

IDEENFLUCHTEN

ZUR GRENZBESTIMMUNG DES
UNGLÜCKLICHEN BEWUSSTSEINS

Lectures by Dr. Ulrich Schödlbauer

Inhalt

Über den Verfasser	3
Vorwort.....	5
I	
Gilles Deleuze/Félix Guattari „A thousand Plateaus“: The Design of Reason	11
II	
Die Krise der europäischen Lyrik	37
III	
Rilkes Duineser Elegien: Die Figur des Engels	69

Über den Verfasser

Ulrich Schödlbauer, geboren 1951 in Bockum-Hövel, Deutschland, studierte an den Universitäten Erlangen-Nürnberg und Heidelberg. 1982 promovierte er an der Universität Heidelberg zum Dr. phil., 1991 habilitierte er sich im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der FernUniversität Hagen. Im Sommer 1991 bekleidete er eine Gastdozentur an der Universität Leipzig, seit 1991 lehrt er als Hochschuldozent an der FernUniversität Hagen.

Wissenschaftliche Publikationen: *Kunsterfahrung als Weltverstehen*, Heidelberg 1984; *Entwurf der Lyrik*, Berlin 1994; *Der Text als Material. Zu Benjamins Interpretation von Goethes „Wahlverwandtschaften“*, in: *Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne*, hrsg. v. Dietrich Harth u. a., Kronberg/Ts. 1976; *Ästhetische Erfahrung*, in: *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Dietrich Harth und Peter Gebhardt, Stuttgart 1982; *Odenform und freier Vers. Antike Formmotive in moderner Dichtung*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Neue Folge*, 23. Bd., 1982; *Das verleugnete Exil. Hans Mayer und der Turmbau zu Babel*, in: *Die Horen*, 37. Jahrgang, 2. Quartal 1992; *Vom Elend der Kulturkritik*, in: *Weimarer Beiträge*, 2/1992, 38. Jahrgang; *Was heißt ‚europäische Literaturgeschichte‘?*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge*, Bd. 43, 1993, Heft 2; *Kein Wort und keine Weise. „Sprachschöpfung“ als Metapher*, in: *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, hrsg. v. Axel Gellhaus u. a., Würzburg 1994. Mitherausgeber der Shaftesbury Standard Edition in den Jahren 1980-86.

Vorwort

Der Ausdruck ‚Ideenfluchten‘ ist mehrdeutig. Einmal bezeichnet er die Flucht in die Ideen, Anzeige eines gepeinigten Daseins, sodann die Flucht der Ideen, ihre tendenzielle Entleerung durch ein sich überstürzendes Denken. Schließlich kann man ihn so verstehen, wie man von ‚Zimmerfluchten‘ spricht: als eine Anordnung, in der jeder Raum – jede Idee – zunächst dazu einlädt, sich aufzuhalten, während das uneinsehbare Ganze unwiderstehlich zur Progression drängt. Die folgenden Texte partizipieren, jeder auf seine Weise, an allen drei Vorstellungen. Das legt die Vermutung nahe, es könne einen sachlichen Zusammenhang geben, der sich im zwanglosen Zusammenspiel so heterogener Vorstellungsmuster andeutet.

Man hat die ‚kulturelle Moderne‘ – von der Bedeutung dieses Terminus wird gleich zu handeln sein – als eine großangelegte Erkundung der wissenschaftlich-technisch-industriellen Welt beschrieben, die seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zunächst in den Staaten Westeuropas und Nordamerikas Gestalt gewann, um schließlich, sprunghaft und von Katastrophen unterschiedlichen Ausmaßes begleitet, den Planeten zu überziehen. Diese Erkundung war zugleich eine Anpassungsleistung erster Güte. Denn es ging von Anfang an darum, sämtliche Instrumente der Selbst- und Weltvergewisserung, welche die Tradition bereitgestellt hatte, auf ihre Tauglichkeit hin zu überprüfen, den Gegebenheiten einer künstlichen, gewissen Strategien des kalkulierenden Intellekts entsprungenen Welt und den in ihr sich entwickelnden Lebensformen Rechnung zu tragen. Diese Welt war zwar künstlich, aber nicht rational. Sie war nicht das Resultat eines ausgeklügelten Planes, sondern vieler einander widersprechender und durchkreuzender Pläne,

denen eines gemeinsam zu sein schien: das sich in ihnen bekundende, zutiefst defizitäre Verständnis der Natur des Menschen und seiner natürlichen Lebensgrundlagen. Die Anpassung der subtileren Geistesgewohnheiten an die moderne Welt durfte daher nicht zu weit getrieben werden, sollte sie nicht ihr Ziel entschieden verfehlen, dem einzelnen diese *seine* Welt in allen ihn betreffenden Aspekten wenn schon nicht durchsichtig zu machen, so doch auf eine suggestive Weise zu übereignen.

Um 1850 sind die neuen Lebensformen in Ländern wie England und Frankreich so weit ausgeprägt, daß bis dahin denkbare Zweifel an der insgesamt kritischen Tendenz der in den Künsten und einer politisch-ästhetisch-philosophischen Publizistik sich formenden kulturellen Moderne ad acta gelegt werden können. Die Geschäftsgrundlage der kulturellen Moderne ist das Leiden an den neuen Lebenswelten, in denen das Leben teils ein-, teils ausgesperrt wirkt, teils mit sich selbst in einer Weise konfrontiert wird, die entweder einen grotesk übersteigerten Überlebenswillen oder sein larmoyantes Gegenteil zur Folge hat. Man könnte daraus den Schluß ziehen, die erstrebte Anpassungsleistung sei bereits im Ansatz gescheitert. Eine solche Einschätzung wäre nicht nur ungerecht, sie wäre auch voreilig. Denn wenngleich die kulturelle Moderne als eine Agentur des modernen Bewußtseins zu verstehen ist, das sich in der selbstgeschaffenen Welt einzurichten wünscht, so ist sie doch von Anfang an mit den primären Motiven der lebensweltlichen Moderne unterschwellig eng verbunden. Wie könnte es anders sein? Schließlich entstammen beide *einer* Kulturentwicklung, die sich in Denken, Handeln und Fühlen als zwar different, aber nicht völlig diskret zu erkennen gibt. Das verleiht dem Einspruch gegen den Geist der Moderne, der von den Anwälten des unglücklichen Bewußtseins ein ums andere Mal vorge-

tragen wird, seine besondere Note. Er ist – im lebensweltlichen Zusammenhang – immer schon angenommen *und* abgelehnt. Er gilt als legitimer Ausdruck des unglücklichen Bewußtseins, das sich so und nicht anders als das moderne Bewußtsein erfährt und *erfahren will*. Es darf nicht einverstanden sein, sonst wäre es nicht es selbst. Es darf zwar seine Selbsterlösung betreiben (wer sonst sollte es retten), aber nicht zu weit; das Koordinatensystem muß intakt bleiben. Daß das *einfache Leben* keinen wirklichen Ausweg bietet, diese Überzeugung nistet so tief in den Idiosynkrasien des modernen Bewußtseins, daß sie sich am Ende nur durch das Bedürfnis nach Selbsterhaltung, nach Wahrung der überkommenen Identität erklären läßt. Die Flucht in die Idee ist die Flucht des modernen Bewußtseins vor sich selbst, getrieben von der panischen Furcht, sich abhanden zu kommen.

Vor 150 Jahren war die Moderne ein unbekannter Kontinent. Die Heutigen, die sich so gerne der heroischen Anfänge vergewissern, kennen die Routinen ebenso wie die vergeblichen Anläufe, ihnen zu entrinnen. Auch die Ausbruchsversuche sind zu Routinen geworden, denen die flüchtige Aufmerksamkeit derer begegnet, die es zwar nicht besser, aber auch wissen oder zu wissen behaupten, ohne hinzusehen. Das Ideenpotential der Moderne ist offenbar hinreichend ausgebeutet, um als erschöpft zu gelten: Selbst *der* Gedanke zählt zu den Routinen. In dieser Situation ist das Denken nicht länger dazu zu bewegen, eine Idee – oder einen Ideenkreis – bis in die letzten ihm erreichbaren Implikationen hinein zu verfolgen. Die schon erreichte Differenzierung seiner als wesentlich angesehenen Grundfiguren taucht das Denken, das nicht aufgeben möchte, in ein Fluidum der Unwirklichkeit, die von einerseits als eine unerhörte Leichtigkeit des Verfügens, andererseits als finale

Ausweglosigkeit empfunden wird. Der flüchtige Aufenthalt, das Kokettieren einmal mit dieser, einmal mit jener Ideenverbindung, die perspektivische Verkürzung und der aus ihr resultierende Vorgriff, der den Rückzug als die angemessene Weise voraussetzt, mit einer bestimmten Aufgabe zu einem Ende zu kommen, dies alles sind Erscheinungsformen eines Denkens, das sich an der Zeit weiß, die es primär als vergehende benennt.

Die Überlegungen, die im folgenden vorgetragen werden, sind als Beiträge zur Grenzbestimmung des unglücklichen Bewußtseins zu verstehen. Die Polemik gegen das von Gilles Deleuze und Félix Guattari vorgeschlagene Rhizom-Modell des Denkens, das die Aporien des neuzeitlichen Rationalitätskonzepts überwinden helfen soll, ist im Kern eine Polemik gegen das Zerrbild von Reflexion, das als negative Folie für den Entwurf des rhizomatischen Denkens herhalten muß. Am Ausgang einer historischen Epoche, in der Begriff und Reichweite von Reflexion mit vordem ungeahnter Akribie entwickelt wurden, mutet es seltsam an, mittels welcher schlichter Oppositionen die beiden Autoren den unerquicklichen Endspielen einer überwiegend psychoanalytisch besetzten Denk- und Handlungskultur zu entgehen trachten. Einem dieser Endspiele ist der Beitrag über die Krise der europäischen Lyrik gewidmet. Der Lyrik fällt im Aufbruch der kulturellen Moderne eine zentrale Rolle zu. In ihr finden sich früh die Kennzeichen jener Negativität, die zum Kennzeichen der Epoche werden sollte, und deren Bedeutung sich am ehesten in Figuren der Reflexion erschließt. Umso schwieriger gestaltet sich ihre Lage, seit das, was sie kann, der Gleichgültigkeit derer verfällt, die begriffen haben, worum es geht. Die Auslegung des Engels in Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ schließlich lenkt die Aufmerk-

samkeit auf eine Phase im Prozeß der Moderne, in der erstmals – sieht man von den teils erstaunlichen, teils wunderlichen Antizipationen ab, die sich bei Schiller und den deutschen Frühromantikern finden – eine Moderne *nach* der Moderne dezidiert ins Auge gefaßt wird. Das von Rilke entfachte intellektuelle Feuerwerk schickt sich, bei manchen Berührungen, keineswegs in die seit Heidegger hin- und hergewendeten, fachlich domestizierten Formeln der Interpreten. Dazu kommt etwas anderes. Die extreme *Gespanntheit* seiner Verse ist durch keinerlei Gleichgültigkeit aufzuwiegen. Hier zeigt sich ein wirklicher Gegensatz zu der Situation, von der diese Überlegungen ihren Ausgang nehmen.

Die Aufsätze dieses Bandes beruhen auf Vorträgen, die ich im April 1993 auf Einladung der Germanistischen Abteilung an der Tamkang Universität, Taiwan, sowie in abgewandelter Form an einigen anderen Universitäten des Landes halten durfte. Ich habe aus den sich anschließenden Gesprächen mit den dortigen Kollegen viel gelernt, wofür ich an diesem Ort meinen Dank abstellen möchte.

Zu danken habe ich ferner Reinhard Düffel, Lin Chun-Ming, Winfried Eckel, Michael Rumpf, Klaus-Dieter Schlüer und John Worthen: ohne ihre Bereitschaft, sich auf meine Thesen – und, in einem Fall, auf mein Englisch – kritisch einzulassen, wäre manches so nicht gedacht und geschrieben worden.

I

Gilles Deleuze/Félix Guattari „A Thousand Plateaus“: The Design of Reason

It takes a certain effort to speak about a book that claims competence in almost every field of human knowledge.¹ So let me confess that I am neither a psychoanalyst nor a linguist. Nor am I an ethnologist or a mathematician, neither a specialist in war theories nor in paleography. There are remarks on passages of English, French, and especially German literature in this book, too, and though I had some idea how to understand them before reading Deleuze-Guattari, I admit that I am not quite sure afterwards. That is to say: I am not able to reconcile my own ideas with the manner of writing preferred by them. One must accept that. They have written a book of the visionary type. One must acquire the vision or lay the book aside.

But we hear the voice and we know the message. Some decades ago our grandfathers were reading the books of Oswald Spengler and Ludwig Klages and they found that European culture was at an end and that rational thinking meant doing harm to nature.² They didn't have any problem with under-

¹ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *A thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Translation and Foreword by Brian Massumi, London 1988. Originally published as *Mille Plateaux*, volume 2 of *Capitalisme et Schizophrénie* (Copyright 1980).

² „Aber zweihundert Jahre Orgien der Wissenschaftlichkeit, und dann hat man es satt. Nicht der Einzelne, die Seele der Kultur hat es satt.“ (Orgies of scientism for two hundred years, then you become sick of it. Not the individual becomes sick of it, but the soul of culture.) Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (first published 1918-22), München 1973, p. 548. - Ludwig Klages (1872-1956)

standing the message, for they were reading with their hearts. There are books that cause such an effect. There are people, even intellectuals, who look to experience such an effect. Moreoften than not it was planned by an author. You may produce a book written in the worst kind of scientific slang, full of abstract terms and dazzling metaphors. But if you find a way to influence the reader's feelings of fear and hope, you may be sure you have written the right book. The reader must feel with the unhappy masses suffering under the tyranny of civilization and he must feel with the happy few who have cut the cables. Most importantly he must get a message telling him that it is his decision which gives mankind a chance. Then you will have produced a book that makes its way even outside the academic area.

Let us talk about Deleuze-Guattari. Although there has always existed one Plato in European philosophy, now we are forced to speak of a Thousand Plateaus. The One Thinking gives place to thousand. The *phallic* gives place to the *sprouty*: that is, we have to learn once again what it means to think. Deleuze-Guattari say: Think rhizomatically. Biologists tell us that ‚rhizomes‘ are sprouts forming organic tissue in earth. There are plants which form roots and there are plants which form rhizomes. But what is the lesson? And, even if we finally understand it – is it a lesson that indeed should be learned?

gives a phantastic view of the ‚destruction of life‘ by way of humanity's self-demoralization in his book „Mensch und Erde“ (1913).

1.

What is a rhizome? Is it a thing? A class of things? Is it a global structure? A mental reality? A concept of mind?

Let me call it a design. It takes the advantage of what ,design' means: on the one hand it is unshaped, unfinished or open, and therefore polyvalent, and on the other hand it is over-shaped, ready and definite, and therefore self-commenting. In a word: it is a cipher introducing into a world of ciphers, an instrument of worldmaking, as Nelson Goodman would say. You need not know the exact meaning of ,rhizome': it is enough to know that speaking of rhizomes is speaking of something beyond the idea of exactitude as well as beyond meaning or ,signification'.

Whenever you begin to speak of rhizomes you start to find them in just the same way as you find roofs and subways when it is raining. The rain makes it clear. You start finding them everywhere: within the social organization of the Tuaregs as well as in the uncoordinated movements of rats outside or inside the dreams of little boys, in everyday language as well as in Kafka's diaries or in the human brain, in the underground societies of potatoes as well as in an Indian song. You find them because you don't want to stay out in the rain. Desire automatically becomes your guide. That means, the concept of rhizome includes the concept of an ugly world, in which ,meaning' and ,exactitude' exist and in which an ambition to avoid digressions and to separate historical and biological events is unbroken. Finding rhizomes means avoiding this other world, by digression. ,Rhizome', the big cipher, the grand design, is a counter-design: it's a design of reason to end the story of reason or so-called ,Western rationality'.

It seems to be not the first attempt at all. To speak in terms of history: one of the main topics of European romanticism since the times of Rousseau and Herder, Edmund Burke and Donoso Cortéz is the call for a natural (which means *really* human) order of things and thought beyond a cold-hearted and unhuman order given by mere reason – a kind of order acting essentially within the basic inventions of Western civilization, including state and science as well as capitalism and individualism. It was Nietzsche who gave romantic criticism of the modern world its biological argument and made it part of modernity itself. His trick (not subtle but very efficient) was a strictly medical version of cultural diagnosis: as soon as the critic begins his investigations, he presupposes the patient's sickness. As his investigations may not be limited without some kind of censorship, he cannot but testify to the cultural tendency *in general* of making people sick. Probably the subjects feel quite well, but that makes no difference. On the contrary, blindness to their illness is part of their malady. They are subjects, educated (and even born) under the malicious influences of a Christian culture – that's enough.

Like Sigmund Freud and Wilhelm Reich, like Lucien Goldmann, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse and many others, Deleuze-Guattari accept both the role of the Nietzschean critic, and his general hypothesis, without reflecting on the logical circle they thus produce. That looks somewhat naive at the end of this century, but in the same way it may even be called cunning because according to the principles of their book both reflection and mere logic belong to the things that don't matter. Both are part of the ugly world of reason whose existence is only justified by criticism. Deleuze-Guattari go farther than their predecessors, who never could forget (or at least wanted

to forget) that they were members of the criticized culture and that, if possible, only a revolution in the whole could change the principal mental dispositions of individuals like themselves. Their attacks against Western civilization bore an heroic and sometimes tragic aspect, because they were convinced that the critic always comes too early: like Moses in the desert he will never find the way to the Promised Land. Not so Deleuze-Guattari: they point out their problem as an almost academic one and prefer to show that it can be solved immediately by a new kind of writing.

There is no difference between what a book talks about and how it is made. (p.4)

Our minds – they tell us – are dominated by bad thinking, which makes people sick and allows healthy but unadapted members of society – like schizophrenics – to be considered as mentally diseased. But as soon as we start to understand that it is necessary not to be dominated by a special way of thinking, our thoughts begin to flow; that is, they begin to form rhizomes. Ironically said: instead of a well-known, but special way of thinking we recover a generally unknown, but *very* special way of thinking.

2.

From a European's eye too it's a rather strange-looking design of reason which Deleuze-Guattari offer to their readers. Obviously they transpose Nietzsche's criticism of Christianity from the psychological field to that of semiotics and then back again to psychology. The biblical tree of knowledge shows the struc-

ture of thinking within the Western tradition. It symbolizes how in all rational argumentation one is dividing into two and so on. The One is the trunk, the origin or the source of knowledge which forms divisions and subdivisions spreading over all kinds of real things. Western sciences reproduce the multiple or the real character of the world by reduction and simulation: they reduce the whole to the One and produce subdivisions till they have a sufficiently large number of differences to simulate the always manifold reality of our common world.

The tree and root inspire a sad image of thought that is forever imitating the multiple on the basis of a centered or segmented higher unity. (p.16)

Is that true? And, if it is true, does it make any relevant difference in thought? It certainly makes a difference, because Deleuze-Guattari themselves go on dividing the One thinking into two: *here* rational thinking, always looking for one source or principle and its derivations, *there* a thinking in the manner of rhizomes, uncentered and changeable like the sensual events touching my skin and spreading everywhere and from all directions. It's a properly Christian or European idea of knowledge (one mocking would say), a classical *tree*. Of course Deleuze-Guattari cannot ignore the obvious. So they tell us that we are victims of a necessary but false interpretation of what they are doing. It is not the tree (the tree in our mind) which is the problem, but the tree as the dominating figure in our minds and culture. Domination always looks bad, but nevertheless cannot be avoided at times. So we must accept that there exists a sharp distinction between the mental tree and the rhizome on the one hand (including the difference between the sick and the

healthy), and on the other hand the remarkable ability of rhizomes to produce trees and reintegrate them.

This leads to two further points. The one is the tendency to identify thinking in the manner of trees with domination (the presence of power oppressing the equal Ones). He who cuts down the mental tree takes away not only the idea of domination but domination itself. From time to time domination or subjection will appear within our minds and reality as a kind of elementary phenomenon scratching the surface of the world, but it will disappear again in the same way as the harsh but transient regime of some ‚oriental‘ despot. The other point is the concept of reintegration itself. Reality tells us to think rhizomatic: tree-thinking is a kind of necessary failure to understand that must always be brought back again to understanding.

Let me discuss the second point first. I cannot but read it as a well-known and rather old-fashioned theological figure: the primary instance or shape of all thought and being produces or ‚creates‘ a secondary instance or shape that rebels against its origin. The biblical story of the Fall of man describes the case very well: it is man’s insistence on his own knowledge that makes him similar to god. This secondary knowledge gives him the chance to become master or *subject* of the world. The price he has to pay for this extraordinary role is the difference or hiatus between him and the rest of nature: one that only can be extinguished by a final return into the arms of the hidden god. Till this event takes place, there exists only a faint track of another kind of knowledge in the world actually dominated by man, one that says: *Don’t insist on being just yourself. Don’t forget that the real source of all your knowledge and power lies outside of you as well as inside. You are not the origin of yourself. Therefore be part of the whole. Don’t believe that the dif-*

ferences you make are differences within god's own thinking. For Him all is one and one is all. Don't forget that your mortal ego must go to the elements, for it is part of them.

Deleuze-Guattari have a lot of what is called chutzpa: they take the general plan for their attack against the origins of Western thought where they get it most cheaply: revitalizing the early religious instructions they had to learn by heart during their schooltimes. Probably they are right: even then they demonstrate involuntarily the difficulty of criticizing their own tradition as a whole, especially when this tradition includes criticism from its beginnings. But let them be right in their hypothesis: in that case we must be allowed to ask them some questions – the same questions Western philosophy has formulated through centuries against the simple kind of theological explanations. That is to introduce differences; but Deleuze-Guattari also introduce differences into the scientific game when their own interests tell them to do so. There is no serious arguing against differences once they are in the world. The first difference we have to speak of is the one between practical and theoretical thought. It does not exist within the theological argument Deleuze-Guattari want to modernize. Nevertheless it marks the beginning of the natural sciences in early Europe. In modern times it has been used by theologians too, when they saw themselves confronted with the lasting resistance of 'revolutionary' theories like those of Kopernikus, Kepler or Galileo. Is it possible (the early argument suggests) to be an orthodox Christian who believes in the moral order of the world that cannot but be violated by man inasmuch as he trusts in his own ability to face the world's challenges *and* at the same time to discuss the results of investigations into all kinds of merely human fields of knowledge? It seemed once to be possible.

The modern version of that argument could be expressed thus. Let it be accepted that ‚Europe‘ – which means its essentially perverse mixture of Liberalism, Imperialism, Individualism and so on – is the origin of today’s evil throughout the world (we don’t really believe that, but let it be assumed): is this exactly the same as saying that the European concept of thought itself is likewise perverse and has to be given up? Obviously not. It’s another field of investigation. Deleuze-Guattari’s poststructuralistic argument is actually a structuralistic one. They say (1): *European thought is based essentially (whatever that means) on the difference between subject and object.* They are right, indeed, and how to interpret this difference is a broad field of discussion. Philosophers always have some ideas about it. But Deleuze-Guattari are not interested in such interpretations. They say (2): *The European makes himself the subject of the world. Whatever he has in mind, he cannot but think in terms of domination.* That’s his problem. If we want to solve it, we must go back to the roots: we must eliminate the concept of subject in his mind. He must learn to think $n-1$, that means, he must learn to think n (the multiple) without 1 (the subject).

That is the moment at which philosophers of the slower kind normally stop discussion because the subject has vanished. Everybody knows or should know that almost nothing has become more discredited in European philosophy, especially during the last decades than what they call subjectivism on the one hand and state philosophy (the idea of the state as a powerful subject ruling over smaller subjects) on the other. We have a broad conviction that these typical 19th-century-ideas are simply misleading ideologemes which are to be excluded from discussions about a rational concept of subject. You really need

a philosophy like our authors' (which does not accept identity) to identify rationality with both subjectivism and state philosophy at the same time. But philosophers also know that it is almost impossible to confirm any subject in theory without inciting the handsome ideas of some ideologists. So let us look at the argument.

3.

We must go back to history for an understanding of the situation. Since the fourth decade of this century it has become a commonplace to left-wing European intellectuals that fascism must be regarded as an integral part of Western mental disposition. We have to see the motive: the successes of fascism in the fields of mass manipulation seemed to necessitate a new kind of explanation beyond economic analysis and moral deliberation. It was Theodor W. Adorno, whose studies in the authoritarian personality, which were based on a revolutionary mixture of psychoanalysis and Marxist social analysis, suggested a strong connection between typical elements of fascist ideology and certain features of personality formed according to the classical ideas of European civilization under the specific conditions of modern capitalism.³ After this it was only a small step to make it a dogma that no innocent parts of European thought could exist because all of them belonged to the same system or structure containing the fascist evil. A philosophical hydra was born.

Actually there are three positions facing the problem: three and one.

³ Theodor W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson, R. Nevitt Fanford, *The Authoritarian Personality*, New York 1950.

(1) We may suppose that there is only one way of neutralizing the evil without falling into a new barbarism, which cuts out its own traditions: the way of boundless critique. It's the way of Adorno's Negative Dialectics. All cultural elements must continually be asked whether they are fascist or not. As we know the answer before investigation, we must simply look for the right tendency at the end. Is Stravinsky the fascist composer or Schönberg? Who knows? So we must know permanently what we cannot know in fact because the question itself is absurd. But psychoanalysis is a worthy aid in presenting arguments where other arguments fail.

(2) To a certain degree the French school of Discourse Analysis has actualized the program of Negative Dialectics. The authors of this school are no longer fixated on fascism as the product of an historical constellation. They have become even more consequent: they tell us that everything we can say or do is part of what Foucault named discourse - a conversation of 'collective agents' organized by the symbolic instances of real power. *It is not the individual who makes conversation. The individual is made - and destroyed - by conversation.* To analyse means to introduce in consequence the idea of power or violence into our understanding of cultural actions and to show the implicit illusions of what is normally called communication.

(3) The argument Deleuze-Guattari have brought into the monotonous rituals of poststructuralism looks fairly sophisticated. If Freud and his school tell us that all cultural power is based on the solid structure of family, which cannot be understood without speaking about the predominate role of the father or patriarch, how can we be sure that not even Freud himself would claim such a role within the sphere of symbolic interpretation? Didn't Freud become a patriarch *within* civilization?

Don't his therapeutical theories stabilize and even justify cultural power? Listen:

What does psychoanalysis have to say about all this? Oedipus, nothing but Oedipus, because it hears nothing and listens to nobody. It flattens everything, masses and packs, molecular and molar machines, multiplicities of every variety. Take the Wolf-Man's second dream during his so-called psychotic episode: in the street, a wall with a closed door, to the left an empty dresser; in front of the dresser, the patient, and a big woman with a little scar who seems to want to skirt around the wall; behind the wall, wolves, rushing for the door. Even Brunswick can't go wrong [...] she does see that this time the wolves are Bolsheviks, the revolutionary mass that had emptied the dresser and confiscated the Wolf-Man's fortune. [...] But psychoanalysis has nothing to say about all of these points - except what Freud already said: it all leads back to daddy [...] You'd think that the investments and counterinvestments of the libido had nothing to do with mass disturbances, pack movements, collective signs, and particles of desire. (p.34f.)

It is just the argument the Marxist thinker Wilhelm Reich once brought into the debate.⁴ It had become popular during the movement of '68 and had been forgotten afterwards outside the circles in which Deleuze-Guattari moved. In their book Deleuze-Guattari go farther than Reich: if even Freud simply reproduces the oppressive standards of culture, then it is time to let theory itself return to the *unconscious*.

Problems - they write - of peopling in the unconscious: all that passes through the pores of the schizo, the veins of the drug addict, swarming, teeming, ferment, intensities, races and tribes. (p.29)

⁴ Wilhelm Reich, *The Function of the Orgasm (The Discovery of the Orgone, Vol. 1)*: Orgone Institute Press Inc., 1942.

Why not accept the message of the grasses, the message of weeds while lying in the sun and producing irregular thoughts about the irregular routes of nomads through their deserts and prairies? They are patriarchs, too, but *don't think regular*. Let us speak of a world where all is different and nothing identical. Let us speak of a world where all is connected or wishes to connect. In such a world it should not be necessary to make differences but to reduce them as cartography does. The fifth principle of rhizomatic thinking says that a rhizome is „*a map and not a tracing*.“ The map only contains the features you need, acting within a certain constellation. In another constellation you need other maps. Deleuze-Guattari's adaption of *speech act theory* in linguistics, *the body without organs*, *the war machine*, *the smooth and the striated* are such maps. There may be others, no doubt.

I admit to not being totally pleased by these positions. As it may be a practical scandal not to speak permanently of violence wherever it is to be found, it may be found a logical scandal, too, to pretend to speak of *thought* or *thinking* and to talk continuously about violence instead. It may be an old melody, but why not speak about thinking itself from time to time? It's an old melody of its own, and some new ideas may be found even in these *open spaces*.

4.

I shall now speak about some philosophical standards.

(1) There are a few lines about *reflection*, describing the type of book they call ‚root-book‘ or ‚classical book‘:

The law of this book is the law of reflection, the One that becomes two. How could the law of the book reside in nature, when it is what presides over the very division between world and book, nature and art? One becomes two: whenever we encounter this formula, even stated strategically by Mao or understood in the most „dialectical“ way possible, what we have before us is the most classical and well reflected, oldest, and weariest kind of thought. (p.5)

Obviously ‚reflection‘ here means the way a being makes itself a subject by creating an opposite world of objects, existing only within the relations established by the one being. It is the primary act that brings forth identity as the fundamental category of tree-thinking. Subject = Subject. We are invited to take Fichte’s „Wissenschaftslehre“, published in its several versions in the years 1794, 1797 and 1801, as the actual state of current thought.

But it is possible to converse in more advanced terms. Then reflection doesn’t establish a primary relation between subject and non-subject, because it cannot give a hint what this not-I would be in itself. It would always remain as a logical figure, far from being developed by the phallic activities of a reflecting subject. The tree of knowledge based on the primary act of reflection has never existed. *Reflection begins working as soon as an original knowledge of the world already exists.* It comes to establish a second relation between him, who already knows, and knowledge, a theoretical relation instead of a natural or naive one. In this second relation there doesn’t exist any privileged category such as identity, because all categories that form our knowledge must be shown as functional not in regard to an abstract subject but in regard to the different activities of a subject involved in the accumulation of knowledge. That is an-

other kind of reflection instead of the one Deleuze-Guattari talk of.

(2) *Think rhizomatically*. That seems to be a nice metaphorical request. What it means exactly may be described in other terms. But Deleuze-Guattari don't think so. Rhizomatic thinking doesn't allow any metaphorical discourse. It has dropped the idea of metaphor itself. You must know the biological pattern of rhizome, if you want to know the pattern of thinking in the right way. It's a kind of argument well-known under the name of biological naturalism: it replaces reflection by the simple joys of gardening. But thought is not a plant. To make thought an object does not mean to make it an object among others to be cut and watered to give it the chance of bearing fruit in the future. It does not mean any more than making it an object of reflection. Reflection is the way to get information about a pattern of thinking. We don't know much about reflection speaking about it from an outside position: for it is not a rigid structure that can be criticized and then put aside, but a process generating and destroying ideas as happens likewise in the other fields of human science.⁵ It is interesting to see that Deleuze-Guattari

⁵ „Der erste Gedanke – es ist dies nur insofern der erste Gedanke, weil er bei der Entfaltung von Gedanken sich als formale Bedingung unmittelbar aufdrängt: denn an sich gibt es keinen ersten Gedanken, kann es keinen solchen geben, alle Gedanken sind zugleich da, gleichwertig, wenngleich ihre Differenzierung in der Form des diskursiven Nacheinanders sich für ihre Bedeutung als nicht ganz unwesentlich erweisen wird – ist der der *Differenz*.“ (‘The first thought’ – within reflexion – ,is that of *difference*. But this means only a formal condition which spontaneously arises from thinking. Strictly speaking there doesn't exist – and cannot exist – any first thought. In relation to the supposed origin of thought itself all thoughts exist together, and in an equivalent manner, even though the fact that they become differentiated step by step in the way of discourse has some influence on their

produce some ‚principles‘ of what they call rhizome: principles are found only in science, not in nature. *Sprouts don't produce principles*. They even don't produce „certain approximate characteristics“ (p.7), as the paraphrase reads. Sprouts produce sprouts.

Looking at those ‚principles‘ of rhizome, we don't get any more than a handful of abstract terms: ‚connection‘, ‚heterogeneity‘ (p.7), ‚multiplicity‘ (p.8), ‚assignifying rupture‘ (p.9), terms that may be of interest in one or another kind of investigation.⁶ But they don't give the slightest idea of what thinking is. We understand, that they have to characterize the ‚nomad‘ type of thought, and in some way they have to characterize *all* thought. But what heavenly apparitions they are in themselves? Are they ‚categories‘: concepts that organize human knowledge? Nobody knows. Let them be categories: should there exist any more? Should there exist a taboo concerning categories like *unity* and so on? How should it function? *Sprouts produce sprouts*.

meaning.‘) Wolfgang Marx, *Reflexionstopologie*, Tübingen: Mohr (Siebeck) 1984, p. 270f. Marx also points out the affinity between the idea of a definitely confined origin or offspring of thought and mythology. His argument is not quite different from Deleuze's as he insists on eliminating all kinds of determination which claim uncontrolled power to accept or not to accept thoughts as to be rational or functional within any field of knowledge (ibid.). But unlike Deleuze-Guattari Marx offers a theory of reflection, i. e. of thinking, which is as far from excluding elementary concepts like that of unity etc. from that en-vogue-picture of a post-modern, anti-western kind of thinking as it is far from speaking of the paradigm of sciences in terms of mere ideology.

⁶ cf. Kurt Röttgers, „Rhizom“ in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. by Joachim Ritter und Karlfried Gründer.

(3) But Deleuze-Guattari have a special argument for their biological naturalism.

Thought is not arborescent, and the brain is not a rooted or ramified matter (S.15)

they write. Who would disagree? They continue:

What are wrongly called „dendrites“ do not assure the connection of neurons in a continuous fabric. The discontinuity between cells, the role of the axons, the functioning of the synapses, the existence of synaptic microfissures. the leap each message makes across these fissures, make the brain a multiplicity immersed in its plane of consistency or neuroglia, a whole uncertain, probabilistic system [...]. Many people have a tree growing in their heads, but the brain itself is much more a grass than a tree. (ibid.)

It has been an old dream of naturalists to solve the problem of mind by finding out the physiological facts. *If we understand the physical working of the human brain, we understand the mental processes as well*, Freud had been convinced and others too. But the invention of the so-called Turing-machine changed more than most of the arguments before: for the first time there existed a logical machine, whose functions could not be reduced to the functions of the underlying physical machine. Could human intelligence be of a more simple kind than the artificial intelligence of computers? If not, shouldn't it look more like logical software than like physical hardware? It was Hilary Putnam who had the idea and showed its consequences.⁷ The

⁷ Hilary Putnam, *Minds and Machines* (1960), in: H. P., *Mind, language and reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975, p. 362-385. Meanwhile, Putnam has become an opponent of so-called

physicalists' dream had come to an abrupt end. We may find good arguments against the idea of human intelligence functioning in the manner of artificial intelligence, but there are no questions left concerning the old physicalistic dreams. Once more Deleuze-Guattari show their deficit of information. Probably they are uninterested in the modern philosophy of mind. So let us look for their interests.

(4) One of their interests is to criticize the Chomskian model of language. There has been a long discussion about this. I don't see any new argument in what they have brought into the debate, but I am not a linguist. It is quite understandable that they prefer Searle's Speech Act Theory because it speaks of language in terms of mere *acting*. They want to demonstrate that there exist several kinds or formations of what they call a 'regime of signs': the 'signifying', the 'presignifying', the 'countersignifying', the 'postsignifying' and so on. Of course only the bad taste of an invalid European mind refuses to prefer all the pre-, counter-, or post-types, and we are deeply convinced with our authors (and without any further investigation) that the signifying regime 'is one of universal deception', as we read at one point (p.117). It really doesn't matter. By the way: what is the exact significance of that 'regime of signs'? They write:

TM-functionalism or logical behaviourism: H. P., *Representation and Reality*, Cambridge, MA: MIT Press, 1988. See also: Wolfgang Marx, *Überlegungen zur Notwendigkeit der Annahme spezifischer Systembedingungen von Leben und Geist*, in: *Die Struktur lebendiger Systeme: Zu ihrer wissenschaftlichen und philosophischen Bestimmung*, ed. by W. M., Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 1991, p. 67-68.

We call any specific formalization of expression a regime of signs, at least when the expression is linguistic. A regime of signs constitutes a semiotic system. (p.111)

That really means to create ‚anexact‘ terms. As they call it the problem of writing to make use of ‚anexact expressions‘ ‚in order to designate something exactly‘ (p.20), they obviously have found the right way to designate something unexactly by using unexact expressions. ‚Any specific formalization‘: what does it mean? Any formalization? Why then ‚specific‘? Specific to what? And what may be the significance of that glorious ‚at least‘ within the definition? What happens, when the expression is not linguistic? Oh yes, we know the answer: nothing will happen. ‚*A regime of signs constitutes a semiotic system.*‘ Let’s hope that its constitution will not be the worst thing about it.

We are far from doubting the serious efforts our authors have taken in the universal fields of multiple semiotics. It is their own playground and it is their own game. Nevertheless it must be possible to ask one simple question. Is it, after all, the actual state of thought to identify language and thought in that mechanical manner as happens in this book yet one more time? As an outside observer I only have to ask questions. We know that both Structuralism on the one hand and Ordinary Language Philosophy on the other have established something like a taboo in this case. Their arguments never have been the same. During recent years we had to learn that Ordinary Language Philosophy strives to recover philosophical themes that would once have been outrooted by the so-called linguistic turn⁸ and

⁸ The rediscovery of the mind in the recent writings of the analytical school (M. Dummett, W. Sellars, J. Searle, J. A. Fodor) seems to have been the most exciting philosophical event during the last years,

that Structuralism has been a productive error.⁹ But poststructuralism doesn't stop inventing one abstract semiotic machine after the other to make us forget that it is thought itself which produces all these ideas, and that it seems to be quite impossible to find its real motives outside of it. As soon as we have the concept of some machine producing semiotic figures or sequences we realize it within our mind. We realize it *by thinking*, and if there are rules for thinking, they only can be pointed out by thought itself, i. e. by reflection.

5.

We read about micropolitics, about black holes and fainting faces. We understand that our authors have written a book about schizophrenia not as a disease or a social problem but as the solution of a problem. We simply have to look at the book's title. Capitalism is the problem and schizophrenia its solution. We certainly don't find any analysis of capitalism in it. Because we have not expected one, we are not distressed. ‚Capitalism‘ merely signifies the actual state of the world dominated by the powers of Western civilization. What about schizophrenia? We may read the small chapter about the Wolf-Man's dreams and Freud's inability to discover that wolves in a dream are wolves and not a father, and we may go back to the arguments of „Anti-Oedipus“. But we cannot understand the whole book without understanding that schizophrenia (or the thinking of

at least if we are ready to take philosophical publicity for philosophy itself. As my friend Geert Edel, who is writing a major study about the rise and decline of the analytical philosophy of language, likes to say: it is time to speak about the failure of the analytical program as a whole from an *external* point of view.

⁹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris 1967.

the ‚schizo‘) meanwhile has mutated to that universal view on civilization we first became acquainted with under the name of rhizome. *If the psychotic succeeds the chains of society are dissolved.* That indeed is not a rational hope.

But we must be allowed to read such a book without having the right faith. There are passages in it that may be called highly impressive or, to speak in a lower tone, rather fascinating because they treat a handful of matters crowding the imagination of nearly every European schoolboy. It's a kind of academic adventure book, where Bedouins and red Indians ride on their noble horses while ugly white men look for their profits. That's when they speak about what they call a war machine. There are other parts of special human interest concerning the so-called sadistic program or the making of a ‚Body Without Organs (BwO)‘. Such parts may be called less ideological than fantastical. They treat of reality in a literary way; and they use literature as a witness testifying to almost every statement. So let me speak at last about the function of literature throughout the book.

Our first example may be the eightieth-century-author Heinrich von Kleist. As a Prussian he seems to be predestined to celebrate the so-called war machine in his writings, writing about war machines and writing like a warrior. They begin just with a few words about his drama „Penthesilea“:

No one has portrayed the situation of the man of war, at once eccentric and condemned, better than Kleist. In Penthesilea, Achilles is already separated from his power: the war machine has passed over to the Amazons, a stateless woman-people whose justice, religion, and loves are organized uniquely in a war mode. [...] Achilles is brought before his double, Penthesilea. And in his ambiguous struggle, Achilles is unable to

prevent himself from marrying the war machine, or from loving Penthesilea ... (p.355)

Penthesilea (so we must read) represents her people who is organized as a war machine. For the Greek *war-lord* Achilles as well as for Deleuze-Guattari she looks like a personification of the war machine. So he cannot but fall in love with her. But didn't we read that rhizomatic thinking doesn't need (or even know) any metaphors or allegories or personifications? How can we now identify this single woman, Penthesilea, with the sociological construction of a war machine? It seems to be quite impossible. If we read the drama, we find another text. We read that Achilles falls in love with a woman. It might be called a complicated affair, because she is a military chief like him. She's the enemy. It's the battlefield beside the city of Troy where they meet. That is one side of the dramatic conflict. There another complication arises. Penthesilea is an Amazon, who would break her people's law, if she looked herself for a husband and followed him according to the laws of his people. As an Amazon, she is not allowed to choose a husband.¹⁰ Obviously there are two conflicting conflicts in the drama: the one belonging to Achilles, the other to Penthesilea. Kleist shows us that each of them is able to be solved. Together they lead to the catastrophe.

Deleuze-Guattari are uninterested in such simple statements. They write:

Nevertheless, he already belongs enough to the Greek state that Penthesilea, for her part, cannot enter the passional relation of war with him without herself betraying the collective law of her people, the law of the pack that prohibits „choosing“ the enemy

¹⁰So we are informed by Penthesilea herself in scene 15.

and entering into one-to-one relationship or binary distinctions.
(ibid.)

That means to imagine another piece, another text, written by an author who has never existed outside the interpreters' minds. So they go on talking about Kleist without taking any real notice of either his poetical or his essay writings. What did they say about Freud? What about love in „Penthesilea“, justice in „Kohlhaas“, German patriotism during the Napoleonic wars playing its role in „Die Hermannschlacht“? They only read *war machine, war machine, war machine*.

There's another case we have to speak of. That's Kafka's. It is suggested that his letters and works (like those of Proust) give us one of the strongest impressions of the schizo-view on humanity. So, we read:

„Major“ and „minor“ do not qualify two different languages but rather two usages or functions of language. Bilingualism, of course, provides a good example, but once again we use it simply for the sake of convenience. Doubtless, in the Austrian Empire Czech was a minor language in relation to German; but the German of Prague already functioned as a potentially minor language in relation to the German of Vienna or Berlin; and Kafka, a Czechoslovakian Jew writing in German, submits German to creative treatment as a minor language, constructing a continuum of variation, negotiating all the variables both to constrict the constants and to expand the variables: make language stammer, or make it „wail,“ stretch tensors through all of language, even written language, and draw from it cries, shouts, pitches, durations, timbres, accents, intensities. (p.104)

It is always instructive and sometimes even amusing to read Kafka. You may be assured that you only have to read a few

lines in the German original to know that Kafka is far from cultivating any minor language or dialect. Kafka's language is a pure and rather unexpressive German and it's really nonsense to tell us that he makes his language shout or cry. If you wanted to find expressionists in those days you had to go to Berlin and not to Bohemia.

I have chosen this lapse instead of others because it's symptomatic. Deleuze-Guattari obviously belong to those mainstream-ideologists, who lost their trust in the historical mission of the working class during the Seventies and looked for a new hope. They found it in the concept of minority: the mere fact of belonging to some minority meant to be member of a non-conformist group living in some way beyond capitalism. So, Deleuze-Guattari tell us:

The notion of minority is very complex, with musical, literary, linguistic, as well as juridical and political, references. The opposition between minority and majority is not simply quantitative. Majority implies a constant, of expression or content, serving as a standard measure by which to evaluate it. Let us suppose that the constant or standard is the average adult-white-heterosexual-European-male-speaking a standard language [...]. Majority assumes a state of power and domination, not the other way around. (p.105)

We understand: Kafka, the Bohemian Jew, belongs to a minority within a minority. We don't need to know any more about the case. He has problems with his father and with his fiancée, and he is an author, too: that's almost more than enough for him to play the role wished for whenever a literary example is needed. Say Kafka and you speak of minority. Say Kafka and nobody dares to remind you of the strange little fact that you

speak of an adult-white-heterosexual-European-male-person: that is totally uninteresting. Deleuze and Guattari have found a technique for living off another person's intellectual resources without using them.

So let me come to an end. I am far from criticizing the post-structuralistic philosophy of desire. And I am far from criticizing Deleuze and Guattari because of their experimental audacities. But it seems to me that they wish to ignore the real difficulties of their over-ambitious project. So they remind us of the old fairy-tale describing a fisherwoman, whose wishes mysteriously came to be realized as soon as they were expressed. When she sat in a big palace she felt at last that something was lacking to make her happiness complete, because she wanted to know the way in which all this had happened. She got her answer - but at the same moment found that she was sitting in her old mean cottage again. Let desire speak of desire - and you can be sure that you will find a lot of well-known errors of thought along the way.

II

Die Krise der europäischen Lyrik

1.

Was ist das: die Krise der europäischen Lyrik? Von welcher Lyrik ist da die Rede und von welcher Krise? Gibt es *die* europäische Lyrik? Wenn ja, in welcher Krise sollte sie stecken? Entscheidende Frage: Ist ihr zu helfen? Oder hilft sie sich selbst?

Das sind Fragen, die man nicht leicht abtun kann. Sie erinnern daran, daß die uns geläufige Krisenrede nicht so selbstverständlich ist, wie man annehmen möchte. Sie gehört zum Handwerk eines kulturkritisch angereicherten Journalismus, der tief in die Literatur und die an sie angrenzenden Bereiche hineinreicht. Von der Krise reden, die Krise bereden – ‚la crisi‘, wie sie im Italienischen heißt, die umfassende Krise, in der die kleineren, lokalisierbaren Krisen aufgehen – bedeutet, einen Anspruch auf Aktualität der eigenen Rede zu erheben, dem selten widersprochen wird. Von der Krise handeln heißt, begriffen zu haben, wie die Dinge jetzt und hier stehen: auf der Kippe. Die Krise der europäischen Lyrik: das klingt so plausibel, daß die Dinge Mühe haben zu folgen.

Wir werden sie also aufsuchen müssen. Wir werden uns dabei nicht scheuen dürfen – das leuchtende Vorbild des Journalismus vor Augen – , alte Geschichten aufzurühren. Also erneut: Gibt es *die* europäische Lyrik? Oder handelt es sich um ein Etikett, dazu bestimmt, unterschiedliche Waren in einem handlichen Korb zu präsentieren? Meine Antwort lautet: Ja, es gibt sie. Es gibt sie spätestens seit den Tagen des Humanismus in einem bestimmten Aggregatzustand: in Form lyrischer Mo-

den, die binnen Jahrzehnten den Kontinent erobern und gelegentlich unverhoffte Spätblüten treiben.¹¹

Die erste und vielleicht erfolgreichste dieser Moden war der von Italien ausgehende Petrarkismus. Sein Gegenstück im nun ablaufenden Jahrhundert ist die sogenannte ‚moderne Lyrik‘, die etwa um 1850 in Frankreich erfunden wurde. Es gehört zu solchen großen, Zeiten und Räume umfassenden Moden, daß sie ihre Geschichte haben, daß ihren Vertretern – und deren Interpreten – die Unterschiede, die sich in ihnen auftun, wichtiger werden als die Gemeinsamkeiten. Dennoch muß man den Rahmen im Auge behalten, wenn man verstehen will, was *innerhalb* geschieht – was möglich ist und was nicht. Denn da beginnt die Krise. Sie beginnt, wenn sich der Rahmen als zu stark erweist, um gesprengt, und als zu eng, um noch respektiert zu werden.

Die Krise der europäischen Lyrik ist die Krise der modernen Lyrik. ‚Modern‘ bedeutet hier nicht mehr und nicht weniger als eine jedem Schulzusammenhang entwachsene Nachfolge. Die moderne Lyrik ist eine Erfindung Baudelaires. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé sind seine französischen Exegeten. Sie zeigen, was möglich ist, sobald man sich auf den Standpunkt Baudelaires stellt. In Deutschland erkunden George, Rilke, die Expressionisten das neue Terrain. Benn und Brecht, die Überväter der deutschen Nachkriegslyrik, üben sich, jeder auf seine Weise, darin, Bilanz zu ziehen: Was bleibt, was ist schon Geschichte? Ein ähnliches Bild, nicht identisch, aber analog, bieten die übrigen europäischen Literaturen.

Ich möchte Sie nicht damit langweilen, daß ich die vielen Trends der letzten Jahrzehnte aufzähle: das lange Gedicht, das

¹¹Die folgenden Ausführungen fußen auf Überlegungen, die in meiner Schrift „Entwurf der Lyrik“ (Berlin 1994) entfaltet werden.

kurze Gedicht, das hermetische, das politische, das Alltags-, das subjektive, das subjektlose Gedicht etc. Sie alle illustrieren, daß in gewisser Weise stets alle Möglichkeiten lyrischen Sprechens im Spiel sind, allerdings *nur in gewisser Weise* – modifiziert durch die Bedingungen, welche die Autoren vorfinden, wenn sie zu sprechen beginnen. Stattdessen möchte ich Ihnen eine Geschichte erzählen, eine wahre Geschichte, die mehr über die Situation aussagt als alle Resultate eifrigen Sammelns. Als vor einigen Jahren der bis dahin als Liebkind des Feuilletons hervorgetretene Bühnenautor Botho Strauß ein ‚Gedicht‘ – einen Gedichtband, um genau zu sein – mit dem etwas langatmigen Titel „Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war“ auf den Markt brachte, da reagierte die Kritik, die bis dahin mit schöner Regelmäßigkeit die reizenden Dekors dieses Autors bewundert hatte, als sähe sie diesmal anstelle der versprochenen Tapete nur mehr Kleister, ja, als mute man ihr zu, letzteren selbst mit anzurühren. Ein ‚Wanderprediger der neuen Mystik‘, erläuterte sie der verstörten Lesergemeinde, habe sich hier auf den Weg gemacht, auf den ‚Holzweg‘ nämlich – eine Anspielung auf den Heidegger-Titel „Holzwege“ aus dem Jahre 1950, der in der heutigen deutschen Öffentlichkeit für die Verirrungen des deutschen Geistes in diesem Jahrhundert schlechthin steht. Um welchen Weg es sich angeblich handelte, konnte für den Kenner der deutschen Geschichte nicht zweifelhaft sein: Vom ‚Kasernenhofton‘ war da die Rede und davon, daß der Autor das ‚vom Intellekt bedrohte Seelenheil‘ des gedichteslesenden Teils der Gesellschaft in die ‚Gemeinschaft der dumpfen Horde‘, sprich, die *Volksgemeinschaft* nationalsozialistischen Angedenkens zu ‚retten‘ wünschte. Ich möchte Sie nicht weiter mit den Interna dieser Debatte behelligen. Auch möchte ich kein Wort über die literarische Qualität des ‚Gedich-

tes' oder die neueren Arbeiten seines Urhebers verlieren. Doch es verdient festgehalten zu werden, daß die öffentlichen Anschuldigungen ganz offenkundig an dem vorbeigingen, was der Dichter zu Papier gebracht hatte. Die Hektik, die sich in ihnen Bahn brach, war allerdings durch eine Tabuverletzung hervorgerufen worden. Nur befand sich das Tabu nicht dort, wo es seine übereifrigen Verteidiger orteten. Das Vergehen des Autors bestand darin, daß er die in unserer Literatur allgegenwärtige Geste des *Nichts geht mehr* wörtlich genommen hatte und an den Ausgangspunkt der lyrischen Moderne zurückgekehrt war, um die Frage nach Gewinn und Verlust neu zu stellen. Das konnte nicht sein, das durfte nicht sein, das mußte geahndet werden.

Wenn also die Alarmsysteme nach wie vor intakt zu sein schienen – heute sind auch daran Zweifel erlaubt –, so hatte das Management zu diesem Zeitpunkt bereits gelitten. Dabei ist das Ökonomische nicht nur Metapher. Wahrscheinlich wurde niemals in der Geschichte unserer Literaturen soviel Lyrik produziert wie gegenwärtig. Sicher aber stieß sie nie zuvor auf soviel konzentrierte und diffuse Gleichgültigkeit nicht nur derjenigen, die ohnehin mit Literatur nichts zu tun haben wollen, sondern gerade derer, die von Berufs wegen mit ihr umgehen, also der Lektoren, Literaturwissenschaftler und so weiter. Gedichte schreiben gilt heute als eine mindere Tätigkeit, als ein beliebiges Tun. Die Kehrseite der literarischen Botschaft *Nichts geht mehr* bildet die feste Überzeugung derer, die mit dieser Ware Handel treiben: *Alles geht, aber nichts kommt an*. Falls etwas wider Erwarten ankommt, so verdankt es dies nicht seiner literarischen Qualität, sondern mehr oder minder kontingenten Umständen: einer exotischen Biographie, einem Stasi-

Verdacht, einer ideologischen Debatte, meistens wahrscheinlich der schlichten Abwesenheit jeglichen literarischen Ehrgeizes.

Das klingt, als sei von der Krise der Literatur die Rede, in der die Lyrik nur ein bescheidenes Nebenzimmer bewohnt. Doch es gibt Unterschiede in der Erwartung. Während das Feuilleton gespannt auf das Erscheinen des großen Epikers rechnet und jeden literarischen Neuling, der sich nicht allzu ungeschickt anstellt, mit den Insignien der Joyce-, Proust-, Musil-Nachfolge belehnt, bevor es ihn den so genährten Hoffnungen opfert, erwartet es von einem Lyriker *nichts* – worin es meist gut beraten ist. Nichts wirkt sich tödlicher auf den literarischen Ehrgeiz aus als dieses schulterzuckende Nichts, dieses bieder-ironische Es-wird-schon-werden, das den Lyriker empfängt, wenn man ihn überhaupt zur Kenntnis nimmt. Der Gedanke, daß hier *auch* alte Rechnungen beglichen werden, ist manchmal schwer von der Hand zu weisen. Immerhin fallen die prägenden Bildungserlebnisse der heutigen Kritikergeneration und ihrer Leser in die Jahre, in denen ein guter Vers als Verrat an der westlichen Protest- und Emanzipationsbewegung empfunden wurde. Die literarische Prosa hat sich in dieser Situation flexibler gezeigt als die Lyrik; die Frage stellt sich, warum. Meine These lautet: weil sie sich, anders als die Prosa, in einer Modernitätsfalle gefangen hat.

2.

Warum gibt es, neben der Prosa der Moderne, eine moderne Lyrik? Anders gefragt: Warum gibt es (außer in der verwaschenen Sprache der Buchpräsentationen) keine Lyrik der Moderne, keine *moderne Prosa*?

Die Prosa ist das bevorzugte Instrument der Welterkundung. Das gilt nicht erst in der Moderne, gleichgültig, ob man sie im europäischen siebzehnten oder erst im neunzehnten Jahrhundert beginnen läßt, aber es gilt in ihr auf besondere Weise. Die Prosa der Moderne ist die Sprache, in der das Wissen um die Welt Dinge nicht seit altersher bewahrt wird – wie in der Poesie –, sondern in der es erarbeitet werden muß. Anders als die Poesie ist diese Prosa auf einen Zuwachs an Wissen angelegt: Das Beste, was sie zu bieten hat, liegt in der Zukunft. *Die Prosa der Moderne steht für die Entwertung dessen, wovon die Poesie spricht.* Das klingt allzu einfach, aber es muß gesagt werden, wenn man verstehen will, welchen Weg die europäische Literatur in den letzten zwei, drei Jahrhunderten genommen hat. Die Poesie arrangiert sich mit der Prosa. Sie wird selbst Prosa: Die großen Romanwerke des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts legen von diesem Vorgang Zeugnis ab. Die poetischen Gattungen verschwinden oder sie werden in Prosa neu erfunden. Das Theater bietet dafür anschauliche Beispiele. Was von der alten Verskunst übrigbleibt, sammelt sich unter dem Namen Lyrik. Sie bewahrt, will man den Ästhetikern des letzten Jahrhunderts Glauben schenken, den Geist der echten Poesie am reinsten auf. Noch der Ausdruck Paul Valéry's, ‚poésie pure‘, lebt aus dieser Tradition. Und gerade die Lyrik wird zum Schauplatz einer Revolution, die denen des Wissens in keiner Weise nachsteht, einer Revolution, deren Radikalität von keiner anderen Literatursparte begriffen, geschweige denn nachvollzogen werden sollte. Das ist kein Zufall. Schließlich richtet sie sich ebenso gegen die schleichende Prosaisierung der Dichtung wie gegen die alte Poesie selbst.

Um die von Baudelaire ausgehende Revolution zu begreifen, ist es nötig, zwei Ideenkomplexe in Augenschein zu nehmen,

von denen man annehmen darf, daß sie für die ältere Lyrik konstitutiv sind. Der erste betrifft die Technik des Verses. Man kennt die Bedeutung der griechisch-römischen Metren für die Ausbildung des Verses in den nationalsprachlichen Literaturen der europäischen Neuzeit. Lange Zeit betrachteten humanistische und vom Humanismus inspirierte Autoren es als eine vorrangliche Aufgabe der Poetik, Regeln zu erstellen, nach denen die antiken Metren in der jeweiligen Volkssprache zur Darstellung gebracht werden konnten. Inzwischen hat man sich angewöhnt, darin einen historisch verständlichen, wenngleich sachlich unsinnigen Klassizismus zu erblicken. Die Geschichte der Übernahme der antiken Metren durch die europäischen Nationalliteraturen ist eine Geschichte mehr oder minder produktiver Mißverständnisse: so etwa ließe sich die gegenwärtige Meinung zu diesem Thema zusammenfassen.

Außer acht gelassen wird dabei ein Motiv, das, selten ausgesprochen, hinter diesen vielfältigen Versuchen steckt. Die Poetiken der Renaissance behandeln die antiken Metren nicht als historischen Bestand, sondern als Doktrin: so wie das Lateinische als die Muttersprache der humanistischen Poesie verstanden wird, so gilt die Kenntnis der lateinischen Metren als gleichbedeutend mit dem Wissen um die richtige Versifikation. ‚Richtig‘ heißt hier *regelgerecht* – angesichts des Regelwerks der Renaissancepoetik liegt eine solche Auffassung nahe. Die Frage ist, woher die Regeln ihre Überzeugungskraft gewinnen. Die Antwort lautet: aus den Klassikern. Diese Antwort hat einen Hintersinn. Die ungebrochene Überzeugungskraft antiker Autoren wie Vergil oder Horaz verrät, daß sie über wirkungsvolle Mittel verfügen, um auf das Gemüt ihrer Leser Einfluß zu nehmen. Die Wirksamkeit der überlieferten Poesie bezeugt also, daß jene Autoren die richtigen Instrumente wählten.

Unter ihnen steht das Metrum an vorderster Stelle. Diesmal heißt ‚richtig‘ nicht ‚regelgerecht‘, sondern *angemessen*. Und dieser Begriff, ursprünglich in der Rhetorik zuhause, schillert in allen Farben: Darüber, was angemessen ist, entscheidet nicht die Regel, sondern die Situation (in der man sich der passenden Regel entsinnen muß). *Warum* es angemessen ist, darüber befindet – entschuldigen Sie die lapidare Auskunft – die Metaphysik.

Die Renaissancedichtung ist eine Kunst unter Künsten – lateinisch ‚artes‘ genannt –, in denen sich ein Herstellungswissen mit der Überzeugung verbindet, über das Gesetz zu verfügen, nach dem die erscheinende Welt hervorgebracht wird. Das ist zu bedenken, da es Auskunft darüber gibt, welches Wissen der Dichter für sich beansprucht, der sich im Besitz der Dichtkunst sieht. Er wähnt sich, einem Magier nicht unähnlich, im Bunde mit den Kräften, die die Welt regieren. Die Kunst erlaubt es ihm, diese Kräfte zu lenken. So erklärt er sich seine Fähigkeit, auf das menschliche Gemüt Einfluß zu nehmen. Man sieht den engen – und prima vista befremdlichen – Zusammenhang zwischen solchen magisch-neuplatonisch inspirierten Vorstellungen und den Anfängen der neuzeitlichen Naturwissenschaft etwa bei Galilei. Wichtiger ist, daß diese Vorstellungen nicht auf die historische Epoche der Renaissance beschränkt bleiben, sondern als ‚Philosophia perennis‘ im Schatten der siegreichen Naturwissenschaften die Entwicklung der Kunst in der Neuzeit begleiten. Bei Dichtern der Protomodernie wie William Blake verbinden sie sich mit einem ausgesprochen antisubjektiven Affekt und verweisen damit auf den zweiten Ideenstrang, der die Entwicklung der Lyrik im gleichen Zeitraum bestimmt: der Gedanke des Subjekts, das sich selbst die Regeln gibt, nach denen es in seinen Hervorbringungen verfährt. Dieser Gedanke,

der oft als romantisch bezeichnet wird, findet sich schon bei Giordano Bruno, einem Haupt- und Blutzengen der magischen Philosophia perennis, der im Februar 1600 auf dem Campo de' Fiori in Rom als Ketzer verbrannt wird – an einem bemerkenswert heiteren Tag, wie es heißt.

Bis in die romantische Dichtung hinein greifen die beiden Ideenkomplexe ineinander wie die Räder eines Uhrwerks: keiner auf den anderen zurückführbar, jeder – bei wechselndem Akzent¹² – verschwistert mit der Aura des Schöpferischen. Die Dinge ändern sich im frühen neunzehnten Jahrhundert. Ausnahmsweise kann man den Punkt exakt bestimmen, an dem die Lyrik *in der Theorie* ihres Anspruchs, ein Weltwissen zu repräsentieren, entkleidet und auf den Ausdruck *bloßer Subjektivität*, sich selbst feiernder Innerlichkeit reduziert wird. In Hegels Polemik gegen die Subjektphilosophie Fichtes, in der das cartesianische Ich zum Souverän eines in Deduktionen fortschreitenden Wissens mutiert, deren Kern die Selbstvergewisserung des Subjekts ist, wird die Idee eines leeren, in einander widersprechenden – und diesen fortwährenden Widerspruch zum Leiden an der Welt stilisierenden – Prätensionen sich herumwerfenden Subjekts geboren, das zu keinerlei objektiven Wissensschritten taugt. Dieses falsche, dieses *schlechte* Subjekt der Erkenntnis und der Moral darf sich glücklich schätzen, in der Kunst, im Kreis der seligen, sich in ihrem Nichtstun ungestört erhaltenden Götter, ein angemessenes Wirkungsfeld nachträglich eingerückt zu bekommen. In der Lyrik, so Hegel, *drückt* das Sub-

¹²Es ließe sich zeigen, daß auch der Objektivismus des Barock nicht gänzlich unberührt von der Subjektthematik zu denken ist. Doch bleiben hier die Probleme latent, bis sie, ausgehend von Boileau, in der Genieästhetik energisch formuliert werden.

jekt *sich aus*, und er läßt keinen Zweifel daran, wie das gemeint sei:

Indem es endlich im Lyrischen das Subjekt ist, das sich ausdrückt, so kann demselben hierfür zunächst der an sich geringfügigste Inhalt genügen. Dann nämlich wird das Gemüt selbst, die Subjektivität als solche der eigentliche Gehalt, so daß es nur auf die Seele der Empfindung und nicht auf den näheren Gegenstand ankommt.¹³

Damit ist das Räderwerk der Poesie geborsten, die Lyrik zum irregulären Ausdruck wechselnder und willkürlicher Stimmung erklärt: Lyriker ist hinfort, wer in den Belangen des Geistes (nicht zu reden von denen des wirklichen Lebens) nicht recht mitzureden weiß. Das leuchtet ein, es macht sogar produktiv. Genialisch ist, wer sich in Versen, egal welchen, mitzuteilen weiß, genial, wer überdies den Geschmack des Publikums trifft, das seine eigenen ehrenwerten Gefühle, mit einem Schuß Verrücktheit gezuckert, vom Dichter zurückerstattet sehen möchte.

3.

Baudelaires Neubeginn trägt alle Anzeichen der Revolte. Sie richtet sich gegen die Poesie des dilettierenden, diffusen Eingebungen vertrauenden Subjekts, und sie richtet sich, gleichsam durch dieses Subjekt hindurch, gegen einen *Weltzustand*, in dem dieser Typus des Dichters zum Repräsentanten der Kultur bestellt wird, obwohl er in weitgehender Gleichgültigkeit gegen die in ihr wirksamen Kräfte des Geldes, der Technik und

¹³G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 15, S. 420.

des sozialen Aufruhrs seine Rolle spielt. Baudelaires *poète maudit* beharrt auf der Anerkennung dieser Kräfte; die Poesie, soweit sie diese zu leisten nicht fähig ist, gehört in die Rumpelkammer der Geschichte. Anerkennung bedeutet nicht Einverständnis: Mit Baudelaire richtet sich die Dichtung in der Abweisung – andere werden sagen *Kritik* – der modernen Welt ein, gelegentlich ihr plötzliches, traumhaft wie das Ende der Geschichte hereinbrechendes Jenseits ins Auge fassend, dann wieder einen Heroismus des Scheiterns verkündend, der im Sich-nicht-abfinden-Können mit den Realitäten seinen hinreichenden Grund findet. Die Posen und Paraden unserer Literatur liegen hier zu guten Teilen auf Abruf bereit.

Die klassische moderne Lyrik wird durch den Gegensatz zur Lyrik des Subjekts bestimmt. Ihre Kennzeichen sind Mystizismus, Selbstreferentialität und Negativismus. Inwiefern Mystizismus? Bei Baudelaire, bei Valéry, bei Majakowskij oder Benn gilt der Dichter als Techniker, der dem gesellschaftlichen Leitbild des Ingenieurs verpflichtet ist: Poes „Philosophy of Composition“ zählt zu den dichtungstheoretischen Grundtexten der Moderne. Die Dichtkunst wird zur angewandten Wissenschaft. Ihr Gegenstand ist die Erzeugung bestimmter Wirkungen in der menschlichen Psyche. So geht die Rede. Leider ohne Erfolg: Die Kalkülisierung der Dichtkunst gehört zu den nicht wenigen uneingelösten Postulaten der Moderne. Der Dichter, heißt das, prunkt mit einem Wissen, das an den konstruktiven Wissenssparten der Epoche Maß nimmt, ohne es jemals preiszugeben oder anders denn als ein ihm und seinesgleichen aufgegebenes Projekt beschreiben zu können. Da er selbstverständlich dichtet, ohne auf die Erfolge jener imaginierten Wissenschaft zu warten, und dabei fortwährend zu verstehen gibt, sein Dichten resultiere aus der Fülle technischer Anläufe, stellt sich ohne

weiteres die Vorstellung von einem Geheimwissen ein, das, im Unterschied zum Geheimwissen mittelalterlich-frühneuzeitlicher Schulen, schlechterdings nicht in Worte zu fassen scheint, wenn man von den schlichten Verhaltensregeln absieht, wie sie etwa Bennis in seinem nicht ohne Grund so bekannt gewordenen Vortrag „Probleme der Lyrik“ zu Protokoll gegeben hat.

Warum, so fragt man sich, beschränkt sich der moderne Lyriker nicht darauf, sein Metier als Handwerker zu beherrschen? Das Wissen des Handwerkers überschreitet nicht die im Herstellen erworbene Erfahrung. Wenn er sein Tun erläutert, so gegenüber anderen – minder oder gleich – Erfahrenen. Gegenüber dem Publikum bleibt er stumm. Der Lyriker hingegen spricht mit dem Publikum. Daß er seine Behauptungen nicht einlösen kann, ist kein Grund für ihn, von ihnen abzurücken. Die Kunst ist vom Geheimnis umgeben – davon redet er. In den Worten Valérys:

Niemals hätte es Dichter gegeben, wäre man sich der zu lösenden Probleme deutlich bewußt gewesen. [...] Wir versuchen [...], das Verseemachen als unmöglich anzusehen, um die Anstrengungen der Dichter mit klarerem Blick zu bewundern, ihre Tollkühnheit und ihre Mühe, ihre Wagnisse und ihre Verdienste zu begreifen und über ihren Instinkt zu staunen.¹⁴

Der tiefste Grund des Geheimnisses besteht in der Überzeugung des Lyrikers, daß seine Kunst an jeder Stelle mit dem Weltgrund korrespondiert, es also gar nicht damit getan ist, die paar Handgriffe besonders herauszustellen, die seinem Gedicht den unabdingbar ‚modernen‘ Charakter äußerlich aufprägen, ohne den es schwer an den Interpreten zu bringen wäre. Ohne

¹⁴Paul Valéry, Werke, hrsg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, Band 5, Frankfurt/Main 1991, S. 48.

die Weigerung, die Seele des Subjekts spazierenzuführen und die Arbeit des Geistes entsprechend den für die moderne, *arbeitsteilige* Arbeitsgesellschaft geltenden Maßstäben den nützlichen Gliedern der Gesellschaft zu überlassen, ist hier schlechterdings nichts zu verstehen. Worin dieser ‚Weltgrund‘ zu finden sei, ob in einer den Natur- oder Ingenieurwissenschaften abgeschauten ‚Methode‘ oder einer philosophischen Handreichung à la Nietzsche oder Heidegger, ist dabei zweitrangig. Alle Differenzen werden ohnehin durch das Literatenbewußtsein überflügelt, alles in allem es zwar nicht so genau, aber dafür besser zu wissen als die Spezialisten des Geistes. Die Schwierigkeit besteht darin, daß dieses Wissen stumm bleibt, wenn man davon absieht, daß es sich im Herstellenkönnen von Gedichten unter Beweis stellt. Doch was wäre das für ein Beweis?

Die Moderne treibt den Gegensatz von Vers und Prosa ins Extrem. Der Vers erschließt – wenn man ihr folgt – eine Welt der Artikulation, die sich von der Welt der Prosa, in der die Alltagssubjekte, wie vermittelt auch immer, miteinander kommunizieren, um Lichtjahre entfernt. Doch anders als die Renaissance verfügt die Moderne über keine Verskunst (*ars versificandi*). Das ist nicht so selbstverständlich, wie es die postmoderne Gesinnung des *Alles geht* suggerieren möchte. Es ist, um der Wahrheit die Ehre zu geben, höchst erstaunlich – immer vorausgesetzt, daß eine marginalisierte Kunst wie die Lyrik Erstaunen überhaupt noch hervorrufen kann. Der moderne Mystizismus der Form wendet den alten, Weltwissen und Gewußt- wie ineins denkenden Wissensanspruch der Poesie gegen die harmlose Poesie des Subjekts und entleert ihn im gleichen Zug aller tradierten Inhalte. Diese Inhalte betreffen, verstechnisch gesprochen, Metrum und Prosodie, den Kernbereich der alten

Doktrin. Das Bekenntnis zur Modernität verlangt – gebieterisch, wenn man will – die Absage an vormoderne Wissensformen. Das Leitbild des Technikers drückt nicht mehr und nicht weniger als den Glauben aus, man könne sich an spezifisch modernen Wissensformen schadlos halten und den Verlust kompensieren – eine eitle Hoffnung und ein verfrühter Triumph. Als Operationsfeld der neuen analytischen Anstrengung wählt Valéry, der raffinierteste Theoretiker der Dichtung in der Moderne, die Sprache. Nicht ohne Grund: Wer jeden Dogmatismus der Kunstübung vermeiden möchte, sieht sich auf das weiteste Umfeld der lyrischen Artikulation zurückverwiesen. Dafür bekommt er es mit einem Paradoxon zu tun: Der Verdacht des poetischen Dogmatismus, ursprünglich gemünzt auf die Kunstmittel der Tradition, verhindert zuverlässig die Identifikation objektiv poetischer – sprich: lyrischer – Elemente in der Sprache. Entweder alle Sprachelemente sind poesiefähig oder keines. Mit anderen Worten: Die Sprache selbst hat ein Doppelseitiges Gesicht. Auf der einen Seite ist sie, als Kommunikationsmedium, beschreib- und systematisierbar, theoriefähig. Auf der anderen Seite korrespondiert sie auf eine Weise mit dem, was ist, die sich im theoretischen Zugriff verrätselt und *verspiegelt*: Die Meditation um die lyrische Abgründigkeit der Sprache kreist dort, wo sie zur Artikulation drängt, nolens volens um die im lyrischen Sprechen zutage tretenden Binnenverhältnisse der Sprache. Die vielberedete Autoreflexivität der modernen Lyrik ist ein Reflex dieses theoretischen Dilemmas. Selbstreferentialität und Sprachmystizismus bedingen einander, sie sind zwei Seiten ein and derselben Sache.

Fragt man, wie eine Dichtung aussehen soll, die solchen Prämissen entspricht, so mag vieles vorstellbar sein. Es scheint jedoch, daß eine Formel geeignet ist, die auseinanderstrebenden

und einander teilweise kraß widersprechenden lyrischen Praxen zu charakterisieren. *Lyrik ist nicht Prosa*: soll heißen, Lyrik entfernt sich auf allen möglichen Wegen von den kommunikativen Aspekten, die in der Prosa des alltäglichen Verkehrs und der wissenschaftlichen Theoriebildung überwiegen. Sie entfernt sich von ihnen, *obwohl sie im gleichen Material arbeitet* – Konsequenz der Überzeugung, daß es keine spezifisch lyrischen Sprachelemente, keine metrischen und prosodischen Unverzichtbarkeiten des lyrischen Sprechens gibt. Sie entfernt sich von ihnen, indem sie sie negiert, sie entfernt sich von ihnen durch Techniken der Negation. Solche Techniken lyrischer Negation sind beschreibbar. Sie zu registrieren und zu erläutern gehört seit langem zum Tagesgeschäft der Interpreten. Die diversen Figuren der Bedeutungsumkehr, der leeren oder ‚absoluten‘ Metapher, des Abwesend-Anwesenden, der Mehrsinnigkeit und so fort gehören ebenso hierher wie die diversen Sprachgebärden des Einspruchs, des Widerrufs, des Nicht-gelten-Lassens, der sanften oder dröhnenden Empörung, die jedem Leser moderner Lyrik hinreichend vertraut sind.

Der Negativismus der modernen Lyrik hat viele Gesichter. Auch bleibt er nicht auf die Lyrik beschränkt. Die literarische Prosa ist ihr in gebührendem Abstand gefolgt, wenngleich mit Einschränkungen. Betrachtet man die Diffusion der literarischen Techniken in diesem sich dem Ende zuneigenden Jahrhundert, so findet man kaum eine Errungenschaft der Lyrik, die nicht auf die eine oder andere Weise Eingang in die Prosaliteratur gefunden hätte. Doch schwerlich findet man eine Prosa, die den Negativismus in gleicher Entschiedenheit dazu benützt hätte, herauszufinden, was geht. Die Prosa kennt die einholende Bewegung, die, bei veränderten Prämissen, auf das, was in ihr gesagt wurde, zurückkommt und bei ihm verweilt. Das gilt

für Konstellationen, die aus der älteren Literatur vertraut sind, und es gilt für das Wissen um die Grundlagen der modernen Welt, das in den Wissenschaften bereitliegt. Die lyrische Revolte hingegen kennt nur die zweifache Distanz: einmal zum lyrischen Herkommen, das in toto zurückgewiesen, sodann zur umgebenden Welt, die genauso umfassend denunziert wird.

Die Vielzahl lyrischer Moden in der Moderne beleuchtet die unüberwindliche Schwierigkeit, die es bereitet, die eigene Tradition – in die ja auch jede moderne Regung sogleich zurücktritt – schreibend vollständig zu negieren. In der Praxis richtet man sich darin ein, Traditionen – Feindbilder, wenn man so will – innerhalb der Tradition zu isolieren, soll heißen, die *eine* umfassende Tradition über einen jeweils anderen Kamm zu scheren. Das Verwerfen *in toto* verlangt gebieterisch nach einem *pars pro toto*, das dem Widerruf seine Schärfe gibt. Ergänzt wird dieses Verfahren durch die Entdeckungsrituale, die mit der posthum zelebrierten Modernität älterer Autoren jederzeit weitere Paradigmen der Gestaltung zu mobilisieren erlauben. Sie erinnern daran, daß auch der lyrischen Erfindungsfähigkeit gelegentlich engere Grenzen gesetzt sind, als es das Arbeitsethos des Schriftstellers eigentlich erlaubt.

4.

Es gibt Bücher, deren durchschlagende Wirkung in ihrer Epoche sie anschließend dem Vergessen überantwortet – vermutlich, weil die verspätete Lektüre nicht umhinkommt, Schwächen und Peinlichkeiten zu konstatieren, die im Gang der Auseinandersetzungen, in denen sich ihre Aufnahme vollzog, hintangesetzt worden waren. Jean-Paul Sartres 1947 erschiene Schrift „Qu'est-ce que la littérature?“¹⁵ ist ein solcher Fall. Dennoch bleibt sie aufschlußreich. Sie hat wesentlich zur intellektuellen Deklassierung des ‚Dichters‘ nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich und, stärker noch, in Deutschland beigetragen. Die ersten Seiten des Eingangssessays (dt. „Was ist schreiben?“) bieten das schlagende Beispiel einer nach wenigen Schritten abgebrochenen und polemisch ausgebeuteten Analyse von ‚poésie‘. Ihre Bestimmungsstücke sind uns bekannt. Es sind die der von Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé geprägten Moderne. *Gedichte werden nicht aus Ideen, sondern aus Wörtern gemacht*: So lautet die von Mallarmé überlieferte Formel.¹⁶ In Sartres Worten:

In Wirklichkeit hat sich der Dichter mit einem Schlag von der Instrument-Sprache zurückgezogen; er hat ein für allemal die

¹⁵Erschienen in Les Temps Modernes Nr. 17- 22, Februar-Juli 1947. Auf deutsch erschienen unter dem Titel „Was ist Literatur?“, Reinbek 1950. Im folgenden zitiert nach Jean Paul Sartre, Gesammelte Werke. In Zusammenarbeit mit dem Autor und Arlette El Kaim-Sartre herausgegeben von Traugott König, Schriften zur Literatur Bd. 2, Reinbek 1981.

¹⁶Paul Valéry, Dichtkunst und abstraktes Denken, Werke 5, S.152.

poetische Haltung gewählt, die die Wörter als Dinge und nicht als Zeichen betrachtet.¹⁷

Der Dichter gebraucht die Wörter nicht, er stellt sie zusammen. Klang und Form sind die Eigenschaften, die seine Aufmerksamkeit erregen und seine kompositorischen Absichten auf den Plan rufen. Der Prosa-Schriftsteller, so Sartre, benützt die Sprache als Werkzeug. Seine Aufmerksamkeit auf sie erschöpft sich in dem Aspekt, ob sie als Mittel zu seinen Zwecken taugt. Der Dichter hingegen wendet ihr eine durch keinerlei Zwecke begrenzte Aufmerksamkeit zu, er blickt, wie Sartre schreibt (und wir verstehen den ‚beißenden‘ Spott, der in diesen Worten liegt), auf den sich in seinem Sprachpanzer bewegend Menschen *von außen*. Das heißt, er sieht ihn eben nicht, da der Gegenstand seiner Aufmerksamkeit ihm den Blick auf den Menschen dahinter verwehrt. Der Dichter, so lautet die Quintessenz, stellt sich außerhalb der *condition humaine*, er sieht ‚mit den Augen Gottes‘.¹⁸ Der engagierte Prosa-Schriftsteller hingegen stürzt sich als Kämpfer in die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen der Epoche: Er hat alle Hände voll zu tun. Er hat, dürfen wir ergänzen, keine Zeit zu dichten; schließlich gibt es Wichtigeres zu tun.

Mit diesen wenigen Handgriffen zerlegt Sartre, vermutlich ohne es zu wollen, die Nachkriegslyrik in zwei Stränge, in denen mit unterschiedlichem Kalkül und unterschiedlichen, aber immer aufeinander bezogenen Rechtfertigungen operiert wird. Die eine Gruppe mißt sich mit einer gewissen Trotzgebärde die Bestimmungen an, die der Polemiker für sie bereithält. Nicht mit dem Sein der Sprache befaßt zu sein, sie vielmehr als Waffe

¹⁷a.a.O., S. 17.

¹⁸a.a.O., S. 21.

im Kampf der Meinungen und der Parteien einzusetzen, gilt ihr als Abfall von der Sache, als Verrat am Geist. Paul Celan hat Wendungen für diese Einstellung gefunden, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übriglassen:

Weggebeizt vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten – das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.¹⁹

Von ihm stammt auch die Formel, die den Sartreschen Vorwurf unmittelbar aufzugreifen scheint, obwohl sie aus einem anderen Erfahrungszusammenhang kommt:

[...] es sind
noch Lieder zu singen jenseits
des Menschen.²⁰

Die andere Gruppe hält diese Art von Lyrik für obsolet. Oder sie läßt sie allenfalls als die Sprache der Opfer gelten, in der die Erfahrung des Grauens angesichts der nationalsozialistischen Menschenvernichtung ihre historisch einmalige Kontur erhalten habe. Ansonsten wird Lyrik zur Waffe: „Mein Gedicht ist mein Messer“ hieß der etwas dümmliche, aber suggestive Titel, unter dem ein deutscher Verseschreiber der '68er Protestbewegung seine Erfahrungen zu Papier brachte. Seit sich die Wasser der linken Politisierung verlaufen haben, gilt es auf dieser Seite

¹⁹Paul Celan, Gedichte in zwei Bänden, Zweiter Band, Frankfurt/M. 1975, S. 31.

²⁰Fadensonnen, a.a.O., S. 26.

des Grabens als selbstverständliche Literatenpflicht, das leidenschaftlich kämpferische, aber von allen guten Geistern der Geschichte verlassene Subjekt im Gedicht gegen die Zumutungen der Lebenswelt in Dauerschutzhaft zu nehmen – mit den eingangs erörterten Folgen.

Man könnte über das rüde Verfahren Sartres, ‚die Dichter‘ aus dem Kreis derer, die im Ernst mitreden, wenn es um die menschlichen Dinge geht, hinauszudrängen, achselzuckend hinweggehen. Er selbst rechtfertigt es – in einer Weise, die noch jetzt ihrer Wirkung sicher sein kann – mit der historischen Erfahrung der *résistance*, ohne den Gedanken zuzulassen, daß diese wie jede Erfahrung auch Konsequenzen anderer Art trägt. Es bleibt wie immer heikel, auf dergleichen die Aufmerksamkeit zu lenken, aber der Manichäismus, den er beim Feind jener Jahre am Werke sieht, ist offensichtlich, wenn auch in Umfang und Zielsetzung unvergleichbar, in seiner eigenen Argumentation virulent.²¹ Andererseits findet er in seiner Skizze der Poesie zu Formulierungen, die geeignet sind, die Modernitätsfälle der Lyrik begrifflich ein Stückweit zu bestimmen. Der Dichter, schreibt Sartre, behandelt die Wörter wie Dinge, nicht wie Zeichen. Er macht sich ihre Intonation, ihren Klang, ihre Länge, ihre Biagsamkeit zunutze – er komponiert in Wörtern wie der Maler in Farben. Aber natürlich kann er von der Bedeutung der Wörter nicht absehen –

²¹Wie er selbst bemerkt: „jeder Krieg ist ein Manichäismus.“ a.a.O., S. 60. In dem Ausmaß, in dem ein Schriftsteller seine Aktivitäten auf einen Feind abstellt, verfällt er dem Manichäismus. So finden sich in den Studien zu Mallarmé und Flaubert, in denen das Feindbild sich modifiziert hat, sehr viel weitergehende Einsichten Sartres in das poetische Metier als in „Qu’est-ce que la littérature?“

allein die Bedeutung kann ja den Wörtern ihre verbale Einheit geben; ohne sie zerfielen sie zu Tönen oder Federstrichen [...],²²

zu wenig eindrucksvollen überdies, wie sich unschwer ergänzen läßt. Diese linguistische Trivialität führt Sartre an den Kern seines Vorwurfs. Die Wörter als Dinge auffassen heißt, ihre Bedeutungen als Teil ihrer Natur, als Aspekt ihres Gegebenseins zu behandeln.

Ins Wort eingegangen, von seinem Klang oder seinem visuellen Aspekt aufgesogen, verdichtet, vermindert, ist auch die Bedeutung ein ungeschaffenes, ewiges Ding; für den Dichter ist die Sprache eine Struktur der äußeren Welt.²³

Da sich die Bedeutung der Wörter im Gebrauch erschließt, verärgert sie sich im Verzicht auf ihren Gebrauch. Sie wird zum Objekt einer grüblerischen Aufmerksamkeit, die sie mit den diffusen Beziehungen verschmelzen läßt, welche die Wörter als Gegenstände mit anderen Gegenständen unterhalten. Sartre gibt eine kleine Analyse der so gewonnenen poetischen Bedeutung des Namens ‚Florence‘, Florenz.

Florence ist Stadt und Blume und Frau, sie ist Blume-Stadt und Frau-Stadt und Blume-Mädchen alles zugleich. Und der merkwürdige Gegenstand, der auf diese Weise erscheint, besitzt die Flüssigkeit von fleuve (Fluß), den sanften rotbraunen Glanz von or (Gold) und gibt sich schließlich mit *décence* (Dezenz) hin und verlängert durch die fortgesetzte Abschwächung des stummen *e* unendlich seine Entfaltung voller Vorbehalte. Dazu kommt die verfängliche Bemühung der Biographie. Für mich ist Florence auch eine bestimmte Frau, eine amerikanische Schau-

²²a.a.O., S. 11.

²³a.a.O., S. 17.

spielerin, die in den Stummfilmen meiner Kindheit spielte und von der ich alles vergessen habe, außer daß sie lang wie ein langer Ballhandschuh war und immer ein wenig matt und immer keusch und immer verheiratet und unverstanden und daß ich sie liebte und daß sie Florence hieß.²⁴

Die biographische Volte zum Schluß ist verräterisch, da sie nichts spezifisch Poetisches enthält. Von dergleichen Zufälligkeiten zu abstrahieren, ist in der ästhetischen Einstellung ebenso geboten wie in theoretischen oder praktischen Zusammenhängen. Man bemerkt die Ungeduld des Autors gegenüber seinem Gegenstand, eine Ungeduld, die unter Verzicht auf den Einsatz angemessener begrifflicher Mittel einen empfindlichen Punkt berührt. Es ist, wie wir gesehen haben, nicht so einfach, vom Gebrauch der Sprache abzusehen, und es ist keineswegs selbstverständlich, was uns auf der anderen Seite der Sprache erwartet. Die literarischen Techniken, die eingesetzt werden, um im lyrischen Gebilde Distanz zu jener Sphäre des Gebrauchs und der gesellschaftlichen Interaktion zu schaffen, sind ohne Zweifel intellektuelle Techniken, deren Ausarbeitung, Konkurrenz und Wirksamkeit denselben Kriterien geistiger Aktivität unterliegen wie die von Sartre vorgezogene des engagierten Literaten. Der Schein der Naturgegebenheit der Wörter und ihrer Bedeutungen ist also in zweifacher Hinsicht falsch (und in einer dritten Hinsicht keineswegs *nur* falsch): einmal vor dem Hintergrund einer von Sartre bevorzugten pragmatischen Theorie der Sprache, dann aber als Ausdruck einer wider besseres Wissen unterstellten Naivität des dichterischen Umgangs mit der Sprache.

Der Schein der Naturgegebenheit der Wörter und ihrer Wirkungen in den lyrischen Gebilden geht aus einer Leseeinstel-

²⁴a.a.O., S. 18.

lung hervor, die sich nicht wirklich für die technischen Fragen dieser Kunst interessiert und nur zwei Varianten zuläßt: den *Glauben* an ihre geheimnisvolle Fähigkeit, Zutritt zu Bereichen zu verschaffen, die dem Alltagsbewußtsein verschlossen bleiben, obwohl ihre Bedeutsamkeit die der anderen Lebensbereiche bei weitem übertrifft, und die *Aufsässigkeit* gegen diese Kunst, die in der Ufer- und Richtungslosigkeit ihrer Resultate Belege dafür findet, daß der versprochene Aufbruch bei Windstille stattfindet und bequem im heimischen *swimming-pool*, soll heißen, in der Disziplinlosigkeit personbezogenen Assoziierens zu Ende gebracht werden kann. Das ist es, was Sartre mit dem Hinweis auf die Wirkung jener zufälligen Erinnerung an die Schauspielerin Florence suggeriert. Und diese zwiegesichtige LeseEinstellung geht keineswegs einfach an der Sache vorbei. Die Kritik, die so viel dazu beigetragen hat, die literarische Praxis zu stabilisieren, lebt seit jeher von der Möglichkeit des Einstellungswechsels. *Gibst du*, so lautet ihre Frage an jedes neu an die Öffentlichkeit gelangende Gebilde, *dem Leserglauben an die ‚magische‘ Qualität deiner Fügungen, tiefgestaffelte Komplexe von Bedeutsamkeit ahnen zu lassen, hinreichend Nahrung oder zwingst du uns, den Betrug hinauszuposaunen, der in deiner wie in jeder Veranstaltung dieser Art verborgen liegt?* Können wir, heißt das, ein weiteres Mal mit dem Denkverzicht leben, der in unserer Bereitschaft ruht, uns von ‚magischen‘ Wortgruppen beeindrucken zu lassen? Im Gedanken der Wortmagie, Herzstück einer auf unbedingte Wirkung fixierten Kunstlehre, treffen sich die Absichten des Lyrikers und die Erwartungen seines Publikums. Beide werden durch einen wohlvertrauten Effekt auf getrennte Bahnen gezwungen. Während der in seinem Material arbeitende und sich den objektiven Gegebenheiten beugende Lyriker nach Techniken forscht, die es

ihm erlauben, dem verzweigungsreichen und randlos wuchernden Labyrinth ästhetisch motivierter Negationen, in dem er sich von Berufs wegen bewegt, eine weitere Windung hinzuzufügen, hat das Publikum, lektüregesättigt und oberflächenfixiert, das Prinzip aller Innovation längst erkannt und zeigt sich entschlossen, die individuelle ästhetische Ambition gänzlich unbeeindruckt zu konzedieren. Die Aufmerksamkeit des beschlagenen Publikums auf seinen Dichter ist nicht weit entfernt von der Rest-Neugier, mit der man einem Ehrgeizigen zusieht, der in aussichtsloser Lage versucht, nicht das Gesicht zu verlieren.

5.

Die Modernitätsfalle der Lyrik verfügt über viele Ansichten. In ihrem Zentrum steht ein aus einem solide-rudimentären gedanklichen Schema gezimmertes Denkverbot. Der Leser hat die Wahl, sich technisch kundig zu machen – und damit die beabsichtigte Wirkung tendenziell aufzuheben –, oder aber sich von der Stimme seines Magiers an die jenseitige Küste der Worte verschlagen zu lassen, an der jedes ein- und ausgehende Schiff mit gleicher Sorgfalt beobachtet wird, ohne daß die Fracht und ihr Umschlag näher ausgemacht werden könnten. Der Dichter hat die Wahl, sich entweder als Arrangeur von Wörtern oder als Propagandist von Befindlichkeiten ins Licht zu rücken, die darin übereinstimmen, daß sie dem Leiden an der Realität eine jeweils letzte zürnende Pointe abgewinnen. Die Gleichgültigkeit gegen den Weltlauf und das Hadern mit ihm, in welchem Bereich auch immer, sind die letzten inhaltlichen Positionen dieser Kunst und zugleich ihr definitives Substrat. Es gehört kein sonderlicher intellektueller Anspruch dazu, das Spiel für

langweilig und abgeschmackt zu halten. *Es kommt nicht mehr hinzu* – außer dem Material der Abendnachrichten und den Kommentaren der einschlägigen Blätter, von denen sich das weiterverarbeitende Gewerbe unserer Literatur seit längerem seine Gesinnungen en gros et en détail liefern läßt.

Das Leiden an der Realität ist eine Baudelairesche Mitgift der modernen Lyrik. Der Dichter, wie er ihn in einem seiner Gedichte entwirft, erfährt es als Auszeichnung. Die Dornenkrone des leidenden Christus wirkt im Bild der ‚couronne mystique‘, der mystischen Weltenkrone fort, die den Dichter ziert.²⁵ Das mit dem Nachkriegsverbot, über Leiden anders als in Kategorien sozialen Unrechts zu reden, unterfütterte Grollen wider ruft diese Auszeichnung. Vielmehr: Es überträgt sie auf die ganze leidende Kreatur. Nur als Mitleidender, als Geringster der Leidenden, darf der Dichter das zu Papier bringen, was an Leidensbereitschaft und Leidensfähigkeit in ihm darauf wartet, ins Gedicht gehoben zu werden. Denn das Unrecht, das die Gesellschaft dem Dichter antut, hält sich gewöhnlich in engen Grenzen. Die mechanisierte Ausbeutung des Leidens anderer – um damit die schmalen Vorräte eigenen Leides aufzubessern und zu veredeln – zeugt von dem gesellschaftlichen Rechtfertigungsdruck, unter dem die Literatur insgesamt steht. Selbst Unterhaltungsschriftsteller pflegen sich Gedanken über die Zukunft der Menschheit zu machen. In diesem Klima bleibt die Reflexion darauf, was die Lyrik von anderen Äußerungsformen

²⁵„Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu’il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.“

Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne, Paris 1972, S. 12 („Bénédiction“).

des Geistes unterscheidet, weitgehend auf der Strecke. Die Mechanisierung der Gesinnungen und die Mechanisierung der lyrischen Praxis gehören zusammen. Beide sind Zeugnisse einer stillgestellten Reflexion.

Gibt es Wege aus der Falle? Gewiß entspricht kein ernstzunehmendes lyrisches Werk ganz und gar der hier gezeichneten Schablone. Selbst der Mangel an gediegenen Werken besagt, für sich genommen, wenig. Hier wie überall in der Literatur spielt der Zufall eine überproportionale Rolle. Der Mechanismus kann *über-* und er kann *unterboten* werden. Natürlich gibt es zu keiner Zeit einen Mangel an Gedichten, in denen die hergebrachte Herz-Schmerz-Thematik, mehr oder weniger oberflächlich an die neuen Lyrikformen angepaßt, ihr Wesen treibt. Literarische Eintagsfliegen wie die im deutschen Feuilleton vor einigen Jahren ‚hochgejubelte‘ Ulla Hahn erinnern daran, daß auch hartgesottene Kritiker ein menschliches Rühren kennen und gelegentlich von der Literatur erwarten, daß sie ihm willfährt. Andererseits muß mit Autoren gerechnet werden, die ihre Prägungen außerhalb des Literaturbetriebs empfangen haben und allenfalls von den Rändern her auf ihn einwirken, wenn sie es nicht vorziehen, weitgehend losgelöst von ihm zu produzieren. Daß dies nur zu gut einem Schriftstellerklischee entspricht, das innerhalb des Betriebs selbst gepflegt wird, mag im einzelnen Fall verwirren, besagt aber in der Sache wenig. Entscheidend ist nicht die Pose des Widerstands, sondern die Fähigkeit, in den eigenen literarischen Entscheidungen von den Vorgaben des Betriebs absehen zu können. Irgendwann holt die Kritik auch solche Autoren ein, nachdem sie lange genug ausgegrenzt waren. An den Maßstäben ändert es nichts.

Einer eigenen Überlegung bedürften die Schriftsteller des vergangenen Ostblocks, die mit Mut und Witz in den achtziger

Jahren die Kunstformen der Moderne instrumentalisierten (darunter an vorderster Stelle die Lyrik), um eine Kultur des Murmelns zu schaffen, durch deren subversiven Elan die Praxis der staatlichen Zensur in seltsame, noch wenig erhellte Komplizenschaften hineingezogen und auf eine lautlose Art gegenstandslos gemacht wurde. Was von dieser Kultur unter den Bedingungen sich verwestlichender Lebensformen bleibt, steht dahin. Man kann sich fragen, ob die literarische Effektivität jener Schriftsteller ihrer gesellschaftlichen Effektivität entsprach und entspricht. Das setzt den Willen voraus, zwischen beiden Funktionen sorgfältig zu unterscheiden. Ein solcher Wille ist auf dem von journalistischen Routinen geprägten Markt literarischer Moden nicht erkennbar. Man kann daher annehmen, daß diese Literatur von ihrer Vergangenheit zehren wird, bis die Vergangenheit sie ihrerseits verzehrt haben wird.

Niemand darf ausschließen (wie sollte man?), daß hin und wieder ein Autor erscheint, dem die Prämissen der modernen Lyrik wie angegossen wirken, ein Dichter, der nicht aus geborgtem, sondern aus durch und durch von Lebenssubstanz durchdrungenem Leiden die Formen aufgreift, die herrenlos im Schutt der Moderne lagern, um sie erneut Blick, Wort und Gedanke werden zu lassen und in ihnen die Kraft des Negativismus zu erneuern, aus dem sie stammen. Allerdings müßte man fragen, ob ein derartiger Sieg – denn um einen solchen würde es sich handeln – wirklich als eine weitere Glanztat der Moderne anzusehen wäre, oder ob er nicht vielmehr, nüchtern betrachtet, *gegen* sie errungen wäre. Zum Negativismus dieser Lyrik gehört die Brutalität, mit der sie das, was in ihrem eigenen Kreis an Formen erschlossen wurde, mit dem Etikett des ein für allemal Abgetanen versieht. In ihr ist die Rede von *dem, was noch geht und was nicht mehr geht*, identisch mit der

Form, in der das ästhetische Urteil überhaupt überlebt.²⁶ Jener Autor müßte also selbst gegen einige Tabus der Moderne verstoßen, um sich erneut in ihren Formen einzurichten. Die Wahrheit ist, daß es wahrscheinlich kaum noch jemand bemerken würde. So weit ist die Gleichgültigkeit gegenüber dem einst so erregenden Spiel bereits fortgeschritten. Mit dem Tabu fällt auch die Leistung dahin, die darin liegt, daß einer es bricht. Wahrscheinlich bliebe der spätgeborene Heros schlicht unentdeckt, da es an seinen Arbeiten nichts zu finden gäbe, was bei der Kritik für Aufregung sorgen könnte.

An dieser Stelle sei etwas ins Auge gefaßt, von dem bisher noch nicht die Rede war: die Differenz der europäischen Literaturen.²⁷ Die europäische Literatur ist nicht die Summe der euro-

²⁶Lyrik und Malerei gehören in dieser Hinsicht eng zusammen: „Das Neue veraltet, und die Innovationen von gestern wandern in die Magazine der Museen. Je schneller das Morgen die Gegenwart in die Vergangenheit abdrängt, um so atemloser muß heute schon die Zukunft antizipiert werden. Diese Einstellung der auf Dauer gerichteten Flucht nach vorn war ehemals Elitegesinnung, die einen kleinen Kreis fortschrittlicher Künstler einte. Inzwischen ist daraus eine Massenveranstaltung geworden, die internationale Kreise zieht. Die Kritiker, die Galeristen, der sensible Markt mit seinen Konjunkturbeobachtern, die öffentlich bestellten Witterer und Organisatoren ziehen ein breit gestreutes Publikum hinter sich, das in beglückter Nervosität der letzten und der allerletzten Dinge harrt.“ So neuerdings Rüdiger Bubner, Heiter ist das Leben... Anmerkungen zu einem aktuellen Phänomen der Grenzüberschreitung, in: ders., Zwischenrufe. Aus den bewegten Jahren, Frankfurt/M. 1993, S. 64. Offensichtlich ist der Kunstmarkt besser organisiert als der Lyrikmarkt. Das ist kein Wunder, da hier die übermächtige Konkurrenz der Prosa die wichtigsten Kunden für sich einnimmt.

²⁷Vgl. meine Überlegungen zu diesem Thema, „Was heißt ‚Europäische Literaturgeschichte‘?“, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge Bd. 43, 1993, H. 2, S. 129-143.

päischen Nationalliteraturen, sondern ihr Gefüge. Es gibt keine europäische Nationalliteratur, die nicht auf das Ensemble der übrigen Nationalliteraturen hin entworfen wäre und sich ihnen gegenüber in ständiger Rezeptions- und Reaktionsbereitschaft bewegte. Andererseits ist ihre wechselseitige Angleichung oder gar Verschmelzung bis heute ein frommer Wunsch wohlmeinender politischer Utopisten geblieben. Auch die Moderne vollzieht sich in ihnen nicht als ein gleichlaufender Prozeß. Jede nennenswerte literarische Tat ruft in ihrer Sprache weit mehr und Älteres auf als die Reminiszenzen der Moderne. Der Erfolg des lyrischen Modernismus beruht auf ähnlichen Voraussetzungen wie der des älteren Petrarkismus. Ein einfacher, in allen Sprachen leicht zu handhabender Schematismus erweist sich als unendlich biegsam und geeignet, das lyrische Sprechen in den europäischen Literaturen (die amerikanische eingeschlossen) zu revolutionieren. Modernisierung, ‚Self-modernization‘ lautet die Vokabel, mit der Ezra Pound sein Programm der Aneignung der neuen Techniken einst umriß. Es gibt Gründe anzunehmen, daß die sogenannte klassische Moderne auf dem Terrain der Lyrik wenig mehr ist als der Prozeß dieser ursprünglichen Modernisierung. Hier entstehen die Werke, von deren Nimbus die Nachfolger bis heute zehren. Zu Unrecht, wie uns scheint: Das smarte Know-how, das die neuesten Produktionen mit jenen gemein haben, bewahrt wenig oder nichts von den machtvollen Motiven, mit denen verbunden es einmal Einlaß in die vielschichtigen Literaturen und literarischen Zustände Europas suchte und fand. Andererseits ist nicht zu leugnen, daß der schematische Modernismus sich, auch darin dem Petrarkismus vergleichbar, aufs leichteste mit bestimmten Denkmotiven des Jahrhunderts verbinden ließ. Der Negativismus läßt an so vieles denken, vorausgesetzt, man

kombiniert ihn mit einem Feindbild: Christliche Metaphysik und Heideggersche Eigentlichkeit, Faschismus, Kapitalismus und westliche Rationalität sind in gegebenen Konstellationen so etwas wie die natürlichen Feinde der Literatur geworden, auf die man die Hunde einer jederzeit scharfen oder leicht scharfzumachenden poetischen Kleinform loslassen konnte, ohne größere gedankliche, vielleicht sogar weitergehende Mühen auf sich nehmen zu müssen. So hat die Bemerkung Theodor W. Adornos, nach Auschwitz könne es keine Lyrik mehr geben, in der deutschen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg eine zweite Blüte des lyrischen Modernismus ausgelöst. Der Grund ist einfach: Auf dieses *negative* Fundament ließ sich eine Vielzahl neuartiger Lyrismen bauen. Wer hier dichtete, war von vornherein gerechtfertigt. Er befand sich auf richtigen Seite: Wer sollte ihn kritisieren?

Es mag sein, daß die deutschsprachige Lyrik - aus Gründen, die auf der Hand liegen und am wenigsten von ihr zu verantworten sind - sich im europäischen Kontext am weitesten in die Gespensterlandschaft eines steril gewordenen Modernismus vorgewagt hat. Blättert man in Anthologien der beiden letzten Jahrzehnte, dann hat man oft den Eindruck, Übersetzungen aus einem bislang unbekanntem Weltidiom zu lesen - so sehr ist in ihnen die Literatursprache bereits verblaßt. Folgt aus solchen Beobachtungen, daß Mittel und Möglichkeiten einer erneuerten Lyrik eher aus einer der weniger beschädigten europäischen Literaturen zu erwarten sind? Oder sollte aus den gleichen Gründen - und gegen jede Wahrscheinlichkeit - die deutsche Literatur einmal mehr zum Experimentierfeld der Moderne taugen? Müßige Fragen, unmögliche Antworten.

III

Rilkes Duineser Elegien: Die Figur des Engels

Leben und Tod: sie sind im Kerne Eins.
Rilke

1.

Literatur entsteht an Literatur. Was heißt das? Zunächst: Sie entsteht in Auseinandersetzung mit Literatur, die bereits existiert. Sie will das, was schreibend schon gesagt wurde, noch einmal wissen. (Nicht alles, was geschrieben wurde, ist Literatur.) Die Auseinandersetzung spielt – nicht notwendig, aber zwangsläufig – vor einem Dritten, dem Leser. Der gute Leser weiß, daß das, was ihm da auseinandergesetzt wird, die *Sache* oder die zum Gegenstand verfestigte Überzeugung des Autors, nicht mit dem identisch ist, was sich ihm in der einmal begonnenen und von keinem Abschluß wissenden Lektüre auseinandersetzt. Angenommen, die Besetzung ist erstklassig und er applaudiert nicht allzu eifrig nur einer Seite, so zeigt sich das, was sich ihm auseinandersetzt, nicht als die Sache, sondern als das Problem – als das, worüber ebensogut zu reden wie zu schweigen ist. Literatur nimmt nicht Stellung. Sie stellt sich ins Verhältnis, ein ums andere Mal.

Ins Zentrum des Problems führt gelegentlich eine einfache Frage. In den „Duineser Elegien“ erscheint der Engel als die Figur, auf die hin der Dichter seine Rede entwirft. Das heißt fürs erste nicht viel. Engel bevölkern die europäische Kunst und Literatur in großer Zahl. Es sind – wie sollte es anders sein –

christliche Engel, der Bibellektüre entsprungen, Gestalten der Legende und des frommen Gemüts. Manche tragen Bedeutungen, die man ‚hermetisch‘ zu nennen sich angewöhnt hat. Der Ausdruck umreißt ein vages Sammelsurium mehr oder minder verschleierter häretischer, mystischer und mystagogischer, den einschlägigen Quellen einer ‚dunklen‘ Tradition innerhalb der europäischen Geistesgeschichte entlehnter Vorstellungen.²⁸ Alle aber eint, daß ihre auf das christlich geprägte Gemüt des Lesers zielende Überredungskraft in einem bestimmten historischen Zeitraum erschlaft. Für die Generation nach Nietzsche, die sich der Aufgabe annimmt, ‚das Christentum‘ – als ein Konglomerat tiefsitzender Einstellungen zur Realität, zur Moral, zur Transzendenz etc. – zu überwinden, ist das Engelsmotiv aus dem modernen Bewußtsein höchst zugänglichen Gründen verbraucht. Rilke, der gern und oft Engel in seinen Gedichten auftreten läßt, kennt die Lage. Er ist früh verstrickt in die Bestrebungen der Jahrhundertwende, die unsicher vagierende, den theologischen Prämissen entfremdete Frömmigkeit in neue

²⁸Einer in zweifacher Hinsicht dunklen Tradition: erstens im Sinn von ‚Geheimlehre‘, welche Geheimnisse des Geistes zugänglich macht, indem sie sie bewahrt, zweitens im Sinn einer im Untergrund wirksamen Lehre, die von den ‚seriösen‘, öffentliche resp. wissenschaftliche Reputation beanspruchenden Geistesrichtungen ins Dunkel verbannt wird.

Aufgaben einzuweisen.²⁹ Vom Verblässen der jüdisch-christlichen Mythologie der Seele spricht die zweite Elegie:

Wohin sind die Tage Tobiae,
da der Strahlendsten einer stand an der einfachen Haustür,
zur Reise ein wenig verkleidet und schon nicht mehr furchtbar;
(Jüngling dem Jüngling, wie er neugierig hinaussah). (W 2, 689)

Das ist keine Frage – und bedarf deshalb keines Fragezeichens – , sondern Klage um eine Zeit – Lebenszeit, Kulturzeit – , in der ein Engel als ein vertrautes Wesen durchgehen konnte. Diese von Legenden durchwirkte Zeit ist vergangen, passé. Doch wie sich zeigt, liegt darin kein substanzieller Verlust.

Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen
eines Schrittes nur nieder und herwärts: hochauf-

²⁹Unnachahmlich formuliert es Theo Mayer: „Nietzsche ist mit dem Tod Gottes, dem Nihilismus konfrontiert, während Rilke von dem Gedanken getragen ist, daß Gott ein aus der menschlichen Gefühlskraft zu Schaffendes sei. Freilich, auch bei Rilke taucht der Gedanke der vehementen Destruktion der metaphysischen ‚Lüge‘ auf.“ Ders., Nietzsche und die Kunst, Tübingen und Basel 1993, S. 199. – Einen Überblick über die Literatur zu den „Duineser Elegien“ geben Ulrich Fülleborn/Manfred Engel (Hrsg.), Rilkes ‚Duineser Elegien‘, Bde. 2 u. 3 (Materialien II u. III), Frankfurt/Main 1982. Seither u. a.: Gerhard Glaser, Das Tun ohne Bild. Zur Technikdeutung Heideggers und Rilkes, München 1983; Manfred Engel, Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und die moderne deutsche Lyrik, Stuttgart 1986; Peter Krumme, „Eines Augenblickes Zeichnung“. Zur Temporalität des Bewußtseins in Rilkes Duineser Elegien, Würzburg 1988; Volker Kaiser, Das Echo jeder Verschattung. Figur und Reflexion bei Rilke, Benn und Celan, Wien 1993. – W = Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, Werkausgabe in 12 Bänden, Frankfurt/Main 1975. Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn.

schlagend erschlug uns das eigene Herz. Wer seid ihr?³⁰

Der Engel ist geblieben. Aber er ist entrückt: in die unbeschreibbare Distanz, an welcher der Dichter der Elegie die Sprache, *seine* Sprache erprobt. Das ‚Herz‘ schlägt anders und nötigt das gewandelte Denken, das die Auskünfte einer vergangenen Welt scheut, zur erneuten Frage: ‚Wer seid ihr?‘ Da liegt das Problem. Es besteht nicht darin, zu verstehen, was der Engel ‚darstellt‘, was er ‚bedeutet‘. Es liegt an der Oberfläche: *Warum noch Engel?* Welche Absicht verfolgt die phantastische Zwiesprache? Welchen ‚entwachsenen‘ – um den Ausdruck der „Elegien“ aufzugreifen³¹ – Sinn sind wir ihr beizulegen bereit?

Die beliebteste Auskunft kommt nicht in Betracht. Die Erklärung, es handle sich um ein Stück ‚privater Mythologie‘ des Dichters, erklärt nicht, sondern verwirrt nur die Begriffe. Keine Mythologie ist privat. Nicht anders als im Fall des geistigen Eigentums das *Eigene* ist hier das *Private* ein leerer Titel. Nehmen wir die Erklärung zum Nennwert: Rilkes *Engel* ist *Rilkes* Engel. Das erspart Fragen, ohne Zweifel. Aber es wirft andere auf.³² Der Ausdruck ‚Privatmythologie‘ ist ein Euphemismus. Er suggeriert unter der Hand, der durch die Engel-Rede angezeigte dichterische Gedanke sei intellektuell unerheblich. Seine

³⁰ebd.

³¹„Werbung nicht mehr, nicht Werbung, entwachsene Stimme“: Die siebente Elegie. (W 2, 709) „Tun unter Krusten, die willig zerspringen, sobald/innen das Handeln entwächst und sich anders begrenzt.“ Die neunte Elegie. (W 2,719)

³²Rilke kennt Engel, andere nicht. Warum? Sollte er metaphysisch weniger Gegürteten etwas voraushaben? Was könnte das sein? Aus solchen Grundfragen baut eine in die Jahre gekommene, aber keineswegs resignierte Rilke-Philologie ihre Labyrinth. Wie sagt es der Dichter? „Das Hasenbuch/steckt doch in jedem Hasen.“ (W 3, 252)

Grundlage sei eine persönliche Idiosynkrasie. Man kann so denken. Nur muß man dann bereit sein, die Bücher zu schließen und den Autor seiner ‚Gemeinde‘ zu definitivem Gebrauch zu überantworten. Vielleicht ist das ja gemeint.

Man kann anders denken. Engel finden sich in der Literatur des Fin de siècle keineswegs selten. Der Expressionismus macht von ihnen regen Gebrauch. Rilkes Gedichte verkörpern zwar nicht die Regel, aber ebensowenig die Ausnahme. Es handelt sich um einen der nicht so seltenen Fälle, in denen sich ein Plausibilitätsverlust als Quelle der Inspiration erweist. Der Rilke der „Elegien“ nimmt etwas auf: eine Rede, die älter ist als seine poetische Produktion. Er nimmt ihr die Selbstverständlichkeit, die aus dem Vertrautsein stammt. Er betrachtet sie von verschiedenen Seiten. Er dreht und wendet sie, macht sie zum Gegenstand einer Reflexion in Versen. Er erfindet, nicht zu vergessen, seinen Vers im gleichen Zusammenhang neu – als Medium der Reflexion. Private Mythologie? Keineswegs.

Die Frage verschiebt sich; sie hat sich bereits verschoben. *Wo*, so lautet sie jetzt, in welchem Zusammenhang greift Rilke die Engel-Rede auf, die in den Elegien aufgewogen wird? Denn diese Reflexion beginnt nicht irgendwo, und sie setzt mehr voraus als eine Lektüre oder eine Reminiszenz. Nennen wir es eine Konkurrenz der Entwürfe. Bis hin zu den Elegien bleiben Rilkes Engel harmlose Surrogate. Ihr Element ist die Selbstverständlichkeit, mit der sie das dichterische Gemüt und die Portale gotischer Dome bevölkern. Der Dichter war, wie man sagt, anders beschäftigt.³³ Das Befremdliche des Motivs ist das Neue.

³³Das gilt auch für die eindringlicheren Engel-Gedichte in den „Neuen Gedichten“ und in den Gedichten an die Nacht, von denen einige in der Folge mitbedacht werden. In ihnen allen ist das Engel-Motiv beiläufig behandelt und keineswegs in der gedanklichen

Und neu ist die Auslegung, die der Dichter ihm gibt: als *Unfaßlichkeit des Engels*. Neu wogegen? Gegen eine entleerte Tradition? Das wäre ein schaler Gedanke.³⁴

2.

Ich bin freund und führer dir und ferge.

Das sagt der Engel im „Vorspiel“ zu Stefan Georges Gedichtband „Der Teppich des Lebens“.³⁵ Ein sprechender Engel also, ein *faßlicher*, wenn man so will, und ein sich ankündigender Gegensatz. *Dieser* Engel versteht sich als ein Ende der Schrecken:

Stringenz entfaltet, die es in den „Duineser Elegien“ gewinnt. Anthony Stephens, der die „Elegien“ von den Gedichten an die Nacht her interpretiert, kann daher mit dem Schein von Plausibilität behaupten, in den „Elegien“ würden die Differenzen zwischen den verschiedenen, im früheren Werk bereits exponierten Engelsbedeutungen nur durch die Einbettung der Stellen, an denen sie anklingen, in das größere Werk entschärft. A. Stephens, *Nacht, Mensch und Engel. Rainer Maria Rilkes Gedichte an die Nacht*, Frankfurt/M. 1978, S. 158. Richtig ist wohl eher, daß die immanente Genese keineswegs hinreicht, den Kristallisationspunkt der Engelrede in den „Elegien“ angemessen ins Blickfeld zu rücken.

³⁴Das Gewundene – oder die Ironie – in Rilkes eigener Erläuterung, der Engel der Elegien habe nichts mit den Engeln des christlichen Himmels zu tun, eher mit den Engelsgestalten des Islam, ist kaum zu übersehen. Darüber läßt sich trefflich spekulieren. Da kein theologisches Dogma in Sicht ist, verbleibt das *tertium comparationis* im einen wie im anderen Fall beim Autor.

³⁵Stefan George, *Der Teppich des Lebens und die Lieder vom Traum und Tod mit einem Vorspiele*, Sämtliche Werke in 18 Bänden (= SW), Band V, Stuttgart 1984, S. 16.

Entsinne dich der schrecken die dir längst
Verschollen sind seit du mir eigen bleibst³⁶

Wie heißt es am Anfang der ersten Elegie? „Ein jeder Engel ist schrecklich.“ (W 2, 685) Satz und Gegensatz: Sehen wir zu.³⁷

„Der Teppich des Lebens“ ist nicht irgendein Gedichtband. George, Mallarmé-Schüler, der erste ‚moderne‘ Dichter östlich des Rheins, schreibt pünktlich zur Jahrhundertwende – der „Teppich“ erscheint 1899 – seinen Widerruf, die erste ‚postmoderne‘ Absage an die moderne Dichtung. Der Engel des Vorspiels verkündet die Wende. Auch der junge George kennt das Unfaßliche. Seine ‚Modernität‘ ist die der Baudelaire, Verlaine, Mallarmé (der „Heiligen Drei Könige der modernen Poetik“, wie Valéry sie nennt³⁸), anverwandelt durch einen literaturstrategisch kalkulierenden Intellekt, der sich in dem schmalen Bändchen „Algabal“ ein frühes Denkmal errichtet. An Hofmannsthal schreibt er: „Was ich nach Halgabal noch schreiben soll ist mir unfasslich.“³⁹ So redet einer, der sein Werk als abschließendes Experiment betrachtet. Das Faßliche gilt schon als abgetan. Auf die frühe Attitüde dessen, der mit den Dingen durch ist – und es wäre verkehrt, nur die Attitüde sehen zu wollen –, antworten die Eingangsverse des Vorspiels.

³⁶SW V, 15.

³⁷Zur Beziehung George – Rilke s. Eudo C. Mason, Rilke und Stefan George, in: Rilke in neuer Sicht, hrsg. v. Käte Hamburger, Stuttgart 1971, S. 9 – 37. Wichtige Ergänzungen finden sich bei Günter Heintz, Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung, Stuttgart 1986.

³⁸Paul Valéry, Werke, Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, hrsg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Band 5, Frankfurt/M. 1991, S. 76.

³⁹Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, 2. ergänzte Auflage, München u. Düsseldorf 1953, S. 12.

Ich forschte bleichen eifers nach dem horte
Nach strofen drinnen tiefste kummernis
Und dinge rollten dumpf und ungewiss -
Da trat ein nackter engel durch die pforte

Entgegen trug er dem versenkten sinn
Der reichsten blumen last und nicht geringer
Als mandelblüten waren seine finger
und rosen · rosen waren um sein kinn.⁴⁰

Man darf sich durch den Zeitgeschmack in diesen Bildern nicht täuschen lassen. Sie sind nicht harmlos. Der Eintritt des Engels bezeichnet den Eintritt des Unfaßlichen in die dichterisch bewegte Sprache. Der Eintritt verwandelt es: Es wird faßlich. Der Engel des Gedichtes ist das nicht länger Unfaßliche: sein Doppelgänger, wenn man so will, die in der Sprache (und durch sie) faßlich gewordene Gestalt des Unfaßlichen.

Wovon ist hier die Rede? Zunächst von einer älteren Rede: „Nah ist/Und schwer zu fassen der Gott.“⁴¹ Der Hölderlin-Vers hält etwas in der Schwebe, das bei George eine entschiedene Deutung erfährt. Der Engel ist faßlich, andernfalls wäre er im Gedicht nicht anwesend. Die Pforte, die er durchschreitet, bleibt nur in einer Richtung begehbar: Von einem Aufbruch des Dichters ins Unfaßliche ist nirgends die Rede. Der Dichter erkundet nichts. Es stellt sich ihm dar. Auf den Aufbruch des Experimentators Algabal ins Unerhörte folgt hier, im poetischen Entwurf der Überwindung seiner Ambitionen, kein neuer Aufbruch, sondern ein *G e s c h e h e n l a s s e n*: „Was ich nach

⁴⁰SW V, 10.

⁴¹Patmos. Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. v. Günter Mieth, München 1989, S. 379.

Halgabal noch schreiben soll ist mir unfasslich.' Der Sinn dieses Satzes wird, Jahre später, unvermutet ausgeschrieben. Das Stocken der Intention ist nirgends zu überwinden. Also gehört es zum Wesen der Sache. Die Intention, das ist die Modernität, die zu erringen der Algabal-Dichter sich anschickte -

Ohne beispiel die hügel die bronnen
Und grotten in strahlendem rausche geboren⁴²

- und deren fluchhaftes Nichtvergehenkönnen von Anfang an im Ennui des von seinen Kunst-Werken umgebenen Schöpfers präsent ist:

Der schöpfung wo er nur geweckt und verwaltet
Erhabene neuheit ihn manchmal erfreut⁴³

„manchmal“, *zu Zeiten*, in jenen erlesenen Augenblicken, angesichts derer das Leben, als dessen Bote der Engel des Vorspiels sich einführt, zum nichtigen Dasein, zur *quantité négligeable* gerinnt. Die drei Kennzeichen der Georgeschen Modernität - Selbstisolation des Subjekts, Artifizialität der Geste, Mystizismus der Form - sind ebensoviele Ausdrucksmomente der Entwertung des ‚Lebens‘. Sie sind - im dichterischen Medium - Figuren der Negation. Negativität ist das zusammenfassende Charakteristikum dieser Kunst. Ihre Begründung - subtil oder nicht - gibt der programmatische Wille zur beispiellosen Neuheit, die gewollte Abkehr von der mimetischen Seite ästhetischer Produktion. Mimesis kommt aus dem bereits - vor allem methodischen Zugriff - Gesehen-Haben. Sie ist der nichtprogrammatische Aspekt der Kunst. Die Nichtanerkennung ihrer

⁴²SW II, 60.

Leistungen beschert dem Dichter der Moderne einen beträchtlichen Zuwachs an Kompetenz. Die Methode, über die zu verfügen er vorgibt – und die ihn seine Kunst idealiter auf dem Reißbrett entwerfen läßt –, unterscheidet ihn vor aller Ähnlichkeit der Produktion von dem dilettierenden Poeten, den eine naive Begeisterung am Wort zur Rede drängt. Die Schwierigkeit, die ihm begegnet, liegt darin, daß sich das Mimesisverbot dort, wo es durchgeführt werden soll, unterderhand in ein – nicht durchzuhaltendes – Ausdrucksverbot verwandelt. Schon „Algalal“ zieht seine besten Effekte aus den Paradoxien einer nichtmimetischen Produktion. Die lyrische Negation löscht das Negierte nicht aus. Sie wahrt es auf (für welchen Anlaß?):

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme ·
Der garten den ich mir selber erbaut
Und seiner vögel leblose schwärme
Haben noch nie einen frühling geschaut.⁴⁴

Georges ‚Wende‘ greift diese Paradoxien auf und fügt ihr eine weitere hinzu: Die Programmatik des Geschehenlassens ändert die Wertungen der Moderne durch einen einfachen Vorzeichenwechsel. Sie bringt damit eine Negation ins Spiel, für die (anders als für die bereits im Spiel befindlichen) nicht der Künstler verantwortlich zeichnet. Im Gegenteil: Er sieht sich von ihr in seiner Anstrengung überholt. Wenn der Ausdruck ‚bleichen eifers‘ die methodisch geleitete Arbeit des Modernen an seinem ‚Gebilde‘ erinnert, das ihm in der definitiven Vollendung als ‚hort‘ erscheint, als mythischer Schatz, der alle Lebensenergien des einzelnen auf sich zieht, dann ist der Eintritt des Engels das schlechthin nicht Zurückzuweisende deshalb,

⁴³ebd.

⁴⁴SW II, 63.

weil das Geschehen, ein wenig blumig formuliert, den Raum der Negation sprengt, ohne ihn zu verlassen. Es ist das Älteste und das Einfachste, und es ist das Neue schlechthin, die Negation der Negation oder das sich jetzt und hier Begebende.

Auf seinem haupte keine krone ragte
Und seine stimme fast der meinen glich:
Das schöne leben sendet mich an dich
Als boten: während er dies lächelnd sagte

Entfielen ihm die lilien und mimosen -
Und als ich sie zu heben mich gebückt
Da kniet auch er · ich badete beglückt
Mein ganzes antlitz in den frischen rosen.⁴⁵

Das ganze „Vorspiel“ hindurch bilden die Denk- und Sprachfiguren der Wende mit den abgewiesenen der Moderne zusammen eine unauflösbar wirkende Einheit. Das Programm überwiegt, kein Zweifel, aber das Überwogene wiegt mit. In diesen Strophen deutet der Parallelismus der Gebärden („Und als ich sie zu heben mich gebückt/Da kniet auch ER“) vor und zurück auf die Spiegelmetapher und das ihr inhärente Narzissus-Motiv, von dem der frühe George ebenso entschieden Gebrauch macht wie seine französischen Vorbilder. Es zeigt, daß diese Moderne nach der Moderne keineswegs gewillt ist, die Lektion der ersteren einfach zu vergessen. Was aber verbirgt sich dann in der Wendung vom ‚schönen Leben‘, dieser eigentümlich leer erscheinenden und oft verspotteten, vermeintlichen Utopie? Die Antwort liegt auf der Hand: *alles andere* als Utopie. Es ist der Inbegriff all dessen, dem sich der Künstler nur durch Ausgrenzung entziehen kann, nichts weiter als das,

⁴⁵SW V, 10.

was da ist und durch sein Dasein den Künstler nötigt, das eigene Dasein als ein vor jedem Selbstentwurf organisiertes und glücksfähiges zu begreifen. Daß es eines Boten bedarf, um ins Bewußtsein des Dichters zu treten, ist allerdings paradox. Erträglich wird die Paradoxie dadurch, daß Dichter und Bote sich nur um ein Nichts unterscheiden („Und seine stimme fast der meinen glich“), um jenes Nichts, in dem die kaum verhüllte Identität beider („glich“) um eine gänzlich unbestimmte Differenz („fast“) angereichert wird, mittels derer zwischen beiden – und also in der Sprache des Gedichtes – *fast* alles möglich wird. Auch der Dichter der Wende verzichtet nicht auf ein stabiles Prinzip: Die Zurücknahme der Differenz, in der sich die Differenz perpetuiert, ist die in diesen Gedichten stets wiederkehrende Figur.

3.

Das Ereignis am Anfang von Rilkes erster Elegie (falls es hier so etwas wie ein Ereignis gibt) ist *nicht* der Eintritt des Engels. Dieses Nichtereignis aber, das Nicht-Eintreten des Engels, wird zum Gegenstand einer fortlaufenden Reflexion. „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn [...]?“ (W 2, 685) Von welchem Schrei ist da die Rede? Warum im Konjunktiv? Die Elegie beginnt unvermittelt, als Einrede in einem Zwiegespräch, das der Dichter auf der Bühne seines Herzens führt. Wem fällt in diesem dialogisierenden Monolog die Rolle des Gegenspielers zu? Eines ist sicher: Die antithetische Denkfigur Georges, ‚Fülle‘ versus ‚Mangel‘ (auch das eine Hölderlin-Reminiszenz: ‚Dichter in dürftiger Zeit‘), zurückgewandt auf das erste Gedicht des „Vorspiels“, wäre geeignet, den Schrei zu motivieren. Denn angenommen, Rilkes Rede nähme an derjenigen Georges Maß, an-

genommen ferner, es bestünde auch nur die entfernte Möglichkeit dessen, wovon die George-Verse sprechen (die Möglichkeit des Eintritts der Fülle des Lebens), so wäre der Schrei unmittelbarer Ausdruck eines in diesem Mangel wurzelnden Begehrens. Wenn, wie George es nahelegt, die ‚moderne‘ (das Wort in der schillernden Doppelbedeutung von Epoche und ästhetischem Programm genommen) Geistesverfassung den Mangel auf Dauer gestellt hat, so hebt der Eintritt des Engels beides ohne weiteres auf. Angesichts der avisierten Möglichkeit, die Situation der Moderne so zu verlassen, wie ein Mensch aus einem Zimmer in ein anderes wechselt, erscheint der Schrei (diese äußerste Möglichkeit, Aufmerksamkeit zu erringen) als die Reaktion dessen, dem das Unterfangen verwehrt bleibt oder verwehrt zu bleiben droht.

Die Frage, mit der die Elegie beginnt, ist nicht die Frage eines, der auf das Ereignis – das Eintreten des Engels – wartet. Weit eher ist es die einer Person, deren Warten zu bröckeln beginnt und die darüber ins Grübeln verfällt. Auf welche Vorstellung des Erwarteten gründet sich ihre Erwartung? Schließen sich beide am Ende aus? An welchem Ende? Der Wartende formt das Bild des Erwarteten nach den Erfahrungen der Wartezeit. Moderne ist Zeit des Wartens – darauf, daß sie vergeht. Die *Erfahrung* der Moderne hingegen zediert ihr unaufhebbares Gegenwärtigsein, in dem die Zeit, die vergeht, zur leeren, zur verrinnenden Zeit wird, gegen die keine Heilserwartung ankommt. Das ist nicht verwunderlich. Es folgt – bei George wie andernorts – aus dem schlichten Vorzeichenwechsel. Wenn als ‚modern‘ die Depotenzierung des Lebens durch die Methode gilt, die nur das durch Negation Erzeugte zuläßt, und wenn – zweiter Schritt – das so Erzeugte zu einem Produkt des Mangels erklärt wird, das den Zugang zum vollen Leben verstelle,

dann entsteht eine perfekte Bewußtseinsfalle für das sich in der Modernität seiner Denk- und Erfahrungsinhalte einrichtende Subjekt. Ein Entrinnen erscheint kaum noch möglich.⁴⁶ Georges Engel-Erlebnis wirkt da wie eine bis zur Selbsttäuschung getriebene Provokation. Die subjektive Erfahrung im Wartesaal der Moderne bezeugt eine Vergeblichkeit, die beides, das Tun und das Geschehenlassen, zu gleichen Teilen einschließt. Warum also schreien, wenn es nicht hilft? Und warum sollte *dies* helfen, wenn *nichts* hilft?

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel

⁴⁶Dies, nebenbei, ist eine eher unerwartete Konsequenz der These von der ‚Entzauberung der Welt‘ durch den Geist der neuzeitlichen Wissenschaft, die Max Weber in seinem 1917 gehaltenen Vortrag „Wissenschaft als Beruf“ aufgestellt hat. Weber bringt nebenher die Grundantinomie der Modernen vom Schlag der Baudelaire, Rimbaud oder George begrifflich auf den Punkt. Wenn man das implizit auf beiden Seiten wirksame Wissenschaftspathos einmal abzieht, bleibt cum grano salis wenig mehr als der Anblick einer unter kulturkritischem Wehklagen sich vollziehenden Anpassungsleistung des mit seiner religiösen Prägung in Widerstreit geratenen europäischen Intellekts:

„[...] eine Seele.

Was ist das? – Es ist negativ leicht bestimmt: es ist eben das, was sich verkriecht, wenn man von algebraischen Reihen hört.

Aber positiv? Es scheint, daß es sich da allen Bemühungen, die es fassen wollen, erfolgreich entzieht. Es mag sein, daß einstmals etwas Ursprüngliches in Diotima gewesen war, [...] was sie jetzt Seele nannte und in der gebatikten Metaphysik Maeterlincks wiederfand, in Novalis, vor allem aber in der namenlosen Welle von Dünnromantik und Gottessehnsucht, die das Maschinenzeitalter als Äußerung des geistigen und künstlerischen Protestes gegen sich selbst eine Weile lang ausgespritzt hat.“ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek 1987, Bd. I, S. 103.

Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.⁴⁷

Der Gestus des Alle-Möglichkeiten-Erkundens in diesem ‚und gesetzt selbst‘ ist George völlig fremd. Gerade das macht sein Gedicht zur überzeugenden Vorlage. Welche Gewißheiten hat einer, der wie George zu schreiben vermag? Offensichtlich solche, von denen, näher betrachtet, wenig übrigbleibt. Das ist der Part, den Rilke übernimmt – der gegebene Part dessen, der später kommt. In Rilkes Elegien befragt, plakativ gesprochen, die perennierende Moderne eine in Aufbrüchen verlodernde Postmoderne nach ihren Gründen. Das ‚gesetzt selbst‘ Rilkes konzidiert die Möglichkeit des Georgeschen Erlebnisses auf der Ebene freier Erwägung. Es ist wichtig, das zu betonen, weil ein alltägliches Vorurteil über das ‚Dichterische‘ diesen Aspekt leicht verdeckt. Das Gedicht beginnt mit einer Reflexion, es beginnt *als* Reflexion. Sie nimmt den poetischen Entwurf des anderen beim Wort und konfrontiert ihn mit Einsprüchen, die aus der Betrachtung des ‚Arguments‘ entspringen. Es wäre müßig, darauf hinzuweisen, daß Rilke nicht mehr über die Natur der Engel weiß als George. Wenn er anderes über sie zu sagen hat, dann deshalb, weil ihn die Rede des anderen nicht überzeugt. Das auf den ersten Blick leicht naiv wirkende ‚ich verginge von seinem stärkeren Dasein‘ zeichnet eine Konsequenz der Georgeschen Rede nach, der gemäß der Engel kaum mehr ist als

⁴⁷„Aus tiefer Not schrei ich zu dir.“ (Psalm 130) „Ich schreie mit meiner Stimme zu Gott; zu Gott schreie ich, und er erhöret mich.“ (Psalm 77, 2)

eine Art stärkeres Dichter-Ich. Die leere Differenz führt dazu, daß in manchen Gedichten des „Vorspiels“ nicht oder kaum zu unterscheiden bleibt, wer spricht: Dichter oder Engel. Natürlich spricht der Dichter auch dort, wo der Engel spricht. Rilkes Vers macht – zu Recht – darauf aufmerksam, daß dies gar nicht zu vermeiden ist, weil es in der Logik des ‚Arguments‘ liegt. Wo die Konturen von Mensch und Engel verschwimmen, da spricht der Mensch, als sei es der Engel. Das aber heißt: Er spricht nicht länger *aus eigener Erfahrung*. Angenommen, dem Dichter gelänge die Engel-Rede im Gedicht: Das Unausdenkbare bestände darin, daß *seine* Rede die menschliche Erfahrung überstiege, so daß der Redehalt nicht länger erfahrbar bliebe. Das Subjekt „verginge von“ solcher Rede. Es ist nicht anzunehmen, daß George dieser Lesart heftig widersprochen hätte. Die Differenz liegt darin, daß Rilke ihm das Recht zu seiner Rede bestreitet.

Der Grund wird gleich genannt. Er liegt in dem berühmten Satz über das Schöne, das ‚nichts‘ sei ‚als des Schrecklichen Anfang‘. Mit diesem Satz beginnt Rilkes Entkräftung des Wende-Mythos. Daß der Engel, wie es bei George heißt, der Bote des schönen Lebens sei (und als Bote bereits Garant seiner Gegenwart), wird nicht in Abrede gestellt. Im Gegenteil: Es ist die Voraussetzung des Rilkeschen Argumentierens. ‚Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang‘ bedeutet: Das schöne Leben ist nur das leere Produkt einer fehlgegangenen Einbildung, wenn es gedacht wird, als mache es das Schreckliche vergessen. Das schöne Leben – es wäre müßig, das ‚Schöne‘, wie es bei Rilke heißt, in Opposition zum ‚Leben‘ bringen zu wollen – ist das Leben, das sich vor dem Schrecklichen *nicht* verschließt. Georges Gedicht wirkt, so betrachtet, ahnungslos angesichts dessen, wovon es redet. Es rührt an Din-

ge, die es nicht ausspricht. Der Dichter geht über sie hinweg. Er geht voraus: Der Nachfolgende dankt ihm den Fingerzeig.

Das Schöne ist Ausdruck einer Paradoxie: ‚weil es gelassen verschmäh’t, / uns zu zerstören.‘ Was wäre das Schreckliche anderes als die dunkle Kraft der Zerstörung, der sich die Elegie in der Klage nähert? Das Schreckliche *schreckt* – in Bildern der Zerstörung, soll heißen, der aus dem Jenseits der subjektiven Existenz hervorbrechenden Vernichtung, angesichts derer der Klagende sich für ‚eine Weile‘ verschont weiß, wie es in einem der „Sonette an Orpheus“ heißt, das vom gesteigerten Dasein handelt:

Auch die sternische Verbindung trägt.
Doch uns freue eine Weile nun
Der Figur zu glauben. Das genügt. (W 2, 738)

Ein nachgelassenes Gedicht zeichnet den Zusammenhang nach:

Da steht der Tod, ein bläulicher Absud
in einer Tasse ohne Untersatz.
Ein wunderlicher Platz für eine Tasse:
steht auf dem Rücken einer Hand. Ganz gut
erkennt man noch an dem glasierten Schwung
den Bruch des Henkels. Staubig. Und: ‚Hoff-nung‘
an ihrem Bug in aufgebrauchter Schrift.

Das hat der Trinker, den der Trank betrifft,
bei einem fernen Frühstück ab-gelesen.
Was sind denn das für Wesen,
die man zuletzt wegschrecken muß mit Gift?

Blieben sie sonst? Sind sie denn hier vernarrt
in dieses Essen voller Hindernis?
Man muß ihnen die harte Gegenwart
ausnehmen, wie ein künstliches Gebiß.
Dann lallen sie. Gelall, Gelall ...

.....

O Sternenfall,
von einer Brücke einmal eingesehn -:
Dich nicht vergessen. Stehn! (W 3, 103f.)

Das Motiv des Schreckens hält direkten Bezug zum Todesmotiv. Der Schreck(en) fesselt das menschliche Bewußtsein an das Faktum des Todes. Wer im Schönen das Schreckliche übersieht, der übersieht den Tod. Wer sich unterfängt, das Schreckliche durch das Schöne auszugrenzen, der verneint den Tod. Das ist Rilkes Vorwurf an George. Ob er zu Recht besteht, ist keineswegs eindeutig zu entscheiden. Doch es läßt sich nicht leugnen, daß Rilke damit bei seinem Thema ist: das Schöne als das Vorspiel des Todes. Die Erschütterung, die vom Schönen ausgeht, öffnet die Zugänge des Todesbewußtseins. Der Bote des schö-

nen Lebens ist der Bote des Todes, mit dem es keine denkbare Gemeinsamkeit gibt. Oder doch?

4.

Die Auseinandersetzungen, in denen Literatur entsteht, leben von Übersetzungen. Ideen, Konzepte, Sprechweisen, in ein anderes sprachliches, gedankliches, emotionales Milieu übertragen, gehen neue Verbindungen ein und erfahren ungeahnte Steigerungen. Der Gedanke drängt sich auf, daß die Wirkungen umso eindringlicher sind, je schärfer und prägnanter die Übertragung sich am Ausgangstext orientiert. Aber das gilt nicht im philologischen Sinn. Erst eine durchgearbeitete Sprach- und Vorstellungswelt erzeugt die Brechungen, an denen sich die Eigenheit des Entstehenden fixiert. Übersetzen heißt hier, daß nur Schemen die Existenz des jeweils anderen Ufers bezeugen. Wer Klarheit in solche Beziehungen bringen will, der geht notgedrungen über das hinaus, was sich unmittelbar wahrnehmen läßt: Er interpretiert.

Es fällt auf, daß Rilke in den „Duineser Elegien“ einen geistigen Habitus in Szene setzt, der, um in der Theatermetapher zu bleiben, das existentielle Ringen mit dem Problem, das George hinter die Kulisse des lyrischen Verses verbannt, an die Rampe verlegt. In dieser Umgebung ist keine Überlegung – und sei sie schlagend –, imstande, den Reflexionsgang zu einem Abschluß zu bringen. Jeder Gedanke wird in einen Wirbel hineingezogen, der seinen Gegenstand dem sprachlosen Dunkel entreißt, um ihn der wortreichen Dunkelheit ekstatisch strömender Verse zu überantworten. Ein Bild dieser dynamischen Entleerung der einzelnen Vorstellung entwirft die zweite Elegie dort, wo

der Dichter die Frage nach der Identität der Engel stellt: ‚Wer seid ihr?‘ –

Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,
Höhenzüge, morgenrötliche Grate
aller Erschaffung, – Pollen der blühenden Gottheit,
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte
stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln,
Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz. (W 2, 689)

Wer wissen will, was diese Verse zum Ausdruck bringen, der muß die rhythmische Kurve nachzeichnen: den Anruf, verhalten noch, den in der zweiten Zeile einsetzenden vollen Ton, die Beschleunigung nach dem Gedankenstrich, den Tanz und Tummel der Worte, der sich in zwei Worte – ‚Wonne, Tumulte‘ – entläßt und zusammenfaßt, um in der Folgezeile die in der Spiegelmetapher angezeigte Umwendung einzuleiten: ‚plötzlich, einzeln‘. Die Strophe benennt das Wesen der Engel, gewiß. Doch die Flut der Benennungen fügt in das Gedicht die Skizze einer Denkform ein, die man umstandslos die Denkform des Gedichtes (und der „Elegien“ insgesamt) nennen darf. In ihr erscheint der Rausch des Benennens, den schon das „Stundenbuch“ kannte, an die klare Einsicht gebunden, daß nur die Exzentrizität dieses Sprechens, die Flucht der Ideen, die festzuhalten ebenso vergeblich erscheint wie der Wunsch, die notwendig eintretende Erschöpfung auf Dauer zu sistieren, seinen Gegenstand *in der Sprache* hält. Die resignierte Frage der ersten Elegie, „Ach, wen vermögen/wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht“ (W 2, 685), mit der der Dichter die Hinwendung zu den ‚Toten‘ vorbereitet, enthüllt ihren Sinn erst im

strikten Bezug zum Anfang der zweiten Elegie, der die Eingangreflexion knapp zusammenfaßt und dann mit einem ‚dennoch‘ den Neueinsatz markiert:

Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir,
ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele,
wissend um euch. (W 2, 689)

Das Wissen, das der Gesang enthält, verströmt *im* Gesang. Keinesfalls ist die Elegie dieser Gesang. Aber sie kommt ohne ihn nicht aus. Sie gleicht einer Versuchsanordnung, mit deren Hilfe es gelingen soll, dem Gesang sein Geheimnis – sein Wissen – zu entreißen. Wäre es anders, so wäre das begründende ‚denn‘, das auf die Anrufung der Engel folgt, geradezu widersinnig. „Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir/atmen uns aus und dahin“ (W 2, 689) – dies wiederholt exakt den Einwand gegen die Möglichkeit der Engelrede, in der das Menschensubjekt ‚verginge‘, ergänzt und gesteigert durch den Hinweis, daß menschliches Sichverströmen schon deshalb *diesen* Gegenstand verfehlte, weil es nichts anderes als ‚Vergehen‘ sei. Doch der Gedanke entläßt jetzt seinen Hintersinn. ‚Ich verginge von seinem stärkeren Dasein‘, das impliziert auch: Nichts anderes geschieht. Von nichts anderem *geht* diese Rede. Der Schmerz über das Vergehen tritt in sie über und läßt sie von Wesen handeln, die ihn nicht empfinden. Keine Erfahrung anderer Art, sondern die nicht geteilte Erfahrung macht den Engel. Sie ihm abzunehmen, sie – die Nichterfahrung des Vergehens – der Erfahrung beizumengen, dies bezeichnet die Aufgabe des elegischen Sprechens.

5.

So wie Jakob mit dem Engel rang
ringt der Weinstock mit dem Sonnen-Riesen,
diesen großen Sommertag und diesen
Tag im Herbst, bis an den Untergang.

Der gelockte schöne Weinstock ringt.
Aber abends, langsam losgelassen,
fühlt er, wie aus dem Herüberfassen
jener Arme ihn die Kraft durchdringt,

wider die er, wie ein Knabe, drängte;
ganz gemischt mit seinem Widerstand,
wird sie nun in ihm das Unumschränkte...
Und der Sieg bleibt rein und unerkannt. (W 3, 146f.)⁴⁸

Das Gedicht aus dem Jahr 1923 lebt von einer zweifachen Inversion. Poetisch – in einem angestammten Sinn – wäre es, wenn das Ringen des Weinstocks mit dem „Sonnen-Riesen“ als Metapher für den biblischen Zweikampf zwischen Jakob und dem Engel ausgeführt würde. Selbstredend stände letzterer im modernen Kontext für etwas anderes, nämlich für das innere Ringen des Subjekts um was auch immer. So ist das Gedicht nicht gebaut. In ihm grundiert die biblische Vorlage das Gleichnis vom Weinstock, dessen ‚Sinn‘ in der Anwendung liegt. Nicht ein Ringen-um-etwas, sondern die Figur des Ringens selbst, losgelöst und – innerhalb des Verweisungssystems Gedicht – auf sich selbst verweisend, wird durch die Technik der Inversion herausgehoben. *Gehe – so lautet die Anwendung – bis an die Grenzen deiner Kraft. Aber wisse, daß das, was du*

⁴⁸„Sieben Entwürfe aus dem Wallis oder Das kleine Weinjahr“, Nr. 4.

*zu erringen gedenkst, dir erst dann zufließen wird, wenn deine aufs äußerste gespannte Kraft von ihm abzulassen beginnt.*⁴⁹

Es bleiben Fragen. Wem gehört eigentlich der Sieg, von dem die letzte Zeile spricht? Dem Weinstock? Der Sonne? Die Frage scheint unentscheidbar. Betrachten wir die Vorlage. Die Bibelstelle lautet:

Und Jakob stand auf in der Nacht und nahm seine beiden Frauen und die beiden Mägde und seine elf Söhne und zog an die Furt des Jabbok, nahm sie und führte sie über das Wasser, so daß hinüberkam, was er hatte, und blieb allein zurück. Da rang ein Mann mit ihm, bis die Morgenröte anbrach. Und als er sah, daß er ihn nicht übermochte, schlug er ihn auf das Gelenk seiner Hüfte, und das Gelenk der Hüfte Jakobs wurde über dem Ringen mit ihm verrenkt. Und er sprach: Laß mich gehen, denn die Morgenröte bricht an. Aber Jakob antwortete: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Er sprach: Wie heißest du? Er antwortete: Jakob. Er sprach: Du sollst nicht mehr Jakob heißen, sondern Israel; denn du hast mit Gott und mit Menschen gekämpft und hast gewonnen. Und Jakob fragte ihn und sprach: Sage doch, wie heißest du? Er aber sprach: Warum fragst du, wie ich heiße? Und er segnete ihn daselbst. Und Jakob nannte die Stelle Pnuël; denn, sprach er, ich habe Gott von Angesicht gesehen, und doch wurde mein Leben gerettet.⁵⁰

⁴⁹Ein Gedanke, der auch der chinesischen Tradition nicht unbekannt ist: Das gespannte Tun (wei) kulminiert im Nichttun (wu-wei), das den angestrebten Erfolg nicht länger blockiert.

⁵⁰Gen. 1, 32, 22-29. Eine frühe Adaption dieses Motivs findet sich in einem Brief an Clara Rilke aus dem Jahre 1903: „[...] und will von keiner Stelle lassen, solange sie geringer ist als ich selbst, und will jede zu einem Engel machen und mich von ihm überwinden lassen und ihn zwingen, daß er mich beuge, obwohl ich ihn gemacht habe...“ Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906, hg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1929, S. 91.

Jakob erringt den gewünschten Segen. Das ist sein Sieg. Die Hüftverletzung, mit der er ihn bezahlt, wird zum sichtbaren Zeichen des Kampfes, das ihn vor den Seinen auszeichnet. Darauf scheint sich Rilke zu beziehen, wenn er den Sieg ‚rein und unerkant‘ nennt. Der Sieg des Weinstocks enthält keine Auszeichnung, keine Verheißung für *diesen da*. Sein Sieg verbirgt sich in der Frucht. Doch was ist das für ein Motiv?

Georges Version des ungleichen Kampfes findet sich im zweiten Gedicht des „Vorspiels“.

Gib mir den grossen feierlichen hauch
Gib jene glut mir wieder die verjünger
Mit denen einst der kindheit flügelchwünger
Sich hoben zu dem frühsten opferrauch.

Ich mag nicht atmen als in deinem duft.
Verschliess mich ganz in deinem heiligtume!
Von deinem reichen tisch nur eine krume!
So fleh ich heut aus meiner dunklen kluft.

Und er: was jezt mein ohr so stürmisch trifft
Sind wünsche die sich unentwirrbar streiten.
Gewährung eurer vielen kostbarkeiten
Ist nicht mein amt . und meine ehrengift

Wird nicht im zwang errungen . dies erkenn!
Ich aber bog den arm an seinen knieen
Und aller wachen sehnsucht stimmen schrieen:
Ich lasse nicht . du segnetest mich denn.⁵¹

Auch diese Verse bezeichnen die beiden Momente des Ringens und des Gewährenlassens. Doch sie teilen sie auf die Parteien auf. Der Engel, der hoheitsvoll die auf ihn einstürmenden

⁵¹SW V, 11.

Wünsche des Subjekts abwehrt und seine Ehrengabe ‚nicht im Zwang‘ erringbar nennt, muß sich im Kampf der Worte geschlagen geben. Ein aufs äußerste gespanntes Begehren schleudert das Jakobswort wie einen mächtigen Zauberspruch heraus. Ein wenig boshaft ließe sich sagen: George vertraut der täuschenden Kraft der Dublette. Und dieser Sieg bleibt keineswegs ‚rein und unerkant‘. Im Gegenteil, er besteht in Auszeichnung und Verheißung: in Gefolgschaft und Führertum.

Rilkes späte Verse rücken das zurecht. Gegen den Triumph des Willens à la George setzen sie auf eine Kraft, die zum Erfolg kommt, *weil sie sich zurücknimmt*. Das Ziel – strahlend, riesig – , das alle Kraft absorbiert, wird durch ebendiesen Aufwand auf Distanz gehalten, wie es in der siebenten Elegie heißt.

[...] Glaub nicht, daß ich werbe.
Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfaßlicher, weitauf. (W 2, 713)

Der Engel zeichnet niemanden aus. Der einzelne dürfte es nicht einmal wollen. ‚Abwehr‘ und ‚Warnung‘ gelten der unbestimmten Restangst, die Erlebnissphäre könne überraschend implodieren und die mühsam erworbene Disziplin des Individuums in Stücke reißen.

Bleibt die Frage, worum es in diesem Ringen geht. Welchen ‚Sieg‘ hält der Dichter der „Duineser Elegien“ fest im Auge?

6.

Unter den Engelgestalten der „Neuen Gedichte“ nimmt „L'Ange du Méridien“ einen besonderen Platz ein. Ein steiner-
ner Engel, eine Kunstfigur, fordert das geübte Gefühl des Dich-
ters heraus. Die peinliche Befragung der Skulptur, so als sei sie
ein Gegenüber, enthält manches, was in der Denkbewegung
der „Elegien“ wiederkehren wird.

Im Sturm, der um die starke Kathedrale
wie ein Verneiner stürzt der denkt und denkt,
fühlt man sich zärtlicher mit einem Male
von deinem Lächeln zu dir hingelenkt:

lächelnder Engel, fühlende Figur,
mit einem Mund, gemacht aus hundert Munden:
gewahrst du gar nicht, wie dir unsre Stunden
abgleiten von der vollen Sonnenuhr,

auf der des Tages ganze Zahl zugleich,
gleich wirklich, steht in tiefem Gleichgewichte,
als wären alle Stunden reif und reich.

Was weißt du, Steinerner, von unserm Sein?
und hältst du mit noch seligerm Gesichte
vielleicht die Tafel in die Nacht hinein? (W 2, 497)⁵²

⁵²Manches wäre darüber zu sagen, was dieses und im Ton ver-
wandte der „Neuen Gedichte“ der Form verdanken, die George im
„Teppich“ ganz virtuos, wenn auch nicht immer gelungen, handhabt.
Gewisse Wendungen Rilkes lesen sich wie direkte Adaptionen. George:
„Da steigt das mächtige wort – ein grosses heil – /Ein stern der auf
verborgenen furchen glimmert/Das wort von neuer lust und pein: ein
pfeil/Der in die seele bricht und zuckt und flimmert.“ (SW V, 25) –
Rilke: „Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz/unter der Schul-
tern durchsichtigem Sturz/und flimmerte nicht so wie
Raubtierfelle;/ /und bräche nicht aus allen seinen Rändern/aus wie

Im Januar 1906 besichtigt Rilke zusammen mit Rodin die Kathedrale von Chartres. Er berichtet davon in zwei Briefen an Clara Rilke. Das Schlüsselwort im Brief vom 26. 1. – dem zweiten – lautet ‚Verfall‘:

So kamen wir müde an. Vielleicht auch, weil es doch traurig macht, all diesen Verfall zu sehen und diese schlimme Restaurierung, die noch unerträglicher ist als der Verlust eines schönen Dinges, in ihrer Starrheit und Härte und Häßlichkeit. Mir kommt Chartres noch viel zerstörter vor als die Notre-Dame von Paris. Viel hoffnungsloser; noch viel mehr denen, die zerstören, preisgegeben.⁵³

Dann findet der Blick das Erhoffte,

das erste Detail, ein verwitterter schlanker Engel, der vor sich her eine Sonnenuhr hält, aufgeschlagen den ganzen Stunden-gang des Tages, und darüber sieht man, unendlich schön noch in seinem Vergehen, das tiefe Lächeln seines freudig dienenden Gesichts, wie Himmel, der sich spiegelt... Aber das ist fast alles. (ebd.)

Es ist nicht genug. Derselbe Brief schildert die Ankunft ein weiteres, nun das dritte Mal:

Als wir aber an die Kathedrale kamen, bog unerwartet ein Wind, wie jemand sehr Großer, um die Ecke des Engels und ging mit einer Unerbittlichkeit durch uns durch, scharf und zerschneidend. „O,“ sagte ich, „nun erhebt sich auf einmal ein Sturm.“ „Mais vous ne savez pas,“ sagte der Meister, „il y a

ein Stern: denn da ist keine Stelle,/die dich nicht sieht.“ (W 2, 557)

⁵³Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906, S. 294. Cf. Ernest M. Wolf, Stone into Poetry. The Cathedral Cycle in Rainer Maria Rilke's Neue Gedichte, Bonn 1978, S. 10-33.

toujours un vent, ce vent-là autour des grandes Cathédrales. Elles sont toujours entourées d'un vent mauvais agité, tourmenté de leur grandeur. C'est l'air qui tombe le long des contreforts, et qui tombe de cette hauteur et erre autour de l'église..." So irgendwie sagte der Meister das, kürzer, etwas weniger ausgeführt, gotischer zugleich. Aber so etwa war der Sinn dessen, was er meinte. Und in diesem vent errant standen wir wie Verdammte im Vergleich zu dem Engel, der so selig sein Zifferblatt einer Sonne hinhielt, die er immer sah...⁵⁴

1924, im Zyklus „Vergers“, kommt der Dichter erneut auf die Szene zu sprechen.

Je me rappelle Rodin
qui me dit un jour d'un air mâle
(nous prenions, à Chartres, le train)
que, trop pure, la cathédrale
provoque un vent de dédain. (4, 528)

Hier finden die beiden Lesarten zueinander. Der ‚vent errant‘ ist ein ‚vent de dédain‘, ein Verneiner, der durch die Reinheit der Kathedrale in Aufruhr versetzt wird. Verfall und Restauration, der Gang der Zeit und der vergebliche Versuch, ihn aufzuhalten oder seine Folgen zu kaschieren, sind auf das gleiche Werk der Zerstörung verpflichtet. *Es gibt kein Dazwischen*: nur die Kathedrale – das ‚reine‘ Werk – und den Widersacher.

Sollte es also ausgeschlossen sein, im ‚Sturm, der um die starke Kathedrale/wie ein Verneiner stürzt der denkt und denkt‘, den Negativismus der Moderne und die darin wirksame, jeden Denk- oder Glaubensinhalt auflösende Kraft der Reflexion zu erkennen? ‚Und in diesem vent errant standen wir wie Verdammte im Vergleich zu dem Engel...‘ Der Betrachter

⁵⁴a.a.O., S. 295.

steht auf der anderen Seite; darauf legt der Briefschreiber großen Wert. Aber die angesichts des Engels aufwallende Zärtlichkeit, von der das Gedicht spricht, schafft eine Zone der Beruhigung inmitten des Sturms. Sie gehört der imaginierenden Anschauung oder – jede Formulierung trägt an diesem Widerspruch – anschauenden Imagination. Zwar können die nun hervortretenden, einander im Gleichmaß des Verses verdrängenden Fragen ihre Herkunft aus dem ‚Sturm‘ nicht verbergen. Aber da sie dem Engel – und damit dem Betrachter – die Monotonie der fälligen Antworten erlassen, gewinnen sie der Unabschließbarkeit des verneinenden Geschäfts eine überraschende Pointe ab. Sie verdankt sich dem Zwiespalt, der für den Betrachter sich zwischen dem Wissen um die Taubheit und Fühllosigkeit der Skulptur – ‚Was weißt du, Steinerner, von unserm Sein?‘ – und dem eigenen Bezwungensein durch den Anschein der Beseelung – ‚lächelnder Engel, fühlende Figur‘ – auf tut. Die desillusionierende Bewegung wird durch die Täuschung aufgefangen und aufgehoben – suspendiert – , so daß von Täuschung zu reden hinfort nicht mehr bedeutet als ein leeres Weiterplappern. Die Fühllosigkeit der Skulptur schafft den Raum, den das Fühlen des Betrachters benötigt, um sich zu entfalten. In diesem Fühlen oder Vorfühlen ist das Nichtfühlen des eigenen unaufhörlichen Entgleitens – ‚gewahrst du gar nicht, wie dir unsre Stunden/abgleiten von der vollen Sonnenuhr‘ – *mitgeföhlt*. Ein Gefühl aber ist nicht widerlegbar. Das gilt auch dann, wenn seine Auslegung paradoxe Züge annimmt. Dem vom Kunstwerk wachgerufenen Fühlen gilt die in der peinlichen Befragung ihrer Gegenstände fortschreitende Tätigkeit des Verneinens selbst als eine Form des Entgleitens.⁵⁵ Das spricht nicht gegen sie. Im

⁵⁵Denken ist endlich, sowohl im Subjekt als auch an sich, in der Endlichkeit des bestimmten Gedankens: Wolfgang Marx, Reflexions-

Gegenteil: Es zeichnet sie als eine legitime Form des Trauerns aus.⁵⁶ Darin liegt die Pointe. Erst das Gefühl, das den Betrachter angesichts des Kunstwerks überfällt, macht das reflektierende Denken kenntlich als das, was es ist. Was es – *wirklich* ist? So reden heißt es in Gang halten. Anders aber, so darf man die Überzeugung Rilkes ausschreiben, läßt sich nicht gut reden.

Die Fragekaskaden in Rilkes Gedichten sind, sieht man vom sentimentalen Frühwerk ab, nicht umstandslos rhetorischer Herkunft.⁵⁷ Sie kommen aus dem Bewußtsein von Modernität, das darauf hält, daß es sich in keiner positiven Vorstellung ‚häuslich‘,⁵⁸ also auf Dauer einrichten darf. Ihre Aufgabe ist es,

topologie, Tübingen 1984, S. 492.

⁵⁶„Töten ist eine Form unseres wandernden Trauerns...“ Die Sonette an Orpheus, Zweiter Teil. (W 2, 720) Die Analogie zur Jagd stellt sich in den Folgezeilen her: „Rein ist im heiteren Geist,/ was an uns selber geschieht.“ ebd.

⁵⁷Das Herausstellen des Rhetorischen, als handle es sich um den Generalschlüssel zur Literatur, birgt unübersehbar die Gefahr, die Bedeutung der Texte zum Verschwinden zu bringen. Es ist die Kindheitserfahrung, daß das zerlegte Spielzeug nicht mehr funktioniert. In der Kindersprache heißt das: ‚Es hat seinen Geist aufgegeben‘. Nichts könnte der verschwiegenen animistischen Prämisse einer Theorie, die aus dem Verschwinden der Bedeutungsdimension der Texte in der rhetorischen Analyse eine Weltanschauung zimmert, plastischer Ausdruck geben. Sie – die Prämisse – besteht darin, Bedeutung naiv als den Schein von Unmittelbarkeit im Redeverstehen, als magische Wortseele zu deuten, die durch den Aufweis der technischen (vermittelten) Machart der Sprachdinge dem unbestimmten Aufschub im Verstehensprozeß verfällt. Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven 1979.

⁵⁸„O du wandelnder Geist, du wandelndster! Wie sie doch alle wohnen im warmen Gedicht, häuslich, und lang bleiben im schmalen Vergleich. Teilnehmende. Du nur ziehst wie der Mond.“ An Hölderlin (W 3, 93f.)

das übersteigende Gefühl zum Sprechen zu bringen. Denn erst im Sprechen entfaltet es sich und erfährt jene Klärung, durch die es zum Instrument nicht der Lebensführung, wohl aber der *Gewichtung* des Lebens wird. Trauer und Jubel, diese Eruptionen eines der Physis geschuldeten Daseins, zum Ausdruck des geistigen Lebens zu erziehen – das ist der Inhalt des Ringens und der endliche, dem Engel abzurierende Sieg. Von ihm redet die letzte Elegie:

Daß ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,
Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.
Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens
keiner versage an weichen, zweifelnden oder
reißenden Saiten. Daß mich mein strömendes Antlitz
glänzender mache; daß das unscheinbare Weinen
blühe. (W 2, 721)

7.

Gegen die von Rilke bevorzugte Kunstform der forcierten Reflexion steht Georges striktes Reflexionsverbot. Es umfaßt beides: das Gedicht und seine Auslegung. Die Wendung, in der es erstmals auftritt, legt den Gedanken nahe, in ihm setze sich das operierende Ich gegen die Besetzung durch ein Denken zur Wehr, dessen Inhalte von anderen erzeugt, vorgefabriziert wurden.

Im rasen rastend sollst du dich betäuben
Am starken urduft · ohne denkerstörung ·
So dass die fremden hauche all zerstäuben.⁵⁹

Doch läßt die Opposition ‚urduft‘ – ‚denkerstörung‘ keinen Zweifel daran, daß das Denken selbst – also auch das Denken *dieses* wie das eines jeden Subjekts – das Ich auf Abwege bringt. Nicht im wirklichen Leben, das hier nichts weiter als die Summe dieser Abwege meint, sondern in der Konzentration auf das, was dem Kunstwerk zugrunde liegt und durch das Gedicht in die Sprache eintritt. Das Denken rückt den Denkenden aus seiner nur im Schweigen – und angesichts der Kunst – erfahrbaren Mitte: ein nicht ganz falscher Gedanke und – *ein Gedanke, der das Denken stillstellen soll*, auf daß Dichtung entstehe.

Rilke hat gegen die Exzentrizität des denkenden Subjekts nichts einzuwenden. Im Gegenteil. Die Übergänglichkeit des Denkens, die im Gedankenwirbel stärker – und gefährdeter – zutage tritt als im systematischen Verknüpfen, führt auf den Sachverhalt, dem sich seine Dichtung auf allen möglichen We-

⁵⁹„Weihe“, in: SW II, 10. Vgl. Rilke: „Aber das Rasen zergeht und hinterläßt keine Spuren.“ (W 2, 766)

gen nähert.⁶⁰ In einem Glanzstück mimetischer Versifikation („Nächtliche Fahrt“) führt ein nichtendenwollender Rhythmus die Blockade eines Denkens durch einen die Form sinnlicher Prägnanz okkupierenden Gedanken *über* allen Gedanken als Irrsinn vor und löst sie in die fließende Bewegung auf, der nichts entgeht:

damals hörte diese Stadt
auf zu sein. Auf einmal gab sie zu,
daß sie niemals war, um nichts als Ruh
flehend; wie ein Irrer, dem das Wirrn
plötzlich sich entwirrt, das ihn verriet,
und der einen jahrelangen kranken
gar nicht zu verwandelnden Gedanken,
den er nie mehr denken muß: Granit –
aus dem leeren schwankenden Gehirn
fallen fühlt, bis man ihn nicht mehr sieht.
(W 2, 601f.)

Aus diesem schneidenden Gegensatz geht der an den Anfang dieser Überlegungen gestellte hervor. Die Faßlichkeit des Georgschen Engels bildet die keiner Korrektur bedürftige Proportioniertheit der aus dem unfaßlichen Ursprung spontan hervortretenden ‚Gestalt‘ (wie der von Rilke übernommene Terminus lautet) ab. In ihr erfaßt das Leben den einzelnen. „Das auge schauend harre der erhörung.“⁶¹ Die Unfaßlichkeit des Rilkeschen Engels stammt aus einer primären Bestürzung, die sich in der exzentrischen, nirgends aufruhenden Bahn des Denkens genauso bekundet wie im Flug der Fledermaus:

⁶⁰ „Wir sind nur Mund. Wer singt das ferne Herz,/ das heil inmitten aller Dinge weilt?“ (W 3, 253) Stets ist die Mitte für das Subjekt draußen, ‚inmitten‘ der ‚sagbaren‘ – wie es in den „Elegien“ heißt – Dinge.

⁶¹SW II, 10.

Und wie bestürzt ist eins, das fliegen muß
und stammt aus einem Schooß. Wie vor sich selbst
erschreckt, durchzuckts die Luft, wie wenn ein Sprung
durch eine Tasse geht. So reißt die Spur
der Fledermaus durchs Porzellan des Abends. (W 2, 716)

Doch was, in der Metapher gesprochen, schneidet der Gegensatz? Sieht man näher hin, so finden sich Züge an ihm, die abweichende Akzente setzen. Zunächst fällt es auf, daß George das Reflexionsverbot zu einem Zeitpunkt formuliert, zu dem er sich als Schüler des ‚maître‘ Mallarmé der ästhetischen Moderne verschreibt. Die intendierte Gestalt ist hier die *Kunstgestalt*, das Werk. Im Urerlebnis – ‚urduft‘ – rüstet sich das Subjekt zur künstlerischen Tat. Das Reflexionsverbot entstammt also einer bestimmten Reflexion. Man kann sie ästhetisch nennen, um anzudeuten, daß sie sich auf die Entstehungs- und Wirkungsbedingungen von Kunstwerken bezieht. Wenn sie allerdings, wie im vorliegenden Fall, Eintritt ins Kunstwerk selbst findet, dann schafft schwerlich ein Argument den Widerspruch aus der Welt, der sich damit auftut. Die Aufforderung zum Denkverzicht im Gedicht bringt die Störung hervor, die doch vermieden werden soll. Oder sollte sie eher *beiseite* gesprochen sein, um den Leser wie auf einer Bühne beiläufig einzustimmen auf das, was kommt?

Es würde wenig nützen. Denn was da wie eine defekte Schallplatte abgestellt werden soll, dieses Denken findet von Vers zu Vers neue Nahrung. Die eingestandene Raffinesse dieser Dichtung, auf ihre Wirkung hin entworfen, ‚konstruiert‘ zu sein, unterläuft ohne weiteres die beabsichtigte Wirkung. Jedes ersichtlich konstruierte Gebilde erweckt im Betrachter den dringenden Wunsch, herauszufinden, wie es gemacht wurde.

Gerade der gelungene Eindruck beflügelt die Lust, den verborgenen Mechanismus ans Licht zu ziehen. Der ‚Mechanismus‘ des Kunstwerks aber besitzt die Eigenart, nur in der ästhetisch genannten Reflexion aufgewiesen werden zu können. Der Appell des Gedichts, jede ‚Denkerstörung‘ zu vermeiden, wirkt da wie eine Aufforderung an den Leser, sich wissend zu verhalten, also die beiden Seiten des Vorhangs zu bedenken, der so offensichtlich Vorder- und Hinterbühne trennt.

Fragt man nach den Motiven, aus denen das Reflexionsverbot bei George hervorgeht, so gerät man rasch an die im Mallarmé-Kreis gepflegte Vorstellung, Poesie sei die wiederhergestellte Sprache der Magie: ein Zauber mit Worten. Allerdings wäre ihre Wirkung nicht im Hokuspokus der Wunderheiler und ihrer Geistverwandten zu suchen, sondern in der Wiedergewinnung der magischen Denkweise selbst.⁶² Denn diese Denkweise ist verschüttet – davon geht man aus. Ihre Elemente grundieren zwar nach wie vor das elementare Weltverhältnis des zivilisierten Europäers. Aber dort, wo er sich über sich selbst und seine Welt verständigt – auf dem Markt der modernen Ideen –, sind sie wertlos. Zugang zu ihnen findet man am ehesten an den Rändern der Kultur: im bäuerlichen Denken, bei den einfachen Leuten – verständlicherweise, da diese, nicht beteiligt an den Planspielen der Intellektuellen, den Vorrat an herrschenden Ideen mit eben dem Mißtrauen und Unverständnis betrachten, mit dem sie die Bemühungen der Herrschaft

⁶²„Faust im zwanzigsten Jahrhundert kann sich nur mehr aufs magische Wort und das Ganze des Seins beziehen. Die Dinge dazwischen, Gegenstände und Gespenster, sind der Physik und der Parapsychologie verfallen.“ Peter Lutz Landmann, Meditationen um Stefan George. Sieben Essays, Düsseldorf und München 1965, S. 134.

verfolgen würden, ihre Pläne *eigenhändig* in die Tat umzusetzen.⁶³

Das einfache Denken hat nur einen Fehler. Zwar ist die Sprache, in der es sich artikuliert, innerhalb der modernen Welt allgegenwärtig. Aber sie besitzt keine Geltung. Die bäuerliche Sprache, die Dienstbotensprache sind Reservate eines Denkens, das sich von selbst für jeden verbietet, der dort zugelassen sein will, wo *ernsthaft* gedacht wird oder die Resultate dieses ernsthaften Denkens in Anspruch genommen werden. *Sie macht keinen Eindruck*. Und darauf kommt es an. Eindrücke hervorrufen, nicht irgendwelche, sondern die stärksten, unvermischten, in denen ein ursprüngliches Weltverhältnis hervortritt, ist der Zweck der Kunst – das sieht George nicht anders als Valéry. Das magische Wort wirkt ebenso plötzlich wie umfassend. Es wirkt zündend. Was da gezündet wird, der Blitz der Selbsterkenntnis, bewirkt jene Umkehr, die den, der sich getroffen weiß, zum ‚Fremdling‘ in der modernen Welt werden läßt.⁶⁴

Das Rezept, das George und seinesgleichen den Dichtungen Mallarmés entnehmen, besteht darin, die Sprache, die diese

⁶³George hat diese Nähe zum einfachen Denken – die ihn den bienenfleißigen Dekolonisatoren des europäischen Geistes eigentlich lieb machen müßte – mehrfach bekundet. Nicht zu unterschätzen sind deshalb die kurzen Prosaschriften „Sonntage auf meinem Land“ und „Der kindliche Kalender“. In ihnen ist das eingebundene, ‚landschaftliche‘ Denken das bewegende und das bewegte – es nimmt den Dichter mit.

⁶⁴„Also brach ich auf/Und ein fremdling ward ich/Und ich suchte einen/Der mit mir trauerte/Und keiner war“ „Aufschrift“ zu: Pilgerfahrten, SW II, 30. „Die dichtung hat eine besondere stellung unter den künsten. Sie allein kennt das geheimnis der erweckung und das geheimnis des übergangs.“ Stefan George, Werke. Ausgabe in zwei Bänden, Düsseldorf und München 1968, Bd. 1, S. 531.

Denkweise verdrängt und verhöhnt hat, die Sprache der Vernunft und einer in den Naturwissenschaften und den aus ihrem Geist hervorgegangenen Ideen wie Darwinismus und Sozialismus ihren Ausdruck findenden Weltsicht, durch ein subtiles Spiel von Negationen und Nichteindeutigkeiten um ihren in toto außer Funktion gesetzten Sinn zu betrügen. Die Poesie als ‚mache‘⁶⁵ ist mit diesem Betrug identisch. Dort, wo sie sich der bereitliegenden poetischen Sujets bedient, zerstört sie mit Kalkül den ‚vernünftigen Sinn‘, den eine beachtliche ästhetisch-philologische Kritik ihnen unterlegt hat. Die Resultate sind bekannt. Kein Museum der modernen Poesie möchte sie entbehren. Doch hier wie anderswo erweist der Erfolg sich als tückisch. Das poetische Machwerk soll den Bruch mit dem verachteten rationalen Denken perfektionieren. Stattdessen gibt es diesem Denken, das keineswegs zulassen kann, daß sich ihm ein Produkt des Geistes mit Erfolg entzieht, die stärksten Impulse. Und das nicht allein: Das ‚Machwerk‘ selbst entpuppt sich rasch als ein Ort – im Ansatz – rationaler Verständigung. Der Grund liegt darin, daß der ausgeblendete Sinn sich nicht etwa von selbst versteht, sondern gewußt – oder konstruiert – werden muß. Schließlich ist es nicht der denkbare – und denkbar beliebige – Sinn dieser oder jener poetischen Stelle. Dies gerade nicht. Auch fällt er keineswegs im Kunsterlebnis alsbald der Wesenlosigkeit anheim. Ganz im Gegenteil: Da er nur als Hypothese über den Geist der modernen Welt (oder wie die Formeln lauten mögen) existiert, ist er in dieser Kunst und im Umgang mit ihr allgegenwärtig. Die Kennzeichen der ästhetischen Moderne sind ex negativo auch Kennzeichen der *prag-*

⁶⁵Blätter für die Kunst, 1. Folge 1. Band (1892), zitiert nach Georg Peter Landmann (Hrsg.), Der George-Kreis. Eine Auswahl aus seinen Schriften, 2. erw. Ausgabe, Stuttgart 1980, S. 15.

matischen, der lebensweltlichen Moderne, zu der sie Distanz signalisieren. Der Selbstisolation der künstlerischen Subjekts entspricht die lebensweltliche Vereinzelung der Subjekte – seit Rousseau eines der vornehmsten Themen der Kulturkritik –, der naturfernen Artifizialität der Gebilde die angebliche Formlosigkeit des modernen Daseins, dem Mystizismus der Form die jeweils schon im voraus diagnostizierte platte Durchsichtigkeit der Erträge des rationalen Denkens. Vor allem letzteres gibt zu denken. Die physiognomische Deutung des rationalen Zeitalters setzt eine Immergleichheit *in* den Phänomenen voraus, die nur *hinter* ihnen vermutet werden darf.⁶⁶ Die scheinbar denkferne Kunst fußt auf einer Kritik, die sich als rationale Leistung darzustellen hat, wenn sie sich überhaupt begreiflich machen will. Die Kunst, die ihren ‚Sinn‘ ins Unbegreifliche entückt, erscheint unmittelbar begreiflich aus den Prämissen der Kritik. Auf diese deutet sie unentwegt hin, während das versprochene Urerlebnis so unbegriffen bleibt wie eh und je.

Wenn George im „Vorspiel“ die Vorzeichen umstellt, dann trägt er damit in gewisser Weise einer Tendenz Rechnung, die nicht mehr braucht als die Erfahrung dieser Kunst. Denn das Wechselspiel von theoretischen Prämissen und uneingelösten ästhetischen Versprechen, von einem nicht zu eskamotierenden

⁶⁶Alle Theorien der Moderne kranken daran, daß sie nicht präzise angeben können, wie sie selbst zu ihr stehen. Entweder verdanken sie ihre Aussagekraft ihrer Zugehörigkeit zur Moderne oder einem externen Standort. Im ersten Fall sind sie mit Vorsicht zu behandeln, da jede einschränkende Aussage über Geltung und Reichweite von Denk- und Lebensformen auf sie selbst zurückschlägt, im zweiten Fall sind sie nicht ernst zu nehmen, da sie Moderne als einen Bodensatz behandeln, dessen entscheidende Merkmale auf so gewichtige Leistungen, wie sie selbst sie darstellen, nicht zutreffen, obwohl sie doch unter den Bedingungen der Moderne erbracht werden.

Wissen, das sich ‚störend‘ vor die Urerfahrung legt, und einer aus Glaubensgeneigtheit herrührenden Unfähigkeit, diese gemischte Erfahrung zu analysieren, verlangt dringend nach einer Auflösung. Das Modell von Führertum und Gefolgschaft, von Einzigem und Gemeinschaft bietet sie. Die verkündete Botschaft muß immer wieder staunend vernommen, ihre Wirkung auf den einzelnen in verbindlichen Worten festgeschrieben werden, auf daß der Zweifel keinen Ansatz finde. Der Engel ist die Figur, mit deren Hilfe ein Unmögliches als Wirkliches festgeschrieben und der Zweifel geächtet wird.⁶⁷ Unmöglich ist die Fusion von magischem Weltbild und modernem Lebensgefühl, unmöglich auch die denkende Rechtfertigung des Denkverbots. Andererseits liegt darin nichts besonderes. *Es geschieht allenthalben*: im Dämmerlicht der Entscheidungen, bei denen das Individuum es vorzieht, nur mit sich selbst zu Rate zu gehen. Wer die darüberliegende Decke aus Unbehagen und Verstellung fortzieht, der erntet mehr als die unverhüllte Dankbarkeit kommender Interpreten:

ich weiss, dass ich Ihnen vor Allem verpflichtet bin, wenn ich überhaupt sehen gelernt, wenn ich einen Lebensinhalt, einen Weg und ein Ziel habe,

schreibt Gundolf am 22. August 1899 an seinen ‚Meister‘.⁶⁸

⁶⁷„Und die verehrend an mein knie getastet/Und die ich lenke mit dem fingerzeig/Und deren haupt an meiner brust gerastet?/,Die jünger lieben doch sind schwach und feig.“ (SW V, 31) Die letzte Zeile spricht der Engel: er denunziert die Jünger, deren immer vorausgesetzte Schwäche das Werk nicht aufhalten darf.

⁶⁸Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel, hg. v. Robert Boehringer mit Georg Peter Landmann, München u. Düsseldorf 1962, S. 37.

Rilke, dem Sensualisten, gilt Reflexion keineswegs als ein gegebenes Medium dichterischer Mitteilung. Er ist befangen. In der Rhetorik, der seine Prosa verhaftet bleibt, steht Reflexion, im Gegensatz zum ‚Anschau‘ oder ‚Einsehn‘ (‚réalisation‘), für etwas zu den Dingen Hinzutretendes, sie Auflösendes, dem sich die Dichtung zu entziehen habe.⁶⁹ Sie bleibt verbotenes Terrain. Das wirkt sich aus. Wo immer sie, sich selbst verleugnend, in seinem Werk ins Spiel kommt, legt sie Abhängigkeiten frei. „Du mußt dein Leben ändern“ (W 2, 557) ist wenig mehr als der leere und unverstellte Ausdruck der von George verkündeten, aus der Erfahrung der Kunst hervorgehenden Wende. Oft genug erscheinen – etwa seit den „Neuen Gedichten“ – concetti

⁶⁹ „Ich liebe das Einsehn. Kannst du’s mit mir denken, was es herrlich ist, z. B. einen Hund, im Vorübergehn, einzusehn, einsehn (ich meine nicht durchschauen, was doch nur so eine Art menschlicher Gymnastik ist und wo man auch gleich wieder auf der anderen Seite herauskommt aus dem Hund, ihn gleichsam nur als ein Fenster betrachtend in das hinter ihm liegende Menschliche, nicht dies -) – sondern sich einlassen in den Hund genau in seine Mitte, dorthin, von wo aus er Hund ist, an die Stelle in ihm, wo Gott sich gewissermaßen einen Moment hingesezt hätte, da der Hund fertig war, um ihm bei seinen ersten Verlegenheiten und Einfällen zuzusehen und zu nicken, daß er gut sei, daß nichts fehle, daß man ihn nicht besser machen könne.“ Brief v. 17. 2. 1914. Briefwechsel mit Benvenuta, Esslingen 1954, S. 94. Aus solcher Rede-als-ob eine Metaphysik herauslesen heißt den Hund zum Polizisten machen – eine der leichteren Übungen für rauende Liebhaber: „Wer ‚nachdenkt‘, der tritt von außen an das Objekt heran; wer einsieht, denkt aus der Mitte der Dinge hervor.“ R. Mühlher, Rilke und Cézanne. Eine Studie über die künstlerische Methode des ‚Einsehens‘, in: Österreich in Geschichte und Literatur, S. 44.

Georgischer Herkunft bei ihm in den transparenten Duktus eines Autors übertragen, der sich im Nachdenken nicht gestört wissen möchte. Dieses *Nachdenken* ist kein *Hinterherdenken*, kein sekundäres Denken, das herauszufinden versucht, was der Autor meint. Es nimmt den Gedanken dort auf, wo ihn der Vorgänger liegenließ – Nachdenken nicht *über* die Kunst, sondern *in* der Kunst, mit ihren Mitteln.⁷⁰ Die Gleichsetzung von Kunst und Magie ist bereits ein Gemeinplatz, als Rilke sie aufgreift. Zu denken gibt, wie er sie aufgreift und wendet –

Magie

Aus unbeschreiblicher Verwandlung stammen
solche Gebilde -: Fühl! und glaub!
Wir leidens oft: zu Asche werden Flammen;
doch, in der Kunst: zur Flamme wird der Staub.

Hier ist Magie. In den Bereich des Zaubers
scheint das gemeine Wort hinaufgestuft...
und ist doch wirklich wie der Ruf des Taubers,
der nach der unsichtbaren Taube ruft. (W 3, 174)

⁷⁰Also ganz das, was Rilke an Cézanne bewundert: „Es ist das unendlich Großartige und Erschütternde in der Erscheinung Cézannes [...] während fast vierzig Jahren, ununterbrochen im Innern, in der innersten Mitte seines Werkes geblieben zu sein – , und ich hoffe einmal zu zeigen, wie die unerhörte Frische und Unberührtheit seiner Bilder dieser Obstination zu verdanken bleibt; ihre Oberfläche ist wirklich wie das Fleisch einer eben aufgebrochenen Frucht, während die meisten Maler ihren eigenen Bildern schon als Genießer und Koster gegenüberstehen, in der Arbeit selbst als Zuschauer und Empfänger sich an ihnen vergreifend.“ (Brief an R. H. Heygrodt v. 24. 12. 1921)

‚Hier ist Magie.‘ Das klingt eindeutig, bis der Einsatz der nächsten Zeile die Aussage in eine Unterstellung verwandelt, die, ausgehöhlt und gegengelesen durch das folgende ‚und ist doch wirklich‘, als Übereilung kenntlich gemacht wird. Der Reiz dieses Gedichtes liegt darin, daß es den Ausdruck „Magie“ im Kontext handfesten Jahrmarktszaubers ansiedelt. Doch zweifellos sucht es die intellektuelle Auseinandersetzung:

[...] in Stefan Georges unnachgiebiger Gestaltung ahnte man das wieder entdeckte Gesetz, dem keiner fortan, wenn es ihm um das Wort als Magie zu tun ist, sich würde entziehen können, heißt es rückblickend in einem Brief aus dem Jahr 1924. Die Spekulation aufs ursprüngliche Denken wird abgewiesen.⁷¹ Gegenüber den Geschicklichkeitsbeweisen der Gaukler geschieht in der Kunst das, was zu geschehen scheint, wirklich. Das verpflichtet das Denken, von den Formeln, in denen es sich totstellt, Abschied zu nehmen. ‚Hier ist Magie‘: dieser Satz, statt gebetsmühlenartig wiederholt zu werden, will bedacht sein. Er ist bedenklich, er kann so nicht stehenbleiben.⁷² ‚Magie‘ ist das richtige Wort, und es ist doch falsch. Kaum ausgesprochen, fällt es dahin. Zu wessen Gunsten? Das bleibt ebenso ungewiß wie

⁷¹Brief vom 29. Mai 1924 an Alfred Schaar. Zitiert nach Mason, a.a.O., S. 15.

⁷²George gibt zu denken, Rilke, in seinen Versen, denkt. Aber er darf es nicht so nennen: das Reflexionsverbot bleibt verbal intakt. Die Wirkung, auf die Interpretenkultur bezogen, kann nicht überzeugen. Wäre Rilkes Werk die Summe aller Behauptungen, die über es aufgestellt wurden, so handelte es sich um die Hinterlassenschaft eines geistigen Triebtäters, dessen Gefährlichkeit nur durch ein abseitiges Wesen neutralisiert würde. Doch anders als im Fall George gilt es nicht als schimpflich, sein Werk zu goutieren.

die syntaktische Zuordnung des ‚wirklich‘. Sollte *wirklich* das ‚gemeine Wort‘ die Oberhand über den ‚Zauber‘ behaupten? – ‚[U]nd ist doch wirklich‘: Das begreift alles ein, was vorher gesagt wurde, die Kunst und ihr Gelingen. Und es stellt die Wirklichkeit der Kunst gegen *die* Wirklichkeit, in der das gemeine Wort gemeinhin seine Funktion erfüllt. Anders wäre der Vergleich, der sich anschließt, gar nicht zu begreifen. Nicht ‚wirklich‘, sondern ‚wirklich wie‘ ist der Kern der Aussage. Doch *wie* wirklich der Ruf des Taubers sei, wird nicht gesagt. Versteht es sich von selbst? Keineswegs. Aber es steht für den Vorgang, den es umreißt. So zieht das Gedicht den Leser in einen Wirbel einander wechselseitig durchkreuzender Bestimmungen, um ihn in die Unabsehbarkeiten der Reflexion zu entlassen. Es ist dasselbe Verfahren wie in den „Elegien“.

Das Bild vom Tauber, ‚der nach der unsichtbaren Taube ruft‘, zitiert einen ererbten Topos. Tauben begleiten den Wagen der Venus. Das Taubenpärchen ist ein Sinnbild zärtlicher und treuer Liebe. Offen bleibt im Gedicht, ob der Lockruf der künftigen oder der verschwundenen Gefährtin gilt. Beides ergäbe Sinn. Im Fall der verschwundenen Gefährtin ginge es darum, dem schon eingetretenen Verlust die Anerkennung zu verweigern, auf einem imaginär gewordenen Umgang zu beharren. Das korrespondiert *einem* Thema der „Elegien“, dem der „Verlassenen, die du/so viel liebender fandst als die Gestillten“ (W 2, 686). Hier erscheint es auf die Dichtung selbst zurückgewendet – auch darin steht es den „Elegien“ keineswegs fern. Denn der Anruf des Dichters, erst zurückgehalten und dann wider alle Einsicht in Wendungen, die das Gegenteil andeuten, sich entfesselnd, gilt einem Engel, der ebenso unsichtbar bleibt wie die Taube oder der verschwundene Geliebte der ‚Verlassenen‘,

von denen die erste Elegie spricht.⁷³ Nennen wir es – auf den Tauber zurückkommend – Instinktverhalten. Damit wäre der Bogen zu jener Anfänglichkeit des an die Ursprünge rührenden *magischen* „In-der-Welt-seins“ geschlagen, dem George die Dichtung überantwortet:

Es hebt sich leicht was eben dumpf und bleiern
Es blinkt geläutert was dem staub gezollt . .
Ein bräutliches beginnliches entschleiern . .
Nun spricht der Ewige: ich will! ihr sollt!⁷⁴

Das Problem besteht. Es ist kaum anzunehmen, daß Rilke, darin mit George übereinstimmend, über die Vorstellung eines die überkommenen Weltorientierungen ‚zersetzenden‘ Negativismus einer Handvoll als modern rubrizierter Ideen (die durch das Maschinenzeitalter ihren schlagenden Charakter erhalten) hinaus das Denken selbst als negierende Instanz, als eine alle Bestimmtheiten auflösende Tätigkeit verstanden hätte. Das mußte ihm zwangsläufig ein offenes Ohr für die Einflüsterungen der Mystagogen bescheren, denen zufolge unter der korrupten Oberfläche der modernen Lebens- und Denkgewohnheiten eine Schicht intakten, ‚wirklichen‘, weil ursprünglich bewegten Lebens anzunehmen sei, zu der die Dichtung Zugang gewähre. Auf der anderen Seite gab es gute Gründe, dem Gesinnungszauber, der den Übergang vom falschen zum richtigen Denken per Dekret regeln möchte, zu mißtrauen. Diese Gründe lagen in der Machart der Gedichte zutage. Sie warteten nur

⁷³In der siebenten Elegie werden die beiden Motive miteinander verbunden: „Wie er, so/würdest du wohl, nicht minder – , daß, noch unsichtbar,/dich die Freundin erführ, die stille, in der eine Antwort/langsam erwacht und über dem Hören sich anwärmt, –/deinem erkühnten Gefühl die erglühte Gefühlin.“ (W 2, 709)

⁷⁴SW V, 20. Das ‚In-der-Welt-Sein‘ ist eine Rilkesche Prägung: W 3, 260.

darauf, anerkannt zu werden. Von einsetzender Anerkennung zeugen diejenigen unter den „Neuen Gedichte“, die den Techniker bei der Arbeit zeigen. Zuerst muß anerkannt werden, daß das Spiel der Negativismen, der Aufhebungen, Brechungen, Interferenzen, in dem die Dichtung sich aus der Welt der Prosa-Bedeutungen entfernt, in ihr zu keinem Abschluß gelangt und gelangen kann. Die Doktrin der ‚Verwandlung‘, aus der das Gebilde hervorgeht, erzeugt, recht bedacht, einen Negativismus, der über den der modernen Ideen – und ihrer Fundamentalkritik – weit hinausgeht und universal wird, also auch die Grundlagen der Doktrin angreift. Rilkes lyrisches *Nachdenken* der Wege und Wendungen, welche die Dichtung der ‚Wende‘ nimmt, trägt diesen Angriff vor. Nur deshalb ist sie Reflexion. In der Prosa, die sie begleitet, ist manches anders: Oft genug ist sie der Grund des Gefäßes, auf dem sich die weltanschaulichen Schlichtheiten sammeln, denen die Lyrik gleichermaßen entstammt und entgeht:

Alles Gerede ist Mißverständnis. Einsicht ist nur innerhalb der Arbeit. Sicher.⁷⁵

⁷⁵Brief v. 21. 10. 1907. Mit bemerkenswerter Konsequenz und reichem exegetischem Ertrag erklärt Winfried Eckel in seiner voraussichtlich 1994 erscheinenden Dissertation mit dem Titel „Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes“ die ‚Struktur‘ der Wende, verstanden als spannungsreiche und spannungslösende Einheit von thematischer Reflexion und Reflexion als Vollzug, zur Grundstruktur des Rilkeschen Œuvres. Die verschiedenen Ausprägungen, die es im Lauf der Zeit erfährt, versteht Eckel als unterschiedliche Weisen, dieser Struktur habhaft zu werden – mit steigendem Ertrag. In ihr bekundet sich, Eckel zufolge, die erstmals im deutschen Idealismus erprobte Denkfigur der Reflexion der Reflexion, die Einsicht in die Uneinholbarkeit von Reflexion durch Reflexion oder die Unauslotbarkeit des Subjekts durch Setzungen des Subjekts. Man mag dies, mitsamt dem mythisierenden Irrationalismus, der daraus ent-

Das Bild des Taubers als ein Bild reinen Instinktverhaltens muß daher ergänzt werden. Diese Ergänzung wird im Vers benannt – nur deshalb ist von ihr die Rede. Die unsichtbare Taube gibt das Bild eines abwesend Gewußten, das sich entzieht, das nur im Lockruf des Denkens gegenwärtig ist – keines ‚kalt analysierenden‘, sondern sich in der Spannung auf ein anderes sich erhaltenden, vom Dichter als ‚Herz-Werk‘, als Werk der Liebe annoncierten Denkens.⁷⁶ Dichtung ist Denken als reine Intensi-

springt, als den rationalen Kern der Georgischen Wende in Anschlag bringen. Rilke geht einen Schritt weiter: er reflektiert diese Wende. Einerseits schält er damit ihren rationalen Kern ein stückweit heraus. Das macht Eckels Analysen schlagend. Andererseits zeichnet es die „Elegien“ und die ihnen darin verwandten „Sonette an Orpheus“ vor anderen Arbeiten Rilkes aus, daß sie die in der Meditation der Abgründe des Subjekts entfaltete neue Mythologie (etwa des Engels) nicht einfach realisieren, sondern durch die Aktivität des sich in seinen Diagnosen bewegendem Dichter-Subjekts in der verminderten, aber in der Verminderung sich erhaltenden Distanznahme den ‚Innenraum‘ erschließen, in dem sich Menschliches begibt. Ich erhebe Bedenken gegen die Auffassung, bestimmte Gedichte Rilkes ‚realisierten‘ ‚den Engel‘, wie Eckel schreibt. Zwar ist in den „Elegien“ die Versuchung mit Händen zu greifen, das mythische Einssein zu proben. Doch ebenso deutlich wird die Tendenz, sie als Versuchung zu begreifen, der es zu entgehen gilt. Rilke trägt seine Diagnosen von Bewußtsein stets auch als Zeitdiagnosen vor. Der Sinn dieser Doppelung erschließt sich aus dem Gedanken, daß keine Rede von Bewußtsein absolut sein kann: sie modifiziert sich, wie Bewußtsein selbst, in der Zeit. Das Bewußtsein erforschen heißt seine Zeit erforschen.

⁷⁶„Lange errang ers im Anschaun.[...] tue nun Herz-Werk“. (W 3, 82f.) Die Paulinische Reminiszenz wurde oft vermerkt. Die Unterscheidung ‚Anschaun‘ – ‚Herz-Werk‘ hat vor allem die ältere Rilke-Literatur bewegt. Dabei liegt die Schwierigkeit auf der Hand. Immer wieder zwingt das Reflexionsverbot Rilke dazu, neue, schwindelnde Formeln für das zu finden, was in seinen Dichtungen zweifellos vorgeht. Denn nicht der Liebesaffekt artikuliert sich in ihnen – wie sollte

tät; der Engel, dem gleichermaßen Pluralität wie Singularität zugesprochen werden kann, weil es an ihm keinen Unterschied macht, bezeichnet die Leere, aus der zuströmend sich die Bedeutungen fortwährend erneuern, um sich in der Reflexion als bald als hinfällig zu erweisen.

Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. (W 2, 685)

Aber handeln die „Elegien“ nicht eher vom Leben als vom Denken? Und ist die „Welt“, von der sie reden, nicht die *gefühlte* Welt anstelle der gewußten? Das läßt sich leicht aufklären. Erstens wiederholt die Entgegensetzung von Leben und Denken den Gemeinplatz, von dem sich Rilkes Dichtung – keineswegs seine reflektierende Prosa – verabschiedet. Zweitens kennt das Denken, von dem hier die Rede ist – Denken als reine Intensität – überhaupt keinen anderen Inhalt als das lebendige Bewußtsein in seinen allgemeinsten Bezügen. Jeder andere Inhalt, auch der des Denkens selbst, würde es auf ein gegenwärtiges Wissen festlegen, dessen Verschwinden es nur noch abstrakt postulieren, doch keineswegs mehr in die eigene Bewegung integrieren könnte. Dieses Verschwinden, der Tod der Bedeutungen, in dem sich die Hinfalligkeit der Dinge und dieses

er – , sondern das mit ihm verbündete – und ihm zutiefst mißtrauende – Denken. Daß dieses Denken ein ‚Werk‘ der Liebe vollzieht, steht auf einem anderen Blatt. Die auf die Mühlen der ‚grimmigen Einsicht‘ gelenkte Kraft der Liebe bewährt sich im Projekt der ‚Verwandlung‘, weil sie von vornherein auf Verwandlung aus ist – aber das zählt bereits zur Einsicht.

Bewußtseins spiegeln, das als Ding unter Dingen existiert, drängt sich dem Denkenden auf, der in der Spannung des Denkens verharret, ohne an Resultaten, an *Besitz* interessiert zu sein. Der Tod ist der eine ausstehende, im Gefühl stets gegenwärtige Gegenstand eines Bewußtseins, das sich seiner Gegenstände in Ritualen des Abschiednehmens versichert:

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht. (W 2, 759)

So leben wir und nehmen immer Abschied. (W 2, 716)⁷⁷

Zwischen dem ausstehenden Tod und dem Fortfall der Dinge und Lebensformen erfindet die Dichtung das Leben neu, als ‚wirkliches‘ Leben. Wirklich ist das Leben im *gefühlten* Wort – dem Wort, das, selbst gefühllos wie der steinerne Engel von Chartres, dem Gefühl etwas schon verloren Geglaubtes, ein Stück entgangenen Lebens zurückgibt. ‚Von Hingang lebend‘ ist die Formel, die Rilke dafür erfindet:

– Und diese, von Hingang
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu. (W 2, 719)⁷⁸

Das ist kein Mystizismus. Die Dinge, von denen die Rede ist, die einfachen, von Menschenhand geformten Dinge des alltäglichen Gebrauchs, sind *lebend von einem doppelten Hingang* – dem eigenen, sich in den Spuren vergangener Benutzung dokumentierenden Zerfall und dem Vergangensein ihrer vormali-

⁷⁷„Zwar ist uns nur Vergehn,/ doch im Vergehn ist Abschied uns geboten.“ Ode an Bellmann (W 3, 101)

⁷⁸Die neunte Elegie.

gen Benutzer. Das an der Flucht der Dinge trainierte, sich ihnen spontan öffnende Gefühl wird *in* der Öffnung der grundlosen Solideszenz des Daseins gewärtig. Das Objekt ist fühllos. Doch dem ihm aufgetanen Bewußtsein kommt es im Gefühl entgegen. An ihm sättigt es sich mit Vergangenem, als sei es gegenwärtig. Dergleichen geschieht: Daß es geschieht, unterliegt keinem Zweifel; warum es geschieht, diese Frage entbindet jeden Zweifel – im Gedicht.

9.

Es gehört zu den gern beachteten Griffen Rilkes, daß er seine Epochenkritik als Kritik am Maschinenzeitalter vorträgt, gleichzeitig aber betont, ein Wissen über das in ihm sich ankündigende „Neue“ sei noch nicht zu erlangen. Jeder, der das Wissen auf seiner Seite glaubte, konnte hier mühelos die eigenen Einfälle unterbringen. Aber hält man einen Augenblick daran fest, daß ein noch nicht gewonnenes Wissen keines ist, jedoch, stetig ins Auge gefaßt, einem jeden Wissen eines um seine Nichtverfügbarkeit beimengt, so sieht man sich sachte genötigt, in dem imaginären Denker, in dem es vorgedacht ist, da es anders nicht gedacht werden kann, die sich nirgends zur Gestalt strafende Figur des Engels zu erkennen. Der imaginäre Denker *enthält* das zu Denkende, *weil er die Zeit enthält*.

Mit einem Neigen seiner Stirne weist
er weit von sich was einschränkt und verpflichtet;
denn durch sein Herz geht riesig aufgerichtet
das ewig Kommende das kreist. (W 2, 508f.)

Das Neue ist nicht epochal, es ist das Neue. Aus ihm erneuert sich die Welt, es ist die immer und nie überschrittene Schwelle.

Die Unfaßlichkeit des Engels ist eins mit der des Ringers, der sich auf keine Weise fassen läßt. Er lockt die Griffe hervor, über die hinaus nichts zu tun bleibt. Der Sieg – ‚rein und unerkannt‘, wie es im Gleichnis vom Weinstock heißt – wird fühlbar erst im Tod der Intention, im *Es ist vollbracht*, das neutestamentlich zu nennen sich von selbst verbietet, da aus ihm nichts hervorgeht, was nicht zum Gegenstand erneuter Klage taugte:

Ach, die Erfüllung stürzt aus dem Versprecher
und ist schon fort: vergossene Natur. (W 3, 316)

Die Rede vom ‚Versprecher‘ ist eindrücklich genug, um den von Freud in seinen Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916) hergestellten Zusammenhang zwischen der „alten Zauberkraft“ des Wortes und den psychischen Ursachen der verbalen Fehlleistung ins Gedächtnis zu rufen.⁷⁹ Die Irritation durch das dichterische Wort – das ein Stück erfüllten Lebens einschließt – erscheint in diesem Licht untrennbar verbunden mit der Irritation durch die Entdeckung, daß das Ich, wie es bei Freud heißt, nicht Herr in seinem eigenen Hause sei. Freud nennt sie eine narzißtische Kränkung und stellt sie in eine Reihe mit der kosmologischen und der biologischen Kränkung, die ihr in der Geschichte der Wissenschaften vorausgehen.⁸⁰ Spuren dieser Irritation finden sich bei Rilke allenthalben. Sie setzt Narziß in Arbeit. Was sich ohnehin vollzieht – das individuelle Leben – , muß hinfort *geleistet* werden.

⁷⁹„Worte waren ursprünglich Zauber, und das Wort hat noch heute viel von seiner alten Zauberkraft bewahrt.“ Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, mit e. Nachwort v. Peter Gay, Frankfurt/M. 1991, Einleitung, S.15.

⁸⁰Gemeint sind die Lehren Kopernikus‘ und Darwins. Sigmund Freud, Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, in: Imago 1917.

Doch die Dinge liegen komplizierter. Das Es, das sich im Versprecher gegen das seiner Absichten und Mittel gewisse Ich durchsetzt, repräsentiert die Mechanik der Gefühle. Was soll das heißen? Es – *es selbst* – agiert. Was im seltenen Glücksmoment an die Oberfläche drängt, benimmt sich, als warte jenseits des Bewußtseins von jeher ein zweites Ich auf seinen Einsatz: ein Meinen quer zum eigenen Meinen, dem dieses im Glücksfall nichts weiter verdankt als – Erfüllung. Daß dies nicht mehr ist als willig (oder unwillig) hingenommene Täuschung, darüber spricht die tödliche Ironie der späten, von Krankheit redenden Verse, die das Freudsche Programm, es solle, wo Es war, Ich werden, in sein Gegenteil verkehren:

Aus der Ferne des
Geschlechtes kommen alte Forderungen:
wie vieles hab ich wider sie errungen,
mit ihrer Kraft Das Ich versagt am Es. (W 3, 314)

Die ererbte Lebenskraft trägt und begrenzt das Zufallsspiel der Emotionen, dem das Ich Sinn unterlegt, um am Ende sein Versagen einzugestehen. ‚Das Ich versagt am Es‘, das bedeutet: Was sich gegenüber dem geschwächten Ich durchsetzt, ist einerseits die gut analysierte Mechanik des Lebens, andererseits das Sinnferne, das jeder Analyse spottet. Freud selbst kennt diese Doppelansicht des Unbewußten ganz gut. Doch er blendet sie aus: „[...] der Analytiker lehnt es ab zu sagen, was das Unbewußte ist.“⁸¹ Das mag für die Analyse hinreichen. Der Dichter befindet sich in einer weniger glücklichen Lage. Die

⁸¹ders., Die Widerstände gegen die Psychoanalyse (1925), in: Werk-
ausgabe in zwei Bänden, hrsg. u. m. Kommentaren versehen von
Anna Freud u. Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt/Main 1978, Bd. 2,
S. 55.

von ihm aufgeworfene Frage lautet: Welche Größe begrenzt das Übermaß an Zufall, das jene doppelte Lesart der elementaren Schwäche des seiner selbst bewußten Subjekts offenbart, so daß das, was ihm zufällt, auch zurechenbar erscheint? Die Antwort ist von verblüffender Strenge. Das individuelle In-der-Welt-sein genügt, um den Zufall aufzuwiegen. So jedenfalls sagt es das Bild von Blume und Bach:

Nicht anders, ach, ist unser Hingestelltsein
an der Gefühle stürzendes Gebraus;
meinen sie uns denn? ... Doch das In-der-Welt-sein
gleicht diesen Überfluß an Zufall aus. (W 3, 260)

Wie also steht es um das Lächeln des steinernen Engels am Dom zu Chartres? Worin besteht seine Unwiderstehlichkeit für den Betrachter? Die neunte Elegie gibt eine Antwort. *Es scheint nicht widerrufbar*. Denn genau das wird dort vom In-der-Welt-sein gesagt.

Ein Mal
jedes, nur ein Mal. Ein Mal und nichtmehr. Und wir auch
ein Mal. Nie wieder. Aber dieses
ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur ein Mal:
irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar. (W 2, 717)

Aussagen sind widerrufbar. Das Dasein, nicht widerrufbar, ist das, woran des Widerrufens kein Ende wird. Jedes vergangene Dasein, als vergangenes apostrophiert, lebt in der Apostrophe auf. Umgekehrt ist das Gefühl der notwendig zweifelnden Auslegung stets voraus. Das gilt auch und gerade dann, wenn der Auslegende davon Abstand nimmt, hinter der ihn forttragenden Emotion den existentiellen Sinn zu wittern, der sein Le-

ben mit Bedeutsamkeit füttert. Das Bewußtsein der Nichtigkeit des Anlasses verschlägt nichts, jeder Anlaß ist nichtig, aber er ist es schon *gewesen*, wenn die Woge der Emotion ihn als Anlaß kenntlich macht und ineins zurücktreten läßt. Der *lächelnde* Engel ist *fühlender* Engel, weil das Gefühl nicht die Maske des Lächeln behält, sondern nur das Lächeln, das sich bereits in ihm entfaltet.

Warum dann Klage? Warum ‚Elegie‘ und nicht ‚Gesang‘? Die Klage entspringt der Trauer, jener Art von Bewußtheit, die um die zu schließende Kluft zwischen dem leeren, harrenden, im Trostlosen erfahrenen und die Tröstungen verschmähenden Ich und jenen Zuständen weiß, in denen es sich als keiner Ergänzung bedürftig erfährt, seltenen, kostbaren Zuständen, denen gemeinsam ist, daß sie nicht dauern. Der futuristisch-konjunktivische Einsatz der zehnten Elegie hält dieses Wissen noch in der übersteigenden Rede fest. Nicht anders in den „Sonetten an Orpheus“. „Gesang ist Dasein“, wie es dort (W 2, 732) heißt, bedeutet: Gesang entspringt in solchen Zuständen, *er enthält sie und trägt sie aus*. Aber der das sagt, dem Gesang aus allen Poren schlägt, er hält inne, er hält und erhält sich im Bedenken, er bittet um eine Dauer, die sich im Gesang ankündigt und schon verklingt. Der Gesang ist das Versprechen, die Elegie die Bitte, es einzulösen, eine an niemanden gerichtete Bitte – denn der Engel ist niemand. Die Spannung der „Elegien“ – und die „Sonette“ stehen ihnen darin kaum nach – löst sich *nicht* in Gesang. Sie stellt sich her, indem sie sich löst, sie löst sich und stellt sich aufs neue her, sie schafft *ihre* Dauer. Rilke respektiert damit – im Gegensatz zu George – eine Grenze, die Baudelaire früh gezogen hat:

Es ist eines der wunderbaren Privilegien der Kunst, daß das Schreckliche, künstlerisch ausgedrückt, Schönheit wird und daß der in Rhythmen und Kadenzen gefaßte Schmerz den Geist mit einer stillen Freude erfüllt.⁸²

Das ist schlicht gesagt und – noch – schlicht gedacht. Das Wissen um die Grenze, wie es sich in den Elegien ausspricht, geht unvergleichlich darüber hinaus. Aber es hält daran fest, daß Bewußtsein ohne Leiden nicht zu haben ist, daß der Geist im Leiden seiner Möglichkeiten innewird, um sie zu ergreifen.

[D]enn, wie wenig Dauer unserem Leben auch beschieden sein mag, so lassen doch nur, während wir leiden, unsere in gewisser Weise von unaufhörlichen, doch unaufhörlich wechselnden Rhythmen bewegten Gedanken wie in einem Sturm bis zu einer bestimmten Höhe, in der wir sie erkennen können, jenen ganzen von Gesetzen beherrschten Komplex aufsteigen, auf den wir sonst, an einem ungünstig gelegenen Fenster postiert, keine Aussicht haben, denn in der Windstille des Glücks ruht er zu unbewegt und in zu großer Tiefe unter uns [...]⁸³

10.

An keiner Stelle vielleicht hat Rilke die Motivlinien zwischen Lächeln, Liebe und Tod enger gezogen als in dem nachgelassenen Gedicht, das sich durch seinen Zitat-Titel als Nachdenken

⁸²Charles Baudelaire, Theophile Gautier, in: Schriften zur Literatur, hrsg. v. Manfred Starke, Frankfurt/M.-Leipzig 1992, übers. v. Ursula Mania, S. 242.

⁸³Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, deutsch von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt/M. 1972, Band 13, S. 310.

über ein vorgegebenes Thema, als Gedankengymnastik zu erkennen gibt.

„Man muß sterben weil man sie kennt.“ Sterben
an der unsäglichen Blüte des Lächelns. Sterben
an ihren leichten Händen. Sterben
an Frauen. (W 3, 85)⁸⁴

Das Gedicht gehört in den ‚Umkreis‘ der dritten Elegie. Frauen, so sagt es – und wir ersparen uns an dieser Stelle die müßige Übung, das Männliche an dieser Sicht der Dinge eigens herauszustreichen – sind auf eine gefährliche Weise anwesend. Ihre Anwesenheit unterschreitet die Distanz, die es gemeinhin erlaubt, die Dinge als Objekte, das heißt, in ihrer Gleichgültigkeit wahr- und hinzunehmen. Diese Distanzminderung, so belehrt uns der Dichter, rückt denjenigen, der sie erfährt, in die Nähe des Todes.

Das ist die höfliche Lesart. Die andere, wörtlichere, läßt das Sterben selbst – nicht das Verenden eines Tiers, sondern das menschliche Sterben – aus der Berührung, dem *Angerührtsein*, hervorgehen. Ohne diese Erfahrung wäre möglicherweise – ein zu erprobender Gedanke – auch das menschliche Ende nur ein Verenden, ein einfaches Zu-Ende-Gehen. Das ist eine der vielen Variationen zum Thema Todeserfahrung, die sich bei diesem Autor finden. Die achte Elegie sagt es anders. Doch zwei Elegien greifen den Zusammenhang wieder auf. In der dritten heißt es, das Entsetzliche selbst habe dem Kind einst gelächelt.

⁸⁴Aus: Altorientalische Texte und Bilder z. Alten Testamente, hrsg. v. H. Gressmann, I. Bd. Tübingen 1909, S. 201. August Stahl, Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk, unter Mitarbeit von Werner Jost und Reiner Marx, München 1978, S. 277.

Ja, das Entsetzliche lächelte... Selten
hast du so zärtlich gelächelt, Mutter. Wie sollte
er es nicht lieben, da es ihm lächelte. Vor dir
hat ers geliebt [...]. (W 2, 695)

Dem Lächeln geht ein Erkennen voraus.

Und jedes
Schreckliche kannte ihn, blinzelte, war wie verständigt.

Im kindlichen Vorbewußtsein des Todes ist Liebe die Antwort auf das, was sich dort ankündigt und schon den Namen des Schrecklichen trägt, obwohl es sich namenlos in ihm regt. Wenn die spätere Liebe des Jünglings Vorwände braucht, um sich zu entzünden, Masken, dann nicht, weil unter ihrem Namen etwas anderes Platz griffe, sondern weil das geschärfte Todesbewußtsein seinen Gegenstand in die Distanz gestellt hat, die ein Leben im Bewußtsein, sterblich zu sein, möglich macht. Deshalb (und in diesem *deshalb* kündigt sich das Finale an) ist das Schöne ‚nichts/als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen‘, deshalb ‚verschmäh‘ in ihm das Schreckliche, ‚uns zu zerstören‘. Es ist die Maske, hinter der sich das Tödliche birgt und verbirgt.

Masken, Masken! Daß man Eros blende.
Wer erträgt sein strahlendes Gesicht [...] (W 3, 158)

Liebe vernichtet Distanz. Deshalb muß sie, die ein Lächeln ‚blindlings‘⁸⁵ heraufruft, geblendet werden. Das der Erfahrung des Kindes entwachsene Todesbewußtsein, aus der Distanz herausgeholt und völlig erfüllt, wäre tödlich, denn es ließe

⁸⁵s. u.

dem Dasein keinen Raum, sich im Bewußtsein zu entfalten. Es ließe Dasein nicht zu. Der ‚leichte Auftritt‘ der Geliebten (2, 693) hält den gewußten Tod in der Distanz und lenkt den Überfluß des Gefühls auf das, was *auch* ist – die Geliebte, und, hinter ihr, die umgebende Welt der Dinge. Vom Helden, den keine Geliebte zu halten vermag, der sich des Lebens entschlägt, um es *anders* zu gewinnen, sagt die sechste Elegie:

Denn hinstürmte der Held durch Aufenthalte der Liebe,
jeder hob ihn hinaus, jeder ihn meinende Herzschlag,
abgewendet schon, stand er am Ende der Lächeln, – anders.
(W 2, 708)

Der Held ist eine der Möglichkeiten, der Geliebten zu entgehen. Von einer weiteren, dem Selbstentwurf des Dichters näher gelegenen, weiß die fünfte Elegie. Sie zieht das halbe Lächeln des Gauklers nach, das sich an seine Arbeit ‚verbraucht‘:

Du, der mit dem Aufschlag,
wie nur Früchte ihn kennen, unreif,
täglich hundertmal abfällt vom Baum der gemeinsam
erbauten Bewegung (der, rascher als Wasser, in wenig
Minuten Lenz, Sommer und Herbst hat) -
abfällt und anprallt ans Grab:
manchmal, in halber Pause, will dir ein liebes
Antlitz entstehn hinüber zu deiner selten
zärtlichen Mutter; doch an deinen Körper verliert sich,
der es flächig verbraucht, das schüchtern
kaum versuchte Gesicht... Und wieder
klatscht der Mann in die Hand zu dem Ansprung, und eh dir
jemals ein Schmerz deutlicher wird in der Nähe des immer
trabenden Herzens, kommt das Brennen der Fußsohlen
ihm, seinem Ursprung, zuvor mit ein paar dir
rasch in die Augen gejagten leiblichen Tränen.

Und dennoch, blindlings,
das Lächeln.....

Engel! o nimm, pflücks, das kleinblütige Heilkraut.
Schaff eine Vase, verwahr! Stells unter jene, uns noch nicht
offenen Freuden; in lieblicher Urne
rühms mit blumiger schwungiger Aufschrift: ‚Subrisio Saltat‘.
(W 2, 702f.)

Hier, in der Ansicht des rohen, an die mechanische Geschicklichkeit des Körpers verschwendeten Lebens erscheint das Ringen mit dem Engel erneut als die zugrundeliegende Figur. Allerdings in einer anzüglichen Variante, als ein Gewrungenwerden –

[...] die dringend von früh an
wringt ein wem, wem zu Liebe niemals zufriedener Wille?
(W 2, 701)

Der Athlet gibt sich preis: auch er wissend, daß die Figuren, die ihm gelingen, sich im Gelingen bereits auflösen, auch er einer, in dessen Tun sich Gelingen und Versagen kreuzen. Das ‚liebe Antlitz‘, das ihm entstehen *will*, soll heißen, die Schwelle nicht passiert, jenseits derer die mechanische Maske im wechselseitig erblühten Gefühl untergeht, ‚verliert sich‘ an das leistende Instrument. Darum geht es. Der Appell an den Engel, er möge das ‚kleinblütige Heilkraut‘ verwahren, fordert für das an die Arbeit verbrauchte Lächeln nicht mehr und nicht weniger als die zehnte Elegie für den Jubelgesang ‚an dem Ausgang der grimmigen Einsicht‘. Er fordert ‚Zustimmung‘.⁸⁶ Die Rühmung selbst ist im fordernden Vers schon geleistet. Sie darf nicht un-

⁸⁶W 2, 721.

gehört verhallen. Doch nur das Gehör dessen, der mit Gehör begabt ist und zur Rührung übergeht, ist fähig, sie aufzunehmen, als ein Zurückkehrendes, wie das am Lächeln erwärmte Gefühl, als *Zustimmung*.

Ach aus eines Engels Fühlung falle
Schein in dieses Meer auf einem Mond,
drin mein Herz, stillringende Koralle,
seine jüngsten Zweigungen bewohnt. (W 3, 77)