

BERÜHREN DENKEN

LiteraturForschung Bd. 40
Herausgegeben vom Leibniz-Zentrum für
Literatur- und Kulturforschung

Andrea Erwig/Johannes Ungelenk (Hg.)

Berühren Denken

Mit Beiträgen von

Emmanuel Alloa, Siarhei Biareishyk, Andrea Erwig,
Sandra Fluhrer, Karin Harrasser, Anatol Heller, Vera Kaulbarsch,
Alma Magdalene Knispel, Hanna Sohns, Sula Textor,
Johannes Ungelenk, Alexander Waszynski und Nicola Zambon

Kulturverlag Kadmos Berlin

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 387749687.

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2021, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: readymade, Berlin.

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-497-4

»Sprache der Hände«. Plastisches Sprechen in Rilkes Rodin-Aufsatz

SULA TEXTOR

I. Rodin berühren

»Mit nichts kann man ein Kunst-Werk so wenig berühren als mit kritischen Worten«, schreibt Rainer Maria Rilke am 17. Februar 1903 aus Paris an Franz Xaver Kappus.¹ Dieser hatte Rilke zuvor einige Gedichte geschickt und sich von dem acht Jahre älteren Dichter Kritik und Bestätigung für seine Arbeit erhofft – und erhält nun diesen Satz zur Antwort, zusammen mit der Entschuldigung, dass Rilke daher nicht auf »die Art [seiner] Verse« eingehen könne, und den Versen selbst, die Rilke ihm postwendend zurücksendet. Diese Reaktion dürfte den jungen Dichter einigermaßen überrascht haben, weniger vielleicht, weil Rilkes Aussage eine sehr viel grundlegendere Ebene öffnet, wenn er sich auf das »Kunst-Werk« allgemein, also gattungsübergreifend nicht nur auf Dichtung, sondern auch auf Werke der Bildenden Kunst bezieht, sondern weil Rilke hier von »berühren« spricht, als stünde völlig außer Frage, dass ein berührender Kontakt der einzig mögliche oder der einzig wünschenswerte Umgang mit Kunstwerken ist.

Dieser Briefwechsel fällt in die Zeit von Rilkes Begegnung und intensiver Beschäftigung mit Auguste Rodin. Seit Anfang September 1902 hält er sich in Paris auf, um eine Monographie über den Bildhauer zu verfassen. Er geht in dieser Zeit regelmäßig im Atelier Rodins, den er so sehr bewundert, ein und aus, sieht ihm bei der Arbeit zu, geht zwischen seinen Werken und Entwürfen umher.² In zahlreichen Briefen aus dieser Zeit äußert sich Rilke enthusiastisch zu seinen dort gesammelten Eindrücken und zeigt sich durch diese zu einem neuen Nachdenken über

1 Rainer Maria Rilke: *Briefe an einen jungen Dichter* (1903), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u. a., Bd. 4: *Schriften*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 514–548, hier S. 514.

2 Vgl. zur Chronologie der Begegnung Rilkes mit Rodin: Rätus Luck: »Rilke und Rodin: Bindung und Emanzipation. Vorwort«, in: Rainer Maria Rilke/Auguste Rodin: *Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin*, hg. von Rätus Luck, Frankfurt a.M. 2001, S. 9–21.

seine eigene Kunst angeregt, so z.B. in einem vielzitierten Brief an Lou Andreas-Salomé vom 10. August 1903:

Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge – Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen. Irgendwie muß auch ich das kleinste Grundelement, die Zellen meiner Kunst entdecken, das greifbare unstoffliche Darstellungsmittel für alles.³

Ganz explizit vergleicht Rilke hier sein Dichten mit dem plastischen Arbeiten Rodins, dessen Arbeit mit den Händen,⁴ und erklärt diese zum Vorbild für seine eigene formende Arbeit an der Sprache. Er greift, so Rätus Luck in seinem Vorwort zu Rilkes Briefwechsel aus der Rodin-Zeit, auf »das Berufsvokabular und die Bildsprache von Rodins ›métier‹« zurück, um »sich und anderen anschaulich zu machen, was er auf seinem eigenen Arbeitsgebiete erreichen wollte, also sein eigenes poetologisches Programm.«⁵ Die Begegnung Rilkes mit Rodin gilt daher als Schwellenmoment im Werk des Dichters, der die ›mittlere Werkphase‹ einleite. Diese sei gekennzeichnet durch Rilkes »Poetik des Dinggedichts«, die er »aus dem Vorbild der Plastik Rodins« entwickle und in der wiederum der Begriff des ›Kunst-Dings‹, den Rilke auch in der Auseinandersetzung mit Rodin entwirft (und von dem die Schreibweise »Kunst-Werk« im Brief an Kappus herrührt), eine große Rolle spielt.⁶ Auch dem Begriff der ›Fläche‹, wie er in der Beschäftigung mit Rodin entsteht, wird, ohne dass Rilke ihn explizit auf seine Dichtung beziehen würde, von einigen Autor*innen eine produktive Wirkung für sein Schreiben zugesprochen.⁷

Die Monographie über Rodin schließt Rilke nach kurzer, intensiver Arbeit bereits im Dezember 1902 ab. Auch hier ist aber die Kontaktaufnahme des Textes mit dem, was dem Titel nach sein Gegenstand sein

3 Rainer Maria Rilke: *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, hg. von Ruth Sieber-Rilke/Carl Sieber, Leipzig 1929, S. 119.

4 Zu Rilkes Suche nach einer »handwerklichen Grundlage für die eigene künstlerische Arbeit« nach dem Vorbild des »bildhauerische[n] Handwerk[s]« Rodins vgl. z.B. Antje Büssgen: »Bildende Kunst«, in: Manfred Engel/Dorothea Lauterbach (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2004, S. 130–150, hier S. 133f. Dem scheinbar eindeutigen, selbsterklärenden Begriff der ›Handwerklichkeit‹, die Rilke bei Rodin entdeckte und sich zum Vorbild für seine Kunst nehme, sei hier die Formulierung ›Arbeit mit den Händen‹ entgegengesetzt. Dass die Bedeutung dieses ›mit‹ in Rilkes Vorstellung einer künstlerischen ›Handarbeit‹ keine ganz eindeutige ist, wird aus dem Folgenden ersichtlich werden.

5 Luck: »Rilke und Rodin« (Anm. 2), S. 11.

6 Michael Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902–1910*, Freiburg i. Br. 1999, S. 29f.

7 Vgl. beispielsweise Manfred Koch: »Schriften zu Kunst und Literatur«, in: Manfred Engel/Dorothea Lauterbach (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2004, S. 480–497, hier S. 494f.; Jana Schuster: »Umkehr der Räume«. *Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung*, Freiburg i. Br. 2011, S. 19.

muss, also dem Bildhauer Rodin und seinem Werk, zugleich scheinbar die Absage an die Möglichkeit eines sprachlichen Kontakts mit diesem. Gleich im ersten Wort wiederholt der Text den Titel und den Namen: »Rodin« – jedoch nur, um zu betonen, dass dies eben nur ein Name sei, dass er als solcher nichts aussage, dass (namentliches) Benennen keinen Zugriff gewähre, sondern dass lediglich »Mißverständnisse« »sich um einen [...] Namen sammeln«. ⁸ Das Werk selbst sei namenlos, mit den Namen, die ihm gegeben werden, habe es nichts gemein und noch dazu sei das Leben Rodins »eines von denen, die sich nicht erzählen lassen« (405). Mit dieser Absage an ein benennendes Sprechen über Rodin und sein Werk ist die Frage nach der Möglichkeit einer sprachlichen Annäherung aber zugleich auch zum Thema des Textes gemacht. Dem Auftakt der Studie ist also, genau wie dem Brief an Kappus, das Desiderat einer sprachlichen Annäherung an oder Berührung des Gegenstandes eingeschrieben. Der Text muss sich dementsprechend anders zu seinem Gegenstand verhalten als eine kritische Bewertung oder eine beschreibende Darstellung, die ihn mit sprachlichen Mitteln zu repräsentiert sucht.

Im Folgenden soll der Rodin-Aufsatz daher als die Suche nach einer ›berührenden‹ Sprache gelesen werden, die zugleich eine von der Begegnung mit der Arbeit Rodins ›berührte‹ ist. Der Text wird dabei weniger als eine poetologische Aushandlung gelesen, die sich Rodins Skulpturen als Beobachtungsgegenstand, gewissermaßen als Referenzwert zum eigenen Medium bedient, sondern als ein Text, der eine bestimmte Konzeption dieser Skulpturen entwirft, eine eigene Version davon hervorbringt, der der Wunsch nach der Möglichkeit einer Berührung, nach Berührungspunkten zwischen der Dichtung und der Bildhauerei bereits eingeschrieben ist. Ausgangspunkt dieser Relektüre bildet Rilkes Verständnis der Fläche als dem Grundelement der Rodin'schen Skulpturen. Dieser Fläche, so die These, nähert sich der Text in einem schreibenden Nachvollzug von Rodins Arbeit mit den Händen an – und führt dabei in seiner Form eine ihr ähnliche Bewegung durch.

⁸ Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin. Erster Teil* (1902), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u.a., Bd. 4: *Schriften*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 401–449, hier S. 405. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

II. Die Skulptur als Fläche

Rilke schreibt an Lou Andreas-Salomé, »auch« er müsse das »Grundelement« seiner Kunst finden,⁹ weil er überzeugt sei, Rodin habe das »Grundelement seiner Kunst« längst gefunden: »Das war die Fläche, diese verschieden große, verschieden betonte, genau bestimmte Fläche, aus der alles gemacht werden musste.« (411, Hvh. S.T.) Rilkes Konzeption dieser Fläche bestimmt ganz maßgeblich die mediale Verfasstheit der Skulpturen, wie er sie versteht, denn diese Fläche ist nicht der stabile äußere Rand eines statischen Körpers; nicht von außen einseitig definierte visuelle Oberfläche eines sich in die Tiefe erstreckenden Dings; sie ist nicht bloß Teil der Skulptur, sondern das, woraus »alles gemacht werden musste.« (ebd.) Die Skulptur *ist* also Fläche und diese Fläche ist prozessual verfasst, sich beständig konstituierend aus der Quasi-Berührung von Material und Licht und daher immer in sich bewegt:

Sie bestand aus unendlich vielen Begegnungen des Lichtes mit dem Dinge, und es zeigte sich, daß jede dieser Begegnungen anders war und jede merkwürdig. An dieser Stelle schienen sie einander aufzunehmen, an jener sich zögernd zu begrüßen, an einer dritten fremd an einander vorbeizugehen; und es gab Stellen ohne Ende und keine, auf der nicht etwas geschah. Es gab keine Leere. (411)

Sicher lässt sich diese Passage auch als eine metaphorisierende Beschreibung des visuellen Eindrucks lesen, den die rauen, fast schon reliefartigen, dynamisch gestalteten Oberflächen der Skulpturen Rodins im reflektierenden Spiel einfallender Lichtstrahlen machen. Man würde dann vom »Spiel des Lichts auf der Oberfläche der Plastik« sprechen¹⁰ und diese Plastik, die man dabei annimmt, wäre eine dem Text Rilkes äußerliche.

⁹ Rilke: *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906* (Anm. 3), S. 119, Hvh. S.T.

¹⁰ Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6), S. 30, Hvh. S.T. Michael Kahl spricht zudem konsequent von der »Oberfläche« der Skulpturen (vgl. z.B. ebd., S. 30, 61); nur da, wo er Rilkes Erläuterungen zu seinem Verständnis der Fläche wiedergibt, heißt es »Fläche«, der Begriff steht dann aber immer in einfachen Anführungszeichen (vgl. z.B. ebd., S. 32). Tatsächlich verwendet auch Rilke in der Rodin-Monographie beide Begriffe, teilweise in sehr engem textlichen Zusammenhang; so heißt es zum Beispiel direkt vor der hier zitierten Passage: »Je weiter er ging auf seinem entlegenen Weg, desto mehr blieb der Zufall zurück, und ein Gesetz führte ihn dem anderen zu. Und schließlich war es diese Oberfläche, auf die seine Forschung sich wandte.« (411) Dennoch sind die Begriffe nur scheinbar austauschbar. »Oberfläche« meint, auch bei Rilke, immer »Oberfläche von...« und ist von einem konventionellen Plastik-Begriff, von der Körperhaftigkeit der Skulptur (vgl. 410) her gedacht; der Begriff der »Fläche« steht dazu im Widerspruch, unterläuft das gängige Denken von Plastik bewusst und hat zentralen Anteil an Rilkes Konzeption der spezifischen Verfasstheit der Rodinschen Skulpturen. Wenn Rilke von der »Oberfläche« der Skulpturen spricht, entwertet das also nicht seinen stärkeren, sozusagen abstrakteren Begriff der »Fläche« als Element der Skulptur; vielmehr erzeugt er ein produktives Spannungsverhältnis zwischen beiden Begriffen, das in Kahls Darstellung unsichtbar gemacht wird.

Rilkes textuell erzeugte Variante der Skulpturen entsteht aber ja gerade in ihrer Wörtlichkeit. Und Rilke spricht wörtlich von den »Begegnungen des Lichts *mit* dem Dinge« (411, Hvh. S.T.), aus der die Fläche bestehe. Licht und Ding oder Licht und Materialität der Skulptur sind also gleichwertig; es gibt keine leere Fläche vor dem Ereignis ihrer Begegnung, die zum Grund für ein visuelles Spiel werden könnte, wie eine Leinwand oder eine Holztafel eine ›leere‹ Fläche ist, bevor sie zum Bildträger wird. Die Fläche ist kein festes, geschlossenes Kontinuum. Sie entsteht und erhält sich in jedem Moment und an jeder Stelle aus den Momenten eines (Fast-) Kontakts als dem Höhepunkt eines Sich-aufeinander-zu- und Voneinanderweg-Bewegens von Licht und Ding. Die Fläche als (Rilke'sches) Grundelement der Rodin'schen Skulptur ist ganz und gar Kontakt.

»My entire being is contact. My entire being is touched/touches«, schreibt Jean-Luc Nancy in »Rühren, Berühren, Aufruhr«. ¹¹ Er nennt diesen Zustand des in der Welt Seins »*ex-peau-sition*« oder »*Haut-sein*« und die Denkbewegung, in der die Haut von der Körperhülle zum Seinsmodus wird, scheint jener verwandt zu sein, die von der Oberfläche der Skulptur zur Fläche als deren Grundelement reicht. ¹² »[T]his display can only be understood as a permanent movement«, schreibt Nancy weiter. ¹³ Beständig bewegen sich fühlende und gefühlte Haut, Berührtes und Berührendes aufeinander zu und:

The approaches of both intersect at a point of quasi-confusion. And this point is not fixed; it is only a ›point‹ via image; its reality is motion and emotion, movement, traction and attraction, while also being interrupted variation, fluctuation. It is simultaneously vibration, palpitation of one against another, oscillating from one to the other, and therefore an ›identity‹ that does not identify itself, even though it resembles the one and the other and shares their presences in a common venue. ¹⁴

Als eine Vielzahl solcher virtuellen Punkte der »quasi-confusion« von Licht und Material, einer nicht und nie mit sich selbst identischen Identität, lässt sich die von Rilke bestimmte Fläche der Skulptur im stärksten Sinne verstehen. ¹⁵ Zwar spricht Rilke nicht von ›Berührungen‹, sondern

¹¹ Jean-Luc Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr«, in: *SubStance* 40.3 (2011), S. 10–17, hier S. 13.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 14.

¹⁵ Wie bereits angedeutet möchte die hier versuchte Lektüre diesen ›stärksten Sinn‹ des Begriffs herausstellen, um sein produktives Potenzial für Rilkes Text – sowohl für das, *was* der Text entwirft, als auch für das *Wie* der sprachlichen Annäherung – aufzuzeigen. Dass der Text bezüglich der Begriffe ›Fläche‹ und ›Oberfläche‹ nicht vollständig konsistent ist, stellt dieses Potenzial nicht in Frage (vgl. Anm. 10).

von »Begegnungen«, jedoch – womöglich – nur deshalb, weil »Begegnungen« auch den nicht zustande kommenden Kontakt, das »sich [nur] [B]egrüßen« und das »fremd an einander [V]orbei[.]gehen« ebenso einschließt wie das (berührende) sich Aufnehmen. Dass das Licht in Rilkes Vorstellung der Materialität der Skulptur aber nicht als Substanzloses gegenübersteht, als das es an einer ja immer wechselseitigen Berührung nicht teilhaben könnte, zeigt eine Passage, in der Rilke ganz am Ende des Rodin-Aufsatzes Rodins *Balzac* als eine Skulptur beschreibt, in der Rodin seine Gestaltungsprinzipien nahezu vollendet umsetzt. Hier heißt es: »Das Licht, welches zu diesem Steine kommt, verliert seinen Willen; es geht nicht über ihn hin zu anderen Dingen; es schmiegt sich ihm an, es zögert, es verweilt, es wohnt in ihm.« (447)

Diese Passage zum *Balzac* zeigt auch, wie Rilke die Begriffe ›Fläche‹ und ›Oberfläche‹ und die entsprechend einmal als ›reine Fläche‹ respektive als solider Körper mit einem Inneren und einer Oberfläche gedachte Skulptur konfrontiert. Direkt davor heißt es nämlich:

Wenn Rodin das Bestreben hatte, die Luft so nahe als möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen, so ist es, als hätte er hier den Stein geradezu in ihr aufgelöst: der Marmor scheint nur der feste, fruchtbare Kern zu sein und sein letzter leisester Kontur schwingende Luft. (ebd.)

Einen (im Inneren verborgenen) »Kern« hat die Skulptur *als Fläche* ja gerade nicht. Dennoch wird auch hier die Vorstellung einer klaren »Kontur«, einer Oberfläche als statischer Grenzfläche unterlaufen; auch hier ist die »Oberfläche« bewegt, ist sie Kontaktfläche, die sich in einer »quasi-confusion« mit der (umgebenden) Luft ereignet. Und auch hier scheint die Reziprozität der Berührung diesem Kontakt eigen zu sein: Wo die Luft den Stein berührt, formt sie seine Grenze, löst den Stein und damit auch seine Grenze aber zugleich in sich auf – und geht selbst verändert, in Schwingung versetzt, aus diesem Kontakt hervor. Die Bewegung der Skulptur lebt in ihr fort.

Aufgrund der Ereignishaftigkeit des Kontakts, der die Skulptur als Fläche oder die Oberfläche der Skulptur konstituiert, erhält die Skulptur eine Eigenzeitlichkeit, die entsprechend ihres Mediums räumlich gefasst ist. Das Bildwerk »mußte irgendwie unantastbar werden, sakrosankt, getrennt vom Zufall und von der Zeit, in der es einsam und wunderbar wie das Gesicht eines Hellsehers aufstand«, schreibt Rilke (410). Es ist dem Lauf der Zeit nicht unterworfen; wie ein Hellseher ›sieht‹ es in eine andere, der Gegenwart nicht zugängliche Zeit. Außerdem ist es aufgrund seiner Eigenzeitlichkeit der Vergänglichkeit einer linear verlaufenden ›äußeren‹ Zeitlichkeit enthoben; es ist »eingeschaltet [...] in die stille Dauer des

Raumes und in seine großen Gesetze« (411). Der die Skulptur umgebende Raum wird hier Dauer, also zeitliche Ausdehnung,¹⁶ als wirke die Skulptur in ihrer zeitlichen Verfasstheit in ihren Umgebungsraum hinein, wobei jedoch eine Heterogenität bestehen bleibt, weshalb sie in die »großen Gesetze« des Raumes erst »eingeschaltet« werden muss: »In die Luft, die [sie] umgab, mußte man [sie] wie in eine Nische hineinpassen und [ihr] so eine Sicherheit geben, einen Halt und eine Hoheit, die aus [ihrem] einfachen Dasein, nicht aus [ihrer] Bedeutung kam.« (ebd.)

Diese Passage stellt eine grundlegende Verschiedenheit der zeitlichen und räumlichen Verfasstheit der Skulptur und ihrer Umgebung fest, lässt dabei aber zugleich erkennen, dass beide nicht ohne Wirkung aufeinander sind. Es ist dieser Zusammenhang, in dem Rilke die Fläche als das Grundelement der Rodin'schen Kunst bestimmt – und es ist maßgeblich dieser hier in den Blick genommene Begriff der Fläche, der die Skulptur zu etwas macht, das ihren Wert »aus [...] einfache[m] Dasein, nicht aus [...] Bedeutung« erhält.

In diesem Augenblick hatte Rodin das Grundelement seiner Kunst entdeckt, gleichsam die Zelle seiner Welt. Das war die Fläche [...]. Von da ab war sie der Stoff seiner Kunst [...]. Nun erst waren alle die herkömmlichen Begriffe der Plastik für ihn wertlos geworden. Es gab weder Pose, noch Gruppe, noch Komposition. Es gab nur unzählbar viele lebendige Flächen, es gab nur Leben, und das Ausdrucksmittel, das er sich gefunden hatte, ging gerade auf dieses Leben zu. (411 f.)

Rilke benennt, direkt nachdem er die Fläche zum Grundelement der Rodin'schen Skulptur erklärt, wie weitreichend die Folgen dieser Bedeutung der Fläche für die Skulptur sind. Zum einen werden durch sie »alle die

16 Zum Verhältnis der Dimensionen Raum und Zeit sowie zur Verzeitlichung des Raumes in Rilkes Rodinrezeption vgl. Schuster: »Umkehr der Räume« (Anm. 7); Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6); Richard Jayne: *The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke*, Frankfurt a.M. 1972. Richard Jayne unterscheidet in seiner Studie zum »Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke« einen »ordinary space« und einen »aesthetic space«, und bestimmt letzteren näher als »space which is in the object« (ebd., S. 52). Diese Unterscheidung lässt jedoch keine wechselseitige Wirkung von Kunst-Ding und Umraum zu, verharrt bei der von Rilke – eher auf motivisch-figürlicher Ebene – immer wieder hervorgehobenen Abgeschlossenheit des Kunst-Dings. Michael Kahl schreibt mit Bezug auf den Rodin-Aufsatz und weitestgehend kongruent mit der vorliegenden Analyse, die »Oberfläche der Plastik ist der Ort, an dem die Integration der Zeit in die räumliche Gestalt des Kunstwerks stattfindet.« (Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6), S. 61) Damit ist die (Ober-)Fläche der Skulptur zwar nicht mehr als harte Grenze gefasst, eine Reziprozität ist aber auch hier nicht gegeben. Jana Schuster stellt grundlegender fest: »Rilkes Poetik ist just insofern und in demselben Maße eine Poetik des Raumes, wie sie eine Poetik der Zeit und der Bewegung ist.« (Schuster: »Umkehr der Räume« (Anm. 7), S. 21) Sie stellt diesen Aspekt in den Kontext der Prägung des Begriffs der »Raumzeit« in den Naturwissenschaften um die Jahrhundertwende (vgl. ebd., S. 21 f.).

herkömmlichen Begriffe der Plastik« »wertlos«, d.h. die Fläche gewordene Skulptur ist aus gattungsspezifischen Darstellungs- und künstlerischen Gestaltungskonventionen befreit, diese verlieren ihr gegenüber ihre Gültigkeit. Zum anderen wird sie sogar davon befreit, überhaupt Darstellung zu sein, etwas nachzubilden oder auf etwas außerhalb ihrer selbst zu verweisen. Mit dem »Stoff« meint Rilke nämlich nicht, was hier naheliegend scheint, das Material, die Materialität der Skulptur (ihre Stofflichkeit), sondern ihr Thema, also z.B. einen historischen oder mythologischen Prätext, den sie aufgreift und den sie in einer bestimmten Form zu sehen gibt. Das einzige, was die Skulpturen in Rilkes Verständnis noch darstellen – und zwar gerade durch die Bewegtheit der nicht fixierbaren Fläche –, ist »Leben«, jedoch Leben als abstraktes Prinzip, das allgegenwärtig und immer bewegte und bewegende, formende Kraft ist, weshalb er auch von der »Auslegung des Lebens« als dem Anliegen der Rodin'schen Kunst spricht (417).

Die angemessene Rezeptionshaltung für diese Art der Skulptur sei ein »einfaches Schauen« (430). Darunter versteht Rilke ein von Wahrnehmungskonventionen befreites Sehen, das nicht selektiert, nicht anhand erlernter Begriffe kategorisiert und in dem »die Wahrnehmungsgegenstände« daher »in ihrer phänomenalen Singularität zur Geltung kommen« können.¹⁷ »Bedeutungen«, die man einer Skulptur zuschreiben kann oder in ihr zu erkennen glaubt, seien nur »Umwege« in der Wahrnehmung (ebd.). Ein solcher Umweg führt eben über den Stoff. Dieser »lebt« aber nicht im, sondern »irgendwo in der Nähe des Dinges und lebt von ihm«, schreibt Rilke und dissoziiert den Stoff so von der Skulptur und ordnet ihn ihr in einer einseitigen ontologischen Abhängigkeit unter. Die Skulptur besteht auch ohne den Stoff, der Stoff aber ist nur durch die Skulptur gegeben. »Man erfährt manches, wenn man ihn ruft; wenn man es aber versteht, ohne ihn auszukommen, ist man mehr allein und ungestört und erfährt noch mehr.« (ebd.) Es ist also eine möglichst direkte und unmittelbare Wahrnehmung der Skulptur, die Rilke fordert und die den Skulpturen am ehesten gerecht werde. Denn selbst, wenn diese ihren »Schaffens-Anlaß« im Stofflichen gehabt haben mögen,

übersetzt sich, wenn Rodin beginnt, während der Arbeit das Stoffliche immer mehr ins Sachliche und Namenlose: in die Sprache der Hände übertragen, haben die Anforderungen, die sich ergeben, alle einen neuen, ganz auf die plastische Erfüllung bezüglichen Sinn. (ebd.)

17 Büssgen: »Bildende Kunst« (Anm. 4), S. 135. Zu Rilkes Konzept des »einfachen Schauens« vgl. ebd., S. 134f.

Rilke beschreibt Rodins Schaffensprozess also als die Transformation eines sprachlich-begrifflich fassbaren Inhalts, der intellektuell zugänglich ist, in eine plastische Form, deren Bedeutung eine rein sinnliche und also auch nur sinnlich wahrnehmbare ist.¹⁸ Der »ganz auf die plastische Erfüllung bezügliche[] Sinn« verweist nicht über sein plastisches Sein hinaus, wird nicht Zeichen und repräsentiert also keinen außerhalb seines Mediums liegenden Sinn. Er ist das, was in fixierter Form der Signifikant des sprachlichen Zeichens wäre,¹⁹ der nunmehr aber auf nichts verweist, sondern in seiner spezifischen Materialität und Form – seiner Plastizität – zu Ende geht.²⁰ Denn die Skulptur als Fläche, die sich aus unzähligen Kontaktmomenten konstituiert, ist ja gerade nicht fixierbar. Sinn ergibt sich in dieser »Sprache der Hände« gerade aus der bewegten, rhythmisierten plastischen Fläche der Skulptur und ist damit unmittelbar sinnlich zugänglich – und zwar den Händen, nicht den Augen. »Though impossible to verify, it could be said that representation is less immediate than touch«, schreibt Nancy.²¹ Die unzähligen im Rodin-Aufsatz beschworenen und beschriebenen Hände – geformte und formende, plastische und metaphorische, formende und fühlende, produzierende und rezipierende Hände – etablieren also neben dem von Rilke geforderten »einfachen Schauen« modellhaft auch eine haptische Wahrnehmung als ideale, da unmittelbare, d.h. rein ästhetische Form der Rezeption von Kunstwerken (womit natürlich zunächst das plastische Werk gemeint ist). Diese schreibt sich der visuellen Rezeption ein und droht sie – ähnlich wie der Begriff der ›Fläche‹ den konventionellen Begriff der ›Oberfläche‹ – in sich aufzulösen.

Die Bedeutung eines ursprünglichen ästhetischen Sinns erhält das haptische Fühlen in einem Diskurs, der im späten 17. Jahrhundert und im Laufe des 18. Jahrhunderts das Verhältnis von haptischer und visueller Wahrnehmung zu ergründen versucht. Dabei ist der Spezialfall des Blinden von besonderem Interesse, da sich in dessen Weltwahrnehmung Sehen und Fühlen nicht zu einer untrennbaren Mischwahrnehmung verbinden,

18 Vgl. hierzu: Rey Conquer: »Making Sense. Hands, Faces & Creation in Rilke's Auguste Rodin and *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*«, in: *Oxford German Studies* 48.2 (2019), S. 240–260, hier S. 246 f.

19 Michael Kahl spricht in diesem Zusammenhang durchgehend vom »plastischen Signifikanten« (vgl. z.B. Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6), S. 30). Damit versteht er die plastische Fläche aber weiterhin als Einheit, der die zeichenhafte Struktur des Für-etwas-Stehens immanent ist. Zugleich spricht er wiederholt von der ›Darstellung‹ und dem ›Bildwerk‹ (vgl. z.B. ebd., S. 31), wo er die von Rilke beschriebenen Rodin'schen Skulpturen meint, und spricht auch damit dem, was Rilke die »Sprache der Hände« nennt, einer nicht bedeutenden, nicht zeichenhaften Art des Bedeutens, die Möglichkeit ab.

20 Vgl. hierzu auch Schuster: »*Umkehr der Räume*« (Anm. 7), S. 183–193, insb. 188 f.

21 Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr« (Anm. 11), S. 14.

ihm die Welt nur im Fühlen zugänglich wird.²² Der Blinde verkörpere in diesem Kontext »das Phantasma einer unvermittelten Schau der Bedeutung, gleichsam ohne Zeichenkörper« und wird daher zum Modell einer idealen Kunstrezeption erklärt,²³ wie z.B. von Johann Gottfried Herder in seinem Aufsatz *Plastik* (1778): »Sehet jenen Liebhaber, der tiefgesenkt um die Bildsäule wanket. Was tut er nicht, um sein Gesicht zum Gefühl zu machen, zu schauen als ob er im Dunkeln taste?«²⁴

Auch Rilke beschreibt Rodin als einen, der im Dunkeln tastet. Liest man den Rodin-Aufsatz – ungeachtet der üblichen Unterscheidung fiktional/faktual – als einen erzählenden Text und versucht, dessen »Erzählperspektive« narratologisch zu fassen, ergibt sich in etwa folgende Konstellation: Rilke tritt als homodiegetischer Erzähler auf, sagt aber nie »ich«, sondern immer nur »er«, »Rodin«. Dennoch liegt die Fokalisierung nicht bei Rodin; vielmehr ist die Erzählung die beständige Projektion der Fokalisierung von Rilke zu Rodin, die ständige Bewegung zur internen Fokalisierung und von der Homo- zur Heterodiegese. Daraus ergibt sich ein Fokalisierungspunkt, der sich Rodin beständig annähert, aber nie ganz in ihm aufgeht, sondern, bildlich gesprochen, über seiner Schulter schwebt.

Der Text ist der ausdauernde Versuch, sich in Rodins Schaffen einzufühlen. Fast schon mantraartig wiederholt Rilke in der Beschreibung von Rodins Arbeit (an einer bestimmten Plastik aber auch die Entwicklung seines Arbeitens insgesamt): »Er fühlte, wo man anfangen musste« (409) – »er fühlte, daß [...]« (410) – »Er fühlte dunkel« (413) – »im Dunkel der ersten Zeiten« (419) – »Er fühlte sofort [...] er fühlte [...]« (440) – »Rodin fühlte [...]« (446). Und wie in Antwort darauf schreibt Rilke, wenn er

²² Vgl. hierzu: Kai Nonnenmacher: *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*, Berlin 2006, insb. S. 93–104.

²³ Ebd., S. 93.

²⁴ Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*, Riga 1778, S. 20. Vgl. zur Bedeutung des Fühlens bei Herder auch Silke Pasewalck: »Die fünffingrige Hand«. *Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Berlin 2002, S. 107–109. Rilkes Rodin-Aufsatz weist einige interessante und auffällige Parallelen zu Herders Beschreibung der idealen Wahrnehmung von Plastiken auf, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann. Kurz erwähnt seien nur die jeweilige Bevorzugung der Skulptur vor der Malerei, die nur »Zaubertrug« (Herder: *Plastik*, S. 15) beziehungsweise »Täuschung« (Rilke: *Rodin*, S. 408) sei, die Beschreibung der Skulptur als etwas Lebendiges (vgl. z.B. Herder S. 20 f. und Rilke S. 407), sowie die (bei Rilke zumindest implizit angelegte) Forderung nach einer haptischen Wahrnehmung als die dem Medium angemessenste. Interessanterweise ist es bei beiden das Herumgehen um die Skulptur, das ein Einbrechen haptischer Elemente in die visuelle Wahrnehmung nach sich zieht (vgl. Herder S. 20 f. und Rilke S. 443). Rilke beschreibt dies anhand der *Bürger von Calais*. Hier entstehe im Herumgehen ein Sehen, das nur noch Flächen sieht, keine Körper oder Abstände, und das damit dem Sehen des Blindgeborenen, dem der Star gestochen wurde, in erstaunlicher Weise gleicht, das Herder mit Bezug auf Diderots *Lettre sur les Aveugles* beschreibt (vgl. Herder S. 5 f.).

nicht Rodin bei der Arbeit, sondern fertige Plastiken beschreibt: »Man fühlt, was Rodin anregte, diesen Kopf zu formen« (415) – »Man begreift sehr gut, denn man fühlt [...]« (ebd.) – »fühlt man« (416) – und verbalisiert so den Nachvollzug des Schaffens Rodins in der Betrachtung der Skulpturen, die er dabei, wie hier die Maske des *Homme au nez cassé*, in den Händen »hält«, »nieder« »legt« und »wieder auf« »hebt« (416).

Insgesamt ist der Rodin-Aufsatz als ein Tasten nach einer Berührung in der Form lesbar und zugleich als eine linear-chronologisch verlaufende Fortschrittserzählung. Ganz explizit nennt Rilke Rodins Fortschreiten in dieser teleologisch strukturierten Entwicklung ein »tastend[es]« (433). Seine formenden Hände sind also zugleich auch fühlende Hände, sie sind sein ›Werkzeug‹ gerade als (rein) sinnlicher Erkenntnisweg. Rey Conquer beobachtet in einer Analyse der im Rodin-Aufsatz beschriebenen Hände und Gesichter und deren komplexem Verhältnis zum Tast- beziehungsweise Sehsinn sehr treffend: »Through the artist's hands the art object is created, bypassing thought.«²⁵ Das Ziel, auf das sich Rodins Fortschreiten nach Rilkes Darlegung tastend zubewegt, ist eben jene »Sprache der Hände« mit ihrem »ganz auf die plastische Erfüllung bezüglichen Sinn« (430), der nicht in der Gegenständlichkeit, der Körperlichkeit der Skulptur liegt, sondern in der Fläche.

III. Der Text als Fläche

Zunächst mag es verwundern, dass Rilke von einer »*Sprache* der Hände« spricht, wenn deren Art des Bedeutens gerade nicht zeichenhaft funktioniert. Schnell wird aber klar, dass er diese Art des Bedeutens zwar anhand seines Begriffs der Fläche entwickelt, diese dann aber, zusammen mit der in diesem Kontext entworfenen Rezeptionshaltung, auf Dichtung überträgt, indem er auch diese als Fläche und damit als haptisch erfahrbare begreift.²⁶ Als einen wichtigen Moment in Rodins Entwicklung beschreibt er dessen Begegnung mit der Dichtung Baudelaires. In Rilkes Beschreibung des Baudelaire lesenden Rodins überlagern sich im Bild der Hände Plastik und Dichtung, Produktion und Rezeption (von Plastik und Dichtung), Bildhauer und Dichter:

²⁵ Conquer: »Making Sense« (Anm. 18), S. 254.

²⁶ Zum Zusammenhang von Rilkes Auseinandersetzung mit Rodins Plastiken und der Suche nach einem »plastischen Schreiben« vgl. Rüdiger Görner: *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*, Wien 2004, S. 197–211, v.a. 197 und 202. Rüdiger Görner bezieht sich in seiner Analyse jedoch vor allem auf den 1905 im Anschluss an die Rodin-Monographie entstandenen und 1907 veröffentlichten Vortrag, sodass seine Beobachtungen nur teilweise auch auf den Text von 1902 zutreffen.

Und in diesen Versen gab es Stellen, die heraustraten aus der Schrift, die nicht geschrieben, sondern geformt schienen. Worte und Gruppen von Worten, die geschmolzen waren in den heißen Händen des Dichters, Zeilen, die sich wie Reliefs anfühlten, und Sonette, die wie Säulen mit verworrenen Kapitälchen die Last eines bangen Gedankens trugen. Er fühlte dunkel, daß diese Kunst, wo sie jäh aufhörte, an den Anfang einer anderen stieß, und daß sie sich nach dieser anderen gesehnt hatte. (413)

Rilke lässt den Bildhauer Rodin in den von beiden bewunderten Versen Baudelaires etwas dem Medium der Plastik Verwandtes finden: Verse, die nicht Schrift sind, keine verweisenden Zeichen, sondern plastische Fläche, die Rodin mit den Händen befühlen kann wie die Oberflächen seiner eigenen Arbeiten. Lesen wird hier in der Metapher des Fühlens gefasst und die Hände fühlen nur reliefartige, rhythmisch geformte Fläche, kein ›Dahinter‹ und keinen ›Kern‹, wie man innerhalb dieser Bildlichkeit die Bedeutung oder den Sinn eines Verses oder eines Gedichts bezeichnen könnte.

In der Formulierung »Worte, die geschmolzen waren in den heißen Händen des Dichters« werden die ›lesenden Hände‹ des Bildhauers dann zudem in einer chiasmatischen Figur mit den ›formenden Händen‹ des Dichters verschränkt. Die komplexe Metapher, die hier zum Ausdruck kommt – und durch ein metonymisches Spiel mit dem Bild der Hände erweitert wird –, basiert auf der Wechselseitigkeit, die jede Berührung ausmacht: Berührende Hände, oder eben formende Hände, sind immer auch berührte, also fühlende Hände. Hier sind es nun die Hände des Bildhauers (die selbst metonymisch für dessen Werkzeug stehen), die für die Arbeit am Sprachmaterial des Dichters stehen (ein doppelter metaphorischer Schritt, da ja auch der Dichter nicht tatsächlich mit den Händen arbeitet).

Mit der Beschreibung der Fläche bei Rodin »entwirft und demonstriert« Rilke also, in den Worten von Manfred Koch, »auch eine geheime Poetik der ›Oberflächen‹-Gestaltung moderner Texte.«²⁷ Diese Texte seien wie Rodins Plastiken »nichts als das Geschehen auf der skulpturalen [hier: textlichen] Oberfläche, ihre Bedeutung ist das Ereignis dieser tausendfach gegliederten Oberfläche.«²⁸ Wie in der Plastik treten im Text die Relationen zwischen einzelnen sprachlichen Elementen an die Stelle eines darstellenden oder auf einen Referenten verweisenden Charakters.²⁹ Auch Jana Schuster bemerkt: »In diesem Sinne erkennt Rilke an dem Verhältnis [...] der Flächen einer Rodinschen Skulptur, dass es gewissermaßen der Verkehr der

²⁷ Koch: »Schriften zu Kunst und Literatur« (Anm. 7), S. 494.

²⁸ Ebd. Begrifflich konsequenter und konsistent mit einer starken Auslegung von Rilkes Flächen-Begriff wäre es, auch hier nicht von der ›Oberfläche von Texten‹, sondern dem ›Text als Fläche‹ zu sprechen.

²⁹ Vgl. Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6), S. 27f.

Spracheinheiten untereinander sei, der die ganze Dichtung ausmache.«³⁰ Sie beschreibt dieses Verhältnis der »Spracheinheiten untereinander« für Rilkes Lyrik als ein »durch Identität und Differenz bedingte[s] interne[s] Relationsgefüge« klanglicher Einheiten, »welches den Text allererst ausmacht und einen Effekt von dessen innerer Bewegtheit erzeugt«, ihn also der plastischen Fläche ähnlich macht.³¹ Die Wiederholung von Lauten werde dabei »als eine positionelle Verschiebung des jeweiligen Elements wahrgenommen, wohingegen eine qualitative Verwandlung unterstellt wird, wenn eine Worteinheit als geringfügig verändert erscheint.«³²

Diese Beschreibung einer Verflächigung des Textes lässt sich – wenn auch nicht auf klanglicher, sondern auf bildlicher Ebene – sehr gut auf den Rodin-Aufsatz übertragen. Es sind die metonymisch-metaphorischen Hände, die den Text bevölkern, die in einem Spiel von Identität und Differenz, von positioneller Verschiebung und qualitativer Verwandlung den Text zur bewegten Fläche machen. Immer wieder strecken sich den Leser*innen dabei scheinbar (metaphorische) Hände entgegen, nur um sich dem Zugriff, dem fixierenden Griff gleich wieder zu entziehen.

Es gibt im Werke Rodins Hände, selbstständige, kleine Hände, die, ohne zu irgend einem Körper zu gehören, lebendig sind. Hände, die sich aufrichten, gereizt und böse, Hände, deren fünf gestäubte Finger zu bellen scheinen wie die fünf Häse eines Höllenhundes. Hände, die gehen, schlafende Hände, und Hände, welche erwachen; verbrecherische, erblich belastete Hände und solche, die müde sind, die nichts mehr wollen, die sich niedergelegt haben in irgend einen Winkel, wie kranke Tiere, welche wissen, daß ihnen niemand helfen kann. (421 f.)

Auch Rilke lässt es in seinem Aufsatz von Händen wimmeln. Mal sind es, wie hier, die von Rodin geformten Hände, als Teil einer Skulptur oder als Fragment oder Skizze, die beschrieben werden; mal sind es figurative ›Hände‹, die metaphorisch oder metonymisch – und oft beides zugleich – für etwas anderes stehen.

Gleich zu Beginn des Textes, als Rilke den überwältigenden Eindruck beschreibt, den Rodins Skulpturen beim zwischen ihnen Umhergehen auf ihn machen, heißt es: »[M]an sieht sich unwillkürlich nach den zwei Händen um, aus denen diese Welt erwachsen ist.« (405) Rilke spricht hier von den vielen dicht beieinanderstehenden Skulpturen in der Metapher des Waldes (vgl. ebd.), der also aus diesen Händen erwächst, die metaphorisch zu dessen Nährboden werden; sie bilden den Ursprung der Werke,

30 Schuster: »Umkehr der Räume« (Anm. 7), S. 19.

31 Ebd., S. 22.

32 Ebd.

ohne dass sie intentional (gesteuert) eingreifen;³³ das Werk erwächst aus ihnen wie von selbst, und ist in seiner Quasi-Autopoesie doch auf sie angewiesen. Diese Metapher spielt mit einer virtuellen Maßstabsverschiebung: Die Hände Rodins, die eigentlich so viel kleiner als die meisten der Skulpturen sind, werden weit größer als diese und erfahren – auch zeitlich – eine unermessliche Ausdehnung. Diese Metapher wird so aber nicht stehen gelassen. Direkt im nächsten Satz spricht Rilke nämlich dieses Spiel mit den – räumlichen und zeitlichen – Größenverhältnissen an und kehrt das Verhältnis um: »Man erinnert sich, wie klein Menschenhände sind, wie bald sie müde werden und wie wenig Zeit ihnen gegeben ist, sich zu regen. Und man verlangt die Hände zu sehen, die gelebt haben wie hundert Hände, wie ein Volk von Händen [...]« (ebd.) Die wieder eingeschrumpften Hände stehen zunächst metonymisch für Rodin und sein Schaffen, erfahren dann aber direkt wieder eine Metaphorisierung, indem sie personifiziert werden und ihnen ein eigenständiges Handeln und Leben zugesprochen wird – was wiederum ihre Unterscheidbarkeit von den geformten Händen der Skulpturen, die beschrieben werden, verschwimmen lässt, denn auch diese werden oft personifiziert.³⁴

In einem dritten Schritt findet eine weitere inhaltliche Verschiebung statt, wenn es heißt: »Man fragt nach dem, der diese Hände beherrscht. Wer ist dieser Mann?« (ebd.) Einerseits knüpft »beherrscht« an das Bild des ›Volkes der Hände‹ an; als deren ›Herrscher‹ wird Rodin nun direkt benannt, während er vorher das Abwesende war, auf das metonymisch durch einen Teil von ihm (seine personifizierten Hände) verwiesen wurde. Die metonymische Repräsentation wird vor den Augen der Leser*innen, oder besser gesagt: unter deren fühlend lesenden Händen aufgelöst. Es wird regelrecht ausgestellt, dass eine aufgerufene Bildlichkeit nur momenthaft Gültigkeit behält und nicht fixiert wird, sondern mit jeder Verschiebung (mit jedem Mal, dass das Wort »Hände« auftaucht) immer

33 Silke Pasewalck bemerkt in ihrer Analyse der Bedeutung des Tastsinns in Rilkes mittlerer und späterer Schaffensphase: »Das Greifen ist sinnfälliger Ausdruck eines intentionalen Gebrauchs der Sinne« und als solcher negativ bewertet. Pasewalck: ›Die fünffingrige Hand‹ (Anm. 24), S. 110. In der hier analysierten Passage steht das Bild der Hände, die der Bildhauer nur offen hält, damit aus ihnen ein Werk erwächst, dem naheliegenderen und gebräuchlicheren Bild der Hände als Werkzeug, das zugreift, bearbeitet, als mechanischer Hebel gefühllos den Formwillen am Material umsetzt, entgegen.

34 Vgl. hierzu die bereits zitierte Passage von S. 421 f., sowie z.B. die Beschreibung eines der *Bürger von Calais*: »Seine Lippen sind zusammengepreßt, seine Hände beißen in den Schlüssel.« (441) Dies ist zudem ein typisches Beispiel für die Art der Beschreibung, die Manfred Koch als Rilkes Verfahren der »plastische[n] Vergegenwärtigung von Werken der bildenden Kunst« identifiziert und die er treffend als eine »artistische Ent-stellung des Subjekts, die Verwandlung des dargestellten Gegenstands in ein schwindelerregendes Gefüge von metaphorischen Prädikationen und Vergleichen« beschreibt (Koch: »Schriften zu Kunst und Literatur« (Anm. 7), S. 494 f.).

weiter verwandelt wird. So bereitet auch das »Beherrschen« der Hände bereits eine weitere metonymisch-metaphorische³⁵ Bildlichkeit vor: die Hände Rodins, die für das Werkzeug des Bildhauers stehen (wie bereits in der oben zitierten Passage zu Baudelaire). Das Verhältnis von Händen und Werkzeug ist sowohl metonymisch als auch metaphorisch, weil sie einerseits in einer materiellen, durch Nähe gekennzeichneten Beziehung zueinander stehen (es sind immer die Hände, die mit einem Werkzeug umgehen, es einsetzen) und andererseits – besonders im Kontext der bildhauerischen Arbeit – auch selbst formen, Material (Ton, Wachs etc.) bearbeiten können, also selbst tatsächliches oder eben metaphorisches Werkzeug des Künstlers sind.

Die Überblendung von Händen und Werkzeug liegt dem gesamten Text mit seinem Netz von Hände-Metaphern als Subtext zugrunde. Beide werden oft derart ähnlich konzeptualisiert, dass es an einigen Stellen so scheint, als ob fast austauschbar von Händen oder Werkzeug gesprochen werden könnte. Beide werden z. B. personifiziert; beider Bewegung wird als ein Gehen beschrieben (»und seine Hände, die keine Ermüdung kannten, gingen weiter und weiter« (425), »den schweren Gang seines Werkzeugs« (433)); und beide werden zu einem künstlerisch gestaltenden »shortcut [...] bypassing the intellect.«³⁶ So ist die Rede vom »Wissen seines Werkzeugs« (423) und vom Traum, an anderer Stelle sind es die Erinnerungen, die unwillkürlich »in die Hände stiegen« und direkt in formende Arbeit am Material übertragen werden (ebd. 409 und 436 f.). Das Bild des Werkzeug-Charakters der Hände – und damit die handwerkliche Bearbeitung des Materials als einseitiger Zugriff des Handwerkers mit (seinen Händen als) unempfindsamem Werkzeug – wird in dieser Überblendung also ständig in Frage gestellt.

35 Michael Kahl beobachtet in Rilkes *Neuen Gedichten* die häufige »Überblendung metonymischer in metaphorische Konstellationen«, die er als deren »auffälligste rhetorische Signatur« bezeichnet (Kahl: *Lebensphilosophie und Ästhetik* (Anm. 6), S. 124 f.). Er benennt diese Konstellation mit dem an Genettes »métaphores diégétiques« angelehnten Begriff der »metonymischen Metapher« (vgl. ebd., S. 124–130), deren poetische Funktion er wie folgt bestimmt: »Die Darstellung des Dinges im Medium der Sprache trifft, anders als die Plastik, notwendig Aussagen über das Ding. Die sprachliche Analyse droht dabei die Einheit des Gegenstandes aufzulösen. In vielen der *Neuen Gedichte* verhindert dies die metonymische Metapher. Hier [...] bleibt die Einheit des Dinges gewahrt, weil dessen metaphorische Auflösung auf metonymischer Grundlage geschieht und damit in jedem Zug zugleich den räumlichen Zusammenhang des Dinges bekräftigt.« (ebd., S. 130) Die metonymischen Metaphern im Rodin-Aufsatz lassen sich nicht so leicht auf einen Nenner bringen, da metonymische und metaphorische Strukturen auf verschiedene Weise zueinander im Verhältnis stehen. Für manche Stellen wäre daher beispielsweise die Bezeichnung »metaphorische Metonymie« passender. Auch hier hat das Zusammenwirken von Metonymie und Metapher aber zur Folge, dass zergliedernde und Kontinuität erzeugende Tendenzen in einem Bild zusammenkommen und eine innere Spannung erzeugen.

36 Conquer: »Making Sense« (Anm. 18), S. 248.

Und auch dieses Spannungsverhältnis wird im Text direkt thematisiert und seine Wirkung ausgestellt, wenn Rilke über Rodin schreibt: »Nur seine Arbeit sprach zu ihm. Sie sprach zu ihm des Morgens beim Erwachen, und des Abends klang sie lange in seinen Händen nach wie in einem fortgelegten Instrumente.« (414) Hände und Werkzeug treten hier auseinander, denn im »fortgelegten Instrument[]« klingt neben dem Musikinstrument natürlich auch das Werkzeug an, bleiben aber im Vergleich verbunden: Beide »klingen« von der Arbeit nach, sind also affiziert, vom berührten Material auch berührt und tragen die Spur dieser Berührung fort. Die Arbeit mit den Händen des Handwerker-Künstlers ist also gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie formend fühlt und föhlend formt.

Neben den formenden Händen Rodins (und Baudelaires) und den deformten Händen der Plastiken kommen aber noch weitere formend(-fühlend)e Hände im Text vor: Alles was – materiell oder metaphorisch – formt, auch abstrakte Kräfte wie Wind und Wetter, »die Atmosphäre« (444), die Schwerkraft (eine Karyatide Rodins beispielsweise ist »ganz geformt von der Hand der Last« (429 f.)), das Schicksal (vgl. 416), hat Hände; auch das Leben, mit dem Rodin vielfach verglichen oder metaphorisch gleichgesetzt wird. Es wird metaphorisch selbst zum Bildhauer. So heißt es über den Körper, wie er im Laufe der Kunstgeschichte plastisch dargestellt wurde: »[D]as Leben [hatte] ihn in den Händen behalten und hatte an ihm gearbeitet, gehorcht und gehämmert Tag und Nacht.« (409)

Aber auch diese Metapher ist keine feststehende und wird kurz darauf verschoben. Rilke schreibt über das Gesicht des Mannes, nach dem Rodin den *Homme au nez cassé* formte: »Dieses Gesicht war nicht vom Leben berührt worden, es war um und um davon angetan, als hätte eine unerbittliche Hand es in das Schicksal hineingehalten wie in die Wirbel eines waschenden, nagenden Wassers.« (416) Zunächst scheint es, als würde das Leben auch hier das Gesicht mit den Händen berührend formen; die zuvor etablierte metaphorische Fügung wird aufgerufen – und direkt verwandelt. Denn es ist hier nicht das Leben selbst, das formt, sondern das ›Schicksal‹, in das das Leben das Gesicht mit seiner »unerbitterliche[n] Hand« lediglich hineinhält.

Durch diesen Komplex der Metaphern, die Rodins Schaffen mit der formenden Kraft des Lebens verbinden, wird suggeriert: Rodin ist so groß und namenlos und ewig wie das Leben als das formende Prinzip schlechthin, und, was er formt, lebt. Aber auch diese in der Metapher implizite Aussage wird nicht stehen gelassen, sondern verwandelt. Über Rodins Arbeit am *Homme au nez cassé* schreibt Rilke nämlich: »In einer Art von blindem Glauben hatte er den *Homme au nez cassé* geschaffen, ohne zu fragen, wer der Mann war, dessen Leben in seinen Händen noch einmal

verging.« (433) Rodin tritt hier aus dem (symmetrischen) Ähnlichkeitsverhältnis der Metapher heraus und ordnet sich dem Leben als idealem Bildhauer unter; seine Arbeit mit den Händen wird zum Nachvollzug dieser anderen formenden Kraft. Und damit schreibt auch Rilke sich in dieses Verhältnis ein, denn auch sein Schreiben ist Nachvollzug der Arbeit Rodins und der Text, der daraus hervorgeht, so bewegt wie die Fläche der Rodin'schen Skulptur, genau wie diese eine ›Sprache der Hände‹.

IV. Von Rodin berührt

»Er fühlte dunkel, daß diese Kunst, wo sie jäh aufhörte, an den Anfang einer anderen stieß, und daß sie sich nach dieser anderen gesehnt hatte«, schreibt Rilke über den Baudelaire lesenden Rodin (413). Oder ist es Rilke selbst, der hier spricht und das Erleben einer flüchtigen, aber aufrüttelnden Begegnung (ein jähes Aufeinanderstoßen impliziert ja vielmehr die zeitliche Ereignishaftigkeit einer Berührung als die räumliche Statik eines dauerhaften Aneinandergrenzens) der beiden Künste, seiner Dichtung und Rodins Plastik, ausdrückt?

Die vorgenommene Analyse hat gezeigt, dass Rilkes Rodin-Aufsatz als eben dieses Sehnen nach der Begegnung, das er hier der Plastik und der Dichtung zuschreibt, lesbar ist, als der Versuch, Rodins Schaffensprozess schreibend nachzuvollziehen, schreibend die Wahrnehmungsperspektive des arbeitenden Rodins einzunehmen. Dadurch tritt ein schreibend imaginierender an die Stelle eines sachlich analysierenden Zugangs. Dem distanzierenden, interpretierenden, auf visuelle Elemente ausgerichteten Charakter der Beschreibung tritt der Entwurf einer distanzlosen, rein sinnlichen Rezeptionshaltung entgegen. Diese entwickelt Rilke anhand seines sehr spezifischen Begriffs der plastischen Fläche, die, wenngleich das Kunst-Ding an sich »unantastbar« sei, aus der unintentionalen Berührung mit Rodins Händen hervorgehe (410). Die fühlend formenden Hände Rodins werden dabei zu einer Art Leitmetapher des Textes, die sich, ähnlich der quasi-autopoietischen, immer bewegten Fläche, nicht fixieren lässt, in jedem Wiedervorkommen ein Stück verschoben und verwandelt wird.