

# 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](http://www.kulturverlag-kadmos.de)

Umschlaggestaltung: readymade, Berlin.

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-497-4

# »Eine Hand voll Innres«. Aporien der Berührung bei Rilke

VERA KAULBARSCH

## I.

Der Vorgang der Berührung lässt sich aus unterschiedlichen Perspektiven als widersprüchlich bezeichnen. Die vielzitierte Formulierung von Novalis, dass die Berührung »Trennung und Verbindung zugleich«<sup>1</sup> darstellt, deutet gleichsam programmatisch auf die schwierigen Konstellationen, die ein Denken des Berührens fordert. Dabei wird auch deutlich, dass die Zuschreibung der Widersprüchlichkeit nicht weit genug geht, um die Komplexität des Berührens wirklich in den Blick zu bekommen.

Die Wahl des Begriffes der ›Aporie‹, den ich stattdessen in meinem Titel verwende, wirft zwar ebenfalls Probleme auf, eröffnet aber auch eine Perspektivierung, die mir hilfreich erscheint. Zunächst wird mit dem Bezug auf das griechische *aporía* eine topographische Dimension aufgerufen, die in einem gewissen Spannungsverhältnis zum Feld der Berührung steht. Beruft man sich auf die Verwendung von Aporie als ›Ausweglosigkeit‹ und betont demnach den Aspekt des Weges, der Passage oder des Durchgangs, die verschlossen sind bzw. durch die man nicht hindurchkommt,<sup>2</sup> verunklart sich eher der Bezug auf die Berührung: Was hat Berühren mit Wegen und Durchgängen und fehlenden Ausgängen zu tun? Eine kleine Perspektivverschiebung ermöglicht jedoch einen produktiven Bezug auf diese Etymologie, indem weniger der *Weg* als die *Bewegung* in den Fokus rückt. Impliziert ist hier für mich weniger ein Herumirren, da der Ausgang nicht zu finden ist, sondern eher eine Annäherungsbewegung, die eine

---

1 Novalis: *Das Allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik)*, in: ders.: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel, Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. von Hans-Joachim Mähl, München/Wien 1978, S 473–720, hier S. 527 (Nr. 295).

2 Der wichtigste Referenzpunkt ist hier Heidegger: »ἀπορός ist dasjenige, was ohne Durchgang ist, wo man nicht durchkommt. πορός bedeutet ursprünglich den Durchgang durch den Fluß an einer flachen Stelle. ἀπορία: das Betrachten der Welt kommt nicht durch, findet keinen Weg. [...] Der Weg des erklärenden Durchlaufens ist versperrt.« Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*, II. Abteilung: *Vorlesungen 1919–1944*, Bd. 19: *Platon: Sophistes*, hg. von Ingeborg Schüßler, Frankfurt a.M. 1992, S. 126–127.

verdoppelte Unmöglichkeit umschreibt. Was als das »zugleich« bei Novalis auftaucht, exponiert eine solche temporale und räumliche Dimension der Berührung, die sich als eine Annäherungsbewegung entfaltet, die sich selbst verunmöglicht.<sup>3</sup>

Im Folgenden möchte ich überlegen, inwiefern zwei Gedichte Rilkes aus dem Jahr 1907 genau eine solche Annäherung beschreiben und nachvollziehen. Dabei ist der zentrale denkgeschichtliche Gegensatz zwischen Sehen und Berühren auf besondere Weise für die Gedichte relevant. Denn Rilke spielt nicht etwa Sehen und Berühren gegeneinander aus, sondern stellt vielmehr ihre Verschränkung in den Vordergrund. In den Gedichten wird so die aporetische Bewegung der Berührung eingebettet in den Topos des dichterischen Blicks, der seinen Gegenstand betrachtend beschreibt. Der thematische Zugriff besteht also im Nachvollziehen einer betrachtenden Berührung – oder berührenden Betrachtung. Dies hängt in Rilkes Werk zentral mit einer Gegenseitigkeit der Blicke zusammen. Die Dinge werden nicht nur angeschaut, sondern schauen auch zurück:

Eine Vinca [Pflanze der Gattung Immergrün, V.K.], die in seiner Nähe stand, und deren blauem Blick er wohl auch sonst zuweilen begegnet war, *berührte ihn jetzt aus geistigerem Abstand*, aber mit so unerschöpflicher Bedeutung, als ob nun nichts mehr zu verbergen sei. Überhaupt konnte er merken, wie sich alle Gegenstände ihm entfernter und zugleich irgendwie wahrer gaben, es mochte dies an seinem Blick liegen, der nicht mehr vorwärts gerichtet war und sich dort, im Offenen, verdünnte; er sah, wie über die Schulter, zu den Dingen zurück, und ihrem, für ihn abgeschlossenen Dasein kam ein kühner süßer Beigeschmack hinzu, als wäre alles mit einer Spur von der Blüte des Abschieds würzig gemacht. [Hvh. V.K.]<sup>4</sup>

Dieser Ausschnitt entstammt dem kleinen Prosa-Stück *Erlebnis I*, das 1913 geschrieben und 1919 veröffentlicht wurde. Hier wird der Blick der Blume mit einer Berührung verschränkt, die gleichzeitig die Entfernung zwischen dem Ich und den Gegenständen überbrückt. In einer Studie zu der Beziehung zwischen Visualität und Lyrik um 1900 schreibt Carsten Strathusen zu dieser Stelle: »In the purified realm of poetic perception,

3 Derrida formuliert einen solchen Bezug auf die Aporie, wobei der Aspekt der Beraubung (*privation*) bzw. Wegnahme in der Bewegung der Unmöglichkeit weniger stark in meiner Lektüre zum Tragen kommt: »[...] die Aporie, das heißt das Unmögliche, die Unmöglichkeit als das, was nicht überschreiten oder passieren kann, nicht sogar den Nicht-Schritt, sondern die Beraubung des Schritts/Nicht [*privation du pas*] (die beraubende Form daran wäre eine Art von schritt-los [*a-pas*]) [...]« Jacques Derrida: *Aporien. Sterben – Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefasst sein*, übers. von Michael Wetzels, München 1998 (frz. 1996), S. 4.

4 Rainer Maria Rilke: »Erlebnis I« (1913), in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u.a., Bd. 4: *Schriften*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 666–668, hier S. 668.

the gaze again achieves a tactile quality that physically connects and thus merges subject and object into the ›Weltinnenraum‹.<sup>5</sup> Mit diesem in der Forschung vielkommentierten Neologismus ist das widersprüchliche Zusammenspannen von Innen und Außen, Subjekt und Objekt benannt, das jedoch oft zu simpel lediglich als eine mystische Auflösungserfahrung charakterisiert wird. In meiner Lektüre möchte ich hingegen stärker auf die Widersprüche fokussieren, die sich aus der Zuwendung zu den Dingen, bei gleichzeitiger Distanz zu ihnen, ergeben. Diese »entfernte[] Zuneigung«<sup>6</sup>, wie es in der ersten *Erlebnis*-Aufzeichnung heißt, rückt auch den schmerzhaften Abstand in den Blick, der zwischen sprachlicher Beschreibung und körperlicher Berührung notwendigerweise klafft und der in den Gedichten unter anderem über die Figur einer dinglichen Abgeschlossenheit verhandelt wird. Das Ding, das sich selbst genügt, steht so in einer produktiven Spannung zum betrachtenden Dichter.

## II.

Um welches Ding handelt es sich nun? Die beiden Gedichte, die ich im Folgenden einer genauen Lektüre unterziehen möchte, sind *Die Rosenschale* (geschrieben auf Capri, Neujahr 1907) und *Das Rosen-Innere* (geschrieben in Paris, August 1907). Betrachtet werden in ihnen allerdings primär nicht die Rosen als ganze Pflanzen, sondern vielmehr ihre Blütenblätter und Blumenköpfe. Somit konzentrieren sich die Gedichte also weniger auf die Einheit und Intaktheit einer Rose als eher auf ihre Vielfältigkeit und ihre Auflösung. Auch steht nicht der Wunsch, die Blume zu berühren im Vordergrund, – was der literaturgeschichtlich verbürgte, männlich kodierte Topos wäre – stattdessen geht es um die Betrachtung und Beschreibung einer Berührung, die sich in der Fülle der Rosenblätter selbst vollzieht.

Diese Figur der Fülle, an die sich Bilder der Überlagerung, der Zusammenballung und Zusammenfaltung anschließen, scheint mir auch das Verbindungsglied darzustellen, welches die erste Strophe der *Rosenschale* mit dem restlichen Gedicht verbindet. Denn das Gedicht beginnt recht unvermittelt mit der Beschreibung der folgenden Szene:

Zornige sahst du flackern, sahst zwei Knaben,  
zu einem Etwas sich zusammenballen,  
das Haß war und sich auf der Erde wälzte  
wie ein von Bienen überfallnes Tier;

5 Carsten Strathausen: *The Look of Things. Poetry and Vision around 1900*, Chapel Hill/London 2003, S. 27.

6 Rilke: »Erlebnis I« (Anm. 4), S. 667.

Schauspieler, aufgetürmte Übertreiber,  
 rasende Pferde, die zusammenbrachen,  
 den Blick wegwerfend, bläkend das Gebiß  
 als schälte sich der Schädel aus dem Maule.<sup>7</sup>

Diese Szene stellt eine gewalttätige körperliche Kraft in den Vordergrund, die in einem starken Kontrast zu der feinfühligem Zartheit steht, die den Rest des Gedichts kennzeichnet. Trotzdem suggeriert das Bild der Zusammenballung und das Aufrufen der Bienen eine Art der Berührung, wenn sie hier auch negativ besetzt ist. Die stoffliche, konkret körperliche Verschlingung weist so voraus auf den thematischen Fokus, der sich im Folgenden herausbildet.

Dennoch bleibt der Übergang von dieser Beschreibung zur titelgebenden Schale recht rätselhaft. Ob man nun davon ausgeht, dass es sich bei der Szene um eine Darstellung *auf* der Schale handelt – was innerhalb der Logik des Textes möglich ist – oder man sich auf den biographischen Kontext bezieht, der die Szene aufgrund eines tatsächlich von Rilke in Neapel gesehenen Straßenkampfes<sup>8</sup> in der äußeren Welt situiert, in jedem Fall findet eine plötzliche Wendung auf den Inhalt der Schale statt.

Das ist deswegen bemerkenswert, weil die Gegenüberstellung von Innen und Außen in diesem Gedicht – und noch expliziter in *Das Rosen-Innere* – von zentraler Bedeutung ist. Sogleich stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis der dichterische Blick zu seinem Gegenstand steht, während das Gedicht die Bewegung von der äußeren Welt bzw. einer äußeren Darstellung zum Inneren der Schale vollzieht. Darauf scheint mir auch das Wort ›Schale‹ selbst zu deuten. Denn der so eben bezeichnete Übergang findet zwischen der ersten und der zweiten Strophe statt. In der letzten Zeile der ersten Strophe taucht das Wort »schälen« (RS 8) auf, während in der zweiten Strophe das erste Mal die Schale selbst genannt wird: »Nun aber weißt du, wie sich das vergißt: / denn vor dir steht die volle Rosenschale« (RS 9–10). Auf diese Weise wird neben der Bedeutung des Behältnisses auch die Konnotation einer »äuserlich umgebende[n] hülle, hülse«<sup>9</sup> aufgerufen, wobei ›schälen‹ den Vorgang meint, sich von einer äußeren

<sup>7</sup> Rainer Maria Rilke: »Die Rosenschale«, in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u. a., Bd. 1: *Gedichte 1895-1910*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 508–510, hier S. 508. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle RS und Angabe der Zeilenzahl direkt im Text.

<sup>8</sup> Vgl. Luke Fischer: *The Poet as Phenomenologist. Rilke and the New Poems*, New York/London 2015, S. 264 FN 109.

<sup>9</sup> »Schale« in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. 14, Leipzig 1893, Sp. 2061.



Hülle zu befreien.<sup>10</sup> Somit rückt zum Schluss der ersten Strophe also eine Bewegung von Außen nach Innen in den Blick und gleichzeitig wird die Konnotation der Äußerlichkeit mit der Schale verbunden. Dadurch intensivieren sich die widersprüchlichen Verschlingungen von Außen und Innen, um die das Gedicht im Folgenden kreist. Denn Schale steht auch, wie das Grimm'sche Wörterbuch präzisiert, »im gegensatz zu einem  *kern* [...], um das äuszere gegenüber dem innern zu bezeichnen«<sup>11</sup>.

Die zweite Strophe thematisiert zunächst den Inhalt der Schale und verbindet dies vor allem mit dem Begriff der Fülle. Dieses mit einem Inneren verknüpfte Angefüllt-Sein wird aber kurz darauf mit einem rätselhaften Begriff der Äußerlichkeit belegt. Im Grunde versucht der Rest meiner Lektüre zu erhellen, was mit dieser Verknüpfung gemeint sein könnte:

Nun aber weißt du, wie sich das vergißt:  
denn vor dir steht die volle Rosenschale,  
die unvergeßlich ist und angefüllt  
mit jenem Äußersten von Sein und Neigen,  
Hinhalten, Niemals-Gebenkönnen, Dastehn,  
das unser sein mag: Äußerstes auch uns. (RS 9–14)

Jenseits der größeren Frage, was mit dem »Äußersten« gemeint sein könnte, wird hier zunächst ein komplexes, widersprüchliches Bild entworfen: Eine Schale, die mit einem Äußersten angefüllt ist. Ein Behältnis, das, wie wir gesehen haben, mit Äußerlichkeit verknüpft ist, enthält also ein »Äußerstes«. Die Bedeutungen dieses Wortes »berühren sich«, wie es im Grimm heißt, »mit denen von äuszerlich, auswendig und *auswärtig*, welchen *das innere, innerliche, inwendige* entgegensteht.«<sup>12</sup> Gleichzeitig überbietet der Superlativ gerade diese Oppositionen. Das Extreme, auf welche das Gedicht hier fokussiert, ist das Da-Sein, Da-Stehen des Dings, welches dem betrachtenden Subjekt gegenüberliegt. Und dieses Ding ist dem Subjekt nicht nur äußerlich, sondern es ist eben auch das »Äußerste«: »Äußerstes auch uns« (RS 14). Es neigt sich dem Subjekt zu, aber es gibt ihm nichts.

Aber lesen wir zunächst weiter im Gedicht. Die nächste Strophe enthält vermutlich die dichtesten und schwierigsten Stellen im gesamten Text. Was hier beschrieben wird – oder versucht wird zu beschreiben – ist gerade das, was als das »Äußerste« bezeichnet wurde:

<sup>10</sup> Vgl. »schälen« in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* (Anm. 9), Sp. 2065.

<sup>11</sup> »Schale« (Anm. 9), Sp. 2062.

<sup>12</sup> »Äuszere, äuszerste« in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. 1, Leipzig 1854, Sp. 1034.

Lautloses Leben, Aufgehn ohne Ende,  
 Raum-brauchen ohne Raum von jenem Raum  
 zu nehmen, den die Dinge rings verringern,  
 fast nicht Umrissen-sein wie Ausgespartes  
 und lauter Inneres, viel seltsam Zartes  
 und Sich-bescheinendes – bis an den Rand:  
 ist irgend etwas uns bekannt wie dies? (RS 15–21)

In dieser Strophe finden sich einige der aporetischen Figuren, auf die der Titel meines Beitrags hinweist. Es handelt sich um Formulierungen, die aus Setzungen und Gegensetzungen bestehen und somit jene sich selbst verunmöglichende Annäherungsbewegung vollziehen, die zu Beginn als eine mögliche Akzentuierung des Vorgangs der Berührung bezeichnet wurde. Somit wird an dieser Stelle also Berührung nicht beschrieben, sondern vielmehr sprachlich vollzogen. Auf lautlicher Ebene werden die sich widersprechenden Formulierungen durch Alliterationen und Assonanzen aneinander gebunden, wobei bei den Konsonanten vor allem das ›R‹ dominiert. Auf diese Weise ergibt sich ein eng gewebtes lautliches Gebilde, das die Nähe, die der inhaltliche Fokus der Strophe ist, auf der formalen Ebene bereits vollzieht. So wiederholt das Gedicht über die Inkongruenz zwischen lautlicher Nähe und begrifflicher Aporie eine Spannung, die auch auf inhaltlicher Ebene besteht. Dies zeigt sich besonders eindrücklich an der folgenden Zeile: »Raum-brauchen ohne Raum von jenem Raum / zu nehmen, den die Dinge rings verringern« (RS 16–17). Hier wird eine räumliche Annäherung beschrieben, in der sich Fülle und Mangel die Waage halten. Das Angefüllt-Sein der Schale, das »Raum-brauch[t]«, greift dennoch nicht ein oder über in dasjenige, was um es herum ist – was, wie diese Anordnung suggeriert, ihm nahe ist oder es berührt. Was »rings« um die Fülle ist, ist dabei selbst in einer Bewegung der Annäherung begriffen, indem Distanz »verringert[t]« wird. Von beiden Seiten wird eine Suspendierung der Verringerung von Abstand oder Nähe beschrieben: eine Berührung, die berührt und nicht berührt. Ein »Aufgehn ohne Ende«, das Zeit braucht und zeitlos ist. Ein »Ausgespartes«, das sowohl hohl ist, als auch »lauter Inneres« enthält.

Nach diesem dichten und abstrakten Versuch der Einfühlung wechselt das Gedicht vom »Äußersten« zurück in die äußere Perspektive, wobei ein Fragenkomplex anvisiert wird, der sich um die Verflechtung von Fühlen, Berühren und Sehen dreht.

Und dann wie dies: daß ein Gefühl entsteht,  
 weil Blütenblätter Blütenblätter rühren?  
 Und dies: daß eins sich aufschlägt wie ein Lid,  
 und drunter liegen lauter Augenlider,  
 geschlossene, als ob sie, zehnfach schlafend,

zu dämpfen hätten eines Innern Sehkraft.  
 Und dies vor allem: daß durch diese Blätter  
 das Licht hindurch muß. (RS 22–29)

Zunächst ist bemerkenswert, dass der Akt der Berührung hier auch textuell widergespiegelt wird: Das Gedicht verdoppelt seinen Gegenstand in der buchstäblichen Anordnung seiner Worte, die sich gegenseitig in der Zeile berühren. Das Verb »rühren« stiftet in dieser Strophe außerdem eine Verbindung zwischen Berührung, Bewegung und Gefühl. Das Potenzial dieses Wortes bzw. dieser »semantic family«<sup>13</sup> hat insbesondere Jean-Luc Nancy in seinem Essay *Rühren, Berühren, Aufruhr* ausgearbeitet. Zentral ist dabei für Nancy die Bewegung, die er in der Silbe »ruhr« ausmacht:

*ruhr* designates the kind of movement that might best be called ›emotion‹, a term that stems from *motion*, the closest transcription of the Latin *motus*, from the verb *movere*, which persists in French as *mouvoir* and *émouvoir*, both understood in the English *move* – both physically and emotionally.<sup>14</sup>

Nancy weist hier auf die besonderen Überlagerungen hin, die sich im Wort »rühren« zusammenfinden: es bedeutet sowohl ›bewegen‹ als auch ›berühren‹ – und auch eine Bewegung, die durch Berührung entsteht, wenn nämlich ›an etwas gerührt wird‹.

Alle diese Nuancen scheinen mir in dem Gedicht vorhanden zu sein. Die volle Rosenschale wird nämlich, was ja durchaus erstaunlich ist, nicht als ein statischer Gegenstand präsentiert, sondern stets in einer rätselhaften Bewegung begriffen: einem »lautlose[n] Leben« (RS 15). Es »entsteht« also ein Gefühl beim Betrachten einer berührenden Bewegung bzw. einer bewegenden Berührung. So thematisiert das Gedicht auch die Distanz, die zwischen der Nähe – sogar einer buchstäblichen Nähe – der Blätter und dem Betrachter liegt. Der Abstand wird überbrückt durch eine Affizierung, die an den Seh sinn gekoppelt ist. Und um diesen Zusammenhang noch zu verkomplizieren, wird das Rühren der Blätter – was eine Strophe später als »Bewegung in den Rosen« (RS 33) bezeichnet wird – mit der Bewegung eines Augenlides verglichen. An dieser Stelle entwickelt der Text eine Verschlingung von Öffnen und Schließen, die an die bereits genannte Überblendung von Innen und Außen anschließt. Im Vergleich des Blütenblattes mit einem Augenlid wird demnach ein gleichsam rührendes bzw. be-rührendes Sehen entworfen, das nicht an die Wahrnehmung einer Außenwelt geknüpft ist, sondern vielmehr an eine stoffliche Pluralität, die

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

14 Ebd.

in einer vielfältigen Überlagerung besteht.<sup>15</sup> Nicht nur Öffnen und Aufschlagen, auch Schließen und Bedeckt-Sein enthält eine Art des Sehens. Auf diese Weise werden Berühren und Sehen gerade nicht gegeneinander ausgespielt, sondern vielmehr miteinander verschränkt.

Das Innere der Blätter besitzt eine Sehkraft, während gleichzeitig durch die Blätter »das Licht hindurch muß« (RS 29). Was hier entworfen wird, ist eine Grenzüberschreitung, die sowohl unsichtbar ist als auch gleichzeitig die Bedingung für eine Art des Sehens darstellt. Auf diese Weise lagert das Gedicht den Sehsinn an eine widersprüchliche Bewegung der Berührung an, anstatt ihn in einer äußeren Perspektive eines Beobachters zu situieren. Demnach erhalten auch die darauffolgenden Aufforderungen, die Blumen zu betrachten, eine ambivalentere Dichte: »Und die Bewegung in den Rosen, sieh: [...] Sieh jene weiße, die sich selig aufschlug« (RS 33–37).

Das Licht, das durch die Blätter hindurch muss, weist noch auf einen weiteren Aspekt hin. Es macht die Blumen nicht nur sichtbar, sondern ist auch der Grund für ihr »lautloses Leben«, was implizit auch die Öffnung der Blumenköpfe bedeutet. Dies stellt auch den zentralen Anknüpfungspunkt für den Dialog dar, der zwischen den beiden Gedichten besteht. Die Frage, welche *Das Rosen-Innere* eröffnet: »Wo ist zu diesem Innen / ein Außen?«<sup>16</sup> knüpft sich in *Die Rosenschale* an eine das Gedicht abschließende Reflexion über die Ansammlung der äußeren Welt in den Pflanzen. Diese wird in eine scheinbare Opposition zu einer weiteren Schale gesetzt, die leer ist, also »nichts enthält als sich« (RS 63). Die trügerische Einfachheit dieser Feststellung wird vom Gedicht allerdings zu einer Betrachtung weitergesponnen, die gerade diese Leere zu dem Komplement der Fülle macht, welche der Text in den Blumen erkennt. Instruktiv ist auch die Tatsache, dass das Wort »enthalten« wiederum »halten« enthält, was zum einen auf den Komplex der Berührung und zum anderen auf die Hand deutet, die am Schluss der Strophe auftaucht. Aber auch ohne diese Konnotation ist »enthalten« vielleicht das wichtigste Wort des gesamten Gedichtes, da es gleichermaßen die Bedeutungsebene des Mangels wie der Beherbergung und der Bewahrung in sich vereint. Auf diese Weise

15 Dieser Aspekt setzt sich bis in Rilkes Grabspruch fort, der das Bild des Augenlides für das Rosenblatt erneut verwendet, um nun gleichsam seinen eigenen (toten) Körper unter der Menge der Augenlider zu platzieren. In dieser Überlagerung wird der begrabene Körper mit der Stofflichkeit der Blütenblätter enggeführt und eine aporetische Zusammenführung von Öffnen und Schließen bzw. Schlafen und Wachen hervorgebracht: »Niemandes Schlaf zu sein unter soviel/Lidern.« Rainer Maria Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u. a., Bd. 2: *Gedichte 1910–1926*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. M./Leipzig 1996, S. 394.

16 Rainer Maria Rilke: »Das Rosen-Innere«, in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe, Bd. 1* (Anm. 7), S. 569. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle RI und Angabe der Zeilenzahl direkt im Text.

findet sich in dem Wort bereits jene Verschränkung konzentriert, welche die letzte Strophe ausformulieren wird:

Und sind nicht alle so, nur sich enthaltend,  
wenn Sich-enthalten heißt: die Welt da draußen  
und Wind und Regen und Geduld des Frühlings  
und Schuld und Unruh und vermummtes Schicksal  
und Dunkelheit der abendlichen Erde  
bis auf der Wolken Wandel, Flucht und Anflug,  
bis auf den vagen Einfluß ferner Sterne  
in eine Hand voll Innres zu verwandeln. (RS 64–71)

Das In-sich-Geschlossene, Sich-Enthalten der Pflanzen steht also in einer Beziehung zu der »Welt da draußen«: dem Wetter, den Jahreszeiten, bis hin zu der weitesten Entfernung des Kosmos.

Die hier beschriebene Transformationsbewegung der äußeren Einflüsse in eine Ansammlung im Inneren lässt sich sicherlich auf einer Ebene als die Beschreibung von biologischen Prozessen verstehen. Mir scheint aber im Kontext der Berührung der Verweis auf eine »Hand voll Innres« signifikant zu sein. Einerseits wird dadurch erneut eine Verschränkung von Innen und Außen aufgerufen, wobei die Hand nun, und nicht die Schale, ein Inneres anstatt einem Äußersten enthält bzw. hält. Andererseits wird hier der literarische Topos des Zugriffs auf die Blumen umgeschrieben, indem die zugreifend-berührende Hand genau im Kontext einer Beschreibung auftaucht, welche die Trennung von Subjekt und Objekt auflöst. Wenn mit der Hand hier eine Berührung aufgezeigt wird, dann ist es die Bewegung der Berührung, die eine trennende Identifizierung verunmöglicht:

Such is the *rühren* of touch. The liquid movement of a rhythm, of a wave, the backwash of the ex-istence that is »being outside« because »outside« is the inflection, the curve and scansion of the floating and rubbing that makes my body bathe among all bodies and my skin rub along other skin.<sup>17</sup>

An dieser Stelle sei auch darauf verwiesen, dass mit dem Wort Schale im Titel des Gedichts nicht nur ein Behältnis aufgerufen wird, sondern auch eine äußere Schicht, die in ihrer Bedeutung als umgebende Hülse auch auf die Haut verweist.

Zusätzlich möchte ich nun aber vorschlagen, dass sich die »Hand voll Innres« auch poetologisch lesen lässt. Das macht insbesondere im Kontext der in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstehenden *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* Sinn, in dem Hände bekanntlich eine große Rolle spielen. Neben der überaus interessanten spiritistischen Konnotation einiger Geisterhände findet sich im *Malte* vor allem eine Verbindung

17 Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr« (Anm. 13), S. 14.

zwischen Schreiben und Hand, in der die intime Einfachheit der schreibenden Dichterhand aufgelöst wird in die Verstrickung mit dem Fernen und dem Anderen:

Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird.<sup>18</sup>

Legt man diese Stelle neben die Strophe aus der *Rosenschale*, lässt sich die dort beschriebene Bewegung der Verwandlung als der Transformationsprozess der Dichtung begreifen, der die Interrelation des betrachteten Objekts mit der Welt – die Beziehung, die Dinge in der Welt miteinander verbindet – ummünzt in ein Schreiben, das die Welt gleichzeitig veräußerlicht und verinnerlicht. Demnach deutet die »Hand voll Innres« (RS 71) in ihrer aporetischen Konstruktion auf einen utopischen Moment der Auflösung zwischen dem schreibenden Subjekt und der äußeren Welt. »Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird«: das Eindringen der äußeren Welt wird umgewandelt werden in ein Schreiben, in dem der Dichter »weit von sich« ist, in dem der Eindruck – ein Inneres – geschrieben werden wird und sich in das verwandelt, was Rilke an anderer Stelle »Weltinnenraum« nennt.<sup>19</sup>

Aber das Gedicht endet nicht mit dieser utopischen, vielleicht sogar euphorischen Vorstellung. Der Text schließt vielmehr mit einem rätselhaften

18 Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u. a., Bd. 3: *Prosa und Dramen*, hg. von August Stahl, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 453–635, hier S. 490–491. Im Hintergrund dieser Stelle steht auch die Vorstellung eines Unterworfenseins unter ein fremdes Diktat, welches im *Malte* wiederholt mit dem Motiv eines beidhändigen Schreibens verbunden wird (vgl. ebd., S. 599). Diese Figur lässt sich zu Hans Memlings Johannes-Altar (um 1474–79) zurückverfolgen, den Rilke 1906 in Brügge sieht; die Darstellung des Johannes auf Patmos, der »gemäß mittelalterlicher Schreiberikonographie mit Feder und Federmesser« in den Händen abgebildet ist, wird sich Rilke im Folgenden als ein Bild eines »beidhändig-inspiriert Schreibenden« einprägen. Martina King: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*, Göttingen 2009, S. 315. Vgl. auch August Stahl: »Kommentar«, in: Rainer Maria Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel/Ulrich Fülleborn/Horst Nalewski u. a., Bd. 3: *Prosa und Dramen*, hg. von August Stahl, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 777–1055, hier S. 997.

19 Der Aspekt der Verwandlung wird im Denken von Rilke in seiner späteren Phase dann eine immer größere Rolle spielen. Vgl. Fischer: *The Poet as Phenomenologist* (Anm. 8), S. 204 FN 70.

Satz, der eine Brücke schlägt zu dem nur wenige Monate später geschriebenen Gedicht *Das Rosen-Innere*: »Nun liegt es sorglos in den offenen Rosen.« (RS 72) Worauf bezieht sich dieses »es«? Es kann schlechterdings nur »das Innere« gemeint sein, das nun »sorglos« vor dem Betrachter liegt. Zwei Lesarten bieten sich an: Eine relativ banale Interpretation, die dies als eine abschließende Beschreibung der aufgeblühten Rosen sieht. Eine zweite Lesart suggeriert weitaus größere Implikationen, wenn man diese Zeile auf den soeben skizzierten Transformationsprozess der Dichtung bezieht. Dann würde sich das »es« auf ein verwandeltes Inneres beziehen, das somit auch den Produktionsprozess des Gedichtes mit meint. Interessant ist dabei die Zeitlichkeit des Satzes, welche impliziert, dass die Verwandlungsbewegung der vorherigen Strophe abgeschlossen ist. Von der Hand, die Berührungs- und Schreiborgan ist, geht der Text zurück zum Sehsinn, der etwas in den Blumen sieht. Es lässt sich somit postulieren, dass »das Äußerste«, welches am Anfang des Gedichtes beschrieben wurde, sich nun in ein »Innres« transformiert hat, was aber nicht das Innere des Dichters oder das Innere der Pflanzen meint, sondern eben genau jenes »Sich-Enthaltende«, das einen Verschmelzungspunkt zwischen Subjekt und Objekt anzeigt. Der Schluss des Gedichtes scheint mir daher auch deswegen bedeutsam, weil dieser Verwandlungs- und Schreibprozess nicht angstbesetzt endet, sondern eben »sorglos«, ohne Furcht vor einem grenzverletzenden Zugriff.

### III.

Genau diese Sorglosigkeit wird in *Das Rosen-Innere* nun auch mit einem Zerfließen von Differenzen verknüpft; das Gedicht lässt sich somit als eine längere Entfaltung der soeben betrachteten Abschlusszeile sehen:

Wo ist zu diesem Innen  
 ein Außen? Auf welches Weh  
 legt man solches Linnen?  
 Welche Himmel spiegeln sich drinnen  
 in dem Binnensee  
 dieser offenen Rosen,  
 dieser sorglosen, sieh:  
 wie sie lose im Losen  
 liegen, als könnte nie  
 eine zitternde Hand sie verschütten.  
 Sie können sich selber kaum  
 halten; viele ließen  
 sich überfüllen und fließen  
 über von Innenraum

in die Tage, die immer  
 voller und voller sich schließen,  
 bis der ganze Sommer ein Zimmer  
 wird, ein Zimmer in einem Traum. (RI 1–18)

Ausgehend von der bereits zitierten Eröffnungsfrage entwirft dieses Gedicht eine Reihe von Oppositionen, die alle im Verlauf des Textes miteinander verschränkt werden. Dabei werden diese Gegensätze nicht aufgelöst und auch nicht gegen einander in Stellung gebracht, sondern vielmehr ineinander gekippt, als könnten sie sich selbst »kaum / halten« (RI 11–12). Demnach scheint mir hier erneut nach jenem utopischen Punkt der Berührung gefragt, auf den *Die Rosenschale* hingesteuert hatte: einem Punkt der Unentscheidbarkeit zwischen der Innerlichkeit des schreibenden Individuums und der äußeren Welt. Ins Zentrum rückt das Verhältnis dieser Äußerlichkeit, dem »Himmel« – der in *Die Rosenschale* aufgetrennt war in Regen, Wolken und Sterne – zu einem paradoxen Raum: »dem Binnensee / dieser offenen Rosen« (RI 6–7); also einem Raum, der sowohl eingeschlossen (d.h. von Land umgeben) ist als auch offen da liegt. Interessanterweise taucht eine Hand – ob sie nun eine berührende oder eine schreibende ist – nur im Konjunktiv, aber als eine »zitternde« auf, die mit Unsicherheit und Verlust verknüpft wird. Der fantastische Raum, der zum Ende des Gedichtes evoziert wird: »ein Zimmer in einem Traum« (RI 18), weist dabei präzise auf eine unmögliche Räumlichkeit, in der Innen und Außen nicht zuzuordnen sind. Die Unsicherheit einer zitternden Hand, die eine Grenze ungeschickt überwinden könnte, wird so der utopischen Vorstellung einer fließenden Bewegung entgegengesetzt, in der Widersprüche unaufgelöst koexistieren: in »Tage[n], die immer / voller und voller sich schließen« (RI 15–16).

Mit Jean-Luc Nancy gesprochen konzentriert sich das Gedicht hier auf eine Bewegung der Berührung, die er als »[t]he rhythmic movement and the overflowing«<sup>20</sup> beschreibt, was im Gedicht auch die kontinuierlich eingesetzten Enjambements ausdrücken und wiedergeben. Gleichzeitig deutet diese Fließbewegung auf eine Akzentverschiebung, die sich insbesondere an der Verschiebung der folgenden Formulierung festmachen lässt: Während der Fokus in *Die Rosenschale* auf dem komplexen Zusammenspiel eines »Sich-enthalten[s]« (RS 65) liegt, heißt es in *Das Rosen-Innere*: »Sie können sich selber kaum / halten« (RI 11–12). Auf der einen Seite deutet der Text auf die Durchlässigkeit des poetischen Gegenstandes, der den transformatorischen Schreibprozess und die äußere Welt gleichermaßen in sich enthält. Auf der anderen Seite fokussiert das Gedicht auf die über-

20 Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr« (Anm. 13), S. 15.



große Fülle, welche dieser Gegenstand impliziert, der aus seinem Behältnis überfließt. Ist dieses Behältnis das Gedicht? In jedem Fall wird nicht auf die Rose zugegriffen, sondern die Rose selbst tritt über ihre Grenzen hinaus. Das Gedicht entwirft unmögliche Räume, in denen sich aporetische Konstruktionen die Balance halten, aber es endet notgedrungen auf einem begrenzenden Punkt, der diese Kaskade stoppt.

Die Verwandlung in eine »Hand voll Innres« scheint mir daher als eine Suspensionsbewegung entworfen, die stets auch von Abbruch und Verlust bedroht ist. »Auf welches Weh / legt man solches Linnen?« (RI 2–3) Nachdem schon einige Male von Anspielungen auf Schalen, Hülsen und Haut die Rede war, lässt sich nun überlegen, ob hier nicht eine Wunde angesprochen wird. Folgt man dieser Assoziation, dann verbindet sich die Offenheit der Rosen auch mit der Offenheit einer Wunde, die gleichwohl durch die Verknüpfung mit Stoff und Weichheit auch gleichzeitig das »Linnen« darstellen, das verbindet und schützt. Daraus lässt sich vielleicht folgern, dass die Prozesse von Verinnerlichung und Veräußerlichung, die ich als die Themen dieser Gedichte herausgearbeitet habe, nicht schmerzlos vonstattengehen. Womöglich lässt sich das Bild eines gewaltsamen »Herausschälens« in der ersten Strophe der *Rosenschale* dann auch in Hinsicht auf diesen Aspekt des Schöpfungsprozesses lesen. Der schmerzhafte Abstand, der zwischen Betrachtung und Beschreibung besteht, wird somit nicht unbedingt überbrückt, sondern vielmehr als Teil eines schöpferischen Bezugs auf die Welt angenommen. Das Ding, das als ein »Äußerstes« so weit von uns entfernt scheint, wird sich nicht auf gewaltsame Weise einverleibt, sondern vielmehr verstanden, dass auch in uns ein »Äußerstes« liegt, das den Bezug auf die scheinbare Abgeschlossenheit des Dings ermöglicht. Diese verinnerlichende Äußerlichkeit bzw. veräußernde Innerlichkeit kulminiert in beiden Gedichten in Bildern der Zugänglichkeit und Offenheit, die letztendlich die Verletzlichkeit des kreativen Prozesses ausstellen.<sup>21</sup> Wie das Wort »enthalten«, das gleichermaßen Verlust und

21 Dieser Aspekt ist es dann auch, der meine Lektüre von Heideggers Lesart des »Offenen« und des »Sorglosen« trennt. Wenn Heidegger in *Wozu Dichter?* »das Unversehrte des reinen Bezuges, das Heile des Offenen« als die »Ganzheit« des Seienden bezeichnet, »insofern es sich dem Menschen einräumt«, dann fehlt in dieser Aufspannung des »Weltinnenraums« genau jenes Äußerstes, welches das »Heile« (sei es des Offenen, sei es »des weltischen Daseins«) unmöglich macht. Vgl. Martin Heidegger: *Wozu Dichter?*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, I. Abteilung: *Veröffentlichte Schriften 1914–1970*, Bd. 5: *Holzwege*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, S. 269–320, hier S. 316. Indem Heidegger beim späten Rilke auf das »Sichwollende« als das »Sagende« fokussiert (ebd., S. 311), konzentriert er sich auch auf ein Sagen, das sich der Umkehrung auf das Innere des Weltinnenraums »schon sicher« (ebd., S. 312) ist: »Im Inwendigen des Weltinnenraums ist ein Sichersein außerhalb von Schutz.« (ebd., S. 309) Diese beständige Bewegung des Hineinwendens, Eindrehens und Er-innerns entbehrt gerade das empfindliche und exponierte Hinaus- und Hineinragen in ein Äußerstes, welches meine Lektüre stark gemacht

Bewahren aufruft, transformiert *Das Rosen-Innere* Mangel in ein Bild der Fülle, wenn der Suffix »-los« umschlägt in die Beschreibung der Rosenblätter, die »lose im Losen / liegen« (RI 8–9). Evoziert wird hier gerade jene Form der Berührung, die eine kontinuierliche Annäherung darstellt und dabei nicht ins Possessiv-Besitzergreifende umschlägt.<sup>22</sup> Letztendlich scheinen mir beide Gedichte zu thematisieren, inwiefern eine schreibende Erfassung der Welt mit dieser Form der Berührung zusammenzudenken ist. Signifikant ist auch, dass diese Erkenntnis in *Das Rosen-Innere* zentral mit Sterblichkeit verknüpft wird, indem das Sorglose und Lose der Blätter sich in ein Ablösen und Entblättern verwandelt, das mit dem Absterben der Pflanze einhergeht.

Die »losen« Blütenblätter die sich in ihrem Zustand der Ablösung nahe sind, sind daher vielleicht das treffendste Bild für die Möglichkeit einer »entfernte[n] Zuneigung«<sup>23</sup>, die sich nicht nur als ekstatische Auflöserfahrung artikuliert, sondern auch als eine Annäherung, welche die Ablösung – bzw. wie es im *Erlebnis* heißt, den Abschied – stets im Blick hat.<sup>24</sup> Somit bettet sich in das Bild der losen und abgelösten Blätter ein Aspekt der Zeitlichkeit ein, der keineswegs nur topisch auf Vergänglichkeit verweist, sondern vielmehr das Gedicht als poetischen Prozess mit dem materiellen Vorhandensein des geschriebenen Gedichtes verknüpft. Die unmöglichen Räume, welche beide Texte entwerfen, treffen schmerzhaft auf den eingeschränkten Raum des Papiers – sie stoßen »an den Rand« (RS 20). Wenn sich also das Blatt als materieller und somit begrenzter Träger des Gedichts in den Blütenblättern einschreibt,<sup>25</sup> wird dadurch nicht nur

---

hat. Die Verletzbarkeit, die ein solcher verinnerlichter Bezug auf ein Außen mit all seinen Implikationen der Grenzüberschreitung beinhaltet, scheint mir einen entscheidenden Unterschied darzustellen zu Heidegger Akzentuierung eines Weltinnenraums, der das Offene »entschränkt« (ebd. 309). Bereits seine anfängliche Bestimmung von »sorglos« als »sorg-los, sine cura, securum, d.h. sicher« (ebd., S. 281) weist meiner Ansicht nach auf diese Differenz hin.

22 Silke Pasewalck macht dabei in ihrer Lektüre des späteren Gedichts *Vor Weihnachten 1914* auch in Rilkes Konzeptualisierung des Greifens eine Veränderung aus, die sich von der Besitzergreifung entfernt: »Gefordert wird vielmehr ein veränderter Gestus des Greifens selbst: so greifen, daß der Griff zugleich losläßt. [...] Das Loslassen und nicht das Festhalten wird als Bedingung der Möglichkeit eines Austauschs mit ›Räumen‹ gefordert; ihr korrespondiert die Vorstellung einer diaphanen Durchlässigkeit für die Bewegung im Raum [...].« Silke Pasewalck: »Die fünffingrige Hand«. *Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Berlin 2002, S. 114.

23 Rilke: »Erlebnis I« (Anm. 4), S. 667.

24 Vgl. hierzu Pasewalck: »Die fünffingrige Hand« (Anm. 22), S. 83–84.

25 Noch expliziter taucht diese Verknüpfung in dem auf Französisch geschriebenen Gedichtzyklus *Les Roses* auf. Vgl. Rainer Maria Rilke: »Les Roses«, in ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Supplementband: Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen*, hg. von Manfred Engel/Dorothea Lauterbach, Übertragungen von Rätus Luck, Frankfurt a.M./Leipzig 2003, S. 112–129.

eine Endlichkeit markiert, die in *Das Rosen-Innere* die Abruptheit eines abschließenden Punktes wäre. Vielmehr spiegelt sich auch hier jener Abstand wider, der den Verwandlungsprozess einer »Welt da draußen« (RS 65) in »eine Hand voll Innres« (RS 71) überhaupt ermöglicht.

»Only a separate body is capable of touching.«<sup>26</sup> Nur separate – und schließlich lose – Blätter können sich berühren, könnte man hier umformulieren; und dabei läuft diese »Bewegung« (RS 33) nicht nur, wie die fünfte Strophe formuliert, hinaus »in das Weltall« (RS 36), sondern stellt eben auch umgekehrt »den vagen Einfluß ferner Sterne« (RS 70) dar. Diese gegenläufigen Einflussbewegungen konzeptualisieren das Gedicht schließlich als ein Objekt der Verwandlung, das selbst dem Wandel ausgesetzt ist. Daher liegt auch das Gedicht sorglos vor uns: es entäußert sich in seine Leser.

---

<sup>26</sup> Nancy: »Rühren, Berühren, Aufruhr« (Anm. 13), S. 11.