

II

Non-binäre Konzepte in der Musik, Philosophie und den Künsten

Buchtheater und Musikpoesie.

Panästhetik in Stéphane Mallarmés *L'Après-Midi d'un Faune*¹

Einleitung: Mallarmés Poetik der Transposition

Im späten 19. Jahrhundert etablierte sich in Frankreich eine literarische Strömung, die 1886 in dem Manifest *Le symbolisme* des Dichters Jean Moréas erstmals benannt wurde. Als Auftragswerk für die Zeitschrift *Le Figaro* verfasst, führt der Text die wesentlichen Grundsätze dieser neuen Kunsterscheinung an, wobei als zentrale Bestrebung der symbolistischen Dichtung die Absicht formuliert wird, die ›Idee‹ in Worte zu kleiden:

Ennemie de ›l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective‹, la poésie symbolique cherche: à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi.²

Das Ziel einer jeden symbolistischen Dichtung, so die Erklärung Moréas', bestehe jedoch gerade nicht darin, diese Idee mit äußeren Analogien zu überdecken, sondern münde in der Kunst, sie lediglich anzudeuten, damit sie vor dem geistigen Auge der Leser:innen entstehen könne. Der Paradigmenwechsel, der sich in dieser neuen Art der Dichtung manifestiert, bedeutet eine eindeutige Abkehr von dem antiken Konzept der Mimesis, welches bis dato als vorherrschendes Diktum der Poesie galt. Nicht mehr die Repräsentation einer außerliterarischen Wirklichkeit wird in der Dichtung des Symbolismus angestrebt, sondern die Hervorbringung einer eigenen Gesetzlichkeit, deren Vorbild sich auf die semantische Unbestimmtheit der Musik zurückführen lässt: »Statt eherner Massivität, die der Zeit trotzt, wird für die Poesie nun gerade das Flüchtige, Verwehende

1 Die Entscheidung Mallarmés, den Namen seines Protagonisten mit einem ›v‹ anstelle eines ›u‹ zu schreiben, wird hier aufgrund ihrer strukturellen Relevanz übernommen und an späterer Stelle ausführlich diskutiert.

2 Vgl. Jean Moréas: Un manifeste littéraire, in: *Le Figaro*, 18.9.1886, S. 150–151, hier S. 150.

gefordert, statt der klar umrissenen Form eine Kunst der Nuance und des Übergangs, in der auch das Vage seinen Platz hat.«³ Gleich dem Symbol scheint das in sich geschlossene System der Musik in der Ferne zu entstehen und sich jedem Zugriff zu entziehen. Die Musik dient den symbolistischen Dichter:innen gerade in ihrer Unaussprechlichkeit als Idealform einer Poesie, die sich durch eine Abkehr von objektiven Beschreibungen und einer damit einhergehenden Hinwendung zu evokatorischen und suggestiven Andeutungen auszeichnet:

Thus symbolist literature, with its rhapsodies to musical mystery, dealt profitably in poetic images of suggestive but unimaginable sound. Such sounds have their most famous incarnation in the melody of Mallarmé's faun flute, repository for all that cannot be thought, said or remembered. Mallarmé created a poetic symbol, verbally couched, which as symbol *per se* borrows the ineffability of music.⁴

Der 1898 verstorbene Dichter Stéphane Mallarmé, auf dessen *L'Après-Midi d'un Faune* Carolyn Abbate sich hier bezieht, wurde von Moréas als Vorläufer der Strömung charakterisiert. Sein Werk, das zahlreiche Aspekte der symbolistischen Dichtung vorwegnahm, ist in seiner radikalen Modernität so einflussreich, dass seine Wirkung bis heute anhält. In seinem Zentrum steht der Versuch, die Grenzen der Poesie zu durchbrechen und auf diese Weise sowohl die Funktionsweise als auch die Erscheinungsform von Dichtung neu zu denken. Geprägt ist Mallarmés Poetik von der Überzeugung, dass es Aufgabe der Poesie sei, dasjenige von der Musik zurückzufordern, was rechtmäßig ihr gehöre. In seinem Textkonvolut *Crise de vers*, das Ausschnitte unterschiedlicher, über mehrere Jahre hinweg verfasster Texte und Artikel bündelt, beschreibt Mallarmé sein poetisches Selbstverständnis wie folgt:

[...] un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.⁵

3 Winfried Eckel: Zwischen Bildern und Tönen. Überlegungen zu Mallarmés *L'Après-midi d'un Faune*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 46 (1996), S. 287–301, hier S. 288.

4 Carolyn Abbate: Debussy's Phantom Sounds, in: Cambridge Opera Journal 10 (1998), H 1, S. 67–96, hier S. 67.

5 Stéphane Mallarmé: *Crise de Vers*, in: Bertrand Marchal (Hrsg.): Mallarmé. Œuvres complètes II, Paris 2003, S. 204–213, hier S. 212.

Die Poesie wird als Kunstform beschrieben, deren Ziel es ist, die Rückverwandlung der Musik in das Buch zu vollziehen. Während das universelle Streben zur Musik ein zentrales Motiv im Symbolismus bildete, zeichnet sich Mallarmés Poetik durch die Überzeugung aus, dass die Musik, in die sich die Poesie wandelt, aus der Poesie selbst entstanden sei. Diese »wahre« Musik im Raum der Poesie wird demnach nicht aus den Klängen des Orchesters hervorgebracht, sondern findet ihren Ort in dem System von Beziehungen, das durch die Interaktion der Worte in der dichterischen Sprache entsteht. Um seine Neubestimmung des Musikbegriffs zu kennzeichnen und somit von dem zu differenzieren, was gemeinhin unter Musik verstanden wird, bedient sich Mallarmé einer Majuskel: »la Musique«. In einem Brief an den britischen Schriftsteller Edmund Gosse aus dem Jahr 1893 greift Mallarmé zahlreiche der oben genannten Aspekte erneut auf und ergänzt sie durch einige weiterführende Betrachtungen:

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole. [...] Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique.⁶

Die inhaltliche Nähe der »Musique« zu dem altgriechischen Konzept der μουσική (Musiké) als Vorstellung einer unlösbaren Verbindung zwischen den Künsten betont Mallarmé mehrfach. Neben der expliziten Referenz durch die Formulierung »le sens grec«, trägt auch die hervorgehobene Rolle, die dem Rhythmus bei seinem Unterfangen zukommt, entscheidend zu der Verbindung bei. So beschreibt der Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades die altgriechische Musik wie folgt: »Für die Griechen existierte die Musik vor allem im Vers. Der griechische Vers war eine sprachliche und gleichzeitig eine musikalische Wirklichkeit. Das Verbindende zwischen Sprache und Musik, ihr Gemeinsames, war der Rhythmus.«⁷ Aus der ursprünglichen Einheitsvorstellung der μουσική, die neben Musik und Poesie auch Mimik, Tanz oder das Theater umfasste, war während der Entwicklung der abendländischen Kunst eine Vielheit entstanden, gegen die Mallarmé mit seinen Gedichten bewusst anscrieb.

6 Stéphane Mallarmé an Edmund Gosse, Paris, 10. Januar 1893, in: Henri Mondor/Lloyd James Austin (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance VI Janvier 1893–Juillet 1894, 1. Aufl., Paris 1981, S. 25–27, hier S. 26.

7 Thrasybulos Georgiades: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin et al. 1984, S. 4.

Seine ›Musique‹ bezeichnet nicht lediglich den Wohlklang der Worte, sondern ist untrennbar mit deren rhythmischen Beziehungen untereinander, mit der Interaktion der Worte, die durch unterschiedliche Kombinationen neue, ungewöhnliche Bedeutungsebenen erlangen können, verbunden: »les choses existent, nous n'avons pas à les créer; nous n'avons qu'à en saisir les rapports et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres«.⁸ Aufgabe der Poesie ist es demnach nicht, über mimetische Repräsentation etwas zu erschaffen, sondern die Beziehung zwischen den Dingen, wie sie bereits bestehen, darzulegen. Der Rhythmus dieser Beziehungen formt den Vers und damit die Struktur der ›Musique‹, was zur Folge hat, dass die Worte aus ihren etablierten Bedeutungszusammenhängen gerissen werden und Sinn auf alternative Weise generiert wird. Wie Mallarmé in seinem Brief an Gosse dargelegt hatte, findet die ›Musique‹ ihren Ort in einem »au-delà« der Sprache, in einem beinahe magisch erzeugten Jenseits, welches durch die »disposition« der Worte auf der Seite hervorgebracht wird. Mit der Formulierung des »au-delà« greift Mallarmé einen Aspekt seiner Poetik auf, den er bereits in *Crise de vers* genannt hatte. Die Verbindung zu der dort erwähnten »transposition, au livre, de la symphonie« lässt sich mithilfe Mallarmés präferiertem Wörterbuch, Émile Littrés *Dictionnaire de la langue française*, feststellen. Wie über die etymologische Herleitung des Präfixes ›trans‹ in dem entsprechenden Eintrag ersichtlich wird, beschreibt der von Mallarmé gewählte Begriff der »transposition« eben jene Idee des »au-delà«, die von ihm so zentral genannt wird, und offenbart die ›Musique‹ somit als Resultat eines poetischen Verfahrens, das als dezidiert non-binär begriffen werden kann: »Préfixe qui entre dans la composition de certains mots, pour ajouter à leur signification l'Idée de au-delà, au travers«.⁹ Die ›Musique‹, und das ist der entscheidende Punkt in Mallarmés Poetik, wird als Übergang erfahrbar, indem sie eine Durchquerung und damit Auflösung binärer Kategorien wie der Musik und der Poesie darstellt. Dass es sich hierbei um die Reformulierung eines antiken Ideals handelt, gibt tiefe Einblicke nicht nur in Mallarmés Denken, sondern auch in die Komplexität literarischer und künstlerischer Konzepte, die im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts prävalent waren.

8 Stéphane Mallarmé: Sur l'évolution littéraire [Enquête de Jules Huret], in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes II, S. 697–702, hier S. 702.

9 Émile Littré: Art. Trans..., in: ders.: Dictionnaire de la langue française, Bd. 4, 2. Aufl., Paris 1883, S. 2312.

Fragestellung und Methode

Ziel des Aufsatzes ist es, herauszuarbeiten, wie sich Mallarmés Konzept der ›Musique‹ als Erscheinungsform einer die Sprachgrenzen überschreitenden, jedoch nicht durchdringenden dichterischen Ausdrucksform greifen lässt. Als Beispiel dient das berühmte Gedicht *L'Après-Midi d'un Faune*, das Mallarmé als grundlegend ambiges Werk bezeichnete. Es greift neben konzeptionellen Verweisen auf das Theater auch das Ideal der ›Musique‹ auf inhaltlicher, sprachlicher sowie struktureller Ebene auf. Bei der 110 Verse umfassenden Darstellung eines lüsternen Fauns, der in der heißen Nachmittagssonne über seine Begegnung mit einem Nymphenpaar nachsinnt und dabei zwischen Traum, Erinnerung und Realität changiert, handelt es sich um eine jener »Fort- und Umschreibungen der Pan-Figur und seiner Artgenossen – Faune und Satyrn aus dem Gefolge des Dionysos«,¹⁰ die im Symbolismus sehr verbreitet waren. Die intertextuelle Referenz auf den Mythos wird von Mallarmé ausdrücklich mitgetragen, wenn er während seiner ersten Arbeitsphase an dem Gedicht an Eugène Lefébure schreibt: »Mon sujet est antique, et un symbole«.¹¹ Über den Protagonisten, der als Mischwesen »mit theriomorphen Zügen (menschlicher Gestalt, doch Beinen, Füßen und Hörnern eines Ziegenbocks)«,¹² dargestellt wird, wird das poetische Verfahren der Transposition auch auf inhaltlicher und zeichenhafter Ebene in den Bereich der Non-Binarität verschoben. Mallarmés Favne steht nicht nur zwischen Mensch und Tier, sondern changiert auch zwischen den Geschlechtern, wobei das ihm verwandte Präfix ›pan‹ mit seiner Bedeutung des Allumfassenden auch die antike Einheitsvorstellung der Künste heraufbeschwört. In einer komplexen Wendung wird somit die Notwendigkeit formuliert, ein Moment des Zwischen erfahrbar zu machen, um die grenzüberschreitenden Impli-

-
- 10 Caroline Welsh: Antike Musikerzählungen und ihr literarisches Nachleben. Orpheus, die Sirenen und Pan, in: Nicola Gess/Alexander Honold (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik, Berlin et al. 2017, S. 246–272, hier S. 263. Für die unterschiedlichen Erscheinungsformen Pans in der deutschsprachigen Literatur vgl. Wilhelm Kühlmann: Der Mythos des ganzen Lebens. Zum Pan-Kult in der Versdichtung des Fin de Siècle, in: Achim Aurnhammer/Thomas Pittrof (Hrsg.): »Mehr Dionysos als Apoll«. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, Frankfurt a. M. 2002, S. 363f.
 - 11 Stéphane Mallarmé an Eugène Lefébure, Tournon, Juli 1865, in: Henri Mondor (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, Paris 1959, S. 169–171, hier S. 169.
 - 12 Jörg Robert: Art. Pan, in: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart et al. 2008, S. 539–544, hier S. 539.

kationen des ›pan‹ zu erreichen. Anstatt sich gegenseitig auszuschließen, bedingen sich die beiden Konzepte und eröffnen den Blick auf eine ganz eigene Vorstellung von Non-Binarität. Die hier vorgestellten Überlegungen schließen dabei an den von Daniel Albright geprägten Begriff der ›Panaesthetics‹ an, von dem ausgehend ich eine neue Perspektive auf Mallarmés ›Musique‹, wie sie in *L'Après-Midi d'un Faune* hervorgebracht wird, aufzeigen möchte. Albrights Verwendung des Terminus, als dessen Synonym er das deutsche Wort der ›Zwischenkunst‹ benennt, eröffnet einen theoretischen Referenzrahmen für die seit der Antike behandelte Frage, ob von einem übergreifenden Kunstbegriff auszugehen sei, oder ob die Künste in ihrer Pluralität benannt und diskutiert werden müssen.¹³ Indem er das Moment des Zwischen, das zunächst die Möglichkeit einer Aufgliederung in binäre Kategorien andeutet, mit dem Präfix ›pan‹ gleichsetzt, formuliert Albright jene grundlegende Dialektik, die meines Erachtens zentral für Mallarmés Poetik ist. Gerade darin, dass ein Faune und nicht ein Pan als Protagonist des Gedichts erscheint und die Idee des Allumfassenden somit implizit vorhanden ist, sich jedoch, wie zu zeigen sein wird, an einem Namen entfaltet, der das Zwischen im wahrsten Sinne des Wortes in sich trägt, zeigt sich die beispiellose Komplexität seines Denkens. Die zugrundeliegende Annahme, dass Grenzen zwischen unterschiedlichen Kunstformen verschoben und aufgelöst werden können, lässt sich in unmittelbarem Bezug zu Mallarmés poetischem Ideal setzen und findet insbesondere für das Gedicht *L'Après-Midi d'un Faune* eine entscheidende Neuerung. Zentral hierbei ist Albrights These, dass jede Kunstform zwar ein linguistisches Element aufweise, dieses ihren jeweiligen Gehalt jedoch nie in Gänze darzustellen vermöge:

since the meaning (insofar as it can be conveyed to others) of the artwork is always linguistic, every artwork can be located in the domain of language, where everything is relatable to everything else. But every artwork, even a poem, also exists in a different space, where it has no meaning – indeed, where the concept of meaning has no meaning.¹⁴

Im Folgenden möchte ich diesem Raum des Jenseits, Mallarmés ›au-delà‹, nachspüren und herausarbeiten, auf welche Weise es den Paradigmen der Panästhetik folgt und welche Rückschlüsse sich dabei für die Idee der ›Musique‹ als antike Einheitsvorstellung der Künste ergeben. Ausschlagge-

13 Vgl. Daniel Albright: *Panaesthetics. On the Unity and Diversity of the Arts*, New Haven et al. 2014, S. xi/2.

14 Ebd., S. 8.

bend ist hierfür meine Beobachtung, dass die bis heute vorherrschende Version von *L'Après-Midi d'un Faune* aus dem Jahr 1876 in mehrfacher Hinsicht die Manifestation einer ›Zwischenkunst‹ bildet und durch diese Darstellung und gleichzeitige Durchbrechung binärer Trennungen zwischen Musik, Theater und Poesie den Raum für Mallarmés Transposition bietet.

Zwischen zwei. Die theatrale Rahmung von *L'Après-Midi d'un Faune*

Das Théâtre Français

Ursprünglich als monologisch konzipiertes Stück für das Théâtre Français gedacht, hatte Mallarmé bereits im Sommer 1865 mit der Arbeit an seinem *L'Après-Midi d'un Faune* begonnen: »depuis dix jours je me suis mis au travail. J'ai laissé *Hérodiade* pour les cruels hivers: cette œuvre solitaire m'avait stérilisé, et, dans l'*intervalle*, je rime un *intermède* héroïque, dont le héros est un Faune.«¹⁵ Als ›intermède‹ wäre die erste Version des Gedichts mit ihren zahlreichen Bühnenanweisungen vermutlich als ›entr'acte‹ innerhalb eines anderen Stücks aufgeführt worden. Während einer Arbeitspause begonnen und als Einlage gedacht, überträgt sich das konzeptuelle Moment des Zwischen auch auf die Sprache des *Faune*, wie Mallarmé in seinem Brief an Henri Cazalis darlegt: »les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*.«¹⁶ Wie der Brief zeigt, verstand Mallarmé das Werk von Beginn an als grundlegend ambig, da der Effekt des Theaters ohne Verlust der poetischen Integrität erreicht werden sollte. Die Verse wurden von Mallarmé als uneingeschränkt szenisch beschrieben und sind seiner eigenen Aussage nach nicht nur für die Bühne gemacht, sondern fordern sie nachdrücklich ein:

As an ›intermède‹ it would have been performed as an ›entr'acte‹ within another play, which may explain why Mallarmé speaks of its being not only possible

15 Stéphane Mallarmé an Henri Cazalis, Tournon, Juni 1865, in: Mondor: Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, S. 165–167, hier S. 166, eigene Hervorhebung. Ursprünglich sollte das Gedicht insgesamt drei Teile umfassen, vgl. hierzu Pierre Citron: Kommentar zu *L'Après-Midi d'un Faune*, in: ders. (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Poésies, Paris 1986, S. 242–258, hier S. 243.

16 Stéphane Mallarmé an Henri Cazalis, Tournon, Juni 1865, in: Mondor: Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, S. 165–167, hier S. 166.

in the theatre [...] but actually requiring the theatre. For the poem, from its earliest conception to its definitive version, is a poem about interruption; and its performance as the ›interruption‹ of another play would have been a brilliant and reflexive ›coup de théâtre‹.¹⁷

Die Idee des ›Zwischenspiels‹ lässt sich somit als strukturell relevant für das Gedicht benennen. Mallarmés Vorhaben, innerhalb der Poesie eine dezidiert dramatische Sprache zu erschaffen, zeigt deutlich, dass das für die Entstehung von *L'Après-Midi d'un Faune* so zentrale Moment des Zwischen auch auf metaästhetischer Ebene als grundlegend neues Formprinzip behandelt wird: »Mehr denn als ein Zwischenspiel auf dem Theater (wie es damals Mode war) berührt das Stück im Verschwinden das *Zwischen* selbst, als Spalt, in dem im Modus des Theatralen etwas anderes als Theater aufscheint: etwas, das nicht auf eine Handlung, einen Akt zurückzuführen ist.«¹⁸ Von Beginn an lässt sich für die Poetik des Gedichts eine Dynamik feststellen, die eine Trennung zwischen Theater und Poesie unmöglich werden lässt. Hält man sich vor Augen, dass Mallarmés Poesiebegriff selbst bereits in einem Zwischen verortet ist, wie seine Formulierung »la Poésie est quelque chose de situé *entre* la musique et la littérature«¹⁹ nachdrücklich zeigt, ergibt sich für *L'Après-Midi d'un Faune* in mehrfacher Hinsicht eine Transgression etablierter Dichotomien. Mallarmés »Theater-Utopie«²⁰ erscheint dezidiert als Zwischenkunst, bei der nicht die Aufführung allein, sondern die Idee von Aufführbarkeit in den Mittelpunkt gestellt wird. Die Grenzen der Poesie werden dieser konzeptionellen Idee zufolge nicht überschritten, sondern verschoben und sind von dem Streben nach einem Anderen gekennzeichnet. Dass ihm mit *L'Après-Midi d'un Faune* ein gänzlich neues Dichten unter dem Gesichtspunkt des Dramatischen gelungen sei, bestätigt Mallarmé in einem Brief an Eugène Lefébure: »A force d'étude, je crois même avoir trouvé un vers dramatique nouveau, en ce que les coupes sons servilement calquées sur le geste, sans exclure une poésie de masse et d'effets, peu connue

17 Roger Pearson: *Unfolding Mallarmé. The Development of a Poetic Art*, Oxford et al. 1996, S. 109.

18 Judith Kasper: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, in: Melanie Möller (Hrsg.): *Gegen/Gewalt/Schreiben. De-Konstruktionen von Geschlechts- und Rollenbildern in der Ovid-Rezeption*, Berlin et al. 2020, S. 139–157, hier S. 139.

19 Stéphane Mallarmé an Arnold Goffin, Paris, 17. Juni 1888, in: Henri Mondor/Lloyd James Austin (Hrsg.): *Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891: Supplément aux tomes I, II et III; Tables*, Paris 1973, S. 528–529, hier S. 528, eigene Hervorhebung.

20 Peter Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Frankfurt a. M. 1975, S. 119.

elle-même.«²¹ Die durch den Alexandriner bedingte Strukturierung der Verse wird von Mallarmé an die theatrale Geste gebunden und postuliert somit eine Einheit von Stimme, Körper und Bewegung im Medium der poetischen Sprache. Diese komplexe und sehr abstrakte Konzeption des Gedichts bildete jedoch den Grund dafür, dass *L'Après-Midi d'un Faune* nach Einschätzung des Dichters Théodore de Banville und des Schauspielers Constant Coquelin nicht für die Bühne geeignet sei, was Mallarmé zu einer einstweiligen Unterbrechung seiner Arbeit bewegte: »Les vers de mon *Faune* ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public, et m'ont affirmé que cela n'intéresserait que les poètes. J'abandonne mon sujet pendant quelques mois dans un tiroir, pour le refaire librement plus tard«.²² Das Gedicht, so die Einschätzung de Banvilles und Coquelins, entspreche nicht dem, was die Zuschauer:innen im Theater zu sehen wünschten, und sei letztlich nur unter literarischen Gesichtspunkten von Interesse. Dessen ungeachtet kehrte Mallarmé über die nächsten zehn Jahre immer wieder zu der Arbeit an seinem Gedicht zurück. Nachdem eine spätere Version als Einreichung für die Gedichtanthologie *Le Parnasse Contemporain* ebenfalls abgelehnt worden war,²³ erschien *L'Après-Midi d'un Faune* 1876 schließlich unabhängig in einer mit vier Illustrationen Édouard Manets versehenen und privat finanzierten Luxausgabe bei dem Verleger Alphonse Derenne.²⁴ Die Auflage umfasste 195 nummerierte und handsignierte Exemplare und wurde für einen vergleichsweise hohen Preis zum Kauf angeboten. All dies trug dazu bei, den Band als authentisches, wertvolles Kunstobjekt zu stilisieren, das nur einer ausge-

21 Stéphane Mallarmé an Eugène Lefébure, Tournon, Juli 1865, in: Mondor: Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, S. 169–171, hier S. 169.

22 Stéphane Mallarmé an Théodore Aubanel, Tournon, 16. Oktober 1865, in: Mondor: Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, S. 173–175, hier S. 174.

23 Die Absage führte zu Mallarmés endgültigem Bruch mit der literarischen Bewegung. Zwei der drei literarischen Gutachter, Anatole France und François Coppée, hatten mit nein gestimmt, der dritte Gutachter hingegen, Théodore de Banville, lobte die musikalischen Qualitäten des Gedichts: »Doit, je crois, être admis, écrivait-il, en dépit du manque de clarté, à cause des rares qualités harmoniques et musicales du poème.« Henri Mondor/Lloyd James Austin (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance II 1871–1885, Paris 1965, S. 65, FN 2.

24 Vgl. Stéphane Mallarmé an Arthur O'Shaughnessy, Paris, 10. April [Mai] 1876, in: Mondor/Austin: Stéphane Mallarmé. Correspondance II 1871–1885, S. 113–114, hier S. 114. Für eine ausführliche Auflistung der Entstehungsgeschichte sowie der unterschiedlichen Versionen des Gedichts vgl. Henri Mondor: *Histoire d'un faune*, Paris 1948.

wählten Leserschaft zugänglich sein sollte.²⁵ Als Gegenentwurf zu den Möglichkeiten der industriellen Reproduktion, auf die in einer beinahe dialektisch anmutenden Wendung dennoch zurückgegriffen wurde, schuf Mallarmé mit *L'Après-Midi d'un Faune* ein sogenanntes »livre de peintre«, ein die Grenzen der Poesie ausreizendes Kunstbuch, dessen Publikation er sorgfältig betreute und dessen Effekte mit innovativen Techniken im Bereich der Illustration und typographischen Ausgestaltung erzielt wurden.²⁶ Diese Besonderheit des Bandes, so meine These, bildet einen zentralen Bestandteil von Mallarmés Bestreben, das ursprünglich geplante »théâtre réel«, die Bühnenversion von *L'Après-Midi d'un Faune*, in ein »théâtre de l'esprit«,²⁷ ein imaginäres Theater, zu verwandeln und Poesie als intime Form des Theaters zu bestimmen.

Das Théâtre d'Art

Während die Anfänge von *L'Après-Midi d'un Faune* als Bühnenwerk in der Forschung oft diskutiert wurden, finden sich nur vereinzelt Hinweise darauf, dass es einen zweiten Versuch Mallarmés gab, das Gedicht auf die Bühne zu bringen. Die Derenne-Version von 1876, die von Peter Szondi so bezeichnete »Theater-Utopie«, steht somit zwischen zwei realen Bühnenabsichten und erfüllt in gewisser Weise ihre ursprüngliche Konzeption als »entr'acte«. 1890 trug der junge französische Dichter Paul Fort die Idee an Mallarmé heran, *L'Après-Midi d'un Faune* in seinem neu gegründeten Théâtre d'Art aufführen zu lassen.²⁸ Ein Brief Mallarmés an Edmond Deman beschreibt im Detail, wie dieses Projekt aussehen und welche Implikationen es nach sich ziehen würde:

On me propose de montrer au théâtre *l'Après-midi d'un Faune*, qui est, en effet, écrit comme intermède scénique, à l'origine. La façon très rare et curieuse dont je compte produire cela vaudra à cet opuscule quelque retentissement nouveau. [...] Je prépare une re-publication définitive, avec quelques réflexions de moi

25 Es gibt Nachweise darüber, dass Mallarmé Kaufanfragen ablehnte und somit versuchte, nur einem sehr elitären Zirkel Zugang zu seinem Band zu ermöglichen. Vgl. Anna Sigríður Arnar: Original Printmaking Practices and Symbolic Gestures in Late Nineteenth-Century France. The Case of Stéphane Mallarmé, in: Philippe Kaenel/Rolf Reichardt (Hrsg.): Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert, Hildesheim et al. 2007, S. 741–761, hier S. 741f.

26 Vgl. ebd., S. 743.

27 Jacques Scherer: Le »Livres« de Mallarmé, Paris 1977, S. 10.

28 Vgl. Mondor/Austin: Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891, S. 164.

sur la poésie et le théâtre, la récitation de ce poème et le point de vue exact d'une mise en scène. Un dessin colorié représentant cela, au besoin; et peut-être quelques indications sur le rien d'ouverture musicale. Bref, une brochure présentant le tout comme un monologue en vers [...]. Quelque chose à la fois de courant et de plein de goût, une de ces publications d'à-propos qui deviennent des curiosités [...]; ma mise en scène, vivante, avec l'aide de quelques peintres, fera événement.²⁹

Die sehr seltene und kuriose Art, mit der Mallarmé auf den Vorschlag Forts zu reagieren beabsichtigte, versprach, wie er Deman gegenüber ausführte, eine neue Resonanz des Gedichts. Das Vorhaben zeigt, dass Mallarmé sich von seinem ursprünglichen Vorhaben, *L'Après-Midi d'un Faune* auf die Bühne zu bringen, nie endgültig abgewandt hatte. Die geplante »republication« wurde als eine Art Gesamtkunstwerk inszeniert, das unterschiedliche Künste vereinen sollte. Als Komponist der angekündigten musikalischen Ouvertüre war Claude Debussy vorgesehen, auf dessen Musik Mallarmé nach einer Aufführung der *Cinque Poèmes de Baudelaire* aufmerksam geworden war.³⁰ Debussys musikalischer Beitrag zu dem Projekt sollte ursprünglich aus drei Teilen bestehen und war als *Prélude, interlude et paraphrase finale pour l'après-midi d'un faune* angekündigt worden.³¹ Die Musik sollte demnach, wie der Kompositionstitel andeutet, in einem Echo der ursprünglichen Bühnenversion von *L'Après-Midi d'un Faune* ihrerseits die Form eines »entr'acte« einnehmen und zwischen den einzelnen Gedichtteilen erklingen: »The poem was to be recited, not sung; the music was to constitute a »gloss« (that is, an exegetical musical commentary) rather than an accompaniment. We see that even as Mallarmé envisaged a theatrical collaboration of music and poetry, he resisted the idea of their

29 Stéphane Mallarmé an Edmond Deman, Paris, 29. November 1890, in: Mondor/Austin: Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891, S. 164–165, hier S. 164f.

30 Wie der Musikwissenschaftler François Lesure unter Berufung auf Mallarmés Zeitgenossen André-Ferdinand Hérold berichtet, hatte der Dichter diese Kollaboration initiiert: »Comme l'écrit Hérold d'une manière plus directe: »il lui aurait plu que l'on joignit au poème de la musique, et comme, un soir, j'arrivais rue de Rome, il m'interrogea: »Croyez-vous que votre ami Debussy écrirait de la musique pour l'*Après-midi d'un faune*?«. Le mardi suivant, j'amenais Debussy chez Mallarmé. C'est vraisemblablement à l'automne 1890 que se situe cette rencontre. Le plus surprenant, c'est l'annonce qui a été faite, quelques mois plus tard, d'un spectacle prévu pour le 27 février 1891: »L'après-midi d'un faune, 1 tableau en vers de Stéphane Mallarmé, partie musicale de Mr. de Bussy«. François Lesure: Claude Debussy. Biographie critique, Paris 1994, S. 115–116.

31 Vgl. Robert Orledge: Debussy and the Theatre, Cambridge et al. 1982, S. 155.

union, or synthesis.«³² Am 30. Januar 1891 wurde die geplante Veranstaltung in der Tageszeitung *L'Écho de Paris* angekündigt³³ und auch die 1891 bei Edmond Deman erschienene kleine Werkausgabe *Pages* enthält einen Verweis auf das geplante Projekt.³⁴ Mitte Februar 1891, und somit nur wenige Tage vor der geplanten Aufführung, zog Mallarmé seine Zusage jedoch aus unbekannten Gründen zurück. Der entsprechende Brief an Fort ist nicht überliefert, dessen Antwortschreiben zeigt jedoch, dass die Entscheidung sehr kurzfristig getroffen worden sein musste: »Nous avions annoncé dans tous les journaux votre poème dramatique – et quand j'ai appris à tous nos proches en littérature le retard de *l'Après-midi d'un faune* – ceci nous fit *un mal énorme*. Je ne vous demanderai pas *l'Après-midi d'un faune* encore, je comprends trop, Monsieur, l'exquise délicatesse qui vous a fait le retarder.«³⁵ Über die Gründe für Mallarmés Rückzug lässt sich nur mutmaßen, er stimmte jedoch dem Vorschlag Forts zu, ein anderes seiner Gedichte von der eigens engagierten Schauspielerin Georgette Camée vorzutragen zu lassen. Am 24. Februar 1891 druckte *L'Écho de Paris* einen Brief Paul Forts ab, der darauf hinweist, dass die ursprünglich für den 27. Februar geplante Aufführung in den März verschoben werde und zudem eine Programmänderung enthalte: »La représentation prévue pour le 27 février eut lieu le 19 et le 20 mars. La lecture, par Georgette Camée, du *Guignon*, remplaça *L'Après-midi d'un faune* [...]«.³⁶ Die kurzfristige Absage betraf auch die Musik Debussys, von dessen Komposition schlussendlich nur das 110 Takte umfassende *Prélude à l'après-midi d'un faune* realisiert wurde. Die Uraufführung fand im Dezember 1894 statt; ein anschließender Brief Mallarmés an Debussy zeigt das Ausmaß seiner Begeisterung: »Je sors du concert, très ému: la merveille! votre illustration de *l'Après-midi d'un faune*, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse,

32 Mary Lewis Shaw: *Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*, University Park (PA) 1993, S. 126.

33 »La prochaine représentation du Théâtre d'Art (ancien Théâtre-Mixte), fixée au 27 février, sera donnée au Théâtre Montparnasse et se composera de: [...] 3. *l'Après-midi d'un faune*, un tableau, en vers, de Stéphane Mallarmé«. Mondor/Austin: Stéphane Mallarmé. *Correspondance IV 1890–1891*, S. 188.

34 In der Rubrik »Du même Auteur«, welche dem Werk vorangestellt ist, findet sich folgende Ankündigung: »*L'Après-midi d'un Faune*, édition nouvelle définitive pour la lecture et la scène, avec notes, indications, etc. (sous presse)«. Stéphane Mallarmé: *Pages*, Brüssel 1891, o. S.

35 Mondor/Austin: Stéphane Mallarmé. *Correspondance IV 1890–1891*, S. 193–194.

36 Ebd., S. 202.

avec malaise, avec richesse. Je vous presse les mains admirativement, Debussy.«³⁷ Indem er die Bezeichnung der ›illustration‹ verwendet, macht Mallarmé kenntlich, dass er Debussys Musik lediglich als eine Art Beigabe zu seiner eigenen ›Musique‹ verstand und keinerlei Konflikt zwischen den beiden Ausdrucksformen sah. Die ›illustration‹ stellt keine Synthese des Gedichts dar, sondern evoziert eine Reihe aufeinanderfolgender Szenen, die die lüsternen Gedanken des Favnes in der Mittagshitze darstellen.³⁸ Anstatt den Gedichtstext zu ersetzen, wird er durch die Musik ergänzt und verlängert, ohne dabei in Widerspruch zu dem Paradigma der μουσική zu stehen. Debussy, der seine Komposition selbst als »modeste essai d'illustrer ce poëme d'arabesques concordantes«³⁹ bezeichnet hatte, unterstreicht ebenfalls Mallarmés kompositionsästhetische Grundidee, Musik und Poesie als Resultat einer komplexen Transposition wahrzunehmen. Neben klanglichen Entsprechungen, wie der Evokation der flimmernden Sommerhitze durch den charakteristischen Beginn der Komposition, umfasst die Transposition primär strukturelle Aspekte. So entzieht sich die Musik den bis dato etablierten Gesetzen der Tonalität und zeichnet sich in der dadurch entstehenden Uneindeutigkeit durch eben jenen Verweischarakter aus, den Mallarmé mit seinen Versen zu erreichen suchte.

Zwischen zwischen-zwei. *L'Après-Midi d'un Favne* (1876)

Performanz und Illustration

Die 1876 veröffentlichte Ausgabe von *L'Après-Midi d'un Favne*, die das Gedicht in seiner bis heute bekannten Form darstellt, entzieht sich einer definitiven Lesart. Wie im Verlauf des Gedichts deutlich wird, changiert die Erzählsituation, in der der Favne über seine gewaltsame, stark sexuell konnotierte Begegnung mit den beiden Nymphen nachsinnt, zwischen Traum und Wachzustand, Tatsache und Imagination, Erinnerung und Gegenwart. Die Handlung wird nicht linear erzählt, sondern zeichnet sich durch Vor- und Rückblenden aus und ähnelt in ihrer komplexen Zeit-

37 Stéphane Mallarmé an Claude Debussy, 23. Dezember 1894, in: François Lesure/Denis Herlin (Hrsg.): Claude Debussy. Correspondance 1872–1918, Paris 2005, S. 229–230, hier S. 229f.

38 Vgl. Orledge: Debussy and the theatre, S. 155.

39 Claude Debussy an Charles-Henry Hirsch, November 1895, in: Lesure/Herlin: Claude Debussy. Correspondance 1872–1918, S. 286.

lichkeit der Struktur einer von Wiederholungen geprägten musikalischen Komposition.⁴⁰ Die unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen, die sich im Gedicht vermischen, finden eine Entsprechung in der auffälligen Typographie, die mehrere kursiv gesetzte und als wörtliche Rede ausgezeichnete Abschnitte umfasst und somit eine ganz eigene Art der Inszenierung darstellt. Diese Abschnitte stellen die Wiederaufnahme bereits berichteter Erlebnisse dar, die gleichzeitig jedoch auch hinterfragt werden. Der Favne erscheint sowohl als Protagonist der Rahmenhandlung und als Protagonist der lückenhaft erinnerten Erzählung, wobei die von ihm gewählten unterschiedlichen Anredepronomen sich selbst gegenüber von einer im Verlauf des Gedichts eintretenden Dekonstruktion der Subjektposition zeugen.⁴¹ Der vermeintliche innere Monolog, als der sich das Gedicht zunächst präsentiert, nimmt somit vielmehr die Gestalt eines Bühnengesprächs an, was die hybride Persona der Sprecherinstanz spiegelt: »The poem both produces and suspends narrative; it describes and speculates and blurs the distinction between decor and thought; a lyric ›voice‹ ›speaks‹ and thus becomes fragmented and depersonalized«.⁴² In der unzuverlässigen Auslegung von Wirklichkeit sowie durch die offenkundige Diskrepanz von Rede und Schrift wird die Sprache selbst hinterfragt, die Verse scheinen sich gegen sich selbst zu wenden und an der Diskrepanz zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit zu zerbrechen.

Für die Publikation war der Titel von Mallarmé um die, ebenfalls antikisierend geschriebene, Gattungsbezeichnung »Églogve« ergänzt worden und enthält somit einen weiteren Hinweis auf die bukolische Rahmung des Gedichts. Da der Begriff der Ekloge ursprünglich eine Auswahl oder ein Fragment eines Werks bezeichnete, wird *L'Après-Midi d'un Favne* der Verweis auf einen übergreifenden, jedoch abwesenden Text unmittelbar eingeschrieben.⁴³ Somit, so ließe sich argumentieren, ist es Mallarmé möglich, die frühe Bühnenversion des Gedichts gerade in ihrer Abwesenheit

40 Vgl. Heath Lees: *Mallarmé and Wagner. Music and Poetic Language*, Aldershot et al. 2007, S. 153.

41 Neben der ersten Person Singular (»Ces nymphes, je les veux perpétuer«) gleich zu Beginn des Gedichts finden auch die zweite Person Singular (»les femmes dont tu gloses«) sowie die dritte Person Singular Verwendung (»Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la«).

42 Nathaniel Wing: *The Limits of Narrative. Essays on Baudelaire, Flaubert, Rimbaud and Mallarmé*, Cambridge et al. 1986, S. 98.

43 Vgl. Renato Poggioli: »L'Heure du Berger«, *Mallarmé's Grand Eclogue*, in: ders. (Hrsg.): *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge (MA) et al. 1975, S. 283–311, hier S. 289. Vgl. auch David J. Code: *Hearing Debussy Reading*

aufrecht zu erhalten. Die Verse der Version von 1876 hingegen zeigen ihre Verbindung zum Theater auf andere Art. Neben einer ausgeprägten Homophonie, die auf eine dezidierte Sprachlichkeit des Gedichts verweist, deuten unterschiedliche konzeptionelle und auch thematische Verweise auf eine grundlegende Aufführbarkeit des Gedichts hin.⁴⁴ Zwar hatte Mallarmé die ursprünglich enthaltenen Regieanweisungen entfernt, die graphische Ausgestaltung offenbart jedoch ein Residuum der ursprünglichen theatralen Struktur:

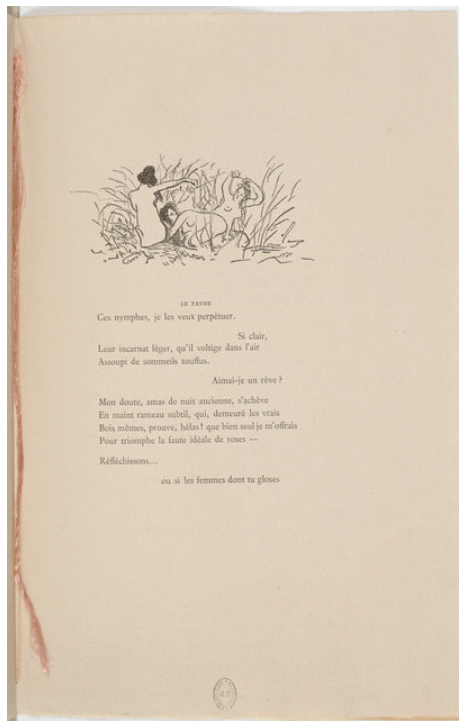


Abbildung 1 Stéphane Mallarmé: *L'Après-Midi d'un Faune*. Églogue, 1. Aufl., Paris 1876, o. S. © BnF.

Mallarmé. Music *après* Wagner in the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, in: Journal of the American Musicological Society 54 (2001), H. 3, S. 493–554, hier S. 544.

- 44 Roger Pearson sieht in der ausgeprägten Stellung der Homophonie im Gedicht einen Hinweis auf dessen grundlegend theatrale Konzeption, da dieser Effekt in gesprochener Form auf der Bühne eine noch größere Wirkung erziele. Vgl. Pearson: *Unfolding Mallarmé*, S. 109.

Der Favne, Protagonist der ›Églogve‹, wird als dramatische Sprecherinstanz benannt, wobei der Beginn in medias res auf eine vorangegangene, nicht näher ausgeführte Handlung hindeutet. Indem die zwölf Silben des Alexandriners, »Ces nymphes, je les veux perpétuer. Si clair«, auf zwei Zeilen verteilt werden, zeigt sich gleich zu Beginn des Gedichts, dass die Idee des binären Reimpaars als Strukturelement der Dichtung aufgebrochen wird. Durch die Isolation der beiden Worte »Si clair«, deren Anordnung auf der Seite dem weißen Hintergrund des Papiers eine zusätzliche Bedeutungsebene zuzuschreiben scheint, wird der erste Vers des Gedichts durch eine Bewegung auseinandergetrieben, die eng mit der Figur des Favne als Sprecherinstanz verbunden ist. Durch das Enjambement entsteht eine Diskrepanz zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit, da der Alexandriner durch den zwischengeschobenen weißen Raum doppelt gebrochen erscheint. Das Weiß der Seite, das als dezidierte Abwesenheit die Buchstaben nicht nur umgibt, sondern sie überhaupt erst hervorbringt, übersteigt diese ursprüngliche Funktion in Mallarmés Denken. Seine poetische Sprache beruht auf der Prämisse, dass die materielle Präsentation der Gedichte deren Inhalte signifikant erweitert und Bedeutung sich somit gerade in ihrer vermeintlichen Abwesenheit zeigt: »L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que le vers.«⁴⁵ Das die Verse umgebende Weiß muss, so die Auffassung Mallarmés, ebenfalls aktiv hervorgebracht werden und bildet einen integralen Bestandteil des Gedichts. Die hierarchische Dichotomie zwischen den Zeichen und ihrem notwendigen, jedoch bedeutungsleeren Hintergrund wird aufgebrochen. Syntax und Metrum werden gegeneinander gewendet, wodurch sich der Bedeutungsgehalt der Formulierung »Si clair« vervielfältigt. Rein metrisch müssen die beiden Worte zu dem ersten Vers gezählt werden, durch ihre Anordnung auf der Seite sowie die Reimkette »clair/léger/l'air« lässt sich jedoch auch eine Orientierung hin zu dem nachfolgenden Vers feststellen. Mit »Si clair« wird gleich zu Beginn des Gedichts auch die Möglichkeit einer anderen zugrundeliegenden Struktur eingeführt, die eng mit Mallarmés ›Musique‹ in Verbindung steht. Es ist kein Zufall, dass das zentrale Wort »si« im Französischen eine Anspielung auf die siebte Stufe der Tonleiter bildet, dass die Eingangsszene des Gedichts also um die ›helle Note

45 Stéphane Mallarmé: Sur la philosophie dans la poésie, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes II, S. 659.

H, »Si clair«, herum strukturiert ist.⁴⁶ Auch hier zeigt sich demnach das zentrale poetische Konzept, das innerhalb der als ›Musique‹ konzipierten Sprache zwischen Wort und Musik changiert, damit jedoch keine binäre, sondern eine dezidiert non-binäre Denkweise aufzeigt. Der Vers lässt sich als deiktische Äußerung des Favne lesen und steht in direktem Bezug zu den unmittelbar zuvor bildlich dargestellten Nymphen.⁴⁷ Die Illustration Édouard Manets, die eigens für die Publikation des Gedichts entworfen worden war, erweitert das Gedicht über die Sprachgrenzen hinweg in den Bereich der bildenden Kunst und lässt sich über ihre dramatisch-darstellende Komponente als Andeutung eines Bühnenbildes lesen.

Bei dem ersten Vers des Gedichts handelt es sich zudem um einen performativen Sprechakt im Sinne J. L. Austins, da die Äußerung nicht nur einen Sachverhalt beschreibt, sondern diesen gleichzeitig ausführt.⁴⁸ Austins Theorie stellt eine Möglichkeit dar, jene sprachlichen Äußerungen theoretisch zu greifen, die nicht lediglich etwas beschreiben, sondern eine Handlung implizieren. Die Aussage des Favne lässt sich vor diesem Hintergrund in zwei Richtungen deuten. Zum einen besteht durch die Deixis ein Bezug zu der Illustration, die die Nymphen auf bildlicher Ebene verewigt, zum anderen bildet der Vers den Auftakt des Gedichts, das die Geschichte der Nymphen im Medium der Sprache festhalten wird. Die angedeuteten Buchstaben am linken Rand der Illustration tragen zusätzlich dazu bei, dass die Grenzen zwischen Poesie und Malerei noch weiter verschwimmen. Dies bildet einen zentralen Bestandteil der Poetik Mallarmés: »Mallarmé's famous obscurity lies not in his devious befogging of the obvious but in his radical transformation of intelligibility itself through the ceaseless production of seemingly mutually exclusive readings of the same piece of language.«⁴⁹ Erweitert wird dieses performative Ele-

46 Dieses Spiel treibt Mallarmé in dem Titel seines Gedichts auf die Spitze, indem er gleich auf vier Töne der französischen Solmisation ›do re mi fa sol la si do‹ anspielt: *L'Après-Midi d'un Favne*.

47 Dass der erste Vers ein verbindendes Element zu einer vorangegangenen Handlung darstellt, wird auch von Judith Kasper erkannt, wenn sie darauf hinweist, dass das Verb ›perpétuer‹ nicht nur Anklänge an »die Tötung (*tuer*) und de[n] Penetrationswunsch (*pénétrer*)« enthält, sondern auch einen Hinweis auf das »*perpetuum carmen*«, das unendliche Lied, in dem nicht nur Episoden aneinandergereiht, sondern Übergänge geschaffen werden. Kasper: *Mallarmés favnetisches Spiel mit Pan und Syrinx*, S. 144.

48 Vgl. J. L. Austin: *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University*, 2. Aufl., Oxford et al. 1980, S. 60.

49 Barbara Johnson: *Poetry and Performative Language*, in: *Yale French Studies* 54 (1977), S. 140–158, hier S. 156.

ment durch die implizite Aufforderung des Gedichts an seine Leser:innen, mit ihrer Lektüre selbst die Rolle ›le favne‹ zu besetzen und die Verse somit aktiv hervorzubringen.⁵⁰ Vor diesem Hintergrund erlangt auch die Ausgestaltung der Titelseite des Gedichts eine neue Bedeutung:

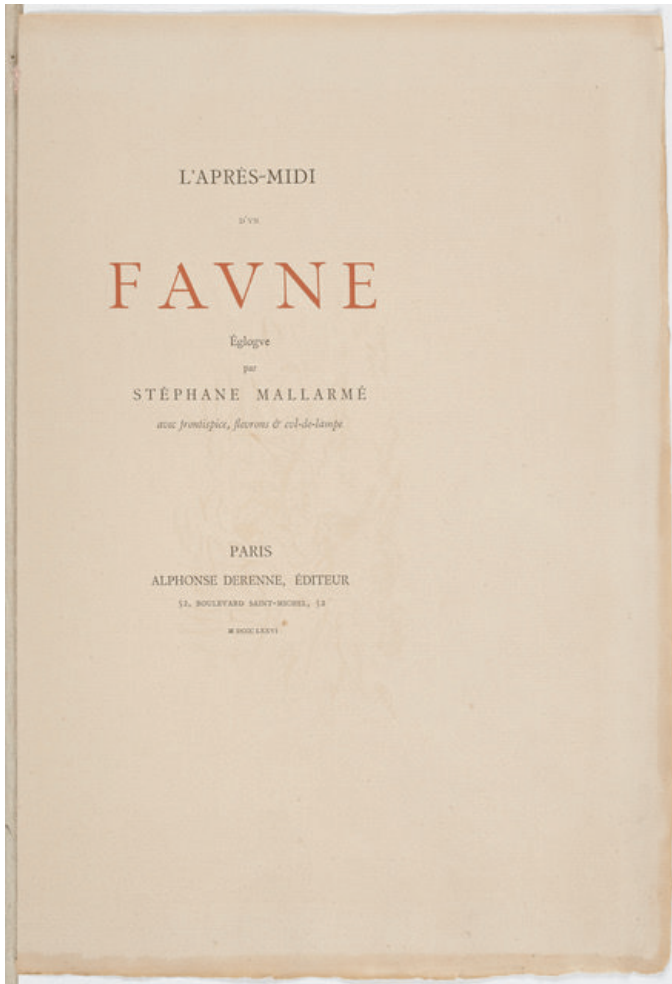


Abbildung 2 Stéphane Mallarmé: L'Après-Midi d'un Faune. Églogue, 1. Aufl., Paris 1876, o. S. © BnF.

50 Vgl. Code: Hearing Debussy Reading Mallarmé, S. 499.

Die auffallend rote Farbe lässt sich als Verweis auf antike Grabinschriften lesen. Diese wurden in der altgriechischen Kultur »mit phönizischem Rot [...] gemalt [...], um das Sprechen der Vorbeigehenden anzuregen. Durch die roten Buchstaben [...] ziehen die Wörter eine Stimme an, sodass die Toten noch sprechen können, lange nachdem sie physisch verstummt sind.«⁵¹ Die Farbe Rot als Anklang an die antike Praxis, die Passant:innen zum lauten Vorlesen zu motivieren, verbindet sich demnach auf vielfältige Weise mit der Theater-Utopie, die das Gedicht darstellt. Jede Rezeption wird in die Rolle des Favne gedrängt, ahmt bei der Lektüre dessen Sprache nach und bildet ein Reenactment, das die abwesende Bühne hervorbringt.

Die Musik des *Favne*

Indem sowohl die ungewöhnliche Typographie als auch die ›blancs‹ neue Resonanz- und Bedeutungsräume eröffnen, übersteigt *L'Après-Midi d'un Favne* herkömmliche Formen des poetischen Ausdrucks auf unterschiedliche Weise. Nicht das referentielle, sondern das strukturelle Moment der Sprache wird somit exponiert, was eine Erweiterung des Wortes über die Sprachgrenze hinweg zur Folge hat: »Stéphane Mallarmé transgresse les limites du langage, détrône l'indicible et ouvre de vastes espaces de résonance au-delà ou à côté de la parole.«⁵² In der Erkenntnis, dass der Vers sich nicht allein aus Worten zusammensetzt, sondern auch den Raum jenseits der Sprache umfasst, liegt die entscheidende Neuerung der Poetik Mallarmés. Dieses ›au-delà‹ lässt sich auf die ›blancs‹ ebenso beziehen wie auf die alternativen Bedeutungskomponenten, die sich aus der Anordnung der Worte ergeben und bildet hierbei nichts weniger als den Agens und Motor der Lust am Lesen, wie Mallarmé selbst schreibt: »car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur«.⁵³ Die ›Musique‹ findet ihr Wort im Jenseits der Sprache. Gegenüber Jules Huret beschrieb der Dichter seine Poetik für *L'Après-Midi d'un Favne* wie folgt: »J'y essayais, en effet, de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte

51 John T. Hamilton: *Carmina carnis*. Der rote Ursprung der lebendigen Sprache bei Hölderlin, in: *Figurationen* 19 (2019), H. 2, S. 46–60, hier S. 48.

52 Annette de la Motte: *Au-delà du mot. Une «écriture du silence» dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster 2004, S. 59.

53 Stéphane Mallarmé: *La Musique et les Lettres*, in: Marchal: Mallarmé. *Œuvres complètes* II, S. 62–77, hier S. 67.

de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions.«⁵⁴ Das Gedicht wird somit als Versuch beschrieben, neben dem Alexandriner eine Art Klavierbegleitung aus Worten zu konzipieren, die den historischen Vers umspielt und somit aufspaltet und neu bestimmt. Dass Mallarmé hier das Beispiel des Klaviers wählt, scheint insbesondere mit Blick auf einen visuellen Aspekt relevant zu sein. So suggeriert die Tastatur eine punktuelle Unterteilung der Töne, die Mallarmés sprachwissenschaftliches Denken, die zwölf Silben des Alexandriners ebenso aufspalten zu können, wie dies mit den zwölf Halbtönen der Oktave möglich ist, darzustellen scheint.⁵⁵ Über den Rhythmus der Verse werden Bedeutungskomponenten verschoben, wobei Mallarmés ›Musique‹ dezidiert in einem Jenseits verortet wird und über die Transposition von Musik in Poesie eine neue Form des Dichtens hervorbringt, die das Wort grundlegend neu als Zeichen versteht. In Abgrenzung von der alltäglichen verstand Mallarmé die poetische Sprache in einem beinahe sprachwissenschaftlich anmutenden Sinn: »Es ist besonders wichtig, daß er das Material der 24 Buchstaben ähnlich den zwölf Tönen der Oktave als ein Zeichensystem auffaßte, aus dessen unbegrenzter Kombinationsmöglichkeit die Literatur resultiere, und die Worte als ›clavier verbal‹, als ›verbales Klavier‹, was wiederum auf das Wort als kombinatorisches Material hindeutet.«⁵⁶ Etymologische Bedeutungskomponenten der Worte fließen ebenso in diese neue literarische Sprache ein wie der Versuch, eine Übereinstimmung von Sinn und Klang zu erzielen: »the Faune is also the voice of language speaking: he is, after all, ›un phone‹.«⁵⁷ Die Klangähnlichkeit zwischen Favne/phone verweist auf struktureller Ebene ein weiteres Mal auf die grundlegende Dialektik des Gedichts. Das Phonem, die kleinste Lauteinheit der Sprache, ist gleichzeitig ein mündliches und schriftliches Phänomen und vereint darüber hinaus Laut und Sinn

54 Stéphane Mallarmé: Sur l'évolution littéraire, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes II, S. 701.

55 Auch eine Entsprechung zwischen den schwarzen und weißen Tasten des Instruments und der Gedichtseite, auf der schwarze Schrift auf den ihr ebenbürtigen, da ebenfalls semantisch aufgeladenen weißen Raum trifft, lässt sich feststellen. Für diesen Hinweis danke ich Gesa zur Nieden.

56 Marianne Kesting: Mallarmé und die Musik, in: Melos. Zeitschrift für Neue Musik, 35 (1968), H. 2, S. 45–56, hier S. 47.

57 Pearson: Unfolding Mallarmé, S. 110.

(son/sens).⁵⁸ Unterstrichen wird dies zusätzlich durch das antikisierende »v«, das Mallarmé sowohl für die Gattungsbezeichnung »Églogue« als auch im Namen des Favne einsetzt, und das sich ebenfalls gegen eine Einheit von Wort und Schrift auflehnt.⁵⁹ Das »v«, das in der Vergangenheit sowohl für den Vokalwert »u« als auch für den Halbvokal »w« verwendet wurde, deutet somit auf eine alternative Verwendung von Sprache hin: »V ist mit hin ein ambivalentes, hybrides Schriftzeichen, was Mallarmés Poetik sehr entgegenkommt.«⁶⁰ Die vordergründige Unaussprechlichkeit, die durch die antikisierende Verwendung des »v« produziert wird, bildet eine Manifestation des Zusammenfalls von Bildlichkeit, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, der dem Gedicht eingeschrieben ist. Den Knotenpunkt dieser Poetik bildet die Flöte des Favne:

Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue:
 Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
 Rêve, dans un solo long, que nous amusions
 La beauté d'alentour par des confusions
 [...]
 Une sonore, vaine et monotone ligne.
 Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
 Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!
 Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
 [...].⁶¹

Wie aus der Beschreibung des Zwillingssrohrs, »jumeau« hervorgeht, handelt es sich bei der Flöte um einen Aulos, dessen Doppelrohr aus einem einzigen Luftstrom zwei Töne hervorbringt und somit eine Mehrstimmigkeit erzeugt: »One rarely noted musical insight of great importance lies in the fact that the faun has not one pipe but two – a joined pair of pipes (»deux tuyaux«) that often appear in pictures of Pan, whose flute is also traditionally made up of two, differently sized pipes. These have to be carefully measured to sound an octave apart, or more frequently at the interval of a fifth«.⁶² Indem der Favne sein Musizieren zunächst als

58 Vgl. Pearson: *Unfolding Mallarmé*, S. 119.

59 Vgl. ebd., S. 134.

60 Kasper: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, S. 145, FN 15. Mallarmé hatte die Änderung von »Faune« zu »Favne« erst in der letzten Überarbeitungsphase vorgenommen und dann auf dem Titelblatt der Derenne-Ausgabe prominent in Szene gesetzt. Vgl. ebd.

61 Stéphane Mallarmé: *L'Après-Midi d'un Faune. Églogue*, in: Bertrand Marchal (Hrsg.): *Mallarmé. Œuvres complètes I*, Paris 1998, S. 22–25, hier S. 24.

62 Lees: *Mallarmé and Wagner*, S. 153.

›solo long‹ beschreibt, dessen Klang eine ›monotone ligne‹ bildet, wird das Prinzip der Binarität zugunsten eines komplexen Moments der Ununterscheidbarkeit aufgelöst, das als Emblem von Mallarmés ›Musique‹ und somit der poetischen Transposition verstanden werden kann:

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...]: que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée. L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts: deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier.⁶³

Die ästhetische Schlussfolgerung Mallarmés, dass Musik und Poesie zwei Seiten desselben Phänomens darstellen, wird in *L'Après-Midi d'un Faune* nicht nur auf struktureller, sondern auch auf bildlicher Ebene dargestellt. Wie aus dem zitierten Ausschnitt hervorgeht, entledigt sich der Faune seiner Flöte an einem Punkt, um von nun an nicht mehr zu spielen, sondern zu sprechen. Diese Veränderung vollzieht sich in der Mitte des Gedichts, wodurch innerhalb der poetischen Sprache ein Wechsel zwischen zwei Ausdrucksformen suggeriert wird. *L'Après-Midi d'un Faune* lässt sich somit nicht nur im wörtlichen Sinn als ›Zwischenkunst‹ greifen, sondern eröffnet mit dem Raum des Zwischen eben jenes Konzept der ›Musique‹, das sich außerhalb einer binären Denkweise befindet. Auch auf Zeichenebene lässt sich dies feststellen, wie Judith Kasper argumentiert hat: »In der Schreibweise FAVNE würde nicht nur die lateinisch-römische Herkunft des Signifikats erkennbar, sondern auch, dass dieser Signifikant durch sein Flötenspiel selbst schon verwandelt ist, insofern die Doppelflöte, der αἰλός (lateinisch: die *tibia*), der graphisch als V dargestellt werden kann, in den (Wort-)Körper buchstäblich eingeschrieben ist.«⁶⁴ Die Ankündigung des Faunes, sein Instrument von sich zu werfen und sich in der Folge nicht mehr über das Flötenspiel, sondern über die Sprache auszudrücken, gelingt nur unter der Prämisse, dass er das Instrument und alles, was es bedeutet, in sich trägt. Diese These offenbart eine enge Verbindung von Sprachlichkeit und Körperlichkeit: »The poetic space, even with spatializing language and tearing apart meaning, does not completely unveil a void or a gap, but a body of writing.«⁶⁵

63 Mallarmé: La Musique et les Lettres, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes II, S. 69.

64 Kasper: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, S. 146.

65 Dominique D. Fisher: Staging of language and language(s) of the stage. Mallarmé's *Poème critique* and Artaud's poetry-minus-text, New York et al. 1994, S. 86.

Von Nymphen und Hymen

Dass in *L'Après-Midi d'un Favne* zwei Nymphen auftreten, stellt eine Verdopplung des zugrundeliegenden Mythos Ovids dar.⁶⁶ In gewisser Weise wird somit die hybride Persona des Favne, des Antagonisten der beiden Nymphen, gespiegelt. Er hatte das Paar im Schilf erblickt, als er gerade dabei war, seine Flöte zu schnitzen, und die mit der Begegnung einhergehende Entfesselung zeigt sich deutlich in der Selbstunterbrechung, die den Bericht kennzeichnet. Die unterschiedlichen Erzählebenen gehen innerhalb nur eines einzigen Verses ineinander über:

»Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux
 »Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve
 »Ou plonge ...
 Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
 Sans marquer par quel art ensemble détala
 Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la*.⁶⁷

Dem langsamen Vorspiel, »prélude lent«, das die Geburt der Flöte aus dem Schilfkörper markiert, folgt nun seine Suche nach dem Ton A, »le *la*«, dem Kammerton, der am Beginn einer jeden musikalischen Aufführung steht: »La« – seemingly a nonsense syllable, glossolalia – also has a specific, sensible meaning in French, as the pitch A. [...] A is [...] the tonic of the Aeolian mode, the traditional pastoral mode.⁶⁸ Die Suche nach dem »*la*« führt jedoch nicht nur zum Pan-Mythos und dessen Begründung der Hirtengesänge, sondern, in einer dialektischen Bewegung, gleichzeitig weg von dem Favne und hin zu den Nymphen. Mit der Hervorbringung des Tons geht jedoch deren Flucht einher, was auf sprachlicher Ebene durch den Reim »détala/*la*« bereits angekündigt worden war. Der lüsterne Versuch des Favne, sich den Nymphen zu nähern, wird durch seine eigene Musik zunichte gemacht: »Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la*«. Bei dem »*la*« handelt es sich um die einzige kursiv gesetzte Äußerung außerhalb jener Passagen des Gedichts, die in Anführungszeichen gesetzt sind, was sowohl die Materialität des Worts betont, als auch auf dessen sprachlich-inhaltliche Mehrdeutigkeit hinweist. Neben der musikalischen Äußerung markiert das Wort auch das lüsterne Streben des Favne nach dem Weiblichen: »qui cherche le *la*«. Die Figur des Favne steht hierbei

66 Vgl. Kasper: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, S. 142.

67 Mallarmé: *L'Après-Midi d'un Favne*, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes I, S. 23.

68 Abbate: Debussy's Phantom Sounds, S. 84.

in einer komplexen Beziehung zu den Nymphen, da das hybride »v« in seinem Namen nicht nur auf den Aulos verweist, sondern über dessen virginal und vaginale Konnotationen⁶⁹ zusätzlich auch als sexuelle Einschreibung des weiblichen Geschlechts in den Sprachkörper des Favne gelesen werden kann:

das weibliche Geschlecht hat sich in den Körper des Mallarméschen FAVNE selbst eingetragen. Nicht mehr die sinnliche und/oder sublimierte Berührung bildet das Deutungsmuster ihrer Beziehung, sondern die sexuelle Einschreibung der Nymphe in den FAVNE und damit die Herausstellung ihrer bisexuellen Ungeschiedenheit.⁷⁰

Dieses Moment der Ununterscheidbarkeit erlangt auch an anderer Stelle Bedeutung. Der Versuch des Favne, die beiden Nymphen nach ihrer Verschleppung zu entzweien, erkennt er selbst als seine größte Untat an: »*Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs/Traîtresses, divisé la touffe échevelée*«.⁷¹ Der Drang nach Erfüllung seiner Lust bildet das grundlegende Dilemma des Favne, da er die beiden Nymphen weder allein, noch gemeinsam besitzen kann: »Ultimately, the act of love (whose consummation would mean fusion since it could produce a synthesis) is characterized as both criminal and impossible. The Faune's crime, and his failure, is his attempt to alter the oxymoronic status of the object of his desire: he can neither separate the couple (which he must do in order to possess fully either one) nor possess them simultaneously.«⁷² Das Bild der beiden ineinander verflochtenen Nymphen lässt sich als Inbegriff des Prinzips der Ununterscheidbarkeit lesen, das ein von Dualität geprägtes Entweder/Oder-Denken zugunsten einer Mehrdeutigkeit negiert und in Form eines »Miteinander der Bedeutungen«⁷³ ein Denken ausagiert, das von Mallarmé mit dem Wort des Hymens bezeichnet wird. Das Hymen steht in etymologischer Verbindung zu dem griechischen Hochzeitsgott Hymenaios und beschreibt dadurch »[p]ar extension et dans le langage poétique ou élevé, mariage, union conjugale.«⁷⁴ Gleichzeitig handelt es sich bei dem Wort um einen anatomischen Begriff, der die Membran

69 Vgl. Pearson: *Unfolding Mallarmé*, S. 134.

70 Vgl. Kasper: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, S. 147.

71 Mallarmé: *L'Après-Midi d'un Faune*, in: Marchal: Mallarmé. *Œuvres complètes* I, S. 25.

72 Shaw: *Performance in the Texts of Mallarmé*, S. 136.

73 Hans-Jost Frey: *Studien über das Reden der Dichter*. Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin, München 1986, S. 17.

74 Émile Littré: *Art. Hymen*, in: ders.: *Dictionnaire de la langue française*, Bd. 2, 2. Aufl., Paris 1883, S. 2073.

bezeichnet, die sich unmittelbar vor der Vaginalöffnung befindet und von den kleinen Labien, den sogenannten Nymphen, umrahmt wird.⁷⁵ Die bis heute tradierte Vorstellung, dass das Hymen ein Symbol der Jungfräulichkeit darstellt und mit dem Vollzug der Ehe zerstört wird, suggeriert, dass es nur bestehen kann, wenn dieser Vollzug gerade nicht stattfindet und die Vereinigung ausgesetzt wird.⁷⁶ Indem das Hymen jedoch auch eben diese Hochzeit bezeichnet, befindet es sich zwischen zwei Wesenszuständen, die es gleichzeitig trennt und verbindet. Es bildet eine »[o]pération qui »à la fois« met la confusion *entre* les contraires et se tient *entre* les contraires. Ce qui compte ici, c'est l'*entre*, l'entre-deux de l'hymen. L'hymen »a lieu« dans l'*entre*, dans l'espacement entre le désir et l'accomplissement, entre la perpétration et son souvenir.«⁷⁷ Das Hymen erscheint als das Unentschiedene, das alles umfassende Zwischen zwischen-zwei, »l'*entre*, l'entre-deux«, welches in der Mitte zwischen einem Wunsch und dessen Erfüllung steht. Das untrennbare Nymphenpaar verkörpert diese Idee von Vereinigung und Jungfräulichkeit, aber auch der Favne selbst erscheint als deren Manifestation, indem er seinen Ort zwischen den binären Strukturen des Gedichts findet und diese gerade dadurch aufspaltet. Wie das Nymphenpaar werden die Reimpaare in *L'Après-Midi d'un Favne* durch die Sprecherinstanz auseinandergerissen, wobei der Favne selbst als Resultat einer Aufspaltung erscheint. Auch er selbst folgt der Logik des Hymens, indem er sich einem dialektischen oder ontologischen Denken nicht nur widersetzt, sondern es umkehrt: »Au bord de l'être, le médium de l'hymen ne devient jamais une médiation ou un travail du négatif, il déjoue toutes les ontologies, tous les philosophèmes, les dialectiques de tous les bords. Il les déjoue et, comme milieu encore et comme tissu, il les enveloppe, les retourne et les inscrit.«⁷⁸ Der Favne lässt sich als eine dieser Einschreibungen deuten, indem er auf der Zeichenebene in seinem eigenen Zwischen-zwei das Hymen trägt, das seinen Namen sowohl teilt als auch verbindet: FA V NE. Aber auch auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene wird er durch das Zwischen-zwei bestimmt, indem seine Ausdrucksform zwischen Musik und Poesie und, davon ausgehend, zwischen dieser »Musique« und dem Theater changiert. Die Dichotomie zwischen Realität und

75 Vgl. ebd. Vgl. hierzu auch Émile Littré: Art. Nymphe, in: ders.: Dictionnaire de la langue française, Bd. 3, 2. Aufl., Paris 1883, S. 771–772, hier S. 771.

76 Vgl. Jacques Derrida: La dissémination, Paris 1972, S. 243.

77 Ebd., S. 240.

78 Ebd., S. 244.

Imagination wird dabei ebenso ausgesetzt wie diejenige zwischen direkter und indirekter Rede. Der Favne und seine Panästhetik führen eine spezifische Form der ›Zwischenkunst‹ vor, die nicht nur eine komplexe Überlagerung von Musik, Poesie und Theater im Vers darstellt, sondern dieses Phänomen auch auf inhaltlicher Ebene weiterträgt: *L'Après-Midi d'un Favne* führt eine dezidiert non-binäre Grundidee anhand einer non-binären Identität aus.

Schluss

Wie die Entstehungsgeschichte von *L'Après-Midi d'un Favne* zeigt, handelt es sich bei dem Gedicht in vielerlei Hinsicht um ein Werk der Zwischenkunst. Nicht nur ist die Derenne-Version von 1876 von zwei Vorstößen eingerahmt, das Stück auf die Bühne zu bringen, auch Sprache und Handlung deuten auf die zentrale, von einem Moment der Unentscheidbarkeit geprägten Funktion des Zwischen hin. Wie gezeigt werden konnte, erfährt das Gedicht zahlreiche Aufspaltungen, die immer tiefer in seine Verse eingreifen und die Sprachgrenzen einerseits verunsichern, andererseits jedoch auch öffnen für eine neue, alles umfassende Form des Ausdrucks. Mallarmés ›Musique‹ dient hierbei nicht als Ersatz des Theaters, sondern als Mittel, um es vor dem inneren Auge heraufzubeschwören: »un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause, mais les rappelant impérieusement, au contraire.«⁷⁹ Das imaginierte ideale Theater umfasst weder Schauspieler:innen noch ein Bühnenbild, sondern entsteht, sobald das Buch geöffnet wird, und löst somit nicht nur die historische Trennung zwischen Kunst und Literatur auf, sondern scheint eine Trennung zwischen den Künsten überhaupt in Frage zu stellen: »Mallarmé's theater puts an end to the traditional distinction between art and literature: theater, poetry, and music operate the ›disjunction of words‹ [...]. For Mallarmé, the theatrical character has the same status as the poetic word: that of a screen behind which the end of representation is staged.«⁸⁰ Die Sprache dieser Panästhetik ist geprägt von Suggestion und besetzt den Ort neben den Worten, deren ›au-delà‹, neu. Vermeintlich vorgegebene Beziehungen zwischen Signifikat und Signifikant werden zugunsten eines

79 Stéphane Mallarmé: *Vers et Prose. Morceaux choisis*, Paris 1893, S. 195.

80 Fisher: *Staging of language and language(s) of the stage*, S. 81.

relationalen, sich bei jeder Lektüre neu erschließenden Spiels der Worte untereinander aufgelöst und markieren somit, wie Mallarmé selbst darlegte, einen entscheidenden Moment in der Geschichte der französischen Literatur: »Nous assistons, en ce moment, *m'a-t-il dit*, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie: chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît«. ⁸¹ Mallarmés »Musique« wird durch die Transposition von Musik und Poesie hervorgebracht und besetzt dabei einen Raum zwischen den beiden Ausdrucksformen. Wie das Beispiel von *L'Après-Midi d'un Faune* zeigt, ist das Moment des Zwischen von zentraler Bedeutung für die Hervorbringung der »Musique«, die sich dabei als dezidiert non-binär erweist.

Literaturverzeichnis

- Abbate, Carolyn: Debussy's Phantom Sounds, in: Cambridge Opera Journal 10 (1998), H. 1, S. 67–96.
- Albright, Daniel: Panaesthetics. On the Unity and Diversity of the Arts, New Haven et al. 2014.
- Arnar, Anna Sigrídur: Original Printmaking Practices and Symbolic Gestures in Late Nineteenth-Century France. The Case of Stéphane Mallarmé, in: Philippe Kaenel/ Rolf Reichardt (Hrsg.): Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert, Hildesheim et al. 2007, S. 741–761.
- Aurnhammer, Achim/Pittrof, Thomas (Hrsg.): »Mehr Dionysos als Apoll«. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, Frankfurt a. M. 2002.
- Austin, J. L.: How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University, 2. Aufl., Oxford et al. 1980.
- Citron, Pierre: Kommentar zu *L'Après-Midi d'un Faune*, in: ders. (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Poésies, Paris 1986, S. 242–258.
- Code, David J.: Hearing Debussy Reading Mallarmé. Music *après Wagner* in the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, in: Journal of the American Musicological Society 54 (2001), H. 3, S. 493–554.
- Cohn, Robert Greer: Toward the Poems of Mallarmé, 1. Aufl., Berkeley et al. 1965.
- de la Motte, Annette: Au-delà du mot. Une »écriture du silence« dans la littérature française au vingtième siècle, Münster 2004.
- Derrida, Jacques: La dissémination, Paris 1972.
- Derrida, Jacques: Acts of literature, New York et al. 1992.

81 Mallarmé: Sur l'évolution littéraire, in: Marchal: Mallarmé. Œuvres complètes II, S. 697.

- Eckel, Winfried: Zwischen Bildern und Tönen. Überlegungen zu Mallarmés *L'Après-midi d'un Faune*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 46 (1996), S. 287–301.
- Fisher, Dominique D.: Staging of language and language(s) of the stage. Mallarmé's *Poème critique* and Artaud's poetry-minus-text, New York et al. 1994.
- Frey, Hans-Jost: Studien über das Reden der Dichter. Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin, München 1986.
- Georgiades, Thrasybulos: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin et al. 1984.
- Hamilton, John T.: *Carmina carnalis*. Der rote Ursprung der lebendigen Sprache bei Hölderlin, in: Figurationen 19 (2019), H. 2, S. 46–60.
- Johnson, Barbara: Poetry and Performative Language, in: Yale French Studies 54 (1977), S. 140–158.
- Kasper, Judith: Mallarmés *favnetisches* Spiel mit Pan und Syrinx, in: Melanie Möller (Hrsg.): Gegen/Gewalt/Schreiben. De-Konstruktionen von Geschlechts- und Rollenbildern in der Ovid-Rezeption, Berlin et al. 2020, S. 139–157.
- Kesting, Marianne: Mallarmé und die Musik, in: Melos. Zeitschrift für Neue Musik 35 (1968), H. 2, S. 45–56.
- Lees, Heath: Mallarmé and Wagner. Music and Poetic Language, Aldershot et al. 2007.
- Lesure, François: Claude Debussy. Biographie critique, Paris 1994.
- Lesure, François/Herlin, Denis (Hrsg.): Claude Debussy. Correspondance 1872–1918, Paris 2005.
- Littré, Émile: Dictionnaire de la langue française, 2. Aufl., Paris 1883.
- Mallarmé, Stéphane: Pages, Brüssel 1891, o. S.
- Mallarmé, Stéphane: Vers et Prose. Morceaux choisis, Paris 1893.
- Marchal, Bertrand (Hrsg.): Mallarmé. Œuvres complètes I, Paris 1998.
- Marchal, Bertrand (Hrsg.): Mallarmé. Œuvres complètes II, Paris 2003.
- Mondor, Henri: Histoire d'un faune, Paris 1948.
- Mondor, Henri (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance 1862–1871, Paris 1959.
- Mondor, Henri/Austin, Lloyd James (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance II 1871–1885, Paris 1965.
- Mondor, Henri/Austin, Lloyd James (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891, Paris 1973.
- Mondor, Henri/Austin, Lloyd James (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance IV 1890–1891: Supplément aux tomes I, II et III; Tables, Paris 1973.
- Mondor, Henri/Austin, Lloyd James (Hrsg.): Stéphane Mallarmé. Correspondance VI Janvier 1893–Juillet 1894, Paris 1981.
- Moréas, Jean: Un manifeste littéraire, in: Le Figaro, 18.9.1886, S. 150–151.
- Orledge, Robert: Debussy and the Theatre, Cambridge et al. 1982.
- Pearson, Roger: Unfolding Mallarmé. The Development of a Poetic Art, Oxford et al. 1996.

- Poggioli, Robert: »L'Heure du Berger«. Mallarmé's Grand Eclogue, in: ders. (Hrsg.): *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge (MA) et al. 1975, S. 283–311.
- Robert, Jörg: Art. Pan, in: Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart et al. 2008, S. 539–544.
- Scherer, Jacques: *Le »Livre« de Mallarmé*, Paris 1977.
- Shaw, Mary Lewis: *Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*, University Park (PA) 1993.
- Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Frankfurt a. M. 1975.
- Welsh, Caroline: Antike Musikerzählungen und ihr literarisches Nachleben. Orpheus, die Sirenen und Pan, in: Nicola Gess/Alexander Honold (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin et al. 2017, S. 246–272.
- Wing, Nathaniel: *The Limits of Narrative. Essays on Baudelaire, Flaubert, Rimbaud and Mallarmé*, Cambridge et al. 1986.

