

Jana Schuster

Orphische Resonanz
Richard Deacons graphische Serie
»It's Orpheus When There's Singing«
und Rainer Maria Rilkes Poetik des Hörens

Versuch über eine Entgrenzung der Sinne und der Künste

Gert Mattenklopp zugeeignet

1978/79 fertigt der englische Bildhauer Richard Deacon eine Serie von Graphiken unter dem Titel »It's Orpheus When There's Singing«. Das Zitat entstammt einer englischsprachigen Übersetzung des im Februar 1922 verfaßten Gedichtzyklus »Die Sonette an Orpheus« von Rainer Maria Rilke. Wie für diesen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Begegnung mit dem bildnerischen Schaffen Auguste Rodins, so markierte die Lektüre von Rilkes Sonetten für Richard Deacon einen entscheidenden Wendepunkt in der eigenen werkbiographischen Entwicklung. Bei der (Neu-)Formulierung seines künstlerischen Selbstverständnisses bezieht sich Deacon mit Rilke auf den antiken Orpheus-Mythos von der die Körperschwellen und auch die Grenze von Leben und Tod, Beseeltem und Unbeseeltem überschreitenden Macht der Musik. Die transgressive und transformative Wirkkraft der Akustik, die der Mythos verbürgt, steht für zweierlei Entgrenzungsversuche Modell: für eine Entgrenzung der Künste, wie Rilkes Rodin-Rezeption und Deacons Rilke-Lektüre sie jeweils gezeitigt haben, und für eine diese erst bedingende Entgrenzung der Sinne, wie Rilke sie je schon als genuine Leistung der Wahrnehmung begriff und im Gedicht zu befördern strebte. Die Leitmotivik der Rilkeschen Lyrik und das Formenvokabular von Deacons Zeichnungen verfolgen dabei mit je eigenen Mitteln dasselbe Ziel: eine Vermittlung der Dualismen von Innen und Außen, Subjekt und Objekt, Einzelem und All(-en). Es bleibt dem bildenden Künstler Deacon vorbehalten, das komplexe Bedingungsverhältnis dieser Pole in konzeptioneller Fortführung von Rilkes Poetik des Hörens mit dem spezifisch akustischen Begriff der Resonanz zu belegen – und damit zugleich das dem mythischen

Namen des Orpheus' anheimgestellte Verhältnis seiner eigenen graphischen und auch skulpturalen Arbeiten zu Rilkes Sonetten zu umschreiben.

I

Im September 1978, neun Monate nach der Geburt ihres gemeinsamen Sohnes, begleitet der knapp 30jährige Bildhauer Richard Deacon die Keramikerin Jaqui Poncelet, seine Ehefrau, auf einen einjährigen Studienaufenthalt in die USA.¹ Deacon hat diese Reise später als »turning point«² in seinem Leben bezeichnet. In dem 1986 bis 1988 verfaßten Essay »Silence, Exile, Cunning« (»Schweigen, Exil, List«) berichtet er im Rückblick:

Up until that point, I had done a certain number of things, but was still feeling dissatisfied by what I had accomplished. Going somewhere else seemed to offer a situation where familiarity, habit and expectation could be left behind, and I could become what I wanted to be. Going was as much leaving as arriving. In the States I would be faced with deciding what to do.

For some years previously I'd been reading Rilke, mainly his letters and his essay on Rodin. In New York, and indeed on the plane to New York, I began to read his »*Sonnets to Orpheus*«. I read them time and time again over the next five months. I began to make drawings, and at some point it became apparent that what I was drawing had a very distinct relationship to what I was reading. But elucidating exactly what the relationship was is more difficult.³

Die Zeichnungen seien »by no means literal representations of aspects of the poems«⁴. Die Schwierigkeit, ihr Verhältnis zu Rilkes Sonetten zu ergründen und zu spezifizieren, reflektiert Deacon auch in seinem Notizbuch:

¹ Im September 1902, anderthalb Jahre nach der Eheschließung mit der Bildhauerin Clara Westhoff und ein halbes Jahr nach der Geburt der gemeinsamen Tochter Ruth, war der damals 26jährige Rilke seinerseits von Westerwede nach Paris aufgebrochen, um zum Unterhalt der jungen Familie eine von Richard Muther in Auftrag gegebene Monographie über Rodin zu schreiben.

² Zitiert nach Jon Thompson: Survey. Thinking Richard Deacon, Thinking Sculptor, Thinking Sculpture. In: Ders./Pier Luigi Tazzi/Peter Schjeldahl (Hg.): Richard Deacon. London 1995, S. 36–87, hier: S. 38.

³ Zitiert nach Richard Deacon: Skulpturen/Sculptures 1987–1993. Werkbiographie/Workbiography 1968–1993. Kunstverein Hannover 1993 (im Folgenden: KVH mit Seitenzahl), S. 124–126, hier: S. 124.

⁴ Zitiert nach KVH, S. 126.

The drawings are intentionally extremely representational. I have difficulty in deciding of what they are representations. This concerns their reference. I have difficulty in corroborating their reference with something. Except I have considered ›*Sonnets to Orpheus*‹ as their subject.⁵

Rilke hatte den zweiteiligen Zyklus von insgesamt 55 Sonetten an seinem letzten Wohnort in Muzot bei Sierre im Schweizer Wallis im Zuge der Vollendung der schon zehn Jahre zuvor begonnenen »Duineser Elegien« innerhalb von nur drei Wochen im Februar 1922 verfaßt und damit, knapp fünf Jahre vor seinem Tod, seine späteste Werkphase eröffnet.⁶ In dem Essay von 1986 bis 1988 rekapituliert Deacon zunächst Rilkes Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit der Rede, wie sie, unter den unterschiedlichen generischen Vorzeichen von elegischer Klage und hymnischer Rühmung, sowohl die Elegien als auch die Sonette durchzieht:

The first thing that attracted me to the »Sonnets«, I remember, was the way in which Rilke wrote of speech and, particularly, of song and of praise. Song and praise here are us and, at the same time, that which shapes the world [...].⁷

Hier folgt, in der englischen Übersetzung, ein Zitat aus dem dritten Sonett des ersten Teils des Zyklus:

Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? [...] (SaO I, S. 3)⁸

In den anschließenden Überlegungen erhebt Deacon die Begriffe »language« und »speaking« zu Paradigmen des menschlichen und speziell künstlerischen Weltverhaltens:

⁵ Zitiert nach KVH, S. 128f., hier: S. 129.

⁶ Zu Rilkes »Sonette[n] an Orpheus« vgl. die eingehende Interpretation von Hermann Mörchen: Rilkes »Sonette an Orpheus«. Stuttgart 1958, sowie die fundierte Analyse von Annette Gerok-Reiter: »Wink und Wandlung«. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«. Tübingen 1996.

⁷ Zitiert nach KVH, S. 124.

⁸ Nach den in der Rilke-Forschung gängigen Abkürzungen werden Zitate aus den »Sonette[n] an Orpheus« hier mit der Sigle SaO sowie der römischen Zahl für den ersten oder zweiten Teil des 55 Gedichte umfassenden Zyklus und der arabischen Zahl für die Nummer des zitierten Sonetts in dem betreffenden Teil aufgeführt. Die zeitgleich zu den Sonetten vollendeten »Duineser Elegien« werden unter der Sigle DE mit römischer Elegien- und arabischer Verszahl zitiert. Andere poetische Werke und theoretische Schriften Rilkes werden nach der Kommentierten Ausgabe in vier Bänden. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M./Leipzig 1996 zitiert und mit der Sigle KA sowie arabischen Band- und Seitenzahlen aufgeführt.

To sing or to praise not only describes the world but brings it into being – as if to say the right name by some resonance shapes the stuff of the world into this or that thing – or at least allows the particular thing to be distinguished. If this is so, then language – the place where speaking occurs – is itself our world. At the same time, there is no speaking without listening, hearing is a part of singing. We are both listeners and speakers; we are of and in language.⁹

Es ist das schöpferische Potential der Sprache bzw. des aktiven Sprachgebrauchs in einer Sprachgemeinschaft, welches Deacon hier fokussiert, um die sprachliche Welt- und Selbstkonstitution dem Schaffensprozeß des bildenden Künstlers gleichzusetzen:

Since speech is constitutive of ourselves as human, to speak is both to cause the world to be and to be oneself. At the same time, speech is not a thing, but rather a product of community, built bit by bit in discourse. Speech is not nature, like stone or rock; it is manufactured. To make is also to bring into being, to cause there to be something.¹⁰

Gerade in ihrem Charakter als soziales Konstrukt, als Produkt eines fortlaufenden, mündlich und schriftlich betriebenen Diskurses, erhebt Deacon die Sprache hier zum Vorbild und Prüfstein für die Möglichkeit von künstlerischer Autonomie. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen tritt deutlicher hervor, welches Thema (»subject«¹¹), welchen Leitgedanken Deacon den »Sonette[n] an Orpheus« sowie den eigenen Zeichnungen zuschreibt: Es sind die abstrakten Grundprinzipien der Wechselseitigkeit sowie der Fremd- und der Selbstbezüglichkeit, die Deacon in Rilkes orphischer Mythopoesie entdeckt und zueinander ins Verhältnis gesetzt erkennt. So zitiert er mit dem Schlusssatz des letzten Sonetts des ersten Teils des Zyklus den Schlüsselsatz jener Poetik des Hörens, welche auf Rilkes Verständnis der dichterischen Schöpfung als einer kreativen Rezeptivität und empfangenden Zeugungsmacht basiert.¹² In direkter

⁹ Zitiert nach KVH, S. 124. Im Hinblick auf derartige sprachtheoretische Reflexionen weist Jon Thompson auf Deacons Lektüre von Schriften Wittgensteins und Heideggers an der St. Martin's School of Art in London hin (Thompson, Survey [wie Anm. 2], S. 42f.).

¹⁰ Zitiert nach KVH, S. 126.

¹¹ Ebd., S. 129.

¹² Bekanntlich hat Rilke den poetischen Schaffensprozeß vorzüglich mit der Metapher eines (möglichst in Stille) zu erhorchenden »Diktats« belegt, welche Empfindung freilich nicht über die handwerkliche Leistung des Dichtenden hinwegtäuschen dürfe. So schreibt er am 14. Mai 1911 in einem Brief an Marlise Gerding über die Entstehung des frühen Gedichtzyklus »Das Stunden-Buch« vom Herbst 1899 an: »Es ist lange her, ich wohnte damals in der Nähe Berlins [...] und war mit anderen Arbeiten beschäftigt. Da stellten sich mir, seit einer

Apostrophe des mythischen Archepoeten heißt es in den Schlußversen des ersten Teils der Sonette:

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.
(SaOI, S. 26)¹³

In dem hier gefeierten Bedingungsverhältnis zwischen Hören und Sprechen erkennt Deacon den Kerngedanken seiner Zeichnungen: »Reciprocity and reflexivity are at the heart of the drawings [...]«. ¹⁴ Wie Deacon dem schöpferischen Sprachgebrauch in seiner sozialen Aktualität ein Wechselverhältnis von Selbst- und Weltkonstitution unterstellt, so begreift er mit Rilke das Hören als ein Empfangen des Wortes, als eine Begabung (respektive Begattung) zum eigenen Sprechen, Mündig- und Schöpferischsein. Dabei fällt es dem Bildhauer und Graphiker zu, jenes akustische Phänomen beim Namen zu nennen, welches Rilkes Konzeption des konstitutiven Wechselbezugs von Hören und Sagen, Empfangen und Ausgeben zugrunde liegt: die Resonanz, das Mit-Schwingen eines Körpers in der energetisch übermittelten Bewegungsdynamik eines anderen – »as if to say the right name by some resonance shapes the stuff of the world into this or that being«. ¹⁵ Insofern der antike Orpheus-Mythos namentlich in der von Rilke rezipierten Überlieferung Ovids¹⁶ ein gleich-

ganzen Zeit schon, morgens beim Erwachen oder an den Abenden, da man die Stille hörte, Worte ein, die aus mir austraten und im Recht zu sein schienen [...] endlich fiel mir die Stärke und das Wiedereinsetzen dieser inneren Diktate doch auf, ich begann eines Tages, Zeilen davon aufzuschreiben, das Aufschreiben selbst bestärkte und lockte die Eingebung, zu der unwillkürlichen Freude der inneren Bewegtheit kam die Lust an dem, was nun schon Arbeit war, und über diesem Eingehen auf eine innere Akustik bildete sich in steten Fortschritten das heraus, was Sie als das ›Buch vom mönchischen Leben‹ kennen. Die anderen Abschnitte sind später entstanden: da war es natürlich nicht mehr möglich, sich über die Entstehung zu täuschen, sie waren Arbeit vom ersten Augenblick an, aber diese Arbeit war niemals eine vorausgesehene oder beabsichtigte« (Rainer Maria Rilke: Briefe. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim. Wiesbaden 1950 [im Folgenden: B], S. 280f.).

¹³ Mit den Schlußversen des ersten Teils des Zyklus endet auch die explizite Bezugnahme auf die mythische Vorgeschichte des Sängergottes. Im zweiten Teil der »an Orpheus« gerichteten Sonette wird der mythische Namensgeber der Gedichte nicht mehr apostrophiert.

¹⁴ Zitiert nach KVH, S. 126.

¹⁵ Ebd., S. 124.

¹⁶ Die russische Malerin Baladine Klossowska, die Weggefährtin von Rilkes Schweizer Jahren, hatte ihm zu Weihnachten 1921 eine französische Ausgabe der »Metamorphosen« in einem von ihr selbst illustrierten Einband geschenkt. Den sagenhaften Abstieg des Orpheus' in

nishaftes narratives Zeugnis von der Kraft der Musik zur psychophysischen Rührung gibt, bildet die Resonanz nichts weniger als den Kern- und Angelpunkt der Sage von der Um-Stimmung der Unterweltgötter, der Erweichung der Steine und der Befriedung wilder Tiere.¹⁷

Als buchstäbliche Verkörperung der auditiven Resonanz gilt den »Sonette[n] an Orpheus« eine jung verstorbene Tänzerin aus Rilkes Bekanntenkreis, Wera Ouckama Knoop, welcher der Gedichtzyklus als ein schriftliches »Grab-Mal« zugeordnet ist.¹⁸ So feiert das vorletzte Sonett des zweiten Teils den Tanz – im Gegensatz zu der trägen Natur – als die künstlerische Vervollkommnung einer »hörenden Regung«. In direkter Anrede der Verstorbenen heißt es dort:

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur

vergänglich übertreffen. Denn *sie regte*
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.
Du warst noch die von damals her Bewegte
und leicht befremdet, wenn ein Baum sich lang

besann, mit dir *nach dem Gehör zu gehen*.
[...] (SaO II, S. 28; Hervorh. d. Verf.)

die Unterwelt zur Auslösung Eurydikes hatte Rilke freilich bereits im Jahr 1904 in einem langen Erzählgedicht unter dem Titel »Orpheus. Eurydike. Hermes« nach dem plastischen Vorbild eines im Nationalmuseum von Neapel besichtigten antiken Grabreliefs verhandelt und einer eigenen Deutung unterworfen: Demnach provoziert erst die unerträgliche Spaltung und Dissoziation von Orpheus' Sinnen in das (räumlich wie zeitlich) rückwärts gewandte Gehör und das nach dem Gebot der Unterweltherrscher strikt nach vorne zu richtende Gesicht die fatale Umwendung zu der hinter ihm schreitenden Geliebten.

¹⁷ Den Begriff der Resonanz gebraucht Rilke selbst bereits in einem im Januar 1900 im Zuge seiner intensiven Lektüre von Nietzsches Schrift »Die Geburt der Tragödie« verfaßten Gedicht mit dem Titel »Am Rande der Nacht«, in dem es heißt: »Ich bin eine Saite, / über rauschende breite / Resonanzen gespannt.« (KA I, S. 283) Zu diesem Gedicht siehe Paul de Man: Tropen (Rilke). In: Ders.: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt a. M. 1988, S. 52–87, bes. S. 65–70, sowie Gerhard Kaiser: Das Gedicht als elegische Rühmung. In: Ders.: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1988, S. 635–667 mit Anm. S. 897–908, bes. S. 903f.

¹⁸ Der Untertitel der »Sonette an Orpheus« lautet: »Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop«.

Wie hier der Ursprung des Tanzes – und mit diesem auch der jener »Tanzfigur«, welche das Sonett in seiner optisch-tektonischen Gliederung selbst aufs Papier zeichnet, – in dem für die Überlieferungen einer mythischen Vergangenheit offenen Gehör verortet wird, so bestimmt der Schlußvers des ersten Teils der Sonette das Resonieren mit dem aufgenommenen Klang nicht allein als den Ursprung des Gehörs, sondern als die Voraussetzung des eigenen Mündigwerdens der »Hörenden« (SaOI, S. 26). An dieser zentralen Stelle des Zyklus ent-deckt sich das uneinholbare Initialmoment der dichterischen Rede bzw. der Klangdichtung der Sonette selbst als ein Moment der ersten Regung: Als ein je schon überholter kann dieser Ur-Sprung in demselben Maße nur mehr wiederholt, damit aber auch stets von neuem vergegenwärtigt werden, wie der mythische Sängergott und Archepoet ein je schon »verlorener« (ebd.), als solcher aber sehr wohl *anzurufen* und klangmächtig *aufzurufen* ist: »O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!« (ebd.)¹⁹

In dem zutiefst ambivalenten und intrikaten Wechselspiel zwischen der Berufung auf einen (nur) in der von Mund zu Mund wandernden Sage belegten Vorgänger und der Bekräftigung von dessen Auf- und Untergehen in der Wortmacht der Nachfolger problematisiert sich bei Rilke die Frage nach der Autonomie und Selbstbehauptungskraft des Künstlers innerhalb eines ganzen Netzwerks gattungs-, genre- und motivgeschichtlicher Filiationsreihen. Für Deacon wiederum stellt sich an dem zum ästhetischen Paradigma erhobenen Beispiel des gesprochenen bzw. gesungenen Wortes die Frage nach der Autonomie der Kunst im Zusammenspiel mit dem Stoff der Welt, der sich, »by some resonance«,²⁰ zum Ding formen bzw. vom Auge des Betrachters als solches erkennen lasse. Es ist das durch den konventionellen, arbiträren Bund von Sache und Wort bzw. von Signifikat und Signifikant verbürgte und je wieder neu eröffnete Wechselverhältnis von Sprach- und Dingwelt, wie es in den evokativen An- und Aufrufen der Rilkeschen Sonette aktuell wird, welches Deacon hier reflektiert, um es auf Schöpfungsmacht und Schaffensprozeß der bildenden Kunst zu übertragen: Das Machen, so Deacon in kongenia-

¹⁹ Ulrich Fülleborn hat für den in Rilkes spätesten Gedichten auftretenden Sonderfall nominaler Rufe, die das Benannte zugleich an- und im eigenen Vollzug vergegenwärtigend aufrufen, den Terminus »Evokativ« geprägt, um einen »im Zwischenraum zwischen Vokativ und Nominativ schwebenden« Kasus zu bezeichnen (Ulrich Fülleborn: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Heidelberg 1960, S. 172).

²⁰ Zitiert nach KVH, S. 124.

ler Übereinstimmung mit Rilkes Einschätzung des bildnerischen Handwerks eines Rodin oder Cézanne, sei ein Hervorbringen.²¹ Im Hinblick auf die »plastische[n] [...] Dinge«²² Rodins und die »in [ihre] malerischen Äquivalente übersetzt[en]« (KA 4, S. 631) Gegenstände in den Stilleben Cézannes hatte Rilke seinerseits emphatisch von einer »Dingwerdung« (ebd., S. 608) gesprochen, mit welchem Begriff er auf den semantischen Kern von frz. »réalisation« zielte.²³ Während Deacon durch Rilkes Poetik des Singens und Hörens zur Reflexion auf das schöpferische Weltverhältnis der bildenden Kunst angeregt wird, so hatte sich umgekehrt Rilke anno 1903 das spezifisch dichterische »Handwerk« als das »[M]achen« von »geschriebene[n] Dinge[n]« begreiflich zu machen versucht.²⁴

In Deacons Essay »Silence, Exile, Cunning« findet der Schlußvers des ersten Teils der »Sonette an Orpheus«, in dem die »Hörenden« zugleich als »ein Mund der Natur« (SaOI, S. 26) sich empfehlen, seine Entsprechung in dem Verweis auf das Gemälde »His Master's Voice« des britischen Malers Francis James Barraud (1856–1924), das mehreren internationalen Tonträgerkonzernen als Logo dient (Abb. 1.1 und 1.2):²⁵

²¹ In einem Text von 1992 schreibt Deacon über Rilkes Verehrung für Rodins »Kunst-Dinge« (KA 4, S. 453): »A central plank of Rilke's interest in and writing about Rodin was puzzlement bordering on awe that something made as art could dispense with its maker and exist in the world of things.« (Zitiert nach KVH 183).

²² Rainer Maria Rilke/Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M./Leipzig 1989 (im Folgenden: LAS), S. 105.

²³ In einem Brief an Clara vom 9. Oktober 1907 – einem jener »Briefe über Cézanne« genannten Briefe, in denen Rilke seiner Frau von der posthumen Ausstellung Cézannescher Werke im Pariser Salon d'Automne desselben Jahres berichtet – heißt es über Cézannes Verfahren der »réalisation«: »Das Überzeugende, die Dingwerdung, die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit, das war es, was ihm die Absicht seiner innersten Arbeit schien [...]« (KA 4, 608).

²⁴ Unter dem Eindruck Rodins hatte Rilke sich nach seinem ersten Paris-Aufenthalt zum Ziel gesetzt, »Dinge zu machen, nicht plastische, geschriebene Dinge, – Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen« (LAS, S. 105), wie er am 10. August 1903 an Lou Andreas-Salomé schreibt. In dem Anfang November 1908 in Paris verfaßten »Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth« fordert Rilke den Dichter dazu auf, »hart sich in die Worte zu verwandeln, / wie sich der Steinmetz einer Kathedrale / verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut« (KA 1, S. 425, V. 132ff.).

²⁵ In einer ersten Version des Bildes stellte Barraud den Hund seines verstorbenen Bruders, einen Terrier-Mischling namens »Nipper« (»Kneifer«), erst drei Jahre nach dessen eigenem Ableben vor dem Trichter eines Edison-Bell-Phonographen dar. Da sich die Edison Bell Company aber uninteressiert zeigte, übermalte Barraud den Phonographen mit einem Grammophon und verkaufte das Gemälde 1899 für 100 Pfund an die neu gegründete Deutsche Grammophon Gesellschaft. Als eines der weltweit bekanntesten Firmenlogos liegen die Rechte an Logo und Markennamen für Europa und den Commonwealth heute bei der EMI

Singing and listening are reciprocal activities. Mouths and ears are openings in the head. Both seem to imply resonance: sound comes out of and goes into hollowness. The dog on the His Master's Voice recording label can listen *and* bark.²⁶



Abb. 1.1: Francis James Barraud: »Dog Looking at and Listening to a Phonograph« (1898), Öl auf Leinwand

Die Prinzipien der Wechselseitigkeit (»reciprocity«) und der (Selbst-)Bezüglichkeit (»reflexivity«), wie sie sowohl die auditive Weltwahrnehmung als auch die sprachliche Welt- und Selbstgestaltung prägen, setzen sich in Deacons Zeichnungen in dem spezifisch graphischen Wechselverhältnis von Einschluß und Öffnung um (Abb. 2.1–2.3). Deacon erklärt:

All the drawings have an enclosure, an enclosing line, with, at some point, an aperture circumscribed by the enclosure. The aperture and the whole enclosure can be thought of as the head of Orpheus. In the world there are a large number of items you come across frequently – shoes, hats, pots, pans, cups, jugs, shells, bags, pockets, gloves, etc. – which have a similar form – an enclosure with a small opening. Rather than being straightforward images of a head, the drawings referred to the other things, sometimes very obviously.

Group. Ob Nipper, wie überliefert, tatsächlich vor dem Trichter eines Phonographen zu sitzen pflegte, um der auf Band aufgezeichneten Stimme seines verstorbenen Herrchens zu lauschen, ist freilich ungewiß.

²⁶ Zitiert nach KVH, S. 126 (Hervorh. d. Verf.).

There are also the questions of what an enclosure is, and what an opening is. An enclosure is a formation, a clarification, actuality; an opening is a possibility.²⁷



Abb. 1.2: Francis James Barraud: »His Master's Voice« (1899),
Öl auf Leinwand

Um diese ebenso grundlegenden wie weitreichenden Fragen nach dem Wesen der Struktur einer Öffnung bzw. eines Einschlusses ausloten zu können, ohne den graphischen Prozeß von dem vorgefaßten Gedanken an die resultative Erscheinung eines bestimmten Gegenstands einzuschränken, hatte sich Deacon Konstruktionsregeln aufgestellt.²⁸ Er erklärt:

The drawings were constructed using a string, a pin and a pencil – this was the rule. All the curves were then built up from arcs or segments of circles of varying radii. This construction created a very fine mesh of marks, from which a final form slowly emerged, almost as if it had been captured.²⁹

²⁷ Ebd.

²⁸ »There was no object being drawn, so in order to get a point where I could draw what I wanted, it seemed necessary to have rules. These were a means of avoiding some decisions about the appearance of the drawing as it developed.« (Ebd.).

²⁹ Ebd. Ähnlich heißt es in Deacons Notizbuch: »These drawings commence from a geometric figure. A spiral links points on the figure. A series of arcs and curves partially tied to the spiral, is sprung off various points inside and outside the figure. The development of these curves builds up a network or ground against which specific shapes are allowed to emerge.« (Ebd., S. 129).

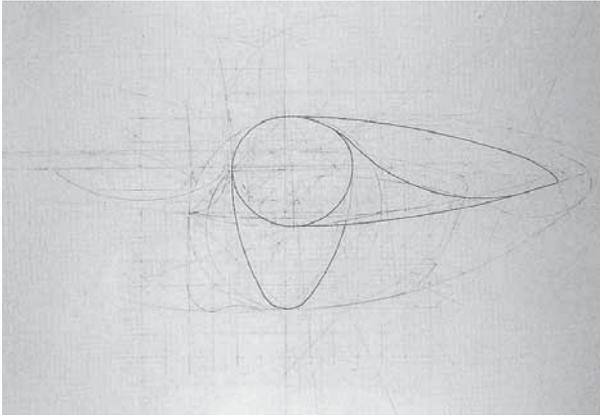


Abb. 2.1: Richard Deacon: »It's Orpheus When There's Singing # 3« (1978/79),
Bleistift auf Papier (112 × 147,5 cm)

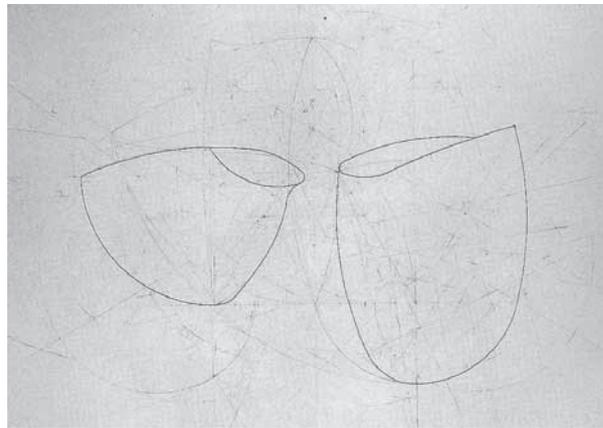


Abb. 2.2.: Richard Deacon: »It's Orpheus When There's Singing # 4« (1978/79),
Bleistift auf Papier (150 × 115 cm)

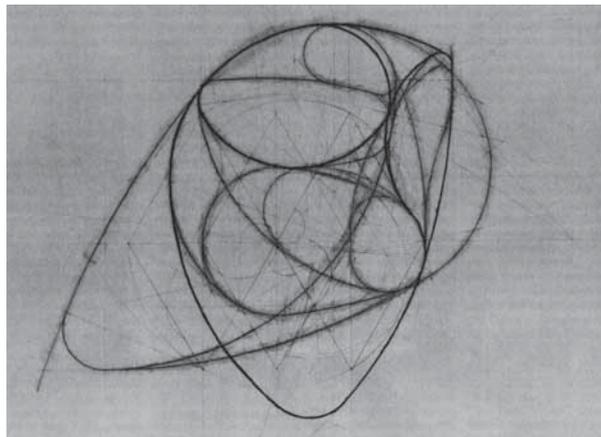


Abb. 2.3: Richard Deacon: »It's Orpheus When There's Singing # 7« (1978/79),
Tusche und Bleistift auf Papier (112 × 147,5 cm),
Tate Gallery, London

Die Aufmerksamkeit für den formgenerierenden Prozeß der Produktion³⁰ impliziert auch ein phänomenologisches Interesse für den konstruktiven Prozeß der Rezeption, der in einem Augen-Blick des Erkennens gipfelt: Vor dem Auge des Betrachters zeichnet sich gewissermaßen *in nascitu* eine Formgestalt ab, deren geometrische Matrix – um hier mit dem Schlüsselwort der dichterischen Wahrnehmungslehre Rilkes zu sprechen – als »gewußte[] Figur« (KA 2, S. 377)³¹ an- und einsichtig wird.³² Für den Entstehungsprozeß der Zeichnungen konstatiert Deacon eine fortschreitende Ablösung von dem mythischen Motiv des abgeschlagenen Kopfes, aus dem es weitersingt, hin zu einer Einstellung auf das graphische Kernelement der Linie als jenes konstitutiven bildnerischen Elements, auf dessen (imaginären) Bahnen je auch Wahrnehmen und Erkennen sich vollziehen.³³ Der linearen Struktur der Graphik in ihrer genuinen Vermittlungsfunktion zwischen Geschlossenheit und Offenheit, Innen und Außen, hat Deacon im Rückblick die Bedeutung einer fortzuentwickelnden Grammatik – »something like a grammar«³⁴ – für

³⁰ Die Konzentration auf die Prozedur des eigenen künstlerischen Vorgehens und auf dessen spezifische Mittel hat Deacon selbst auf den Einfluß der Fachliteratur im Haus seiner Eltern, einer Ärztin und eines Armeepiloten, zurückgeführt: »In medicine and flying«, sagt Deacon, »procedure is all-Important« (ebd., S. 85).

³¹ Zu Rilkes Poetik der »Figur« siehe grundlegend Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*. Pfullingen 1961 sowie ders.: *Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik*. In: Käte Hamburger (Hg.): *Rilke in neuer Sicht*. Stuttgart 1971, S. 63–82. Die Rilkesche »Figur« läßt sich als eine raumbildende, transitorische Bewegungseinheit definieren, die sich im Zuge des Wahrnehmungsprozesses entweder an der Oberflächenstruktur eines statischen Gegenstands entfaltet oder aber von der ephemeren Bewegungskurve eines Körpers choreographisch beschrieben wird und in einem epiphanihaften Augen-Blick des Betrachters ihre vorübergehende, perspektivisch bedingte Gestalt gewinnt. Die »gewußte[] Figur« (KA 2, S. 377) ist ein Leitmotiv der spätesten, konstruktiv-abstrakten Lyrik Rilkes: Als geometrische Matrix, die sich im Wechselspiel von Muster und Vollzug je wieder neu herstellt, findet sie ihr letztgültiges Modell in der abstrakten Konstellation des Sternbilds, das schließlich auch der Graphik des Gedichts als Vorbild dient.

³² Wie Deacon von einem feingliedrigen Netzwerk graphischer Marken spricht, in dessen Gewebe eine Form gleichsam eingefangen werden könne, so heißt es in einer im Herbst 1902 in Paris verfaßten Anmerkung Rilkes über Rodin: »Es ist sehr schön, ihn arbeiten zu sehen. Der Zusammenhang seines Auges mit dem Ton. Man glaubt alle die Wege seines Blicks, die sicheren, schnellen, ein Netz in der Luft bilden zu sehen, darin sich das Ding immer mehr verfängt.« (KA 4, S. 491).

³³ »While the first drawings were concerned with a parallel between an enclosure and a human head, the later ones were concerned with aspects of picturing, recognition and identification implicit in the line being constructed.« (Zitiert nach KVH, S. 126).

³⁴ »I think that a part of the fruitfulness of these drawings in respect to other work has to do with their method of being built: they are not pictures or plans, but rather constitute something like a grammar. Somehow they were ›in anticipation‹.« (Ebd.).

seine spätere skulpturale Arbeit zugewiesen. Die entscheidende Einsicht sei dabei jene in die Beziehung zwischen graphisch eingefasstem Binnenraum und einfassendem Kontur gewesen,³⁵ die Deacon nun wiederum mit dem Wechselverhältnis von »speaking« und »listening« in Bezug setzt. Nicht allein bestimmt er dabei Singen und Hören als einander entsprechende, »reciprocal activities«;³⁶ indem er vielmehr die Körperöffnungen des Mundes und der Ohren gleichermaßen als Hohlräume betrachtet, zwischen welchen »sound«³⁷ frei hin- und herwandere, entschlüsselt er, ganz im Sinne der Rilkeschen Vorstellung vom »Mund der Natur« (SaOI, S. 26), den Sprechakt als ein Echo: Auch der Singende *re-soniert*. In Rilkes Mythopoesie bedingt die Phantasie von der schöpfergöttlichen Allmacht des gesprochenen Wortes³⁸ die vermeintliche Depotenzierung, tatsächlich aber die radikale Ermächtigung des Sprechenden zu dem Instrument einer höheren Macht, deren Gewalt auf dieses übergeht: Der Tod des als »verlorener Gott« (ebd.) beschworenen Einen ist notwendig, um die »unendliche Spur« (ebd.) von dessen Schöpfungsmacht freizusetzen, auf daß deren Potenz in den hohlräumigen Mündern und Ohren der »Hörenden« (ebd.) aufgefangen werde.³⁹ Eben diese frei flottierende, in dem befruchtenden Akt der Audition zu empfangende Zeugungskraft nennt Rilke in dem von Deacon zum Titel der Zeichnungen erwählten Schlüsselsatz des fünften Sonetts bei ihrem mythischen Namen:

³⁵ »The drawings seemed to show that what was enclosed had a relationship to the contour.« (Ebd.).

³⁶ Ebd.

³⁷ »Mouths and ears are openings in the head. Both seem to imply resonance: sound comes out of and goes into hollowness.« (Ebd.).

³⁸ Paul de Man hat der Rilkeschen Poetik des Hörens bekanntlich einen »reinen Phonozentrismus« unterstellt, dessen »äußerste[] Figur« der orphische »Ohren-Gott[]« darstelle (de Man, Tropen [wie Anm. 17], hier: S. 63 und 87). Wie jedoch einerseits Wortklang und Schriftspur in Rilkes selbstentlarvender Produktionsästhetik des zu erhörenden Diktats unlöslich aneinander gebunden bleiben und die Wechselbeziehung zwischen diesen beiden sinnlichen Erscheinungsformen der Sprache in der optoakustischen Leitmotivik der »Sonette an Orpheus« denn auch virtuos durchgespielt wird, so gilt es andererseits, zur Erfassung von Rilkes grundlegender Ästhetik und Poetik des bewegten Raumes den phänomenologischen Aspekt einer spezifisch vierdimensionalen Räumlichkeit des Hörens hervorzuheben, die eine zur eigenen Rede ermüdigende Resonanz allererst ermöglicht.

³⁹ In dem letztlich verworfenen Entwurf eines Schlußteils für ein im November 1915 in München verfaßtes Gedicht zu Dürers Holzschnittserie über die Apokalypse spricht Gott Selbst davon, »daß sich das verbreitete Gebrause« des Weltgeschehens »im muscheligen Ohr [sammele]«: »Sich, in diesem Engen, Hingestellten / ordn ich das Gewühle meiner Welten: / das Vergehende geht in ihm vor.« (KA 2, S. 544).

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.
Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male
ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
um ein paar Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!
Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.
Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet. (SaOI, S. 5)⁴⁰

II

Seine graphischen Reflektionen der akustischen Resonanz beförderten in der Folgezeit auch Deacons skulpturale Experimente auf das Wechselverhältnis von Innen und Außen. Zunächst hatte er zeitgleich mit den von der Lektüre der Sonette beeinflussten Zeichnungen eigene Keramiken gefertigt, in denen sich die graphisch konturierten Behälterformen zu dreidimensionalen Gefäßen vergegenständlichen. Die 1978/79 in den USA entstandenen keramischen und graphischen Arbeiten markieren nun im Hinblick auf die Plastik einen Wendepunkt in der werkbiographischen Entwicklung von Deacons Formensprache: Wie die biomorphen Gebilde der Zeichnungen jeweils von einer geometrischen Figur ihren Ausgang nehmen, so läßt Deacon in den nach der USA-Reise gestalteten Skulpturen rechtwinklig-architektonische und

⁴⁰ In diesem Sonett bestimmt sich der Zyklus der 55 Gedichte selbst als ein buchstäblich anthologisch-er Kranz von lautlich und leitmotivisch miteinander verflochtenen poetischen Rosen, die im Zuge des zwischen dem graphischen Gitterwerk der Schrift und dem phonetischen Wortklang vermittelnden Rezeptionsprozesses auf- und je wieder verblühen.

kurvig-organische Formen in ein spannungsvolles Wechselverhältnis zueinander treten. Die erste, unmittelbar nach der Rückkehr nach London entstandene Skulptur (Abb. 3.1), die 1980 fertiggestellt und, unbetitelt, in demselben Raum mit den an den Wänden aufgehängten Zeichnungen ausgestellt wurde, überführt die linearen Konturen der Graphik in eine filigrane Konstruktion aus verleimtem Holz und Stahl, die ihrerseits die durchlässige Außenwand eines dreidimensionalen organischen Gebildes plastisch konturiert und im offenen Raum dessen Volumen andeutet. In dem buchstäblichen Sinne einer Einschreibung ihrer Konturen in den Raum wäre diese Skulptur als eine ›graphische‹ bzw. ›choreo-graphische‹ Plastik zu bezeichnen. Die geometrische Grundlinie des Umkreises gewinnt hier dank unterschiedlich stark gebogener Durchmesserlinien die räumliche Tiefe eines netz- oder siebartigen Behälters, in dessen Mitte der Umriss eines Tropfens Flüssigkeit sich abzeichnet. Es mag scheinen, als habe erst das Gewicht des flüssigen Volumens die faserige Fläche des überdimensionierten kreisrunden Gewebes in die Tiefe gedrückt: Die raumbildende (Schwer-)Kraft, welche die von Holz- und Stahlleisten umschriebene Zeichnung in dieser Betrachtungsperspektive zur dreidimensionalen Plastik formte, bliebe somit unsichtbar. Dieser Skulptur eignet dabei ebene »Freiheit«, welche Rilke schon in einem 1897 verfaßten Fragment der Graphik zugute- und vorbehält: Im Vergleich zu dem »Bild in seiner bunten breiten Plastik« stehe es der Zeichnung, »in welcher jede Linie Bewegung ha[be]« und »transitorisch erschein[e]«, »frei [...], Gestalten in einen unbestimmten Raum zu setzen« (KA 4, S. 35). Für den Leser der »Sonette an Orpheus« macht die zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren vermittelnde Skulptur von 1979/80 zudem das rätselhafte Phänomen eines unfaßbaren, nur erahnten Volumens anschaulich, wie es das dritte Sonett des zweiten Teils des Zyklus den Spiegeln zuschreibt, indem es diese apostrophiert als

[...] wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllte[] Zwischenräume der Zeit (SaO II, S. 3).⁴¹

⁴¹ Zu dem Motiv des Spiegels bei Rilke siehe Hellmuth Himmel: Das unsichtbare Spiegelbild. Studie zur Kunst und Sprachauffassung Rainer Maria Rilkes. Triest 1975. Ein Gedicht Rilkes vom März/April 1913 weist dem »Zwischenraum« eine explizit akustische Qualität zu, indem es diesen zu einer resonierenden »Muschel« erklärt, »[...] dran die Fuge / dröhnen w[er]de[n] [...]« (KA 2, S. 52).

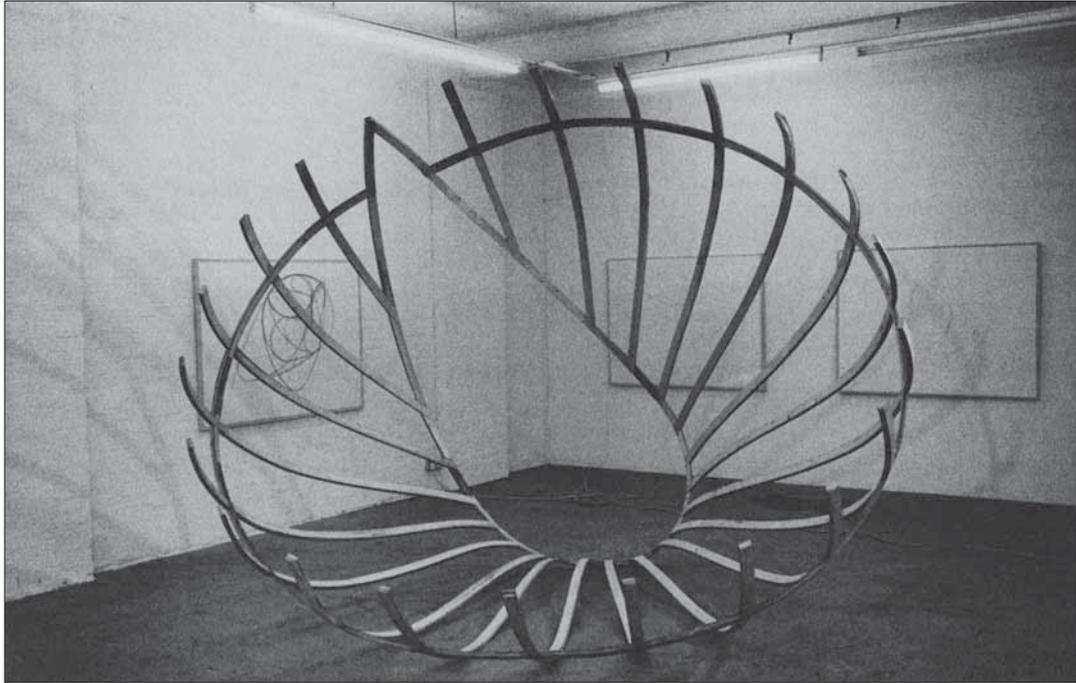


Abb. 3.1: Richard Deacon: »Untitled« (1979/80),
verleimtes Holz und Stahl (290 × 275 cm), Saatchi Collection, London

Der Protagonist in Rilkes 1910 veröffentlichtem Roman-Experiment »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« wiederum wird über die den Spiegeln zugewiesene Scheidefunktion zwischen Sichtbaren und Unsichtbaren, Lebenden und Toten, belehrt: »Man ist entweder drin [...] dann ist man nicht hier; oder wenn man hier ist, kann man nicht drin sein.« (KA3, S. 537) Auf die irritierende Erfahrung einer paradoxen Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit der konträren Empfindungen von Innen und Außen, Nähe und Entfernung, Selbst und Anderem zielt auch Deacons titellose Plastik von 1980, über die der Künstler 1982 in einem Interview sagt:

[A]s you move around it your body sensation changes from being distanced from the object to being enclosed by it. The two experiences being within and being without – aren't compatible. The disjunction is similar to the ways one experiences others. In terms of the sculpture, there is an analogy drawn between trying to come to terms with distance and closeness – spatial measurements – and the other, to try to create equal respect for both positions.⁴²

⁴² Zitiert nach KVH, S. 132.

Die Unterscheidbarkeit zwischen Innen und Außen erscheint in Deacons »graphischer« Skulptur nun aber gerade aufgehoben: Zunächst ist mit der vielgliedrigen Konstruktion gleichsam ein tragendes Gerippe aus dem Körperinneren nach außen gestülpt, um nunmehr als transparente, filigran gesponnene Außenhaut einen unsichtbaren Innenraum zu konturieren und bergend zu umspannen. Die tropfenförmige Öffnung in der Mitte des Netzwerkes wiederum gemahnt sowohl an ein austretendes Körpersekret wie an eine absorptive Körperöffnung. Gerade die vermeintliche Leere dieses ausgesparten Zwischen-Raums zwischen den Gitterstäben deutet eine unfassliche, schier undurchdringliche Fülle an. Während Rilke in der zeichnerischen Linie den Eindruck des Transitorischen vermittelt findet, so suggeriert der skulpturale Kontur bei Deacon die Durchgängigkeit und Durchsichtigkeit eines imaginären plastischen Körpers, der sich dem Betrachter bzw. Begeher zugleich öffnet und verschließt. Wie die Zeichnungen von 1978/79 wirft diese Skulptur die Grundfragen auf, was eine Öffnung und was ein Einschluß sei: Die Gegenpole von »formation, [...] clarification, actuality«, wie Deacon sie dem Einschluß zuschreibt, und jener »possibility«,⁴³ als welche er die Öffnung definiert, halten einander hier in einem irisierenden Wechselspiel in der Schweben.

Mit gänzlich anderen Mitteln stellt sich die Frage nach Öffnung und Einschluß angesichts der zweiten nach 1979 gefertigten plastischen Arbeiten Deacons (Abb. 3.2): Eine galvanisierte Stahlplatte ist hier in eine konische Trichterform mit zwei offenen Enden gebogen, die mögliche Ein- oder Ausgänge markieren und zugleich der Aufnahme wie der Ausendung fähig scheinen. Vorbild dieser »dual relationships«,⁴⁴ die auch die Arbeiten der von 1982 an entstehenden Werkgruppe mit dem Titel »Art for Other People« prägen, ist erneut das Schallplattenlogo »His Master's Voice«. Deacon erklärt:

In that image it isn't clear whether the dog is listening or whether he is actually speaking, barking, into the loudspeaker horn. It could be either since the horn is both an amplifying and a listening instrument.⁴⁵

⁴³ Ebd., 126.

⁴⁴ Ebd., 136.

⁴⁵ Ebd.

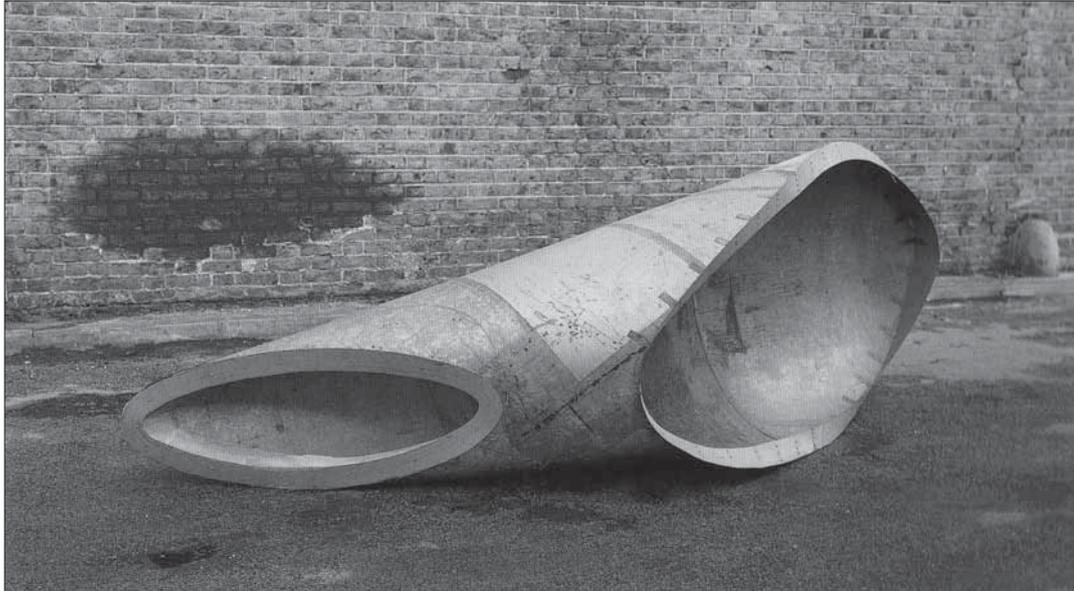


Abb. 3.2: Richard Deacon: »Untitled« (1980),
galvanisierter Stahl und Beton, (138 × 374 × 138 cm)

So auch sei eine jede Öffnung »as much receiving as offering«, und eine jegliche Gefäßform könne als »either emptying or filling«⁴⁶ betrachtet werden. Im Sinne der in den »Sonette[n] an Orpheus« entfalteten Wechselbeziehung von Singen und Hören gilt auch von den im Anschluß an Deacons Zeichnungen entstehenden Skulpturen: »Resonance and equivalence are central preoccupations.«⁴⁷ Deacon bedient sich hier des zweiseitigen Leitkonzepts der Resonanz, um auch und gerade mit den Mitteln der Plastik das Verhältnis zwischen Innen und Außen zu sondieren, das vordringlich an der neuralgischen Körperschwelle der Sinnesorgane virulent wird: Mit »For Those Who Have Ears« (Abb. 4.1), »Falling On Deaf Ears« (Abb. 4.2) oder »Blind, Deaf and Dumb« entstehen in den Jahren 1983 bis 1985 Skulpturen, welche die das menschliche »Sinnenbewußtsein«⁴⁸ prägende Dualität von psychophysischem Körperinneren und Um-Welt mittels eines großformatigen organischen Formenvokabulars nunmehr explizit an dem Grenzfall der menschlichen Sinne – und hier insbesondere des auditiven Sinnes – erfahrbar machen.

⁴⁶ Ebd., 137.

⁴⁷ Ebd. In einem Wortspiel pointiert Deacon, für die Skulpturen seien »structure, surface, shape and volume« zugleich »the means of making and the makings of meaning« (ebd.).

⁴⁸ Rudolf zur Lippe: Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik, Reinbek b. Hamburg 1987.

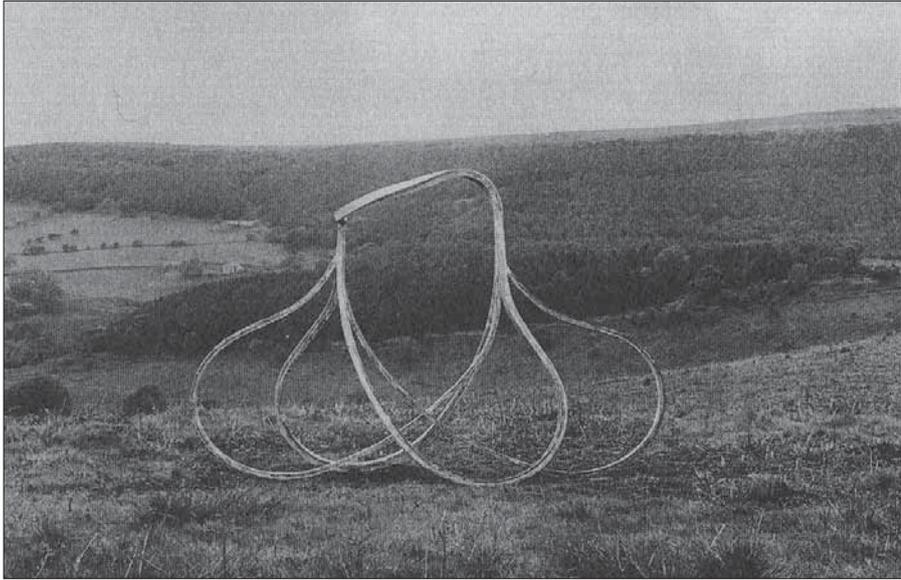


Abb. 4.1: Richard Deacon: »For Those Who Have Ears # 2« (1983), verleimtes Holz (273 × 400 × 110 cm), Tate Gallery, London

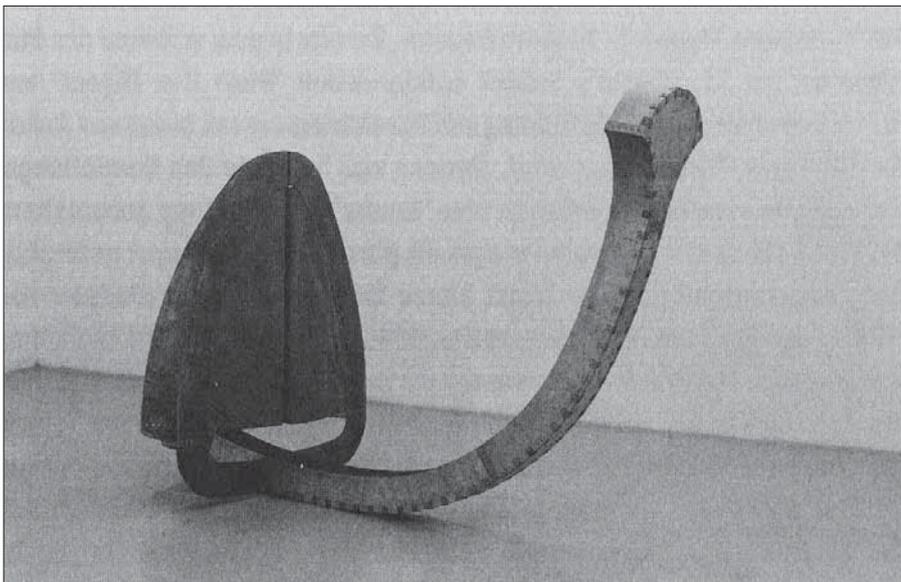


Abb. 4.2: Richard Deacon: »Falling On Deaf Ears # 1« (1984), galvanisierter Stahl, Leinwand (125 × 290 × 110 cm), Museum of Modern Art, New York

So besteht die Skulptur »Blind, Deaf and Dumb« konsequenterweise aus zwei komplementären Teilen, deren einer für einen geschlossenen Galerieraum und deren anderer zur Exposition unter freiem Himmel konzipiert ist. Die Differenzierung in Innen- und Außenraum, die zugleich

auf das philosophische Theorem einer Dichotomie von schwerfälliger Materie und frei umherschweifendem Geist anspielt, wird nun aber erneut gezielt unterlaufen:

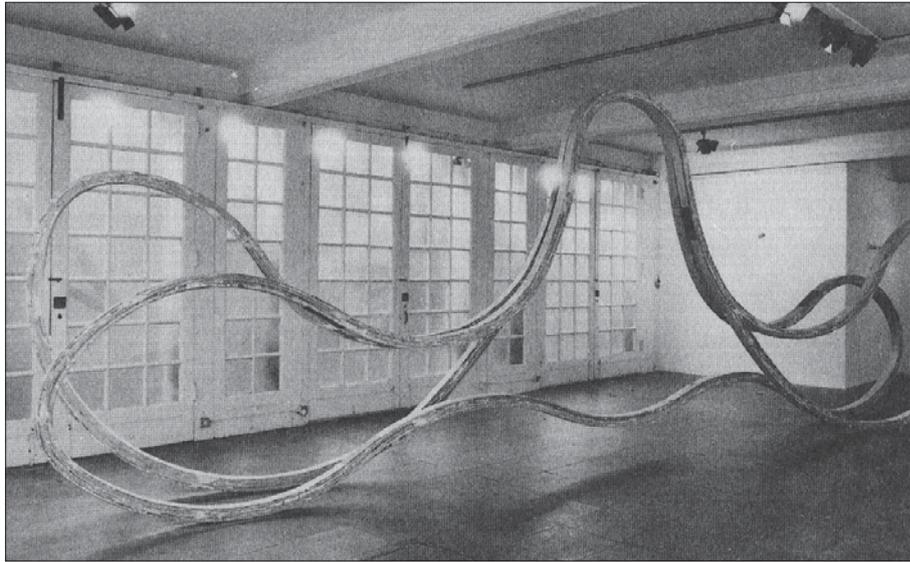


Abb. 5.1: Richard Deacon: »Blind, Deaf and Dumb # 1« (1985),
Zink, bemalter Stahl mit Schrauben (370 × 800 × 380 cm),
Sammlung Thomas Amman, Zürich

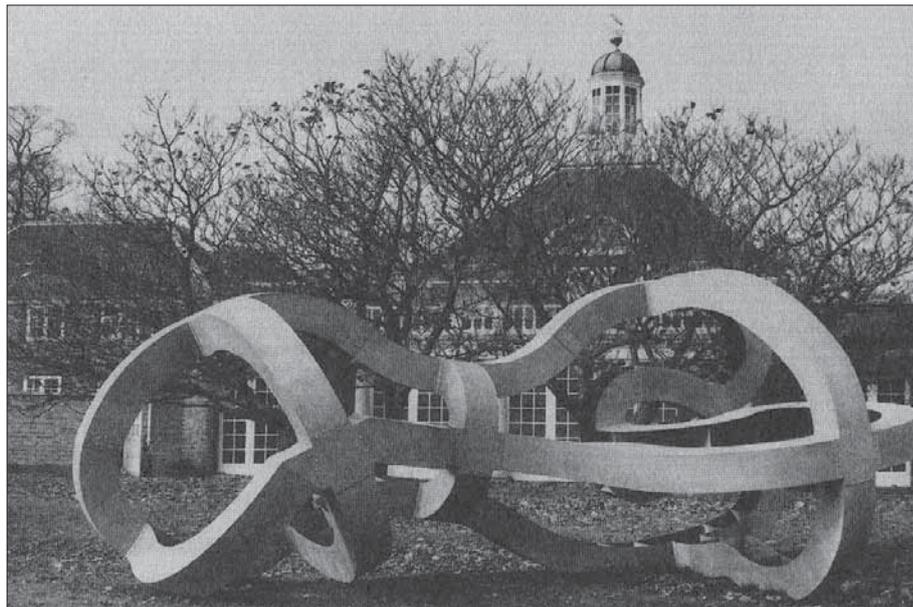


Abb. 5.2: Richard Deacon: »Blind, Deaf and Dumb # 2« (1985),
laminiertes Holz (310 × 860 × 98 cm)
Kroller Muller Museum, Niederlande

Die *indoor*-Version mit multiplen, geschwungenen Konturen aus dünnen, laminierten Holzleisten bildet in ihrer filigranen Beweglichkeit ein luftig-leichtes Gegengewicht zu der klaren architektonischen Rahmensetzung des Ausstellungsraumes (Abb. 5.1), wohingegen die durch milchige Fensterscheiben hindurch (un-)sichtbare *outdoor*-Version aus miteinander vernieteten, rechtwinkligen Stahlbalken zwar massiv auf dem Erdboden zu lasten scheint, dem sie unwandernden Betrachter aber mit jedem Schritt neue Perspektiven darbietet (Abb. 5.2).

Das subversive Spiel einer Umkehrung von Innen und Außen betreiben Rilkes »Sonette an Orpheus« ihrerseits mit spezifisch rhetorischen Mitteln: Bereits in dem programmatischen Eingangsgedicht bestimmt sich der Zyklus kraft der evokativen Vergegenwärtigung der orphischen Sangeskunst als eine die sicht- und greifbare Natur transzendierende, bedeutungstragende phonetische Klangstruktur, deren gattungspoetologisch normierte Tektonik im Ohr der Rezipienten sich auf- bzw. einzu-richten strebt:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör. (SaO I, S. 1)⁴⁹

⁴⁹ Siehe zu diesem Sonett auch d. Verf., »Tempel im Gehör«. Zur Eigenbewegtheit des Klinggedichts am Beispiel des ersten der »Sonette an Orpheus« von Rainer Maria Rilke. In: Matthias Buschmeier/Till Dembeck (Hg.): Textbewegungen 1800/1900. Würzburg 2007, S.354–373.

Die Eröffnung eines akustischen Zeitraums im Anheben einer singenden Stimme, die zu Anfang des Gedichts in dem dreimaligen, in Alliteration und Assonanz fortgeführten Ruf der Interjektion »O« in actu nachvollziehbar wird, ist hier in die Klang-Bilder eines organisch aufsteigenden »Baum[s] im Ohr« bzw. eines architektonischen »Tempel[s] im Gehör« gefaßt, die eine äußerliche Gestaltform bzw. ein begehbare Gebäude ins Körperinnere über- und eintragen. Die rhetorische Umkehr-Figur der Katachrese, die jeweils einen gestaltlosen innerlichen Vorgang oder Zustand in den sicht- und greifbaren Außenraum bzw. ein sinnlich-konkretes Äußerliches in das psychophysische Innere wendet, stellt eine zentrale Operation der späten und spätesten Poetik Rilkes dar. Richard Deacon hat diese in dem ersten Sonett initiierte Ein-Wendung in einer 1983/84 angefertigten Skulptur aus galvanisiertem Stahl, laminiertem Holz und Leinwand mit dem Titel »Tall Tree In The Ear« gestaltet (Abb. 6), die nun ihrerseits das in dem Sonett beschworene Ineinander von vegetativem Organismus (in einer durch ein dreigliedriges Stahlgerüst umrissenen Birnenform) und menschlichem Gehör (plastisch konturiert durch den umhäteten Umriß einer Ohrmuschel) als umkehrbar präsentiert: Zwar ist die anorganisch-silbern glänzende Stahlkonstruktion in ihrer aufwärts gebogenen, geradezu auf-gehobenen Schwere räumlich auf den Umriß der Ohrmuschel aufgesetzt, als würde das Gehör durch die harmonisch gegliederte Klangstruktur durchstoßen. In perspektivisch gewendeter Sicht aber kann es gleichermaßen scheinen, als erwüchse das durch die Ohrmuschel bezeichnete Hörvermögen selbst erst aus dem Klang, um dessen Ein- und Vorgabe seinerseits zu »über-steigen«. Mit dem wechselseitigen Bedingungsverhältnis der »reciprocal activities«⁵⁰ des Singens und des Hörens beschreibt das (perspektivisch) offene Gebilde dieser abermals »graphisch« zu nennenden Plastik in der verwundenen Komposition von Stahlgerüst und mit Leinwand umhäteter Holzfigur zugleich auch die Konkurrenz von architektonischer Konstruktion und organischer Struktur, welcher in Rilkes erstem Sonett in der Überführung des »Baum[s] im Ohr« in einen »Tempel im Gehör« (SaO I, S. 1) auch gattungspoetologische Relevanz zufällt.⁵¹

⁵⁰ Zitiert nach KVH, S. 126.

⁵¹ Das Verhältnis zwischen der Wachstumsform des Baumes und der elaborierten Architektur des Tempels in Rilkes Sonett korrespondiert jenem zwischen zwei komplementären Wesenszügen der lyrischen Gattung: der rhythmisch-melodischen Lautstruktur und Aus-

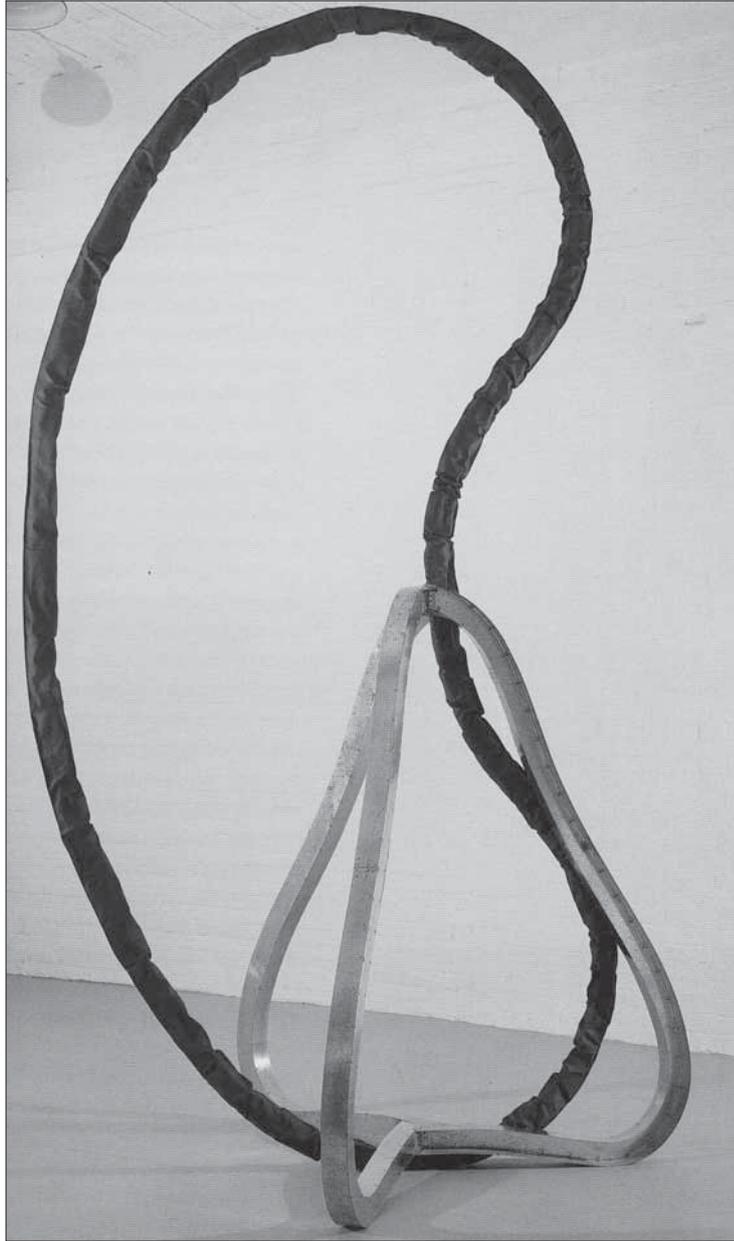


Abb. 6: Richard Deacon: »Tall Tree In The Ear« (1983/84), galvanisierter Stahl, verleimtes Holz, Leinwand (308 × 105 × 205 cm)

drucksdynamik auf der einen und der metrisch und tektontisch regulierten generischen Form auf der anderen Seite, wie August Wilhelm Schlegel sie metaphorisch in dem Zusammenspiel von Wasserfluß und Tempelbau umschrieben hat. So definiert Schlegel das Lyrische in seiner Berliner Poetik-Vorlesung vom Wintersemester 1803/04 als das »Wasser der Poesie«, dessen Fluß in der »in sich zurückgekehrte[n] [...] Form« des Sonetts zu »festere[r] Gestaltung« gelange (August Wilhelm Schlegel: Geschichte der romantischen Literatur. In: Ders.: Kritische Schriften und Briefe. Hg. von Edgar Lohner. Bd. 4. Stuttgart 1965, S. 185–194, hier: S. 193).

III

Worauf sowohl Deacons skulpturale als auch Rilkes poetische Strategien einer unlöslichen Verquickung der menschlichen Erfahrungsräume von Innen und Außen zielen, läßt sich mit einem berühmten Neologismus aus einem im August/September 1914 verfaßten Gedicht Rilkes als »Weltinnenraum« (KA 2, S. 113)⁵² benennen. Der paradoxe Vorstoß auf die Innenseite der Welt bzw. in die Welthaltigkeit des Inneren impliziert zweierlei: zum einen das Gebot zur anverwandlenden Ein-Wendung der Außenwelt ins Innere, zum anderen die Utopie eines bergend-geborgenen Binnenraumes inmitten des unbegrenzten Äußeren. Die Einsicht in den energetischen Wechselbezug zwischen einer vermeintlich in sich geschlossenen, unteilbaren Entität und dem diese umgebenden, raumzeitlichen Kontinuum aber hatte Rilke in Auseinandersetzung mit der Plastik Rodins gewonnen. In seinem Vortrag über den Bildhauer vom Juli 1907 spricht Rilke den Skulpturen Rodins das Verdienst zu, dem Betrachter als »eine wesentliche Eigenschaft plastischer Dinge« (KA 4, S. 462) eine »vielfach abgewandelt[e]«, »ganz klar bestimmte[] Oberfläche« (ebd.) vor Augen zu führen, welche schließlich erst die eigentliche Leistung der plastischen Kunst ermögliche: »die Erwerbung des Raumes« kraft der »Erwerbung und Aneignung des Lichts« (KA 4, S. 462f.), respektive des von diesem geleiteten betrachtenden Blicks. Bereits in seiner Ende 1902 fertiggestellten Auftragsmonographie über Rodin hatte Rilke die modellierte Oberfläche der Skulpturen, ihr »modelé«, als den eigentlichen Gegenstand der plastischen Arbeit herausgestellt. In der Erlebnisperspektive des forschenden Beobachters schreibt Rilke dort von der Oberflächenstruktur der Plastiken:

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;

⁵² Die vierte Strophe dieses fünfstrophigen Gedichts lautet: »Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum: / Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still / durch uns hindurch. O, der ich wachsen will, / ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.« (KA 2, S. 113) Um die in der Forschung vielfach unterschlagene Temporalität und Dynamik der Rilkeschen Raumkonzeptionen zu betonen, spricht Beda Allemann zurecht von Rilkes »Weltinnenzeitraum« (Allemann, *Zeit und Figur* [wie Anm. 31], S. 24; Hervorh. d. Verf.).

und es gab Stellen ohne Ende und keine, auf der nicht etwas geschah. Es gab keine Leere. (KA 4, S. 411)

Von der Dramatik, die dieser »Begegnung[]« von Licht bzw. Betrachterblick und dem Glanz des blitzenden, vermeintlich zurück- (oder zuerst) blickenden Steins innewohnen kann, zeugt eines der berühmtesten Gedichte Rilkes: das Sonett »Archaischer Torso Apollos«⁵³ vom Frühsommer 1908. Es eröffnet den zweiten Teil des zweiteiligen Zyklus jener »Neue[n] Gedichte«, welche, unter dem prägenden Eindruck der bildenden Kunst Rodins und Cézannes, zwischen 1902/03 und dem August 1908 größtenteils in Paris entstehen. Neben dem sehend machenden Licht sucht Rilke in der Rodin-Monographie auch die Rolle des unsichtbaren Leitmediums der Luft zu ergründen: In dem »Bestreben [...], die Luft so nahe als möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen«, habe Rodin bisweilen »den Stein geradezu in ihr aufgelöst« (KA 4, S. 447). So scheine »der Marmor« mancher Skulpturen »nur der feste, fruchtbare Kern zu sein und sein letzter leisester Kontur schwingende Luft« (ebd.). In demselben Sinn rühmt Rilke bei einem Spaziergang mit dem Meister durch dessen Garten in Meudon bei Paris im September 1905 eine dort aufgestellte Buddha-Statue als »le centre du monde«.⁵⁴ Das vom Sommer 1908 datierende Schlußstück der »Neue[n] Gedichte« apostrophiert den titelgebenden »Buddha in der Glorie« denn auch als »Mitte aller Mitten, Kern der Kerne«, dessen »Schale« »im Unendlichen« (KA 1, S. 586) liege. Für die durch Luft und Licht vermittelte energetische Wechselbeziehung zwischen Gestalt Einheit und Weltraum prägt Rilke den kinetischen Begriff des »Bezugs«, der zu einem Schlüsselkonzept der »Sonette an Orpheus« avancieren wird.⁵⁵ Nach dem Vorbild der Plastik fokussiert Rilke

⁵³ Das Sonett lautet: »Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, / darin die Augenäpfel reiften. Aber / sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, // sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden, und im leisen Drehen / der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen / zu jener Mitte, die die Zeugung trug. // Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz / unter der Schultern durchsichtigem Sturz / und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle; // und bräche nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.« (KA 1, S. 513) Die reiche Rezeptionsgeschichte dieses Gedichts in Philosophie, Kunsttheorie und in den bildenden Künsten bedürfte einer eigenen Darstellung.

⁵⁴ Rainer Maria Rilke/Auguste Rodin: Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin. Mit Abbildungen. Hg. von Rätus Luck. Frankfurt a. M. 2001, S. 111.

⁵⁵ So heißt es in dem zwölften Sonett des ersten Teils des Zyklus: »Heil dem Geist, der uns verbinden mag; / denn wir leben wahrhaft in Figuren. / Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren / neben unserm eigentlichen Tag. // Ohne unsern wahren Platz zu kennen, handeln wir

die Beziehung und dynamische Bezugnahme von Einzelem und All, Innen und Außen bis in seinen Grabspruch⁵⁶ hinein immer wieder an dem Beispiel gefäßartiger Formen wie der (Rosen-)Blüte oder, wiederum nach deren Modell, der aufnahmebereiten, offenen Hand.⁵⁷ So fordert das Schlußgedicht des ersten Teils der »Neue[n] Gedichte«, »Die Rosenschale« von Neujahr 1907, dazu auf, »die Bewegung in den Rosen« (KA 1, S. 509) zu sehen:

Gebärden von so kleinem Ausschlagswinkel,
daß sie unsichtbar blieben, liefen ihre
Strahlen nicht auseinander in das Weltall. (Ebd.)

Sieben Jahre vor Schöpfung des Begriffs »Weltinnenraum« (KA 2, S. 113) empfiehlt dieses Gedicht die offene Rosenblüte als Modell der in den Welt-Raum hineingestellten, sich entäußernden menschlichen Existenz: »Sich-enthalten«, so erklärt es, heiße nichts anderes als »die Welt da draußen [...] in eine Hand voll Innres zu verwandeln« (KA 1, S. 510). Während Rilke in der Rodin-Monographie beschreibt, wie »die Ränder der Formen [...] das Licht wie Schalen [sammeln] und [...] fortwährend leise über[fließen]« (KA 4, S. 447), sieht ein im August 1907 verfaßtes Gedicht über »Das Rosen-Innere« seinerseits »Innenraum« aus den »offenen Rosen« (KA 1, S. 569) in den umgebenden (Zeit-)Raum fließen und diesen verwandeln.

Im Übergang von der bis 1910 andauernden mittleren zur späten und spätesten Werkphase erfährt Rilkes Konzeption des dynamischen Körper-Raum-Bezugs eine entscheidende Umorientierung von der Fokussierung des je schon kaum faßlichen energetischen Geschehens im Umkreis

aus wirklichem Bezug. / Die Antennen fühlen die Antennen, / und die leere Ferne trug [...]« (SaOI, S. 12).

⁵⁶ Rilkes im Oktober 1925 verfaßtes Epitaph lautet: »Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern.« (KA 2, S. 394).

⁵⁷ Die ästhetische Modellfunktion der Gefäßform vermittelte sich Rilke freilich schon vor der Begegnung mit Rodin an der russischen Ikone, deren Oval er in einem Aufsatz über »Russische Kunst« von Anfang 1900 als eine »schöne, schlichte Schale« feiert, »die immer groß genug [sei], alles zu halten, auch den Überfluß« (KA 4, S. 155). Nach dem Vorbild der Ikone konzipiert Rilke im Rahmen seiner zwei Monate später niedergeschriebenen Lesenotizen zu Friedrich Nietzsches »Geburt der Tragödie« auch die Strophen des Volksliedes – und mit diesen jene des Gedichts – als »Schalen« und »Gefäße« (KA 4, S. 161), welche der Dichter einer in »rauschenden Rhythmen« zu erlauschenden »wandernden Kraft« – einer auditiv erfahrenen Inspiration mithin – entgegenhalten müsse, auf daß diese ihre »goldenen Fäden« durch das textuelle »Gewebe lenke[]« (KA 4, S. 167).

plastischer, sicht- und greifbarer Oberflächen hin zu einer Durchmessung der Kraftfelder des gestaltlosen Raumes auf den ephemeren Bewegungskurven des konstruktiven Blicks oder eines kinästhetisch geleiteten Spürsinns.⁵⁸ Die Rilkes später Poetik zugrundeliegende Wende in ein Unsichtbares, das in imaginären Projektionen umrissen wird und vorübergehende Faßlichkeit erlangt, kann an den hier als ›choreo-graphisch‹ bezeichneten Skulpturen Deacons nachvollziehbar werden: In der skulpturalen wie zuvor schon in der graphischen Konturierung von (Zwischen-)Räumen ist die dreidimensionale Gefäßform, die Rilke an der Oberflächenstruktur von Rodins Plastiken entdeckt und zum ästhetischen wie auch existentiellen Modell erhebt, gleichsam entkernt und zu einer buchstäblich offenen Konstruktion abstrahiert, die Innen und Außen umkehrbar macht und in kongenialer Entsprechung zu Rilkes rhetorischen Figuren und Tropen der Inversion das Außen des Inneren bzw. das Innen des Außen vor Augen führt. Auf ein unbesetztes Gravitationszentrum der Bewegungsordnung des Weltalls zielt ein im Oktober 1924 verfaßtes Spätgedicht Rilkes mit dem Titel »Mausoleum«, das den Aufenthaltsort des dereinst dem Körper entbundenen »Dichterherz[ens]« in dem (wind-)stillen Herzstück der vorüberziehenden Lüfte imaginiert:

Wo aber, wo, das [...] sang,
 [...]
 das Dichterherz?
 : Wind,
 unsichtbar,
 Windinnres. (KA 2, S. 385)⁵⁹

Im Sinne dieses Grabesgedichts stellt sich Rilke in seinem ein Jahr später niedergelegten Testament die »Bewegung [s]einer Seele, aufs Offe-

⁵⁸ Ein fragmentarisches Gedicht vom Juli 1912 etwa beginnt mit dem elliptischen Satz: »O die Kurven meiner Sehnsucht durch das Weltall, / und auf jedem Streifen meines Wesens / hingeschleudert. [...]« (KA 2, S. 40).

⁵⁹ Das an die verstorbene Wera Ouckama Knoop gerichtete vorletzte Sonett des zweiten Teils der »Sonette an Orpheus« führt seinerseits die tänzerische Bewegung wie auch die Klangdichtung des Zyklus selbst auf eine »unerhörte« – dem Körperbewußtsein jedoch eingeprägte, im Tanz zu entfaltende – »Mitte« (SaOII, S. 28) zurück. Von der »nach dem Gehör [...] geh[e]n[den]« (ebd.) Tänzerin heißt es dort: »Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier / sich tönend hob –; die unerhörte Mitte.« (Ebd.).

ne zu«,⁶⁰ in Aussicht. Den Tod des Dichters am 29. Dezember 1926 antizipierend hält seine späteste Lyrik auf das u-topische ›Innere‹ jenes ›Offenen‹ zu, welches die im Februar 1922 entstandene achte Duineser Elegie als den »reinen Raum« bestimmt, »in den die Blumen / unendlich aufgehn« (DE VIII, S. 15f.). Um dieses »Offene« (ebd., S. 2) sich erschließen zu können, sei dem Menschen die Revision jenes fatalen Akts nötig, welcher ihm – im Gegensatz zur bewußtlosen »Kreatur« (ebd., S. 1) – je schon »die Sicht verstell[e]« (ebd., S. 25): die Re-Vision der bewußtseinsmäßigen Zweiteilung der Wirklichkeit in die (körper-)räumlichen Kategorien von Innen und Außen sowie in die zeit(räum)lichen Kategorien von Vergangenheit und Zukunft. Die Überwindung dieser Dualitäten, deren Entstehung er mit Lou Andreas-Salomé auf den Urshock der körperseelischen Aus-Setzung bei der Entbindung aus dem Mutterleib zurückführt,⁶¹ sucht Rilke immer wieder neu mittels jener

⁶⁰ Zitiert nach Rainer Maria Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1977, Beilage 12, S. 1192f., hier: S. 1192.

⁶¹ In einem der »Drei Briefe an einen Knaben«, die Lou Andreas-Salomé im Februar 1914 für den Sohn einer Freundin niedergeschrieben hat, weist sie dem nicht gesügten Tier eine Sicherheit in der Außenwelt zu, die das aus dem Mutterleib entbundene Geschöpf niemals erreichen könne. In dem Brief heißt es: »Daß eine Menge Wesen, die aus draußen ausgesetztem Samen hervorgehen, *das* zum Mutterleib haben, dieses weite erregbare Freie, – wie müssen sie ihr ganzes Leben lang sich drin heimisch fühlen [...]; denn dieser selbe Raum hat sie ja empfangen und ausgetragen, sie kommen gar nie aus seiner Sicherheit hinaus. Bis beim Vogel alles ein wenig ängstlicher wird und vorsichtiger. Sein Nest ist schon ein kleiner, ihm von der Natur geborgter Mutterschoß, den er nur zudeckt, statt ihn ganz zu enthalten. Und auf einmal, als wär es draußen nicht mehr sicher genug, flüchtet sich die wunderbare Reifung ganz hinein ins Dunkel des Geschöpfs und tritt erst an einer späteren Wendung zur Welt hervor, sie als eine zweite nehmend und den Begebenheiten der früheren, innigeren, nie mehr ganz zu entwöhnen. (Rivalität zwischen Mutter und Welt ...)« (zitiert nach KA 4, S. 693). Rilke kommentiert: »[D]ieses immer weiter Hineinverlegtsein des entstehenden Geschöpfs aus der Welt in die Innen-Welt. Daher die reizende Lage des Vogels auf diesem Wege nach Innen [...]. So ist er dasjenige von den Tieren, das zur Außenwelt eine ganz besondere Gefühlsvertraulichkeit hat, als wüßte er sich mit ihr im innigsten Geheimnis. Darum singt er in ihr, als sänge er in seinem Innern, darum fassen wir einen Vogellaut so leicht ins Innere auf, [...] ja er kann uns, für einen Augenblick, die ganze Welt zum Innenraum machen, weil wir fühlen, daß der Vogel nicht unterscheidet zwischen seinem Herzen und dem ihren. – Einerseits wird nun dem Tierischen und Menschlichen viel zugewonnen durch die Hineinverlegung des ausreifenden Lebens in einen Mutterleib: denn er wird um soviel mehr Welt, als draußen die Welt Beteiligung an diesen Vorgängen einbüßt [...], andererseits: (aus meinem Taschenbuche [...], die Frage:) ›Woher stammt die Innigkeit der Kreatur‹ [...]: aus diesem Nicht-im-Leibe-Herange-reiftsein, das es mit sich bringt, daß sie eigentlich den schützenden Leib nie verläßt. (Lebenslang ein Schoßverhältnis hat.)« (KA 4, S. 693f.) In Rilkes achter Duineser Elegie vom Februar 1922 – die sich zudem auch auf die Rom-Vorträge des Münchner Kosmikers Alfred Schuler sowie auf die physiognomische Schrift »Zahl und Gesicht« von Rudolf Kassner bezieht, dem diese Elegie gewidmet ist, – heißt es schließlich: »O Seligkeit der *kleinen* Kreatur, / die immer

kinetischen Gedankenfigur zu initiieren, welche den charakteristischen rhetorischen Operationen seiner Lyrik zugrundeliegt: mittels einer fortlaufenden »Umkehr der Räume« (KA 2, S. 396), wie ein im November 1925 verfaßtes Gedicht sie dem numinosen Klang eines asiatischen Gongs zuspricht und als den »Entwurf / innerer Welten im Frein« (ebd.) spezifiziert.⁶² Während das Schlußgedicht des ersten Teils der »Sonette an Orpheus« vom Februar 1922 die »Hörenden« kraft ihres Vermögens zur Resonanz zu einem »Mund der Natur« (SaO I, S. 26) ermächtigt, so evoziert das Gedicht vom November 1925 umgekehrt die Akustik des Gongs als einen

[...] Klang,
der, wie ein tieferes Ohr,
uns, scheinbar Hörende, hört. (KA 2, S. 396)

Hier werden nicht mehr die Klang Empfangenden und Resonierenden zu selbst Sprechenden und Singenden begabt; vielmehr finden sich, über die Volte einer »Umkehr« der Instanzen von Subjekt und Objekt hinweg, die vermeintlich »Hörende[n]« zu Gehörten entmündigt, deren eigenes Sinnesvermögen an den lautlichen Emanationen eines höheren Hörenden – respektive eines »tieferen[n] Ohr[es]« (KA 2, S. 396) – versagt.

IV

Die Fähigkeit hingegen, noch das optisch und haptisch Inkommensurable, Nicht-mehr-Sicht- und Greifbare, zu erfassen, schreibt Rilke in der wenige Tage nach dem ersten Teil der »Sonette an Orpheus« im Februar 1922 vollendeten zehnten Duineser Elegie dem Gehör der Toten zu, von welchen es in der zehn Jahre zuvor verfaßten ersten Elegie heißt, sie sendeten eine »ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bilde[]« und im »Wehende[n]« zu »höre[n]« sei (DE I, S. 59f.). Anfang 1911 hatte Rilke

bleibt im Schooße, der sie austrug; / o Glück der Mücke, die noch *innen* hüpfet, / selbst wenn sie Hochzeit hat: denn Schooß ist alles.« (DE VIII, S. 52–55).

⁶² Zu der zentralen Bedeutung, welche die Gedankenfigur sowie die rhetorischen Operationen der Umkehr von räumlichen, zeitlichen und hierarchischen Ordnungen in Rilkes Werk innehaben, siehe d. Verf.: »Umkehr der Räume«. Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung (noch unveröffentlichte Dissertationsschrift).

Ägypten bereist und, in einer Mondnacht, den Sphinx von Giseh besichtigt oder vielmehr erhört. In einem Brief vom 1. Februar 1914 an die Pianistin Magda von Hattingberg schildert Rilke sein damaliges Erlebnis:

[E]s brauchte eine ganze Weile, bis sie [Rilkes Augen] es überstanden, jenes Wesen faßten, den Mund, die Wange, die Stirn leisteten, an denen Mondlicht und Mondschaten von Ausdruck zu Ausdruck übergang. Wie viele Mal schon hatte mein Aug diese ausführliche Wange versucht; sie rundete sich dort oben so langsam hin, als wäre in jenem Raume Platz für mehr Stellen als hier unter uns. Und da, als ich sie eben wieder betrachtete, da wurde ich plötzlich, auf eine unerwartete Weise ins Vertrauen gezogen, da bekam ich sie zu wissen, da erfuhr ich sie in dem vollkommensten Gefühl ihrer Rundung. Ich begriff erst einen Augenblick hernach, *was* geschehen war. Denken Sie, dieses: Hinter dem Vorsprunge der Königshaube an dem Haupte des Sphinx war eine Eule aufgefliegen und hatte langsam, unbeschreiblich hörbar in der reinen Tiefe der Nacht, mit ihrem weichen Flug das Angesicht gestreift: und nun stand auf meinem, von stundenlanger Nachtstille ganz klar gewordenen Gehör der Kontur jener Wange, wie durch ein Wunder, eingezeichnet.⁶³

Die Reflexion auf die Möglichkeiten der intersensuellen Übersetzung von Sinneseindrücken bildet eine werkbiographische Konstante der ästhetischen Überlegungen Rilkes insbesondere hinsichtlich der Frage nach einer physiologischen Grundlage des künstlerischen Stilmittels der Synästhesie. Zu dessen Rechtfertigung äußert bereits der 22jährige im März 1898 in einem in Prag gehaltenen Vortrag mit dem programmatischen Titel »Moderne Lyrik« die Überzeugung,

[d]ie Wissenschaft [sei] ganz gewiß unterwegs, festzustellen, daß alle diese Erscheinungen [Töne und Farben] peripherische Schwingungen darstell[t]en, welche, von einem gemeinsamen Zentrum ausgehend, uns nur deshalb andersartig zum Bewußtsein k[ä]men, weil unsere beschränkten Organe immer nur Stücke dieses weiten Kreises wahrzunehmen vermö[cht]en (KA 4, S. 79).

Die Kunst könne der Wissenschaft auf dem Weg der Erkenntnis »vorausgehen« (ebd.): Indem gerade Dichter wie schon E. T. A. Hoffmann etwa die Farbe »als Mittel« einsetzten, »gewisse von ihrer sinnlichen Absicht verschiedene, meist dunkle Gefühlswirkungen hervorzubringen«, oder umgekehrt »Tönen unwillkürlich gewisse Farbennüancen [...] unterleg[t]en«, brächten sie

⁶³ Rainer Maria Rilke: Briefwechsel mit Benvenuta [Magda von Hattingberg]. Hg. von Magda von Hattingberg. Vorwort und Anmerkungen von Kurt Leonhard. Eßlingen 1954 (im Folgenden: Ben), S. 24f.

in jedem Unvoreingenommenen [...] ganz zarte Glocken zu leisem beglückenden Erwachen [...] und [deckten] helle Perspektiven auf[] wie alte Träume oder Erinnerungen (KA 4, S. 78f.).

Noch ein im August 1919 verfaßter zweiteiliger Aufsatz Rilkes, dem die Verlegerin Katharina Kippenberg nach einer Begriffsprägung im Text selbst den Titel »Ur-Geräusch« verliehen hat, zielt auf das »[W]under[]« einer »zugleich einsetzende[n] Befähigung und Leistung aller Sinne«, wie es zum einen in der »Geistesgegenwart und Gnade der Liebe«, zum anderen auf der »übernatürlichen Ebene [...] des Gedichtes« (KA 4, S. 703) sich ereigne. Als das interkulturell gültige Modell einer Dichtung, »an deren Entstehung die fünf Sinne einen gleichzeitigeren und gleichmäßigeren Anteil« hätten als in der abendländischen Tradition, führt Rilke hier die arabische Lyrik an, in der »die mit fünf Hebeln gleichzeitig angegriffene Welt [jeweils] unter einem bestimmten Aspekt« (ebd., S. 702f.) zur Erscheinung gebracht werde. Die Poetik der Sinne, die Rilke im zweiten Teil dieses Aufsatzes entwickelt, nimmt ihren Ausgang von einer selbstgefertigten Zeichnung (Abb. 7).⁶⁴ Rilke erläutert:

Stellt man sich das gesamte Erfahrungsbereich der Welt, auch seine uns übertreffenden Gebiete, in einem vollen Kreise dar, so wird es sofort augenscheinlich, um wieviel größer die schwarzen Sektoren sind, die das uns Unerfahrbare bezeichnen, gemessen an den ungleichen lichten Ausschnitten, die den Scheinwerfern der Sensualität entsprechen. (KA 4, S. 703)

Die nötige Arbeit »an einer Erweiterung der einzelnen Sinn-Gebiete« bestritten »Forscher[]« und »Künstler« (ebd., S. 704) in konstruktiver Konkurrenz zu einander. Doch während einerseits der durch

die Erwerbung des Mikroskops, des Fernrohrs und so vieler, die Sinne nach oben oder unten verschiebender Vorrichtungen [...] gewonnene Zuwachs sinnlich nicht durchdrungen, also nicht eigentlich »erlebt« werden k[ö]nn[e] (KA 4, S. 704),

so bleibe es zwar andererseits dem Künstler vorbehalten, die

fünffingrige Hand seiner Sinne zu immer regerem und geistigerem Griffe [zu] entwickel[n] [...], nur daß seine [...] Leistung, da sie ohne das Wunder

⁶⁴ Zu Rilkes Poetik der Sinne und speziell zu dem Aufsatz »Ur-Geräusch« siehe Silke Pasewalck: »Die fünffingrige Hand«. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke. Berlin/New York 2002.

zuletzt nicht möglich [sei], ihm nicht erlaub[e], den persönlichen Gebietsgewinn in die aufgeschlagene allgemeine Karte einzutragen (KA 4, S. 704).

Eingedenk der je spezifischen Beschränkungen der naturwissenschaftlichen wie der poetischen Recherche will Rilke nun gerade als Dichter die »Anregung« zu einem technischen »Experiment«⁶⁵ geben, welches »unter [den] so seltsam abgetrennten Bereichen [der Sinne] die schließlich dringende Verbindung her[.]stellen« (KA 4, S. 704) könne. Aus dem Physikunterricht erinnert Rilke einen von den Schülern selbstgebastelten Phonographen, der, »[s]prach oder sang jemand in den Schalltrichter hinein«, die empfangenen »Tonwellen« auf einer Wachswalze verzeichnete und, »ließ man gleich darauf den eifrigen Zeiger seinen eigenen (inzwischen durch einen Firnis befestigten) Weg wieder verfolgen« (ebd., S. 699f.), die Zeichnung auch wieder in Schall zurückverwandelte. Entgegen seiner eigenen Vermutung sollte Rilke jedoch nicht »dieser selbständige, von uns abgezogene und draußen aufbewahrte Klang unvergesslich bleiben [...], sondern jene der Walze eingeritzten Zeichen« (ebd., S. 700): Deren »unvergessene[.] Spuren« seien ihm »[v]ierzehn oder fünfzehn Jahre« später während einer Anatomie-Vorlesung an der Pariser École des Beaux-Arts beim Anblick der »Kronen-Naht« (ebd., S. 701)⁶⁶ eines menschlichen Schädels in den Sinn gekommen. Seither steige ihm »immer wieder der Antrieb auf[.], aus dieser damals unvermittelt wahrgenommenen Ähnlichkeit den Absprung zu nehmen zu einer ganzen Reihe von unerhörten Versuchen« (ebd.). Was konkret ihm »innerlich vorgeschlagen« (ebd.) werde, sei dieses:

Die Kronen-Naht des Schädels (was nun zunächst zu untersuchen wäre) hat – nehmen wirs an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Zylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift tauschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammten [sic!], sondern ein an sich und natürlich Bestehendes –, gut: sprechen wirs nur aus: eben (z. B.) die Kronen-Naht wäre –: Was würde geschehen? Ein Ton müßte entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik ...

⁶⁵ Rainer Maria Rilke/Katharina Kippenberg: Briefwechsel. Wiesbaden 1954 (im Folgenden: KK), S. 378.

⁶⁶ Der anatomische Fachbegriff für die aus einer dünnen Schicht faserigen Bindegewebes bestehende, Kronen- oder Kranznaht genannte Wachstumslinie zwischen Stirnbein und Scheitelbeinen lautet »sutura coronalis«.

Gefühle –, welche? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Ehrfurcht –: ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühlen? verhindert mich, einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen sollte ...

Dieses für einen Augenblick hingestellt: wasfür, irgendwo vorkommende Linien möchte man da nicht unterschrieben und auf die Probe stellen? Welchen Kontur nicht gewissermaßen auf diese Weise zu Ende ziehen, um ihn dann, verwandelt, in einem anderen Sinn-Bereich herandringen zu fühlen? (KA 4, S. 702)

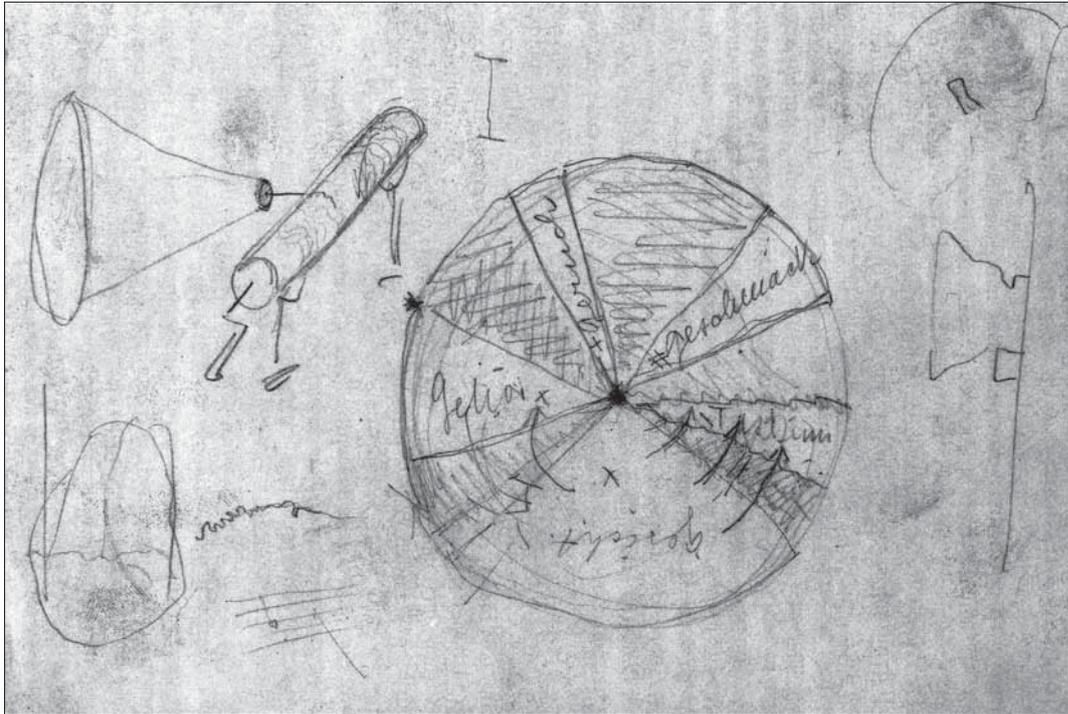


Abb. 7: Rainer Maria Rilke: Handzeichnung von Phonographen und Sinnenkreis zum Aufsatz »Ur-Geräusch« (1919), Rilke-Archiv der Schweizerischen Landesbibliothek, Bern

Es ist zutiefst bezeichnend für Rilkes Poetik des in die subjektiven Erfahrungswelten von Innen und Außen geteilten Raumes, daß mit der Kronennaht ausgerechnet eine auf der Scheidewand dieser beiden Welten sichtbare, die allmähliche Verhärtung der Front bezeichnende Linie einen imaginären Vorstoß in das buchstäblich »[U]nerhörte[]« (KA 4, S. 701) anregt. Rilkes Lektüre der anatomischen Suture des Schädels – »diese[s] besondere[n], gegen einen durchaus weltischen Raum abgeschlossene[n] Gehäus[es]« (ebd.) – im Sinne des phonographischen Konturs eines »Ur-Geräusch[es]« (ebd., S. 703), welches dem Knochengestüt gleichsam als

vitale Lebensformel eingeschrieben wäre, ist durch das Erhorchen der Wangenlinie des Sphinx' auf der Ägyptenreise von Anfang 1911 bedingt. Das nächtliche Hörerlebnis an der ägyptischen Grabesstätte erweist sich vor diesem Hintergrund als die Keimzelle jener Poetik einer Einlagerung der Welt in das Gehör, welche Rilke im Februar 1922 unter die mythische Sangesherrschaft des Orpheus stellen wird. Von der »Nachtstille«⁶⁷ auch in einem kultischen Sinne gereinigt und einem Höheren aufgetan, wird die imaginäre Zeichenfläche des Ohres von andrängenden Schallwellen beschriftet, die der Streifzug der weichen Eulenfeder in Gang gesetzt hat. In der elf Jahre nach der Ägyptenreise vollendeten zehnten Elegie, deren mythopoetische Szenerie Rilke als »eine Spiegelung des Nillandes in die Wüstenklarheit des Toten-Bewußtseins«⁶⁸ entschlüsselt hat, sind es die allegorische Figur einer Klage und ein Jungverstorbener, die sich in einer Mondnacht einem »Grab-Mal« nähern, das, »[b]rüderlich jenem am Nil«, schließlich selbst als »der erhabene Sphinx« (DE X, S. 74f.) kenntlich wird. Während der Blick des Jünglings »im Frühtod / schwindel[t]« und das Gesicht des Sphinx' nicht zu »erfa[ssen]« (ebd., S. 80f.) vermag, »scheucht« das in dem Halbdunkel, dem Zwischenreich von Leben und Tod, geübte »Schaun« (ebd., S. 81) der Klage eine Eule hinter der Königshaube des Monuments hervor. Von dieser Eule nun heißt es in der Elegie:

[...] Und sie,
 streifend im langsamen Abstrich die Wange entlang,
 jene der reifsten Rundung,
 zeichnet weich in das neue
 Totengehör, über ein doppelt
 aufgeschlagenes Blatt, den unbeschreiblichen Umriß.
 (DE X, S. 80–87)

In demselben Sinn einer Be-Zeichnung des Gehörs hatte Rilke bereits in einem Brief vom 8. April 1921 an Baladine Klossowska erklärt, daß ihm »jeder Gedanke erst wirklich w[e]rd[e]«, wenn er sich diesen »auch in klanglichen Aequivalenten darstellen k[ö]nn[e], ihn auf eine reinste Ge-

⁶⁷ Ben 25.

⁶⁸ B 899.

hörfläche projizierend«.⁶⁹ Hier wird offenbar, in welchem Maße die Rilkesche Poetik des Hörens je schon als eine zwiefältige bzw. vielmehr integrale Sinneslehre konzipiert ist: Die Vorstellung vom Gehör als einem »doppelt / aufgeschlagene[n] Blatt« (DE X, S. 86f.) weist die Audition als einen genuin *phono-graphischen* Akt aus, der in diesem Fall durch den Berührungskontakt von Eulenflügel und Stein vermittelt wird.⁷⁰ Im Sinne der optisch-haptischen Begreifbarkeit der Rodinschen Plastik hatte die schon im November 1915 in München verfaßte vierte Duineser Elegie »den Kontur / des Fühlens« (DE IV, S. 17f.) auf eine jeweils »von außen« (ebd., S. 18) herandringende Formkraft zurückgeführt, welcher ein dem Material selbst unterstellter, immanenter Formtrieb⁷¹ freilich verschlossen bleibe. Im generischen Klagegestus heißt es in der vierten Elegie:

[...] Wir kennen den Kontur
des Fühlens nicht: nur, was ihn formt von außen.
(DE IV, S. 17f.)

In dem »Weltinnenraum« (KA 2, S. 113) der Audition, in der Intimität des halb geöffneten, halb geschlossenen Ohrs, gelangt jener »Kontur / des Fühlens« nunmehr als ein »Kontur des Hörens« ins Sinnenbewußtsein. Als Medium des intersensuellen Übertragungsvorgangs, der den Jüngling mit dem phonographischen Mal des Sphinx' zeichnet und in die orphische Welt der Toten initiiert, fungieren die nur in der Stille

⁶⁹ Rainer Maria Rilke/Merline [Baladine Klossowska]: Correspondance 1920–1926. Hg. von Dieter Bassermann. Zürich 1954 (im Folgenden: Mer), S. 311f. In einem wenige Wochen zuvor ebenfalls auf Schloß Berg am Irchel verfaßten Brief an Klossowska hatte Rilke noch »die schöne Fontäne« gerühmt, die seinem Gehör dort »das Maß aller Geräusche« (Mer, S. 311) vorgegeben habe. Um so bitterer klagt er in dem Brief vom 8. April über den enervierenden Lärm eines nahegelegenen elektrischen Sägewerks: »Diese Zerstörung des reinen Gehörs ist so fürchterlich für mich, weil mir jeder Gedanke erst wirklich wird, wenn ich ihn mir auch in klanglichen Äquivalenten darstellen kann, ihn auf eine reinste Gehörfläche projizierend; mein Gehör so fremdlings überfüllt zu finden, ist nicht anders, als sollte ich auf ein über und über bekritzelt und beflecktes Papier schreiben – –.« (Ebd., S. 311f.).

⁷⁰ Die »Graphie« ist somit wörtlich als der haptische »Ein-Druck« einer Gravur zu verstehen.

⁷¹ In dem Anfang November 1908 in Paris verfaßten »Requiem für eine Freundin« – Paula Modersohn-Becker, die Rilke um 1900 in Worpswede kennengelernt hatte und deren Arbeitsweise und Werk die Begegnung mit Rodin und die Rezeption Cézannes für ihn vorweggenommen und vorgeprägt haben – heißt es in direkter Apostrophe der verstorbenen Malerin: »Denn Das verstandest du: die vollen Früchte. / Die legtest du auf Schalen vor dich hin / und wogst mit Farben ihre Schwere auf. / Und so wie Früchte sahst du auch die Frau / und sahst die Kinder so, von innen her / getrieben in die Formen ihres Daseins.« (KA 1, S. 416, V. 74–79).

und »reinen Tiefe der Nacht«⁷² zu empfindenden Schallwellen, welche die Berührung des Eulenflügels in Bewegung setzt, auf daß ihr Andrang von der nächtlich-reinen Zeichenfläche des Gehörs aufgenommen werde. Initiales Schlüsselmoment des phonographischen Schreibakts auf der »Gehörfläche«⁷³ aber ist der Streifzug der Vogelfeder entlang des plastischen Konturs des monumentalen Antlitzes. In dem durch den Nachtraum hindurch übertragenen Geräusch wird die Reibung laut, die beim »Abstrich« (DE X, S. 83) zwischen dem abgleitenden weichen Gefieder und dem Widerstand der steinernen Oberflächentextur entsteht: Der Eulenflügel funktioniert hier wie die Nadel eines Grammophons bzw. wie der rückwärtsgeleitete Stift eines Phonographen. Der Federstrich nimmt just insofern an der optisch-haptischen »Rundung« (DE X, S. 84) der Wange des Sphinx' Maß und Modell, als er deren Umrißlinie im Reibungskontakt verlautbart: Die beidseitige Be-Rührung kommt dem An-Schlagen eines Instruments gleich, wie Rilke es in einem wenige Wochen nach dem Gedicht auf den Gong im Dezember 1925 verfaßten Gedicht mit dem Titel »Musik« ausruft. Es ist das letzte einer langen Reihe von Gedichten Rilkes über und an die Musik. In Anspielung sowohl auf das pythagoräische Modell der Sphärenharmonie als auch auf die romantische Utopie von der zu singen anhebenden Welt heißt es in dessen erster Strophe im metrischen Rhythmus des jambischen Fünfhebers:

Schlag an die Erde: sie klingt stumpf und erden,
gedämpft und eingehüllt von unsern Zwecken.
Schlag an den Stern: er wird sich dir entdecken!
(KA 2, S. 398)

Während die zehnte Elegie auf die phonographische Einzeichnung der Wangenlinie des Sphinx' im Gehör zielt, spekuliert das späte Musik-Gedicht einerseits auf die Versichtbarung des Schalls in dem distanzierenden Raum des perspektivischen Sehens, andererseits auf die entfernende Lautwerdung des Lichts im Innern des Ohrs:

⁷² Ben 25. In einem Brief an Katharina Kippenberg vom 17. August 1919 schildert Rilke die Empfindung, »wie unser Gehör sich ausgegossen ha[be] und ein reiner Becher [sei] [...], der sich anfüll[e] mit den durchhörigen Geräuschen der Nacht« (KK, S. 367).

⁷³ Mer, S. 312.

[...] Töne strahlen.
Und was hier Ohr ist ihrem vollen Strome,
ist irgendwo auch Auge: diese Dome
wölben sich irgendwo im Idealen.

Irgendwo *steht* Musik, wie irgendwo
dies Licht in Ohren fällt als fernes Klingen ...
Für unsre Sinne einzig scheint das so
getrennt ... Und zwischen dem und jenem Schwingen
schwingt namenlos der Überfluß ... [...] (KA 2, S. 398f.)

Die schon in dem Vortrag über »Moderne Lyrik« von 1898 vorgebrachte Hypothese,

daß alle [...] Erscheinungen peripherische Schwingungen darstell[t]en, welche, von einem gemeinsamen Zentrum ausgehend, uns nur deshalb andersartig zum Bewußtsein k[ä]men, weil unsere beschränkten Organe immer nur Stücke dieses weiten Kreises wahrzunehmen vermö[cht]en (KA 4, S. 79),

ist hier zu dem Ideal eines Organs fortentwickelt, welches Ohr und Auge zugleich wäre und Licht und Schall in einem wahrnähme. Das konkrete instrumentelle Modell des An-Schlagens wiederum weist den lautwerdenden Klang als das Erzeugnis der beid- und wechselseitigen Rührung und Schwingung von Schlägel und Schlagfläche aus: als ein Phänomen der Resonanz. Vor diesem Hintergrund entdeckt sich der in Rilkes lyrischem Spätwerk eröffnete orphische Kosmos des Hörens als ein von wechselseitiger Kontiguität der Körper getragenes Ordnungsgefüge des Angerührt- bzw. Angeschlagenwerdens und Mit-Tönens. Intimes Kernmoment der Audition bleibt dabei eine innige Berührung, welche die für das optische wie für das haptische Maßnehmen unerläßliche Distanz auf der Innenfläche eines halb geöffneten Hohlraumes im Körperinneren ein-holt.

V

Die der Audition immanente Erotik, die Zeugungskraft des Tones bzw. die produktive Empfänglichkeit des Ohres, hat Rilke in dem zweiten Gedicht des ersten Teils der »Sonette an Orpheus« in der allegorischen Figur eines Mädchens gestaltet, das »aus d[em] einigen Glück von Sang

und Leier« hervorgeht, um sich im Ohr des Hörenden »ein Bett« (SaOI, S. 2) zu machen. Das Sonett lautet:

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? –
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast ...
(SaOI, S. 2)⁷⁴

Die latente Gewaltigkeit der akustischen Vereinnahmung des Körperinneren durch den penetrierenden Klang ist hier zu der Allmacht eines Wesens im Ohr gewendet, welches, jenseits der Grenze von Leben und Tod, der Welt sich im Schlaf ermächtigt. In der Figur des Mädchens im Ohr, das mit der sanglichen Befruchtung des Gehörs erstet, offenbart sich die Audition als Akt einer wechselseitigen Vereinnahmung und Durchdringung von Hörbarem und Hörendem, Welt und Gehör – und damit wiederum als ein Prozeß der Resonanz, in dessen Zuge Innen und Außen zur Übereinstimmung gelangen. Die Erfahrung eines solchen Ein-Klangs hat Rilke, in Erinnerung an seine beiden Aufenthalte

⁷⁴ Das Glück der audio-oralen Begattung bzw. Empfängnis rühmt auch ein im November/Dezember 1923, fast zwei Jahre nach dem Zyklus der Sonette, verfaßter Gedichtentwurf Rilkes, welcher der Weinernte einen »[...] von der gebenden Rebe zur Schale / überklingende[n] Übertrag« zuschreibt, der sich »[s]chließlich [...] in empfangenden Munden« zu einem »Gehör [...] für den vollendeten Traubenton« (KA 2, S. 298) wandle. Der Entwurf schließt mit den Versen: »Wovon ward die tragende Landschaft [der Weinberge] entbunden? / Fühl ich die Tochter? Erkenn ich den Sohn?« (Ebd.)

auf Capri 1906/07 und 1908, in einer zweiteiligen autobiographischen Aufzeichnung mit dem Titel »Erlebnis« beschrieben, die Anfang 1913 im spanischen Ronda entstanden ist. In deren zweitem Teil heißt es von dem in Er-Perspektive eingeführten Protagonisten:

Er gedachte der Stunde in jenem [...] südlichen Garten (Capri), da ein Vogelruf draußen und in seinem Innern übereinstimmend da war, indem er sich gewissermaßen an der Grenze des Körpers nicht brach, beides zu einem ununterbrochenen Raum zusammennahm, in welchem, geheimnisvoll geschützt, nur eine einzige Stelle reinsten, tiefsten Bewußtseins blieb. Damals schloß er die Augen, um in einer so großmütigen Erfahrung durch den Kontur seines Leibes nicht beirrt zu sein, und es ging das Unendliche von allen Seiten so vertraulich in ihn über, daß er glauben durfte, das leichte Aufruhn der inzwischen eingetretenen Sterne in seiner Brust zu fühlen. (KA 4, S. 668f.)

Jene »eine Stelle reinsten, tiefsten Bewußtseins«, welche hier als das »geheimnisvoll geschützt[e]« Innerste eines durch den Vogelruf akustisch erschlossenen Raumkontinuums vorgestellt wird, beschwört das vorletzte, direkt an die verstorbene Wera gerichtete Gedicht des zweiten Teils der »Sonette an Orpheus« als

[...] die Stelle, wo die Leier
sich tönend hob –; die unerhörte Mitte (SaO II, S. 28).

Was hier aufgerufen wird, ist der nicht zu verortende utopos eines allerersten, des ›*Ur*-Geräusches«, welchem auch die Klangdichtung der Sonette selbst sich entbindet. In dem mythisch belegten Akt der Zergliederung des Sängersleibes ist diese raumzeitliche Stelle unwiederbringlich »verloren[.]« (SaO I, S. 26) gegangen – aufgelöst in jene »unendliche Spur« (ebd.) einer der Natur immanenten Akustik, die das fünfte Sonett des ersten Teils des Zyklus identifiziert:

[...] Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt. [...] (SaO I, S. 5)⁷⁵

⁷⁵ Von einem der eruierbaren Urheber- und mithin der Autorschaft entbundenen Singen läßt Rilke den nicht namentlich genannten Helden (Odysseus) des Gedichts »Die Insel der Sirenen« vom August/September 1907 berichten, welches, wie zahlreiche der »Neue[n] Gedichte«, die hier gleichfalls mythische Anspielung (nur) im Titel trägt. Von den Matrosen heißt es in diesem Gedicht, sie wüßten, »[...] daß es dort auf jenen / goldnen Inseln manchmal *sing[e]* – [...]« (KA 1, S. 516; Hervorh. d. Verf.).

In dem mythopoetischen Kosmos des Orphischen hört auch das den schöpfergöttlichen Signaturen der Organismen zu entlockende »Ur-Geräusch« (KA 4, S. 702) noch auf den Einen Namen. Während die technisch betriebene Konversion von »irgendwo vorkommende[n] Linien« in »eine Ton-Folge« (ebd.) spekulativ bleibt, hebt der anderthalb Jahre nach Rilkes »Anregung zum Experiment«⁷⁶ verfaßte Zyklus der Sonette an, die »unendliche Spur« (SaOI, S. 26) des in die Natur eingegangenen Sanges in dem dichterischen Medium bedeutungstragender Sprachlaute im Genre des Klinggedichts zu vertonen – auf daß das Formenvokabular organisch-vegetativer Strukturen wie des Baumes und künstlerisch-elaborierter, (archi-)tektonischer Bauformen wie des Tempels (oder des Sonetts selbst) in der Phono-Graphie andrängender Schallwellen dem Ohr der Hörenden sich einpräge.⁷⁷

Die unter das Motto des »[e]in für alle Male« (SaOI, S. 5) singenden Orpheus' gestellten Zeichnungen Richard Deacons lassen sich vor dem Hintergrund der Rilkeschen Sinneslehre als graphische Konturierung ebenjener Umrißlinien betrachten, in welchen die sicht- und greifbare Formenwelt für Rilke auf der imaginären Zeichenfläche des Gehörs faßlich wird. Es ist die Grundtendenz einer konstruktiven Abstraktion, in deren spezifisch transitorischer Ästhetik die Zeichnungen und die im Anschluß entstandenen »graphischen« Plastiken Deacons mit der Poetik der spätesten Lyrik Rilkes übereinkommen: Der mythische Name des Orpheus steht bei beiden jeweils für ein Innen und Außen gleichermaßen umfassendes raumzeitliches Kontinuum, dessen energetischer Strom der Bildung distinkter Körper sowie der Differenzierung der menschlichen Sinne generativ vorausgeht.⁷⁸ An den durch graphische Linien oder skulpturale Konturen umrissenen Formen Deacons wird anschaulich,

⁷⁶ KK, S. 378.

⁷⁷ Das phonographische Doppelwesen der Lautsprache im allgemeinen sowie die zweifache, optoakustische Erscheinungsform des tektonisch gegliederten Klinggedichts im besonderen reflektieren Rilkes Sonette neben dem Klang-Bild vom »Tempel im Gehör« (SaOI, S. 1) in einer weiteren rhetorischen Figur der räumlichen Umkehrung und der synästhetischen Verwandlung: in der Vorstellung vom »Sternbild unsrer Stimme« (ebd., S. 8), welches der flüchtige, energetische »Hauch« des zwischen »Klage« und »Rühmung« vermittelnden Sonetts »in den Himmel« (ebd.) zeichne.

⁷⁸ Zu dem Kontext der epochalen Faszination amaterieller Energien, in den die kinetische Ästhetik und Poetik des späten Rilke einzuordnen ist, vgl. Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Gießen 1989.

worauf Rilkes Gebilde im Gehör zielen: auf die konstruktive Potenz von ›Schwingungen‹, welche zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Werden und Vergehen, Leben und Tod vermitteln. Die altgriechische Vorstellung der Metamorphose versteht Rilke dabei als einen in modernen Zeiten technisch beschleunigter Abstraktion und Entsinnlichung der Lebenswelt an den Künstler sich stellenden Auftrag der »Verwandlung« (DE IX, S. 70), wie die im Februar 1922 vollendete neunte Elegie ihn formuliert:

Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? – Erde! unsichtbar!
Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender
Auftrag? (DE IX, S. 67–70)

In einem vielzitierten Brief an seinen polnischen Übersetzer Witold Hulewicz, den Rilke im November 1925 in zeitlicher Nähe zu den späten Gedichten »Gong« und »Musik« niedergeschrieben hat, betont er insbesondere die (in der Forschung oftmals vernachlässigte) progressive Tendenz dieses Verwandlungsprozesses. Er erklärt:

[U]nsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns »unsichtbar« wieder aufersteht. *Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.* Die »Elegien« zeigen uns an diesem Werke, am Werke dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungs-Sphären des Universums. (Da die verschiedenen Stoffe im Weltall nur verschiedene Schwingungsexponenten sind, so bereiten wir, in dieser Weise, nicht nur Intensitäten geistiger Art vor, sondern wer weiß, neue Körper, Metalle, Sternnebel und Gestirne.)⁷⁹

Es ist ein Spiel der fortgesetzten Transformationen zwischen dem Gegenständlich-Konkreten und einem durchaus nicht unsinnlichen, frei zu gestaltenden Abstrakten, welches Rilke dem modernen Künstler hier aufträgt. Mit dem physikalischen Konzept der zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem bzw. zwischen Geist und Körper, Innen und Außen, Individuum und Universum vermittelnden Schwingung erhebt er nichts

⁷⁹ B 898.

anderes zur Leitvorstellung seiner späten, kinetischen Ästhetik als das Kernmoment der akustischen Resonanz bzw. des psychophysisch erregenden Mit-Schwingens. Die Metapher des Bienenstocks – ein Verweis auf die 1901 erschienene Schrift »La Vie des Abeilles« (»Das Leben der Bienen«) des belgischen Dramatikers und Philosophen Maurice Maeterlinck – bestimmt gerade das (notwendig abstrahierende) Kunstwerk als den bevorzugten Ort einer Läuterung des Lebendigen zu seiner genuinen Essenz. In der Bienenwabe, deren geometrische Form dem Honig als Sammelstätte dient, veranschaulicht sich sowohl die konturierende Kraft der Graphik als auch die evokative Kraft der Lyrik: Wie jene aus dem feinen Netz der Linien eine plastische Form hervortreten oder, wie Deacon sagt, sich verfangen läßt, so versucht diese, durch den freien Klangzeitraum der (graphisch verzeichneten) Sprachlaute in der Assoziation der Hörer den vollen sinnlichen Gehalt des Benannten auf- und wachzurufen. Der zwiefältig-integrale Modus, den der späte Rilke für die angestrebte »leidend[e] und leidenschaftlich[e] [E]in[]präg[ung]«⁸⁰ der Welt ins Innere vorsieht, ist jener der Phono-Graphie, wie er sie dem Akt des Hörens zuschreibt – und wie das dichterische Medium der Lautschrift sie je schon leistet. Die unter das Motto des allzeit und allerorts singenden Orpheus gestellten Zeichnungen Richard Deacons, deren feines Liniennetz dem betrachtenden Auge eine nachzuzeichnende Gestalt vorgibt, machen in dieser Hinsicht die »[A]ufersteh[ung]«⁸¹ des Irdischen in der von Rilke imaginierten Einprägung phonographischer Umrisse im Gehör vorstellbar: In den mehrdeutigen, transparenten graphischen Formen zeichnen sich mit dem Gefäß des aufnehmenden Organs zugleich auch die unfaßliche Dichte und transitorische Fülle der wahrgenommenen Klangphänomene ab. So ist es letztlich die von Rilke auf die Wand des resonierenden Hohlraums im Innern des Ohrs projizierte Zeichenfläche, deren Beschriftung auf Deacons Blättern einsichtig werden kann: Im Namen des Orpheus gewinnt das Hören selbst hier Kontur.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

Der Abdruck der Zeichnungen und der Photographien von Skulpturen Richard Deacons erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Künstlers selbst sowie des Kunstvereins Hannover, des Verlagshauses Phaidon Press Limited und der Galerie Thomas Schulte, Berlin.