

Rilkes Paris
1920 • 1925 |
Neue Gedichte

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

30 | 2010

Wallstein

Rilkes Paris 1920 · 1925
Neue Gedichte

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Erich Unglaub und Jörg Paulus



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2010
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-0829-9

RALPH KÖHNEN

Wahrnehmung wahrnehmen

Die Poetik der *Neuen Gedichte* zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke

Wahrnehmen wahrnehmen, das Sehen sehen – solche Wendungen gehören mittlerweile zum Jargon des (radikalen) Konstruktivismus¹ und der Systemtheorie² ebenso wie zum universitätsgeschulten Kunstjournalismus und klingen so vertraut, als ob sie immer schon dagewesen wären. Dabei haben diese Konzepte ihre Geschichte, die um 1900 beginnt. Mit dem Dreieck, das der Biologe Jakob von Uexküll, der Mathematiker und Phänomenologe Edmund Husserl und Rainer Maria Rilke bilden, ist zu zeigen, daß es mehrere Disziplinen waren, die sich um das Problem der Wahrnehmung gekümmert haben – alle drei sind noch obendrein geschult am erkenntniskritischen Werk Kants, das sie mehr oder weniger gründlich kennen und das immer wieder anklingt. Im Zentrum steht dabei die Frage der Wahrnehmung von Welt und der Ausbildung eines symbolischen Zwischenraums, der Kunst sein kann – und den man im Projekt des »neuen Sehens« von unterschiedlicher Seite aus konstituieren möchte. Die *Neuen Gedichte* erscheinen dann in einem *Commercium* vielfältiger Wissensgebiete, die Rilke auch sucht, um der Skepsis gegenüber dem eigenen Ausdruckmedium zu begegnen. Aus diesen Kontexten heraus sollen nicht nur Begriffe des »sachlichen Sagens« und »neuen Sehens«, sondern einige Charakteristika dieser selbstbezüglichen, antimimetischen Wortgebilde kommentiert werden, die trotz aller Selbstreferenz der Eigenwelt durchaus auf eine Umwelt gerichtet sind und an einer Zwischenwelt zur Wirklichkeit arbeiten.³

Von Uexküll erstreckt, mit den Amöben beginnend, seine Forschungen vor allem auf Weichtiere oder Insekten, um an ihnen elementare Prozesse des sich in einer

- ¹ Vgl. Humberto Maturana und Francisco Varela (*Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*. Bern/München 1987), die lebende Systeme, ihre Selbsterhaltungs- und autopoietischen Funktionen sowie Mechanismen der strukturellen Kopplung mit der Außenwelt untersucht haben.
- ² Angeregt durch Luhmanns *Soziale Systeme* (Frankfurt a. M. 1984) hat der Systembegriff seine Karriere vor allem in den Kulturwissenschaften entfaltet; in der Literaturwissenschaft sind Aspekte des Systemaufbaus bzw. der Ausdifferenzierung des Literatursystems, Fragen nach dem Beobachter, nach polykontexturalen Zusammenhängen, aber auch nach textuellen Fragen der Selbstreferenz erarbeitet worden (vgl. Dietrich Schwanitz: *Systemtheorie in der Literatur. Ein neues Paradigma*. Opladen 1990); ähnlich dazu eine eigene Deutung mit mediologischen Perspektiven (Ralph Köhnen: »Das physiologische Wissen Rilkes und seine Cézanne-Rezeption«. In: Helmut Pfothner, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider: *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg 2005, S. 141-162).
- ³ Vgl. die instruktive Darstellung des bei Rilke semantisch in viele Richtungen spielenden Welt-Konzeptes bei Winfried Eckel: »Rilkes Begriff der Welt«. In: *Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Andrea Hübener u. a., Frankfurt a. M. 2009, S. 17-30.

Umwelt Befindens und Verhaltens zu zeigen. Denn dies ist ein Leitsatz, den Uexküll später auf die menschliche Wahrnehmung überträgt: Wahrnehmung und Erfahrung machen das Wissen, das sich im wechselseitigen Zusammenhang mit der Umwelt bildet und diese mitprägt. Es geht dabei gerade nicht um Anpassung des Einzelwesens an die Umgebung, wie sie Darwin gepredigt hat, sondern um *Einpassung* von Lebewesen und Umwelt.

Ein erster Impuls geht dabei gegen mechanistische Auffassungen der Biologie, wonach alle Entwicklung im Kleinen und im Großen sich nach einem festen, vorgeprägten Schema vollzieht und bei jedem Organismus Teilfunktionen zu isolieren seien, die wie eine Maschine kausal zusammenlaufen und dann entsprechend positivistisch dargestellt werden. Gegen solche Konzeptionen hält Uexküll den Gedanken einer tastenden, probeweisen, ja spielerischen Entwicklung eines Organismus. Körper besitzen Reparaturmechanismen, sie können Regulation betreiben und sind fähig zur Reproduktion – was Maschinen (noch) nicht können. Das Protoplasma bildet den undifferenzierten Keim eines jeden Lebewesens und erhält sich auch nach seiner Ausbildung im Zellmaterial, um gegebenenfalls zerstörtes Mikrogefüge wiederherzustellen. Es kann Strukturen entstehen und verschwinden lassen, aus Material und Kräften entsteht immer etwas Neues.⁴ Dieses entwickelt sich aber nicht einfach aus sich selbst. Der markante Gedanke Uexkülls ist es, daß Lebewesen ihr Gepräge in einer Umwelt entfalten: »Die Umwelt, wie sie sich in der Gegenwart des Tieres spiegelt, ist immer ein Teil des Tieres selbst, durch seine Organisation aufgebaut und verarbeitet zu einem unauflöselichen Ganzen mit dem Tiere selbst.«⁵

Sogar der grundlegende Bauplan des Lebewesens kann sich ändern im Zusammenhang mit seiner Umwelt. Es ist nach den Beobachtungen Uexkülls nicht etwa eine fertige Umgebung, an die sich das Lebewesen anpaßt – vielmehr impliziert der Begriff der ›Umwelt‹ eine wechselseitige Formung und Teilhabe. Diese Interaktion zwischen Lebewesen und Umwelt läßt sich bereits bei Kleinstlebewesen beobachten:

»Betrachten wir jetzt rückblickend *Amoeba terricola*, so gewinnen wir den Eindruck eines allerliebsten Kunstwerkes, das in einer fremden Welt sich seine eigene Welt geschaffen, in der sie sich ruhig, wie in sicheren Angeln schwebend, hält. [...] So hängt die Amöbe in ihrer Umwelt wie an dreierlei Arten von Gummifäden, die sie ringsum halten, widerspruchloser als die unsere, aber ebenso planvoll, ebenso künstlerisch.«⁶

Darin zeigt sich Lebenskunst im Wortsinn – gegen die mechanistische Auffassung, daß ein Lebewesen aus der Umwelt Licht- oder andere Reizwirkungen empfängt, auf deren Geheiß es nur Reaktionen produziert. Unter bestimmten Aspekten kann Uexküll sogar beobachten, daß der Organismus über die Eigenschaften seiner Umgebung herrscht und er sich durchaus nicht den physikalischen und chemischen Bedingungen anpaßt.⁷ Dieser bildsame, durchaus offene und wandelbare Prozeß ist

4 Vgl. Jakob von Uexküll: *Biologische Briefe an eine Dame*. Berlin 1920, S. 69.

5 Jakob von Uexküll: *Umwelt und Innenwelt der Tiere* [1909]. 2. verbess. Aufl., Berlin 1921, S. 169.

6 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 32.

7 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 104.

der wechselseitige Zusammenhang, in dem beide stehen, denn die Umwelt gehört immer noch zum Systembereich des Tieres. Uexküll unterscheidet nun eine »Merkwelt«, die Reize bzw. Reizwahrnehmungen der Umwelt Dinge umfaßt, und andererseits eine »Wirkwelt«, in die hinein das Lebewesen arbeitet und die es mitgestaltet.

Wahrnehmung ist auch auf Ebene der kleinsten Lebewesen kein einfacher Reflex. Tieren unterstellt Uexküll nicht nur Raum- und Zeitkategorien der Wahrnehmung, vielmehr beschreibt er das Sehen geradezu als künstlerischen Akt, als »Poesis«:

»Man kann die Entwicklung der optischen Umwelt bei den Tieren sich am anschaulichsten zum Bewußtsein führen, wenn man einem Maler zusieht, der das Bild einer Landschaft entwirft. Erst entwirft er die großen Flächen, die dem Bild eine Art Lichtgleichung geben. Wenn er der Flächenwirkung ganz sicher ist, setzt er immer neue Farbtöne, immer genauere Umrisse ein, bis schließlich farbige, beleuchtete Gegenstände vor uns entstehen.«⁸

Interessant ist daran nicht nur die Malermetaphorik, die der Biologe verwendet, sondern die Nähe zu Rilkes Auffassung Cézannescher Bilder, in deren Anschauung er ihre tastende Genese als Interaktion der Farbflächen untereinander mitvollzieht. Eben diesen Aspekt breitet Uexküll auch andernorts aus; etliche solcher Passagen beschreiben die Lebensentwicklung als etwas Kunstmäßiges, und umgekehrt legt die Metaphorik eine organische Auffassung vom Kunstwerk nahe. So vergleicht Uexküll einmal die Tonkomposition, bei der sich der erste und der letzte Ton relationell beeinflussen, mit der Strukturbildung von den Pflanzen und Tieren, wobei die Gestalt des fertigen Tieres zwar von den ersten Furchungsvorgängen des Keimes abhängt, umgekehrt aber die ersten Keimesfurchen von der ganzen, fertigen Gestalt im Vorhinein beeinflusst sind – ein plastisches Bild auch für das Verhältnis von Kunstwerksidee und Realisation des Projektes.⁹ Erforscht man nun den Bauplan des Tieres im Zusammenhang mit den äußeren Bedingungen, so schafft jedes Tier seine eigene Umwelt – eine funktionelle Einheit, die in sich geschlossen und darin aber mit der ihm gemäßen Umwelt verbunden ist in der Weise, »daß jede dieser tausendfach verschiedenen Lebensformen eine ihm eigentümliche Umwelt besitzt, die sich mit dem Bauplan des Tieres wechselseitig bedingt.«¹⁰ In sich bildet das Lebewesen kunstähnliche Verhältnisse aus, ein Beziehungsgeflecht von Teil und Ganzem, Zentrum und Peripherie: »Der Muskel hat nicht nur blind dem Zentrum zu gehorchen, wenn dieses ihm Erregungen zusendet. Nein, der Muskel hat auch die Fähigkeit, sein Zentrum zu beeinflussen.«¹¹ Insofern sich das Tier aus einer unüberschaubaren Welt gerade dasjenige aussucht, was zu ihm paßt, lebt es in seinen Bedürfnissen gemäß seiner Bauart. Anders gesagt: Der Parasit paßt zum Wirt und der Wirt zum Parasiten, der Verfolger zum Verfolgten, und das Netz der Spinne paßt zum Opfer, bildet dessen Eigenschaften ab. Trifft ein Tier auf eine feindselige »Gegenwelt«, kann es sich mehr oder weniger raffiniert wehren: Der Seeigel läuft, Seetiere sondern Drüsensekrete ab – den Bedrohungen korrespondieren die Fähigkei-

8 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 211 f.

9 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 24 f.

10 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 4.

11 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 78.

ten des Tieres. Dem Regenwurm bleibt der Höhlenbau, aber auch das Weiterleben von abgebissenen Teilen. Entscheidend ist aber, daß Tiere, die einen ausdifferenzierten rezeptorischen Apparat besitzen, diese Gegenwelt in sich hineinnehmen und also antizipieren können. Im Zentralnervensystem verortet Uexküll dann eine sogenannte »Spiegelwelt«:

»Alle Handlungen der Muskelapparate dürfen nur noch auf sie bezogen und können nur durch sie verstanden werden. Das Tier flieht nicht mehr vor den Reizen, die der Feind ihm zusendet, sondern vor einem Spiegelbilde des Feindes, das in seiner eigenen Spiegelwelt entsteht. Um aber durch die Anwendung des Wortes »Spiegelwelt« keine Mißverständnisse herbeizuführen, weil ein Feind viel mehr tut, als bloß einige räumliche Verhältnisse in sehr vereinfachter Form wiederzugeben, nenne ich diese im Zentralnervensystem der höheren Tiere entstandene neue Eigenwelt die Gegenwelt der Tiere.«¹²

So wird das Raumverständnis ausgebildet, und es erweitert sich durch notwendige Konstruktion die Wahrnehmungswelt: In der Innenwelt des Tieres spiegelt sich die Umwelt. Die Grenzen sind nicht durch eine Oberfläche oder Haut gegeben, sondern befinden sich in einem Wahrnehmungsraum, der übergängig und in der Aktivität des Tieres fließend zu denken ist. Das lebende System ist eine in sich gültige Organisation, die in Kommunikation mit seiner Umwelt steht. Sie ist auch nicht hoch- oder niederrangig zu bewerten. So bilden auch die scheinbar niedrigsten Lebewesen eine *Eigenzeit* aus, mithin einen subjektiven Raum, der ihren Bedürfnissen entspricht, so daß Uexküll sich anders als Darwin auch der wertenden Klassifikation der Lebewesen enthält: Es gibt nicht gut oder schlecht angepaßte Lebewesen, die einem von außen vorgegebenen Ziel hinterherlaufen; die Verhältnisse zwischen lebendem System und Umwelt sind vielmehr paritätisch, als Interaktion darzustellen:

»Die Umwelt besteht nur aus denjenigen Fragen, die das Tier beantworten kann. Und schließlich ist die Bauart des Zentralnervensystems, welches die Antworten erteilt, auch nichts anderes, als der Teil einer Antwort, die durch die Bauart des ganzen Tieres auf die Frage des Lebens gegeben wird.«¹³

Deutlich wird hier wiederum das Verständnis der *poiesis*, der gestaltende Anteil des Lebewesens – und das gilt für die Amöbe in vergleichbarer Weise wie für den Menschen. Anpassung und Abbildung ersetzt Uexküll durch Entwicklung und schöpferischen Ausdruck.

Hier ist auch auf eine erste frappierende Parallele zu Rilkes Kunstbeschreibungen hinzuweisen. Nicht nur, daß die Farben Cézannes personifiziert und bisweilen in biologischen Termini beschrieben werden.¹⁴ Sie verhalten sich auch wie Lebewesen, treten in Beziehung zueinander – das Bildgeschehen ist ihre Angelegenheit, sie hal-

¹² Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 168.

¹³ Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 71 f.

¹⁴ So ist von »Drüsenwirkung innerhalb der Farbenintensität« die Rede oder wird die abgestufte Reaktion der Farben aufeinander wie die Speichelzusammensetzung eines Hundes beschrieben; Brief an Clara Rilke vom 22.10.1907 (RMR: *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996 [folgend: KA]. Bd. 4, S. 631.

ten zustimmende Säfte bereit wie ein Hund und lösen animalisches Anschauen aus.¹⁵ Dies ist ein wichtiger Teil des systemischen Kunstbegriffs, den Rilke in der Abfassungszeit der *Neuen Gedichte* gewinnt als Praxis des Abgleichens und Abwägens von Lauten, Worten und Satzteilen innerhalb ihrer Logik – um dann diese Äquilibration in die Wirklichkeit zu tragen und die Wirklichkeit im Gleichgewicht zu halten.

Daraus ergibt sich wiederum eine Haltung des Verstehens, denn es hat sich als eine Leistung zu bewähren, die den Gegenstand aus sich, aus dem eigenen System heraus erklärt. Dahinter mag sich die hermeneutische Einsicht verbergen, daß man einen Teil nicht als isoliertes Stück, sondern nur aus dem Zusammenhang seines Ganzen und seiner Umgebung heraus versteht, konkret gesagt: »Nur in der Menschenwelt ist die Leistung einer Maschine verständlich. Nur in der Regenwurmworld verstehen wir die Leistung des Regenwurms.«¹⁶ Ein seriöser Beobachter sieht die Umwelt des Systems mit und trennt das Gesehene vom bereits Gedachten ab, also zum Beispiel vom simplen Denken über Funktions- und Reaktionsleistungen der Organe – eine Erkenntnishaltung, die auch bei Husserl eine wichtige Rolle spielen wird. Wissenschaftliche Wahrnehmung ist von einem Perspektivwechsel geleitet, insofern der Forscher versuchen muß, sich in die Tierumwelten hineinzudenken, diese nicht als absolute sieht, sondern immer in Relationen und Relativitäten: Mit dem für 1900 zentralen Konzept des Beziehungssinns ist es aufgegeben, relative Welten zu erfassen.

Neben dieser Koexistenz der lebenden Systeme bleibt aber die Leitfrage, wie Erfahrung und allererst Wahrnehmung in der Sicht Uexkülls funktioniert – ein Problem, das er mit Kant stets weiterverfolgt hat, so noch in seinen *Biologischen Briefen an eine Dame* von 1919, seiner Frau gewidmet und auch von Rilke gelesen. Diese Briefe bilden geradezu die Summe dessen, was moderne, nachdarwinistische Biologie ausmacht und worauf sich der Konstruktivismus gründet. Daß Erregungen in Nervenreize umgewandelt werden, ist seit dem 18. Jahrhundert keine Neuigkeit mehr. Uexküll betont aber, daß die Sinnesorgane die Reize der Außenwelt zugänglich machen und aufschließen, also selbständige Mittler sind. Und bestimmte Nervengruppen sind es immer, die aus der Bandbreite der Reize etwas hervorheben und alles andere ausblenden: Sie leiten die Erregung auf ihre je eigene Weise den Zentralstellen (meist Ganglien) zu. Die Sinnesorgane vergleicht Uexküll mit Händen, von denen jede einzelne wiederum mit einer unterschiedlichen Anzahl von Fingern in das Spektrum der Außenwelt greift. Dort bringen sie unterschiedliche Impulse hervor: Die Ätherwelle, vom Auge als Licht wahrgenommen, kann als Wärme empfunden werden, wenn sie das Temperaturempfinden trifft. Eine Gestalt, die das Auge sieht, kann von der Haut ertastet werden. Eine Lichtwellenlänge kann das Auge in allen möglichen Mischungen wahrnehmen, eine niedrigere Wellenfrequenz wird

15 Vgl. den Brief an Clara Rilke vom 22.10.1907; KA 4, S. 631. Entsprechend heißt es über das Portrait von Cézannes Frau: »Es ist, als wüsste jede Stelle von allen. So sehr nimmt sie teil; so sehr geht auf ihr Anpassung und Ablehnung vor sich; so sehr sorgt jede in ihrer Weise für das Gleichgewicht und stellt es her: wie das ganze Bild schließlich die Wirklichkeit im Gleichgewicht hält« (Brief an Clara Rilke, 22.10.1907, KA 4, S. 630).

16 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 217.

vom Ohr gehört, Luftwellen können von der Haut gemeldet werden – all dies je nach spezifischer Sinnesenergie, aus deren Mischempfindungen dasjenige an Sinnesindrücken wird, was maximal aus dem Spektrum der Welt zu erfassen ist.

Um 1900 etabliert sich recht verspätet gegenüber der Physiologie ein Paradigmenwechsel in der Wahrnehmungstheorie, die Kantsche Skepsis dahingehend pointierend, daß die Wahrnehmung als Aktivum, nicht als Reaktivum begriffen wird. Für die Farbwahrnehmung stellt Uexküll fest, daß »die Entstehung der Mischfarben das Werk unserer Gemütsorganisation« sei.¹⁷ Die Reizquanten der Außenwelt werden durch die Rezeptoren in Erregung verwandelt. Das Subjekt beantwortet die Lichtwellen mit Farbwahrnehmungen, was ganz ähnlich bereits Helmholtz im Rahmen seiner ophthalmologischen Forschungen festgestellt hatte.¹⁸ Dabei nimmt es bunte, aber auch weiße, graue und schwarze Objekte wahr, obwohl es keine Wellen für schwarze und graue Farbe gibt. Das bedeutet nichts anderes, als daß die Wahrnehmung in einem dialogischen Verhältnis mit der Umwelt steht: Sie stellt Vermutungen an und liefert Projektionen: »Du sollst Blau sein«, sagen wir zum Gegenstand der Außenwelt, sobald die entsprechenden, von ihm ausgehenden Ätherwellen unser Auge erreicht, und die von diesem erzeugte Erregung unsere Nervenperson getroffen hat.«¹⁹ Wahrnehmung ist auch erfinderisch tätig, so etwa bei den Schwarz-Weiß-Abstufungen. Deswegen kann Uexküll resümieren:

»Die Vorbedingung für das Vorhandensein von Farben in der Außenwelt ist also allein das Gemüt des Subjekts. Ohne seine Gemütsorganisation gäbe es wohl physikalische Bewegungen und physiologische Nervenprozesse, aber keine Farben.«²⁰

Diese innere Organisation der Wahrnehmungsmengen betont Uexküll immer wieder. Zeit ist die eine Kategorie der Erfahrung, deren Inhalte sie voneinander trennt, um neue Zusammenhänge zu stiften und das gesamte Erfahrungsleben zu begründen. Sie schafft Abfolgen, bringt im Wortsinne Erfahrungen auf die Reihe, sie verknüpft Auseinanderliegendes zu einer, wie Uexküll kunstmäßig sagt, Melodie, die wiederum einen Rhythmus hat – und baut dadurch auch Kausalitäten, die es beim Einnehmen einer anderen Perspektive nicht gäbe. Neben der Zeit ist aber auch die Raumpfindung ein aktives Konstrukt und nicht einfach Reizabdruck. Aktivität beginnt schon im Auge selbst. Durch einen Reiz empfängt es Richtungszeichen: Ein Auf und ab, Hin und Her läßt den Augapfel sich bewegen und bringt dort Lokalzeichen hervor, die im Wahrnehmungsapparat zu Empfindungsorganisationen werden. Die Reize zwingen die Gemütsfaktoren zur Tätigkeit und zum aktiven Aufnehmen, das heißt auch Umwandeln der Sinnesreize nach eigenen Gesetzen. Dadurch prägt der Raumsinn Gestalten aus. So wird ein Gegenstand im Gedächtnis behalten, in-

17 Uexküll: *Biologische Briefe* (wie Anm. 4), S. 18.

18 In Helmholtz Zeichentheorie der Wahrnehmung, nach der die Empfindungsaggregate bloße Effekte der Außenweltobjekte auf unser Nervensystem sind, die aber nichts über die objektiven Beschaffenheiten selbst aussagen, sind Naturgegenstände lediglich erkennbar in ihren Sinneswirkungen, aus denen die Sinnesindrücke ein Zeichensystem produzieren (vgl. etwa Hermann von Helmholtz: *Vorträge und Reden*. Braunschweig 1896 (2 Bd.), Bd. 2, S. 228).

19 Uexküll: *Biologische Briefe* (wie Anm. 4), S. 123.

20 Uexküll: *Biologische Briefe* (wie Anm. 4), S. 21.

dem Schemata, Erfahrungsmuster ausgeprägt werden, die keineswegs ein Abdruck der Umwelt sind. Vielmehr arbeiten daran »einzelne, durch den Organisationsplan gegebene Werkzeuge des Gehirnes, die immer bereit liegen, um auf passende Reize der Außenwelt in Tätigkeit zu treten.«²¹ Schema und Rhythmus, Raum und Zeit bilden die Regeln, nach denen Ordnungszeichen für die Wahrnehmungsdaten gebaut werden.

Das Gedächtnis ist ein Organ zur Aufbewahrung von Regeln. Diese müssen aber auch angewandt werden, und zwar durch eine zusammenfassende Tätigkeit. Uexküll greift hier auf Kants Begriff der Apperzeption zurück und sieht ein »bildendes Gemütsorgan« am Werk, das mit Hilfe von Ordnungsempfindungen seitens des Körpers die Reize der Außenwelt und die dadurch erregten inneren Inhaltsempfindungen zu Einheiten formt.²² Erst die Fülle der derart geformten Tatsachen macht die Erfahrung aus. Sie schafft aber auch Regeln, die auf spätere Wahrnehmungen angewandt werden können durch erneute Verknüpfung. Der Sinnesapparat formt also das ihm zugehende Material und setzt die Zeichen der Wahrnehmung zusammen – insofern hat man Uexkülls Forschungen auch als »Biosemiotik« bezeichnet. Das erkenntnistheoretische Fazit fundiert Kants *Kritik der reinen Vernunft*: »Die Welt, wie sie uns erscheint in Raum und Zeit, ist an die in unserem Gemüt gegebenen Bedingungen für unsere Ordnungsempfindungen geknüpft. Wir müssen die Welt mit Orten, Richtungen und Momenten erfüllen.«²³

Eine erste motivische Parallele zu Rilke ließe sich in den zahlreichen Tiermotiven und Bio-Metaphern der *Neuen Gedichte* erkennen, die zweifellos auch einem zoologischen Interesse entspringen. In den Blick kommen sollen beim Verhältnis Rilkes zu Uexküll aber eher die erkenntnistheoretischen Aspekte, bei denen die gemeinsame Kant-Lektüre im Vordergrund steht (das Leseexemplar Rilkes ist erhalten). Und dort geht es wieder um Fragen der Erkenntniskritik, um Kategorien von Raum und Zeit, die Uexküll noch lange begleiten werden. Diese Debatten haben mit dazu beigetragen, daß die *Neuen Gedichte* auch ein Dichten über das Wahrnehmen und über die Tragkraft der Wörter sind.

Die Beschreibung des Sehens, die Uexküll gibt, steht einer zentralen Kunstauffassung um 1900 nahe. Kategorial für das neue Sehen ist nämlich der Aspekt, daß das Auge selbst Ausdrucksgestalten schafft. Und wenn das Auge schöpferisch tätig ist, dann haben gemalte und gedichtete Bilder nicht mehr die Aufgabe, Vorhandenes abzubilden, sondern wollen selbst Ausdruck sein. Konrad Fiedler hat das in seiner Ästhetik ausführlich beschrieben, Cézanne hat es gemalt, Rilke hat lyrische Ausdruckswelten dafür geschaffen und dies kunsttheoretisch am Cézanneschen Begriff der *Réalisation* weiterentwickelt als »Dingwerdung«, nämlich »durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit«.²⁴ Diese Wirklichkeit wird mit ihren eigensinnigen Gegenständen zur Geltung gebracht, realisiert, das heißt aber auch: verwandelt.

21 Uexküll: *Umwelt* (wie Anm. 5), S. 169.

22 Vgl. Uexküll: *Biologische Briefe* (wie Anm. 4), S. 51.

23 Uexküll: *Biologische Briefe* (wie Anm. 4), S. 54.

24 Brief an Clara Rilke, 9.10.1907 (KA 4, S. 608).

Wie verträgt sich dies mit der Poetik des »sachlichen Sagens«? Es geht zunächst um respektvolle Bestätigung, Anerkenntnis der Dinge – nicht aber als Bestätigung einer faktischen Objektivität, sondern als das Erfassen aus wechselnden Blickwinkeln im immer neuen, tastenden Abgleich; nicht in der souveränen Draufsicht, sondern die Dinge in ihren Relationen sehend. An den Darstellungsdingen gewinnen die *Neuen Gedichte* eine je eigene Struktur, jenes eigensinnige Vorhandensein von Wörtern, das Rilke in einem Brief an Uexküll 1909 beschrieben hat: »jedes Wort, jeder Wortzwischenraum in jenen Gedichten ist mit äußerster Notwendigkeit entstanden, unter dem Bewußtsein jener endgültigen Verantwortlichkeit, unter deren innerem Gericht meine Arbeit sich vollzieht.« Rilke verteidigt dabei sogar die Haltung seiner »harten Sachlichkeit und Ungefühlsmäßigkeit des Dargestellten« gegen alles Gefällige und gelangt dann zu einem Programmsatz, der ganz der Umweltbiologie Uexkülls entspricht:

»Die Kunst nicht für eine Auswahl aus der Welt zu halten, sondern für deren restlose Verwandlung ins Herrliche hinein. [...] Es kann im Schrecklichen nichts so Absagendes und Verneinendes geben, daß nicht die multiple Aktion künstlerischer Bewältigung es mit einem großen, positiven Überschuß zurückließe, als ein Dasein-Aussagendes, Sein-Wollendes: als einen Engel.«²⁵

Damit befestigt Rilke das ruhige Schauen an einem Gegenstand, zugleich seine, wie Uexküll sagen würde, Ordnungsempfindungen, mit denen er lyrisch seine Umwelt formt. Wirklichkeit ist dann ein symbolischer Raum, ein Übergangsraum, in den hinein die Dinge aus der Gefahr gerettet werden können – eben nicht ein schneller Griff aufs große Ganze, wie ihn der frühe Rilke tun wollte, sondern ein Zögern vor den Dingen, ein Durchspielen von Perspektiven, ein Arbeiten mit Äquivalenten, Sinnesreizen also, die parallel zur Dingwelt stehen. Es ist insofern problematisch, von Rilke als einem Dichter der »Seinsaussagen« zu sprechen – wie in diesem Sinne etwa Olzien behauptet hat, daß Rilke keine pure Artistik »neben der reinen Wirklichkeit des Seins« betreibe, er vielmehr durch die Oberfläche auf Wesenhaftes greife und substantielle Seinszusammenhänge darstelle.²⁶

Das Gedicht ist in dieser Sicht ein Einpassungsorgan, ein Mittler zwischen Dichter und Umwelt. Wie auch immer Amöben und Regenwürmer ihre Umwelt gestalten mögen – Menschen können dies durch Spielräume oder symbolische Denk- und Gestaltungsräume, wie Ernst Cassirer in seiner *Philosophie der symbolischen Formen*, in erkenntnistheoretischen Positionen Uexkülls Biosemiotik nahestehend, mit weiten Implikationen gezeigt hat. Wenn solche Ausdrucksgestalten eine Wechselwirkung mit der Umwelt ermöglichen, rückt der Vorgang der Wahrnehmung selbst in den Vordergrund. Das bedeutet poetische Arbeit auf zwei Ebenen und erfordert eine Ästhetik mit viel Ethos, die Rilke an Rodin und Cézanne gewinnt und die in die *Neuen Gedichte* abstrahlt. Plausibel ist im Blick auf die Wahrnehmungsaspekte auch die Überlegung, daß sich im Bezug auf Uexküll während der Abfassungszeit

25 Brief an J. J. von Uexküll, 19.8.1909 (*Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1933, S. 73 f.).

26 Otto H. Olzien: »Sprache und Ontologie bei R. M. Rilke«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 9, 1982, S. 33-46, hier S. 44; vgl. Wolfgang Leppmann: *Rilke. Leben und Werk*. Bern, München 1981, S. 43.

der *Neuen Gedichte* Rilkes Konzeption des Weltinnenraums vorbereitet hat.²⁷ Geschaffen wird damit eine Aktbewußtheit der Wahrnehmung, die nun mit der Phänomenologie Husserls in Beziehung gesetzt werden soll.

Husserls Grundlage ist zunächst die mathematische und psychologische Forschung, bevor er um 1900 mit seinen *Logischen Untersuchungen* eine phänomenologische Richtung einschlägt. Es zeigen sich hier Perspektiven, die in der Nähe zu Uexkülls Biologie sowie zu kunsttheoretischen Positionen um 1900 stehen und zeigen, daß man in unterschiedlichen Disziplinen in einer Art Problemgemeinschaft arbeitet.

Ein Bindeglied ist Kants kritisches Werk und die immer wieder aktivierte Perspektive, Vorgänge des Bewußtsein selbst zu untersuchen als Nachdenken über das Denken und Wahrnehmen, das bei Husserl aber auch ein Nachdenken über Empfindungen, Einbildung und das ganze Register der konstruktiven Wahrnehmungstätigkeiten des Menschen ist. Die skeptische Perspektive bildet eine Voraussetzung von Husserls Denken: Daß die Welt nur in Abschattungen und in Erscheinungsweise gegeben ist, die sich im Erlebnisstrom vollziehen, bleibt eine Grundposition. Da nur dieses Bewußtseinserlebnis uns unmittelbar zugänglich sei, wird es zur transzendentalphilosophischen Aufgabe, über die Bewußtseinsakte selbst zu reflektieren, was Teil des phänomenologischen Verfahrens wird: Wahrnehmungstätigkeiten aller Art, Erinnern, Phantasieren oder Denken werden in den *Logischen Untersuchungen* beschrieben. Als grundlegende Impulse sind auch hier Wendungen gegen das mechanistische Denken und die empirische Psychologie zu erkennen – die Husserl durch seine Beobachtung der subjektiven Wahrnehmungsakte als maßgeblicher Instanz ersetzt.

Innen und Außen faßt Husserl ganz wie Uexkülls Biologie nicht als getrennte Welten auf. Erkenntnis und Wahrnehmung sind immer schon auf ein Außen gerichtet und vollziehen sich intentional, nicht über ein einfach in sich stehendes Bewußtsein, sondern als Bewußtsein von etwas. Hier wird die Schule Franz Brentanos wirksam: In Zeichen bezieht sich das Bewußtsein auf die Welt und repräsentiert diese, jedoch nicht identitär, sondern in Form von Bewußtseinskorrelaten, die ein sinnvoll identifizierendes Meinen darstellen, und Impressionen, die durchaus noch etwas mit der Welt zu tun haben – also auch nicht arbiträr, wie es eine um 1900 kultivierte radikale Sprachskepsis vielleicht sehen mochte.

Sprache bezeichnet Husserl oft als »Ausdruck«. Gemeint ist damit das Sprachzeichen, das Sinn konstituiert – und indem der Redende spricht, vollzieht er einen sinnverleihenden Prozeß. Keinesfalls handelt es sich hier aber um ein naives Kommunikationsverständnis, wonach ein Sender eine Botschaft verfaßt und der Empfänger sie entziffert. Denn wenn Ausdrücke bedeutsame Zeichen sind, sind sie auch an eine deutende Umgebung gebunden, die mit sinnverleihenden Akten oder »Bedeutungsintentionen«²⁸ arbeitet. Wenn das Denken, indem es Wahrnehmungen reflektiert,

27 Vgl. Erich Unglaub: *Panther und Aschanti: Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht*. Frankfurt a. M. 2005.

28 Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen (Gesammelte Werke/Husserliana* [folgend abgekürzt mit: Hua]. Den Haag u. a. 1962 ff., Bd. XIX), S. 44.

Bedeutung verleiht, so gibt ein Bewußtsein nicht die Welt wie eine Wachsplatte mit Eindrücken wieder, sondern es bezieht sich auf sie und bringt sie durch den Ausdruck mit hervor.²⁹ Damit aber kann es durchaus nicht in Besitz eines Dinges an sich gelangen – die Dinge zeigen sich nur in mentalen Bedeutungen, in Bewußtseinskorrelaten. Aus einer konstruktiven Leistung entsteht diese Bedeutungswelt, mit der ein Bewußtsein auf die Welt reagiert, und diese sensuellen Daten bzw. Empfindungsinhalte sind nicht als harte Fakten gegeben, sondern treffen auf die menschliche Auffassung, die *Noesis*. Diese verleiht erst Sinn und tut also etwas hinzu. Es sind eben die repräsentierenden Empfindungen (Empfindungskomplexion) und der Auffassungssinn (Apperzeption), die als konstruktive Elemente tätig sind – das Bewußtseins erleben konstituiert zwar nicht das Sein selbst, aber seine Bedeutung und Geltung. Auch darin zeigen sich deutliche Parallelen zwischen Uexküll und Husserl: Das Bewußtseins erleben ist bildsam. Es gibt nicht das Ding wieder, aber bezieht sich darauf mit einem intentionalen Korrelat – das *Noema* oder der noematische Sinn, wie Husserl später sagen wird, das Baumwahrgenommene des Baums. Wahrnehmung vollzieht sich dynamisch, in Phasen, sie leistet auch Antizipationen, die Wahrnehmungsreihen bilden, vor- und rückverweisen, um schließlich einen Zusammenhang zu formen. In einer fortwährenden synthetischen Tätigkeit also wird die Erfahrungswelt gebaut. Allgemein heißt das auch: Die Welt geht der Wahrnehmung nicht abgeschlossen voran, sondern konstituiert sich in diesen Wahrnehmungsreihen, in denen das Bewußtsein extrapoliert, etwas vermutet, revidiert und neu zusammenfügt. In diesem Wahrnehmungszusammenhang von (Ur)Impression, Retentionskette und Protention hat Husserl – wiederum nahe an Uexküll – die Wahrnehmung von Zeit als inneres Erleben untersucht. Im Selbstbezug nämlich kann sich die fortschreitende Wahrnehmung auf ein und dasselbe Ereignis in immer neuen Aspekten beziehen. Den Zeitcharakter eines jeden Bewußtseins bezeichnet Husserl mit dem Begriff des Bewußtseinsstroms (der bekanntlich narratologisch Karriere gemacht hat). In dessen unterschiedlichen Empfindungsphasen behauptet sich das Ich als identisch, indem es aus flüchtigen Ansichten Dauererkenntnis formt.

Weder aber im Wahrnehmungsprozeß noch in der Ich-Bildung ist ein endgültiges Produkt anzunehmen. Darin zeigt sich noch der Einfluß der prozeßorientierten romantischen Hermeneutik, die ebenfalls sich nie am Ende des Erkennens wissen, sondern die Deutung stets fortsetzen kann. Und noch in der Gegenwart der Sozialpsychologie werden in den unterschiedlichen Bezugsweisen des Ich auf sich selbst und seine Erlebensmomente auch Möglichkeiten eines polyvalenten, stets in der Fortbildung befindlichen Subjekts gesehen, dessen personale Identität wandelbar ist.³⁰

29 Der Kunsttheoretiker Konrad Fiedler hat um 1900 den Produktionscharakter von Wirklichkeit, den Rückbezug der künstlerischen Mittel auf sich selbst und ihren permanenten Vor-Gang behandelt, will dabei ebenfalls das Auge von allen Vorabbegrenzungen befreien und mit einem hervorbringenden Blick in der »Ausdrucksbewegung« von Kunst Wirklichkeit allererst stiften (*Schriften zur Kunst*. 2 Bände. Hrsg. von Gottfried Boehm. München 1971, Bd. I, S. 192 f.).

30 *Transitorische Identität. Der Prozeßcharakter des modernen Selbst*. Hrsg. von Jürgen Straub. Frankfurt a. M. 2002.

Eine Erfahrung bleibt dann nicht immer dieselbe, sondern kann sich durch neuen Bezug wandeln und für das eigene System anders brauchbar, also entwicklungsfähig gemacht werden.

Weisen schon die Konzeptionen der Wahrnehmungsprozesse gedankliche Nähen zu Uexküll auf, werden auch in der genaueren Prozeßbetrachtung Parallelen deutlich. Husserl wendet sich ebenfalls gegen die Voreinstellungen des positivistischen und zergliedernden Denkens: Es sei notwendig, Vorurteile, Vormeinungen, Voreinstellungen und also naives, unmittelbares Wissen abzustreifen oder die Etiketten von ihm zu lösen – ein Bestreben, das er mit dem großen Projekt des »neuen Sehens« teilt. Das Wiederholen von solchen Wissensstrukturen, die entweder naiv alltägliche Ansichten wiederholen oder auf höherer Ebene eingewohnte wissenschaftliche Denkmuster replizieren, soll aufhören – Vermeinungen nennt Husserl dies auch, naive natürliche Einstellungen als das unhinterfragte Fürwahrhalten des schon Gewußten. Der Versuch Husserls geht aber darauf, Voraussetzungslosigkeit zu erlangen, also vor die Denkmuster zu greifen und »zu den Sachen selbst« zu kommen – was nicht mit Objektivität zu verwechseln ist, sondern mit einer Abneigung gegen ablenkende und vorab wissende Sprachschablonen.³¹ Mit diesem Hinweis ist auch dem empiristischen Mißverständnis zu begegnen, das Rilkes Konzept des »sachlichen Sagens« erzeugt hat: Die ›Sachen‹ sind in erster Näherung alle Phänomene, also Erscheinungsqualitäten, die in sich und ihrer Umwelt angeschaut und nicht von oben herab durch ein Vorurteil beengt werden sollen. Entsprechend ist auch die Farb- und Wortbehandlung in Rilkes *Neuen Gedichten* einzuschätzen, wenn das Darstellungsmedium selbst zur Sache wird und im »Ding der Farbe« dasjenige gesucht wird, was im »Ding der Sprache« realisiert werden soll.³² ›Zu den Sachen‹ wird dann lesbar als unvoreingenommenes Anschauen und Erschreiben von Sachverhalten, wie sie uns erscheinen – und wie sie in der poetischen Formfindung ›realisiert‹ werden.

Dafür entwickelt Husserl eine Methode, nämlich die der transzendental-phänomenologischen Reduktion. In der Wissenschaft gehört dazu die Bereitschaft, alle Selbstverständlichkeiten des Denkens aufzugeben, sie auf den Prüfstand zu bringen und dem denkenden Ich (ego cogito) das volle Recht zu geben. Das vorgängige Wissen auszuschalten ist der wichtigste Aspekt der phänomenologischen Reduktion, des Abschneidens und Ausschaltens (Epoché) aller Vormeinungen. Der Versuch, das Alltagswissen außer Kraft zu setzen, bedeutet historische Einklammerung. Die eidetische Reduktion zielt dann darauf, zwischen einer Tatsache, dem Faktum, und dessen Wesen (eidos) zu unterscheiden.

Dieses Anschauen der inneren Wahrnehmung sucht Husserl dann fortlaufend zu systematisieren und spricht dann eher von ideierender Wesensanschauung. Diese »radikal anfangende deskriptive Bewußtseinslehre« stellt Husserl allem Vorabwissen gegenüber.³³ Wie aber soll sie vollzogen werden? Als wichtigsten Weg benennt Husserl die eidetische Variation, die er in den *Logischen Untersuchungen* anbahnt

31 Vgl. Verena Mayer: *Edmund Husserl*. München 2009.

32 So bereits Katharina Kippenberg: *Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag*. Leipzig 1935, S. 184.

33 Edmund Husserl: *Cartesianische Meditationen* (Hua I), S. 77.

und später in seiner *Phänomenologischen Psychologie* (1925) fortführt. Das bedeutet die Möglichkeit, einem Ding mögliche Perspektiven des Erscheinens hinzuzufügen, es nach allen möglichen Seiten hin durchzuspielen, also sein Anderssein zu denken. Als ein Beispiel sei das Blau benannt, das man an einem Gegenstand sehen und sich dann in verschiedenen Anschauungsreihen vorstellen kann: Die Wahrnehmung durchläuft eine Reihe blauer Wahrnehmungs- und Phantasiegegenstände, variiert sie, und durch Vergleiche erhält man dann einen gemeinsamen Nenner, der den Idealtyp des Blaus ergibt. Anders gesagt: Man nimmt Blautöne wahr bzw. setzt intuitiv, in einem fundierenden Anschauungsakt, einen Ausgangspunkt vom Beispielblau, erzeugt dann Varianten, die man übereinander legt und zur Deckungssynthese bringen kann. Das Invariante schließlich ist die Schnittmenge als Idealtypus, mit dem das allgemeine Blau anschaulich wird.

Solche Aspekte des Blau durchdenkt Rilke in der *Blauen Hortensie* (1906), um Abschattierungen, Reflexbildungen und relationelle Verhältnisse von Farbeindrücken zu formulieren, die immer wieder die Frage nach dem ›Wie‹, dem Prozeß- oder Aktverlauf der Wahrnehmung und dessen sprachlicher Gestaltung aufkommen lassen. Das Verfahren läßt sich weithin in den *Neuen Gedichten*, aber auch im *Malte* erkennen: Ein Gegenstand wird in seinen Anschauungsqualitäten gegeben, in weiterführende Vergleichsstufen gebracht und in theoretisch unendlich vielen Varianten erprobt. Das erste Quartett des Gedichts beginnt mit dem Farbenspiel und ermöglicht die weiteren Variationen:

So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
Sind diese Blätter, trocken, stumpf und rauh,
hinter den Blütendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.
(KA I, 481)

Ganz ähnlich lautet eine ältere Analyse von McGlashan, deren Hauptaspekt die Bewegung ist: Die *Neuen Gedichte* sind von Balanceakten, vom Ausponderieren der Wortspannungen geprägt;³⁴ ständige Revisionen von Sinnkomplexen kennzeichnen ein Deutungsgeschehen, das zunächst ein immanentes Kräftespiel bleibt und den direkten gedanklichen Durchgriff auf das Ding erschwert.

Husserl geht es nun weniger um das Eidetische der Farbe oder das Wesenhafte des angeschauten Gegenstandes, sondern um die Frage, wie Wahrnehmung verfährt. Eine Tendenz hierzu zeichnet sich auch in der *Phänomenologischen Psychologie* ab, wenn die Prozesse der Wahrnehmung theoretisch unbegrenzt fortführbar sind:

»Die Grundleistung, von der alles weitere abhängt, ist die Gestaltung irgendeiner erfahrenen oder phantasierten Gegenständlichkeit zu einer Variante; ihre Gestaltung in die Form eines beliebigen Exempels und zugleich des leitenden ›Vorbil-

³⁴ L. McGlashan: »Rilke's Neue Gedichte«. In: *German Life and Letters* XII, 1958/59, S. 81-101; zur rhetorischen Deutung vgl. Paul de Man: *Allegorien des Lesens* (1979). Aus dem Amerikanischen von W. Hamacher u. P. Krumme. Frankfurt a. M. 1988.

des< eben des Ausgangsgliedes für eine offen endlose Mannigfaltigkeit von Varianten, kurzweg eine Variation.«³⁵

Diese Ideation bedeutet die Variation eines Phänomens durch Phantasie. Ihr Abschluß kann ins Unendliche gehen. Bemerkenswert ist hier die Nähe zu Konzeptionen des freien, künstlerischen Spiels: »In einem freien Tun wird eine Gleichgültigkeit gegen die Wirklichkeit ins Spiel gesetzt, und dadurch das als Wirklichkeit Dastehende gewissermaßen in das Reich freier Phantasie versetzt.«³⁶ Ein Bild der Stille umgibt diesen Zusammenschluß von Ideenschau und Erfahrung, die eben nicht sofort bezeichnet werden kann und gerade den Diskursen vorausliegen oder ihnen entkommen soll: »Der Anfang ist die reine und sozusagen noch stumme Erfahrung, die nun erst zur reinen Aussprache ihres eigenen Sinnes zu bringen ist.«³⁷ Vor aller Prädikation, vor allen geformten Begriffen würde eine solche primordiale Erfahrung Platz greifen. Diese Option wird nun auch (und zuerst) von der zeitgenössischen Malerei betont, und John Ruskin hat sie programmatisch formuliert:

»Die ganze technische Kraft der Malerei hängt ab davon, was man die ›Unschuld des Auges‹ nennen könnte, also einer Art kindlicher Wahrnehmung der Farbflächen nur für sich, ohne Bewußtsein ihrer gegenständlichen Bedeutung – wie ein Blinder nun sehen würde, der gerade mit dem Augenlicht beschenkt worden wäre.«³⁸

Der in den letzten Jahren wieder viel debattierte Begriff der Evidenz hat hier seinen Platz: Evidenz als das unmittelbare Einleuchten, das zweifelsfrei die Anschauung eines Allgemeinen im Speziellen aufscheinen lässt und damit aus einem kleineren Zusammenhang einen größeren ermöglicht.³⁹ Wenn andernorts aber der Begriff etwas von Epiphanie, also etwas Erleuchtungshaftes hat, darf man auch dies bei Husserl nicht zu emphatisch fassen. Gemeint ist, wenn eine Erkenntnis im intentionalen Akt der Anschauung, also durch einen Bewußtseinsakt bestätigt wird. So kann Husserl formulieren: »aus der Anschauung Evidenz schöpfendes Denken ist das Ziel, ist wahres Erkennen«.⁴⁰

Eine Schwierigkeit mag sich daraus ergeben, daß die Wesensschau wohl nur für Begriffe taugt, die anschauungsgesättigt sind und also in andere Ansichten überführt werden können. Dennoch schafft die eidetische Variation als ein Andersdenken der vorhandenen Dinge jenen Proberaum, in dem ein Subjekt gefahrlos seine Umwelt aushandeln kann. Ähnlich wie bei Uexküll wird man auch hier keinen Anpassungsprozeß sehen, sondern eher ein Spielenlassen von Erfahrung, einen Spannungsaufbau zwischen Eigenem und Fremdem. Diesen Zwischenraum auszuloten ist

35 Edmund Husserl: *Phänomenologische Psychologie* (Hua IX), S. 76.

36 Edmund Husserl: *Phänomenologische Psychologie* (Hua IX), S. 86.

37 Edmund Husserl: *Cartesianische Meditationen* (Hua I), S. 77.

38 »The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of the eye; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify – as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.« (zit. bei Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München 1987, S. 24).

39 Pfothenhauer, Riedel, Schneider: *Poetik der Evidenz* (wie Anm. 3).

40 Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen* (Hua XIX/1), S. 173.

gemeinsames Ziel einiger Philosophen, Künstler und Autoren, aber auch Naturwissenschaftler um 1900 gewesen. Musils Törleß, sein »Mann ohne Eigenschaften« und Maltes stets variierte Sicht auf die Dinge stehen auf philosophischen Tragflächen. Wittgenstein hat es bündig formuliert: »Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. Es gibt keine Ordnung der Dinge a priori.«⁴¹

Das Anschauen der Dinge, die Ideation erlangt schließlich für Husserl eine existenziale Ebene: Das Sehen wird nicht nur zur Wissenschafts-, sondern zur Daseinsform. Im Begriff der Erfahrung schießen sich auch lebenspraktische oder doch wenigstens allgemein ethische Überzeugungen zusammen. Denken und Materie, so hält Husserl Descartes entgegen, sind nicht als zwei getrennte Substanzen zu behandeln, sondern im Zusammenhang zu sehen. Hierin spielt auch die körperliche oder genauer: leibliche Dimension der Erfahrung. Gemeint ist damit eine geistig durchsetzte Körperlichkeit, eine Wahrnehmung des Körpers, der nicht außerhalb des Geistes steht, sondern mit ihm Verbindungen unterhält und also anschauliche Körperwelt ist. Das gleichzeitige Sichbewegen des Körpers und die Wahrnehmung dieser Bewegung hat Husserl als Kinästhesie bezeichnet: Der Körper ist dann Organ von Wahrnehmung oder Empfindung, ermöglicht die Orientierung im Raum und bildet das räumliche Denken aus. Fühlende und wertende Akte sind nicht gegeneinander zu setzen, sondern Vernunft und Sinnlichkeit stehen in engen Beziehungen.

Im Verfahren der transzendentalen Reduktion sieht Husserl sogar »eine Art Änderung der ganzen Lebensform«⁴² am Werk. Denn sie rechnet und kalkuliert nicht, operiert nicht mit gängigen Schemata, sondern gibt der Erfahrung Raum, oszilliert zwischen Aktivität und Passivität, Subjekt und Objekt, die sich eben nicht mehr in strikter Ordnung gegenüber stehen. Als ein solches Existenzial ist wohl die berühmte Zeile aus dem *Archaischen Torso Apollos* zu verstehen. Dort wird das angesprochene Du des Gedichtes von dem Kunstwerk, dem Torso, angeschaut: »denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt Dein Leben ändern.« (KA I, 513) Darin zeigt sich der Appellcharakter des angeschauten Dinges, das hier nicht vom Schauenden mit Begriffen belegt wird, sondern im Gesehenwerden sich offenbart, weil es von allen Voreinstellungen befreit gesehen, also ideiert wird – eine Passage, die als Beleg dafür dienen mag, daß Intersubjektivität durch Lyrik entworfen werden kann. Gegen die simple cartesianische Einteilung der Welt in eine erkennende Substanz und eine ausgedehnte Substanz, ein Drinnen und ein Draußen, ein beherrschendes Ich und ein erkanntes Gegenüber arbeitet Husserl an dieser intersubjektiven Verfassung des Menschen, der *in* der Welt ist.

Das Projekt des »neuen Sehens« hat auch das Verhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit zum Thema, wozu Rilke mit seinen Cézanne-Lektüren, aber auch mit den *Neuen Gedichten* beiträgt und für die der gängige Begriff des *l'art pour l'art* unzureichend, das Etikett des Symbolismus zu harmlos wäre. Denn es geht um ein lebenshaltiges Projekt, das mit der Kunst als einem intermediären Raum in die Welt

41 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus* (Werkausgabe in 8 Bänden. Hrsg. von G. E. M. Anscombe u. a. Frankfurt a. M. 1988, Bd. 1 [Abschnitt 5.634]).

42 Edmund Husserl: *Phänomenologische Psychologie* (Hua IX), S. 276.

hineinreicht. Husserls Begriff der Lebenswelt läßt sich hier anführen, insofern er damit die vorthoretische und vorwissenschaftliche Welt vor aller Begrifflichkeit meint – ein Ausgangspunkt aller Anschauung, der auf die soziale Welt hin erweitert wird. Denn auch diese steht nicht als objekthaftes Gegenüber da, vielmehr geht in ihren Horizont das Subjektverständnis mit ein. Und darüber ergibt sich eine Nähe zu Uexküll, der den wechselseitigen Zusammenhang von Lebewesen und Umwelt biologisch gezeigt hat. In dieser Sicht ist der Mensch eben kein Reiz-Reaktionswesen, das auf gegebene Wahrnehmungsdaten immer gleich reagiert. Vielmehr bewirken seine Einstellungen und Verarbeitungsweisen der Eindrücke zu Sinnkomplexen ein Handeln, mit dem er sich auf die Welt bezieht. Faßt man diesen schwierigen Begriff der ›Welt‹ als intersubjektiven und zeichenhaften Bezirk der Verständigung, so ist es genau dieser Symbolbereich, an dem die *Neuen Gedichte* arbeiten:

– Sie beinhalten, trotz aller hartnäckigen Zuordnungen, ein Existenzial, insofern damit indirekt über die Wahrnehmung auf eine praktische Lebensebene gegangen wird.

– Transzendentalpoesie: Wenn Uexküll über Wahrnehmung forscht und Husserl stets die Aktbewußtheit der Wahrnehmung betont hat, die jede Wahrnehmung begleiten kann, so ist auch in den *Neuen Gedichten* als eine künstlerische Absicht zu erkennen, daß über die Wahrnehmung nachgedacht wird: »Wie hab ich das gefühlt, was Abschied heißt« (KA 1, 479) ist demnach auf dem »Wie« zu betonen, nicht auf »Abschied«. Auch die Zeile »Wie fühlt man eines Lebens Kürze« (KA 4, 481) aus der *Blauen Hortensie* fragt nach dem Prozeß.⁴³

– Selbstreflexivität von Dichtung: Das Ausdrucksmittel der Lyrik wird selbst auf die Ausdrucksmöglichkeiten befragt. Wie kommt unsere Wahrnehmung der Wörter zustande, wie bilden sich aus ihnen Sinnkomplexe? Diesen Prozeß immer wieder abzuklopfen und ansichtig zu machen ist eine Perspektive der *Neuen Gedichte*, die auch Sprachleistungen ausloten. Die Ästhetik des Immer-Arbeitens, die Rilke an Rodin und Cézanne lernt, geht ebenso in diese Richtung und von seiner früheren Inspirationsästhetik weg.

– Sachliches Sagen ist der eidetischen Reduktion Husserls verwandt, aber auch auf die Sprachzeichen, Buchstaben, Laute und Wörter bezogen. Davon zeugt noch das Gedicht über den *Panther* (KA 4, 469), der sich den ›Staben‹, also auch: Buchstaben gegenüber sieht. ›Sachlich‹ bedeutet mithin, von der direkten Intention abzuweichen und die Gedichtdinge als Sprachwesen sich aussagen zu lassen. Die Wörter bilden einschließlich der Wortzwischenräume einen systemischen Zusammenhang.

– Neues Sehen: Das Geläufige und Bekannte wird in allen möglichen neuen Varianten gesehen, wird zerlegt und anders zusammengesetzt; der Blick auf das Detail sprengt den Zusammenhang, rohe Sehdaten werden neu kombiniert. Darin wird ein Trick der Ästhetik offenkundig: Die *Neuen Gedichte* machen als Sprachspiele ihre Umweltbedingungen bewußt, sie legen sie offen, um sie verhandelbar zu machen.

– Antimimesis: Plane Abbildung (die dem naiven Realismus sowie dem Empirismus zuspätspielen würde) ist weder für Rilke noch für avancierte Bildkünstler um 1900

43 Vgl. Eckel: »Rilkes Begriff der Welt« (wie Anm. 3), S. 19, der auf die bis Schlegel reichende Tradition der Transzendentalpoesie verweist.

akzeptabel. Damit wird der Schritt aus einer nichtgewollten, weil als willkürlich erfahrenen Ordnung in eine virtuelle Welt, in einen Möglichkeitsraum der ästhetischen Konstruktion getan. Wahrnehmung und die Bildräume der Dichtung stehen in Unschärferelation zur Welt, aber gerade darin liegt die Chance, sie künstlerisch mit zu formulieren.

– Leben ist nicht Wissens- und Datenbesitz, sondern lebendige Teilhabe an den Phänomenen durch den symbolischen Vermittlungsraum der Sprache. Geradezu ethisch wichtig sind die Bild- und Sprachräume der *Neuen Gedichte*, weil es dabei um die Möglichkeit von Verständigung überhaupt geht: Unsere Versionen der Welt stehen im Vergleich, im dauernden Gespräch, die entworfenen Bilder sind stets neu überprüfen.

Es mag Skepsis angezeigt sein, ob es denn gelingen kann, sich aus den eigenen Denk- und Wahrnehmungsvoraussetzungen zu befreien⁴⁴ – die Proberäume der Kunst, die Zeichen der Gedichte könnten bei aller Fragilität doch jedem sonst eher abstrakt beschworenen Kommunikationsideal ein haltbares Fundament geben.

⁴⁴ Diskursanalytiker haben sich schwer getan mit der Phänomenologie; Foucault hätte den Einwand geführt, daß die Diskurse eine allen Sinnen vorgängige Sinnschicht darstellen. Und im linguistischen Zusammenhang hat schon Jacques Derrida, der Husserl-Kenner, darauf verwiesen, daß es immer Zeichen für die Erkenntnis braucht, die zumindest eine unhintergehbare sprachliche Voraussetzung des Denkens bilden.