sicherlich seinen besonderen Reiz dem Leben schulden, das er dabei erschaffen wird, der erstaunlichen Höhe der Gedanken sowie der Ausdrucksharmonie der Silben, nicht jedoch dem Gebrauch des Symbols. Jedenfalls sind diese spezifischen Eigenschaften der Grund, keinesfalls dagegen die symbolische Wirkung, warum ich die drei Sonette bewundere, welche dieser vortreffliche Dichter so freundlich war, vor kurzem hier zu veröffentlichen.<sup>1</sup> Subtile Gemälde und dann die von ihnen bewegte Seele des Dichters, welche eine Welt leb- und schmerzhafter Leidenschaften hervorruft; das ist das einzige, die Vielfalt der Konturen und Nuancen beherrschende Thema.

<sup>1</sup> La Revue indépendante, Januar 1887.

D'abord, une console, sous le marbre de la che[153]minée froide. Le poète, songeant à la joyeuse flambée qui là, tout à l'heure, s'agitait, désormais évanouie, se demande si tout orgueil, et la flambée juvénile des splendeurs, des rêves et des gloires, si le soir survenant va éteindre toutes ces clartés laissant – et rien de plus – le momentané vestige d'une fumée, aux lieux où brûlait, hautaine, cette torche, maintenant étouffée par un choc fatal. Quoi, le soir va réduire en fumée tout orgueil, pareillement à ce feu dans la cheminée de marbre; et jamais la triomphale bouffée de sa flamme ne voudra surseoir à cet abandon! La flambée s'éteint, inexorablement, et si rentrait dans la maison déserte l'héritier de quelque trophée dont la splendeur aussi s'est éteinte sous la destinée, il trouverait froide la chambre, hélas! froide, parce que serait venu le soir meurtrier. Vainement il voudrait s'enfuir par le rêve, oublier cette mauvaise apparence, les souvenirs du passé, comme les serres d'un fort oiseau, l'agrippent: condamné à subir le froid de cette chambre jadis illuminée. Il souffre: et sa souffrance tôt cesse: car il a vu, au lieu de la cheminée sans flamme, dans la nuit du dehors et de son cœur, surgir, brillant, oh! brillant à lui donner l'illusion de la flamme perdue et de sa chaleur, il a vu le scintillement de cette console, il a retrouvé le réel foyer, la flambée du rêve tout puissant qui ne s'éteint jamais.

C'est encore, sur la table, un vase, un mince vase où naguère des fleurs s'irradiaient. Le poète l'aperçoit: il considère la délicate forme contournée, la fragile croupe de verre qui semble bondir, et puis il en voit s'élever le col, mais sitôt s'interrompre. Tristement le poète songe que nulle fleur n'est à consoler son amère veillée. C'est le point de départ poétique: alors l'émotion s'approche. Pourquoi donc ne trouve-t-il pas en lui-même, le poète, cette fleur qu'il désire? ne peut-il l'évoquer, de par son vouloir souverain? Ah! sans doute il est de sa naissance [154] condamné à n'y point parvenir: une héréditaire inertie lui incombe: sans doute ses parents ont négligé de lui mander cette force de surrexion, négligé de boire à la source féconde de Chimère: et la source s'est tarie, inemployée. Hélas! le vase ne revêt point sa chaude couronne: il agonise, inutile, veuf de tout autre breuvage que sa vacuité morne, et ne consent point – oh! l'héréditaire châtement! – à faire enfin

Zunächst eine Konsole, unterhalb [153] des kalten Marmorkamins. Der Dichter, welcher der lebhaft lodernden Flamme nachsinnt, die sich kurz zuvor dort noch bewegte und jetzt erloschen ist, fragt sich, ob all der Stolz und das noch jugendliche Aufflammen des Glanzes und des Ansehens, der Träume und des Ruhms, ob nicht die anbrechende Nacht all diesen Schein tilgen wird und an dem Ort, an dem diese Fackel stolz sich erhebend brannte und inzwischen wie durch einen verhängnisvollen Schock erstickt ist, nichts weiter hinterlässt als die sich verflüchtigende Spur eines Rauchs. Ja, die Nacht wird, dem Feuer dieses Marmorkamins gleich, allen Stolz verwandeln in Rauch; niemals doch wird seine glanzvoll sich verzehrende Flamme sich dem Schwinden ganz überlassen wollen! Unaufhaltsam erlischt das Lodern, und wenn der Erbe manch einer Trophäe, deren Glanz, dem Schicksal geschuldet, ebenfalls erloschen ist, in das verlassene Haus zurückkehrte, fände er das Zimmer kalt vor, ach! kalt, weil die mörderische Nacht gekommen wäre. Vergeblich möchte er in einen Traum entfliehen, um dieses Unansehnliche zu ignorieren; die Erinnerungen der Vergangenheit umklammern ihn wie die Krallen eines Raubvogels: verdammt wäre er, die Kälte dieses ehemals erleuchteten Zimmers zu erleiden. Er leidet; doch seine Qual endet bald, denn anstelle des Kamins ohne Flamme hat er in der Nacht draußen und in der Nacht seines Herzens etwas Leuchtendes aufblitzen gesehen, ja! Leuchtendes, das – als Illusion – in ihm die Vorstellung der verlorenen Flamme und ihrer Wärme erweckt, er hat das Flimmern dieser Konsole wahrgenommen und die eigentliche Feuerstätte wiedergefunden, das Flammen des allmächtigen, niemals erlöschenden Traums.

Und da ist des Weiteren, auf dem Tisch, eine Vase, eine schlanke Vase, in welcher vor kurzem Blumen in voller Blüte erstrahlten. Der Dichter erblickt sie und betrachtet die behutsam geschwungene Form, den gerundeten, zerbrechlichen Bauch aus Glas, der gesprungen zu sein scheint, und sieht dann den Hals, der, das gleich jedoch wieder unterbrechend, daraus sich erhebt. Wehmütig denkt der Dichter darüber nach, dass keine Blume da ist, ihn in seiner bitteren Andacht zu trösten. Das ist der poetische Ausgangspunkt: Das Gefühl stellt sich jetzt ein. Warum denn schafft er, der Dichter, die Blume, die er begehrt, nicht aus sich selbst? Vermag er sie nicht kraft seines souveränen Willens hervorzubringen? Ah! Wahrscheinlich ist er von seiner Geburt an [154] dazu verurteilt, nicht an diesen Punkt zu gelangen: eine ererbte Trägheit lastet auf ihm. Wahrscheinlich haben es seine Eltern versäumt, ihm diese evokative Kraft abzufordern; es versäumt, ihn aus der befruchtenden Quelle der Schimäre trinken zu lassen und – ungenutzt – ist sie versiegt. Ach! die Vase besitzt nicht mehr ihre üppig blühende Krone: nutzlos geworden, verwitwet von ganz anderem Trank als ihrer trostlosen

surgir, sous le stérile vœu de l'artiste, surgir ce faite qui le doit sacrer, une odorante floraison de roses.

Un rideau de dentelles: c'est le troisième sujet. Par lui s'insinue au poète l'idée d'une nuptiale couche. Il aperçoit que nul lit n'est, sous cette dentelle; elle lui paraît un blasphème, ainsi entr'ouverte sur le vide de la fenêtre pâle. Ce blanc conflit monotone, qui sans fin répète ses lignes vagues, sur la vitre où il semble fuir, il flotte, mais ne recouvre point la nuptiale couche qui lui sied. Mais voici que le Rêve survient et que s'efface, par lui, la triste songerie: car dans l'âme de celui qui se dore du rêve sommeille une harmonieuse mandore éternelle; dans l'abîme de l'âme d'où point toute musique, sommeille la mandore puissante de la fantaisie. Et qu'importe désormais l'absence d'un matériel lit, sous cette dentelle? Volontairement le poète se conçoit enfanté du rêve, fils de cet éternel pouvoir qui gît au fond de son âme. Le contour bombé de la mandore, n'est-ce point le royal ventre, où germe, supérieure aux duperies des temporelles existences, l'intime vie de Fiction: et cette dentelle qui tantôt s'effaçait, voyez comme elle est un somptueux décor au lit vraiment réel, où le Poète se veut naître!

M. Mallarmé a voulu, en ces trois sonnets, glorifier encore – et c'est ainsi de variés symboles – l'impérissable Rêve maître des choses. Mais vraiment le symbole n'y est-il pas un prétexte, et le sujet véritable n'est-il pas tout autre: devant des objets familiers, laisser [155] monter en son âme l'émotion poétique, l'émotion dominée toujours par cette altière croyance dans le rêve consolateur? Peut-être a-t-il voulu traduire des visions par des émotions, ou montrer l'intime correspondance de ces deux états. Mais dans les émotions qu'il exprime, et dans l'admirable musique dont il les pare, – non dans le symbolisme des intentions, je découvre la vertu de ces poèmes admirables.

Leere, stirbt sie dahin und verweigert sich – oh! ererbte Pein! – dem unfruchtbaren Wunsch des Künstlers, endlich jenen Gipfel hervorzubringen, der sie krönen soll, eine wohlriechende Blütenpracht von Rosen.

Ein Spitzenvorhang: das ist das dritte Sujet. Durch ihn drängt sich dem Dichter die Vorstellung eines Brautbettes auf. Er nimmt wahr, dass unter dieser Spitze gar kein Bett ist; so halb ausgebreitet vor der Leere des bleichen Fensters erscheint sie ihm wie eine Blasphemie. Dieser weiße, eiförmige Widerstreit, der seine vagen Linien endlos auf der Fensterscheibe wiederholt, wo er zu entfliehen scheint, schwebt, bedeckt aber nicht, was ihm ziemte, das Brautbett. Aber unvermittelt stellt der Traum sich ein, tilgt sich durch ihn die freudlose Grübeleien, denn in der Seele desjenigen, der den Traum genießt, schlummert eine ewige, harmonische Mandora, schlummert in der unermesslichen Tiefe der Seele, von woher eine jede Musik ihren Ausgang nimmt, die machtvolle Mandora der Phantasie. Und was bedeutet jetzt die Abwesenheit eines tatsächlichen Bettes unter dieser Spitze? Willentlich begreift sich der Dichter als aus dem Traum geboren, als Abkömmling der ewigen Macht, die in den Tiefen seiner Seele heimisch ist. Die bogenförmig gewölbte Gestalt der Mandora, ist sie nicht der himmlische Schoß, in dem, allen Täuschungen vorübergehender Existenzen überlegen, das geheime Leben poetischer Erfindungskraft sich bildet: und diese Spitze, die kurz zuvor verblasste, sieht, wie sie ein prächtiges Dekor ist für ein ganz und gar wirkliches Bett, in dem der Dichter geboren werden möchte!

Mallarmé hat in diesen drei Sonetten – und zwar in verschiedenen Symbolen – noch einmal den unvergänglichen Traum als den Herrn der Dinge rühmen wollen. Aber ist hier nicht tatsächlich das Symbol nur ein Vorwand und das eigentliche Thema ein ganz anderes: angesichts vertrauter Objekte [155] in seiner Seele das poetische Gefühl aufkommen zu lassen, jenes Gefühl, das stets von dem stolzen Glauben an den tröstenden Traum beherrscht wird? Vielleicht hat er Visionen in Emotionen übersetzen oder die enge Übereinstimmung dieser beiden Zustände demonstrieren wollen. Aber in den Gefühlen, die er ausdrückt, und in der bewundernswerten Musikalität, mit welcher er sie schmückt, – nicht im Symbolismus der Absichten, erkenne ich den eigentlichen Wert dieser vorzüglichen Gedichte.

