

Christoph König
Kreativität
Lektüren von Rilkes ›Duineser Elegien‹

Christoph König

Kreativität

Lektüren von Rilkes

›Duineser Elegien‹



WALLSTEIN VERLAG

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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2023
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Wallstein Verlag
unter Verwendung des 2022 entstandenen Zyklus von Paul Renner:
›DIE NEUNTE ELEGIE. Duineser Elegien – Rainer Maria Rilke,
nach Christoph König‹
Druck: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-5551-4

Inhalt

Vorwort: Lektüren als Übung	9
---------------------------------------	---

Lektüren

›Die erste Elegie‹ – Konzentration der Leere	15
Die andere Schönheit	15
Leere, oder die Würdigung des Einzelnen	19
Hören als Begreifen der Stille	23
Überwältigung der Kritik	24
Eine Art thetische Überwältigung.	25
›Die zweite Elegie‹ – Redlichkeit und Zauberei sind eins	27
Formbestimmte transzendente Spekulation	27
Einseitiger Interpretationskonflikt	28
›Die zweite Elegie‹ kommentiert die ›Erste Elegie‹.	29
Kontrolle in der Genetivmetapher.	31
Die ausgestellten Strategien der Solidarität von Wir und Engeln	33
In pervertierter, ›luftiger‹ Abseitigkeit	35
Schwankende Auskunft der Liebenden	36
Die poetische Kontrolle unter Liebenden in Worten	37
Transzendente Bildkritik.	38
›Die dritte Elegie‹ – Wörter der Liebe	40
Poesie und Einsicht im sujet	40
Doppelte Enigmatisierung	42
Zwei Aufträge an Mädchen und Mutter – Raumlandschaften	43
Spracharbeit mit Präfixen	45
Sprachliche Begründung des oberflächlich Vertrauten	46
Niederschlag von Leidenschaft und Form im Wort	48
Lieben, Lächeln, Leichtigkeit	50
Unvordenkliches lieben	51
Leises Lieben	52

INHALT

›Die vierte Elegie‹ – Produktive Aufmerksamkeit	53
Eroberung des Alltäglichen im Sehnsuchtsparadox	53
Theater des Herzens	55
Prinzipienpraxis und Spracharbeit.	56
Produktive leere Aufmerksamkeit.	57
Innere Begrenzung des transzendenten Traums	59
›Die fünfte Elegie‹ – Überlieferung akrobatischer Poesie	60
Instanzen der Kreativität	60
Das Wort als Ort der Erkenntnis	61
Das Abstrakte ist das Konkrete	64
Bewusstsein des notwendigen Ungenügens.	66
Die vierfache, auseinandergelegte Kreativität.	68
Überlieferung akrobatischer Poesie	70
Geschichte und Utopie der eigenen Kreativität	73
›Die sechste Elegie‹ – Symbole negativer Intimität	76
Natur des gehemmten Überschlagens.	76
Dialektisches Prinzip.	79
Der neue Simson, die neue Liebe	81
Zur Textgenese: der abgewandte Held	82
›Die siebente Elegie‹ – Zur eigenen transzendenten Natur. . . .	85
Das neue Sprechen	85
Gedanken in Bildern	87
Prinzipien der ›Natur‹ des Gedichts – der Sommer	89
Nach dem Missverständnis seitens der Toten.	91
Steigerung als Grenze	92
Merksätze und Kritik	93
Der Engel als Potential einer konzentrierten Kulturgeschichte	95
›Die achte Elegie‹ – Kommentar freigestellter Prosa	98
Widmung als Kommentar	98
Zur Gattung des Zyklus: Alle Gedichte tragen bei, keines ist sie	98
›Kassner‹ als Kommentar.	100
Freigestellte Prosa	101
Fortgesetzte Spekulation.	104
Gang nach Begriffen vs. Arbeit am Sinn	106

INHALT

›Die neunte Elegie‹ – Radikale Hinfälligkeit	110
Die Notwendigkeit im Irdischen	110
Einmaligkeit und Hinfälligkeit	112
Zur richtigen Sprechweise des ›Ich‹	116
Poetik in poetischer Praxis	121
Unberechenbarkeit – thematisch wie poetisch	126
Die letzte ›Unsichtbarkeit‹	128
›Die zehnte Elegie‹ – Auslegung der Trauer	133
Das Programm von 1912 – die Analyse der Klage	133
Das Singen als künftiger Ausdruck geläuterter Klage	135
Spatale Gestaltung der Zeit	136
Die rhetorische, museale Wanderung des Mittelteils	139
Imaginierte Probabilität im Ausgang der Elegien	143
Fragmentarisches – der zweite Teil der ›Duineser Elegien‹	145
›Fragmentarisch‹ hinsichtlich des Zyklus	145
Zum Werkkomplex der ›Duineser Elegien‹	148
›Man muss sterben, weil man sie kennt.« Sterben	151
Der Tod	154
Immer wieder, ob wir der Liebe Landschaft auch kennen	156
Aus ›Fragliches‹ I: Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens	158
Aus ›Fragliches‹ II: Musik: Athem der Statuen, vielleicht:	162
Es winkt zu Föhlung fast aus allen Dingen,	164
Manchen ist sie wie Wein, der das Glänzen des Glases	166
Aus ›Verstreute Gedichte und Entwürfe‹:	
Aus den Gedichten an die Nacht	169
Erscheinung	174
Hinter den schuldlosen Bäumen	176
Wir, in den ringenden Nächten,	177
Du im Voraus verlorne Geliebte	179
Lass dir, dass Kindheit war, diese namenlose	181
Wie der Abendwind durch geschulterte Sensen der Schnitter	186
Perlen entrollen. Weh, riss eine der Schnüre?.	187
Statt eines Resümees	189
Epilog –	
Überwältigung und Kritik in der Forschungsgeschichte	190
Statt ›Theory‹	190
Ambivalenz und Fiktionalität	191
›Mythopoesie‹ und allgemeiner Leser	193

INHALT

Philosophische Prämissen der ›Werkimmanenz‹	194
Polemik nach 1945 und nach 1968.	195
Verstehen in poetischer Produktivität (Walter Höllerer) . . .	198
Philologische Kritik (Jean Bollack)	198
Philologische Übersetzung und Eleganz (Jean-Pierre Lefebvre und Philippe Jaccottet)	200
Philologisches Verstehen bei Paul Celan	204

Anhang

Abgekürzt zitierte Ausgaben und Quellen	209
Werkausgaben.	209
Briefausgaben	210
Quellen und Forschung.	211
Anmerkungen	221
Personenregister	247

Vorwort: Lektüren als Übung

Das Wort Kreativität, das diesem Buch den Titel gibt, ist eine besondere, in der Wortbildung mögliche Abstraktion. Gemeint ist hier eine Totalisierung aller kreativen Akte, die poetisch am Werk sind. Sie verdanken sich alle der Subjekthaftigkeit eines Gedichts, einer sich selbst bewussten Autorität, die Paul Valéry meint, wenn er vom ›monarchischen‹ Zug der Kunst spricht.¹ Die Handlungen des Gedichts ergeben sich also nicht aus einem Prinzip, sondern aus einem Vermögen. So ist die Kreativität nicht eine Abstraktion in dem Sinn, dass die Akte aus einem Begriff, der das Wort ›Kreativität‹ wäre, abgeleitet werden könnten. Die Handlungen des Gedichts gehen auch nicht auf eine psychologische Fähigkeit zurück, die sich dann in den poetischen Akten zeigt (auch das englische Wort ›creativity‹ und auch das französische ›créativité‹, ähnlich abgeleitet, meinen das). Kreativität umfasst vielmehr alle poetischen Handlungen in der Arbeit am Sinn, wie sie der Text vollzieht. Sie erlauben dem Werk sinnhaft zu sein, ohne dass es auf einen geistesgeschichtlich gedachten Sinn reduziert werden kann, wie die Rilke-Forschung es sich zur Gewohnheit macht seit hundert Jahren. Exemplarisch für deren Habitus ist die Redefigur, der Text meine ›eigentlich‹ dies oder das. Das vorliegende Buch sucht vielmehr, die Arbeit am Sinn der ›Duineser Elegien‹ und der zugehörigen Gedichte vorzuführen, und sie tut das im Bewusstsein, dass die Gesamtheit der Handlungen das Mittel darstellt, Hypothesen zum Sinn überprüfbar zu machen. Das ist nötig, da Sinnaussagen ebenso unvermeidlich sind, wie sie zugleich das Potential der Gedichte einschränken. Die Kreativität ist so die Kontrolle aller und gerade auch der starken Sinnaussagen; sie sorgt in ihren Handlungen dafür, dass das vorliegende poetische Gebilde sinnhaft ist, und zugleich kontrolliert ihre Rekonstruktion in der Lektüre die übliche Art, vom Sinn zu sprechen. Naturgemäß lässt sich nicht alles über ein Gedicht sagen, aber der Anspruch lautet, dass dieses ›alles‹ die Lektüre nicht aufheben soll, die in der Kreativität dessen Möglichkeitsbedingungen ins Auge fasst.

Die Lektüren dieses Buchs gelten zunächst den zehn Elegien des Zyklus ›Duineser Elegien‹, den Rilke 1922 abschließt. Zugleich gelten sie dem Werkkomplex der ›Duineser Elegien‹, der einen zweiten, von

Rilke 1922 geplanten Band mit dem Titel ›Fragmentarisches / der »Duineser Elegien« zweiter Theil« umfasst, der nie erschienen ist. Dieser zweite Band sollte Gedichte versammeln, die im langen Jahrzehnt seit 1912 entstehen, als Rilke die ersten beiden Elegien schreibt; sie sind entweder nicht ausgeführte Elegien, oder aber fertige Gedichte, die jedoch nicht elegisch in Rilkes Sinn ausfallen. Hinzu kommen zwei Umschläge mit ›Anfängen und Fragmenten« und ›Fraglichem«, die Rilke im Laufe der Arbeit anlegt und seinem Verleger Anton Kippenberg sowie der großen Freundin Lou Andreas-Salomé vor allem während des Ersten Weltkriegs schickt, als er nicht sicher sein konnte, das Vorhaben zu Ende zu führen. Und es treten zu dem Werkkomplex verstreute Gedichte und Entwürfe, die Rilke 1922 zurückstellt. In Abgrenzung zu den ›Duineser Elegien« erlauben der Band mit dem ›Fragmentarischen« und die Umschläge mit den ›Anfängen und Fragmenten« und ›Fraglichem« sowie das Verstreute zu bestimmen, was die Elegien als die partikuläre Gattung, die sie schaffen, ausmacht. Insofern die neue historisch-kritische Ausgabe der ›Werke« Rilkes diesen Werkkomplex philologisch-technisch rekonstruiert, geben meine Lektüren einen ersten, philologisch-hermeneutischen Niederschlag der neuen Edition.²

Die Lektüren hier sind Exerzitien, die nicht sagen wollen, was die Elegien bedeuten, sondern sie verstehen sich als Einübung, die Kreativität der Gedichte in ihrer Dynamik vom ersten bis zum letzten Vers immer wieder nachzuvollziehen. Diese Dynamik ist für Rilke zentral – das zeigen auch die Entstehungsprozesse, die die Edition rekonstruiert. Es ist eine Dynamik, die die Schwierigkeiten des Verstehens schafft, die es zuvorderst zu bewahren gilt. Nicht zuletzt deshalb lenkt die Rede vom Einüben die Aufmerksamkeit auf ein Vermögen im Verstehen, das gefördert werden und daher eine Geschichte haben kann. Der kleine Epilog zu diesem Buch zeigt solche Geschichten innerhalb der Wissenschaftsgeschichte der Elegien und fragt experimentell, welche Bedeutung die Überwältigung oder das Persönliche und deren Kritik für die Ausbildung des Verständnisses haben.

Mein Dank gilt in erster Linie Isabelle Kalinowski, die mir zwischen 2019 und 2023 Gelegenheit gab, an der Pariser École Normale Supérieure in meinem Seminar regelmäßig, in Präsenz und online, Lektüren von Werken Rilkes und Nietzsches vorzustellen. Der Dank gilt auch Brigitte Duvillard, die mir an der Fondation Rilke in Sierre seit dem Jahr 2017 die Möglichkeit bietet, im Rahmen der ›Master-

class Rilke« in einer lecture à plusieurs an der Richtigkeit des Verständnisses zu arbeiten. Insofern danke ich insbesondere den Teilnehmerinnen und Teilnehmern an Seminar und Masterclass für ihre Neugierde und Offenheit. Ich danke dem Maler und Freund Paul Renner für sein insistierendes Lesen und Malen in meinen Lektüren. Für die genaue Durchsicht des Manuskripts danke ich Marie Thiele und Benjamin Krutzky. Und mein Dank gilt dem Verleger Thedel v. Wallmoden für sein anhaltendes Vertrauen.

Berlin, im Juli 2023

Lektüren

»Die Grenze wird also nur in der
Sprache gezogen werden können.«

Ludwig Wittgenstein¹

›Die erste Elegie‹ – Konzentration der Leere

Die andere Schönheit

Den Anfang macht ein Gedankenexperiment. Zwei Möglichkeiten werden im zweiten Konjunktiv imaginiert. Sie betreffen allesamt Handlungen im akustischen Bereich: Das Schreien und das Hören – und später sind auch der Lockruf (V. 8) und das Schluchzen (V. 9) dem Schreien ähnlich. Die beiden Handlungen, das Schreien und das Hören, folgen einer festen Reihenfolge. Zunächst setzt das *Schreien* ein: Mit der Frage »Wer, wenn ich schrie« (V. 1) beginnt die Elegie und die Annäherung im zweiten Daktylus an den antiken Spondaus (»schrie/e«) erlaubt, den Schrei prosodisch hinauszuziehen. Das sogleich einsetzende Hören (»hörte mich denn«, V. 1) ist selbst im Irrealis einer experimentellen Frage nach dem Muster ›Was wäre wenn?‹ gehalten. Dieses Hören setzt so eine Hypothese voraus, die das lyrische Subjekt schon nicht realisiert wissen will.

Die Kommunikation mit den Engeln, die auf diese Weise imaginiert wird, hat den Charakter einer wechselseitigen Anerkennung. Selbst wenn sie nicht realisiert wird (»Und so verhalt ich mich denn«, V. 8), bleibt die Anerkennung bestehen. Insofern die Räume (der Engel und der Menschen) und ihre Trennung nicht in Zweifel gezogen werden, bewegt sich die Frage nach dieser Art von Kommunikation auf einer ontologischen, quasi religiösen Ebene. Doch insofern die Anerkennung im Hören erfolgt (›Hört ein Engel mich?‹), drückt sich die ontologische Anerkennung in einer erkenntniskritischen Form aus: Mittels der (akustischen) Erkenntnis vollzieht sich die (transzendente) Anerkennung. Diese Gewissheit geht in den ›Sonetten an Orpheus‹ verloren, denn dort steht die Möglichkeit der transzendentalen Erkenntnis überhaupt zur Disposition. Die Sonette sind skeptischer.

In diesem Anfang der ersten Elegie scheint eine Entscheidung, ob es zur *Realisierung* der wechselseitigen Anerkennung (in der Form akustischer Erkenntnis) kommt, noch möglich. Die Entscheidung darüber wird getroffen nach einem ästhetischen Prinzip; das besagt der Satz »Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen« (V. 4f.). Der Satz formuliert ein ästhetisches Prinzip, das die Anerkennung in einem bestimmten anfänglichen, nur

kleinen Maß verlangt, denn das Schreckliche besteht in der Vernichtung, die mit der Anerkennung seitens der Engel einhergeht. In der Vernichtung gibt es keine Schönheit. Das Schöne bleibt indes mit der ausgesetzten Vernichtung verbunden: »und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht / uns zu zerstören.« (V. 6f.) Mit anderen Worten: Das lyrische Subjekt trennt zwischen der unstrittigen Anerkennung und dem Grad der Realisierung. Das gelte allgemein für ›das Schreckliche‹ (darauf bezieht sich das »es«, V. 6), doch im vorliegenden Gedicht wird das Schreckliche als Prinzip von den Engeln *verkörpert*. Die zwei Experimente haben einen präzisen, aufeinander bezogenen Sinn: Das erste führt zur Schönheit, die die vorweggenommene Vernichtung imaginär voraussetzt, doch solange (oder: insofern) besteht, als die Vernichtung (das zweite Experiment) noch nicht realisiert wird.

Nachdem das Gedankenexperiment durchlaufen ist, entscheidet sich das lyrische Subjekt, diese Art der Schönheit hinter sich zu lassen, indem es auf die Klage verzichtet. Die Klage (»schrie«) wäre, um schön zu sein, an die Vernichtung gebunden: Indem die Engel die Klage verschmähen, sieht sich das Ich vor Vernichtung geschützt, aber auch aus der Schönheit ausgeschlossen. Der Moment, in dem das Ich »ans Herz« (V. 3) genommen ist, wäre »das Schöne« (V. 4), das in der bloßen Ahnung der Vernichtung entsteht. Auf diesen *Moment* käme es für diese Art todesmutiger Dichter an. Doch geht der Sprecher einen anderen Weg. Nicht dass er jenes doppelte Prinzip in Frage stellt; in der Negation ist das ›Gesetz‹ anerkannt. Doch er muss sich dazu – als Dichter – anders verhalten.

Diese Notwendigkeit wird letztlich auch die anfängliche transzendente Spekulation – in der Gravitation der zugleich gestellten Erkenntnisfrage – als Spekulation, die jeweils zurückzunehmen ist, behandeln. Das geschieht in genau dieser Wiegebewegung von Zauber und Realitätssinn, auf die ich besonders in der Lektüre der ›Zweiten Elegie‹ eingehe.¹ Die Engel werden als Potential des lyrischen Subjekts erscheinen,² in der die transzendente Gegenüberstellung aufgegeben wird, die Gegenüberstellung von Ziel des Subjekts (als völlige Durchdringung der Welt) und den Engeln als Instanzen, die das Ziel schon erreicht haben oder es erreichen werden. Diese Trennung wäre an eine herkömmliche rhetorische Deutung gebunden, die zwischen Außen und Innen unterscheidet und im Inneren (›Weltinnenraum‹³) jene Differenz einrichtet, oder wie Jacob Steiner sagt: »Der Engel in seinen [ich füge hinzu: transzendenten] Ordnungen kann dennoch [...] nur im Innersten [sein].«⁴ Freilich erkennt Steiner, dass die Wiege-

bewegung in der Skepsis der Gedichte nicht eine Wiegebewegung in deren poetischer Realität ist.

Die Entscheidung gegen die ›Engel‹ stürzt das lyrische Subjekt in eine Krise, und die Krise zu analysieren, bleibt der ersten Strophe in ihrem weiteren Verlauf aufgegeben. Die Krise wird vom Dichter her bestimmt: Schönheit, Herz und elegisch-klagendes Sprechen bilden von Anfang an eine Einheit. Der Verlust der herkömmlichen Instanz der Inspiration ist der Gegenstand der Elegie. Und man erfährt den Grund der Krise: Die Klage und ihr schöner Effekt seien nur sinnvoll in einer Welt homogenen Sinns. »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.« (V. 9-13) Das Verb ›brauchen‹ bestimmt ein Verhältnis und dessen Negation meint so viel wie, dass die Genannten als Adressaten des Singens (des Schreiens, des Lockens) nicht geeignet seien. Die eigene, durchgehend interpretierte Welt ist dem Sprecher unzugänglich. Damit wird deutlich, dass die Aufgabe der Klage nur insofern eine Entscheidung ist, als das Ich beschließt, sich seiner Lage zu fügen. Jene gedeutete Welt, die erst die Klage ermöglicht, verbindet (in einer an Goethe gemahnenden Konstruktion gemeinsam geteilter Natur⁵) Engel und Menschen und Tiere – davon ist das lyrische Subjekt ausgeschlossen. Es steht der »gedeuteten Welt« (V. 13) auf hermeneutische, genauer: in dieser Hermeneutik scheiternde Art und Weise gegenüber. Entschieden ist (durch die Einführung beider Optionen), dass die Engel, Menschen und Tiere in einer transzendentalen (und insofern ›gedeuteten‹) Welt sich bewegen, die ihrerseits dem Subjekt (es ist isoliert, als Dichter) transzendent gegenüberstehen. Das Ich will seinerseits in einer Welt leben, die es sich selbst ›gedeutet‹ hat, und davon profitieren. Die Doppelung von deutendem Subjekt und gedeuteter Welt, die keine Ambivalenz ist, begründet eine transzendente Reziprozität, die – wie man noch sehen wird – dem Subjekt zum Modell wird.

Gegen die Homogenität stellt das lyrische Subjekt, das sich selbst aus dieser Welt entfernt weiß, das *Einzelne*. Walter Benjamin würde es den (dem ›Schicksal‹ entgegengesetzten und von ihm freien) ›Charakter‹ nennen (1919),⁶ Georg Lukács in Bezug auf Kierkegaard von einer ›Geste‹ sprechen (1912).⁷ Beide sind Zeitgenossen Rilkes. Baum, Stadt und Nacht sind die Einzelheiten, an die das Subjekt des Gedichts sich in seiner neuen Welt halten möchte – lauter Einzelheiten, deren Stabilität nicht aus dem Zusammenhang mit einem Ganzen (sei es das Benjaminsche ›Schicksal‹ oder das »Los«, V. 22, des Gedichts)

hervorgeht, sondern aus der Gewohnheit. Die Gewohnheit, die das Subjekt schafft, wird – wie in einem Rilke'schen Dinggedicht – zum personifizierten Gegenüber des Subjekts, das das »verzogene Treusein einer Gewohnheit, / der es bei uns gefiel« (V. 16f.) nutzt. Wie im Dinggedicht wird die Praxis des Subjekts dem Ding gegenüber zum Merkmal des Dings, das nun in dieser vertrauten Bedeutung wahrgenommen wird.

Doch das sind nur Übergänge, auch die Nacht erweist sich als unzugänglich; selbst die Liebenden, denen sie näher sein sollte, täuschen sich (»sie verdecken sich nur miteinander ihr Los«, V. 22) und sehen nicht, dass sie die Gewohnheit schaffen kann.

Was für Baum und Straße gilt, gilt auch für die Nacht: Der Ausruf »O und die Nacht« (V. 18) setzt die Reihe fort. Die Gewohnheit (von Anfang an zeitlich im Sinn des Alltags: »täglich«, V. 14, heißt es, oder »von gestern«, V. 15) wird variiert und nun zur Aufgabe. Die Nacht reicht wie Baum und Straße (kraft des Bleibens) in die Zukunft; die ersehnte Nacht ist eine Gewohnheit und so einzulösen: »wem bliebe sie nicht, die ersehnte, / sanft enttäuschende, welche den einzelnen Herzen / mühsam bevorsteht.« (V. 19-21) Die Sehnsucht nach der Nacht ist die Gewohnheit (»bliebe sie«), wie sie auch in der regelmäßigen Begegnung mit Baum und Stadt entsteht und bleibt. Mit dem Verlangen (»ersehnte«, V. 19) in der Zeit, mit der Sehnsucht kann Rilke die Liebe einführen. Denn die Liebenden sind die genuin Sehnsüchtigen. Die ersehnte »Nacht« steht ihnen im Grunde besonders nah (vgl. V. 21f.), auch sie ist dem Subjekt aufgegeben.⁸ Freilich verkennen sie, wo sie sich nicht nach der Nacht sehnen, ihr »Los« (V. 22), die positive Macht der Gewohnheit. Über die Art dieser Liebe, die sich nicht konzentriert, spricht die nächste Strophe. Die Gewohnheiten sind trotz allem nur ein fragwürdiger Übergang. Sie verhindern, dass das Einzelne als Auftrag über sich hinausführen kann.

Weder der Baum am Abhang, noch die Straße von gestern, noch die regelmäßige Sehnsucht nach der – also konstituierten – Nacht eignen sich, eben weil sie sich nur einer Gewohnheit verdanken, als Instanz, die das lyrische Subjekt (ein Wir) brauchen kann in dem Sinn, dass das »Wir« dafür eine Verwendung findet, also weil von ihr her das Schöne zu schaffen sei. So ist am Ende der Strophe ein Du eingeführt, das die Schönheit schaffen soll. Später erkennt man im Du das Herz, das – anders als die Engel, aber an ihrer Stelle – zuzuhören weiß. Die Zutat zu der Gewohnheit (die Räume, die »wir atmen«, V. 24) wird die Leere sein. Das Du ist nötige neue Muse.

Das Schöne ist nur kraft der Übereinstimmung von Subjekt und von ihm selbst geschaffener ›Muse‹ möglich. Der Sprecher weiß, wie es ginge. Am Ende des Absatzes spricht der Dichter zu sich selbst: »Weißt du's n o c h nicht?« (V. 23) Diese Zukunft gilt – so wäre das unterstrichene ›noch‹ zu lesen – als gewiss. Im Prozess, sie zu erlangen, wird das Du als eigene Instanz im Ich deutlicher und gewinnt an Profil. Das Du hat in Solidarität mit dem Ich eine Aufgabe. Das ›Wir‹ ist hervorgehoben, sie sind ein anderes Wir: Die Dichter werden als Dichter in der Einheit von Ich und Du besser begriffen. »Wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu, die wir atmen« (V. 23 f.). Eine neue Homogenität entsteht; es ist eine Homogenität zwischen der Leere, zu der der in der gedeuteten Welt Einsame gelangen soll, und einer geatmeten Welt. So ist die Leere nicht im Sinn absoluter Negativität zu verstehen, sondern als eine Leere, die zu einer Welt passt, wie sie das Atmen schafft – das ›Atmen‹ gebraucht Rilke hier in einem ungewöhnlichen, transitiven und insofern schaffenden, kreativen Sinn.⁹ Eine Aktualisierung der produktiven Gewohnheit.

Diese Kreativität des Atmens hat eine lange pneumatologisch-theologische Tradition;¹⁰ und die diastolisch-systolische Struktur des Atmens ist eng mit Goethe verbunden, der das Atmen in seiner Lehre von den zweierlei Gnaden (im Gedicht ›Talismane‹) der ›Natur‹ zuweist.¹¹ Doch Rilke deutet das Atmen entschiedener als poetische Tat, etwa in dem Sonett II.1 ›Atmen, du unsichtbares Gedicht!‹. Die Atem-Welt, von der hier also die Rede ist, kennt keine Engel und entwickelt Einzelheiten in bindenden Gewohnheiten fort. Freilich ist sie dem Subjekt (noch) nicht zugänglich, sondern – »vielleicht« (V. 24) – den Vögeln, sofern diese zu der neuen, resemantisierten (»erweiterte[n]«, V. 25) poetischen Atemluftwelt einen Bezug (im Fühlen) gewinnen. Vögel sind notwendige Medien, von denen es noch mehr geben wird im Gedicht.¹²

Leere, oder die Würdigung des Einzelnen

Das Projekt ist erst entworfen, die Aufgabe ist nochmals gedanklich durchzunehmen, denn das Neue blieb dem lyrischen Subjekt unzugänglich. So wird in der zweiten Strophe die Liebe erneut aufgegriffen, der Gedankengang auf diesem Gebiet fortgesetzt. Immer noch geht es um Einzelheiten, die dem Subjekt den Zugang zur neuen imaginierten poetischen Welt weisen.

Sie sprechen zum lyrischen Subjekt, machen sich imperativ bemerkbar: »Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl.« (V. 26), heißt es, und: »Das alles war Auftrag.« (V. 30). Wie in der alten »gedeuteten Welt« kommt es auch hier auf eine Verbindung zu den Bewohnern dieser Welt an. Sie wird zum fordernden Akteur. Das Verb »brauchen« (V. 26) wird wie zuvor (V. 10) in einem produktiven Verhältnis verwendet. Im Verhältnis von Subjekt und Instanz, auf die das Subjekt hören will, kehren sich die Ansprüche um. Galt die Frage des Subjekts vorher der Instanz, für die es (klagend) Verwendung finden kann, spricht das Subjekt nun von den Ansprüchen der Instanzen, denen es gerecht werden soll.

Die »erweiterte Luft« (V. 25) vom Ende der ersten Strophe tritt als solches Agens auf, und zwar in Gestalt der wiederkehrenden Frühlinge. (Die Gewohnheit wirkt im Plural noch nach.) Ebenso einzelne Sterne, eine Woge und auch eine Geige, die persönlich (als Zumutung, als Erinnerung und als Hingabe) sich an das Subjekt wenden. Einzelheiten wieder, doch dieses Mal nicht mehr so sehr im Rahmen einer Gewohnheit, sondern mit den den Dingen eigenen Sprechweisen. Aus der Art und Weise, in der das Subjekt sie verfehlt, ist die Eigenart dieses »Sprechens« erkennbar: »Warst du nicht immer / noch von Erwartung zerstreut, als kündigte alles / eine Geliebte dir an?« (V. 31-33) Es ist die Sprache der *Konzentration*, und deren Form die des Atmens. In der »Woge« (V. 28) ist das ausdrücklich gegenwärtig (vgl. SaO II.1, V. 1-6: »Atmen [...] / Einzige Welle, deren / allmähliches Meer ich bin«).

Auf das Verstehen dieser Sprache kommt es für das lyrische Subjekt nun an. Die Art, in der das möglich wird, ist die Präreflexivität. Versteht man gemeinhin darunter die Erkenntnisfähigkeit, einen Gegenstand vernünftig zu fassen, ohne sich der Grundlagen in diesem Moment bereits reflexiv bewusst zu sein (ich denke an Kants Begriff der Apperzeption,¹³ oder an Sartres präreflexives cogito¹⁴), so besteht die Präreflexivität – in poetisch angeeigneter Weise – im Verhältnis von atmender Konzentration und vorauslaufendem Spüren oder Fühlen. Ist das Verstehen auf jene Konzentration bezogen, so läuft dem das Spüren voraus. Die Konzentration ist schon im Spüren gegenwärtig und ermöglicht, aufgrund der so geteilten gemeinsamen Form, den Übergang: »Es muteten manche / Sterne dir zu, daß du sie spürtest.« (V. 26f.) Das Gedicht nimmt das »Fühlen« aus dem ersten Absatz auf, dort waren die Vögel schon imstande, die »erweiterte Luft [zu] fühlen« (V. 25), nun soll auch das lyrische Subjekt dazu in der Lage sein. Gegenüber der ersten Strophe ist das ein Fortschritt.

Schon in der ersten Strophe ging es darum, auf der Seite, von der aus man flieht, die Welt, auf die man zuhält, vorzubereiten. Das geschah – im Sinn des Verstehens innerhalb einer Form – in der Präfiguration einer Leere (vgl. V. 23), der die Konzentration eignet. Besteht nun die Verbindung (wovon das Gedicht in der zweiten Strophe ausgeht), kommt es darauf an, sie konkreter zu gestalten.

Als der Inbegriff des schon vorbereiteten Zugriffs auf die poetische Atemwelt soll sich die Liebe erweisen. Ihr gilt die Aufmerksamkeit, der sie, solange sie falsch verstanden ist, vor allem anderen einer Erfüllung des Auftrags (»Aber bewältigtest du's?«, V. 31) im Wege steht. Zu überwinden ist die der Konzentration entgegenstehende Zerstreuung, wie sie in der (alten) Sehnsucht nach der Geliebten besteht. Die Zerstreuung bestand darin, die Einzelheiten (und den Auftrag, den sie darstellten) als solche (hermeneutisch gesprochen: als Individuen) zu nehmen und nicht als Zeichen bzw. Vorboten einer Geliebten. Erst wenn die Geliebte in jene Leere überführt wird, kann sich realisieren, was präreflexiv (im Spüren bzw. Fühlen) schon vorhanden ist. Selbst einer Geliebten würde das Du nicht gerecht, aufgrund der – nun erst recht zu überwindenden – Gedanken, die groß sind, weil sie philosophisch sind, und die den Innenraum einnehmen und besetzen: »(Wo willst du sie [die Geliebte] bergen, / da doch die großen fremden Gedanken bei dir / aus und ein gehn und öfters bleiben bei Nacht.)« (V. 33-35) Die Erfüllung der Liebessehnsucht steht in Konkurrenz zur Philosophie, die wie die Nacht fremd bzw. erst zu leisten (vgl. V. 20f.) ist, und *beide* verhindern eine Würdigung des Einzelnen.

Für die neue Welt werden die Sehnsucht und die Geliebte nicht einfach fortgetan. Der Auftrag ist *innerhalb* der Sehnsucht zu bewältigen. Um eine Steigerung des Akts selbst des Liebenden ginge es, eine Transformation seiner selbst ähnlich dem Atmen des Raums – das transitiv gebrauchte »Singen« (»Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden«, V. 36)¹⁵ wäre produktiv. Das Du soll die (zu einer Instanz) gesteigerten Liebenden schaffen; von der Absolutheit der Praxis ließe es sich, möchte man hinzufügen, überwältigen. Und innerhalb der Liebenden wird noch eine Hierarchie gebildet, denn mehr als die mit Erfüllung Liebenden gelten die Enttäuschten. »Jene, du neidest sie fast, Verlassenen, die du / so viel liebender fandst als die Gestillten.« (V. 38f.) Der neuen Liebe, die innerhalb der unerfüllten Sehnsucht der »Verlassenen« möglich ist, gilt die poetische Zuwendung. Dieser Liebe eignet durch die *Objektlosigkeit* die nötige Leere. Die Konzentration auf den Akt ist nicht weiter durch dessen Erfüllung gestört.

Eine doppelte Leere (qua Objektlosigkeit und gesteigertem Akt) besitze die für einen Übergang in die neue gedeutete Welt nötige Kreativität. Das zeigt auch das parallel herangezogene Beispiel des Helden, der im eigenen Untergang sich hält und die eigene Neugeburt leistet (vgl. V. 41 f.).

Und Rilke radikalisiert den Vorgang weiter: von dem Akt des Liebens, dessen Objekt keine Beachtung findet (und so die nötige Leere sichert), ist noch der Übergang zu einem Raum zu schaffen, einer Welt, ja einer ›Natur‹ (nach Goethe), die das Subjekt als Instanz ›brauchen‹ kann. Das Subjekt braucht die Natur: So kommt es zur Vernichtung der Liebenden und zu ihrer Aufnahme in jene Natur: »Aber die Liebenden nimmt die erschöpfte Natur / in sich zurück, als wären nicht zweimal die Kräfte, / dieses zu leisten.« (V. 43-45) In der absoluten Leere, die hier erreicht ist, bleibt die Dynamik einer Überwindung gestillter Liebe und dann der ungestillt Liebenden weiterhin präsent. So kann sie Vorbild werden. Das soll das Exempel von Gaspara Stampa, der venezianischen Renaissance-Dichterin,¹⁶ zeigen; ebenso die in der imaginierten Rede des Mädchens gegenwärtige Hoffnung des *Ich*, von der Leistung des Du zu profitieren (›daß ich würde wie sie?‹, V. 48); und schließlich das abschließende Bild, das von einem Übergang spricht, der die Aktivität auf der Seite, die den Ausgang bildet, in sich meistert (eine Sehnsucht bestehend) und sich zu eigen macht: »wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung / mehr zu sein als er selbst.« (V. 52 f.)

Das Du agiert im Auftrag des Ich, zum Vorteil schließlich des Ich. Eine Radikalität wird (in jener vom Liebesparadox geformten Leere) vorgestellt, die vom Du indes nicht zu erreichen sei. An die Stelle einer absoluten Tat müsse das insistierende Versuchen treten: »Beginn' / immer von neuem die nie zu erreichende Preisung« (V. 39 f.). Die absolute Tat wäre die ›Preisung‹, bestimmt als ein Schaffen im Rühmen der in die Leere zielenden rühmenden Gestalten; das Gedicht knüpft an die Vorstellung an (vgl. V. 36), die neuen Liebenden er-singen zu können. Eine Sprachtat ist gemeint, die Tat eines Dichters, dem die gelungene Artikulation und damit Schöpfung des transzendierenden Prozesses letztlich nicht möglich sei. Kommt man zurück auf die präreflexive Gedankenfigur im Übergang von der ersten zur zweiten Strophe, es gehe darum, die geatmete, konzentrierte Welt – wie die fühlenden Vögel – zu verstehen (und wie man inzwischen weiß: mithilfe der Liebenden), dann zeigt sich Skepsis weiterhin. Nun wird es darum gehen, sie elegisch zu meistern.

Hören als Begreifen der Stille

In dem Raum, den der Sänger (»Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden«, V. 36) atmend geschaffen hat, sind Stimmen zu hören. Es ist ein menschlicher Raum, zu dem die Toten, solange sie jung sind, gehören. Nun tritt das Du als Herz auf, das zum Hörorgan ausgebildet wurde. Ein Verhältnis von Singen und Hören ist eingerichtet und wird später noch analysiert. Das Herz vollzieht hörend die Sehnsucht des lyrischen Subjekts, ausgedrückt als Schlussfolgerung am Ende der zweiten Strophe, nämlich intransitiv zu lieben: »Ist es nicht Zeit, daß wir liebend / uns vom Geliebten befreien« (V. 50f.). (Rilke löst in der Askese Nietzsches Sehnsuchtsparadox, in dem das Subjekt unter dem Einlösen der Sehnsucht leidet;¹⁷ vgl. die Verbindung in der »Sehne«, V. 52.) Der Auftrag, der zu erfüllen ist, bezieht sich auf die »Stimmen, Stimmen« (V. 54). Es gilt, sie richtig zu hören – und das bedeutet hier, ihren Charakter skeptisch zu erkennen – und späterhin auf eine bestimmte Art des Gehörten zu verzichten. Richtig zu hören, heißt vorerst, ihre Stille (sie zeichne ihren Charakter aus) zu begreifen. Das geschehe, so die Unterweisung, durch einen Rückgriff auf die sakrale Tradition. Die Denkfigur des »Dinggedichts« (die »Neuen Gedichte« sind noch nicht fern dieser Elegie, die am 21.1.1912 entsteht)¹⁸ gelangt zur Anwendung,¹⁹ um weiterzukommen als zu Beginn der Elegie, wo es hieß, man ertrüge nicht die Engel zu hören. Auch ein Rückgriff, innerhalb des Gedichts, doch nun erinnert sich Rilke, wie er Ähnliches schon bemeistert hat. Wie im Dinggedicht die Erkenntnisweise den Dingen jeweils als deren Eigenart zugeschrieben wurde, soll nun in der Erkenntnisweise der Heiligen der Charakter jener Stimmen erkannt und zur Grundlage des Hörens genommen werden.

Die Heiligen hörten, indem sie die Stimme Gottes, die sie – wie sie es wünschten – erheben sollte, nicht beachteten. Die Nichtachtung als Eigenart der erkennenden Sprecher wird nun zu jener sekundär objektiven Stille, aus der sich das dem Menschen erträglich Hörbare bildet. Das »Wehende« (V. 59) ist dem raumschaffenden Atem aus der ersten Strophe verwandt. Gehört wird also, was das Ich den Engeln als das Ich selbst Zerstörendes versagt hatte, nämlich die nicht erhobene eigene Stimme, auf die sie reagiert hätten, um das Ich sogleich zu vernichten. Nochmals wiederholt sich die Dinggedichtgedankenfigur. Die Stille ist das Schweigen, das das Ich den Engeln abgelistet hat, und das Schweigen Gottes, auf dessen Stimme die Heiligen nicht hörten. So kehrt sich das Hören um, es ist sekundär, human, es gilt dem eigenen

Schweigen und einem Gott, den die Heiligen schweigend zu hören sich entschieden hatten. Die Entscheidung wird zum Merkmal des zu hörenden Objekts. Freilich wird der Unterschied zwischen den Heiligen und dem Ich festgehalten – für die Möglichkeiten des Subjekts sind sie »Unmögliche« (V. 57), und als Tradition bleiben sie ein nützliches Muster.

In der Kommunikation, die hier modellartig und vollständig ausgebildet ist, die zudem produktiv sein will, gilt es freilich, nach Ansicht des Ich, zu korrigieren. Ist die Stille der Urheber, so drückt er sich vermittelt aus, in den jungen Toten, deren ›Rauschen‹ (vgl. V. 61) als eine Variante des ›Wehens‹ gilt; sie sind den Orangen und den Mädchen in den ›Sonetten an Orpheus‹ verwandt, wo sie mit anderen Gestalten Orpheus als Medien dienen. Die irdische Rede, die in Kirchen und auf Schrifttafeln jenes Rauschen ausdrückt, setzt sich ins Unrecht und ist prinzipiell zu korrigieren, da das Unrecht als Merkmal jener Rede jedem Schein eigen ist. Die Genetivmetapher »des Unrechts / Anschein« (V. 66f.) meint gerade nicht, dass das Unrecht nur zum Schein (im Sinn des Genetivus obiectivus) existiere – vielmehr, dass das Unrecht vom Schein ausgehe: So ist das Unrecht dessen notwendiges Erzeugnis. Indem er (noch) Schein ist, ist der Schein ein Unrecht – er erzeugt Unrecht. Die »reine Bewegung« (V. 68), die durch die Korrektur des Unrechts (das darin besteht, dass etwas Schein qua Vermittlung ist) freigelegt werden soll, ist allerdings nicht in einem transzendenten Sinn zu verstehen. Das ›Reine‹ (ein Anklang an das ›pur‹ der Symbolisten²⁰) ist das Ungestörte im diesseitigen Ruhm, in dem das Du produktiv wird. Hier in den letzten drei Zeilen spricht das Du; es hat den Auftrag verstanden und antwortet dem lyrischen Subjekt. Entscheidend in der Beurteilung der Reinheit, auf die es ankomme, wird das Attribut ›leise‹, das eine Produktivität meint, die akustisch und dem (stillen) Raum kongenial ist. Die Freiheit des Schreibens ist notwendig eingeflochten (vgl. »abtun«, V. 67). Im Verstehen jenes Urhebers (der Stille) entsteht diese (poetische) Stimme.

Überwältigung der Kritik

Ist die vierte Strophe eine solche Korrektur? Als entwickelte das Ich in Rollensprache (es versetzt sich in die Lage der Toten) einen Unterschied, den zwischen Toten und Lebenden, dem im zweiten Teil – im Namen der Engel und der Poesie – widersprochen wird? Zwei Zeit-

formen sind gegenwärtig: die Zukunft, die menschlich sei (vgl. V. 72), und die Ewigkeit, die im vollzogenen Tod erreicht werde. Bei aller Erkenntniskritik erlaubt sich das Ich einen *gleitenden* Unterschied zwischen den Zeitformen, weil die Toten, solange sie jung sind, in diesem Übergang begriffen seien (ihr »Totsein« ist »mühsam«, V. 78). Der Übergang wird dargestellt. Das Ich dehnt zu diesem Zweck die Reichweite menschlicher Imagination – ex negativo – aus. Ausbuchstabiert wird, was die Kindheit auszeichnet und was die jungen Toten mehr und mehr aufgeben: Sie lernten erst (V. 70f.), hofften mittels der Dinge (vgl. V. 71f.), waren umsorgt, auch benamst (V. 73-75), wünschten (V. 76), orientierten sich (vgl. V. 76-78: das ist geradezu erkenntniskritisch, die Wahrnehmungen bündelnd gedacht). Die Toten erreichen – in der Umkehrung – vorbildhaft das intransitive Verhältnis zur Welt (freilich um den Preis, die Sehnsucht zugleich aufzugeben). Alle diese Vorstellungen und besonders der kategoriale Unterschied, der sie ermöglicht, wird im zweiten Teil der kritischen Autoreflexion unterzogen. Das geschieht nach einem außergewöhnlichen Gedankenstrich (in der philosophischen Funktion ähnlich Hugo von Hofmannsthal's Linie kurz vor dem Ende des Gedichts »Ein Traum von großer Magie«²¹), der einen Genrewechsel anzeigt. Kritisch ist die Reflexion im doppelten Sinn des Infragestellens und des Begründens der Kritik. Der Gegensatz sei das Resultat des Sehepunkts der »Lebendige[n]« (V. 80), doch auch die Alternative steht – folgerichtig – unter dem skeptischen Vorbehalt, man verlasse sich womöglich auf eine (irrende) Tradition. Der Einschub »sagt man« (V. 82) relativiert das Modell der Engel, die keinen Unterschied machten. Doch der Schlusssatz (V. 83-86) erhebt sich indikativisch, sentenzenhaft über alles hinweg, verlässt sich auf die Überwältigung und gibt ihr einen dichterischen Sinn: Im »Übertönen« (vgl. V. 85; dazu SaO I.26) meistere das (ganz lebensphilosophische) Werden den Unterschied, indem es beide Teile beherrsche.

Eine Art thetische Überwältigung

Wenn die fünfte Strophe anhebt mit der Feststellung, die Toten bräuchten »uns« (V. 86, es sind, wie sich in der Strophe später zeigt, immer mehr die Dichter) nicht mehr, weil sie im mühsamen »Totsein« (V. 78) den Tod radikalisiert und den ex-negativo-Raum der Imagination verlassen haben (vgl. V. 86-88), so gilt dem Ich, wie es scheint, die (in der

vierten Strophe zurückgewiesene) These vom Übergang als bestätigt. Wieder wie in einem Experiment, und nach dem ersten Teil der vor-
 ausgehenden Strophe. Freilich ist es (wie der zweite Teil wusste) ein
 Übergang, der beide Welten kraft der Poesie erfasst – so folgt der
 Anfang der Strophe dem Resultat bisher. Der Vorgang in der einen
 Welt (der jungen Toten) geht einher mit einer Veränderung in der
 anderen. Ging die poetische Überwältigung des ›Wir‹ bisher von den
 Toten aus (sie waren Medium und Ausdruck der Stille), so verändert
 sich die Lage nun in dieser Hinsicht. Erhalten bleibt die skeptische
 Struktur (das Unzugängliche, das besetzt wird, mit Trauer etwa),
 ebenso die Überwältigung als Zugang, ebenso das Akustische – nur
 das Überwältigende ist neu zu denken. Alles bleibt auf die Toten be-
 zogen, doch nun ist es deren plötzliche (im Übergang vorbereitete)
 Abwesenheit, die schockiert und die Leere entstehen lässt: Sie, die
 Leere, ist die neue Instanz. Vollzogen hat sich eine Radikalisierung
 des Pneumatologischen und des Akustischen, das bisher den ›Raum‹
 bestimmt, als »Musik« (V. 92, so sagt die Tradition) und weiterhin (so
 interpretiert das Gedicht hier) als »Schwingung« (V. 95).²² Die dies-
 seitige Leere wird zum Objekt des dafür nunmehr ausgestalteten Hö-
 rens. Das wird vorerst nur fragend und im Konditional (»k ö n n t e n
 wir sein ohne sie?«, V. 90) erörtert, doch gewinnt die poetische Aus-
 sage – in einer Art thetischer Überwältigung – am Ende die Ober-
 hand, jenseits der Reflexion und der Skepsis.