



## Stéphane Mallarmés Dichtung als Inspirationsquelle für den Tanz

*Florica Marian*

### **Mallarmé und der Tanz: die Vielfalt der Bezüge**

Als einer der Hauptvertreter der symbolistischen Bewegung in Frankreich leitete der Dichter Stéphane Mallarmé (1842-1898) eine Erneuerung und Wende ein, die sich nicht nur auf die Literatur beschränkte, sondern die Gesamtheit der Künste wesentlich prägte. Mallarmé, so Yves Bonnefoy in seinem Nachwort zur zweisprachigen Gedichtausgabe, bietet „den ausgedehntesten Raum einer Reflexion, einer Suche, einer Ausarbeitung der Idee der Dichtung, den es zu seiner Zeit in Europa gab.“<sup>1</sup> In *Divagations*, eine Folge von Essays, Fragmenten und Notizen schreibt Mallarmé unter der Überschrift *Crise de Vers*: „Ich sage: Blume! Und aus dem Vergessen, in das meine Stimme irgendeinen Umriss verbannt, erhebt sich musikalisch, als etwas anderes als die gewussten Kelche, Idee selbst und lieblich, die allen Sträußen fehlende.“<sup>2</sup> Im darauffolgenden Satz unterscheidet Mallarmé die darstellende, deskriptive Alltagssprache vom Sprechen des Dichters, das für ihn vor allem Traum und Gesang ist.<sup>3</sup> Eine vollständige Beschreibung, erläutert er, „beraubt den Geist der köstlichen Freude zu glauben, er selbst sei ebenfalls schöpferisch. Ein Objekt benennen heißt drei Viertel des Vergnügens am Gedicht zu unterdrücken, das in der Freude des allmählichen Begreifens besteht. Es andeuten, das ist der Traum. Dass es von diesem Mysterium vollkommen Gebrauch macht, ist das, was das Symbol ausmacht.“<sup>4</sup> Mit seiner bewussten Entscheidung für eine hermetischen Poetik galt Mallarmé zeitlebens als schwer verständlich, ja als unübersetzbar, sogar auf Französisch<sup>5</sup>. Zugleich inspirierten seine Werke Komponisten wie Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Hindemith und Pierre Boulez, Maler wie Edouard Manet, Paul Gauguin und Henri Matisse, Tanzschaffende wie Martha Graham, Jérôme Robbins und Maurice Béjart. In seinem autobiographischen Brief an Paul Verlaine erwähnt Mallarmé seine Leidenschaften: Tanz und Orgelspiel<sup>6</sup>. Seine - unter der Überschrift *Crayonné au théâtre* auch Teil der *Divagations* - nach Tanzaufführungen entstandene Schriften „Ballets „ und *Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller*“ begleiten die

<sup>1</sup> Bonnefoy 2010, S. 195

<sup>2</sup> Mallarmé, 2010, S.174 (deutsche Übersetzung) und Mallarmé, 2003, S.259 (französisch)

<sup>3</sup> Mallarmé, 2003, S.259

<sup>4</sup> Stevens, 1998, S.51

<sup>5</sup> Durand 1998

<sup>6</sup> Mallarmé, 2003, S.395

Anfänge des modernen Tanzes und prägen die Geschichte des Schreibens über Tanz. In „Ballets“ formuliert der Dichter sein berühmtes Axiom: „La danseuse n'est pas une femme qui danse.“<sup>7</sup> Die Tänzerin ist nicht eine Frau die tanzt, sondern eine Metapher, welche unterschiedliche elementare Gestalten (wie beispielsweise Kelch und Blüte) annimmt. Mit körperlicher Schrift und Bewegungen drückt sie ein Gedicht aus. In Loïe Fullers Tanz, insbesondere im *Serpentintanz* und im *Feuertanz* sieht Mallarmé seine künstlerische Vision, die „poésie pure“ realisiert. So schreibt Brandstetter: „Die tänzerische Bewegung um ein verborgenes Zentrum, das leer, ohne Bedeutung nur für sich selbst steht, produziert die absolute Arabeske, die sich aus sich selbst fortrinkt. Das Werk – sowohl der Tanz als auch die Dichtung – begründet sich nicht mehr durch den Autor; dieser verschwindet vielmehr in den Spiralen des Gewebes. Die Textur der Zeichen bringt sich in einer „pulsation“, einer „rhythmischen, vibratorischen Bewegung in stetigem Werden“ hervor.“<sup>8</sup>

Die „Magierin der Elektrizität“ hebt die Materialität des Bühnenbildes auf und integriert Licht als wesentlicher Bestandteil des Tanzes. Ebenso erhalten die Bewegungen, Linien, Farben – als abstrakte und der Aufführung zugrundeliegende Elemente - eine eigene Ausdruckskraft. Nach Lista wirft Fuller für den Tanz dieselben Fragen auf, die sich Mallarmé im Bezug auf seine Poetik stellt, insbesondere mit ihrer Nutzung des auf die Schleier projizierten Lichtes inmitten einer dunklen Bühne. Am Ende seines Lebens, als der Dichter am *Coup de Dés* arbeitet, beschäftigt ihn die typographische Spur der schwarzen Buchstaben auf dem weißen Blatt. Ein einziges Wort, auf der leeren Seite geschrieben, hat neben der wörtlichen Bedeutung auch eine raumbildende Dimension. Bereits 1893 hat Fuller im Cabaret der Folies Bergères in Paris die „danse blanche“ („den weißen Tanz“) realisiert. So wie Mallarmé, der den Tanz als Hieroglyphe bezeichnet, als plastische Wiedergabe der Poesie, betrachtet Fuller den Tanz als neue Schrift an der Grenze zwischen zwei Ausdrucksmöglichkeiten: zwischen der Nacht, in der alles verschwindet und dem reinen Licht, das in seiner Strahlkraft die Materialität auslöscht.<sup>9</sup> Mallarmés Auseinandersetzung mit dem Tanz, die hier skizziert wird, gehört zu den vielfältigen Wechselwirkungen und Dialogen zwischen Literatur und Tanz zu Beginn der Moderne (vgl. Jones 2013). Zu diesen Dialogen gehört auch Mallarmés Dichtung als Inspiration für den Tanz, die anhand zweier Beispiele im Hauptteil dieses Aufsatzes näher betrachtet wird: *L'après-midi d'un faune* und *Hérodiade*. Im letzten Teil werde ich auf den Begriff des offenen Kunstwerkes (Eco, 1977) näher eingehen, der mir im Hinblick auf Mallarmés Werk als Inspirationsquelle für den Tanz wesentlich erscheint.

*L'après-midi d'un faune*, Vaslav Nijinskys erste Choreographie für die Ballets Russes wurde 1912 zu Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* uraufgeführt. Beide Werke sind

---

<sup>7</sup> Mallarmé, 2003, S.395

<sup>8</sup> Brandstetter, zit. in Wortelkamp 2006, S.224

<sup>9</sup> Lista 1992

Meilensteine in der Geschichte der Moderne. *Hérodiade*, eine Choreographie von Martha Graham zur hierfür komponierten Musik von Paul Hindemith (beides 1944 uraufgeführt) ist viel weniger bekannt und erforscht. In Mallarmés Schaffen nehmen beide Dichtungen eine Sonderstellung ein. Nicht nur, weil beide, ursprünglich als Theaterstück für die Bühne bestimmt, mehrfach überarbeitet wurden und Mallarmé zeitlebens beschäftigt haben. Sondern auch deshalb, weil beide Werke aufeinander bezogen sind, wie ein Geschwisterpaar, oder wie die Vor- und Rückseite eines Blattes.<sup>10</sup> Ein stiller Dialog, so Durand, verbindet beide Werke. Die erste Zeile von *Hérodiade* „Du lebst! oder sehe ich hier den Schatten einer Fürstin?“ antizipiert die letzte Zeile des *Fauns*: „Paar, leb wohl; den Schatten such ich auf, zu dem Du geworden.“<sup>11</sup> Mit den Worten Bonnefoys: „Der erste Faun ist also letztendlich vor allem der Konflikt zwischen dem Begehren nach Genuss, diesem Sturz auf die Ebene der Endlichkeit, und dem Verfolgen reiner Schönheit, deren Ort *Hérodiade* ist“.<sup>12</sup>

### L'après-midi d'un faune

„Und dieser „Après-midi d'un faune“, welche Schönheit, Freude, bittere Melancholie“ (Paul Claudel nach Nijinskys Aufführung in Rio de Janeiro)

Mallarmé begann 1865 mit dem „Nachmittag eines Fauns“, als ein Heilmittel in den durchwachten Nächten der Arbeit an *Hérodiade*, in denen er Abgründe durchlebt, das Nichts erkennt und dann die Schönheit.<sup>13</sup> Es war Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), das wiederum Vaslav Nijinsky (1889-1950) zu seiner ersten Choreographie für die *Ballets Russes* inspirierte. An der Auswahl der literarischen Vorlage und der Musik waren Sergei Diaghilev, der Impresario der Ballets Russes und der Maler Léon Bakst maßgebend beteiligt (wobei sich die Berichte in den Einzelheiten teilweise widersprechen)<sup>14</sup>. Besuche im Louvre und das Studium der griechischen Archaisk und der ägyptischen Reliefs regten Nijinsky an, einen eigenen Bewegungsstil zu schaffen und sich von den Ballettkonventionen zu befreien. Die Gegenüberstellung von zwei griechischen Vasen aus dem Louvre und Photographien von Adolf von Meyer der ersten Aufführungen des Fauns veranschaulichen den griechischen Einfluss.<sup>15</sup> Leon Bakst hatte das Bühnenbild und die Kostüme kreiert: Nijinsky trug ein eng anliegendes Trikot mit braunen Flecken und auf dem Kopf eine Perücke aus Goldschnüren und zwei kurze gewundene Hörner. Der Faun bewegte sich erdverbunden: gehend, laufend, kniend, mit wenig Sprüngen. Die sieben Tänzerinnen schritten als Nymphen in einer Reihe nebeneinander und parallel zum Publikum, mit dem Kopf und die Füße im Profil. Über hundert Proben waren notwendig, um mit den Balletttänzerinnen das

<sup>10</sup> Durand 1998

<sup>11</sup> ebda, S.68

<sup>12</sup> Bonnefoy, zit. in Mallarmé, 2010, S. 181

<sup>13</sup> Mallarmé, 2010

<sup>14</sup> Cogival 2012, Garafola 1989, Huschka 2012, Kirstein 1984, Nijinsky 1984

<sup>15</sup> Cogival 2012, S.103

ungewohnte Bewegungsrepertoire zu erarbeiten (Huschka 2012). Im Mai 1912 fand die Première im *Théâtre du Châtelet* in Paris statt. Die zwölfminütige Aufführung spaltete das Publikum und die Kritik: „Wir sahen einen Faun, unkeusch, mit geilen Bewegungen erotischer Tierhaftigkeit und Gesten plumper Schamlosigkeit. Das ist alles... Und die verdienten Buhrufe galten der allzu deutlichen Pantomime dieses missgestalteten Tieres, hässlich von vorne und noch hässlicher in Profil.“<sup>16</sup> Der Bildhauer Auguste Rodin sah in Nijinskys Aufführung das Schönheitsideal der alten Griechen vollkommen verkörpert und schrieb: „Die Harmonie zwischen seiner Mimik und Plastizität ist vollkommen. Sein ganzer Körper drückt aus, was sein Geist diktiert. Er besitzt die Schönheit antiker Fresken und Statuen, er ist das Idealmodell, nach dem sich jeder Maler und Bildhauer sehnt. Wenn er beim Aufgehen des Vorhangs der Länge nach auf dem Felsen liegt, das eine Bein angewinkelt, die Flöte an den Lippen, kann man Nijinsky für eine Statue halten, und nichts ist ergreifender als der Elan, mit dem er sich am Schluss niederwirft und leidenschaftlich den verlorenen Schleier küsst.“<sup>17</sup> Der „Nachmittag eines Fauns“ wurde als einziges Werk von Nijinsky selbst notiert. Erst Jahrzehnte später fanden Ann Hutchinson und Claudia Jeschke den Schlüssel zur Notation wieder und übersetzten Nijinskys Aufzeichnungen in Labannotation. Darauf basierend entstand eine rekonstruierte Originalversion, welche zum ersten Mal 1989 von den *Ballets de Montreal* aufgeführt wurde (Huschka 2002, Wortelkamp 2007).

Parallel zu dieser Rekonstruktion hat der Faun, sei es die literarische Vorlage, Debussys *Prélude* oder Nijinskys Choreographie, bis heute zahlreiche Choreographinnen und Choreographen zu einer neuen Interpretation inspiriert. Jérôme Robbins inszenierte *Afternoon of a faun* (1955) für das New York City Ballett als Dialog zwischen einer Tänzerin und einem Tänzer in einem Tanzstudio. Zu den zeitgenössischen Interpretationen gehören *Faune dévoilé* von Jean-Christophe Paré (1993), *Prélude à l'après-midi d'un faune* von Marie Chouinard (1994), *Un soir un jour* von Anne Teresa De Keersmaecker (2006), *L'après-midi* von Raimund Hogue (2008), *Faune(s)* von Olivier Dubois (2008) und *Faun* von Sidi Larbi Cherkaoui (2009).<sup>18</sup>

## Herodiade

„Die schönste Seiten meines Werks wird jene sein, die nur diesen göttlichen Namen, Herodiade, enthält“<sup>19</sup> Mallarmé

Mallarmé konzipiert die unvollendet gebliebene Hérodiade mehrmals neu. Zu Beginn eine Tragödie, wird sie zum Gedicht und später zum *Mystère. Noces d'Herodiade*. Der Name *Hérodiade* taucht bei Mallarmé im Gedicht *Die Blumen* zum ersten Mal auf: „Die Hyazinthe,

<sup>16</sup> Nijinsky, 1981, S.166

<sup>17</sup> Rodin, zitiert in Nijinsky, 1981. S.169

<sup>18</sup> Boisseau 2010, *Loupe* 2009

<sup>19</sup> Mallarmé, 2010, S. 166

die köstlich leuchtende Myrte / Und, ganz wie die zarte Haut der Frau, die grausame / Rose, Herodias blühend im hellen Garten, / Sie die ein grausam strahlendes Blut besprengt.“<sup>20</sup> Hier deutet Mallarmé den biblischen Kontext der Herodias-Szene an (Markus 6, 17-29). Einem Freund schreibt er, dass er Herodiade als erträumtes Wesen versteht, als großen Sprachraum, „dunkel und rot wie einen offenen Granatapfel.“<sup>20</sup>

Als Tanz des Übergangs charakterisiert Bannermann *Hérodiade* von Martha Graham (1894-1991). Zwischen der Auseinandersetzung mit amerikanischen Themen bis zu Beginn den vierziger Jahren und der darauffolgenden „theatralischen“ Schaffensperiode, geprägt durch die Inszenierung dramatischer Figuren aus der griechischen Mythologie und des Interesses an archetypischen Frauengestalten. Dazu gehört Medea, und Martha Graham gibt Paul Hindemith den Auftrag, dazu Musik zu komponieren. Hindemith wählte indessen Mallarmés *Hérodiade* als Vorlage. So kam es am 30. Oktober 1944 zur Uraufführung von Grahams Choreographie und Hindemiths *Récitation Orchestrale* (Bannermann 2006). Zwei weitere Werke von Martha Graham wurden an jenem Abend in der Library of Congress in Washington uraufgeführt: *Appalachian Springs* und *Imagined Wing*. So wie Carl Gustav Jung war Martha Graham von der Idee eines kollektiven Unbewussten überzeugt. Auch sie erforschte die Vielfalt und Kraft der Gefühle und Emotionen mit ihren Schattenseiten und gab ihnen im Tanz Ausdruck. *Hérodiade*, so schreibt Graham in ihren Memoiren, entspricht einer tiefen Krise in ihrem Leben.<sup>21</sup> Eine der Kreationen des Bildhauers Isamu Noguchi (mit dem Graham über eine längere Zeit zusammen gearbeitet hat), die sie am meisten berührt hat, ist das zentrale Bild in *Hérodiade*. Ein Spiegel und weiße Knochen, davor eine Frau, mit ihrem Schicksal konfrontiert. Was sieht man, wenn man in den Spiegel schaut? fragt Graham. Was man sehen möchte oder was tatsächlich ist? Wenn man nach innen schaut, sieht man den eigenen Tod. Der zentralen Bedeutung des Spiegels -als Instrument der Introspektion- entsprechend, nannte Graham ihr Werk zunächst (in der ersten Aufführung) *Mirror before me*, eine Anspielung auf eine Passage im Gespräch zwischen Herodias und der Amme:

„Genug! Halt diesen Spiegel vor mich hin. O Spiegel! / Kaltes Wasser, durch Trübsinn in deinem Rahmen gefroren, / Wie oft und während der Stunden, tief bekümmert / Von Träumen und meine Erinnerung suchend, die / Wie Blätter sind in der Tiefe unter Deinem Eis, / Erschien ich mir in Dir wie ein entfernter Schatten. / Doch, Entsetzen! An Abenden, in deinem strengen Brunnen, / Erkennt ich meines verstreuten Traums Nacktheit! / Amme bin ich schön?“ Amme: „Ein Stern, fürwahr: / Doch diese Flechte fällt....“<sup>22</sup>

In ihren Memoiren erwähnt Graham noch den Vogel, der zwischen den Knochen verborgen liegt: in ihm spürt sie das lebendige Herz von *Hérodiade*. Als Symbol und Ort der Kraft und

<sup>20</sup> ebda

<sup>21</sup> Graham, 1992, S.144

<sup>22</sup> Mallarmé 2010. S. 65

der Potenzialitäten bekommt der Vogel eine einzigartige Bedeutung, er wird der Magnet, um den ihre Bewegungen auf der Bühne kreisen.<sup>23</sup>

Zusammenfassend stellt Siegel (1979) fest, Graham habe in *Hérodiade* einen Charakter, eine Beziehung und einen entscheidenden Moment gefunden. Rezensionen des Werkes, das bis heute zum Repertoire des Ensemble *Martha Graham Contemporary Dance* gehört, heben seine dramatische Intensität, anhaltende Spannung und seinen Einblick in die Erkenntnisfähigkeit des Menschen hervor<sup>24</sup>.

*L'après-midi d'un faune* und *Hérodiade* haben komplexe Entstehungsgeschichten, zeigen die unterschiedlichsten Bezüge zwischen den Künsten und Wege, die von der literarischen Vorlage zur Choreographie führen. Nach Siegel setzte sich Jérôme Robbins sowohl mit Debussys Musik als auch mit Mallarmés Gedicht auseinander, anders als Nijinsky, der sich vielmehr durch Debussys Prélude und weniger, wenn überhaupt durch Mallarmés Text inspirieren ließ<sup>25</sup>. Graham arbeitete sowohl mit Hindemith Musik als auch mit Mallarmés Gedicht, das sie immer reichhaltiger fand.<sup>26</sup> Die Musik spielt in beiden Choreographien eine zentrale, wenn auch sehr unterschiedliche Rolle. Bemerkenswert ist, dass sich sowohl Debussy als auch Hindemith über die entstandenen Choreographien kritisch äußerten.<sup>27</sup>

Beide Werke regten auch Maler an: Eduard Manet illustrierte das *Faune*-Gedicht (1876 als Luxusausgabe erschienen) und Paul Gauguin widmete ihm eine Holzskulptur. *Hérodiade* inspirierte Henri Matisse zur gleichnamigen Zeichnung. Auch die Porträts von Mallarmé zeugen von der Anerkennung bedeutender Maler wie Manet, Gauguin, Whistler und von seinem Einfluss auf die anderen Künste. Im letzten Teil möchte ich dem Rätsel dieser Ausstrahlung nachgehen. Soweit mir bekannt ist, gibt es keine spezielle Untersuchung über den Einfluss Mallarmés auf die Künste, wohl aber viele Hinweise im Rahmen von unterschiedlichen Studien und Essays- **diesen Satz streichen** wegen Wiederholung im nächsten Satz. Soweit mir bekannt ist, gibt es keine spezielle Untersuchung über den Einfluss Mallarmés auf die Künste, wohl aber viele Hinweise im Rahmen von unterschiedlichen Studien und Essays, beispielsweise von Eco (1977), Kearns (1989) und Jones (2013).

### **Mallarmés *Livre* und das offene Kunstwerk**

Nach Eco strebt die Poetik des offenen Kunstwerkes danach, im Interpreten „Akte bewusster Freiheit hervorzurufen und ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen zu machen.“<sup>28</sup> Die Poetik des offenen Kunstwerkes erscheint nach Eco erstmals mit dem Symbolismus und insbesondere mit Mallarmé (vgl. die eingangs zitierte

<sup>23</sup> Graham, 1992, S.244-245

<sup>24</sup> Bannermann, 2006, S. 18

<sup>25</sup> Siegel, 1979, Nijinsky 1981

<sup>26</sup> Bannermann, 2006. S.10

<sup>27</sup> Bannermann, 2006, Cogeval, 2012

<sup>28</sup> Eco, 1977, S. 31

Passage über das Andeuten). Ebenso tragen das bereits erwähnte Spiel mit der Typographie und die räumliche Komposition des Textes zur Offenheit und Unbestimmtheit bei. Dies geht mit einer bewussten Freiheit im Hinblick auf die Rezeption des Werkes einher. Ein Werk, das andeutet, bleibt somit für individuelle Reaktionen und Interpretationen stets offen, dazu gehören Assoziationen, Emotionen und Imaginationen. Darüber hinaus bezeichnet Eco als „offen“ Kunstwerke, welche die Eigenschaft haben, unvorhergesehene und physisch noch nicht realisierte Strukturen anzunehmen, sogenannte „Kunstwerke in Bewegung“.<sup>29</sup> Dazu gehören zum Beispiel Pousseurs musikalische Komposition *Scambi* oder Calders bewegliche Skulpturen *mobiles*. Als literarisches Beispiel nennt Eco Mallarmés *Livre*, das nicht nur Ziel seines Schaffens, sondern auch Ziel und Vollendung der Welt selbst sein sollte („*Le monde est fait pour aboutir à un livre*“). revolutionäres Konzept mit einer dynamischen Struktur, denn so Mallarmé, weder fängt ein Buch an, noch hört es auf, höchstens gibt es dazu den Anschein. Sein *Livre* sollte ein bewegliches Bauwerk sein, nicht nur in dem Sinne (wie bei *Un Coup de dés*), dass die Wechselwirkung von Grammatik, Syntax und typographischer Anordnung zu einer Vielfalt von Elementen und Relationen führt. Im *Livre* sollten selbst die Seiten keine feste Anordnung haben, vielmehr sollten sie verschieden zusammengestellt werden können, damit es zu einem freien Spiel von beweglichen und untereinander austauschbaren Seiten kommt. Und trotzdem sollten sich beim Lesen sinnvolle Zusammenhänge ergeben. Die Strukturen der Sätze und der Wörter sollten neue Beziehungsmöglichkeiten und Horizonte eröffnen. Mit diesem Spiel, so Mallarmé, wird das Buch lebendig, beweglich und kann sich ständig erneuern. Mallarmés revolutionäre Versuche blieben unvollendet, doch war es vielleicht gerade seine visionäre Radikalität, die inspirierend war, nicht nur für Dichter und Schriftsteller, sondern auch darüber hinaus für diejenigen Künstler, die eine Erneuerung anstrebten und hätten sagen können, wie er: „Ich habe immer geträumt und etwas anderes versucht.“<sup>30</sup>

Das *Livre* ist das deutlichste Zeugnis von Mallarmés visionärer Kraft, von seiner Erwartung an einer aktiven Mitgestaltung des Lesenden an seinem Werk. Der Dichter hat nicht nur die Befreiung des Künstlers vorgelebt, er hat sich auch für die Freiheit des Rezipienten ausgesprochen, das Werk selbst zu interpretieren. Zum Beispiel schreibt Mallarmé in der Verteidigung seines Freundes Eduard Manet, nachdem die Jury diesem die Teilnahme am Salon verweigert hatte, keiner habe das Anrecht, sich zwischen dem Künstler und dem Publikum zu stellen und eine Meinung zu diktieren, das Publikum solle mit eigenen Augen sehen und sich ein Urteil bilden. Auch in der Musik sieht Mallarmé diese intensive Teilnahme des Publikums verwirklicht, in einer Zeremonie, die sich nicht vor ihm abspielt, sondern mit ihm (Durand 2008). Beweglichkeit als Schlüsselwort: diejenige des Dichters, der mit dem

---

<sup>29</sup> Ebda, S.41

<sup>30</sup> Mallarmé, 2003, S. 12

Schreiben das Schreiben selbst erkundet ruft diejenige des Lesenden hervor. Und diese Reflexion des künstlerischen Prozesses ist im *Faune* und in *Hérodiade* als Metaerzählung und wesentliche Dimension verborgen (Bannermann 2006, Durand 2008). Vielleicht hat auch diese Ahnung oder Erkenntnis die Tanzschaffenden beflügelt.

Mallarmés Sicht des Tanzes als Metapher für die *poésie pure* erscheint auch in seinem *Livre*. So weist Wortelkamp (2006) darauf hin, dass das Verschwinden der Tänzerin (Loie Fuller) im Stoff der Falten dem Vorgang gleicht, den Mallarmé im Bezug auf die eigene künstlerische Arbeit unter der Überschrift *Quant au livre* in *Divagations* beschreibt: „Diese Faltung dunkler Spitze, die das Unendliche birgt, tausendfach verwoben längs des Fadens jeweils oder ungewussten Weiters, ihr Geheimnis, versammelt zerstreute Schnörkel, in denen ein Reichtum schläft, den es zu inventarisieren, Stryge, Knoten, Blattwerk, darzubieten gilt.“<sup>31</sup>

### Literatur

Bannermann, Henrietta: A Dance of transition: Martha Graham's Herodiade (1944). *Dance Research*, Vol. 24. Nr. 1. Summer 2006.

Bonnefoy, Yves: Der Schlüssel zur letzten Kasette. Nachwort. In : Mallarmé Stéphane: Gedichte: Französisch und Deutsch. Stuttgart 2010.

Boisseau, Rosita: *Panorama des ballets classiques et néoclassiques*, Paris 2010

Cogival, G. / Nectoux JM. / Rey X. (Hg.): Debussy. La musique et les arts. Ausstellungskatalog. Musée de l'Orangerie, Paris 2012

Delevoy, Robert: *Le symbolisme*. Genève 1982.

Durand, Pascal: *Poésies de Stéphane Mallarmé*. Paris 1998

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M. 1977

Garafola, Lynn: *Diaghilev's Ballets Russes*. New York 1989

Graham, Martha: *Mémoire de la danse*. Paris 1992

Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*. Reinbek bei Hamburg 2002.

Jones, Susan: *Literature, Modernism and Dance*. Oxford 2013

Kearns, James: *Symbolist landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*. London 1989

Kirstein, Lincoln : *Four centuries of Ballett: Fifty Masterworks*. New York.1984

---

<sup>31</sup> Mallarmé 2003, S.262. Deutsche Übersetzung in Wortelkamp, 2006, S. 224



Lista, Giovanni: Loie Fuller et les symbolistes. Un enchantement visionnaire. Revue d'esthétique 22/92. Editions Jean-Michel Place, Paris.

Loupe, Laurence: Poetik des zeitgenössischen Tanzes. Bielefeld 2009.

Macel, Christine / Lavigne, Emma (Hg.): Danser sa vie. Art et dance de 1900 à nos jours. Ausstellungskatalog. Centre Pompidou, Paris 2012.

Mallarmé, Stéphane: Gedichte Französisch und Deutsch. Stuttgart 2010.

Mallarmé, Stéphane : Igitur – Divagations –Un coup de dés. Paris 2003

Nijinsky, Romola: Nijinsky. Der Gott des Tanzes. Frankfurt a. M. 1981

Sartre, Jean-Paul: Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre. Paris 1986.

Siegel, Marcia: The shapes of changes: Images of American Dance. Berkeley 1979

Wortelkamp, Ida: Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung. Freiburg i. Br. / Berlin 2006

