

Rilke in Bern |
Sonette an Orpheus

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

32 | 2014

Wallstein

Rilke in Bern
Sonette an Orpheus

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

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

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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2014
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1493-1

ANNA ZSELLÉR

Der Gleichmut der Fontäne

Die Poetik des Verzichts beim späten Rilke

Die Gleichgültigkeit der Natur gegenüber der menschlichen Existenz wird bei Rainer Maria Rilke in seiner letzten Schaffensphase in der Schweiz mit einer ähnlichen Radikalität sprachlich-dichterisch kompensiert wie er früher das *restlose* Hineinbilden (nicht Abbilden!) der Welt in das Sprachkonstrukt nach den Vorbildern von Baudelaire, Rodin und Cézanne – um hier nur die wichtigsten zu nennen¹ – vom eigenen Sprachinstrument forderte. Ich nehme an, daß Rilkes späteste Dichtung und Poetologie nur in engster Verbindung mit dem Konzept des *Verzichts* ausgelegt werden kann. Exemplarisch für die Poetik dieses lyrischen Ausgleichs im Kontext des spätesten Werkes ist die Sinnfigur der Fontäne, die Produktionsweise und Funktion der dichterischen Bilder illustriert und eine immanente Reflexion auf den Sinn und die Zielvorstellungen des dichterischen Schaffens enthält. Zudem erscheint die Fontäne in verschiedenen Textsorten: in Briefen, im quasi-biographischen *Testament* und in den deutsch- und französischsprachigen Gedichten. Das Motiv kann somit im Kontext des Spätwerks als eine Sinnfigur *par excellence* betrachtet werden. Hervorzuheben ist dabei das postum veröffentlichte Prosastück *Das Testament*, das aufgrund seines biographischen Ausgangspunktes² zu einer »bekenntnishafte[n] Prosa« tendiert und »nahezu dem dichterischen Werk zugehörig« ist. Dies wird auch durch die ungarische Rezeption bekräftigt: Rilkes kongenialer Übersetzer Dezső Tandori hat seine erste vollständige Übertragung der *Duineser Elegien* mit einer Übersetzung des *Testaments* flankiert.³ Ich werde diesen Text im Folgenden unter dem Aspekt analysieren, ob er eine letztgültige poetisch-poetologische Konzeption des Dichters enthält, wobei insbesondere das Konzept des Verzichts in die Deutung einbezogen werden soll.

Biographie und Kunstverständnis Rilkes sind im *Testament* untrennbar verbunden. Die einführenden Seiten in dritter Person Singular markieren eine größere Distanz von den in der ersten Person geführten »losen Blätter[n] unter dem Titel ›*Das Testament*‹.«⁴ Diese anfängliche Distanzierung dringt später wiederholt in den Text ein, um das mythographische Sprechen über den Geliebten von der eigenen Person

¹ RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. 4 Bde (KA). Band IV. *Schriften*. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M. und Leipzig 1996, S. 625. »[...] und wer bis dorthin nicht hat gelangen können, der wird im Himmel wohl die Jungfrau Maria zu sehen bekommen, einzelne Heilige und kleine Propheten, den König Saul und Charles le Téméraire –: aber von Hokusai und Lionardo, von Li Tai Pe und Villon, von Verhaeren, Rodin, Cézanne, – und gar vom lieben Gott wird man ihm auch dort nur erzählen können.« Die ironisch-christliche Sprechweise ist unverkennbar, die Liste der als die Größten anerkannten Künstler ist gleichwohl *todernst* gemeint.

² Vgl. KA IV, S. 759.

³ RMR: *Duinói elégiák*. Gyomaendrőd 1988. (Der Band enthält den vollständigen Zyklus in Übersetzungen von Dezső Tandori und Gyula Tellér.)

⁴ KA IV, S. 714.

fernzuhalten.⁵ Diesen Textabschnitt unterbricht eine Ich-Erzählung, beginnend mit dem Satz: »Wie aber der, der schon wußte?« Er enthält später trotzdem den Hinweis auf eine Reise, die in Rilkes Biographie mit ähnlichem Stellenwert wie in diesen Text eingeschrieben ist: »wie ihm damals, als Jüngling, anders geholfen wurde, da er nach Russland kam.«⁶ Die Problematik der Schweizer Zeit vor der Beendigung des *Elegien*-Werks ist biographisch betrachtet die Problematik einer großen Produktivität, die sich ständig gestört und verhindert spürt.⁷ Die Störung findet ihren so symbolischen wie banalen Höhepunkt im Einrichten des Sägewerks neben Schloß Berg am Irchel. Der Schreibende sucht nach Veranschaulichungsfiguren, um diese gestörte Produktivität irgendwie auch durch ihr Fehlen faßbar machen zu können. Die wichtigste Figur dieser Art ist die der *Fontäne*.⁸ Am Anfang »übersetzte« die »immer fallende Fontäne gleichsam *das*, was für die Augen von so erfüllender Stille war, nun auch in das Gehör.«⁹

Dieser Zustand entpuppt sich aber schnell als ein äußerst brüchiger Zustand.

Meine Stille ist zerstört. Ich sehe, daß das, was ich vorhatte, nicht als eine Nachholung in vorletzter Stunde unternommen sein sollte, wie eine unter bösem Gewissen verspätete Schulaufgabe. Die Zeit des Wirkens ist vorüber. Nun spricht die Säge.¹⁰

Das Schloß Berg »gehört« dem Schreibenden, dem dort logierenden Dichter, auf eine sehr eigentümliche Weise: »durch das Gehör«. Dieses unvollständige Besitz-Ergreifen durch ein einziges Sinnesorgan ist der für die Poetik Rilkes typischste Fall des vorübergehenden Besitz-Ergreifens (»Besitzen im Durchgang«¹¹). Rilkes Verhältnis zur Umwelt war stets schon wahrnehmungsbedingt; zur Zeit der Abfassung des *Malte*-Romans primär fundiert im Schauen (»Ich lerne sehen«), in der Schweiz zunehmend im Gehör und den anderen Wahrnehmungsorganen.¹² Ein Brief an Lily Ziegler bietet eine Parallele zur Fontänen-Beschreibung des *Testaments*.¹³ Die

5 KA IV, S. 717-719.

6 KA IV, S. 718.

7 KA IV, S. 711-712. »Die Anziehung, die seine ernste, aber doch nicht völlig geleistete Einsamkeit gelegentlich auf allerhand Menschen wider seinen Willen (vielleicht durch eine ihn fortwährend dementierende Sehnsucht) ausübte, trug ihm auch hier merkwürdige Verhältnisse ein, in denen er freilich so sehr zum Gebenden und Mitteilenden werden mußte, daß ein Ansammeln jener innerlichen Vorräte, das endlich zu einer Spannung im eignen Wesen führt, von Monat zu Monat vereitelt wurde.«

8 Die Fontäne wird als »Mitte« der minutiös beschriebenen Garten-Szenerie dargestellt (KA IV, S. 716), genau wie im spätesten Werk *Shawl, Frucht* und als abstraktere Figur die *Schwerkraft* eine unfassbare, aber ordnende Mitte enthalten (vgl. die gleichnamigen Gedichte).

9 KA IV, S. 712.

10 KA IV, S. 715.

11 »Es liegt für Rilke im Begriff des ›Besitzes‹ selbst, daß er nur im Durchgang festgehalten werden kann.« (Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*. Pfullingen 1961, S. 72).

12 Zur poetologischen Bedeutung der fünf Sinne beim späten Rilke vgl. Silke Pasewalck ›*Die fünffingrige Hand. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*. Berlin, New York 2002.

13 Rilke an Lily Ziegler, 14. 11. 1920, in: RMR: *Briefe an Schweizer Freunde*. Hrsg. von Rätus Luck. Frankfurt a.M. und Leipzig 1994, S. 127-128. »Auch heute gab es Sonne bis zur

»Übersetzung« der Gartenstille in das Geräusch der Fontäne ähnelt dem Prozeß, bei dem ein Ding oder eine Konstellation in ein Kunstwerk übersetzt wird. Die Fontäne, wie sie für das Gehör erscheint, ist ein *analogon* dieses Prozesses. Als aber der Wahrnehmende »neidisch wurde auf sein Gehör und noch obendrein hinaussah«, tut sich eine neue Wahrnehmungsdimension auf. Die Gestalt der Fontäne steht »fast weiblich da«,¹⁴ wobei »fast« die Stärke der Behauptung zurücknimmt, die z. B. im französischen Gedicht *Petite Cascade*¹⁵ mit voller Intensität betont wird: daß die sich bewegende Wasserfigur mit einer Frauengestalt verglichen werden könnte. Im *Testament* wächst dieser Vergleich bis zur für das Subjekt eingestandenermaßen nicht beherrschbaren Gleichsetzung mit der geliebten Frau: »Und mit einer unwillkürlichen unschuldigen List meines Herzens, damit nichts sei als dies, von dem ich lernen wollte, zu sein, – setzte ich die Fontäne der Geliebten gleich, der fernen, sich verhaltenden, schweigenden.«¹⁶ Wenn wir den Gedanken, der früher vom Schreibenden formuliert wurde, hinzunehmen (»dies hätte mich ordnen müssen«¹⁷), steht ein Wunschtraum des Subjekts vor uns. Die Fontäne könnte mit ihrer Gleichmäßigkeit und Gleichmut die Situation generieren, in der die künstlerische Produktivität gedeihen könnte. Was aber qualifiziert den Gleichmut der Fontäne dazu, die dichterische Produktivität zu befördern?

Ein deutschsprachiger Brief Rilkes an Guido von Salis von 1920, also vier Jahre vor dem französischen Gedicht *La Fontaine* aus dem Zyklus *Vergers*, wechselt zur Beschreibung der Fontäne ins Französische:

seltsam genug, in solcher Freiheit die / Fontäne sich benehmen zu sehen, cet arbre de luxe qui s'obstine au milieu d'un abandon accompli –. [Dieser Luxusbaum, der inmitten vollkommener Zwanglosigkeit auf seinem Willen beharrt.]¹⁸

Dämmerung; ein Fensterflügel konnte sogar offen stehen und nun war die Gartenstille übersetzt in dem Rauschen der Fontäne, auf das ich unermüdllich einzugehen vermag und dem ich folge in allen seinen Veränderungen: wie spannend jedesmal ist der Augenblick, wenn ein Eingriff der Luft den stürzenden Strahl von der einen Teichseite nach der anderen hinüberzieht, durch seinen eigenen Aufstieg durch, so daß er den Bruchtheil einer zögernden Minute unhörbar in sich selber fällt; und wie dann, über jeder Veränderung, sein Niederfall anders aufklang, das war von so reicher Abwandlung, daß ich neidisch wurde auf mein Gehör und noch obendrein hinaussah. Die Gestalt des Strahls war nicht weniger überraschend als seine Vertonung. Sie stand fast weiblich da / auf dem runden hell blendenden Wasserkreis, um den herum die übrige Fläche des Teichs dunkel und offen spiegelnd ausgebreitet war; fast feierlich der Park, in der Tiefe offen gegen den verlassenden Irchel, blässer darüber und rasch abendlich nachgebend, der Himmel, das schmale Mond-Viertel oben, druchglänzend durch den Rand der Tanne – -: wie Sie das alles erkennen werden!«

¹⁴ Ebenda, S. 127.

¹⁵ KA V. Hrsg. von Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Frankfurt a.M. und Leipzig 2003, S. 80. Fängt ja dieses Wassergedicht auch mit der Evokation einer weiblichen Figur der Mythologie an: »Nymphe, ...«.

¹⁶ KA IV, S. 716.

¹⁷ KA IV, S. 716.

¹⁸ An Guido von Salis, 19. 11. 1920, Schloß Berg am Irchel, in: RMR: *Briefe an Schweizer Freunde*. Hrsg. von Rätus Luck und Hugo Sarbach. Frankfurt a.M. und Leipzig 1994, S. 132-133.

Zur Übersetzung und Deutung von »d'un abandon accompli« würde ich im Unterschied zu Rätus Luck den »vollzogenen Verzicht« vorschlagen. Den »Vollzug des Verzichts« können wir in dem »eigenthümlich angehaltenen Moment«¹⁹ sehen, den Rilke vier Jahre später noch als den wichtigsten Augenblick in der dynamischen Bewegungsgestalt der Fontäne ansieht:

Mais ce qui plus que ton chant vers toi me décide
c'est cet instant d'un silence en délire
lorsqu'à la nuit, à travers ton élan liquide
passe ton propre retour qu'un souffle retire.²⁰

Die Umkehr, das Zurückfließen des Wassers in sich selbst ist der ästhetisch-gedankliche Punkt, das Denkbild, das Rilkes ausdauernde Aufmerksamkeit auf die Fontäne lenkt. Dieser Moment erscheint später im *Testament* als der »in mir aufkommende schöpferische Akt«, der auf die »leidenschaftliche Unterwerfung unter den Gegenstand« folgt.²¹ Die Unmöglichkeit des Geliebtwerdens erklärt der Schreibende mit der Unmöglichkeit einer Umkehr.²² Die (reale) Geliebte (Baladine Klossowska), die mit ihrem täglichen brieflichen Schwatzen die Umstände des Dichters stört,²³ ist nämlich wie ein Tal, zu dem alle Gewässer der Gefühlslandschaft hinunterfließen.²⁴ Das Bild des ins Tal hinunterfließenden Wassers schließt die Umkehr nach den physikalischen Gesetzen aus. Die Geliebte nimmt also eine entgegengesetzte Rolle zur Fontäne an, die alles gelöst-narzißtisch,²⁵ selbstgenügsam und selbstlos in sich zurückfließen läßt und dem Schreibenden zur Quelle der Inspiration wird. Die Fontäne verweist, mit Rilkes Ansichten über die »besitzlose Liebe« eng verwoben, auf die denkbar größte Forderung an den Liebenden und Arbeitenden, die Forderung des Verzichts, die der Schreibende nicht nur an sich selbst oder an eine immanent

19 Ebenda, 133. »[...] durch mein offenes Nachtfenster rauscht sie so vernehmlich herein, daß ich die Abwandlungen ihres Niederfalls nach rechts oder links unterscheide und den eigenthümlich angehaltenen Moment, wenn sie, die Richtung wechselnd, durch sich selber geht.«

20 KA V, S. 34.

21 KA IV, S. 728.

22 KA IV, S. 729. »Die Umkehr, die in diesem Falle einfach die Liebe zum Liebenden wäre – fast möchte man sagen, wider ihn – kann sich nie ganz auswirken gegen sein Überhandnehmen ...«

23 KA IV, S. 722. »Briefe: wie war ich hin und hergerissen diesen Winter; jeder Brief ein Stoß, ein Angriff der alles umstürzen konnte, oder eine innige Eindringung, die das Blut verwandelte – // und das täglich, in jener Zeit, die die meines reinsten Gleichmuts werden sollte.«

24 KA IV, S. 722. »Es ist gegen das Geheimnis meines Lebens. / Indem die Geliebte alles Ereignis gegen sich zu abzieht, werd ich unwahr in mir; denn nun scheint ihr, in der fortwährenden Strömung, auch *das* zuzutreiben, worüber ich nicht verfügen darf. Teils hat ihr Wille schuld, teils geschieht diese Bemächtigung durch ihr bloßes Dasein. Sie hat die Landschaft im Gemüte des Liebenden umgewandelt und bewohnt eine tiefste Stelle darin –: das Tal, zu dem alles abfließt.«

25 Die Unterscheidung zwischen »bloß narzißtisch« und »gelöst-narzißtisch« stammt von Beda Allemann (wie Anm. 11), S. 149.

wirkende Poetik seiner Gedichte stellt, sondern an die ihn umgebenden Menschen: eine der größten ethisch-theoretischen Herausforderungen von Rilkes Werk:

Ich kann mich nicht verstellen und nicht ändern. Genau wie in meiner Kindheit vor der gewaltsamen Liebe meines Vaters, so knie ich auch jetzt in der Welt und bitte die, die mich lieben, um Schonung. Ja, daß sie mich schonen! Daß sie mich nicht verbrauchen für ihr Glück, sondern mir beistehen, jenes tiefste einsame Glück in mir zu entfalten, ohne dessen Große Beweise sie mich doch am Ende nicht würden geliebt haben [...].²⁶

Diese gleichsam rührende Stelle des *Testaments*, die zugleich den Abschluß des Textes darstellt, rückt nicht nur die persönliche Bedeutung der Gedichte in ein neues Licht, sondern auch Rilkes Konzept der Liebe. Gedichte sind demnach Liebesbeweise, die paradoxerweise gerade der Nicht-(Gut)-Geliebten, der Verlassenen, gelten.²⁷ Der Schaffende klammert sich an die Figur der selbstlosen Selbstgenügsamkeit:

Sprich, sagte ich zur Fontäne, und lauschte. Sprich, sagte ich, und mein ganzes Wesen gehorchte ihr. Sprich, du reine Begegnung des Leichten mit dem Schweren, du Leichtsinn des Gewichts, du Spielbaum, du Gleichnis unter den beladenen Mühebäumen, die sich sorgen in ihrer Rinde.²⁸

Die Fontäne ist der »Leichtsinn des Gewichts« in dem Sinn, daß sie das eigene Gewicht, die Bedingungen der Schwerkraft, die zugleich ihr Verhängnis und ihre eigentümliche Existenzmöglichkeit sind, umgekehrt dazu benutzt, ihr spielerisches, *sprechendes (dichtendes!)* Dasein vollziehen zu können. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die komprimierte Metapher des »Spielbaums« deuten. Solange eine frühere Stimme Rilkes noch die Bäume »wie von Dürer« lobt,²⁹ verwandelt sich seine bedingungslose Zustimmung für das dienende Arbeiten jetzt in eine für die Leichtigkeit. »Leichtsinn« muss dabei in mehrfacher Bedeutung gelesen werden: als etwas, das die Möglichkeiten der Sinne, der sinnlichen Wahrnehmung mit Leichtigkeit wahrnehmen kann, und in der gängigen Bedeutung als »Unbekümmertheit, Ausgelassenheit, Sorglosigkeit«; die negativen Konnotationen »Unbedachtsamkeit, Pflichtvergessenheit« kommen ebenfalls hinzu. Zwei Zeilen aus dem Gedicht *Durch den sich Vögel werfen ...* sind hier in Erinnerung zu rufen: »erst in der Eingestaltung / in dein Verzichten wird er wirklich Baum«. ³⁰ Das Wirkliche am Baum (nicht am »beladenen Mühebaum« sondern am künstlerisch verspielten »Spielbaum«) entsteht erst infolge der Leichtigkeit des Verzichten-Könnens. Wie die Fontäne auf Alles

²⁶ KA IV, S. 734.

²⁷ Auch in Rilkes Privatleben mußten die Frauen dieses Spiel des Verzichtens akzeptieren. Baladine Klossowska beschwert sich noch Jahrzehnte später über Rilkes Liebesunfähigkeit und über die eigene Unbeholfenheit in dieser Hinsicht; vgl. Arne Grafe: »... auf solcher Höhe konnten nur Götter sich halten.« Ein Brief zum Liebesverhältnis Rilke – Baladine Klossowska.« In: *Rilkes Welt. Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Andrea Hübener u. a. Frankfurt a. M. et al. 2009, S. 336-345.

²⁸ KA IV, S. 716.

²⁹ KA I. *Gedichte 1895 bis 1910*. Hrsg. von Manfred Engel und Ullrich Fülleborn. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 582.

³⁰ KA II. *Gedichte 1910-1926*. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, S. 363.

verzichtet, das außerhalb ihres Selbst liegt, so muß der Schaffende ebenfalls den Liebes- und Eigentumsgegenständen entsagen können. Dieser künstlerische Leichtsinne hat natürlich auch eine weniger bewußte Seite. Derjenige nämlich, der ausschließlich durch seine Sinnesorgane Besitz ergreift, ist leichtsinnig, da die biologischen Voraussetzungen seiner Selbsterhaltung nicht (oder nicht von ihm selbst) gesichert werden. In diesem Sinne lebt er in Armut. »Der Leichtsinne des Pierrot« – den Rilke im Zusammenhang mit einer Zeichnung Picassos entdeckt und brieflich darstellt – ist also auch der Leichtsinne eines künstlerisch gestalteten Lebensweges: »Gehört nicht Pierrots ganzer Leichtsinne dazu, die Gestalten wörtlich zu nehmen, als ob sie greifbar wie Puppen wären und nahrhaft wie schöne Äpfel, die man mit den Augen ißt –, während sie doch hinstürzen, durcheinander und aneinander vorüber und auch der Schauendste noch als ein immer Gestürzter ins Stürzende sieht.«³¹ Die Mehrdeutigkeit des Stürzens betrifft in dieser Passage die Gefahren künstlerischer Existenz genauso wie die fehlende Eindeutigkeit und daher die grundsätzlich erschwerte Abbildbarkeit der durch Gestalten wahrgenommenen und gedeuteten Welt.³² Der von Rudolf Kassner in seiner Erinnerungsschrift über Rilke als »Nihilismus« bezeichnete Bestrebung »eines Dichters [...], der den Geist schmecken will, wie einen Apfel«,³³ hat eine Parallele am Ende des *Testaments*. Der psychische Zustand der Verzweiflung, die an die Verzweiflung am Selbst bei Kierkegaard erinnert,³⁴ kippt bei Rilke bei der Betrachtung einer Apfel-Gestalt in einem Gemälde Jan van Eycks in einen Zustand der Erleichterung um:

Wohin? Wohin? ...

Und auf einmal wünschte ich, wünschte, oh wünschte mit aller Inbrunst, deren mein Herz je fähig war, wünschte, nicht einer der beiden kleiner Äpfel – im Bilde – zu sein, nicht einer dieser gemalten Äpfel auf der gemalten Fensterbank –: schon das schien mir Schicksals zu viel ... Nein: der sanfte, der geringe, der unscheinbare Schatten des einen dieser Äpfel zu werden –, das war der Wunsch, in dem sich mein ganzes Wesen zusammennahm.³⁵

Der »Nihilismus des Dichters« drückt sich hier in einem Wunsch nach Schicksalslosigkeit aus. Der im Gemälde erscheinende Apfel bedeutet für ihn Logos schlechthin: den Sinn aller Gestalten, Figuren und Konstellationen, die Sinnhaftigkeit der uns umgebenden Welt. Wenn die Möglichkeit der Übersteigerung dieser

31 Brief an Marianne von Goldschmidt-Rothschild, München, 28. 7. 1915, in: RMR: *Über moderne Malerei*. Hrsg. von Martina Krießbach-Thomasberger, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000, S. 82.

32 Karine Winkelvoss interpretiert diese Briefstelle im Rahmen einer »Ästhetik des Erscheinens« und stellt sie in den Kontext der ästhetisch-poetischen Wende Rilkes im Jahr 1915. Vgl. Karine Winkelvoss: »Vom Sehen-Lernen zum Herz-Werk. Paris-Erfahrungen und Weltinnenraum.« In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft. Rilkes Paris 1920 · 1925*. Hrsg. von Erich Unglaub und Jörg Paulus. Band 30, 2010, 113-127, hier 119-120.

33 Rudolf Kassner: *Rilke. Gesammelte Erinnerungen 1926-1956*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1976, S. 60.

34 Vgl. Søren Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*. Stuttgart 1997, S. 33: »Also, jede menschliche Existenz, die vermeint, unendlich geworden zu sein oder nur sein will, ist Verzweiflung.«

35 KA IV, S. 732.

humanen Sinnhaftigkeit bestünde, die Überwindung der Unterscheidung schlechthin, würde dies die gewünschte Erleichterung hervorrufen. Die erblickte und erwünschte Möglichkeit der Verwandlung in den eigentlich substanzlosen Schatten der Äpfel ist die Figuration dieses Wunsches; paradoxerweise aber auch eine *Figuration*, die durch die Wahrnehmung des Schattens (des Fehlens einer Gestalt) auf einem Kunstwerk, in einem Gemälde erkannt worden ist. Der blinde Fleck von Rilkes Wunschtraum bezüglich der Auflösung von Unterscheidungen ist, daß der Wunschtraum selbst mithilfe und infolge einer Unterscheidung (Gestalt/Schatten, als Verzicht auf die Gestalthaftigkeit) entstand. Dieses Paradox kann zwar von außen beschrieben werden, jedoch beeinträchtigt es die Stimmigkeit der Rilkeschen Welt in keiner Weise.³⁶

Alles bisher Gesagte erhält seinen vollständigen Sinn jedoch erst im Lichte von Rilkes poetisch-poetologischen Bemühungen, die Vollzähligkeit des Seienden im Werk festzuhalten. Beim späten Rilke erscheint der Verzicht in einem poetologischen Kontext, dem der Produktivität. Die Gefahren und Mühen des Verzichts werden in das Werk ebenso eingewoben (Leichtsinn des Künstlers) wie die Gegenseite: das Nicht-Verzichten-können. Letzteres ist im späten und spätesten Werk auch widersprüchlich-komplementär präsent. Schon im früheren Werk um die *Neuen Gedichte* drückte die Gestalt des Heiligen Franz von Assisi die umgedeutete Verzicht- und Armutskonzeption Rilkes aus;³⁷ diese Bejahung des Hiesigen, erlernt und (um)gedeutet an der Gestalt des Heiligen Franziskus hat Rilke bis ins Spätwerk hinein bewahrt; im *Testament* spricht sie sich etwas modifiziert aus:

Dieses Spiel von Zusage und Weigerung, bei dem viel zu verlieren ist und viel zu gewinnen, macht für die Meisten den »Zeitvertreib« des Lebens aus und erhält ihre Antriebe.

Der Künstler gehört zu denen, die mit einer einzigen, unzurücknehmlichen Zustimmung auf Gewinn und Verlust verzichtet haben: denn beide gibt es nicht mehr im Gesetz, im Gebiete des reinen Gehorsams.

Dieses endgültige freie Jasagen zur Welt rückt das Herz auf eine andere Ebene des Erlebens. Seine Wahlkugeln heißen nicht mehr Glück und Unglück, seine

³⁶ Zur weiteren »Behandlung« dieses Paradoxons in der poetisch-produktiven Welt Rilkes habe ich nirgends einen besseren Lösungsvorschlag als bei Niklas Luhmann gefunden: »Jede Beobachtung braucht ihre Unterscheidung und also ihr Paradox der Identität des Differenten als ihren blinden Fleck, mit dessen Hilfe sie beobachten kann. Ein anderer Beobachter kann auch dies noch Beobachten – aber nur bei anderen, nicht bei sich selber. Vielleicht liegt hier eine Möglichkeit, Latenzen und Einsichten zirkulieren zu lassen. Sthenographie braucht dann nicht unbedingt den Blick ins Paradox zu wagen und dann im postmodernen Erstarrungsstanz sich selbst zu opfern. Es genügt, durchdachte Verfahren für das Beobachten von Beobachtungen zu entwickeln mit speziellem Interesse für das, was für den jeweils anderen paradox, also unbeobachtbar ist« (»Sthenographie und Euryalistik«). In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1991, S. 63).

³⁷ August Stahl: Franz von Assisi: der unvergleichliche Heilige Rilkes. Eine Interpretation des Gedichtes *Die Heiligen*. In: *Marburger Forum* 2007/1. http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2007-1/Sta_Franz.htm (Eingesehen am 1. 5. 2012).

Pole sind nicht bezeichnet mit Leben und Tod. Sein Maß ist nicht die Spanne zwischen den Gegensätzen.

Wer denkt noch, daß die Kunst das Schöne darstelle, das ein Gegenteil habe; (dieses kleine »schön« stammt aus dem Begriffe des Geschmacks). Sie ist die Leidenschaft zum Ganzen. Ihr Ergebnis: Gleichmut und Gleichgewicht des Vollzähligen.³⁸

Diese Zeilen sprechen den radikalen und exklusiven Gedanken aus, daß anders als künstlerisch verwandelnd die menschliche Existenz keinen Sinn habe. Der »reine Gehorsam« »im Gesetz« ist aber nicht ohne die im Schatten gebliebene Kehrseite des *Testaments*, nämlich die von Rilke radikal umgedeuteten christlichen Lehren verstehbar. Die Kunstreligion Rilkes hat ihre unbelichtete Gegenseite, die christliche Lehre über den Verzicht und die Armut.³⁹

Wir können mit Kassner über Rilkes »Nihilismus« aber auch über Rilkes Hybris reden, »[w]enn Rilke darauf besteht, daß man von nun an Tod ohne Vorzeichen setzen sollte«. ⁴⁰ Kassner wollte freilich das Wesen des Gedankens von der künstlerischen Verwandlung nicht bedingungslos nachvollziehen. Deuter Rilkes wie Martin Heidegger oder Beda Allemann, die diesen genuin dichterischen Zug des Werkes betonen, sehen im Gedanken der Einheit von Leben und Tod eher den entscheidenden Vorzug. »Die Wendung ins Offene ist der Verzicht darauf, das, was ist, negativ zu lesen. Was aber ist seiender und d.h., neuzeitlich gedacht, gewisser als der Tod? Der [...] Brief vom 6. Januar 1923 sagt, es gelte, »das Wort ›Tod‹ ohne Negation zu lesen.« ⁴¹ Für Heidegger ist Rilke der Dichter des ganzen, heilen, sphärischen Seins. In diesem Kontext ist das Besitzen deshalb ohne Bedeutung, weil der absolute Bezugspunkt dieser Dichtungs-Philosophie der Tod selbst ist. ⁴² Rilke ist der Dichter der Besitzlosigkeit und des Verzichts im poetisch-poetologischen Sinn, weil er aus dem Kreis des Todes, des Verzichts und des Abschieds die unsichtbare, schöpferisch nachgestaltete, »transfigurierte« Welt hervorbringen will, wie es in einem Brief Rilkes steht: »Petits Cimetières que nous sommes [...] nous voilà chargés de la transmutations, de la résurrection, de la transfiguration de toutes choses«. ⁴³

38 KA IV, S. 720-721.

39 In Rilkes Verständnis übersteigt die Rolle des heiligen Franz von Assisi sogar die Rolle Jesu an Wichtigkeit vgl. hierzu Stahl (wie Anm. 37).

40 Kassner (wie Anm. 33), S. 60.

41 Martin Heidegger: »Wozu Dichter?« In: Ders: *Holzwege*. Frankfurt a.M. 1994, S. 279.

42 Ebenda, S. 279. »Das Sichdurchsetzen der technischen Vergegenständlichung ist die ständige Negation des Todes. Durch diese Negation wird der Tod selbst etwas Negatives, zum schlechthin Unständigen und Nichtigen. Wenn wir jedoch das Schutzlossein ins Offene wenden, wenden wir es in den weitesten Umkreis des Seienden, innerhalb dessen wir das Schutzlossein nur bejahen können.«

43 Zitiert nach Herman Meyer: »Rilkes Begegnung mit dem Haiku.« In: Herman Meyer: *Spiegelungen. Studien zu Literatur und Kunst*. Tübingen 1987, S. 179. Der Kontext des Zitats lautet: »Comme toutes les choses sont en migration! Comme elles se réfugient en nous –, comme elles désirent, toutes, d'être soulagées du dehors et de revivre dans cet au-delà que nous enfermons en nous-mêmes pour l'approfondir! (...) Petits Cimetières que nous sommes, ornés des fleurs de nos gestes futiles, contenant tant de corps défunts qui nous demandent de témoigner, tout béchés et remués par les innombrables enterrements de

Die Einstellung Rilkes zum Tod und zum eigenen Werk ist nah an einer Philosophie und an einer (Kunst-)Religion, da seine Forderungen apodiktisch, bis zum Ende durchdacht, aber deshalb letztlich auch anmaßend, weil höchst anspruchsvoll sind.

ce qui nous arrive, nous voilà chargés de la transmutations, de la résurrection, de la transfiguration de toutes choses. Car comment supporter, comment sauver le visible, se ce n'est en en faisant le langage de l'absence, de l'invisible?«