

Wagen, staunen, atmen

Studien über Gedichte von Rainer Maria Rilke

Csaba Szabó

Ez a mű a Creative Commons Nevezd meg! - Ne add el! - Így add tovább! 4.0 Nemzetközi Licenc feltételeinek megfelelően felhasználható.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Wagen, staunen, atmen. Studien über Gedichte von Rainer Maria Rilke

Venture, Astonishment, Breathing. Studies on poems by Rainer Maria Rilke

Csaba Szabó

<https://orcid.org/0009-0009-2580-8501>

History of literature / Irodalomtörténet (13020), Literary theory and comparative literature, literary styles / Irodalomelmélet, összehasonlító irodalomtudomány, irodalmi stílusok (13021)

Rilke, Moderne, Wagnis, Staunen, Atmen

Rilke, modernism, venture, astonishment, breathing

ISBN 978-963-646-516-2 (pdf)

DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-646-516-2>



<https://openaccess.hu/>

Csaba Szabó

Wagen, staunen, atmen

Studien über Gedichte von Rainer Maria Rilke

Bibliotheca Eszterhazyana

Editors:

Prof. Dr. Yoo Jinil, Seoul (KR)

Dr. Andor Nagy, Eger (HU)

Prof. Dr. Márta Zsuzsanna Pintér, Eger (HU)

Prof. Dr. János Rainer M., Eger (HU)

Prof. Dr. Péter Sárkány, Eger (HU)

Prof. Dr. Tibor Schwendtner, Eger (HU)

Prof. Dr. Zoltán Szűts, Eger (HU)

Csaba Szabó

Wagen, staunen, atmen

Studien über Gedichte
von Rainer Maria Rilke

Eszterházy Károly Katolikus Egyetem – L'Harmattan Kiadó – Éditions L'Harmattan

Eger–Budapest–Paris, 2026

L'Harmattan France
5-7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris
T.: (33) 1 40 46 79 20
Email: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 Torino
T.: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
Email: harmattan.italia@agora.it

L'Harmattan Kiadó Ltd.
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14-16.
Email: szerkesztoseg@harmattan.hu

The publishers' editions can be purchased at a discount:
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14-16.
Phone number: (36) 70 554 3177
harmattan.hu

ISSN 3094-3574
ISBN 978-2-336-59835-2
ISBN 978-963-646-516-2 (pdf)
DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-646-516-2>

© Author, 2026
© Eszterházy Károly Katolikus Egyetem, 2026
© L'Harmattan Kiadó, 2026
© Éditions L'Harmattan, 2026

All rights reserved. The work and its parts are copyrighted. Any use beyond what is permitted by law is subject to the prior written consent of the publisher.

Cover design: László Kára
Layout: Krisztina Csernák

<http://www.harmattan.fr>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
www.amazon.com

Inhalt

Vorwort	9
I. „Wagender“: Wagnisse und Steigerungen, Oxymora und Mutationen im Gedicht <i>Wie die Natur die Wesen überläßt</i>	17
Über das Motiv des Wagnisses in Heideggers <i>Wozu Dichter?</i> und der Rilke-Rezeption	17
Der Gedanke vom Sein als Wagnis und die Struktur des Gedichts – Steigerungen	19
Das Wagnis des Gedichts – die Waage-Struktur des Gedichts und das gewagte Wort „wagender“	20
Der Mensch als Gegenstand und Einsatz des Wagnisses der Natur – Selbstübersteigung des Lebens	23
Das Gedicht als Darstellung und Selbstreflexion der Steigerung der eigenen sprachlichen Komplexität – Oxymora	24
Das zentrale Oxymoron: „was uns schließlich birgt / ist unser Schutzlossein“	27
Die Zäsur des Gedichts und die Deutung des Hauchs: „um einen Hauch / wagender“	30
Das „wagendere“ Wagnis: die Sprache als Mutation des Wagnisses der Natur	33
Dichtung als erneute Mutation des Wagnisses innerhalb der Sprache und die Versicherungen des Gedichts	35
Anhang. Die Wette auf den „phonozentrischen Ohren-Gott“. Rilkes Wagnis in de Mans Interpretation	37
Paul de Mans Verhältnis zu Heideggers <i>Wozu Dichter?</i>	37
Versprechen und Wagnis in Rilkes Dichtung	39
Phonozentrismus und Wagnis in Rilkes Konzept der Dichtung und de Mans Wagnis	41
II. Sapere aude. Schmecken und Sprechen, Erfahrung und Wagnis im Sonett I,13 der <i>Sonette an Orpheus</i>	47
Rilkes Modernität	48
Erfahrungsarmut	52
Esoterik und sprachliches Experiment	56
Erfüllung des dichterischen Programms?	57
Schmecken und Sprechen – das Wagnis des Sonetts	58

Früchte, Worte – die Figur der Reihung	60
Schmecken und Sprechen – Gleichzeitigkeiten – „Tod und Leben“ als Hendiadyoin	63
Präsens im Gedicht – Temporalität des Schmeckens – Konkurrenz zwischen Sprache und sinnlicher Erfahrung	65
Dichtung als Unterbrechung – fließende Funde und andere Sprache	66
„Lest es [...]“: den Imperativ des Lesens lesen – Kontinuum von Sprachen und Mitteilungen?	68
Die Aufforderung „Lest“ und die Aufforderung „Wagt“	70
„Sapere aude“ – Forderungen und Versprechungen	78

III. Staunen, stehen, anreden, vorwerfen, vergleichen, wegschauen, spielen, lächeln. Stimmung und Ver-stehen, Scham und Mimesis in *Die große Nacht* 83

Anstaunen und Anreden	85
Du: nächtlich, Fernste	88
Apostrophe, Erzählung – Ab- und Hinwendungen	89
Fenster – Selbstanrede	90
Sich und die Nacht anreden – „Du“, Staunen – Spiel der Nacht, Spielraum der Sprache	91
„Oft“ – Stehen – Stillstand – innere Rede – Stille	93
„plötzlich“ – Stille und Spiel der Nacht – Anrede	94
Wende und Abwendung – Befindlichkeiten – Erfindungen	95
Nicht-Ich, Nicht des Ich – Angst und Vorwurf – Krise des Ich	97
„-, / schon nahm ich teil“ – Scham – Sprachlosigkeit	99
Vorwürfe – Angst – Scham – Blöße	100
Vergleich(nis) – Wegschauen – Verstellung – Scham	103
Angst und Scham – wegschauen: „als wäre ich nicht“ – Umnachtung	110
Stehen – Verstehen – Sich-Verstellen	111
Lächeln – Mimesis der Nacht: Schein und Spiel – Staunen – gelöschte Schande	114

IV. Staunen über das Staunen, Verschwinden und Bleiben des Staunens. Zum Fragment *Was hat uns der Gott für ein Staunen geschenkt* 119

Bemerkungen zum Staunen bei Rilke und zum Erstaunen in der Neuzeit	119
Das Fragment und dessen Eigenart, über das Staunen zu sagen	123
Staunende Frage nach dem Staunen	124
„ein großes Staunen aus Gold“: golden Scheinendes und das andere Staunen	126
Das Vermögen zu staunen und die Veräußerung des Staunens: Staunen als Vermögen in zweierlei Sinn	128
Zeitlichkeit und Bleiben des Staunens – Stau – Rest	130
Staunen und auratische Wahrnehmung – Verfall und Bleiben des Staunens	132
<i>Appendizes</i> : Geld, Tod, Geizige – Schöpfung, Staunen, Draufgabe – Zwei Goldstücke Rilkes als „wiedererstandenes Gold“ und der „Lohn Gottes“	135

Anhang. Staunen, Verwandlung, orphischer Künstler. Bemerkungen	
zum Zusammenhang zwischen Rilkes <i>Sonette an Orpheus</i> und Valéry's <i>Eupalinos</i>	137
Rilkes Staunen über Valéry's Prosa; Staunen über sich	137
Orpheus und das Staunen in <i>Eupalinos</i>	140
Das Staunen des jungen Sokrates in <i>Eupalinos</i>	147
Grab-Mal; Metamorphose	152
V. Atmen, Pneuma und Aura in Rilkes Dichtung. Zum Sonett I,3	
der <i>Sonette an Orpheus</i> und dem Sonett <i>Wann war ein Mensch je so wach</i>	157
„ein anderer Hauch“ – Pneuma und Auslassungen im Sonett I,3 der <i>Sonette an Orpheus</i>	157
Auraerfahrung und Atmen – Doppelung des Auratischen	165
Aura, Traumwahrnehmung, taktile Qualität – Rilke und Benjamin	173
Bibliographie	181
Siglen	181
Literaturverzeichnis	181

Vorwort

*Oh dass du noch in diesen Spielen weilst,
auf Feldern von Unsäglichkeit und Sagnis
und, das wir spielen, der Gestalten Wagnis,
du, immer Mitgewagte, mit mir theilst:¹*

*Auch ich bin dort, wo die Wege nicht gehn,
im Schwaden, den mancher mied [...]²*

Die Studien im vorliegenden Band sind aus verschiedenen Anlässen entstanden. So folgen sie zwar keinem festen Konzept, sie alle sind aber vom Anspruch getragen, an wesentliche Züge der Dichtung Rilkes neu heranzukommen, und zwar hauptsächlich durch detaillierte Lektüre einzelner Gedichte (mit Ausnahme von zwei Anhängen). Zunächst einmal verbindet sie also dieser Anspruch und eine kontemplative Annäherung miteinander. Zwar geht es in jeder Lektüre um ein einziges Gedicht, jede erfolgt aber vor dem Hintergrund des lyrischen Œuvres Rilkes, ohne jedoch mit Parallelstellen zu operieren, wobei auch der Bezug der einzelnen Gedichte und ihrer Lektüren zu möglichen größeren, umfassenden Einheiten dieser Lyrik nur selten und zurückhaltend angedeutet wird. Durch solche und anderweitige Bezüge sollte die Betrachtung der einzelnen lyrischen Texte bei diesen Versuchen nicht verkompliziert werden.

Zwar geht es in diesem Band um Beiträge eines Autors, Bemerkungen von Wolfram Groddeck aus dem Vorwort zum *Interpretationen*-Sammelband *Gedichte von Rainer Maria Rilke* lassen sich aber einverständlich zitieren; sie sind als geeignet für die Charakterisierung auch des vorliegenden Bandes zu betrachten:

Ein Merkmal von Rilkes lyrischem Werk ist gerade die Fülle, seine verschwenderische Produktivität. Einzelne Gedichte als »repräsentativ« zu nehmen, sei es fürs Ganze oder sei es auch nur für eine »Epoche« des Werkes, unterstellt eine rationale Ökonomie im Werk, die es so nicht gibt. [...] Das Aufregendste an Rilkes Gedichten ist vielleicht die Erfahrung, daß jedes Gedicht jedesmal neu in der Lektüre entdeckt werden will und den Leser und seine Kunst des Lesens immer wieder auf die Probe stellt. / Rilkes Gedichte lesen – diese Emphase scheint eine stillschweigende Übereinkunft der in diesem Band versammelten Leserinnen und Leser zu sein, welche sich aus der je eigenen Auseinandersetzung mit Rilkes Dichtung ergeben hat. Dies vor allem ist das Gemeinsame in den hier vorliegenden Interpretationen: Daß das Gedicht nicht als Beleg für übergeordnete Erkenntnisse

¹ Rilke: *An Erika I*, in: Rilke/Mitterer: *Besitzlose Liebe*, 144.

² Rilke: *Irrlichter*, in: Rilke: KA II, 313.

verwendet, sondern vielmehr als Medium der literaturästhetischen Selbstbesinnung begriffen wird. Anscheinend haben die meisten der hier sich äussernden Autorinnen und Autoren eine Vorliebe für das Genre des Interlinearkommentars. Es geht ihnen nicht um allgemeine Feststellungen über Dichter, Werk, Epoche, nicht um Einordnung, sondern um die Suche nach neuen Lektüreverfahren zwischen den Zeilen des Textes, es geht ihnen um Auswege aus der immer drohenden Gefahr einer sterilen Verortung von Literatur. Was gilt, ist das methodische Experiment, der intellektuelle Versuch, die Verführung von und zu der Dichtung.³

„Verführung“ von der Dichtung Rilkes: Auch davon hoffen die vorliegenden Lektüren zeugen zu können, wobei sie aber nicht zuletzt auch deren Verführungskraft und -weise zu hinterfragen versuchen (am meisten explizit in der Lektüre von de Mans Rilke-Aufsatz und im letzten Teil durch die Frage nach der Aura [in] dieser Lyrik). Und wenn sie sich zugleich als Verführung zu der Dichtung darstellen können, so hoffen sie es als „methodisches Experiment“ tun zu können, das auf das „Darstellungsproblem“ deutet. Werden mit diesem Ausdruck wie dem folgenden Zitat Walter Benjamins Überlegungen über den Terminus des Traktats in Erinnerung gerufen, so ist es dabei nicht nötig, auf deren Kontext und gedanklichen Zusammenhang einzugehen. Es soll hier als „autoritäres Zitat“ stehen, das nach Benjamin eben zur Form des Traktats gehören kann.

Darstellung ist der Inbegriff ihrer Methode. Methode ist Umweg. Darstellung als Umweg – das ist denn der methodische Charakter des Traktats. Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation. Denn indem sie den unterschiedlichen Sinnstufen bei der Betrachtung eines und desselben Gegenstandes folgt, empfängt sie den Antrieb ihres stets erneuten Einsetzens ebenso wie die Rechtfertigung ihrer intermittierenden Rhythmik. [...] Die Relation der mikrologischen Verarbeitung zum Maß des bildnerischen und des intellektuellen Ganzen spricht es aus, wie der Wahrheitsgehalt nur bei genauester Versenkung in die Einzelheiten eines Sachgehalts sich fassen läßt.⁴

Die folgenden Seiten beanspruchen zwar nicht der so begriffenen Form streng zu entsprechen, orientieren sich aber an deren Beschreibung als Ideal. – Der „Interlinearkommentar“ als Methode „genauester Versenkung in die Einzelheiten“ und als Kommentar sucht hier den „Sachgehalt“ der rilkeschen poetischen Sprache selbst, nicht einen durch sie. Den Wahrheitsgehalt eines Werkes sucht aber die Kritik. Es wird hier nicht versucht, die nach Benjamin

³ Groddeck (Hrsg.): *Interpretationen*, 7–8.

⁴ Benjamin: GS I/1, 208.

„kritische Grundfrage“ *direkt* zu „stellen, ob der Schein des Wahrheitsgehaltes dem Sachgehalt oder das Leben des Sachgehaltes dem Wahrheitsgehalt zu verdanken sei.“⁵ Die Rezeptionsgeschichte dieses Œuvres – in der bekanntlich auch eigentümliche Schwankungen und Ambivalenzen zu erkennen sind – scheint diese Frage eindeutig beantwortet zu haben, dass nämlich in dieser Dichtung „das Leben des Sachgehaltes dem Wahrheitsgehalt zu verdanken“ sei. Dabei sind aber bedeutende kritische Stimmen – von Adorno über Brecht bis de Man – nicht zu vergessen, die, so scheint es, zu einer anderen Antwort neigten, nach der es im Fall dieses Œuvres vielleicht eher darum geht, dass „der Schein des Wahrheitsgehaltes dem Sachgehalt“ zu verdanken sei.⁶ Und wenn alles das zutreffend ist, so kann daraus folgen, dass Benjamins „kritische Grundfrage“ in Bezug auf dieses Œuvre immer wieder zu stellen bleibt, also weder unbedingt als in jeder Hinsicht entschieden zu betrachten noch schnell eine Antwort auf diese oder jene Weise zu wiederholen ist. Eine solche Haltung bedeutet durchaus nicht, Ruhm und unbestreitbare Größe dieser Lyrik lächerlicherweise in Frage zu stellen. Vielmehr kann es eine echte Arbeit an ihrem Ruhm darstellen, wenn versucht wird, zu der Vorbereitung einer erneuten Frage nach ihrem Wahrheitsgehalt, der nie als ausgemacht gelten kann, beizutragen. – Demgemäß geht es hier nicht um Weis- und Wahrheiten in dieser Lyrik, welche in erbaulicher Lesart und im paraphrasierenden Kommentar zugänglich zu sein scheinen, sondern vielmehr darum, was die reflexive und hochkomplexe Poetik dieser Lyrik *als Wahres ihrer Sprache* zu erschließen erlaubt.

Im Band werden hauptsächlich Gedichte des „spätesten“ Rilke interpretiert (ein Gedicht aus den sogenannten Krisenjahren, *Die große Nacht*, bildet eine Ausnahme⁷). – Mit der weiter oben von Groddeck skizzierten Wahrnehmung dieses lyrischen Œuvres stimmt der vorliegende Band teilweise auch darin überein, dass in ihm sowohl in der Rezeption Rilkes gemeinhin als zentral oder als Gipfel denn auch als randständig geltende Gedichte gelesen werden. Einerseits wird dadurch gezeigt, dass auch bisher wenig oder kaum beachtete Gedichte Rilkes einen Rang wie seine „großen Gedichte“ haben (und in ihrer Randständigkeit oder Brüchigkeit die Vorstellung von der „Größe“ verändern) können, andererseits kann auf solche Weise deutlich werden, dass bei Rilke auch scheinbar am Rande Entstandenes, ja halbwegs Entstandenes oder Aufgegebenes, besonders erhellend im Hinblick auf Eigenart und wesentliche Züge des Œuvres sein kann.

⁵ Benjamin: GS I/1, 125.

⁶ Das im Motto zitierte späte Gedicht *Irrlichter* lässt sich als eines lesen, in dem der Dichter diese „kritische Grundfrage“ sich selbst stellt; und er scheint – mit Hölderlins Worten – „zweideutig ein / Gemüth“ zu haben, „genau es zu sagen“ und die entscheidende Frage eindeutig zu beantworten. (Hölderlin: SWB II, 382.)

⁷ Aber es ist eine Ausnahme nur in einem gewissen Sinn. Denn *Die große Nacht* kann als eines der wichtigsten Gedichte in der Entstehungsgeschichte der *Elegien* gelten, die trotz aller möglichen diesbezüglichen Einwände gleichzeitig die der *Sonette* sein muss.

Den Ausgangspunkt für die vorliegende Auseinandersetzung mit Rilkes Lyrik bildete einerseits die ihr gegenüber von vielen Lesern verspürte, so auch bei manchen ihrer bedeutenden Leser wahrzunehmende Ambivalenz. So endet der Band mit der Frage nach der Aura (in) dieser Lyrik, sofern sie vermutlich mit der in ihrer Rezeptionsgeschichte zu beobachtenden Ambivalenz eng zusammenhängt. Ausgangspunkt war andererseits Heideggers ebenso problemreiche wie tiefeschürfende Rilke-Deutung in *Wozu Dichter?*, indem sie zum Ausgangspunkt für die Interpretation des „gültigen“ Rilke ein Gedicht wählt, das das Wagnis nicht nur als Grundzug des Seins, sondern auch als sprachliches und dichterisches Wagnis zu denken erlaubt. So lag die Frage nahe, wie das von Heidegger interpretierte Gedicht anders als in seinsgeschichtlicher Perspektive zu lesen und gleichzeitig zu zeigen ist, dass Heidegger recht hatte, indem er die Aufmerksamkeit auf das Motiv des Wagnisses bei Rilke lenkte, das aber als solches, soweit ich sehen kann, in der Rilke-Forschung nach wie vor relativ wenig beachtet wurde.

Die vertiefte Betrachtung dieser Dichtung begegnet einer verwirrenden Komplexität in ihr. Eine gedankliche Komplexität geht in ihr mit einer sich steigernden poetischen und rhetorischen Komplexität und mit einer ungemessenen Vielfalt an poetischen Versuchen ebenso wie an nachweisbaren und möglichen Bezügen und Kontexten einher. Gerade diese mehrfache Komplexität legt zunächst den Verzicht auf allgemeine Feststellungen und die Beschränkung der Betrachtung auf die Lektüre einzelner Gedichte nahe. Die beiden erwähnten Ausgangspunkte, die Wahrnehmung einer Ambivalenz in der Rezeption und die Frage nach dem Wagnis, mussten also bald zu anderen Fragen und Motiven wie dem des Staunens und des Atmens führen.

Der vorliegende Band hat nicht vor, eine erschöpfende und möglichst umfassende Erörterung der im Titel genannten Motive in Rilkes Dichtung zu bieten. Eine solche Totalität der Untersuchung anzustreben wäre müßig. Denn es geht nicht nur darum, dass die diesbezüglichen Stellen zahlreich sind – zumal, wenn auch Rilkes Prosa und Briefe in die Untersuchung einbezogen wären –, sondern beim Anspruch auf eine möglichst umfassende Erörterung wären schließlich auch Gedichte zu beachten, in denen die betreffenden Motive bestimmend sind, ohne ausdrücklich oder eigens reflektiert zu werden. So sollte sich also die Untersuchung praktisch auf das ganze dichterische Œuvre Rilkes erstrecken. Stattdessen geht es um einen intensiven Hinweis auf das Gewicht dieser Motive durch die Lektüren einzelner Gedichte, in denen sie in deren jeweiliger Konstellation und Tragkraft zum Vorschein kommen. Die einzelnen Lektüren beschränken sich also nicht auf eine Prüfung der im Titel des Bandes hervorgehobenen Motive. Diese wurden aber hervorgehoben, um zu unterstreichen, dass sie als besonders gewichtige in dieser Lyrik zu betrachten sind und als solche bisher, wie mir scheint, besonders die ersten beiden, nicht genug beachtet worden sind.

Die Rede vom *Gewicht* dieser Motive, das wiegt und somit eine Waage ins Spiel der Bewegung bringt, deutet an, dass sie in dieser Dichtung Motive nicht

im herkömmlichen Sinn sind. Als *Beweggrund*, als *beweglicher Grund*⁸ tragen und bewegen sie dieses lyrische Œuvre (oder zumindest das „reife“, „späte“ und „späteste“ Werk) – das ist die Erfahrung und Vermutung in den und durch die vorliegenden Lektüren. So müssen sie in ihm also auch bestimmend sein, wo sie nicht als Thema oder als Motiv im herkömmlichen Sinn erscheinen und nicht ausdrücklich reflektiert werden. Für die Plausibilität dieser Vermutung können die einzelnen Lektüren naturgemäß nur mittelbar sprechen.

Weder Wagnis noch Staunen stellt ein Verhalten dar, das spezifisch für Dichter charakteristisch ist. Rilke scheint aber als Dichter beides als Grundverhalten zu beanspruchen. Sowohl Wagnis als auch Staunen kann ein Motiv in der Dichtung werden; in Rilkes Dichtung kommt aber beides als Motiv vor, das offenbar mit einer dichterischen Selbstbesinnung zusammenhängt, ohne sich aber darin zu erschöpfen. Auf jeden Fall ist Wagnis wie Staunen *auch* als poetologisches Motiv in ihr zu bezeichnen.

Man könnte vom Gewicht dieser Motive in Rilkes Dichtung sprechen, selbst wenn sie in ihr nicht wiederholt zur Sprache kämen. Denn das eine ist, dass ein Gedicht vom Wagnis bzw. Staunen spricht oder es als Motiv einsetzt, und ein anderes, wenn es sich als Wagnis bzw. als Staunen vollzieht (oder sich als dessen Vollzug inszeniert). Diese Dichtung spricht wiederholt vom Wagnis ebenso wie vom Staunen, und zwar oft an exponierten Stellen – und zugleich vollzieht sie sich auch als Wagnis oder als Staunen; oder ja, gleichzeitig als beides. Von hier aus gesehen sind die vorliegenden Versuche Annäherungen an ein Geheimnis von Rilkes Dichtung, sofern es darin liegen kann, dass sie sich gleichzeitig als Wagnis und als Staunen vollzieht, zu vollziehen vorhat.

Einerseits stellen also die Motive von Wagnis und Staunen bei Rilke ein selbstreflexives Moment der poetischen Sprache dar, andererseits artikuliert sich aber durch sie Rilkes Erfahrung der Moderne. Darin zeigt sich das Doppel des Modernen und Antimodernistischen in diesem Œuvre.⁹ Einerseits – etwa so ließe sich die Sache formelhaft fassen – Wagnis als Wille zum neuen Anfang, der zugleich die Bejahung seiner selbst ist, in der also nicht nur die geschichtliche Welt der Moderne, sondern zugleich auch deren Krise bejaht wird. Andererseits Staunen als Wille zum Ursprung, zur Erfahrung und Bezeugung eines ursprünglichen Stands, der aber als daseiend noch in der modernen Welt gewollt wird, jedoch erst durchs Staunen wieder beschworen sein soll. Als Wille begriffen erscheint Wagnis ebenso wie Staunen als notwendigerweise doppeldeutige Weise, sich einem offenen Vollzug auszusetzen.

Rilke versuchte zwei unvereinbare – moderne und zur Moderne wesentlich gegenläufige – Haltungen, den wagnishaften und den staunenden Bezug zum Sein in der Dichtung miteinander zu vereinen; etwa in der Weise, dass er versuchte, in seiner Dichtung das Staunen als Wagnis zu denken; oder das Wagnis als den Grundzug des Lebens darzustellen, der einen ursprünglich

⁸ Zur Verwendung des Begriffs „Beweggrund“ in einem vom herkömmlichen abweichenden Sinn vgl. Schestag: *para-* und de Roche: *Patmos*, 68.

⁹ Vgl. dazu Manfred Engels Ausführungen über Rilkes „Modernität durch Anti-Modernismus“ in *Rilke-Handbuch* 508f.

in Staunen versetzt oder einem ermöglicht, zum Staunen zurückzufinden; oder wieder anders: dass er es wagte, in einer Zeit, in der das Staunen immer mehr zum anachronistischen Verhalten zu werden scheint, vom Staunen her zu dichten; und dass er die Dichtung als Vollzug der Vereinigung von Staunen und Wagnis konzipiert haben dürfte.

Durch die Emphase des Wagnisses und des Stauens kommt in dieser Dichtung eine kritische Erfahrung der Moderne zur Sprache. In der Gleichzeitigkeit der Emphase beider Motive liegt ein Unruheherd, eine atemberaubende und diese Dichtung gleichsam von innen her beatmende Spannung, die immer wieder für ihre Krise und Selbsterneuerung sorgt. In den vorliegenden Studien geht es aber nicht darum, direkt diese Spannung, sondern das zu zeigen, was unter anderem durch sie in den einzelnen Gedichten ermöglicht wird. Denn auch daher ist es eine Lyrik eigenartiger Komplexität, von deren Kommentierung und Lesen Ulrich Fülleborn wie folgt formulierte:

Man hat also von einer Vielzahl und Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten auszugehen. Sie kann der Kommentar zwar nicht alle in Form von Verstehenshilfen berücksichtigen, aber die Tatsache der Vielfalt hat er kenntlich zu machen. Und genau dieses Faktum öffnet die Dichtung für alle möglichen Rezipienten und macht den einzelnen Leser in hohem Maße frei, nicht zuletzt gegenüber den reichen rhetorischen Formen, die zur Physiognomie der Texte gehören. Denn gemäß der zugrunde liegenden Poetologie wollen und können sich die lehrhaften Gesten der Gedichte, die Imperative und Adhortative, weder direkt an den Leser als empirische Person noch an einen irgendwie vorgestellten elitären Kreis wenden; wer sie unmittelbar aufnimmt, mißversteht sie. Berücksichtigt man dagegen das ästhetisch Vermittelte aller Aussagen, wird man sich nicht mehr vorschnell mit isolierten Inhalten identifizieren, die sich scheinbar suggestiv aufdrängen, sondern auf Wahrung seiner Freiheit bedacht sein. / Eine solche Einstellung, die allein den »ernsten Spielen« (Goethe) der Poesie angemessen ist, schließt das Genaunehmen der einzelnen sprachlichen Prägungen keineswegs aus.¹⁰

Diesen Worten ist hier nur hinzuzufügen, dass eine Wahrung der Freiheit des Lesers, gerade weil sie durch die Berücksichtigung des „ästhetisch Vermittelten aller Aussagen“ ermöglicht wird, das Genaunehmen der Worte der Dichtung nicht nur nicht ausschließt, sondern vielmehr erschließt erst das Genaunehmen eine Freiheit im Lesen. – Die vorliegenden Essays hoffen beim Genaunehmen der gelesenen Gedichte Rilkes zur Erfahrung einer Freiheit in deren Lesen unterwegs zu sein: nicht nur möglichst frei *von* Vorgaben und Suggestionen, die der Dichtung, auch in ihr und von ihr hervorgerufen, fremd bleiben, sondern zugleich frei *für* mögliches anderes Genaunehmen und daher auch für andere Sinnentwürfe. – Denn eine solche Freiheit im Lesen der

¹⁰ Fülleborn: „Zu Rilkes Lyrik und ihrer Kommentierung“, 600.

Dichtung zu erfahren ist die Erfahrung einer Freiheit, die in der Dichtung liegt, indem sie selbst ein verwandelndes, freisetzendes Genaunehmen der Worte und „einzelnen sprachlichen Prägungen“ ist. So fasst nämlich Rilke selbst die Dichtung auf, wie er darüber zum Beispiel in einem Brief reflektiert:

Kein Wort im Gedicht (ich meine hier jedes ›und‹ oder ›der‹, ›die‹, ›das‹) ist identisch mit dem gleichlautenden Gebrauchs- und Konversationsworte; die reinere Gesetzmäßigkeit, das große Verhältnis, die Konstellation, die es im Vers oder in künstlerischer Prosa einnimmt, verändert es bis in den Kern seiner Natur, macht es nutzlos, unbrauchbar für den bloßen Umgang, unberührbar und bleibend: seine Verwandlung, wie sie sich unerhört herrlich [...] vollzieht.¹¹

¹¹ Die Stelle aus dem Brief an Gräfin Sizzo vom 17. 3. 1922 wird auch von Gerok-Reiter zitiert, am Anfang des Kapitels „Das Dichten von der Sprache her“ (Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, 114.) Die Veränderung und „Verwandlung“ des „Worts im Gedicht“ „bis in den Kern seiner Natur“ spaltet und löst es auf; es geht um jede mögliche Teilung des „Worts“. Und weiter: die Rede von der „Konstellation“ macht deutlich, dass die in ihr ausgelöste Verwandlung des „Worts im Gedicht“ jede Pause, jede Wendung, jedes Satzzeichen in ihm mitbetreffen muss. (Vgl. dazu vor allem Hamacher: „Fortgehn“ und Schestag: „versi-“ in Groddeck (Hrsg.): *Interpretationen*.)

I. „Wagender ...“

Wagnisse und Steigerungen,
Oxymora und Mutationen im Gedicht
Wie die Natur die Wesen überläßt

für Tamás Lichtmann

*muteinwärts
wandert der Sinn,
sinneinwärts
der Mut.¹²*

Wie die Natur die Wesen überläßt
dem Wagnis ihrer dumpfen Lust und keins
besonders schützt in Scholle und Geäst:
so sind auch wir dem Urgrund unsres Seins
nicht weiter lieb; *er wagt uns*. Nur daß wir,
mehr noch als Pflanze oder Tier,
mit diesem Wagnis gehn; es wollen; manchmal auch
wagender sind (und nicht aus Eigennutz)
als selbst das Leben ist –, um einen Hauch
wagender Dies schafft uns, außerhalb von Schutz,
ein Sichersein, dort wo die Schwerkraft wirkt
der reinen Kräfte; was uns schließlich birgt
ist unser Schutzlossein und daß wir's so
in's Offne wandten, da wir's drohen sahen,
um es, im weitsten Umkreis irgendwo,
wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahren.¹³

*Über das Motiv des Wagnisses in Heideggers Wozu Dichter?
und der Rilke-Rezeption*

Es gibt zwei wirkmächtige kritische Lektüren der Dichtung Rilkes, Heideggers *Wozu Dichter?* und de Mans *Tropen (Rilke)*. Bei allen grundlegenden Unterschieden weisen sie gemeinsame Züge auf. Die letztere ist zwar eine zumindest implizite Kritik an der früheren, beide richten sich aber gegen die

¹² Paul Celan: *Die Mantis*, in: Celan: GW II, 295.

¹³ Rilke: KA II, 324. In der Mitte des Gedichts nach dem wiederholten Wort „wagender“ stehen im Text vier Punkte (Heidegger zitiert es noch mit drei Punkten).

mythisierenden oder mystifizierenden Aufnahmen Rilkes und seines Werks, aber auch gegen dessen philosophische oder es „mit viel halbgedachter Philosophie“¹⁴ zudeckende Auslegungen. Beide haben eigentlich vor, über die mögliche Zukunft dieser Dichtung ein Urteil zu fällen, oder genauer, zumindest die Bahn seiner zukünftigen Rezeption vorzuzeichnen. Für beide ist die von Hölderlin übernommene Frage bestimmend und der eigentliche Einsatz der Rilke-Interpretation; und für beide geht die Hölderlinsche Fragestellung mit einem Wagnis der Dichtung einher.¹⁵ – Das Besondere ist nun, dass sowohl Heidegger als auch de Man vom Wagnis *in* dieser Dichtung sprechen¹⁶, ohne es wirklich ins Zentrum der Rilke-Interpretation zu stellen. Zwar deutet Heidegger ein Gedicht, dessen thematischer Kern das Wagnis ist, rückt es aber eigentlich nicht in den Mittelpunkt der – wie er sagt – „gültigen“ Dichtung Rilkes. So stellt er nicht die Frage – obwohl für ihn eindeutig feststeht, dass die „Wagenderen“ die Dichter sind –, worin das wagendere Wagnis des eben gedeuteten Gedichts selbst liegt. Diesem Versäumnis entspricht, dass er es im Grunde als eine Sammlung von „Grundworten“ Rilkes liest. Dabei ist aber eben das „Wagnis“ das einzige bestimmende Wort des Gedichts, das er nur metaphysisch auslegt, nicht aber wie die anderen „Grundworte“ im Kontext der Dichtung oder des Spätwerks von Rilke zu erläutern versucht, obgleich das „Wagen“ doch ein gewichtiges Motiv des Spätwerks ist.

Das Widmungsgedicht *Wie die Natur die Wesen überläßt...* verdankt seine Bekanntheit zweifellos dem Rilke-Aufsatz Heideggers. Wenn es zitiert wird, so geschieht es, soweit zu überblicken ist, im Rahmen eines Bezugs auf Heideggers Vortrag, der aber kaum als eine Interpretation dieses Gedichts oder des Spätwerks von Rilke rezipiert wird. Eine ausführliche, offenbar monographisch anzulegende kritische Würdigung seines Vortrags *als* Rilke-Interpretation scheint bis heute zu fehlen.¹⁷ Andererseits wurde diesem Gedicht Rilkes in der Forschung kein weiterer Deutungsversuch gewidmet. Warum? Vielleicht nicht nur wegen des Gewichts der Deutung Heideggers, die auf den

¹⁴ Heidegger: *Wozu Dichter?*, 270. (Zitate aus diesem Vortrag werden im Folgenden im Haupttext in Klammern angegeben: Heidegger Seitenzahl.) – Paul de Mans diesbezügliche explizite Einlassung: „Tropen (Rilke)“ 59.

¹⁵ Aus de Mans Sicht liest auch Heidegger – wie öfters auch die von ihm beeinflussten Interpreten – die Gedichte Rilkes „als messianische“ (de Man: „Tropen (Rilke)“ 82, 55), indem er in ihnen das Versprechen einer Rettung entziffern will. (Er spricht an zwei Stellen seines Aufsatzes explizit von „Rettung“; Heidegger 292, 304) – Alexander Nebrig spricht in seiner Interpretation von *Wozu Dichter?* über eine „Kryptotheologie“ Heideggers: „Die weitere Argumentation projiziert Rilkes Aussage auf die Dichtung selbst, sie dabei als verborgene Theologie stark machend [...] Heideggers Kryptotheologie wertet eine bestimmte Formation des Dichtens ungemein auf [...]“. (Nebrig, „Das Wagnis der Sprache...“, 435–437.)

¹⁶ Zu de Mans Interpretation von Rilkes Wagnis siehe den Anhang dieses Essays.

¹⁷ Von Marita Tatari liegt eine monographische Arbeit zu *Wozu Dichter?* vor, die sich aber als Arbeit über die Frage der Interpretation auffasst und Heideggers Aufsatz als einen wahrnimmt, der im Grunde nicht eine kritische Auseinandersetzung mit Rilke darstellt, also liest sie ihn nicht als eine solche: „Notre hypothèse de départ est donc que *Wozu Dichter?* constitue moins une critique de Rilke qu'un travail sur l'interprétation.“ (Tatari: *Heidegger et Rilke*, 9.)

Interpreten lastet.¹⁸ Es wird von Heidegger – auf eine methodisch fragwürdige, aber in seinem Denken durchaus schlüssige und erstaunliche Weise – in den Kontext des Spätwerks und des „Denkens“ von Rilke zurückgedacht (bei wiederholter Zitation auch verschiedener selbstinterpretierender Äußerungen des Dichters). Vor allem aber versucht er, das in Rilkes Gedicht Gedachte „in das neuzeitliche Wesen des Seins des Seienden, in den Willen zum Willen zurückzudenken.“ (Heidegger 296) Die philosophische Tiefe seiner Interpretation lässt sich schwerlich übertreffen. Die seinsgeschichtliche Deutung stellt gleichzeitig eine Kritik dieser Dichtung dar, die zur Entscheidung über sie gleichsam auffordert, wobei sie deren beschränkte Tragweite aufzeigen will. Außerhalb des seinsgeschichtlichen Denkens kann dies aber fast als grotesk erscheinen, indem der Denker trotz der feinfühligsten, dem Wort der Gedichte nah bleibenden Deutung in diesem Fall auffallend wenig (noch weniger als im Falle anderer Dichter) über die poetische Verfasstheit der Gedichte zu sagen hat.¹⁹ Man kann leicht den Eindruck haben, dass er *Wozu Dichter?* nicht zuletzt geschrieben hat, um die Wesensferne zwischen seinem Denken und Rilkes Dichtung deutlich zu machen.²⁰

Umso mehr überrascht es, dass dieses Gedicht seitdem nicht neuinterpretiert wurde, unter anderem um dessen besondere Stelle im Werk Rilkes – die, besonders im Lichte von Heideggers Deutung, kaum zu bestreiten ist – noch einmal neu und anders aufzuzeigen. Dies versuchen die folgenden Kommentare, als erste Schritte einer Annäherung und unter wiederholten, teils einverständlichen, teils kritischen Bezugnahmen auf Heideggers Rilke-Vortrag.

Der Gedanke vom Sein als Wagnis und die Struktur des Gedichts – Steigerungen

Der ontologische Duktus des Gedichts (Natur, Wesen, Urgrund) steht in einem fraglichen Verhältnis zum Gedanken des Wagnisses, der eine offene Entfaltung ohne metaphysische Sicherung zu meinen scheint. So erscheint die

¹⁸ Vgl. dazu Perlwitz: „Kontakte und Kontexte...“, 155–164.

¹⁹ Wie bekannt bleibt er wenig empfänglich für die poetische oder rhetorische Verfasstheit der Gedichte, die er erläutert. Diese Eigenart seiner Deutung von Gedichten rührt – ebenfalls bekanntlich, weil ja von ihm selbst wiederholt reflektiert – daher, dass für ihn jede Art Reflexion über die Sprache von vornherein im Zeichen einer metaphysischen Auslegung der Sprache steht. Das kommt eigens auch in seinem Rilke-Aufsatz zur Sprache: „Wenn wir im vorstellenden und herstellenden Verhältnis zum Seienden uns zugleich aussagend verhalten, dann ist solches Sagen nicht das Gewollte. Das Aussagen bleibt Weg und Mittel. Im Unterschied dazu gibt es ein Sagen, das sich eigens in die Sage einlässt, ohne doch über die Sprache zu reflektieren, wodurch auch diese noch zu einem Gegenstand würde.“ (Heidegger 312.)

²⁰ Einige Jahre vor der Entstehung von *Wozu Dichter?* kommt diese Sorge Heideggers so zum Ausdruck: „Der Grund des tief unwahren Wortes von Rilke [es geht um „das Offene“] ist derselbe, der die Metaphysik Nietzsches trägt, welchen Grund wir ungenau und schlagwortmäßig als den nichtbewältigten Biologismus bezeichnen können. Dieses nur beiläufig, weil das gedankenlose Zusammenwerfen meines Denkens mit Rilkes Dichtung bereits zur Phrase geworden ist.“ (Heidegger: *Hölderlins Hymne „Der Ister“*, 113.)

Behauptung eines Sicherseins in der zweiten Einheit des Gedichts verblüffend. So scheint es unvermeidlich zu sein, de Mans Frage zu wiederholen, ob es „ein legitimes Versprechen“ enthält.²¹ Eine solche Frage kann aber nicht direkt gestellt, geschweige denn beantwortet werden. Hier kann dadurch nur auf ein Spannungsverhältnis zwischen den zwei strukturellen und gedanklichen Einheiten des Gedichts hingewiesen werden, welches die folgenden Überlegungen im Grunde leiten soll.

Rilkes poetisches Ich, das bekanntlich leicht als Verkünder oder Weisheitslehrer wirken kann, mag hier in solcher Gestalt auf eine gesteigerte und raffiniertere Weise erscheinen, paradoxerweise indem die für diese Dichtung charakteristischen Elemente einer verkündenden Redeweise, vor allem Imperative und beschwörende Gesten, fehlen. Hier hört man nur eine Reihe gnomischer Behauptungen, die auch in diesem Fall mit virtuoser Sicherheit vorgetragen werden.

Wie die Natur die Wesen überläßt... ist eine gnomische Dichtung, Spruchweisheit; fast wie eine Anthologie von Sinnsprüchen, die sich als einheitlich darstellen, wobei sie sich, im Zuge einer Steigerungsbewegung, zugleich zu überbieten scheinen. Das Verhältnis zwischen dem suggerierten einheitlichen Sinn der Sinnsprüche und der Bewegung der Steigerung kann zwar leicht als widersprüchlich und so auch als gewagt erscheinen, scheint aber genau dem Grundgedanken vom Sein als Wagnis zu entsprechen. Rilkes Dichtung würde hier also wiederum die vollkommene Übereinstimmung von Bedeutung und Weise des Ausdrucks beweisen.²² Das Besondere am Grundgedanken ist aber in diesem Gedicht, dass ihm eben eine solche Übereinstimmung nicht gerecht werden kann. Das Gedicht straft sich paradoxerweise Lügen, indem es in jener Art Vollkommenheit zu vollziehen scheint. Umso mehr ist immer wieder nach der Steigerung zu fragen, die sowohl für den gedanklichen Gehalt als auch für die rhetorische Struktur des Gedichts konstitutiv ist.

Das Wagnis des Gedichts – die Waage-Struktur des Gedichts und das gewagte Wort „wagender“

Rilkes Gedicht wagt etwas, selbst wenn es sich explizite nicht für gewagt erklärt. Man kann sagen, dass es ein Wagnis ist, das Leben aller Lebewesen, das der Pflanzen und Tiere ebenso wie der Menschen als Wagnis zu charakterisieren. Wie denkt dieses Gedicht das Wagnis? Zuerst gibt es zu denken, dass das Wagnis das Grundgeschehen der Lebewesen ist, weil sie selbst gewagt sind, weil die Natur selbst wagt. Die Natur lässt die Lebewesen leben, indem sie sie aufs Spiel setzt. Alle Lebewesen sind riskiert, gewagt, der Ungewissheit anheimgegeben, im Grunde immer schon und fortwährend der Gefahr ausgesetzt. Die Natur als das dem Wagnis überlassende Wagnis schützt die von

²¹ de Man: „Tropen (Rilke)“, 57.

²² Wie sie in ihr auch von de Man konstatiert wurde, aber um sie zu hinterfragen. (Ebd.)

ihr gewagten Lebewesen nicht. So leben die Lebewesen nur, indem auch sie wagen, d. h. sich stets aufs Spiel setzen, stets Gefahr laufen, nicht weiterleben zu können. Ihr Wagnis entspricht dem Anfang: dem Wagnis der Natur, des „Urgrunds“.

Die Etymologie des Wortes „wagen“²³ weist auf die Waage hin. Zwar kommt das Bild der Waage in diesem Gedicht nicht vor, im Aufbau des Textes erscheint aber eine besondere Waage. Wenn die zwei Hälften des Textes als zwei Waagschalen aufgefasst werden, so steht in der Mitte als Achse der Waage ein Satz, der sich selbst zu erwägen scheint und genau in der Mitte (in schalenförmigen Klammern) sich unterbricht; er ist grammatisch seltsamerweise offen sowohl an seinem Anfang als auch seinem Ende:

manchmal auch
wagender sind (und nicht aus Eigennutz)
als selbst das Leben ist –, um einen Hauch
wagender

Der Satz in der Mitte wiederholt und erwägt also das Wort „wagender“, welches in ihm beide Male betont nach einem Zeilensprung erscheint. Die Wortbildung ist einzigartig: es gibt für sie nur diese eine – in sich gedoppelte – Belegstelle; es ist ein Hapaxlegomenon. Jedes Hapaxlegomenon ist ein sprachliches Wagnis, indem es – zum ersten und einzigen Mal vorkommend – riskiert, nicht verstanden zu werden, nichts sagen zu können. Wenn es aber dennoch gehört und irgendwie verstanden wird, so kann es eine neue, andere Sprache öffnen, alles andere verändern, in Bewegung setzen. Solch ein gewagtes, sich selbst riskierendes einzigartiges Wort zeigt an, was für jedes Wagnis charakteristisch sein soll: es ist ein Wagnis nur, wenn es einmalig und einzig bleibt, beispieillos, ohne sicheren und sicherbaren Erfolg und ohne voraussehbare Folgen. Es ist eine äußerste Äußerung der performativen Kraft der Sprache.

Wenn das Gedicht strukturell eine Waage darstellt, so liegt in beiden Schalen seiner zwei Hälften dieses Wort: „wagender“. Was ist der Unterschied zwischen „wagender“ und „wagender“? Ist das eine – und wenn ja, welches – das wagendere? Kann es etwas geben, was wagender ist als das, was schon wagender „als selbst das Leben ist“, das im Grunde ein Wagnis ist? Was für eine Steigerung des Wagnisses ist es? „... um einen Hauch wagender“ –: Wie der Hauch (fast) ohne Gewicht und also unwägbare ist, ohne ihn aber weder das Leben noch die Rede möglich ist, so braucht es ein kaum merkliches, unbegreifliches Wort – „wagender“ –, das gleichsam noch sprachlos und erst auf dem Sprunge ist, zu einer Sprache zu gehören, um die Waage der Sprache und die ausgewogene Rede in eine unstillbare Bewegung zu versetzen, ins Spiel zu bringen und aufs Spiel zu setzen.

²³ *Das Deutsche Wörterbuch* sagt, dass das Verb „wagen“ in der heute gebräuchlichen Bedeutung erst relativ spät erschienen und „vor dem 12. Jahrh. nirgends zu finden ist und seinen Ursprung in der mittelhochdeutschen Dichtersprache genommen hat.“ (Und das Wort „Wagnis“ erscheint erst im 17. Jahrhundert.) *Das deutsche Wörterbuch* Bd. 27, Sp. 394.

Das Verb „wagen“ hängt etymologisch mit „bewegen“ und „wägen“ und „wiegen“, also mit der Bewegung der Waage zusammen. Heidegger sagt über die in der deutschen Sprache zu Wort kommenden Zusammenhänge von Waage, Wagnis und Bewegung – ohne aber dabei von einer Waage-Struktur des Gedichts zu sprechen –: „Das Wort »Wage« bedeutet im Mittelalter noch soviel wie Gefahr. Das ist die Lage, in der etwas so oder so ausschlagen kann. Darum heißt das Gerät, das sich in der Weise bewegt, dass es so oder so sich neigt, die Wage. Sie spielt und spielt sich ein. Das Wort Wage in der Bedeutung von Gefahr und als Name des Gerätes kommt von wägen, wegen, einen Weg machen, d. h. gehen, im Gang sein. Be-wägen heißt auf den Weg und so in den Gang bringen: wiegen. Was wiegt, heißt so, weil es vermag, die Wage so oder so ins Spiel der Bewegung zu bringen. Was wiegt, hat Gewicht. Wagen heißt: in den Gang des Spieles bringen, auf die Wage legen, in die Gefahr loslassen“ (Heidegger 277). Wagen: in Bewegung setzen, und zwar so, dass der Ausgang der Bewegung ungewiss bleibt und auch gegen das wagende Lebewesen und dessen Gewagtes ausschlagen kann, also das wagende Lebewesen nicht nur etwas ins Spiel der Bewegung bringt, sondern damit auch sich aufs Spiel setzt, sich einer es selbst gefährdenden Bewegung aussetzt. „Wagen heißt [...] in die Gefahr loslassen“, sagt Heidegger, weil das Wagen im Gedicht als ein *Überlassen* gedacht wird. „Wie die Natur die Wesen überläßt / dem Wagnis...“, so „*wagt uns*“ „der Urgrund unsres Seins“. Die Lebewesen sind wagend, gehen immer auf ein Wagnis ein, weil sie selbst gewagt, aufs Spiel gesetzt, d. h. einer ungesicherten Bewegung anheimgegeben sind. Die Natur, oder Grund des Seins, zieht uns ins Wagnis, weil sie selbst nichts anderes als die Bewegung eines Wagnisses, eines Überlassens ist. So kann die Natur zwar als Grund gedacht werden, auf dem sich das Leben aufbaut, zugleich aber nötigt sie uns, uns auf ein vom eigenen Anfangsgrund verlassenes Geschehen einzulassen. Wenn die Natur als „Urgrund“ nur dasjenige ist, welches die Wesen und auch uns Menschen überläßt, so kann sie uns nur uns selbst, unserem eigenen Wagnis überlassen. Die Natur überläßt die Lebewesen sich selbst, und das bedeutet auch: die Natur als Grund *verläßt* sie. So ist die Natur eben *nicht verlässlich*. So sind die Lebewesen auf sich gestellt, so müssen und können sie sich nur auf sich selbst verlassen. Und eben deshalb müssen sie wagend sein. In der Verlassenheit uns auf uns selbst verlassend, müssen wir uns selbst aufs Spiel setzen. In dem Wort „überlassen“ kommt ein besonderes, zwiespältiges Geschehen zum Ausdruck. Denn jemandem etwas überlassen heißt: jemandem etwas anvertrauen, es ihm vertrauensvoll übergeben. Etwas überlassen kann aber auch heißen: es preisgeben, nämlich dem Belieben von jemandem oder dem Zufall überlassen. Und wenn jemand oder etwas sich selbst überlassen wird, so wird er von dem, was ihn sich selbst überläßt, verlassen. So gedacht ist also die Natur im Grunde nicht verlässlich. Dennoch ist daran zu denken, dass die Natur die Wesen im Zeichen des Vertrauens ihnen selbst überläßt und sie verläßt, weil sie es ihnen zutraut, dass sie sich selbst erhalten können. Doch selbst wenn angenommen wird, dass die Natur die Lebewesen gleichsam im Vertrauen auf sie ihnen selbst überläßt, bleibt das Verlassen endgültig und

irreversibel. „keins / besonders schützt“: es gibt keine Sicherung für den Erfolg der Lebewesen und des Lebens überhaupt. Der so gedachte anfangende, das Leben initiiierende Akt der Natur ist ein Wagnis, weil die Folge, die Entfaltung dieses gewagten Aktes nicht vorauszusehen, nicht gesichert ist. Ein losgelassener Prozess mit ungewissem Ausgang. Die einzige Mitgift der Natur für die Lebewesen ist eben das Wagnis einer Überlassung ohne Sicherung und Schutz.

*Der Mensch als Gegenstand und Einsatz des Wagnisses der Natur
– Selbstübersteigung des Lebens*

Ist das nicht eine Zumutung vonseiten der Natur? Verlangt die Natur vom Leben nicht etwas zu Schweres? Solange es das Leben gibt, bleibt dies unentscheidbar. Solange schwankt die Waage des Lebens zwischen Möglich und Unmöglich weiter. Das Leben ist eine Zumutung, die die Lebewesen zu weiterem, wagenderem Wagnis drängt. Zum Wagnis gehört Mut; aber auch Über-Mut. – So braucht es wohl einen Zuspruch, eine Ermunterung zum Wagnis, etwa durch den Hinweis auf Gewinn: „Wer wagt, gewinnt.“ Was aber das Sprichwort gleichsam zum Schweigen bringt, ist die mögliche Erkenntnis, dass es auch ein Wagnis ohne Hinblick auf jeden eigennützigen Gewinn geben kann: „nicht aus Eigennutz“. Dass das Wesen des Wagnisses vielleicht erst ohne Hinblick auf Eigennutz begriffen werden kann: in der Paradoxie des Mutes.

Der Gedanke eines „wagenderen“ Wagnisses ist gewagt und paradox. Denn etwas ist im Grunde entweder ein Wagnis oder keines. Rilkes Wort vom wagenderen Wagnis in der Mitte des Gedichts lenkt die Aufmerksamkeit gerade auf die paradoxe Beschaffenheit des menschlichen Wagnisses. Man wagt nämlich etwas, als ob keine Gefahr bestünde, obwohl man gleichzeitig von der Gefahr weiß.²⁴ Diese Beschaffenheit des Wagnisses kommt im Satz des Gedichts zum Ausdruck, den Rilke kursiv setzt: „er [der Urgrund unsres Seins] *wagt uns*“. Diese Formulierung ist nicht nur durch das Objekt des Satzes („uns“) überraschend, sondern auch weil dieses Objekt doppeldeutig ist. Das Objekt des Wagnisses ist das, was gewagt wird (z. B.: man wagt einen großen Schritt, oder etwas zu tun). Aber, schon nach den frühesten Belegen des Wortes, kann als Objekt des Verbs „wagen“ auch das stehen, was der *Einsatz* des Wagnisses ist, nämlich, nach den ersten Belegen des Wortes, das eigene Leben.²⁵ „Er wagt uns“: in diesem Satz sind wir Menschen sowohl Gegenstand als auch Einsatz des Wagnisses der Natur. Was heißt, dass Gegenstand und Einsatz des

²⁴ In ganz anderen Zusammenhängen spricht Walter Benjamin in seinem frühen Hölderlin-Aufsatz von der „Paradoxie“ des Mutes: „dem Mutigen besteht die Gefahr und dennoch achtet er sie nicht“. Benjamin: GS II/1, 123. – Dass die Bezugnahme auf diesen Hölderlin-Aufsatz hier nicht fehl am Platz ist, kann hier nur angedeutet werden, durch den Hinweis auf Rilkes Gedicht *An Hölderlin*, das diesen, ohne dieses Wort zu gebrauchen, als den *wagendsten* darstellt, unter anderem indem es ihn so anredet: „du wandelndster!“ (Rilke: KA II, 123.)

²⁵ *Deutsches Wörterbuch* Bd. 27, Sp. 394.

Wagnisses im Menschen zusammenfallen? Dass das Wagnis immer ein weiteres Wagnis hervorrufen muss. Wenn das Wagnis des Menschen eine Antwort darauf ist, dass er selbst von der Natur aufs Spiel gesetzt wird, so muss sein Wagnis weitergehen und das Wagnis der Natur übersteigen, um sich – d. h. nichts anderes als sein Wagnis – zu retten. Diese, die Natur und das Leben übersteigende Steigerung des menschlichen Wagnisses sagt das Gedicht, wenn es heißt: daß wir, / mehr noch als Pflanze oder Tier, / mit diesem Wagnis gehen; es wollen“. Indem der Mensch das natürliche Wagnis bewusst *will*, geht er über die Natur hinaus, steigert das Wagnis der Natur. Das unterstreicht das Gedicht, wenn es dann heißt: wir sind „manchmal auch wagender [...] als selbst das Leben ist“. In uns, mit uns Menschen übersteigt das Leben sich selbst. Der Mensch ist, dank der Bewegung des Wagnisses, eine Selbstübersteigerung des Lebens, ohne dass gesagt wird, wo diese Bewegung hinführt. Den gewagten, im Ungesicherten sich steigernden Prozess schützt keine ihm transzendente Instanz. An den Stellen, wo das Gedicht ein Ziel der gleichsam im blinden Selbstvertrauen gewagten Bewegung des Lebens zu nennen scheint, kommt nur eine Unbestimmtheit zur Sprache: „dort wo die Schwerkraft wirkt / der reinen Kräfte“; und: „im weitesten Umkreis irgendwo, / wo das Gesetz uns anrührt“. Irgendwo: und was dieses Ziel präziser fassen würde, nennt nicht etwa eine metaphysische Instanz, die ein Ziel sichern würde, sondern wissenschaftliche Begriffe: Schwerkraft, Gesetz. Aber diese Begriffe bleiben hier eher verschwommen oder fast bedeutungslos. Redlichkeit des Gedichts, ein Ziel nur als „irgendwo“ zu nennen, ohne es genauer fassen zu können. Es redet in der Diktion eines Wissenden, artikuliert aber ein Nicht-Wissen. – Dass das Gedicht ein Ziel des gewagten Lebens nur unsicher andeuten kann, scheint aber dadurch ausgeglichen zu werden, dass die Rede des Gedichts in einem Finalsatz endet: „*um es [...] irgendwo [...] zu bejahren*“. Aber dieser abschließende Finalsatz gibt nicht ein Ziel, ein Telos der entworfenen Bewegung des Lebens an, sondern nur den Zweck des zuletzt genannten Wagnisses des Menschen.

*Das Gedicht als Darstellung und Selbstreflexion der Steigerung
der eigenen sprachlichen Komplexität – Oxymora*

Je mehr man sich auf die Paradoxie des Wagnisses, wie sie in diesem Gedicht entworfen wird, einlässt, umso mehr gibt es sich als Darstellung und Selbstreflexion der Steigerung der eigenen sprachlichen Komplexität zu lesen. Die Figur, die die Bewegung des Gedichts generiert und regiert, ist auch hier das Oxymoron.²⁶ – Vollzieht das Gedicht auch eine Selbstreflexion des

²⁶ Rainer Nägele findet in seiner Interpretation von Rilkes *An Hölderlin*, dass in der Figur des Oxymorons „sich die generierende Struktur des Gedichts [eröffnet]“. (Nägele: „Wendungen der Fühlbarkeit“, 138.) Die „generierende Figur“ „zeichnet sich hier im Oxymoron des könnenden Nicht(mehr)-könnens ab und produziert sogleich das nächste“ (149). Nägele entfaltet aber diesen Gedanken nicht ausführlicher. Seine Studie ist aber auch wichtig, weil sie durch

Oxymorons? Und damit gleichsam auch eine Steigerung des Oxymorons? Bis es aussetzt?²⁷

Das auffallendste Oxymoron ist die Formulierung: „was uns schließlich birgt / ist unser Schutzlossein“. Ihre direkte Fortsetzung – „und daß wirs so / in's Offne wandten“ – kann zwar als eine Erklärung des Oxymorons gelesen werden, sie folgt aber immer noch dem Oxymoron: gesagt wird also nicht nur, dass uns unser Schutzlossein birgt, sondern dass uns das ins Offene gewendete, d. h. noch größere, gesteigerte Schutzlossein birgt; gleichviel ob das ins-Offene-Wenden des Schutzlosseins als eine wesentliche Vergrößerung oder als eine „Umkehrung des Schutzlosseins“ – wie sie Heidegger versteht (Heidegger 295f.) – verstanden wird, bleibt es ein Schutzlossein. Eine Steigerung des Oxymorons kann den in ihm formulierten Widerspruch schwerlich aufheben und sie liegt hier auch in dem Sinne vor, dass es sich parataktisch ausbreitet, auf eine größere sprachliche Einheit übergreift und sich als strukturbildende Figur weiterer, noch größerer sprachlicher Einheiten darstellt.

So erscheinen die zwei Hälften des Gedichts – getrennt durch die Zäsur von „....“ – auch als Teile, die in der Figur des Oxymorons miteinander verbunden sind. Ist die erste Hälfte eine Darstellung der schlechthinnigen Unsicherheit oder *insecuritas*, so entfaltet sich die zweite als Behauptung eines Sicherseins, das aber paradox genug gerade durch die *insecuritas* ermöglicht werden soll. So muss es kein Zufall sein, wenn selbst das „....“ in der Mitte des Gedichts leicht als eine Art „beredtes Schweigen“²⁸, also ebenfalls im Zeichen des Oxymorons, verstanden wird.

– „wagender [...] als selbst das Leben ist [...] wagender“ Das „....“ kann aber auch als Zeichen für das Oxymoron wiederum auf einer anderen Ebene erscheinen, indem es eine Steigerung des Nicht-Steigerbaren oder Weiter-Nicht-Steigerbaren andeutet. Und das „....“ kann hier sogar auch als Steigerung des Oxymorons selbst erscheinen, weil auch in der Wendung „wagender [...] als selbst das Leben ist“ ein Oxymoron liegt, das in ihr eben durch das Wort „selbst“ angezeigt wird.

Die aus tropologischem Grund notwendige Ausbreitung des Oxymorons lässt sich bis ins Einzelne gehend zeigen. Hier nur einige weitere Bemerkungen,

einige Hinweise plausibel darstellt, dass Rilke nicht nur die Gedichte, sondern auch die theoretischen Schriften Hölderlins intensiv rezipiert haben muss.

²⁷ Nägeles in der vorangehenden Note zitierte Bemerkung wie auch die vorliegende über die generierende Figur des Oxymorons steht im Zeichen der rhetorischen Lektüre in der Art de Mans. Deshalb ist hier eine diesbezügliche Bemerkung de Mans zu zitieren: „*Aporia* [...] is no longer an oxymoron, because in *aporia* you have a truly logical conflict, a true opposition wich blocks. This is not true of oxymoron, which goes on continually and can keep going on and engendering texts.“ (McQuillan: *The Paul De Man Notebooks*, 155.)

Daraus ergibt sich eine entscheidende Frage für die Lektüre Rilkes, nicht nur dieses seines Gedichts: Gibt es eine Aporie Rilkes? Stockt seine rhetorische Maschine, und wenn ja: wo und wie?

²⁸ So wird es von Heidegger verstanden (Heidegger 314). Und er entfaltet das Oxymoron der Steigerung des Nicht-Steigerbaren, indem er die Dichter als „anders“ Wagende, nämlich als „die Willigeren“ versteht (293).

um auf die alles durchdringende Gegenwart der Figur im Gedicht noch eindringlicher hinzuweisen. Als Oxymoron hört sich die Rede von der „dumpfen Lust“ im ersten Satzteil an, sofern das Dumpfe als das Gedämpfte und Unklare der klaren Gerichtetheit und Intensität der Lust widersprechen muss. Nicht weniger bleibt die oxymorale Struktur der entscheidenden Wendung am Anfang eingeschrieben: „Wie die Natur die Wesen überläßt / dem Wagnis“. Denn das Wagnis impliziert das Offene und Ungewisse, sonst wäre es kein Wagnis, und etwas dem Ungewissen überlassen bleibt ein widersprüchlicher Akt, wenn überlassen anvertrauen heißt. Widersprüchlich bleibt es aber auch, wenn das Überlassen eher im Sinn des Preisgebens verstanden wird, weil die Natur solcherweise mit den zu ihr gehörenden Wesen sich selbst preisgibt und weil der Akt des Überlassens als Wagnis verstanden werden kann, das sich hier dem Wagnis, also sich selbst überläßt, was aber kaum mehr als *Überlassen* geschehen kann. Und so weiter: strahlt das Oxymoron doch, wie unscheinbar immer, auch in die nächste Wendung aus: „keins besonders schützt in Scholle und Geäst“, wo etwas Paradoxes sich von der Zweideutigkeit von „besonders“ her in diesem Satz einnistet. Die Natur schützt und schützt auch wieder nicht. Dass sich das Paradoxe vom möglichen graduellen Sinn des „[nicht] besonders“ (nicht sehr, nicht in hohem Maße) an dieser Stelle entfaltet, zeigt zugleich ein wesentliches Moment in der Struktur des Oxymorons an.

Das Ganze des Gedichts lässt sich in einer Formel fassen: Es ist eine gewagte Versicherung, dass nur das Wagnis sicher sei, indem es ein Sichersein schafft.²⁹ Diese Formel zeigt an, dass das Oxymoron das Ganze des Gedichts, d. h. nicht nur die Tropo-Logik seiner Behauptungen, sondern auch die Performanz des ganzen Gebildes und noch die Verbindung von dessen sprachlichen Schichten bestimmt.

In der Figur des Oxymorons liegt nicht nur die Tendenz zur Steigerung, sondern auch eine totalisierende Tendenz, die konklusive, alles Widersprüchliche zu einer Einheit zusammenschließende Tendenz. So scheint das Oxymoron die rhetorische Kontrolle des unerhört weit geöffneten Themas „Wagnis“ zu leisten.³⁰ Die Wirksamkeit dieser im Oxymoron liegenden Tendenzen zur Steigerung und Totalisierung zeigt sich wie im Ganzen so auch in jedem Moment des Gedichts. Wenn etwa das letzte Verspaar vom „weitsten Umkreis“ spricht, so impliziert die Wendung an dieser Stelle dieses Gedichtes die dem Wagnis innewohnende Forderung, „weiter“ und d. h. weiter noch als das Weitesten zu gehen, und gleichzeitig impliziert es im Wort „Umkreis“ das Versprechen, diese Bewegung doch – „irgendwo“ – abschließen und stillen zu können.

²⁹ Die Fassung der Sicherheit im Oxymoron erscheint bereits im Roman *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, im Satz: „Die Gefahr ist sicherer geworden als die Sicherheit.“ Niklas Luhmann zitiert ihn in seinem Aufsatz „Die Moral des Risikos und das Risiko der Moral“, 336.

³⁰ Wenn es so ist, wie Luhmann Hölderlins berühmte Verse variierend sagt: „Wo aber Kontrolle ist / wächst das Risiko auch“ (Luhmann: *Soziologie des Risikos* 103), so kann gefragt werden: Welches Risiko der Dichtung wächst mit ihrer rhetorischen Selbstkontrolle (in einem System von Figuren rilkescher Weise oder anderer Form)?

Selbst der Form des Finalsatzes im letzten Verspaar wird der oxymorale Charakter eingeprägt: „um es [...] zu bejahren.“ Dieser Finalsatz kann die Bejahung des Schutzlosseins erst unendlich fordern, wiewohl das Ganze des Gedichts sich als den Vollzug eben dieser Bejahung darstellen will – die er also eben auf diese Weise im letzten Moment in Frage stellt. Die Satzkonstruktion erlaubt es, im abschließenden Finalsatz eine schon vollzogene Bejahung zu lesen, die aber immer noch zu bejahen bleibt. Was kann aber die immer noch ausstehende, geforderte und zugleich versprochene Bejahung der Bejahung selbst heißen? Das zeigt ein Offenes in der Sprache an, und erst durch dieses bewährt sich das Gedicht als Wagnis. Die sich als vollzogen darstellende Bejahung bleibt immer noch zukünftig, weil sie sich immer noch erst ermöglicht, und weil sie eben als grundlose nötig ist und gefordert wird und also selbst in ihrer Selbstbestätigung ihre weitere Bejahung fordern muss. Wenn die Bejahung ein „wagenderes“ Wagnis ist, weil sie den Wagnischarakter des Seins selbst bejaht, kann sie die Bewegung des Wagnisses nicht stillen, weil sie auch eines, ein wagenderes ist. – Wird es aber so verstanden, dass die Bejahung selbst nichts mehr wagt, so wird sie vom Gedicht doch als ein Akt gefasst, der zur Bewegung des Wagnisses gehört. So bleibt das Oxymoron eines nichts wagenden Wagnisses. (Oder etwa: unwägbares Wagnis? Oder rettendes Wagnis? Wege zu lauter Oxymora.)

Das zentrale Oxymoron: „was uns schließlich birgt / ist unser Schutzlossein“

Kehren wir zum zentralen Oxymoron zurück. Eine Weise, wie das mit dem Wagnis des Seins mitgehende, dieses wollende Wagnis des Menschen sich entfaltet, besteht – so Heideggers Deutung – darin, dass er als der unbedingte Wille zum Willen *technisch* einen Schutz „errichtet“, der aber das Schutzlossein nicht nur nicht beseitigen kann, sondern es vielmehr „betreibt“: „Insofern der Mensch sich in das vorsätzliche Sichdurchsetzen festsetzt und sich durch die unbedingte Vergegenständlichung in dem Abschied gegen das Offene einrichtet, betreibt er selbst das eigene Schutzlossein.“ (Heidegger 294) Anders formuliert: zwar scheint das technische Errichten von Schutz die höchste, betriebsamste Aktivität zu sein, sie bleibt aber bloß reaktiv. Sie kann nur das schutzlos machende Wagnis der Natur weitertreiben. Sie kann nicht schaffend sein. Das wagendere Wagnis wäre eine wesentlich andere Weise des Wagnisses, indem es, „außerhalb von Schutz“, keinen Schutz errichtet, sondern unser Schutzlossein „ins Offne“ wendet. Heidegger deutet es als eine „Umkehrung des Schutzlosseins“, die er, indem er auch andere Stellen des späten Rilke in seine Deutung einbezieht, als *Bewusstseinsakt* denkt. (Heidegger 301) Im Unterschied zu dieser seinsgeschichtlichen Deutung Heideggers, die sich an diesem Punkt von Rilkes Dichtung eigentlich völlig loslöst, kann das Ins-Offne-wenden des Schutzlosseins zunächst heißen: sich dem Schutzlossein aussetzen und dieses Sich-aussetzen geschieht *sprachlich*. Die Sprache kann das Schutzlossein ins Offene wenden, indem sie es aussagt: zeigt, offenbart.

Mit der Sprache, in der Sprache vollzieht sich das Ins-Offene-wenden. Sie setzt uns dem Schutzlossein als außersprachlichem aus. Dieses sprachliche Ins-Offene-wenden des Schutzlosseins wendet sich aber weiter; sie, die Sprache kann dies auf zweierlei Weisen: einerseits indem sie sich von sich weg, ausschließlich *dem Außersprachlichen* zu wendet, um solcherweise „dort“ nach Schutz zu suchen; andererseits indem sie sich in sich selbst weiter wendet und also sich autopoietisch zu einem tropologischen System entwickelt. Mitten in diesen ihren Wendungen kann sie sich aber auch öffnen, indem sie sich selbst zuwendet. Im Moment der Selbstzuwendung liegt sie bloß: schutzlos, vor sich selbst. Ihre Kräfte setzen aus. In Rilkes Gedicht kommt es zu solch einem Moment, wo es in der Mitte abbricht: „....“. Nach diesem Moment ruft es, fast im Ton einer Offenbarung, alle Kräfte der Sprache wieder wach: „Dies schafft uns, außerhalb von Schutz, / ein Sichersein, dort wo die Schwerkraft wirkt / der reinen Kräfte“. Das „Dies“ als selbstreferentieller Hinweis schließt die Rede zu einem tropologischen System, das sich – und mit sich sein eigenes „Sichersein“ – schafft; das „dort“ scheint über die Rede hinauszuweisen. Das „Dies“ kann sich aber nicht nur auf das vor ihm Gesprochene, das „wagendere“ Wagen beziehen, sondern unmittelbarer auch auf das „....“, die Aussetzung des Sprechens. Das „dort wo die Schwerkraft wirkt / der reinen Kräfte“ kann den außersprachlichen Bereich der Natur, die bloße Naturmechanik meinen. Die Wendung „Schwerkraft der reinen Kräfte“ ist aber auch ein Oxymoron, das „wirkt“, indem es sich auslöscht. Die Tautologie der -kraft der Kräfte kann nur durch Privation („reinen“) belebt werden, die sie aber im selben Zug auslöscht. Die Schwerkraft ist als Naturbegriff reine Kraft, dann gibt es aber keine anderen „reinen Kräfte“, deren reine Kraft sie sein könnte; die reinen Kräfte, wenn sie andere und andersartige als die Schwerkraft sind, sind als von der Schwerkraft freie, in diesem Sinn reine Kräfte zu denken, die keine Schwerkraft haben können. So bleibt „die Schwerkraft der reinen Kräfte“ vielmehr auf die Sprache selbst zu beziehen, deren reine Kräfte eben auf diese widersprüchliche Weise wirken. Mit dem „dort“ an dieser Stelle verspricht sich die Sprache als eine andere, zukünftige. So bleibt auch das Sichersein und dessen Schaffen ein Versprechen, der Sprache, die sich behauptet, indem sie alles das setzt *und* in ihren Figuren zu einem anderen bedeutenden Versprechen verwandelt.³¹

„und daß wirs so / ins Offne wandten“ – Das „und daß“ kann heißen, dass uns nicht nur unser Schutzlossein birgt, sondern *auch* dessen Ins-Offene-wenden, und dass das Ins-Offene-wenden eine Steigerung des Schutzlosseins ist. Das Ins-Offene-wenden des Schutzlosseins geschieht sprachlich, ist ein sprachlicher Vollzug, der ein Wagnis in dem Maße darstellt, wie er das Schutzlossein steigert. Die Sprache als offenbarendes Sagen ist ein Wagnis, indem sie sowohl das Geschehen, das sie zeigt, als auch sich selbst zu einem offenen Geschehen öffnen kann.

³¹ Zum Versprechen (der Sprache) vgl. die Rilkes Versprechen betreffenden Stellen in de Mans „Tropen (Rilke)“, bzw. Hamachers „Afformativ, Streik“, 362f., 368f. (darin mit weiteren Hinweisen auf grundlegende Arbeiten zur Frage des Versprechens).

Sowohl das Schutzlossein als auch das sprachliche Wagnis gehören in dieselbe Bewegung des Wagnisses des Lebens. Rilkes Satz macht zugleich deutlich, dass das Wagnis nur weitergeführt und gesteigert, nicht aber rückgängig gemacht werden kann. Wenn das Schutzlossein eine wesensmäßige Folge des Wagnisses der Natur darstellt, so kann es durch jedes weitergehende Wagnis nur gesteigert werden. Das Schutzlossein bleibt; kein Schutz kann es beseitigen, jeder Schutz kann nur einen weiteren Grad des Schutzlosseins herbeiführen.

Wir sind unser Schutzlossein: was unser Schutzlossein birgt, d. h. schützt, ist unser Schutzlossein. Unser Schutzlossein schützt sich als solches, will geschützt sein. Dass das Schutzlossein – immer nur es selbst, nichts anderes – geschützt wird, kann zweierlei heißen: einerseits dass der Schutz das Schutzlossein *verdeckt* und andererseits dass der Schutz das Schutzlossein als das, was es ist, birgt, d. h. *wahrt und bewahrt* und also den Schein seiner möglichen oder wirklichen Beseitigung nicht zulässt. Zum letzteren gehört ein Doppeltes: das Schutzlossein als Schutzlossein offen zu zeigen und es als solches zuzulassen. Beides kann erst sprachlich vollzogen werden, wobei eben dieser sprachliche Vollzug das Schutzlossein steigert. Besonders fragwürdig und schwer zugänglich ist das zweite Moment einer bewahrenden Zulassung des Schutzlosseins, und zwar sowohl das „Dass“ als auch die Weise seines sprachlichen Vollzugs. Eine bewahrende Zulassung des Schutzlosseins muss umso schwieriger sein, weil dessen Zeigen und Erkennen naturgemäß die *Suche nach Schutz außerhalb der Sprache* zur Folge hat. – Sprachlich kann auch die naturgemäße Folge des Schutzlosseins, die Schutzbedürftigkeit und die Suche nach Schutz aufgezeigt werden. Sprache kann auch sich selbst als eine solche Suche und auch als eine Art Schutz darstellen. Oder sie kann auch auf irgendeinen außersprachlichen Schutz hindeuten. Sie kann auch sich selbst als Schutz und Rettung vor dem Schutzlossein versprechen. Und sie kann ihr mögliches oder notwendiges Versprechen in ihrer Selbstzuwendung auch einer kritischen Erwägung aussetzen.

Im hochabstrakten und hochkomplexen Gedicht Rilkes werden direkt und indirekt alle diese Spielweisen der Sprache ins Spiel gebracht – und damit wird schließlich die eigene Sprache auf Spiel gesetzt. Genau darin liegt sein Wagnis. Nichts kann in ihm sichern, dass es im Spiel der eigenen gesteigerten Komplexität nicht aus der Fassung gerät.

Was de Man als „Rückzug“ in Gedichten des späten Rilke wahrnimmt,³² wäre vielleicht auf solche Weise anders zu fassen: Die Dichtung Rilkes als ein Aufs-Spiel-Setzen der Sprache in deren immer komplexer werdenden, sich steigernden Spielweisen. Sie ist eine Erkundung sprachlicher Möglichkeiten, die sie als Wagnis erfährt und reflektiert. Und die sie manchmal vielleicht nur als Wagnis inszeniert, indem sie der Verlockung des Artistischen oder des eigenen virtuoson Könnens folgt: dies ist aber nicht etwa als Irrweg dieser Dichtung zu verstehen, sondern als eine Spielweise eben ihres Wagnisses, das nicht einfach ihr Gelingen, vielmehr das „Wozu“ der Dichtung selbst riskiert.

³² Im letzten Teil seiner Rilke-Lektüre: „Tropen (Rilke)“, 86–87.

*Die Zäsur des Gedichts und die Deutung des Hauchs:
„um einen Hauch / wagender“*

Alles das ist wieder anders zu zeigen, wenn die Stelle noch einmal genauer ins Auge gefasst wird, die eine *Zäsur* im Gedicht aussetzt, gleichsam über dessen Mitte umkippend, „weil es das Ende ist, was gegen den Anfang gleichsam geschützt werden muß“.³³ Es ist die Wendung: „um einen Hauch / wagender“.

Notwendigerweise hängt auch Heideggers ganze, besonders zusammengesetzte Rilke-Deutung im Grunde davon ab, wie sie diese Stelle im Voraus ausgelegt hat. Dieser Auslegung gemäß trägt sie ja den Titel *Wozu Dichter?* Heidegger kommt auf zweierlei Wegen zum entscheidenden Schritt seiner Deutung, dem zufolge es in Rilkes Gedicht um Sprache und dichterisches Sagen geht. Dazu führt zunächst die Entfaltung des paradoxen Gedankens vom Wagen, das „wagender [...] als selbst das Leben ist“. In diesem wagenderen Wagen soll nämlich die Transzendenz, die Selbst-Übersteigung des Seins erscheinen, die nur dank der Sprache als Durchmessen des Bezirks des Seins möglich ist. (Heidegger 306) Dann, an einer damit direkt nicht zusammenhängenden späteren Stelle macht er den alles bestimmenden Grundgedanken, nach dem das Gedicht das eigentlich Wesentliche vom dichterischen Sagen sagt, an dem Wort „Hauch“ fest: „So sagt denn das Gedicht doch *eindeutig* dichterisch, wer diejenigen sind, die wagender sind, als selbst das Leben ist. Es sind diejenigen, die »um einen Hauch wagender...« sind.“ (Heidegger 314; Hervorhebung von Cs. Sz.) Das, was das Gedicht über das Wagnis der Dichter sagt, versteht er so: „[...] diejenigen, die manchmal wagender sind als das Sein des Seienden, [...] wagen den Bezirk des Seins. Sie *wagen die Sprache*.“ „Diejenigen, die um einen Hauch wagender sind, *wagen es mit der Sprache*.“ (Heidegger 306 und 313; Hervorhebungen von Cs. Sz.) Wie tut es aber *dieses* Gedicht? (So ist zu fragen, ohne hier auf die unterschiedliche Grammatik beider zitierten Stellen einzugehen.) Wo Heidegger dieser Frage und einer Antwort darauf nah kommt, kann er es doch nur aufgrund seiner in *Wozu Dichter?* einführend und abschließend vorgetragenen Hölderlin-Deutung verstehen. Er zitiert am Anfang Hölderlins *Mnemosyne*: „[...] es reichen / Die Sterblichen eh' an den Abgrund“, und das

³³ Hölderlin: SWB II, 369f. (Hervorhebung von Cs. Sz.) – Mit diesem Zitat soll wiederholt die Vermutung angedeutet werden, dass für den späten Rilke nicht nur Hölderlins Gedichte, sondern auch seine theoretischen Texte von entscheidender Bedeutung sein konnten. Eine diesbezügliche Untersuchung, soweit ich sehe, liegt noch nicht vor. (Ein Hinweis auf diesen Zusammenhang findet sich in der weiter oben zitierten Studie von Nägele.) Hier nur einige weitere Hinweise, die für diese Vermutung sprechen können: Die *Anmerkungen zur Antigona* sprechen, im Zusammenhang „poëtischer Logik“, nicht nur vom Schützen, sondern auch vom Wiegen, vom „kühnsten Moment“, der 2. Teil der *Anmerkungen zur Antigona* beginnt mit dem Zitat: „Was wagtest du [...]“. Aber auch mit den Worten über Sicherheit und „kalkulables Gesez“ in den *Anmerkungen zum Oedipus* dürfte das „Wagnis“ beim späten Rilke zusammenhängen. Oder auch die Frage könnte untersucht werden, ob Rilkes Wendung „nicht aus Eigennutz“ im Bezug zu Hölderlins Wort „uneigennützig“ im großen poetologischen Entwurf *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...* steht. Die betreffenden Texte Hölderlins konnten ihm bereits vor der Bekanntschaft mit Hellingrath aus der Hölderlin-Ausgabe von Wilhelm Böhm bekannt sein.

sind in seiner Deutung die Dichter, die „eh' an den Abgrund“ reichen. (Heidegger 266f.) Und darauf greift er an einer späteren Stelle zurück, wo es heißt: „Wer wagender ist als der Grund, wagt sich dorthin, wo es an allem Grund gebricht, in den Abgrund.“ (Heidegger 292) Dann aber kehrt er sogleich zu der Erläuterung des Wagnisses als Wille zurück, anstatt darauf einzugehen, auf welche Weise ein Abgrund sich eben auch in Rilkes Gedicht zeigt, in dessen Mitte. „[...] um einen Hauch / wagender....“: Diese Wendung liest Heidegger so, dass das Wort „Hauch“ und das „....“, die beide das entscheidende Wort „wagender“ umfassen und öffnen, in einer letzten Eindeutigkeit (der Sprache des Seins?) übereinstimmen. Der „Hauch“ soll eindeutig, weil „unmittelbar“ das Wesen der Sprache bedeuten: „Der Hauch, um den die Wagenderen wagender sind, meint nicht nur und nicht zuerst das kaum merkbare, weil flüchtige Maß eines Unterschiedes, sondern *bedeutet unmittelbar* das Wort und das Wesen der Sprache.“ (Heidegger 313f.; Hervorhebung von Cs. Sz.) Die angenommene *Unmittelbarkeit der Bedeutung* des Wortes muss behauptet und dekretiert werden, eben weil es sie nicht gibt.³⁴ – Über die drei Punkte aber (die in späteren Ausgaben des Gedichts vier Punkte sind) sagt er: „Sie sagen das Verschwiegene. / [Nämlich:] Die Wagenderen sind die Dichter.“ (Heidegger 314) Die drei Punkte sagen nichts Verschwiegene, weil sie „unmittelbar“ eben nichts sagen und nichts verschweigen können. Sie sind ein Zeichen, und wenn sich in ihnen an dieser Stelle etwas darstellt, so der Hauch oder dessen Fehl, in dem der Satz abbricht. Sie dürften – mit Paul Celans Wort – eine Art „Atemwende“ bezeichnen.

Was auf die vier Punkte, in denen die Rede des Gedichts nach einem langatmigen, sich unterbrechenden Satz abbricht, folgt – also die zweite Hälfte des Gedichts –, ist nicht der Vollzug des soeben gewagt beschworenen wagenderen Wagnisses, vielmehr entfaltet es sich zu dessen *Widerruf*. Die Durchführung

³⁴ Wie das auch in ebendiesem Satz deutlich genug zur Sprache kommen muss („Der Hauch [...] meint *nicht nur* und nicht zuerst [...]“; bzw. „das Wort *und* das Wesen der Sprache“, also wird die eine eindeutige „unmittelbare“ Bedeutung gleich mit zwei Worten bedeutet). – Dieselbe Sprachauffassung diktiert Heidegger auch eine vorangehende Formulierung: „[...] wann wir so sind, daß unser Sein [...] wahrhaft ein Singen ist, dessen Klingen [...] sich im Klang schon zerschlug, damit nur das Gesungene selber wese.“ (Heidegger 313) Die hier erscheinende Auslegung der Sprache als sich verflüchtigendes Medium erscheint an dieser Stelle besonders drastisch, indem sie ein anderes Gedicht von Rilke zitiert, ohne das Zitat kenntlich zu machen. Ein Vers im Sonett II, 13 der *Sonette an Orpheus* lautet: „sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.“ Heideggers Satz ist eine besondere Aneignung, eine Einverleibung dieses Satzes von Rilke. „Wozu“? „damit nur das Gesungene selber wese“, d. h.: damit nur diese „Erläuterung“ Heideggers gelte. – Auf diese verborgene, zahlreiche Fragen aufwerfende Zitierweise Heideggers und die Verschiebungen, die in seinen solcherweise zitierenden Sätzen stattfinden, ist hier nicht ausführlicher einzugehen. Hier nur ein weiterer Hinweis auf eine Stelle, wo er ähnlich – zwar in Anführungszeichen, aber wiederum ohne Beachtung der „Philologie“ – zitiert, nämlich die einzige Wendung „ewige Mitspielerin“ aus dem Gedicht *Solang du Selbstgeworfnes fängst...* (darin: „Mit-Spielerin“). Dies ist besonders bemerkenswert, weil es das einzige weitere, das Wagnis ausgesprochen thematisierende Rilke-Gedicht ist, das er ins Spiel bringt, ohne auf das Motiv von „Spiel“ und „Wagnis“ in ihm einzugehen (Heidegger 278).

der paradoxen Behauptungen nach den vier Punkten steht nämlich im Zeichen der apodiktischen Versicherung, jedes Wagnis und Risiko im Voraus beherrschen und wettmachen zu können, überwunden zu haben: „Dies schafft uns, außerhalb von Schutz, / ein Sichersein [...]“. Und die technisch-formal selbstsichere Abrundung der soeben in den vier Punkten abgebrochenen Rede – nach einer fast ans Stottern erinnernden Wiederholung eines gewagten Wortes: „wagender [...] / wagender...“, wobei der Wiederholungsversuch auch durch den Hiatus eines Zeilensprungs stockt –, diese in der zweiten Hälfte vollzogene gekonnte Abrundung widerspricht der Wortlosigkeit des Abbruchs, die als solche umso auffallender ist, da das als Hapaxlegomenon auftauchende und dann wiederholte Wort „wagender“ schon grammatisch, mechanisch, eine Fortsetzung fordert: „wagender...“ – als was?

Was das Wort „Hauch“ bezeichnet, bleibt vorerst unentscheidbar doppeldeutig und dann vieldeutig, wie es auch unentscheidbar bleibt, was an dieser Stelle das konventionelle Zeichen der Auslassungspunkte „....“ bezeichnet: ob es etwas andeutet (z. B. die Wiederholung des früheren Satzteils) oder eine Unterbrechung, ein – zögerndes oder den Gedankengang abbrechendes – Verstummen bezeichnet, und dann: ob es als Zeichen für ein Verstummen einen Lebenshauch oder dessen Aushauchen darstellt. Eben deshalb, und verstärkt durch das ohne H gehauchte Reimwort „auch“, suggeriert das Gedicht, dass an dieser Stelle beide primären Bedeutungsmöglichkeiten von „Hauch“ zusammenfallen: seine figurative Bedeutung, nämlich der fast unmerklich kleine Gradunterschied, und seine wörtliche Bedeutung, der Atem des Lebendigen. Und das Zusammenfallen beider heißt, dass jeder neue Zug des Lebens ein ganz geringer Gradunterschied ist, aber zugleich auch, dass jeder kleinste Gradunterschied ein neues Leben ist. Und dies Zusammenfallen muss sich auch auf die weiteren, hier notwendigerweise sich öffnenden Bedeutungen des Worts „Hauch“ (metonymisch: Sprache, metaphorisch: Geist) erstrecken. So scheint das Gedicht an dieser Stelle zu sagen, dass nicht eindeutig sich sagen lässt, ob der kaum merkbliche Gradunterschied einen unendlich großen Unterschied bedeutet und ob der große, wesensmäßige Unterschied nicht doch nur einen graduellen Unterschied ausmacht. Dabei geht es um den Unterschied zwischen dem Menschen („wir“) und den anderen Lebewesen. Zwar besteht nach dem Gedicht ein Unterschied zwischen ihnen, aber an der Stelle, wo die Rede in „....“ abbricht, geschieht es auf solche Weise, dass in der Schwebe bleibt, ob der graduelle oder der wesensmäßige Unterschied überwiegt; ob der graduelle Unterschied einen wesensmäßigen bedeuten kann; und also ob zwischen graduelltem und wesensmäßigem Unterschied entschieden werden kann. So würde das wagendere Wagnis dieses Gedichts – in der Mitte, der Unterbrechung, bevor dessen zweite Hälfte dieses Wagnis verschüttet – darin bestehen, die Deutung des Lebewesens „Mensch“ („wir“) im Verhältnis zu anderen Lebewesen offen zu lassen. So aber erwägt es *in der Mitte* auch die Möglichkeit, auf die Selbstausszeichnung des Menschen wie des Dichters in ihm zu verzichten.

Das „wagendere“ Wagnis: die Sprache als Mutation des Wagnisses der Natur

Wenn der „Hauch“ aber an dieser Stelle *auch* als Wort für die Sprache gedeutet werden kann, wie es Heidegger deutet, lässt es sich doch auch anders als im Hinblick auf ein „seinsgeschichtliches“ Dichtertum entfalten. So liegt die im folgenden anzuschneidende Deutungsrichtung gleichsam auf der Hand, indem der Hauch, zumal in diesem Gedicht, den Aspekt des Lebens unumgänglich mitführt. Also, aus der Perspektive der Evolution des Lebens mag die Sprache zwar nur einen sehr kleinen, hauchdünnen Unterschied in ihr ausmachen, sie kann aber eine *Mutation des Wagnisses* der Natur darstellen.³⁵

Das Gedicht endet im Nennen eines sprachlichen Akts, als der es auch sich selbst darstellen soll: *bejahen*, nämlich unser Schutzlossein. Da das Schutzlossein nur die komplementäre Seite des Wagnischarakters des Lebens ist, so ist diese Bejahung gleichzeitig ein Ja-sagen zum unaufhebbaren Wagnischarakter des Lebens. Und das heißt: etwas zu wagen, was nicht in der Suche nach einem Schutz aufgeht, nicht auf Schutz und Selbstsicherung aus ist, weil es auch nicht von diesem ausgeht. Wäre das nicht die einzige Steigerung des Wagnisses, die das Wagnis im Prinzip verändern kann? – Das Wagnis, das das ungesicherte Leben als Wille zu bewältigen sucht, kann sich – darauf deutet

³⁵ Evolutionstheoretisch kann die Kultur entweder als Fortsetzung der biologischen Evolution, also als biologisch bestimmt aufgefasst werden (Soziobiologie, evolutionäre Psychologie), oder im Sinne der kulturellen Evolutionstheorie, also als eine eigene Ebene der Evolution, die nicht biologisch bestimmt ist. Der hier andeutungsweise darzulegende spekulative Gedanke als Moment in der Deutung von Rilkes Gedicht steht gleichsam an einem Schnittpunkt verschiedener Konzepte. – Im Mittelpunkt steht der Gedanke der Sprache als Mutation. Dabei wird zwar angenommen, dass die Sprache in der Evolution entstanden ist, aber ihre Entstehung kann und soll nicht als eine Mutation *in der* Evolution unter anderen, vielmehr als eine Mutation *der* Evolution selbst gedacht werden. (Der Gedanke kann freilich geradezu als Schwindel erscheinen. Ja, vielleicht geht es nicht zuletzt um den Schwindel, ein Gefühl des Schwankens. *Unstete Waage des Lebens*, wie der Anfang eines Gedichts von Rilke sagt. – Es mag Rilkes Interesse an der Schaukel auch damit zusammenhängen.)

Es ist auf jeden Fall belegt, dass Rilke in Bergsons *L'évolution créatrice* gelesen hat. (Siehe darüber *Rilke-Handbuch* 162f.) Schon sein Titel rückt das Werk in die Nähe zu Rilkes Gedicht. Ein Zusammenhang, der auf eine Untersuchung wartet. Hier sei nur eine Stelle zitiert, die die hier nur angedeutete Vermutung als weniger gewagt erscheinen lassen kann: „Und jene plötzlichen Mutationen selbst, von denen heute gesprochen wird, sind offensichtlich nur dadurch möglich, daß durch eine Reihe sich scheinbar nicht verändernder Generationen hindurch eine Inkubations-, oder besser: eine Reifungsleistung vollbracht wurde. In diesem Sinn kann man wie vom Bewußtsein so auch vom Leben sagen, daß es in jedem Augenblick etwas erschafft.“ (Bergson: *Schöpferische Evolution*, 41f.)

Vom Gedanken der Mutation aus könnte man die reich entfaltete Thematik der Wandlung und Metamorphose in Rilkes Dichtung auf neue Weise angehen.

Hier geht es zunächst um eine dem Gedicht Rilkes zugeschriebene Spekulation, die versucht, die Sprache und die Dichtung im Zusammenhang des evolutionären Lebensprozesses zu fassen – und zwar vielleicht um einer unerhörten Rechtfertigung der Dichtung willen, die ihrerseits nichts Geringeres zu unternehmen vorhat als das Leben zu rechtfertigen. (Vielleicht teilweise immer noch im Schatten Nietzsches? Vgl. dazu das weiter oben zitierte Wort Heideggers über Nietzsches und Rilkes „nichtbewältigten Biologismus“.)

schließlich das Bejahren – in ein sprachliches Wagnis verwandeln, das lebt, indem es sich aussetzt: „...“

Rilkes Gedicht gibt das Leben als einen Prozess zu denken, der in den Lebewesen und „mehr noch“ im Menschen ein Wagnis und Über-Wagnis oder Waghalsigkeit hervorruft, die notwendig und unvermeidlich ist, weil sie vom Leben als einem Überlassen herrührt, das die Lebewesen ihnen selbst, einem ungewissen, unberechenbaren Weitergehen überlässt, d. h. einer bloßen Tendenz, über sich selbst hinaus-, auf einer ungesicherten Bahn ohne vorbestimmtes Ziel „weiter“-zugehen. Was also in der ersten Hälfte des Gedichts zur Sprache kommt, entspricht genau dem Kern des Evolutionsgedankens.

Das Leben folgt einem bloßen Imperativ „Weiter“. Kein Zufall, dass das Wort „weit“ am Ende als ein synkopierter Superlativ im Wort vom „weitsten Umkreis“ wiederkehrt, nachdem das „weiter“ im ersten Satz des Gedichts vieldeutig erschienen ist: „so sind auch wir dem Urgrund unsres Seins / nicht weiter lieb“.

„Nicht weiter lieb“ kann erstens einen zeitlichen Sinn haben: nicht mehr lieb. Wobei zu fragen ist, welches Ereignis in der Geschichte des Menschen, das für diese schwerwiegende Veränderung verantwortlich ist, damit angedeutet wird. Davon sagt das Gedicht nichts, was aber eben nicht ausschließt, dass es von der Annahme eines solchen Ereignisses ausgehend spricht. Zweitens kann hier das „nicht weiter lieb“ heißen: nicht lieber; wir sind vom Urgrund nicht weitergehend geliebt als die Wesen von der Natur. Dies aber besagt (trotz der nachfolgenden Präzisierung: „Nur daß wir [...]“), dass der Vergleichsstruktur gemäß in der Tat *kein wesentlicher* Unterschied zwischen den anderen „Wesen“ und dem Menschen besteht: wir sind auf dieselbe Weise wie sie dem Wagnis des Lebensprozesses überlassen. Drittens kann es auch heißen: die Liebe unseres Urgrunds zu uns geht nicht weiter: es ist vielleicht eine Art Liebe, dass er uns wagt, aber mehr gibt es nicht, seine Liebe geht nicht weiter, sie äußert sich allein im Wagnis. So würde aber eben diese nicht weitergehende, sich zurückziehende Liebe des Urgrunds uns weitertreiben; weiter, bis zum „weitsten Umkreis“, und in der Bejahung noch darüber hinaus.

Die anderen Lebewesen und wir Menschen stehen alle und wagen es im selben Lebensprozess („Wie [...] so sind auch wir [...]“). Dabei besteht zwischen ihnen und uns ein nur gradueller Unterschied („mehr noch [...] wagender“). Und es besteht *gleichzeitig* ein Wesensunterschied („Nur daß wir [...] mit diesem Wagnis gehen“), entsprechend einer wissenschaftlich unerklärten und unerklärbar bleibenden Mutation, dank der die menschliche Sprache, als die Sphäre jenes „mit“, in der Evolution des Lebens erschienen sein soll.³⁶ In der dreifachen Sinnmöglichkeit der Wendung „nicht weiter lieb“ und der ersten Sätze sammeln und überlagern sich drei Aspekte desselben Sachverhalts.

Wenn das Leben im Grunde ein Wagnis ist, kann die Sprache, sofern sie als Produkt der als Wagnis sich vollziehenden Evolution des Lebens erscheinen muss, als eine Mutation *des Wagnisses* gedacht werden. Die Sprache ist wie

³⁶ Vgl. dazu Bickerton: *Language and Species*, insbesondere den Abschnitt „The Critical Mutation“, 190-197.

jede Mutation ein riskantes Unterfangen des Lebens, indem es unvorhersehbare, vielleicht nicht lebensfähige oder auch lebensfeindliche Möglichkeiten des Lebens eröffnet. Wenn die Rede vom „wagenderen“ Wagnis in Rilkes Gedicht als das sprachlich (und dichterisch) vollzogene Wagnis gedeutet werden kann, so ist diese – die Sprache als Mutation des Wagnisses und d. h. *der* Evolution betreffende – Vermutung eher plausibel als überaus gewagt. Und auch in dieser Sicht muss es besonders schwerwiegend erscheinen, dass das Gedicht in der Mitte aussetzt; (sich und/oder „uns“) den Atem verschlägt: „....“

*Dichtung als erneute Mutation des Wagnisses innerhalb der Sprache
und die Versicherungen des Gedichts*

Wenn die Wagenderen als diejenigen, die es mit der Sprache wagen, gedeutet werden, so kann behauptet werden, dass die Frage *Wozu Dichter?* in der Tat auch eine Frage Rilkes genau auch in diesem Gedicht und zwar auf eine ganz besondere Weise ist. Und wenn in der ersten Hälfte des Gedichts eine Auslegung des Lebens zur Sprache kommt, die im Grunde dessen evolutionstheoretischer Auslegung entspricht, so ergibt sich die schwierige Frage, was daraus für das Selbstverständnis der Dichtung folgen kann. So gesehen wäre die Antwort dieses Gedichts, die Dichtung als ein gesteigertes Wagnis und mithin als eine *erneute Mutation des Wagnisses innerhalb der Sprache* zu verstehen. Dichtung als ein Wagnis, das sich in ihr gerade vollzieht, indem sie sich einerseits in der Perspektive einer solchen Lebensauslegung fasst, andererseits aber sich zu Momenten vorwagt, die den Wagnischarakter des Lebens nicht nur bejahen und dessen Bejahung fordern, sondern – paradox genug – zugleich auch darauf präbendieren, ihn zu beherrschen.

Bei solcher spannungsvollen Komplexität *versichert* sich das Gedicht auf eine doppelte Weise, auf zwei Ebenen. Denn einerseits versichert es uns, dass es ein Reingesprochenes ist („nicht aus Eigennutz“ – denn was vollzieht dieses dazwischengeworfene Wort, wenn nicht eine Versicherung, Beteuerung?), andererseits versichert es uns, über „ein Sichersein“ zu wissen, das „uns“ eine sprachliche Kraft „schafft“, die gerade im Gedicht als Gedicht waltet; die aber unversicherbar bleibt.

Es ist möglich, zumindest einen wesentlichen Zug in Rilkes Werk von diesem Zusammenhang aus zu denken, der also zwischen einem so komplex gefassten *Wagnisgedanken*, in dem eine Auslegung des Lebens mit der der Sprache und der Dichtung verbunden wird, und dem nicht weniger komplexen sprachlichen Vollzug von *Versicherungen* in ihm besteht.³⁷

³⁷ Es wäre möglich und nicht ohne Belang, die Komplexität der Fragestellung weiter zu steigern, indem die so angelegte Deutung – dem in dieser Dichtung waltenden Zusammenspiel von Wagnis und Versicherung entsprechend – auch auf Rilkes dichterische, d. h. mittelbare Auseinandersetzung mit dem modernen Phänomen des Risikos (und der Versicherung) ausgedehnt wird.

Eine Nachbemerkung. – In einer Reihe von Gedichten, die auch ein gewagt spielendes Unternehmen Rilkes in seinen letzten Jahren darstellen, nämlich im Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer, erscheint das Motiv des Wagnisses auf vielfältige Weise wieder. Aber auch die Rede von Gefahr, die Risiko meinen dürfte; z. B.:

Gewagtes Kind nun bist Du nirgends sicher
als in Gefahr.³⁸

Aber auch an zahlreichen anderen Stellen dieser letzten deutschsprachigen Gedichtreihe, die weder das Wagnis noch das Risiko direkt angehen, zeichnet sich die komplexe gedankliche und sprachliche Konstellation ab, die anzuschneiden die vorliegenden Seiten versucht haben; so etwa im Gedicht am 30. Oktober 1925:

Ach, die Erfüllung stürzt aus dem Versprecher
und ist schon fort : vergossene Natur.³⁹

³⁸ Es ist wie eine späteste, eigentümlich variierende Wiederaufnahme des weiter oben zitierten Satzes aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*: „Die Gefahr ist sicherer geworden als die Sicherheit.“

³⁹ Rilke/Mitterer: *Besitzlose Liebe*, 56 und 146 (der letzte Vers in dieser Schreibweise!).

Anhang

Die Wette auf den „phonozentrischen Ohren-Gott“

Rilkes Wagnis in de Mans Interpretation

Paul de Mans Verhältnis zu Heideggers Wozu Dichter?

Die Wirkung von Heideggers Denken auf die Rezeption von Rilkes Dichtung hat eine lange und zusammengesetzte Geschichte. In dieser bekommt nämlich weniger der einzige Rilke-Aufsatz des Denkers – *Wozu Dichter?*, ein Vortrag von 1946 – ein Gewicht; vielmehr ist in ihr eine existenzialistisch geprägte Deutung von Heideggers Denken, insbesondere von *Sein und Zeit*, in verschiedenen Fassungen und jahrzehntelang zum Tragen gekommen.⁴⁰ Was Heideggers Rilke-Lektüre betrifft, scheint die Behauptung von Paul de Man in seiner umfangenden Studie über Rilkes Dichtung trotz der seitdem vergangenen Jahrzehnte auch heute noch gültig zu sein:

Die Interpreten, die Rilkes Werk als einen radikalen Aufruf verstehen, unsere Art des Daseins in der Welt zu verändern, stellen ihn deshalb nicht unrichtig dar; ein solcher Aufruf steht in der Tat im Mittelpunkt seiner Dichtung. Manche sprechen vorbehaltlos darauf an. Andere haben vermutet, daß Rilke noch in ontologischen Annahmen befangen ist, die selbst die extremste seiner Erfahrungen nicht einholen kann, und daß die ohnehin schwierige Umkehr, die er verlangt, noch verfrüht oder illusorisch ist. Rilkes Aufrichtigkeit steht außer Zweifel, doch seine Blindheit könnte durch eine kritische Analyse seines Denkens erwiesen werden. Heidegger hatte der Lektüre Rilkes in einem 1949 veröffentlichten Aufsatz diese Richtung gewiesen, dem die Arbeiten über Rilke bis jetzt noch nicht nachgekommen sind.⁴¹

Diese Sätze von de Man stellen sich also nicht nur als eine zusammenfassende Interpretation der Leistung von Heideggers Rilke-Aufsatz dar, in dem gezeigt werden soll, wie Rilkes Dichtung noch in bestimmten „ontologischen Annahmen befangen“ sei und die von ihr verlangte „Umkehr“ – deren Deutung auch in Heideggers Aufsatz als unumgänglich und zentral erscheint – sich als „verfrüht oder illusorisch“ erweisen könne, sondern gleichzeitig wird in ihnen konstatiert, dass der Heideggersche Ansatz einer seinsgeschichtlichen Deutung dieser Dichtung in der Rilke-Forschung eigentlich nicht aufgegriffen wurde.

⁴⁰ Vgl. dazu Perlwitz: „Kontakte und Kontexte 2.4. Philosophie“.

⁴¹ de Man: „Tropen (Rilke)“, 57. (Zitate aus dieser Studie werden im Folgenden im Haupttext in Klammern angegeben: Seitenzahl.)

So wird im Kapitel „Philosophie“ des *Rilke-Handbuchs* von 2013, also Jahrzehnte nach de Mans Studie, und trotz der nach wie vor ungemein starken sonstigen Rezeption Heideggers, *Wozu Dichter?* nur sehr kurz und zusammenfassend erwähnt, und zwar als eine Rilke-Deutung, die geradezu „[s]törend wirkte“ „insofern, als sie zahlreichen Interpretationen zuwiderlief, in denen bereits die Parallelen zwischen Heidegger [und d.h. vor allem: „Heideggers Analytik des Daseins und dessen Bestimmung als Sein zum Tode“] und Rilke ausgezogen worden waren.“⁴²

Wenn in der Rilke-Forschung der letzten Zeiten jede „Weise, Rilkes Dichtung und Heideggers Philosophie miteinander kurzzuschließen“, als „ein Grundübel der älteren, existenzialistisch geprägten Rilke-Forschung“, weil als eine „im Ansatz verfehlte Deutungsweise“ zu bewerten ist (die sich lange als eine große, aber „wenig fruchtbare Tradition“ entfaltete und oft genug im „paraphrasierenden Kommentar“ ausschöpfte),⁴³ so ist es nicht verwunderlich, dass de Mans zitierter Satz über das Verhältnis von Heideggers *Wozu Dichter?* und der Rilke-Forschung heute ebenso wie vor beinahe fünfzig Jahren gilt.

Zwar scheint de Man als einen Mangel der Rilke-Forschung darzustellen, sich mit Heideggers Rilke-Aufsatz nicht auseinanderzusetzen, geht aber auch er auf ihn über die oben zitierte kurze Passage hinaus nicht ein. Stattdessen distanziert er sich – auf eine wenig explizierte, aber eindeutige Weise – von jener Tradition der Rilke-Auslegung, die durch Heideggers Philosophie auf diese oder jene Weise weitgehend geprägt war, indem er Mörchens Arbeit zitiert, die im Grunde Heideggers Sprache spricht, wenn sie etwa von der Wahrheit der Dichtung oder vom „Hineinlauschen in das Verantworten des Daseins“ handelt. Die von de Man zitierte Passage Mörchens beginnt aber wie folgt:

Die Lautlogik, der sich der Dichter überlässt [bei de Man: yields⁴⁴], indem er sich der tragenden Kraft der Sprache anvertraut [allows himself], hat ihren Sinn doch nur in der Wahrheit, die sich der Sprache als des sie Bewahrenden bedient.

Dann schreibt de Man: „Mit sehr wenigen Ausnahmen liegen vergleichbare Voraussetzungen den besten verfügbaren kritischen Lektüren Rilkes zugrunde“. (59) Und in der Fußnote dazu heißt es: „Die Bemerkung trifft [...] auf die Schriften über Rilke von Heidegger, Guardini, Bollnow, Mason und Jacob

⁴² Perlwitz: „Kontakte und Kontexte 2.4. Philosophie“, 156. – Einigermassen überraschend ist dabei dennoch, was aber gleichsam die erwähnte störende Wirkung bezeugt: nämlich dass das Gedicht *Wie die Natur die Wesen überläßt*, dessen ausführliche Interpretation Heideggers Aufsatz trägt, weder an dieser noch an anderen Stellen des *Rilke-Handbuch* erwähnt wird, obwohl bei aller Fraglichkeit seines Aufsatzes und seiner Verfahrensweise Heideggers Verdienst zu anerkennen ist, die Aufmerksamkeit auf dieses Gedicht als eines gelenkt zu haben, in dem Rilkes „dichterisches Sichbesinnen“ (Heidegger 273) in einer selten intensiven Weise zur Sprache gekommen ist.

⁴³ *Rilke-Handbuch*, 422.

⁴⁴ de Man: *Allegories of Reading*, 26.

Steiner zu“. (88) Die gleichsam doppelte Rede vom Sich-Überlassen des Dichters am Anfang des Mörchen-Zitats zitiert aber das von Heidegger gedeutete Gedicht *Wie die Natur die Wesen überläßt*, also darin ein Überlassen, das im Gedicht als Wagnis gedacht wird und dem von Mörchen und auch von Heidegger vorausgesetzten dichterischen Sich-Überlassen „der tragenden Kraft der Sprache“ auf keinen Fall entspricht; vielmehr vermag das „Überlassen“ in Rilkes Gedicht jenes von den Interpreten vorausgesetzte Sich-Überlassen zu erschüttern, indem es einen radikalen Gedanken des Wagnisses und dessen Verhältnis zur Sprache erwägt.

Versprechen und Wagnis in Rilkes Dichtung

Paul de Man geht also auf Heideggers Rilke-Lektüre nicht ein, vielmehr übt er auf indirekte Weise eine Kritik an ihr. Gleichzeitig lässt sich aber nicht nur die zitierte Stelle von Mörchen als eine Spur von de Mans Auseinandersetzung mit Heideggers Rilke-Aufsatz erkennen, sondern auch seine Rede vom *Wagnis*. Er geht von der Frage nach der Popularität und Anziehungskraft von Rilkes Werk aus, die für ihn angesichts der Komplexität einerseits und andererseits der vorherrschenden negativen Themen dieser Dichtung alles andere als fassbar ist. Er stellt fest, dass die negativen Themen in ihr mit einem Versprechen einhergehen, das er wiederholt als Wagnis charakterisiert, ohne aber diese seine Charakterisierung, das Verhältnis von Versprechen und Wagnis oder das Wagnis selbst eigens zu reflektieren und zu entfalten:

Denn die thematische Anziehung ist auch auf einer gemeinhin umfassenderen Ebene des Verstehens wirksam [als auf der Ebene der blendenden Vielfalt und des Nebeneinanders von abstoßenden Themen und schönen Gegenständen]. Über den Glanz der Ausstattung hinaus *wagt* Rilkes Werk, wie nur wenige andere, eine Form existentieller Rettung, die innerhalb und mit Hilfe der Dichtung stattfinden werde, zu behaupten und zu versprechen. Wenige Dichter und Denker unseres Jahrhunderts haben sich in ihren Behauptungen so weit *vorgewagt* [...] Es mag verblüffend erscheinen, Rilkes Wert als positiv und bejahend zu bezeichnen, wenn es solch einen Wert auf die hauptsächlich negativen Themen des modernen Bewußtseins legt. Rilke hat ein waches Empfinden für den entfremdeten und unechten Charakter menschlicher Realität und *wagt* viel in seiner Verweigerung, einer Erfahrung die Kraft zuzugestehen, diese Entfremdung aufzuheben. [...] Rilkes Bild vom Menschen [ist] das des *gefährdetsten* und ausgesetztesten Geschöpfs [...]. (55 – Hervorhebungen von Cs. Sz.)

Die Rede vom Versprechen in dieser Dichtung, das hier als das einer „Form existentieller Rettung“ begriffen wird und also dem Leser als existierenden Wesen gilt, wird aber – eben weil die versprochene Rettung „innerhalb und mit Hilfe der Dichtung stattfinden werde“ – weiter unten gleichsam verdoppelt,

indem es in ein anderes, nämlich der Dichtung selbst geltendes Versprechen übergeleitet und übersetzt wird:

Auf der thematischen Ebene ist dies Versprechen unleugbar vorhanden. Die starken Beteuerungen der *Elegien* [...] legen Zeugnis für diese Feststellung ab, umso mehr, als sie eine Rettung versprechen, die hier und heute stattfinden könnte: „Hiersein ist herrlich“ [...] „*Hier* ist des *Säglichen* Zeit, *hier* seine Heimat“ [...] Dies emphatische *Hier* bezeichnet den dichterischen Text selbst [...] Mit der Kühnheit seiner Behauptung gibt Rilke für die Dichtung das denkbar weitestgehende Versprechen ab. Die Entwicklung seiner eigenen Dichtung scheint dies Versprechen einzulösen. (56)

Das Versprechen soll also auch nach dieser Stelle mit einem Wagnis einhergehen, da die selbstreferentiellen Behauptungen der späten Lyrik Rilkes „*kühn*“, d. h. gewagt erscheinen. „Denkbar weitestgehend“ ist das in Rilkes später Lyrik für die Dichtung abgegebene Versprechen, indem die Dichtung sich selbst eine rettende Wirkung verspricht, oder: indem sie sich als Vollzug einer Rettung behauptet, verspricht sie sich. – Rettet die Dichtung sich selbst in der Performanz der Behauptung einer Rettung, die jenseits ihrer nur versprochen, nie aber behauptet werden kann? Rettet sich selbst die Dichtung, indem sie selbstreferentiell eine Rettung zu behaupten scheint? Wobei sie aber nicht eine außerhalb der Dichtung geschehende Rettung, sondern nur deren Behauptung verspricht, genauer: sich selbst das Vermögen, eine solche Rettung behaupten zu können, verspricht und gleichzeitig behauptet? Wendet sich die selbstreferentielle Behauptung, die sich selbst versprechende Selbstbehauptung der Dichtung beim Lesen in die Suggestion eines Versprechens, das über die Dichtung hinausweist? Und also nicht mehr die Dichtung als Rettung oder als Medium der Rettung, sondern auch eine über sie hinausliegende Rettung zuspielt? – Welche Kühnheit, welches Wagnis? Und wie spielt es in diesem Ineinander von Behauptung und Versprechen?

Paul de Man stellt diese Frage nicht. Seine Frage an Rilkes Dichtung ist angesichts eines ihr wesentlichen Versprechens nicht einfach, ob die in ihr enthaltene Überzeugung von einer gewissen Rettung „ein legitimes Versprechen“ ist, sondern die Frage, von der ausgehend jene Frage erst entschieden werden kann, die Frage nämlich, „ob [und das muss „eine genaue Lektüre herausfinden“] das Werk selbst die Frage stellt oder nicht“ (57), also ob Rilkes Dichtung eine Reflexion des ihr wesentlichen Versprechens vollzieht und wenn ja, auf welche Weise diese an der Konstitution der eigenen dichterischen Rede teilnimmt. Aber direkt vor dieser Fragestellung findet sich eine Formulierung, die de Mans Antwort auf die zu entscheidende Frage beinahe im Voraus enthält. Er schreibt:

Die gebieterische Art, die sich oft in seiner Dichtung zeigt (*Du mußt dein Leben ändern; Wolle die Wandlung; Preise dem Engel die Welt...*), gilt nicht nur ihm selbst, sondern verlangt die Zustimmung seines Lesers. Die Mahnung

gründet in einer Autorität, die durch die Möglichkeit ihrer dichterischen Existenz bestärkt wird. Weit davon entfernt, diese Sicherheit aufs Spiel zu setzen (putting this assurance in jeopardy), bürgt (certifies) das Beharren auf den negativen Themen für seine Wahrhaftigkeit.⁴⁵

In de Mans Sicht bringt die Konstellation von Themen und rhetorischer Verfassung der Dichtung Rilkes nicht nur eine suggestive Autorität hervor, sondern gleichzeitig sichert sie sie auch gegen das Risiko, ihre Sicherheit in Frage zu stellen. Also scheint de Man zu behaupten, dass Rilkes Sprache in ein „Sichersein“⁴⁶ vor der Alternative Risiko/Sicherheit zurückzugehen vermag, gerade indem sie auf Themen der Gefahr, des Gefährdet-, Ausgesetzt- und „Schutzlosseins“⁴⁷ beharrt. Mit anderen Worten: Als unmöglich erscheint in dieser Dichtung, die eigene „Sicherheit aufs Spiel zu setzen“, indem in ihr das Gefährdet-sein, das Gewagt- und Aufs-Spiel-gesetzt-sein auf der Ebene thematischer Behauptungen vorherrscht, und zwar auf eine durch die Figuration rhetorisch abgesicherte Weise.

Das von Heidegger gedeutete Gedicht *Wie die Natur die Wesen überläßt* scheint eben diese paradoxe Grundverfassung von Rilkes Dichtung aufzuführen, indem es bereits ganz abstrakt und direkt die Themen des „Wagnisses“, des „Schutzlosseins“ und des „Sicherseins“ selbst in einer rhetorisch vollkommen beherrschten Rede darstellt und gleichzeitig einen Ausweg aus der in ihm entworfenen paradoxen Lage verspricht, ja den als schon geöffneten und begangenen zu behaupten scheint.

Phonozentrismus und Wagnis in Rilkes Konzept der Dichtung und de Mans Wagnis

Angesichts der Strenge und Geschlossenheit der de Manschen Rilke-Lektüren lässt sich vielleicht fragen, ob de Man selbst nicht als ein im Sinne seiner Lektüren zu verstehender ›Rilke der Literaturwissenschaft‹ zu charakterisieren wäre? D. h.: ob für die Sprache seiner Lektüre nicht eben das gilt, was er als Grundverfassung des Rilkeschen Œuvres erschließt? Ist seine Sprache nicht ebenfalls weit entfernt, die Sicherheit ihrer Autorität aufs Spiel zu setzen? Welches Wagnis liegt in de Mans Sprache? Setzt sie sich an irgendeiner Stelle seiner Rilke-Studie aufs Spiel? Sie tut es vielleicht genau an der Stelle, wo er seine letzte Einsicht in Rilkes Werk in einem dichten Satz formuliert, indem er sie in ein Bild fasst, und zwar in eines, das die grundlegende Entscheidung Rilkes als einen Akt riskanten Wagnisses fiktionalisiert. Er schreibt über das späte Gedicht *Gong*:

⁴⁵ de Man: „Tropen (Rilke)“, 56; de Man: *Allegories of Reading*, 24.

⁴⁶ Um mit dem Wort des Gedichts *Wie die Natur die Wesen überläßt* zu sprechen.

⁴⁷ Wiederum mit dem Wort des Gedichts *Wie die Natur die Wesen überläßt*.

[In *Gong*] versucht Rilke die äußerste Umkehrung, [...] die Umkehrung direkt innerhalb der phonetischen Dimension, im Innern des Ohrs selbst: „Klang, / der, wie ein tieferes Ohr, / uns, scheinbar Hörende, hört ...“ Doch führt in diesem Gedicht die Anhäufung äußerster Paradoxe und endgültiger Umkehrungen nicht zu der erwarteten Gesamtheit [...] Statt dessen legt es die Entlarvung jener äußersten Figur nahe: des phonozentrischen Ohren-Gottes, mit dem Rilke zu Beginn eine Wette auf das Ergebnis seines ganzen dichterischen Bemühens abgeschlossen hat:

*Wanderers Sturz, in den Weg,
unser, an Alles, Verrat...: Gong! (86–87)*

Es muss kein Zufall sein, dass die deutsche Übersetzung genau den letzten, in seiner Bildlichkeit und Inszenierung überraschenden, einigermaßen verschachtelten und ohnehin schwer zu deutenden Satz der zitierten Passage freigelegt interpretiert. Der Satz lautet im Original:

It suggests instead the denunciation of the ultimate figure, the phonocentric Ear-god on which Rilke, from the start, has wagered the outcome of his entire poetic success, as error and betrayal.⁴⁸

Eine vollständigere und mehr wörtliche Übersetzung des Satzes könnte etwa lauten:

Es legt vielmehr die Denunziation der letzten Figur nahe, des phonozentrischen Ohren-Gottes, auf den Rilke von Anfang an den Ausgang seines ganzen poetischen Erfolgs gesetzt hat, als Irrtum und Verrat.

Anfang ist das Ende: Die von de Man erfundene Figur des „Ohren-Gottes“ muss eine „letzte Figur“ sein, die „von Anfang an“ da ist und bis zum Ende beschworen werden kann. So bürgt sie nämlich für die angenommene Kontinuität des ganzen dichterischen Unternehmens von Rilke und damit für dessen Deutbarkeit in einem geschlossenen Gang. „The outcome of his entire poetic success“: sowohl die deutsche als auch die ungarische Übersetzung⁴⁹ bezeugt, dass auch diese scheinbar eher unproblematische Formulierung in diesem schweren, schwerwiegenden Satz verwirrend bleibt, weil „outcome“ und „success“ auch als Synonyme lesbar bleiben und damit unentscheidbar bleibt, ob sich das Ergebnis des Erfolgs selbst als erfolgreich darstellt. Auch das verdeckt also die Fraglichkeit, ob und wie ein poetisches Werk als „ganzes“ und als „Sukzession“, als kontinuierliche Entwicklung zu fassen ist. Anfang ist das Ende – oder nicht. Oder: Anfang ist das Ende und gleichzeitig nicht das Ende. Wenn die Figur des Ohren-Gottes, auf den Rilke von Anfang an gesetzt

⁴⁸ de Man: *Allegories of Reading*, 55.

⁴⁹ „Inkább azt sugallja, hogy Rilke tévedésnek vagy árulásnak ítéli azt a végső alakzatot – a fonocentrikus Fül-istent –, melyre teljes költői sikerének kimenetelét kezdettől feltette.“ (de Man: *Az olvasás allegóriái*, übersetzt von György Fogarasi, 79.)

haben soll, am Ende als Irrtum und Verrat entlarvt werden kann, so ist das Ende möglicherweise nicht das, was der Anfang sich verspricht – es sei denn so, dass der Akt der Entlarvung selbst auf eine Weise den Akt des Anfangs wiederholt, was möglich ist, sofern die Entlarvung auf eine gleiche Weise wie der in ihr ausgetragene Anfang ein Risiko eingeht. Gewagt ist aber nur eine Entlarvung, der eine performative Kraft eignet, die es verunmöglicht, dass sie wieder in der Ordnung des Entlarvten, d. h. hier: im phonozentrischen System totalisiert wird.

Was war aber der Akt des Anfangs? Von Anfang an setzte Rilke, so de Man, sein poetisches Unternehmen auf den Phonozentrismus, auf den phonozentrischen Ohren-Gott. Etwas auf etwas setzen heißt wetten, und das ist ein Wagnis, ein riskanter Akt. Was für eine Wette ist es aber, die de Man als anfänglichen Grund-Akt von Rilkes Dichtung ins Bild setzt? Was setzt Rilke – von Anfang an, am Anfang und dann immer wieder – auf den Ohren-Gott? Der Einsatz seiner Wette ist: „The outcome of his entire poetic success“. Eine komische Wette. Wohl deshalb wird es in der deutschen Übersetzung umgedeutet, indem es heißt, dass Rilke nicht *auf* den Ohren-Gott setzt, sondern *mit* ihm eine Wette abschließt und damit „das Ergebnis seines ganzen dichterischen Bemühens“ aufs Spiel setzt. Ohne Zweifel erscheint eine solche Wette *mit* dem Ohren-Gott eher denkbar und mehr sinnvoll als eine *auf* ihn. Wie ein faustischer Pakt mit dem Ohren-Gott um des ganzen dichterischen Bemühens willen. Doch bleibt in der deutschen Übersetzung schwer begreiflich, warum in Rilkes Wette „das Ergebnis seines ganzen dichterischen Bemühens“ den Gegenstand und *nicht* den Einsatz der Wette darstellt. Rührt diese uminterpretierende Verschiebung in der Übersetzung von de Mans verwirrender Formulierung „the outcome of his entire poetic success“ her? Oder geht es darum, dass diese Wette eine besondere ist, in der der Gegenstand und der Einsatz des riskanten Setzens dasselbe ist? Ja, so muss es sein – weil in diesem Fall die Performanz des gewagten Grund-Aktes, also des Setzens in der Wette das, worauf gewettet wird, nämlich den Vollzug „des ganzen dichterischen Bemühens“ in Gang setzt, das kraft dieses Anfangs erst entsteht, und zwar gleichzeitig als Gegenstand und als Einsatz des gewagten Grund-Aktes.

Das in de Mans Satz steckende Bild ist das einer Wette bei Pferderennen. Rilke setzt auf das Pferd, das der phonozentrische Ohren-Gott, der Phonozentrismus heißt. Im Kompositum „Ohren-Gott“ und „Phono-zentrismus“ liegt, oder sitzt, ein Paar, das von Pferd und Jockey, ohne sagen zu können, welches im Paar welche Rolle spielt, ob das Ohr oder dessen Gott reitet oder trägt – ob der Laut oder dessen zentrale Bedeutung oder das, was ihm zentrale Bedeutung verleiht. Eben die scheinbar unauflösliche und bis zum Schein der Umkehrbarkeit vollkommene Einheit von Träger und Getragenen, von Ausdruck und Bedeutung, d. h. der Schein dieser Einheit, ist das Wesen des Phonozentrismus. Beim Bild dieses besonderen Pferderennens ist auch daran zu erinnern, dass de Man unmittelbar vor diesem entscheidenden, seine ganze Rilke-Lektüre verdichtenden und dabei überraschenderweise figurativ formulierenden Satz gerade das sogenannte Reiter-Sonett Rilkes (I, 11 der *Sonette an*

Orpheus) erläutert, um zu zeigen, wie Spuren eines „Rückzugs“ von Rilke sich im Spätwerk abzeichnen, eines Rückzugs, das den Phonozentrismus entlarvt:

Die Art und Weise der Aussage entspricht genau dem, was gesagt wird [im Gedicht *Der Ball* wie auch in anderen Gedichten Rilkes]. Die logische Bedeutung und die *lexis* beschreiten tatsächlich ein und denselben Weg. / Kann jedoch behauptet werden, daß diese Parallele in des Ausdrucks voller Bedeutung die Einheit *bezeichnet*, die sie konstituiert? Ist sie nicht vielmehr ein Spiel der Sprache, eine Täuschung, so zufällig wie die Form der Sternbilder [„Auch die sternische Verbindung trägt“, heißt es im Reiter-Sonett], die nur infolge eines optischen Scheins miteinander eine Ebene bilden? Das Reiter-Sonett belegt Rilkes Wissen darum: die Wahrheit der Figur stellt sich als eine Lüge genau in dem Moment heraus, in dem sie sich in der Fülle ihres Versprechens behauptet. (86.)

Rilke beginnt, so de Man, mit einem Wagnis, einem riskanten Akt, der Entscheidung einer Pferdewette; er setzt auf das Pferd des Phonozentrismus, auf ein alles tragendes Konzept der Dichtung. Wenn der Phonozentrismus siegt, gewinnt Rilke als Dichter alles. Aber dem muss erst und nur seine Dichtung selbst zum Sieg verhelfen.

Rilke setzt auf ein Pferd, dessen Jockey er ist. Das macht die Wette noch zu keinem Betrug, vielmehr macht es deren andere Risiken sichtbar. Schließlich, aber nicht zuletzt, auch das Risiko, dass im Augenblick des erklärten Sieges der Jockey, der der Wettende ist, verschwinden muss; oder dass das Wettrennen endlos fort dauern muss, damit der versprochene Gewinn sich nicht in einen letzten Verlust umkehrt. Nach de Mans Rilke-Interpretation muss sich die Erklärung des Sieges von Rilkes Dichtung in ihr schließlich in dessen „Denunziation“ „als Irrtum und Verrat“ umkehren, damit er sich auf paradoxe Weise rettet. – Die herbeizitierte Epiphanie des Ohren-Gottes riskiert ein Erscheinen, das ebenso tötend wie rettend sein kann. Eben deshalb muss sie als Darstellung das Versprechen einer Rettung enthalten. Und dieses Versprechen zeigt sich nach de Man in der Dichtung des späten Rilke auch als schließlich erkanntes unwillkürliches Irreführen, das auf dem Irrtum der Figuration beruht, als „Verrat“ eigentlich an dem, der dieses Versprechen in ihr hört.

Rilkes Wette auf den Phonozentrismus, den de Man in der Figur des Ohren-Gottes fasst, erweist sich als irrtümliches Konzept, das gerade ein „Verrat“ ist, indem sein Kalkül aufzugehen scheint. Mit diesem Risiko konnte das Risikokalkül, das de Mans Lektüre im Grund dieser Dichtung schließlich mit dem Bild der Wette („wager“) als Interpretament entdecken will, nicht rechnen. So bleibt sie ein Wagnis.

Was Rilke stiftet, bleibt ein Wagnis?⁵⁰ Ist Rilke ein Wager? Ja, er scheint – wie es im Sonett II, 24 der *Sonette an Orpheus* heißt – „den frühesten Wagnern“ gleich zu sein, denen „Niemand beinah“ „geholfen“ hat:

⁵⁰ Um einen berühmten Vers von Hölderlin zu variieren: „Was bleibet aber, stiften die Dichter.“

O diese Lust, immer neu, aus gelockertem Lehm!
 Niemand beinah hat den frühesten Wagnern geholfen.
 [...]

 Wir, wir unendlich Gewagten [...] ⁵¹

Und genau dieses einzige Gedicht, in dem das Wort „*Wager*“ – „ein wenig [nur „beinah“] eingebürgertes“ Wort⁵² – Rilke gelegen ist und durch die Wendung „*Niemand beinah*“ gedeutet wird, findet in der Mitte eine Formel für den Phonozentrismus und den „Ohren-Gott“:

Sehet, wir dürfen
 jenen erhörchen, der uns am Ende erhört.

Der alles aufs Spiel setzende gewagte Satz de Mans erfindet einen initialen Akt des Wagnisses, auf dem Rilkes Dichtung beruhen, der sie tragen soll. Diesen Akt nennt er mit dem Verb „wager“: „It suggests instead the denunciation of the ultimate figure, the phonocentric Ear-god on which Rilke, from the start, has *wagered* the outcome of his entire poetic success, as error and betrayal“. Das Verb „wager“ soll hier also darstellen können, inwiefern und auf welche Weise Rilke ein *Wager* bleibt.

⁵¹ Rilke, KA II, 269.

⁵² „ein wenig eingebürgertes wort [...], meist nur als gelegentliche bildung der dichtersprache vorkommend“. *Das deutsche Wörterbuch*, Bd. 27, Sp. 480.

II. Sapere aude

Schmecken und Sprechen, Erfahrung und Wagnis
im Sonett I,13 der *Sonette an Orpheus*

Dann erzählte er von einem russischen Fürsten der ein so wirklich verständnisvoller Gourmand gewesen sei – (mir ging auf, daß das nichts verächtliches wäre!) Einmal hätte er ihm über die Tafel hin zugerufen: Was könnt ihr eigentlich schreiben, ihr Dichter! Chantez une orange (oder melone – ich weiß nicht mehr) Und wie es ihm seither immer nachging wie wenig Worte für diese Empfindungen da sind. Viele seien aber nur außer Gebrauch und man fände oft sehr vielsagende im großen Grimm. Ich sagte ihm, daß ich die Orange aus den Sonetten sehr liebe und er lehnte ab: das sei gleich wieder die Ausflucht eines Bildes.⁵³

Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere ... Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund ... Ich ahne ...
Lest es einem Kind vom Angesicht,

⁵³ Rilke/Mitterer: *Besitzlose Liebe*, 225. – Unmittelbar vor den zitierten Sätzen schreibt Mitterer: „Während des Essens bettelte die Katze und er gab ihr etwas auf der flachen Hand hinunter, das sie nicht nahm und er wußte nun nicht, wohin damit – wir sahen beide unter den Tisch und lachten.“ – In ihren Aufzeichnungen über ihren einzigen Besuch bei Rilke in Muzot erinnert sich Erika Mitterer auch an eine andere kleine Szene beim Essen: „Ich weiß nur noch, daß er während des Essens einmal fand die Erbsen schmecken nach Schubladen von [einer] alten Tante und sehr lachte (so ganz mir zugewendet) und ich plötzlich an Richard Held denken mußte und darüber erschrocken war.“ (222) „Während des Essens“ spricht Rilke und lacht „sehr“. Er öffnet seinen Mund auf allerlei Weisen. (Und vielleicht das ist für Mitterer irgendwie erschreckend, nicht erst ihre dadurch erweckte anderweitige Erinnerung.) Rilkes Bemerkung über den Geschmack der eben genossenen Speise ist witzig (er selbst muss darüber sehr lachen); sie öffnet im Raum des Restaurants einen anderen, entdeckt im Geschmack der Erbsen ein ganz fremdes Bukett; Rilke verhält sich beim Tisch unanständig; wie ein Kind. Seine Assoziation ist ebenso überraschend wie deren Aussprechen beim Essen. Schmecken die servierten Erbsen „nach Schubladen von [einer] alten Tante“, so sind sie nicht richtig zubereitet; sie sind roh geblieben, zugleich alt. Erbse, nah dem Erbe, fast dessen Diminutiv: Die Erbsen als Erbe, Erbschen, von einer alten Tante aus ihren Schubladen, anderswo aufgetischt. Am verirrt Erbe, an Worten kauen. – Was die andere zitierte, wortlose Szene beim Essen betrifft: Es ist, als läge ihm das Häppchen auf dem Handteller wie auf der Zunge: es wird von keiner, von keinem genommen noch benannt: fast ein Zungenspitzenphänomen; und die Szene ist auch wie eine burleske Stummfilmszene vom Essen und Schmecken. – „[...] wie wenig Worte für diese Empfindungen da sind. Viele seien aber nur außer Gebrauch und man fände oft sehr vielsagende im großen Grimm.“ Viele, vielerlei Empfindungen beim Schmecken, viele „vielsagende“ Worte gibt es dafür, dennoch sind nur „wenig Worte“ dafür da. Das Viele an sich ist noch wenig „für diese Empfindungen“. Um ihr Verhältnis zur Sprache geht es auch im Sonett I, 13.

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.
 Wird euch langsam namenlos im Munde?
 Wo sonst Worte waren, fließen Funde,
 aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.

Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.
 Diese Süße, die sich erst verdichtet,
 um, im Schmecken leise aufgerichtet,

klar zu werden, wach und transparent,
 doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig –:
 O Erfahrung, Fühlung, Freude –, riesig!⁵⁴

Rilkes Modernität

Beim Versuch, die Modernität Rilkes zu begreifen, lohnt es sich, Paul de Mans Erörterungen über die literarische Moderne als solche zu lesen, die wesentliche Aspekte auch dieses Œuvres, insbesondere der *Sonette an Orpheus* klarlegen können.⁵⁵ Unter Rilkes Modernität ist zwar zunächst seine literaturgeschichtliche Zugehörigkeit zu der Moderne zu verstehen, während de Man den Begriff „modern“ in seinem zu zitierenden Aufsatz nicht als Epochenbegriff versteht, aber eben deshalb kann er sie auf andere Weise beleuchten. Im Aufsatz *Literary History and Literary Modernity* versucht de Man dem Problem des Modernen näher zu kommen, indem er vom „latenten Gegensatz zwischen ›modern‹ und ›historisch‹“ ausgeht; so kommt er beim Lesen von Nietzsches früher Betrachtung über die Historie zu dieser Einsicht (einfachheitshalber wird an den zitierten Stellen durch Unterstreichung hervorgehoben, was für die gegenwärtige Untersuchung bestimmende Zusammenhänge und Aspekte darstellt): „Modernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a *point of origin that marks a new departure*.“⁵⁶ Nietzsche führe uns zu der Erkenntnis, dass Historie und Modernität (im Sinn der radikalen Erneuerung, des ursprünglichen neuen Anfangs) miteinander unvereinbare Begriffe sind, die notwendigerweise durch eine Aporie miteinander verbunden werden. Die Aporie besteht darin, dass auch der Ursprung historisch zu erkennen ist.

⁵⁴ Rilke: KA II, 247.

⁵⁵ Bekanntlich betrachtete Rilke selbst die *Duineser Elegien* als Gipfel seines Schaffens, zumindest in den ersten Jahren nach der Entstehung der beiden großen Zyklen; die *Sonette an Orpheus* aber als eine Art Parergon. Dieser Bewertung entsprach jahrzehntelang auch die Rezeption, die sich aber in den letzten Jahrzehnten auch in dieser Hinsicht verändert hat. So konnte Manfred Engel bereits 2004 schreiben: „In Wirklichkeit sind sie [die *Sonette*] das kühnere und zukunftsweisendere Projekt, das mit seinem Programm und seiner Poetik der ›orphischen Verwandlung‹ das späteste Werk nachhaltig geprägt hat.“ *Rilke-Handbuch*, 405.

⁵⁶ Paul de Man: „Literary History and Literary Modernity“, 148. Die im Absatz zitierten weiteren Stellen aus diesem Aufsatz finden sich auf S. 150–152. (Alle Hervorhebungen von Cs. Sz.)

Nietzsche „realizes that his text itself can be nothing but another historical document, and finally he has to delegate the power of renewal and modernity to a *mythical entity called ›youth‹* to which he can only recommend the effort of self-knowledge that has brought him to his own abdication.“ (Hervorzuheben ist der letztere Ausdruck nicht nur im Hinblick auf das auch im Sonett I,13 erscheinende Kind und Rilkes Mythopoetik, sondern auch, weil der Untertitel des Orpheus-Zyklus diesen zum „Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop“, einem jungen, frühverstorbenen Mädchen bestimmt.) Das von Nietzsche erschlossene Paradox besteht also darin, dass die Historie die Modernität braucht, um sich zu erneuern, gleichzeitig wird aber jede Äußerung der Modernität in einen „regressiven historischen Prozess reintegriert“. – Die paradoxe Zweiheit von einer Handlung, die alles Frühere vergisst und einen ganz neuen Anfang setzt, und der historischen Reflexion zeigt sich im Fall der Literatur darin, dass „the modernity of literature confronts us at all times with an *unsolvable paradox*“, denn: „[...] the writer's language is to some degree the product of his own action; he is *both the historian and the agent of his own language*. The ambivalence of writing is such that it can be considered *both an act and an interpretative process* that follows after an act with which it cannot coincide.“ Und weil der Literatur auch die Bestrebung innewohnen muss, sich von dem Paradox, das mit dem Anspruch auf Modernität einhergeht, zu befreien, so arbeitet in ihr auch eine „persistent temptation [...] to *fulfill itself in a single moment*“.

Der grundlegende Anspruch auf einen radikalen Neuanfang liegt bekanntlich auch im Œuvre Rilkes. Um die intensive Gegenwart solchen Anspruchs in ihm anzuzeigen, reicht es, einige Sätze von einer der oft zitierten Stellen seines Romans zu zitieren – einer Stelle, die sich von sinnlicher Wahrnehmung über Denken, Sagen, Aufzeichnen bis zum Essen eines Apfels wölbt. Das Ich als „Nichts fängt an zu denken und denkt“: „Ist es möglich, denkt es, daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot ißt und einen Apfel? / Ja, es ist möglich.“⁵⁷ Und besonders und wieder auf eine neue Weise werden die *Sonette an Orpheus* auch von solch einem radikalen Anspruch getragen. Die geschichtliche Erkenntnis dieses Anspruchs ist freilich auch im Fall Rilkes eine recht schwierige Aufgabe, nicht zuletzt weil der explizite Anspruch auf neuen Anfang, in ganz unterschiedlichen Weisen und je anders reflektiert, für zahlreiche Geistesströmungen, Autoren und Werke bestimmend ist, denen Rilkes Schaffen offenbar wichtige Impulse verdankt; bekanntlich, um nur einiges zu nennen, von Nietzsche über „Lebensphilosophien“, Maeterlinck oder Hölderlin bis zu esoterischen und okkulten Lektüren. Die letzteren sind besonders zu erwähnen, wenn es um die *Sonette an Orpheus* geht, in denen jener moderne Anspruch – wie es in der Forschung seit einiger Zeit auch ausführlicher

⁵⁷ Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 726.

erkannt und anerkannt wird⁵⁸ – auch mit esoterischen Traditionen zusammenhängt, die der Sonettzyklus poetisch integriert und so als eine Weise erscheinen kann, zu einer ursprünglichen Einheit des Ursprungs als vollzählige Ganzheit des Seins zurückzufinden. Die *Sonette* wurden als Gedichte gelesen, die eine Geheimlehre von ursprünglicher Einheit enthalten, in die sie ihre Leser initiieren. Diese Lehre wird aber in einer reflexiven poetischen Sprache vorgetragen, die nicht unbedingt in einem harmonischen Verhältnis zu ihr steht. Viele tiefeschürfende Lektüren begreifen aber die *Sonette* als solch ein harmonisches Gebilde; sie können sie so verstehen, indem sie der suggestiven Kraft der Gedichte folgen, aber auch, weil der Sonettzyklus auch eine Lehre von der Dichtung vorträgt, die ihrer Lehre vom Sein vollkommen zu entsprechen scheint. Verschiedene Auslegungen haben im Grunde vor, diese Einheit von Seinslehre und Poetik zu finden und darzustellen. Hier sei nur die Studie von Sandra Pott zitiert, die die Sonette in einem breiten Zusammenhang betrachtet, indem sie „die denkgeschichtlichen Hintergründe von Rilkes Poetik“ erschließt, „die den Bezug auf diese literarische Tradition [der „poésie pure“] in den Hintergrund treten lassen. Gemeint sind die Irrungen und Wirrungen einer reich wuchernden zivilisationskritischen, weltanschaulichen und populärwissenschaftlichen Literatur der Lebensreform um 1900.“ Dann formuliert sie die These: „Rilke läßt sich vom französischen Symbolismus anregen, führt ihn aber, so wird sich zeigen, durch die Darstellung einer lebensreformerischen Kosmogonie weiter, durch eine mythische Lehre über die Entstehung von Welt im allgemeinen, von Poesie im besonderen.“⁵⁹ Die Lehre soll sich also gleichzeitig und einheitlich auf Welt und Poesie beziehen – und zwar auf beide als permanent entstehende und sich verwandelnde. Die „kosmogonische Poetik“ dieser Dichtung „setzt auf das permanente Neuschaffen von Ich, Welt und Text [!], das Rilkes Sprecher im lyrischen Text zur Maxime des Daseins erhebt – eines Daseins, das nicht mehr zwischen Leben und Tod, Ich und Nicht-Ich trennt, das das ›principium individuationis‹ aufgibt, um sich

⁵⁸ Esoterische, okkulte Traditionen sind von der Rilke-Forschung lange ignoriert worden. – Paul de Man wusste über den Zusammenhang zwischen ihnen und der Moderne. In seinem Aufsatz „The Double Aspect of Symbolism“ schreibt er: „Baudelaire as well as Yeats were interested and to some extent initiated in occult wisdom.“ In diesem Zusammenhang erwähnt er dann in einer Aufzählung von Dichtern, die von der hermetischen Tradition wussten, auch Rilke; dann heißt es über diese Dichter: „In all of them we find the Neoplatonic vision of a full, ordered universe, one that is a unified totality but can only be reached by the practice of a specific discipline that, for poets, is the discipline of literary form and symbolical invention.“ (153) – Auf diesen Zusammenhang wird im *Rilke-Handbuch* nur kurz und verhalten hingewiesen: „Rilkes Para-Metaphysik ist allein aus einem praktischen Interesse heraus motiviert und legitimiert.“ (512) Rilke schätzte „durchaus eine vage Mystik und exotisch-esoterische Geheimlehren.“ (176) Vgl. auch Sandra Potts *Poetiken*, wo unter anderem die Bedeutung der Wirkung von Alfred Schuler auf Rilke unterstrichen und erörtert wird. Diesem Zusammenhang widmet sich die erschöpfende Monographie von Magnússon; unter anderem sagt er zusammenfassend: „Es ist unsere These, dass dieser höhere Erfahrungsbegriff, den wir Gnosis und Erfahrungsmetaphysik nennen, für Rilkes spirituelle Auffassung der Dichtung von grundlegender Bedeutung ist.“ (Magnússon: *Dichtung als Erfahrungsmetaphysik*, 33.)

⁵⁹ Pott: *Poetiken*, 336f.

einer innerweltlichen ›unio mystica‹ alles Lebendigen zu überantworten.“⁶⁰ So scheint auch Pott zu meinen – wie (je anders) auch andere –, dass die *Sonette* den in ihrer Poetologie liegenden Forderungen und diese wiederum den Aussagen in ihnen in der Tat entsprechen. (Zweifelloso ist die poetische und rhetorische Komplexität der *Sonette* so hoch, dass schon die Herausforderung groß genug ist, allein den Bewegungen in ihnen zu folgen, die mit ihren poetologischen Aussagen harmonisieren.) So schafft Rilke „mit den *Sonetten* ein neues Orpheus-Mythologem“ [...], das Vorstellungen von einer reflexiven Universalpoesie in kosmogonischen und prozessuale Vorstellungen von Dichtung als Wandlung überführt.“⁶¹ Die Dichtung der *Sonette* als permanente Wandlung vermöge demnach gleichzeitig von sich und von der sich ständig wandelnden Welt zu sprechen und so schafft sie unaufhörlich ihre beständige Einheit neu. – Eine zusammenfassende Bemerkung von Paul de Man aufgreifend könnte man sagen: wenn der doppelte Aspekt des Symbolismus als Gegensatz von der Dichtung der Einheit (Baudelaire) und der Dichtung des Werdens (Mallarmé) zu begreifen ist,⁶² so versucht Rilkes Sonettzyklus nichts Geringeres als diese beiden Aspekte ineinander übergehen zu lassen, und vor allem daher rührt seine außerordentliche Komplexität.

Das wäre also die Antwort des späten Rilke auf das Modernitätsparadox der Literatur, das de Man entdeckt und unter anderem auch so beschreibt: „Assertions of literary modernity often end up by putting the possibility of being modern seriously into question.“ Die daraus folgenden Verwicklungen zeigen ein besonderes Problem an, in dessen Mitte liegt: „a specific and important feature of a literary consciousness, its desire for modernity, seems to lead outside literature into something that no longer shares this specificity“.⁶³ Von hier aus gesehen hat Rilke in den *Sonetten*, indem er eine Lehre von permanenter Wandlung neu belebt, sie gleichzeitig auf die Dichtung bezogen und deren Modernität von solch einer Lehre her konzipiert, eine literarische Maschine geschaffen, deren bestimmendes Merkmal der Gestus ist, aus sich hinauszuführen,⁶⁴ dorthin, wo dasselbe Prinzip im Sein wie in ihr zur Geltung kommt. „Gesang ist Dasein“ – und Dasein ist Gesang:⁶⁵ das Ganze – von Tod und Leben, Ich und Nicht-Ich, Dasein und Gesang – ist ganz, indem es das ständig sich wandelnde Strömen in dieser unübertrefflich totalisierenden Metapher ist.

⁶⁰ A. a. O. Dann formuliert Pott wie folgt: „Rilke „reflektiert die Form, zerlegt sie in ihre grammatikalischen und rhetorischen Strukturen, um diese zu einem musikalischen und harmonischen Gebilde zusammenzufügen, das ›Wandlung‹ veranschaulicht.“ (337) Wobei es freilich eben darauf ankommt, dass es sie nicht bloß, nicht einfach „veranschaulicht“.

⁶¹ Pott: *Poetiken*, 372.

⁶² de Man: „The Double Aspect of Symbolism“, 161.

⁶³ de Man: „Literary History and Literary Modernity“, 152–153.

⁶⁴ Dieses Versprechen wird in der Deutung der *Sonette* im Kontext der „Lebensreform“ um 1900 impliziert.

⁶⁵ „Gesang ist Dasein“: heißt es im Sonett I, 3. Nicht zufällig deutet Heidegger diesen poetologischen Kernsatz, indem er ihn umkehrt: „fragwürdig bleibt, wann wir so sind, daß unser Sein Gesang ist [...]“ (Heidegger: *Wozu Dichter?* 313.)

So aber muss das Prinzip der ständigen Wandlung auch das Lesen betreffen, das sich also nicht darin erschöpfen darf, in der wiederholten Feststellung dieses Prinzips zu bestehen. Die folgende Lektüre des Sonetts I,13 versucht es anders als im Zeichen der genannten, in verschiedenen Deutungen oft wiederholten „Lehre“ zu lesen. Es wird also versucht, Modernität und Komplexität der späten Dichtung Rilkes erneut zu prüfen, indem ausgeführt wird, was und auf welche Weise dieses Gedicht über die sinnliche Erfahrung, die Geschmackswahrnehmung sagt, wie das mit dem in der Mitte des Gedichts überraschend auftauchenden Wort vom Wagen zusammenhängt, und wie sich alles das mit der Problematisierung der Sprache und der Dichtung in ihm verbindet.⁶⁶

Erfahrungsarmut

„Modernity exists – um de Mans Formulierung wiederholt zu zitieren – in the form of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a *point of origin that marks a new departure*“. Dieser Wunsch, Hoffnung und Versprechen erscheint im Sonett I,13 in der Forderung, die sinnliche Erfahrung, die Wahrnehmung des Geschmacks zu erneuern, neu zu entdecken. Und da in der Flüchtigkeit der sinnlichen Wahrnehmung sich das ständige Werden und Sich-erneuern des Lebens, das „andauernd sich erneuernde ›Bios‹“⁶⁷ zeigt, kann dieses im Zyklus wenig exponierte Sonett als ein ausgezeichnetes Moment des Orpheus-Zyklus betrachtet werden, sofern dessen „Lehre“ – wenn man so will, eine onto-poetologische Grundthese – die ständige Wandlung und Erneuerung ist, die also nach manchen Gnomen und der das Ganze umfassenden Suggestion der *Sonette* dem einigen Sein ebenso wie der dichterischen Sprache eignen soll. Im Sonett I,13 liegt eine Forderung nach Erneuerung der sinnlichen Erfahrung, damit wir solcherweise zur ursprünglichen Einheit des Seins, einem vollständigeren „hiesigen“ Sein zurückfinden. Dabei ist auch klar, dass das Gedicht die Erneuerung der Erfahrung als eine darstellt, die mit der der Sprache einhergehen muss.

⁶⁶ Obwohl die Literatur zu den *Sonetten an Orpheus* umfangreich ist, liegt eine ausführliche Lektüre des Sonetts I,13 noch nicht vor. Wertvolle Bemerkungen zum Sonett enthalten: Mörch: *Rilkes Sonette an Orpheus*, 133–139.; Ammelburger: *Bejahungen*, 69–71.; Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, 174–177.; Krämer: *Rilkes „Sonette an Orpheus“*, 110–114.; Pasewalck: „*Die fünffingrige Hand*“, 209–219.; Magnússon: *Dichtung als Erfahrungsmetaphysik* 395–398.; Giboux: *Lektüre I.13*, 76–80.; König: „*O komm und geh*“, 128–129. – Wie beliebt das Sonett ist, zeigt die Tatsache, dass seine Deutung manchmal auch im Feuilleton vorkommt: Katarina Hagen: *Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt*, in: *taz am Wochenende* 20.10.2018; Mathias Mayer: *Rainer Maria Rilke: Sonett an Orpheus (Erster Teil, Nr. 13)*, in: *FAZ*, 11.01.2019. In diesen wird eine eher paraphrasierende, „harmonische“, gleichsam in Rilkes „Lehre“ eingeweihte Lektüre vorgetragen.

⁶⁷ Pott zufolge schreiben die *Sonette* „eine Geschichte der permanenten ›poiesis‹ oder ›creatio‹. Die *Sonette* entwerfen Bilder eines andauernd sich erneuernden ›Bios‹. Dichten ist Schöpfen ist Schaffen; Rilkes Text gliedert sich in das weite Feld der Lebensreform um 1900 ein, steht für einen allumfassenden poetischen Lebens- oder besser: Daseinskult.“ Pott: *Poetiken*, 370.

Die Forderung nach einer vollständigeren, ursprünglicheren Geschmackswahrnehmung, einer erneuerten sinnlichen Erfahrung setzt die Erfahrung einer Erfahrungsarmut voraus. Von „Erfahrungsarmut“ spricht Walter Benjamin (1933, aber das bezügliche Problem ist eigentlich von Anfang an zentral in seinem Denken), indem er über seine Generation sagt, dass sie „ärmer an mitteilbarer Erfahrung“ geworden ist; und das hat nicht erst mit dem ersten Weltkrieg angefangen, ist nach ihm aber einschneidend klar geworden. In einer technisch radikal veränderten „Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken“, stand „in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.“ Die Erfahrungen sind durch das Geschehen, in dem der Mensch gestanden, gründlicher als je „Lügen gestraft worden“. „Eine ganz neue Armseligkeit ist mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen. Und von dieser Armseligkeit ist der beklemmende Ideenreichtum, der mit der Wiederbelebung von Astrologie und Yogaweisheit, Christian Science und Chiromantie, Vegetarianismus und Gnosis, Scholastik und Spiritismus unter – oder vielmehr über – die Leute kam, die Kehrseite. Denn nicht echte Wiederbelebung findet hier statt, sondern eine Galvanisierung.“⁶⁸ Indem Benjamin klar sieht, dass die Erfahrungsarmut und der chaotische Ideenreichtum als Antwort auf sie nicht jüngsten Datums sei, kommt er zu der Erkenntnis einer anderen, wahren, sich entfaltenden Antwort auf sie: „Wohin es führt, wenn sie [Erfahrung] geheuchelt oder erschlichen wird, das hat das grauenhafte Mischmasch der Stile und der Weltanschauungen im vorigen Jahrhundert uns zu deutlich gemacht, als daß wir unsere Armut zu bekennen nicht für ehrenwert halten müßten. Ja, gestehen wir es ein: Diese Erfahrungsarmut ist Armut nicht nur an privaten, sondern an *Menschheitserfahrungen* überhaupt. Und damit eine Art von neuem Barbarentum. / Barbarentum? In der Tat. Wir sagen es, um einen neuen, positiven Begriff des Barbarentums einzuführen. Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, *von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren*“.⁶⁹ Einerseits galvanisierter Ideenreichtum, der Erfahrung heuchelt und erschleicht, indem allerlei metaphysisch Gesätzigtes, das auf fremder Erfahrung beruht, oberflächlich übernommen wird, andererseits Konstruieren „aus Wenigem heraus“, mit dem Anspruch, „von Neuem anzufangen“. Das sind die zwei radikal verschiedenen Antworten auf die „Erfahrungsarmut“.

Von hier aus gesehen kann sich Rilkes Werk als eines darstellen, das sich von beiden dieser Antworten tragen lässt. Auch dies kann erklären, wie es möglich ist, dass die Dichtung Rilkes aus verschiedenen Werkphasen, auf diese oder jene Weise, nach wie vor auch als Anleitung des in alle Geheimnisse des Lebens eingeweihten Meisters gelesen wird, gleichzeitig aber auch als eine besonders kühn und einfallsreich experimentierende moderne Literatur

⁶⁸ *Erfahrung und Armut*, in: Benjamin, GS II/1, 214.

⁶⁹ Ebd. 215. (Hervorhebungen von Cs. Sz.)

immer neue Auslegungen hervorruft. Diese Art Zweiheit in der Rezeptionsgeschichte von Rilkes Dichtung betrifft auch die *Sonette an Orpheus*, ja vielleicht besonders sie. – Die beiden von Benjamin skizzierten Antworten auf Erfahrungsarmut aber können sich miteinander nicht vertragen: Es ist nicht möglich, dass die Armut an Erfahrung als Ausgangspunkt des Von-Neuem-Anfangens genommen und gleichzeitig verdeckt wird, indem ein „Ideenreichtum“ durch „Wiederbelebung“ von verschiedenen Lehren „geheuchelt“ wird.

Die Erfahrungsarmut, die das Sonett I,13 voraussetzt – kann sie doch von einer Verarmung der sinnlichen Wahrnehmung nicht unabhängig sein –, ist also der wahre historische Index der Geschmackswahrnehmung als thematischer Kern des Sonetts. Von der Frage nach der Erfahrungsarmut ausgehend lässt sich wohl auch der zweifellos vorhandene Kontext von „Lebensreform“ in den *Sonetten* anders begreifen. So zeigt sich eine besonders epochenspezifische Bestrebung in der Thematisierung der Geschmackswahrnehmung, die aber kühn genug in ihrem Verhältnis zur Rede und Sprache begriffen wird, wobei es an der dichterischen Rede zu liegen scheint, beides, sinnliche Wahrnehmung und Sprache von ihrem *defizienten* Zustand zu befreien.

Die hier anhand von Benjamin begriffene Problematik der Dichtung Rilkes – eigentlich die Frage nach deren Modernität –, welche sich auch in der skizzierten Zweiheit zeigt, wird in der Rilke-Forschung im Allgemeinen von anderen Fragestellungen aus begriffen. – Ohne versuchen zu können, die Literatur darüber zumindest teilweise zu überblicken, sei hier nur Manfred Engel kurz referiert, der im entsprechenden Kapitel des *Rilke-Handbuchs* feststellt: Die „Verbindung von ästhetischer Moderne und soziologischem Anti-Modernismus ist prägend für Rilkes gesamtes reifes Werk“. Bei dieser prekären Verbindung bemüht sich Rilke wie andere „Dichter und Künstler der ästhetischen Moderne (ebenso wie die Philosophen, an denen sie sich orientierten)“ „um eine *regressionsfreie* Kritik der Folgekosten gesellschaftlicher Modernisierung.“⁷⁰

Durch den Hinweis auf Benjamins „Erfahrungsarmut“ wird versucht, an die Frage nach dem Verhältnis von Modernität und Anti-Modernismus bei Rilke anders heranzukommen. Den Ursprung der Erfahrungsarmut erfasst Benjamin philosophisch im frühen Entwurf *Über das Programm der kommenden Philosophie*, in dem die Kritik des kantischen Erfahrungsbegriffs zentral ist. Es handelt sich um „die Vorstellung von der nackten primitiven und selbstverständlichen Erfahrung die Kant als Menschen der irgendwie den Horizont seines Zeitalters geteilt hat die einzig gegebene ja die einzig mögliche schien. Diese Erfahrung jedoch war [...] eine singuläre zeitlich beschränkte und über diese Form hinaus die sie in gewisser Weise mit jeder Erfahrung teilt, war diese Erfahrung, die man auch im prägnanten Sinne *Weltanschauung* nennen könnte, die der Aufklärung. Sie unterschied sich in

⁷⁰ *Rilke-Handbuch* 508f. Sandra Pott sieht diese Frage letzten Endes auf ähnliche Weise. Sie knüpft sich an Judith Ryans These über Rilkes „restaurativen Modernismus“ an, will sie aber „erheblich erweitern“, indem für sie „gerade die *Sonette* zeigen, wie sich mit antimodernistischem Affekt modern dichten und wie sich die Form des Sonetts zu diesem Zweck nutzen lässt“ Pott: *Poetiken*, 371.

den hier wesentlichsten Zügen aber nicht allzu sehr von der der übrigen Jahrhunderte der Neuzeit. Diese war eine der niedrigst stehenden Erfahrungen oder Anschauungen von der Welt. Daß Kant sein ungeheures Werk gerade unter der Konstellation der Aufklärung in Angriff nehmen konnte besagt, daß dieses an einer gleichsam auf den Nullpunkt, auf das Minimum von Bedeutung reduzierten Erfahrung vorgenommen wurde.“ Das kantische System hat „aus der bis zum Genialen gesteigerten Nachforschung nach Gewißheit und Rechtfertigung der Erkenntnis diejenige Tiefe geschöpft und entwickelt [...], die es einer noch kommenden neuen und höhern Art der Erfahrung wird adäquat erscheinen lassen.“ (159f.) „Die Erfahrung des Kantischen Zeitalters bedurfte keiner Metaphysik; zu Kants Zeit war es historisch das einzig Mögliche ihre Ansprüche zu vernichten, denn der Anspruch seiner Mitgenossen auf sie war Schwäche oder Heuchelei. Es handelt sich darum Prolegomena einer künftigen Metaphysik auf Grund der Kantischen Typik zu gewinnen und dabei diese künftige Metaphysik, diese höhere Erfahrung ins Auge zu fassen.“⁷¹ Die Erfahrung der Aufklärung und der Neuzeit ist also eine „gleichsam auf den Nullpunkt, auf das Minimum von Bedeutung reduzierte Erfahrung“⁷² und es kommt auf eine „höhere Art der Erfahrung“ an, die selber die künftige Metaphysik darstellt.

Was das Denken des jungen Benjamin sich auf solche Weise als Aufgabe setzt, steht also dem Werk Rilkes überraschend nah, sofern die Bemühung, eine tiefere Erfahrung als die der Neuzeit, deren Armut der Dichter deutlich erkennt, zu erreichen, ein Hauptmotiv in ihm darstellt. Ohne Zweifel versuchen die *Sonette* eine Erfahrung zu konzipieren, die über die metaphysisch

⁷¹ *Über das Programm der kommenden Philosophie*, in: Benjamin: GS II/1, 158ff.

⁷² Um das zu veranschaulichen, können einige genaue Sätze aus Kants *Anthropologie* zitiert werden, Sätze über die äußeren Sinne und den Geschmack, die in der Tat eine Erfahrung anzeigen, die dem Erfahrungsbegriff entspricht, der dann wissenschaftlichen Arbeiten über die Physiologie des Geschmackssinns aus dem 19. und 20. Jahrhundert zugrundeliegen muss. „Man kann die Empfindungen der äußern Sinne in die des mechanischen und des chemischen Einflusses einteilen. Zu den mechanisch einfließenden gehören die drei obersten, zu denen von chemischem Einfluß die zwei niedern Sinne. Jene sind Sinne der Wahrnehmung (oberflächlich), diese des Genusses (innigste Einnehmung).“ „Die Sinne des Geschmacks und des Geruchs sind beide mehr subjektiv als objektiv; der ersteren der Berührung des Organs der *Zunge*, des *Schlundes* und der *Gaumen* durch den äußeren Gegenstand, der zweite durch Einziehung der mit der Luft vermischten fremden Ausdünstungen, wobei der Körper, der sie ausströmt, selbst vom Organ entfernt sein kann. [...] Man kann sagen, daß beide durch Salze (fixe und flüchtige), deren die eine durch die Flüssigkeit im Munde, die andere durch die Luft aufgelöst sein müssen, affiziert werden, welche in das Organ eindringen müssen, um diesem ihre spezifische Empfindung zukommen zu lassen.“ (Kant: *Anthropologie*, 47f.)

Andere Stellen der *Anthropologie* gehen aber über den Erfahrungssinn solcher Beschreibungen hinaus. Eine der diesbezüglich wichtigsten betrifft den Zusammenhang zwischen Schmecken und Sprechen: „Es ist keine Lage, wo Sinnlichkeit und Verstand in einem Genusse vereinigt so lange fortgesetzt, und so oft mit Wohlgefallen wiederholt werden können, – als eine gute Mahlzeit in guter Gesellschaft. Die erstere wird aber hierbei nur als Vehikel der Unterhaltung der letzteren angesehen.“ (157) Das Essen und Schmecken „in guter Gesellschaft“ nur als Vehikel – „hierbei“. Kants Formulierung schließt aber nicht aus, es auch anders anzusehen. So lädt er uns wie ein geschickter „Wirt“ (ebd.) ein, darüber nachzudenken.

gewichtslose Erfahrung der Neuzeit weit hinaus liegt. Dabei drohen sie auch zu einer vormodernen Episteme zu regredieren; davor werden sie aber durch Charakter und Qualität der sprachlichen Reflexion in dieser Dichtung bewahrt.

Esoterik und sprachliches Experiment

Es liegt auf der Hand, das Sonett I,13 zunächst von der Erfahrungsarmut aus ins Auge zu fassen, weil es selbst im letzten Vers über Erfahrung spricht, wodurch die Frage nach der Geschmackswahrnehmung verallgemeinert wird, und weil die Geschmacksempfindung – die offenbar in einem tieferen Sinn Erfahrung sein soll: ist sie doch auch Föhlung, die sich ebenso auf Seelisches, Geistiges wie Sinnliches beziehen kann⁷³ – rätselhaft „doppeldeutig“, d. h. doppelt bezüglich, gleichzeitig „sonnig“ und „erdig“ genannt wird, womit es sich – wie es alle Kommentare einstimmig verstehen – aufs Bild in der ersten Strophe zurückbezieht, wo es heißt: „Alles dieses spricht / Tod und Leben in den Mund“; dies aber soll bedeuten (wie es im Kontext der *Sonette* und der Selbstdeutungen Rilkes interpretiert wird), dass die Geschmackswahrnehmung gleichzeitig eine Erfahrung des „Doppelbereichs“⁷⁴ von Lebenden und Toten sei, eine Art Kommunikation mit den Toten. So gesehen artikuliert das Gedicht eine zweifelhafte esoterische Lehre, eine Art Spiritismus. Einer solchen Deutung widersprechend entfaltet sich das Gedicht in einer ganz anderen Richtung, indem es einerseits in genauen Sätzen über das Schmecken spricht, andererseits der zunächst dunkle Satz vom „Sprechen“ der Früchte weitergeführt und die Frage nach der Sprache auf komplexe Weise reflektiert wird. – Also erscheint eine etwas verwirrende Zweiheit auch in diesem Gedicht Rilkes: einerseits scheint eine Kritik der Moderne (die sich hier von der vorauszusetzenden Armut der Erfahrung her meldet) doch mit regressiven Bewegungen (Spiritismus, dunkle Esoterik) einherzugehen, andererseits aber ist auch für dieses Sonett eine offene Experimentierfreude charakteristisch. In der letzten liegt der elementare Wunsch nach etwas ganz Neuem, einem Ursprung; gerade dieser Wunsch scheint es aber auch in obsoletere oder suspektere Vorstellungen zu verwickeln.

Es geht also um eine besondere Zweiheit. Einerseits kann das Gedicht als eines gelesen werden, in dem eine esoterische Lehre vermittelt wird und das also die Szene einer Einweihung darstellt: Das lyrische Ich als Mystagog redet die Einzuweihenden an und ruft sie zur Folge auf; so mündet das Gedicht mit den Ausrufe-Reihen in den letzten Versen in die sprachliche Äußerung des entsprechenden Trancezustands. Andererseits kann es so gelesen werden, dass es die Frage nach Erfahrung und Sprache in dramatisierter Form vorträgt; so ist es ein sprachliches Experiment, das sich jener Frage widmet; und

⁷³ *Das deutsche Wörterbuch*, Bd. 4, Sp. 423.

⁷⁴ Mit dem Wort des Sonetts I,9; siehe besonders auch das Sonett I,14 als unmittelbaren Kontext.

die letzten Verse erwägen Worte in einer emphatisch konstruierten parataktischen Struktur.

Je weniger man sich auf das Gedicht als sprachliches Experiment einlässt, umso mehr wird es als Rede eines Meisters gedeutet und tendiert die Lektüre zur Paraphrase einer angenommenen Lehre des Gedichts.

Erfüllung des dichterischen Programms?

Das Sonett I,13 kann ein oft zitiertes der *Sonette an Orpheus* sein, weil es einen ungestört heiteren Grundton hat und weil es auch unabhängig vom Ganzen des Zyklus ohne Weiteres lesbar ist. Dabei wird es aber durch das Sprechen der Früchte („Tod und Leben in den Mund“) und die Thematisierung von Sagen und Nennen in den orphischen Motivkreis des Zyklus versetzt und von schwerwiegenden, über den Grundton hinausweisenden, nicht unbedingt als orphisch zu fassenden Sprachreflexionen durchsetzt.

Das Sonett hat den Geschmack zum Vorwurf. Es ist eine Lobpreisung des Schmeckens, der sinnliche Erfahrung. Es ist leicht, auch ohne den Kontext der *Sonette*, zu erkennen, was das Spezifische an dieser Lobpreisung – und damit eine bestimmende esoterische Lehre des Zyklus – ist: sie sagt die Einheit des „Doppelbereichs“ von Tod und Leben aus und zugleich scheint sie zu sagen, dass sie sie aussagen kann, weil sie in der sinnlichen Erfahrung des Geschmacks unmittelbar zu erkennen sei. Das Rühmen kann gleichzeitig als Aufruf zu einer Reform des Lebens begriffen werden, die darin besteht, in der elementarsten sinnlichen Wahrnehmung, z. B. im Schmecken einer Frucht, das einige Ganze des Seins zu erfahren – und d. h.: über die auf das Minimum von Bedeutung reduzierte „Erfahrung“ der Neuzeit hinauszugehen. Das Sonett entwirft die Möglichkeit solcher Wandlung, es ruft auf, sie zu begreifen, und zugleich versichert es sie uns Angeredeten, indem das lyrische Ich sich als eines darstellt, das diese Möglichkeit verwirklicht, und dem entspricht die gelingende Artikulation der unerhörten Erfahrung. So feiert das in den letzten Versen frohlockende Gedicht das Leben, das sich von der Fülle der Geschmackswahrnehmung als wahren Erfahrung her verwandelt, und zugleich sein eigenes Glücken. Orphische Dichtung, die die Wandlung in der vollen Erfahrung thematisiert, erfordert und exemplarisch vollzieht. – Es ist vollkommen, indem es das „Hiesige“ als das rühmen kann, was mit seiner anderen unsichtbaren Hälfte einig ist. So ist es eine Erfüllung des dichterischen Programms Rilkes: gelingendes Rühmen – und gleichzeitig ein Frohlocken sowohl über dieses Gelingen als auch die gelingende Wandlung der Erfahrung, die das Programm bestätigt.

Wohl deshalb wird das Sonett verhältnismäßig oft zitiert. Es ist attraktiv, indem in ihm ein dichterisches Programm und damit auch eine dichterisch lebensreformerische Bestrebung glücklich verwirklicht wird. Und die Dichtung vermag dies, indem sie hier, so scheint es, sogar jene Einheit des „Doppelbereichs“ von Tod und Leben erschließt, die für das moderne Bewusstsein

endgültig verloren gegangen zu sein schien; sie vermag es also auf eine unverhoffte Weise. – Eine solche Interpretation des Gedichts kann von ihrem eigenen Glücken leicht überzeugen, und so verlängert sie dessen frohe Botschaft über das große einheitliche Ganze; sie kann mit sich zufrieden sein, sie ist ja letzten Endes eine Fortsetzung vom dichterischen Rühmen des Lebens als Ganzen in der Geschmackswahrnehmung.

Dieses Sonett scheint eine leichte Bravour zu sein, so kann es aber fast unscheinbar schwerwiegende Fragen anschneiden. Es kann, indem es sich als heitere, vollkommen beherrschte Lösung der in ihm gesetzten Aufgabe („Wagt zu sagen...“) darstellt, die aus ihm auftauchenden Fragen leicht vergessen machen. So kann es vorkommen, dass weder der überraschende Aufruf „Wagt“ in der Mitte des Gedichts⁷⁵ – der hier schließlich zu lesen bleibt –, noch die nicht weniger zentrale, entscheidende Frage nach dem Verhältnis zwischen Sprache und sinnlicher Erfahrung des Schmeckens zur Geltung kommt. Im Weiteren ist erst von dieser Frage aus an das Gedicht erneut heranzukommen.

Schmecken und Sprechen – das Wagnis des Sonetts

Es ist eine mögliche Auslegung der Geschichte des Menschen, der zufolge sinnliche Wahrnehmung und Sprache, Zunge als Organ des Schmeckens und Zunge als Sprachorgan in einem unversöhnlichen Konkurrenzverhältnis zueinander stehen. Die Sprache, die Zunge als *logos* unterdrückt die sinnliche Wahrnehmung, diese verträgt sich nicht mit der Ordnung des *logos*. Für den *logos* bleibt das Schmecken eine Sphäre des Konfusen.⁷⁶ – Im poetisch hochkomplexen experimentellen Sonett Rilkes scheinen sich aber Sprache und Schmecken miteinander zu vertragen und zu versöhnen. Es fordert zu einer Verwirklichung der Einheit von Sprache und sinnlicher Wahrnehmung auf, also setzt es eine Spaltung zwischen den beiden voraus. Das Wagnis des Sonetts besteht auf den ersten Blick darin, dass es diesen Anspruch von unerhörter Tragweite, der gleichsam vom Ursprung, von der Menschwerdung des

⁷⁵ Keine der mir bekannten Interpretationen des Gedichtes hat sich auf dieses auch formal ausgezeichnete Moment des Gedichtes eingelassen, das auch eine Art Bruch im Tonfall mit sich bringt. Das ist an sich schon merkwürdig, aber noch mehr, wenn man bedenkt, dass das Wagnis eines der bestimmenden Motive der späten Lyrik Rilkes ist.

⁷⁶ Siehe dazu die betreffenden Kapitel in Michel Serres: *Die fünf Sinne*. Zwei seiner Formulierungen über dieses Konkurrenzverhältnisses lauten: „Der Geschmack schläft in der Narkose der Worte. [...] Der Geschmack, unterdrückt, weil der Sprache räumlich zu nah, ihr zu ähnlich und mit ihr konkurrierend, findet nur selten zu sprachlichem Ausdruck, und wenn doch, so in einer Sprache, die lachen macht, über die der Mund lacht, als ließe die Sprache ihn nicht zu Wort kommen. Ein Mund vertreibt den anderen, der des Redens schließt den des Schmeckens aus, vertreibt ihn aus dem Diskurs.“ (206) „Die herrschende Zunge praktiziert die Analyse. [...] Die beiden anderen Zungen wagen nicht zu sagen, daß sie die Konfusion praktizieren. In der Sprache der ersten bedeutet das Mißerfolg. Und wie der Erfolg den Mißerfolg vertreibt, so hat der erste Mund die beiden anderen vertrieben.“ (216) – Vgl. dazu die in der ersten Fußnote zitierten, von Erika Mitterer aufgezeichneten Szenen mit Rilke.

Menschen her aufbricht,⁷⁷ nicht nur an die in ihm Angeredeten, sondern vor allem an sich selbst stellt; und es scheint diesem Anspruch auch zu entsprechen, indem sich in ihm Sprache und Schmecken in einer Einheit miteinander versöhnt zeigen können. Ob eine solche Versöhnung in der Tat gelingt, hat also einen (mit dem letzten Wort des Gedichts) „riesigen“ Einsatz. Denn es verspricht nicht weniger, als dass es uns zur Aufhebung einer metaphysischen Spaltung im Menschen zu verhelfen vermag: dass es also möglich ist, *logos* und *physis*, Geist und Materie, Sprache und Außersprachliches, Tod und Leben als einheitliches Ganzes zu erfahren, da dieses Erfahren in ihm suggeriert oder sogar vollzogen wird. Wie kann das gelingen?

Einerseits inszeniert das Gedicht ein solches Gelingen, indem es Sprechen und Schmecken gleichsam übereinander gleiten lässt. Durch die Aufzählung von Früchten am Anfang, die unter anderem an die Offenheit einer alltäglichen Sprechsituation erinnert, und vor allem durch die Anrede einer virtuellen Gemeinschaft („Lest“, „euch“, Wagt“) stellt es sich als aktuellen Vollzug im dialogischen Rahmen dar. So suggeriert es, dass die verstreuten („...“, „...“), grammatisch vielfältigen Sätze als eine narrative Sequenz zusammenzulesen sind: als würde das Gedicht die Szene eines aktuell sich entfaltenden, gemeinschaftlichen Schmeckens, einer Kostprobe, erzählen (bei diesem symbolischen Abendmahl sitzt das lyrische Ich in der Mitte). Das ist aber unmöglich, da der Mensch entweder schmeckt oder spricht. Aber von Anfang an weisen Auslassungen („...“, „...“) und Sprünge in der Rede die Leser an, sie als eine zu lesen, die sich von Satz zu Satz durch Momente des Schmeckens unterbrochen entfaltet. Schmecken fällt dem Wort gleichsam ins Wort. Oder es geht um die besondere Fiktion eines Redens, das das lyrische Ich absolut gleichzeitig mit der Verkostung vollzieht. So oder so aufgefasst, impliziert die Komposition eine Gleichzeitigkeit von Sprechen und Schmecken.

Andererseits spricht das Gedicht von zwei verschiedenen Fällen des Schmeckens – von dem des Kindes bzw. des lyrischen Ich und der an der Szene Teilnehmenden –, aber es erklärt im Vorhinein, dass „Alles dieses“, was zu schmecken ist, selbst „spricht“. Vor allem diese Wendung vom Sprechen *des* zu Schmeckenden („Alles dieses“) garantiert den vollkommenen Einklang von Sein (Tod *und* Leben, Früchte) und Sprache. So wird im Gedicht die Sprachlichkeit des Seins im Ganzen und das einheitliche Ganz-Sein der Sprache gleichzeitig gesetzt. Wie nämlich die Seienden (beispielsweise die Früchte) sprechen, d. h. sich – ihr sprachliches Wesen, d. h. reine Mitteilbarkeit – in ihrer Materialität uns mitteilen (der Satz vom Lesen „vom Angesicht“ des erschmeckenden Kindes kann in diesem Sinn gedeutet werden), so schickt sich auch die menschliche Sprache in die Bewegung der unendlichen Mitteilbarkeit des Seienden im Ganzen –: und so kann sie diese Bewegung in jedem

⁷⁷ Auch Serres erinnert an diesen etymologisch garantierten Zusammenhang: „Es wird ein wenig zu schnell vergessen, daß *homo sapiens* zunächst den bezeichnet, der *sapor*, Geschmack, hat, der ihn schätzt und sucht, dem der Geschmackssinn wichtig ist, das schmeckende Tier, und erst dann den, der durch Urteilskraft, Verstand oder Weisheit zum Menschen geworden ist, den sprechenden Menschen.“ (Serres: *Die fünf Sinne*, 207.)

Moment (z. B. des Schmeckens) freisetzen, in jedem Augenblick aktualisieren (wie sie es in den Terzetten des Sonetts vollziehen soll).⁷⁸ Einer solchen Deutung zufolge ist das Mienenspiel des (noch nicht sprechenden) Kindes ebenso universell lesbar und verständlich wie ein im Wagnis erneuertes Sagen von der Geschmackswahrnehmung der Sprechenden. Zwischen der Mitteilung des „Angesichts“ des erschmeckenden Kindes und der der Geschmackswahrnehmung des sprechenden Menschen gibt es keinen wesentlichen Unterschied, beide gehören in dieselbe Bewegung der Mitteilbarkeit des Seins. Jede singuläre Erfahrung des Schmeckens, jeder Teil im Ganzen des Seins gehört in die Mittel- und Mitteilbarkeit des einheitlichen Ganzen, deshalb lässt er sich sagen. Das Sagen würde also nichts anderes heißen als sich in diese Bewegung der universellen Mitteilbarkeit des Ganzen zu schicken. – In einer solchen Deutung des Sonetts wird aber das Moment des „Wagens“ gewichtslos. So hätte das Zureden „Wagt zu sagen“ auch ohne „Wagen“ den vollen Sinn: Sagt, denn es lässt sich sagen; ich sage und zeige es euch.

Aber in der Mitte des Gedichts steht das Wort „Wagt“ und spielt wie die Zunge einer Waage. Dabei geht es um nicht weniger als das Gleichgewicht von Sein (als Sprache) und menschlicher Sprache, die Frage nach der Einheit von beiden. Deshalb sind die Teile und das Ganze des Gedichts immer wieder abzuwägen.

Früchte, Worte – die Figur der Reihung

Voller Apfel, Birne und Banane, / Stachelbeere ...

Die für Rilkes Dichtung charakteristische virtuos beherrschte Vielfalt an rhetorischen und poetischen Mitteln erreicht in den *Sonetten an Orpheus* eine neue Stufe und Weise des Umgangs mit ihnen, die sich auch in diesem Sonett von Anfang an zeigt. Um den Grad und Charakter dieser sprachlichen, rhetorischen Komplexität des Gedichts besser zu ermessen, schauen wir uns zunächst dessen Anfang genauer an. – Wird das Gedicht als eines gedeutet, das die sinnliche Erfahrung des Schmeckens rühmt und feiert, so wird die eröffnende Reihung eindeutig als evokatives Nennen verstanden. In ihr wird das Hinweisen auf die genannten Früchte vollzogen. Ihre Aufzählung wäre an sich eine schwelgerische Suggestion sinnlichen Reichtums. Das Gedicht besteht aber aus Worten, nicht aus Früchten. In der Reihung erscheint nicht nur ein Zeigen auf sinnlich Konkretes, sondern auch sprachliche Abstraktion. Die Reihung richtet sich nach dem Begriff „Frucht“, so zeigen die Worte in ihr nicht nur auf einzelne Früchte, sondern diese sind zugleich Beispiele für „Frucht“.⁷⁹ Die Reihung als solche ist kontingent und ließe sich endlos weiterführen.

⁷⁸ Vgl. zu dieser Auffassung von Sprachen, die in diesem Sonett nicht direkt zum Ausdruck, aber zum Tragen kommt, Walter Benjamin Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*.

⁷⁹ Diese Zweifelhaftheit und die Unentscheidbarkeit, wie diese Reihung zu lesen ist, hat, soweit ich sehen kann, bisher nur Ammelburger bemerkt und gedeutet. (Ammelburger: *Bejahungen*, 69-71.)

Die abbrechende Reihung ist nach sprachlichen Merkmalen geordnet: in ihr wird die alphabetische Ordnung (Apfel, Birne...) ebenso angedeutet wie phonetische Muster (*Birne, Banane, -beere* oder die Wiederholung der Folge *a-e* in *Apfel, Banane, Stachel*). – Indem also am Anfang des Gedichts unentscheidbar ist, ob die Reihung als Hinzeigen auf sinnlich gegenwärtige Früchte oder als Reihe von bloßen Beispielen, die einem von zufälligen sprachlichen Mustern eingegeben werden, zu lesen ist, wird der Leser fast unscheinbar in ein Grundproblem im Gedicht, die Frage nach dem Verhältnis zwischen sinnlicher Erfahrung und Sprache eingeführt.

Zeigen die gereihten Worte auf Früchte oder auf sich als Worte? In der Reihung zeigt sich an jedem Punkt, dass sie sprachlich geordnet ist. Das erste ist ein an dieser Stelle seltsames Beiwort („Voller“), das „und“ in der Mitte der Reihe bricht und gliedert diese leicht und etwas überraschend, am Ende der Reihung steht das Wort „Stachelbeere“, das nicht nur als Kompositum in der Reihe heraussticht. (Ihre Stacheln, Dornen, mahnen an die Gefahr, sie unmittelbar zu genießen.) Durch den Zeilensprung wie den Auslassungspunkt nach ihm wird das Wort „Stachelbeere“ (das Zusammengesetzte des Worts wie des Bezeichneten) hervorgehoben. In der Redensart „Stachelbeeren austheilen“ für „verletzende oder höhnische worte“⁸⁰ erscheinen die Stachelbeeren als Metapher für Worte, die ausgeteilt werden. (Es gibt im Deutschen mit jeder der aufgereihten Früchte Redensarten, in denen sie im figurativen Sinn vorkommen, z. B. eben als Metapher für Sprachliches.)

Am Syntagma „Voller Apfel“ ist einerseits, so scheint es, nichts Besonderes, andererseits kann man das Wort „Voller“ leicht als programmatisches Signal lesen – wie es manche Interpreten lesen –, sofern es im Gedicht um *Fülle* und *Vollständigkeit* der sinnlichen Erfahrung geht, welche über sich hinaus auf eine größere, alles übergreifende „Vollzähligkeit“⁸¹ hindeuten soll. Die „Lehre“ des späten Rilke wäre auch in diesem Sonett – wenn man es von den zahlreichen als Selbstdeutung lesbaren Bemerkungen des „vollen Rilke“ her verstehen will –, dass die sinnliche Erfahrung, anstatt unzuverlässig und sprachlich unerreichbar zu sein, in der Dichtung als die Möglichkeit der Erfahrung einer metaphysischen Vollständigkeit erschlossen wird. – Der Ausdruck „Voller Apfel“ ist kein gewöhnlicher; er kann z. B. auch ein Zitat sein, aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra*.⁸² Als Zitat weist aber schon dieses erste Syntagma auf sich, seine eigene Sprachlichkeit, statt auf einen Apfel, hin. Und wenn im Gedicht die Möglichkeit, die Reihung als Zeigen auf Früchte zu verstehen, nicht

⁸⁰ „die redensart stachelbeeren (oder spitzen) austheilen, verletzende oder höhnische worte [...] dafür einem stachelbeeren zu verschlucken geben“ *Das deutsche Wörterbuch*, Bd. 17, Sp. 390.

⁸¹ Eine der bekanntesten Formulierungen, in der Rilke seine Vorstellung vom „Vollen“ ausführt, lautet: „wie der Mond, so hat gewiss das Leben eine uns dauernd abgewendete Seite, die nicht sein Gegenteil ist, sondern seine Ergänzung zur Vollkommenheit, zur Vollzähligkeit, zu der wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des Seins.“ Im Brief an Gräfin Margot Sizzo-Noris-Crouy am Dreikönigstag 1923. (Rilke: *Briefe in zwei Bänden*, II, 381.)

⁸² Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, 235. Dasselbe Kapitel *Von den drei Bösen* spricht gleich im ersten Satz von Waage und dann von „Welt-Wägen“; in ihm wird sogar der Neologismus „Wäger“ gebildet. Im Sonett II,24 wird von Rilke der Neologismus „Wager“ gebildet.

nur suggeriert, sondern zugleich von Anfang an verfremdet wird und somit die Worte der Reihung auf sich als Worte aufmerksam machen, so können sie als geordnete Reihe von Pflanzennamen auch ihre lateinischen Namen aufrufen; die willkürliche Reihe lautet: *Malus, Pyrus, Musa, Ribes uva-crispa (grossularia)*... Zufälligerweise kann diese Reihe wie eine magische Formel lauten.⁸³ – Das alles kann genügend deutlich machen, wie die einfache Reihung, die zunächst ein Zeigen des lyrischen Ich auf Früchte darzustellen scheint, sprachlich und kulturell bestimmt ist. Kommentare zum Gedicht weisen darauf hin, dass die im ersten Vers genannten Früchte an Stillleben von Paula Modersohn-Becker erinnern, die auch in Rilkes *Requiem für eine Freundin* beschworen werden. (Dabei wurden aber die poetischen Bezüge und Folgen von diesem auch biographisch begründeten kulturellen Hinweis weniger beachtet; dass nämlich eine solche Anspielung im Gedicht den evokativen Charakter der anfangenden Reihung und dadurch auch ein angenommenes mimetisches Prinzip der Darstellung bricht.) So kann auch bemerkt werden, dass die aufgezählten Früchte anders, zu anderen Zeiten reifen. Ihr Nebeneinander im Gedicht ist ein künstliches oder künstlerisches. Es stellt eine sprachlich gesetzte Gleichzeitigkeit dar und dadurch erscheint gleich in der ersten Einheit des Gedichts die Frage der Gleichzeitigkeit, die als Gleichzeitigkeit von Sprechen und Schmecken für das Gedicht grundlegend konstitutiv ist.⁸⁴

Die Reihung als solche ist die Figur der Zufälligkeit und der endlosen Zählung (*auch* das kann der Auslassungspunkt an ihrem Ende bezeichnen), sie kann aber nicht ausschließen, dass die Reihung gleichzeitig nach anderen Figuren oder sprachlichen Merkmalen geordnet ist. Und das alles schließt wiederum auch nicht aus, die gereihten Namen von Früchten als Zeigen auf sie in einer Szene begreifen zu können. – Die Reihung am Anfang des Sonetts lässt also vielfältig nach ihrer Sprachlichkeit und Einheit fragen. Bereits in der ersten einfachen Einheit des Gedichts zeigt sich seine rhetorische, poetische Komplexität als eine reflexive, die sich gleichzeitig steigern und mäßigen kann.

Zunächst bleibt zu fragen, wie sich die im Grunde zufällige und endlose Reihung zum Anspruch auf Fülle und Vollständigkeit⁸⁵ verhält, der im Gedicht gestellt wird und auch erfüllt zu werden scheint, obwohl es in einem Nebeneinander von zwei verschiedenen Reihungen endet, d. h.: paradoxerweise durch bloße Reihungen zu einem vollständigen Ganzen abgerundet wird.

⁸³ Und die frühere lateinische Benennung der Banane heißt *Musa sapientum*. Sie ist hier wiederum wegen des Zusammenhangs zwischen *sapiens* und *sapor* zu erwähnen.

⁸⁴ Rilke als Leser des *Deutschen Wörterbuchs* konnte im kurzen Artikel „Birne“ über eine schreckliche Praxis und ein besonderes Zitat von Jean Paul lesen: „man pflegte dem gefolterten eine hölzerne birne in den mund zu stecken, um das schreien zu verhindern; J. Paul sagt Hesp. 4, 142: da ihnen die eiserne birn des schwurs von der zunge und aus dem mund genommen war.“ *Das deutsche Wörterbuch* 2, 40. Das lenkt die Aufmerksamkeit auf die unmögliche Gleichzeitigkeit von Frucht und Wort im Mund und darauf, wie dramatisch die Nähe von beiden darin sein kann.

⁸⁵ Vgl. de Man: „Anthropomorphism...“, 250 und 259f.

Schmecken und Sprechen – Gleichzeitigkeiten – „Tod und Leben“ als Hendiadyoin

Alles dieses spricht / Tod und Leben in den Mund ...

So setzt sich das Gedicht notwendigerweise mit einem deiktischen Element fort, eben weil es zweideutig bleiben muss, ob „Alles dieses“ sich auf die genannten Früchte oder diese Worte selbst bezieht. – Die Früchte *sprechen* oder die Worte. Die Früchte sind Worte. Im Zeichen dieser totalisierenden Metapher beginnt also das Sonett. Da aber „Alles dieses“, Früchte sowohl als auch Worte im Mund sind, wo geschmeckt oder gesprochen wird, entfaltet sich die Metapher, indem sie zwischen Verdichtung und Auflösung oszilliert. Das Gedicht spricht davon, dass die Frucht im Mund aufbricht, fließt und zerfließt, sich aufschließt und zerteilt; „Funde“ „aus dem Fruchtfleisch befreit“ werden. Diesen Vorgang nennt der zweite Satz des Sonetts: „Alles dieses spricht / Tod und Leben in den Mund“. Während dieser Satz zunächst die konstatierende Funktion jenes Sprechens anzuzeigen scheint – worüber das Sprechen einer Frucht spricht, was es bedeutet –, zeigt das, was nach den späteren beschreibenden Versen im Mund geschieht, eine Performanz des Sprechens der Frucht an: Tod und Leben sprechen heißt Tod und Leben vollziehen, geben.⁸⁶ So stellt sich aber die Frage: Wie kann es *gleichzeitig* „Tod und Leben“ vollziehen? Entweder liest man dieses „und“ so, dass es „oder“ bedeutet, oder drückt sich im „und“ eine angenommene Einheit von Leben und Tod aus: Tod und Leben sind zusammengehörende Teile oder Seiten eines großen Ganzen. Die Wendung „Tod und Leben“ ist ein *Hendiadyoin*.⁸⁷ Tod und Leben bedeuten dasselbe Eine, das Ganze, sie sind gleichzeitig. Ihre Gleichzeitigkeit lässt sich, im performativen Sinn von „spricht Tod und Leben“, nur so denken – insbesondere weil es „Tod und Leben“, nicht „Leben und Tod“ heißt –, dass es hier letzten Endes um Verwandlung und Wiedergeburt geht. Prosaisch und konkret (Banalität und Tiefsinn liegen hier sehr nahe beieinander): was gegessen wird, verwandelt sich, das Tote wird wieder Teil eines Lebendigen, es verwandelt gleichzeitig auch den Essenden, es lässt ihn leben – es lässt ihn wieder anders am großen Ganzen teilnehmen. In der Schlusspointe des Gedichts wird sicherlich suggeriert, dass das Essen (zumindest von Früchten) eine Trance, Ekstase, Teilnahme am Kosmischen sein kann. Es ist dies aber nur – und damit überschreitet das Gedicht jede Esoterik oder Banalität –, sofern es zum *Schmecken* als Unterbrechung von Aufnahme und Einverleibung im Mund⁸⁸ kommt. Die Unterbrechung im Schmecken ist der Ursprung jeder Gleichzeitigkeit, die im

⁸⁶ Das ist eine mögliche Performanz der Rede, welche die Geschichte sowohl als auch die alltägliche Erfahrung bezeugt. – Hölderlin, der für Rilkes späte Lyrik auf eine schwer ermessbare Weise entscheidend geworden ist, spricht in seinen Anmerkungen zur Antigonä vom „tödtlichfactischen“, bzw. „tödtendfactischen Wort“ (Hölderlin: SWB II, 374.) Vgl. aber auch Celans nicht weniger oft zitiertes und gedeutetes Wort über „todbringende Rede“. (Celan: GW III, 186.)

⁸⁷ Unter den Interpreten des Gedichts begreift allein Mörrchen den Ausdruck „Tod und Leben“ als Hendiadyoin in einer flüchtigen Bemerkung, ohne dass er es als wichtige Figur des Sonetts entfaltet. (Mörrchen: *Rilkes Sonette an Orpheus*, 138.)

⁸⁸ „bei der Pforte“, wie Kant sagt. (Kant: *Anthropologie*, 49.)

Gedicht am Werk ist. In ihr entspringt die Rhetorik des Gedichts; sie ist eine Art Ur-Teilung, die Figuren einer immer schon unerreichbaren Einheit hervorbringt – nach der Metapher von Sprechen für den Geschmack, in dem ein als Hendiadyoin zu verstehendes „Tod und Leben“ gesprochen wird.

Schmecken ist weder gleich Essen (Einverleibung) noch artikuliertes Sprechen vom Geschmeckten, sondern Genießen als Teilhaftig-werden, das das Genossene und damit immer schon auch sich zerteilt. Es ist ein Zwischen, eine sonderbare (d. h. auch eigens absonderbare) Mitte im Vorgang von Teilen und Mitteilen. Die sonderbare Zwischen-Zeit des Schmeckens kommt im Gedicht zum Ausdruck, wenn das Geschehen des Schmeckens als „langsam“ und *zugleich* als mit etwas „Raschem“ einhergehend („überrascht“) dargestellt wird. Schmecken ist der Moment vor dem Hinunterschlucken (wie lange er auch immer dauert); es ist, mit Kants Worten, der Moment, wo „die Gedeihlichkeit“ der Speise „zum voraus *beurtheilt*“ wird, Moment „einer ziemlich sicheren *Vorhersagung* derselben“ (Hervorhebung von Cs. Sz.). Kant begreift es also als eine Art Sprechen und Sagen.⁸⁹

⁸⁹ „Eben dieselbe Wichtigkeit [wie der Geruchssinn] hat auch der zweite Genußsinn, nämlich der Sinn des Geschmacks, aber mit dem ihm eigenthümlichen Vorzuge, daß dieser die Geselligkeit im Genießen befördert, was der vorige nicht thut, überdem auch daß er schon bei der Pforte des Eingangs der Speisen in den Darmcanal die Gedeihlichkeit derselben *zum voraus beurtheilt*; denn diese ist mit der Annehmlichkeit in diesem Genusse, als einer *ziemlich* sicheren [in hohem Grade oder nur fast, auf jeden Fall nicht vollkommen sicheren] *Vorhersagung* der letzteren, *wohl* verbunden [gut und gesund verbunden – oder auch: wahrscheinlich verbunden?], wenn Üppigkeit und Schwelgerei den Sinn nur nicht verkünstelt hat [das wohl Verbundene der vom Geschmack zum voraus beurteilten Gedeihlichkeit und der von ihm gleichzeitig vorhergesagten Annehmlichkeit der Speisen lässt sich verderben, auflösen].“ (Kant: *Anthropologie*, 49–50. – Hervorhebungen von Cs. Sz.)

Der Geschmack spricht also: er „sagt vorher“ und „beurteilt im voraus“, d. h. er entscheidet, und seine Entscheidung ist zwingend. Es handelt sich um eine sich selbst erfüllende Vorhersage mit Unmittelbarkeit, sie führt das Urteil (Einnahme oder Ausspucken) sofort aus. Es handelt sich um eine (mehr oder weniger direkte) Entscheidung auf Leben und Tod, auch wenn diese Ebene des Verkostungsprozesses im Allgemeinen verdeckt ist. Gerade wegen der Unmittelbarkeit der Erfüllung der Vorhersage, die dabei am Werk ist, ist das Schmecken ein schwer zu begreifender Moment; scheint flüchtiger als der Geschmack der Speise selbst zu sein. Im Falle des Menschen wird der biologische Imperativ, der im Geschmackssinn wirkt, von der ebenfalls in ihm wirkenden Vorhersage und Antizipation gleichsam überschrieben, aber diese ist nicht völlig von ihm getrennt und scheint immer wieder mit ihm zusammenzufallen. Im menschlichen Geschmackssinn ist es nicht der Logos der Natur, der als Instinktwissen darüber bestimmt, was essbar ist, was als Nahrung gut ist, sondern eine andere Sprache als Vorhersage und Urteil. An die Stelle des imperativen Logos der Natur tritt die Reflexivität der schmeckenden Zunge des Menschen, ein Medium, das ihr eigenes Anderes, nämlich die sprechende Zunge zu erfassen versucht, indem sie der schmeckenden Zunge eine eigene sprachliche Handlung zuschreibt, durch die sie Zeitlichkeit hervorbringt: sie sagt vorher, urteilt im Voraus.

Das flüchtige Moment der Vorhersagung, die im Geschmack liegt, reißt einen winzigen Riss im Logos der Natur. Wenn im Schmecken, weil es etwas bereits Bekanntes schmeckt, das Moment der Vorhersagung freigesetzt wird, kann sich der winzige Riss oder Spalt, den sie geöffnet hat, ausdehnen (oder schließen und dann wird das Essen zu einem bloßen Hinuntergießen). Der Zeit-Raum des Schmeckens kann sich ausdehnen, d. h. es schafft in sich Langsamkeit als sich selbst wiederholendes Moment. Sich selbst durch wiederholtes Vorhersagen und Beurteilen unterbrechend, wird es fähig, neue Zwischen-Zeiten in sich zu öffnen. In diesem sich

*Präsens im Gedicht – Temporalität des Schmeckens –
Konkurrenz zwischen Sprache und sinnlicher Erfahrung*

Im Sonett geht es ums Begreifen dieses Moments, des sonderbaren Intervalls des Schmeckens. So ist das *Präsens* in ihm eigentümlich. Es wird oft so verstanden, dass es das gegenwärtige Geschehen einer Szene meint, in der das lyrische Ich mit den angeredeten Anderen Kostproben macht; die Szene kann dabei experimentellen Charakter oder den einer Einweihung haben. Über die Gegenwart einer solchen Szene kann aber das lyrische Ich, das an ihr beteiligt ist, gleichzeitig nicht erzählen. Die deiktischen Pronomen („dieses“, „Dies“, „Diese“) und die Aufforderungen suggerieren aber eine Szene, die sich aktuell vollzieht. Wenn es zunächst auch scheinen kann, dass das *Präsens* des Gedichts als das einer Rede, die über ein mit ihr gleichzeitig sich vollziehendes aktuelles Geschehen erzählt, zu verstehen ist, so wird dieser Schein zugleich mehrfach gebrochen. Und es muss gebrochen werden, da die Einbildungskraft hier, wie unscheinbar auch immer, etwas Unmögliches zu imaginieren hat. So besteht hier Dichtung darin, die Gegenwart und die Grammatik der Jetzt-Zeit zu spalten. Dadurch versucht sie die Präsenz der sinnlichen Erfahrung auf neue Weise zu erreichen.⁹⁰

Das *Präsens* einiger Sätze scheint statt des aktuellen eher ein generelles *Präsens* zu sein: „spricht Tod und Leben“; „Dies kommt von weit.“ In der Nähe zu diesen scheinen auch die Aufforderungen weniger als aktuelle Aufrufe denn generell und gnomisch zu sprechen: „Lest es einem Kind vom Angesicht, / wenn es sie erschmeckt“ (d. h. etwa: wenn ein Kind zum ersten Mal eine Frucht isst, ist die ursprüngliche volle Geschmackserfahrung von seinem Gesicht abzulesen); „Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt“ (d. h.: die sonst einfach mit einem Namen genannte Geschmackserfahrung zu sagen ist ein echtes Unterfangen). – Die einzige Vergangenheit ausdrückende Zeitform im Gedicht ist dies: „Wo sonst Worte waren, fließen Funde“. Einerseits kann auch dies für ein generisches *Präsens* stehen (d. h.: beim Schmecken fließen Funde im Mund, wo sonst Worte gebildet werden; und auch das alliterierende, charakteristisch Rilkesche Oxymoron „fließen Funde“ kann dazu beitragen, auch diesen Vers als gnomische Formulierung zu hören). Andererseits wenn der Satz als aktuelle Äußerung in der vorgestellten Schmeckensszene verstanden wird, kann er den Akzent auch auf dem Wort „waren“ haben, so wird aber

ausdehnenden Zeit-Moment entfaltet sich neben dem Logos der Natur die Möglichkeit eines anderen Logos, der sich auch von sich unterscheiden kann.

⁹⁰ Zu den Erwägungen über die Zeitlichkeit im Sonett vgl. auch die Gedanken de Mans in seinem Essay über literarische Moderne: „[...] literature is an entity that exists not as a single moment of self-denial, but as a plurality of moments that can, if one wishes, be represented – but this is a mere representation – as a succession of moments or a duration. In other words, literature can be represented as a movement and is, in essence, the fictional narration of this movement. After the initial moment of flight away from its own specificity, a moment of return follows that leads literature back to what it is – but we must bear in mind that terms such as »after« and »follows« do not designate actual moments in a diachrony, but are used purely as *metaphors* of duration.“ (de Man: „Literary History and Literary Modernity“, 159.)

in ihm auch sein Homonym „Waren“ hörbar. So begriffen deutet der Satz an, dass es im Schmecken, wo „Funde“ „fließen“, auf eine sinnliche und sprachliche Erfahrung ankommt, die sowohl über jede Handels- und psychologische Ökonomie von benannten und bepreisten Lebensmitteln als auch über tropologische Ökonomie der Sprache hinausgeht.

Das Präsens im Gedicht kann also eine einheitliche Gegenwart schwerlich ausdrücken. Die sonderbare Temporalität des Schmeckens wird angedeutet, indem von Satz zu Satz gebrochen wird, was Grammatik und Rhetorik des Gedichts imaginieren lässt: nämlich die Vorstellung einer aktuellen Schmeckensszene, in deren Mitte das lyrische Ich im Umkreis von ihm zuhörenden Anhängern stünde. Das Gedicht selbst spricht etwas anderes als das lyrische Ich. Dieses ist zwar ein Medium, aber nicht das einer esoterischen Lehre, sondern einer Wahrheit des Gedichts. – Dem mimetischen Zug der Darstellung im Gedicht kommt eine komplexe Reflexion der Sprachlichkeit in die Quere, wodurch es anders zu denken gibt, worum es in ihm geht: das Schmecken und das Verhältnis zwischen ihm und der Sprache.

Es ist nicht möglich, *gleichzeitig* zu schmecken und zu sprechen. Das Sonett stellt sich als sonderbare Fiktion gleichzeitiger Erzählung einer aktuell sich vollziehenden Schmeckensszene („Alles dieses“: die Früchte) *oder* als Konstruktion von Momenten einer Sprachreflexion („Alles dieses“: diese Worte) dar. Auch in Bezug auf die Aufforderung „*Wagt*“, die in der Mitte des Sonetts steht, lässt sich diese Zweiheit fassen: Mit dieser Aufforderung redet das lyrische Ich als Autorität den Angeredeten zu *oder* sie stellt eine neue Art und Stufe der Sprachreflexion dar (denn indem sie das Wagen des Sagens betrifft, muss sie auch das eigene Sagen betreffen).

Dichtung als Unterbrechung – fließende Funde und andere Sprache

Wenn es eine Konkurrenz zwischen Sprache und sinnlicher Erfahrung gibt (demgemäß, dass sich beide am selben Ort, im Mund, sich gegenseitig ausschließend ereignen), und die Sprache die sinnliche Erfahrung unterdrückt und betäubt, dann geht die Dichtung, die dieser Erkenntnis Rechnung trägt, das Unternehmen ein, sich mitten in ihrem Gesang zu unterbrechen und zu zerlegen, um der sinnlichen Erfahrung erneut Raum zu geben, sie zu befreien. – Gesang und zerrissener Körper des Orpheus wird im Gedicht gleichzeitig beschworen.

Wird euch langsam namenlos im Munde?
Wo sonst Worte waren, fließen Funde,
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.

Beim Schmecken wird das Fruchtfleisch im Mund aufgebrochen und zerrissen. Bei dessen Darstellung wird auch das Kompositum „Fruchtfleisch“ als tote Metapher aufgebrochen. Die aus dem Fruchtfleisch befreiten fließenden

„Funde“ (die weder der Bedeutung noch dem Signifikanten eindeutig entsprechen) sind im Fruchtfleisch nicht wie Kern in der Fruchtschale, nicht wie Bedeutung im Signifikanten. Das zerkaute, flüssig gewordene Fruchtfleisch verwandelt sich zum anderen seiner selbst, zu befreiten Funden. Ebenso ist das Wort nicht Träger von Bedeutung, sondern in einer fortwährenden Verwandlung, als freie Bewegung von Elementen. – Frucht-fleisch: Flucht... „(be) frei(t)“... Flüchtige, frei sich wandelnde Geschmacksmomente. „Wo sonst Worte waren, fließen Funde“ – und wo fließende Funde waren, fließen Worte wieder anders.

Was Fruchtfleisch genannt wird, hat keinen Namen, so gibt es diese Metapher dafür. Der Fragesatz, der vom Namenlos-werden spricht, hat kein Subjekt: Was „[w]ird euch langsam namenlos im Munde?“ Was entspricht im Mund dem Fruchtfleisch? Was ist das Namenlose des Mundes? Ist es die Mundhöhle, der *Mund-Innenraum*⁹¹, der sich beim Schmecken wie beim Sprechen fortwährend verändert und also zu sich verhält wie das Fruchtfleisch im Mund, wo es sich zum Namenlosen fließender Funde verwandelt? Und wie die stummen Pausen, Lücken, Unterbrechungen sich zum Sprechen verhalten, zu dem sie gehören und das sie artikulieren, indem sie dessen Flüssigkeit mitermöglichen?

„fließen Funde“: sie fließen zusammen und zerfließen, sie sind, kaum gefunden, im nächsten Augenblick bereits unauffindbar. Was der Grund des Findens ist, zerfließt. Dieses alliterierende Oxymoron verfasst ein sprachloses Geschehen (ein Fließen gleichsam vor jedem Fließen, ein richtungsloses, un-ausrichtbares Fließen), das nach dem Gedicht Grund für das Entstehen einer anderen, neuen Sprache sein soll. Wird das Oxymoron entfaltet, so ist es, als spräche es bereits auch eine andere Sprache, in sie überfließend. „Funde“ kann nämlich an dieser Stelle das lateinische *fundo* zitieren, gleichzeitig beide homonymen Verben: „den Grund zu etwas machen od. legen“ und „fließen lassen“.⁹² – „Funde“ legen hier den Grund für eine kommende andere Sprache, wobei sie als fließende den Grund zerfließen, schmelzen lassen.⁹³

⁹¹ *Mundinnenraum*: fast „Weltinnenraum“: *monde*-Innenraum.

⁹² Georges: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Band 1, Sp. 2876–2877.

⁹³ In Verbindung mit dem Fließen der „Funde“ kann Kant wiederum zitiert werden: „Man kann zuerst die Sinne der Körperempfindung in den der Vitalempfindung (*sensus vagus*) und die der Organempfindung (*sensus fixus*) [...] einteilen. [...] Die Empfindung der Wärme und Kälte, selbst die, welche durchs Gemüth erregt wird (z. B. durch schnell wachsende Hoffnung oder Furcht), gehört zum Vitalsinn. Der Schauer, der den Menschen selbst bei der Vorstellung des Erhabenen überläuft, und das Gräuseln, womit Ammenmärchen in später Abendzeit die Kinder zu Bette jagen, sind von der letzteren Art; sie durchdringen den Körper, so weit als in ihm Leben ist.“ (Kant: *Anthropologie*, 43.)

Obwohl der Geschmackssinn zu den Sinnen der Organempfindung gehört, kann die Behauptung riskiert werden, dass die Geschmacksempfindung am ehesten direkt in eine Vitalempfindung übergeht, da der Geschmack nicht nur den Weg dafür öffnet, dass das Wahrgenommene den Körper materiell „durchdringt“, sondern, wie die „Funde“ im Mund fließen, so kann die Wahrnehmung aufgrund der doppelten (schmeckenden und sprechenden) Beteiligung der Zunge leicht die Grenzen des Mundes, des *sensus fixus*, überschreiten und zum *sensus vagus* (*vagus*, d. h. „umherschweifend, -streifend“) werden: sie „durchdringt den Körper“. Mehr noch:

„Lest es [...]“: den Imperativ des Lesens lesen
– Kontinuum von Sprachen und Mitteilungen?

Lest es einem Kind vom Angesicht, / wenn es sie erschmeckt.

Einerseits kann dies eine Ermutigung sein: Lest es nur ganz getrost, denn es lässt sich vom Angesicht des Kindes ablesen, was es als Mitteilung aufnimmt, wenn es den Apfel zum ersten Mal erschmeckt. Ihr könnt die universelle Sprache des Mienenspiels lesen und also – nicht nur, aber auch demgemäß – etwas vom Angesicht eindeutig ablesen: ihr könnt sie eindeutig als Ausdruck der zwei-, d. h. hier: in ihrer Zweifaltigkeit *einfachen* Sprache von „Tod und Leben“ lesen. Demnach muss die materielle Sprache der Frucht so eindeutig „Tod und Leben“ sprechen und muss es ein einheitliches Kontinuum von Sprachen und Mitteilungen geben. Wenn uns das Gesicht des Kindes das, was ihm die Frucht in der Geschmackswahrnehmung mitteilt, unmittelbar mitteilen kann und wir das Gesicht des Kindes unmittelbar lesen können, dann soll auch der sprachliche Ausdruck der Geschmackserfahrung uns seine Bedeutung ebenso unmittelbar mitteilen, er soll von uns ebenso unmittelbar gelesen werden können. Wenn wir die Aufforderung, es vom Angesicht des Kindes zu lesen, sofort verstehen und d. h.: sie als Ermutigung, als sicheres Zureden lesen, so scheinen wir lesend zu bestätigen, dass Kontinuität und Einheit von materiellen, nonverbalen und sprachlichen Mitteilungen möglich ist und dass diese eindeutig gelesen werden können. Eine solche Lektüre dieses Satzes meldet sich zwingend, weil sie sich selbst zu bestätigen scheint. Die in solcher Lektüre angenommene Einheit wird durch das Hendiadyoin „Tod und Leben“ programmiert, denn dabei wird dieses durch zwei ausgedrückte *Eine* als das betrachtet, was vom Angesicht des Kindes zu lesen ist.

Andererseits kann man den Satz nicht nur als Zureden, sondern auch als Aufforderung im wörtlichen Sinn lesen: „Lest es“, weil ihr es noch nicht lest und noch nicht das lest, was da zu lesen ist; ihr lest es noch nicht wirklich, nicht tief genug. Die so verstandene Aufforderung ruft zu der Einsicht der Wahrheit der überraschenden Behauptung („Alles dieses spricht / Tod und Leben in den Mund“) auf; sofern sie aber eine Aufforderung ist, ist es eben nicht gesichert, dass es gelingen kann, jenes Sprechen der Frucht vom Angesicht des sie erschmeckenden Kindes zu lesen und es eindeutig zu lesen. Das Gesicht des Kindes mag als transparentes Medium betrachtet werden, was aber in ihm durchscheint, ist selber nicht unbedingt transparent und bei aller Transparenz kann es nicht als unmittelbarer Ausdruck empfangen werden. Was zu lesen „euch“ das lyrische Ich auffordert, ist lesbar und gleichzeitig vielleicht

Rilkes Gedicht spielt auch mit der Vorstellung, dass die Geschmackserfahrung, indem sie den Körper durchdringt, dessen Grenzen überschreitet, ihn ins Kosmische öffnet: „sonnig, erdig“. – Unabhängig davon, ob Rilke mit Kants *Anthropologie* und/oder dem Begriff des *sensus vagus* vertraut war, erschließt das Sonett I,13 vom Oxymoron „Funde fließen“ ausgehend eine Bewegung des Geschmackssinns, die ihn dem *sensus vagus* näherbringt – wie auch das Wort *vagus* dem „wagen“.

nicht lesbar. So fragt diese Aufforderung zum Lesen – gerade als Aufforderung – nach dem Lesen und auch nach der eigenen Lesbarkeit, und damit suspendiert es jede Vorstellung, nach der einem Imperativ, zu lesen, automatisch gehorcht werden könnte. Zu lesen ist hier zunächst dieser Imperativ, zu lesen. Er ist, mit einem anderen Wort, zu schmecken. Es geht ja um den Zusammenhang zwischen Schmecken und Lesen, um die Lesbarkeit einer Mitteilung, die durch das Schmecken entstehen kann – und zwar gerade indem das Schmecken sich mitten im Ernährungsprozess von dessen imperativem Zug, automatischem Ablauf absondert; indem das Schmecken selbst liest.

Es ist auch nur auf den ersten Blick eindeutig, was zu lesen ist: „Lest es“. „Tod und Leben“? Das Sprechen von „Tod und Leben“? Das heißt? Das zu lesende „es“ ist nicht transparent, es ist nicht eindeutig, worauf es hinweist. Hier schreibt es sich in die Mitte des Imperativs ein: „L-es-t es“. Und wenn das „es“ auf das Syntagma „Tod und Leben“ hinweist, so stellt „es“ das als zu lesende Figur, als Hendiadyoin in Frage. – Das „es“ als „-es-“ bricht hier zwischen „L-“ und „-t“ auf: L-eben und T-od; wobei das „und“ im Hendiadyoin „Tod und Leben“ das Zusammengehören von beiden ebenso teilt wie das „-es-“ den Imperativ „Lest“. Und indem das „und“ hier beinahe auch als Reimwort zu „Mund“ spricht, unterbricht es auch auf solche Weise das Syntagma als Hendiadyoin.

Dann ist es umso mehr auffallend, dass das Gedicht nicht vom Ablesen, sondern vom Lesen spricht. Zwar wäre es „vom Angesicht“ des Kindes zu lesen, doch nicht abzulesen. „Vom Angesicht“ lesen könnte hier heißen: *aus* dem Gesicht lesen. So verschwindet aber jede Eindeutigkeit des Lesens, mit der die Vorstellung des Ablesens einhergehen kann. Ablesbar vom Gesicht des Kindes ist höchstens seine Transparenz. So ist auch *aus* seinem Gesicht zu lesen. Es wird eine Transparenz des Kindergesichts und gleichzeitig das, was in ihm durchscheint, gelesen. Diese beiden werden im Gedicht, so scheint es, als wesensgleich und somit als universell lesbar gesetzt, dementsprechend, dass es im Ganzen eine universelle Deutbarkeit und also mögliche *Eindeutigkeit* suggeriert, die uns die auch sinnlich erfahrbare Einheit des Seins (von „Tod und Leben“) garantieren soll. Diese Suggestion wird aber gleichzeitig in jedem Satz, nicht zuletzt in dem Imperativsatz „Lest es ...“ gebrochen.

Wieder aus einer anderen Perspektive: Der Transparenz des Kindergesichts sollte die Unschuld des davon Lesenden entsprechen, nur so wäre es möglich, dass er davon eine eindeutige Mitteilung liest. Aber diese Leseszene steht nicht im Zeichen einer ursprünglichen Natürlichkeit. „[W]enn es sie erschmeckt“: es kann ein erstes Kosten meinen; ein Kind, das eine Frucht noch nicht kennt, nicht nennen kann und vielleicht noch nicht sprechen kann, verkostet sie. Ihm wird sie gleichsam versuchsweise gegeben, *damit* es sie erschmeckt, „wenn es sie erschmeckt“. Dies aber und die Beobachtung des Gesichts des sie verkostenden Kindes macht das Bild zu einer festen Szene. Als ob die Beobachter (die zu lesen aufgefordert werden wie derjenige, der sie zu lesen auffordert) durch das Gesicht des Kindes zu der Urszene des ersten Kostens zurückfinden sollten, zu der Szene im Garten Eden, an die die Unschuld des Kindes, dessen Gesicht noch keine Vortäuschung kennt, erinnert. So wäre versuchsweise der

erste Versuch (oder Versuchung), zu schmecken, beschworen. – Zeichnet sich durch den Satz „Lest ...“ die Szene eines Versuchs ab, die auf keinen Fall natürlich ist, so deutet das Gedicht dadurch an, dass das Schmecken des Menschen darin besteht, dass kein Instinkt mit Eindeutigkeit diktiert, was er zu essen hat. So ist sein Schmecken auch ursprünglich reflexiv.

Die Aufforderung „Lest“ und die Aufforderung „Wagt“

Die Verbindung der Aufforderung „Lest ...“ zu der Aufforderung „Wagt ...“ muss für das ganze Gedicht bestimmend sein. Die beiden Aufforderungen stehen in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander, wenn die erstere eine Kontinuität und Einheit von Mitteilungen in verschiedenen Sprachen (der nicht-menschlichen, materiellen, der nonverbalen und der verbalen) impliziert, die letztere aber zu einem Sagen auffordert, das sich nicht unbedingt in ein universelles Mitteilungskontinuum des Seins fügt, es vielmehr aufs Spiel setzen soll.

Die beiden Aufforderungen sind miteinander verbunden. Entweder sind beide rhetorische Aufforderungen und ihr figurativer Sinn ist die Erklärung der Lesbarkeit und Sagbarkeit und die dementsprechende Ermutigung von Seiten des selbstsicheren, wissenden lyrischen Ich (lest nur, denn ich sage euch: es ist lesbar; und wagt es zu sagen, mit Zuversicht, denn es ist sagbar). Oder beide sind reale Imperative, die uns vor eine Aufgabe stellen, deren Lösbarkeit nicht als selbstverständlich vorauszusetzen ist. – Wenn die Mimik des Kindes transparent und damit klar lesbar ist, dann ist auch die Aufforderung „Wagt zu sagen“ bloß eine Ermutigung. Wenn aber das Wort „Wagt zu sagen“ eine echte Aufforderung ist und daher ein Risiko beinhaltet, dann ist es auch nicht sicher, dass der Gesichtsausdruck des Kindes und in ihm all die Bedeutung klar lesbar ist, die über die direkte Wahrnehmung hinausgeht und die er ausdrücken soll, nämlich dass und wie die Früchte im Mund „Tod und Leben“ sprechen.

Wenn wir den letzten Teil des Gedichts so lesen, dass das lyrische Ich der Aufforderung „Wagt zu sagen“ beispielhaft und erfolgreich nachkommt (die es solcherweise als Ermutigung interpretieren und betonen würde), dann ist natürlich auch das Lesen vom Angesicht des Kindes unproblematisch – und dann kann auch die Lehre des Gedichts als unproblematisch gelesen werden, obwohl sie etwas zu behaupten scheint, was alles andere als unproblematisch ist: nämlich dass die sinnliche Erfahrung des Schmeckens gleichzeitig eine übersinnliche ist. Viele Leser des Gedichts (und von Rilke im Allgemeinen) schreiben seiner Rhetorik eine solche transzendente Überzeugungskraft zu, obwohl das Gedicht uns nicht versichern kann, dass in ihm eine solche Rhetorik der Überzeugung zum Zug kommt.

Wenn die Sprache des Gedichts nicht zu einer Erweiterung und Offenbarung der universellen Sprache des Seins werden kann, dann verlangt ihr widersprüchlicher Charakter eine Reflexion über die Beziehung zwischen

Geschmack und Sprache – eine Reflexion darüber, dass der mögliche metaphysische Aspekt der sinnlichen Erfahrung nur unter dem Gesichtspunkt ihrer Sprachlichkeit betrachtet werden kann.

Diese Süße, die sich erst verdichtet,
um, im Schmecken leise aufgerichtet,

klar zu werden, wach und transparent,
doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig –:

Diese Passage ist sowohl eine sprachliche Erfassung der Wahrnehmung eines bestimmten Geschmacks als auch des Geschmacks selbst, und wie sie den Geschmack des Apfels in Geschmacksmomente zerlegt, erzählt sie ebenso über das Schmecken als eine Reihe aufeinander folgender Momente („sich erst verdichtet, um ... aufgerichtet ... werden ...“). Sie ist aber nicht einfach eine fiktive Darstellung des Geschmacks, sondern sie schreibt dem Geschmack selbst Dichten zu. Denn in der Verdichtung des Geschmacks („sich verdichtet“) schwingt nicht nur das Wort „dichten“ mit, sondern in der Art und Weise, wie sich der Geschmack (des Apfels) im Akt des Schmeckens verdichtet, findet tatsächlich eine Art Dichten statt. Die Geschmackswahrnehmung gibt sich im Akt des Schmeckens Gestalt. Das bedeutet, dass der Geschmack unmittelbar eine ästhetische Erfahrung sein kann – denn, wie Kant formuliert: „im *Geschmack* (der Auswahl) aber, d. i. in der ästhetischen Urteilskraft, ist es nicht unmittelbar die *Empfindung* (das Materiale der Vorstellung des Gegenstandes), sondern wie es die freie (produktive) Einbildungskraft *durch Dichtung* zusammenpaart, d. i. die *Form*, was das Wohlgefallen an demselben hervorbringt“.

⁹⁴ Genau das tut im zuletzt zitierten Satz des Sonetts der Geschmack: in ihm selbst bringt die Einbildungskraft die Form der Empfindung, der formlosen Materie der Vorstellung, „durch Dichtung“ hervor.⁹⁵

Gleichzeitig wird diese Rilke'sche Darstellung, die sowohl den Geschmack einer Frucht als auch dessen Wahrnehmung am konkretesten darzustellen scheint (als würde sie die Wahrnehmung eines Geschmacks *unmittelbar* beschreiben), immer abstrakter⁹⁶: An ihrem Anfang gibt es zwar eine konkrete Plastizität der Verdichtung, da die Empfindung des süßen Geschmacks den

⁹⁴ Kant: *Anthropologie*, 154f. (Hervorhebungen von Kant; „durch Dichtung“: Hervorhebung von Cs. Sz.)

⁹⁵ In diesen Versen des Sonetts wird etwas begriffen, worüber die Phänomenologie des Geschmackssinns erst in den letzten Jahrzehnten nachzudenken begonnen hat, indem sie die Reflexivität des Geschmackssinns wiederentdeckt hat. Vgl. dazu Harald Lemke: „Phänomenologie des Geschmackssinns“.

⁹⁶ Vgl. dazu eine Bemerkung de Mans in seinen Ausführungen zu Baudelaire's Modernitätsauffassung: „The »moi insatiable de non-moi ...« has been moving toward a series of »themes« that reveal the impatience with which it tries to move away from its own center. These themes become less and less concrete and substantial, however, although they are being evoked with increasing realism and mimetic rigor in the description of their surfaces. The more realistic and pictorial they become, the more abstract they are, the slighter the residue of meaning that

Speichel im Mund zusammenlaufen lässt und so sich selbst intensiviert und zugleich formt, aber der „leise aufgerichtete“ Geschmack ist ein abstrakter Ausdruck, dem kaum eine eindeutige bildliche Bedeutung zugeschrieben werden kann, vielmehr kann er nur die Geradheit als geometrische Abstraktion bezeichnen, die sich im Unterschied zum Verdichtungspunkt formt. Und die Aufrichtung ist „leise“, was sowohl die Abstraktion verstärkt als auch eine gewisse figurative Bedeutung eröffnet: die „leise“ Aufrichtung als ein noch fast ohne Sprache geschehendes Aufstehen oder Erwachen („wach“), oder die Aufrichtung als Menschwerdung; also könnte sie auch das Moment bedeuten, wo der tierische Geschmackssinn zum menschlichen übergeht. – So sind die folgenden Bilder von der Klarheit und Transparenz des Geschmacks weniger synästhetisch als vielmehr abstrakt und gehen vom Punkt und der geraden Linie zur Fläche⁹⁷, die dann durch die weiteren Worte („sonnig, erdig“ und „riesig“) in den kosmischen Raum erweitert wird.

Vom Punkt zum Kosmos: die Ekstase des Geschmacksmoments als eine Art Urknall im Mund, der Geschmack als ursprüngliche Singularität, aus der Raum, Zeit und Materie gleichzeitig hervorgehen⁹⁸ – und Sprache.

Es geht ums Schmecken als das Moment, in dem die menschliche Zunge als menschliche entsteht und sich teilt – das Moment also, in dem die Zunge des Geschmacks und die der Sprache entstehen. Der Mund und die in der Mundhöhle sich bewegende Zunge öffnen sich im Schmecken in den kosmischen Raum, im Sprechen in die Zeit. – Das Gedicht entfaltet sich als Fiktion vom Ineinander der beiden, der schmeckenden und der sprechenden Zunge – und dabei bleibt fraglich, ob sie der Einheit des Seins (von „Tod und Leben“), die es beschwört, entsprechen kann.

Die Passage „Diese Süße ... hiesig“ beschreibt die entstehende Geschmackserfahrung und gleichzeitig führt sie sich als im Entstehen begriffene Sprache auf. Diese Gleichzeitigkeit – als Aufriss und Riss der Zeit – entspricht der räumlichen Identität des Mundes, die als sich vollziehende auseinandergeht: er schmeckt, er spricht. Denn so wie es hier darum geht, die ursprüngliche Geschmackserfahrung zu finden oder wiederzufinden („wie zum ersten Mal“ zu schmecken, wie ein Kind), so geht es auch und gleichzeitig darum, eine neue Sprache zu sprechen, ein noch nie gewesenes Sagen zu wagen („wie zum ersten Mal“ zu sagen, als ob es noch keine Sprache gäbe).

Wie ist diese Sprache beschaffen, die hier und jetzt entsteht, sich vollzieht, und zugleich in ihrer Klanggestalt unmittelbar zum Emblem ihrer eigenen Entstehung wird? („Diese Süße, die sich: dies-ich - Süße erst - erst verd- ...“)

would exist outside their specificity as mere language and mere *signifiant*.” (de Man: „Literary History and Literary Modernity“, 159f.)

⁹⁷ Das erinnert an Wassily Kandinskys Buch *Punkt und Linie zur Fläche*, das erst 1926 erschienen ist, aber er lehrt seit 1922 am Bauhaus zu diesem Thema.

⁹⁸ Das ist freilich nur eine sehr ungefähre Idee. Tatsache ist jedoch, dass bestimmte physikalische Begriffe in Rilkes Gedichten auftauchen, insbesondere „Schwerkraft“. – (Alexander Friedmann veröffentlichte sein Werk *Über die Krümmung des Raumes* 1922 in der *Zeitschrift für Physik*, einige Monate nach der Entstehung der *Sonette*.)

Diese Sprache bleibt im Werden begriffen, auf der Suche nach sich; sie kann widersprüchlich sein („transparent, / doppeldeutig“), sie wird parataktisch, sie fällt sich ins Wort („-: / O [...]“), sie ist wie unterwegs zu einer Einfachheit, die sie gleichzeitig spaltet.⁹⁹

Geschmack und Sprache entspringen gleichzeitig, ihr Ursprung muss ein entscheidendes Moment der Menschwerdung sein. Der Geschmack, dessen Verhältnis zur Sprache und Versprachlichung der Beweggrund des Gedichts ist, gehört gleichursprünglich zum Wesen des Menschen wie seine Sprachfähigkeit. Die Süße ist kein Geschmack unter den anderen, sondern sie ist das Sich-verdichten von diesem gleichursprünglichen Werden des Geschmacks und der Sprache als Menschwerdung.¹⁰⁰ – Die so erfahrene Süße ist die Quelle von zweierlei Flussbewegungen: Schmecken sowohl als auch Sprechen ist die Bewegung des Zurückfindens zur eigenen Quelle, die gleichzeitig die seines Anderen ist. Und so kann beides die Erfahrung des In-Wandlung-seins, des unaufhörlich sich erneuernden Menschwerdens sein.

Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.

Wie gesagt können die „harmonischen“ Interpretationen des Gedichts, die es als ein programmatisches Gedicht interpretieren, das sein eigenes Programm perfekt erfüllt, über die Frage wenig oder nichts sagen – sie versuchen es daher nicht einmal, darüber zu sprechen –, warum das Wort „Wagt“ im strukturellen Zentrum des Sonetts steht. Sie reduzieren die Aufforderung „Wagt zu sagen“ auf die Aufforderung „Sagt“, die in solchen Auslegungen also eigentlich ein Zureden meint. So wird faktisch verdrängt, dass es sich um eine Aufforderung *zum Wagnis* handelt. Im unmittelbaren Zusammenhang damit wird die Problematik der sprachlichen Reflexion des Gedichts und seiner eigenen Sprache so interpretiert, dass sich ein glattes, abgerundetes Ganzes ergibt: Denn die Betonung liegt damit auf dem (dann angeblich vom lyrischen Ich erfolgreich vollzogenen) Sagen, das als höhere, poetische Sprechweise ganz der höheren, mehr als bloß sinnlichen Erfahrung entsprechen muss. – In einer solchen Interpretation verfügt das lyrische Ich über ein esoterisches Wissen, das vom tieferen Inhalt einer reicheren Erfahrung weiß, ebenso wie über die Sprache, die es zu vermitteln vermag, das ist das „Sagen“. – Wenn in der Aufforderung „Wagt zu sagen“ die Grammatik der Aufforderung das Moment des „Wagnisses“ unterdrückt und auslöscht (so heißt es bloß: „Sagt“), dann ist das nur eine besonders konsequente Manifestation einer reduktiven Lesart: Denn dies entspricht dem, dass sie das lyrische Ich als autoritativen, sich selbst autorisierenden Lehrer versteht, dessen Sprache ebenso automatisch mächtig

⁹⁹ Siehe dazu weiter unten den Kommentar zu der Stelle „transparent, / doppeldeutig“.

¹⁰⁰ In einem der berühmtesten Liebesgedichte Rilkes, *Liebes-Lied*, ist die Metapher der Liebesvereinigung das „süße Lied“. Im Sinn dieser Figur ist sie nicht nur eine musikalische, sondern auch sprachliche Vereinigung, eine Erfahrung der Einen Sprache. Das Gedicht nennt diese Erfahrung süß. Was erfahren wird, entsteht und wird wahrnehmbar mitten in der Erfahrung als Süße.

und programmatisch ist wie die Grammatik. Auf diese Weise geht jedoch die überraschende Aufforderung „Wagt“ verloren, und mit ihr wird die zentrale und entscheidende Frage nach dem Verhältnis von Sprache und sinnlicher Erfahrung des Geschmacks abgekürzt.

Die Konstellation des Geschmacks und des Wagnisses, in deren Zeichen das Gedicht steht, die überraschend ist und damit zu ihrem langsamen Erschmecken einlädt, zitiert einen berühmten Satz: „*Sapere aude!*“ Die in der Mitte des Gedichts ertönende Aufforderung „Wagt zu sagen“ ist eine Paraphrase, Übersetzung und Interpretation des Horaz-Zitats, das bekanntlich durch Kant berühmt geworden ist. Für ihn ist die Aufklärung, und damit auch dieses Motto, ein Aufruf zur Mündigkeit, d. h. eigentlich: zur Menschwerdung des Menschen. Obwohl dieses Zitat und seine kantische Übersetzung das Wort *sapere* nicht mit dem Namen *homo sapiens* in Verbindung bringen, versäumt es Kant in seiner *Anthropologie* nicht, über die Etymologie von *sapere*, *sapientia* und ihre Verbindung mit dem Wort für „schmecken“, *sapor*, nachzudenken. – Die etymologisch motivierte Übersetzung des Horaz-Zitats heißt also: *Wagt zu schmecken!*

Im Sonett heißt es: „Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt“, und das bedeutet zunächst einmal: Wagt zu schmecken. Diese Aufforderung kann implizieren, dass sie nötig ist, weil die Fähigkeit zu schmecken sonst verloren gehen kann, verloren zu gehen droht oder verloren und zurückzugewinnen ist. Und wenn es so ist, dann ist es gerade wegen der begrifflichen Sprache so. Widerspricht sich diese Sprache in dieser Aufforderung, indem sie sich der singulären Erfahrung des Geschmacks aufdrängen will? – Auf jeden Fall geht es im Satz „Wagt zu sagen ...“ um die Forderung nach einer anderen, neuen Sprache, die die sinnliche Erfahrung nicht verarmt.

Diese Aufforderung als solche gehört einerseits in die für den späten Rilke so charakteristische Diktion und kann hier auch als poetische Reflexion gelesen werden. Andererseits aber klingt sie, wenn sie nicht im Resonanzraum der Redeweise des späten Rilke gehört wird, fast lächerlich: „Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.“ Es ist klar, dass es nicht um eine Definition von Apfel geht, sondern um eine sprachliche Artikulation von Apfelgeschmack. Es ist zwar möglich, ausgehend von der Entgegensetzung von Sagen und Nennen den Satz als poetologische Gnome zu lesen, aber eine solche Lektüre ist weniger überzeugend, wenn man beachtet, dass das Wort „Wagt“ den Satz aus der Balance bringt, so dass er komisch und gleichzeitig auch beinahe als Warnung wirken kann. Im Vergleich dazu wirkt der Satz, wenn er als poetologische Gnome gelesen wird, ein bisschen gelehrt oder überklug, indem er heißt: Es ist eine Sache, den Apfel zu nennen, aber eine andere, zu sagen, wie ein Apfel schmeckt. (Die Interpreten gehen an dieser Stelle gewöhnlich über das Gedicht hinaus, indem sie vor allem die Passagen über das Sagen in den *Duineser Elegien* anführen.) Aber die Alliteration im Satz („Wagt“, „was“) legt die Betonung eher auf diese Worte als auf „sagen“ und „nennen“. – „was“: etwas, was der Versprachlichung widersteht, woran die Sprache versagen kann. Und deshalb braucht es Wagnis. „Wagt“: In der Tat ist es das Wort, das die ganze

Betonung hat, durch die es eben auch komisch wirken kann. Es mag auch auf den zweiten Blick komisch sein, aber ohne es sinkt der Satz in die Banalität ab.

Die harte Fügung ist für das ganze Sonett (und den ganzen Sonettzyklus) charakteristisch. Das Gewagte dieser Redeweise trifft an dieser Stelle das Problem des sprachlichen Wagnisses selbst. Hart gefügt steht im Sonett der Satz „Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt“ und dessen erstes Wort. Seine Bedeutung wird durch die gewagte harte Fügung eigentümlich ausgebreitet.

Es ist, als würde das lyrische Ich sagen: Ich wage zu sagen: „Wagt zu sagen“, weil ihr es noch nie zu sagen gewagt habt. Wagt es zu schmecken, als würdet ihr zum ersten Mal schmecken. Wagt es, *nicht* zu wissen! *Sapere aude!* Und schließlich: Wagt zu sagen, was wagen heißen kann.¹⁰¹

Wozu fordert uns das lyrische Ich auf? Wir sollen, so scheint es, (neue) Worte für den Geschmack dessen finden, was wir gerade verkostet haben; oder in einer neuen Sprache sagen können, was schmecken heißt und was im Moment des Schmeckens geschieht; oder die Beziehung zwischen Geschmack und Sprache und damit dem Mensch-sein in Worte fassen. Diese Forderungen reichen *vor* die moderne oder modernistische Konzeption des Geschmacks zurück, bis zu den Fragen, zu denen auch Kants *Anthropologie* in Bezug auf den Geschmack gelangt, wenn ihre Fragestellung vom Geschmackssinn (*sapor*) zum Begriff des Geschmacks und zur *sapientia* führt (auch wenn Kants kurze Reflexion die „sonderbare“ Beziehung zwischen *sapor* und *sapientia*, seltsam genug, gleichzeitig als wesensmäßig und als beliebige Namensübertragung aufzuzeigen scheint).¹⁰² Nicht zufällig berührt Kant auch das Moment des Wagnisses, wo er in einer seiner geschichtsphilosophischen Schriften die erste Szene des menschlichen Schmeckens auslegt, die er wiederholt als Versuch charakterisiert, der den Menschen zur Entdeckung eines neuen Vermögens, der Vernunft, und somit an den „Rande eines Abgrundes“ führt.¹⁰³

¹⁰¹ „d'inexprimable audace“: heißt es im letzten Vers des Gedichts 47 (*Le silence uni de l'hiver...*) von *Vergers*. Die Reflexion über Wagnis ist also auch im poetischen Wagnis der französischen Gedichte explizit. (Rilke: SW II, 547.)

¹⁰² Zuerst fragt er nach der Bezeichnung des ästhetischen Beurteilungsvermögens: „Wie mag es doch gekommen sein, daß vornehmlich die neueren Sprachen das ästhetische Beurteilungsvermögen mit einem Ausdruck (*gustus, sapor*), der bloß auf ein gewisses Sinnenwerkzeug (das Innere des Mundes) und die Unterscheidung sowohl als die Wahl genießbarer Dinge durch dasselbe hinweist, bezeichnet haben?“ Und weiter unten fragt er weiter: „Noch sonderbarer ist es: daß die Geschicklichkeit der Erprobung durch den Sinn, ob etwas ein Gegenstand des Genusses eines und desselben Subjekts (nicht ob dessen Wahl allgemeingültig) sei (*sapor*), sogar zur Benennung der Weisheit (*sapientia*) hinaufgeschoben worden; vermutlich deswegen, weil ein unbedingt notwendiger Zweck keines Überlegens und Versuchens bedarf, sondern unmittelbar gleichsam durch Schmecken des Zuträglichen in die Seele kommt.“ (Kant: *Anthropologie*, 156f.)

¹⁰³ Immanuel Kant: *Mutmasslicher Anfang der Menschengeschichte* (In: Kant: *Werke in sechs Bänden*, Bd. VI, 88f.) – Die noch nicht bekannte Frucht „spricht Tod und [d. h. hier: oder] Leben in den Mund“: denn es ist noch nicht bekannt, ob sie, die den von früher bekannten vielleicht nur scheinbar ähnlich ist, genießbar ist, oder ob ihr Verzehr oder Genuss tödlich ist. Die erste Kostprobe ist ein Wagnis.

Der Aufforderungssatz „Wagt ...“ wagt sich ins Zwischen von Schmecken und Sprechen vor. Wenn dieser gewagte Satz – der auch zwischen Ironisierung und drohender Zuspitzung des Wagnisses spielt – im Hinblick auf den Geschmack zwischen Weisen des Sprechens (Sagen und Nennen) unterscheidet, so tut er es, weil der Geschmack selbst – wie es Kants *Anthropologie* deutlich beschreibt – ein komplexes Geschehen von Unterscheidungen und Entscheidungen zur gleichen Zeit ist.

Schmecken ist eine gleichzeitige Menge von erwägenden, reflexiven Momenten. Es muss eine fortwährende Erwägung sein, weil es sich auf eine Mischung von sprachlich schon begriffenen und sprachlich noch nicht abgedeckten Elementen bezieht, sich in sie mischt. – Wagnis heißt in Rilkes Sonett: sich ins Zwischen von Schmecken und Sprechen vorzuwagen. Was geschieht in diesem Zwischen, wo die beiden sich unmittelbar berühren? Kommt es zu einer *Konfusion*¹⁰⁴ von beiden? In der die schmeckende Zunge eine Lösung der Sprache, eine *gelöste Zunge*¹⁰⁵ herbeiführt?

Warum muss das Sagen der Geschmackswahrnehmung *gewagt* werden? Weil es, wenn man es wagt, sich zeigen kann, dass man nicht mehr und noch nicht schmecken kann, dass das Schmecken vergessen, verloren gegangen ist (so muss man zuerst zu schmecken wagen). Oder das erforderte Sagen ist ein Wagnis, weil das Risiko besteht, dass das Sagen das, worum es geht, den Geschmackssinn, betäuben kann. Oder weil die Gefahr besteht, dass das in solchem Wagnis Gesagte unverständlich bleibt, indem es in einer neuen, singulären Sprache spricht; dass ihr, wenn ihr es zu sagen wagt, in Zungen redet und eure Rede konfus wird. Oder weil das Sagen der Geschmackswahrnehmung ein dichterischer Akt ist, wozu es Mut braucht, weil es nur möglich ist, wenn man auf die radikale Gelöstheit und Unterbrechung der Sprache und die Sprachlosigkeit eingeht.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Michel Serres spricht über Konfusion, Zusammenfließen, gelöste Zungen (des Geschmacks und der Liebe) im Unterschied zur sprechenden Zunge und „die Herausforderung des Sprechens: einmal über diese Konfusion reden, ohne sie zu verleumden“ (Serres: *Die fünf Sinne*, 216.) Rilkes Sonett geht diese Herausforderung an. (Z. B. aufgrund der zitierten Stelle – wo es heißt: die „beiden anderen Zungen wagen nicht zu sagen, daß sie die Konfusion praktizieren“ – könnte man auch daran denken, dass Serres unter anderem von Rilke inspiriert war.)

¹⁰⁵ In *Der Gang aufs Land* (oder anders betitelt: *Das Gasthaus*) spricht Hölderlin von gelöster Zunge, und zwar nicht ohne Hinblick auf „kosten“ und „Mahl“. (Hölderlin: SWB I, 309.)

¹⁰⁶ Vgl. dazu auch den Zusammenhang zwischen Aufgelöstheit und Sprache in Hölderlins poetologischem Entwurf *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...*: „Indem sich nämlich der Dichter mit dem reinen Tone seiner ursprünglichen Empfindung in seinem ganzen innern und äußern Leben begriffen fühlt, und sich umsieht in seiner Welt, ist ihm diese eben so *neu und unbekannt*, die Summe aller seiner Erfahrungen, seines Wissens, seines Anschauens, seines Denkens, Kunst und Natur, wie sie in ihm und außer ihm sich darstellt, alles ist *wie zum erstenmale*, ebendeswegen unbegriffen, unbestimmt, *in lauter Stoff und Leben aufgelöst*, ihm *gegenwärtig*, und es ist vorzüglich wichtig, daß er in diesem Augenblicke nichts als gegeben annehme, von nichts positivem ausgehe, daß die Natur und Kunst, so wie er sie kennen gelernt hat und sieht, nicht eher *spreche*, ehe *für ihn* eine Sprache da ist [...]“. (Hölderlin: SWB II, 98-99. – Außer den letzten beiden alle Hervorhebungen von Cs. Sz.)

Das Wagnis, das Rilkes Sonett meint, riskiert also die sinnliche Erfahrung und den Geschmackssinn ebenso wie die Sprache. Es hat auf radikale Weise etwas zu gewinnen oder zu verlieren. Denn es kann das Eine wie das Andere paralysieren – aber es kann beiden zu einer unerhörten Intensität verhelfen, indem die Sprache über die sinnliche Wahrnehmung nicht herrscht, sondern sich auflöst, indem sie der Differenzierung der Geschmackswahrnehmung, der Auflösung des Geschmeckten folgt und also sich als *logos* aufs Spiel setzt. Die Reihungen im letzten Teil des Sonetts lassen sich als Sprechen in einer sich auflösenden, gelösten Sprache lesen.

Wagt zu schmecken... Die Aufforderung geht implizit davon aus, dass es möglich ist, den Namen, die Sprache, aus der Wahrnehmung zu entfernen, das heißt, es ist möglich, etwas „wie zum ersten Mal“ zu schmecken. Wir wissen nicht, ob es möglich ist, deshalb ist es ein Wagnis. Vielleicht ist es nicht möglich, vielleicht ist es nicht unmöglich. Diese Aufforderung ist also Ermutigung und Warnung zugleich. „Wagt“ es: weil es möglich ist; aber es kann auch sein, dass es nicht gelingt. Und wir wissen nicht einmal, was es ist, was gelingen soll, und was passieren könnte, wenn wir es wagen. Es gibt nichts zu verlieren, und gleichzeitig gibt es viel zu verlieren: die Sicherheit der Sprache. Denn in diesem Wagnis geht es zum Beispiel darum, widersprüchlich zu sprechen; etwa zu sagen:

„transparent, / doppeldeutig“. Auch an dieser Stelle verdichtet sich notwendigerweise die Komplexität des Gedichts. Das Paradox der Transparenz besteht darin, dass das Transparente sich in seiner Transparenz verbirgt, also zugleich nicht transparent ist. Die Transparenz selbst ist nicht transparent. – Das Wort „doppeldeutig“ selbst ist an dieser Stelle doppeldeutig, weil es nicht nur „uneindeutig, mehrdeutig“ bedeuten kann, sondern auch, dass es in zwei Richtungen deutet, die die folgenden beiden Worte angeben: „sonnig, erdig“. So deutet das Wort „doppeldeutig“ gleichzeitig auf den ursprünglichen Sinn von „-deut-“ in ihm selbst. Es wird transparent: es lässt seinen ursprünglichen Sinn durchscheinen. Und wenn das Wort „doppeldeutig“ selbst im Text des Gedichts in zwei Richtungen deutet, nämlich rückwärts auf das Wort „transparent“ und somit auf die paradoxe Doppeldeutigkeit der Transparenz selbst; und nach vorne auf die beiden Worte „sonnig, erdig“, die im Kontext dieses Sonetts und des Zyklus den einzigen „Doppelbereich“ von Leben und Tod bezeichnen können. Das Wort „doppeldeutig“ kann also hier gleichzeitig auf zwei Erscheinungsweisen des einen Sinns deuten und gerade so ist es selbst doppeldeutig. – Es ist kein Zufall, dass diese Stelle um das Wort „doppeldeutig“ in ähnlicher Weise funktioniert wie eine der bestimmenden Figuren des Gedichts, das Hendiadyoin, in dem eins durch zwei bezeichnet wird, beispielsweise um einer Eindeutigkeit willen, aber die Figur ist paradox, sofern sie gerade zeigen kann, dass eine einzige Bezeichnung nicht klar genug ist, durch die doppelte Bezeichnung aber, die eins eindeutig bezeichnen soll, die fehlende Eindeutigkeit immer durchscheinen kann. – Hier können die Worte „transparent“ und „doppeldeutig“ dasselbe bedeuten, sofern sie einander deuten. Und sie müssen einander deuten, um einander nicht zu widersprechen. Durch das Wort „transparent“ muss ein anderes Wort durchscheinen: das ist

das Wort „doppeldeutig“, und dieses muss, um das Deuten in zwei Richtungen zu bedeuten und dadurch außersprachliche Referenz zu haben (der „Doppelbereich“), gleichzeitig auf andere Worte deuten („sonnig, erdig“), es muss also außersprachlichen und sprachlichen Bezug haben und die sprachliche Selbstreferenz gleichzeitig löschen, um das Gegenteil seines wörtlichen Sinns zu bedeuten, d. h. um nicht Zweideutigkeit, sondern die harmonische Einheit des Deutens in zwei Richtungen zu bedeuten. – Diese beiden Worte, die sich im Spiel des Gedichts aufeinander zu beziehen haben, setzen sich aus zwei Teilen zusammen: *trans*-parent, *doppel*-deutig. Ihr Bezug aufeinander und ihr unmittelbarer Kontext, durch die Zweierheit, zerlegt beide Worte in ihre Bestandteile und dabei lässt ihre einheitliche Deutung die tiefste Tendenz des Gedichts erscheinen. Werden nämlich beide im Hinblick auf einen einigen Sinn (der sich in der sinnlichen Erfahrung des Schmeckens mitteilen soll) gedeutet, so heißt hier das Wort „transparent“: -parent, d. h. erscheinend, sinnlich wahrnehmbar; und das Wort „doppeldeutig“ heißt hier: -deutig, deutlich und klar, weil auf einen einigen Sinn deutend. Der eine, einige Sinn, auf den diese Worte zu deuten haben, scheint die Auflösung und letzten Endes Auslöschung der sprachlichen Elemente zu fordern, sofern er aber zur Sprache kommen muss, ruft er Doppelung, Zusammensetzung, Vervielfachung und also immer spannungsvollere Komplexität von sprachlichen Elementen hervor.

„Sapere aude“ – Forderungen und Versprechungen

Es ist nicht möglich, dass die Zunge gleichzeitig als Organ des Schmeckens und als das des Sprechens tätig ist. Es besteht eine Konkurrenz zwischen den beiden. Aber das Wagnis, das das Gedicht fordert, scheint zu versprechen, dass es möglich ist, die beiden Verwendungen der Zunge zu vereinen, anders gesagt: in diesem Wagnis jene Waage neu auszugleichen, deren zwei Schalen durch die beiden entgegengesetzten Verwendungen des Zungenorgans gewichtet sind.

„Wagen“ hängt nach der Etymologie des Worts mit dem Spiel der Waage zusammen. (Dieser Zusammenhang wird in einigen Rilke-Gedichten deutlich ins Spiel gebracht.) Die Waage wird von Rilke zwar weder hier noch andernorts explizite mit der Zunge in Bezug gesetzt, es lässt sich aber aufgrund dieses Sonetts sagen: Die Zunge des Menschen ist immer schon auch die Zunge einer Waage; sie zeigt eine grundlegende Erwägung an. Die Zunge selbst ist es, die es, sich selbst, wagt. Die Zunge der Waage sollte fortwährend spielen, in Bewegung bleiben. Sprache kann den Geschmack, Geschmack kann die Sprache verändern. Wenn das eine aufhört, sich zu bewegen, so auch das andere. Das wird nicht passieren, solange es eine Konkurrenz zwischen den beiden gibt, solange keines der beiden die Oberhand gewinnt.

„Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.“ Das Wagnis, das nach dem Gedicht *Wie die Natur die Wesen überläßt...*¹⁰⁷ der Grundzug des Seins ist, stellt für den

¹⁰⁷ Rilke: KA II, 324.

Menschen immer schon ein Wagnis mit der Sprache und wohl deshalb immer schon eines dar, das seine Steigerung erfordert („wagender“, heißt es in jenem Gedicht vom Wagnis). Der Gedanke des Wagnisses verbindet sich hier mit dem Versprechen einer neuen, vollständigeren Erfahrung. Wenn man es wagt, das Wagnis als Grundzug des Seins zu erkennen und es sprachlich zu steigern, dann und erst dann öffnet sich die Möglichkeit einer neuen sinnlichen Wahrnehmung als vollständigere Erfahrung des Seins.¹⁰⁸

Die Aufforderung „Wagt zu sagen...“ setzt die Erfahrung der Geschichtlichkeit der Sprache wie das Wissen von der Geschichtlichkeit der Erfahrung voraus. Wenn das im Sonett erforderte Sagen als ein singuläres und als eine neue Sprache zu denken ist, so entspricht es dem, dass die Erfahrung selbst „in ihrer gesamten Struktur [...] als eine singulär zeitliche“ und „vergänglich“ ist.¹⁰⁹ – Die Aufforderung „Wagt...“ lässt sich also als eine begreifen, die der Erkenntnis entspringt, dass das jeweilige epochale Wesen der Erfahrung selbst vergänglich, also eine *Veränderung des Wesens der Erfahrung* möglich, ja notwendig ist.

Rilkes Sonett setzt eine Verarmung des Geschmacks, die Armut der Erfahrung im Allgemeinen voraus und impliziert damit die Erkenntnis der Geschichtlichkeit der sinnlichen Erfahrung. Die Forderung und das Versprechen, ja die zu aktualisierende Möglichkeit einer umfassenderen sinnlichen Erfahrung kommt in ihm zum Ausdruck, da es diese Erfahrung aufs engste mit ihrer sprachlichen Artikulation verbindet.

Benjamin nennt die der Aufklärung, im Allgemeinen der Neuzeit eigene „Erfahrung“ „eine gleichsam auf den Nullpunkt, auf das Minimum von Bedeutung reduzierte Erfahrung“.¹¹⁰ Wenn es in Rilkes Gedicht heißt: „Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt“, so bedeutet dies, dass die Macht der Sprache, zu nennen, „gleichsam auf den Nullpunkt reduziert“ ist. Das Wort „Apfel“ und das, was es bezeichnet, sind in der Moderne fast frei von jedem Gehalt geworden. Wenn Sprache und sinnliche Erfahrung miteinander konkurrieren und wenn die Sprache die sinnliche Erfahrung in diesem Zeitalter noch mehr unterdrückt hat als jemals zuvor seit der Inkarnation des Logos, dann scheint sie damit auch sich selbst als benennende, das Seiende in seinem Sein

¹⁰⁸ In einer Frucht zeigt sich das Wagnis der Natur. Das Wagnis der Natur besteht darin, dass sie eine fortwährende Entstehung ist, die Bewegung des fortwährenden Spiels der Waage von Leben und Tod. Neben dem Gedicht *Wie die Natur die Wesen überläßt...* kommt dies am deutlichsten vielleicht im Gedicht *Unstete Waage des Lebens...* zur Sprache. (Rilke: KA II, 367.)

¹⁰⁹ Im Sinn von Benjamins Gedanken im Aufsatz *Über das Programm der kommenden Philosophie*, in dem es heißt: „Das Problem der Kantischen wie jeder großen Erkenntnistheorie hat zwei Seiten und nur der einen Seite hat er eine gültige Erklärung zu geben vermocht. Es war erstens die Frage nach der Gewißheit der Erkenntnis die bleibend ist; und es war zweitens die Frage nach der Dignität einer Erfahrung die vergänglich war. Denn das universale philosophische Interesse ist stets zugleich auf die zeitlose Gültigkeit der Erkenntnis und auf die Gewißheit einer zeitlichen Erfahrung, die als deren nächster wenn nicht einziger Gegenstand betrachtet wird gerichtet. Nur ist den Philosophen diese Erfahrung in ihrer gesamten Struktur nicht als eine singulär zeitliche bewußt gewesen und sie war es auch Kant nicht.“ (Benjamin: GS II/1, 158.)

¹¹⁰ Ebd., 159.

erschließende Macht unterdrückt zu haben: diese ist „gleichsam auf den Nullpunkt reduziert“.

Das Gedicht muss also, indem es die Erneuerung der sinnlichen Erfahrung fordert, auch die Erneuerung der Sprache fordern. Die eine muss mit der anderen einhergehen. – Das kühne Versprechen des Gedichts besteht darin, eine vollere sinnliche Erfahrung zu erreichen, und zwar mit einer aufs Spiel gesetzten Sprache. Denn auf keinen Fall geht es in ihm darum, jene gegen diese auszuspielen. Das Gedicht kann zu der Erkenntnis führen, dass eine vollere Erfahrung möglich ist, gerade weil und insofern es eine Konkurrenz zwischen sinnlicher Erfahrung und Sprache gibt, nicht trotz solcher Konkurrenz.

Wenn das Gedicht die Angeredeten auffordert, es mit dem Sagen der Geschmackswahrnehmung und d. h. zunächst (mit dem Wort des letzten Verses) mit der „Erfahrung“ selbst zu wagen, und gleichzeitig versucht, dieser Erwartung nachzukommen, dann bestimmt sich in ihm die Dichtung als Wagnis, das von epochaler Bedeutung sein soll.

Das Wagnis kann sich auch darin zeigen, dass die verstreuten Satzteile nach der Aufforderung nicht nur das Wagnis des lyrischen Ich, es zu sagen, darstellen können. Die letzten fünf Verse können auch als ein polyphones Sagen gelesen werden, in dem mehrere Sprecher (die vom lyrischen Ich Angeredeten) einander ins Wort fallen, die Worte voneinander auf eine noch unbekannte Weise ergänzen, wobei ihre Worte sich ebenso hervorrufen wie in Frage stellen können.¹¹¹

Solch ein polyphones Sagen kann auch widersprüchlich sein. Es ist eine Art Zungenrede. Dieser Charakter des Sagens kann sich in den Unterbrechungen, Reihungen, aber auch in der Exklamation der letzten Verse zeigen. Auch in dieser Redeweise soll eine *Präsenz* (wenn auch nicht die des Heiligen Geistes) bezeugt werden – und zwar mitten in der sinnlichen Erfahrung, wenn das Gedicht als eine beim gemeinsamen Verkosten vollzogene Einweihungsszene zwischen Lehrer (lyrisches Ich) und Schülern (Angeredete) gelesen wird. Anders gelesen kann diese letzte Passage die anders werdende Sprache darstellen, die sich parataktisch ausbreitet und verändert, indem sie sich und ihre Einheit aufs Spiel setzt, sich in Ausrufen unterbricht und zugleich mäßigt.

In der Sprache dieses Gedichts vollzieht sich ein Wagnis; es zeigt sich unter anderem als das Wagnis, zu versprechen; und es scheint genau das zu tun, was es verspricht. Wenn nämlich die Verse nach der Aufforderung „Wagt zu sagen...“ ein wagnishaft versuchtes Sagen darstellen, dann haben die ausrufenden Reihungen, in die es ausläuft, eine besondere Performanz: dieses Sagen ist gleichzeitig ein Versprechen und dessen Erfüllung, eben indem es aus Reihungen besteht. Denn ein Sagen vollzieht sich und in seinem Vollzug erfüllt sich das Versprechen vom Sagen, aber die Erfüllung muss – genau das wird durch

¹¹¹ Eigentümlicher Chor: *Chor-pheus*. Hier geht es also um eine andere Deutung der Passage und des Gedichts als die meistens bestimmende, nach der im Gedicht das lyrische Ich spricht, dem die Angeredeten nur zuhören können. Denkbar bleibt aber auch eine andersartige Dialogizität des Sonetts. (Zur Dialogizität in Rilkes Lyrik vgl. Kulcsár Szabó: „Mérték és hangzás: Az „orfikus“ tárgyiasság Rilke kései lírájában“, 100–123.)

die Figur der Reihungen betont – offen und ein Versprechen bleiben: ein vielversprechender *Anfang*, Anfang eines Sagens, das sich als eines erweist, das anzufangen und nur anzufangen ist.

Der Zusammenhang von Wagnis, Versprechen und Anfängen deutet darauf, dass Rilkes Satz „Wagt zu sagen ...“ an das „*sapere aude*“ von Horaz nicht nur dadurch anknüpft, dass er die Aufforderung „Wagt zu schmecken“ impliziert, sondern noch enger. Der Satz Horazens lautet nämlich: „*Dimidium facti, qui coepit, habet; sapere aude, / incipe.*“ „Wer (erst mal) begonnen hat, hat (damit) schon zur Hälfte getan! Wage es, weise zu sein [zu schmecken], / fange nur an!“¹¹²

Dieses Sonett kann nicht enden, sondern es kann nur abbrechen, aussetzen: als ein begonnenes, schon (aber immer erst) halb getanes Sagen. Es bricht in Reihungen ab – Reihung ist hier also auch die Figur des Abbruchs –, deren eine die andere unterbricht, indem die letztere mit einer Interjektion anbricht: „O“. Halbwegs Sprache, dazwischengeworfen. Die zwei einander unterbrechenden Reihungen, die das Sagen schließen, indem sie es öffnen, zeigen die Interjektion in ihrer Mitte als ein Emblem solchen Sagens. Das Sagen wäre demnach Interjektion, Dazwischenwerfen der Intensität der sinnlichen Erfahrung und so wäre es die Intensität des Beginns, zu sagen.

„Alles dieses spricht / Tod und Leben in den Mund ...“ Wie auch immer wir es verstehen, ist das, was im Mund geschieht – ob Frucht oder Worte in ihm sind –, entscheidend. Schmecken *und* Sprechen, sowohl das Schmecken als auch das Sprechen sind riskant. „Wagt ...“ Die Vielfalt der „Funde“ beim Schmecken und Sprechen birgt elementare Risiken. Im Zwischen der beiden, des einen wie des anderen, ihrer sich teilenden Teile wird etwas „überrascht befreit“, was unberechenbar ist – ein Risiko. Wie es im letzten Vers heißt: „– / O Erfahrung, Fühlung, Freude –, riesig!“ Und dazwischen liegt, in einer Interjektion anbrechend, in der Unterbrechung: „–“, sich ab- und umwendend: ein „riesig – O“ – Risiko¹¹³ –

So endet also das Gedicht (und dessen Schmecken), so beginnt es: „– O [...] –“

¹¹² Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Sapere_audehttps://de.wikipedia.org/wiki/Sapere_aude (Zugriff: 11.03.2025)

¹¹³ Vgl. dazu auch eine schweizerische Lautform von „Risiko“: *Ri'siggo*. In: *Das Schweizerische Idiotikon*, Bd. VI, Sp. 1384. <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id6.htm#!page/61383/mode/1up> (Zugriff: 10.01.2021) (Hier kann man auch die Lautform *Riske* finden: beinah *Rilke* – der zu der Zeit der Entstehung der *Sonette an Orpheus* bekanntlich bereits seit Jahren in der Schweiz lebte.)

III.

Staunen, stehen, anreden,
vorwerfen, vergleichen, wegschauen,
spielen, lächeln

Stimmung und Ver-stehen, Scham und Mimesis
in *Die große Nacht*

*Unendlich fade, in der eigenen Seele zu bohren [...]
Doch mit dem Mars Signale auszutauschen – und zwar nicht nur in der Phantasie –
ist eine würdige Aufgabe für den lyrischen Dichter.¹¹⁴*

*Ich sage hier, was ich mir sage, wenn ich ganz allein mit diesen Dingen bin [...]
Man muß das Dunkle lieben lernen [...]¹¹⁵*

Die große Nacht

Oft anstaunt ich dich, stand an gestern begonnenem Fenster,
stand und staunte dich an. Noch war mir die neue
Stadt wie verwehrt, und die unüberredete Landschaft
finsterte hin, als wäre ich nicht. Nicht gaben die nächsten
Dinge sich Mühe, mir verständlich zu sein. An der Laterne
drängte die Gasse herauf: ich sah, daß sie fremd war.
Drüben – ein Zimmer, mitfühlbar, geklärt in der Lampe –,
schon nahm ich teil; sie empfindens, schlossen die Läden.
Stand. Und dann weinte ein Kind. Ich wußte die Mütter
rings in den Häusern, was sie vermögen –, und wußte
alles Weinens zugleich die untröstlichen Gründe.
Oder es sang eine Stimme und reichte ein Stück weit
aus der Erwartung heraus, oder es hustete unten
voller Vorwurf ein Alter, als ob sein Körper im Recht sei
wider die mildere Welt. Dann schlug eine Stunde –,
aber ich zählte zu spät, sie fiel mir vorüber. –
Wie ein Knabe, ein fremder, wenn man endlich ihn zuläßt,
doch den Ball nicht fängt und keines der Spiele
kann, die die andern so leicht an einander betreiben,
dasteht und wegschaut, – wohin –?: stand ich und plötzlich,

¹¹⁴ Mandelstam: *Über den Gesprächspartner*, 15.

¹¹⁵ Celan: *Der Meridian*, 129.

daß *du* umgehst mit mir, spieltest, begriff ich, erwachsene
 Nacht, und staunte dich an. Wo die Türme
 zürnten, wo abgewendeten Schicksals
 eine Stadt mich umstand und nicht zu erratende Berge
 wider mich lagen, und im genäherten Umkreis
 hungernde Fremdheit umzog das zufällige Flackern
 meiner Gefühle –: da war es, du Hohe,
 keine Schande für dich, daß du mich kanntest. Dein Atem
 ging über mich. Dein auf weite Ernste verteiltes
 Lächeln trat in mich ein.¹¹⁶

Es ist ein Gedicht der Krisenjahre, das Rilke 1918, erst etwa vier Jahre nach dessen Entstehung publiziert hat; auf das er also offenbar besonderen Wert gelegt hat. Ulrich Fülleborn stellte fest, dass *Die große Nacht*, „ermißt man ihre Wirkungskraft recht, in Übereinstimmung mit Rilkes Stilwillen ein »großes Gedicht« genannt werden muß.“¹¹⁷ Seiner Bewertung entspricht im Grunde auch die von Anthony Stephens, obwohl beide auch auf Ungelöstes im Gedicht hinweisen.

Die Rede von der „Schande“ (die das Einzige ist, was das Ich über sich selbst der angeredeten Nacht zu sagen hat) wird in keiner der mir bekannten Deutungen des Gedichts beachtet. Unbeachtet bleibt einerseits die Vorstellung der Schande selbst, die merkwürdigerweise nicht mit der erzählenden Darstellung, sondern mit dem diese unterbrechenden Vergleich „Wie ein Knabe“ (mit dem letzten Moment des Wegschauens in ihm) zusammenhängt – andererseits wird solcherweise auch verfehlt, dass das Ich der Angeredeten etwas mitteilt, und dies unterstreicht, dass es nicht um eine mystische „union“, sondern ein dialogisches Verhältnis von Ich und Nacht geht.¹¹⁸ Dementsprechend wurde in den Interpretationen auch die Anrede als solche kaum problematisiert. Neben dem kursiven „*du*“ im Vers 21 macht eben der Nebensatz über die „Schande“ deutlich, dass nicht nur das sich erinnernde Ich die Nacht anredet, sondern es hat sie auch in der erzählten Zeit angeredet.

Fülleborn schreibt: „im Augenblick der Vergegenwärtigung der union [mystica], verstummt das Gedicht.“¹¹⁹ Die Auslegung beider Momente, nämlich der letzten zwei Sätze als „Vergegenwärtigung der union“ von Ich und Nacht bzw. des Endes des Gedichts als Verstummen, gehört zusammen. Wird eine „union mystica“¹²⁰ vergegenwärtigt, so kann auf sie kein Wort mehr fol-

¹¹⁶ Rilke: KA 2, 91 und 497.

¹¹⁷ Fülleborn: *Das Strukturproblem* ..., 81. Er zählt dieses Gedicht auch Jahrzehnte später „zu bedeutsamen Zeugnissen jenes großen inneren Dramas der Entstehungsgeschichte der in Duino begonnenen *Elegien*.“ (Fülleborn: „Zu Rilkes Lyrik und ihrer Kommentierung“, 592.)

¹¹⁸ Eine Kritik an Fülleborns These von einer „union“ von Ich und Nacht übt auch Ryan in *Um-schlag und Verwandlung*, 114.

¹¹⁹ Fülleborn: *Das Strukturproblem* ..., 76.

¹²⁰ Ebd., 80.

gen; und wenn auf ihre Vergegenwärtigung kein Wort mehr folgt, so kann dies zwar als Darstellung eines Verstummens ausgelegt werden, aber es ist nicht zwingend. Die Auslegung des Gedichtendes als Verstummen folgt nicht notwendigerweise aus der Deutung der letzten Sätze als „Vergegenwärtigung der union“. Die Auslegung des Endes als Verstummen hängt mit einem dabei außer Acht gelassenen Moment zusammen: Erst die gegenwärtige Anrede der Nacht auch in den letzten Sätzen kann die Erwartung wecken, dass weitergeredet wird, was aber ausbleibt. Und weil das Ich die Nacht anredet, ist die Auslegung der letzten Sätze als „Vergegenwärtigung der union [mystica]“ von Ich und Nacht fraglich, mit der sich die gegenwärtige Anrede eigentlich nicht vereinbaren lässt.

In seiner ansonsten aufschlussreichen Deutung nimmt Fülleborn einen „Widerspruch“ im Gedicht wahr und spricht von einer „logischen Unstimmigkeit“¹²¹ in ihm, die aber, so Fülleborn, den dargestellten „Verwandlungsprozeß“, der „zur union mystica als einem plötzlichen, ganz unerwarteten Gnadengeschenk der Nacht“ führt, „sehr genau bezeichnet“: „der Gedichtanfang wirkt vom Schluß her einfach unlogisch. Die Nacht konnte vorher noch gar nicht angestaunt werden, weil sie dem Dichter noch nicht »erschieden« war.“¹²² Darin erkennt er eine (von ihm allerdings positiv bewertete) „logische Unstimmigkeit“ im Gedicht. Unstimmigkeit scheint im Gedicht in der Tat vorzuliegen. Sie kann aber in ihm anderswo herrühren, wie es im vorliegenden Versuch zu zeigen ist. – All das kann als Einleitung die eigentümliche Schwierigkeit bei der Deutung dieses Gedichts ankündigen.

Anstaunen und Anreden

Oft anstaunt ich dich, stand an gestern begonnenem Fenster,
stand und staunte dich an.

Durch die Betonung des nicht getrennten „an-“ im Auftakt „Oft anstaunt ich dich“ kommt eine vorsätzliche Gerichtetheit stark zum Ausdruck, die sich schwerlich mit Erstaunen verträgt. Kann es in solchem Anstaunen zum echten Staunen kommen? Kann Staunen ein Programm sein? Exerzitium? Übung? Oder Bereitschaft? Oder ein Wille zum Staunen, um etwas zu „erzwingen“¹²³? Fülleborn spricht vom „kühn vorwärtsgerichteten Schauen“, und zwar „als des Dichters bevorzugte Haltung“.¹²⁴ Dies scheint aber keine treffende Charakteri-

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

¹²³ Fülleborn schreibt über „erzwingen“ in diesem Zusammenhang: „Es geht Rilke in dieser Lyrik von Anfang an um Erwirkung eines »Daseins«, das sich mit der Nacht vergleichen ließe. Er möchte das große Geschehen des »Diktats« dadurch erzwingen [...]“ (Ebd., 77)

¹²⁴ Er deutet den ersten Satz als einen „kraftvollen Einsatz, der – noch durch die beiden alliterierenden Verben [staunen, stehen] verstärkt – das kühn vorwärtsgerichtete Schauen, das wir als des Dichters bevorzugte Haltung gegenüber der Welt schon kennen, sprachlich verwirklicht.“ (Ebd., 74)

sierung des Staunens zu sein, das ja keine Haltung in diesem Sinn sein kann; die eindringliche Deutung Fülleborns macht aber wiederum deutlich, wie problematisch der Anfang des Gedichts ist.

Vollzieht sich in diesem Satz ein Staunen? Staunt das Ich, das ihn spricht? Und wenn es staunt, staunt es über das auch früher oft ausgeübte Staunen, über sein eigenes? Über die Wiederholbarkeit des Staunens, die der Satz, obwohl er sich wiederholt, doch weniger darstellt als zu beschwören scheint? – Das Ich erzählt über sein wiederholtes Staunen und gleichzeitig redet es den Gegenstand seines wiederholten Staunens an. Wie verhalten sich Anstaunen und Anreden zueinander?

Was das Ich anstaunt, davon wird es angegangen, also angetan. Das Angestaunte zeugt von der „Angänglichkeit“¹²⁵ des Ich, indem es das Ich staunen macht. Das Ich wird von dem, was es anstaunt, angesprochen, in Anspruch genommen. Seine *Anrede* ist die Antwort auf den Anspruch des Angestaunten, darauf, dass es von ihm angegangen, betroffen wird. Das Angestaunte macht das Ich immer wieder („oft“) staunen. Im Staunenden erwacht seine „Angänglichkeit“ auf reine und intensivste Weise. „Angänglichkeit gründet in der Befindlichkeit.“¹²⁶ Das Staunen ist eine Befindlichkeit.¹²⁷ So wird in den folgenden Abschnitten auch die Frage oft wiederkehren, warum es dem Ich auf die Befindlichkeit des Staunens ankommt.

Ich rede dich an und sage dir: „Oft anstaunt ich dich“. Da das Ich nicht sagt: Oft *redete* ich dich *an*, aber in der aktuellen Anrede dem Angeredeten nur zu sagen hat, dass es dieses oft anstaunte (und zwar von einem Stehen aus), wobei es die Anrede sofort wiederholt wie es früher das Anstaunen wiederholt hat, so ist nach dem Verhältnis zwischen Anstaunen und Anreden nicht weniger als dem zwischen dem Ich und dem angeredeten Angestaunten zu fragen.

Soll die Anrede ein Ersatz für das Anstaunen sein? Oder dessen Fortsetzung? Oder soll sie die Wiederholung des Anstaunens ermöglichen und dessen Wiederholbarkeit sichern? Soll also das anredende Ich das Angestaunte beschwören? Beschwört es die angestaunte Nacht, sie solle es staunen machen, ihm das *Staunen-können* gewähren? Die Wiederholung zeugt von der Lust am Staunen. So scheint im Satz als Anrede gerade durch die Wiederholung auch eine *Angst vor dem Verlust des Staunen-könnens* mitzusprechen. So nimmt er, zunächst unscheinbar, Fühlung zu der Angst als Stimmung des Erzählten, das unmittelbar auf diesen Einsatz folgt.

Die aktuelle Anrede wird wiederholt, ist wiederholbar; so soll sie für die bleibende, prinzipiell unendliche Wiederholbarkeit des Staunens bürgen. Diese Deutung wird auch durch den Nebensatz: „stand am gestern begonnen Fenster“ bekräftigt. Das Anstaunen wird schon gestern begonnen, immer am nächsten Tag von gestern wiederholt. Jeder Tag soll der nächste Tag des Anstaunens sein. Darin bekundet sich ein Anspruch auf tägliche Wiederholung

¹²⁵ Heideggers Wortprägung. (Heidegger: *Sein und Zeit*, 137.)

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Heidegger denkt 1955 das griechische „παθος des Erstaunens“ als „Stimmung (im Sinne der Gestimmtheit und Be-stimmtheit)“. (Heidegger: *Was ist das – die Philosophie?*, 22.)

des Staunens; und Beschwörung des Staunen-könnens. – Hier, im Hinblick auf die tägliche Wiederholbarkeit des Staunens, darf eine Briefstelle zitiert werden, die Bedeutung und Tragweite der Frage nach dem Staunen bei Rilke kurz und bündig anzeigt:

Da doch letzten Grundes meine Produktivität aus der unmittelbarsten Bewunderung des Lebens, aus dem täglichen unerschöpflichen Staunen vor ihm hervorgeht (wie wäre ich sonst zu ihr gekommen?) [...].¹²⁸

Den ersten Satz strukturiert eine spiegelbildliche Wiederholung: *anstaunt ich dich – stand – stand – staunte dich an*. Wobei das Wort „oft“ nicht wiederholt zu werden braucht, da es durch die Performanz der Wiederholung aufgeführt wird: Es wird nicht wieder gesagt: „oft“, sondern das Gleiche wird gleich wieder, also prinzipiell oft gesagt; das „Oft“ des Anstaunens setzt sich darin fort, dass die Rede vom Anstaunen wiederholt wird. Die Performanz der Wiederholung scheint eine Kontinuität zwischen Anstaunen und Anreden zu schaffen.

In der Mitte der Spiegelung steht die Wendung: „am gestern begonnenen Fenster“.

Das klangbildliche und anagrammatische Ineinander von *gestern* und *Fenster* – das gleich im nächsten Satz („finsterte“) ebenso wie noch im letzten („Ernste ver-“) Echo wirft – steht ebenfalls im Zeichen der Spiegelung. Gleichzeitig provoziert die befremdende Wendung „gestern begonnenes Fenster“ eine Deutung, nach der das Fenster erst durch das begonnene und *als begonnenes zu wiederholende* staunende Hinausschauen ein Fenster wird. Da aber die Wiederholung des Hinausschauens konstitutiv und betont ist („stand [am nächsten Tag wieder] am gestern begonnen Fenster“), spricht die Wendung weniger über eine unmittelbar schöpferische oder magische Kraft des Hinausschauens, vielmehr über den Ereignischarakter des *Beginnens*. Das Ereignis des wiederholten Beginns, durchs Fenster zu staunen, steht in der Mitte einer Spiegelungsstruktur. Da in dieser eine Szene des Anstaunens erzählt wird, suggeriert sie den Anspruch auf eine spiegelbildliche Entsprechung zwischen Anstaunendem und Angestauntem – umso mehr, da der Figur der Anrede strukturell ebenfalls ein Anspruch auf Entsprechung, Korrespondenz eingeschrieben ist.

Mitten im anagrammatischen Ineinander von „gestern“ und „Fenster“, in der Mitte des Satzes steht das Wort „begonnen“. Es geht also um das Beginnen. Das staunende Anschauen wird immer wieder begonnen: weil es in ihm eben aufs Beginnen ankommt. „[...] und staunte dich an“: das wiederholt sich wörtlich in der zweiten Hälfte des Gedichts, nach der Unterbrechung durch den Knaben-Vergleich, aber es ist ein neuer Beginn des Anstaunens, ein wesentlich anderes Anstaunen.¹²⁹ Dies geht von einer Kehre aus: Das Ich, das

¹²⁸ Brief an Gräfin M. [Mirbach-Geldern-Egmont] am 10. März 1921; in Rilke: *Briefe* II, 229f.

¹²⁹ Anthony Stephens hat die „neue Qualität“ des Staunens an dieser Stelle bemerkt: „he turns away and in that moment, as it were, makes contact with the night in himself and hence realises the relation that exists between him and the power which before he could only regard with

im Moment eben keinen vorsätzlich anstauenden Bezug zu der Nacht hat, „begreift“ einen Bezug (als „Spiel“), der von der Nacht zu ihm ausgeht. Dieser erweckt sein Staunen. Dieser neue *Anfang des Staunens* ist eine *Antwort* auf den fremden, befremdenden Bezug, so geht es mit der erneuten Anrede der Nacht einher. Es muss ein neuer Anfang im Selbstbezug ebenso wie im Weltbezug sein. Dies zeigt sich eben in der erneuten Hinwendung zu der Welt („Wo...“) – selbst wenn der Bezug des Ich zu ihr stimmungsmäßig, so scheint es auf den ersten Blick, kaum sich ändert –, aber auch im bleibenden Stehen, das aber ebenfalls anders geworden ist. Es wurde ein Stehen als Stillstand des Willens zum Anstaunen: Anfang eines anderen Staunens, das zu dem, worüber es staunt, in ein dialogisches Verhältnis tritt. Denn nicht am Beginn des Gedichts, sondern an dieser Stelle, wo der Bezug nicht vom Ich ausgeht, wird der *Anfang des Anredens* selbst dargestellt.

Du: nächtlich, Fernste

Das angeredete, ungenannte Du muss, sofern es angestaunt wird, in der Distanz, ein Fernes und Fernstes bleiben. Durch das Fenster des begonnenen Anstaunens öffnet sich der Blick aufs Fernste. Das Angestaunte muss aber eben auch durch die und in der Anrede als Du ein Fernstes sein, selbst wo das Anstaunen eine bloß vorsätzliche Anstrengung bleibt. Das „Fenster“ des Anstaunens bricht zum *Fernsten* der Anrede um.

Im Einsatz wird das Du nicht benannt, es ist nicht ausgemacht, dass in ihm die Nacht als Du angeredet wird. Dieses Du ist nicht die (große) Nacht, vielmehr ist es zunächst nackt, bloß, fast jeder Bestimmung entblößt. Nächtlich ist dieses Du zunächst nicht im phänomenalen Sinn, sondern in seiner Unbestimmtheit, Unfasslichkeit, Ferne. – Das Du ist *nur fast* jeder Bestimmung entblößt. Es ist vom Ich angestaunt, immer wieder und nur angestaunt. Aber eben auch als angestauntes bleibt es fern: ein Fremdes, Unbekanntes. Das Du muss nächtlich (fremd, unbekannt) bleiben: nur so kann es angeredet werden. Also enthüllt sich nicht so sehr die Nacht als Du der Anrede, vielmehr das Du der Anrede als nächtlich.

Den besten Kommentar zum ersten Satz des Gedichts gibt aber ein anderer Dichter. Nach den hier zu zitierenden Stellen aus Mandelstams berühmtem Essay gehört die Notwendigkeit der Poesie, sich an einen „*fernen, unbekannten* Adressaten“ zu wenden, mit dem Wunsch, zu *staunen*, aufs engste zusammen: „Ja, wenn ich mit jemandem spreche, [...] ich kann gar nicht wünschen, ihn zu kennen. Es gibt keine Lyrik ohne Dialog. Das einzige, was uns dem Gesprächspartner in die Arme treibt, ist der Wunsch, über die eigenen Worte zu staunen [...] Wenn ich den Menschen kenne, mit dem ich spreche, [...] wird mir

wonder and confusion. This gives a new quality to his astonishment, as he sees that while he was suffering in his lack of contact with immanent reality, he was known all the time by some transcendent power.“ (Stephens: *Rainer Maria Rilke's ›Gedichte an die Nacht‹*, 63f.)

das Glück nicht zuteil werden, daß sein Staunen mich selber staunen macht [...]. [...] so wendet sich doch die Poesie als Ganzes an den mehr oder minder fernen, unbekannten Adressaten, an dessen Existenz der Dichter nicht zweifeln kann, ohne an sich selber zu zweifeln. Mit Metaphysik hat das nichts zu tun.“¹³⁰ Der letzte zitierte Satz deutet an, dass es auch in Rilkes Gedicht wohl *nicht* auf einen „Kontakt“ oder eine „union“ mit einer metaphysischen, „numinosen Macht“ ankommt.

Apostrophe, Erzählung – Ab- und Hinwendungen

Im Szenario des ganzen Gedichts zeichnet sich ein Spiel von Ab- und Hinwendungen ab. Das alles soll eine *Wende* in Szene setzen, als welche das plötzliche Begreifen des Ich, die Nacht spiele mit ihm, zu begreifen ist. Das ist zugleich eine verwandelnde Wende im *Anstaunen*, mit dessen Darstellung das Ich beginnt. Der Beginn ist zugleich eine Apostrophe des Angestaunten. Wenn das Angeredete abwesend ist, ist die Apostrophe eine Abwendung vom Anwesenden, sonst Angesprochenen, hin zum Abwesenden. Das Ich wendet sich apostrophierend einem Du zu, es wendet sich aber gleich im zweiten Satz von dieser Hinwendung ab. Diese Abwendung von einer begonnenen Hinwendung ist Hinwendung zu anderen Erinnerungen und damit einer Umgebung des erzählenden Ich, die sich aber ihrerseits von ihm abwendete – zumindest nahm es seine ganze dingliche und menschliche Umgebung als eine wahr, die sich von ihm abwendet. Die „Landschaft / finsterte hin, als wäre ich nicht“: als hätte sie sich von ihm in ihr Finstern abgewendet. Ebenso ist es eine Art Abwendung der nächsten Dinge als Kommunikationspartner, wenn sie ihm nicht verständlich sein wollen. Und des Weiteren, bis „abgewendeten Schicksals / eine Stadt mich umstand“.

Diese Wendigkeit des narrativ sich entfaltenden Gedichts zeigt sich auch in der Eigenart der scheinbar einfachen Narration. Das Ich scheint über eine kontinuierliche Abfolge seiner Erfahrungen in einer Nacht in der Fremde zu erzählen, doch Momente (z. B. „Oft“, „oder“) und Unstimmigkeiten in seiner Darstellung (vor allem um den Knaben-Vergleich) zeigen an, dass Erfahrungen verschiedener Zeiten nur durch eine Erzählform zu einer zeitlichen und erfahrungsmäßigen Einheit zusammengefügt werden. So kehrt die erzählende Darstellung ihren fiktionalen Charakter hervor, wobei die stimmungsmäßige Homogenität der ohne Anrede erzählenden Passagen gegen diesen zu wirken scheint.

Das sich erinnernde Ich wendet sich hin und her zwischen Elementen und Schichten seiner Erinnerung – und seiner selbst. Die Eigenart seiner Erzählung zeigt eine innere Bewegtheit des Ich an, die der inhaltlichen Spannung zwischen der erzählten Fremdheitserfahrung und der Erfahrung der Nacht bzw. der rhetorischen Spannung zwischen Erzählung und Anrede entspricht.

¹³⁰ Mandelstam: *Über den Gesprächspartner*, 14–16.

Diese rhetorische Struktur kann besagen, dass das Ich eigentlich der Nacht und erst so auch sich selbst erzählt: Dies heißt aber einerseits, dass das Ich in der Jetzt-Zeit der Erzählung ebenso allein sein soll wie in der Zeit, über die es erzählt – wiewohl es *als Erzähler* bereits anders gestimmt, in einer anderen Stimmung ist –, andererseits dass sich die *Anrede der Nacht* durch diese komplexe rhetorische Struktur zugleich als *Selbstanrede* darstellt.¹³¹ Dies muss aber auch heißen, dass die Nacht, als angeredete, auch im Ich liegt.¹³² Auf diese Möglichkeit ist zurückzukommen.

Fenster – Selbstanrede

Lässt sich die Nacht in einer Stadt vom Fenster aus anstaunen? Wo ist dieses Fenster? Es muss in einem oberen Stockwerk sein; auch dies wird etwa angedeutet, indem ein Alter „unten“ hustet. Aber selbst von einer solchen erhöhten Position aus muss das Ich teils die Stadt am Spätabend, teils die große Nacht über der Stadt sehen. Die erstere verhindert aber die Erscheinung der letzteren als solche. Die Lichtverschmutzung in der städtischen Nacht wird vom Ich mitverzeichnet: Laterne auf der Gasse, Zimmer „geklärt in der Lampe“. (Und unter anderem muss daher auch das Hin-finstern der umgebenden Landschaft rühren.) Lauter Störfaktoren für den fraglichen Vorsatz des Ich, sich hinzustellen, um die Nacht anzustaunen. – Ob das Fenster offen ist, bleibt am Anfang offen. (Erst der Atem der Nacht am Ende deutet auf ein offenes Fenster, durch das die Nachtluft als Atem das Ich anhauchen kann.) Eben dadurch ist aber der eröffnende Satz selbst eine Art offenes Fenster, durch das das Ich weniger einen Blick in die Nacht, vielmehr einen auf sich öffnet. Da die Nacht in diesem ersten Satz nicht genannt wird, bleibt zuerst auch offen, was oder wer als Du in ihm angeredet wird. Die fehlende Benennung des Angeredeten legt nahe, im Satz auch eine Selbstanrede zu lesen. Umso mehr, als man sich

¹³¹ Unter den Nacht-Gedichten aus der Zeit 1913-1914 erscheint die Figur der Anrede der Nacht öfters (*Hinhalten will ich mich; Ob ich damals war; Nun erst, Nachtstunde*), aber auch für die Selbstanrede gibt es ein Beispiel: *Überfließende Himmel*, das endet: „Das gelöste / nachtenthaltne Gesicht giebt dem deinigen Raum.“ (Rilke: KA 2, 54.) Das Bild in diesem Gedicht wird im späteren, 1924 entstandenen Gedicht *Nacht. Oh du...* – in dem das Ich aber nicht sich, sondern wieder die Nacht anredet – neu konfiguriert: „Nacht. Oh du in Tiefe gelöstes / Gesicht an meinem Gesicht.“ (KA 2, 383.)

¹³² Von der Möglichkeit, dass sich die Anrede der Nacht in diesem Gedicht gleichzeitig auch als Selbstanrede lesen lässt, sprechen die Interpreten nicht. Fülleborn spricht aber im Kontext der „Gedichte an die Nacht“ vom „Nachtinnenraum“: „Es geht Rilke in dieser Lyrik von Anfang an um Erwirkung eines „Daseins“, das sich mit der Nacht vergleichen ließe. Er möchte das große Geschehen des „Diktats“ dadurch erzwingen, daß er einerseits sich selbst zu einem Nachtinnenraum macht und andererseits sein Fühlen in Partnerschaft mit dem kosmischen Gegenüber ins Unendliche steigert.“ (Fülleborn: *Das Strukturproblem ...*, 77.) Stephens macht in Bezug auf *Gedanken der Nacht* darauf aufmerksam, dass „the contact [with the night] takes place as a result of the poet becoming aware of the night as something innate in him and formulating this in thoughts.“ (Stephens: *Rainer Maria Rilke's ›Gedichte an die Nacht‹*, 62 – Hervorhebung von Cs. Sz.)

die Szene auch so vorstellen kann, dass das Ich, wenn das Fenster nicht offen ist (oder offen ist und das Ich sich seitlich hinstellt), am Fenster stehend sein eigenes Spiegelbild anschaut, anstaunt – und also sich selbst anredet. (Und eben weil es sich als Inszenierung der Selbstanrede darstellt, ist dabei nicht gleich vom Narzissmus des Ich zu reden.)

*Sich und die Nacht anreden – „Du“, Staunen
– Spiel der Nacht, Spielraum der Sprache*

Das Fenster als Grenze zwischen Innen und Außen kann eine Grenzsituation markieren. Das Ich ist am Fenster stehend mit sich allein, an der Grenze eben auch des Mit-sich-allein-seins. Wenn das „dich“ im ersten Satz auch als Selbstanrede gelesen werden kann (und dieser Möglichkeit entspräche die Vorstellung der Szene als eine, in der das Ich sein Spiegelbild im Fenster anschaut – was auch gleichzeitig mit dem *vorsätzlichen* Anstaunen der Nacht geschehen kann), so ist zu fragen, als was es sich staunend anredet? Der Anfang des Gedichts lässt sich z. B. so lesen, dass das Ich als Dichter mit sich als Mensch spricht. (Für diese Deutungsmöglichkeit wird vor allem der entscheidende Moment des Knaben-Vergleichs als Vergleich sprechen.)

Das Angestaunte wäre im Sinn einer Selbstanrede etwa das Selbst, das Leben oder Dasein des sprechenden Ich. In der Erzählung artikuliert das Ich eine Befindlichkeit, die sein Leben als fremdes, unverstandenes, von Moment zu Moment als ein bloßes Leben erschlossen hat. Erschlossen wird sein Leben auch im Hinblick auf sein mögliches Nicht-sein: „als wäre ich nicht“.¹³³ Das alles kann das Ich staunen machen. Die Selbstanrede muss mit dieser Befindlichkeit und dem durch sie Erschlossenen zusammenhängen (etwa um es zu verstehen oder ihr entgegenzusteuern).

Der erste Satz lässt sich auch so lesen, dass das Angeredete *und* Angestaunte – gleichzeitig mit einer Selbstanrede – die Nacht ist. Was ist die Nacht, die das Ich anstaunte? Es sagt über sie nichts; sie ist allein durch die Anrede und den anstaunenden Bezug zu ihr gegenwärtig. Als entzöge sie sich jedem Beschreiben und Begreifen. Als Sich-Entziehendes bleibt sie fremd. (So kann der Bezug des Ich dann unmittelbar auf etwas anderes Fremdes, anders Fremdes, die fremde Umgebung übergehen.) Die Nacht als Sich-Entziehende kehrt die Leere, die Stille hervor; das sie anstaunende Ich hält sich gleichsam an der Grenze der Wahrnehmung und des Wahrnehmbaren.¹³⁴

¹³³ In der Erinnerung an jene Befindlichkeit, nicht mehr in der direkten Erfahrung, stellt es vielleicht eine Phantasie über die Möglichkeit dar, die Dinge, die Welt wie ohne sich anzuschauen? Eine Welt-ohne-mich zu sehen, wie ich sie nach meinem Tod, etwa wie von ihrem Jenseits aus, sehen würde? – Dieser von „als wäre ich nicht“ ausgehenden Vorstellung ähnlich, aber nur ähnlich ist, was Rilkes Schrift *Erlebnis* darstellt. (Vgl. über Rilkes *Erlebnis* im Zusammenhang mit *Die große Nacht*, aber anders: Fülleborn: *Das Strukturproblem ...*, 78f.)

¹³⁴ Vgl. dazu das Fragment *An das Stillende hinaufgekehrt...* (Rilke: KA 2, 82.)

Wo das Ich die Nacht anstaunt, nichts mehr sehend und nichts mehr hörend, öffnet sich ihm ein *Spielraum der Sprache*: Wird im Schweigen, das die Szene des Anstaunens der Nacht impliziert, die *Stille* selbst angeredet, die aber die Anrede erst ermöglicht? Der Stille entspricht zuerst die Stille im Anstauenden, erst der Stille der Nacht entsprechend beginnt das Ich zu sprechen: und zwar indem es zuerst und immer über die Möglichkeit seines Sprechens staunt. Redet es die Nacht als Möglichkeitsbedingung seines Sprechens an? (Transzendentalpoesie in diesem Sinn?) – Kann das Anstaunen der Nacht unmittelbar in das Staunen über die Möglichkeit seines eigenen Daseins und so in eine Selbstanrede übergehen?

Das Gedicht gibt am Anfang und im Ganzen zu denken, dass das „Du“ in der Sprache dem Staunen in der Sphäre der Befindlichkeit analog ist. Beides ist Öffnung; beides soll ursprünglich zusammengehören. Dies kommt im Gedicht zur Sprache, indem es eine Befindlichkeit (Angst) artikuliert, in der das Ich nichts Staunenswertes in der Welt findet und niemanden anreden kann. Und von dieser Befindlichkeit aus redet es die Nacht an, die sich immer wieder anstaunen lässt. In der Erfindung einer solchen Anrede geht es im Grund weder um Anthropomorphismus¹³⁵ noch um einen Willen zum Kontakt zu einer numinosen Macht.

Der Zweideutigkeit im ersten Satz, ob das Ich sich selbst oder die Nacht anredet bzw. der Möglichkeit, dass sich in ihm beides gleichzeitig vollzieht, entspricht, dass an der nächsten Stelle, wo die Nacht angeredet wird, dies auf solche Weise geschieht, dass die Nacht in das Ich, im Ich spielt: „*ich, erwachsene / Nacht*“. Das Ich als erwachsene Nacht „begriff“ das Spiel der Nacht. Das Ich scheint „plötzlich“ der Nacht gewachsen zu sein (und als solches erwachsen) – in diesem Augenblick redet es sie an.

Auf der Ebene der Erscheinung begriffen, wächst die Nacht (wächst über die Nacht der Stadt hinaus). Das Ich wächst nicht mit: ihm „fiel“ die Zeit „vorüber“. Die Nacht wird ihm solcherweise noch größer, größer als groß, schlecht-hin unfassbar. Das fällt aber mit dem plötzlichen Begreifen eines Spielens und dem Anreden der Nacht zusammen, und zwar so, dass dabei das Ich – wortlos, in den Unterbrechungen der verstreuten Satzkonstruktion – *seiner selbst als Nacht* innewird. Die Gleichzeitigkeit dieses plötzlichen Innewerdens des Ich, dass eine Nacht in ihm und es selbst erst so erwachsen sei, und des plötzlichen Begreifens des Spiels der Nacht ermöglicht die Anrede. Angeredet wird nur, dessen Unbegreiflichkeit zugelassen wird. Anreden kann nur, wer sich dem Unbegreiflichen des Gegenübers aussetzen kann, indem er in sich einer Nacht innewird.

¹³⁵ Auch in den Formulierungen von Manfred Engel deutet sich die Frage an, ob das, was in Rilkes Gedicht geschieht, mit Begriffen wie Anthropomorphisieren schon begriffen wird: „Denn recht eigentlich geht es ihm ja darum, ›Welt-Raum‹ kommensurabel zu machen: Wenn R. die ›Nacht‹ mythopoetisch zum Du, zu einem *quasi*-menschlichen Gegenüber stilisiert, so soll dadurch das Unfaßbare, Übergroße und Gestaltlose *soweit* anthropomorphisiert werden, daß ein Bezug zu ihm möglich erscheint.“ (Rilke: KA 2, 436 – Hervorhebungen von Cs. Sz.)

„Oft“ – Stehen – Stillstand – innere Rede – Stille

„Oft“: dieser Beginn deutet an, dass das Anstaunen eine häufig wiederholte Übung, eine Art Exerzitium des Ich ist.¹³⁶ Warum braucht das Ich diese Übung? Was geschieht in ihr? Wobei problematisch ist, wie sich Vorsätzlichkeit und Staunen miteinander vertragen. „Oft“ weist auf ein Vorspiel hin, das gerade darin bestehen kann, an einem Verhältnis von Vorsätzlichkeit und Staunen zu arbeiten.

Die mit dem „Oft“ als Beginn angedeutete Problematik wird in der sofort, mit einer Umkehrung wiederholten Zweiheit von (An-)Stauen und Stehen weiter artikuliert. Das Ich stellt sich wiederholt ans Fenster, um die Nacht (oder etwas, was es dann, vielleicht erst sich erinnernd, anredet) anzustauen. Da kein Stehen – in dem als Sich-hinstellen die Vorsätzlichkeit liegt – ein Staunen automatisch zur Folge haben und erzwingen kann, ist das (Da-)Stehen zunächst ein Stehen um des Stehens und einer Ständig-keit willen; und um der Verwandlung des Stehens willen. Denn ich stelle mich ans Fenster, um dich, Nacht, anzustauen, wenn es mir aber gelingt, zu staunen, so lässt mich das Staunen erst recht stehenbleiben und stehen. Das Staunen bringt – wie davon auch der etymologische Zusammenhang von Staunen und Stehen spricht – den Staunenden zum Stillstand.

Das Ich stellt sich ans Fenster und steht da, um sich zum Stillstand bringen zu lassen, still zu werden. Sein Stehen muss durch das Staunen zum Stillstand verwandelt werden. Das Ich muss erst still werden, d. h.: es war, wo es sich in seiner Verschwiegenheit ans Fenster stellte, nicht still. Das weist auf eine innere Rede hin, diese muss zum Stillstand gebracht werden. – Nicht erst durch die Wiederholung liegt etwas Dramatisches in der einfachen Szene des staunenden Stehens am Fenster. Vom angedeuteten Widerspruch zwischen Vorsätzlichkeit und Staunen her öffnet sich der Blick auf eine innere Rede, in der – mit Hölderlins Worten – alles „Rede gegen Rede“¹³⁷ sein muss, die also einen Stillstand braucht, den ihre eigene Bewegung nicht erreichen kann. Das Andere der Bewegung der inneren Rede, das sie stillt, kann nicht in ihr selbst, sondern erst in einer Stille liegen, über die sie nicht verfügen kann.

So zeigt sich das Vorspiel, das in der Stille vor dem Einsatz „Oft“ spielt, als eine innere Rede, als Selbstgespräch des Ich, das zu seinem paradoxen Vorsatz führt. Der Wachposten des am Fenster Stehenden soll die Stelle des Still-werdens werden. Im Staunen kommt es dem Ich auf die Stille des Stillstands an.

Stillstand ist ein Moment, die Unterbrechung einer Bewegung. Kann das Stehen des vorsätzlich Sich-Hinstellenden nicht zum Stillstand werden, so ist beängstigend, dass er erstarrt und bloß die Haltung wiederholt, die in ihm erstarrt. Auf die eröffnende Szene des Anstaunens folgt eine Erzählung des Ich, in der es eine Erstarrung in seinem Verhältnis zur dinglichen und menschlichen

¹³⁶ Über das „Oft“ vgl. Fülleborn: *Das Strukturproblem ...*, 74.; Stephens: *Rainer Maria Rilke's ›Gedichte an die Nacht‹*, 57f.

¹³⁷ Hölderlin: SWB II, 315.

Umgebung auszeichnet. Von Satz zu Satz wiederholt sich jeweils anders der Ausdruck einer erstarrten Disposition, in der alles, sei es Ding oder Mensch, zur Projektionsfläche des Ich gerinnt. Auch sein Wissen und seine Zeit scheinen ihm fremd entgegenzustarren. Wie ein Auswurf des mit seiner Erstarrung Kämpfenden wirkt der latente *Vorwurf*, der in der erzählenden Darstellung des Ich mitspricht.

„plötzlich“ – *Stille und Spiel der Nacht* – Anrede

Zwar ist es das Ich, das begreift, es liegt aber nicht an ihm, dass es *plötzlich* begreift, also ohne zu begreifen, warum und wie es das begreifen kann. Was wurde begriffen?

Durch den kursiven Druck von „*du*“ wird die Anrede betont. Es liegt also nahe, dass die Möglichkeit der Anrede selbst plötzlich begriffen wurde. Was für eine Anrede? Nach den verklungenen Stimmen und Lauten der menschlichen Welt (Weinen, Singen, Husten, Stundenschlag) stellt sich die Stille der Nacht ein. Eine Stille der großen Nacht selbst, über die Nacht der menschlichen Welt, scheint deren Apostrophe zu ermöglichen, und zwar im Augenblick, wo das Ich niemand anreden kann.

Das Ich begreift ein Spiel der Nacht, das aber kaum zu unterscheiden ist vom Spiel der Sprache im Spielraum, den die Anrede eröffnet, wobei sie aber erst durch die Stille der angeredeten Nacht ermöglicht wird. Darum geht die Anrede der Nacht unmittelbar mit dem Begreifen des Spiels der Nacht einher.

Das Spiel der Nacht als Zeit-Spiel-Raum der Stille *und* der Sprache besteht immer, es wird aber „zunächst und zumeist“ nicht bemerkt, kann aber „plötzlich“ begriffen werden. Und wenn ihr Spiel begriffen wird, wird sie angeredet, lässt sie sich anreden. Zu ihrem Spiel gehört, dass sie diese Möglichkeit gewährt und dass im Augenblick, wo dies geschieht, nicht zu begreifen ist, was und wie es geschieht. Wie es in Hölderlins *Brod und Wein* heißt: „Wunderbar ist die Gunst der Hoherhabnen und niemand / Weiß von wannen und was einem geschiehet von ihr“, der Nacht.¹³⁸ – Das Ich wird, indem es das Spiel der Nacht plötzlich begreift, in dessen *Unbegreiflichkeit* einbezogen. Wenn das Unbegreifliche, die „Gunst“ – die einen „plötzlich“ überrascht¹³⁹, ihm also von der Nacht auf unbegreifliche Weise („wunderbar“, erstaunlich) geschieht – begriffen wird, heißt es einem, das Unbegreifliche sprachlich zuzulassen. Dieses Zulassen geschieht in der Anrede der Nacht, wo sie als die auch in ihrer Anwesenheit uneinholbar Abwesende und zugleich als die *Möglichkeitsbedingung der Anrede* angeredet wird.¹⁴⁰ Also lässt sich auch die letztere anreden.

¹³⁸ Hölderlin: SWB I, 372.

¹³⁹ Vgl. dazu Hölderlins Satz am Ende von *Die Wanderung*: „Oft überraschet es einen, / Der eben kaum es gedacht hat.“ (SWB I, 339.)

¹⁴⁰ Mit einer solchen Formulierung des Sachverhalts in Rilkes Gedicht wird wiederum Hölderlin zitiert: eine Stelle der *Anmerkungen zu Oedipus*: „In der äußersten Gränze des Leidens bestehet nemlich nichts mehr, als die Bedingungen der Zeit oder des Raums.“ (Hölderlin: SWB II,

Das Spiel der Nacht ist also nicht unbedingt als Mitspielen¹⁴¹ zu denken. Dass „du umgehst mit mir, spielst“, bleibt vieldeutig. Mit mir als Spielzeug – das aber ein Zeuge des Spiels ist? Oder als Mitspieler? Und wenn als Mitspieler, was *Mit*-spielen, als Spiel des *Mit*, heißt? Zum Spiel der Nacht gehört, dass es immer auch unbegreiflich bleibt, worin und wo ihr Spiel besteht; so kommt es in ihm darauf an, das Unbegreifliche zuzulassen.

Zwar ist die „plötzliche“ Gunst eine Gunst und lässt sich als solche nicht erzwingen, doch braucht sie vom Empfangenden einen entsprechenden Bezug und *Vorbereitet-sein*, auf dessen Erreichen sich die als Anfang sich andeutende paradoxe und zweifelhafte Übung des Ich im *Stehen* und Anstaunen beziehen mag. Dann aber steht das Ich nicht so sehr da, vielmehr steht es bloßgestellt: in der Schande des fremd Bleibenden, dem die Zeit „vorüberfiel“, der aus der Zeit gefallen ist, und sprachlos, ohne anreden und angeredet werden zu können, *steht: da ohne „da“*. Dieser Moment ist eine „äußerste Gränze des Leidens“, an der das Ich nur *unvorbereitet* vorbereitet sein kann.

Es kommt zu einer sprachlichen Verdinglichung dieses Moments der Sprachlosigkeit und Ohnmacht im Knaben-Vergleich. Das Moment des „plötzlich“ kommt also in der Darstellung nicht plötzlich, sondern nach der Unterbrechung durch den Knaben-Vergleich. Es ist in einem weiteren Abschnitt über den Vergleich zu zeigen, wie er – als Verzögerung und durch rhetorische wie inhaltliche Elemente – das plötzliche Begreifen vorbereitet.

Das plötzliche Begreifen des Spiels der Nacht artikuliert und bezeugt sich in einer plötzlichen Anrede der Nacht („plötzlich, / daß *du*“), weil das Ich der *Nacht in sich* innewird („ich, erwachsene / Nacht“) –: das ist, dass das Ich das (am Ende des Knaben-Vergleichs vergegenwärtigte) *sprachlose* Moment seines inneren Gesprächs als Entsprechung zu der *Stille* der Nacht erkennt.

Wende und Abwendung – Befindlichkeiten – Erfindungen

Die spannungsvolle Komplexität des Gedichts zeigt sich in einer Sicht letzten Endes darin, dass die suggestive Darstellung der Wende, die mit dem plötzlichen Begreifen des Spiels der Nacht anbricht, mit der Relativierung oder

316.) Zwar hat Rilkes Gedicht mit Hölderlins Theorie der Tragödie und Geschichtsphilosophie natürlich nichts zu tun, doch lässt sich – auch ohne einen wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang – für die Relevanz der zitierten Einsicht in Bezug auf Rilkes Gedicht argumentieren. Vor dem plötzlichen Begreifen macht das Ich eine äußerste Erfahrung, indem es aus der Zeit fällt; das scheint nicht weit von der Hölderlinschen Erfahrung der Möglichkeitsbedingung der Erfahrung selbst zu sein. Vor der zitierten Stelle spricht Hölderlin von „müßiger Zeit“.

¹⁴¹ An eine Vorstellung der Nacht als „Mit-Spielerin“ zu denken, legt vor allem Rilkes Gedicht *Solang du Selbstgeworfnes...* nah, in dem er dieses Wort geprägt hat (wo es aber nicht als anthropomorphisierende Metapher der Nacht erscheint). In diesem Gedicht deutet aber unmittelbar nichts darauf, dass das Spielen der Nacht als Spielen einer „Mit-Spielerin“ zu verstehen sei, das dem im Knaben-Vergleich vorkommenden Ballspiel analog wäre. Darum kann es schon deshalb nicht gehen, weil es unmittelbar nach dem Nennen des Spielens heißt: „und staunte dich an“. (Vgl. die Auslegung der Nacht als „Mit-Spielerin“ in Rilke: KA 2, 436.)

Einschränkung der Tragweite eben dieser Wende einhergeht, indem diese am Bezug des Ich zur Mitwelt, so scheint es, nichts ändert; dieser Bezug ist nach wie vor problematisch und ungelöst.¹⁴² Das Ich „begriff“ „plötzlich“ einen Bezug der Nacht zu ihm, die es gleichzeitig anredet. Es ist also eine wechselseitige Beziehung zwischen den beiden. Warum aber wendet es sich dann gleich wieder davon ab und dem „genäherten Umkreis“ zu? („Wo die Türme ...“) Diese wiederholte Abwendung¹⁴³ folgt vor allem den Wendungen, der Tropo-Logik der ganzen Darstellung. Es ist eine Notwendigkeit: -wendigkeit einer sowohl existenzialen als auch poetischen Not, die sich vielfältig überlagert. Das zeigt sich in der Problematik der Apostrophe (Selbstanrede oder deren Vermeidung), die wiederum mit der Befindlichkeit des Ich (Angst oder

¹⁴² Das ist der leitende Gedanke in der Interpretation von Stephens (wobei er sich stark an der interpretierenden Kraft einer Briefstelle Rilkes, zitiert auf S. 65, orientiert); er schreibt: „Precisely the recapitulation of the ‚Fremdheit‘ – them *after* the contact with the night has been established shows that it is not simply a foil, but that the two states must be seen as existing together.“ (Stephens: *Rainer Maria Rilke's ›Gedichte an die Nacht‹*, 64.) „So it is that the end of *Die große Nacht* is not a mere rhetorical device, but rather shows that Fremdheit in the sphere of das Nächste and Beteiligung in that of „das Übernächste“ are the negative and positive halves of the same experience. This dualism is in itself a problem which must be overcome before „ein ganzes Leben“ can be realised [...] The contact with „die große Nacht“ which takes place at the end of the poem [...] it is presented with complete certainty as an experience of union with the night. However, at the same time [...] the theme of alienation is still perceptible, indeed is deliberately re-started after the union with the night has begun. Hence the ending of the poem is both conclusive and inconclusive at the same time.“ (66) „However, the interpretation of *Die große Nacht* showed that although the union with the night takes place, the tension between this union on the one hand and the relation of the self to 'die nächsten Dinge' on the other is left unresolved.“ (72)

¹⁴³ Sie wurde von den Interpreten verschiedenartig gedeutet. Stephens: „Precisely the recapitulation of the ‚Fremdheit‘ – them *after* the contact with the night has been established shows that it is not simply a foil, but that the two states must be seen as existing together.“ (Ebd. 64) Bei Fülleborn bleibt es eher ungedeutet; er schreibt über die Passage „Wo die Türme ...“: „es ist, als verhalte [die rastlose Bewegung der Sprache] für einen Augenblick, um dann ohne Stütze einem im Unendlichen liegenden Ziel zuzustreben [...] also in einem zerstreuten Augenblick ohne 'Dasein', will sagen: ohne gerichtetes, gesammeltes Gefühl [...] ja ohne daß das Ich überhaupt auf die Nacht zu geöffnet war“. (Fülleborn: *Das Strukturproblem ...*, 75f.) Bollnow kommentiert auch diese Stelle ganz im Sinn einer heroisierenden Deutung von Heideggers Daseinsanalyse, die genau besehen wenig mit dem Gedicht zu tun hat: „Warum aber wird jetzt diese unheimliche Situation des Menschen zum zweiten Mal geschildert? Ist das nicht einfach eine Wiederholung? Oder hat sich gegenüber dem Anfang des Gedichts vielleicht doch etwas geändert? Objektiv gesehen hat sich sicher nichts geändert. Die Unheimlichkeit ist nicht behoben. Aber etwas hat sich doch schon geändert – wenn es auch objektiv kaum angebar ist – nämlich im Tonfall dieser Schilderung. Er ist voller, dunkler, im ganzen auch gefaßter geworden, ins Kosmische ausgeweitet und nicht mehr so im Kleinlichen unserer Umgebung verzettelt. Und darin drückt sich schon ein verändertes Verhältnis des Menschen zu dieser Unheimlichkeit aus: Indem er nicht mehr davor auszuweichen versucht, sondern ihr klar ins Gesicht sieht [...] in dem Augenblick, wo er darin den Anruf des Schicksals vernimmt und sich ihm deckungslos ausliefert, schlägt die Angst in ein neues Gefühl unendlicher Geborgenheit um [...]“. (Bollnow: *Rilke*, 57.) Buddeberg sagt zu der Stelle: „[...] nun haben alle diese entgegengesetzten Bilder nur die *eine* Aufgabe, um so stärker *ins* Bewußtsein zu geben, daß die Kommunikation gelingt. »–: da war es, du Hohe, [...]“. (Buddeberg: *Rainer Maria Rilke*, 310.) Unter diesen Interpretationen versucht allein die von Stephens, die Stelle mit dem vorangehenden Knaben-Vergleich in Bezug zu setzen.

Furcht, deren Verhältnis zum Staunen) zusammenhängt. Notwendigerweise beginnt diese Abwendung mit dem Wort: „Wo [...] –: da war es [...]“. Dieses „Wo [...] da“ kann zeitlich ebenso wie räumlich verstanden werden. Es geht um die Befindlichkeit des Ich, in der sein „Da“, mit dem es sich auseinandersetzt, erschlossen und verschlossen ist. Die Befindlichkeit oder Disposition des Ich bestimmt die windungsreiche Disposition des Gedichts mit – und umgekehrt.

Die Schwierigkeit der Deutung zeigt sich auch darin, dass diese erneute Abwendung („Wo...“) für den einen Interpreten einen „Augenblick ohne »Dasein«“ darstellt, für einen anderen „the sense of the repetition is then that, although this alienation from his surroundings remains, he has found contact on a higher level“, für einen dritten das Dasein in diesem Augenblick der „Unheimlichkeit“ „klar ins Gesicht sieht“. ¹⁴⁴ – Findungen und Erfindungen von Interpreten, die die rhetorische Komplexität, den fiktionalen Charakter der Darstellung jeweils anders sehen oder mehr oder weniger außer Acht lassen: hier vor allem den Zusammenhang der Passage mit dem ihr vorangehenden Knaben-Vergleich; und so wird auch übersehen, dass der Moment des „plötzlichen“ Begreifens ebenfalls in eine Ordnung der Invention und ihrer Wendungen gehört.

In der an Wendungen reichen und stimmungsmäßig problematischen Entfaltung des Gedichts zeichnet sich ab, dass die Befindlichkeit immer durch Erfindungen mitkonstituiert, rhetorisch und poetisch mitgestaltet wird. So oder so befindet sich der Mensch nicht zuletzt auch dadurch bestimmt, wie er sich erfindet und mit Erfindungen umgeht. So ist die Beherrschung der Befindlichkeit immer auch auf Erfindungen angewiesen, immer teilweise mit deren Hilfe möglich. – In Rilkes Gedicht soll es beispielsweise zur Meisterung der angstvollen Stimmung durch eine Inszenierung und Erfindung des Stauens kommen.

Nicht-Ich, Nicht des Ich – Angst und Vorwurf – Krise des Ich

Die Verschachtelung von Erzählung und Anrede deutet an, dass Ich und Nacht ineinander übergehen. Demgemäß endet das Gedicht mit dem Bild eines gewissen Eintritts der Nacht als Lächeln in das Ich. Es geht um das Verhältnis zwischen einem Nacht-Du als Nicht-Ich und dem Ich, zwischen anderem Nicht-Ich (z. B. „Landschaft“) und dem Ich bzw. zwischen einem Nicht (und Nacht) im Ich und dem Ich. In seiner Erzählung konfrontiert sich das Ich im Grunde mit einer Erfahrung des Nicht in ihm, der Nichtigkeit seiner selbst. (Ihr entspricht ja eine angstvolle Stimmung seiner Darstellungen.) Dies kommt gleich im zweiten Satz auf eine Weise wörtlich zur Sprache:

die unüberredete Landschaft
finsterte hin, als wäre ich nicht.

¹⁴⁴ S. die zitierten Stellen von Fülleborn, Stephens und Bollnow in der vorigen Fußnote.

(Wie auch später im entscheidenden Moment des Vergleichs, im Wegschau- en des Knaben, der eigentlich von sich wegschaut, auch eine Vorstellung des Nicht-seins, des „*als-wäre-ich-nicht*“ sich verbirgt, wie weiter unten zu zeigen ist).

Die zunächst befremdliche Idee vom möglichen *Über-reden* der Landschaft, die als Nicht-Ich das Ich sich entgegengesetzt sieht, steht im krassen Kon- trast zu dem eben im vorangehenden Satz vollzogenen *An-reden* (der Nacht oder seiner selbst). Wenn das Ich die Landschaft als Nicht-Ich *nicht* überreden kann, so ist es, „als wäre ich nicht“. Das Ich setzt sich als Kraft des Überredens: Wenn es *nicht* überreden kann, dann ist es nicht – dann versinkt es in der Fik- tion des eigenen Nicht-Seins, die eine letzte Möglichkeit darstellt, zumindest sich, zur beherrschten Selbstverneinung, zu überreden. – In seiner Prägnanz vollzieht sich der Satz zugleich als eine überlegene Reflexion des Sachverhalts, den er darstellt, insofern geht er über die Sprachauffassung, von der er her- rührt, auch hinaus (wiewohl er sie notwendigerweise auch wiederholt).

Die Landschaft soll erst und nur durch das Überreden des Ich werden, was sie ist: „unüberredet“ „finstert“ sie „hin“, tendiert sie dazu, für das Ich nicht zu sein, das aber stattdessen sagt: „als wäre ich nicht“. In der Ohnmacht sei- nes Überredens kommt es zu solch einer Umkehrung. So wird aber der Land- schaft, die sich seiner Überredung entzieht und also bedrohlich hinfinstert, eine gegen das Ich gerichtete (ver-)nichtende Macht zugeschrieben. So wird die Landschaft – als (gleichsam *sterne-* und *fensterlos*) *hinfinsternde* – doch dazu überredet, die Stimmung des Ich zu bezeugen – die, wie es scheint, Furcht, doch weil es um sein Sein oder Nicht-Sein geht, Angst ist. Anders for- muliert: Die Landschaft wird zum bloßen gegenständlichen Vorwurf für die Äußerung der Stimmung des Ich. Zugleich kann der Satz über die hinfinst- ernde „unüberredete Landschaft“ so gehört werden, dass sich in ihm ein *Vor- wurf* gegenüber der Landschaft artikuliert: das ist auch eine letzte Folge einer quasi-magischen Sprachauffassung des Ich, die sich hier in ihrem Scheitern darstellt. Wenn die quasi-magische Macht und Kraft des Ich, zu überreden, versagt, schreibt es in einem letzten Machtakt dem Nicht-Ich, hier der Land- schaft, eine Macht zu, die eben deshalb nur feindlich sein kann. Auch wenn diese sich nur als Entzug äußert, wird sie vom Ich so ausgelegt, dass sie es (ver-)nichtend treffen soll: indem sie hinfinstert, *tut sie*, „als wäre ich nicht“. Das wird ihr vorgeworfen.¹⁴⁵ So gesehen zeigt sich der Vorwurf als ein später Spross der magischen Sprachauffassung.

Im Satz über die Landschaft zeigt sich eine Krise des Ich unumwunden: das ist seine Krise als Dichter – zeigt sie sich doch von seinem Verhältnis zur Spra- che her – und gleichzeitig eine menschliche. Letztere wird lesbar im Satz, indem in ihm seine Stimmung, seine Angst notwendigerweise mitartikuliert wird.

¹⁴⁵ Fülleborn bemerkt treffend (nicht in Bezug auf *Die große Nacht*), „daß Rilke sich in den Nacht- gedichten wiederholt in überheblich-vorwurfsvollem Ton [...] an ein menschliches Du wend- et“. (Fülleborn: *Das Strukturproblem ...*, 77.) Seine Bemerkung ist umso wichtiger, als ein vor- wurfsvoller Charakter auch in *Die große Nacht* zu bemerken ist, wobei das Ich sich in diesem Gedicht *nicht nur* an ein menschliches Du in vorwurfsvollem Ton wendet.

Durch das besondere Verhältnis zwischen dem, was er sagt und wie er es sagt, also durch das rhetorische Können und die dementsprechend selbstsichere Ruhe des Satzes, der aber endet: „als wäre ich nicht“, liegt in ihm etwas Unheimliches.¹⁴⁶ So ist er einerseits Ausdruck der einmal erlebten angstvollen Stimmung des Ich, andererseits ist er eine selbstsichere Meisterung eben dieser Stimmung, und die Gleichzeitigkeit von beiden ist anders unheimlich als die Unheimlichkeit in der Angst. – Das Geheimnis des Gedichts liegt nicht zuletzt im Verhältnis zwischen der Stimmung, *an die* das Ich sich erinnert, und der Stimmung, *in der* es sich erinnert. Es ist nicht einfach ein Verhältnis von Stimmung und Gegenstimmung, wie auch die das Gedicht thematisch und rhetorisch bestimmenden Dichotomien – wie dinglich-menschliche Umgebung und Nacht, Fremdheit und Spielen, Anreden und Anstaunen oder Anreden und Erzählen – nicht als Gegensätze zu fassen sind.

„–, / schon nahm ich teil“ – Scham – Sprachlosigkeit

Drüben – ein Zimmer, mitfühlbar, geklärt in der Lampe –,
schon nahm ich teil; sie empfindens, schlossen die Läden.

In diesem „schon“ liegt eine Reflexion über den Willen eines Verzweifelten zur Teilnahme. Das in der Lampe geklärte Zimmer drüben anzuschauen oder zu beobachten ist aber keine Teilnahme, vielmehr ein übereiltes, unbedachtes Verhalten.

„–, / schon nahm ich teil“: woran genau und wie? Am Leben von unbekannten Anderen und dementsprechend anscheinend heimlich. Im Satz, mit dem „schon“ an dessen Anfang, artikuliert das Ich sein gleichzeitiges Gefühl unwillkürlich mit, dass das keine Teilnahme sein kann. Nicht das Ich nimmt an etwas Anderem teil, vielmehr nimmt seine Sprache, auf andere Weise, teil: Und so bringt sie, sich teilend, mit zur Sprache, dass ein Teil des Ich – mitten in seinem Meinen, teilzunehmen – Scham empfindet: „sch- ... -ahm“, „ich teil“. (Das Ich meint gleichsam „*schon da*“ zu sein; aber mit dem Gefühl, dass es in „*Schande*“ spielt.)

„–, / schon nahm ich teil“: dieses Moment fällt aus der Reihe der erzählten Erfahrungen, indem das Ich hier offen für die Umgebung, „welt-offen“ zu sein scheint. Gerade hier leistet es, im Rückblick und bereits in der erinnerten Situation, eine Fehlinterpretation seines eigenen Verhaltens. Denn es war entweder die Neugier eines Voyeurs oder ein zerstreuter Blick ins fremde Zimmer „drüben“ oder ein unschuldiges Anschauen, aber keine Teilnahme. Jene

¹⁴⁶ Von Unheimlichkeit spricht Heideggers *Sein und Zeit* in den Kapiteln über die Angst und das Gewissen. – Hier ist Bollnows Interpretation des Gedichts zu erwähnen, die im Ganzen im Bann seiner Heidegger-Interpretation steht, ohne aber auf Heidegger und *Sein und Zeit* expliziten Bezug zu nehmen. Damit (aber nicht nur damit) müssen die anderen Probleme von Bollnows Interpretation zusammenhängen. Deutliche Kritik an Bollnows Interpretation formuliert Stephens (60–61.) wie anders auch Fülleborn (75).

Anderen, „sie“, zogen sich schamhaft zurück, „schlossen die Läden. / Stand“. Die lakonisch erzählte Szene kann so gedeutet werden, dass diese Geste jener Anderen den Blick des Ich als Eindringen oder als Voyeurismus auslegt und das Ich bloßstellt. Ihr Blick, vor dem es sich schämen könnte, ist aber nicht mehr da.

Wie die Deutung des Geschehens als Teilnahme falsch oder euphemistisch ist, so ist es auch das Wort: „sie empfandens“. Das Schließen der Fensterläden bezieht das Ich auf sich und deutet es als Geste der Abweisung. So kann es aber nicht darum gehen, dass sie es „empfanden“, sondern sie müssen ihn als Zuschauenden *bemerkt* haben, wobei das Wort „empfanden“ auch deutlich macht, dass das Ich heimlich zuschauend meinte, nicht bemerkt werden zu können. Es muss aber zum flüchtigen Augenblick des Bemerkens gekommen sein, so drückt sich im Schließen der Fensterläden ein Urteil aus, mit dem aber das Ich bereits im Augenblick des Urteils allein bleibt. Oder genauer, „Stand“ heißt am Ende der Szene: bloßgestellt dastehen, in der Zweideutigkeit eines unausgesprochenen Urteils und der Abwesenheit von Richtern. Das ist die Szene einer Sprachlosigkeit, die gleichsam in sich wuchert; über die nur in einer Sprache erzählt werden kann, die bricht. – Eben deshalb steht es dann bloß: „Stand.“¹⁴⁷

Vorwürfe – Angst – Scham – Blöße

Es ist kaum zu überhören, dass in jedem Satz beider Passagen, die über das Verhältnis des Ich zu seiner dinglichen und menschlichen Umgebung erzählen, ein Vorwurf mitspricht. Der nur noch indirekt mitsprechende Vorwurf lässt sich als ein damals unmittelbarer sprachlicher Bewältigungsversuch der Angst aus der komplexen Darstellung erschließen. Mit anderen Worten: das Vorwerfen lässt sich als eine sprachliche Weise der Flucht des Ich vor seiner akuten Angst fassen. Vom Vorwurf spricht das Ich zwar erst gegen Ende der ersten erzählenden Passage, seine Latenz bestimmt sie aber von ihrem ersten Satz an („Noch war mir die neue / Stadt wie *verwehrt*“).

es hustete unten
voller Vorwurf ein Alter, als ob sein Körper im Recht sei
wider die mildere Welt.

¹⁴⁷ Paul de Man schreibt zum Thema der „Entfremdung“ und dessen Zusammenhang mit der Sprache bei Rilke, wo er Mörchens Verfahrensweise kommentiert (als Beispiel für Kommentatoren, bei denen die „Möglichkeit eines Konflikts zwischen Poesie und Poetik“ „niemals aufzukommen“ scheint): „Die ontologische Entfremdung, die Rilke so beredt beschwört, würde dann nicht unbedingt Sprache einschließen. Sprache ist der unvermittelte Ausdruck eines unglücklichen Bewußtseins, das sie nicht verursacht. Dies schließt ein, daß Sprache als bloßes Hilfsmittel in ihrer Beziehung auf eine Grunderfahrung fungiert (den Schmerz und das Leiden am Sein), die sie bloß widerspiegelt, aber daß sie auch vollkommen aufrichtig ist, da sie getreulich die Wahrheit dieses Leids reproduziert. Der Dichter kann sich selbst auf diese Weise ohne Furcht seiner Sprache überlassen, selbst deren formalsten und äußerlichsten Zügen.“ (de Man: „Tropen (Rilke)“, 58.)

Darin drückt sich besonders prägnant eine verwirrende Verzweiflung aus. Statt sich mitfühlend zu einem hustenden Alten zu verhalten, wirft ihm das Ich vor, „voller Vorwurf“ zu husten. In der Deutung des Hustens als Vorwurf liegt ein verblüffender Vorwurf des Ich selbst. Es sagt zugleich, was vorwerfen heißt: wer Vorwürfe macht, meint, er sei „im Recht“. Das Ich deutet das Husten des Alten als Vorwurf, der nicht einem Gegenüber, sondern der ganzen Welt gilt (weil sie im Augenblick des Hustens „milder“ als dieses ist). So deutet es das Husten, eine im Grunde unwillkürliche körperliche Reaktion als Lautgebung, und zwar als eine gewaltsam vorwurfsvolle Anrede an niemand und alle.

Indem das Ich dem Alten vorwirft, mit seinem Husten der Welt ihr Unrecht, d. h. ihr Sein ohne Rechtfertigung, vorzuwerfen, artikuliert es seine eigene Angst als metaphysische: ihm selbst geht es um sein Sein in der Welt, das ohne Rechtfertigung ist, und so wirft es jedem und allem, der Welt vor, fremd zu sein, sich ihm zu verwehren und auf diese oder jene Weise seine wesentliche Sammlung auf sich selbst – indem es etwa die Nacht anstaunt, wovon es vielleicht eine Rechtfertigung seines Daseins erhofft – zu verhindern.

Wenn man sagen kann, dass sich in den Vorwürfen des Ich, die in der Erzählung des Sich-Erinnernden nur noch indirekt, gleichsam subkutan zum Vorschein kommen, seine *Blöße* zeigt (bzw. sich zeigt, dass es diese verdeckt), so liegt es nahe, an seine Scham zu denken, die seine Erinnerungen verhüllend artikulieren. In der Tat stellt sich das Ich schließlich als eines dar, das sich während der erzählten Erfahrungen schämte, sonst würde es nicht sagen: „da war es [...] keine Schande für dich, daß du mich kanntest“ – und das ist das Erste und eigentlich Einzige, was es der Nacht zu sagen hat. Schämte sich das Ich seiner bloßen Vorwürfe, dessen, dass es meinte, es sei „im Recht [...] wider die mildere Welt“? Dass also sein Schweigen, seine innere Rede in der Einsamkeit der Nacht kaum anders als das Husten des Alten gewesen sei? Alles das muss auch mit der das Ich bestimmenden Stimmung der Angst zusammenhängen. Schämte es sich seiner Stimmung, der Angst selbst? Oder schämte es sich dessen, dass es mit seiner Angst nicht anders als nur ihr ausweichend, indem es vorwurfsvoll war, umgehen konnte?¹⁴⁸

In der Angst liegt der Mensch bloß¹⁴⁹ – ohne Rechtfertigung. Sich ängstigend kann er eben deshalb „im Recht sein“ wollen, und zwar „wider die [...]“

¹⁴⁸ Das lässt sich auch als eine *stimmungsmäßige* Variation auf Baudelaires Gebet, *A une heure du matin*, lesen, das Malte zitiert: „Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu *dans le silence et la solitude de la nuit*. Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde; et vous, Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que *je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise*.“ (Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 50. – Hervorhebungen von Cs. Sz.)

¹⁴⁹ Heidegger sagt einerseits, dass „die Stimmung das Dasein vor das Daß seines Da bringt“ (Heidegger: *Sein und Zeit*, 136); er sagt es nicht so, aber man könnte vielleicht sagen, dass dieses „Daß“ ein bloßes „Daß“, „bloß daß“ meint (ohne es mit der Faktizität des Vorhandenen zu verwechseln; vgl. dazu 135). Andererseits spricht er von „bloßer Stimmung“, in Anführungszeichen: „Die »bloße Stimmung« erschließt das Da ursprünglicher, sie *verschließt* es aber auch

Welt“. Dieses „wider die Welt im Recht sein wollen“ ist eine Weise des Ausweichens vor sich selbst als dem, was sich in der Angst erschließt.¹⁵⁰ Es ist unmöglich, „wider die Welt im Recht zu sein“, der Wille dazu kann sich unmöglich durchsetzen, aber er kann sich artikulieren: das ist eben der sprachliche Gestus, Vorwürfe zu machen, gleichsam in reiner Form, wenn er sich „wider die Welt“, nicht gegen ein konkretes Gegenüber in der Welt richtet und somit, wenn er sich gegen ein solches richtet, ihm nichts vorzuwerfen hat, außer dass es da sei.

In der Figur des Alten – in der letzten der ersten erzählenden Passage – scheint also das Ich sich selbst zu begegnen¹⁵¹, indem es ihm vorwirft, „voller Vorwurf“ zu husten. Es ist zunächst unentscheidbar, ob der Alte vorwurfsvoll hustet oder ihm das Ich bloß zuschreibt, „voller Vorwurf“ zu husten. Oder beides ist gleichzeitig möglich – und das scheint der Fall zu sein: dies drückt sich nämlich eben in der Wendung „voller Vorwurf“ aus. – Zwar kann der Mensch in einer breiten Vielfalt auch seine unwillkürlichen Lautgebungen, z. B. das Husten, so modulieren, dass sie mehr als bloße Lebensäußerungen werden und etwas mitausdrücken, das einer sprachlichen Äußerung gleichkommt; er kann so husten, als ob es einen Vorwurf ausdrücken sollte. Es ist aber nicht möglich, dass die Lebensäußerung als materieller Grund eines intentionalen Ausdrucksaktes im Ausdruck völlig aufgeht. Das Ich nimmt das Husten des Alten als eines „voller Vorwurf“ wahr. Für das Ich ist es so, als ob nicht der Alte, sondern „sein Körper im Recht sei / wider die mildere Welt“, dementsprechend fallen in seiner Wahrnehmung Husten und „voller Vorwurf“ zusammen und so nimmt es im Husten nichts anderes als Vorwurf wahr. Genau dies zeigt aber an (da ein völliger Zusammenfall von Husten und Vorwurf

entsprechend hartnäckiger als jedes *Nicht*-wahrnehmen.“ (136) „Wir müssen in der Tat *ontologisch* grundsätzlich die primäre Entdeckung der Welt der »bloßen Stimmung« überlassen.“ (138) Warum schreibt er „bloße Stimmung“, warum in Anführungszeichen; was ist der Unterschied zwischen Stimmung und „bloßer Stimmung“?

¹⁵⁰ Vgl. Heideggers Analyse der Angst, in der eine der Formulierungen über das Ausweichen lautet: „Das Dasein weicht zumeist *ontisch*-existenziell dem in der Stimmung erschlossenen Sein aus“. (Ebd., 135.)

¹⁵¹ Auch in dem Sinn, dass der „voller Vorwurf“ hustende „Alte“ eine Angst erleben muss; genau dafür hat das Ich in seiner Angst zwar ein Ohr, aber nur auf eine bestimmte, in seinem Ausdruck verstörende Weise. Seine Wahrnehmung kann primär durchaus begründet und richtig sein – die Weise aber, wie das Ich seine Wahrnehmung unmittelbar deutet, muss sie verzerren, eben weil es das in der Angst wahrnimmt. – Zur Angst des „voller Vorwurf“ hustenden Alten und des ihn wahrnehmenden Ich vgl. auch die Stelle bei Heidegger: „»Eigentliche« Angst ist überdies bei der Vorherrschaft des Verfallens und der Öffentlichkeit selten. Oft ist die Angst »physiologisch« bedingt. [...] Physiologische Auslösung von Angst wird nur möglich, weil das Dasein im Grunde seines Seins sich ängstet.“ (Ebd., 190.) – Und eben der Vorwurf des Alten wie des Ich kann deutlich machen, dass es für sie trifft, was Heidegger unmittelbar vor der zitierten Stelle sagt: „Faktisch bleibt denn auch die Stimmung der Unheimlichkeit meist existenziell unverstanden.“ – Liest man das Gedicht unter dem Gesichtspunkt der Frage nach der Stimmung, so ist die zentrale Frage, ob und wie dem Ich seine Stimmung „unverstanden“ bleibt; und was das Gedicht also über das Verhältnis von Stimmung und Verstehen und das Verstehen der Stimmung sagen kann.

nicht möglich ist), dass das Husten „voller Vorwurf“ auch eine Zuschreibung, d. h. in diesem Fall ein Vorwurf des Ich ist.

Dem Ich macht es keinen Unterschied, ob der Alte hustet oder hustend der Welt etwas vorwirft: das Ich wirft es ihm vor. Der Vorwurf nivelliert alles zum bloßen Anlass seiner selbst. Vorwürfe sind im Grunde immer bloße Vorwürfe. (Auch wenn sie einem etwas vorzuwerfen hätten. Das heißt aber auch: jeder Vorwurf bleibt im Grunde eine Spielart der Reduktion der Sprache auf bloße Lebensäußerung.) So liegt eine Blöße des Menschen, die sich in der Angst erschließt, auch im Vorwerfen als Ausweichen vor der Angst und sich selbst immer noch bloß.

Oder wieder anders: Das Ich fühlte sich damals der – drohenden, „wider es liegenden“ – Umgebung, einer „hungernden Fremdheit“ vorgeworfen. In seiner Geworfenheit lag das Ich bloß: stand bloß da. Sein bloßes Dastehen war wie ein Vorwurf gegen die Welt. – Niemand hat sich der Blöße seines Daseins zu schämen. Aber das Ich in *Die große Nacht* – in großer Angst – erlebte sich einmal als Vorwurf, der bloß Vorwürfe produziert; und wenn es sich schämte – als wäre es selbst bloß eine „Schande“ –, so dessen, nicht anders zu können, als eine bloße Vorwurfsmaschine zu sein.

Die Fremdheit, der alles bestimmende thematische Vorwurf des Gedichts, ist nichts als ein bloßer Vorwurf des Ich: es warf der Welt, von der Landschaft über Dinge und Gasse bis zum hustenden Alten, vor, fremd zu sein, dies bedeutete aber nur, dass alles ein bloßer Anlass für das Ich blieb, Vorwürfe zu machen. – Das Ich machte also nicht einfach Vorwürfe, es warf im Grund allem und jedem vor, nichts als ein bloßer Anlass für seine Vorwürfe zu sein.

Mit diesen Deutungsversuchen, die vom Zusammenhang zwischen der Rede vom „Vorwurf“ im Gedicht und dem vorwurfsvollen Ton, subkutanen Vorwurf seiner über „Fremdheit“ erzählenden Passagen ausgehen, wird dem Gedicht freilich nichts vorgeworfen. Im Gegenteil: großartig gewährt es Einblick in eine Vorwurfsmaschine, die sich sowohl in poetologischer als auch psychologischer Hinsicht oder auch fundamentalontologisch (vor allem im Hinblick auf deren Zusammenhang mit der Befindlichkeit der Angst) weiterentfalten ließe.

Vergleich(nis) – Wegschauen – Verstellung – Scham

Wie ein Knabe, ein fremder, wenn man endlich ihn zulässt,
doch den Ball nicht fängt und keines der Spiele
kann, die die andern so leicht an einander betreiben,
dasteht und wegschaut, – wohin –?:

Dieser ausgeführte Vergleich kann auch Gleichnis genannt werden; er erzählt eine kleine Szene. Bemerkenswert ist, dass er bei aller Kürze und Verdichtung Zeit auch dafür hat, in einem Nebensatz („die die andern so leicht an einander betreiben“) die Beobachtung der Spiele von außerhalb (oder vor der

dargestellten Szene) mit darzustellen. Gerade dadurch wird noch deutlicher, dass es eine komplexe Szene ist, in der verschiedene Weisen und Bezüge des Schauens konstitutiv sind.

Der Vergleich – dem ein Gedankenstrich vorangeht – unterbricht die erzählende Darstellung, er ist eine Pause in ihr, und zwar gerade vor dem entscheidenden Moment des „plötzlich“ und nach dem Aus-der-Zeit-Fallen des Ich in der erzählten Zeit („eine Stunde [...] fiel mir vorüber“). Die Rede vom Knaben problematisiert dabei eben auch das Alter, die Zeitlichkeit des erzählenden Ich; zumal da es in den vorangehenden Versen von Kind, Müttern, singender Stimme (wohl eines oder einer Liebenden) und einem Alten, also von allen Lebensaltern redet. – Der Vergleich, der in vier Zeilen die kleine Geschichte einer Szene erzählt, dehnt die Pause der großen Erzählung deutlich aus.

Der Knabe schaut am Ende der Szene weg und so bricht sie ab, mit einer nirgendwohin gehörenden Frage, einem Gedankenstrich und einem von der Frage abgesetzten Fragezeichen. Dies deutet an, dass *der Vergleich selbst ein Wegschauen*, nämlich das des erzählenden Ich von sich und seiner Darstellung ist. – Und spricht das Ich nach dem Vergleich seiner selbst mit einem Knaben als Knabe, als Kind weiter? Das scheint der Fall zu sein, indem es über „erwachsene Nacht“ spricht. Wie kommt es aber – und warum – zu dieser Verschiebung, dieser Identifizierung des Ich mit dem an der Bildebene seines Vergleichs Dargestellten?

Das Knaben-Gleichnis veranschaulicht die Situation des Ich nur in mancher Hinsicht. Die Fremdheit und das bloße Dastehen des Fremden stimmt – bzw. auch das Wegschauen, sofern eben dieses Gleichnis ein Wegschauen des erzählenden Ich darstellt (worauf noch ausführlich zurückzukommen ist). Für die Deutung des Knaben-Gleichnisses als Wegschauen des Ich von sich spricht zunächst eben, dass es durch die Momente des Zulassens und des Spiels fehl am Platz zu sein scheint. Vorher erzählte das Ich von seiner Erfahrung der Verwehrung, Abwendung, Abweisung in der fremden Stadt; all dem entspricht nicht, sondern widerspricht geradezu die Rede vom Zulassen im Gleichnis. (Oder sollte das Zulassen meinen, dass das Ich zu der „neuen Stadt“ überhaupt Zugang hatte und da sein kann? Dagegen spricht, dass im Wort „endlich“ eine Ungeduld und ein Vorwurf mitsprechen.) Auch das Bild des Ballspiels erscheint zu der früheren Darstellung unangemessen, und zwar in jeder Hinsicht: Denn weder das Ich ist aufs Mitspielen und „Teilnehmen“ gestimmt (ausgenommen der Moment, wo das Ich dem Geschehen in einem geklärten Zimmer drüben stumm zuschaut: dies ist aber besonders fraglich, da man es schwerlich „Teilnahme“ nennen kann), noch stellt es die menschliche Umgebung als eine dar, die an ein spielendes Miteinander erinnern könnte, im Gegenteil: es nimmt jeweils anders vereinzelte Menschen wahr (und die nicht vereinzelt, „sie“: „schlossen die Läden“). – Eine Entsprechung zwischen der Erzählung des Ich und seinem Gleichnis erscheint höchstens im Ton des Nebensatzes: „die die andern so leicht an einander betreiben“, sofern in ihm auch ein *Vorwurf* mitanklingt, indem die andern nicht miteinander spielen, sondern Spiele „an einander betreiben“. Das kann aber schwerlich aus der

Perspektive des Knaben gesagt werden. (Das „an“ von diesem „an einander betreiben“ ist übrigens wie ein Gegensatz des „an“ der Anrede.)

Die Momente des Zulassens und des Spiels sind also der Situation und der Stimmung des Ich nicht angemessen, vielmehr widersprechen sie ihr. Zwar ist die ganze Szene des Vergleichs auf die Veranschaulichung der Fremdheit, des Ausgeschlossen-seins aus, aber ihre situationsmäßige Unstimmigkeit bleibt fraglich. Diese Unstimmigkeit macht deutlich, dass es auch um etwas anderes als bloß das Fremdheitserlebnis des Ich in der Welt und seine dementsprechende Angst geht.

Was soll der zum Gleichnis entfaltete Knaben-Vergleich im Gedicht leisten? Und was leistet er tatsächlich? – Das auch aus anderen Gedichten Rilkes bekannte Ball-Spiel ist hier ebenfalls eine „Daseinsmetapher“,¹⁵² Bild für das Sein des Menschen als In-der-Welt- und Miteinander-sein (oder wie Heidegger wieder anders in seiner Rilke-Deutung sagt: das „Weltspiel des Seins“¹⁵³). Das Tertium Comparationis des Vergleichs ist aber das „Nicht“ als Nicht-teilnehmen-können (am Leben der Welt im Ganzen bzw. am Spiel) und das ihm entsprechende bloße Dastehen, genauer: das bloße Stehen eines Vereinzelten; bloß, weil im Augenblick ohne „Da“. Das Gleichnis verfasst also eine kaum auszuhaltende *Vereinzelung*. Einer vollkommenen Vereinzelung wirkt aber der Vergleich *als solcher* entgegen, indem das vereinzelte Ich als dessen Erzähler in ihm sich mit einem anderen Vereinzelten vergleicht, d. h. sich eine Gemeinsamkeit mit einem anderen vorstellt. Auch daher ist die einzigartige Notwendigkeit des Vergleichs als dichterisches Mittel an dieser Stelle dieses Gedichts zu begreifen. Durch die Notwendigkeit des *Vergleichs als eines solchen* stellt sich aber das Ich gleichzeitig als Mensch und als Dichter dar. (Und darüber hinaus: mit der Ballspiel-Metapher als Moment im Vergleich zitiert das Ich die Dichtung Rilkes, in die seine Rede gehört.)

So gesehen ist der Vergleich nicht nur eine Unterbrechung der erzählenden Darstellung des Ich, sondern es holt zugleich mit ihm sein Sprechen aus einem Verstummen (auf das der Gedankenstrich vor dem Vergleich deutet) zurück, nachdem seine Erzählung in ein extremes Moment des Daseins, nämlich die Erfahrung, aus der Zeit gefallen zu sein („[...] sie fiel mir vorüber“), gemündet und dementsprechend abgebrochen ist. Der Vergleich ermöglicht dem erzählenden Ich als Vereinzelten, auszuhalten – wie er auch auf der Ebene der Darstellung einen Moment übersteht und überbrückt, d. h. aushält, im rein zeitlichen wie musikalischen Sinn.¹⁵⁴ Aushalten, Überstehen kann aber

¹⁵² Vgl. dazu den Kommentar in Rilke: KA 2, 497.

¹⁵³ Heidegger: *Wozu Dichter?*, 278.

¹⁵⁴ Vgl. die Stelle über den Vergleich in Hölderlins *Anmerkungen zur Antigona*. Zwar spricht hier Hölderlin über den Vergleich in einem ganz anderen Zusammenhang, aber wie für das Ich in *Die große Nacht* geht es auch für Antigona darum, im kritischsten Moment auszuhalten, und nach Hölderlins Kommentar kann sie es mit Hilfe des Niobe-Vergleichs schaffen: „Es ist ein großer Behelf der geheimarbeitenden Seele, daß sie auf dem höchsten Bewußtseyn dem Bewußtseyn ausweicht, und ehe sie wirklich der gegenwärtige Gott ergreift, mit kühnem oft sogar blasphemischem Worte diesem begegnet, und so die heilige lebende Möglichkeit des Geistes erhält. / In hohem Bewußtseyn vergleicht sie sich dann immer mit Gegenständen, die

nicht alles sein.¹⁵⁵ Das Aushalten *mithilfe des Vergleichs* muss Folgen haben, also gleichzeitig auch seine Fortsetzung entwerfen.

Zunächst aber beim Vergleich bleibend, ist zu bemerken, dass sich das Ich in ihm, durch ihn auf zweifache Weise darstellt: als einen vereinzelt Menschen und als Dichter. Dass also die Problematik des Gedichts mit der doppelten Bestimmung des Ich als Mensch und als Dichter durchgängig zusammenhängen muss. Wird es als Darstellung einer Krise und ihrer momentanen Lösung gelesen, so geht es in ihm gleichzeitig um eine menschliche und dichterische Krise. (Und also um das dichterische Wohnen des Menschen unterm Himmel, in der Nacht, und das Wohnen des Dichters unter Menschen, in der Fremde.¹⁵⁶)

Daneben, dass in diesem Fall *der gekonnte Vergleich eben als solcher* seinem eigentlichen Tertium Comparationis, dem Nicht-Können und der Vereinzelung des Ich wie des Knaben entgegenwirken soll, ist auf das Unstimmige des ausgeführten Vergleichs zurückzukommen, dass nämlich das Zulassen und Spielen im Gleichnis Momente sind, die der Situation des Ich gar nicht angemessen sind, ihr geradezu widersprechen. So ist zu sagen, dass der Vergleich den Versuch des Ich darstellt, seine Vereinzelung in der fremden „Welt“, seine ihr entsprechende angstvolle Stimmung zu bewältigen, indem es im Vergleich sich und seine Situation umdeutet, und zwar so, dass es *durch den Vergleich*

kein Bewußtseyn haben, aber in ihrem Schicksaal des Bewußtseyns Form annehmen. So einer ist ein wüst gewordenes Land, das in ursprünglicher üppiger Fruchtbarkeit die Wirkungen des Sonnenlichts zu sehr verstärkt, und darum dürr wird. Schicksaal der Phrygischen Niobe; wie überall Schicksaal der unschuldigen Natur [...]“ (Hölderlin: SWB II, 371f.) Den Blick auf Rilkes Gedicht von dieser Hölderlin-Stelle aus zu entfalten wäre ein langer Weg. Hier soll nur das ein Aushalten ermöglichende Ausweichen mit Hilfe des Vergleichs hervorgehoben werden, weil auch das Ich in Rilkes Gedicht im kritischen Moment vor sich ausweicht, indem es sich mit einem Knaben vergleicht. Und wie in Hölderlins Kommentar das Tertium Comparationis des Vergleichs die „unschuldige Natur“ ist, so ist es vielleicht nicht zufällig, dass in Rilkes Knaben-Vergleich die *Unschuld* zwar nicht das Tertium Comparationis ist, aber hinter ihm steckt und wohl den eigentlichen Einsatz des Vergleichs wie des ganzen Gedichts trägt; es ist die Unschuld des bloßgestellten Knaben, d. h. des sich schämend Wegschauenden. So, erst durch den Knaben-Vergleich, kann das Ich in seiner Angst und extremen Vereinzelung sich nicht zum „Schuldigsein“ aufgerufen finden – wie es Heidegger Daseinsanalytik zu denken gibt –, sondern auf seine Unschuld stoßen. (Aber Heideggers „Schuldigsein“ ist freilich kein Gegensatz der Unschuld.) Erst so wird es dem Ich möglich, die unschuldige „erwachsene Nacht“ und/oder sich selbst *anzureden*. (Und dem „gegenwärtigen Gott“ Hölderlins würde in *Die große Nacht* eben nicht die Nacht als „numinose“ Macht entsprechen, sondern ein mögliches vernichtendes Raumgreifen des Gefühls im Ich, in seiner höchsten Vereinzelung: „als wäre ich nicht“.)

¹⁵⁵ „Überstehn ist alles.“ So der berühmte Satzsatz des *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*. Eine Notiz von Celan zitiert ihn: „Ich hatte einiges überlebt, - Überstehn ist ja wohl doch nicht »alles« -, ich hatte ein schlechtes Gewissen; ich suchte - vielleicht darf ich es so nennen? - meine Atemwende ...“ Das Zitieren des Satzes ist nicht zu missverstehen; so vermerkt Celan in einer anderen Notiz: „das [Rilkes Satz] ist in seinem Kontext, einmalig; es ist, wie das Gedicht, nicht ins Zynische zu übersetzen. -“ (Celan: *Der Meridian*, 123 und 117.) - Es geht auch in Rilkes Gedicht um eine „Atemwende“, im und nach dem „Überstehn“ eines extremen existenzialen Moments.

¹⁵⁶ Wohl wäre es aber heute auch möglich, das Gedicht von der Situation des einsamen Touristen oder des einsamen Migranten aus zu lesen. Und dabei auch danach zu fragen, wie sie sich zu der Situation des Dichters verhält.

sich selbst seiner Situation enthebt und gleichzeitig sowohl sich als auch sie *verfremdet*. Es geht also um zwei verschiedene Momente. Einerseits vergleicht sich das Ich mit einem Knaben, der sich in einer teilweise wesentlich anderen Situation befindet; andererseits wird der Vergleich zum Gleichnis ausgeführt, dessen Erzähler das Ich ist, wobei dem Gleichnis die Position des Erzählers eingeschrieben ist, der der erzählten Szene von außen zuschaut. Denn die Szene des Knaben-Gleichnisses wird aus der Perspektive eines von außen zuschauenden Dritten erzählt, der das Ich selbst ist, das sich gleichzeitig mit dem Knaben vergleicht. Durch den Vergleich wird also das Ich ein *verfremdeter Zuschauer* seiner selbst und seiner Lage, indem es einer (seiner Lage ungleichen) phantasierten Szene zuschaut, in der ein Knabe in seiner Vereinzelung und fremd dasteht.

Dem Knaben schaut ein *erwachsener* Zuschauer zu, für den die Teilnahme am Knabenspiel nicht in Frage kommt: er bleibt draußen, Zuschauer. Dieser ist aber empathisch: er fühlt sich in die Lage des fremd bleibenden Knaben ein, nur so kann er am Ende der Szene auch für dessen bloßes Dastehen *und Wegschauen* aufmerksam sein. Das Ich als Zuschauer hält schließlich das offene Ende der Szene fest: das *Wegschauen* des Knaben. Und zwar hält dies das Ich genau deshalb fest, weil auch es selbst – genau durch dieses Gleichnis und als Zuschauer *in* seinem Gleichnis – von sich und seiner eigenen Situation wegschaut.

Einen Vergleich oder ein Gleichnis zu erfinden ist eine dichterische Fähigkeit. Auf den ersten Blick hätte das Gleichnis die Veranschaulichung der eigenen Situation des Ich zu leisten – was es aber stattdessen leistet, ist, dass das Ich sich selbst verfremdet. Diese Verfremdung – eine dichterische Leistung – hebt seine beängstigende Isolation in seinem Fremdheitsgefühl auf.

Und wie das Ich als von außen zuschauender, aber einfühlsamer Erwachsener dem Knaben seines Gleichnisses zuschaut, so muss die Nacht dem Ich zuschauen; sich ihm zuspieren. Nicht erst die Einfühlung, sondern die momentane Verfremdung seiner eigenen Situation durch das Gleichnis muss zu der Identifizierung des Ich mit dem Knaben führen; so wird er als Knabe weiterprechen, der sich aber einem anderen Zuschauer und mithin einem anderen Spiel zuwenden kann. Das Knaben-Gleichnis schafft den Ort für die Nacht als erwachsene *und* spielende Zuschauerin der Situation des Ich.

Die Art und Weise, wie hier das Ich für sich selbst einen Vergleich erfindet, nimmt figural die Anrede vorweg. Der Vergleich des Ich mit dem Knaben entspricht nämlich einer *Selbstanrede*; dafür spricht die Gleichsetzung seiner selbst mit dem Knaben, die die Fortsetzung seiner Rede erst ermöglicht und trägt. Und andererseits, wie das empathische Ich den wegschauenden Knaben anreden würde, so muss es selbst angesprochen werden können. Aber im Gleichnis wird der Knabe nicht angesprochen, weder vom zuschauenden Erzähler noch von anderen. Allerdings endet das Gleichnis nicht mit dem Wegschauen des Knaben, sondern es heißt:

dasteht und wegschaut, – wohin –?:

Also endet es nicht nur mit dem Wort „wohin“, sondern einer seltsamen, einzigartigen Häufung von Satzzeichen: „-?:“ Wer sagt hier das Wort „wohin“? Wird es ausgesprochen? Und warum die verlegenen Satzzeichen um es herum, nach ihm? Das Wort „wohin“ wird hier durch die vielen, eigentümlich gesetzten Satzzeichen auf jeden Fall so verfremdet, dass am wenigsten eindeutig ist, worauf dieses „wohin“ sich bezieht. Wohin mit diesem, an dieser Stelle richtungslosen „wohin“? Wohin gehört das Fragezeichen, vom Wort „wohin“ durch einen Gedankenstrich abgesetzt? Auf jeden Fall kann es ausdrücken, dass das Wegschauen nicht nach einem Wohin sucht, sondern die Frage ist, ob es ein Wohin für ein solches Wegschauen geben kann.

Das „- wohin -?:“ ist am Schnittpunkt von Bild- und Sachebene des Gleichnisses, bildet einen Übergang. Umso weniger ist auszuschließen, dass mit dem Wort „wohin“ (oder dem abgesetzten Fragezeichen?) das ihm bisher zuschauende Ich den Knaben anredet – aber stumm, nur in seiner lautlosen inneren Rede, ohne ihn anzureden. Denn, zwar redet das zuschauende Ich den Knaben nicht an, es schaut ihm aber empathisch zu. Die Einfühlung oder Empathie des Ich zeigt sich darin, dass es am Ende auch das *Wegschauen* des Knaben bemerkt. Und weil das Ich die Darstellung der Knabenszene gerade damit abbricht (aber unsicher, ohne sie abschließen und ohne von ihr wegschauen zu können: „- wohin -?:“), hebt es dieses Wegschauen besonders hervor. Es ist ein Wegschauen, von dem das Ich seinerseits *nicht* wegschauen kann. Der Knabe schaut weg: im Moment seiner *Bloßstellung*. Sein Wegschauen ist die Geste der *Scham*. – Was im ausgeführten Vergleich, gleichsam schamvoll, verschwiegen wird, ist die Scham oder „Schande“ des wegschauenden Knaben.

„und wegschaut, -“: Das Ich entdeckt den Knaben in seiner Bloßstellung, in seiner schamhaften Reaktion darauf, in seiner absoluten Vereinzelung, seiner Scham – und d. h. auch: im Moment, wo er nicht angesprochen werden kann. – Die Frage kann eigentlich nicht sein, ob ihn das ihm zuschauende Ich anredet oder ob die Blicke der beiden im Wegschauen und Nicht-wegschauen-können begegnen, vielmehr geht es darum, wie das darauffolgende Wort „wohin“ *nicht* fragen kann; es fragt nicht, es ist nicht zu verorten, gehört keinem, es ist ein Wort ohne Ort, wie das Wegschauen bereits ohne „da-“.

Das Wegschauen des Knaben ist eine Geste der Scham – und der Unanredbarkeit. Das Ich setzt sich mit dem Knaben im Moment seiner Unanredbarkeit gleich. So ist dieser Vergleich in diesem Gedicht die Figur der paradoxen Möglichkeit und der möglichen Unmöglichkeit der *Selbstanrede*. Er ersetzt hier die Selbstanrede, wobei er aber für deren Möglichkeit einsteht.

Und genau in diesem Moment erfindet das Ich die Anrede der Nacht. Ist solch eine Anrede auch als Ermöglichung der Gegenstimmung gegen die größte Angst in einer größten Vereinzelung zu denken? Die Anrede der Nacht kann (ebenso wie der vorangehende Vergleich) eine Selbstanrede ersetzen, aber mit ihr auch einhergehen oder zusammenfallen, sofern die Nacht auch im Ich selbst ist („ich, erwachsene / Nacht“), und/oder weil die Anrede der Nacht, die eben durch ihre Anrede als nichts denn als Spiel-raum der Bezüge sich zeigt, einen neuen Selbstbezug des Ich ermöglicht. In diesem Moment

„stand“ das Ich in der größten Vereinzelung und Angst, nicht mehr in der Zeit seiner Mitwelt; es ist ein Moment der Sprachlosigkeit: „[...] vorüber.“, so endet der Vers 16 mit dem sprachlosen Gedankenstrich. Und da ist die Sprache „rettend“: sie *setzt* „*plötzlich*“ – hier einen Vergleich, der eine not-wendige, aber im Moment unmittelbar nicht mögliche Selbstanrede verschiebt, indem er sie in eine Figuration (der Knaben-Spiel-Szene) übersetzt, die eine weitere Figuration – wie auch die Fassung des Geschehens als Spiel – vorspielt. Das letztere tut er nicht nur, indem nach ihm einerseits das Ich als Knabe figuriert (eine „erwachsene“ anredend) und andererseits die Nacht als erwachsene Zuschauerin auftreten kann (deren Zuschauer-Position im Gleichnis das erzählende Ich hatte), sondern die *Möglichkeit der Anrede selbst* kann im Spiel der figuralen Übersetzung anbrechen.

Das Spielen der Nacht erweist sich als Allegorie des poetischen Sprachspiels – wie der Vergleich als eine Figuration der Selbstanrede. Deshalb muss die Anrede unmittelbar nach ihm und „plötzlich“ erscheinen. – Anders gesagt: was das Ich *nicht* zu „begreifen“ hatte, ist, dass die Anrede der Nacht eine Artikulation seines nächtlichen Selbstbezugs ist. Sie ist ein Sprach-spiel, das das Ich freisetzen kann.

Wenn im entscheidenden Moment des Gedichts die Scham als Geste des wegschauenden Knaben zu entdecken ist, so ist es im Ganzen auch davon ausgehend zu lesen: Im Gedicht geht es um die *Scham über ein Versagen*. Spricht das Ich über „*Schande*“ als Mensch oder als Dichter? Geht es um sein Versagen als Mensch oder als Dichter, Künstler?

Beide Grundelemente des Vergleichs – der Knabe und das Spielen – rühren vielleicht daher, dass sich das Ich mit seinem Versagen als Mensch in der Welt nur so auseinandersetzen kann, dass es das als Versagen des Dichters fasst (wie es z. B. seine Rede von „unüberredeter Landschaft“ offen bezeugt). Der Knaben-Vergleich fungiert auch als Mittel, ein *Nicht-sein-können* des Ich als Mensch durch ein *Nicht-spielen-können* (als Künstler/Dichter), das der gekonnte Vergleich gleichzeitig überspielt, zu ersetzen. Der ausgeführte Vergleich als gekonnte dichterische Gestaltung widerspricht performativ dem in ihm konstatierten Nicht-Können. Das ist eine täuschende, aber freisetzende Überwindung des Versagens.

Der Vergleich meistert und verdeckt das entscheidende, kritische Moment – sowohl des Gedichts als auch des in ihm Dargestellten. Das kritische Moment des Gedichts wird durch den Gedankenstrich am Ende des Verses 16 angezeigt: die Stunde „fiel mir vorüber.“ – Hier muss sich entscheiden, wie das Gedicht mit der Spannung zwischen der Anrede des anstauenden Ich und seiner darauffolgenden erzählenden Darstellung der damals erlebten Angst umgeht. – An derselben Stelle liegt das kritische Moment des Dargestellten, weil sich das Ich an diesem Punkt in einer absoluten Vereinzelung zeigt, über die und über die hinaus zu sprechen eine Grenze des menschlich Möglichen darstellen muss. – Aus beiden ergibt sich die Anrede der Nacht und dass die Anrede mit dem Begreifen des Spiels der Nacht zusammenfällt.

Die täuschende, aber freisetzende Überwindung des Versagens setzt sich fort: indem das Ich nach dem Vergleich den Knaben *spielt*. Anders gesagt: das Ich *verstellt sich*, um sich anders zu *verstehen* oder ein Anderes als Verstehen zu finden. – Und die Verstellung – durch ein künstlerisches, rhetorisch-poetisches Können – zeigt sich als eine mögliche Macht gegen die Befindlichkeit der Angst.

Angst und Scham – wegschauen: „als wäre ich nicht“ – Umnachtung

Das Ich hilft sich über seine Angst hinweg, indem es sich mit dem Knaben vergleicht. Der Knabe hat aber keine Angst, sondern er schämt sich. Im Vergleich vollzieht sich ein Wechsel von einer großen existenziellen Angst zur Scham. Wie ist es aber stimmungsmäßig, affektiv möglich? (Denn der sonst in mancher Hinsicht nicht treffende Vergleich könnte nicht überzeugend wirken, wenn der affektive Übergang, den er verdeckt und artikuliert, in affektiver Hinsicht unwahrscheinlich wäre.) Es geht in beiden um ein Gefühl der eigenen Nichtigkeit. Die Unheimlichkeit in der Angst bringt das Dasein, wie Heidegger sagt, „vor seine unverstellte Nichtigkeit, die zur Möglichkeit seines eigensten Seinkönnens gehört.“¹⁵⁷ Auch wer sich schämt, fühlt seine eigene Nichtigkeit, fühlt sich wie vernichtet, ein Nichts. Beide Affekte gehen also mit einer absoluten Vereinzelung, Mit-sich-allein-bleiben einher. In der Scham liegt eine Angst. Der am Ende bloßgestellt dastehende Knabe des Vergleichs ist auch ein Bild von der Angst, aus jeder Gemeinschaft ausgestoßen zu werden.

Was bringt es dem Ich, dass es, durch den Knaben-Vergleich, seine Angst als eine in der Scham fasst? Wenn in der Scham eine Angst vor der Strafe (hier: vor dem Ausgestoßen-sein) liegen kann, so ist es auffallend, dass eine solche Angst hier, im Moment des Dastehens und Wegschauens des Knaben, nicht erscheint, vielmehr eine *Unschuld* des Sich-Schämenden.¹⁵⁸ So kann man sagen, dass das Ich durch diesen Vergleich sich vor seine Unschuld bringt. Und erst daraus kann dann die Fiktion des urteilslosen Blicks, des „keine Schande“ kennenden Anderen, das angeredet werden kann, hervorgehen, bzw. dann der affektive Übergang in die erhebende Stimmung des Anstaunens (statt vor Scham im Boden versinken zu wollen).

Ein Fragment von Walter Benjamin über die Schamröte und die Scham denkt diesen Affekt als einen nicht schuldhaften.

[Die Schamröte] kündigt garnichts Innerliches an. Täte sie's so wäre sie wahrlich wiederum Anlaß genug zu neuer Scham, des so in seiner hinfälligen Seele entdeckten Menschen, anstatt – wie sie's in Wahrheit doch ist –

¹⁵⁷ Heidegger: *Sein und Zeit*, 286.

¹⁵⁸ Zum Zusammenhang von Scham und Unschuld vgl. Charles de Roche: „Versuch über die Scham. Variationen über ein Thema von Nicolas Abraham“ (Manuskript).

mit ihrer Röte *allen Grund der Scham, alles Innere verlöschen zu machen*. Die Schamröte steigt nicht aus dem Innern hoch [...], sondern von außen *von oben her übergießt sie den Beschämten und löscht in ihm die Schande* und entzieht ihn zugleich den Schändern. Denn in jener dunklen Röte, mit der die Scham ihn übergießt, entzieht sie ihn wie unter einem Schleier den Blicken der Menschen. Wer sich schämt *der sieht nichts, allein auch er wird nicht gesehen*. / Diese wunderbare Macht der Scham zeigt in der Farbe sich sichtbar.¹⁵⁹

Zwar spricht Rilkes Gedicht nicht über Schamröte, aber der Moment, in dem der Knabe „wegschaut“, kann der von Benjamin beschriebenen Wirkung der Schamröte entsprechen. In der Scham tut der Knabe, „als wäre er nicht“, indem er wegschaut, aber nicht irgendwohin („– wohin – ?:“), denn wer so wegschaut, „sieht nichts“ (das entspricht dem in der Scham erfahrenen Selbstgefühl als „Nichts“), und zugleich ist es, als ob er meinte, dass auch er und seine „Schande“ dadurch, dass er wegschaut, von den anderen nicht gesehen werde: „als wäre ich nicht“. Dieses Gefühl in der Scham, nicht zu sein, wird im Wegschauen transformiert (oder verstellt, indem der Knabe *wegschauend* sich verstellt, als hätte er keine Scham). Der „wunderbaren Macht“ der Scham, „mit ihrer Röte allen Grund der Scham, alles Innere verlöschen zu machen“, entspricht das Wegschauen des Knaben, durch das es – für ihn wie für die anderen – ist, als wäre er nicht: und dies heißt, dass es da kein schuldhaftes Subjekt als „Grund der Scham“ gibt. – Die Scham ist eine Art *Um-nachtung*: „von oben her übergießt sie den Beschämten“ und macht alles Innere verlöschen. Das „begriff“ „plötzlich“ das Ich – und es redete die *Nacht* an.¹⁶⁰

Stehen – Verstehen – Sich-Verstellen

Das hervorgehobene Stehen des Ich muss mit seinem (Nicht-)Verstehen zusammenhängen. Es gibt kein Staunen ohne ein gewisses Nicht-Verstehen; so „stand und staunte“ das Ich die Nacht an. Und es verstand das Fremde seiner neuen Umgebung nicht, genauer: es verstand alles in der fremden Umgebung

¹⁵⁹ Benjamin: GS VI, 69–70.

¹⁶⁰ Wie anfangs erwähnt wurde, haben die Interpreten des Gedichts die „Schande“ und das ihr entsprechende Moment in der Darstellung (die Scham *im* Wegschauen des Knaben) nicht bemerkt, außer Acht gelassen. Man könnte sagen, dass dieses Moment (wie das ganze Gedicht mit den sonderbaren rhetorischen wie stimmungsmäßigen Übergängen in ihm) so schwer zu begreifen ist, dass die Interpreten von ihm wegschauen.

Die in diesem Abschnitt behandelten Zusammenhänge von Angst, Scham und Anstaunen/Anreden lassen sich in einer etwas anderen Hinsicht so fassen: Das Gefühl der Nichtigkeit in der Angst enthüllt und gleichzeitig verhüllt das Ich vor sich selbst durch die poetische Darstellung. Und dem entspricht, dass es der Selbstanrede – paradoxerweise in deren Vollzug selbst – ausweicht: einerseits ist am Anfang nicht eindeutig, dass das Ich die Nacht oder sich anredet, andererseits redet es dann die Nacht so an, dass die Weise, wie die Anrede zur Sprache kommt, die Möglichkeit offenlässt, dass die „erwachsene Nacht“ zugleich das Ich selbst ist.

(und auch sonst: „wußte / alles [...]“), aber sein eigenes Verstehen war ihm fremd. Dass das Verstehen für das Ich auf eine kritische Weise problematisch geworden ist, drückt sich im dritten Satz verdichtet und pointiert aus:

Nicht gaben die nächsten
Dinge sich Müh, mir verständlich zu sein.

Das darin liegende Oxymoron – das Verständlichste ist nicht verständlich – geht mit einer einfachen Umkehrung einher: Das Ich sollte sich Mühe geben, nicht die Dinge. So ist der Satz ohne Mühe verständlich, sein sicherer rhetorischer Bau zeigt an, dass er vor allem für das sprechende Ich verständlich ist. Es versteht sich darauf, sein Nicht-Verstehen zu artikulieren – oder es sich selbst vorzutäuschen? Es muss „die nächsten Dinge“ als solche verstehen, um ihrem Entzug in eine Nicht-Verständlichkeit folgen zu können. Der Satz artikuliert die Erfahrung, dass es möglich ist, etwas gleichzeitig zu verstehen und nicht zu verstehen – und dass dies eine quälende Erfahrung ist, die eigentlich nicht auszuhalten ist, auf die Dauer auf keinen Fall, aber auch im Moment nur, indem der damit einhergehende Affekt gleichzeitig Ausdruck findet; als dessen Spur kann der auch in diesem Satz latent vorhandene, in seiner komplexen Rhetorik unwillkürlich zur Sprache kommende Vorwurf gegenüber den Dingen aufgefasst werden. Die überlegen beherrschte rhetorisch-stilistische Komplexität des Satzes (hervorzuheben ist in ihr auch das „Nicht“ am Anfang des Satzes, die Formulierung „mir verständlich zu sein“ statt etwa: „sich mir verständlich zu machen“, wodurch die scheinbar symmetrische Umkehrung zwischen Ich und Dingen leicht kippt) verleiht ihm als nachträglichem Ausdruck jener quälenden Erfahrung auch einen ironischen Charakter, in dem eine Reflexion über die Absurdität des Vorwurfs mit zur Sprache kommt.

Die „nächsten Dinge“ scheint das Ich bloß zum Vorwurf zu haben. Wie steht es mit dem Verstehen des Ich? Bald heißt es: „Stand.“ Das ist nicht nur der kürzeste, sondern in gewisser Hinsicht der eigentlich zentrale Satz des Gedichts. Wie es an der Stelle gesetzt ist, wirkt es wie dessen Echtheitssiegel. Es kommt in ihm ein bloßes, entblößtes Stehen des Ich zur Sprache. Zwar muss es das Ich sein, das stand, aber: „Stand“ – Ich ohne Ich, seiner selbst entblößt, und ohne Da. Dieses bloße Stehen in der als fremd erlebten Umgebung, die es „umstand“, ist ein anderes als das Stehen in Bezug zum Staunen; das letztere ist auch sicher anders am Anfang, wo es offenbar ein vorsätzliches ist, als das Stehen des die Nacht Anstaunenden *nach* einem plötzlichen Begreifen – und nach dem Vergleich mit dem Knaben, der „dasteht“. Über alle diese Abwandlungen des Wortes „stand“ (und dessen nicht nur lautlichen Zusammenhang mit „-staunt“ und „Stadt“¹⁶¹) hinaus geht es um ein Stehen des Ich, in dem die Frage nach dem Verstehen bloßliegt. Dieser Zusammenhang, der für jede Deutung des Gedichts konstitutiv bleibt, kommt im Wort „verständlich“ nur eigens zum Vorschein.

¹⁶¹ Auf die „nicht nur klangliche Verbindung von Staunen, Stand und Stadt“ weist auch Bernard Dieterle hin, er deutet aber die Bedeutung von „Stand“ anders. (*Rilke-Handbuch*, 127.)

Im Hinblick auf den problematischen Zusammenhang von Stehen und Verstehen ist der Knabenvergleich entscheidend. Zunächst einfach dadurch, dass das Ich in einem entscheidenden Moment, aus der Zeit gefallen, sich mit Hilfe des Vergleichs wieder zu „Stand“ zu bringen und zu verstehen sucht, wie es scheint. Das Dastehen des Knaben als bloßes Stehen geht aber mit seinem Wegschauen einher: Wie er seine Situation und sich selbst in ihr versteht, legt sich in diesem Wegschauen aus, das offensichtlich ein Wegschauen von der Situation und sich selbst ist (und bloß weg von..., ohne „wohin“). Das ist ein sonderbarer Modus des Verstehens: ein *Ver-stehen* als *Weg-Stehen*, als Stehen bloß weg vom Da des Stehens. Der Knabe schaut weg, ohne irgendwohin zu schauen und ohne zu fragen, „wohin“: dies Wort ist nämlich vom Wegschauen abgesetzt und dann stehen Zeichen, die kaum zusammenstehen und kaum zu verstehen sind: „-?“. In solchem Wegschauen vollzieht sich weder Verstehen noch Nicht-Verstehen, vielmehr ist es eine Abweichung gleichzeitig von beiden.

Indem er „wegschaut“, tut der Knabe so, als wäre er nicht da (als hätte er mit der Situation nichts oder nichts mehr zu tun); anders gesagt: er *verstellt sich*, indem er wegschaut – dastehend, wo das „Da“ wegsinkt: in der Scham, bloßgestellt, angeschaut von den „andern“ der Szene, der Welt. Von der Situation weglaufen hieße eine Schande. Aber von ihr und sich wegschauend und so in der Scham sich verstellend dastehen heißt, dass der Knabe weder den „andern“ und sich ein situationsgemäßes oder allgemeines Verstehen *schuld* noch am Nicht-verstehen schuldig ist. Im Wegschauen des Knaben zeigt sich seine Scham – aber als Scham des *Unschuldigen*. Es ist ein *Ver-stehen* als Ab- oder Weg-stehen, ein Abweichen von jedem Verstehen und Nicht-verstehen. – Der so Ver-stehende schützt sich und gleichzeitig setzt er sich aus. Sein sich verstellendes Ver-stehen will nicht als Verstehen verstanden werden.

Das Ich selbst verstellt sich aber eben dadurch, dass es sich mit dem Knaben vergleicht. Durch diesen Vergleich weicht es sich selbst aus. Im Vergleich stößt es aber auf ein Abweichen, auf die Möglichkeit, auch vom eigenen Ausweichen, in dem es sich selbst, dem eigenen Selbst- und Weltverständnis ausweicht, abzuweichen. Das heißt auch: das Ich stößt auf eine Fremdheit, die nicht mehr in einer Entgegensetzung vom Eigenen und Fremden aufgeht.

Nicht zufällig erst nach der Entdeckung solcher Fremdheit öffnet sich das Ich für eine neue Erfahrung des schlechthin Fremden, der Nacht, die es bloß „kennt“¹⁶², aber kennt, ohne (s)eine „Schande“ zu kennen. – So ist es auch

¹⁶² Auch ein Gedicht „aus dem Umkreis der spätesten Nacht-Gedichte“ (Rilke: KA 2, 839) spricht, ebenfalls im Zeichen der möglichen Selbstanrede, nüchtern, in gewisser Weise dem vorangehenden Vers widersprechend, vom Kennen: „Zeige der Nacht, daß du still empfindest, / was sie gebracht. / Erst wenn du ganz zu ihr übergengst, / kennst dich die Nacht.“ (*Was sich uns reicht mit dem Sternenlicht*, in Rilke: KA 2, 378.)

„[...] daß du mich kanntest“: kanntest, aber nur kanntest. Es dürfte kaum ein vertrautes Miteinander-spielen oder eine Verwandtschaft meinen. Das ist eigens zu bemerken, da das Ich ganz ohne Verwandtschaft in der Welt (dabei aber unverwandt) dasteht. – So kann es an den Anfang von Hölderlins Gedicht *Blödigkeit* erinnern, in dem das Ich sich (als Dichter) anredet: „Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?“ (Hölderlin: SWB I, 443.) Wo in den früheren Fassungen von *Dichtermuth* statt „bekannt“ noch „verwandt“ zu lesen ist. (I, 275, 284.)

möglich, von dem nach dem Knaben-Vergleich verwandelten Stehen des Ich zurückblickend, auch sein früheres Stehen, wo es die Nacht anstaunt, als ein Sich-verstellen zu begreifen. Ein Sich-verstellen in zwei verschiedenen Sinnen und Hinsichten: das Ich *verstellt sich selbst den Blick* auf diese Welt, indem es vorsätzlich die Nacht anstaunt (eine durch Lichtverschmutzung verstellte, vielleicht gar nicht da seiende Nacht), wobei das *vorsätzliche* Anstaunen des Ich sein *Sich-verstellen vor und für sich* sein kann – vielleicht als ein Versuch, ein neues Selbst- und Welt-Verstehen zu erreichen.

Am Anfang ist ihm sein eigenes Verstehen fremd. Am Ende aber wird sich im Lächeln ein anderes Verstehen zeigen, das ihm nicht mehr fremd zu sein scheint, über das es aber auch nicht als sein eigenes zu verfügen braucht. Ein Lächeln, das jedes Selbst- und Welt-verstehen verstellen und verändern dürfte.

Lächeln – Mimesis der Nacht: Schein und Spiel
– Staunen – gelöschte Schande

Dein Atem

ging über mich. Dein auf weite Ernste verteiltes
 Lächeln trat in mich ein.

Weiß das Ich von diesem Ereignis, weil es sich lächeln sieht? Sieht es vielleicht immer noch sein Spiegelbild im Fenster mit? Oder ist der Eintritt des Lächelns und das Lächeln selbst ein Ereignis, das über jeden Phänomenalismus hinausgeht? Aber die Gewissheit des Ich, das Lächeln der Nacht trete in es ein, muss eine sinnliche sein; zumindest fühlen muss es, dass es lächelt. Kommt es zum Eintritt des Lächelns der Nacht durch das Fenster und wie in ein Haus? Ist das Ich offen? Und zugleich standfest – wie ein Haus –, um das Lächeln der Nacht empfangen zu können? (Eine andere Fragerichtung wäre dabei die nach der *Öko-nomie* des Ich und deren Verhältnis zum Lächeln, das sie, also das Ich als Haus, zersprengen muss.¹⁶³)

Der Eintritt des Lächelns der Nacht in das Ich heißt, dass das Ich lächelt: wie die Nacht. Das Lächeln des Menschen lässt sich also als eine Mimesis der Nacht denken. Was ist das Lächeln der Nacht, das im Lächeln des Menschen nachgeahmt wird? Und wie kann es der Mensch nachahmen? Benjamin schreibt:

das älteste Nachmachen [kennt] nur eine einzige Materie, in der es bildet:
 das ist der Leib des Nachmachenden selber. Tanz und Sprache, Körper- und

Was deutet „kennen“ in Rilkes Gedicht an? Nur die mögliche Zugehörigkeit dessen, der sich jedem und allem entfremdet fühlt. In der Disposition der Angst begriff das Ich nicht mehr und nicht weniger als dies: trotz allem und dem erfahrenen Nichts, in der kosmischen Ordnung „da“ sein zu können. Damit begriff das Ich zwar *fast nichts*; aber nicht nichts.

¹⁶³ Zu diesem Motivkomplex und dem Ich als Haus vgl. z. B. die die Sache anders konfigurierenden Verse im nahen Gedicht *So angestrengt wider die starke Nacht*: „[...] wer darf noch an den Nacht-Raum / die Stirne lehnen wie ans eigene Fenster?“ (Rilke: KA 2, 50.)

Lippengestus sind die frühesten Manifestationen der Mimesis. – Der Nachmachende macht seine Sache scheinbar. Man kann auch sagen: er spielt die Sache. Und damit stößt man auf die Polarität, die in der Mimesis waltet. In der Mimesis schlummern, eng ineinandergefaltet wie Keimblätter, beide Seiten der Kunst: Schein und Spiel.¹⁶⁴

Was ist also das Lächeln, wenn es nicht einem anderen Menschen oder Lebewesen entgegenlächelt, sondern dem Kosmischen, genauer: der Nacht? Dabei nennt das Gedicht weder Sterne noch Mond. Demnach ist das Lächeln ein *unscheinbares Scheinen*.¹⁶⁵

Andererseits ist diese Mimesis als *Spiel* zu verstehen, umso mehr, als das Gedicht vom Spiel der Nacht spricht, vom Ereignis, die Einbezogenheit in dieses Spiel zu begreifen.¹⁶⁶ So wäre das Spiel der Nacht nichts anderes als ein Lächeln. Und am Spiel der Nacht teilnehmen, d. h. das Lächeln der Nacht nachahmen: das ist also wie ein Spiel von Gesichtszügen? Ein Spiel von kaum merklichen, unendlich teilbaren Bewegungen, die sich an der Grenze der Wahrnehmbarkeit halten?

Das Lächeln als Mimesis der Nacht würde bedeuten, dass sich am lächelnden Gesicht zeigt, dass das Ich, indem es die Nacht nachahmt, sich das unbegreiflich Weite, unendlich „Verteilte“, also unendlich Teilbare einbildet.¹⁶⁷ So wäre das Lächeln eine Gelöstheit der Züge des Gesichts¹⁶⁸, das sich unendlich öffnet, genauer: in dem sich eine unendliche Öffnung ausdrückt.¹⁶⁹

¹⁶⁴ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)*, in Benjamin: GS VII, 368.

¹⁶⁵ Vgl. dazu auch Hölderlins Satz: „Wenn aber / Das Blau ist ausgelöscht, das Einfältige, scheint / Das Matte, das dem Marmelstein gleicht, wie Erz, / Anzeige des Reichtums.“ (Hölderlin: SWB I, 907.)

¹⁶⁶ Vgl. das Fragment *Nun erst, Nachtstunde ...*, dessen letzter Vers von Ähnlichkeit spricht. (Rilke: KA 2, 83.)

¹⁶⁷ Das unbegreiflich Weite der Nacht – oder „wie Welt“. Ein weiter oben zitiertes spätes Nacht-Gedicht sucht immer noch nach einer Fassung dieses Bezugs: „Was sich uns reicht mit dem Sternenlicht, / was sich uns reicht, / faß es wie Welt in dein Angesicht, / nimm es nicht leicht.“ (Rilke: KA 2, 377.)

¹⁶⁸ Wie *Die große Nacht* ist das Gedicht *Hinhalten will ich mich* im Januar 1914 entstanden; in diesem heißt es: „Wenn die Galionen / in dem staunenden Holz des stillhaltenden Schnitzwerks / Züge empfangen des Meerraums, in den sie stumm drängend hinausstehn: / o, wie sollte ein Fühlender nicht, der *will*, der sich aufreißt, / unnachgiebige Nacht, endlich dir ähnlicher sein.“ (KA 2, 92) Züge empfangen von einem Raum als unendlich größeren Gegenüber; Mimesis als Anbildung im Sinn, wie es Benjamin dachte: „Anbildung an die kosmische Seinsgestalt“, heißt es in *Über das mimetische Vermögen* (GS II, 211). Was hier ermöglicht, Züge zu empfangen, ist das „staunende Holz“, also der Stoff, *materia*, des Empfangenden, und dieses erst als *staunendes* ist empfangend. Staunend ist nicht das Galion, dessen Figur und Gesicht, sondern das Holz. Es staunt: setzt sich dem übermächtigen Element aus, das ihm entgegendrängt und auf es zehrend und auflösend einwirkt. Das Holz ist staunend, d. h.: es ist offen für eine nicht voraussehbare, potenziell zerstörende Veränderung. Das staunende Holz ist die Gewähr dafür, dass sich die Starre der Galionsfigur löst und dem „Meerraum“ ähnlicher wird. Staunend kann das Holz nur als Holz „des stillhaltenden Schnitzwerks“ sein.

¹⁶⁹ Mit dieser Öffnung und Gelöstheit scheint mir zusammenzuhängen, was Gunter Martens am letzten Vers des Gedichts in den Handschriften Rilkes beobachten konnte: „Die fünf

Das Gedicht mündet in die Bezeugung eines Lächelns, und zwar so, dass es erlaubt, dieses als uralten mimetischen Akt zu verstehen. Das Lächeln als „Lippengestus“ (mit Benjamins zitiertem Wort), der die Gesichtszüge öffnet. Es ist eine als Öffnung kaum fassliche Öffnung des Mundes, an der Grenze der Öffnung, auf dem Sprung, zu sprechen, oder nicht zu sprechen. Das Lächeln ist eine Öffnung des Gesichts für unendliche Spielmöglichkeiten – und zugleich Ausdruck solcher Öffnung, also Öffnung auch der Sprache für unendliche Spielmöglichkeiten, an der Grenze zwischen Sprechen und Schweigen oder auch: zwischen Sprache und Sprachlosigkeit.

Das Lächeln ist, sofern es als Mimesis der Nacht hervorkommt, erst recht „unendlicher Deutung voll“.¹⁷⁰ Das Lächeln der Nacht ist „auf weite *Ernste* verteilt“ – oder, mehr gelöst, als deren Anagramm: auf *Sterne* verteilt –, unendlich verteilt. Es gilt nicht diesem oder jenem, so auch nicht dem Ich, niemandem, aber gerade, wenn es als ein unendlich verteiltes Lächeln erkannt wird, ist eine Teilnahme an ihm möglich. Es ist das Lächeln von Niemand. Das Ich ist allein, im Dunkeln: sein Lächeln ist eines für sich, niemand sieht es. Es weiß, dass es lächelt und dass es niemand sieht; so lächelnd kann es sich als niemand erfahren: Vielleicht das heißt lächeln? Ganz gelöst, unfasslich gelöst, unendlich verteilt.

Nicht erst das Lächeln am Ende, sondern auch das *Staunen* am Anfang und in der Mitte des Gedichts lässt sich als *Mimesis der Nacht* denken. Das Ich spielt den Staunenden, den Offenen (nicht aber den vom Transzendenten Betroffenen oder kosmisch Eingeweihten: solches wird im Gedicht eigentlich an keiner Stelle angedeutet). Die Nacht anstaunend den Staunenden zu spielen ist eine Nachahmung der Nacht. Wenn Hölderlins *Brod und Wein* die Nacht „die Erstaunende“¹⁷¹ nennt, ist es nicht nur so zu verstehen, dass die Nacht einen staunen macht, sondern wörtlich, und demgemäß könnte das Staunen als Mimesis der erstaunenden Nacht gedacht werden.¹⁷² So gesehen geht es in Rilkes Gedicht, das mit der Erinnerung an den Gestus des Anstaunens

Schlussworte sind in beiden im »Deutschen Literaturarchiv« (DLA) verwahrten Handschriften deutlich durch vergrößerte Leerräume voneinander abgehoben. Das »unerklärliche Gefühl der Fremdheit«, das Rilke »im südlichen Spanien [...] gleichsam von allen Seiten angefallen« hatte, scheint in diesem »Staccato« der Schlussworte seinen Ausdruck zu finden.“ (Martens: *Rilkes Dichtungen in authentischer Gestalt?*, 291.) Martens biographisch begründete Deutung der besonderen Schreibweise scheint mir umso weniger überzeugend, als in den letzten Sätzen nicht mehr ein Fremdheitsgefühl artikuliert wird.

¹⁷⁰ Hölderlins Wendung, von einem Ineinander von Himmel und „Antliz“ aus, im Segment *Sonst nemlich...* im *Homburger Folioheft* (Hölderlin: SWB I, 394.)

¹⁷¹ Hölderlin: SWB I, 372.

¹⁷² Vgl. dazu auch das einige Monate nach *Die große Nacht* entstandene Gedicht *Oh wie schälst du mein Herz aus den Schalen des Elends*, das das Du als „Erstaunende“ anredet: „schief mir im Herzen ein Herz, ein künftiges, schuldlos. [...] / Rufs. Du Erstaunende, rufs. Stell ihm ein kleines / Lächeln zunächst, dass es sich rührt von dem Schein; / neig ihm dein schönes Gesicht: den Raum des Erwachens / dass es sich wundert in Dir und sich des Morgens gewöhnt.“ (Rilke: KA 2, 96.) Das ist einerseits eine Variation desselben komplexen Zusammenhangs der Bilder in *Die große Nacht*, andererseits legt eben dieser Zusammenhang nahe, das Wort „Erstaunende“ auch als Zitat aus Hölderlins *Brod und Wein* zu lesen.

beginnt, um das am Ende lösende Innwerden, dass das Staunen ein Spiel, ein Mitspielen ist und dies in einer Nachahmung der Nacht besteht. Dieses Spielen der Nacht „begriff“ das Ich „plötzlich“.

In der letzten Anrede der Nacht spricht das Ich über „Schande“ und erst dann über das Lächeln. Ist es ein Lächeln nach dem schamvollen Erröten dessen, der meint, eine „Schande“ zu sein? Dies wird angedeutet, indem das Ich vor dem Lächeln den Atem der Nacht verspürt, der immer kühlend wirkt; hier kann er das vor Scham errötete Gesicht kühlen.¹⁷³ Dann ist es das Lächeln, das die Scham löscht. Wenn etwas die Scham löschen kann, so ist es das Lächeln als unscheinbares Scheinen. Es ist auch ein Übergang vom Schein in ein gelöstes Spiel, das keine Schuld und keine Beschämung kennt. In *diesem* Sinn kann der letzte Satz als Ausdruck des Glücks gelesen werden.¹⁷⁴

¹⁷³ Vgl. z. B. das Gedicht *O von Gesicht zu Gesicht*: „Wehen die Nächte nicht kühl, / herrlich entfernte [...]“ (Rilke: KA 2, 84.) – Unmittelbar vor der Rede von „Schande“ spricht das Ich vom „zufälligen Flackern / meiner Gefühle“. Flackern heißt brennen, so berührt sich dieses Bild auch mit der Vorstellung der Scham.

¹⁷⁴ Wenn das Ende des Gedichts als Darstellung eines Glücks gelesen werden kann, so lässt es sich im Sinn von Benjamins Satz denken: „Glücklich sein heißt ohne Schrecken seiner selbst innwerden können.“ (Benjamin: GS IV/1, 113.)

IV. Staunen über das Staunen, Verschwinden und Bleiben des Staunens

Zum Fragment *Was hat uns der Gott
für ein Staunen geschenkt*

*Man muss jeden Augenblick die Hand auf die
Erde legen können wie der erste Mensch.*¹⁷⁵

Was hat uns der Gott für ein Staunen geschenkt,
ein großes Staunen aus Gold.
Ob einer es in die Erde versenkt
oder ins Meer verrollt,

es bleibt das Staunen vom ersten Tag
das große Staunen aus Gold,
sooft es in gräßlichen Gräbern lag
kein Wurm hat es jemals gewollt¹⁷⁶

Bemerkungen zum Staunen bei Rilke und zum Erstaunen in der Neuzeit

Das Fragment spricht nicht nur von einem ursprünglichen Staunen, sondern es behauptet auch dessen Bleiben, und zwar als unverwandelter. Das muss behauptet werden – so kann man etwa auf den ersten Blick sagen –, weil das Staunen gefährdet ist: einerseits durch den Umgang des Menschen mit ihm („einer es in die Erde versenkt / oder ins Meer verrollt“); andererseits indem es der Vergänglichkeit ausgesetzt ist („in gräßlichen Gräbern lag“). So hört sich die Behauptung seines Bleibens als Offenbarung eines Wissens über das Staunen, deren Grund dunkel bleibt, oder auch als eine Art Beschwörung an: durch dieses Gedicht soll das Staunen bleiben. Dieses Fragment kann uns also nicht nur wegen des thematischen Gewichts am deutlichsten zeigen, dass die Frage nach dem Staunen für Rilke eine bleibende ist.

¹⁷⁵ Rilke: *Briefe über Cézanne*, 55.

¹⁷⁶ Rilke: KA 2, 279. (Entstanden am 15/17. Februar 1922; Erstdruck: 1953; KA 2, 782.)

Dabei geht es ihm weder um das philosophische Erstaunen noch das Staunen des Mystikers oder eines Gläubigen, noch die ästhetische Kontemplation, sondern um das Staunen als Wesensmerkmal des Menschen (das zwar nicht nur ihm unter allen Wesen, ihm aber im höchsten Maß eignet und dank dem er einen ihn auszeichnenden Bezug zu anderen hat)¹⁷⁷ und als das, auf dem das Dichten beruht. Es kommt für Rilke auf eine Dichtung an, die vom Staunen zeugt, indem sie ihm entspringt. Es genügt hier, die prägnante Formulierung in einem seiner Briefe wiederholt zu zitieren:

Da doch letzten Grundes meine Produktivität aus der unmittelbarsten Bewunderung des Lebens, aus dem täglichen unerschöpflichen Staunen vor ihm hervorgeht [...].¹⁷⁸

Indem es ihm um den Ursprung oder eine Art *arché* des Dichtens geht, berührt sich Rilkes Gedanke vom Staunen doch mit dem *thaumazein* der alten Griechen als Anfang der Philosophie. – Es ist hier weder möglich noch nötig, einen kurzen Überblick über die Geschichte der Theorie des Staunens zu geben. Einige Zitate aus verschiedenen diesbezüglichen Diskursen können aber andeuten, dass Rilkes Emphase des Staunens in geschichtlicher Perspektive überraschend und problematisch erscheinen muss.

„Es ist leicht, über das Reden vom Staunen ins Phantasieren zu geraten, wenn man bei der Begeisterung für den einen Satz [von Aristoteles über das Staunen als Anfang der Philosophie] bereitwillig dessen Kontext vergißt. *Das ist in der Tradition gern gehört worden*, bemerkt Hans Blumenberg zu dieser Ursprungsbestimmung der Philosophie und weist damit zurückhaltend spöttisch auf das, was Wolfgang Iser als *Kult des thaumazein* tadelt. Der Satz vom Anfang der Philosophie ist wie kaum ein anderer geeignet, selbst zum Anfang von Spekulationen zu werden“¹⁷⁹ – heißt es bei Matuschek. Für ihn stellen bestimmte Gedanken Heideggers über das Erstaunen als Anfang der Philosophie solche Spekulationen oder bloß „verbale Magie“¹⁸⁰ dar. „Aus dem ›erregenden Moment‹ der griechischen Philosophie wird so eine Art

¹⁷⁷ In Rilkes Dichtung können sowohl Tiere als auch der Engel staunen, so problematisch dies auch sein mag. Z. B. in *Die Flamingos* heißt es: „sie aber haben sich erstaunt gestreckt / und schreiten einzeln ins Imaginäre.“ (KA 1, 575.) Oder aus späteren Jahren, am Ende des Fragments *Siehe das leichte Insekt* (das wohl nicht zufällig mit diesem Wort abbricht): „Schon das säugende Tier im erweiterten Aug / staunt.“ (KA 2, 98.) – Der Engel scheint staunen zu können, doch nicht genug zu staunen, nach zwei sonderbaren Stellen in den *Duineser Elegien*: „Sag ihm [dem Engel] die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest [...]“; „O staune, Engel [...]“ (KA 2, 228 und 223.)

¹⁷⁸ Im Brief an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmont am 10. März 1921. (*Briefe* II, 230.) – Diese und andere Stellen ähnlichen Inhalts, z. B. aus den *Briefen an einen jungen Dichter*, sind zunächst als produktionsästhetische Überlegungen zu lesen, sie sind aber nicht darauf zu beschränken, schon deshalb nicht, weil sie immer eine Grundhaltung des Menschen entwerfen. So z. B. auch in *Der Brief des jungen Arbeiters*: „Das Hiesige recht in die Hand nehmen, herzlich liebevoll, erstaunend, als unser, vorläufig, Einziges“. (Rilke: SW VI, 1115.)

¹⁷⁹ Matuschek: *Über das Staunen*, 12.

¹⁸⁰ Ebd. 13.

›Sehnsuchtsmoment‹ eines neuzeitlichen philosophischen Rettungsversuchs“¹⁸¹, resümiert er seine Kritik an Heidegger. Unabhängig davon, ob diese Kritik zu Recht ist, könnte man die angedeuteten Zweifel auf Rilke beziehen, um zu fragen: Geht es bei ihm nicht (unter anderem auch) um einen „Kult“ des Staunens? Manifestiert sich in der Emphase des Staunens bei Rilke nicht ein neuzeitlicher poetischer „Rettungsversuch“?

Matuschek geht ausführlicher nur auf eine Vorlesung Heideggers im Wintersemester 1937/38 ein, zitiert aber auch aus dem Vortrag *Was ist das – die Philosophie?*, ohne ihn zu deuten. Neu ist in diesem wesentlich späteren Vortrag aus dem Jahr 1955 nicht nur die Bestimmung des Erstaunens als Stimmung, sondern auch eine weiterführende geschichtliche Reflexion über die Stimmung der neuzeitlichen Philosophie:

Das Erstaunen ist die Stimmung, innerhalb derer den griechischen Philosophen das Entsprechen zum Sein des Seienden gewährt war. / Ganz anderer Art ist diejenige Stimmung, die das Denken bestimmte, die überlieferte Frage, was denn das Seiende sei, insofern es ist, auf eine neue Weise zu stellen und so eine neue Zeit der Philosophie zu beginnen. [...] Die Stimmung des Zweifels ist die positive Zustimmung zur Gewißheit. Fortan wird die Gewißheit zur maßgebenden Form der Wahrheit. Die Stimmung der Zuversicht in die jederzeit erreichbare absolute Gewißheit der Erkenntnis bleibt das *πάθος* und somit die *ἀρχή* der neuzeitlichen Philosophie.¹⁸²

In einer andersartigen historischen Annäherung spricht auch Hans Blumenberg darüber, dass das Staunen in der Neuzeit nicht mehr der Anfang der Philosophie sei:

Für das Staunen vor der jedes Wesen berücksichtigenden Ordnung, das die Griechen unter dem Titel ihres Kosmos so ausdrücklich als das Motiv für die Erweckung der philosophischen Grundfragen benannt haben, ist weder bei Leonardo noch bei Pascal Raum. [...] Das Denken von festem Punkt zu festem Punkt [bei Leonardo], das nicht weniger den Sprung einschließt als das sich der Transzendenz überliefernde [von Pascal], zieht seine Notwendigkeit, seine Energie gerade aus dem Unbehagen an seinen nicht zu schließenden Diskontinuitäten. Soweit die Neuzeit philosophische Probleme eigener Prägung überhaupt sich gestellt sieht, erwachsen sie aus dem Unbehagen, aus Lockes ›unaesiness‹, nicht mehr aus dem Erstaunen.¹⁸³

¹⁸¹ Ebd. 16.

¹⁸² Heidegger: *Was ist das – die Philosophie?*, 23f.

¹⁸³ Blumenberg: „Lebenswelt und Technisierung ...“, 8. – Ein Satz von Benjamin lässt sich auch in diesem Zusammenhang zitieren. Zwar geht es in ihm nicht darum, dass das Staunen im 20. Jahrhundert kaum mehr der Anfang philosophischen Fragens sein kann, wenn aber das „Staunen darüber, daß die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert ›noch‹ möglich sind“, als unhaltbar und als Symptom der Dumpfheit und Dummheit erscheinen muss, so kann es implizieren, dass das Staunen in dieser Zeit in keiner Hinsicht mehr Anfang der

In seinem Essay über Valéry's „objet ambigu“ spricht aber Blumenberg über das „Staunen des Künstlers“. Diese Reflexion erreicht er, indem er philosophische Überlegungen des französischen Dichters deutet:

An dieser Stelle [in Valéry's Leonardo-Essay von 1919] wird von einer wesentlichen Differenz zwischen dem Künstler und dem Philosophen gesprochen; das Staunen des Künstlers beziehe sich nicht darauf, daß überhaupt etwas existiert, sondern darauf, daß die Dinge so und nicht anders sind, wie sie sind.¹⁸⁴

Wenn das Staunen in der Neuzeit nicht mehr der Anfang des Philosophierens über neuzeitliche „philosophische Probleme eigener Prägung“ sein kann, kann der Künstler oder Dichter das Staunen als Anfang seiner künstlerischen Besinnung und Tätigkeit erkennen und als Staunender ein Erbe des menschlichen Gemüts antreten, wo es der Philosoph als Philosoph seiner Zeit nicht mehr brauchen kann. Dabei rückt aber Valéry's Essay den Künstler in die Nähe des technischen Erfinders: „[...] die *relative* Kontingenz, daß die Welt auch anders sein könnte als sie ist, impliziert, wie Valéry sagt, *le secret des inventeurs*, und das heißt, daß die *figure de ce monde* als zufällig und überschreitbar angesehen werden kann.“¹⁸⁵

Philosophie sein kann. Jenes Staunen ist „kein philosophisches. Es steht nicht am Anfang einer Erkenntnis, es sei denn der, daß die Vorstellung von Geschichte, aus der es stammt, nicht zu halten ist.“ (Benjamin: GS I/2, 697.)

Welche „Vorstellung von Geschichte“ hatte Rilke? Diese immense und wie mir scheint, nicht oft genug gestellte Frage wird hier nur gestellt, um einen flüchtigen Blick auf sie von der Frage nach dem Staunen aus zu werfen. Denn der Zusammenhang zwischen Rilkes Verhältnis zur Geschichte und seinem Staunen, zumal von Benjamins zitierter Stelle aus gesehen, ist auf keinen Fall belanglos. Nur um die Relevanz der Frage zu unterstreichen, seien zwei Stellen zitiert. Die für Rilke selbst mehr als problematischen *Fünf Gesänge*, geschrieben im August 1914, sprechen im letzten Teil ausdrücklich vom Staunen, und zwar so, dass es die Verlegenheit Rilkes als Dichter angesichts des Geschehens prägnant mitausdrückt: „Der Schmerz hat / auch seine Jubel. O, und dann wirft sich die Fahne / über euch auf, im Wind, der vom Feind kommt! / Welche? Des Schmerzes. Die Fahne des Schmerzes. Das schwere / schlagende Schmerztuch. Jeder von euch hat sein schweißend / nothhaft heißes Gesicht mit ihr getrocknet. Euer / aller Gesicht dringt dort zu Zügen zusamm. / Zügen der Zukunft vielleicht. Dass sich der Hass nicht / dauernd drin hielte. Sondern ein Staunen, sondern entschlossener Schmerz, / sondern der herrliche Zorn, dass euch die Völker, / diese blinden umher, plötzlich im Einsehn gestört [...]“ (Rilke: SW II, 91f.) Nach dem Krieg, trotz des Bewusstseins, dass die Welt vor dem Krieg endgültig vorbei ist, kann Rilke nicht anders als zu versuchen, eine Anknüpfung an sein vor dem und mit dem Krieg Abgebrochenes zu gewinnen. Das gelingt ihm endlich mit den *Elegien* und den *Sonetten* im Februar 1922. Staunend, in der Euphorie schreibt er am 15. Februar 1922: „ich bin endlich wieder Zeitgenosse meiner selbst!“ (Rilke: *Briefe an seinen Verleger...*, 357.) Die Wiederkehr der Stimmung des Staunens geht also mit der Selbst-Erfahrung und -Bestimmung als „Zeitgenosse meiner selbst“ einher. Die Frage ist dabei, mit welcher Erfahrung der Geschichte diese Selbstbestimmung einhergeht.

¹⁸⁴ Blumenberg: „Sokrates und das ›objet ambigu...‹“, 109f.

¹⁸⁵ Demgemäß wird die Frage, „weshalb diese und keine andere Welt“, von dem nicht philosophisch Staunenden, dem Künstler „[...] in dem einzigen Interesse [gestellt], den Anspruch der Kunst zu legitimieren, die faktische Welt auf sich beruhen zu lassen und sich dem Unwirklichen zuzuwenden. Im Staunen über die Faktizität der Welt nimmt das Bewußtsein seine eigene Freiheit wahr.“ (Blumenberg: „Sokrates und das ›objet ambigu...‹“, 110.)

Diese Vorstellung Valéry's vom Künstler ist aber fern von Rilkes Vorstellung vom Dichter (und/als Künstler): in der Zeit vor Rilkes Begegnung mit Valéry's Essays auf jeden Fall, aber auch danach, wie es scheint, wenn man z. B. an Rilkes Idee vom inspirierten „Diktat“ denkt. Aber das ist vielleicht nur ein Schein, der als solcher bestehen kann, weil besonders in Rilkes später Dichtung verschiedene Tendenzen gleichzeitig, nebeneinander am Werk sind oder sich auch mischen. Für solch ein Nebeneinander ist ja das größte Zeugnis die gleichzeitige Entstehung der *Elegien* und der *Sonette* und eine Schnittmenge bestimmter sprachlicher und poetischer Merkmale in ihnen. Dabei ist zu bemerken, dass sich die Emphase des Staunens in beiden Zyklen einschreibt.

Die Bedeutung des Staunens bei Rilke – besonders dem späten, der ein begeisterter Leser des zitierten Leonardo-Essays von Valéry war – kann man von solchen Zusammenhängen aus vielleicht besser ermessen. Wobei die Sache aber dadurch kompliziert wird, dass Rilkes Denken bekanntlich antimodernistische Züge aufweist und seine Emphase des Staunens¹⁸⁶ auch von diesen herrührt. – Wenn Rilke in früheren wie späteren Werkphasen auf das Staunen setzt, so mischen sich darin neuromantische Vorstellungen¹⁸⁷ mit avancierten Positionen, die z. B. Valéry erreicht hat. Die Bedeutung des Staunens in Rilkes Dichtung und Poetologie dürfte also nicht zuletzt darin bestehen, als Schnittstelle zwischen verschiedenen, kaum zu vereinbaren Vorstellungen zu fungieren.

Das Fragment und dessen Eigenart, über das Staunen zu sagen

Der fragmentarische Charakter dieses Gedichts ist offensichtlich auf den ersten Blick, nicht nur, weil es – im Umkreis von *Die Sonette an Orpheus* entstanden – ein Sonett sein sollte, sondern auch im fehlenden Satzzeichen am Ende, aber auch in metrischen Eigentümlichkeiten des Gedichts deutet er sich an. Das andere gleich auffallende Charakteristikum dieses Textes besteht in einer Art Wiederholung, die im Orpheus-Zyklus ohne Beispiel bleibt. Nicht nur der zweite Vers beider Strophen ist fast dasselbe Syntagma, sondern auch das Wort „Staunen“ wiederholt sich viermal im kurzen Text, so dass ihn schon diese Wiederholung als ein Staunen über das Staunen zeigt. Die zwei Strophen erwecken aufgrund ihrer formellen und inhaltlichen Aspekte leicht den Eindruck, die zweite sei bloß eine leicht abgewandelte Wiederholung der ersten.

Die jeweils ersten zwei Verse bleiben enigmatische Formulierungen über das Staunen, die zwei darauffolgenden bleiben jeweils bei dessen negativer

¹⁸⁶ Eine Emphase, die manchmal, auf diese oder jene Weise, vielleicht nicht fern von der Pose ist. – Rilkes Staunen zwischen Emphase und Pose könnte der Titel einer anderen diesbezüglichen Untersuchung lauten. – Auch im Hinblick auf diese Fragerichtung kann als eine Spielweise in Betracht kommen, wie sich in *Die große Nacht* das wegschauende (und vielleicht teilweise auch das anstaunende) *Stehen* als *Sich-verstellen* lesen lässt. Vgl. dazu den Essay über dieses Gedicht im vorliegenden Band.

¹⁸⁷ Da kann man z. B. auf das frühe Gedicht *Vor lauter Lauschen und Staunen sei still* hinweisen.

Darstellung – wodurch sich das Ganze wie eine Vorbereitung zu einem eigentlicheren Sagen über das Staunen ausnimmt, welches aber ausbleibt. So wird der Leser auf die Wiederholung der enigmatischen Sätze zurückgeworfen, umso mehr, als sie sich im Zeichen der Wiederholung aufbauen, wodurch sie dem Leser von vornherein suggerieren, sie zu wiederholen.¹⁸⁸ Das durch die suggestive Wiederholung mantraartig geschlossene Gebilde bleibt eigentümlich vieldeutig.

Es ist ein Versuch über das Staunen, der abubrechen scheint, und dadurch deutet er auf ein anderes Sagen über dasselbe, aber so, dass er sich durch seine mantraartige Geschlossenheit gleichzeitig als dessen ursprünglichen Ersatz darbietet. – Damit deutet er auch an, dass er durch keine weitere Strophe zu ergänzen ist. Was er über das Staunen und das Worüber des Staunens zu sagen hat, lässt er erst durch die Versenkung in dieses staunende Gebilde denken, zu der die Wiederholungen darin den Leser bewegen.

Man kann über dieses Gedicht als ein ästhetisches Gebilde staunen. Es lässt aber einen über das Staunen staunen, gerade indem es selbst über das Staunen, aber kein ästhetisches im engeren Sinn, staunt. Wenn man unter Ästhetik sinnliche Wahrnehmung versteht, so kann sich das Staunen, über das das Gedicht spricht, mit dem ästhetischen Staunen berühren, indem es das ein „Staunen aus Gold“ nennt. Das Besondere dieses Gedichts bleibt aber vor allem, dass es über nichts anderes als das Staunen spricht und dabei unmittelbar nichts als Gegenstand des Staunens benennt. Gerade so ist es ein dichterischer Text, der über das Staunen, mit Kants Wort, „viel zu denken veranlaßt“. – Wie der Text auf Wiederholungsbahnen um das Staunen kreist, so hat seine Auslegung in wiederholten Anläufen um ihn zu kreisen.

Staunende Frage nach dem Staunen

Was hat uns der Gott für ein Staunen geschenkt

Im Ausruf des ersten Verses liegt eine Frage: Was ist das für ein Staunen? In ihm liegt aber auch eine Antwort: das ist ein Geschenk des Gottes. Die Antwort löscht aber die Frage nicht aus, sondern intensiviert sie unmittelbar. So führt der Text sogleich mit dem ersten Wort auf, dass das echte Staunen fragen lässt und in jeder Antwort ein Staunen bleibt. Was ist das Staunen, wenn es zwar als Gottes Geschenk erkannt wird, dadurch aber umso mehr über das Staunen selbst – also nicht über Gott und darüber, dass es uns etwas geschenkt hat – zu staunen ist?

¹⁸⁸ Zur Wirkung mantraartiger Geschlossenheit gehört, dass die Verse dieses Gedichts ohne Enjambement auskommen. So ist die Rückwendung zum Anfang am Ende des Gebildes leichter; so stimmt es einen besser aufs staunende Stehen ein. Die Verse ohne Enjambement sind umso mehr bemerkenswert, da jedes der *Sonette an Orpheus* (und jedes der Sonette aus dem Umkreis dieses Zyklus) Enjambements verwendet. Zur Frage nach dem Vers bei Rilke vgl. Schestag: „versi-“, besonders 79–83.

Es lässt sich auch anders weiterfragen: Was ist das für ein Geschenk des Gottes? Und wie ist es zu nehmen (anzunehmen, aufzunehmen, entgegenzunehmen)? Der Schenkende hat – das Gedicht lässt keinen Zweifel daran – keine Anweisung mitgeschenkt, wie es zu nehmen ist. Aber es ist nicht möglich, es nicht zu nehmen: es ist „uns“ geschenkt worden. (Wenn es möglich wäre, es nicht zu nehmen, so wäre es auch ein Modus des Nehmens.) Wenn das Staunen *nur* als Geschenk Gottes genommen wird, dann könnte es auch so verstanden werden, dass der Mensch eigentlich nicht staunt, weil das eben als Gottes Geschenk fertig ist – in dem Sinn, wie Hölderlin in einem Brief an Sinclair schreibt: „ein Unding“ sei „eine positive Offenbarung, wo der Offenbarende nur alles dabei thut, und der, dem die Offenbarung gegeben wird, nicht einmal sich regen darf, um sie zu nehmen, denn sonst hätt’ er schon von dem Seinen etwas dazu gebracht“.¹⁸⁹ So würde das Staunen erfolgen, ohne dass der Mensch sich regen würde, und er könnte, wenn es hoch kommt, nur über diese Art Staunen staunen; so staunend würde er aber das Geschenk bereits auch auf andere Weise nehmen.

Erstaunlich ist nicht nur die Schöpfung, sondern auch das Staunen als Gottes Geschenk, mit dem nicht einfach noch etwas Erstaunliches, sondern das Vermögen, über die Schöpfung zu staunen, geschenkt worden ist; über die Schöpfung, die mit dem Staunen über sich hinausgeht. Als würde Gott sagen: es kommt nicht auf mein erstaunliches Geschenk, sondern auf das Staunen an: ihr staunt erst, wenn ihr auch über das geschenkte Staunen hinaus, also auch anders, staunen könnt.

Wie staunend ist also das Staunen, Gottes Geschenk, zu nehmen? Es ist möglich, über das Staunen zu staunen; das beginnt sich ja im anfangenden Ausruf des Gedichts zu vollziehen. Solange über das Staunen gestaunt wird, bleibt das Staunen. Solange man aber über das Geschenk Gottes staunt, nimmt man es vielleicht *noch nicht*. Und man hat vielleicht nicht über das Staunen zu staunen, sondern über alles andere.

Oder gleichzeitig über beides? „Staune nicht über das Staunen, sondern staune!“ – „Staune, und erkenne, worüber du staunst! (Wie ich das Staunen als Gottes Geschenk erkenne.) Und dann staunst du darüber vielleicht nicht mehr. Vielleicht bleibt das Staunen oder ein anderes; oder vielleicht bleibt es nicht.“ – „Staune über die Möglichkeit, dass das Staunen versenkt oder verrollt werden kann, staune aber darüber nicht, weil das Staunen, erstaunlicherweise, dennoch bleibt. Staune über das Bleiben des Staunens – und dass über dessen Bleiben deshalb zu staunen ist, weil es auch möglich ist, dass es nicht bleibt, obwohl oder selbst wenn es Gottes Geschenk ist.“

Wenn ich über das Geschenk staune, weiß ich noch nicht, was es ist, also habe ich es vielleicht noch nicht genommen, genauer: nicht so, wie es zu nehmen ist, weil nie zu wissen ist, wie es zu nehmen sei. Aber ich staune über diese – was für eine – Bewandtnis mit dem Staunen; also habe ich es schon

¹⁸⁹ Im Brief vom 24. Dez. 1798. Hölderlin: SWB II, 723.

irgendwie genommen. Das Staunen als zu nehmendes und irgendwie immer schon genommenes Geschenk des Gottes teilt sich.

Dass das Staunen Gottes Geschenk ist, bedeutet nur – dies aber auf jeden Fall –, dass die Möglichkeit des Staunens gegeben ist. Wenn man über die Möglichkeit des Staunens – sie ist also das Geschenk des Gottes – staunt, dann kann dies heißen, dass man, wenn man über etwas Wirkliches staunt, potentiell immer auch über dessen Möglichkeit staunt, und somit immer auf dem Sprung ist, zu erkennen, dass es auch anders sein könnte. Dass also auch das Staunen anders sein könnte.

Ein unmittelbarer Bezug des Staunens auf sich artikuliert sich in diesem Gedicht Rilkes. Dadurch unterscheidet es sich vom Staunen eines Gläubigen oder Mystikers,¹⁹⁰ für den die Gotteserkenntnis die unauslöschliche Möglichkeit bedeutet, über alles als Gottes Schöpfung und Gegenwart zu staunen. Die Gotteserkenntnis löst sein Staunen aus, ohne dass sie es gleich auch auslöscht: aber auch ohne zuzulassen, dass das Staunen über sich selbst staunt. – Der unterscheidende dichterische Charakter des Staunens scheint also hier in der Artikulation von dessen unmittelbarem Bezug auf sich zu liegen. Das Gedicht entdeckt eine Selbstreflexion des Staunens, indem es über das Staunen selbst staunt – aber auch indem es das als „Staunen aus Gold“ kennzeichnet. Das Staunen dürfte „aus Gold“ sein, indem es über golden Scheinendes staunt. Auf diesen Sachverhalt ist im Folgenden einzugehen.

*„ein großes Staunen aus Gold“:
golden Scheinendes und das andere Staunen*

Im ersten Satz vollzieht sich ein Staunen *über das Staunen* als Gottes Geschenk und gleichzeitig als „großes Staunen aus Gold“. Das Staunen wird als ein großes Staunen aus Gold erkannt, und indem es als solches erkannt wird, zeigt es sich als Gottes Geschenk. Oder umgekehrt ist der Gang der Erkenntnis, die sich im ersten Satz artikuliert, der auch über diese doppelte Bestimmung des Staunens staunen lässt. Durch diese Umkehrbarkeit wird im Satz auch das Verhältnis von Staunen und Erkennen problematisiert. So zeichnet sich in ihm auch ab, dass es um ein Staunen geht, das durch die Erkenntnis nicht beseitigt wird.

Indem der zweite Vers die im Ausruf des ersten Verses liegende Frage beantwortet und jenes Staunen als „großes Staunen aus Gold“ bestimmt, muss der goldene Charakter des Staunens das Zeichen für seinen göttlichen Ursprung sein. Das Gold symbolisiert traditionell das Göttliche oder den Gott. Ein traditionelles Symbol ist aber nicht erstaunlich, es sei denn so, dass die Symbolisierung des Transzendenten selbst erstaunlich befunden wird, und

¹⁹⁰ Hier kommt es nur darauf an, das Staunen in diesem Gedicht vom Staunen eines Gläubigen und eines Mystikers zu unterscheiden, so ist es nicht nötig, das letztere und seine Formen differenzierter zu fassen.

zwar indem ein solches Symbol nicht als ein bloß konventionelles Zeichen aufgefasst wird, sondern ein Ähnlichkeitsbezug zwischen Symbol und Symbolisiertem bestehen soll. In diesem letzteren Sinn scheint „Gold“ den Gott und den göttlichen Ursprung auch in diesem Gedicht zu symbolisieren. Das „Staunen aus Gold“ ist zunächst kaum anders zu verstehen als so, dass Gott das Staunen „aus Gold“ geschaffen hat. Das Gold ist zwar bloß eine Materie unter anderem, in der als der scheinendsten aber der göttliche Ursprung der Schöpfungsmaterie selbst sich am reinsten zeigen soll. Das Gold als das Scheinendste zeugt vom Dasein des göttlichen Lichts in der Materie. So kann auch dieses traditionelle Symbol, längst ein konventionelles Zeichen, für Gläubige und Mystiker erstaunlich bleiben. Rilkes Gedicht vermag aber eine ursprüngliche Symbolisierung zu reaktivieren, indem nicht etwas Materielles, sondern das Staunen selbst „aus Gold“, d. h. aus dem goldenen Schein göttlichen Lichts ist, der einen immer wieder in Staunen versetzen kann.¹⁹¹

Staunen heißt ein golden Scheinendes, d. h. Göttliches an allem, also alles als Gottes Schöpfung wahrnehmen. Der Anfang des Gedichts artikuliert ein Staunen über das „Staunen aus Gold“. Ihm zufolge geht also das Staunen als Wahrnehmung des golden Scheinenden damit einher, dass das Staunen sich selbst wahrnimmt, und zwar unmittelbar als goldenes, als Staunen aus Gold. Wie kommt es zu einer solchen Selbstwahrnehmung des Staunens? Das stauende Anblicken eines golden Scheinenden ist eines, in dem der stauende Mensch sich vom golden Scheinenden *angeblickt* findet. Und er muss das erwidern Anblicken des golden Scheinenden als ein *stauendes* wahrnehmen, indem er von ihm gebannt wird.¹⁹² Und weil für den Staunenden das, worüber er staunt, golden scheint, muss er, von diesem angeblickt, sein eigenes Staunen als „Staunen aus Gold“ wahrnehmen. – Zur Selbstreflexion des Staunens kommt es erst über das andere Staunen des stauend Wahrgenommenen. Das Staunen ist immer schon draußen; es ist es selbst als anderes.

Aus dem Draußen-sein des Staunens folgt, dass es der Mensch nicht in Besitz nehmen kann, vielmehr ist er außer sich, wenn er staunt. Genau dies kann den Menschen dazu treiben, das Staunen äußerlich zu machen, sich dessen zu entäußern, oder es auch zu veräußern; oder anders gesagt: es loszuwerden – eben weil es ebenso quälend wie süß sein kann, dass das eigene Staunen ein Draußen-sein ist und nicht in Besitz genommen werden kann. – Dass und warum das Staunen möglicherweise veräußerlicht und veräußert wird, sagt und fragt das Gedicht nicht, aber es führt zu dieser Frage durch die Bilder im 3. und 4. Vers; ohne dass es ihm darum geht, sie zu beantworten. So kann man

¹⁹¹ Vgl. z. B. die Stelle im *Stundenbuch*: „du bist der Armut große Rose, / die ewige Metamorphose / des Goldes in das Sonnenlicht.“ (Zitiert bei Bornscheuer: „Zur Geltung des ›Mythos Geld‹ ...“, 43. Hier spricht er darüber, dass das „Gold“ am Anfang zum „Göttlichen“ am Ende des Sonetts II, 19 nicht nur im Gegensatz, „sondern auch in einem mystisch-imaginativen Verweisungsverhältnis“ steht.)

¹⁹² Vgl. dazu bestimmte Stellen bei Benjamin über die Erfahrung der Aura; vor allem diese: „Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“ (*Über einige Motive bei Baudelaire*, in: Benjamin: GS I/2, 646f.)

zunächst nur sagen, dass ein historischer Index des Gedichts darin liegt, auf ein Gefährdet-sein und mögliches Verschwinden des Staunens hinzuweisen.

Die Spannung zwischen dem anfangenden Satz und dem darauffolgenden Bild kann man so auffassen, dass das *Vermögen*, zu staunen, das „Staunen aus Gold“, durch das besessene (Gold- oder Geld-) *Vermögen*, das „einer“ „in die Erde versenkt“, ersetzt wird. – Diese Zusammenhänge sind im Folgenden zu erörtern.

*Das Vermögen zu staunen und die Veräußerung des Staunens:
Staunen als Vermögen in zweierlei Sinn*

Im Gedicht geht es um das Staunen, es stellt aber nicht einen Menschen, der über etwas (Ding, Landschaft oder anderes) staunt, noch den Vollzug einer staunenden Wahrnehmung von etwas, sondern ein Staunen über das Staunen selbst dar. Die Deutung des Staunens als Geschenk des Gottes bereitet aber dessen verdinglichende Darstellung vor, die sich im zweiten Vers durch das Attribut „aus Gold“ weiter entfaltet. So ist im nächsten Satz weniger der Umgang mit dem Staunen als Ding überraschend, vielmehr die Art und Weise dieses Umgangs:

Ob einer es in die Erde versenkt
oder ins Meer verrollt,

Im dichten Zusammenspiel verschiedener rhetorischen Operationen im Gedicht liegt nicht nur eines der zahlreichen Beispiele für das hohe Abstraktionspotential der neuen Poetik Rilkes in den *Sonetten* vor, sondern es geht nicht zuletzt auch um die Rolle der Abstraktion¹⁹³ im Prozess der – wie es anzunehmen ist: geschichtlich sich entfaltenden – Abschaffung des Staunens, auf die letzten Endes die Bilder des Versenkens und Verrollens deuten.

In diesen Bildern drückt sich eine Deutung des „Staunens aus Gold“ aus, nach der das Gold das Material des Staunens sein kann. Mit dieser Auffassung des „Staunens aus Gold“ geht einher, dass es als Besitz gedeutet wird, in Besitz genommen wird. Wer staunt, öffnet sich für die Welt; wer das Staunen zu besitzen meint, lässt es aus der Welt verschwinden: „versenkt“ es. Das definiert das Staunen *ex negativo* als etwas, was nicht zu haben, nicht zu besitzen ist. Das Vermögen, zu staunen, ist ein Geschenk, das keinem gehört, das man hat, ohne es zu haben. Es ist eigentlich kein Vermögen, man staunt nicht vermöge seines vermeintlichen Vermögens, zu staunen.

Will man es als ein Vermögen haben, sich des Staunens als Vermögen versichern, so wird parallel dazu aus dem Gold als Symbol für das Scheinendste der Goldwert¹⁹⁴, wird aus dem Geschenk ein Wert und erscheint der Hinblick auf

¹⁹³ Siehe dazu den Appendix *Geld, Tod, Geizige*.

¹⁹⁴ Die Frage nach dem Verhältnis von Gold und Geld erscheint nicht nur im Sonett II,19 der *Sonette an Orpheus*, sondern auch in anderen Gedichten ebenso wie in Briefen. Siehe z. B. Rilkes Brief an Robert Heinz Heygrodt vom 12. Januar 1922 (mit weiteren Hinweisen zitiert in Bornscheuer: „Zur Geltung des ›Mythos Geld‹ ...“, 41).

seine Verwertbarkeit, Nützlichkeit, materielle Auslegbarkeit. Das scheinbar eigene Vermögen, zu staunen, kann sich also – folgt man den Zusammenhängen des Gedichts – zum Besitz verwandeln, zum Vermögen, das einen Zweck verfolgt und auch zu einem Selbstzweck werden kann: dafür steht die implizierte Figur des sein Vermögen (des Staunens) in die Erde versenkenden (es gleichsam verstaunenden) Geizigen.

Das Fragment wölbt sich bis zum Bild des Todes als Liegen in „Gräbern“, das das Bild von Versenken in die Erde, also Vergraben, wiederholt. Der Mensch vermag zu staunen, ohne es als Vermögen zu haben; solange er es nicht als festes Vermögen zu besitzen meint. Wer aber lebt, ohne zu staunen, nimmt dieses sein Vermögen ins Grab mit. Es ist, als ob es möglich wäre, sich in den Besitz dieses Vermögens wie eines Gold- oder Geldvermögens zu setzen, das dann nur noch ins Grab mitgenommen werden kann.

Das Bild, nach dem das Staunen „in die Erde versenkt“ wird, geht also aus dem semantischen Spiel des Homonyms „Vermögen“ – Fähigkeit und *großer* Besitz – hervor. Das verdichtet sich in der Wendung „Staunen aus Gold“, das ist: „Vermögen aus Vermögen“, in dem das vielfältige Missverstehen des Staunens angelegt ist. – Das Staunen wird missverstanden, wenn es in Besitz genommen wird. Es wird auch missverstanden, wenn es so aufgefasst wird, dass es auf einen zu besitzenden Ertrag aus ist; als ob es zur Akkumulation eines (staunens-), „großen“, zu bestaunen großen Vermögens führen sollte. Missverstanden ist das Staunen auch als eine Fähigkeit, die sich aus der Verwendung von Geld- oder Sachvermögen ergeben könnte.¹⁹⁵ – Wenn das lyrische Ich des

¹⁹⁵ Man könnte dabei etwa an vermögende Touristen denken, die die Welt bereisen, weil sie staunen möchten. Wie Rilke selbst an sie denkt in einem oft zitierten, „am 18. May 1914“ in Assisi geschriebenen Brief an Marie Thurn und Taxis; zu zitieren sind hier Passagen daraus, weil darin Stellen dicht nebeneinanderstehen, die über Geld und Besitz und dann über „Neugierige“ Touristen sprechen, die offenbar meinen, dass sie staunen; vor denen es aber Rilke „graut“. Die Passage beginnt damit, dass Rilke *staunt* – aber nicht über den heiligen Franz und Giotto, wie jene „Neugierige“. Dieser besonders wichtige, problemreiche Brief wird hier nur im Hinblick auf die erwähnten Zusammenhänge zitiert: „[...] so staune ich, wie weit ich vom »poverello« jetzt bin [...] der heilige Franz, das ist viel, aber uns umfaßt es nicht mehr, die Armuth ist eines, handgreiflich wie ein Stein und ebenso hart, aber seither ist das Geld geistig geworden, weit über den greifbaren Besitz hinaus ein schwingendes, eindringliches, fast vom Besitzenden unabhängiges Element, eine Atmosphäre, die keinen Gegensatz mehr hat. Nun handelt sich's drum zu diesem neuen »Reichthum« die neue Armuth zu finden, alles das hat sich ja weit ins Unsichtbare hinein zurückgezogen, nachahmen kann mans freilich immer noch außen, daß man arm sei, aber die richtige Armuth muß wieder von neuem innen in der Seele geboren werden und wird vielleicht gar nicht franziskanisch sein. [...] Ach lebte dies noch aus seiner eigenen Glut und erhielt sich nicht nur von Herz zu Herz mühsam, wie anders müßte die Spannung sein in der innigen Unterkirche, in der die Giotto's eine unerschöpfliche Nähe jenes Heiligenlebens unterhalten. Wie müßte dort der nur Zuschauende, der Beschauer, sich beschämt und ausgeschlossen fühlen und so gar nicht an seinem Platz, – indessen es geht ausgezeichnet, herumzugehen und sich einfach kunstbetrachtend anzustellen, – merkwürdig wenig Erg<u>eifung liegt in dieser grottigen Dunkelheit, – daß ichs nicht bin möchte leicht an mir liegen, aber ich seh auch sonst nur Neugierige um mich herum und, selbst wenn mir nicht vor ihnen graute, würde ich Ausdrücken wie »lovely« und »charming« keinen hohen inneren Wärmegrad zuschreiben.“ (Rilke/Thurn und Taxis: *Briefwechsel* I, 377f.)

Gedichts es als Geschenk Gottes begreift, sagt er eben, dass es ein Vermögen ist, das auf keine andere Weise gegeben werden und sich ergeben kann.

Auch in der ursprünglichen Missverständlichkeit des „Staunens aus Gold“ zeigt sich, dass es wesentlich mit dem Nicht-verstehen und dessen Bewusstsein zusammenhängt. Wenn aber das Nicht-verstehen auf die Dauer nicht auszuhalten ist, so ist begreiflich, dass das Staunen ein geschenktes Vermögen ist, das „einer“ loswerden will – gleichviel, ob er es aufhebt oder verschwendet. Dafür stehen die Bilder von Versenken und Verrollen. *In die Erde Versenken*: das ist einerseits die Beseitigung, das Verschwindenlassen als Vergraben des Staunens, andererseits dessen vermeintliche Aufbewahrung, wie der Geizige einen Schatz aufbewahrt. Das Bild des *Verrollens ins Meer* ist schwer zu fassen, vor allem weil das Verb „verrollen“ idiomatisch, mit Akkusativ, verwendet wird. Auf jeden Fall scheint es eine andere Art des Verschwindenlassens, einen verschwendenden Umgang mit dem „Staunen aus Gold“ darzustellen, indem es auf solche Weise endgültig verschwindet. Andererseits aber, wenn man das Verrollen im Sinn von „verklingen“ versteht, kann das wesensgemäß stille Staunen in der Brandung des Meers verschwinden, die ist aber gerade an dieser Stelle eine Brandung des Worts „Meer“, das ein Homophon von „mehr“¹⁹⁶ ist: So kann das „Verrollen ins Meer“, Metapher der Verschwendung, in eine entgegengesetzte Ökonomie des Umgangs, eine Vermehrung statt Verschwendung hinüberspielen. Ein unentscheidbarer Kollaps von beiden ergibt sich, so dass ein Umgang mit dem „Staunen aus Gold“, der es – gleichviel, auf welche Weise, sei es poetisch-rhetorisch – zu vermehren meint, es gerade auch dadurch verschwendet: verschwinden lässt. Vermehrung des „Staunens aus Gold“ ist dessen Verschwendung; aber auch umgekehrt: in der Verschwendung des „Staunens aus Gold“ vermehrt sich ein laut „verrollendes“ Schein-Staunen, das sich nachahmen, reproduzieren lässt, und nur noch über gleiche Verschwendungen staunt.

Zeitlichkeit und Bleiben des Staunens – Stau – Rest

es bleibt das Staunen vom ersten Tag
das große Staunen aus Gold,
sooft es in gräßlichen Gräbern lag
kein Wurm hat es jemals gewollt

Es bleibt das Staunen, indem es „das Staunen vom ersten Tag“ bleibt. Es ist zwar „uns“ „geschenkt“, es bleibt aber unabhängig davon, ob und wie wir Menschen es nehmen, wie wir mit ihm in der geschichtlichen Zeit umgehen.

Worüber staunt das lyrische Ich? Es erkennt das Staunen als Geschenk Gottes und als „Staunen aus Gold“, aber trotz der Erkenntnis *bleibt* sein Staunen.

¹⁹⁶ Vgl. das Ineinander von „Meer“ und „mehr“ im Sonett II,1 der *Sonette an Orpheus* und darüber Zarnegin: „O(h)rpheus oder Vom Baum im Wort“, 232f.

Also staunt dieses, sich im Gedicht vollziehende Staunen nicht nur über das Staunen, sondern auch über das *Bleiben* des Staunens, das es dann eigens behauptet. Zugleich staunt das lyrische Ich auch darüber, dass der Mensch das Staunen loswerden will, dass es also möglich ist, dass das Staunen verschwindet; dass es sogar die Regel zu sein oder geworden zu sein scheint, dass der Mensch das Staunen loswerden will (denn entweder versenkt oder verrollt er es, und „sooft“: d. h. immer wieder „in gräßlichen Gräbern lag“ es) – und dennoch bleibt es. Wie? Es bleibt, indem es das bleiben kann, was es von Anfang an ist: „das Staunen vom ersten Tag“. So staunt das lyrische Ich – das alles das staunend, eins aufs andere, bloß behauptet – auch darüber, dass beides, das geschichtliche Verschwinden des Staunens (gleichsam in verschiedenen Schichten des Irdischen: Erde und Meer) und das Bleiben des „Staunens vom ersten Tag“, *gleichermaßen möglich* ist. So bezeugt es, dass es, wenn es über „das Staunen vom ersten Tag“ spricht, über die Wahrnehmung doch *nicht ahistorisch* denkt; vielmehr kann es eindringlich andeuten, dass das Staunen in einem besonderen Verhältnis zu der Zeit und der Geschichte steht.

Es gibt zahlreiche kulturell und geschichtlich verschiedene Fassungen und Interpretationen des Staunens. Rilkes Gedicht spricht vom Bleiben des Staunens nur scheinbar in einem ahistorischen Sinn. Das Bleibende des Staunens ist vielleicht, dass es selbst immer teilweise unfasslich bleibt und solcherweise ein Moment in der Wahrnehmung sein kann, das deren geschichtlich sich entfaltende Veränderung bewirkt, antreibt.

„kein Wurm hat es jemals gewollt“: Das Staunen ist diesem Bild gemäß unvergänglich, weil für das Vergehen unzugänglich. Wie die Vergänglichkeit – für die hier das Bild des Wurms steht – das Unvermögen zu staunen ist (es nie „gewollt“ hat), so heißt staunen: in allem ein Unvergängliches wahrnehmen. Demnach vollzieht sich die staunende Wahrnehmung außerhalb der Zeit als Vergehen. – Das Gedicht sagt über die Zeitlichkeit des Staunens nichts Genaueres, nur, dass es „bleibt“, selbst wenn es versenkt oder vergraben wird. Das ist aber genau genug. Nach dem bildlichen Zusammenhang zwischen Versenkt- oder Vergraben-werden und Bleiben des Staunens bestünde das Bleiben des Staunens darin, dass es sich hervorgräbt, dass es als Schrift (*gráphein*) den zeitlichen Vorgang durchbricht, sich in die Geschichte der vergänglichen Zeit, sie brechend, einschreibt.

Das Gedicht, dessen zweite Strophe Worte und Momente der ersten wiederholt und das strukturell im Ganzen wie auch inhaltlich auf sich zurückbiegt und einen auf seine Wiederholung anweist, stellt auf diese Weise dar, dass im Staunen – das es nicht nur zum Thema hat, sondern als das es sich von seinem ersten Vers an vollzieht – ein Stau am Werk ist. Auch das „große“ des Staunens wird wiederholt. Das Große des Staunens kann die Weise, den Intensitätsgrad des Staunens meinen. Oder es ist auch emphatisch „groß“ genannt, weil es übergroß ist, den Menschen übersteigt. So kann das „große Staunen“ meinen, dass es überragend steht und somit einen Stau bewirkt.

Indem das Gedicht sich staut, sagt es etwas über die Zeitlichkeit des Staunens. Es staut sich, wie es sich – gleichsam im selben Moment, am selben Ort

steckengeblieben – das Wort „Staunen“ skandierend wiederholt. Als bliebe es am Hier und Jetzt seines Staunens über das Staunen hängen. So stellt es dar, dass die Zeit im Staunen stillsteht: staut – demgemäß nennt es das Gedicht „das Staunen *vom ersten Tag*“, das es „*bleibt*“. So erscheint das Staunen als ein Ursprung und Sprung der Zeit. Als Unterbrechung und als ein „Vor“ der Zeit bleibt es deren möglicher Anfang. Über dieses Bleiben des Staunens kann das lyrische Ich nur aus dem Vollzug seiner Rede wissen, in der sich ein Staunen artikuliert. Wenn es so ist, muss es heißen, dass die Gewähr für ein Bleiben des Staunens (wenn es eine gibt) im sprachlich vollzogenen Staunen liegt. Erst ein Reden wie dieses Gedicht, erst ein brüchiger, abbrechender, übrigbleibender Rest eines *staunenden* Redens kann vom Bleiben des Staunens *in der Zeit* zeugen. Denn, dass das von Gott geschenkte Staunen *bei* all seinem Wandeln oder sogar Verschwinden in der Zeit (v. 3-4 und 7-8) mit sich als „Staunen vom ersten Tag“ identisch bleibt, sagt zugleich aus, dass es *in der Zeit* übrigbleibt.

Staunen und auratische Wahrnehmung – Verfall und Bleiben des Staunens

Das *Bleiben* des Staunens selbst ist erstaunlich, muss erstaunlich erscheinen, weil das „Staunen aus Gold“ als ein zu besitzendes Vermögen gedeutet und als solch ein Vermögen „in die Erde versenkt / oder ins Meer verrollt“ wird, also verschwindet. Aus dem „Staunen aus Gold“ wurde reproduziertes Gold, d. h. Geld, das zum Vermögen vermehrt, gleichsam als Schatz, „in die Erde versenkt“ wird. – Das Verschwinden des Staunens rührt also vom Goldenen des Staunens her. Die Formel „Staunen aus Gold“ deutet auf das Staunen als auratische Wahrnehmung, die eine goldene Aura wahrnimmt. Die Aura muss also im Verschwinden begriffen sein, wo es möglich ist, dass das Staunen als Vermögen in die Erde versenkt wird. Im Bildzusammenhang des Gedichts lassen sich also zwei unvereinbare Deutungen des „Staunens aus Gold“ entziffern: die eine kann man *auratisch*, die andere rein *utilitär* nennen.

Was ist der Zusammenhang zwischen den beiden? Darüber sagt das Gedicht unmittelbar nichts. Wie und warum kommt es zur Verwandlung des Staunens *ins* Gold und des Goldes *ins* Geldvermögen? Der Mensch will – unter bestimmten geschichtlichen Bedingungen – des Staunens habhaft werden, es besitzen; und es gleichzeitig loswerden. Nach den (psychologischen, geschichtlichen u. a.) Gründen dieses menschlichen Bestrebens zu fragen, würde vom Gedicht wegführen. Wichtiger ist, dass es auf einen Zusammenhang zwischen den genannten Deutungen des Staunens zwar enigmatisch, aber nachdrücklich hinweisen kann.

Einige Sätze von Benjamin über die Aura in seinem Reproduzierbarkeitsaufsatz sind an diesem Punkt zu zitieren, weil sie – obwohl sie im Kontext ganz anderer Fragestellungen stehen – unterstreichen, dass es jener Zusammenhang besteht und in eine entscheidende geschichtliche Entwicklung gehört. Direkt nach seiner berühmten „Definition“ der Aura – „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ – schreibt er:

An der Hand dieser Definition ist es ein Leichtes, die besondere gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. Er beruht auf zwei Umständen, welche beide mit der zunehmenden Ausbreitung und Intensität der Massenbewegungen auf das Engste zusammenhängen. Die Dinge *sich »näherzubringen«* ist nämlich ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer *Überwindung des Einmaligen* jeder Gegebenheit durch deren Reproduzierbarkeit darstellt. Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion *habhaft zu werden*. [...] Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren *»Sinn für das Gleichartige in der Welt«* [...] so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen *abgewinnt*.¹⁹⁷

Diese komplexen Sätze sind hier nicht auszulegen, nur kurz zu rekapitulieren, um von ihnen aus auch einen anderen Blick auf Rilkes Gedicht zu gewinnen. Der Verfall der Aura beruht auf zwei Umständen, die mit Massenbewegungen in der Gesellschaft zusammenhängen. Der eine ist das Anliegen, die Dinge sich näherzubringen, d. h.: der Dinge in der Reproduktion habhaft zu werden. Der andere ist die Tendenz einer Überwindung des Einmaligen, d. h. die Zertrümmerung der Aura in einer Wahrnehmung, die mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen (das als solches einen in Staunen versetzt) das Gleichartige abgewinnt.

Das Phänomen der Masse lässt sich mit der Reproduktion des Kunstwerks bzw. der Vermehrung des Geldes in eine Reihe stellen. – Der auratischen Wahrnehmung entspricht das Gold als goldenes Scheinen; der neuen, nicht mehr auratischen Wahrnehmung aber das Gleichartige, das Gleiche, das Reproduzierbare, das vermehrbare, sich vermehrende Geld. Die auratische Wahrnehmung, d. h. das Staunen, lässt das Wahrgenommene in der „einmaligen Erscheinung der Ferne“ sein, was es ist, ohne dessen habhaft werden zu wollen. Die neue Wahrnehmung nimmt nur noch das reproduzierbare Gleiche wahr, und dementsprechend wird sie dessen habhaft, um es zu reproduzieren, zu vermehren. Eben diesen Unterschied scheinen die Bildzusammenhänge in Rilkes Gedicht zu implizieren. Benjamin fragt nach den gesellschafts- und mediengeschichtlichen Gründen des Verfalls der Aura. Rilkes Gedicht hat nicht vor, nach den Gründen der in ihm erschlossenen Zusammenhänge zu fragen, vielmehr liegt es ihm daran, das „Staunen aus Gold“ zu bezeugen, aber es auch zu beschwören. So scheint es, von Benjamin aus gesehen, einem reaktionären Impuls zu folgen, indem es ein Bestehen auf der auratischen Wahrnehmung artikuliert: „es bleibt das Staunen vom ersten Tag“. „Staunen vom ersten Tag“: das ist Rilkes Formel für die auratische Wahrnehmung des Einmaligen.

¹⁹⁷ Benjamin: GS I/2, 440. – Hervorhebungen von Cs. Sz., Hervorhebungen Benjamins beseitigt.)

Appendizes

Geld, Tod, Geizige

„sooft es in gräßlichen Gräbern lag / kein Wurm hat es jemals gewollt“: Dieses Bild assoziiert das Staunen mit dem Tod und lässt an die Wiederauferstehung des Staunens denken. Das Bild entspricht dem anderen in der ersten Strophe, wo „einer es in die Erde versenkt“; dieses lässt an eine Verwandlung des „Staunens aus Gold“ in ein Gold- oder Geldvermögen denken, das der Geizige vergräbt. Die überraschende doppelte Verbindung des Staunens mit dem Geld und dem Geizigen einerseits und dem Tod und der möglichen Wiederauferstehung andererseits treibt den Leser zu einem hohen Abstraktionsgrad, um es irgendwie zu deuten. Dabei geht es vielleicht eben um die Abstraktion, darum, wie diese einen vom Staunen entfernt. Das Staunen wird solcherweise der Abstraktion entgegengesetzt und als das Moment der geistigen Aktivität gezeigt, das vor der Abstraktion liegt, die zwar von ihm hervorgerufen wird, von der es aber abgeschafft werden kann.

Obwohl der chiffrierte Übergang vom „Staunen aus Gold“ zum (Geld-)Vermögen, das „in die Erde versenkt“ wird, begreiflich ist, bleibt es überraschend, warum er sich durch die implizierte Figur des Geizigen vollzieht. (Und dabei erscheint das Bild des Todes – „in gräßlichen Gräbern lag“ – als komplementäres Bild des „in die Erde versenkten“ Goldes.) Zum Verständnis dieser Zusammenhänge können einige Sätze Blumenbergs über das Geld und den Geizigen beitragen. Sie stellen, aufgrund von zwei Aufzeichnungen Voltaires, eine Verbindung zwischen Tod (bzw. Todeswissen) und Geld her, wobei er das Verbindende in der Leistung des Begriffs, der Abstraktion erblickt:

Das Todeswissen und die Fähigkeit zur Erfindung des Geldes hängen zusammen in der Leistung des Begriffs, das nicht Anwesende ebenso zu denken wie das, was gar nicht Erfahrung werden kann. Sich selbst als nicht mehr seiend denken zu können, die Welt als ohne sich fortexistierend, ist als begriffliche Leistung genauso einzigartig wie die des Geldes, potentiell und tendenziell die nicht erreichbaren und unverfügbaren Gegenstände verfügbar werden zu lassen, ohne darauf – wie im Falle des Geizigen – je die Probe machen zu müssen. Der Geiz ist die Maximierung dieser Abstraktion [...]¹⁹⁸

Schöpfung, Staunen, Draufgabe

Das enigmatische Gedicht lässt weiterfragen z. B. in die Richtung: Hat der Schöpfer vor der Schöpfung gestaunt? Staunt er nach der Schöpfung, über sie? Geht die Schöpfung aus dem Staunen des Schöpfergottes hervor? Nicht im

¹⁹⁸ Blumenberg: *Geld oder Leben ...*, 190f.

Sinn, dass das Staunen die schöpferische Kraft wäre, sondern dass es Möglichkeitsbedingung des Schöpfungsaktes war? Und wenn er sein Staunen dem Menschen geschenkt hat, hat er es preisgegeben, also *verschenkt* („*versenkt*“)? Was ist das für ein Verzicht Gottes? Liegt im Ereignis, dass er das Staunen den Menschen geschenkt hat, eine Selbstverausgabung Gottes?

Wenn sich das uns geschenkte Staunen der Selbstverausgabung Gottes verdankt, ist es nicht ein Vermögen, sondern eine Aufgabe. Das Geschenk des Staunens ist weniger eine Gabe Gottes, sondern eine Draufgabe, ein Überfluss der Schöpfung, dank dem es „erlaubt, geboten“ ist, die Schöpfung als Schöpfung und als Überfluss, d. h. das Unerschöpfliche der Schöpfung wahrzunehmen – mit dem „Staunen vom ersten Tag“. Das ist eben die auratische Wahrnehmung.

Zwei Goldstücke Rilkes als „wiedererstandenes Gold“ und der „Lohn Gottes“

In seinem Brief an Nanny Wunderly-Volkart am 22.2.1922 (!), in dem er ihr das Gedicht *Wann war ein Mensch je so wach* beigelegt hat, schreibt Rilke unter vielerlei anderem über zwei Goldstücke. In den Briefen an sie – nicht zuletzt in der Zeit um den und im Februar 1922, in der Euphorie des legendären enormen Schaffensrausches – schwatzt Rilke oft, über Dinge seines Alltags, allerlei Kleinigkeiten, gelassen, oft witzig oder (selbst-)ironisch. So auch in dieser Passage:

Denken Sie, vorige Woche brachte mir Frida, da ich etwas wechseln ließ, zwei Goldstücke von der Post zurück. Wir staunten sie an. Eines, ein altes Louis-d'Or mit dem Bildnis des 3ten Napoleon, ist noch in meiner Tasche; das andere war ein ganz unbenutztes schweizer Stück [...] Dieses, um das Ereignis des wiedererstandenen Goldes zu feiern, widmete ich Sonntag, gelegentlich eines Festes für die Kinder-Ferien-Colonie, *diesem* Zweck! [...] ich konnte nicht an solche Ausgänge [zum Fest hinzugehen] denken. Dafür strahlte Frida, hinzugehen und glänzte nun doppelt im Widerschein des schönen frischen Goldstücks, das ich ihr mitgab. Das ist die Vor-Geschichte – gewissermaßen, zu dem Sack, mit dem nun, sozusagen, der ›Lohn Gottes‹ eingetroffen ist, wie er in keiner Geschichte rührender könnte erzählt werden: Ich, Chère, – man erzählt sie *mir*, die Geschichte, *ich* höre zu, gläubig, wie das bravste Kind. Wie soll ich anders!¹⁹⁹

Man muss diese spielerisch hingeschriebenen Sätze nicht allzu ernst nehmen, obwohl sie am Ende in das für Rilke Wichtigste übergehen, indem die „Geschichte“, in der der „Lohn Gottes“ erzählt wird, die der Entstehung der *Elegien* und der *Sonette* ist, diese also jenen Lohn Gottes darstellen. Und dass er ihr nur „gläubig, wie das bravste Kind“ zuhört, meint den in anderen Briefen

¹⁹⁹ Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart* II, 680.

oft bekräftigten Gehorsam, mit dem er das „Diktat“ der Gedichte in diesem Februar empfangen habe. Das Diktat als Lohn Gottes ist für den „Gläubigen“ ein Wunder, dem nun das Wunder des „wiedererstandenen Goldes“ in der hier erzählten „Vor-Geschichte“ über die „zwei Goldstücke“ entspricht. Die Parallele zwischen dem Wunder des „wiedererstandenen Goldes“ und dem wunderbaren „Lohn Gottes“ in der Gestalt der *Elegien* und der *Sonette* ist aber weniger „gläubig“ als abergläubig. Rilke, der hier auch eine kleine Geschichte seiner Mildtätigkeit erzählt, ironisiert das heilsgeschichtliche Kalkül auf mehr als eine Weise. Aber seine Ironie scheint sich zu rächen, indem er dabei abergläubisch einem privaten Heilskalkül huldigt. Was bleibt von alldem, außer des alten „Louis-d’Or“ – sowohl als Geld denn auch als Talisman – „in meiner Tasche“? Es bleibt vor allem das Staunen: gleichzeitig über das als schicksalhaft gedeutete Auftauchen der zwei Goldstücke und über das Goldene der Goldstücke selbst, die also für den Erzähler mehr als bloß gewechseltes Geld bedeuten. Wie es zwei Goldstücke sind, so doppelt sich alles in dieser kleinen Erzählung Rilkes (die sich doppelt, indem sie sich in Vor-Geschichte und Geschichte teilt). Nicht zuletzt der goldene Schein: Frida „strahlte“ nicht nur, sondern – doppelt ausgedrückt – „glänzte“ sie auch „nun doppelt im Widerschein des schönen frischen Goldstücks“. Die Aura der auch über die Mildtätigkeit freudigen Frida scheint nicht genug zu sein; ihre Aura doppelt sich „im Widerschein des schönen frischen Goldstücks“. Und das Staunen auch.

Anhang

Staunen, Verwandlung, orphischer Künstler

Bemerkungen zum Zusammenhang zwischen
Rilkes *Sonette an Orpheus* und Valéry's *Eupalinos*

*Vor allem sah ich seinen erstaunlichen Geist. Ich fand in ihm
etwas von der Kraft des Orpheus [puissance d'Orphée].*²⁰⁰

*Ein Gott vermags.*²⁰¹

*Wahre Wunder waren seine Ansprachen [...]. In ihnen blieb
keine Spur von den schwierigen Erwägungen der Nacht.*²⁰²

*O ihr Nöte der Nacht,
wie ihr spurlos versankt.*²⁰³

Rilkes Staunen über Valéry's Prosa; Staunen über sich

Rilkes großes Interesse an Valéry's Prosaschriften ist erstaunlich, weil die beiden auf keinen Fall wahlverwandte Geister zu nennen sind. Dass Rilke die hervorragende Bedeutung oder Größe auch von Valéry's Prosaschriften sofort wahrgenommen hat, ist zwar nicht überraschend, da sein sicheres Gespür für geistige und künstlerische Qualität sich immer wieder bewährte. Geistige Verfassung und Orientierung der beiden ist aber dermaßen unterschiedlich²⁰⁴, dass Rilkes intensive Beschäftigung auch mit Valéry's Prosa ein Rätsel

²⁰⁰ Valéry: *Eupalinos*, 71. (Ich zitiere die erste und nicht eine spätere korrigierte Ausgabe dieses Textes einfach aus dem Grund, weil mir während der Arbeit am vorliegenden Essay nur diese zugänglich war. Es geht hier nicht um eine kritische Würdigung der Übersetzung Rilkes.)

²⁰¹ Rilke: *Sonette an Orpheus* I,3 (KA 2, 242.)

²⁰² Valéry: *Eupalinos*, 72.

²⁰³ Rilke: *Wann war ein Mensch je so wach* (KA 2, 283.)

²⁰⁴ Gleichzeitig kann – auch das gehört zur Eigenart des „Phänomens“ Rilke – die Einschätzung von Bernard Dieterle richtig sein, dass Rilke „bei aller Differenz im Formalen, doch tiefe Übereinstimmungen in der Auffassung der Poesie verspüren konnte.“ Dabei zitiert er seinen Brief an Veronika Erdmann am 10. März 1926; diese Stelle zeigt, dass Rilke sich der geistigen Unterschiede zwischen ihm und Valéry durchaus bewusst war: „Was Valéry angeht, so hab ich [. . .] auch den ersten der herrlichen *Eupalinos*-Dialoge (zunächst zu meiner eignen Freude) übertragen, und es ist sehr möglich, daß ich mich [. . .] weitergehen lasse in der vermittelnden Produktion, zu der mich dieses in seinen Dimensionen und in seiner Spannung unvergleichliche Werk auffordert: durch die Nähe sowohl, wie auch durch den reinen inneren Abstand, der mir Maßmittel an die Hand gibt, wie es ein bloßes Gleichgerichtetsein nie gewähren könnte.“ (Rilke-Handbuch, 476.)

bleibt, das aber für Rilkes geistige Offenheit und unausgesetzte Suche nach neuen Impulsen spricht. Sein Interesse muss vor allem sprachlich motiviert sein: einerseits muss es ihm dabei gleichsam um intensivierende Atemübungen im Französischen, andererseits direkt oder indirekt sprachlich und poetisch inspirierende Aspekte auch von Valérys Prosa gehen.²⁰⁵

Mehrere Briefe Rilkes wie auch andere Spuren belegen, dass er die Prosatexte des nach jahrzehntelangem Schweigen wieder publizierenden Valéry – *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, die in *La Nouvelle Revue française* publizierten Teile des *Eupalinos ou l'architecte*, *L'Âme et la Danse* – nicht nur gelesen hat, sondern sie auf ihn eine bestimmende Wirkung ausgeübt haben.²⁰⁶ Hier soll nur mit einigen Bemerkungen angedeutet werden, wie Rilke wohl ein großes Interesse auch für das Thema des Staunens in diesen Schriften Valérys hatte.²⁰⁷ Es kommt zu der Begegnung mit diesen Texten Valérys in den wenigen Jahren vor der Entstehung der beiden großen Gedichtzyklen, über deren Entstehung Rilke bekanntlich oft und vielfältig berichtet hat. Dabei drückt er wiederholt und je anders auch sein eigenes Staunen über diese Gedichte und deren Entstehung aus. Hier ist dieses Thema – in Verbindung mit Rilkes Inspirationspoetik und „Diktat“ oder anders – nicht erneut zu diskutieren. Gleichsam als Einleitung zum Thema „Staunen“ zwischen Rilke und Valéry kann eine Briefstelle zitiert werden:

Beide Arbeiten [die Gedichtzyklen] [...] nun eigentlich geschenkt worden –, die Fürstin staunte [bei der Lesung der Sonette für sie], und ich, wenn ich ganz wahr sein darf, ja, ich staunte mit, tout simplement, mit meinem reinsten innigsten Staunen. – Womit ja alles in bester Ordnung wäre.²⁰⁸

Hier ist nur kurz darauf hinzuweisen, wie seltsam die Rhetorik dieser Sätze das Staunen erscheinen lässt: Was ist das für ein Staunen als Mitstaunen,

²⁰⁵ Die in der vorangehenden Fußnote zitierte Briefstelle kommentierend sagt Dieterle über Rilkes bezügliche Gründe: „„Eigene Freude, Vermittlungsabsicht und das Bewußtsein, daß hier ein meisterliches Werk vorliegt (und weiter entsteht), das durch seine Verwandtschaft mit eigenen Vorstellungen ebenso wie durch seine Andersartigkeit besticht und neue Maßstäbe für die eigene Produktion zu setzen vermag, werden als die drei Gründe der Übersetzertätigkeit genannt. (Der letzte Grund dokumentiert übrigens R.s erstaunliche Demut.)“ (Ebd. 476f.)

²⁰⁶ Die Belegstellen siehe in: Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, 183ff.; Pott: *Poetiken*, 372ff.; *Rilke-Handbuch*, 476.

²⁰⁷ Es könnte auch ergiebig sein, nach weiteren Bezügen zwischen den Sonetten und diesen Valéry-Texten zu suchen. Die Erkenntnis von *L'Âme et la Danse* als wichtiger Bezugstext zu den Sonetten beschränkt sich, soweit ich sehen kann, bisher eher nur auf Hinweise. Siehe darüber die Fußnote von Gerok-Reiter (209) mit den bezüglichen Hinweisen in Mörchens Buch über die Sonette. – Hier sei nur als ein weiterer Hinweis auf die Figur der Tänzerin und die „Figur“ als Figur eine Stelle aus dem *Léonard*-Essay zitiert, die wiederum auch mit dem Motiv des Staunens zusammenhängt: „Une intelligence si détachée arrive dans son mouvement à d'étranges attitudes, — comme une danseuse nous étonne, de prendre et de conserver quelque temps des figures de pure instabilité.“ Paul Valéry: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris: La Nouvelle Revue Française 1919, 21.

²⁰⁸ Rainer Maria Rilke an Dory Von der Mühl, Muzot, 23.6.1922, in: Rilke: *Briefe* II, 364.

was ist ein (Mit-)Staunen „tout simplement“, was ist ein „reinstes innigstes Staunen“, und warum die höfliche Bitte um Erlaubnis, es zu gestehen: „wenn ich ganz wahr sein darf“? („[...] ja, ich [...]“) Worüber staunte die Fürstin und worüber Rilke? War es, gibt es ein zitiertes Staunen? – Dieses Staunen Rilkes über seine *Sonette*, über sich selbst (und gleichzeitig über das Staunen der Fürstin und das eigene und das „mit“ des Staunens) scheint an Stellen aus Valéry's *Léonard*-Essay zu erinnern.

Tout à l'heure, le but évident de cette *merveilleuse* vie intellectuelle était encore... de *s'étonner d'elle-même*.²⁰⁹

Genau dieses Ziel scheint Rilke, nach seiner Selbstdarstellung im zitierten Brief, erreicht zu haben: über sich selbst zu staunen. – Eine andere Stelle in Valéry's *Léonard*-Essay lautet:

L'étonnant est de ressentir parfois l'impression de justesse et de consistance dans les constructions humaines – faites de l'agglomération d'objets apparemment irréductibles – comme si celui qui les a disposées leur eût connu de secrètes affinités. Mais *l'étonnement dépasse tout*, lorsqu'on s'aperçoit que l'auteur, dans l'immense majorité des cas, est incapable de se rendre lui-même le compte des chemins suivis et qu'il est *détenteur d'un pouvoir dont il ignore les circonstances*.²¹⁰

Bis auf das Superlativische des Staunens („das Erstaunen übersteigt alles“) kann man Anklänge daran in Rilkes brieflichen Äußerungen über sein Staunen als Autor seiner Gedichtzyklen („reinstes innigstes Staunen“) finden. Auch die Stelle, der zufolge der Autor „eine Macht besitzt, deren Umstände er nicht kennt“, scheinen Rilkes bezügliche Worte in Briefen über das „Diktat“ zu variieren.

Zur Klärung der Frage nach Rilkes Inspirationsgedanken und -poetik könnte eine weitere Stelle von Valéry's Essay beitragen, wo eine rationelle Erklärung des Inspirationsphänomens versucht wird. Zwar ist es leicht, Rilke – im Hinblick auf seine Selbstdarstellungen, besonders als Dichter im Februar 1922 – eine Neigung zur Mystifizierung zuzuschreiben, doch muss dabei bemerkt werden, dass diese ein Produkt bewusster Rhetorik bleibt (die als solche zu missverstehen leicht ist; selbst wenn man auch meinen kann, sie könnte sogar auch aufs Missverständnis angelegt sein). Und wichtiger als Gründe für eine solche Rhetorik dürfte sein klareres Bewusstsein hinter den „coulisses“ sein. An der folgenden Stelle aus Valéry's *Léonard*-Essay, die wiederum auch das ins *Erstaunen* Versetzende von menschlichen Erscheinungen thematisiert, muss auch die Rede vom Reif-sein und Schauen, insbesondere im Kontext der Erklärung der Inspiration, Rilke ergriffen haben.

²⁰⁹ Valéry: *Introduction...*, 36f. (Hervorhebung von Cs. Sz.)

²¹⁰ Valéry: *Introduction...*, 80. (Hervorhebung von Cs. Sz.)

L'homme emporte ainsi des *visions*, dont la puissance fait la sienne. Il y *rapporte* son histoire. Elles en sont le *lien géométrique*. De là tombent ces décisions qui *étonnent* [...] On se demande avec stupéfaction, dans certains cas extraordinaires, en invoquant des dieux abstraits, le génie, *l'inspiration*, mille autres, d'où viennent ces accidents. Une fois de plus on croit qu'il s'est créé quelque chose, car on adore le mystère et le merveilleux autant qu'on ignore les coulisses ; on traite la *logique* de *miracle*, mais *l'inspiré était prêt depuis un an*. Il était *mûr*. Il y avait pensé toujours – peut-être sans s'en douter – et où les autres étaient encore à ne pas voir, il avait regardé, combiné et ne faisait plus que *lire* dans son esprit [...].²¹¹

Um die Passage kurz im Hinblick auf Rilkes *Sonette an Orpheus* zu kommentieren: Eine der gewichtigsten Sätzen der *Sonette* – „denn wir leben wahrhaft in Figuren“ (I,12) – kann als eine Variation der zitierten ersten Sätze um „puissance“ „des visions“ und „lien géométrique“ gelesen werden. – Und dabei enthält die Passage eine kleine Theorie des Lesens. Des Lesens im auswendig Gewussten. Ein solches Lesen (*logos* als *legein*) ist die „*logique*“ der in Erstauen versetzenden Handlungen des Inspirierten, die ein Wunder zu sein scheinen. Im Sonett I,21 handelt die frühlingshafte Erde, die als ein Wunderkind dargestellt wird: „wie ein Kind, das Gedichte weiß; / viele, o viele“, indem sie darin liest, was in ihr schon „gedruckt steht“²¹². Es ist wie eine dichterische Wiederaufnahme des Gedankens in der zitierten Passage von Valéry.

Orpheus und das Staunen in Eupalinos

Zwei große Fragmente vom längeren ersten Teil des Dialogs *Eupalinos* von Paul Valéry hat Rilke im März 1921 in der *Nouvelle Revue Française* gelesen. Mehrere Briefe aus den folgenden Monaten bezeugen, wie große, in mancher Hinsicht vielleicht entscheidende Wirkung er auf ihn ausgeübt hat. So ist er schon in diesem Jahr auf die erst Jahre später verwirklichte Idee gekommen, ihn zu übersetzen. Der besonders enge Zusammenhang zwischen diesem Dialog

²¹¹ Valéry: *Introduction...*, 53f. (*visions* ist Hervorhebung von Valéry; andere Hervorhebungen von Cs. Sz.) Die Fortsetzung der Passage lautet: „Le secret — celui de Léonard comme celui de Bonaparte, comme celui que possède une fois la plus haute intelligence — est et ne peut être que dans les relations qu'ils trouvèrent — qu'ils furent forcés de trouver — *entre des choses dont nous échappe la loi de continuité*. Il est certain qu'au moment décisif, ils n'avaient plus qu'à effectuer des actes définis. L'affaire suprême, celle que le monde regarde, n'était plus qu'une chose simple — comme comparer deux longueurs.“ – Zur Erwähnung von Bonaparte in diesem Zusammenhang vgl. ferner die überraschende Stelle im Brief an Nanny Wunderly-Volkart vom 12.2.1922: «*votre dépôt: / complété, magnifié, – heureux de vous revenir! Je le laisse tel, dans son vieux papier, mal habillé. Napoléon l'était aussi aux jours d'une de ses grandes victoires, dont il ne voulait pas amoindrir l'éclat par un vain concours de toilette!*“ (Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, I, 671.)

²¹² Rilke: KA 2, 251.

Valéry's und den *Sonetten an Orpheus* ist kaum zu bezweifeln.²¹³ Wie es Gerok-Reiter zum ersten Mal dargestellt hat:

Unverkennbar steht der Rilkesche Orpheus nicht nur in Mallarméscher Tradition, sondern auch in der Nachfolge des orphischen Eupalinos Valéry's. Denn nur von Valéry's originaler Verknüpfung her ist zu verstehen, weshalb vom Rilkeschen Orpheus, der im Eingangssonett gemäß traditioneller Ikonographie im Kreis der wilden Tiere gezeigt wird, in überraschender, die traditionelle Bildlichkeit durchbrechender Schlußwendung gesagt wird: »da schufst du ihnen Tempel im Gehör«. Daß diese Parallele kein Zufall ist, bestätigt ein weiteres Verspaar der Sonette: »Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen, / baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus« (II,10). Das ist nichts anderes als eine Paraphrase Valéry's.²¹⁴

Rilkes Auseinandersetzung mit Valéry's *Eupalinos* beschränkt sich aber nicht auf den „Zusammenhang von Gesang [oder genauer: Musik] und Architektur [...], den Valéry seinem Architektendialog zugrunde gelegt hat und der Rilke so sehr faszinierte“.²¹⁵ Vor allem auch die auf Orpheus namentlich Bezug nehmenden bzw. von „Dichtern“ sprechenden Stellen des Dialogs, aber nicht weniger auch dessen explizite oder implizite sprachliche Bezüge betreffenden Passagen müssen Rilke fasziniert haben.²¹⁶

Bevor einige mögliche Zusammenhänge fragmentarisch skizziert werden, können auch Briefstellen zitiert werden, um zu unterstreichen, wie tief der Text Valéry's für Rilke zu der Entstehungszeit der *Sonette* präsent gewesen sein muss. In einem der jubelnden, euphorischen (und teilweise seltsam komischen) Briefe aus dem legendären Februar 1922 schreibt Rilke an Nanny Wunderly-Volkart über seine Feder, mit der er die Gedichte in diesen Tagen geschrieben hat: „die Feder „fühle [...] sich alt, sie weiß ja nicht, die Arme, über was sie's geworden ist! Die zehntausend Jahre dieser paar Tage! Nie hat eine Feder so lange gelebt!“²¹⁷ Dieser überraschende, zwischen Ernst und Humor

²¹³ Siehe darüber Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, 183–196. In einer Anmerkung des aufschlussreichen Kapitels „Das Musik-Paradigma“ listet Gerok-Reiter die Literatur zu Valéry's Einfluss auf Rilke auf und resümiert: „Hinweise auf den Bezug zwischen den *Sonetten an Orpheus* und Rilkes *Eupalinos*-Übertragung fehlen jedoch durchgehend.“ (184)

²¹⁴ Ebd., 185.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Wie Gerok-Reiter – wohl aufgrund von Briefen Rilkes – behauptet: „Vollständig kannte Rilke den Dialog erst seit Mai 1923.“ (183) Auffallend ist, wie Rilke in einem Brief an Elisabeth Ephrussi vom 13. Februar 1923 betont, nur die in *NRF* publizierten Teile des *Eupalinos* zu kennen. Seine Aufrichtigkeit ist nicht zu bezweifeln. Vielleicht täuscht ihn aber seine Erinnerung. Auf jeden Fall ist der vollständige *Eupalinos* im Band *Architectures* 1921 erschienen (angekündigt in der März-Nummer der *NRF*) und Rilke schreibt noch in diesem Jahr an Lou Andreas-Salomé über seinen Wunsch, den »herrlichen« Dialog zu übersetzen. Das scheint dafür zu sprechen, dass ihm schon zu dieser Zeit der ganze Dialog bekannt war. Bei seiner 1921 mehrmals ausgedrückten Begeisterung für Valéry's Text ist vorstellbar, dass er sich irgendwie einen Zugang zum Band *Architectures* geschaffen hat. –

²¹⁷ Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, I, 675.

spielende Gedanke zitiert eine Stelle des *Eupalinos*: „wäre die Arbeit eines Künstlers ... ein Gegensatz zur unendlichen Zeit [nämlich der natürlichen Evolution]. ... Als ob die Handlungen, die durch einen Gedanken erleuchtet werden, den Lauf der Natur abkürzen werden; und man kann ruhig behaupten, daß ein Künstler tausend Jahrhunderte wert ist, oder hunderttausend [...]“²¹⁸ (l'on peut dire, en toute sécurité, qu'un artiste vaut mille siècles, ou cent mille²¹⁹). Oder wenn er ein paar Tage früher (am 15. Februar 1922) an Nanny Wunderly-Volkart über einen „Nach-Sturm“ des Schaffens schreibt : „Der ganze Tag war umgeworfen davon und es gab weder Essen noch sonst etwas Reguläres. Eine heilige, elementarische Unordnung“,²²⁰ so scheint es wieder an Stellen des *Eupalinos* von Valéry zu erinnern, z. B. wo Phaidros den Architekten Eupalinos über den Schaffensprozess erstaunlich und dunkel sprechen lässt und es unter anderem heißt: „Die Mächte kommen herbeigestürzt ... Diese überzähligen und geheimnisvollen Begünstigungen! ... eine Art Unterbrechung meines Lebens (anbetungswürdige Ausschaltung der gewöhnlichen Dauer)“. (102f.) Oder auch zum Wort „anbetungswürdig“ vgl. Rilkes Ausspruch am 12. Februar: „jamais / je n'étais plus humble, plus à genoux“. (I, 671)

Rilke ließ sich von Valérys Dialog *Eupalinos* sicher vielfältig beeinflussen.²²¹ Er muss dessen unerhörten Reichtum an Gedanken und Problemen wahrgenommen haben, so dass sein Interesse daran weit über den Zusammenhang von Musik und Architektur hinausgegangen sein muss – denn dessen Schlüssel ist die orphische Sprache. Einen Ausgangspunkt für Rilkes außerordentliches Interesse am Dialog bzw. seine dichterische Auseinandersetzung mit ihm können daher die zwei expliziten Hinweise auf Orpheus im Dialog bilden.²²²

An der ersten Stelle wird das eine Hauptthema, die besondere Stellung von Musik und Architektur unter den Künsten, im Dialog zum ersten Mal, weit vor dessen Diskussion, angesprochen; dies unterstreicht Rilkes Übersetzung, indem er „à sa voix“ als „beim Klang seiner Stimme“ übersetzt. Phaidros spricht hier vom „erstaunlichen Geist“ des Eupalinos, von dem er dann sagt:

Ich fand in ihm etwas von der Kraft des Orpheus. Er sagte diesen unförmigen Haufen von Steinen und den Balken, die um uns herumlagen, ihre gestaltete Zukunft vorher; und diese Stoffe schienen beim Klang seiner Stimme jenem einzigen Platze vorbestimmt zu sein, für den die der Göttin günstigen Geschicke sie bezeichnet hatten. (71f.)

²¹⁸ Valéry: *Eupalinos*, 148-149.

²¹⁹ Valéry: *Eupalinos*, 141.

²²⁰ Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, I, 672.

²²¹ Bei Gerok-Reiter liegt der Akzent auf dem „Musik-Paradigma“ und dem Vollzugscharakter des Kunstwerks.

²²² Der zweite Hinweis kommt in der Passage vor, die in der *Nouvelle Revue Française* im März 1921 ausgeblieben ist.

Die andere Bezugnahme auf Orpheus kommt mitten in einer Erörterung der *Sprache*, des *logos*, vor und verbindet ihn wiederum mit dem Bau, von metaphorischen Tempeln:

[...] für uns Griechen sind alle Dinge Gestalt. Wir behalten nur die Beziehung; und wie eingeschlossen in diesem klaren Tag erbauen wir ähnlich dem Orpheus mit den Mitteln des Wortes Tempel der Weisheit und der Wissenschaft, die allen vernünftigen Wesen genügen mögen. Diese große Kunst verlangt von uns eine wunderbar genaue Redeweise, der Name selbst, der sie bezeichnet, ist bei uns zugleich der Name der Vernunft und der Rechenkunst. Dasselbe Wort bezeichnet diese drei Dinge. (135)

Beide Stellen machen deutlich, dass der Sänger Orpheus im Grunde der *Künstler der Sprache* ist, der „mit den Mitteln des Wortes“ baut. Demnach ist es nicht so, dass Orpheus die Musik wie Eupalinos die Architektur vertritt, vielmehr geht es darum, dass die besondere Stellung von Musik und Architektur und das Verhältnis zwischen diesen beiden Künsten erst von der Sprache und genauer dem orphisch dichterischen Umgang mit der Sprache her zu fassen ist.

Nicht nur die zweifache kursorische Bezugnahme auf Orpheus als den Sagen- und „mit den Mitteln des Wortes“ Bauenden, sondern auch die verwickelten Gedankengänge des Dialogs machen ihn auch als eine Abhandlung über die Sprache und den orphischen Charakter der Sprache lesbar. In ihm öffnet sich jedes Staunen auf ein Staunen über die Sprache.

Wenn Architektur, Musik, Gesang und ihre Wirkungen wunderbar und erstaunlich sind – wie es im Dialog von beiden Dialogpartnern immer wieder zur Sprache gebracht wird –, so muss man sagen, dass Orpheus, d. h. seine Sprache das *Erstaunlichste* ist, indem sie vor allem sich selbst als singendes Bauwerk hervorbringt. (An der zweiten Orpheus-Stelle, dem Diskurs des Eupalinos entsprechend spricht Sokrates vom Tempel als Metapher für sprachliche Konstruktionen „der Weisheit und der Wissenschaft“.) Die orphische Sprache erlaubt einem Künstler wie Eupalinos, singende Bauwerke zu bauen, bzw. von einer „göttlichen Analogie“ (99) beider Künste zu sprechen.

Der Dialog Eupalinos stellt sich auch als einer über das Staunen, den „erstaunlichen Geist“ und die erstaunliche Sprache des orphischen Künstlers und den Zusammenhang von Staunen und Sprache dar. – Ohne hier eine ausführliche Lektüre des ganzen Dialogs aus diesem Gesichtspunkt zu versuchen, lassen sich ihm im Folgenden zumindest einige Kommentare hinzufügen, um auf das Gewicht der Frage nach dem Staunen und dem Zusammenhang zwischen Staunen und Sprache in ihm nachdrücklich hinzuweisen und kurz zu zeigen, dass nicht zuletzt dieser Zusammenhang den Dichter der *Sonette an Orpheus* inspiriert haben dürfte.

Es ist ein Dialog zwischen Toten im Hades. Ob Tote staunen können? Auf jeden Fall beginnt er mit der staunenden Frage des Phaidros – der „vielleicht [...] noch nicht genug tot“ ist (66) – : „Was machst du da, Sokrates? Ich suche dich seit langem.“ (65) Der darauffolgende kurze Bericht über seine Suche ist

erstaunlich genug, indem er den jenseitigen Ort des Gesprächs widersprüchlich charakterisiert: ich „habe überall nach dir gefragt ... aber niemand hatte dich gesehen“, sagt er, während er den Ort als „durchscheinendes Reich“ („*empire transparent*“) beschreibt.

Die ersten Worte des Sokrates widersprechen der Möglichkeit, im Hades einen Dialog zu führen. Denn der von ihm angegebene Grund für sein Nichtantworten-können muss ein bleibender sein und immer wieder sofort zur Geltung kommen. Dieses erste Wort des Philosophen als Antwort steht also im performativen Widerspruch zu dem, was es sagt (als ein im Jenseits gesprochenes Wort ist es ebenso ironisch wie es jenseits aller Ironie ist):

Sokrates: Warte. Ich kann nicht antworten. Du weißt wohl, daß die Überlegung bei den Toten im ganzen vor sich geht [*indivisible*]. Wir sind jetzt zu sehr vereinfacht, um nicht die Bewegung irgendeiner Idee bis ans Ende mitzumachen. Die Lebendigen haben einen Körper, der ihnen erlaubt, aus dem Wissen herauszutreten und dorthin zurückzukehren. Sie bestehen aus einem Haus und einer Biene. (65)

Es ist die Möglichkeit der Anrede und die dialogische Sprache selbst, die das Vermögen, zu staunen, erweckt und so den philosophischen Dialog ermöglicht und in Atem hält. Das Wort des Anderen wird dem hier von Sokrates angesprochenen Körper analog: es erlaubt dem toten Sokrates, herauszutreten, d. h. sich in seiner „Überlegung“ zu unterbrechen. Das anredende Wort des Anderen, eine ihn beim Namen rufende Frage unterbricht die „Bewegung irgendeiner Idee“, um eine andere und sich in Bewegung zu setzen. Sokrates' Worte versetzen Phaidros gleich wieder in Staunen:

Phaidros: Herrlicher [*Merveilleux*] Sokrates, ich bin still.

Sokrates: Ich danke dir für dein Schweigen. Indem du's hältst, hast du den Göttern und meinem Gedanken das härteste Opfer gebracht. Du hast deine Neugierde in dir aufgebraucht [...]

Phaidros' Staunen über Sokrates' Worte ist etwas anderes und stärker als seine Neugierde. Er staunt: er lässt sich unterbrechen. Sokrates seinerseits staunt auch: über „das härteste Opfer“, das Schweigen des Freundes. Genau dies, dass der Freund sich unterbricht, das erstaunliche Schweigen des Staunenden erlaubt dem Philosophen, die Bewegung seiner stillen Überlegung weniger „bis ans Ende mitzumachen“ als zu unterbrechen und aus ihr in den Raum des Gesprächs herauszutreten.

Die Lebendigen „bestehen aus einem Haus und einer Biene“: diese letzten Worte der ersten Äußerung des Sokrates, die hier überflüssig erscheinen, aber eben als überflüssige Worte heraustreten, sind erstaunlich.²²³ Man würde

²²³ Das subtile Geflecht von Bildern und Motiven im Dialog ist unerschöpflich und hier nicht zu entfalten. Beispielsweise hängt die Rede von Körper, Haus und Heraustreten am Anfang auch

meinen, das Haus entspreche dem Körper der Lebendigen, die Biene der Seele. Er sagt aber: der Körper erlaubt ihnen, „aus dem Wissen herauszutreten“, also ist es, also ob ihr Wissen ein Haus wäre; so ist aber die Biene eine Metapher für den „Körper, der ihnen erlaubt, aus dem Wissen herauszutreten“. Und hier ist die Sprache als Reden und Schweigen des Anderen das, was Sokrates erlaubt, aus seiner Überlegung herauszutreten. Also zeigt auch dieses überflüssige metaphorische Wort des Sokrates die Sprache als dem Körper analog. (Auch diese Analogie wird das Staunen der Gesprächspartner im Weiteren immer wieder neu erwecken.) – In seinen nächsten Worten scheint Phaidros auf diese metaphorische Rede des Sokrates über Biene Bezug zu nehmen, indem er sagt:

Phaidros: [...] Alle Freunde sind erstaunt [étonnés], dich nicht zu sehen. Sie reden ohne Ziel, und ihre Schatten summen [bourdonnent].

Sokrates: Sieh und höre.

Phaidros: Ich höre nichts und ich sehe nichts Besonderes.

Sokrates: Vielleicht bist du noch nicht genug tot. [...] (66)

Wie Phaidros erstaunt ist, wenn er den in sich versunkenen Sokrates endlich findet, so sind alle anderen toten Freunde „erstaunt“, ihn *nicht* zu sehen. Wohl reden sie „ohne Ziel“, weil sie ohne ihn reden. Sie reden, *weil* sie erstaunt sind, ihn nicht zu sehen. Es fragt sich, wie ist es möglich, dass sie dies, dass sie ihn *nicht* sehen, in Erstaunen versetzt. Auf jeden Fall lässt ein Erstaunen sie reden, ohne aber sich unterbrechen zu können – weil es ihnen am Wort des Freundes fehlt, dessen Abwesenheit sie erstaunen lässt. Sie „alle“ reden unausgesetzt; ihr Reden ist ein Summen; wie eine Summe ihrer unausgesetzten Reden. Ihr Summen bleibt in der Schwebe zwischen „Lärm“ („bruit“) und „reinem Ton“ („son musical“ – mit den Worten einer späteren Unterscheidung von Sokrates; 124). Diese Toten sind, indem sie „ohne Ziel“, unausgesetzt reden, weniger Schatten als gleichsam Schatten ihrer selbst. Es ist kaum zu entscheiden, ob ihre Schatten oder ihre Reden wie summende Bienen sind. Das Verhältnis von Sprache und Seele bleibt in der Schwebe.

„Sieh und höre“. Gegen das Summen oder die Rede vom Summen scheint sich dieser an diesem Punkt harte Imperativ des Sokrates zu richten. Versuche, zu staunen – statt zu reden und im Summen oder Reden davon aufzugehen. Du erkennst das Staunen, wenn du über das Erstaunen der unausgesetzt

mit dem Gefängnis als sokratisches Bild des Körpers zusammen, das später in Erinnerung gerufen wird, vor allem wo Sokrates von seinem Gefängnis spricht, wenn es um sprechende Steine geht (95); Phaidros zitiert später eine Rede des Eupalinos über den Körper (108ff.), die der dadurch in Staunen versetzte Sokrates als „beispielloses Gebet“ nennt. (111) Und eben direkt nach diesem Körper-Gebet des Architekten greift Sokrates die Bienen-Metapher als die für Worte wieder auf: „Es gibt Worte, die sind Bienen für den Geist. Sie haben die Zudringlichkeit von Fliegen und bedrängen einen. Diese da hat mich gestochen.“ / Phaidros: Und was sagt dir der Stich? / Sokrates: Er reizt mich, über die Künste zu schwätzen, ich halte sie auseinander, ich suche die Unterschiede; ich möchte den Gesang von Säulen hören und mir im klaren Himmel das Denkmal einer Melodie vorstellen.“ (112) Das Wort als Biene singt nicht, sagt nicht, sondern sticht. Das Stichwort ist hier: „singende Bauwerke“.

Redenden sprichst. (Wie „von hier aus [...] alles verkennbar“ ist – daran erinnert Sokrates den Freund bald; 68.)

„Ich höre nichts [...] –] Vielleicht bist du noch nicht genug tot“: das ist vielleicht der erstaunlichste Satz am Anfang, entscheidend für den fiktionalen Rahmen des Dialogs im Hades – dabei geht es ja um die Möglichkeit eines Dialogs im Hades. Dass du noch „nichts hörst“ – nur das „Summen“ der Schatten, ohne darin Worte unterscheiden zu können –, liegt vielleicht daran, dass du noch nicht genug tot bist. In dem Maße, wie du staunst oder vom Staunen sprichst und doch nicht staunen kannst, ist noch unentschieden, ob du „tot genug“ bist, ob du schon zu diesem Reich der Toten oder jenem der Lebendigen gehörst.

„*Vielleicht*“ ist es möglich, „noch nicht genug tot“ zu sein. „*Vielleicht*“ ist es möglich, am Rande beider Reiche zu sein oder an beiden beteiligt zu sein. „*Vielleicht*“ ist es möglich, zu erkennen: „Die Wahrheit ist vor uns, und wir verstehen nichts mehr“ (68), und gleichzeitig nach dem Verständnis noch dieser Wahrheit der Lage zu streben. – Der Dialog im Hades scheint sich erst und nur im Zeichen eines solchen „*Vielleicht*“ entfalten zu können.

Bekanntlich ist das Verhältnis „beider Reiche“ (I,6), der Lebenden und der Toten, für Rilke, besonders als Dichter der *Elegien* und der *Sonette*, von zentraler Bedeutung. So muss ein „*Vielleicht*“, wie es am Anfang des *Eupalinos* sich als konstitutiv für den Dialog zeigt, in dieser Dichtung mitschwingen und immer wieder zur Sprache kommen, um – über die einzelnen, nicht wenigen Momente hinaus, wo es in ihr heißt: „vielleicht“²²⁴ – sich als eine „Färbung der Stimme“ in ihr zu zeigen. Von „Färbung der Stimme“ spricht Sokrates am Ende seiner ersten Betrachtung der Vorschrift des Eupalinos („*Es gibt keine Einzelheiten in der Ausführung*“):

Das eigentlich Wirkliche einer Rede ist schließlich dieser Singsang; diese Färbung einer Stimme, die wir mit Unrecht für Einzelheiten und Wendung [accidents] halten. (76)

Die Stellen der *Elegien* und der *Sonette* mit „vielleicht“ können „für Einzelheiten und Wendung [accidents]“ gehalten werden: „mit Unrecht“, denn eben als solche zeigen sie ein „eigentlich Wirkliches“ dieser Gedichte an. Diese „vielleicht“-Worte sind wie beiläufig gesagt, weder betont noch unbetont; so deuten sie ein unausgesprochenes „*Vielleicht*“ in diesen Worten an,²²⁵ das als eine „Färbung der Stimme“ zur Geltung kommen kann.

²²⁴ Zwölfmal in den *Elegien*, sechsmal in den *Sonetten*.

²²⁵ Der oft zitierte berühmte Brief an Witold von Hulewicz vom 13.11.1925 als wichtigster Versuch einer Selbstdeutung des Autors, der nicht zuletzt von „beiden unabgegrenzten Bereichen“ spricht, kann auch deshalb nicht behutsam genug gelesen werden; er kann – aus mehr als einem Grund – eben von diesem „vielleicht“ als „Färbung der Stimme“ kaum Rechenschaft geben.

Das Staunen des jungen Sokrates in Eupalinos

Der im Hades geführte Dialog zwischen Sokrates und Phaidros beginnt also mit einer Reflexion über dessen Möglichkeit, die mit einer eigentümlichen Exponierung des *Erstaunens* einhergeht, und bald wird in ihm der „*erstaunliche Geist*“ des Architekten Eupalinos mit Orpheus verglichen. Ein Gipfelpunkt des Dialogs ist dann die Erzählung des Sokrates über seine Begegnung mit dem „zweideutigsten Ding der Welt“ an der Meeresküste in seiner Jugend. Es geht dabei um sein Staunen über dieses „zweideutigste Ding der Welt“: „l'objet du monde le plus ambigu“. Die von Sokrates erzählte Szene endet damit, dass er es ins Meer zurückwirft.

Da das Staunen des jungen Sokrates über das „objet ambigu“ den Mittel- und Wendepunkt des Dialogs bildet, lässt er sich im Ganzen auch als einer über das Staunen lesen. – So ist Blumenberg zufolge die Frage nach dem „objet ambigu“ – die er nicht explizite mit der nach dem Staunen verbindet –

die Schlüsselfrage der Interpretation des Dialogs und darüber hinaus der Ästhetik Valéry's. Es liegt zunächst auf der Hand, daß das *objet ambigu* als das genaue Korrelat der Potentialität des jungen Sokrates vor der Entscheidung für die Philosophie gemeint ist. Er berichtet selbst, daß dieser Fund ihm durch den Zufall zugetragen wurde, als er sich noch am Ausgangspunkt der möglichen Wege seines Daseinsvollzuges befand, und daß ihm eben diese Situation an jenem seltsamen Gebilde als inneres Zögern bewußt geworden sei, so daß die Vieldeutigkeit des Gefundenen genau der Unentschiedenheit seines Selbstbewußtseins entsprach. Wenn nun aber diese Situation durch die Alternative von Philosophie und Kunst bestimmt war, dann muß auch die Mehrdeutigkeit jenes seltsamen Gegenstandes darin bestanden haben, daß er unbestimmt war hinsichtlich seiner theoretischen oder einer ästhetischen Gegenständlichkeit bzw. Vergegenständlichung.²²⁶

Es ist hier nicht zu rekapitulieren, wie Blumenberg entfaltet, was alles daraus folgt, dass das „objet ambigu“ ein Gegestand ist, „dem die Deutbarkeit innerhalb einer platonischen Ontologie fehlt.“²²⁷ Weil es so ist, endet die emblematische Szene damit, dass der junge Sokrates den seltsamen Gegenstand ins Meer zurückwirft und dann „sehr schnell landeinwärts“ geht. Das enthält „punktuell die Entscheidung über die Richtung seiner Existenz, die Entscheidung für die Philosophie“. Also „hat er zugleich die andere Möglichkeit verlorren, sich unmittelbar ästhetisch zu ihm [dem objet ambigu] zu verhalten, ihn gerade in seiner Unbestimmtheit stehenzulassen und zu genießen.“²²⁸ So be-

²²⁶ Blumenberg: „Sokrates und das ›objet ambigu‹...“, 88.

²²⁷ Ebd. 89.

²²⁸ Ebd. 95f.

gann Sokrates, zum Philosophen geworden, „mit den Fragen *über* den Gegenstand“, „die nicht mehr Fragen *an* den Gegenstand sein konnten“.²²⁹

Ich verharrete einige Zeit und die Hälfte einer Zeit, indem ich es von allen Seiten betrachtete. Ich fragte es aus, ohne mich bei einer Antwort aufzuhalten... Ob dieses eigentümliche Ding das Werk des Lebens sei oder das Werk der Kunst oder eines der Zeit, oder ein Spiel der Natur, ich konnte es nicht entscheiden... und dann auf einmal warf ich es zurück ins Meer. (149)

Die entscheidende Szene des jungen Sokrates an der Meeresküste, „auf dem Rande“ (143), an der „Grenze Neptuns und der Erde“ (144) mit dem „zweideutigsten Ding der Welt“ (139) ist eine des Staunens. Das Staunen des jungen Sokrates über dieses Ding wird, so scheint es, endgültig zum philosophischen, im Augenblick, wo er es „auf einmal“ ins Meer zurückwirft.

Ist das Staunen des Sokrates über das „objet ambigu“ zunächst ein ästhetisches, das zum philosophischen wird? Nein, vielmehr ist es gemäß dem „eigentümlichen Schwanken [...] zwischen meinen Seelen“ (139) zunächst ein Staunen, in dem weder eine ästhetische noch die theoretische oder philosophische Einstellung die Oberhand gewinnen kann. Es ist wie ein Staunen vor dem Staunen; auch deshalb sind es „unendliche Überlegungen, zu denen es mich veranlaßte“, die „*ebensogut*“ in die eine wie die andere Richtung (des Philosophen oder des Künstlers) ausschlagen konnten. (139)

Dieses Ding bereitet Sokrates eine „Verlegenheit“: „*embarras*“. Sie war eine Art *Stau*, so ist Sokrates *stehen geblieben*, wie er später sagt: „Das Ding liegt da auf dem Rand, wo ich ging, wo ich stehen geblieben bin“. (143)

Langsam, tastend, mit Randbemerkungen, abschweifenden Reflexionen, Unterbrechungen nähert er sich seiner Erinnerung an die Szene mit dem „objet ambigu“. Also entsteht ein eigentümlicher Stau in der Rede des Sokrates, der sich an dieses entscheidende Moment seines Lebens erinnert. Dem entspricht die Schwierigkeit, zu sagen, wie dieser Stau, der Verlegenheit, sich zum Staunen verhält. Denn Sokrates staunt über das Ding, das er wie einen gefundenen Schatz beschreibt:

eine weiße Sache von der reinsten Weiße; geglättet, hart, zart und leicht. Sie glänzte in der Sonne [...] ich blies sie an; ich rieb sie gegen meinen Mantel, und ihre eigentümliche Form unterbrach alle meine übrigen Gedanken. (145)

²²⁹ Ebd. 97. Neben diesen Formulierungen beschreibt Blumenberg die „ästhetische Einstellung“, deren Möglichkeit der junge Sokrates verliert, auch mit den Worten, dass sie – im Unterschied „zur theoretischen“ Einstellung – „die Unbestimmtheit [...] auf sich beruhen läßt und genießt“. (97) Dann aber spricht er mit demselben Wort auch vom „Auf-sich-beruhen-Lassen des Gegenstandes in der theoretischen Anschauung“ (103), aber in Bezug auf den „antiken Denker“, der der Sokrates Valéry's *nicht* mehr ist, weil für diesen die „Natur“ etwas wesentlich anderes als für einen antiken Denker bedeutet.

Der Stau, der „embarras“ des Sokrates muss mit dem Staunen zusammenhängen, was sich im Dialog auch solcherweise abzeichnet, dass Phaidros, gleich nach den ersten Worten des Sokrates über das „zweideutigste Ding der Welt“, über dieses staunt und es „wunderbares Ding“ nennt:

Phaidros: „Wunderbares Ding! ... Laß mich bitte dieses Ding sehen, so wie der große Homer uns den Schild hat *bewundern* lassen, der dem Sohn des Peleus gehört hat.

Sokrates: Du kannst dir vorstellen – – – es ist nicht beschreibbar ... Seine Wichtigkeit und die Verlegenheit, die es mir bereitet hat, sind eins. (Son importance est inséparable de l'embarras qu'il me causa; fr:134) (140)

Ob der Stau in Sokrates' Geist mit einem Staunen identisch ist? Staunte Sokrates, „stehen geblieben“, in der Hand mit dem „zweideutigsten Ding“? Oder beginnt sein Staunen erst, indem er es „ins Meer“ zurückwirft? Was liegt in dieser Geste, das zweideutigste Ding der Welt ins Meer zurückzuwerfen? Ist sie nicht die zweideutigste? Ist sie der Beginn eines Staunens? Oder der Beginn eines bestimmten, philosophischen Fragens? Dessen Ursprung ein Staunen – oder etwas anderes, eine Verlegenheit, ein Unbehagen – war? Ist sie vielleicht weniger Beginn oder Fortsetzung, vielmehr eine Verwandlung des Staunens? Sokrates' Geste des Zurückwerfens bleibt zweideutig. Wird von ihm das Staunen selbst zurückgeworfen, abgelehnt, indem er das „zweideutigste Ding“ zurückwirft? Zeigt es das Staunen selbst als „objet ambigu“?

Die Geste, wie Sokrates das Ding ins Meer zurückwirft, ist eine Entscheidung. Er konnte nicht entscheiden, was das Ding ist, wie er sagt. (149) Entscheidet er sich, es nicht zu entscheiden und sich vom Zwang der Entscheidung zu befreien? Oder vollzieht sich im Zurückwerfen eine Entscheidung, sich am „Spiel der Natur“ (149) teilzunehmen? Ist das Zurückwerfen eine Ablehnung der Teilnahme oder ein Akt der Teilnahme, ein Mitspielen? Denn dieses Ding ist eines davon, „was das Meer wieder herauswirft“ (144), „eines der Dinge [...], die das Meer ausgeworfen hat“ (145), „die das Meer diese Nacht zurückgestoßen hat“ (146). Es ins Meer zurückwerfen kann also heißen, mit dem Meer, mit den gewaltigen Elementen, die es ihm gleichsam zugeworfen haben, mitzuspielen. (Und ist das Zurückwerfen als Mitspielen eine Nachahmung der Natur? Oder Beginn der Konstruktion als Antithese der Nachahmung, wie sie im späteren Teil des Dialogs problematisiert wird?)

Man kann nicht behaupten, dass die verschiedenen angedeuteten Fragen, die sich auf schwerwiegende Fragen öffnen, Rilkes Fragen sind. Wir wissen nicht, wie er diese Passage über Sokrates' „zweideutigstes Ding“ und dessen Zurückwerfen ins Meer gelesen hat. Man kann aber mit gutem Grund annehmen, dass er über sie gestaunt und sie als eine über das Staunen gelesen hat.

Im Gedicht *Was hat uns der Gott für ein Staunen geschenkt* aus dem Umkreis der *Sonette an Orpheus* wird das Staunen so dargestellt, dass dabei auch die Kontur des Zurückwerfens ins Meer aufscheint: „ob einer es [das Staunen] in die Erde versenkt / oder ins Meer verrollt“.

In Valéry's Dialog erscheint das „zweideutigste Ding der Welt“ als Gegenstand von Sokrates' „großem Staunen aus Gold“ – denn es ist gleichsam aus Gold. Das in der *NRF* 1921 publizierte Teil des Dialogs endet mit dem Wort des Sokrates: „production de mon âge d'or“: „Hervorbringung meines goldenen Zeitalters“ (151).

Im Gedicht *Was hat uns der Gott für ein Staunen...* wird das Staunen eigenartigerweise vergegenständlicht. Das „zweideutigste Ding“ in Valéry's Dialog ist nicht nur Gegenstand des Staunens, sondern es wird gleichsam zu einem Emblem des Staunens, das Sokrates dann auf die Idee kommen lässt, über jedes Ding auf die gleiche Weise wie über das „objet ambigu“ zu staunen, mit andere Worten: die bekannten Dinge wie zum ersten Mal zu sehen und zu staunen – dies ist eine der bestimmendsten Vorstellungen Rilkes –:

[...] dieselbe Verlegenheit, die dieses Ding mir bereitet, läßt sich denken, verursacht durch ein bekanntes Ding. Aber bei diesem, da es bekannt ist, besitzen wir die Frage und die Antwort; oder vielmehr wir besitzen vor allem die Antwort; wissend, daß sie uns sicher ist, vernachlässigen wir die Frage zu stellen... Angenommen also, ich betrachte einen durchaus bekannten Gegenstand, ein Haus, einen Tisch, einen Krug, und ich stelle mich eine Weile so, als sei ich ein Wilder, der niemals derartige Gegenstände gesehen hat: ich könnte dann wohl zweifeln, ob das Gegenstände menschlicher Erzeugung sind [...]. (152)

Eine Stelle in der *Neunten Elegie* scheint eine Variation dieses Gedankens darzustellen, auch indem sie gleiche Dinge wie Valéry's Sokrates (und schließlich auch weitere Werke der Architektur) aufzählt – und dabei kommt es darauf an, dass der Engel dadurch „staunender stehn“ wird:

[...] Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –
höchstens: Säule, Turm . . . aber zu *sagen*, verstehs,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.

[...]

Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn [...] ²³⁰

Und schließlich, was die Geste des *Zurückwerfens* betrifft: sie erscheint auch in einem exponierten Gedicht in der Nähe zu den *Elegien* und den *Sonetten an Orpheus*, in einem Auftaktgedicht zum Februar 1922: *Solang du Selbstgeworfnes...*

erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,
den eine ewige Mit-Spielerin
dir zuwarf, deiner Mitte, in genau

²³⁰ Rilke: KA 2, 227.

gekonntem Schwung, in einem jener Bögen
 aus Gottes großem Brücken-Bau:
 erst dann ist Fangen-Können ein Vermögen, –
 nicht deines, einer Welt. Und wenn du gar
 zurückzuwerfen Kraft und Mut besäßeest,
 nein, wunderbarer: Mut und Kraft vergäßeest
 und schon geworfen *hättest* (wie das Jahr
 die Vögel wirft, die Wandervogelschwärme,
 die eine ältere einer jungen Wärme
 hinüberschleudert über Meere –) erst
 in diesem Wagnis spielst du göltig mit.
 Erleichterst dir den Wurf nicht mehr; erschwerst
 dir ihn nicht mehr. Aus deinen Händen tritt
 das Meteor und rast in seine Räume...²³¹

„[...] plötzlich Fänger wirst des Balles“: plötzlich, „auf einmal“ wirft Sokrates jenes zufällig, plötzlich gefundene Ding ins Meer zurück. Und zurückzuwerfen ist wunderbar – und noch „wunderbarer“, wenn der Akt des Zurückwerfens direkt aus dem Fangen des Zugeworfenen – worüber der Fangende staunt, indem es ihn genau trifft – hervorgeht. Der Stau des Staunens zeichnet sich im Satz ab, indem er vielfältig unterbrochen wird: „nein, wunderbarer“, „.....“, „(wie [...] –)“.

Zwar ist dieses Zurückwerfen ein anderes als das des Sokrates von Valéry, gemeinsam ist aber die Verbindung von Zurückwerfen und Wunderbarem. Und wenn das Zurückgeworfene in Rilkes Gedicht schließlich als „Meteor“ dargestellt wird, so berührt es sich mit dem „zweideutigsten Ding der Welt“ des Sokrates, das sich nicht als ein Ding von dieser Welt hat begreifen lassen – das Sokrates also gleichsam wie ein Meteor aus einer anderen als der bekannten Welt erschienen ist.

In Sokrates' plötzlicher Idee, jedes bekannte Ding als „zweideutigstes Ding“ zu betrachten (152), liegt ein Wagnis, das darin besteht, über jedes mögliche Ding zu staunen, und d. h. im Sinn von Sokrates' Beschreibung seiner Erfahrung mit dem zweideutigsten Ding: sich einem Stau im Denken zu überlassen.

So begreift auch dieses Gedicht den Akt des Zurückwerfens als Wagnis: „erst / in diesem Wagnis spielst du göltig mit“. Es ist ein Wagnis nicht nur, weil es ein Mitspielen mit einer unendlich größeren und unbekannten „Mit-Spielerin“ ist, sondern weil sich der Zurückwerfende dem Wagnis der Natur überlässt. Das Sich-überlassen selbst ist das Wagnis, indem darin eine Aufhebung des Selbst liegt, die gleichzeitig ein Staunen als Sich-öffnen für das Andere ermöglicht. Diese beiden Momente werden in den letzten zwei Sätzen des Gedichts verzeichnet.

²³¹ Rilke: KA 2, 195.

Das Bild vom Verrollen des Staunens ins Meer im Fragment *Was hat uns der Gott für ein Staunen geschenkt* stellt aber das mögliche Gegenteil zum staunenden Zurückwerfen als Wagnis dar.

Rilke hat versucht, zwei unvereinbare – man könnte auch sagen: moderne und zur Moderne wesentlich gegenläufige – Haltungen, den wagnishaften und den staunenden Bezug zum Sein miteinander zu vereinen, d. h. schließlich das Staunen als Wagnis zu denken, die Dichtung als Vollzug der Vereinigung von Staunen und Wagnis zu konzipieren. – Dieser Versuch kommt im späten Gedicht *Nacht. O du in Tiefe gelöstes* vielleicht am deutlichsten zur Sprache:

[...]

Du, meines staunenden Anschauens größtes
Übergewicht.

[...]

Doch, mit der dunkelen Erde einig,
Wag ich es, in dir zu sein.²³²

Grab-Mal; Metamorphose

Am Ende ihres Exkurses über Valéry's *Eupalinos* führt Gerok-Reiter die Motive ihrer Darstellung zusammen; dabei nimmt sie wiederholt auch auf die Widmungsperson der Sonette, Wera Ouckama Knoop, Bezug und diese Bezugnahme hängt mit beiden Dialogen Valéry's eng zusammen: nicht nur mit *L'Ame et la Danse*, sondern auch mit Eupalinos' Tempel „für Hermes“, in dem der Phaidros des Dialogs die „Harmonie eines entzückenden Wesens“ – d. h. eines Mädchens, wie wir es von Eupalinos erfahren – fühlt:

Die ursprüngliche, elementare und allgemeingültige Möglichkeit zur Verwandlung durch die Hingabe an den vergänglichen Vollzug des Gesangs hat die überlieferte orphische Sage in ein eindrucksvolles und überzeugendes Bild gefaßt: Selbst die unbändigen Tiere werden verzaubert und gezähmt. »Brüllen, Schrei, Geröhr« weichen der Stille, der gelösten Klarheit, dem Hören. Die Wildheit wandelt sich – Motiv der Künste von Horaz und Ovid bis zur Gegenwart – in Anmut. Denn Orpheus ist, so heißt es bei Rilke, ein »Gott wirklicher Milde« (11,9). / Anmut: darin schließlich erfüllt sich die orphische, die musikalische Verzauberung. Die »unerklärliche Anmut« von Eupalinos' Hermestempel rühmt Phaidros begeistert – »une grâce inexplicable«, man fühle »die Harmonie eines entzückenden Wesens« [...]. In eine »Wirrnis von Anmut« verirrt er sich im Dialog *L'Ame et la Danse*, hingerissen von den »weiblichen Bezauberungen« der Tänzerinnen [...] Von Anfang an begleiten die Chariten [...] die vergänglichen Aktionskünste Musik und Tanz, sind sie bei den Kultfeiern zugegen. Und so mag sich etwas

²³² Rilke: KA 2, 383.

vom flüchtigen Charme der Chariten in der »reinen Übersteigung« des orphischen Gesangs Rilkes wiederfinden, eines Gesangs, der im Zeichen von Musik (Orpheus), Tanz (Wera) und festlicher Handlung (Tempel im Gehör) steht [...].²³³

Diese Sätze Gerok-Reiters deuten an, dass die Genese der Sonette *auch als* „Geschrieben als ein *Grab-Mal* für Wera Ouckama Knoop“ aufs engste mit Valéry's *Eupalinos* zusammenhängt, indem der Eupalinos des Dialogs über einen von ihm erbauten Tempel als „*Bildnis eines Mädchens*“ (91) spricht. So ist dieser Tempel von „unerklärlicher Anmut“, wie Phaidros sagt und gerade nach diesen Worten mit der Herstellung des Bezugs zwischen Musik und Architektur fortfährt: „so möchte ich ihn [diesen Tempel] vergleichen mit einem Hochzeitsgesang, in den sich Flöten mischen“ (92). Also verknüpft sich – und das wird von Gerok-Reiter nicht eigens betont – der für *Die Sonette an Orpheus* bestimmende Bezug zwischen Musik (Gesang) und Architektur direkt *auch* mit dem Gedanken des „*Grab-Mals*“ für „ein Mädchen“. Das orphische „*Grab-Mal* für Wera Ouckama Knoop“ als architektonisches Werk entspricht genau dem vom orphischen Architekten Eupalinos gebauten Tempel als „*Bildnis eines Mädchens*“.²³⁴

Mehr noch: unmittelbar vor dem Geständnis über diesen Tempel ruft Eupalinos aus:

O süße Verwandlung! (91; Ô douce métamorphose!)

Jener Tempel als „*Bildnis eines Mädchens*“, das Bauwerk als Werk der *verwandelnden* Kraft des Künstlers erscheint hier, trotz des Ausrufs, nicht unvorbereitet. Denn wiederum unmittelbar vor dieser Stelle wird das Problem des Verhältnisses zwischen Selbst-erkennen und *Selbst-erbauen* berührt, eine zentrale Frage des Dialogs, die an dieser Stelle als unbeantwortete gleichsam in der Luft hängen bleibt, ihn aber im Ganzen bewegt und bestimmt, indem sie mit der Frage nach dem Unterschied zwischen Philosoph und Künstler identisch ist. Und diese von Eupalinos selbst angesprochene Frage wird

²³³ Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, 196. – Zum Verhältnis zwischen Rilkes „Tänzerin“-Sonett und Valéry's *L'Ame et la Danse* bemerkt Gerok-Reiter: „Ähnlichkeiten finden sich bis in die Wortwahl hinein“ (209); hier gibt sie auch bezügliche Bemerkungen in Mörchen: *Rilkes »Sonette an Orpheus« an*.

²³⁴ Blumenberg bemerkt zu dieser Stelle über den Tempel als Bildnis: „Der Tempel des Eupalinos ist zwar auch ein Bild, nämlich die gebaute Erinnerung an ein korinthisches Mädchen, aber es ist ausdrücklich *image mathématique* jener Geliebten. Der Begriff des Bildes ist hier fast ironisch gebraucht.“ So unterstreicht er, dass Eupalinos „die Konzeption des Werkes nicht als das Ergreifen des Bildes eines schon immer fertigen Gegenstandes ansieht“; dass er also nicht im Zeichen des Platonismus schafft. (Blumenberg: „Sokrates und das ‚objet ambigu‘“, 83.) Die Rede vom „*fast ironischen*“ Begriffsgebrauch zeigt die Schwierigkeiten an, die die theoretische und poetische Komplexität des Dialogs dem Leser bereitet. Dem Unterschied zwischen dem Bild im platonischen Sinn und dem „mathematischen Bildnis“ des Eupalinos entspricht der Unterschied zwischen Gedicht als Grabmal, das ein Bild des toten Mädchens darstellen würde, und den *Sonetten* „Geschrieben als ein Grab-Mal“.

von ihm als eine eingeführt, die auf mehr als eine Weise mit Verwandlung zusammenhängt:

Phaidros: ... Phaidros, sagte er [Eupalinos] mir, je mehr ich über meine Kunst nachdenke, desto mehr übe ich sie aus [...] schreite ich in meiner eigenen Erbauung vor [...] daß es mir scheint, als hätte ich aus der Existenz, die mir gegeben wurde, ein Menschenwerk gemacht. Indem ich baute, [...] habe ich mich, glaube ich, selbst erbaut.

Sokrates: Sich erbauen und sich selbst erkennen, das sind zwei getrennte Akte oder nicht? [Se construire, se connaître soi-même, sont-ce deux actes, ou non?]

Phaidros: ... Und er fügte hinzu: Ich habe das Richtige [justesse] gesucht in den Gedanken, damit sie, in klarer Weise hervorgegangen aus der Betrachtung der Dinge, sich wie von selbst verwandeln in die Handlungen meiner Kunst [elles se changent, comme d'elles-mêmes, dans les actes de mon art]. Ich habe meine Aufmerksamkeiten verteilt [...] Wenn ich mir etwas vorstelle, ist es schon immer, als führte ich etwas aus. (89f.; je conçois comme si j'exécutois)

Die Verwandlung der eigenen Existenz in ein selbsterbautes Werk, ins Selbsterbauen als Werk, geht mit dem Bauen von Werken „meiner Kunst“ einher. Im Bauen von Kunst-Werken vollzieht sich gleichzeitig das Selbsterbauen als Verwandlung der Existenz, „die mir gegeben wurde“.²³⁵ Dabei beruht aber das Bauen von Kunst-Werken selbst auf einer Art Verwandlung: die Gedanken des Künstlers verwandeln sich unmittelbar, gleichsam automatisch – „wie von selbst“ – „in die Handlungen“ seiner Kunst, in die künstlerische Ausführung. So sagt es die Erfahrung des Eupalinos als Künstler.

Wie geschieht jene Selbstverwandlung der Gedanken in die Ausführungen der Kunst? Das wird von Eupalinos nicht ausführlicher dargestellt. (An späteren Stellen spricht er wieder, gleichsam schaffenspsychologisch, über Geheimnisse des Ursprungs des Kunstwerks, im Bewusstsein des unzugänglich Dunklen der Sache.) Allerdings spricht er an dieser Stelle zweimal, in direkter

²³⁵ In Verbindung mit der Verwandlung der Existenz in ein Menschenwerk lässt sich auch die Stelle zitieren, wo, kaum eine Minute früher, Phaidros den Tod des Sokrates beschwört und dabei den Gedanken der Verwandlung doppelt ins Spiel bringt: „großer Sokrates, anbetungswürdiges Scheusal, allmächtiger Gedanke, der das Gift *verwandelt* in ein Getränk der Unsterblichkeit, ah du, der du, erkaltet und *zur Hälfte des Körpers schon Marmor*, mit der anderen noch sprichst und uns freundschaftlich die Rede eines Gottes hältst [...]“ (87 – Hervorhebungen von Cs. Sz.) – Dieser Gedanke, das Leben (bzw. den Tod) in ein Werk zu verwandeln, kehrt gleichsam als Einleitung zur Verwandlung des Sokrates in Anti-Sokrates wieder: „Leider! Ein Weiser selbst, der hinter sich nichts zurückläßt als die Figur eines Schwätzers und gewisse Worte, die in einer unsterblichen Verlassenheit fortdauern ... Was habe ich anderes getan, als den übrigen Sterblichen den Glauben beigebracht, als wüßte ich mehr als sie über die zweifelhaftesten Dinge? – Und das Geheimnis dieses Glaubens beruht in einem so vorzüglich vollbrachten Tod, der dasteht im Schmuck einer solchen Ungerechtigkeit und von solcher Freundschaft umgeben, daß er die Sonne verdunkelt und die Natur aus der Fassung bringt. Ist es nicht das Fürchterlichste, aus ihm eine Art Meisterwerk zu machen?“ (191f.)

Wiederholung, über die unmittelbare Verwandlung des Konzipierens ins Ausführen, und zwar beide Male im Zeichen das „Als-ob“ („wie von selbst“; „als führte ich etwas aus“).

Warum ist es *nur, als ob* die unmittelbare Verwandlung stattfände? Der Schein der Unmittelbarkeit muss sich herstellen, weil gerade das Selbst, dank dem die Verwandlung stattfindet, sich aufhebt. Die Aufhebung des Selbst ermöglicht die Verwandlung und vollzieht sich in der Verwandlung. Mit diesem Einblick in einen dunklen Grund des Schaffensprozesses muss es zusammenhängen, dass Eupalinos von seinem Sich-selbst-erbauen spricht, nicht aber von Selbst-erkennen.

In der Tat sagt Eupalinos nicht, dass er sich selbst „gesucht hat“ (etwa wie Heraklit sich selbst erforscht hat), sondern: „Ich habe das Richtige (justesse) gesucht in den Gedanken“. Diese „justesse“ der Gedanken besteht darin, dass sie „aus der Betrachtung der Dinge“ „in klarer Weise hervorgegangen“ sind. Diese ihre „justesse“ ermöglicht und erfordert, dass sie just, gerade, unmittelbar „in die Handlungen meiner Kunst“ übergehen. Der „justesse“ dieser Hervor- und Übergänge entspricht die Aufhebung des Selbst, das sie vollzieht, und deshalb sind sie als Verwandlungsakte wahrzunehmen.

Ohne die enigmatischen Sätze des Eupalinos hier weiter entfalten zu können, bleibt zu fragen, ob das Konzept der *Sonette an Orpheus* als solches einen Bezug zu diesen Stellen des *Eupalinos* um „métamorphose“ haben können. Und dabei könnte es schließlich auf die Frage ankommen, die Sokrates an dieser Stelle des Dialogs stellt: „Sich erbauen und sich selbst erkennen, das sind zwei getrennte Akte oder nicht?“ Die Stelle zeigt, dass das Konzept des Sich-erbauens mit dem der Metamorphose einhergeht. Wenn Rilkes Orpheus „das Prinzip der Metamorphose“ ist, d. h. „für die ständige Verwandlung“²³⁶ eintritt, so können ausgehend von Bezügen zu *Eupalinos* nicht nur poetologische, kunsttheoretische, sondern auch subjektphilosophische Folgen von Rilkes Orpheus-Konzept untersucht werden.

Aus einem anderen Aspekt lässt sich noch eine Bemerkung zum Komplex der hier berührten Bezüge machen. Rilke hat im Februar 1922 bekanntlich nicht nur die beiden berühmten Zyklen vollendet, sondern gleichzeitig begonnen, ihre Entstehung zu erzählen. Dabei ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen Konzept und Ausführung zentral, und im Fall der *Sonette* geht es um die in *Eupalinos* formulierte Vorstellung einer unmittelbaren Verwandlung des Konzepts in vollkommene Ausführung, wobei gerade die Verwandlung den Kern des Konzepts bildet.²³⁷ Rilkes Konzept der Verwandlung dürfte sich also der entsprechenden Idee der Verwandlung in *Eupalinos* anschließen.

²³⁶ Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, 29.

²³⁷ Selbst-erbauen: Verwandlung der eigenen Existenz in ein Menschenwerk; „Sich-von-selbst-verwandeln“ der Gedanken „in die Handlungen meiner Kunst“. Direkt nach der Formulierung grundlegender, abgründiger Metamorphosen setzt Eupalinos fort: „Ich habe meine Aufmerksamkeiten verteilt“ (Valéry: *Eupalinos*, 90; „J’ai distribué mes attentions“). Der Satz bleibt an dieser Stelle, in dieser Form, rätselhaft. Teilen oder Zerreißen der Aufmerksamkeit vor ihrer Verteilung. – Das Sonett I,26, das den Tod des Orpheus bespricht, endet mit den Versen um

den Gedanken der Verteilung: „O du verlorener Gott! Du unendliche Spur! / Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.“ Gerok-Reiter erläutert es wie folgt: „Der Tod Orpheus’ bürgt für den beständig neuen Ursprung dieser Fülle. Der von den Mänaden Zerrissene und Zerstückelte ist, ausgeteilt in die Natur, in sie eingegangen. Seine unzerstörbare Potenz bleibt seither allen ihren Erscheinungen eingewirkt. Sie ist, als deren integrale Komponente, latent in den sichtbaren Dingen erhalten und vermag deshalb immer wieder geweckt zu werden. So wird Orpheus zum mythischen Namen für die inhärente Verwandlungspotenz der Welt“. (31) – Der Zusammenhang zwischen orphischer Verteilung und Verwandlung legt nahe, diese Motive auch im Hinblick auf *Eupalinos* und dessen zitierte Stelle zu lesen.

V. Atmen, Pneuma und Aura in Rilkes Dichtung

Zum Sonett I,3 der *Sonette an Orpheus* und
dem Sonett *Wann war ein Mensch je so wach*

Der auratische Charakter von Rilkes Dichtung wird seit Jahrzehnten meistens (oder vielleicht immer, soweit man die unüberblickbare Literatur über sie ins Auge fassen kann) positiv bewertet, explizite oder implizite. Die schärfste Kritik an ihm wurde wohl von Adorno²³⁸ formuliert; diese wurde aber in der Rilke-Forschung eigentlich nicht aufgegriffen. Eine kritische Prüfung und Würdigung des auratischen Charakters dieser Dichtung muss aber – stellt er doch einen Grundcharakter von ihr dar – von Belang sein. Einige Schritte einer solchen Prüfung versuchen die folgenden Lektüren von zwei Stellen in dieser Dichtung: Es geht um Verse eines poetologischen Kernstücks in ihr, des Sonetts I,3 der *Sonette an Orpheus*, und ein Sonett aus dem Umkreis dieses Zyklus. Sie sind wie ein innerer und ein äußerer Rand der Sonette, auratisch.

Der Frage nach der Aura (in) dieser Dichtung und ihrem engen Zusammenhang mit dem Motiv des Atmens in ihr gelten die folgenden Ausführungen.

„ein andrer Hauch“ – *Pneuma und Auslassungen*
im Sonett I,3 der *Sonette an Orpheus*

[...] lerne

vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.²³⁹

In Verbindung mit den letzten Versen des Sonetts I,3 wird immer wieder das Pneuma erwähnt, ohne aber das Verhältnis der Verse zu ihm zu klären. Bereits Heidegger nimmt auf das Pneuma Bezug – wobei er wohlüberlegt vermeidet es zu nennen –, indem er bei der Deutung dieses Sonetts Herder zitiert:

Ein Hauch unseres Mundes wird das Gemälde der Welt, der Typus unserer Gedanken und Gefühle in des andern Seele. Von einem bewegten Lüftchen hängt alles ab, was Menschen je auf der Erde Menschliches dachten,

²³⁸ Adorno: *Noten zur Literatur*, 52, 648f.

²³⁹ Rilke: KA 2, 242.

wollten, taten und tun werden; denn alle liefen wir noch in Wäldern umher, wenn nicht dieser göttliche Odem uns umhaucht hätte und wie ein Zauberton auf unsern Lippen schwebte.

Und unmittelbar nach diesem Zitat, das seinerseits alte Traditionen und Vorstellungen vom Pneuma zitiert, sagt er:

[der Hauch in Rilkes Gedicht] bedeutet unmittelbar das Wort und das Wesen der Sprache.²⁴⁰

Wie könnte ein Wort (beispielsweise das Wort „Hauch“) unmittelbar etwas (sei's „das Wort“) bedeuten? Das „Wort und das Wesen der Sprache“ wäre aber nach dieser Stelle Heideggers eben dies, dass das Wort unmittelbar bedeutet. Wie er weiter oben sagt, indem er den poetologischen Grundsatz „Gesang ist Dasein“ deutet (ihn umkehrend, so „daß unser Sein Gesang ist“): „[...] wahrhaft ein Singen ist, [...] das sich im Klang schon zerschlug, damit nur das Gesungene selber wese.“ Also erblickt er – über eine stillschweigende Deutung des auf anderes bezüglichen Bilds vom sich „im Klang schon“ zerschlagenden Glas im Sonett II,13 – das Wesen des Singens darin, dass es sich um einer Anwesenheit willen vernichtet: es bedeutet sie unmittelbar und d. h.: In der Unmittelbarkeit hebt es sein *Bedeutend*, sich selbst auf. Dementsprechend eliminiert er dann auch den Hauch, den „göttlichen Odem“ (*pneuma*), ebenso wie den Atem des Menschen, indem das Wort „Hauch“ „unmittelbar bedeutet“. (Und das geschieht im Rahmen der Deutung des Gedichts *Wie die Natur die Wesen überläßt* ..., in dem es um das Leben der Lebewesen geht.) – So hört er im Weiteren nicht der *Weise* des singend Gesagten zu, sondern spricht, an sogenannten „Grundworten“ der Sonette („reiner Bezug“, „unerhörte Mitte“) orientiert, vom „Gehören in das Ganze“ der Sonette her, das sich solcherweise unmittelbar als Erkenntnis artikulieren kann:

Der Gesang ist das *Gehören in das Ganze* des reinen Bezuges. Singen ist gezogen vom Zug des Windes der *unerhörten* Mitte der vollen Natur. Der Gesang ist *selbst*: »Ein Wind.«²⁴¹

Und so ist es nicht mehr nötig, nach der Selbigkeit und Einheit von „Ein Wind“, also nach dem Verhältnis zwischen den Worten des Gedichts und dem Pneuma zu fragen, obwohl sie es – auch nach Heidegger, wie das Herder-Zitat bezeugt – auf besondere Weise beschwören.

Hermann Mörchens Lektüre der letzten Verse des Sonetts I,3 orientiert sich teilweise an Heideggers Duktus. Dies zeigt sich einerseits darin, dass er in Paraphrase von Heideggers Deutung schließlich vom „großen ‚Wind‘ spricht, „der nichts anderes ist als der eine Zug, der in seinem Be-zuge das Ganze

²⁴⁰ Heidegger: *Wozu Dichter?*, 313f.

²⁴¹ Ebd., 314 (Hervorhebungen von Cs. Sz.).

versammelt“²⁴²; andererseits und vor allem auch darin, dass er ebenso wenig wie Heidegger ein Ohr für die *Weise* des Sagens in den gelesenen Versen hat (über die er kurz sagt: „Immer einsilbiger werden seine Aussagen. Nur als Mysterium deutet die Schlußzeile eine Antwort an. Und die klingt unbegreiflich genug!“). Die angenommene Unmittelbarkeit der Bedeutung des Gesangs erscheint in Mörchens Deutung, indem er vom „gänzlich einig“-Sein des Gesangs mit dem „Wehn« des Geistes“, d. h. dem Pneuma spricht:

Als »Hauch« wird unser Sein erfahren, weil es Atem, Wort, Gesang ist. [...] Erst wenn es ihm »um nichts« mehr geht, ist es gänzlich einig mit dem allumfassenden, alles durchdringenden »Wehn« des Geistes, ist es »im Gott«. Erst dann gelangt der Gesang zu seinem eigentlichen, pneumatischen Wesen. Aus einem vereinzelt Hauch wird er zu dem großen »Wind« [...].

Der Gesang soll also zum Pneuma werden, um unmittelbar das Pneuma zu sein. Das „gänzlich einig“-Sein des Gesangs mit dem Pneuma – ein „Mysterium“ – wird aber nur deklariert, nicht geklärt.²⁴³

I,3: Das *dritte* Sonett des „Ersten Teils“ der *Sonette an Orpheus* beginnt mit dem Wort „Ein“ in einem Satz, der aus drei Wörtern besteht, wobei das Pronomen „es“ mit dem Verb verschmolzen ist:

Ein Gott vermags.

Das in der Verschmelzung verkürzte hinweisende Fürwort weist solcherweise auf sich, seine Verschmelzung im Vermögen eines Gottes, sein Stimmloswerden in ihm hin. Das eine Fürwort geht in den vorangehenden drei anderen Wörtern auf, die zusammengehören, indem jedes der drei Worte Ein Selbes sagt: Ein: Gott: vermag. Und das Sonett endet in *einem* Vers aus *drei* elliptischen Sätzen, deren jeder mit dem Wort „Ein“ beginnt. – Die scheinbar einfache Rhetorik der abschließenden Verse ist besonders und einzigartig zusammengesetzt. In ihnen entfaltet sich eine poetische *Dreieinigkeit oder Dreifaltigkeit*. Das Gedicht schafft sich durch die Bewegung seiner Wendungen eine Aura.

²⁴² Mörchens: *Rilkes Sonette an Orpheus*, 73 (Die weiteren zitierten Stellen ebd.).

²⁴³ Auch in den neueren Lektüren des Sonetts I,3 kommen Hinweise auf das Pneuma vor, die aber vereinzelt Hinweise bleiben. Vgl. Gerok-Reiter: *Wink und Wandlung*, 28; König: „O komm und geh“, 150. – Von Magnússon wird das Verhältnis zwischen Dichtung und Pneuma bei Rilke im Kontext der „spirituellen Deutung des Symbolismus“ begriffen; trotzdem liest er die letzten Verse des Sonetts I,3 nicht im Hinblick auf eine Vorstellung des Pneumas. Magnússon: *Dichtung als Erfahrungsmetaphysik*, 155 und 380. Auch M. Ingrid Christian spricht von einer Art *pneuma* in Rilkes Dichtung. Christian: „Air, Ether, Atmosphere: Space in Rilke's *Duineser Elegien*“, 230 und 238. Im Kontext der Aura und des Atmens der Aura bei Benjamin fragt Meyer-Sickendiek nach dem Spüren des Windes und so der „pneumatologischen Deutung“ des Windes. Zu Rilkes *Spaziergang* bemerkt er schließlich, dieser habe „die Tradition der pneumatischen Lyrik im Sinne Brockes hinter sich gelassen“. Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür*, 125.

In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.

Beide Syntagmen des poetologischen Satzes bestehen aus drei Wörtern: „In Wahrheit singen“, „ein anderer Hauch“. Um das dritte Element, die Kopula, setzt der Bau des Satzes die einzelnen Worte in Entsprechung zueinander. *In: ein – Wahrheit: Hauch – Singen: anderer.*

„[E]in anderer Hauch“ ist zwar zunächst als anders denn der Hauch des werbend Aufsingenden zu verstehen, er ist aber nicht dessen anderer Hauch, bestimmt sich nicht vom Hauch des Aufsingenden her, nicht als Gegensatz zu diesem. Der Satz „In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch“ als in sich ruhende Sentenz nimmt mehr Fühlung mit sich selbst; er löst sich als Gnome vom vorangehend Gesagten, vom Hinblick auf den Aufsingenden los. Er steht als *ein* Satz *in* sich, selbstständig. So vermag er sich für eine rhythmische Verschiebung in ihm zu öffnen, so kann der Anfang beider Syntagmen in ihm betont werden. Durch den möglichen Akzent auf „In“ und „ein“ wird im Satz lesbar, dass das Singen als „*ein* anderer Hauch“ das *innewohnende Andere* der Wahrheit selbst, *in* der Wahrheit ist. Es geht um ein Singen, das genau um *einen* Hauch anders als die Wahrheit und so „*in* Wahrheit“ anders als die Wahrheit ist. – Als innere *Veränderung* des *einen* Hauchs ist der Gesang das Andere der Wahrheit, des Pneuma als *Einheit* jedes Hauchs.

Der mit sich selbst Fühlung nehmende, sentenziöse Satz ist keine Definition, keine Bestimmung, sondern beide Syntagmen in ihm sagen Ein Selbes. Indem er selbst auch ein Singen, also ein potentiell „anderer“ Hauch ist, vollzieht sich in ihm selbst die *Veränderung* des Einen Selben. So stellt er das Eine als „das Eine in sich selber unterschiedne“²⁴⁴ dar.

In, Wahrheit: [beide, In-Sein, Wahrheit] singen – [das] ist: – ein [und] anderer: Hauch [einander sind sie beide ein anderer Hauch]. – Das Eine umschreibt sich in der sich teilenden Einheit des Satzes. So ist es in sich von sich unterschieden. Das In-Sein in der Sprache des Satzes lässt zu, dass das Eine anders gesagt wird; dass das Eine, das Zu-sagende, sich in sich selbst von sich unterscheidet, sich *verändert*.

In Wahrheit singen, ein anderer Hauch.

Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

Der „Hauch“ ist „ein anderer“ seiner selbst. Das Wort „Hauch“ nennt im Satz des vorletzten Verses das Eine, das auch sein Anderes ist. „[E]in anderer Hauch“ entfaltet sich dann zu drei unvollständigen Sätzen, die alle *auf dieselbe Weise* elliptisch sind und gleichzeitig dasselbe dreimal *anders* sagen. Diese Konstellation in der Weise des Sagens zeigt an, dass das zu sagende Selbe wesentlich mit der Ellipse zusammenhängt, die Ellipse einen Wesenszug des Sagens darstellt.

²⁴⁴ So übersetzt Hölderlin in *Hyperion* ein Wort von Heraklit. Hölderlin: SWB I, 685.

In der tautologischen Reihe des letzten Verses sind die drei Sätze durch Punkte voneinander getrennt bzw. abgeschlossen. Umgeben von *elliptischen* Sätzen können die drei Punkte wie auseinandergeschriebene *Auslassungspunkte*²⁴⁵ erscheinen. – Die durch einzelne Punkte markierten Pausen zwischen (und vor und nach) den elliptischen Sätzen ergänzen sich zu Auslassungspunkten, die die *Auslassung selbst als Ergänzung* dieser Sätze zeigen. Gleichzeitig markieren Punkte *Pausen für das Atmen*: Sie sind, gemeinsam mit der Auslassung, die Ergänzung der elliptischen Sätze. So sagt das Gedicht: Die Auslassung ist nicht auszulassen, aber auch nicht durch rekonstruiertes Ausgelassenes zu ersetzen, sondern sie selber ist als wesentliche Ergänzung des jeweils Gesagten zuzulassen. (Es muss kein Zufall sein, dass das Sonett I,3 von zwei Sonetten umgeben ist, die beide in einem Vers mit doppelten Auslassungspunkten enden.)

Die Auslassung als Pause für das Atmen – das „Eine in sich selber unterschiedne“ von Auslassung und Pause für das Atmen – gehört zu jedem der sonst elliptischen Sätze, und so stellt gerade sie deren Zusammengehörigkeit und Einheit dar, genauer das, was sie alle als einheitlich zusammengehören lässt. Anders gesagt: Erst die Auslassung als Pause für das Atmen lässt die Einheit der unvollständigen Sätze zu.

So lassen die letzten Verse des Gedichts die Sprache als *Zulassung der unterbrechenden, teilenden Auslassung ihrer selbst* erscheinen. Sprache selbst kann ja erst atmen, wenn sie das Atmen, von dem sie zugelassen wird, ihrerseits auch zulässt. Wenn die Sprache des Gesangs das sie zulassende Atmen zulässt, kann sie *ihr Anderes* atmen: *das Pneuma*, den Atem Gottes als das, das sie teilt. Die Sprache des Gesangs setzt nicht *zum* Pneuma über, sondern sie lässt es zu, und das kann sie nur, indem sie *sich teilen lässt: auslässt*, aussetzt.

Das Pneuma ist der Atem, *das Andere* des „andren Hauchs“, das alles atmen lässt. Es ist das, was im letzten Vers die *dreifache Umschreibung*²⁴⁶ erfordert, und zwar in dem Maße, wie es ein je anderes Wort und eine je andere Sprache, „andren Hauch“ ebenso wie Auslassungen zulässt, erlaubt.

Die elliptischen Sätze erscheinen, da sie asyndetisch (ohne Verbindungspartikel) gereiht sind, als Umschreibungen und *Übersetzungen für* „einen andren Hauch“. Dabei scheinen sie – eben als asyndetisch gereichte – auch zu fordern, *zum* Anderen des singenden „Hauchs“ *überzusetzen*. Aber die Pluralität der Übersetzungen und die Auslassungen in und zwischen ihnen deuten an, dass es nicht um ein Übersetzen *zum* Pneuma, sondern umgekehrt darum geht, im Singen das Pneuma zuzulassen, von dem her das In-Wahrheit-Singen „ein andrer Hauch“ ist.

²⁴⁵ Zur Setzung von Punkten und diakritischen Zeichen in Rilkes Dichtung, auch als „Zersetzung des Willens zum Satz“, vgl. Schestag: „versi-“, besonders 84f.

²⁴⁶ Vgl. Hölderlins Verse in *Germanien*: „Dreifach umschreibe du es, / Doch ungesprochen auch, / Wie es da ist, / Unschuldige, muß es bleiben.“ Hölderlin: SWB I, 407. Wie sich die im letzten Vers des Sonetts I,3 vollzogene dreifache Umschreibung zu dieser poetologischen Schlüsselstelle Hölderlins verhält, kann hier nicht erörtert werden.

Die drei elliptischen Sätze sind nicht Übersetzungen des Worts *pneuma*, in ihnen ist aber je „ein andres“ Wort eine mögliche Übersetzung für *pneuma*: „Hauch“, „Wehn“, „Wind“. Gerade die asyndetische Reihe zeigt sie als solche Übersetzungen. Sie sind nebeneinander; es kann um keine Klimax gehen. Die letzte ist aber im Unterschied zu den ersten beiden nur noch ein Wort: „Wind“. Diese Rhetorik tut eine unentscheidbar doppelte Wirkung. Zum einen kann „Wind“ als ein letztes und einziges Wort wie ein Nachlassen der Sagekraft, fast wie ein Aufgeben wirken, und als eine letzte neue Form der Auslassung, indem es nur noch ein Wort ohne ergänzende Bestimmung ist. Zum anderen kann es aber auch als Erfüllung des erfordernten In-Wahrheit-Singens²⁴⁷, weil als Zusammenfall von Übersetzung und Übersetztem wirken: denn „Wind“ ist zwar eine Übersetzung für das Wort *pneuma*, also bloß ein anderes Wort für das, was das Wort *pneuma* bedeutet, aber paradoxerweise kann es gerade, da „Wind“ als *das* letzte Wort wie *die* Übersetzung des Bedeuteten erscheinen kann, auch als dessen direkte Anwesenheit wirken. Aber die elliptischen Sätze sollen nicht unmittelbar das Bedeutete des Worts *pneuma* (und des es übersetzenden „Wind“), sondern das In-Wahrheit-Singen, „einen andren Hauch“ meinen, dessen *Anderes* das Bedeutete der Worte „pneuma“, „Hauch“, „Wehn“, „Wind“ ist.

Die Verse beschwören die Gefahr des Gesangs, der „in Wahrheit“ zu singen beansprucht. Das ist die Gefahr, unmittelbar das Pneuma sein zu wollen, oder vorzugeben, unmittelbar das Pneuma zu sein. Das Gedicht *bannt* diese beschworene Gefahr, aber nicht dadurch, dass es das Pneuma bloß bedeutet – anstatt es sein zu wollen –, sondern durch die besondere komplexe Rhetorik der Auslassungen. Weder *ist* der Gesang die unmittelbare Anwesenheit des Pneumas, noch *bedeutet* er es, sondern er lässt es zu, indem er Satzteile, Teile von sich, auslässt, weglässt.

Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.

Es ist ein Leichtes, die elliptischen Sätze auf syntaktischer Ebene zu ergänzen. So wiederholen sie den poetologischen Kernsatz „Gesang ist Dasein“: „In Wahrheit singen“ (d. h. Gesang) ist „Ein Hauch um nichts“, ist „Ein Wehn in Gott“, ist „Ein Wind“. Gerade indem die drei elliptischen Sätze so zu ergänzen sind, zeigen sie sich als Übersetzungen des Worts *pneuma*. Dabei ist also die Gefahr, dies so zu verstehen: Gesang ist Dasein, d. h. unmittelbare Anwesenheit des Pneumas selbst. Vielmehr soll es aber heißen: *Gesang ist die von Auslassungen durchsetzte und erlaubte Bewegung der Übersetzungen*, die je anders das Pneuma meinen. So sagen die elliptischen Sätze, dass jedes Wort eine Ergänzung, eine andere Übersetzung braucht.²⁴⁸ Das sagen sie aber erst durch

²⁴⁷ Mark-Georg Dehrmann liest den letzten Vers als eine Art Erfüllung, als gelingenden Gesang, er macht aber dabei andere Gesichtspunkte geltend und berührt die hier erörterte Frage nach dem Verhältnis zwischen Gesang und Pneuma nicht. Dehrmann: „Sonett I,3“, 33.

²⁴⁸ Man könnte von der *Aufgabe des Dichters oder Sängers* nach diesem Gedicht Rilkes sprechen – um an Benjamins *Aufgabe des Übersetzers* zu erinnern. Auf keinen Fall sagt Rilkes Gedicht

Auslassungsfiguren; deshalb sagen sie zugleich auch, dass die Worte sich *nicht* zu einem Ganzen, *nicht* zum anwesenden Pneuma ergänzen. Dies wäre nicht nur nicht „ein Leichtes“ für „uns“, sondern unmöglich.

Den durch Punkte angezeigten *Pausen für das Atmen* zwischen (und nach) den drei Sätzen als Gliedern einer *asyndetischen* Reihung geht eine Pause am Ende des vorletzten Verses voran, die nicht nur ein syntaktisch regelrechtes Satzende, sondern auch eine *Aposiopese*, einen Abbruch darstellt. Und zwar deshalb, weil „ein anderer Hauch“ nicht nur vom Bezug auf den Hauch des Aufsingenden her zu verstehen ist, sondern semantisch eine Fortsetzung erfordert, die der Satz auch syntaktisch gleichsam erwartet, nämlich zu sagen: „ein anderer Hauch“, der ...; zu sagen also, *wie anders* der Hauch des In-Wahrheit-Singens ist. Also sollte das Wesentliche erst und gerade an diesem Punkt gesagt werden, wo der Satz mit dem Vers endet. Eben das in der *Aposiopese* weggelassene Wesentliche sollen die letzten drei Sätze sagen.

Diese *Aposiopese* ist kein Abbruch und Verstummen unter anderen, weil es zu ihm eben an dem Punkt kommt, wo zu sagen wäre, was In-Wahrheit-Singen heißt; wo es also um das Wesen der Dichtung und der Sprache geht. So sagt das Gedicht, dass zu deren *Wesen* die Auslassung und die Pause für das Atmen mitten im „Hauch“ des Sprechens und Singens gehört. – Die *Aposiopese*, ein bloß mögliches rhetorisches Mittel unter anderen, deutet solchermassen das, was sie ist, den Abbruch und die Auslassung (eines als wesentlich angezeigten Teils der Artikulation) als wesentlichen, notwendigen Teil der Dichtung und der Sprache an.

Anders formuliert: Das Ineinander und Zusammenspiel von Ellipsen, Asyndeton und *Aposiopese* in den letzten Versen des Sonetts ist eine einzigartige Fuge von Figuren der Auslassung, der *detractio*, wobei das Sonett zu sagen versucht, was In-Wahrheit-Singen ist – was Sprache im Wesen ist –, und dabei durch semantische Zusammenhänge in ihm und Tautologie das Pneuma beschwört. So deutet es intensiv auf einen Wesenszusammenhang zwischen Sprache und *detractio*; auf *detractio* oder Auslassung als Wesenszug der Sprache.

Die Fuge der *detractio* kulminiert im letzten Wort: „Wind“. Dieses letzte Wort deutend sprechen Heidegger und Mörrchen vom Singen, das „ein Wind“ sei, weil es gezogen vom „Zug“ des „Windes“ – „der unerhörten Mitte“, „des Geistes“: eigentlich des Pneumas – sein soll. Auf solch einen wesentlichen *Zug* der Sprache kann aber das Sonett nur deuten, indem es durch eine Fuge der Figuren der *detractio*, d. h. des *Abzugs* und *Wegziehens*, spricht. – Der Gesang ist ein „Wind“, ein *Zug*: Er bewegt sich und atmet, lässt atmen – aber erst, wenn er sich gleichzeitig einer mitziehenden Bewegung des *Abzugs* aussetzt, die sich im Gedicht als *Wesenszug* der Sprache darstellt.

dasselbe wie Benjamins Aufsatz; aber die Konstellation von Übersetzung und Ergänzung deutet auf eine wesentliche Berührung zwischen den beiden; vgl. dazu die Stellen über Ergänzung in *Die Aufgabe des Übersetzers* (Benjamin: GS IV, 14, 18.)

Aura. – Wie am Anfang gezeigt, spricht Heidegger von der unmittelbaren Bedeutung des Worts „Hauch“ im Sonett I,3 (wobei er diese indirekt, über ein Herder-Zitat, das mittelbar Pneuma-Vorstellungen zitiert, erreicht). – *Schein unmittelbarer Bedeutung*: Das könnte eine Formel für die Aura sein. (Bei aller philosophischen Nüchternheit liest auch Heidegger die Dichtung Rilkes im Bann ihrer auratischen Wirkung.) Die kunstvolle Produktion solchen Scheins, die und deren vielfältige, in ihrem Glanz sich verhüllende Machart die Dichtung Rilkes auszeichnet, erzeugt einen Effekt, dem ihre Leser sich kaum entziehen können. Sie zieht sie in ihren Bann, indem ihre Aura „als Ausdruck eines Effekts [dient], der ebenso sinnlich wie spirituell ist. Das, was wir im modernen, eingeschränkten Sinne »Ästhetik« nennen, ist solange, wie sich dieser Effekt dort zeigt, das Feld zur Entfaltung der Aura. In ihm sind das Mythische und das Reale (oder Materiale) der Aura untrennbar verbunden.“²⁴⁹ In diesem Sinn konzipiert Rilke seine Sprachkunst als „Feld zur Entfaltung der Aura“.

Auch Peter M. Spangenberg begreift das Phänomen der Aura im Zeichen unmittelbarer Bedeutung: „Das Sinnbildungsschema der Aura operiert auf der Grundlage einer *sensuellen Erfahrung*, der unmittelbar eine Bedeutung zuerkannt wird.“²⁵⁰ Er unterscheidet Formen der fremdreferentiellen Aura und der selbstreferentiellen Aura bzw. Mischformen der beiden. Bei der „vormodernen Normalform der fremdreferentiellen Aura“ wird diese einem Objekt primär „von einer anderen – gesellschaftlichen, früher vornehmlich transzendenten – Instanz verliehen“. „Für moderne Kommunikationskontexte ist“ hingegen „die *selbstreferentielle* Aura eines Erfahrungsgegenstandes charakteristisch, durch die sich ein Objekt aufgrund der ihm eigentümlichen Konfiguration als Individualtyp auszeichnet. Die Bedeutung, die dieser Auragestalt zukommt, entsteht durch die epistemologisch moderne Verknüpfung von Singularität, Individualität und Authentizität.“

Die Dichtung Rilkes lässt sich als eine Mischform der fremd- und selbstreferentiellen Aura begreifen. Einerseits kann sie²⁵¹ sich – immer wieder auf neue Weise – als eine inszenieren, der ihre Aura von einer „transzendenten Instanz verliehen“ wird. Andererseits ist aber diese ihre Selbstinszenierung Teil einer einzigartig komplex operierenden Poetik. Die selbstreferentielle Aura einer Dichtung entsteht durch ihre Poetik. Die gesteigerte Reflexivität der Dichtung Rilkes muss zum Verlust ihrer Aura vormoderner Form führen. Eben durch ihre gesteigert selbstreflexive Poetik schafft sie sich aber eine Aura anderer Form, die den Verlust ihrer vormodernen Aura aufhält, indem sie sich mit dieser vermischt. (So entsteht das Rätsel dieser Dichtung, nach wie vor besonders auratisch zu wirken, und zwar auf ganz unterschiedliche Leser.)

²⁴⁹ Hocquenghem/Schéer: „Formen und Metamorphosen der Aura“, 76.

²⁵⁰ Spangenberg: „Aura“, 401. Die weiteren zitierten Stellen ebd.

²⁵¹ Und bekanntlich auch der Autor Rilke. Hier soll aber auf den Zusammenhang zwischen der Aura der Dichtung und der auch von ihm selbst inszenierten Aura Rilkes als Dichter und Person nicht eingegangen werden.

Die besondere Aura dieser Dichtung zeigt sich im Sonett I,3 in ihrer Produktion, indem dieses sie auf eine einzigartig komplexe Weise reflektiert. – Als Übersetzungen für das Wort *pneuma* beschwören Worte des letzten Verses das Pneuma, wodurch das Gedicht eine transzendental legitimierte Autorität zu beanspruchen scheint – und zugleich scheint es sie sich zu verschaffen, sofern es vermag, als In-Wahrheit-Singen zu erscheinen.

Wie vermag es dies? Einerseits, wie gezeigt, durch eine hochkomplexe Rhetorik der Auslassungen, der *detractio*. Andererseits und gleichzeitig dadurch, dass sich die asyndetisch gereihten Worte „Hauch“, „Wehn“, „Wind“ als Übersetzungen nicht nur für das Wort *pneuma*, sondern auch für ein anderes Wort lesen lassen, nämlich für *aura*. Da sie, wie eine Ergänzung der Ellipsen leicht ergibt, zu sagen haben, was das In-Wahrheit-Singen, d. h. Dichtung ist, so heißt es: *Dichtung ist Aura*. (So deutet das Gedicht am Ende seinen Satz: „Gesang ist Dasein.“) Und sie muss eben die *Aura des Pneumas* sein²⁵² – und das heißt: Dichtung ist, was das Abwesende als Abwesendes anwesen lässt, wie sie auch das Anwesende abwesen lassen muss. Dafür stehen die Auslassungen, Unterbrechungen und Pausen. Die Satzenden mit Auslassungen erscheinen dabei als emphatische Pausen für das Atmen und zugleich als Pausen für die Kontemplation über das Atmen und darüber, was atmen lässt.

Auraerfahrung und Atmen – Doppelung des Auratischen

Wenn man das Geheimnis von Rilkes Dichtung von ihrer Aura her zu fassen versucht, so ist zunächst zu bemerken, dass auratische Momente in ihr vielfältig am Werk sind. Ihre Aura ist erstens, im Sinn Adornos, „in Gestalt der künstlerischen Technik“ zu objektivieren.²⁵³ Das Metier, mit dem sich Adorno zufolge das auratische Moment des Kunstwerks verbindet,²⁵⁴ steht bei dieser Dichtung außer Frage. Ihre künstlerische Technik scheint aber auf doppelte Weise auratisch zu sein: Einerseits geht es um die mit dem hohen Formniveau ihrer einzigartig komplexen reflexiven Poetiken verbundene Aura, andererseits um eine ostentative Virtuosität, die andersartig eine Aura von ihr produziert. Und zugleich ist es eine Dichtung, deren inhaltliche Aspekte auch durch einen Bezug zur Aura und Auraerfahrung ausgezeichnet sind. Ihr lyrisches Ich spricht von einer Auraerfahrung aus, oder als eines, dem durchgängig an der auratischen Wahrnehmung liegt. Das Zusammenspiel verschiedener Aspekte und Formen des Auratischen in dieser Dichtung ist fast undurchdringlich und produziert eine Anziehungskraft, die auf professionelle und nicht professionelle Leser gleichermaßen stark wirken kann. Aber dieses Zusammenspiel, das sich als Übertreibung des Auratischen ebenso wie als fragwürdige Zweifelt vom kultisch und technisch Auratischen wahrnehmen lässt, kann auch

²⁵² Dabei ist die Möglichkeit einer hier nicht eigens zu erörternden Transformation der Sache nah, die darin bestünde: Gesang ist Dasein der Aura seiner selbst.

²⁵³ Adorno: *Ästhetische Theorie*, 408.

²⁵⁴ Ebd., 318.

eine Ambivalenz gegenüber diesem oder auch grundsätzliche Zweifel wie bei Adorno²⁵⁵ provozieren.

Das im Weiteren zu lesende Sonett kann im Hinblick auf die Frage nach der Aura exemplarisch erscheinen, weil in ihm die skizzierten Aspekte besonders verdichtet zum Tragen kommen, wobei es hinsichtlich der Aura gleichsam einen Extrempunkt erreicht, indem es sich als aktuell sich vollziehende Wahrnehmung der Aura darstellt.

Dass Rilkes Werk und insbesondere dieses Sonett mit der Weise, wie es auf das Auratische setzt, ein Äußerstes versucht, kann durch die folgenden Sätze Spangenberg's kurz und bündig angedeutet werden: „Unerreichbar oder zumindest sehr zweifelhaft ist das Kommunikationsziel der Aura zum einen, weil die Vorstellung einer intuitiven Einsicht in stabile, transzendente und subjektunabhängige Strukturen der modernen Erfahrungsprämisse widerspricht [...]; und schließlich, weil eine subjektive, auf sensueller Wahrnehmung beruhende Evidenzerfahrung nur als *Erfahrungsergebnis*, nicht aber als *Erfahrungsprozess* kommuniziert werden kann. Aura-Erfahrungen mögen deshalb für das Einzelindividuum in unüberbietbarer Weise authentisch und unwiderlegbar evident sein – was sie in die Nähe von mystischen Erlebnissen des Christentums oder des Zen-Buddhismus rückt – und bleiben doch gerade aufgrund ihrer Singularität inkommunikabel.“²⁵⁶

Wann war ein Mensch je so wach
wie der Morgen von heut?
Nicht nur Blume und Bach,
auch das Dach ist erfreut.

Selbst sein alternder Rand,
von den Himmeln erhellt, –
wird fühlend: ist Land,
ist Antwort, ist Welt.

Alles atmet und dankt.
O ihr Nöte der Nacht,
wie ihr spurlos versinkt.

Aus Scharen von Licht
war ihr Dunkel gemacht,
das sich rein widerspricht.²⁵⁷

²⁵⁵ So schreibt er in einem Brief an Benjamin: „Es ist schließlich kaum Zufall, wenn *die* moderne Kunst, die Sie als auratisch der technischen gegenüberstellen, solche von immanent so fraglicher Qualität ist wie Vlaminck und Rilke.“ (In Benjamin: GS I/3, 1004.)

²⁵⁶ Spangenberg: „Aura“, 402.

²⁵⁷ Rilke: KA 2, 283.

In einem Brief vom Tag der Entstehung dieses Sonetts nennt es Rilke, spielerisch und scheinbescheiden, ein „Liedchen“.²⁵⁸ In dessen Leichtigkeit mag etwas Liedhaftes liegen, aber seine sprachliche, rhetorische und gehaltliche Komplexität und Raffinesse provoziert eine andersartige Rezeption.

„Alles atmet und dankt“: In diesem Satz gipfelt das filigrane Sonett, das den Schein von etwas leicht Hingehauchtem erwecken muss. Er ist eine erstaunliche Setzung nach betont wiederholten „ist“-Sätzen und einer Reihe von – insbesondere in solch einer Reihe – philosophisch gestimmten Begriffen. Jener Schein des Leichten und das Gewicht der thesenhaften Sätze gehören zusammen und so zur besonders komplexen Konstitution der Aura des Sonetts. – Da im wörtlichen Sinn nicht „alles atmet“ (z. B. ein Dachrand nicht atmen kann), der Satz also der Episteme der Moderne widerspricht, gleichzeitig aber als Satz *in* diesem Sonett unmittelbar einleuchten kann (ohne dass das Gedicht eine bekannte Vorstellung vom allbeseelenden Atmen aufruft), ist die Deutung dieses Gedichts und des zentralen Satzes in ihm von einer Bedeutung, die weit über seine randständige Position im Œuvre, als eine Art Parergon von *Die Sonette an Orpheus*, hinausgeht. – Die folgenden Deutungsansätze sind um die Frage nach dem Atmen angelegt und konvergieren zur Frage nach der Aura von Rilkes Dichtung.

Der Gang des Gedichts lässt sich kurz wie folgt skizzieren: Auf die stauende Frage folgt eine Darstellung des – wach? vielleicht „so wach“? – Wahrgenommenen: Entfaltung und Logik dieser Darstellung besteht in einer Steigerung und Extrapolation. Das Staunen steigert sich in drei Momenten. Wach ist zunächst die Natur: Blume und Bach – aber auch Unbelebtes: das Dach – sogar auch dessen Teil: sein Rand. Und dieser Teil, Nebenteil des Teils von Allem, ist nicht nur wach, sondern sogar fühlend. Mit dem Fühlend-werden kommt es zu einem Sprung in der Darstellung: Zu den drei „ist“-Sätzen, in denen sich die dreistufige Steigerung des Staunens wiederholt. Dann hört sich der Satz „Alles atmet und dankt“ als Ausdruck einer aktuellen Wahrnehmung an. – Mit dem Ruf „O ihr Nöte ...“ fällt aber der Sprechende aus der mysteriösen Erfahrung. (So ist schließlich auch zu fragen: Atmet er nicht mehr im Atmen von „Allem“? Atmet aber sein Sprechen nicht auch oder erst durch diesen Bruch?)

Das *Staunen* in der anfangenden Frage „Wann war ...“ bleibt dann auch im Ineinanderspiel von Gewöhnlichem (einem Morgen) und Außergewöhnlichem (der Dachrand „wird fühlend“, „Alles atmet“) gegenwärtig. Staunen kann auch heißen: das Gewöhnliche als Außergewöhnliches erfahren. Das Staunen als Grundstimmung der Darstellung ist hervorzuheben, weil es die *Disposition ist, die der Wahrnehmung der Aura entspricht*: Die Aura versetzt den sie Wahrnehmenden in Staunen. – Wie kommt es also hier zum Staunen über den Morgen und das Atmen von Allem, und wie stellt es sich dar?

Durch das „heut“ in der staunenden Frage und das Präsens der darauffolgenden Sätze inszeniert sich das Sprechen des Gedichts als eines, das sich auf

²⁵⁸ Am 22.2.1922. Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, II, 679.

die eigene Jetzt-Zeit und das in ihr Erfahrene bezieht. Das staunende Sprechen im Hier und Jetzt gipfelt im Satz: „Alles atmet und dankt“, der also das hier und jetzt Erfahrene sagt. Dieser Satz im Präsens ist also an dieser Stelle, der Inszenierung gemäß, nicht als eine allgemeine These, sondern als ein besonderer Erfahrungssatz zu begreifen. Wie ließe sich aber solches erfahren?

Eines ist, dass eine poetische Darstellung erstaunlich sein muss. Ein Anderes, wenn sie sich als Darstellung eines im Hier und Jetzt sich entfaltenden Staunens vollzieht. Die spielende luftige Leichtigkeit muss dem, worüber es spricht und staunt, entsprechen. Der Sprechende staunt zunächst über den „Morgen von heute“ und dessen Aura, die ihn in Staunen versetzt. Das Wache und Helle des Morgens: Aurora. Es geht um die Wahrnehmung der *Aura der Aurora*.²⁵⁹ Das mahnt an die anfangs erwähnte, für Rilkes Dichtung charakteristische, jeweils schwer fassliche *Doppelung des Auratischen*.

Die staunende Frage am Anfang von Rilkes Gedicht rührt also von der Erfahrung der Aura her. Zugleich wird das Atmen thematisiert, mit dem die Aura aufs engste zusammenhängen muss, auch nach der Etymologie des Worts Aura, auf die Benjamin in seiner berühmten Definition der Aura zurückgreift, wenn es heißt, dass man die Aura atmet.²⁶⁰

Das Staunen über die Aura des Morgens artikuliert sich in einer recht vieldeutigen – unschuldigen, in der Morgenröte schamlosen – Frage. Sie kann ja zunächst einmal heißen: Ist das, was ich wahrnehme, von keinem Menschen bisher wahrgenommen worden? Bin ich der erste so wache, morgendlich wache Mensch? Oder scheinbar bescheidener gefasst: Nehme ich es „wie der erste Mensch“ wahr? In dem Sinn, wie es Rilke in einem Brief schreibt: „Man muss jeden Augenblick die Hand auf die Erde legen können wie der erste Mensch“²⁶¹ – und das ist eben lesbar als eine *Forderung nach der auratischen Erfahrung der Erde*, „jeden Augenblick“. Bin ich also der erste Mensch, der hier und jetzt dieser auratischen Forderung entspricht, der erste Mensch, der „wie der erste Mensch“ wahrnehmen kann? Das kann auch heißen: wie Adam im Garten Eden, also vorgeschichtlich. Was in Rilkes Gedicht in der anfangenden Frage aufblitzt, ist das genaue Gegenteil dessen, was Benjamin in Bezug auf Verse Baudelaires so beschreibt (wobei er die Etymologie von Aura auch an dieser Stelle in Erinnerung ruft): „Der spleen [...] stellt das Erlebnis in seiner Blöße aus. Mit Schrecken sieht der Schwermütige die Erde in einen bloßen Naturstand zurückgefallen. Kein Hauch von Vorgeschichte umwittert sie. Keine Aura.“²⁶² Kein Hauch. Bei Rilke aber erscheint die morgendliche Erde gleichsam umwittert vom „Hauch von Vorgeschichte“, ganz auratisch. – Staune ich

²⁵⁹ Dabei ist daran zu erinnern, dass Rilke der Übersetzer von Valérys andersartig auratischem Gedicht *Aurore* ist, das ihm zur Zeit der Entstehung dieses Sonetts schon sicher bekannt war.

²⁶⁰ „[...] einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“ Benjamin: GS I/2, 440.

²⁶¹ Rilke: *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, 398.

²⁶² Benjamin: GS I/2, 643–644.

noch, wenn ich frage: „Wann war ein Mensch je ...“? Oder immer noch nicht genug? Beginnt die Erkenntnis erst jetzt mit meiner staunenden Frage? Eine Erkenntnis, die über die staunende Wahrnehmung hinausgeht? Oder auf sie erst eingeht?

Der erste Vers und die ganze Frage besteht aus einsilbigen Worten (fast auch Morg'n eingeschlossen). Der erste Vers scheint eine Silbe zu viel zu haben. Ein jähes „je“ unterbricht die Frage. So entsteht ein Stau in der staunenden Frage, in der eine andere, oder die Möglichkeit einer anderen Frage anbricht (wie ein anderer, noch nie erfahrener Morgen im Morgen). Es ist eine innere Alteration der Frage, die sich dadurch auch wie eine Reflexion über ihre eigene Möglichkeit anhört. – Das ist das Atmen der Frage, von einer Atemwende in ihr her.

Das Wache des Morgens weckt, ruft wach. Dem Ruf des Morgens ist zu antworten. Das Erwachen ist eine Antwort als Entsprechung zum Wachen des Morgens. Das schon vorliegende, uneinholbare erweckende Wache ruft die Frage „Wann war [...]?“ in dem hervor, der plötzlich zu sprechen beginnt. Mit seiner Frage ist er wie an der Grenze zwischen Schlaf- und Wachzustand. Die Frage erscheint als ein Versuch, sich zu wecken, „so wach“ zu werden, dem Wachen des Morgens zu entsprechen. Die Frage am Anfang dieses Gedichts impliziert die Erwartung oder Forderung, eine Wachheit und Wachsamkeit zu erreichen, die sich vom gewöhnlichen Wachsein dermaßen unterscheidet, dass sie vom Menschen vielleicht nicht erreicht werden kann. Benjamin weist an einer Stelle „darauf hin, daß gewisse Relationsbegriffe ihren guten, ja vielleicht besten Sinn behalten, wenn sie nicht von vorne herein ausschließlich auf den Menschen bezogen werden.“ So schreibt er, dass „die Übersetzbarkeit sprachlicher Gebilde auch dann zu erwägen [bliebe], wenn diese für die Menschen unübersetzbar wären“; sinnvoll kann also „eine Forderung [sein], der Menschen nicht entsprechen“²⁶³. Es geht im Gedicht zunächst um eine in der Frage lautlos atmende Forderung nach Wachsamkeit, welche sinnvoll ist, selbst wenn ihr die Menschen nicht entsprechen können. Sie ist Forderung nach einer bestimmten Wahrnehmung. Dabei geht es schließlich um die Wahrnehmung dessen, dass „alles atmet“. Das lässt sich *per definitionem* nicht wahrnehmen, doch ist es im Kontext des Gedichts ein Satz, in dem es um aktuelle Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit geht – deshalb liegt in ihm eine Forderung, nämlich *die Forderung: das eigene Atmen so zu erfahren, dass ich atme, weil alles atmet, und in dem Maße, wie alles atmet*.

So gedacht ist die Ergänzung „und dankt“ nicht nur begreiflich, sondern erscheint sogar notwendig. Denn erst wenn das eigene Atmen so erfahren wird, kann es in sich selbst ein Danken, d. h. eine Antwort darauf darstellen, dass alles atmet. Mein Atmen ist ein Dank, indem es eine Antwort darauf ist, dass ich *angeatmet* werde. Und im so begriffenen Atmen liegt ein Staunen darüber, dass ich *angeatmet* werde, und zwar von allem – und wenn ich von allem *angeatmet* werde, dann immer schon von fernher. Demgemäß ist das „und“ im

²⁶³ Benjamin: GS IV/1, 10.

Satz „Alles atmet und dankt“ so zu deuten, dass es nicht heißt: „und dankt darüber hinaus auch“, sondern es heißt, dass *das Atmen als Atmen ein Dank* ist.

Das *Atmen*, das sich in diesem Gedicht als Organ für vorgeschichtlich auratische Wahrnehmung darstellt, muss mit einem *Fühlen* einhergehen: Der Hauch des auratisch Wahrgenommenen ist zu fühlen. Die Aura ist ein *Rand*, eine Randerscheinung an einem so erfahrenen Gegenstand. Und um das Fühlen geht es im Gedicht eben, wo ein Rand, der des Daches, offensichtlich als auratisch Wahrgenommenes dargestellt wird: „Selbst sein alternder Rand, / von den Himmeln erhellet, – / wird fühlend: ist Land, / ist Antwort, ist Welt.“ – Es ist doppeldeutig, wie die beiden Hälften der zweiten Strophe den Doppelpunkt, die *Atempause des Kolons* umspielen.²⁶⁴ Es lässt sich entweder so lesen: Selbst der fühlend gewordene, d. h. auratisch erfahrene Rand des Daches *ist* Land, *ist* Antwort, *ist* Welt. Oder die Erfahrung der Aura des Dachrandes ruft ein emphatisches Sagen des Seins hervor: *ist* Land, *ist* Antwort, *ist* Welt. – In dieser euphorisch euphonischen Parataxis elliptischer Sätze nach einer einmaligen Atempause im Kolon wird sowohl Seiendes (Land) als auch Sprachliches (Antwort) und ihr Verhältnisspiel (Welt) genannt. Und erst dann heißt es: „Alles atmet“. Es ist die *Atempause dieses Kolons* ([...] fühlend: ist [...]), durch die alles auratisiert wird. Die Atempause lässt alles atmen; sie lässt ein Atmen zwischen Sein und Sagen entstehen; sie lässt es zu.

Sowohl der Rand des Daches (ein Teil eines Teils) als auch das Ganze in jeder seiner Erscheinungen (Land, Antwort, Welt) werden zu einer „ornamentalen Umzirkung“²⁶⁵ voneinander und von der Atempause, die beide, Teil und Ganzes, zueinander verhält und sich verhalten lässt.

Der Rand „– / wird fühlend“: Wie ist das zu verstehen (nach einem Gedankenstrich)? Man fühlt, dass man vom Ding, dessen Aura eben erfahren wird, gefühlt, d. h. befühlt, *angefühlt* wird. Man fühlt sich wie von fernher angehaucht, angeatmet. Im späten Gedicht *Ô Lacrimosa*, das die auratische Erfahrung zum Thema hat, heißt es:

Nichts als ein Atemzug ist das Leere, und jenes
grüne Gefülltsein der schönen
Bäume: ein Atemzug!
Wir, die Angeatmeten noch,
heute noch Angeatmeten, zählen
diese, der Erde, langsame Atmung,
deren Eile wir sind.²⁶⁶

Derart angeatmet, atmet der Wahrnehmende die Aura. Das auratisch Wahrgenommene fühlt einen an, sein Hauch ist zu fühlen *und* zu atmen. Durch sein Anfühlen wird man dessen inne, dass es zu atmen ist, und dass es das ist,

²⁶⁴ Zu Rilkes Kolon als „Zäsur des Gedichtganzen“ (in *Orpheus. Eurydike. Hermes*) vgl. Schestag: „versi-“, 78.

²⁶⁵ Benjamin: GS 6, 588.

²⁶⁶ Rilke: KA 2, 391.

was einen atmen lässt. – Der Rand „[...] wird fühlend“, d. h. den anfühlend, der solcherweise seine Aura wahrnimmt. Das ist also der klarste Ausdruck der Erfahrung der Aura.

Mit der Erfahrung der Aura geht einher, das eigene Atmen als Fühlen zu erfahren. Einen Hauch wie von fernher als Atem zu fühlen, schlägt um: der Angeatmete fühlt sich selbst atmen – so wird also das *Atmen als ein Sich-fühlen* erfahren.

Wird man in der Aura-Erfahrung des eigenen Atmens inne, so geht es dabei nicht nur darum, dass man sich fühlt (und sich fühlen heißt leben), sondern dass dieses unmittelbarste Sich-fühlen von einer Fühlungnahme mit Fernem ausgeht und damit einhergeht. – So erscheint der Satz „Alles atmet und dankt“ als Ausdruck der Freude des Sprechenden über sein eigenes Atmen als ein Sich-fühlen, in dem das Ganze sich fühlt²⁶⁷ – so kann er auch sich als teilbaren Teil des Ganzen fühlen, indem er, von Allem angeatmet, atmet und dankend sagt: „Alles atmet und dankt“.

Der Atmende als Atmender fühlt – sich selbst, indem er atmend den Atem von Anderem fühlt (und nicht erst der taktile Sinn in der Haut fühlt den Hauch). Das Atmungsorgan zeigt sich als eines des Gefühlssinns. – Ich fühle, dass ich atme: und so – und erst so – kann ich fühlen, dass alles atmet.

Die Aura atmen: das ist aber hier gleichzeitig ein *Aufatmen*. Denn als Aufatmen stellt sich das Sprechen des Gedichts von dessen zweiter Hälfte, von den „Nöten der Nacht“ her dar. Und erst recht so, in dieser *Gleichzeitigkeit von Auraerfahrung und Aufatmen* kann das Atmen als ein Fühlen fühlbar werden.

Alles atmet und dankt.
O ihr Nöte der Nacht,
wie ihr spurlos versankt.

Nach der Reflexion des Atmens kommt es zu einem Bruch mit Interjektion und Apostrophe – „O ihr Nöte ...“ – und damit zu einer überraschenden Selbstzuwendung des Sprechenden. Die angesprochenen Nöte dürften – direkt nach dem Satz „Alles atmet“ genannt – *Atemnöte* sein. Das bestimmt aber dieses Sprechen zu einem *Aufatmen* nach Atemnöten. Wie hängt das Aufatmen mit der Erfahrung, dass „alles atmet“, zusammen?

Die Apostrophe der Nöte ist hier eine Abwendung vom Atmen des Alles. (Dabei ist der Satz als Spur der spurlos Versunkenen ein reiner Widerspruch.) Wie kann diese Apostrophe notwendig sein? Wie ist es notwendig – nach einer Wende der Nöte, die dem Sprechen des Gedichts vorangehend die atmende Auraerfahrung und das Sprechen ermöglicht – sich an die Nöte zu erinnern? Von den Nöten als Atemnöten zeugt, dass sie in dieser, nach dem euphorischen Gipfel plötzlich auftretenden Wendung des Gedichts nachbeben.

²⁶⁷ Das Sich-Fühlen des Ganzen ist ein Grundgedanke Hölderlins in Gedichten ebenso wie in poetologischen Entwürfen. Im Entwurf *Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht ...* nennt er die dem tragischen Gedicht zu Grunde liegende „intellectuale Anschauung“ „jene Einigkeit mit allem, was lebt“. Hölderlin: SWB 2, 104f.

Erst durch die Reflexion der Atemnöte ist wahrnehmbar, dass sich in diesem Sprechen eine Art Atemwende vollzieht, sich aber auch gleich verschließt, indem sich das Gedicht in der letzten Strophe in einer *gemachten Aura* abrundet:

Aus Scharen von Licht
war ihr Dunkel gemacht,
das sich rein widerspricht.

Die Weise des Machens ist hier zweideutig: Es geht entweder um das Licht als Materie des Dunkels, oder das Licht schart sich um etwas, was dadurch, durch die Licht-Aura, als Dunkel erscheint, so dass unentscheidbar ist, ob etwas oder nichts im auratischen Dunkel liegt. Ein aus Licht „*gemachtes*“ Dunkel ist ein künstliches Dunkel vom künstlichen Licht. Und so atmet dieses Gedicht der auratischen Erfahrung aus. Wenn es „zu schön“, zu vollkommen abgerundet ist, so zeigt sich darin jene Grenzposition der Dichtung Rilkes, die eine *Doppelung des Auratischen* herbeiführt. Hier erscheint sie in einer *auratisierenden Darstellung noch der Auslöschung der Aura*. Dies deutet auf den Zug eines *Willens zur Aura* in dieser Dichtung. Und wie das aus Lichtscharen gemachte Dunkel als Bild einer künstlichen Aura zu fassen ist, so ist auch der *reine Widerspruch* eine rilkesche Chiffrierung der Aura. Denn die Erfahrung der Aura als die einer Ferne des Nahen ist eine Art „reiner Widerspruch“. Ebenso lässt sich auch sagen, dass der reine Widerspruch – was immer er auch ist – auratisch ist, so auch das Syntagma „reiner Widerspruch“. Nicht zufällig endet also dieses Gedicht der Aura – sich umrandend – mit dem Nennen des reinen Widerspruchs.

Am Ende soll daraus, wie das Sich-rein-Widersprechende sich ins Nichts aufhebt, noch eine Aura, als *Aura des Nichts*, entstehen. Eine gemachte Aura des Nichts ist aber nicht nichts, und vielleicht nicht zuletzt auch wegen der geschichtlichen Frage nach einer gemachten Aura des Nichts bleibt Rilke als Dichter der Aura zu lesen, auf dem Sprung, ein Dichter des Atmens zu werden.

Im Hinblick auf die Aura zeigt sich Rilkes Dichtung an einer geschichtlichen Grenze, wo einerseits Wahrnehmung der Aura gleichsam auf eine vorgeschichtliche Weise eben noch möglich scheinen kann und im Gefühl ihrer wachsenden Gefährdung intensiviert oder fast auch forciert wird, wo jedoch andererseits – parallel zur geschichtlich bedingten Verkümmern der Aura – ein Wille zur Aura und also auch technische Auratisierungen, Aura-Inszenierungen erscheinen. Diese Grenzsituation zeigt sich in Rilkes Gedicht einerseits, indem es eine Erfahrung der Aura der Aurora darstellt und dabei mit dem Atmen von Allem gleichsam alles auratisiert, und andererseits durch die virtuose Technik der Verdichtung, die es ermöglicht, die Inszenierung der aktuellen Auraerfahrung mit deren Reflexion nicht nur zu verbinden, sondern beide in eins zu bilden. So hat es einen übertrieben auratischen Charakter, der sich zeigt und zugleich durch sein Formniveau verhüllt – und auch dies gehört zu seiner Aura.

Vielleicht lässt sich also das Moderne an Rilkes Werk auch so fassen, dass es diese geschichtliche Grenzsituation voll entfaltet und deshalb auratisch wie kein anderes Werk der lyrischen Moderne ist. In ihm sind sowohl Momente einer reinen Aura-Erfahrung als auch ein Wille zur auratischen Wirkung und Selbstauratisierung am Werk. Das ist eine der Spielweisen der Doppelung des Auratischen in ihm.

Aura, Traumwahrnehmung, taktile Qualität – Rilke und Benjamin

In der plötzlichen Anfangsfrage des Sonetts *Wann war ein Mensch je so wach* schwingt unter anderem die Frage mit: *Kann* ein Mensch so wach wie der Morgen sein? Nein, es ist nicht möglich, sofern der Morgen als der erweckende für den, den er erweckt, uneinholbar, unerreichbar wach bleibt. Der Mensch kann erweckt und wach, aber nicht „so wach“ wie das Erweckende sein. Wie wach ist aber der so Fragende? Wer so fragt, für den steht nicht fest, dass er nicht „so wach“ sein kann. Er sagt, indem er so fragt, dass es *vielleicht möglich* ist, so wach zu sein.²⁶⁸ Und dass es vielleicht gerade durch solch ein Fragen möglich ist; dass die Möglichkeit, so zu fragen, bezeugt, dass das, wonach eben gefragt wird, vielleicht möglich ist. Bezeugt es *vielleicht* sogar, dass derjenige, der diese Frage stellt – dank solch einem Fragen oder aus anderem Grund – „so wach wie der Morgen von heute“ *ist*?

Die Frage erhebt sich in einem Jetzt des „Morgens von heute“ plötzlich, sie ist überraschend, der Fragende stellt sie wie einer, der vom Morgen oder vom Erscheinen dieser Frage überrascht wird. Das Syntagma „Morgen von heute“

²⁶⁸ Solche Überlegungen, zu denen die Lektüre von Rilkes Gedicht führen kann, berühren sich vielfältig mit einigen Gedankengängen Jacques Derridas in seiner Frankfurter Rede anlässlich der Verleihung des Theodor-W.-Adorno-Preises der Stadt Frankfurt. Derridas Dankesrede geht von einem französisch erzählten Traum Benjamins aus. Von einer gewissen Nähe Benjamins zu Rilke her dürften die hier gemeinten Berührungen kaum überraschend sein. Hier ist die Stelle zu zitieren, wo Derrida eine Benjamin-Deutung Adornos zitiert und kommentiert (und sein Kommentar dann übrigens auch auf den Atem stößt): „[...] gegen Ende seiner ‚Charakteristik Walter Benjamins‘, schreibt Adorno [...]: ‚Im Paradoxon der Möglichkeit des Unmöglichen hat bei ihm [Benjamin] ein letztes Mal Mystik und Aufklärung sich zusammengefunden. Er hat des Traumes sich entschlagen, ohne ihn zu verraten und sich zum Komplizen dessen zu machen, worin stets die Philosophen sich einig waren: dass es nicht sein soll.‘ Die Möglichkeit des Unmöglichen, sagt Adorno. [...] Des Traumes sich entschlagen, ohne ihn zu verraten, das ist es, was es Benjamin, dem Autor von Traumkitsch, zufolge gilt: aufwachen, das Wachen und die Wachsamkeit pflegen, ohne die Bedeutung eines Traums außer Acht zu lassen, ohne seinen Lehren und seiner Hellsicht untreu zu werden, das bedenken, was der Traum zu denken gibt, vor allem dort, wo er uns die Möglichkeit des Unmöglichen zu denken aufgibt. Die Möglichkeit des Unmöglichen kann nur geträumt werden, sie kann nur als geträumte sein. Aber das Denken, ein ganz anderes Denken des Verhältnisses zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen, jenes andere Denken, dem ich im Laufe meiner Vorlesungen und meiner Läufe so lange schon nachsinne oder nachlaufe, das mich schon lange in Atem hält und manchmal außer Atem bringt, es hat zu diesem Traum vielleicht eine größere Affinität als die Philosophie selbst. Es gälte, erwachend nicht müde zu werden, über den Traum zu wachen.“ Derrida: *Die Sprache des Fremden und das Räubern am Wege*.

hallt als Echo die Redewendung „von heut auf morgen“ wider. Der „Morgen von heut“: ein Morgen „von heut auf morgen“. Das kann die Wahrnehmung des Morgens erschüttern. Die Wahrnehmung am „Morgen von heut“ wird durch die plötzliche, „von heut auf morgen“ sich einstellende Frage, in der sie zur Sprache kommen soll, ihrer nicht mehr gewiss. – Zwar ist jeder Morgen ein „Morgen von heut“ und möglicherweise ein bloß zitierter, aber es bleibt auch jeden Morgen eine einmalige, völlig überraschende Wahrnehmung möglich, „so wach“ wie noch nie.

Wie „so wach“? Die Formulierung kann Grad und Intensität der Wachheit, aber auch die Weise der Wachheit bedeuten – und das Verhältnis von Grad und Weise der Wachheit ist wiederum fraglich und seltsam. Eine Wachheit, die sich als höchste, nicht weiter steigerbare fühlt, kann ihr eigenes Maß und damit sich verlieren, also sich gefühlsmäßig nicht mehr vom Traum unterscheiden. Eine Selbstreflexion der Wachheit – ‚bin ich wach? So wach?‘ – kann sie steigern, ebenso kann sie sie aber auch ihrer Selbstgewissheit berauben und in einen anderen Zustand versetzen. Ein höherer Grad von Wachheit bedeutet also nicht unbedingt, dass er direkt proportional zu der Ferne vom Traum ist.

Die Frage „Wann war ein Mensch ...“ in ihrem dem Fragenden plötzlich zustoßenden und schwebenden Charakter kann eine Frage im Traum (oder Wecktraum) ebenso wie die eines vom Traum völlig gelösten Wachen sein. So begriffen lassen sich auch die darauffolgenden Sätze des Gedichts als Fortsetzung einer *Traumwahrnehmung* lesen, bis zum Satz: „Alles atmet und dankt“, in dem man das *Moment des Aufwachens* erblicken kann, auch indem er sich als der einfachste und kürzeste Satz, der gerade auf einen besonders verwickelten und vieldeutigen folgt, wie ein Wendepunkt oder eine Atemwende anhört. Der Träumende wird seines Atmens als Atmen von Allem inne und erwacht. So wäre der Satz „Alles atmet und dankt“ als Traumerfahrung ein kaum zu tragendes, erschreckendes Glück, das den Träumenden erweckt. (Und der Erwachte spricht dann anders: „O ihr Nöte ...“)

Den Zusammenhang von *Schlafen (Träumen)* und *Atmen* berührt das Sonett II,19 der *Sonette an Orpheus*: „Er, der Schweigende, steht in der Atempause / alles des wach oder schlafend atmenden Gelds.“ Rilkes Gedicht *An Hölderlin* zitiert am Anfang vielfältig *Hyperions Schicksalslied*²⁶⁹, aus dessen Auseinanderschreibung sich seine Hölderlin-Deutung entfaltet. Für dieses Gedicht wie für den späteren Rilke bleibt offenbar von bestimmender Bedeutung der in *An Hölderlin* nicht zitierte Satz, der Schlafen und Atmen in einem Atem nennt: „Schicksallos, wie der schlafende / Säugling, athmen die Himmlischen“. (Nicht zufällig spricht das Sonett II,19 dann auch vom „Schicksal“.)

In die Mitte des Sonetts *Wann war ein Mensch je so wach* schreibt sich mit dem Satz „Alles atmet und dankt“ eine Erfahrung ein, die gleichsam an der Grenze zur Schicksallosigkeit der Himmlischen ist, deren Atmen in Hölderlins

²⁶⁹ Vgl. dazu Nägele: „Wendungen der Fühlbarkeit. An Hölderlin“, 142, 149. Nägele nimmt nur auf die dritte Strophe von *Hyperions Schicksalslied* Bezug.

Gedicht *vor* dem Unterschied zwischen Schlafen und Wachen liegen muss. – „Alles atmet“: Das gibt sich im Gedicht als Fassung einer Erfahrung im Übergang zwischen Träumen und Wachen oder als Erfahrung eines Wacht-räumenden zu lesen. – Der nächste Satz „O ihr Nöte der Nacht ...“ nimmt von dieser Erfahrung Abschied, indem er zugleich an ihr festzuhalten versucht: Das zeigt sich in dem Widerspruch, der in der Spur der wachen Erinnerung an spurlos Versunkenes liegt, entsprechend der Unentscheidbarkeit, ob die „Nöte der Nacht“ Nöte im Schlaf oder im Wachen waren.

„Wann war ein Mensch je so wach / wie der Morgen von heut?“ – Ist es leicht, so zu fragen? Zittert durch diese Frage nicht eine seltsame Leichtigkeit? Tut sie das nicht auch, indem sie sich durch das „je“ leicht unterbricht? Was ist das für eine spielerische Leichtigkeit? Hätte ein wacher Morgen, in dem „Alles atmet“, nicht die Atmosphäre einer unerhörten Leichtigkeit? Eine Atmosphäre solcher Leichtigkeit erfahren heißt *fühlen*, dass alles möglich ist; als ob alles möglich wäre. Eine Atmosphäre, in der – so wird es erfahren – alles „sehr leicht“ (d. h.: „viel leicht“²⁷⁰) möglich ist. So scheint in ihr, dass vielleicht auch möglich ist, was unmöglich scheint, weil alles möglich ist. Mit aller Leichtigkeit sagt das Gedicht dann etwas, was sonst unmöglich zu sein scheint: „Selbst sein alternder Rand, / von den Himmeln erhellt, / wird fühlend“. – Das ist möglicherweise eine Traumwahrnehmung, im Traum von einer im Wachen noch nie erfahrenen Intensität der Wahrnehmung.

Ist es möglich, dass ich den wachen Morgen wahrnehme wie noch nie? Ist es möglich, dass ich meine Wahrnehmung so wahrnehme? Träume ich diese Wahrnehmung? Ist es möglich, dass ich den Morgen so wahrnehme, wie ich davon geträumt habe? Ist meine Wahrnehmung eine – oder wie eine – Erfüllung meines Traums? Ist es mir noch möglich, zwischen Wahrnehmung und Traumwahrnehmung zu unterscheiden? Ist mir am „Morgen von heut“, „von den Himmeln erhellt“, alles wie in „goldenen Träumen“²⁷¹? Alles in seiner goldenen (aureum) *Aura*?

Dass bei der Frage nach der Aura von Rilkes Dichtung meistens auch Benjamin erwähnt oder zitiert wird,²⁷² rührt bekanntlich nicht einfach daher, dass der Begriff der Aura von Benjamin in den ästhetischen Diskurs der Moderne eingeführt wurde, sondern auch daher, dass er selbst dabei auf Rilkes Dichtung Bezug nahm. – Im Hinblick auf dieses Sonett ist aber zunächst Benjamins später Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire* zu zitieren, in dem er seine Theorie der Aura wieder auf eine neue Weise entfaltet. Nicht zufällig

²⁷⁰ D. h.: „sehr leicht, ganz ohne schwierigkeit“. *Deutsches Wörterbuch* 26, Sp. 236.

²⁷¹ Das ist Hölderlins Wort im *Andenken*: „Wenn gleich ist Nacht und Tag, / Und über langsamen Stegen, / Von goldenen Träumen schwer, / Einwiegende Lüfte ziehen.“ Hölderlin: SWB I, 474. – Die motivischen Zusammenhänge dieser Stelle zeigen sie fast als eine Folie für Rilkes Sonett.

²⁷² Der deutlichste Beitrag zum Thema: Winkelvoss: „Atemfeld und Windinnres“; vgl. auch vereinzelte Bemerkungen in Christian: „Air, Ether, Atmosphere“; Zeisberg: „Raumrevolution um 1900“; Zsellar: *Naturwahrnehmung und Poetologie* ..., 136–138.

erinnert die Konstellation zwischen auratischer Wahrnehmung, Wachheit und Träumen in Rilkes Sonett an diese Stelle:

Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird [...], da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. [...] Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. [In einer Fußnote fügt er hinzu:] Diese Belehnung ist ein Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach.²⁷³

In Rilkes Gedicht wird der Morgen mit der Wachheit belehnt. Es ist kein dichterisches Belehnen unter anderen. Der wache Morgen ist kein Beispiel für die durch die Belehnung des Dichters „erweckte Natur“. Der Morgen selbst ist der Erweckende und als solcher bewegt er den Fragenden dazu, ihn mit Wachheit zu belehnen. Als der Erweckende wird der Morgen neu wahrgenommen: Den Fragenden erweckt der Morgen, aber so, dass er sich gerade dadurch als noch nicht wach, nicht wach genug wahrnimmt, als ob die Wahrnehmung des Morgens ein Traum wäre. Der Blick des Fragenden wird erwidert: „ist Antwort“, und so „zieht“ ihn alles im Morgenlicht „in die Ferne“: „ist Land“, „ist Welt“.

Der Aura-Begriff in Benjamins Reproduzierbarkeitsaufsatz wird neuerdings mit Rilkes Gedicht *Spaziergang*, auf den er möglicherweise zurückgeht, in Verbindung gebracht.²⁷⁴ Wichtiger als dieser angenommene genealogische, inzwischen schon oft als Tatsache²⁷⁵ dargestellte Zusammenhang ist, dass der Aufsatz Rilke nennt, an der Stelle, wo es um die Dadaisten und die „Vernichtung der Aura“ geht:

Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung. Diese Unverwertbarkeit suchten sie nicht zum wenigsten durch eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials zu erreichen. [...] Was sie mit solchen Mitteln erreichen, ist eine rücksichtslose Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringungen, denen sie mit den Mitteln der Produktion das Brandmal einer Reproduktion aufdrücken. Es ist

²⁷³ Benjamin: GSI/2, 646f.

²⁷⁴ Über diesen möglichen Zusammenhang spricht wohl als erster Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür*, 121–123. Vgl. auch Detlev Schöttker in Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, 183.

²⁷⁵ Siehe die Artikel über Benjamins Aufsatz und den Begriff der Aura in der deutschsprachigen Wikipedia.

unmöglich, vor einem Bild von Arp oder einem Gedicht August Strammss sich wie vor einem Bild Derains oder einem Gedicht von Rilke Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu lassen. Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber. [...] Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde es [das Kunstwerk] zu einem Geschoß. Es stieß dem Betrachter zu. Und es stand damit im Begriff, die taktile Qualität, die der Kunst in den großen Umbauepochen der Geschichte die unentbehrlichste ist, für die Gegenwart zurückzugewinnen. Daß alles Wahrgenommene, Sinnenfällige ein uns Zustoßendes ist – diese Formel der Traumwahrnehmung, die zugleich die taktile Seite der künstlerischen umfaßt – hat der Dadaismus von neuem in Kurs gesetzt.²⁷⁶

Ein Gedicht Rilkes gilt hier also als eminentes Beispiel für das auratische Kunstwerk, das – in diesem Fall ein „überredendes Klanggebilde“ – als „Gegenstand kontemplativer Versenkung“ aufgenommen wird.²⁷⁷ Das anti-auratische Kunstwerk der Dadaisten erlaubt keine Versenkung, vielmehr versenkt es gleichsam sich selbst in den Aufnehmenden, ohne ihm „Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu lassen“, indem es „zu einem Geschoß“, etwas dem Betrachter Zustoßendem wird, das – wie Benjamin im nächsten Absatz sagt – eine „Chockwirkung“ ausübt, die „durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will“.

Wie Gedichte von Rilke sonst, lädt auch dieses Sonett den Leser zur kontemplativen Versenkung ein, es übt auf ihn keine Schockwirkung aus wie ein ihm Zustoßendes. Was geschieht aber, wenn in ihm der „wache“ Morgen als ein dem Sprechenden Zustoßendes dargestellt wird? Denn die Anfangsfrage „Wann war ein Mensch ...“ lässt sich als die Frage von einem lesen, dem der wahrgenommene Morgen auf eine ganz unerwartete, noch nie erfahrene Weise zustößt. Sodass ihm seine eigene Frage auf gleiche Weise zuzustoßen scheint. In der verblüfften Frage zittert nämlich eine Schockwirkung nach, weil sie auch die Frage impliziert: Bin ich wach oder träume ich? Ist es möglich, dass ich den so wachen Morgen von heute wahrnehme? – So kann sich der Anfang des Gedichts als Artikulation einer *Traumwahrnehmung* darstellen.

Im zustoßenden Charakter des dadaistischen Werks liegt die „taktile Qualität, die der Kunst in den großen Umbauepochen der Geschichte die unentbehrlichste ist.“ Es steht außer Zweifel, dass sich auch Rilke auf seine Weise dessen bewusst war, dass er in einer „großen Umbauepoche“ schuf, also

²⁷⁶ Benjamin: GS I/2, 463f.

²⁷⁷ Im Gegensatz zur „merkantilen [Un]verwertbarkeit“ und „Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung“ der dadaistischen Werke zeichnete sich Rilkes Dichtung bekanntlich schon zu Lebzeiten immer mehr gerade auch durch ihre Verwertbarkeit in beiden Hinsichten aus. Dieser ihr doppelter „Erfolg“ kann – damals wie heute in einer bestimmten Rezeptionsweise – schwerlich von ihrem beinahe ostentativ bzw. auf mehr als eine Weise auratischen Charakter unabhängig sein.

auch der Unentbehrlichkeit der taktilen Qualität. – In Benjamins Darstellung berührt sich der Dadaismus durch die taktile Qualität seiner Werke mit der Traumwahrnehmung. Nun, wenn Rilkes Gedicht sich als eines lesen lässt, in dessen erster Hälfte sich eine Traumwahrnehmung artikuliert, in der das Wahrgenommene ein dem Sprechenden Zustoßendes ist (die also „zugleich die taktile Seite der künstlerischen umfaßt“), so hat es – anders, aber nicht weniger als ein dadaistisches Werk – eine „taktile Qualität“: So rücken die einander entgegensetzenden Pole, anti-auratisches dadaistisches Werk und Rilkes auratisches Gedicht, über die Traumwahrnehmung und deren zustoßende „taktile Seite“ in eine Nähe zueinander.

Es muss kein Zufall sein, dass die erste Hälfte von Rilkes Gedicht, die sich von der dem Sprechenden zustoßenden eröffnenden Frage aus im Zeichen einer möglichen Traumwahrnehmung entfaltet und im Satz „Alles atmet und dankt“ kulminiert, der zwischen wachem und träumendem Sprechen schwebt, gerade in dem Moment, wo es am deutlichsten eine *Traumwahrnehmung* artikuliert, vom *Fühlen*, also *taktiler Qualität* spricht: „Selbst sein alternder Rand, / von den Himmeln erhellt, – / wird fühlend“.

Der vom Sprechenden erblickte erhellt Dachrand erwidert den Blick. Das ist eine auratische Traumwahrnehmung, in ihr liegt eine taktile Qualität, so nennt er ihn „fühlend“. Es ist als fühlte ihn der Dachrand an; so zieht er ihn in eine Ferne – „Land“, „Welt“ –, ²⁷⁸ die ihm den Blick erwidert; so „ist Antwort“ der Rand des Daches.

Es wäre banal und irrig, umstandslos hinzuzufügen, dass Rilkes Lyrik nach der zitierten Stelle Benjamins auch dafür ein Beispiel ist, dass die „Versenkung“ „in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde“. Vielleicht dachte Benjamin auch an eine solche Entsprechung zwischen dieser Lyrik und der „Entartung des Bürgertums“. Dies könnte man annehmen, wenn man sich seine Worte über Rilke in einer kurzen, gegen einen „schlechten und frechen Nekrolog“ auf Rilke geschriebenen Schrift aus 1927 in Erinnerung ruft. Sie macht aber zugleich deutlich, dass Benjamin bei aller kritischen Schärfe ein klares Wissen über die Bedeutung der Versenkung bei Rilke hatte und also darüber, dass diese, trotz der Gemeinsamkeit mit einer „Entartung des Bürgertums“, zu einer anderen Erfahrung des Daseins gehört. – Die im Folgenden zitierte Stelle enthält schließlich den Hinweis auf die „*taktile* Schönheit“ von Gedichten Rilkes, welche also etwa neun Jahre später im Reproduzierbarkeitsaufsatz eine überraschende Nähe dieser Dichtung zu dem ihr entgegensetzenden Dadaismus anzeigt.

Die Dichtung Rilkes ist mit allen Schwächen, mit allen Lasten seiner Generation so verbunden, daß etwas beinahe wie Erleichterung beim Tode dieses Zeugen, dieses Genossen ihrer süßen Schmach sie überkommen darf. Aus diesem Grunde hätte sie zu schweigen. Denn all die Sittsamen,

²⁷⁸ Vgl. die oben zitierte Stelle von Benjamin: GS I/2, 647.

Verschüchterten, die es der großen Buhlerin nicht nachtun konnten, als welcher wir der Phantasie des Dichters Rilke eingedenk sein werden, besaßen keinen Funken der Askese, die seiner Preisgegebenheit zum Grunde lag. [...] Längst geht es in Europa mit der reinen Lyrik zu Ende. Die kommen könnte, ist politisch und didaktisch, wie sie zuerst George in den letzten Büchern prägte. Rilke hat in der tiefen Stille seines Daseins der anderen das abgeschiedene Asyl gegeben, in welchem sie zur Ruhe gehen durfte. Menschenstimmen drangen da nicht mehr hin. So hat er denn mit Dingen, die er liebte, sie umstellt, aus Resonanzen, Obertönen dieser Dinge den Laut seiner besten Gedichte gebaut. Ganz wurde er dennoch nie Herr der verwesenden Innerlichkeit, die da im „Stundenbuch“ mit den Emblemen des Jugendstils gräßlichen Einzug hielt. Wahr ist auch, daß mit jedem neuen Streifzug durch das Werk die Ernte zwischen seinen Blättern ärmer wurde. Immer aber bleiben darin, zwischen alten und frischen, Lieder von der vollendeten taktilen Schönheit von Früchten [...].²⁷⁹

Während sich Benjamin im Reproduzierbarkeitsaufsatz und andernorts mit der „Vernichtung der Aura“ einverstanden zeigt, erscheint die Sache bei ihm, wie bekannt, wesentlich komplizierter. Die sich wandelnde Komplexität von Benjamins Frage nach der Aura zeigt sich auch in einer kurzen Reihe von Notizen zu der Baudelaire-Arbeit, in denen er die Geschichtlichkeit der Aura wieder auf eine neue Weise zu fassen sucht:

{Der Traum im Auge der Geliebten, dem der Liebende – kommt geflogen wie gebannt – nachgezogen wird, ist der Traum von der bessern Natur}
 {hängt der Verfall der Aura mit der Verkümmern der Phantasievorstellung von der bessern Natur zusammen?}
 vielleicht ist es notwendig, es mit dem Begriff einer von kultischen Fermenten gereinigten Aura zu versuchen? Vielleicht ist der Verfall der Aura nur ein Durchgangsstadium, in dem sie ihre kultischen Fermente ausscheidet um sich mit noch nicht erkennbaren anzunähern. [...]²⁸⁰

Wenn bei Benjamin – wie auch bei anderen, aber aus anderen Gründen – eine bleibende Ambivalenz gegenüber der Dichtung Rilkes zu beobachten ist, so kann dies auch daher rühren, dass in ihr *eine kultische ebenso wie „eine von kultischen Fermenten gereinigte Aura“* am Werk ist und sie bei allen kultischen Momenten ihres „Schönheitsdienstes“ vom „Traum von der bessern Natur“ bewegt wird. Daher kann sie den Eindruck erwecken, dass Spielweisen einer merkwürdigen *Doppelung der Aura* an ihr mitwirken.

Wie im hier gelesenen Sonett der Satz „Alles atmet“ gesagt wird, kündigt sich darin auch „eine von kultischen Fermenten gereinigte Aura“ und eine neue Art Festhalten der Dichtung am „Traum von der bessern Natur“ an.

²⁷⁹ Benjamin: GS IV/1, 453f.

²⁸⁰ Benjamin: GS VII, 753.

Bibliographie

Siglen

KA 1–4

Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. v. Manfred Engel et al., Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1996.

SW I–VI

Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*, 6 Bände, hrsg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Wiesbaden: Insel 1955–1966.

SW VII

Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*. Bd. VII: Die Übertragungen, hrsg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Walter Simon, Karin Wais u. Ernst Zinn, Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1997.

GS I–VII

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften in 7 Bänden*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974–1989.

GW I–V

Celan, Paul: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.

SWB I–III

Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe*. 3 Bände, hrsg. von Michael Knaupp, München: Hanser 1992–1993.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.

Allemann, Beda: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Pfullingen 1961.

Ammelburger, Gerhard: *Bejahungen: zur Rhetorik des Rühmens bei Rainer Maria Rilke*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, Kommentar von Detlev Schöttker, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2021.

- Bergson, Henri: *Schöpferische Evolution*, übersetzt von Margarethe Drewsen, Hamburg: Felix Meiner 2013.
- Bickerton, Derek: *Language and Species*, Chicago UP 1990.
- Blumenberg, Hans: „Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie“, in: Ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart: Reclam 1999, 7–54.
- Blumenberg, Hans: „Sokrates und das ›objet ambigu‹. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes“, in: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, 74–111.
- Blumenberg, Hans: „Geld oder Leben. Eine metaphorologische Studie zur Konsistenz der Philosophie Georg Simmels“, in: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, 177–192.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Rilke*, Stuttgart: Kohlhammer 1956.
- Bornscheuer, Lothar: „Zur Geltung des ›Mythos Geld‹ im religiösen, ökonomischen und poetischen Diskurs“ (25.01.2006). In: *Goethezeitportal*. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/bornscheuer_geld.pdf (letzter Zugriff: 10.04.2024)
- Brittnacher, Hans Richard / Porombka, Stephan / Störmer, Fabian (Hrsg.): *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den »Weltinnenraum«*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Buddeberg, Else: *Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie*, Springer-Verlag 1954.
- Celan, Paul: *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmall, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.
- Christian, Margareta Ingrid: „Air, Ether, Atmosphere: Space in Rilke's *Duineser Elegien*“, in: *Oxford German Studies* 49/3 (2020), 228–248.
- Dehrmann, Mark-Georg (2016): „Sonett I,3“, in: König, Christoph/Bremer, Kai (Hrsg.): *Über „Die Sonette an Orpheus“ von Rilke. Lektüren*, Göttingen: Wallstein 2016, 32–36.
- Derrida, Jacques (2002): *Die Sprache des Fremden und das Räubern am Wege*, übersetzt von Stefan Lorenzer. In: *Le Monde diplomatique*, 11.01.2002. <https://monde-diplomatique.de/artikel/!1131776> (letzter Zugriff: 07.04.2024.)
- Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1852–1961.
- Engel, Manfred (Hrsg.): *Rilke-Handbuch*, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013.
- Fülleborn, Ulrich: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis*, Heidelberg: Winter 1960.
- Fülleborn, Ulrich: „Zu Rilkes Lyrik und ihrer Kommentierung“, in: Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe*, hrsg. von Manfred Engel et al., Band 1, Frankfurt/M.: Insel 1996, 589–601.
- Georges, Karl Ernst: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Hannover 1913.
- Gerok-Reiter, Annette: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*, Tübingen: Niemeyer 1996.

- Giboux, Audrey: „Lektüre I.13“, in: König, Christoph/Bremer, Kai (Hrsg.): *Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke. Lektüren*, Göttingen: Wallstein 2016, 76–80.
- Groddeck, Wolfram (Hrsg.): *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Stuttgart: Reclam, 1999.
- Hamacher, Werner: „Afformativ, Streik“, in: Hart-Nibbrig, Christiaan (Hrsg.): *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, 340–374.
- Hamacher, Werner: „Fortgehn“, in: Groddeck, Wolfram (Hrsg.): *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Stuttgart: Reclam 1999, 26–57.
- Heidegger, Martin: *Was ist das – die Philosophie?* (1955), in: Ders.: *Identität und Differenz*, Frankfurt/M.: Klostermann 2006, 3–26.
- Heidegger, Martin: *Hölderlins Hymne „Der Ister“*, Frankfurt/M.: Klostermann 1984.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer 1967.
- Heidegger, Martin: *Wozu Dichter?* (1946), in: Ders. *Holzwege*, Frankfurt/M.: Klostermann, 1980, 265–316.
- Hocquenghem, Guy/Schérer, René: „Formen und Metamorphosen der Aura“, in: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, 75–86.
- Hölderlin, Friedrich: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Wilhelm Böhm, Jena 1909–1911.
- Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. von Reinhard Brandt, Hamburg: Meiner 2000.
- Kant, Immanuel: *Werke in sechs Bänden*, Bd. VI: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, Frankfurt a. M.: Insel 1964.
- König, Christoph: *»O komm und geh«. Skeptische Lektüren der »Sonette an Orpheus« von Rilke*, Göttingen: Wallstein 2014.
- König, Christoph / Bremer, Kai (Hrsg.): *Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke. Lektüren*, Göttingen: Wallstein 2016.
- Krämer, Thomas: *Rilkes „Sonette an Orpheus“, erster Teil: ein Interpretationsgang*, Bd. 1, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, 110–114.
- Kulcsár Szabó, Ernő: „Mérték és hangzás: Az „orfikus“ tárgyiasság Rilke kései lírájában“, in: Ders.: *Beszédmód és horizont*, Budapest: Agrumentum 1996, 100–123.
- Lemke, Harald: „Phänomenologie des Geschmackssinns“, in: Engelhardt, Dietrich von/Wild, Rainer/Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Geschmackskulturen*, New York, Frankfurt/M.: Campus 2005, 183–204.
- Luhmann, Niklas: „Die Moral des Risikos und das Risiko der Moral“, in: Bechmann, Gotthard (Hrsg.): *Risiko und Gesellschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.
- Luhmann, Niklas: *Soziologie des Risikos*, Berlin/New York: de Gruyter 1991.
- Magnússon, Gísli: *Dichtung als Erfahrungsmetaphysik. Esoterische und okkultische Modernität bei R.M. Rilke*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- de Man, Paul: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven/London: Yale UP, 1979.
- de Man, Paul: „Anthropomorphism and Trope in the Lyric“, in: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia UP 1984, 239–262.
- de Man, Paul: *Az olvasás allegóriái*, übersetzt von György Fogarasi, Szeged: Ictus/JATE 1999.

- de Man, Paul: "Literary History and Literary Modernity", in: Ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford UP 1971, 142–165.
- de Man, Paul: "The Double Aspect of Symbolism", in: Ders.: *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP 1993, 147–163.
- de Man, Paul: „Tropen (Rilke)“, in: Ders.: *Allegorien des Lesens*, übersetzt von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, 52–90.
- Mandelstam, Ossip: „Über den Gesprächspartner“, in: Ders.: *Gesammelte Essays 1913–1924*, Frankfurt/M.: Fischer 1994, 7–16.
- Martens, Gunter: „Rilkes Dichtungen in authentischer Gestalt? Probleme beim kritischen Edieren von Texten Rainer Maria Rilkes“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 59 (2015), 285–307.
- Matuschek, Stefan: *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen: Niemeyer 1991.
- McQuillan, Martin (Hrsg.): *The Paul De Man Notebooks*, Edinburgh UP 2014.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*, Stuttgart: Fink 2011.
- Mörchen, Hermann: *Rilkes Sonette an Orpheus*, Stuttgart: Kohlhammer 1958.
- Nägele, Rainer: „Wendungen der Fühlbarkeit. An Hölderlin“, in: Groddeck, Wolfram (Hrsg.): *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Stuttgart: Reclam, 1999, 134–154.
- Nebbrig, Alexander: „Das Wagnis der Sprache“, in: Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): *Literatur als Wagnis / Literature as a Risk. DFG-Symposium 2011*, Berlin/New York: de Gruyter, 2013, 428–449.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe, Band 4., Berlin/New York: de Gruyter 1988.
- Pasewalck, Silke: „Die fünffingrige Hand“: die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke, Berlin/New York: de Gruyter 2002.
- Perlwitz, Ronald. „Kontakte und Kontexte 2.4. Philosophie“, in: Engel, Manfred (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, 2013, 155–164.
- Pott, Sandra: "Rainer Maria Rilke *Sonette an Orpheus* (1922): kosmogonische Poetik. ‚Poietische‘ Reflexion", in: Dies.: *Poetiken*. Berlin/New York: de Gruyter 2004. 333–380.
- Rilke, Rainer Maria / Mitterer, Erika: *Besitzlose Liebe. Der poetische Briefwechsel*, Hrsg. von Katrin Kohl, Berlin: Insel 2018.
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, 2 Bände, Frankfurt/M.: Insel 1977.
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926*, Leipzig: Insel 1934
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. Leipzig: Insel 1930.
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe in zwei Bänden*, Wiesbaden: Insel 1950.
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe über Cézanne*, Frankfurt/M.: Insel 1983.
- Rilke, Rainer Maria / Thurn und Taxis, Marie: *Briefwechsel*, 2 Bände, Zürich: Max Nihans 1951.

- Rilke, Rainer Maria / Hellingrath, Norbert von: *Briefe und Dokumente*, Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Göttingen: Wallstein 2008.
- de Roche, Charles: *Patmos. Das scheidende Erscheinen des Gedichts*, München: Fink 1999.
- de Roche, Charles: „Scham. Variationen über ein Thema von Nicolas Abraham“, in: RISS 102 (2026) „Nicolas Abraham: Poetik – Phänomenologie – Psychoanalyse“, hg. von Philippe P. Haensler und Ch. de Roche.
- Ryan, Judith: *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode 1907-1914*, München: Winkler 1972.
- Schestag, Thomas: *para-. Tilus Lucreims Carus Johann Peter Hebel Francis Ponge*, München: Boer 1991.
- Schestag, Thomas: „versi-“, in: Groddeck, Wolfram (Hrsg.): *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Stuttgart: Reclam 1999, 74–86.
- Serres, Michel: *Die fünf Sinne*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt/M: Suhrkamp 1993.
- Spangenberg, Peter M.: „Aura“, in: Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart: Springer 2010, 400–416.
- Stephens, Anthony: *Rainer Maria Rilke's ›Gedichte an die Nacht‹. An Essay in Interpretation*, Cambridge UP 1972.
- Stephens, Anthony: *Nacht, Mensch und Engel: Rainer Maria Rilkes Gedichte an die Nacht*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1978.
- Tatari, Marita: *Heidegger et Rilke. Interprétation et partage de la poésie*, Paris: L'Harmattan 2013.
- Valéry, Paul: *Eupalinos oder über die Architektur. Eingeleitet durch Die Seele und der Tanz*, übertragen von Rainer Maria Rilke, Leipzig: Insel 1927.
- Valéry, Paul: *Eupalinos ou l'Architecte*. In: *Œuvres de Paul Valéry*, Éditions du Sagittaire, 1931, Volume 1, 67-191.
- Valéry, Paul: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris : La Nouvelle Revue Française, 1919.
[https://fr.wikisource.org/wiki/Introduction_%C3%A0_la_m%C3%A9thode_de_L%C3%A9onard_de_Vinci_\(1919\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Introduction_%C3%A0_la_m%C3%A9thode_de_L%C3%A9onard_de_Vinci_(1919))
- Winkelvoss, Karine: „Atemfeld und Windinnres. Überlegungen zur Luft in Rilkes Welt“, in: Andrea Hübener et al. (Hrsg.): *Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*, Frankfurt/M et al.: Peter Lang 2009, 31–38.
- Zarnegin, Kathy: „O(h)rpheus oder Vom Baum im Wort“, in: Groddeck, Wolfram (Hrsg.): *Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, Stuttgart: Reclam 1999.
- Zeisberg, Johanna: „Raumrevolution um 1900. Rainer Maria Rilke und der raum-ästhetische Urknall“. In: *fundiert* 2009 (1). https://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/archiv/2009_01/12_zeisberg/index.html; Stand 07.01.2024.
- Zselliér, Anna: *Naturwahrnehmung und Poetologie bei Rainer Maria Rilke und Raoul Schrott*, Budapest: ELTE 2023.

STRUCTURES ÉDITORIALES DU GROUPE L'HARMATTAN

L'HARMATTAN ITALIE
Via degli Artisti, 15
10124 Torino
harmattan.italia@gmail.com

L'HARMATTAN HONGRIE
Kossuth L. u. 14-16.
1053 Budapest
harmattan@harmattan.hu

L'HARMATTAN SÉNÉGAL
10 VDN en face Mermoz
BP 45034 Dakar-Fann
senharmattan@gmail.com

L'HARMATTAN MALI
Sirakoro-Meguetana V31
Bamako
syllaka@yahoo.fr

L'HARMATTAN CAMEROUN
TSINGA/FECAFOOT
BP 11486 Yaoundé
inkoukam@gmail.com

L'HARMATTAN TOGO
Djidjole – Lomé
Maison Amela
face EPP BATOME
ddamela@aol.com

L'HARMATTAN BURKINA FASO
Achille Somé – tengnule@hotmail.fr

L'HARMATTAN GUINÉE
Almamy, rue KA 028 OKB Agency
BP 3470 Conakry
harmattanguinee@yahoo.fr

L'HARMATTAN RDC
185, avenue Nyangwe
Commune de Lingwala – Kinshasa
matangilamusadila@yahoo.fr

L'HARMATTAN CONGO
67, boulevard Denis-Sassou-N'Guesso
BP 2874 Brazzaville
harmattan.congo@yahoo.fr

L'HARMATTAN CÔTE D'IVOIRE
Résidence Karl – Cité des Arts
Abidjan-Cocody
03 BP 1588 Abidjan
espace_harmattan.ci@hotmail.fr

L'HARMATTAN ALGÉRIE
22, rue Moulay-Mohamed
31000 Oran
info2@harmattan-algerie.com

L'HARMATTAN MAROC
5, rue Ferrane-Kouicha, Talaâ-Elkbira
Chrableyine, Fès-Médine
30000 Fès
harmattan.maroc@gmail.com

NOS LIBRAIRIES EN FRANCE

LIBRAIRIE INTERNATIONALE
16, rue des Écoles – 75005 Paris
librairie.internationale@harmattan.fr
01 40 46 79 11
www.librairieharmattan.com

LIB. SCIENCES HUMAINES & HISTOIRE
21, rue des Écoles – 75005 Paris
librairie.sh@harmattan.fr
01 46 34 13 71
www.librairieharmattansh.com

LIBRAIRIE L'ESPACE HARMATTAN
21 bis, rue des Écoles – 75005 Paris
librairie.espace@harmattan.fr
01 43 29 49 42

LIB. MÉDITERRANÉE & MOYEN-ORIENT
7, rue des Carmes – 75005 Paris
librairie.meditteranee@harmattan.fr
01 43 29 71 15

LIBRAIRIE LE LUCERNAIRE
53, rue Notre-Dame-des-Champs – 75006 Paris
librairie@lucernaire.fr
01 42 22 67 13