

BERÜHREN DENKEN

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

Andrea Erwig/Johannes Ungelenk (Hg.)

Berühren Denken

Mit Beiträgen von

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

Kulturverlag Kadmos Berlin

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

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

Copyright © 2021, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: readymade, Berlin.

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-497-4

An Rilkes (sich) rührenden Figuren rühren

JOHANNES UNGELENK

I. »eine und eine Figur«¹

»›Figur‹ im hergebrachten Sinn, d.h. Figur als ein Repräsentationsmodell, das Einheit [...] verbürgt«, schreiben Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters, sei längst »obsolet geworden«.² Im theoretischen und ästhetischen Diskurs ist aber mit erstaunlicher Hartnäckigkeit wieder und wieder und noch immer von ›Figur‹ die Rede – ›Figur‹ hier offenbar in anderen, in ›nicht-hergebrachten‹ Sinnen. Dass zumindest ein Bündel dieser anderen Sinne von ›Figur‹ dennoch auf eine lange und die westliche Kultur prägende Geschichte zurückblickt, hat Erich Auerbach bereits im Jahr 1938 gezeigt. Trotz Auerbachs ausgiebiger etymologischer und kulturgeschichtlicher Erkundungen hat sich aber auch dieses kulturell so einflussreiche Bündel an ›Figur-Sinnen‹ nicht zu einem leicht handhabbaren neuen Modell oder gar einer neuen Einheit von ›Figur‹ verfestigt. Die umfangreiche Forschung in Auerbachs Nachfolge kommt vor allem zu einem in seiner Relevanz nicht zu unterschätzenden Ergebnis: Sie konstatiert die »Resistenz des Figur-Begriffs gegenüber einer streng theoretischen Bestimmung«.³

›Figur‹ erweist sich also für Theorie oder allgemeiner für das Denken als eine Herausforderung. Ein Modus der theoretischen Annäherung, ein althergebrachter und für ›Wissenschaftlichkeit‹ wohl sogar vorherrschender Modus, die »streng theoretische[] Bestimmung«, läuft für ›Figur‹ offenbar ins Leere. Das muss jedoch nicht unbedingt als beklagenswerte Lage interpretiert werden. Positiv gewendet ergibt sich daraus eine Chance: Der Figur nachzudenken, verspricht, auf andere Wege zu führen als den einer theoretischen Bestimmung.

1 Rainer Maria Rilke: »Tanagra« (1906), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u. a., Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M. 1996, S. 477f., hier V. 12.

2 Gabriele Brandstetter/Sibylle Peters: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *De Figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002, S. 7–32., hier S. 7.

3 Ebd., S. 14.

Mit Rücksicht auf die etymologische Wurzel – altgr. *theōreîn* bedeutet ›anschauen‹, ›betrachten‹ – fordert ›Figur‹ einen Modus der denkenden Näherung, der sich nicht als ein ›anschauendes Bestimmen‹ vollzieht. Die enorme Reichweite dieses so auf eine Formel gebrachten Erkenntnismodus mag veranschaulichen, vor welcher anspruchsvollen Aufgabe ›Figur‹ das Denken stellt: In der epistemischen Konfiguration, aus der sich der heute vorherrschende empirische Wissenschaftsbegriff ausfaltet, fallen ›Anschauung‹ und ›Bestimmung‹ in eins. Das ist keineswegs selbstverständlich, bezeichnete ›Bestimmung‹ in der Geschichte der Philosophie lange eine ontologische Größe (und eben keine erkenntnistheoretische!), kam also dem Zu-Denkenden selbst zu. Erst mit Descartes' mechanistischem Denken und dann, konsequent systematisiert, mit Kant ist ein Ausgang aus ›der Metaphysik‹ gelegt, indem ›Bestimmung‹ auf die Seite des Denkenden übergeht.⁴ Es tut sich also eine Kluft auf zwischen dem betrachtenden Subjekt und dem zu betrachtenden, entgegenstehenden Objekt, dem Gegenstand. Jene Kluft charakterisiert das für die Moderne so prägende *visuelle* Paradigma der Erkenntnis – und es ist jene geklüftete Konfiguration, die am Denken der ›Figur‹ im nichthergebrachten Sinne, also ›der Figur‹, die kein »Repräsentationsmodell« ist, scheitert.

Wie sich also ›der Figur‹ nähern, wenn nicht durch eine »theoretische[] Bestimmung«? Die hier vorgeschlagene Weise erprobt gewissermaßen eine Näherung im Kontakt. Als eine Näherung im oder besser *als* Kontakt – von (mindestens) zwei verschiedenen, heterogenen und doch in Resonanz tretenden ›Figuren-Bündeln‹ – kann dieses Vorgehen aber keine Strenge im hergebrachten Sinne (›streng theoretische[] Bestimmung«) für sich reklamieren. Die (mindestens) zwei Figurenbündel entstammen nämlich unterschiedlichen Diskurs-Universen: Dem von Auerbach erkundeten und in seiner Nachfolge weitergedachten Theorie-Bündel möchte ich ein ästhetisch-poetisches Figur-Bündel beigesellen, dem für sich schon größere forschende Aufmerksamkeit zuteilgeworden ist – das, was als ›Figur‹ in Rilkes *Neuen Gedichten* benannt werden könnte.

Das Feld der Erkundungen von Rilkes ›Poetik der Figur‹ ist schier unüberblickbar, zur Orientierung seien trotzdem einige wenige, exemplarische Meilensteine benannt: Beda Allemann hat mit seiner Monographie *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*⁵ im Jahr 1961 eine wichtige Wegmarke in der Rekonstruktion

⁴ Vgl. Stephan Körner/Viktor Warnach: »Bestimmung, bestimmen, Determination«, in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1: A–C, Basel 1971, S. 850–856.

⁵ Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des Modernen Gedichtes*, Pfullingen 1961.

von Rilkes poetischem Denken der Figur gesetzt; Judith Ryan fügt eine Dekade später mit ihrem ersten und einflussreichen Rilke-Buch *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914)*⁶ eine weitere hinzu. Dass »Umschlag und Verwandlung« Charakteristika von Rilkes Dichten von ›Figur‹ sind, arbeitet Caroline Torra-Mattenklotts *Poetik der Figur*⁷ im Rilke-Kapitel – auch wenn es vornehmlich den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gewidmet ist – auf auch für Rilkes Lyrik aufschlussreiche Weise heraus. Rilkes ›Poetik der Figur‹ (bzw. der ›Figuration‹) sind, neben den voranstehenden (Judith Ryan benennt sie in einer zweiten Monographie explizit⁸) und sicherlich dutzenden anderen, auch Karine Winkelvoss,⁹ David Wellbery,¹⁰ Jana Schuster¹¹ und Hannah Vandegrift Eldridge¹² auf der Spur. Es scheint fast müßig zu erwähnen, dass ›Figur‹ auch in Paul de Mans berühmtem Rilke-Kapitel in *Allegories of Reading*¹³ eine zentrale Rolle spielt.

Es kann im Folgenden nicht darum gehen, die Forschung der beiden ›Figuren‹-Felder – Auerbach und Rilke – zusammenzutragen, deren Ergebnisse adäquat abzubilden und ihnen so gerecht zu werden. Nicht nur, weil das im Rahmen eines Aufsatzes schlicht unmöglich wäre, sondern auch, weil ein solch souveräner Überblick in das visuelle Paradigma einer »theoretischen Bestimmung« zurückzusetzen und so wiederum ›Figur‹ im nichthergebrachten Sinne zu verfehlen drohte. Stattdessen soll der Kontakt im Kleinen, im Detail erprobt werden. Ich möchte drei für ›Figur‹ besonders und auf unterschiedliche Weise einschlägige Gedichte aus Rilkes *Neuen Gedichten* einem *close reading* unterziehen, aus ihnen Züge von ›Figur‹ herausarbeiten – auch, indem diese, wieder und wieder, mit ›anderem‹ Denken von ›Figur‹ in Kontakt gebracht werden. Dieses unvermittelte – und keineswegs »streng[e]« – Zwischen- und Zusammenspiel zwischen Rilke und Auerbach, Rilke und Deleuze, Rilke und Benja-

6 Judith Ryan: *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914)*, München 1972.

7 Caroline Torra-Mattenklott: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*, Paderborn 2016, S. 313–360.

8 Judith Ryan: *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge 1999, S. 157.

9 Karine Winkelvoss: *Rilke, La pensée des yeux*, Asnières 2004, S. 89–167.

10 David Wellbery: »Zur Poetik der Figuration beim mittleren Rilke: ›Die Gazelle‹«, in: Egon Schwarz (Hg.): *Zu Rainer Maria Rilke*, Stuttgart 1983, S. 125–132.

11 Jana Schuster: »Umkehr der Räume«. *Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung*, Freiburg i. Br. 2011, S. 211–220.

12 Hannah Vandegrift Eldridge: »The Modernism of the *Sonnets to Orpheus*. Abstraction and Figuralitý«, in: dies./Luke Fischer (Hg.): *Rilke's *Sonnets to Orpheus*: Philosophical and Critical Perspectives*, Oxford 2019, S. 124–132.

13 Paul de Man: »Tropes (Rilke)«, in: ders.: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven 1979, S. 20–56.

min ruht nicht auf einem ausweisbaren gemeinsamen Grund auf. Genau als solch experimentelles, unbegründetes, bildet es aber das methodische Zentrum meines Aufsatzes. Ganz wie Stephen Greenblatt, unter Rekurs auf Auerbach und Clifford Geertz, ein »making the literary and the non-literary seem to be each other's thick description«¹⁴ zum Motto erkoren hat, soll auch hier erst das Zusammenspiel über die Grenzen des scheinbar in sich selbst Bestimmten (Rilkes ›Poetik der Figur‹, Auerbachs ›figura‹, ...) hinweg ein produktives Nachdenken über ›Figur‹ initiiert werden. Es fügt sich dabei sehr schön, dass dieser Modus der Näherung, der nicht an der adäquaten Bestimmung des Einzelnen interessiert ist, sondern der über die Bedeutsamkeit des Einzelnen hinaus auf die Produktivität eines ›Zwischen‹ zielt, selbst im Zeichen der ›Figur‹ steht: »particular individuals and texts are rendered as figures that point beyond themselves«,¹⁵ schreibt Jacob Hovind über Auerbachs *figura* – und just jener Satz lässt sich ohne Abstriche auf das Verhältnis übertragen, in dem sich im Folgenden Rilkes Gedichte zu Auerbach oder Deleuze, Ästhetik oder Poesie zu Theorie halten. Ein solches Denken von ›Figur‹ glaubt nicht recht an die Grenzen zwischen Poesie und Theorie. Als ein ›unreines‹ Denken wird es weder Rilkes ›Poetik der Figur‹ gerecht, noch der Komplexität von Auerbachs *figura* – mithilfe beider, im Spiel zwischen beiden, zielt es darauf ab, sich mit ›der Figur‹ einem Modus des lesenden Denkens zu nähern, der vielleicht ›Berühren(d) Denken‹ heißen könnte.

II. »zu wenig Ding und doch noch Ding genug«¹⁶ – Figur und Fleisch

DER BALL

Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
im Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie
sein Eigenes; was in den Gegenständen
nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie,

- 5 zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
um nicht aus allem draußen Aufgereihten
unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten:
das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug
noch Unentschlossener: der, wenn er steigt,

14 Stephen Greenblatt: »The Touch of the Real«, in: *Representations* 59 (1997), S. 14–29, hier S. 22.

15 Jacob Hovind: »Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's *Mimesis*«, in: *Comparative Literature* 64 (2012), S. 257–269, hier S. 264.

16 Rainer Maria Rilke: »Der Ball«, (1907), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u.a., Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*, Frankfurt a.M. 1996, S. 583f., hier V. 5.

- 10 als hätte er ihn mit hinaufgehoben,
den Wurf entführt und freilässt – , und sich neigt
und einhält und den Spielenden von oben
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,
- 15 um dann, erwartet und erwünscht von allen,
rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
dem Becher hoher Hände zuzufallen.¹⁷

Jener Zug, den Rilke in seinem Gedicht *Der Ball* dem runden Spielgerät »im Fliegen« (B 2) zuschreibt, ließe sich als Motto überraschend treffend auch über Erich Auerbachs Rekonstruktion des Figur-Begriffs setzen, die er in seinem berühmten *Figura*-Aufsatz (1938) ausgearbeitet hat. »[E]twas Lebend-Bewegtes, Unvollendetes und Spielendes«¹⁸ drücke sich, nach Auerbach, in der »besonderen Bildung«¹⁹ des Wortes *figura* aus. »[Z]u wenig Ding« ›ist‹ Figur offenbar schon dadurch, dass ihr als ›lebend-bewegte‹ die identitätssichernde, selbstgenügsame Statik fehlt. Fast scheint Figur – wiederum übertragbar auf Rilkes ›Ball im Flug‹ – nur »Name einer Bewegung«.²⁰ Doch ist *figura* für Auerbach nicht bloß »beweglicher als *forma*«²¹ – sie ist zugleich auch »sinnlicher«.²² Sie ist kein hehres Geistiges, das »unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten« (B 7) vermag. Rilkes ›Ball‹ veranschaulicht die paradoxe Spannung der Figur zwischen Bewegung und Sinnlichkeit: Zwar »glitt in [*ihn*]«, den »zwischen Fall und Flug | noch Unentschlossene[n]«, wie das lyrische Ich betont, »was in den Gegenständen | nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie« (B 3–9) – am Ende seiner Flugbahn aber fällt er dennoch, »erwartet und erwünscht von allen« (B 15) »dem Becher hoher Hände« (B 17) zu.²³ Er ist also sinnliches »Ding genug«, um gefangen werden zu können. Das ist entscheidend, denn nur so vollbringt er sein erstaunliches Werk, nämlich

17 Ebd., S. 583f. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle B und Angabe der Verszahl direkt im Fließtext.

18 Erich Auerbach: »Figura« (1938), in: Friedrich Balke/Hanna Engelmeier (Hg.): *Mimesis und Figura*, Paderborn 2018, S. 121–188, hier S. 122.

19 Ebd.

20 Kai van Eikels: »Die erste Figur. Zum Verhältnis von Zeit und Bewegung«, in: Gabriele Brandstetter/Sibylle Peters (Hg.): *De Figura. Bewegung – Rhetorik – Gestalt*, München 2002, S. 33–50, hier S. 34. Zu Rilkes Ball-Gedicht schreibt Gabriele Fois-Kaschel, Rilke sei dort zur »reinen Bewegung‹ vorgestoßen«. Gabriele Fois-Kaschel: »Poetische Deixis und Utopie am Beispiel von Rilkes Ball-Gedicht«, in: Jean-François Marillier/Marcel Vuillaume (Hg.): *Text und Sinn. Studien zur Textsyntax und Deixis im Deutschen und Französischen*, Tübingen 2006, S. 211–224, hier S. 217.

21 Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 126.

22 Ebd.

23 Es ist wichtig, hier den *Zufall*, das Akzidentelle zu hören (»dem Becher hoher Hände zuzufallen.« (B 17)), den Rilke mit der Wahl seiner Worte nicht bloß ins Spiel bringt, sondern als den Motor dieses Spiels exponiert.

die »Spielenden von oben« zu ordnen »wie zu einer Tanzfigur«, indem er ihnen »auf einmal eine neue Stelle zeigt« (B 12–14).²⁴

Rilkes *Der Ball* setzt ins lyrische Bild, wozu sich das der Figur innewohnende ›Bewegte, Unvollendete, Spielende‹ wenden lässt: In Rilkes Gedicht verbindet der Ball im Flug zwei getrennte und voneinander unabhängige Instanzen und fügt sie zu einer ihnen durch ihn zukommenden Ordnung. Auch die Verwendungsweise von *figura*, auf die Auerbach hinschreibt und die ihn für die eigene Interpretationspraxis interessiert, nämlich die von Tertullian begründete figurale Realprophetie, nutzt das semantische Bewegungs-Potential der Figur: In diesem, zunächst theologischen, Zusammenhang ist *figura* »etwas Wirkliches, Geschichtliches, welches etwas anderes, ebenfalls Wirkliches und Geschichtliches darstellt und ankündigt«.²⁵ Es ergibt sich, wie im Ballwurf, »die Gegenüberstellung zweier Pole, Figur und Erfüllung«;²⁶ etwa »das Gesetz oder die Geschichte der Juden als prophetische *figura* für Christi Erscheinen; die Inkarnation als Erfüllung dieser *figura*«.²⁷

Als darstellender und ankündigender scheint der erste der beiden Pole, die *figura*, »zu wenig Ding« zu sein: synonym für *figura* kann, so zeigt Auerbach, *umbra* (Schatten) oder *imago* (Bild) stehen – also ontologisch suspekter, oder gar defekter, niedergrangiger ›Erscheinungen‹ –, die auf ihre *veritas* (Wahrheit), ihre wahre Erfüllung vorausweisen. Tertullians Figuralprophetie nutzt hier zwei semantische Schichten von *figura*, die beide an

24 Die sich hier ankündigende Lektüre von Rilkes Ball-Gedicht tangiert zwei bereits vorliegende Auslegungen, die nicht unerwähnt bleiben sollen: Jana Schuster stellt in ihrer Analyse explizit die Verbindung zu Auerbachs zweipoligem Denken der Figur her: »Sowohl auf der Ebene des dargestellten wie auf jener des darstellenden Prozesses eignet der rilkeschen ›Figur‹ dabei jenes ›Spiel zwischen Ur- und Abbild, Form und Performanz, Virtualität und Aktualität, welches schon den lateinischen Begriff der *figura* prägt«; das vorausgesetzte phänomenologische Schema, das ihre Lektüre prägt, blendet den von ihr rekonstruierten Rilkeschen Figur-Begriff allerdings auf ein Repräsentationsmodell zurück, das im hergebrachten Sinne Einheit verspricht, um mit Brandstetter und Peters zu sprechen: »Im Vollzug der betrachtenden Beschreibung im Medium der Sprache empfiehlt sich das Gedicht in der in den *Neuen Gedichten* vielfach variierten generischen Form des Sonetts letztlich selbst als ›Figur‹: als eine in der Rezeption zu aktualisierende Prozesseinheit, deren graphisches Schriftbild wiederum zu einer tektonisch gegliederten, optischen Form sich konfiguriert.« Schuster: »*Umkehr der Räume*« (Anm. 11), S. 213. Uwe C. Steiners Lektüre bricht hingegen mit dem phänomenologischen Modell und arbeitet so die *agency* heraus, die den ›Dingen‹, Beschriebenen wie dem Gedicht selbst, zukommt und so jegliche Einheit des Beobachtens oder Wahrnehmens unterminiert: »Das Ding Ball, und das Ding Gedicht, figurieren als Gravitations- oder vielmehr Levitationszentren eines Austausch- und Übersetzungsgeschehens.« Uwe C. Steiner: »Inständigkeit und Agency. Zur Problemgeschichte des Dinggedichts von der Emblematik bis Rilke und darüberhinaus«, in: Ralf Simon/Nina Herres/Csongor Lörincz (Hg.): *Das lyrische Bild*, München 2010, S. 299–318, hier S. 310.

25 Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 140.

26 Ebd., S. 152.

27 Ebd.

einem Schema der Repräsentation partizipieren: *figura* als Bildnis (*von etwas*) und *figura* als Sammelbegriff für rhetorische Mittel, die *auf etwas* anderes, ›Eigentlicheres‹ verweisen. Die Figur ist »zuwenig Ding«, weil sie »offen und fraglich« und »noch Verhülltes« bleibe.²⁸ Und dennoch »Ding genug«: Unablässig betont Auerbach die »unbezweifelte fleischlich-geschichtliche Wirklichkeit«,²⁹ die die Figuraldeutung *ihrem Gegenstand* zugestehen muss. Die Figur (etwa das Alte Testament) ist keineswegs »bloÙe Allegorie«. ³⁰ Das Zeichenhafte – das Verweisen, Verhüllen, zur Deutung Aufrufende – der Figur bildet also keinen ›geistigen‹ oder signifikativen Überbau über der Basis des Wirklichen; es besetzt nicht additiv, zusätzlich, ›Wirkliches‹ mit Bedeutung. Im Gegenteil: Die Kraft des Verweisens entwickeln die Ereignisse nicht durch ein Zuviel, sondern gerade durch ein Zuwenig. Anders als »in der modernen Entwicklungsvorstellung«, ³¹ der zufolge »die Tatsache jeweils selbstherrlich gesichert« ³² ist, bleibt bei Auerbach in Figur und auch Erfüllung immer »etwas Vorläufiges und Unvollständiges« ³³ erhalten. Genau deshalb vermögen sie, zu verweisen: »[S]ie weisen aufeinander, und beide weisen auf etwas Zukünftiges, welches erst noch bevorsteht«. ³⁴ Es ist das der Figur innewohnende ›Spiel‹ – im Sinne der Bewegungsfreiheit, die das Unvollständigsein mit sich bringt –, das ihr Spielen, zwischen Darstellung, Ankündigen und Erfüllung, erst möglich macht. Als »Unvollendete[]« ist sie »Spielende[]«. ³⁵

Rilkes »zu wenig Ding und doch noch Ding genug« ist bei aller Paradoxalität, die der Vers ausspricht, fast noch zu schüchtern darin, der Kraft dieser ungewöhnlichen Kombination von »zu wenig« und zugleich »genug« Ausdruck zu verleihen. Leicht ist die besondere Kraft des ›zu wenig‹ überhört: Nicht zufällig reimt Rilkes »Tanzfigur« in *Der Ball* als überraschende Wendung des Gedichts auf »ganz Natur« (B 14, 16). Noch unterstrichen von der klanglichen Übererfüllung des Reims ist alles ›Kulturelle‹, also scheinbar auf menschlicher Konvention und *Handlungsmacht* Basierende, restlos als Effekt ›natürlicher‹ oder besser ›*figürlicher*‹ Kräfte entdeckt.

Im Fliegen kommt Rilkes Ball das Zu-Wenig zu: dort, wo er die Wärme der werfenden Hände »fortgiebt« (B 2), wo er offenbar nicht mehr passives Objekt ist, sondern in eine aktivere Position rückt. Wo sich so

28 Ebd., S. 169.

29 Ebd., S. 151.

30 Ebd., S. 141.

31 Ebd., S. 170.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 169.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 122.

Raum, ›Spiel‹, ergibt, der dem Zufall Einlass gewährt, der die Figur dann ordnet. Wenn der Ball letztlich wieder in »Hände« zurückkehrt, schließt sich, wie für Rilke typisch, der Kreis. Hier scheint sich jene sterile Totalität zu konstituieren, die etwa Paul de Man Rilkes Dichten von Figur vorwirft.³⁶ Auch wenn Auerbach wiederholt das – für ihn scheinbar bewundernswert – geschlossene Ganze des christlichen Weltbildes beschwört, vollendet sich die Figur der Realprophetie nicht. Christi Erscheinen mag die prophetische *figura* der Geschichte der Juden erfüllen – zugleich ist es selbst *figura*, nämlich »neue Verheißung von Weltende und Jüngstem Gericht«.³⁷ Dieses »noch ausbleibende[] verheißene[] Dritte[]«³⁸ ist nicht schlicht aufgeschobene, endgültige Erfüllung. Für die *figura* ist sie konstitutiv zukünftig: Denn bei allem vielbeschworenen »Interpretationswille[n]«³⁹ ist Figuraldeutung keine triumphale hermeneutische Übung zur narzisstischen Selbstbespiegelung des Deuters. Eben weil *figura* »offen und fraglich« bleibt, eben weil sie »auf etwas noch Verhülltes«⁴⁰ weist, entfaltet sie die Kraft, »den lebenden Menschen« in einer ganz spezifischen, schwebenden »Stellung« zu halten: in der »des Geprüften, Hoffenden, Gläubigen und Wartenden.«⁴¹ Die Figur steckt den sich ihr widmenden Menschen geradezu mit ihrer Unvollständigkeit an: Er steht nicht als souveräner Beobachter über den überlieferten figuralen Ereignissen, die er verstehend deutet: Die Figur verwickelt ihn in ihr Spiel und zieht ihn so in eine expandierende Vorläufigkeit hinein. Eben jenes vermag auch Rilkes Ball: Er ist von der Leserin nicht einfach zu fangen. Das Gedicht führt es selbst vor: wo er in warmen Händen liegt – das ist ›vor‹ dem Gedicht und ›danach‹ – hört er für die Leserin sofort »auf zu sein«.⁴² Zwischen den Händen, im Versprechen der Erfüllung (des Bechers), gibt er sich der Leserin. Solcher Bezug ›im Flug‹, ohne jeden festen, gesicherten (Be)Griff und deshalb unvollständig, vorläufig, immer der Täuschung ausgesetzt, ist der der Figur. Und eben hier, im Oszillieren des Genitivs, wo sich der Kontakt zu Figur selbst in Figur verwandelt, kommt Berührung ins Spiel.

36 De Man: »Tropes (Rilke)« (Anm. 13).

37 Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 152.

38 Ebd., S. 170.

39 Ebd., S. 141.

40 Ebd., S. 169.

41 Ebd.

42 Rainer Maria Rilke: »Der Panther« (1902f.), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u.a., Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M. 1996, S. 469, hier V. 12.

III. »ohne nach etwas zu langen, | zu keinem Dinge hin«⁴³ – Figur und Figuration

TANAGRA

- Ein wenig gebrannter Erde,
wie von großer Sonne gebrannt.
Als wäre die Gebärde
einer Mädchenhand
- 5 auf einmal nicht mehr vergangen ;
ohne nach etwas zu langen,
zu keinem Dinge hin
aus ihrem Gefühle führend
nur an sich selber rührend
- 10 wie eine Hand ans Kinn.
Wir heben und wir drehen
eine und eine Figur;
wir können fast verstehen
weshalb sie nicht vergehen, –
- 15 aber wir sollen nur
tiefer und wunderbarer
hängen an dem was war
und lächeln: ein wenig klarer
vielleicht als vor einem Jahr.⁴⁴

Die zwei Verse der Zwischenüberschrift entstammen Rilkes Gedicht *Tanagra*. Sie beschreiben die typische Gebärde einer jener Terrakotten, mit deren griechischem Fundort Rilke sein Gedicht überschreibt und der weit- hin metonymisch Statuetten dieser Art einen Namen gibt. Rilkes Gedicht ist also direkt einer Figur – im Sinne eines Bildnisses – gewidmet. Dabei kommt den zitierten Versen besonderes Gewicht zu: Die die Figur charakterisierende erste Versgruppe des zweigliedrigen Gedichts stellt neben einer knappen Erwähnung ihres Materials ausschließlich auf die eigentümliche Gebärde der Tanagrafigur ab. Sie verweigert ostentativ den Griff nach irgendetwas außer ihr Befindlichem: »ohne nach etwas zu langen« (T 6). Stattdessen wendet sie sich auf sich selbst, sie scheint sich selbst genug: »nur an sich selber rührend« (T 9). Dass dieses den Vers einleitende »nur« einen virtuellen Reim mit »Figur« (T 12) bildet, ist kein Zufall. Wir werden darauf gleich zurückkommen. Die Verzicht, ja Enthaltung ausdrückenden »ohne« und »nur« sind für Rilkes Vorstellung von Figur essentiell, schließlich lehnt diese Figur so augenfällig ab, was von Figur

⁴³ Rilke: »Tanagra« (Anm. 1), V. 6 f.

⁴⁴ Rilke: »Tanagra« (Anm. 1). Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle T und Angabe der Verszahl direkt im Fließtext.

doch gerade erwartet wird: als *umbra* (Schatten) auf das schattenwerfende Original-Ding, als *imago* (Bild) auf das abgebildete Modell zu verweisen. Rilkes Tanagrafigur (bewusst doppeldeutig zwischen *bedichtetem* und *gedichtetem* Ding) setzt ins Werk, was Gilles Deleuze in seinem Buch über den Maler Francis Bacon von der Malerei fordert: »Die Malerei muss die Figur dem Figurativen entreißen.«⁴⁵ Dieser Appell ruft zu nicht mehr und nicht weniger auf als zu einer Abkehr vom Modell der Repräsentation: »Das Figurative (die Repräsentation) impliziert nämlich den Bezug eines Bildes auf ein Objekt, das es illustrieren soll.«⁴⁶ Diesen Bezug verweigert Rilkes Tanagra-Figur mit ihrer »Gebärde | einer Mädchenhand« (T 3 f.), die »zu keinem Dinge hin« (T 7) langt. Deleuze macht für diese Art von Figur, die sich »der Figuration widersetzt«,⁴⁷ einen ebenso interessanten wie überraschenden Vorreiter aus – »das Christentum«:

[D]as Christentum hat die Form – oder besser: die Figur – einer grundlegenden Deformation unterworfen. In dem Maße, wie Gott Fleisch wurde, sich kreuzigen ließ, herabstieg, wieder gen Himmel fuhr etc., waren Form und Figur nicht mehr exakt auf das Wesen bezogen, sondern auf sein prinzipielles Gegenteil, auf das Ereignis und sogar auf das Unbeständige, das Zufällige.⁴⁸

Auf unheimliche Weise, und ohne Namen zu nennen, rührt Deleuzes' Denken hier an Auerbachs Konzept der in die Realprophetie eingebundenen *figura*. Und tatsächlich kommt der aus dem Schema der Figuration befreiten Figur bei Deleuze auch jene Kraft des »Lebend-Bewegte[n], Unvollendete[n] und Spielende[n]« zu, die Auerbach der Figur zugeschrieben hatte.

Die Gebärde von Rilkes Tanagra scheint sich auf den ersten Blick dieser figuralen Freisetzung zu sperren: In ihrem Rühren an sich selbst, in dieser Geschlossenheit, gibt sie sich fast »selbstherrlich gesichert«,⁴⁹ jedenfalls alles andere als unbeständig und zufällig. Es ist dies ihre Dingdimension, die sich behauptet. Die Tanagrafigur langt zu keinem Dinge hin – sie ist selbst »Ding genug«! Sie zeigt sich damit in ihrer »fleischlich-geschichtliche[n] Wirklichkeit«,⁵⁰ in all ihrer Sinnlichkeit, die ihr nicht nur als aus Ton Gegossene, sondern auch als Gedichtete zukommt. Denn obwohl sie ein Konglomerat von Zeichen oder gar handwerklich perfekt gearbeitetes »Abbild« ist, verschwindet die Figur nicht wie der Schatten

⁴⁵ Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, übers. von Joseph Vogl, Paderborn 2016, S. 14.

⁴⁶ Ebd., S. 10.

⁴⁷ Ebd., S. 38.

⁴⁸ Ebd., S. 107.

⁴⁹ Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 170.

⁵⁰ Ebd., S. 151.

bei perfekter Ausleuchtung des Originals. Sie ist keine Botschaft, die sich als entschlüsselte in nichts auflöst. Im Gegenteil: Als aus der Figuration befreite Figur ruft sie auf, »sich an das Faktum zu halten«. ⁵¹

Wie dieser rätselhafte Auftrag zu bewerkstelligen ist, versucht der zweite Teil von Rilkes Gedicht zu verdeutlichen. Er ist der Rezeption von Figur gewidmet, also dem Moment, wenn »Wir« »eine und eine Figur« »heben und [...] drehen« (T 11 f.). Der Zugriffspunkt ist ein wohl vertrauter: Die taktil unterstützte Inaugenscheinnahme der Figur scheint schnell ein hermeneutisches Ergebnis zu zeitigen: »[W]ir können fast verstehen« (T 13), setzt das lyrische Ich an, unterbricht seine Ausführungen aber einen Vers später, ohne dass irgendeine Erkenntnis benannt worden wäre. Ein Gedankenstrich markiert das Innehalten vor der entscheidenden Wendung in der Rezeptionshaltung, die sich nun als Anspruch, als Forderung artikuliert: »[A]ber wir sollen nur | tiefer und wunderbarer | hängen an dem was war« (T 15–17).

Woher spricht sich diese Forderung aus? Jedenfalls, das »fast verstehen« ist gekippt; es bezeichnet nicht mehr Zuversicht kurz vor dem bevorstehenden Erreichen des Ziels, es umschreibt ein Scheitern. Die Sinnlichkeit, das lebend-bewegte Fleisch der Figur, entzieht sich offenbar dem verstehenden Zugriff. In Niklaus Largiers Worten: »Figurale Gestalthaftigkeit [...] geht der hermeneutisch erschließbaren Zeichenhaftigkeit der Figur voraus.« ⁵² Figur, als »zu wenig Ding und doch noch Ding genug«, lässt sich nicht von sicherer, souveräner, unbetreffener, unantastbarer Position aus aneignend begreifen, fassen oder auch nur umreißen. Um mit ihr überhaupt in Kontakt zu kommen, bedarf es offenbar eines anderen Modus der Annäherung. Wie die Forderung der Rezeptionshaltung in Rilkes *Tanagra* unmissverständlich ausspricht, ist dieser andere Modus vor allem von einem geprägt: In seinem Zentrum steht ent-haltender Verzicht. Dass »hängen an dem was war« eine sehr viel passivere, im Wortsinne »abhängigere«, Haltung beschreibt als das Vermögen, »verstehen« zu können, bedarf wenig Erläuterung. Die Rücknahme ist im Gedicht auch als solche explizit artikuliert: Entscheidend dabei ist, dass das den Verzicht ausdrückende Wörtchen *nur* in »aber wir sollen *nur*« (Hvh. J.U.) mit »Figur« einen Reim bildet. Im Verzicht hallt nicht nur die einige Verse früher genannte Figur wider, in ihm berühren sich Rezeptionshaltung und Gegenstand der Rezeption: Die Geste der Figur, »ohne nach etwas zu

⁵¹ Deleuze: *Francis Bacon* (Anm. 45), S. 10.

⁵² Niklaus Largier: »Zwischen Ereignis und Medium. Sinnlichkeit, Rhetorik und Hermeneutik in Auerbachs Konzept der Figura«, in: Christian Kiening/Katharina Mertens Fleury (Hg.): *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, Würzburg 2013, S. 51–70, hier S. 58.

langen, | zu keinem Dinge hin« gibt selbst das Vorbild dafür ab, wie sich ihr – »gewissermassen als *adaequatio rei et perceptionis*«⁵³ – angemessen zu nähern ist.

Es ist die Figur, die fordert. Ungewöhnlich ist dieser vom Gegenstand »vorgeschlagene« Modus, weil er die das Regime des Visuellen strukturierende Hierarchie unterläuft. Diese bringt der Beginn der zweiten Versgruppe von Rilkes *Tanagra* treffend zum Ausdruck: In »Wir heben und wir drehen | eine und eine Figur« (T 11f.) ist »Wir« nicht nur grammatikalisch Subjekt, das die Handlungen des Hebens und Drehens verantwortet; es ist zugleich auch das Subjekt des Blicks und der Ort der Produktion von Erkenntnis. »Figur« findet sich am gegenüberliegenden Pol des Satzes und des visuellen Schemas wieder, als passives Objekt. Die Konventionalität dieses geklüfteten Schemas wird nicht nur über den fast klappernd alternierenden Rhythmus des ersten dieser zwei Verse unterstrichen – im Gedicht besteht metrisch freie Senkungsfüllung. Auch grammatikalisch fällt der Satz aus dem Rahmen, ist er doch der erste im Indikativ Präsens und im Vergleich zur syntaktisch und grammatikalisch komplexen ersten Versgruppe geradezu primitiv gebaut.

Die geforderte Übereinstimmung der Gesten – der Verzicht zu begreifen, zum Ding zu langen, zu verstehen – zieht eine radikale Enthierarchisierung der Begegnung nach sich. Ziel ist eine »Erfahrung, die die Objektivität des Sehens und ihrer Ebene der Verdinglichung dekonstruiert«.⁵⁴ Diesem »»pathische[n]« (nicht-repräsentative[n]) Moment *der* Sensation«⁵⁵ hat Niklaus Largier einen Namen gegeben: Er nennt es – »Berühren und berührt werden«.⁵⁶ Die Doppelung der Bewegungsrichtung ist hier entscheidend: »Berührung bedeutet hier« – und überall sonst – »gleichzeitig zu berühren und berührt zu werden«.⁵⁷ Es ist genau dieser Zug, der einen »haptischen Raum«⁵⁸ oder ein »haptische[s] Sehen«⁵⁹ – denn auch bei Deleuze mündet die Befreiung der Figur vom Figurativen in ein Berühren! – vom Regime des Visuellen unterscheidet: Dass »die Hand nicht mehr vom Auge geführt wird«,⁶⁰ eröffnet die Möglichkeit einer Erfahrung, »in der Objekt

53 Ebd., S. 54.

54 Niklaus Largier: »Figure, Plasticity, Affect«, in: Gabriele Brandstetter/Gerko Egert/Sabine Zubarik (Hg.): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin 2013, S. 23–34, hier S. 29 (Übers. J.U.).

55 Deleuze: *Francis Bacon* (Anm. 45), S. 39.

56 Largier: »Figure, Plasticity, Affect« (Anm. 54), S. 29: »Or, to put it differently, the ›tactile,‹ touching and being touched, is the name for an experience that deconstructs the objectivity of vision and its plane of reification«.

57 Ebd., S. 28.

58 Deleuze: *Francis Bacon* (Anm. 45), S. 116.

59 Ebd., S. 141.

60 Ebd., S. 119.

und Subjekt, Figur und Betrachter*in in einem langsamen zeitlichen und notwendig räumlichen Prozess ineinander übergehen [*merge*].⁶¹ Das Spielende, die Bewegtheit der Figur kann sich nur übertragen, weil Berühren auch die Betrachter*in oder Leser*in schonungslos der Bewegtheit, der Sinnlichkeit, dem Spiel der Figur aussetzt: »Berühren ist der Name für diese zeitliche und räumliche Verwicklung [*involvement*] und Hingabe [*abandonment*]«.⁶²

IV. »wie in Berührung | mit etwas Fernem«⁶³ – Figur und (A-)Medialität

JUGEND-BILDNIS MEINES VATERS

Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung
mit etwas Fernem. Um den Mund enorm
viel Jugend, ungelächelte Verführung,
und vor der vollen schmückenden Verschnürung
5 der schlanken adeligen Uniform
der Säbelkorb und beide Hände – , die
abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt.
Und nun fast nicht mehr sichtbar: als ob sie
zuerst, die Fernes greifenden, verschwänden.
10 Und alles andre mit sich selbst verhängt
und ausgelöscht als ob wirs nicht verständen
und tief aus seiner eignen Tiefe trüb – .
Du schnell vergehendes Daguerreotyp
in meinen langsamer vergehenden Händen.⁶⁴

Zweifellos suchen Niklaus Largier und Gilles Deleuze Zugang zur auch von Auerbach betonten Sinnlichkeit der Figur. Sie wollen an ihrem »unmittelbare[n] Kontakt«⁶⁵ partizipieren, ja schreiben der von Figura-

⁶¹ Largier: »Figure, Plasticity, Affect« (Anm. 54), S. 28.

⁶² Ebd., S. 29: »the level of experience where object and subject, figure temporal and necessarily spatial process. Touch is the name for this temporal and spatial involvement and abandonment«.

⁶³ Rainer Maria Rilke: »Jugend-Bildnis meines Vaters« (1906), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u.a., Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M. 1996, S. 483, hier V. 1f. Zu »Berührungen aus der Ferne« in Rilkes *Rodin*-Buch und den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* vgl. Andrea Erwig: »»Fernnähe«. Rilkes Poetik und Sozialität des Taktiles – mit Exkursen zu Simmel und Plessner«, in: Sandra Flührer/Alexander Waszynski (Hg): *Tangieren. Szenen des Berührens*, Freiburg i. Br. 2020, S. 45–68.

⁶⁴ Rilke: »Jugend-Bildnis meines Vaters«. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle J und Angabe der Verszahl direkt im Fließtext.

⁶⁵ Deleuze: *Francis Bacon* (Anm. 45), S. 41.

tion befreiten Figur sogar das Vermögen zu, einen solchen Kontakt zu etablieren: »[S]ie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist«,⁶⁶ schreibt Gilles Deleuze. Wo Fleisch auf Fleisch trifft – und eben nicht das immer schon gespaltene Zeichen auf ein (ihm) anderes –, ist Berührung am Werk – möchte man meinen.

Doch dieser – von mir zugespitzten – Neigung, die Berührung von Figur als ein (präsentisches) Nahverhältnis zu denken – Jacques Derrida kritisiert Deleuzes' ›haptisches Sehen‹ als ›haptische[n] Kontinuum‹⁶⁷ –, setzt Rilkes dichterische Beschäftigung mit der Figur einen geradezu kontrapunktischen Zug entgegen. Die Worte »wie in Berührung | mit etwas Fernem« finden sich im Gedicht *Jugend-Bildnis meines Vaters*, das 1906 entstanden ist. Das formal bis an seine Grenzen defigurierte Sonett steht in enger Verbindung mit *Tanagra*, an dem Rilke wohl fast zeitgleich arbeitete. Wie *Tanagra* ist auch *Jugend-Bildnis meines Vaters* einer ›Figur‹ gewidmet: Es handelt sich hier nicht um eine Statuette, sondern um ein frühes photographisches ›Bildnis‹, eine Daguerreotypie. Beide Gedichte nehmen also ihren Ausgang in einer zur Beschreibung vorgesetzten ›Figur‹ im »noch [...] ganz unverfänglichen Sinn von ›Statue‹, ›Bildwerk‹«,⁶⁸ wie Beda Allemann so schön formuliert hat. Doch schon in ihren ersten Worten überspielt die dichterische Ekphrasis die Grenzen von Beschreibung und Beschriebenem:

Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung
mit etwas Fernem. Um den Mund enorm
viel Jugend, ungelächelte Verführung, (J 1–3)

Im »Auge« fallen das Abgebildete des Vaters und das des Betrachters (des lyrischen Ichs) bereits im zweiten Wort des Gedichts zusammen: »Traum« spiegelt sich so nicht nur im Ausdruck des Auges auf der Daguerreotypie; die unheimliche Verdichtungsarbeit des Träumens hat unverkennbar auch in den Worten des lyrischen Ichs statt, wie die elliptische Phrasierung und die lautliche Konzentration, die auffällige Doppelung des Diphtongs [au], die Insistenz auf [i], geradezu spürbar machen. Die gesamte ›Ekphrasis‹ steht im Zeichen dieses Träumens. Wie für Rilke typisch eröffnen ›träumerische‹ Vergleiche – »wie« (J 1), »als ob« (J 8, 11) – einen dichterischen Raum des Imaginären.

⁶⁶ Ebd., S. 35.

⁶⁷ Jacques Derrida: *Berühren: Jean-Luc Nancy*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Berlin 2007, S. 162.

⁶⁸ Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke* (Anm. 5), S. 11.

Doch bei allem Übergehen von »Objekt und Subjekt, Figur und Betrachter*in« behauptet sich die Phrase, die ich als Motto diesem Abschnitt des Aufsatzes vorangestellt habe: »wie in Berührung | mit etwas Fernem«. Selbst das Träumen vermag nicht, das berührte Ferne in die Verfügbarkeit der Nähe zu zwingen: Die präsentische Kontinuität von Berührung und der berührten Ferne wird vom Versumbruch unwiderruflich gespalten. Die im Gedicht erzählte Kommunikationssituation – das lyrische Ich hält die Daguerreotypie des Vaters in den Händen – löst die scheinbar schon in der abgebildeten Stirn angelegte »Berührung« ein: Die biographische Anreicherung des Gedichts mit dem Tod von Rilkes Vater (in dessen Folge es wohl entstanden ist) verstärkt bloß die Ferne, die dem Medium des photographischen Bildnisses, als Präsentmachung von etwas absent Bleibendem, schon immer eignet. Als Betrachter*in tritt das lyrische Ich mit Fernem, ja durch unüberwindbare Grenzen Abgetrenntem, in Berührung – ebenso ergeht es den Leser*innen des Gedichts.

Wie in *Tanagra* inszeniert das »Bildnis« – d.h. die ›Figur‹ – selbst die Berührung, die von ihr ausgeht. Rilkes Gedicht beschreibt ekphrastisch ein Gebärdenspiel der »beide[n] Hände – , die«:

abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt.
 Und fast nicht mehr sichtbar: als ob sie
 zuerst, die Fernes greifenden, verschwänden. (J 6–9)

Es ist emblematisch, dass die Hände, die Fernes zu greifen, also in den Nahbereich aneignend zu überführen vermögen, vom Verblässen des Mediums systematisch geschwächt werden. Denn für die Kraft des Bildnisses ist es, wie für die *Tanagras*, offenbar entscheidend, dass ›seine‹ Hände »zu nichts hingedrängt« sind, nach nichts »langen«. Die Geste des ruhigen Abwartens,⁶⁹ die fast sogar auf die Sichtbarkeit des sich selbst Zeigens verzichtet, belässt der Ferne ihre Ferne – und ermöglicht so erst den Kontakt mit ihr. Die Unverfügbarkeit der Ferne ist dabei kein Mangel, ganz im Gegenteil. Nur weil die Hände nicht die Ferne greifen und in Nähe verwandeln, kann die Stirn in »Berührung | mit etwas Fernem« treten und so die eigentümliche Kraft des Bildnisses – der Figur – entfalten: die »ungelächelte Verführung« (J 3), die nicht zufällig auf »Berührung« (J 1) reimt. Für die rührende Kraft der Figur ist Ferne essentiell. Figur ist ›weiblich‹:

⁶⁹ Die hier vorgeschlagene affirmative Lesart der Geste widerspricht der von Martina Kurz skizzierten biographischen Lektüre, die in der Geste die »unerfüllten und steckengebliebenen Ambitionen des Vaters« erkennen will. Martina Kurz: *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Göttingen 2003, S. 259.

Der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor Allem – *Distanz!*⁷⁰

Die Figur rührt, weil sie verführt. Und sie verführt, weil sie eben »nur« berührt, weil sie sich dem Begriff, dem Zugriff entzieht und selbst nach nichts greift oder langt.

Dass »Distanz« als notwendige Ingredienz zum Zauber der Figur »gehört«, hat weitreichende Konsequenzen. Womit das »Lebend-Bewegte[], Unvollendete[]«⁷¹ der Figur spielt, worauf es wirkt, indem es in Kontakt setzt, ist nicht das unmittelbar Benachbarte. Wenn sie ein Verhältnis »zwischen höchst Disparatem«⁷² stiftet, bleiben sich in diesem Kontakt beide Disparate fern. Sie wahren ihre »radikale Singularität und Partikularität«.⁷³ Wie Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters von einer »Membran-Stellung des Figur-Begriffs« zu sprechen, die die »mediale Seite von Figur«⁷⁴ andeute, ist deshalb missverständlich. Soll Figur ihren Zauber, ihre Wirkung, ihre Kraft bewahren, ist ihre »Zwischenstellung« keineswegs eine vermittelnde (»zwischen Wissen und Poesie, zwischen Wissenschaft und Kunst«⁷⁵) oder gar eine ordnende.⁷⁶ Denn Figur stiftet keinen neuen, gemeinsamen Raum, der die durch ihren Kontakt Verbundenen aufnehmen würde; in dem sie und ihre Relation gewissermaßen für einen außenstehenden Dritten kartographierbar und so letztlich erkenn- und begreifbar würden.⁷⁷ Figur und die an ihrer Berührung Beteiligten sind, in Niklaus Largiers Worten, »nicht als Medien auf einen transzendenten Rahmen bezogen«.⁷⁸ Ganz im Gegenteil: »Die Figur verweigert sich in ihrem fragmentarischen Charakter indes gerade dieser

70 Friedrich Nietzsche: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 3, München 1999, S. 425.

71 Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 122.

72 Friedrich Balke: »Mimesis und Figura. Erich Auerbachs niederer Materialismus«, in: Friedrich Balke/Hanna Engelmeier (Hg.): *Mimesis und Figura*, Paderborn 2018, S. 13–88, hier S. 42.

73 Largier: »Zwischen Ereignis und Medium« (Anm. 52), S. 67.

74 Brandstetter/Peters: »Einleitung« (Anm. 2), S. 10.

75 Ebd.

76 Vgl. ebd., S. 10f.

77 Zu diesem Befund passt Karoline Winkelvoss' Rekonstruktion der »figure rilkéenne«, für die sie vor allem die Charakteristik der »défiguration« reklamiert. Winkelvoss: *Rilke, La pensée des yeux* (Anm. 9), S. 110. Auch David Wellbery konstatiert auf verwandte Weise für »die gelungensten von Rilkes poetischen Texten eine dekompositorische Tendenz [...], die die ästhetische Totalität auflöst und die Werkeinheit auf ein offenes Feld der Sinnproduktion öffnet.« Wellbery: »Zur Poetik der Figuration beim mittleren Rilke« (Anm. 10), S. 132.

78 Largier: »Zwischen Ereignis und Medium« (Anm. 52), S. 67.

Vereinnahmung.«⁷⁹ Dem Nahverhältnis, das jedes homogene Medium in seiner Leistung der Medialisierung schafft, hält die der Figur typische Berührung eine unrahmbare, in- oder besser existierende – im Sinne von (hin)aus-stehende – Wendung in die Ferne entgegen.

Auerbachs Analyse der in den Zusammenhang der Realprophetie eingebundenen *figura* verdeckt zuweilen diesen sich der Rahmung und der Medialisierung entziehenden Charakter der Figur. Oft scheint sie bei Auerbach allzu eingeehgt in die christliche, »ebenso großartige[] wie einheitliche[] Vision der Weltgeschichte«.⁸⁰ Nur die von der *figura* erzeugte Haltung – »des Geprüften, Hoffenden, Gläubigen und Wartenden«⁸¹ – zeigt noch an, dass *figura* auch bei Auerbach noch aus dem Rahmen der »einheitlichen Vision« heraussteht: Warten, Glauben, Hoffen charakterisiert nicht die Haltung eines erkennenden Subjekts, wie es im theoretisch-visuellen Regime – worauf *Vision* etymologisch ja anspielt – anzutreffen wäre. Statt auf objektiver Einsicht basierende Handlungsmacht zeigt das gläubige, hoffende Warten ein Verwickeltsein, eine Hingabe an den Zauber und die Kraft der Figur an. Es zeugt vom geradezu ansteckenden Kontakt der radikal amedialen Figur.

Der vielleicht konsequenteste Weiterdenker der A-Medialität von Auerbachs Figur in Hinblick auf ihre Zeitlichkeit ist Walter Benjamin.⁸² Was Auerbach Figur heißt, nennt Benjamin »Bild«;⁸³ Die »revolutionäre Chance« des historischen Materialisten liege nach Benjamin darin, »des echten historischen Bildes sich zu bemächtigen, das flüchtig aufblitzt.«⁸⁴ Gelingt das, entstehe eine historische Konstruktion, eine »von Jetztzeit erfüllte« Zeit, die als erfüllte »eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit [...] aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengt[]«⁸⁵ und damit zu erlösen vermag. Die strukturelle Homologie mit Auerbachs Vorstellung von *figura* und ihrer *veritas* ist unverkennbar: Hier erfüllt jedoch

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 163.

⁸¹ Ebd., S. 169.

⁸² Die Verbindung von Rilkes »Poetik der Figur« zu Walter Benjamins messianistischem Denken stellt Karoline Winkelvoss explizit her, zunächst in Hinblick auf den Begriff der Konstellation, später auch auf Benjamins Konzept des dialektischen Bildes. Vgl. Winkelvoss: *Rilke, La pensée des yeux* (Anm. 9), S. 112, 141. An dieser Verbindung rühren, weniger explizit, auch Jana Schuster, wenn sie über Konstellation/Sternenbild nachdenkt (vgl. Schuster: »Umkehr der Räume« (Anm. 11), S. 213), und David Wellbery, der in der »Auflösung des substantiellen Dinges in eine Reihe von systematischen Stellenwerten«, die in Rilkes Dichtung statthabe, »einen geschichtlichen Vorgang« erkennt (Wellbery: »Zur Poetik der Figuration beim mittleren Rilke« (Anm. 10), S. 132).

⁸³ Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« (1940), in: ders.: *Illuminationen*, hg. von Siegfried Unseld/Friedrich Podszus, Frankfurt a.M. 1977, S. 251–261, hier S. 253.

⁸⁴ Ebd., S. 254.

⁸⁵ Ebd., S. 259.

nicht Christi Erscheinen das Gesetz der Juden, sondern »Robespierre das antike Rom«. ⁸⁶ Wie für Auerbach *figura* und Erfüllung mit der »modernen Entwicklungsvorstellung« ⁸⁷ unvereinbar sind, so kämpft Benjamins Messianismus gegen die Vorstellung eines die »homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs«. ⁸⁸ Figur und Bild bringen, in Auerbachs Worten, »die Ereignisse [...] nicht in ihrer ununterbrochenen Verknüpfung untereinander, sondern voneinander abgerissen, als einzelne« ⁸⁹ in Berührung. Stärker als Auerbach betont Benjamin die Sprengkraft dieser a-medialen figuralen Berührung, die jeglichen transzendentalen Rahmen – und damit auch den der christlichen Heilsgeschichte – zum Bersten bringt. Es ist dabei der so unwahrscheinliche, ja gewissermaßen unmögliche Kontakt von Fernem, der die Energie generiert, die Spannung sammelt, die »jedes etablierte Medium zerbrechen« lässt. ⁹⁰

Weil radikaler, weil nicht von einer rahmenden großen Erzählung prästabiliert, ist Benjamins »Bild der Vergangenheit«, ⁹¹ genau wie Rilkes *Jugend-Bildnis*, aber auch fragiler als Auerbachs Realprophetie. Es ist flüchtiger, ein »schnell [V]ergehendes« (J 13), es »*huscht* vorbei«, ⁹² blitzt bloß auf ⁹³ – der Augenblick seiner Erfüllung ist deshalb leicht versäumt. ⁹⁴

Bei aller »Einlassung aufs Sinnlich-Konkrete«, ⁹⁵ bei aller Involviertheit und Hingabe, die der Kontakt mit Figur impliziert, mahnt Benjamin zum Glücken der Begegnung mit ihr eine erstaunliche Art der Näherung an. Wie das Denken erfordere auch der Umgang mit dem historischen »Bild« nicht nur »Bewegung«, sondern auch »Stillstellung«:

Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert. ⁹⁶

Das Einlassen auf die Berührung der Figur vollzieht sich also nicht schlicht als präsentische Ansteckung mit deren »Ruhelosigkeit und [...]

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 170.

⁸⁸ Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« (Anm. 83), S. 258.

⁸⁹ Auerbach: »Figura« (Anm. 18), S. 170.

⁹⁰ Largier: »Zwischen Ereignis und Medium« (Anm. 52), S. 69.

⁹¹ Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« (Anm. 83), S. 253.

⁹² Ebd.

⁹³ Vgl. ebd., S. 254.

⁹⁴ Vgl.: »Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward.« Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966, S. 15.

⁹⁵ Largier: »Zwischen Ereignis und Medium« (Anm. 52), S. 69.

⁹⁶ Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« (Anm. 83), S. 260.

Spannungsverhältnissen«. ⁹⁷ Im Gegenteil: Soll sich Spannung in Sprengkraft wandeln, braucht es dafür die Initiierung eines plötzlichen Innehaltens, als Kontaktabbruch mit dem gerade Benachbarten. Dies passiert im Moment des Berührens: Obwohl Kontakt, ist er zugleich selbst eine wirkmächtige Unterbrechung, der aus all dem Treiben, dem Wimmeln der Gegenwart, dem »Fortgang« der Geschichte heraussteht und so den scheinbar organischen Zusammenhalt der Gegenwart erst aufzusprengen vermag. ⁹⁸ Er ist Berührung mit der fernen Ruhe: Die Berührung der Figur leitet also nicht bloß »vorhandene«, gespeicherte Bewegungsenergie an die Stelle ihres Wirkens ab; sie bereitet vielmehr dem »Chock« eine Stätte. Sie sprengt auf, indem sie die Ferne in der Kontinuität entdeckt und als Ferne gegen die Kontinuität affirmiert. Die »Ruhelosigkeit« und Spannung der Figur speist sich paradoxerweise aus einer sich plötzlich ereignenden Ruhe. Wie wenn Rilkes Ball »sich neigt | und einhält und den Spielenden von oben | auf einmal eine neue Stelle zeigt.« (B 11–13)

Genau wie Benjamins erfüllter historischer Tatbestand ist die Verführung der Hände des Vaters, »die | abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt« (J 6f.), eine posthume: Ihre Wirkung entwickeln sie erst, wenn Distanz eingekehrt ist, wenn sie in der trüben Tiefe der Daguerreotypie verblassen und hinter die Fiktionsgrenze eines Gedichts sinken. Wenn auch der Sohn nicht mehr nach ihnen langen kann. Wenn sie außer Stande gekommen sind, Fernes zu greifen, ja nicht einmal mehr den Griff der kleinen Pforte vor ihnen zu fassen bekommen. ⁹⁹ Dann ist unsere Zeit gekommen, durch diese kleine Pforte zu treten – die Tür öffnet nun ungestört, sie öffnet nach innen – und in der Ferne dieser Hände – zu lesen.

⁹⁷ Largier: »Zwischen Ereignis und Medium« (Anm. 52), S. 69.

⁹⁸ Der entscheidende Zug, der zwischen dem Denken Benjamins und Rilkes poetischer »Figur« aufblitzt, ist der der Öffnung, des sich Öffnens hin auf ein unbekanntes Außen – er findet sich in den Lektüren von Karoline Winkelvoss, David Wellbery und auch Uwe C. Steiner.

⁹⁹ »Bekanntlich war es den Juden untersagt, der Zukunft nachzuforschen. Die Thora und das Gebet unterweisen sie dagegen im Eingedenken. Dieses entzauberte ihnen die Zukunft, der die verfallen sind, die sich den Wahrsagern Auskunft holen. Den Juden wurde die Zukunft aber darum doch nicht zur homogenen und leeren Zeit. Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.« Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« (Anm. 83), S. 261.