

DEUTSCHE
VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR
LITERATURWISSENSCHAFT
UND
GEISTESGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD BRINKMANN, GERHART VON GRAEVENITZ
UND WALTER HAUG

67. JAHRGANG

1993

LXVII. BAND

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WEIMAR

ADRESSEN VON HERAUSGEBERN
UND REDAKTION

Herausgeber: Prof. Dr. Richard Brinkmann, Im Rotbad 30, 72076 Tübingen
Prof. Dr. Gerhart v. Graevenitz, Universität Konstanz, Philosophische
Fakultät, Postfach 5560 (D 164), 78434 Konstanz
Prof. Dr. Walter Haug, Im Tannengrund 9, 72072 Tübingen-Bühl

Redaktion: Prof. Dr. Richard Brinkmann, Im Rotbad 30, 72076 Tübingen
Dr. Martina Wagner-Egelhaaf, Universität Konstanz, Philosophische
Fakultät, Postfach 5560 (D 164), 78434 Konstanz

IMPRESSUM

© J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel
Verlag GmbH in 70182 Stuttgart, Kernerstr. 43, Tel. 22902-0

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder andere Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren oder auf ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Satz: Typobauer, Ostfildern 3, Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen, Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.
Fotokopien für den persönlichen und sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopien hergestellt werden.

SONSTIGE HINWEISE

Hinweise für die Einrichtung zum Druck in deutscher und englischer Sprache können von der Redaktion der DVjs angefordert werden.
Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilieg. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen.
Jeder Verfasser erhält von seinem Beitrag 20 unberechnete Sonderdrucke, weitere 30 Sonderdrucke können auf Wunsch gegen Berechnung geliefert werden.
Neu erschienene Bücher aus dem Aufgabenkreis der Deutschen Vierteljahrsschrift und Sonderdrucke sind an die J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 70028 Stuttgart, Postfach 103241, zu senden. Sie werden in der Rubrik "Eingesandte Bücher" im jeweils nächsten Heft aufgeführt und, soweit dazu geeignet, in einem der Sammelreferate besprochen. Eine Verpflichtung zur Besprechung besteht nicht.
Die Zeitschrift erscheint jährlich in 4 Heften von etwa 11 Bogen Umfang. Das Einzelheft kostet DM 56,-; der Abonnementspreis beträgt je Jahrgang DM 188,-, das Jahresabonnement für Studenten beträgt DM 140,- gegen Studienbescheinigung (Preise jeweils zuzüglich Versandkosten). Die Bezugspreise enthalten die gesetzliche Mehrwertsteuer. Abbestellungen sind spätestens zum 30. September des laufenden Jahres für den folgenden Jahrgang vorzunehmen.
Bestellungen nimmt jede Buchhandlung oder der Verlag entgegen.

ISSN 0012-0936

Inhalt des LXVII Bandes

Heft 1

ANSGAR NÜNNING (Köln): Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des "implied author"	1
FRIEDRICH OHLY (Münster): Wirkungen von Dichtung	26
HANS JOACHIM KREUTZER (Regensburg): Von Händels <i>Messiah</i> zum deutschen <i>Messias</i> . Das Libretto, seine Übersetzungen und die deutsche Händel-Rezeption des 18. Jahrhunderts	77
PAUL HOFFMANN (Tübingen): Grillparzers Zeit	101
ROLF GEISSLER (Duisburg): Grillparzer und das Ende der Metaphysik	123
HANSGERD DELBRÜCK (Wellington, New Zealand): Grillparzers Lustspiel <i>Weh dem, der lügt!</i> und die Iphigenie-Dramen Goethes und des Euripides	140
SONJA HILZINGER (Jugenheim): "Wann wird was wir wollen gewollt?" Zur Lyrik Inge Müllers	173
Ankündigung DFG-Symposion 'Aufführung' und 'Schrift' in <i>Mittelalter und Früher Neuzeit</i>	189
Eingesandte Bücher	194

Heft 2

CHRISTOPH KÖNIG (Marbach/N.): Individualität, Autonomie, Originalität. Zur Rezeption Diltheys in den ersten Jahren der <i>Deutschen Vierteljahrsschrift</i>	197
FERDINAND URBANEK (Duisburg): Rhetorischer Disput im Dienste staufischer Kreuzzugspolitik. Zu Walthers Spruch vom 'drifer slähte sanc'.	221
ALBERT MEIER (Regensburg): Sprachphilosophie in religionskritischer Absicht. Karl Philipp Moritz' <i>Kinderlogik</i> in ihrem ideengeschichtlichen Zusammenhang.	252
ISOLDE SCHIFFERMÜLLER (Verona): Adalbert Stifters deskriptive Prosa. Eine Modellanalyse der Novelle <i>Der beschriebene Tümling</i>	267
ALEXANDER HONOLD (Berlin): Die verwahrte und die entsprungene Zeit. Paul Kellers <i>Ferien vom Ich</i> und die Zeitdarstellung im Werk Robert Musils	302
PETRA RÖDER (Hamburg): Zur Immaterialität der Postmoderne oder: Was hat der dialektische Materialismus noch zu sagen? Vorüberlegungen zur historisch-kritischen Reflexion einer umlaufenden Theorie	322
Eingesandte Bücher	388

Heft 3

GIOVANNI GURISATTI (Vicenza): Die Beredsamkeit des Körpers. Lessing und Lichtenberg über die Physiognomik des Schauspielers.	393
CHRISTOPH HOFFMANN (Freiburg i. B.): "Zeitalter der Revolutionen". Goethes <i>Wahlverwandtschaften</i> im Fokus des chemischen Paradigmenwechsels	417
WALTER PACHE (Augsburg): Das alte und das neue Japan. Lafcadio Hearn und Hugo von Hofmannsthal	451
JENS RIECKMANN (Irvine): Zwischen Bewußtsein und Verdrängung. Hofmannsthals jüdisches Erbe.	466
ANNETTE GEROK-REITER (Tübingen): Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke	484
WOLF-DANIEL HARTWICH (Heidelberg): Böser Trieb, Märtyrer und Sündenbock. Religiöse Metaphorik in Franz Kafkas <i>Urteil</i>	521
THOMAS W. KNIESCHE (Providence): Schuldenmanagement, Urszene und Rattengeschichten. Nietzsche, Freud, Grass und die Apokalypse	541
MARTIN KAGEL (Madison): Der Traum der Maschinen. Zum Verhältnis von Ästhetik und Technikphilosophie in den Schriften von Günther Anders.	565
Eingesandte Bücher.	584

Heft 4

STEFAN RIEGER (Konstanz): Der gute Hirte oder die Mikrophysik der Macht (Friedrich Spee von Langenfeld)	585
HORST S. DAEMMRICH (Philadelphia): Landschaftsdarstellungen im Werk Goethes. Erzählfunktion – Themenbereiche – Raumstruktur.	607
ERICH KLEINSCHMIDT (Köln): Die weibliche Maske der Poesie. Zur Geschlechterimmanenz von Autorschaft um 1800 in der Poetik Friedrich Hölderlins	625
EVA GEULEN (Rochester, N. Y.): Stifters Kinder-Kunst. Drei Fallstudien	648
ULRICH KINZEL (Konstanz): Die Zeitschrift und die Wiederbelebung der Ökonomie. Zur 'Bildungspresse' im 19. Jahrhundert	669
KARI-HEINZ GÜTTERT (Köln): Kunst der Sentenzen-Schleiferei. Zu Nietzsches Rückgriff auf die europäische Moralistik	717
FREDERICK A. LUBICH (New Brunswick): Thomas Manns <i>Der Zauberberg</i> . Spuk-schloß der Großen Mutter oder Die Mämmerdämmerung des Abendlandes	729
RAIF GRÜTTMEIER (Amsterdam): Dialogizität und Intentionalität bei Bachtin.	764
Eingesandte Bücher.	784

Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des "implied author"

VON ANSGAR NÜNNING (Köln)

ABSTRACT

Der Artikel plädiert für einen Verzicht auf das Konzept des *implied author*, weil es terminologisch unpräzise und theoretisch inadäquat ist. Als Alternative für die Differenzierung zwischen einem 'implied author' und einem 'impliziten Leser' wird die Konzeptualisierung einer textuellen Ebene vorgeschlagen, die die Gesamtheit der strukturellen Merkmale eines Werkes umfaßt.

The present article argues that the concept of the implied author should be abandoned because it is terminologically imprecise and theoretically inadequate. It is proposed that, instead of setting up an 'implied author' and an 'implied reader', it would be more sensible to conceptualize a textual level that encompasses the entirety of the structural properties of a work.

I.

Seit seiner Erfindung durch Wayne C. Booth zählt der Begriff des *implied author* zu jenen literaturwissenschaftlichen Kategorien, die immer wieder im Zentrum heftiger Debatten stehen.¹ Während viele Kritiker den *implied author* zu den notorisch unscharfen, undefinierten (und vielleicht sogar undefinierbaren) Begriffen zählen und daher für einen Verzicht auf dieses Konzept plädieren, gehört er für andere zu einer der grundlegenden und unverzichtbaren Kategorien der Textanalyse.² Jene, die trotz aller Einwände an dem Konzept festhalten möchten, werden es sicherlich begrüßen, daß mit Seymour Chatman unlängst

¹ Vgl. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961, 70ff. Zur Kontroverse um den Begriff vgl. Shlomith Rimmon, "A Comprehensive Theory of Narrative. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction", *PTL* 1 (1976), 33–62, 58, die den Verzicht auf diese Kategorie in Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin, with a Preface by Jonathan Culler, Oxford 1980, kritisiert sowie die in den weiteren Anmerkungen genannte einschlägige Sekundärliteratur.

² Vgl. stellvertretend für viele andere Catherine Belsey, *Critical Practice*, London, New York 1980, 30, die den *implied author* als "an extremely useful instrument in the formal analysis of narrative texts" bezeichnet, sowie die Behauptung von Wayne C. Booth, *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago, London 1979, 278, "a respect for implied authors can be the most important single enabling act of criticism".

Perspektivität bei Rilke und Cézanne Zur Raumerfahrung des späten Rilke

VON ANNETTE GEROK-REITER (Tübingen)

ABSTRACT

Rilkes "Weltinnenraum"-Konzeption bedeutet eine Absage an den konventionellen Raum dreidimensionaler Wahrnehmung. Paradigmatisch für diese Absage steht in der bildenden Kunst Cézannes Werk. In Vergleich und Auseinandersetzung mit Cézanne lassen sich deshalb die erkenntnistheoretischen Grundlagen sowie die poetologischen Konsequenzen des "Weltinnenraums" in ihrer historischen Tragweite erkennen.

Rilke's conception of "Weltinnenraum" implies a rejection of the conventional three-dimensional perception of space. In the fine arts Cézanne's work counts as the paradigm for this rejection. A critical comparison with Cézanne reveals the epistemological foundation as well as the poetological consequences of "Weltinnenraum" in their historical importance.

Rilkes künstlerische Entwicklung ist bis zu seiner mittleren Werkphase nachhaltig geprägt durch die Beschäftigung des Dichters mit den bildenden Künsten. Von ihnen empfängt er wesentliche Anregungen für sein Werk, gehen die entscheidenden Impulse zu jenen poetologischen Reflexionen aus, die seine frühen lyrischen Versuche über handwerkliche Zufälligkeit und inhaltliche Sentimentalität hinausführen. Bereits im *Florenzer Tagebuch* (1898) werden die italienische Architektur, Skulptur und Malerei des Quattrocento und Cinquecento Rilke zum Ausgangspunkt grundsätzlicher kunsttheoretischer Überlegungen. Während seines Aufenthalts in der Künstlerkolonie Worpswede setzt er sich mit seinem anthropomorphisierenden Verhältnis zur Natur auseinander. Die scharfe Kritik an der Okkupation der Natur durch die eigenen gefühlsseligen Projektionen schlägt sich im Essay *Von der Landschaft* (1902) sowie in der Monographie *Worpswede* (1902) nieder. Im September 1902 kommt es in Paris zur folgenreichen Bekanntschaft mit Auguste Rodin. Von ihm lernt Rilke die Notwendigkeit der geduldigen Arbeit, das Warten-Können, die Selbstdisziplinierung. Er übernimmt dessen Arbeitsethos des "toujours travailler", das seine weitere Arbeits- und Lebensweise bestimmen wird. Sein eigenes lyrisches Schaffen sieht er zunehmend in direkter Analogie zur Kunst des Bildhauers: Auch der Lyriker habe seine Werke in präziser und nüchterner handwerklicher Arbeit zu "machen". Die dinghafte Kohärenz und Konturiertheit des Kunstwerks avanciert zum ausschlaggebenden Qualitätskriterium. Den eminenten Einfluß Rodins bezeugt schließlich Rilkes 1902 und 1907 niedergeschriebene enthusiastische Monographie über den Künstler.

Doch der Rodinsche Einfluß wird noch übertroffen von der Wirkung, die Cézanne im Herbst 1907 auf Rilke ausübt. Herman Meyer hat in seinem grundlegenden Essay "Rilkes Cézanne-Erlebnis"¹ zwei Aspekte dieser Wirkung unterschieden: Zum einen faszinierten Rilke die Konstituenten von Cézannes Künstler-Vita, die einsame und verbissene Werkbesessenheit, das angespannte, oft verzweifelte Ringen um die "réalisation" des Kunstwerks, das Versagen gegenüber den gesellschaftlichen Ansprüchen und die Einbuße an persönlichem Lebensglück – Erfahrungen, mit denen sich Rilke identifizieren konnte und die eine zugleich schmerzliche und ermutigende Bestätigung seines eingeschlagenen Weges boten. Neben den existentiellen Bezug, vermittelt durch die *Souvenirs sur Paul Cézanne* des Malers Emile Bernard, trat jedoch die reale Anschauung der Bilder in der Cézanne-Retrospektive von 1907 im Salon d'Automne.² Fast täglich besucht Rilke die Ausstellung. Eindringlich berichtet er darüber an seine Frau, Briefe, die das poetologische Fundament seiner mittleren Werkstufe dokumentieren.³ Denn Rilkes Beschäftigung mit Cézanne basiert – weit mehr als bei Rodin – auf der frappierenden Analogie, die er zwischen seinen eigenen ästhetischen Bemühungen und Cézannes Intention zu erkennen meint. Die Cézanne-Interpretationen spiegeln sein eigenes künstlerisches Credo: "Es ist gar nicht die Malerei, die ich studiere... Es ist die Wendung in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst eben in meiner Arbeit erreicht hatte oder doch irgendwie an sie herangekommen war...", schreibt er am 18. 10. 1907 an Clara. Die erkannte "Wendung" besteht in Cézannes kompromißloser Konzentration auf die Autonomie der ästhetischen Mittel. Wenige Tage später erläutert Rilke: "daß es niemals noch so aufgezeigt worden ist, wie sehr das Malen unter den Farben vor sich geht, wie man sie ganz allein lassen muß, damit sie sich gegenseitig auseinandersetzen. Ihr Verkehr untereinander: das ist die ganze Malerei."⁴ Der Verkehr der Sprachelemente untereinander: das ist die ganze Dichtung – so lautet Rilkes grundlegende Einsicht dieser Jahre, die in der Auseinandersetzung mit Cézanne zu endgültiger Klärung gelangte.

Daß gerade von Cézanne der Impuls zu jener fundamentalen Klärung ausgehen konnte, hat jedoch eine entscheidende Voraussetzung. In seinem Aufsatz "Rilke und Cézanne" hebt Paul Hoffmann hervor, daß Rilke nicht nur die

¹ Herman Meyer, "Rilkes Cézanne-Erlebnis", in: ders., *Zarte Empirie*, Stuttgart 1963, 244–286.

² Die Erinnerungen erschienen zur Zeit der Ausstellung im *Mercure de France*. Meyer hat überzeugend dargelegt, daß sie die primäre Quelle von Rilkes 'Cézanne-Erlebnis' waren; vgl. dazu Meyer (Anm. 1), 251–254. Persönlich hat Rilke Cézanne nie kennengelernt.

³ Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*, hrsg. Clara Rilke, besorgt und mit einem Nachwort versehen von Heinrich Wiegand Petzet, Insel taschenbuch 672, Frankfurt/M. 1983.

⁴ Br. vom 21. 10. 1907 an Clara Rilke.

Möglichkeiten von "Eigensein und Eigensinn" des künstlerischen Mediums in Cézannes Bildern studierte, sondern gleichzeitig die beibehaltene strenge Orientierung am Gegenstand.⁵ Erscheint die auf Cézanne bezogene Formulierung: "Alles ist ... zu einer Angelegenheit der Farben untereinander geworden", fast wie eine Definition abstrakter 'ungegenständlicher' Kunst, so fügt Rilke relativierend hinzu: "... – und doch hat die Farbe kein Übergewicht über den Gegenstand, der so vollkommen in seine malerischen Äquivalente übersetzt scheint"⁶. Die prekäre Balance zwischen der Autonomie des Mediums einerseits, gegenständlicher Mimesis andererseits war Rilke zur Zeit der *Neuen Gedichte* ein grundlegendes Bedürfnis. Beide Ansätze standen für ihn im Dienst derselben Aufgabe: Noch immer galt es, sich aus der fatalen Ichbefangenheit seiner frühen Werkstufen zu lösen und zu einer umfassenderen und unverstellteren Wirklichkeitserkenntnis und -darstellung vorzustoßen. Die in der zeitgenössischen Kunst rapide auseinanderstrebenden Aspekte von Gegenstandsbezug und Abstraktion in Cézannes Kunst auf subtile Weise korreliert zu sehen bestimmte seine emphatische Beurteilung des Künstlers und bildete die Grundlage seiner produktiven Rezeptionsbereitschaft.⁷

Mit der 'Krise des Anschauens', paradigmatisch gefaßt im Gedicht *Wendung* von 1914 (SW II, 82–84)⁸, verliert Rilkes theoretische Orientierung an den bildenden Künsten jedoch an Bedeutung. Die Beschäftigung mit Picasso, Kokoschka oder Klee in den folgenden Jahren bleibt ohne nachhaltige poetologische Wirkung.⁹ Der zunehmenden Abstraktion in der Malerei begegnet Rilke mit tiefer Skepsis.¹⁰ Sie scheint ihm jener Entwertung des Gegenstandes Vorschub zu leisten, die er seit dem ersten Weltkrieg als beängstigendes Stigma seiner Zeit empfand. Dennoch sieht er ein, daß nicht länger die Dinge darzustel-

⁵ Paul Hoffmann, "Rilke und Cézanne", *Tutzing Materialien* 43 (1987), 1–30.

⁶ Br. vom 22. 10. 1907 an Clara Rilke.

⁷ Vgl. dazu Hoffmann (Anm. 5), insbes. 12, 14 und 24.

⁸ Rilkes Werke werden zitiert nach Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt/M. 1955–1966 (abgekürzt hier wie im folgenden: SW mit der entsprechenden Band- und Seitenzahl).

⁹ Besonders aufschlußreich dazu sind die Briefe vom 28. 7. 1915 an Marianne von Goldschmidt-Rothschild, kurz nach dem 12. 12. 1916 an H. Tietze (unveröffentl., Rilke-Archiv, zit. bei Meyer, "Die Verwandlung des Sichtbaren", in: ders., *Zarte Empirie*, Stuttgart 1963, 287–336, hier: 310), 18. 5. 1917 an Elisabeth Taubmann, 12. 4. 1920 an Arpad Weixlgärtner (veröffentl. in: *Die graphischen Künste* 53/1 [1930], 23–26), vom 23. 2. 1921 an Wilhelm Hausenstein (unveröffentl., Rilke-Archiv, zit. bei Meyer [s.o.], 335f.), 28. 2. 1921 an Merline.

¹⁰ Ausführlich hat dies Herman Meyer in seinem Aufsatz "Die Verwandlung des Sichtbaren" (Anm. 9) dargelegt. Seine Überlegungen greife ich in meiner Dissertation *Rilkes Sonette an Orpheus. Studien zu Komposition und Poetik* (erscheint voraussichtl. 1993) auf, interpretiere jedoch – unter stärkerer Differenzierung des Abstraktionsbegriffs – zum Teil anders: vgl. dort das Kap. V.2., in dem auch Rilkes Verhältnis zu Klee näher bestimmt wird.

len seien, da sie "doch hinstürzen, durcheinander und aneinander vorüber und auch der Schauende noch als ein immer Gestürzter ins Stürzende sieht", sondern die Dynamik hinter den Dingen, das "Flußbett des Lebens ... , das Auf und Ab, die Neigungen und Widerstände ...", wie es in der erschütternden Beschreibung von Picassos Gemälde *La mort d'Arlequin* (1905) im Brief an Marianne von Goldschmidt-Rothschild vom 28. 7. 1915 heißt. Affirmation des 'Hinfalls der Dinge' (9. Elegie) wider besseres Wissen und anachronistische Negation der bestehenden Verhältnisse bilden Skylla und Charybdis, durch die es hindurchzukommen galt. So bleibt Rilkes Haltung der modernen Kunst gegenüber zwiespältig. Die kritische Bemerkung, die Rilke mit Bezug auf Kokoschka äußert, erscheint symptomatisch: "Da aber alles, was irgendwie aufs Eigene führt, eher schmerzhaft und verwirrend wirkt, solange man davon festgehalten ist, so halt ich mich lieber in gleichgültiger Schwebel und in einem vorsichtigen Abstand ..."¹¹

Doch es ist unbestritten, daß auch Rilkes Dichtung nach dem 1. Weltkrieg ein höherer Grad an Abstraktion auszeichnet. Die Phänomenologie der Dinge weicht einer sich nurmehr in Andeutungen haltenden Chiffrensprache. Das poetologische Konzept der "Figur" ersetzt den Maßstab plastischer Konsistenz. Und schließlich kommt es auch bei ihm zu jener veränderten Raumerfahrung, die über den konventionellen Raum dreidimensionaler Wahrnehmung hinausweist und in eine qualitativ veränderte Dimension der Wirklichkeit vorstößt, für die Rilke den Begriff "Weltinnenraum" geprägt hat.

Der Begriff wurde in der Forschung oft, eingehend und aufschlußreich erläutert.¹² Unbeachtet blieb dabei jedoch, daß Rilkes Beschreibungen und poetische Umsetzungen der neuen Raumerfahrung einen Krisenherd der Moderne berühren: Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts war die wissenschaftliche Perspektivität, die Annahme eines eindeutigen Betrachterstandpunkts und die Vorstellung eines kontinuierlichen, objektiv vorgegebenen Raums in Mißkredit geraten. Die Kritik an der traditionellen Raumkonzeption erwies sich als überaus fruchtbar. Sie brachte entscheidende Neuansätze in Kunst und Wissenschaft hervor. Paradigmatisch für das neue Raumverständnis steht in der bildenden Kunst Cézannes Werk. Auf seine Raumkonzeption berufen sich die Kubisten, auf seine Polyperspektivität gehen Picassos Simultanansichten zurück. 1938 erschien Fritz Novotny's wegweisende Studie: *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*¹³. Rilkes Beobachtungen zu Cézanne im Herbst 1907 lassen diesen Aspekt völlig außer acht. Noch betraf die Frage nach der Perspektive nicht seine

¹¹ Br. vom 4. 3. 1916 an Lou Albert-Lasard (unveröffentl., Rilke-Archiv, zit. nach Meyer [Anm. 9], 311).

¹² Grundlegend und am präzisesten: Beda Allemann, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Gedichts*, Pfullingen 1961.

¹³ Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Wien 1938.

eigene Arbeit, fehlte ihm dafür die Sensibilität. Doch Rilkes Konzeption des Weltinnenraums sowie die daraus sich ergebenden Konsequenzen für das Verhältnis von Gegenstand und Raum, für den Umgang mit dem lyrischen Ich oder für die verschiedenen Perspektiven der Darstellung stehen – der Intention nach – durchaus in Parallele zu Cézannes frühem Versuch, den Renaissanceraum endgültig zu verlassen. Die den Werken implizite Kritik an der wissenschaftlichen Perspektive führt bei beiden zu einer neuen Raumauffassung. Diese erschließt und kennzeichnet den Raum, in dem wir noch heute leben, den Raum der Heisenbergschen Unschärferelation, den Raum des 20. Jahrhunderts.

Diesen Thesen soll im folgenden nachgegangen werden. Dabei kommt es nicht darauf an, einen unmittelbaren Einfluß Cézannes auf Rilke nachzuweisen. Genausowenig geht es darum, die verschiedenen künstlerischen Medien in ihren Möglichkeiten und Grenzen aneinander zu messen. Kann von dem einen keine Rede sein, so erscheint das andere wenig sinnvoll. Die Hinweise auf Cézannes Raumverständnis, das in der Kunstgeschichte vielfach diskutiert und in seiner Tragweite gewürdigt wurde, zielen allein darauf, den Blick zu schärfen für die historischen Schnittstellen, aber auch die symptomatische Eigenwilligkeit von Rilkes Fragen und Vorgehensweise. Sie beabsichtigen nichts anderes als eine methodische Sensibilisierung für die literarisch ausgetragene Raumproblematik.

Als Textgrundlage der Überlegungen bieten sich die *Sonette an Orpheus* (SW I, 727–773) an. Die Gedichte des Zyklus sind aus der täglichen Erfahrung des Weltinnenraums entstanden. Sie setzen diese Erfahrung in einzigartiger Weise in eine poetische Struktur um. Dabei zeigen sie die entschiedenste dichterische Realisation von Rilkes Figurkonzeption. Gleichzeitig gelangt in ihnen das 'Dichten von der Sprache her', das Rilke durch die Schlüsselerfahrung Cézanne seit der mittleren Werkstufe zur programmatischen Notwendigkeit geworden war, zu radikaler Ausprägung. Und schließlich erweist sich gerade in ihnen der Umgang mit den Darstellungsperspektiven, der für die Frage nach Rilkes Raumverständnis von besonderer Bedeutung ist, als überaus komplex.

Beim letzten Punkt ist anzusetzen. So sollen in einem ersten Schritt die Funktion des lyrischen Ich und die Perspektivvielfalt von Sonett zu Sonett skizziert,¹⁴ die Perspektivsprünge innerhalb der einzelnen Gedichte – als das eigentliche Novum – ausführlich dargestellt werden. Darauf wird unter vier Aspekten Rilkes perspektivische Verfahrensweise mit Cézannes Praxis verglichen. Die Vorgeschichte, die künstlerischen und philosophischen Bedingungen sowie die Konsequenzen der Raumerfahrung Rilkes treten hierbei in den Blick. Schließlich sind die Ergebnisse durch eine konkrete Gedichtinterpretation zu überprüfen. Dabei werden sich auch die Unterschiede zwischen Rilkes und Cézannes Raumauffassung aufzeigen und präzisieren lassen.

¹⁴ Detailliert dazu Gerok-Reiter (Anm. 10), Kap. IV.2.

I.

Im Gegensatz zu den *Neuen Gedichten* taucht in den *Sonetten an Orpheus* die Ich-Aussage mehrfach auf. Diese Rückkehr zum Ich erscheint nach dem auffallenden Verzicht während der mittleren Werkstufe signifikant. Man hat sie als Beleg einer zunehmenden Subjektivierung von Rilkes Werk,¹⁵ zumindest jedoch als Rekurs auf seine früheste Produktion, "in der sich das Ich ebenfalls frei ausspricht"¹⁶, gedeutet. Tatsächlich treten das lyrische Ich bzw. seine flektierten Formen in weniger als einem Viertel der Gedichte des Zyklus auf. Nur in drei Sonetten (I,2, II,1, II,21)¹⁷ bildet das Ich die strukturelle Matrix des gesamten Gedichts. Dabei ist es gerade in diesen Gedichten durch auffallende Variabilität gekennzeichnet: Es zeigt sich in fluktuierenden Erscheinungsweisen, als momentane Metamorphose "in dem und dem" (I,5). Ineinanderübergehende Perspektiven ersetzen den einen Fluchtpunkt. Das Ich erscheint als unverbindliches Zitat, semantische Anspielung, auswechselbare Anleihe. Ein Ich ohne Identität, denn die dauernde Auflösung, Umbesetzung und qualitative Austauschbarkeit der Existenzweisen des Ich entziehen der Identität die Voraussetzung. Das Ich, das in diesen drei Gedichten im Mittelpunkt steht, ist somit letztlich das Krisen-Ich der Jahrhundertwende, das 'unrettbare Ich'. Es erfaßt sich nurmehr im Vorübergehen, flüchtig, in Teilaspekten, in Facetten und Splintern der Wirklichkeit, in heterogenen Möglichkeiten, die sich gegenseitig ergänzen, relativieren oder aufheben.

Doch Variabilität, Austauschbarkeit, Auflösung berühren nur eine, die erste und äußerste Deutungsebene des lyrischen Ich in den *Sonetten an Orpheus*. Es fällt auf, daß elf der zwölf Sonette mit Ich-Aussage im poetologischen Kontext stehen: das lyrische Ich ist wesentlich dichtendes Ich. Nur als dichtendes kann es offenbar konturiert und identifizierbar in Erscheinung treten. Das dichterische Vermögen bürgt für die Identität des Ich: Ich *dichte*, also bin ich.

Doch auch diese Möglichkeit der Selbstvergewisserung wird unterminiert, denn das Ich empfängt seine dichterische Potenz vom Sängergott Orpheus, kann seine Dichtung nur als Antwort auf ihn entfalten. Das dichtende Ich ist somit zuallererst hörendes Ich (vgl. etwa I,2, I,10, I,20, I,26): Ich *höre*, also dichte ich und bin ich. Das Hören bildet in den *Sonetten an Orpheus* zweifelsohne die

¹⁵ Alberto Destro, "Ich und Wirklichkeit in Rilkes Lyrik. Etappen einer wechselvollen Entwicklung", in: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel (Hrsg.), *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne*, München 1988, 275–288.

¹⁶ Wolfgang Müller, *Rainer Maria Rilkes 'Neue Gedichte'. Vielfältigkeit eines Gedichtstypus*, Meisenheim 1971, 71f.

¹⁷ Die römische Ziffer bezieht sich hier wie bei den folgenden Stellenangaben zu den *Sonetten an Orpheus* jeweils auf den ersten bzw. zweiten Teil des Zyklus, die arabische Ziffer auf Rilkes Zählung der einzelnen Sonette innerhalb der Teile.

Grundkategorie des Weltbezugs. Es ist Voraussetzung für die Organisation der Eindrücke, für die Möglichkeit von Erkenntnis und die Erfahrung von Sinn. Demgegenüber verlieren die Kategorien Subjekt und Objekt der Transzendentalphilosophie Kants ihre erkenntnistheoretische Relevanz. In Rilkes "Poetik des Hörens"¹⁸ sieht Fülleborn denn auch ein Konzept, das mit der "Metapher der (Ich-)Brille überhaupt nicht mehr zu fassen sei"¹⁹. Das dichtende Ich in den *Sonetten an Orpheus* ist Adept des Orpheus, ihm ist es unterstellt, es legt dessen Stimme aus: Es ist *orphisches* Ich. Damit wird die Vorstellung vom autonomen und absoluten Subjekt dementiert. Das orphische Ich versteht sich selbst als bloßen Vermittler. So kann auch sein Selbstbewußtsein nicht in der Autoreflexivität des Vorstellens gründen, sondern allein im Bezug zu Orpheus. Dies aber bedeutet nichts anderes als den Widerruf des neuzeitlichen Subjekts als Grundlage der Dichtung und des poetischen Vermögens.

Doch der Transfer der poetischen Verantwortung vom lyrischen Ich auf Orpheus kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich letztlich um ein metaphorisches Ausweichen handelt: Wer oder was verbirgt sich hinter der Chiffre 'Orpheus'? Unverkennbar ist, daß Orpheus eine Inspirationsquelle indiziert. Die Dominanz des Wortes 'Hören' und das "Diktat" der Entstehung der *Sonette an Orpheus* verweisen hierauf. Auch die Rede vom "Vor-Gesang" (I,19), den es nur zu reaktivieren gilt, bestätigt diese Deutung. Doch selbst Orpheus ist nicht letzte Instanz. In eigenwilliger Umdeutung des antiken Mythos verschiebt Rilke den poetischen Ursprung noch ein weiteres Mal. Orpheus gewinnt seine Fähigkeit zum Gesang nur aus dem Spannungsbezug zu Eurydike. Beide repräsentieren komplementäre Aspekte des künstlerischen Schaffensprozesses: "Sei immer tot in Eurydike –, singender steige,/preisender steige zurück in den reinen Bezug . . . // Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung, den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung, daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal" (II,13), heißt es im Schlüsselsonett des Zyklus. Eurydike steht – gegenüber dem 'ordnenden Gott' (vgl. I,26, II,26) – für den 'unendlichen Grund' der schöpferischen Imagination, jenen 'Grund', aus dem die poetische Inspiration hervorgeht und der der Dichtung ihre Tiefe, Weite und Leuchtkraft vermittelt.

Indem Rilke seine Dichtung der Schirmherrschaft des Orpheus unterstellt, Orpheus wiederum aus dem Bezug zu Eurydike definiert, bekennt er die Priorität des 'unendlichen Grundes' im poetischen Entstehungsakt gegenüber der rationalen Steuerung. Die Aktivität des sich seiner selbst bewußten Ich ist im Augenblick inspirierten Ergriffenseins auf ein Minimum reduziert: Es steht unter "Diktat". So ist auch die Formel: Ich höre, also dichte ich und bin ich, noch einmal zu präzisieren: Es dichtet in mir, also höre ich, dichte ich und bin ich. Ob es sich bei diesem Es um das Freudsche Unbewußte, um den spürbaren "Innen-

¹⁸ Fülleborn, Engel (Anm. 15), 292 (Diskussionsbeitrag Fülleborn).

¹⁹ Fülleborn, Engel (Anm. 15), 292 (Diskussionsbeitrag Fülleborn).

grund"²⁰ – insofern um Bewußtes, aber nicht logisch Zugängliches – oder um dezentrierte Subjektivität handelt, soll und kann hier nicht entschieden werden. Wesentlich für dieses Es ist einerseits, daß es sich den Erkenntniskategorien neuzeitlicher Subjektivität entzieht, andererseits jedoch als beunruhigend Eigenes Identität und Individualität, und damit die Voraussetzungen des Gedichts, möglich macht.

Die skizzierte Dekomposition des neuzeitlichen Subjekts als Ursprung der Poesie wird in den *Sonetten an Orpheus* durch ein auffallendes Stilmerkmal unterstützt. Drei weitere, grundsätzlich verschiedene Perspektiven treten in Konkurrenz zur Ich-Aussage: die dialogische Ausrichtung, die integrative Aussage der 1. Person pluralis und die indefinite, fragende oder apersonale Beschreibung. Hinter dem Du des Dialogs, den allgemeinen Wir-Aussagen oder der distanziernten Satzform tritt das lyrische Ich quantitativ wie qualitativ zurück. Was die Diffusion des lyrischen Ich auf einen unbestimmbaren 'unendlichen Grund' hin in vertikaler Leserichtung bezeugt, realisiert die Perspektivvielfalt unter horizontalem Aspekt: Das lyrische Ich der *Sonette an Orpheus* gibt – im Unterschied zum stimmungsseligen Ich von Rilkes frühen Gedichten bzw. zum Rollen-Ich des *Stundenbuchs* – seine tradierte Position auf, unumstrittener perspektivischer Fluchtpunkt zu sein. Seine perspektivische Vorrangstellung ist auf doppelte Weise außer Kraft gesetzt.

Hinzu kommt ein dritter Aspekt. Rilke wechselt in verblüffender Weise und mit oft atemberaubender grammatikalischer Akrobatik die Perspektiven auch innerhalb eines Sonetts. Diese Perspektivsprünge sind in unserem Zusammenhang von besonderer Brisanz. Als literarische Technik durchaus ungewöhnlich, rücken sie die Sonette in vergleichbare Nähe zu Cézannes polyperspektivischem Vorgehen. Dabei erfüllen sie im Detail verschiedene Funktionen. Gemeinsam ist ihnen jedoch, daß sie die perspektivische Eindeutigkeit eines Sprecherstandpunkts nun ganz offenkundig in Frage stellen. Dazu drei Beispiele:

- a) Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.
- Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*
- an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

²⁰ Ulrich Pothast, "Etwas über 'Bewußtsein'", in: Konrad Cramer, Hans Friedrich Fulda, Rolf-Peter Horstmann, Ulrich Pothast (Hrsg.), *Theorie der Subjektivität*, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 862, Frankfurt/M. 1990, 15–43, hier: 23.

vergessen, daß du aufangst. Das verrinnt.
 In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
 Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind. (I,3)

Das Sonett beginnt in medias res mit einer allgemeinen Feststellung: "Ein Gott vermags". Sie ist aus der überzeugten Perspektive des kommentierenden Beobachters gesprochen. Doch sogleich folgt eine beunruhigte Frage: "Wie aber, sag mir, soll/ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?" Unvermittelt geht die Aussage in eine dialogische Struktur über. Das angesprochene "du" bleibt zunächst unbekannt. Zuvor, im Sonett I,2, war jedoch Orpheus, der "singende Gott", Dialogpartner. Die 5. Zeile "Gesang, wie du ihn lehrst" weist wiederum auf ihn, so daß es naheliegt, die Frage des Anfangs an Orpheus gerichtet zu denken. Bezieht sich demgemäß auch "Ein Gott vermags" auf Orpheus, dessen 'Leistung' im vorausgegangenen Sonett zusammenfassend, so verschärft sich die Diskrepanz zwischen Aussage und Frage: derjenige, *über* den gesprochen wurde ("ein Gott"), wird nun *angesprochen* ("sag mir").

In umgekehrter Richtung vollzieht sich der Perspektivsprung in der zweiten Strophe: "Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt..." – "Für den Gott ein Leichtes". Das dialogische Verhältnis löst sich übergangslos wieder auf. Ein neuer Perspektivwechsel findet in der 8. und 9. Zeile statt. Nach Dialog und Aussage wird nun in der 1. Person pluralis gesprochen. Der pronominalen Dimensionserweiterung entspricht eine räumliche: die Spannweite reicht vom "Gott" zu "unser[em] Sein", von der "Erde" bis zu den "Sterne[n]". Dem perspektivischen Weitwinkel folgt jedoch die Kontraktion auf einen völlig neuen Fluchtpunkt hin. Ein "Jüngling" tritt als Gesprächspartner auf: "Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, ..." (Z. 10–12). Auch dieser Bezugspunkt hat keinen Bestand. In der vierten Strophe wird er wieder aufgegeben: "In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch./Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind" (Z. 13/14). Die allgemein gehaltenen Sätze bieten keinen personalen Fluchtpunkt mehr an. Selbst die konjugierte Verbform, die auf eine Ausrichtung hinweisen könnte, verschwindet zugunsten des Infinitivs: "In Wahrheit singen".

Die letzte Zeile kommt ganz ohne eine Verbform aus. Die Satzteile sind blockhaft aneinandergereiht. Es wird weder *über* den Gott gesprochen, noch wird er *angesprochen*. Bezeichnet ist ein "Wehn *im* Gott", ein "In Wahrheit singen" (Hervorhbg. A. G.-R.). Enthusiasmus, Gesang und aperspektivischsprachlicher Bezug geraten in der letzten Zeile kunstvoll in Engführung. Sie verwirklicht damit formal das "Dasein" des Gesangs im Gegensatz zur "Werbung", die im Begehren von etwas, im Werben um etwas, im Ausrichten auf ein zu Erreichendes der perspektivisch-intentionalen Ausrichtung verpflichtet bleibt. Die Frage "Wann aber *sind* wir?" findet die Antwort: Wir *sind* im Enthusiasmus: Wir sind, indem wir in Gott sind. Dieses Sein ist "EinWind", bis zum Äußersten beweglich, haltlos, bis zum Äußersten vergänglich. Ihm ist eine Sichtweise angemessen, die nicht perspektivischer Selektion entspricht, sondern

die die Sterne *und* die Erde im Blick hat. Und ihm ist eine Sprache angemessen, die die grammatikalisch-hierarchische Logik der Subjekt-Objekt-Konstellation hinter sich läßt zugunsten der Sprachkraft partieller Sinneinheiten, einer Sprache, die aus der rhythmisch-semanticen Konstellation einzelner Satzfragmente den poetischen Sinnzusammenhang zu erzeugen sucht.

- b)
- Schon, horch, hörst du der ersten Harken
 Arbeit; wieder den menschlichen Takt
 in der verhaltenen Stille der starken
 Vorfrühlingserde. Unabgeschmackt
- scheint dir das Kommende. Jenes so oft
 dir schon Gekommene scheint dir zu kommen
 wieder wie Neues. Immer erhofft,
 nahmst du es niemals. Es hat dich genommen.
- Selbst die Blätter durchwinterter Eichen
 scheinen im Abend ein künftiges Braun.
 Manchmal geben sich Lüfte ein Zeichen.
- Schwarz sind die Sträucher. Doch Haufen von Dünger
 lagern als satteres Schwarz in den Aun.
 Jede Stunde, die hingeht, wird jünger. (II,25)

Der Positionswechsel von grammatikalischem Subjekt und Objekt konstituiert die inhaltliche Dimension des Sonetts II,25. Zunächst ist das angerufene personale "du" Subjekt des Satzes, das sich im Horchen die Vorfrühlingslandschaft eröffnet. Eingetreten in den 'erhorchten' Raum, wird das "du" zum grammatikalischen Objekt. Der Subjektstatus geht an die Zeit-Faktoren "das Kommende" und "jenes Gekommene" über. Gleichzeitig löst sich die Distinktion der Wahrnehmung des personalen Subjekts ("hörst du der ersten Harken/Arbeit") auf in eine Fülle von Eindrücken, die ein nur zu ahnendes und nur zu spürendes homogenes Gefüge aus Farbnuancen ("ein künftiges Braun", "Schwarz sind die Sträucher", "lagern als satteres Schwarz"), Lichtwirkung ("scheinen im Abend"), atmosphärischem Flaire ("geben sich Lüfte ein Zeichen") und Zeitwandel ergeben. Selbst der präzise "Takt" menschlicher Arbeit erscheint nur als Detail innerhalb des übergreifenden und maßgebenden Jahreszeitenrhythmus. So impliziert der Wechsel vom personalen zum apersonalen Subjekt einen Wechsel des Aktionators. Ihn machen die letzten Zeilen des 2. Quartetts explizit: "Immer erhofft,/nahmst du es niemals. Es hat dich genommen". Mit diffiziler Artistik ist der perspektivische und grammatikalische Positionswechsel vorbereitet: Die Wendung "scheint dir" in der 5. und 6. Zeile kann als *dativus ethicus* gelesen werden, hinter dem sich das eigentliche Subjekt verbirgt. Auch die eigenartig gespreizte Formulierung "Jenes so oft/dir schon Gekommene" beläßt den Dativ in einer angespannten Zwitterstellung von Objekt und indirektem Subjekt. Die Auflösung der Zwitterstellung erfolgt erst im 1. Terzett. Dort hat sich aus dem betont intransitiven Gebrauch von scheinen ("scheint dir") die

transitive Variante herausgeschält: "Selbst die Blätter durchwinterter Eichen/scheinen im Abend ein künftiges Braun." Die Initiative ist unumstritten an die Dinge der Natur übergegangen. Ihr 'Gespräch unter sich' äußert sich darin, daß das personale "du" in der zweiten Gedichthälfte völlig von der Bildfläche verschwunden ist.

Voraussetzung dafür ist die perspektivische Variabilität des grammatikalischen Subjekts und Objekts. Daß sie für Rilke von grundlegender Bedeutung war, zeigt die deutliche Antithetik der Terzette in I,14:

Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven,
geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?

Sind *sie* die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,
und gönnen uns aus ihren Überflüssen
dies Zwischending...

Die Variabilität wird dabei nicht zugunsten einer Entschiedenheit aufgegeben. Es geht nicht um die Eindeutigkeit von Machtverhältnissen, sondern um die Mehrdeutigkeit des Bezugs.

c) Diese Mehrdeutigkeit zeigt prägnant das Sonett II,11. Denn es basiert nicht auf dem Wechsel oder der Auflösung eines perspektivischen Fluchtpunkts, sondern auf der Simultaneität verschiedener Perspektiven.

Manche, des Todes, entstand ruhig geordnete Regel,
weiterbezwingender Mensch, seit du im Jagen beharrst;
mehr doch als Falle und Netz, weiß ich dich, Streifen von Segel,
den man hinuntergehängt in den höhligen Karst.

Leise ließ man dich ein, als wärst du ein Zeichen,
Frieden zu feiern. Doch dann: rang dich am Ende der Knecht,
– und, aus den Höhlen, die Nacht warf eine Handvoll von bleichen
taumelnden Tauben ins Licht... Aber auch *das* ist im Recht.

Fern von dem Schauenden sei jeglicher Hauch des Bedauerns,
nicht nur vom Jäger allein, der, was sich zeitig erweist,
wachsam und handelnd vollzieht.

Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns...
Rein ist im heiteren Geist,
was an uns selber geschieht. (II,11)

Das Sonett beginnt mit einer Anrede an den Menschen, der im Jagen einer äußersten Form des Machtgebrauchs, der Lust am Bezwingen und Töten, nachgeht: "Manche, des Todes, entstand ruhig geordnete Regel,/weiterbezwingender Mensch, seit du im Jagen beharrst". Auch der folgende Satz bezieht sich auf die 2. Person singularis. Sie ist nun allerdings nicht Subjekt, sondern Objekt: "mehr doch als Falle und Netz, weiß ich dich, Streifen von Segel,/den man hinuntergehängt in den höhligen Karst". Die Apposition erklärt das angeredete Objekt. Gemeint ist eines der vorsichtig in die Höhlen der Grotten-Tauben hineinge-

hängten Tücher.²¹ Unvermittelt bezeichnet die flektierte Du-Anrede demnach zwei völlig verschiedene Bezugspunkte: zum einen den "weiterbezwingende[n] Mensch[en]", zum anderen den "Streifen von Segel". Statt eines Punktes nach der 2. Zeile, der den Umschlag signalisieren und unterstützen würde, findet sich nur ein Semikolon, das die Möglichkeit eines Zusammenhangs beider Quartettteile offenhält. Es evoziert, die beiden Anreden parallel zu lesen. Bezieht sich jedoch auch die zweite Anrede auf den Menschen, müßte "Streifen von Segel" metaphorisch ihn beschreiben. Der Mensch wäre dann selbst ein 'Fähnchen im Wind', nicht mehr Subjekt, sondern mißbrauchtes Objekt, regiert von einem anonymen "man", das seine Bestimmung, "Frieden zu feiern", Illusion werden läßt. Die eigentümlich auseinandergezerrte Genitivkonstruktion der ersten Zeile scheint diese doppelte Lesart zu unterstützen. Die "Regel des Todes" kann als genitivus obiectivus die Bedeutung haben 'Regel, um zu töten' und würde so den Menschen als Jagenden meinen. Doch als genitivus subiectivus ist es der Tod selbst, der jene Regel aufstellt, der der Mensch sich unwiderruflich zu beugen hat. Mehr als ein Tötender ("mehr doch als Falle und Netz") wäre der Mensch demnach ein Sterblicher ("hinuntergehängt in den höhligen Karst").

Im 2. Quartett ist der "Streifen von Segel" bis in die Mitte der 7. Zeile durchgehend angeredeter Handlungsmittelpunkt, bestimmt durch das anonyme "man" (5. Z.) bzw. den "Knecht" (6. Z.). Das "und" am Anfang der 7. Zeile gibt vor, die bereits eingespielte syntaktische Struktur fortzusetzen. Doch nach der lokalen Bestimmung "aus den Höhlen" bricht der begonnene Satz ab. Der Anakoluth zielt dabei auf die dramatische Wende der geschilderten Situation. Es ist der Moment, der das Schicksal der Tauben besiegelt. Sie sind dem Zugriff des Todes ausgeliefert. Der plötzlichen Wende entspricht der unvorbereitete Wechsel des Handlungsträgers. Die "Nacht", in der sich die reale Anschauung der dunklen Höhle und metaphorisch das Todesschicksal vereinigen, übernimmt nun den aktiven Part. Mit diesem grundsätzlichen Dimensionswechsel erfolgt auch eine Umkehr der Räume: Ging die Perspektive bisher von oben nach unten ("hinuntergehängt in den... Karst", "ließ man dich ein"), so bricht nun explosiv das Untere nach oben auf ("warf... ins Licht"). Der Perspektivumschwung in Raum und Akteur soll die Überwältigung durch das Schicksal spiegeln; er zeichnet die entfesselte Eigendynamik der angefachten Jagd nach, die sich dem Zugriff eines personalen Ich schließlich zu entziehen scheint.

Das Schlußterzett läßt sich erst aus der Zweischneidigkeit verstehen, die durch die offene Signifikanz der Personalpronomen der 2. Person singularis in der 1. Strophe entstand. Die 12. Zeile "*Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns...*" charakterisiert den Menschen als den Tötenden. Diese illusionslose Erkenntnis soll nicht durch den "Hauch des Bedauerns" verschleiert

²¹ Vgl. dazu Rilkes Anmerkung SW I, 773.

oder verharmlost werden. Die einzige Antwort, die trotz des brutalen Geschehens "im heiteren Geist" bestehen kann, basiert auf der Umkehr von Betroffenem und Ausführendem, aktiv und passiv. Erst indem der Mensch selbst Bezwingener ist, tritt das "Reine" der Regel des Todes, seine Notwendigkeit in den Blick. Die subtile Gestaltung der Pronominalstruktur des ersten Quartetts ermöglicht es demnach, eine doppelte Leserichtung einzuführen, deren zwei Sichtweisen, die metaphorische und die reale, simultan das Verständnis des weiteren Gedichtverlaufs prägen.²²

Die Beispiele zeigen, daß Rilke in frappanter und innovativer Weise mit Perspektivwechseln operiert. Hierin liegt häufig der Grund für interpretatorische Schwierigkeiten. Die Perspektivvielfalt von Sonett zu Sonett sowie die Perspektivwechsel innerhalb der einzelnen Sonette ergeben eine irritierende Fluktuation der Bezugspunkte. Die Perspektivwechsel können in einer Kreislaufstruktur (z.B. II,7), als Abfolge (II,25) oder als Auflösung (I,3) der Fluchtpunkte gestaltet sein. Sie können sich auf simultanen Ebenen (II,11), im Raum oder auch in der Zeit (z.B. II,8) abspielen. Entscheidend ist, daß das flexible Spektrum an perspektivischen Möglichkeiten den Vorrang einer festgelegten Sichtweise unterbindet. Ausdrücklich geht es um Standortpluralität. Nicht *ein* Fluchtpunkt ist das Maß der Anschauungsform, sondern das gleichwertige Nebeneinander verschiedener Kulminationspunkte. Die differierenden Sichtweisen und Standorte schließen sich gegenseitig nicht aus, sie bedingen, ergänzen oder aber relativieren sich. Die eine spielt der anderen zu und verwandelt sich in sie. Die perspektivischen Ausrichtungen von Subjekt und Objekt, von emphatischem Dialog und distanzierter Beschreibung, von Wir-Aussage und Ich-Bezug, von Nähe und Ferne, Vergangenheit und Gegenwart werden in Parallele gesetzt, sie überschneiden sich oder geraten in Engführung. Jeweils kommt es auf die Bewegungsfreiheit der Sichtweise an, die das einseitig intentionale Auf-etwas-Gerichtetsein zu unterlaufen sucht. Die fliegenden Perspektivwechsel, die z. T. als Nacheinander, z. T. aber auch als simultane Überlagerungen zu deuten sind, zeigen insofern einen Versuch, die Intentionalität der zentralperspektivisch ausgerichteten Sichtweise aufzugeben, wie sie der "Zuschauer", der immer vor der Bühne steht (vgl. die 4. und 8. Elegie), repräsentiert. Bis zu einer aperspektivischen Sicht in einer dem Menschen gemäßen Analogie zu derjenigen, die in der 8. Elegie dem Tier zugesprochen wird, gelangt der Versuch allerdings nur in wenigen Fällen. Die Polyperspektivität balanciert zwischen der eindeutigen Perspektive und dem Verzicht auf Perspektive überhaupt.

Rilkes Dekomposition des neuzeitlichen Ich, die Perspektivvielfalt von Sonett zu Sonett sowie die Perspektivwechsel innerhalb eines Sonetts haben weitrei-

²² Die Rechtfertigung des Todes vermag jedoch hier kaum zu überzeugen. Grund dafür ist das problematische Ausgangsbild, die Taubenjagd. Da die Notwendigkeit einer solchen Jagd keineswegs einzusehen ist, läßt sich auch kaum nachvollziehen, weshalb das, "was an uns selber" in entsprechender Weise "geschieht", "rein" sein soll.

chende Voraussetzungen und Implikationen in Theorie und Praxis seines Werks. Diese sollen im folgenden mit Blick auf die Fragen, Intentionen und Lösungen Cézannes erläutert werden. Dabei bieten sich vier Aspekte zum Vergleich an: 1. Der Anspruch auf Vollzähligkeit, 2. die polyperspektivische Darstellung, 3. die Dominanz sinnlicher Wahrnehmung, 4. die Entdeckung eines neuen Raums.

II.

Zunächst zum Anspruch auf Vollzähligkeit: Am 19. 10. 1907 schreibt Rilke an seine Frau, daß die gesamte Entwicklung, in der Cézannes Kunst stehe, ohne Baudelaire's Gedicht *Une Charogne* "nicht hätte anheben können":

erst mußte es da sein in seiner Unerbittlichkeit. Erst mußte das künstlerische Anschauen sich so weit überwunden haben, auch im Schrecklichen und scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das, mit allem anderen Seienden, *gilt*. Sowenig eine Auswahl zugelassen ist, ebensowenig ist eine Abwendung von irgendwelcher Existenz dem Schaffenden erlaubt: ein einziges Ablehnen irgendwann drängt ihn aus dem Zustand der Gnade, macht ihn ganz und gar sündig . . . Du kannst Dir denken, wie es mich berührt, zu lesen, daß Cézanne eben dieses Gedicht – Baudelaire's Charogne – noch in seinen letzten Jahren ganz auswendig wußte und es Wort für Wort hersagte.

Was Rilke sowohl an Baudelaire als auch an Cézanne fasziniert, ist die Anerkennung und Gültigkeit alles Seienden als ästhetisches Sujet. Es gibt kein Kriterium für ein Mehr oder Weniger an Eignung. Nicht das Wie, sondern das Daß der bloßen Existenz setzt den Maßstab. Die dadurch ausgesprochene, ungeheure, ja schrankenlose Erweiterung des künstlerischen Stoffs ist grundlegende Maxime für die Entwicklung der modernen Kunst geblieben. Zu Recht führt sie Rilke auf Baudelaire zurück. Bereits der ironisch-provokante Titel von dessen berühmter Sammlung *Les Fleurs du Mal* bezeugt die revolutionäre Umwertung moralisch-bürgerlicher Kriterien auf ästhetischem Gelände.

Die radikale Offenheit allem Seienden gegenüber hatte sich Rilke selbst zunächst jedoch nicht als Frage der Kunst gestellt. Aus dem eher rückständigen Prag des ausgehenden 19. Jahrhunderts und dem ländlich-idyllischen Worpswede²³ kam er in die Metropole Paris, die mit der Weltausstellung von 1889 beanspruchen durfte, am Puls der Zeit zu sein. Industrialisierung und Technisierung, Massengesellschaft und Anonymität, Temposteigerung in Aktion und Reaktion, ein irritierendes Fluidum an grellen Reizen, Glanz und Elend, Reichtum und Armut ergaben ein gigantisches Überangebot an Eindrücken und Kontrasten: für den eher schwärmerisch veranlagten Schöngeist eine harte Schule. Die veränderten Erfahrungen schlugen sich unmittelbar im 3. Teil des *Stunden-*

²³ In München hält sich Rilke 1897 nur zwei Semester lang auf. Während seiner Berliner Zeit unternimmt er zahlreiche, z. T. ausgedehnte Reisen, u. a. nach Italien und zweimal nach Rußland.

buchs nieder: *Von der Armut und vom Tode*. Rilkes Briefe aus der Pariser Zeit bezeugen wiederholt sein Entsetzen, seine Überforderung. Die Angst vor den neuen Lebensverhältnissen, ihren Voraussetzungen und Konsequenzen ist spürbar. Nur in dieser Stadt kann zu dieser Zeit der *Malte* entstehen, der in Sprechduktus, Struktur und Bildfülle dem Übermaß an Impulsen gerecht zu werden versucht. Der Anfang spiegelt unverkennbar Rilkes eigenes Empfinden:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. . . . Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei. Ja, sie war noch da. Dahinter? . . . Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst. . . . Dann habe ich ein eigentümlich starblindes Haus gesehen, . . . Asyle de nuit. . . .

Und sonst? ein Kind in einem stehenden Kinderwagen . . . Das Kind schlief, der Mund war offen, atmete Jodoform, pommes frites, Angst. Das war nun mal so. Die Hauptsache war, daß man lebte. Das war die Hauptsache. (SW VI, 709)

Wenig später heißt es: "Ich fürchte mich." Und gleich darauf: "Gegen die Furcht muß man etwas tun, wenn man sie einmal hat" (SW VI, 712). Was dagegen zu tun sei, formuliert Malte wieder und wieder: "Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen" (SW VI, 711). "Sehen lernen" – das heißt, dazu fähig werden, *alle* entgegenkommenden Eindrücke aufzunehmen, nichts Wahrgenommenes zu 'übersehen', zu vermeiden oder abzulehnen, auch und gerade das Häßlichste und Furchtbarste zu realisieren.

Der Anspruch auf Vollzähligkeit im Sehen resultiert aus der Erfahrung einer Realität, deren Teile nicht mehr jeweils ein Ganzes repräsentieren, die vielmehr nur noch aus fragmentierten, unzusammenhängenden Facetten besteht. Nur eine radikal offene und intentionslose Wahrnehmung kann der Wirklichkeit in ihrer Disparatheit gerecht werden. Das vollzählige Sehen stellt insofern in ästhetischer Hinsicht eine *conditio sine qua non*. Es ist als künstlerische Notwendigkeit eine Überlebensfrage. Diese Einsicht bedeutet jedoch in praxi zugleich eine Zerreißprobe, eine kaum zu bestehende "Prüfung". So verwundert es nicht, daß Rilke in ebendemselben Brief, der Cézannes selbstlose "Hingabe" preist, von Maltes Scheitern berichtet. Die "neue errungene Freiheit" des selektionslosen Sehens wendet sich gegen ihn, "den Wehrlosen", und zerreißt ihn: "Und mit einem Mal (und zum ersten) begreife ich das Schicksal des Malte Laurids. Ist es nicht das, daß diese Prüfung ihn überstieg, daß er sie am Wirklichen nicht bestand, obwohl er in der Idee von ihrer Notwendigkeit überzeugt war . . . ? Das Buch von Malte Laurids, wenn es einmal geschrieben wird, wird nichts als das Buch dieser Einsicht sein, erwiesen an einem, für den sie zu ungeheuer war."

Für das kompromißlose, 'vollzählige' Sehen gebraucht Rilke wiederholt das Bild des Hundes. Die Hund-Metapher wendet er auch auf Cézannes Arbeitshal-

tung an.²⁴ Sie wird bis ins Spätwerk wiederkehren. Die Bemerkung Mathilde Vollmoellers, einer Malerin, die Rilke auf seinen Ausstellungsbesuchen der Cézanne-Retrospektive im Herbst 1907 ab und zu begleitete, entspricht unmittelbar seiner eigenen Auffassung: "Wie ein Hund hat er [Cézanne] davorgesessen und einfach geschaut, ohne alle Nervosität und Nebenabsicht."²⁵

Das Wesen des Hunde-Blicks hatte Rilke bereits drei Monate zuvor in seinem Gedicht *Der Hund* (SW I, 641) charakterisiert: Während die Menschen sich "das Bild von einer Welt/aus Blicken" ständig erstellen und dadurch selbst inkomensurable Eindrücke ins Faßbare zurechtrücken, ist der Hund – ohne eine entsprechende Kategorisierungsleistung – dem Chaos seiner ungefilterten Wahrnehmungen ausgesetzt. Doch gerade aufgrund seiner mangelnden Systematisierungsfähigkeit besitzt er "Wirklichkeit", denn die Voraussetzung zu deren unverstellter Erfahrung ist ein 'bildloses' Wahrnehmen, d.h. ein Sehen jenseits systematisierender Erkenntniskonventionen, gemäß derer alles Gesehene unter einem bereits Bekannten subsumiert wird, Erkenntnis als Akt des Wiedererkennens funktioniert.

Derselbe Gegensatz zwischen dem Menschen, der sich die Welt durch deutendes Raisonement utilistisch aneignet, und dem Hund, der seinen eigenen Eindrücken ausgeliefert ist, kehrt 15 Jahre später im Sonett I,16 wieder:

Du, mein Freund, bist einsam, weil . . .
Wir machen mit Worten und Fingerzeigen
uns allmählich die Welt zu eigen,
vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil.

Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch? –
Doch von den Kräften, die uns bedrohten,
fühlst du viele . . . Du kennst die Toten,
und du erschrickst vor dem Zauberspruch.

Auch hier erscheint die Realitätserfahrung des Menschen derivat. Nur ein "Teil" der Welt erschließt sich dem rationalen Zugriff. Der Hund dagegen fühlt nicht nur die Kräfte, die im Definitionsnetz des Menschen durch die Maschen fielen, er kennt auch die Toten, was in Rilkes Chiffrensprache eine Totalität an Erfahrung indiziert. Gegenüber dem früheren Gedicht ist jedoch die optische Dimension durch die sprachliche erweitert. Die hemmungslose Aufmerksamkeit besteht nicht nur in einem bildlosen, sondern auch in einem wortlosen Wahrnehmen. Daß beides keineswegs schlechthin auf eine Bild- oder Sprachfeindlichkeit zielt, sondern auf die Kritik an einem kategorial festgefahrenen Registrieren und Benennen, wird daran deutlich, daß der 'einsame Freund' dem "Zauberspruch" gegenüber höchst sensibel reagiert.

Vollzählige Wirklichkeitserfahrung, intentionslose Aufmerksamkeit und bild-

²⁴ Vgl. etwa die Briefe vom 8., 9. und 23. 10. 1907 an Clara Rilke.

²⁵ Br. vom 12. 10. 1907 an Clara Rilke.

bzw. wortloses Wahrnehmen sind offensichtlich identisch. In der Hund-Metapher wird gleichzeitig deutlich, daß die unendliche Perspektiverweiterung, die im vollzähligen Sehen angelegt ist, nicht aufgeht in einer quantitativ-additiven Anhäufung von Sujets, die bisher nicht als 'salonfähig' galten. Der Perspektiverweiterung sind vielmehr ein Erkenntnisanspruch und damit eine qualitative Dimension inhärent.

Die Qualität des 'bildlosen' Sehens äußert sich bei Cézanne in der kompromißlosen künstlerischen Gleichbehandlung aller Sujets. Damit erst eröffnet sich die Möglichkeit, eine völlig neue Bildordnung zu konzipieren. Wenn Rilke in seinen Briefen von Cézannes "unbeherrschte[m] Staunen[...]" spricht,²⁶ so ist die Empfindung des Laien nicht weit von der scharfsinnigen Beobachtung des Kenners Giacometti entfernt:

Cézanne ließ eine Bombe platzen, indem er einen Kopf wie einen Gegenstand malte – er sagte: "Ich male einen Kopf wie eine Türe, wie irgend etwas." Indem er das linke Ohr enger mit dem Hintergrund verband als mit dem rechten Ohr, indem er die Farbe des Haars enger mit der Farbe des Pullovers verband als mit der Struktur des Schädels, zertrümmerte er die Konzeption, die man vor ihm vom Ganzen, von der Einheit eines Kopfes gehabt hatte – und doch wollte er trotz allem ebenfalls zur Einheit eines Kopfes gelangen. Er zertrümmerte ein ganzes Gefüge; er zertrümmerte es so vollständig, daß man zuerst behauptete, der Kopf werde zu einem bloßen Vorwand und man sei folglich bei der abstrakten Malerei angelangt.²⁷

Giacomettis Beobachtung bezeugt, daß das selektionslose Sehen Cézannes zu einer Veränderung in der *Art* des Sehens, Erfahrens und Darstellens führt. Das veränderte Sehen ist nicht mehr durch die Totalität der zugelassenen Sujets zu beschreiben. Entscheidend ist, daß es einen strukturellen Bezugsraum von neuer, ungewohnter Qualität nach sich zieht. Diese qualitative Dimension des radikalen Sehens ist auch für Rilkes Spätwerk konstitutiv. Das Postulat der Vollzähligkeit erfährt von ihr her einen Bedeutungswandel. In den neuen Sinnbereich gehören die Schlüsselbegriffe des "Ganzen" (I,16; II,2) und "Offenen" (bes. in der 8. Elegie), genauso wie der "Kreis" (I,20; II,20) oder die "unsäglichen Summen" (II,13).

In einem 1919 in Zürich gehaltenen Vortrag, in dem sich Rilke gegenüber einer "Poésie de Luxe" abgrenzt, halten sich das frühere quantitative und das spätere qualitative Verständnis der Vollzähligkeit in der Schwebe:

Die Arbeiten, von denen ich Ihnen einige zeigen dürfen, gehen irgendwie aus der Überzeugung hervor, daß es eine eigene berechnete Aufgabe sei, die Weite,

Vielfältigkeit

ja Vollzähligkeit der Welt

in reinen Beweisen vorzuführen. (SW VI, 1097)²⁸

²⁶ Br. vom 12. 10. 1907 an Clara Rilke.

²⁷ Alberto Giacometti, *Was ich suche (Gespräche mit G. Charbonnier)*, Zürich 1973, 18.

Sich der "Vollzähligkeit der Welt" anzunähern, kann nicht mehr nur durch eine Arbeit erreicht werden, die – wie Rilke an Cézanne erkannte – "keine Vorlieben mehr hat, keine Neigungen und keine wählerischen Verwöhntheiten"²⁹, also alle Sujets zuläßt. Das eigentliche Ziel wird erst realisiert durch eine *strukturelle* Umsetzung des Anspruchs, neu zu sehen. Diese strukturelle Konsequenz ist der Zündstoff, der die Bombe, die Baudelaire gelegt hatte, zum "Platzen" bringt.

III.

Die Erfahrung eines veränderten Sehens führt in Cézannes wie in Rilkes Arbeiten zum Verzicht auf einen eindeutigen Betrachterstandpunkt. Intendiert wird stattdessen eine Verfahrensweise der Polyperspektivität. Dieses Verfahren wurde von der Forschung bei Cézanne früh erkannt und bereits maßgeblich diskutiert. Kurt Leonhard demonstriert es unter Berufung auf die Studien von Fritz Novotny und Erle Loran am bekannten Werk *Stilleben mit Früchtekorb*, 1886 (Louvre, Paris): Das Grundprinzip des Bildes ist nach Leonhard ein "einfaches, ja naives Darstellungsmittel". Dieses habe es "vor Cézanne in der Geschichte der Malerei so noch nie gegeben", es sei aber "nach ihm bis auf unsere Tage, vom Simultanbild des Kubismus bis zur Allgegenwart der schwenkenden Filmkamera, zu einer unvergleichlichen Entfaltung gekommen". Gemeint ist "der Wechsel der Augenhöhen, die Einbeziehung der Blickbewegung in den Vorgang des Malens" (Abb. 1 und 2):

Die geflochtene Vorderwandung des Obstkorbes, die porzellanene Zuckerdose links und das Kännchen rechts sind etwa von der gleichen Augenhöhe gesehen; auf die Öffnung des blauen Kugeltopfes, die Tischplatte und die Oberseite des Korbes blickt aber das Auge von einem sehr viel höheren Punkt. Dadurch wird die dreidimensionale eigentliche Gestalt der Dinge stärker erfassbar, zugleich aber eine engere Bindung ihres räumlichen Daseins an die zweidimensionale Ebene des Bildes erreicht. Alles, was in die Tiefe flieht, wird wie eine Falltür nach vorn in die Höhe gezogen, das Ferne in fast greifbare Nähe gerückt. Diese Einholungsstrategie ergreift in kontinuierlicher Fortsetzung auch die Tiefen des Hintergrunds.

Nicht weniger wichtig ist die seitliche Verschiebung des Standpunkts. Während die Vorderfront des Korbes leicht von links vorn gesehen ist, entfaltet der Henkel seinen unentbehrlichen Bogen unter einem viel weiter rechts liegenden Gesichtswinkel. Dadurch bekommt man das Gefühl, um die Dinge herumgreifen zu können. Hier liegt der geschichtliche Ausgangspunkt der Doppelsichten, die Picasso und Braque später auf eine rein konstruktive Weise in ihre Bilder einführen.

Ferner die für Cézanne so bezeichnende Linksneigung der Vertikalen: das Kännchen und die Zuckerdose kippen ebenso stark von rechts nach links wie der Kugeltopf von hinten nach vorn. Diese beiden Bewegungen sind in den meisten Bildern Cézannes mehr oder weniger bestimmend für die Dynamik des Bildraumes: das Gefälle von rechts nach links

²⁸ Vgl. dazu Gerhard Glaser, *Das Tun ohne Bild. Zur Technikdeutung Heideggers und Rilkes*, Kunsterfahrung und Zeitkritik 5, München 1983, 190f.

²⁹ Br. vom 18. 10. 1907 an Clara Rilke.

(oft auch in der Richtung der Farbschraffuren) und die Aufrichtung von hinten nach vorn. Da jedoch andere vertikale Linien als feststehende Achsen durch das ganze Bild durchgeführt sind, entsteht jene Wechselwirkung von Statik und Dynamik, die für Cézannes Bildbau so entscheidend ist.³⁰

Die Polyperspektivität des Bildes *Stilleben* erinnert an die rapiden Perspektivwechsel, die in den Sonetten I,3, II,11 und II,25 aufgezeigt werden konnten. Hier wie dort wird die Leserichtung wiederholt durchkreuzt. Die Wahrnehmung kann sich nirgends 'festfahren'. Sie ist disparaten Möglichkeiten ausgesetzt, die es jeweils neu zu entdecken, zu erfassen und wieder zu verlassen gilt. Keine Sichtweise erhält einen Vorrang. Erst in der Gesamtheit der Perspektivmöglichkeiten eröffnet sich der Bild- wie Gedichtsinn. Das Eingehen des Betrachters bzw. des Lesers auf den Wechsel der Perspektiven und Bezugspunkte ist dabei unabdingbare Voraussetzung. Nur durch den akribischen Nachvollzug der Bewegungen im Werk und schließlich durch deren simultane Realisation wird ihm die frappierende Eigenart der Wahrnehmung bewußt, die sich hinter dem wenig sensationellen 'äußeren' Eindruck erst auf den zweiten Blick hin zeigt. Was sich auftut, ist ein bisher unbekannter und scheinbar undefinierbarer Raum. Denn sowenig der Bildraum bei Cézanne mit Hilfe der konventionellen Dreidimensionalität zu erschließen ist, sowenig folgt der Handlungsraum in den Sonetten einer tradierten Erzähl- oder Argumentationslogik. Die wissenschaftliche Perspektive, deren Kennzeichen der eindeutig gerichtete und kontinuierliche Raum sind, erscheint – zumindest partiell – außer Kraft gesetzt.

Sowohl Cézannes *Stilleben* als auch Rilkes Sonette I,3, II,11 und II,25 stehen in ihrem Umgang mit der konventionellen Perspektivität auf Messers Schneide. Der Raum der späten Sainte-Victoire-Bilder, der allein aus den Verhältnissen der "taches" untereinander ohne jede Ausrichtung und nur im Bezug zum Weiß des Blattgrundes sich eröffnet, oder der Raum des Spiegelsonetts (II,3), der aus "Zwischenräumen" besteht und von der Leere her organisiert erscheint, zeigt noch einmal eine andere Qualität. Diese ist in den angeführten Modellfällen vorbereitet, wenn auch noch nicht in letzter Konsequenz umgesetzt.

IV.

Der "imaginäre Raum einer geheimnisvollen anderen Welt", der sich in Cézannes *Stilleben* auftut, entsteht – wie Leonhard bemerkt – aufgrund einer vierten Dimension, "die recht eigentlich die Dimension der Wahrnehmung ist"³¹: Cézanne macht den Akt des Sehens zum Fundament der Malerei. Die Evidenzen des Auges setzen den Maßstab. Die Art und Weise des Sehvorgangs rückt in den

³⁰ Kurt Leonhard, *Paul Cézanne*, rowohlts monographien 114, Hamburg 1966, 35.

³¹ Leonhard (Anm. 30), 34.



Abb. 1: Paul Cézanne, Stilleben mit Früchtekorb, 1886.

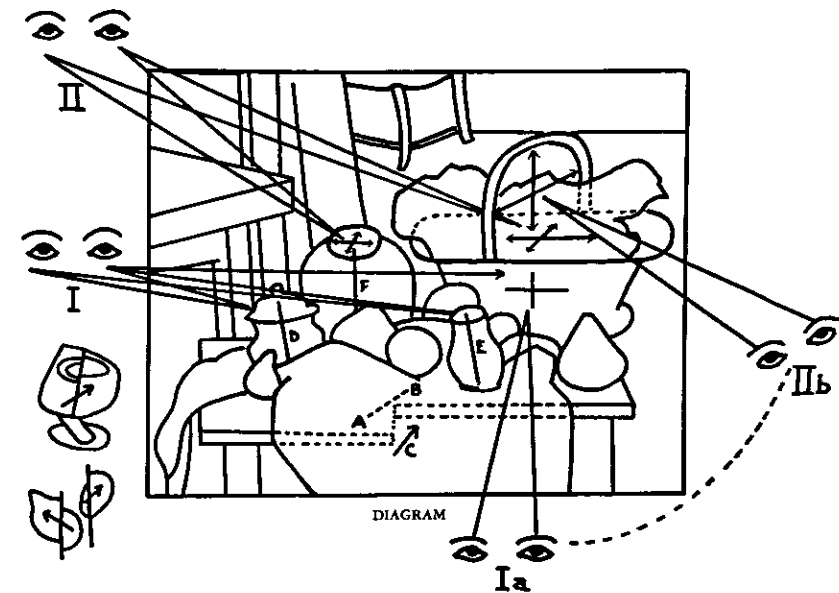


Abb. 2: Kompositions-Diagramm von Erle Loran.

Vordergrund. Die Malerei wird auf Selbstbeobachtung gegründet. Diese Neube-gründung hat Gottfried Boehm in seiner spannenden Cézanne-Monographie als Cézannes "kopernikanische Blickwendung" bezeichnet. Die fundamentale Wen-dung besteht darin, so führt Boehm aus, daß Cézanne im Blick auf die Natur immer auch das eigene Sehen, die Eigenart seines Blickens, die Verfahrensweise des Auges miteinbezieht und mitreflektiert. Dies zeigt sich besonders in der Bedeutung der "Sehdaten" für Cézannes Malerei, denn "Sehdaten" sind vom Prozeß des Sehens nicht zu trennen, man kann sie nur "sehend an sich selbst beobachten"³².

Der Grund für die "kopernikanische Blickwendung" liegt in Cézannes Ein-sicht, daß sich erkannte und gesehene Wirklichkeit nicht decken. Über diese Kluft täuschen wir uns beständig durch die Gewohnheit hinweg, unser konven-tionelles Wissen allem, was wir erblicken, "zu unterscheiden, die räumliche Unbestimmtheit etwa mittels unseres Wissens von den Dingen perspektivisch zu vereindeutigen, seine unscheinbare Unfertigkeit zu 'vollenden'³³. Genauso hat es das Auge, streng genommen, nicht eigentlich mit Dingen und ihren Eigen-schaften zu tun, sondern allein mit "sensations colorantes". Doch unsere Denk-klischees, die meist einer Optik der Bedürfnisse Vorschub leisten, rubrizieren das Gesehene sofort nach bereits vorgegebenen Schemata, bestimmen es als dieses oder jenes Ding, etikettieren es als "nützlich oder unnützlich, brauchbar oder unbrauchbar, greifbar oder fern etc."³⁴. So bedeutet die Besinnung auf das primäre Vermögen des Menschen, das Sehen, den Versuch, von der sinnlichen Basis aus nicht nur die Projektionen allegorischer, symbolischer oder literari-scher (also sekundärer) Interpretationen zu 'durchschauen', sondern auch die Maßgeblichkeit apriorischer Verstandeskategorien zu unterlaufen. Es gilt, die Wirklichkeit nach dem zu bestimmen, was jenseits irgendeiner Deutung mit bloßem Auge wahrzunehmen ist. "Malen, was man sieht, nicht malen, was man denkt oder imaginiert", dies war Cézannes "elementarste Forderung"³⁵. Das Insistieren auf den Evidenzen des Auges und die Einklammerung allen Wissens sind insofern zwei Seiten derselben Münze. Das reine Wahrnehmen setzt das Vergessen der tradierten Denkmuster voraus. Darauf zielt Cézannes Äußerung: Der Maler "soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommen-heit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein"³⁶.

Rilkes Poetik des namenlosen Schauens in den *Neuen Gedichten*, der radika-

³² Gottfried Boehm, *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, Insel Taschenbuch 826, Frankfurt/M. 1988, 30f. In der Darstellung Cézannes folge ich weitgehend Boehms anre-gender Interpretation.

³³ Boehm (Anm. 32), 26.

³⁴ Boehm (Anm. 32), 55.

³⁵ Boehm (Anm. 32), 26.

³⁶ Paul Cézanne, *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe*, hrsg. Walter Hess, Mittenwald 1980, 13.

len Notationstechnik im *Malte* stehen unverkennbar in direkter Parallele. Beides ist Mittel zum Zweck, jenes konventionalisierte Erkenntnisinstrumentarium zu unterminieren, das die Wirklichkeit nicht in ihrer Vollzähligkeit erschließt, son-derm verstellt. Paradigmatisch für das vollzählige Sehen wird Rilke der Hunde-Blick. Dabei indiziert die Position des Hundes "ganz unten" den Charakter des 'Unterlaufens' der "gedeuteten Welt". Die "animalische Aufmerksamkeit"³⁷, die Rilke im Selbstporträt Cézannes von 1873/76 erkannte (Collection Lecomte-Pellerin. Cliché: Musées Nationaux Paris), eignet er sich als eigene 'Arbeitshal-tung' an. Auch das Vergessen als Voraussetzung originaler Erkenntnis wird zur grundlegenden poetologischen Maxime, die jedoch – in komplexer Dialektik mit der Erinnerung – im Verlauf von Rilkes künstlerischer Entwicklung weitaus mehr Gewicht erhält als bei Cézanne. Modifiziert, dennoch unübersehbar kehrt der Anspruch "demütiger Objektivität"³⁸ in der 'Poetik des Hörens' auf der Werkstufe der *Sonette an Orpheus* wieder. Die visuelle Dominanz ist durch den Primat des Akustischen ersetzt. Das lyrische Ich, Adept des Orpheus, ist 'ganz Ohr'. Die Erkenntnis der Wirklichkeit gelingt nicht aufgrund einer Reflexions-bewegung, deren Basis das cogito darstellt, sondern indem das lyrische Ich "vollkommenes Echo" wird. So bildet der Akt des Wahrnehmens bei Cézanne und Rilke in paralleler Weise die Grundlage ihrer Wirklichkeitserkenntnis. Das hingeebene, 'gedankenlose' Sehen und Hören erfährt als zuverlässigstes kogni-tives Mittel des Menschen eine radikale Aufwertung. Die Einklammerung allen Wissens bedeutet dabei keineswegs einen Vorgang schlichter Bescheidung. Gegen die "Halbwisser" hat sich Cézanne vehement gewehrt: "Es ist der schlimmste Niedergang, wenn man den Primitiven und Naiven nur spielt."³⁹ Zugrunde liegt vielmehr eine Erkenntnishaltung auf höchster, sich schließlich selbst aufhebender Reflexionsebene. Die Reduktion auf die bloße Wahrneh-mung entspringt einer entschiedenen, intellektuellen Disziplin, und sie impliziert in der Darstellung und Organisation des Kunstwerks einen gleichermaßen "komplizierten Umweg[]"⁴⁰.

So bedeutet Cézannes "réalisation" die Einheit eines zweifachen Überset-zungsvorgangs: Die erste Übertragung besteht darin, daß der Maler die gesehe-nen Dinge in "sensations colorantes" auflöst. Dies setzt den beschriebenen komplexen Abstraktionsprozeß von allem Wissen voraus. Die Seh- bzw. Farb-daten bilden die Gelenk-Stelle zwischen der vorgegebenen Realität und dem Bild. Sie existieren weder hier noch dort, sondern ausschließlich in der "Kollis-ion von Blick und Wirklichkeit"⁴¹, im Prozeß des Sehens und im Bewußtsein dieses Prozesses. Sie bilden die Äquivalente des Gesehenen *im Auge* des Malers.

³⁷ Br. vom 23. 10. 1907 an Clara Rilke.

³⁸ Br. vom 23. 10. 1907 an Clara Rilke.

³⁹ Cézanne (Anm. 36), 20 und 18.

⁴⁰ Br. vom 9. 10. 1907 an Clara Rilke.

⁴¹ Boehm (Anm. 32), 27.

Die zweite Übersetzung besteht in der Umwandlung der inneroptischen Sehdaten in bildliche Äquivalente, die Farbflecken ("taches"): "Der Fleck tritt für das gewonnene Sehdatum ein. Oder: die gesehene Wirklichkeit steigt aus der Potenz der Farbe neu auf."⁴² Der einzelne Farbfleck ist dabei zunächst bedeutungslos, ein Stück Materie, ohne semantische Aussagekraft. Ihm lassen sich keine Eigenschaften, kein Gegenstand, keine Wirklichkeit zuordnen. Erst durch die Verhältnisse der Farbflecken untereinander, ihre Modulationen, Rhythmen und Kontraste, entsteht eine neue Lesbarkeit, ein Sinnzusammenhang: Nur im Kontext, in der gesamten Textur der "taches" kristallisieren sich Dinge und Raum heraus, kommt es zur Neuschöpfung einer Welt (Abb. 3 und 4).

Zu den auffallendsten sprachlichen Charakteristika der *Sonette an Orpheus* gehört jene wortgenetische Technik, mit deren Hilfe Rilke aus etymologischer Stammverwandtschaft, grammatikalischer Differenzierung oder lautlicher Affinität neue Wortbildungen, Satzfolgen, aber auch ganze Gedichte hervortreibt. Die musikalischen Tiefenschichten der Sprache, ihr Klangreichtum, ihre rhythmischen Potenzen und unterschweligen Bedeutungsvaleurs, werden dabei aktiviert, so daß der Eindruck einer Eigenbewegung der Sprache entsteht, innerhalb derer sie sich selbst zu organisieren scheint. Dieses Dichten von den akustischen Impulsen der Sprache her rückt die Arbeitsweise des späten Rilke in vergleichbare Nähe zu Cézannes Bildkonstruktionen aus einzelnen Farbflecken. Die Differenz im Medium verändert jedoch das Ausgangsproblem. Der Dichter kann nicht einfach sagen, was er hört, denn was er hört, ist die durch die Alltagssprache verstellte Wirklichkeit. So besteht die Schwierigkeit nicht wie in der Malerei im *Unterschied* der Ebenen (Realität – Bildebene von Farbflecken), sondern in der unähnlichen *Ähnlichkeit* zwischen Alltagssprache und poetischer Sprache. Dennoch setzen Dichter wie Maler an demselben neuralgischen Punkt an. Auch Cézanne muß zunächst die in der Alltagssprache festgefahrene Wirklichkeit 'dekonstruieren'. Er tut dies, indem er die Semantik der Wahrnehmung ausklammert und sich allein an das kleinste Element einer optischen Syntax hält. Ebenso verwandelt Rilke die Sprache der "Gebrauchs- und Konservationsworte"⁴³, indem er die Semantik der Wörter entwertet, um im Gegenzug ihre klanglichen, lautlichen und rhythmischen Energien zu mobilisieren. Die Wortkörper werden aufgebrochen und auf sinnliche Energieeinheiten hin parzelliert. So entstehen 'Hördaten', akustische Signale. Die Keimzellen des Sprechens scheinen freigelegt, die Sprache befindet sich im Zustand unendlicher Potenz, es ist eine Sprache nicht der Wirklichkeit, sondern der Möglichkeit – die Sprache Orpheus'. Der zweite Schritt übersetzt die akustischen Einheiten in textuelle Äquivalente. Auch hier entsteht ein Bedeutungszusammenhang erst in der hori-

⁴² Boehm (Anm. 32), 56f.

⁴³ Vgl. dazu den Br. vom 17. 3. 1922 an Gräfin Sizzo.



Abb. 3: Paul Cézanne, La Montagne Sainte-Victoire, 1904–1906.



Abb. 4: Detail aus Abb. 3.

zontalen und vertikalen Matrix des Textganzen. Das einzelne Phonem, die einzelne Silbe oder das isolierte Wort bleiben ohne poetische Aussagekraft.

Dies zeigt paradigmatisch das bekannte Einhorn-Sonett II,4⁴⁴, in dessen thematischem Zentrum das "Tier" steht, "das es nicht giebt", das deshalb auch "mit keinem Korn" genährt wird, "nur immer mit der Möglichkeit, es sei". Dabei demonstriert das Sonett im Spiel mit den Silben "Ein" und "Horn" den Auflösungsvorgang der Alltagssprache und den Neugewinn eines überraschenden, unverbrauchten und poetisch aufgeladenen Sprechens. Den Neugewinn signalisiert der musikalische Hervorgang des Wortes 'Einhorn' aus den lexikalischen Bestandteilen "ein" und "Horn": "daß es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn". Mit der Genese des Einhorns auf lexikalischer Ebene wird das "Tier, das es nicht giebt" existent, gewinnt es an Wirklichkeit, wird es zum selbständigen Handlungsträger: "Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei –/und war im Silber-Spiegel und in ihr." Das Einhorn, *das* imaginäre Wesen schlechthin, "giebt" es demnach durchaus. Es existiert jedoch nur *in* der Sprache und *durch* sie. Das Hervorbringen neuer Klangeinheiten hat, so wird deutlich, die Genese neuer Sinnbezüge zur Folge. Oder anders formuliert: die sprachlichen Metamorphosen generieren Wirklichkeit. Cézannes "kopernikanische Blickwendung" bestand darin, die Wirklichkeit "ausschließlich als ein Ereignis des Auges zu begreifen"⁴⁵. Der späte Rilke versteht sie zunehmend als ein Ereignis des Gehörs und der Sprache.

V.

Von hier aus wird plausibel, was das neue Raumerlebnis Cézannes und Rilkes ausmacht. Cézanne erfährt in seiner Arbeit 'sur le motif' die Landschaft nicht als einen vorgegebenen Sachverhalt, als fertige kulissenhafte Außenwelt. Die Natur steht ihm nicht als definierbares Objekt gegenüber. Aufgrund seines insistierenden und beidäugigen Sehens⁴⁶ erscheint sie vielmehr – aufgelöst in unzählige "sensations colorantes" – als eine amorphe unfaßbare Größe, in un-absehbarer Fülle. Sie bietet den Augen simultan eine Totalität von Eindrücken, die es in ihren unendlichen Möglichkeiten einerseits, ihren momentanen gegenständlichen Verdichtungen, Überschneidungen und Übergängen andererseits zu erfassen gilt. Diese Auflösungs- und Ordnungsleistung ist Aufgabe des Künstlers. Erst in der Amalgamation zwischen der kognitiven Organisation des Auges und dem Chaos des Wahrgenommenen zeigt sich die Natur als das, was sie ist.

⁴⁴ Zur Interpretation vgl. Hermann Mörchen, *Rilkes 'Sonette an Orpheus'*, Stuttgart 1950, 234–239, Karl-Heinz Fingerhut, *Das Kreatürliche im Werke Rainer Maria Rilkes. Untersuchungen zur Figur des Tieres*, Bonn 1970, 182–185, und Gerok-Reiter (Anm. 10), Kap. IV.1.3.

⁴⁵ Boehm (Anm. 32), 31.

⁴⁶ Vgl. Boehm (Anm. 32), 105–110.

Die Erkenntnis der Natur ist insofern abhängig vom Prozeß des Sehens. Ihre Wirklichkeit tritt ohne die subjektive Anteilnahme des Künstlers nicht zutage. Sie kristallisiert sich letztlich als Produkt seiner Arbeit heraus. Auch Cézannes 'Sachlichkeit', die Rilke so sehr beschäftigte, ist nicht zu trennen von der Tätigkeit des 'Temperamentes', d.h. von den jeweiligen emotionalen, imaginativen und kognitiven Fähigkeiten des Künstlers. Eben deshalb lasse sich die Montagne Sainte-Victoire, wie Boehm hervorhebt, zugleich als "Ansicht wie als Innenbild" verstehen. Der Gegensatz "Außen" oder "Innen" bestünde nicht, da die Charakteristika einer Außenansicht: der stabile Raum und beleuchtete Dinge, aufgegeben seien. Stattdessen verbinde sich das Auge des Malers wie des Betrachters mit dem Gesehenen zu einer unauflösbaren Einheit. Sie zwingt "das Sehen zu einer Beteiligung, schließlich zu einer Teilhabe, die sich vom feststellenden und distanzierenden Betrachten eines statischen Sachverhalts grundsätzlich unterscheidet" und die allein der generierenden Dynamik der Natur adäquat sei.⁴⁷

So sind Cézannes Motive, etwa die Sainte-Victoire, nicht Ausgangspunkt seiner Arbeit, sondern deren Ergebnis. Sie sind vom Prozeß der Bildwerdung nicht zu trennen. Historische Voraussetzung ist, daß Cézanne nicht mehr vom leeren, dreidimensionalen Bildraum ausgeht, der mit Dingen gefüllt wird. Die Dinge und ihre Orte, die Dinge und die Nicht-Dinge sind in seinen Bildern gleichen Ursprungs, sie entstehen aus dem gleichen Substrat. Dieses Substrat ist die Farbe (in seinen Aquarellen das Licht). Aus dem vorgegenständlichen Bezug der "taches" untereinander, aus den Umrissen und Flächen, die sich herausbilden, gehen die Gegenstände, die Qualitäten der Landschaft hervor. Die Dinge wie der Raum sind *Folge* der Farbordnung.

Der Raum ist insofern durch keinerlei Perspektive definiert, er ergibt sich allein aus der rhythmischen Modulation der Farbtöne, aus der Durchdringung der Bildpläne. Dabei bleiben die Leserichtungen vieldeutig. Derselbe Farb Fleck kann als vorderes oder als hinteres Element wahrgenommen werden. Er verhält sich "inversiv bezogen auf seinen Kontext"⁴⁸. Raumabstufungen innerhalb der Bilder ergeben sich nur für Augenblicke. Beim Wechsel des Blickwinkels lösen sie sich wieder auf.

Da der Prozeß des Sehens in dem Überschuß an Deutungsangebot nie abgeschlossen ist, gerät die kontextuelle Bindung der "taches" immer wieder in Bewegung. Diese unaufhörliche Bewegung vollzieht sich nicht *im* Raum, sondern *bewirkt* den Raum und die Dinge. Es entsteht ein Gestaltungsspielraum *aus* Bewegung. Eben deshalb erscheint die Natur nie als etwas, das definitiv vorliegt, sondern immer als etwas, "das sich *bildet*, das 'wird'"⁴⁹ und wieder vergeht. Cézanne sieht die Natur als *natura naturans*, in einer Permanenz des

⁴⁷ Boehm (Anm. 32), 116f.

⁴⁸ Boehm (Anm. 32), 110.

⁴⁹ Boehm (Anm. 32), 101.

Werdens. Dies ist seinen Bildern eingestaltet, die die 'kolossale Gegenwart'⁵⁰ der Erscheinungen zur Anschauung bringen und gleichzeitig den momentanen Impressionen und Konstellationen in einem festgefügtten, kristallinen Bildbau Dauer verleihen.

Es ist offensichtlich, daß der Rilkesche Gedichtraum nicht denselben Grad an formaler Abstraktion aufweist. Dies verbietet das unterschiedliche Medium. Rilke deutet die grammatikalischen Strukturen zwar um, löst sie jedoch nicht auf. Eine Organisation des Gedichts allein aus sprach sinnlichen Impulsen ohne die Logik der Syntax gibt es nirgends. Insofern ist auch eine völlig aperspektivische Darstellung nicht möglich. Dennoch basieren Auffassung und Genese des Raums auf analogen Prinzipien. Das Einhorn als "das Tier, das es nicht giebt" (II,4), ist zunächst ortlos. Erst indem es im Prozeß der gedichtimmanenten Sprachwerdung Wirklichkeit gewinnt, eröffnet sich der ihm adäquate Raum ("und war im Silber-Spiegel und in ihr"). Dieser Bezug von Sprachentfaltung und Raumgenese steht paradigmatisch für die *Sonette an Orpheus*. Der jeweilige Gedichtraum ist nichts von vornherein Definiertes und Vorgegebenes. Es findet sich keine einzige Landschaft, die bloße Kulisse wäre, kein atmosphärischer Hintergrund, keine vorgeprägte Raumskizze. Stattdessen münden die sprachlichen Impulse und die perspektivischen Blickwechsel der einzelnen Gedichte in einen Bewegungsreichtum, der durch seine Differenzierungen Räumlichkeit ständig neu erzeugt. Das Ziel der 'Sprachspiele', der Perspektivvielfalt und Perspektivwechsel ist ein dynamischer Raum: ein Raum aus Bewegung sowie ein Raum in Bewegung. Der orphische Raum ist nur, indem er entsteht. Und er entsteht nur, indem die Dinge sich in der sprachlichen Textur des Gedichts herauskristallisieren. Dieser Raum enthält somit nicht die Dinge, sondern bildet sich durch sie. Es ist insofern ein "Raum voll Vorgang" (SW II, 45).

In welcher verblüffender Weise Rilkes Raumerleben im konstitutiven Zusammenhang von flexiblen Blickrichtungen und Bewegung an Cézanne erinnert, zeigt folgende Passage eines Briefes an Nora Purtscher-Wydenbruck vom 17. 8. 1921, die das Tal, in dem die *Sonette an Orpheus* entstanden sind, schildert:

En fin de compte könnt ich nicht beschreiben, was mich hier hält, ich müßte denn eine Beschreibung des Valais überhaupt aufbringen, dieses vielleicht größten Tals in Europa, in dessen Umgrenzung ein *Spiel* schön bestellter und bewachsener Hügel die reichsten *Verwandlungen des Ausblicks* vollzieht, es bilden sich Länder vor einem, *als schüfen sie sich erst* – und was an Dingen (: Häusern und Bäumen) innerhalb dieser *Perspektiven* vorkommt, hat die Distanzen und Spannungen, die wir aus dem *Aufgang* der Sternbilder kennen: als *ginge* aus diesem großartigen Entfaltet- und Aufeinanderbezogensein der Einzelheiten *Raum hervor*, – eine Erscheinung, die nicht so überzeugend könnte erfahren werden, wäre die Luft nicht von einer unbeschreiblichen Teilnahme an allem Gegenstand, umschauerte sie ihn nicht so und machte sie nicht jeden Zwischenraum, bis in die

⁵⁰ Vgl. den Br. vom 13. 10. 1907 an Clara Rilke.

Hintergründe hinein, zu ihrem Glück, zum Schauplatz so und so vieler gefühlter (dächte man!) *Übergänge* . . . (Hervorhbg. A.G.-R.)

Die Erfahrung eines Raums, der sich aus Bezügen, aus Zwischenräumen, aus den "Distanzen und Spannungen" der Dinge untereinander eröffnet, ist für Rilke nicht neu. Doch die Betonung der Bewegung, aus der heraus der Raum entsteht, tritt erst im Spätwerk in den Vordergrund. Die ursprüngliche Abhängigkeit zwischen den "Verwandlungen des Ausblicks" und der Raumgenese muß Rilke nachhaltig beschäftigt haben. Bereits die Beschreibung der Walliser Landschaft im Brief an Gräfin Marietta von Courtin vom 1. 8. 1921 versucht das Phänomen zu fassen: "Daß ichs Ihnen einmal beschriebe, wenn Sie's nicht kennen, dieses Land! Seine Großzügigkeit innerhalb der weiten Raum gebenden Gebirge; seine Vielfalt; sein Spiel: dieses Spiel seiner Perspektiven und Überschneidungen." Wesentlich präziser, doch mit derselben anhaltenden Emphase heißt es schließlich im Brief vom 2. 3. 1922 an Xaver von Moos fast ein Dreivierteljahr später:

Es sind nicht seine Berge, die mich überzeugen, sondern der merkwürdige Umstand, daß sie (sei es durch ihre Gestaltung oder durch ihre besondere Verteilung) raum-schaffend sind: wie eine Rodinsche Skulptur eine eigene Geräumigkeit in sich mitbringt und um sich herum ausgibt: so benehmen sich – für meinen Blick – die Berge und Hügel in diesen Gegenden des Valais; unerschöpflich geht Raum aus und zwischen ihnen hervor . . . – Einer meiner Freunde . . . meinte wohl dies, diese Produktivität im Raum, als er, zurückblickend, ausrief: Ça sort de la création; jedenfalls: – so, wie ich es erlebe, scheint mir das Wallis nicht allein eine der herrlichsten Landschaften, die ich je gesehen habe, – sondern auch in großartiger Weise fähig, dem Ausdruck unserer innern Welt vielfältige Äquivalente und Entsprechungen anzubieten . . .

Kurt Leonhard hat die These ausgesprochen, daß Cézannes Raumerleben zunächst von einem Gefühl der "Raum-Angst", des Abstandes geprägt gewesen sei. Dieser Abstand "wird nun aber nicht bejaht und beherrscht, wie bei den Renaissance-Malern, die zu diesem Zweck die Linearperspektive erfanden". Gleichsam im verzweifelten Gegenzug "reißt" Cézanne die Dinge und den Raum in eine unerhörte Nähe, "den Abstand in den Inbegriff". Dadurch wird das "Bild, die Fläche, die Leinwand . . . Ort der Einswerdung von Ferne und Nähe, Bau und Bewegung, Außen und Innen, Leiden und Handeln, Ding und Ich"⁵¹. Das Cézannische "tempérament" ist grundsätzlich ein anderes als dasjenige Rilkes. Dennoch zeigt sich im Ausgangsproblem wiederum eine Parallele. Die Problematik des 'Gegenüberstehens' hat Rilke durch Jahre hinweg umgetrieben. Die Wirklichkeit, so erkannte er in seinen Krisenjahren, läßt sich nicht aus einer Haltung, in der das Subjekt das Wahrgenommene als distanzierteres und gedeutetes Objekt erfährt, in ihrer Vollzähligkeit erfassen. Als "Beschauber und

⁵¹ Leonhard (Anm. 30), 41.

Beurteiler⁵² bleibt das Subjekt der Guckkastenperspektive verhaftet. Die Alternative zur punktuell zurechtgerückten, partiellen und von vornherein normierten Wirklichkeitserfahrung gelingt deshalb nur unter der Voraussetzung, daß der "Betrachtungsposten"⁵³, d.h. der fixe Standpunkt als Bedingung der zentralperspektivisch ausgerichteten Zuschauerhaltung, aufgegeben wird: Statt der Perspektivität von einem theoretisch postulierten Punkt aus – Pluralität der Wahrnehmung, statt des Gegenüberstehens – Bewegung und Mitvollzug, statt der Distanz – Sich-Einlassen: eines bedingt das andere. Für die Wirklichkeitsdimension, die aufgrund dieser individuellen Tätigkeiten erschlossen wird, entwirft Rilke den Begriff "Weltinnenraum".

VI.

Der Begriff "Weltinnenraum" markiert jedoch auch den Punkt, an dem sich Rilke und Cézanne in diametral entgegengesetzte Richtungen wenden. Den Unterschied verdeutlicht das Sonett II,3. Es gehört zu den schwierigsten und geheimnisvollsten des Zyklus. Im Zentrum steht das Motiv des Spiegels:

Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben,
was ihr in euerem Wesen seid.
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit.

Ihr, noch des leeren Saales Verschwender –,
wenn es dämmt, wie Wälder weit . . .
Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen *in* euch gegangen –,
andere schicket ihr scheu vorbei.

Aber die Schönste wird bleiben –, bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelöste Narziß.

Die zwei ersten Verse nennen das Thema des Sonetts: Aufgabe ist es, das "Wesen" der Spiegel zu beschreiben. Ein phänomenologisches Unterfangen, so scheint es; das Sonett: ein Nachkömmling der Ding-Gedichte. Noch nie wurde diese Aufgabe bisher "wissend" erfüllt – ein Vorwurf, der absurd wirkt: das Spiegelmotiv gehört zu den hochreflektierten 'Dauerbrennern' quer durch die Literaturgeschichte. So kann der Mangel sich nur auf ein bestimmtes, ein neues

⁵² Vgl. den Br. vom 24. 12. 1921 an Dr. Heygrodt und vor allem die 5. und 8. Elegie.

⁵³ Br. vom 24. 12. 1921 an Dr. Heygrodt.

Wissen beziehen, ein Wissen, das die konventionelle Weise des Denkens auf den Kopf stellt. Dies gewinnt Plausibilität angesichts der Fülle an Paradoxa, die das Gedicht aneinanderreihet: Die Spiegel, so wird behauptet, sind "Zwischenräume der Zeit"; sie bestehen gleichsam aus "Löchern" und sind dennoch "erfüllt"; "verschwenderisch" gehen sie mit dem Saal um, obwohl dieser "leer" ist; ungeachtet ihrer "Unbetretbarkeit" durchzieht sie der "Lüster", einige Frauen scheinen sogar *in* sie gegangen; und schließlich: Narziß spiegelt sich nicht in sich selbst, sondern in der "Schönsten". Es kann hier nicht darum gehen, jede Chiffre einzeln zu klären. Zu verweisen ist auf die grundlegende und ausführliche Interpretation Beda Allemanns.⁵⁴ Nur die in unserem Zusammenhang wichtigsten Aspekte sollen hervorgehoben werden.

Die Spiegel werden in der ersten Strophe verglichen mit "lauter Löchern von Sieben". Kennzeichen des Siebs sind seine Leerstellen, die Löcher. Die Leere der Löcher ist tertium comparationis des Vergleichs. Auch die Spiegel sind leer, teilnahmslos, selbstlos, deshalb absolut offen. Sie nehmen – gleichsam nur aus Löchern bestehend – 'ungesiebt' alles auf. Insofern repräsentieren sie das beschriebene 'vollzählige Sehen'. Das Sieb ist jedoch darüberhinaus Ort des Durchgangs. Seine Durchlässigkeit ist ein weiteres entscheidendes Charakteristikum. Offenbar versteht Rilke das vollzählige Aufnehmen der Spiegel nicht als mimetische Reflexion, nicht als bloße Wieder-Spiegelung des Vorgegebenen. Wichtiger erscheint die *Transparenz* der Spiegel auf eine neue Wirklichkeit hin. Auch sie sind Orte des Durchgangs, in denen das Gespiegelte eine Veränderung erfährt. Dies suggerieren zum einen die Wie-Vergleiche der zweiten Strophe: Nur verwandelt können die Dinge und der Raum in die "Unbetretbarkeit" der Spiegel eingehen. Zum andern weist darauf das Schlußbild, in dem die verwandelnde Kraft der Spiegel zur Vollendung kommt.

Die Leere sowie die Durchlässigkeit konstituieren die Verwandlungskraft der Spiegel. Aus der Leere geht, so kann man vom Schluß des Sonetts her sagen, höchste Fülle hervor. Darin besteht der "reine Widerspruch" der Spiegel: Sie sind durch ihre Löcher "erfüllt".⁵⁵ Die Leere ist somit keineswegs negativ zu verstehen. Ähnlich wie in der Rede von der "leeren Mitte"⁵⁶ oder der "[leere]n Ferne", die dennoch trägt (I,12), ist sie vielmehr der Ort der "reine[n] Spannung", aus der potentiell die Verwandlung hervorgehen kann. Am prägnantesten faßt diese Ambivalenz die Saltimbanque-Elegie:

⁵⁴ Allemann (Anm. 12), 136–157; die folgende Interpretation verdankt seinen Ausführungen wesentliche Hinweise. Zu einzelnen schwierigen Chiffren findet sich bei Allemann reiches Belegmaterial. Mörchen (Anm. 44), 221–234, bietet einen eher hilflosen, aber insofern ehrlichen Interpretationsversuch.

⁵⁵ Wegen dieses qualitativen Sinns heißt es konsequent *erfüllt*, nicht *gefüllt*.

⁵⁶ Zum Motiv der "leeren Mitte" in den *Neuen Gedichten* vgl. Judith Ryan, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M. Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907–1914)*, München 1972, 32–38.

Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
unbegreiflich verwandelt –, umspringt
in jenes leere Zuviel. (5. Elegie)

Die polare Zusammengehörigkeit von Leere und qualitativer Vollzähligkeit kennzeichnet auch die "Zwischenräume". Im zitierten Brief vom 17. 8. 1921 an Nora Purtscher-Wydenbruck beschrieb Rilke den landschaftlichen "Zwischenraum" als "Schauplatz so und so vieler gefühlter ... Übergänge". Hier wie dort ist er deutlich positiv konnotiert. Das 'Zwischen' indiziert die Leere wiederum als potentiellen Spannungs-Raum. Diese qualitative Spannung weist der "leere[] Saal" zunächst nicht auf. Seine Leere ist rein optischer Natur. Voraussetzung für die Verwandlung der optischen Leere in die aufgeladene, spannungsreiche Leere des "Zwischenraums" ist die Dämmerung. In ihr verlieren sich die festen Konturen des Saales. Er scheint in Form und Maß nicht mehr festgelegt und bestimmbar. Seine gesellschaftliche Funktion hat keine Relevanz mehr. Die Dimensionen lösen sich auf in ein Fluidum an schemenhaften Impressionen, die untereinander in wechselnde, nicht steuerbare Bezüge treten. Aus dem diffusen "Nirgends", der verlorenen dreidimensionalen Räumlichkeit, geht ein neuer, vollzähliger Raum hervor: er ist "wie Wälder weit", verschwenderisch öffnet er sich auf eine Unendlichkeit hin.

Die Leere der Spiegel reflektiert somit nicht den vorgegebenen Saal, sondern transzendiert ihn. Dadurch *erzeugt* sie einen neuen Raum, der nicht unter dem Kriterium realer Nutzbarkeit gesehen werden kann: Zeichen hierfür ist seine "Unbetretbarkeit". Sie verrät – wie etwa auch im Sonett II,4 – den Spiegelraum als Raum imaginativer Tätigkeit. Im Sonett I,11 wird die "reine Spannung" der "leere[n] Ferne" gleichgesetzt mit der "Musik der Kräfte". Wie die "leere Mitte" die Potenz des orphischen Gesangs enthält, so geht aus der reinen Spannung des imaginativen Dämmer-Raums die Dichtung hervor. Unmißverständlich spricht hiervon ein Entwurf von 1913:

Jedes Leere, jeder Zwischenraum
dunkler Stunden wird zum hohlen Krüge,
wird zur Muschel, dran die Fuge
dröhnen wird. (SW II, 394)

Der leere, in ungreifbare und undefinierbare Impressionen aufgelöste und dennoch spannungsreich "erfüllte" Zwischenraum ist der Raum der Imagination.

Entscheidend ist, daß der Raum imaginativer Tätigkeit temporal bestimmt wird. Der rhythmische und inhaltliche Kulminationspunkt der ersten Strophe liegt auf dem letzten Wort: den "Zwischenräume[n] der Zeit". Zu Recht weist Allemann darauf hin, daß hier nicht eine einfache "Interruption" des vulgären Zeitflusses gemeint ist. In den Zwischenräumen setzt der Zeitfluß nicht aus, vielmehr staut, verdichtet und versammelt er sich zu einer unverrechenbaren

Dimension, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht mehr sukzessive Größen darstellen, sondern sich zu simultaner Intensität zusammenziehen. Der "Zwischenraum" im sukzessiven Zeitverlauf ist gleichzeitig ein "Zwischenraum" für das Ein- und Anbrechen der 'vollzähligen' Zeit.

Diese temporale Bestimmung erklärt den auffallenden Wechsel der Tempusformen in den Terzetten. Sie variieren Präsens und Präteritum, Futur und, sinngemäß, Futurum exactum. Das erste Terzett schildert Wahrgenommenes, das in den imaginativen Bereich eintrat oder vorbeigeschickt wurde. Die Eindrücke bleiben jedoch – entsprechend des Zustands der Dämmerung – in jeder Hinsicht vage. "Voll Malerei" läßt an einen Farb- und Bilderreichtum denken, der – ohne Gewichtungen, scharfe Grenzen oder gegenständliche Konkretion – sich wieder verliert, deshalb nur "manchmal" zu sehen ist. Die Indefinitpronomen "einige", "andere" sind erst von der vierten Strophe aus zu verstehen. Gemeint sind Frauengestalten, von denen einige sich in den Tiefen der Imagination verloren, während andere von vornherein keinen Zugang in die dichterische Dimension erhielten. All diese Eindrücke erscheinen als flexible Vorgänge. Sie haben etwas Flüchtliges, Unverbindliches, Schemenhaftes. Dennoch ist gerade das unbestimmte, bewegliche und unerschöpfliche Bilderfluidum die Voraussetzung dafür, daß sich die Fülle der Möglichkeiten momentan verdichtet zur prägnanten und vollendeten Erscheinung. Genau dies vollzieht sich im Ablauf von der dritten zur vierten Strophe. Das adversative "aber" signalisiert den Übergang zu einer neuen Qualität des imaginativen Bildes. Diese neue Qualität kommt in der Singularität und dem Superlativ der "Schönsten" zum Ausdruck.

Mit der Unbestimmtheit schwindet auch die Unverbindlichkeit: die Schönste "wird bleiben". Ihr Bleiben hat einen doppelten Sinn: Zum einen kontrastiert es die räumlichen Angaben "voll", "in", "vorbei". Es setzt das 'Bleiben *vor*' dagegen. Dieses Vor-dem-Imaginationsspiegel-Bleiben hat mit dem Zuschauer vor der Projektionsbühne nichts gemein. Es beschreibt vielmehr die Haltung namenlosen Schauens. Dabei ist nicht der räumliche, sondern der zeitliche Aspekt entscheidend. Das Warten als temporales Kriterium läßt nicht Zeit verstreichen, sondern erlaubt deren Versammlung. Alles Vergangene verdichtet sich in der Spannung auf ein Noch-Nicht der Zukunft. In dieser Spannung schießen die vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Eindrücke zusammen zur vollzähligen Gestalt. In der "Schönsten" sind, transzendiert und verwandelt, alle anderen Frauen enthalten.

So wird durch das angespannte Warten die "Schönste" erst zu dem, was sie ist. Im ersten Teil der *Drei Gedichte aus dem Umkreis: Spiegelungen* heißt es:

Oh, tritt, Geliebte, vor das klare Glas,
auf daß du seist. Daß zwischen dir und dir
die Spannung sich erneue und das Maß
für das, was unaussprechlich ist in ihr. (SW II, 181)

Das Maß faßt die flüchtigen imaginativen Eindrücke in eine präzise Figur, es erlaubt damit die Transfiguration des imaginativen Bildes. Den Moment der Transfiguration kennzeichnet das Eindringen des klaren, gelösten Narziß. Das Eindringen geschieht "drüben", von den Zwischenräumen der vollzähligen Zeit aus. Damit ist die "mesure d'attente" (SW II, 588) beendet, gelingt die Vollendung der Transfiguration. Die Simultaneität der Vollendung der Schönsten und das Eintreten der vollzähligen Zeit wird in der Vereinigung der Schönsten mit Narziß sinnfällig. Im temporalen wie erotischen Sinn ist es der Augenblick der Hoch-Zeit. In ihr fällt die narzißistische Befangenheit, das Schauen der Schönsten bekommt eine durch keinen Selbstbezug getrübt Klarheit. Narziß, der in der Spiegelung im Wasser doch immer nur erfolglos seine ehemals verschmähte Geliebte "Echo" suchte, wird erlöst: Er findet in der "Schönsten" ein(e) neue(s) Echo! Aus dem Zeugungsakt der Vereinigung geht die Dichtung hervor: Die Eindrücke des verwandelnden Spiegelraums verselbständigen sich vom Spiegelbezug. Sie finden ihre 'Übersetzung' in eine autonome, vom Spiegelraum der Imagination losgelöste Wirklichkeit. Im Gedicht ist die "Schönste" der Flüchtigkeit der imaginativen Impressionen entrissen. Indem sie aus dem Spiegelraum schwindet, wird sie 'bleibend' im Sinn des dauernden Kunstwerks.

Kein phänomenologisches Gedicht also, sondern ein poetologisches. Die Spiegel sind nicht 'Dinge' im Sinn der *Neuen Gedichte*, sie erscheinen vielmehr als "Gelenke" der Imagination (vgl. 2. Elegie). Traditionsgemäß ist das Spiegelmotiv Metapher der Wahrnehmung. An diese Tradition knüpft Rilke an, akzentuiert jedoch neu: Indem er das Wesen der Spiegel beschreibt, charakterisiert er das Wesen imaginativen Sehens. Von hier aus leuchtet seine Kritik an der Tradition des Spiegelbegriffs ein. Sie richtet sich darauf, daß der Spiegel bisher als bloße Reflexionsfläche mißverstanden wurde. Die imaginativen Spiegelbilder waren so Abbilder nach mimetischem Prinzip. Rilke setzt die verwandelnde und erzeugende Kraft der Spiegel dagegen. In Umkehrung der tradierten Werte bietet der Spiegel nicht den Schein einer Welt, d.h. das konventionelle, 'eitle' Ab-Bild, sondern demaskiert diesen Schein auf eine wesentliche Wirklichkeit hin. Davon spricht bereits Malte: "Wir entdecken wohl, daß wir die Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein" (SW VI, 920f.).

Die Spiegel vermögen jedoch Wirklichkeit nur aufgrund ihrer Verwandlungskraft hervorzurufen. Die Voraussetzung für die Kraft zur Verwandlung ist nicht das wissende und objektivierende Sehen, sondern das leere, anonyme, namenlose Schauen. So kehrt im Motiv des Spiegels auf komplexerer Ebene die Metapher des Hunde-Blicks in der Spannung von intentionsloser Offenheit und Fähigkeit zu wahrer Wirklichkeit wieder. Gleichzeitig wird deutlich, daß die totale Aufnahmebereitschaft eine Dekomposition der festgelegten Wirklichkeit in Gang bringt. Die 'gedeutete Welt' löst sich in ein Fluidum von Impressionen auf. Dies wieder ist die Voraussetzung für den Umschlag zur vollzähligen Ge-

stalt im Kunstwerk. Dieser Umschlag kann jedoch nicht erzwungen werden. Er stellt sich in einem begnadeten Augenblick ein.

Deutlich ist der Struktur nach der doppelte Cézannesche Übersetzungsvorgang wiederzuerkennen. Wir wissen zudem, daß Cézanne oft stundenlang mit dem erhobenen Pinsel 'sur le motif' saß, analog der "Schönsten", die vor dem Imaginationsspiegel leerwerdend ausharrt. Deutlich ist weiter, daß Cézanne wie auch der späte Rilke das Sehen nicht als teilnahmsloses Registrieren versteht, sondern als produktiven Akt individueller Tätigkeit. Erst in der Adaptation durch ein Subjekt eröffnet sich der Raum des Wirklichen. Bei Cézanne bleibt dieser neu erkannte Raum jedoch unmittelbar auf die äußere Natur bezogen. Mit seinen Bildern will er allein ein ehrliches, unpräntiöses Äquivalent in die Hand geben, ein Erkenntnisinstrument, um die Wirklichkeit adäquat zu begreifen. Seine Bilder stehen – bei allem Einfluß des "tempérament" – in einem demütigen, religiös fundierten Rechenschaftsverhältnis zur sichtbaren Erscheinung. Die Natur ist als Schöpfung des Pater aeternae Deus die erste und letzte Instanz. Rilkes subjektive Tätigkeit scheint demgegenüber potenziert. Zwar gehen sowohl die Wirklichkeit als Ereignis des Auges als auch die Wirklichkeit als Ereignis imaginativer Tätigkeit aus der kopernikanischen Blickwendung hervor. Dennoch besteht ein gradueller Unterschied. Cézannes Sehen richtet sich nach außen, Rilkes poetisches Hören wendet sich nach innen. Entsprechend bleiben für Cézanne die äußeren Phänomene Kontrollorgan und Regulativ, während der späte Rilke sein Maß allein im orphischen Ich findet.

Damit dominiert bei Rilke der Aspekt der Verwandlung über den Aspekt der Äquivalenz, das Nicht-Seiende über das Sichtbare. Cézanne beansprucht mit seiner Kunst, "wie Leonardo, wie Pissaro, wie Zola ein getreuer Spiegel" der Natur zu sein, auch wenn er die Krümmung des Auges miteinbezieht.⁵⁷ Rilkes Dichtung der *Sonette an Orpheus* ist Spiegel des imaginativen orphisch-eurydikeschen Doppelspiegels, eine gleichsam inversive, introvertierte Spiegelung. Eben deshalb gelangt Rilke nicht wie Cézanne zu einem neuen *Naturraum*, sondern zum *Weltinnenraum*. Beide Blickwendungen haben ihre Fortsetzung in der modernen Kunst erfahren. Die Kubisten knüpfen mit ihrer polyoperspektivischen Darstellungstechnik an die dissoziierende Tätigkeit standortvariablen Sehens an, die Surrealisten an die verwandelnde Tätigkeit der Imagination. Selbstverständlich kommt es auch hier zu Übergängen. An Braques späte Raum-Imaginationen läßt sich denken, in deren Nähe Gerhard Glaser zu Recht Rilkes *Sonette an Orpheus* rückt: "Das Raumhafte und Zeithafte der späten Lyrik Rilkes ist ebensowenig cartesianisch wie der Raum der späten, von einem Vogel durchflogenen 'Ateliers' von G. Braque: Dieser Raum ist 'nicht mehr gestaltbar

⁵⁷ Leonhard (Anm. 30), 127.

im kubistischen Sinne, sondern wellig, fließend, dynamisch, sternenhaft, entzieht sich dem menschlichen Maße und gehört dem Vogel'.⁵⁸

Schließlich erklärt sich von hier aus ein weiterer entscheidender Unterschied: Es fällt auf, daß das Spiegelsonett völlig konventionelle Leserichtungen anbietet. Die Anrede bezieht sich durchgehend, ohne Brechung, auf die 2. Person pluralis, ein problematisches lyrisches Ich taucht nirgends auf. Dennoch geht auch hier der poetische Zeugungsraum der "Schönsten" und des "Narziß" aus disparaten Bewegungen hervor. Die Bewegungen vollziehen sich jedoch nicht im Raum, sondern in der Zeit, in den Überschneidungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Diese Überlagerung, Schichtung und perspektivische Brechung der Zeiten, die immer wieder auf einen Kulminationspunkt zuführt, wird die raumerzeugende Technik des Spätwerks. Rilke entfaltet sie subtil, vielschichtig und virtuos. Die komplexe Pronominalstruktur und die Perspektivwechsel wirken demgegenüber ergänzend. Die Blickwechsel in der Zeit 'überflügeln' die Blickwechsel im Raum. Was entsteht, ist ein polyperspektivischer Erinnerungszeitraum. Die Cézanneschen "sensations colorantes" sind bei Rilke 'sensations temporelles'.

VII.

Schlägt sich in dieser Divergenz schließlich doch der Unterschied der künstlerischen Medien nieder? Führen damit Cézannes und Rilkes Weg grundsätzlich auseinander? Rilke selbst hat sein Verhältnis zu dem 'Alten aus Aix' anders gesehen. So offensichtlich es ist, daß seine Faszination an Cézanne im Herbst 1907 bedingt war durch die eigenen, zu diesem Zeitpunkt virulenten ästhetischen Fragen, so entschieden hat Rilke an seiner Bewunderung für Cézanne auch auf den folgenden Werkstufen und in völlig verändertem Arbeitskontext festgehalten. Noch 15 Jahre später – in den Briefen aus Muzot – nennt er Cézanne sein "große[s] Beispiel" und "stärkste[s] Vorbild": Seit 1906 habe das Werk des Malers vor ihm gestanden, dem er "dann, nach dem Tode des Meisters, auf allen Spuren" nachgegangen sei.⁵⁹

"Auf allen Spuren" – dies wird man sicherlich als Rilkesche Hypertrophie verstehen müssen. Doch einige Spuren finden sich durchaus mit verblüffender Parallelität in Rilkes Werk.⁶⁰ Dabei beruhen die Ähnlichkeiten jedoch nicht – das sei nochmals betont – auf einem direkten Folge- oder Abhängigkeitsverhältnis,

⁵⁸ Glaser (Anm. 28), 189; er bezieht sich auf Jean Leymarie, *Braque*, Genf 1961, 116.

⁵⁹ Briefe vom 24. 12. 1921 und vom 12. 1. 1922 an Dr. Heygrodt, vom 26. 2. 1924 an Alfred Schaer.

⁶⁰ Hinzuweisen wäre – neben der Raumkonzeption – etwa auf die subtile Austarierung von Statik und Dynamik in den Arbeiten beider Künstler oder auf das komplexe Verhältnis von leerer Fläche und Farbauftrag einerseits, von "Zwischenraum" und "Dingen" andererseits.

sondern auf der grundsätzlichen Verwandtschaft der jeweiligen Fragen und Erfahrungen.

Dies konnte paradigmatisch an der Raumerfahrung und Raumkonzeption des späten Rilke gezeigt werden. Die Wurzeln dieses Raumverständnisses reichen, wie deutlich wurde, bis in Rilkes Pariser Zeit zurück. Zugrunde liegt der Anspruch auf 'Vollzähligkeit' der Wahrnehmung. Den gleichen Anspruch glaubt Rilke in den Bildern der Cézanne-Ausstellung von 1907 wiederzufinden – zu Recht. Hier kreuzen sich tatsächlich in einem fruchtbaren Augenblick die Grundanliegen zweier Künstler. Zu einer ähnlich unmittelbaren und fruchtbaren Auseinandersetzung mit Cézannes Werk ist es in den folgenden Jahren nicht mehr gekommen.

Doch der Kreuzungspunkt von 1907 birgt bereits die entscheidenden Weichenstellungen. Der Anspruch auf ein neues, radikales Sehen führt zu einer grundsätzlichen Erweiterung der künstlerischen Sujets. Er fordert darüberhinaus eine strukturelle Neuordnung der Werkkomposition. Dies hat zum einen eine polyperspektivische Darstellungsweise zur Folge. Zum andern geraten die eingespielten Erkenntnisstrukturen selbst in die Reflexion. Nur die sinnliche Wahrnehmung – vor aller theoretischen, symbolischen oder literarischen Interpretation, aber auch vor aller apriorischen Kategorisierung – kann, so begreift Rilke wie zuvor Cézanne, einen Wirklichkeitszugang jenseits der vorgeprägten Erfahrungs- und Erkenntnisklischees ermöglichen. Beide gehen jedoch noch einen Schritt weiter. Sie entdecken, daß die Wirklichkeit nicht unabhängig von unserem Sehen, Hören, Tasten, Fühlen und Denken 'da' ist, sondern sich im Prozeß des Wahrnehmens und künstlerischen Umsetzens allererst konstituiert. Diese Einsicht verändert die Auffassung dessen, was unter Wirklichkeit zu verstehen ist, radikal. Der eigene Lebensraum wird nicht mehr als statisches Außen angesehen, das dem Betrachter als Norm gegenübersteht. Vielmehr existiert der Lebensraum nur, indem er durch die jeweilige Wahrnehmungstätigkeit des Erlebenden ständig neu erzeugt wird.

Auf diesen Überlegungen basiert Rilkes Weltinnenraumkonzeption. Sie ist deshalb mit den Etiketten 'Emotionalisierung', 'Verinnerlichung' oder 'Mystifikation' nicht zu fassen. Stattdessen erweist sie sich als das stringente Resultat präziser Fragen sowohl an das eigene Erkenntnisvermögen als auch an die tradierten Erkenntnisstrukturen. Diese Fragen führen – wie bei Cézanne – zu einer "kopernikanischen Blickwendung". Rilkes metaphorische Rede von der "Umkehr der Räume" (SW II, 186) findet in dieser Blickwendung ihre genaue erkenntnistheoretische Begründung.

Doch Rilke beschäftigt darüberhinaus, inwiefern die "Umkehr der Räume" eine 'Umkehr der Zeiten' impliziert. Dies bedeutet keine Abwendung von Cézanne, sondern eine entschiedene Fortsetzung und Neuakzentuierung des eingeschlagenen Weges. Erst die Entdeckung der temporalen Konsequenzen vermag Rilke aus der langjährigen Krise seines Arbeitens herauszuführen, in die ihn der

erste Weltkrieg, und das heißt vor allem die schockierende Begegnung mit dem allesergreifenden "Gespenst des Vergänglichen" (II,27), gestürzt hatte. Dem Versuch, die temporale Umkehr als Korrelat der "Umkehr der Räume" in Wort und Bild zu fassen, gilt sein intensivstes dichterisches Bemühen. Der Doppelaspekt wird zum zentralen Anliegen seines Spätwerks – weit über die *Sonette an Orpheus* hinaus. Die kopernikanische Wende hat somit bei Rilke einen 'doppelten Boden'. Sie bezieht sich auf den Raum und auf die Zeit. Genau dies macht die Schwierigkeit, aber auch den Reiz und die historische Tragweite von Rilkes Weltinnenraumkonzeption aus.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Paul Cézanne, Stilleben und Früchtekorb, 1886, Paris, Louvre. Aus: Kurt Leonhard, *Paul Cézanne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, rowohlt's monographien 114, Hamburg 1966, Nachdruck Hamburg 1981, 34 (Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg).

Abb. 2: Kompositions-Diagramm von Erle Loran. Aus: Kurt Leonhard, *Paul Cézanne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, rowohlt's monographien 114, Hamburg 1966, Nachdruck Hamburg 1981, 37 (Erle Loran, *Cézanne's Composition*, Berkeley, Los Angeles 1950).

Abb. 3: Paul Cézanne, La Montagne Sainte-Victoire, 1904–1906. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

Böser Trieb, Märtyrer und Sündenbock Religiöse Metaphorik in Franz Kafkas *Urteil**

Von WOLF-DANIEL HARTWICH (Heidelberg)

ABSTRACT

Kafkas *Urteil* soll als Beitrag zur modernen jüdischen Literatur betrachtet werden. Kafka verwendet Motive und literarische Gattungen des Judentums, um neuzeitliche Probleme zu gestalten. Obwohl Kafka keinen religiösen Glauben mehr hat, legt er der Geschichte die historischen, rechtlichen und kultischen Traditionen um Jom Kippur zu Grunde.

Kafka's *Judgement* is to be considered as a contribution to modern Jewish literature. He makes use of motives and literary genres of Judaism in order to present problems central to modern times. Although Kafka does no longer believe in any religious creed he conjures up the historical, legal and ritual traditions connected with the Jom Kippur.

I.

Das Urteil feierte Kafka als "Geburt" seiner Autorschaft, und die Geschichte bezeugt allerdings einen Epochenwechsel seiner Literatur. Zuvor hatte er in der *Beschreibung eines Kampfes*, in den *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* und in der *Betrachtung* ermessens, was es heißt, zu sich selbst eine Beziehung zu suchen. Daß er mehr und anderes sei als das, was die Welt aus ihm mache, war vorausgesetzt, und er scheute sich, Bindungen der Freundschaft und Liebe einzugehen, weil er empfand, er müsse dann leben, was andere von ihm erwarteten. Erfüllte er Forderungen, wuchs zugleich die Unlust, und schreibend imaginierte er den Aufbruch aus der Allgemeinheit des "Man" zur Freiheit seiner Individualität, die sich selbst begründet und bestimmt. Aber jeder seiner Texte belegt auch, daß er nie bei sich angekommen ist. Denn er mußte einsehen, daß von dem "Ich" nichts übrig bleibt, wenn von dem, was man denkt, fühlt und will, radikal abgesehen wird. Also beschrieb er, wie ihn der horror vacui der Selbstreflexion immer wieder in die äußere Wirklichkeit trieb, zu den Menschen, gar zu den Frauen. *Das Unglück des Jungesellen* bekundet sinnbildlich das Dilemma eines transzendentalen Solipsismus. Kafka hatte auf sein absolutes Subjekt gewettet und verloren. Was also war noch zu schreiben?

* Die entscheidende Anregung für die vorliegende Untersuchung ging von Herrn Dr. Peter Pfaff (Heidelberg) aus. Für wichtige Gespräche danke ich Herrn Prof. Dr. Jan Assmann, Frau Dr. Aleida Assmann (Heidelberg) und Herrn Dr. Ronald Agus (Tel Aviv).