

WINFRIED WEHLE

STERNENSCHRIFT

Über Mallarmés *Un Coup de Dés*

Mallarmé ist schwierig. Mit diesem Urteil lebt er seit weit mehr als hundert Jahren. Das Besondere daran ist, es war beabsichtigt. Er wollte verhindern, dass man seine Wortwelt mit herkömmlichen Erwartungen betritt. Deshalb hat er unsere Lesegewohnheiten auf den Kopf gestellt. Sein berühmt-berüchtigtes Würfelwurfgedicht treibt es auf die Spitze: man muss sehen, wie es geschrieben steht, um lesend sich dem nähern zu können, um was es geht.

Der Dichter war sich seines Wagnisses höchst bewusst: er hatte seinen Text selbst als einen ›acte de démente‹ bezeichnet. Frei übersetzt: er habe ein verrücktes Ding gemacht. Die zeitgenössische konservative Kritik hat ihn mit Spott und Häme überzogen. Ein Herrenausstatter des Nichts sei er; ein verschlagener Faun u.v.m. Aber dann dies: als er am 9. September 1898 starb, einen Tag bevor die österreichische Kaiserin Sissi in Genf ermordet wurde, hat dieser Mallarmé mehr Nachrufe (über 320) im In- und Ausland erhalten als sie. Im Grunde ein großartiges Missverhältnis: so bekannt wie der Autor war, so unbekannt dürfte sein Werk selbst weithin gewesen sein; dies gilt erst recht für sein letztes, den *COUP DE DÉ*. Im 20. Jahrhundert hat sich dies jedoch enorm geändert. Über dessen 714 Worte sind inzwischen tausende Seiten geschrieben worden und nicht von irgendwem: die namhaftesten Philosophen, Literaten und Künstler des 20. Jahrhunderts haben sich auf ihn berufen: André Gide, Marcel Proust, Guillaume Apollinaire, Stefan George, Maurice Blanchot, Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, die Gruppe Oulipo, Jean-François Lyotard, Eugen Gomringer u.v.a. Sie haben sich ausdrücklich von ihm inspirieren lassen, aber – um ihre eigenen Interessen zu profilieren. So kommt es, dass der *COUP DE DÉ* kaum einmal um seiner selbst willen befragt wurde, was Mallarmé mit seiner revolutionären Aufmachung mitteilen wollte.

Wie aber soll man einen Text öffnen, der sich mit hohem Raffinement nach außen hin gerade abschließt? Wenn man so will, breitet er nur noch Fragmente einer Geschichte aus, die hätte ausführen können, warum es diese Geschichte – mit Anspielung auf den Würfel – nur noch als ›verworfen‹ geben kann. Man ist also darauf angewiesen, die Bruchstücke ›zusammenzulesen‹ und sie gewissermaßen in der Art einer textologischen Anamnese zu rekonstruieren. Einen Einstieg könnte dabei eine Art Schlüsselszene bieten.

Es war wohl eine jener Sommernächte, die den Himmel in ein Sternenmeer verwandeln. Mallarmé hatte Paul Valéry in sein Chalet nach *Valvins* an der Seine eingeladen. Nun waren sie zurück auf dem Weg zur Bahnstation. Vom nächtlichen Schauspiel am Firmament bewegt, kam den beiden Dichtern Kants *Kritik der praktischen Vernunft* in den Sinn. Sie endet ja mit der berühmten Maxime, dass das Bewusstsein meiner Existenz vom bestirnten Himmel über mir und dem moralischen Gesetz in mir bestimmt wird (Kap. 34). Nichts Geringeres als naiv erschien ihnen das in dieser Nacht – eine geradezu hochmütige Zurückweisung einer von der Vernunft angeleiteten Sittlichkeit. Heute fühlten sie sich wie zum ersten Mal wahrhaft aufgenommen



Fig. 1

in den Text des schweigenden Universums. Valéry, der diese Szene mehrfach festgehalten hat, hob sie zu einer wahren Sternstunde der *condition humaine* an.

Was war geschehen? Mallarmé hatte Valéry, seinem begabtesten Jünger, wenige Wochen vor seinem Tode die Druckfahnen letzter Hand seines großen Gedichtes gezeigt, *UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD* – »Ein Würfelwurf wird niemals den Zufall zu Fall bringen«. Ein Gedicht und eine solche Wirkung? Der Tag, den Mallarmé feinsinnig dafür gewählt hatte, der 14. Juli 1898, Französischer Nationalfeiertag, sprach für sich: ihm war bewusst, dass er mit diesem Gedicht zu einem Sturm auf die Bastille der Poesie des 19. Jahrhunderts angesetzt hatte. Es ging um nichts Geringeres als darum, die Literatur und ihr bisheriges humanes Engagement in Frage zu stellen. Doch warum dieser unversöhnliche Bruch mit den poetischen Traditionen seiner Zeit?

Mallarmés Diagnose ist schonungslos. Ihre »maladie de l'idéalité« – sie krankte an ihren idealistischen Vorstellungen. Mit ihnen hatte sie geglaubt, einen als unvollkommen, d.h. kontingent empfundenen Zustand (»un état à tout le moins incomplet environnant«; II, 373) poetisch überwinden zu können. Er vergleicht seine Epoche mit einem fahrenden Zug, der, von den weiten Ebenen des Fortschritts herkommend, nun mit einer »détresse de sifflet traverse un tunnel« – mit einem verzweifelten Pfiff in einen Tunnel einfährt, um sich unterwürfig (»rampant«) einer »gare toute-puissante du virginal palais central«, einer unerreichbaren Endstation zu nähern, einem allmächtigen Zentralpalast jungfräulich-reiner Vernunft. Kontingenz, nicht Evidenz hat sich jedoch als der wahre Zug der Zeit erwiesen. Der Grund für dieses kulturkritische Dekadenzgefühl: nichts von ihren romantischen oder progressiven Himmelsausflügen hat den Zivilisationsprozess überdauert: »Le ciel est mort«, hatte Mallarmé früh konstatiert (im Gedicht *L'AZUR*; I, 14): »der Himmel ist erstorben«; Gott, dieser alte Plunder, liegt am Boden (I, 714). Wie also weitermachen? Es blieb nichts als eben die Kontingenz, die brutal jede exakte Denkweise verweigert, als Grund menschlichen Selbstverständnisses zu akzeptieren. In *UN COUP DE DÉS* ist es Ereignis geworden.



Fig. 2

Die Typographie sagt es mit übergroßen Majuskeln, d.h. mit lauter, gebieterischer Stimme: jeder Gedanke, das meint ›Un coup de dés‹, der das Zufallsbedingte aus der Welt schaffen will, ist zum Scheitern verurteilt. Diesem Thema geht, in poetischer Umschrift, das Gedicht nach. Was immer der Verstand sich auch zurechtlegt, es umfasst effektiv nur einen Ausschnitt aus einer grenzenlosen Sphäre dessen, was nicht gesagt wird, unsagbar ist oder anders gesagt werden könnte. Mallarmé leitet daraus eine unerhörte Auffassung ab: alles was unsere Gedankentätigkeit in Sprache kleidet, halte deshalb nichts Definitives fest, ist lediglich eine ›Fiktion‹ von etwas, das vorgibt, von einem Ganzen zu wissen (I, 504). Dem wirklich gerecht werden kann daher nur die alte Lügnerin Literatur: erfundene Wirklichkeiten waren von jeher ihr Element. Jeder Gedanke, so endet der *COUP DE DÉ*, läuft deshalb auf einen scheiternden Würfelwurf hinaus. Mallarmé zieht daraus eine radikale Konsequenz: erstes Kriterium für Wahrheit in einer kontingenten Welt muss daher gerade das ›Entvereindeutigen‹ – das Falsifizieren dessen sein, was wir für wirklich (›réel‹) halten. Deshalb lautet sein – rücksichtsloses – Motto: ›die Zerstörung war *meine* Beatrice‹ – eine provokante Anspielung auf Dantes Führerin auf dem Weg zur Glückseligkeit des Empyreums.

Konkret bedeutet dies: der gewöhnliche Sprachgebrauch, mit dem wir unsere Lebensbedürfnisse bestreiten – aber auch die Konventionen der Literatur – müssen in eine andere, von Serviceleistungen entlastete Sageweise überführt werden. Dieses Kunststück bringt allerdings nur die Bildersprache der Poesie fertig. Und ganz ihr entsprechend inszeniert Mallarmé ein symbolträchtiges Motivtheater: zum einen führt er eine – hypothetische – *dramatis personae* ein, den »MAÎTRE«, einen Meister (Fig. 1). In seinem Bewusstsein spielt sich alles ab; es wird zur Schaubühne eines epochalen Dramas. Da steht er, mit erhobenem Arm hält er die Würfel in der Hand, bereit zum ultimativen Wurf, den *coup de dés*, um damit einen *coup d'idée*, einen Ideenwurf zu vollführen. Mit ihm soll alles ›geheiligt‹ werden, was im Argen liegt – eine überaus brisante Situation. Denn seine Figur hat es in sich. ›Maître‹ war der Ehrentitel für den Autor selbst, zumal nach 1896, als er zum ›prince des poètes‹



Fig. 3

gekürt wurde; dies kam einer Dichterkrönung gleich. Alles also, was dem Meister des Textes angetan wird, wird auch dem Autor – vom Autor selbst angetan. Über diese Brücke wird er zugleich und vor allem als Dichter identifiziert und der *COUP DE DÉS* als ein Gedicht übers Dichten.

Alles befindet sich in einer Situation höchster Bedrängnis. Sie wird bildlich übersetzt in eine traditionsreiche Ikonographie des *Schiffbruchs*. Nach der Französischen Revolution stieg sie zu einer mächtigen Metapher für ideelle, politische aber auch poetische Untergänge auf. Die 52 Gemälde von Claude-Joseph Vernet (Fig. 2) verbreiteten sich als Kupferstiche über ganz Europa; er wurde darüber zum Meister des Idealschiffbruchs. Mallarmé nimmt mit diesem Bildfundus darüber hinaus eine weit zurückreichende Reflexionsfigur des Dichtens auf. Einst sollte der Poet mit seinem Schiff (»la coque d'un bâtiment«) der Dichtung (»plume«) die Wogen des Lebensmeeres durchqueren, das Segel (»aile«, »voile«) gebläht vom Wind der Inspiration. Dieser humanitäre Führungsanspruch: hier wird er dem Untergang geweiht. Denn der Meister und sein Schiff befinden sich am Abgrund zwischen einem mitternächtlich verfinsterten Himmel, der ununterscheidbar in ein tintenblaues Meer in Aufruhr übergeht (»conflagration«) und jede Orientierung an einer Horizontlinie verweigert. Mit einer messianischen Geste wie Jesus auf dem See Genezareth hatte er geglaubt, dem Sturm – in seiner Vorstellungswelt – Einhalt gebieten zu können. Doch dann der tragische Moment schlechthin: der Meister zögert (»hésite«); er wirft seine Ideenwürfel nicht. Er zweifelt an der Macht des menschlichen Geistes und an dessen idealistischer Dienerin, der Poesie. Mit seinem Wurf sollte, bildlich gesprochen, »die absolute Zahl« erreichbar sein, »die keine andere sein kann« (»l'unique Nombre«). Mallarmé spielt hier auf den Laplace'schen Dämon an (I, 374). Von dessen Geheimnis fühlt er sich in dem Moment absolut fern, als es sich ihm am dringendsten hätte enthüllen sollen (IVb).

An dieser einzigartigen Zahl hängt alles und hat zu entsprechend vielen Spekulationen herausgefordert. Ihre Bedeutung sollte jedoch zuerst aus ihrem Binnenkontext, dem Würfel erschlossen werden. Liegt ihm nicht eine absolute Chiffre voraus?



Fig. 4

Es ist die Sieben, die Summe der jeweils oben sichtbar und unten verdeckt einander gegenüber liegenden Augen (6+1/5+2/4+3). Helle und verborgene Seite entsprechen sich wie Tag und Nacht, weiße Seite und schwarze Schrift. In weiterer, symbolischer Hinsicht hat Mallarmé darüber hinaus in diesen Gegensatzzusammenhang ein Sinnbild der menschlichen Doppelnatur eingetragen, in dem der helle Intellekt und der dunkle Instinkt zusammenspielen und doch höchst gegenläufige Neigungen verfolgen.

Wenn also der Würfelwurf das Geistvermögen weder auf rationalem, noch auf poetische Weise ans Ufer einer sicheren Weltanschauung zu geleiten vermag, wäre es dann nicht geboten, ihn von seinem bisher unterdrückten Gegenprinzip her zu entwerfen, von den Dunkelkammern der Triebnatur aus? Diese nimmt die ständig fallende Typographie als äußeres Abbild nicht nur des gefallen Segels, sondern auch des inneren Abstiegs des Meisters auf. Dort unten jedoch herrscht eine anarchisch aufgewühlte Gesinnung, die das furios aufgeschäumte Meer (»l'Abîme blanchi... furieux«; III a; »*tourbillon*«) ins Bild setzt. Einst war seinem Wasser Aphrodite als Verkörperung des Eros entstiegen. Auf diesen Mythos spielt Mallarmé an – aber um auch ihn zu stürzen. Denn am Tiefpunkt seines Gedankenwirbels erscheint dem Meister eine entgeisterte Abart der Aphrodite, eine *Sirene*, als Spiegelung seiner unterschwelligeren Natur (Fig. 3). Ihre abartige Mentalität deckt ein Wortspiel auf: »*en sa torsion de sirène*«: will anagrammatisch sagen, »*désir reine*«, das Begehrungsvermögen (*désir*) ist die »Königin« (*reine*), die uns beherrscht. Deren Denkweise aber ist unkalkulierbar; gehorcht dem Zufallsprinzip. Zum Zeichen dafür zerschlägt sie mit ihrer Schwanzflosse den »*faux manoir*«, das falsche Denkgebäude, das der ideengläubige Meister ursprünglich erbauen wollte.

Nach alledem wirft er den Würfel nicht. Ihm wurde brutal zu Bewusstsein gebracht, dass weder über ihm, d.h. durch den Intellekt, noch unter ihm, in der gähnenden Tiefe (»*béante profondeur*«) der Instinktnatur, etwas Endgültiges, Absolutes aufzuspüren ist. Er zieht deshalb ein niederschmetterndes Fazit: »RIEN«, (Fig. 4) »nichts« ist ihm geblieben, was ihm (sprachliche) Rettung aus den verschlingenden

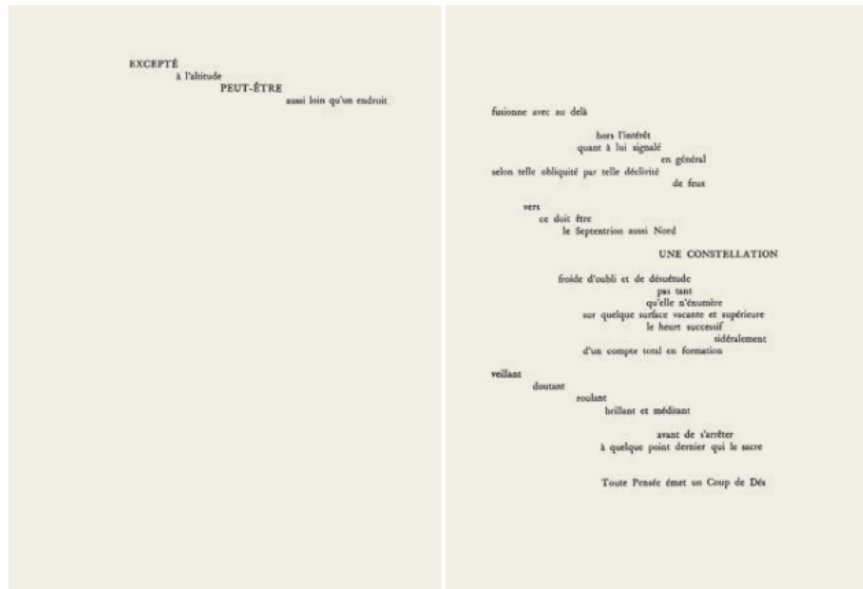


Fig. 5

Fluten des Lebens hätte bringen können. Dieses »RIEN« hat Gewicht. Es vertritt im Text das »Néant«, das Nichts, das Mallarmé in seinen Briefen und Essays bis hin zu Suizid-Gedanken umkreist hat. Es ist *sein* Gott in einer entgötterten Welt. Sartre wird mit seinem Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* hier anknüpfen.

Doch wer ›nichts‹ sagt – muß er nicht ein Bewusstsein oder Wissen davon haben, dass es ›etwas‹ gibt, gegeben hat oder geben kann? Für Mallarmé ist »RIEN« demnach ›etwas‹, das durch eine dialektische Aktion erst ›nichts‹ geworden ist. Dazu bekennt sich dieses Wort abermals durch eine Wortumstellung: »RIEN« ist das Ergebnis von ›nier‹ – verleugnen, vernichten. Doch in jeder Verneinung hallt ein Echo dessen nach, was sie bestreitet. Im gegebenen Fall kommt es dem Meister so in den Sinn: »RIEN... N'AURA EU LIEU...QUE LE LIEU« (X a/b). ›Nichts wird stattgefunden haben – als der Fund einer Stätte‹. Die schönsten Menschheitsträume haben also zu nichts geführt. Sie müssen als das zur Kenntnis genommen werden, was sie nach Mallarmé wahrhaft sind, Fiktionen. Aber, und das ist die positive Kehrseite seines Schlüsselbegriffs ›Nichts‹: er öffnet sich einem unvoreingenommenen Jenseits, einem Wissen von ›etwas‹, das keine Grenzen kennt. Wo nichts festgelegt ist, ist alles möglich. So verstanden lässt sich der Not der Kontingenz eine schöpferische Tugend abgewinnen. Dann kann einem etwas zufallen, was sonst nicht der Fall ist.

Und genau das wird im Schlussbild des Gedichts spektakuläres Ereignis (Fig. 5). Jetzt, an diesem Tiefpunkt, richtet der Meister den Blick zum ersten und einzigen Mal ausdrücklich nach oben (»à l'altitude«; XI) an den nachtblau verdunkelten Himmel, und jetzt beginnt er zu sehen: er identifiziert dort oben das Siebengestirn (»Septentrion aussi Nord«), d.h. eine Sieben in bildlicher Umschreibung. Dieses Sternbild hat legendäre Bedeutung, weil sich mit ihm der Polarstern (»Nord«) auffinden lässt, der Fixpunkt für alle, die einer dunklen Fahrt übers Lebensmeer ausgeliefert sind und nach Orientierung suchen (Fig. 6).

Mallarmé nimmt dieses astrologische Angebot auf und übersetzt es in ein lyrisches Ideogramm (Apollinaire), sodass seine Worte ein Bild malen, das erkennbar den Kleinen Wagen nachahmt (Fig. 7). Was aber entspricht dem Polarstern im Ge-

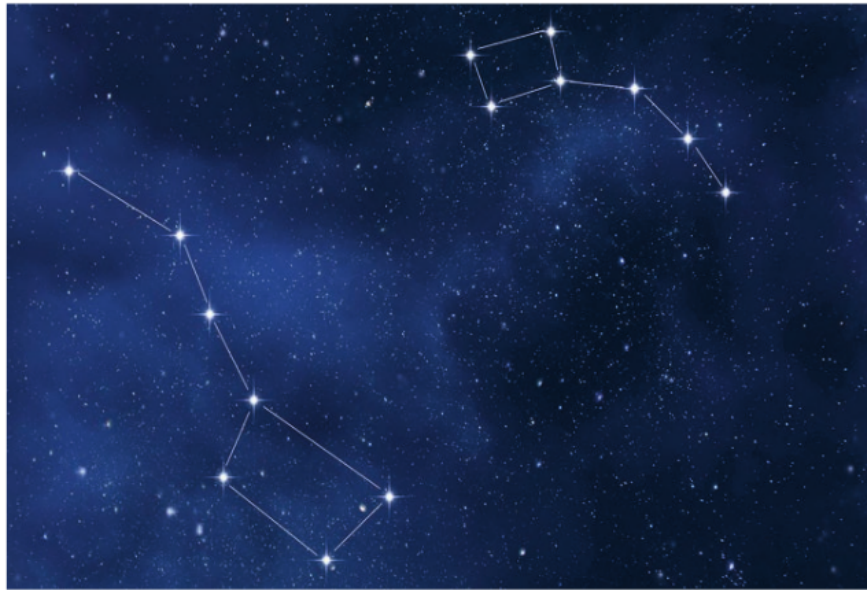


Fig. 6

dicht? Es ist »veillant«! – wachsein; achtgeben. Welch eine kapitale Desillusionierung für jedes orientierungsbedürftige Seefahrerherz. Hinter diesem sprachlichen Polarstern steht keine kosmische Ordnung mehr. Verlangt ist stattdessen Nachtwache, Ausdruck eines Zweifels (»doutant«), der an die Stelle eines universellen Prinzips getreten ist. Warum? Die Deichsel weist dazu auf »EXCEPTÉ«. Darin ist abermals eine raffinierte akustische Wortumstellung enthalten. Sie besagt: nur weit ›außerhalb‹ (*ex*) einer absoluten Zahl, der Sieben (*sept*), kann ein ›Denkakt‹ (*dé*) noch stattfinden. Dichten als Denken wie bisher würde sich sonst einer ›abgestorbenen Verskunst‹ (»feux/vers«) verschreiben. In einer Welt der Kontingenz hat es sich daher so weit wie möglich von einem Ort entfernt zu halten, der sich mit einem Jenseits verbindet (»aussi loin qu'un endroit/fusionne avec au delà«). Ein weiteres Wortspiel – »désuétude« – setzt unerhört kritisch nach: spekulatives Denken (*dé*), Wissen (*su*) und wissenschaftliche Arbeit (*étude*) sind erschöpft – und dann?

Der Meister hat nichts mehr zu verlieren. Dies löst schließlich einen wahrhaften ›salto vitale‹ aus. Vielsagend tritt er nun hinter seinen Text zurück; nichts bleibt von ihm als seine Typographie der kleinen Kapitalchen. Es ist, als ob es die Sprache war, die sich ihn als Medium erwählt hätte, um durch ihn ihr eigenes Leben führen zu können. Solchermaßen verselbständigt, verwandeln sich die Worte in Zeichen, die ihr Ensemble als Zeichnung erscheinen lassen. Dies darf als einer der konstruktiven Ansatzpunkte für Broodthaers Paraphrasen des *Coup de dés* gelten, die wiederum eine Serie von sekundären Paraphrasen anderer Künstler angeregt haben. So vermögen die Worte nicht nur zu sagen, sondern auch zu zeigen, wie *sie* artikuliert sein möchten. Dieses neue, ikonische Selbstverständnis wird in der Folge abermals im Bilde eines poetischen Sternzeichens vorgetragen. Von »EXCEPTÉ« geht eine zweite, typographische Liaison aus, die über »PEUT-ÊTRE« auf »CONSTELLATION« hinführt. Mit ihr nun tritt Mallarmé gegen den bestirnten Himmel Kants an und für eine Ära der Kunst, die nach ihm kommen wird. Kompositorisch überaus raffiniert hat er sein verbales Siebengestirn seines Gedichts so angelegt, dass es sich zugleich in der Perspektive des Großen Wagens lesen lässt (Fig. 8). Über dessen

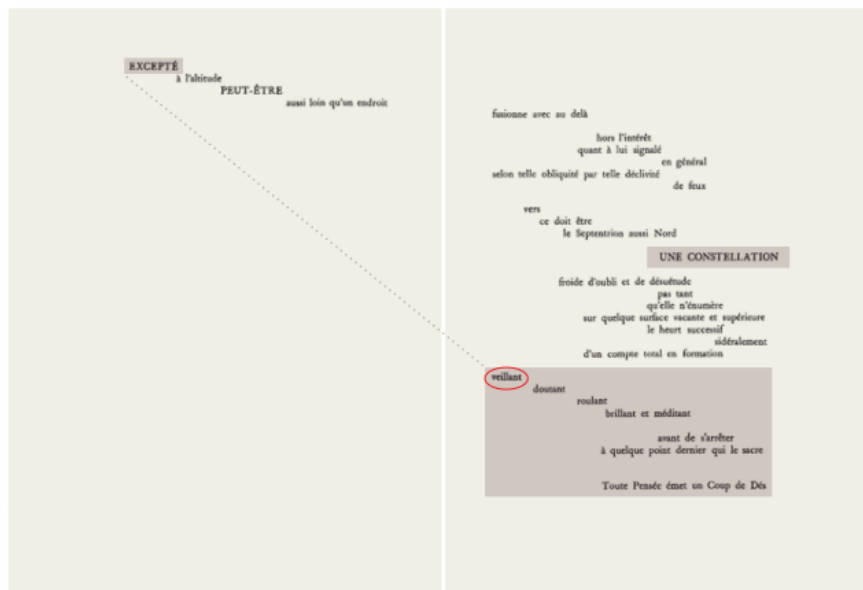


Fig. 7

Rückseite gelangt man in vier Etappen ebenfalls zum Polarstern. Dies vollzieht das Textbild auf seine Weise nach (Fig. 9): aufsteigend von »Coup de Dés« über »sacre«, »sidéralement« und »supérieure« identifizieren diese vier Stationen »CONSTELLATION« als alternativen Polarstern einer künftigen Sprache der Poesie. Sie hat sich auf ein namenloses Jenseits einzustellen, dessen Himmel leer ist, das keine Transzendenz und keine Metaphysik mehr kennt. Denn »CONSTELLATION« behauptet, es gibt keinen letzten Sinn, nur ein Sinnbildungsverfahren, das aber auf nichts Endgültiges hinausläuft. Dessen Schlüsselbegriff ist deshalb, betont der Text, »PEUT-ÊTRE«. Es tritt für etwas ein, das ›möglich‹, aber eben nicht notwendig ist. Dem kann daher auch nur ein offenes Kunstwerk gerecht werden – eines wie der *COUP DE DÉ*! Mallarmé hat in ihm von Anfang an bereits die Poetik verwirklicht, die die Passionsgeschichte des Meisters erst am Ende aufdecken wird – nicht die geringste Strukturgemeinschaft, die Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* mit Mallarmé teilt.

Wie aber wäre auf diese Weise noch etwas zur *condition humaine* beizutragen? Dem Meister geht schließlich eine neue, alternative Ethik auf. »CONSTELLATION« ist doppelsinnig; das Wort spielt auf seine Etymologie an und bekennt sich damit – ›stella‹ – seinerseits zur poetischen Sternenwelt. Dies bedeutet jedoch andererseits, dass unter der Bedingung von ›constellation‹ Sinn und Bedeutung nur im Auge des Betrachters liegen, insofern er es ist, der die Lichtpunkte zu einem Ganzen fügt. Seiner Vorstellungskraft, Imagination verdankt es sich, dass aus kontingenten Himmelskörpern da oben beziehungsreiche Sinnbilder werden; die Sterne selbst wissen nichts davon. Würde dieser besonderen menschlichen Begabung dann aber nicht eine konstellare Kunst – in der Art des Würfelwurfgedichts – am besten dienen? Die nicht das Denkvermögen und sein Fernweh nach letzten Begriffen anspricht, sondern die kreative Einbildungskraft animiert, die das Denken ins Freie entlässt?

Hier setzt Mallarmés Ethik an, die er gegen Kant ins Feld führt. Seine Prosaschriften ebenso wie sein Gedicht selbst breiten sie in verstreuten Argumenten aus. Der Autor ist zwar Moralist, hütet sich jedoch entschieden zu moralisieren. Gerade



Fig. 8

der *COUP DE DÉS* nimmt daher nur sehr verschlüsselt, in den letzten Prosavers-Elementen dazu Stellung. Um mit den Mitteln der Dichtung zu einem ‚humanen Resultat‘ zu kommen (»résultat humain«), muss die absolute Zahl (»l’unique nombre«), die Sieben als ihrem Vexierbild, in die Tätigkeit rückverwandelt werden, aus der sie hervorging, in das »énumérer«, das Aufzählen, das als solches nie zu Ende kommt. Poetisch umgesetzt werden soll dies durch ein »isolement de la parole« (II, 678). Mallarmé spielt auch hier auf die Etymologie an: »insula« / »isola«, Insel. Der literarische Wortvortrag hat dementsprechend seine sprachlichen Elemente wie Inseln auf dem Meer der weißen Schreibfläche so auseinanderzufügen, dass der Text einen verbalen Archipel bildet. Hierdurch auch, sei es intuitiv, sei es bewusst, konnten sich die Autoren der Künstlerbücher inspiriert fühlen, das »RIEN« des Textes zu radikalisieren und es auf seinen Wortlaut selbst anzuwenden, sodaß sich von ihm abstrahieren und seine Sichtbarkeit steigern läßt. Sie wiederum erlaubt es, sich die Typographie als Topographie auszumalen. Diesen Transformationsweg hat Broodthaers Kunst exemplarisch beschritten. Im Hinblick auf eine literarische Wahrnehmung kamen durch diese Verräumlichung die einzelnen verbalen Elemente andererseits in die Lage, sich ungleich freier untereinander zu paaren als in festen syntaktischen Verklammerungen. Dafür sorgt tief im Innersten der Sprache eine Schattenwelt (»très à l’intérieur« eine »ombre enfouie«; III b), die der *COUP DE DÉS* abermals etymologisch, in »sidéalement« enthüllt. Es geht auf lateinisch »sidus«, »sideris«, Stern zurück und lebt im Verb »de-siderare« als Wunsch nach einem Leitstern weiter – französisch in »désirer« / »désir« – eben dem Begehren, das die Sirene verkörpert. Nicht der Logos ist es, der den Menschen von Grund auf bewegt, sondern die Libido. Mallarmés Kunstauffassung hat intensive erotische Wurzeln. Einer ihrer Leitbegriffe ist »Hymen«, das die sexuelle Initiation mit dem sozialen Akt der Ehe verbindet und sich tief seiner Bildgebung eingepreßt hat. Dazu gehören vor allem wiederkehrende Motive wie Falte, Fächer, entfalten, u.a. (»pli«, »déplier«, »déployer«). Deswegen gehört auch der Falz in der Mitte der Doppelseiten des *COUP DE DÉS* zur erotischen Grundierung des Textes. Mallarmé läßt keinen Zweifel: Dichtung, wie er sie entwirft, hat, wenn es

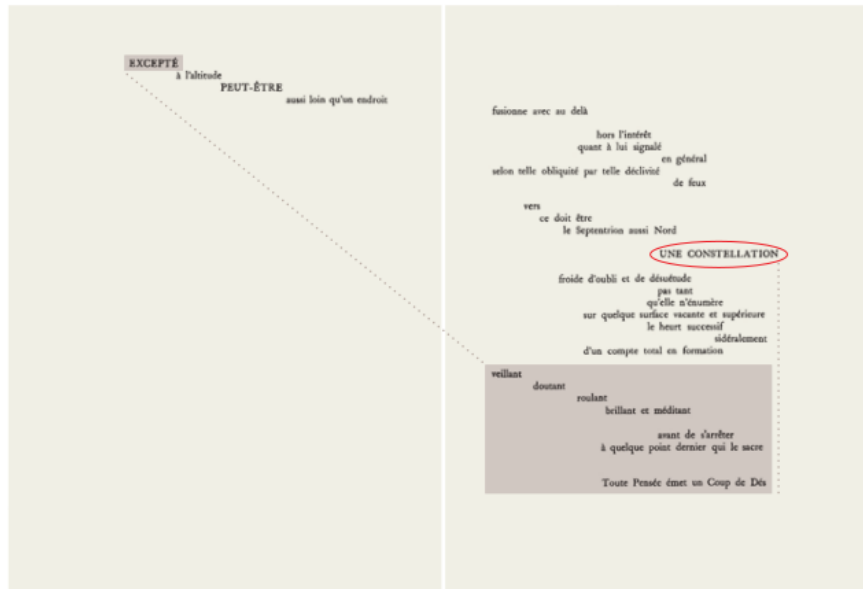


Fig. 9

sein muß, gewaltsam in den geschlossenen Sinn der Worte einzudringen und sie für semantische Kopulationen bereit zu machen. Das ist die übertragene Botschaft der Sirene.

Mit einem anderen Ausdruck nimmt er überdies deren heftiges Hin-und-Her am Ende wieder auf und enthüllt sie als eine Textstrategie: »heurt successif« (XIb). Die Sprachzeichen, heißt dies, sollen so angeordnet werden, dass sie sich fortgesetzt aneinanderstoßen und damit ihre Zeugungsvitalität wie Systole und Diastole aufleben lassen. Doch damit noch nicht genug. Der Kleine / Große Wagen des Textes setzt sich aus *sieben* Verselementen zusammen. Sie sind auffällig im Verhältnis von drei – der Deichsel – zu vier, dem Wagen geteilt. Hinter diesen Zahlen verbirgt sich eine mächtige Deutungstradition des Menschenbildes, auf die auch Mallarmé zurückgreift. Die Drei steht dabei für die psychische Dimension des Menschen, für Denken, Fühlen, Wollen – Kopf, Herz und Bauch, weil ihnen eine Verbindung zu einem alles übergreifenden Geistprinzip zugeschrieben wurde. Vier dagegen identifiziert seine physische Natur, den Körper, der sich auf die vier Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde stützt und vier Temperamente ausbildet, hinter denen ihrerseits die astrologischen Paten Mars, Jupiter, Luna und Saturn stehen.

Demnach ist der Mensch selbst eine umstrittene Konstellation im Zeichen der Sieben – mit allen kontingenten Konsequenzen: Leib und Seele – Mallarmé benutzt noch die vormodernen Begriffe – gehören zwar wie die gegenüberliegenden Seiten des Würfels zusammen. Ihre Interaktion erzeugt jedoch das Bedürfnis, diese ihre Gegenläufigkeit aufzuheben und ein und alles zu werden. Mallarmé gibt jedoch zu verstehen, dass dieser anthropologische Würfelwurf allenfalls ein unerreichbares Ideal am Ideenhimmel beschwört. Wahrhaftes Menschsein ereignet sich effektiv wie die Sieben seines Textes: es verbleibt im Zustand des Möglichen (im Text: das »PEUT-ÊTRE«, XIa). Sind erst die Würfel für eine feste Identität erst gefallen, ist die Freiheit des Werdens verspielt.

Es gibt einen, der diese Lektion kongenial begriffen und veranschaulicht hat: es ist Picasso. Angeregt durch Apollinaire und Debussy hat er, zusammen mit Georges

Braque, das Würfelmotiv in einer Reihe von kubistischen Stilleben durchgespielt. Das Bild *Pipe, bouteille de Bass, dé* von 1914 macht es zum zentralen Ereignis. Die vier weißen Augen auf schwarzem Grund betonen, dass sie ohne das zugehörige Negativ, den schwarzen Augen auf weißem Grund, keinen Unterscheidungswert hätten – ganz so wie das Alphabet der Sterne die Kehrseite der schwarzen Lettern auf weißer Buchseite bildet. Daneben aber hat Picasso ein weitergehendes Zeichen gesetzt: der zweite Würfel platziert neben die Vier eine Zwei, die auffällig asymmetrisch zu einer Drei erweitert ist und sich damit als eine falsche Sieben ausweist. Denn bei einem realen Würfel sind die Drei und die Vier so nie zusammen sichtbar – es sei denn, solange sie, wie hier, im Fallen begriffen sind (die schraffierten Schlieren), d.h. im Zustand ihrer Möglichkeiten bleiben. Es ist, als hätte Picasso zeigen wollen, dass der Meister am Ende eingesehen hat, warum es sinnvoll war, seine Würfel nicht zu werfen: er behält damit alle möglichen Entwürfe in der Hand.

Auf die Sprachkunst bezogen, die Mallarmé in seinem Bilde entwickelt, kommt es mithin darauf an, dass hinter der Oberfläche des Textes die Unterstimme der Worte vernehmbar wird und so an eine uranfängliche Paarungsbereitschaft appellieren kann, wie sie etwa im Prolog des Johannes-Evangeliums beschworen wurde: »am Anfang war das Wort«; »alles ist durch das Wort geworden«. Mallarmés Sprachfrömmigkeit ist allerdings libidinös. Sie hat im *COUP DE DÉ* das Modell einer Dichtung entworfen, die das Diktat von Verstand und Vernunft lustvoll zu unterlaufen vermag und sich damit als mentales Aphrodisiakum empfiehlt. So gesehen darf man, etwas pathetisch, aber in seinem Sinne vielleicht resümieren: der indirekt gewordene Mensch der Zivilisation wird Mensch durch Kunst.

Orig.Text nach der Ausgabe:
Mallarmé, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. prés., établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris 1998/2003 (Bibliothèque de la Pléiade); Bd. I, S. 365 ff. – Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf die II Doppelseiten des Gedichts. IIa bedeutet: Doppelseite 2, linke Hälfte.

Deutsche Übersetzungen:
Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*. Zweisprachige Ausgabe, übers. v. Carl Fischer (Dichtungen)/Rolf Stabel (Schriften); Nachwort J. Hauck, München 1992 (dtv 12878); S. 247 ff.
Stéphane Mallarmé, *Gedichte. Französisch und deutsch*. Übers. u. komm. von Gerhard

Goebel, Gerlingen (Lambert Schneider) 1993.
Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard/Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall*; dt. Übers. Wilhelm Richard Berger; Gestaltung Klaus Detjen, Göttingen (Steidl) 1995; S. 51 ff.

Zum weiteren Zusammenhang vgl. Winfried Wehle, *Mallarmé. Der Würfelwurf*, Heidelberg (Winter) 2022 (erscheint im September).

Der Text von Winfried Wehle erscheint im deutschen Original zum ersten Mal in diesem Katalog. Ebenso die englische Übersetzung von Tas Skorupa.

WINFRIED WEHLE

WRITTEN STARS

On Mallarmé's *A Throw of the Dice*

Mallarmé has had the reputation of being difficult for over a century. The fascinating thing is that it was all planned. He aimed to prevent readers from approaching his world of language with conventional expectations, which is why he turned our reading habits upside down. His infamous poem about throwing dice stretches this to the limit: to completely grasp its meaning, readers should see the way it is written.

Well aware of his own audacity, the poet considered his text an “acte de démente”—an act of madness. Contemporary conservative critics full of scorn and mockery derided Mallarmé as a haberdasher of nothing and a defeated faun, among many other things. But then, when he died on September 9, 1898, one day before Empress Elisabeth of Austria was murdered in Geneva, more obituaries were written at home and abroad about Mallarmé (over 320) than the beloved Sissi. This imbalance was amazing due to the fact that although the author was well-known, his work, to a large extent, was not. While the same obscurity applied to Mallarmé's final poem, *UN COUP DE DÉS* (A Throw of the Dice), this changed considerably in the twentieth century. Thousands of pages have now been written by illustrious authors about the 714-word poem. The most famous philosophers, writers, and artists of the twentieth century have made reference to the poem, including André Gide, Marcel Proust, Guillaume Apollinaire, Stefan George, Maurice Blanchot, Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, the Oulipo group, Jean-François Lyotard, and Eugen Gomringer. Although they were clearly inspired by him, they were also working in their own interests. Thus, *UN COUP DE DÉS* was hardly ever questioned for its own sake, nor Mallarmé and what he intended to communicate with his revolutionary presentation.

The question is how to unlock a text, which precisely encloses itself with such sophistication? It is as if the text extends mere fragments of a narrative, one that could elaborate on why this story—with allusion to the dice—can only exist as discarded. It is necessary to gather up and reconstruct the fragments—so to speak—in a sort of textual anamnesis. Let's examine a key scene to understand how this works.

Mallarmé invited Paul Valéry to his chalet on the Seine in Valvins, and it must have been one of those summer nights that transform the sky into a sea of stars. Moved by the stunning nocturnal sky on their way back to the train station, both poets recalled Immanuel Kant's *Critique of Practical Reason*, which ends with the famous maxim that the consciousness of existence is determined by “the starry heavens above me and the moral law within me” (chapter 34). On this night, this all seemed downright naive to them—a rather arrogant rebuke of morals that were guided by reason. They commented that for the first time they felt truly absorbed in the text of silent universe on that day. Valéry, who wrote about this scene several times, elevated it to a true great moment of the *condition humaine*.

What exactly had happened? A few weeks before his death, Mallarmé had shown the corrected galleys of his great poem, *UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA*

LE HASARD (A throw of the dice never will abolish chance), to Valéry, his most talented follower. How could one poem have such an impact? The date that Mallarmé had so thoughtfully chosen, July 14, 1898, the French national holiday, says it all: he was aware that this poem represented a storming of the Bastille of nineteenth-century poetry. He was interested in nothing less than challenging literature and literature's commitment to humanity up to that point. But why did he feel compelled to make implacable break with the poetic traditions of his time?

Mallarmé's diagnosis was unsparing: the era had come down with a "maladie de l'idéalité"—its idealistic expectations had made it ill. There had been an expectation that the incomplete, contingent condition could be overcome by means of poetry ("un état à tout le moins incomplet environnant"; II, 373). Mallarmé compares his era with a moving train coming from the wide expanses of progress that now entered a tunnel with a doubtful toot ("détresse de sifflet traverse un tunnel"), in an attempt to submissively ("rampant") approach an unreachable final station ("gare toute-puissante du virginal palais central"), an all-powerful central palace of virginal reason. However, contingency and not evidence turned out to be the true train of time. The reason for this culturally-critical feeling of decadence was that none of the Romantic or progressive forays into the sky had endured the process of civilization. Very early on, Mallarmé had ascertained (in his poem *L'Azur* [The Blue]; I, 14): "The Sky has died"; god lies on the ground like a pile of old rags (I, 714). Where does one go from there? The only possibility left was contingency, which brutally denies any accurate way of thinking as the basis of human self-understanding. In *UN COUP DE DÉS*, it becomes an event.

The typography expresses this in oversized capitals, that is, in a loud, authoritative voice. The point of the poem is that any thought that tries to do away with chance in the world is doomed to fail. This is the subject that the poem examines in a poetic manner. No matter what the intellect arranges for itself, it effectively comprises only a detail of an infinite sphere of that which is not said, is inexpressible, or could be said another way. Mallarmé derives from this an unprecedented view: everything that envelopes our thought-processes with language, embodies precisely for this reason nothing definitive—is merely a "fiction" of something that pretends to know about a whole (I, 504). Thus, only literature, the traditional liar, can really live up to this, because fictitious realities have always been its element. Every thought, as *UN COUP DE DÉS* concludes, consequently amounts to a futile throw of the dice. Mallarmé comes to a radical conclusion: the first criterion for truth in a contingent world is the removal of what seems clear—falsifying what we consider is real ("réel"). That is why his—indiscriminate—motto is "destruction was *my* Beatrice"—a provocative reference to Dante's guide on the ascent to the bliss of the Empyrean.

Thus, the concrete implication of this is that the ordinary use of language with which we meet our needs in life—and also the conventions of literature—must be transformed into another realm, another way of "saying", that is unburdened by function. This feat is only possible for the metaphorical language of poetry, and it is only appropriate that Mallarmé set up a symbolic theater of motifs. For one, he introduced a hypothetical *dramatis personae*—a cast of characters—including a *MAÎTRE*, or master (fig. 1). Everything happens in the master's imagination, the stage of an epic drama. There he stands, with his arm raised, holding the dice in his hand, ready to emphatically cast it—the *coup de dés*—in order to get a great idea—*un*

coup d'idée, which is to “sanctify” the sorry state of things. The situation is highly charged, because his figure has what it takes. *Maitre* was the honorary title of the author himself, since after 1896, he was nominated “prince des poètes”—practically the equivalent of coronating the poet. Everything that happens to the master in the text also applies to the author—and is committed by the author himself. Due to this association, he is identified as the poet and *UN COUP DE DÉS* as a poem about writing poetry.

The highly distressful situation is visually translated into the rich iconography of a shipwreck. Following the French Revolution, shipwrecks became a powerful metaphor for downfalls of ideas, politics, and poetry. Fifty-two paintings by Claude-Joseph Vernet (fig. 2) were disseminated throughout Europe in the form of etchings, making him the master of the ideal shipwreck. To this visual material Mallarmé added a long-standing figure of reflection on making poetry. The poet was imagined crossing the waves of the sea of life in his ship (“la coque d’un bâtiment”) of poetry (“plume”) with the sail (“aile,” “voile”) blown by the wind of inspiration. This humanitarian claim to leadership is doomed to fail, because the master and his ship have entered the abyss of the darkened midnight sky, which indistinguishably merges with the “conflagration” of the ink-blue sea that makes it impossible to find orientation on the horizon line. With a Messianic gesture like Jesus on the Lake of Gennesaret, he had believed that he could curb the storm—in his imagination. This leads to the tragic moment in which the master hesitates (“hésite”); instead of throwing his dice of ideas, he questions the power of the human mind and its idealistic servant, poetry. With his visually spoken throw, he intends to achieve “the one and only number that cannot be any other” (“l’unique Nombre). This is a reference to the demon of Laplace’s demon (I, 374). In this moment, Mallarmé feels quite far away from this secret, although it should have revealed him in the most urgent way (IV b).

Everything depends on this unique number, which has resulted in much speculation. However, its meaning should initially be derived from the context of the dice. Isn’t an absolute cipher already predetermined? The unique number is seven, the sum of the visible pips on top, and those hidden from the eye’s view on the opposite face of the die (6+1 / 5+2 / 4+3)—the exposed and hidden sides that correspond to day and night, white pages and black letters. In an additional, symbolic way, Mallarmé created a symbol of the double nature of humans in this connection of opposites, in which the bright intellect and the dark instinct interact while following highly opposing tendencies.

If a throw of the dice is unable to empower the intellect to have a confident worldview, neither in a rational nor poetic manner, wouldn’t it lend itself to designing from the opposing principle, otherwise suppressed, that stems from the dark chambers of instinctual nature? This is suggested by the relentlessly cascading typography, as a reflection of the fallen dropped sails, but also of the master’s internal descent. Dominating below is an anarchistically turbulent attitude that suggests the image of a furiously frothing sea (“l’Abîme blanchi ... furieux”; III a; “tourbillon”). Once upon a time, Aphrodite emerged from the water as the embodiment of Eros. Mallarmé makes reference to this myth—but also to topple it: at the deep point of his thought vortex, a distraught modification of Aphrodite, a siren, appears to him as a reflection of his subliminal nature (fig. 3). Her abnormal mentality is revealed in a play on words: “en sa torsion *de sirène*,” which is an anagram for *désir reine*—the faculty

of desire (*désir*) is the queen (*reine*) that dominates us. Her way of thinking, however, is incalculable and follows the principle of chance. As a sign of this, she smashes with her fishtail the “faux manoir” (the false edifice of thoughts) that the master, who believes in ideas, originally wanted to construct.

After all of this he does not throw the dice. He is brutally made aware of the fact that nothing final or absolute can be found either about him—that is, neither through his intellect nor under him in the yawning depths (“béante profondeur”) of instinctual nature. This leads him to come to a devastating conclusion: “RIEN” (fig. 4): nothing is left to him that could help him (linguistically) escape from the floods of life that threatened to devour him. This “RIEN” has weight, taking the place of the word *Néant* (nothing) that Mallarmé uses in his letters and essays leading up to his suicide attempt. It is *his* God in a godless world. Sartre continues this thought in his magnum opus *Being and Nothingness*.

Nevertheless, anyone who says “nothing” must have an awareness or knowledge of the fact that there once was “something,” or that there could be “something.” This is why “RIEN” must mean “something” for Mallarmé, which then becomes “nothing” through a dialectical action. This word professes to this by changing the word order: “RIEN” is the result of *nier*—to deny or obliterate. However, whenever something is negated, it echoes the very thing that it is disputing. In this case, it occurs to the master in this way: “RIEN ... N'AURA EU LIEU ... QUE LE LIEU” (X a/b; NOTHING ... WILL HAVE TAKEN PLACE ... OTHER THAN THE PLACE). He realizes that the most beautiful human dreams have amounted to nothing, and that they must be recognized for what they truly were for Mallarmé: fiction. But the positive downside of the key term “nothing” is that it opens up an impartial beyond, a knowledge of “something” that has no limits—a place where nothing is stipulated and everything is possible. Understood in this way, a creative virtue can be derived from the plight of contingency, making it possible for something to occur that otherwise is not the case.

That is exactly what happens in the final image of the poem: a spectacular event (fig. 5). Now, at this low point, the master raises his gaze expressly for the first and only time (“à l'altitude”; XI) to the dark blue sky, and now he begins to see: he identifies the Pleiades, or Seven Sisters (“Septentrion aussi Nord”), which form a seven in visual terms. This constellation is legendary due to the fact that it enables stargazers to find the North Star (“Nord”), which is the point of focus for anyone who is embarking on a dark journey on the sea of life and seeks orientation (fig. 6).

Mallarmé takes up this astrological material and translates it into a lyrical ideogram (Apollinaire) in such a way that his words create an image that clearly imitates the form of the Little Dipper (fig. 7). What stands for the Polar Star in the poem? It is “veillant”—watchful, careful—what a massive disillusionment for any poor sailor in need of orientation! This linguistic North Star is no longer supported by cosmic order, instead requiring a nocturnal vigil, expression of doubt (“doutant”), which has taken the place of a universal principle. Why? The drawbar points to “EXCEPTÉ.” Once again, this word contains a sophisticated acoustic rearrangement, which means that only far “outside” (*ex*) an absolute number, seven (*sept*), can an act of thinking (*dé*) occur. Writing poetry as thinking would have been prescribed to a “dead art of poetry” (“feux/ vers”). In a world of contingency, one should keep as far away as possible from a place that is associated with the beyond (“aussi loin qu'un

endroit / fusionne avec au delà”). This is followed by another play on words—“*dé-suétude*”—with unexpected criticism: what happens when speculative thinking (*dé*), knowledge (*su*), and scholarly work (*étude*) are exhausted?

The master has nothing more to lose, which ultimately results in a veritable life-giving somersault. Tellingly, he takes refuge behind his text: nothing remains of him besides his typography of small capitals. It is as if it were language that had chosen him as a medium, in order to live its own life through him. Made independent, the words are transformed into symbols that give the ensemble the look of a drawing. This seems to be one of the constructive starting points for Marcel Broodthaers’ paraphrasing of *UN COUP DE DÉS*, which in turn inspired a series of secondary paraphrases by other artists. The words not only say but also show how *they* wish to be articulated. This new, iconic self-conception is subsequently repeated in the image of a poetic zodiac sign. “EXCEPTÉ” is also the origin of a second, typographical liaison that leads to “CONSTELLATION” via “PEUT-ÊTRE.” With it, Mallarmé competes with Kant’s starry sky and in favor of an art era that will come after him. In a compositionally refined manner, he has designed his verbal Pleiades constellation in the poem in such a way that it can be simultaneously read from the perspective of the Big Dipper (fig. 8). From its back, the viewer can reach the North Star in four steps. The text image reproduces this in its own way (fig. 9): moving up from “Coup de Dés” to “sacre,” “sidéralement,” and “supérieure” these four stations identify “CONSTELLATION” as the alternative North Star of a future language of poetry. It should adapt to a nameless beyond, whose sky is empty and no longer knows transcendence or metaphysics, since “CONSTELLATION” claims that there is no final sense, only a process of constructing meaning that leads to nothing final. For this reason, the text emphasizes its key term is “PEUT-ÊTRE.” It comes to pass for something that is “possible” but not necessary. Therefore, it can only do justice to an open work of art—one like *UN COUP DE DÉS*! From the very beginning, Mallarmé achieved the poetics that the master’s pathology would not reveal until the very end—not the slightest structural association that Marcel Proust’s novel *In Search of Time Lost* shares with Mallarmé.

So how would this be the way to contribute to the *condition humaine*? The master ultimately discovers a new, alternative system of ethics. “CONSTELLATION” is an ambiguous word; it refers to its etymology and declares with *stella* that it is part of the poetic world of stars. It also means that under the condition of “constellation” the meaning only lies in the eye of the beholder, who must connect the points of light to create a whole. It is due to the beholder’s imagination that contingent celestial bodies in the sky become complex symbols; the stars themselves are unaware of this. Wouldn’t this particularly human gift best serve an art of constellations—in the manner of the dice poem—an art that does not address intellectual power and longing for distant final terms, but instead animates the creative imagination that sets thinking free?

This is where the ethics that Mallarmé had used against Kant set in. Both his prose writing and his poem employ them in scattered arguments. While the author is a moralist, he decidedly refrains from moralizing. In *UN COUP DE DÉS* he does not take a stance on this until the final prose verse elements in a very encrypted way. To achieve a “human result” (“*résultat humain*”), the unique number (“*l’unique nombre*”), the seven, should be retransformed into action as its picture puzzle, an

action that produced it in which counting (“énumérer”) never comes to an end. This is to be poetically achieved through an “isolement de la parole” (II, 678). Here too, Mallarmé plays with the etymology of the word *insula / isola*, or “island.” Accordingly, the literary presentation of words should be separated in their linguistic elements, like islands in a sea of white writing surface, in such a way that the text forms a verbal archipelago. This is also how the authors of artist books were inspired—either in an intuitive or conscious way—to radicalize the “RIEN” of the text and to apply it in its wording so that it is abstracted from itself and its visibility is heightened. In turn, it allows for typography to be envisioned as topography. Broodthaers’ art follows this process of transformation in an exemplary manner. In terms of literary perception, this creation of space enabled the individual verbal elements to couple themselves in an unprecedentedly free manner rather than in fixed syntactical fusions. This is ensured by a world of shadows (“ombre enfouie”; III b) deep within language (“très à l’intérieur”) that is etymologically revealed in “sidéralement.” This word comes from the Latin terms *sidus, sideris*, meaning “star,” and lives on as the desire for a guiding star in the verb *de-siderare*—in French *désirer / désir*, which is the desire that is embodied by the Sirens. It is not Logos that fundamentally motivates humans but Libido. Mallarmé’s concept of art has strong erotic roots. One of its central terms is *hymen*, which links sexual initiation with the social act of marriage and is deeply rooted in his imagery. These include recurring motifs such as folds, fans, and unfolding (“pli,” “déplier,” “déployer”). This is why the fold in the middle of the double-page spread of *UN COUP DE DÉS* is part of the erotic foundation of the text. Mallarmé leaves no doubt that poetry of the sort that he creates should, if necessary, forcefully enter the closed meaning of the words and make them ready for semantic copulation. That is the figurative meaning of the Sirens.

Using another expression, he again takes up its forceful back-and-forth and reveals it as a text strategy: “heurt successif” (XI b). This means that the language signs should be arranged in such a way that they continually strike each other and thus allow their procreative vitality to be revived like systole and diastole. Yet that is not enough: they are conspicuously divided in a proportion of three (the drawbar) to four (the wagon). Hidden behind these numbers is a powerful tradition of interpreting the image of man, which Mallarmé refers to. The number three stands for the psychic dimension of humans, for thinking, feeling, and wanting (head, heart, and stomach) because they were attributed a connection to an overriding spiritual principle. The number four identifies its physical nature, the body, which rest on the four elements (fire, water, air, and earth) and forms the four temperaments, which are the basis of the astrological figures of Mars, Jupiter, Luna, and Saturn.

Accordingly, humans themselves are a controversial constellation under the under the Big Dipper—all the contingent consequences: while body and soul (Mallarmé still uses the premodern terms) correspond like the opposing faces of a die, their interaction creates the need to terminate their opposition and become the one and all. Mallarmé, however, indicates that this anthropological throw of the dice evokes at best an unattainable ideal in the universe of ideas. Veritable humanity happens effectively like the sevens of his text: it remains in the state of the possible (“PEUT-ÊTRE,” XI a). Once the dice has been cast for a fixed identity, the freedom of becoming is squandered.

One artist who ingeniously learned and visualized this lesson was Picasso. Inspired by Apollinaire and Debussy, he and Georges Braque ran through the motif of the die in a series of Cubist still lifes. It is featured in the picture *Pipe, bouteille de Bass, dé* from 1914. The four white dots on a black background emphasize that without the necessary negative (black dots on a white background) they would not be differentiated—just as the alphabet of stars is the reverse of black letters on the white page of a book. Next to it, Picasso placed a figure that goes further: the second die has a two that is expanded in a noticeably asymmetrical way into a three and thus can be identified as a “false” seven. On a real die, three and four are never visible together—that is, so long as they, as in this case, are being cast (the shaded streaks), remaining in the realm of their possibilities. It is as if Picasso wanted to show that ultimately it was the master who had seen why it makes sense to not throw his dice: by doing so he retains for himself all possible throws in his hand.

In terms of the language arts that Mallarmé develops in his picture, it depends on how the lower voice of the words can be heard behind the surface of the text, calling on the primordial readiness to mate, as it was proclaimed in, for example, the prologue of the Gospel of Saint John: “in the beginning was the word.” However, Mallarmé’s devoutness to language is libidinous, and in *UN COUP DE DÉS* it is designed as the model of a new poetry that relishes being able to undermine the rules of understanding and reason, offering itself as a mental aphrodisiac. Seen in this way, we could summarize his intention with a fair dose of pathos while still probably identifying with his idea: civilized humanity, which only became that way indirectly, becomes human through art.

The original text is cited from the following edition:
Mallarmé, *Oeuvres complètes*, 2 vols., ed. Bertrand Marchal (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1998/2003); vol. I, pp. 365ff.
The numbers in parenthesis refer to the eleven double-page spreads of the poem.
“IIa” means: second double-page spread, left-hand page.

English translations:
Stéphane Mallarmé, *Collected Poems and Other Verse*, trans. E. H. and A.M. Blackmore, Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 161–81.

German translations:
Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen: Zweisprachige Ausgabe*, trans. Carl Fischer (poems) / Rolf Stabel (writings); afterword by J. Hauck, Munich 1992 (dtv 12878); pp. 247ff.

Stéphane Mallarmé, *Gedichte: Französisch und Deutsch*, trans. Gerhard Goebel (Gerlingen: Lambert Schneider, 1993).
Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard / Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall*, trans. Wilhelm Richard Berger; design Klaus Detjen (Göttingen: Steidl, 1995), pp. 51ff.

For more on the context, see:
Winfried Wehle, *Mallarmé: Der Würfelwurf*, Heidelberg (Winter), forthcoming in September 2022.

The text by Winfried Wehle is originally published in German in this catalog, along with the English translation by Tas Skorupa.