

BEISAMMENSTEHEN UND VERSCHWIMMEN

Rilkes Kompositionen – zwischen Rodins Plastik und Mallarmés Text

Von Andreas Gelhard (Frankfurt am Main)

Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc.
SAMUEL BECKETT, Bing.

Die folgende Studie untersucht das Problem der künstlerischen Komposition an einigen Schriften Rilkes, die dieses Problem selbst thematisieren. Ihre Grundhypothese lautet, dass Ausdrücke wie „künstlerische Komposition“ tautologisch sind und Titel wie „The Philosophy of Composition“ nichts anderes besagen als „The Philosophy of Art“. Kunst ist immer auch Komposition oder Zusammenfassung; die Grundbedeutung der indogermanischen Wurzel *AR* ist „zusammenfügen“. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht also jenes Geschehen der Komposition, aus dem alles hervorgeht, was dem Wort *ars* und seiner Etymologie entspricht: die „Zusammenfassung“ mannigfaltiger Ansichten und Profile in Rodins Plastiken; die „dichtgefügte | blumige Spitzenbahn“, die in den ›Neuen Gedichten‹ das vollendete „Ding“ verkörpert; der prekäre Vergleich zwischen dem „Beisammenstehn“ von Worten in Sätzen und dem „Zusammenschluss“ von Blüten zu Trauben in dem Gedicht ›Persisches Heliotrop‹; der „einige Streit“ der Spitzenborte mit sich in einer von Rilkes Mallarmé-Übertragungen; das Stehen-Vergehen der Fontäne in dem späten französischsprachigen ›Vergers-Zyklus. Was sich in diesen Texten abzeichnet, ist weniger eine Entwicklung als der beständige Austrag eines grundlegenden Konflikts: des Konflikts zwischen den Ordnungen des Sehens und des Sagens, der Gestalt und des Gesangs, der Plastik und des Texts.

I.

Das erste Gedicht in Rilkes ›Buch der Bilder‹, das Gedicht ›Eingang¹⁾‹, beginnt mit der Aufforderung: „tritt hinaus“. Es beginnt mit der Forderung, die Vertraut-

¹⁾ RAINER MARIA RILKE, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit RUTH SIEBER-RILKE besorgt durch ERNST ZINN, Frankfurt/M. 1987, Bd. I, S. 371. Im Folgenden zitiert mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl.

heit der „Stube“ zu verlassen und sich der „Ferne“ zuzuwenden; doch ist diese Ferne nicht Gegenstand der Sehnsucht oder Ziel einer Reise; die Ferne ist Hintergrund für das hier, im Eingang, auf der Schwelle, Erblickte. Der Adressat der anfänglichen Forderung verharrt im Hinaustreten und schafft, durch bloßes Schauen, „die Welt“:

Mit deinen Augen, welche müde kaum
von der verbrauchten Schwelle sich befreien,
hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.
Und hast die Welt gemacht. [...]

Das Wahrnehmungsschema, aus dem hier die Welt hervorgeht, ist elementar; es stellt einen Baum vor den Himmel, eine Gestalt vor ihren Grund. Die Ferne ist als Himmel der unbestimmte aber notwendige Hintergrund, von dem der Baum sich klar umrissen abhebt. Das Geschehen der Weltschöpfung erscheint als ein Wahrnehmungsgeschehen; und dieses Wahrnehmungsgeschehen scheint so einfach und umfassend, dass es noch die sprachliche Verfasstheit von Welt mit zu begründen vermag. Die Welt, so fährt das Gedicht fort, ist „wie ein Wort“.

Die Einführung des Wortes in die Ordnung des demiurgischen, weltschaffenden Blicks bestätigt dessen Macht und Reichweite – und bringt doch alle Äquivalenzen des Gedichts ins Wanken. Die Welt, das Ganze aller Relationen von Gestalt und Grund, ist nicht einfach „wie ein Wort“, sondern „wie ein Wort, das noch im Schweigen reift“:

Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß
und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift.

Auf einer sehr allgemeinen Ebene scheint der Sinn dieses Vergleichs klar. Das „wie“ korreliert zwei Beziehungen, aus denen ganze Erfahrungsräume hervorgehen. Das Erscheinen einer Gestalt vor ihrem Grund ist die Minimalstruktur jeder Wahrnehmung wie die anfängliche Scheidung zwischen Wort und Schweigen die jeder Rede.²⁾

Die Weise, in der das Gedicht die Beziehungen zwischen Gestalt und Grund einerseits, zwischen Wort und Schweigen andererseits, formuliert, stellt aber jede weitere Erläuterung des Vergleichs vor große Schwierigkeiten. Der Baum wird vor den Himmel „gestellt“, als handle es sich um irgendein gemachtes, wurzelloses Ding; das Wort „reift“ im Schweigen wie eine Frucht; und es reift „noch“, ganz im Gegenteil zur geschauten Welt, die abgeschlossen und fertig dasteht, „gemacht“. Vor allem aber sind die beiden Präpositionen, die die genannten Beziehungen bestimmen, nicht äquivalent. Das Schauen stellt einen Baum „vor“ den Himmel, das

²⁾ Eine philosophische Auslegung dieses Vergleichs ließe sich auf Merleau-Pontys gestalttheoretisch ansetzende Phänomenologie der Wahrnehmung stützen, die „une figure sur un fond“ als einfachste sinnliche Gegebenheit auszeichnet und die Geburt der Rede in jener Geste sucht, die „le silence primordial“ bricht. Vgl. MAURICE MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception*, Paris 1945, S. 10 und 214.

Wort reift „im“ Schweigen. Ein Wort hebt sich nicht vom Hintergrund des Schweigens ab wie ein Ding vom Hintergrund des Himmels. Das „wie“, das die Ordnung des Blicks mit der des Wortes in Beziehung setzt, enthält das Versprechen eines Vergleichs zwischen Unvergleichbarem; zwischen künstlichen Bäumen und natürlichen Worten; zwischen dem, was schon ist und dem, was noch wird; zwischen einer Bestimmtheit, die sich „schlank, allein“ vom Unbestimmten abhebt und einer, die *in* ihm „reift“. Nichts scheint weniger sicher als dieses „wie“. Dennoch wird Rilke seine Poetologie der folgenden Jahre auf das in ihm enthaltene Versprechen gründen. Er wird Gestaltrelationen beschreiben und nach dem „wie“ suchen, das sie mit der Ordnung der Worte verbindet. Dabei wird er auf höchst produktive Weise auf der Stelle treten.

Das Eingangsgedicht des ›Buches der Bilder‹ ist im Jahr 1900 geschrieben. Im selben Jahr notiert Rilke einige erste Reflexionen zu Rodin, die deutliche Überschneidungen mit dem Sujet des Gedichts aufweisen. In einer Notiz vom siebzehnten November vergleicht er die „isoliert“ dastehenden Plastiken Rodins mit einer Pinie, die sich „schlank“ in einer felsigen Landschaft erhebt (V, 249). Besonderes Gewicht legen diese ersten Notizen Rilkes auf die Notwendigkeit, mit der sich die Gestalten Rodins auf ihre „Umgebung“ beziehen – nicht die Umgebung des Ausstellungsraumes oder des öffentlichen Platzes, sondern diejenige, die ihnen mitgegeben ist. Wie der Baum des Eingangsgedichtes nicht in irgendeiner zufälligen Umgebung erscheint, sondern vor demjenigen Himmel, vor den er eigens „gestellt“ wurde, so erscheinen die Bildwerke Rodins nicht vor irgendeiner „Wand, die man hinter sie schob“, sondern „vor ihrem eigenen Stein“ (V, 249). In einer Notiz vom zweiten Dezember präzisiert Rilke diesen Gedanken:

Es gibt Bildwerke, welche die Umgebung, in der sie gedacht sind, oder aus welcher sie gehoben werden, *in* sich tragen, aufgesogen haben und ausstrahlen. Der Raum, in dem eine Statue steht, ist ihre Fremde, – ihre Umgebung hat sie *in* sich, und ihr Auge und der Ausdruck ihres Gesichtes bezieht sich auf diese in ihrer Gestalt verborgene, zusammengefaltete Umgebung. Es gibt Figuren, die Enge, Gedrängtheit, Intérieur ausstrahlen, und solche, die zweifellos in der Ebene, vor dem Himmel gedacht und geschaut sind. Für den, der sie richtig sieht, ist immer das Ihre, ihre Heimat um sie, nicht der zufällige Raum, in dem sie aufgestellt sind und nicht die leere Wand, von der sie sich abheben. (V, 252)

Einen Baum „vor dem Himmel zu denken und zu schauen“, ihn vor *seinen* Himmel zu stellen, ist kein bloßer Wahrnehmungsakt. Es ist ein schöpferischer Akt und, in Rilkes Darstellung, ein potentiell sprachlicher Akt, der die Ordnung von Gestalt und Grund in ein rein differentielles System, ein reines Stein-vor-Stein übersetzt. Die Logik der Plastiken Rodins erscheint als eine Logik des zum Innen gefalteten Außen, der im Ding „zusammengefalteten Umgebung“. Der Stein, von dem hier die Rede ist, trägt bereits alle Züge des Gewebes, der Spitzenbahnen und persischen Teppiche, die in Rilkes ›Neuen Gedichten‹ als Metaphern der Schrift begegnen.

Die Verwandlung der Relation Ding-vor-Himmel in ein selbstbezügliches Stein-vor-Stein, die Verwandlung der Gestaltrelation in die Falte, ist kein „Schritt“, den Rilke im Jahr 1900 vollzogen und in der Folge als festen Bestand seiner Poetolo-

gie verbucht hätte. Es handelt sich vielmehr um eine Art Grundoperation seines Schreibens, die sich in den publizierten Teilen der Rodin-Studie, in den ›Neuen Gedichten‹ und über sie hinaus mit eigentümlicher Insistenz wiederholt. Dabei erfüllt die Gestaltrelation häufig eine genau angebbare Funktion. Sie postuliert und problematisiert die Bestimmtheit des Kunstwerkes und den Akt der Komposition, aus dem es hervorgeht.

In seiner Studie über die Maler der Künstlerkolonie Worpswede begreift Rilke den Weg zur Kunst als einen Weg „zur Klarheit“, auf dem der Natur eine besondere erzieherische Funktion zukommt. Als das für ihn selbst verbindliche „Erlebnis“ der Natur beschreibt er die Begegnung mit der Ebene: „Die Ebene ist das Gefühl, an welchem wir wachsen. Wir begreifen sie und sie hat etwas Vorbildliches für uns; da ist uns alles bedeutsam: der große Kreis des Horizontes und die wenigen Dinge, die einfach und wichtig vor dem Himmel stehen“ (V, 26). Das vor dem Himmel stehende Ding erscheint hier als Inbegriff der Einfachheit und Klarheit. Es besitzt die eigentümliche Bestimmtheit des Natur-Dings, die es im Kunst-Ding noch zu steigern gilt. In einem Brief an Lou Andreas-Salomé, der ausführlich von der Arbeit Rodins handelt, schreibt Rilke: „Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt.“³⁾ In den beiden 1902 und 1907 publizierten Teilen seiner Rodin-Studie begreift er die Bestimmtheit des Kunst-Dings dann als Produkt eines kompositorischen Aktes, einer Synthese, die er mit geradezu terminologischer Beständigkeit als ein „Zusammenfassen“ bezeichnet. Rilke betont Rodins Fähigkeit, eine Vielzahl von Eindrücken „in reifer Synthese zusammenzufassen“; an anderer Stelle spricht er von dem „Augenblick ungeheurer Zusammenfassung“, aus dem der „Balzac“ hervorging (V, 178, 198).⁴⁾

Das Material dieser künstlerischen Synthesen ist kein stoffliches; es sind „Aufsichten“, „Untersichten“, „Profile“. Rilke begreift Rodins Arbeit als ein Zusammenfassen mannigfaltiger Ansichten eines Dinges, das den „fortwährenden Wechsel“ seiner „Profile“ erfasst, ohne auch nur eines dieser Profile „unbestimmt“ zu lassen (V, 156). Der Bildhauer kopiert nicht, er konzentriert, er fasst das Ding allererst zu dem zusammen, was es ist. Rilke schreibt:

Ein Ding nachformen, das hieß: über jede Stelle gegangen sein, nichts verschwiegen, nichts übersehen, nirgends betrogen zu haben; alle die hundert Profile kennen, alle die Aufsichten und Untersichten, jede Überschneidung. Erst dann war ein Ding da, erst dann war es Insel, überall abgelöst von dem Kontinent des Ungewissen. (V, 217)

Das auf diese Weise nachgeformte Ding ist doppelt bestimmt: durch die mannigfaltigen Differenzen seiner Profile und durch die Grunddifferenz, die das Ge-

³⁾ RAINER MARIA RILKE, Briefe, hrsg. vom Rilke-Archiv Weimar. In Verbindung mit RUTH SIEBER-RILKE besorgt durch KARL ALTHEIM, 2 Bde., Wiesbaden 1950, Bd. I, S. 55. Ich zitiere Rilkes Briefe im Folgenden durchgehend nach dieser älteren Ausgabe des Insel-Verlages, weil einige wichtige Stücke in der Ausgabe von 1991 nicht enthalten sind.

⁴⁾ Weitere charakteristische Stellen finden sich in V, 184, 192, 194 und 199.

samt der Profile vom „Kontinent des Ungewissen“ ablöst. Inbegriff dieser Ablösung ist erneut das Erscheinen einer Gestalt vor dem Hintergrund des Himmels. Die Aufspaltung des nachgeformten Dinges in seine Ansichten hebt es zwar „leicht aus den Angeln“, doch hebt sie es – zusammenfassend – so, „wie man ein Ding vor den Himmel hält, um seine Formen reiner und einfacher zu verstehen“ (V, 181).

Die Plastiken Rodins erscheinen „vor dem eigenen Stein“ und doch so klar „wie man ein Ding vor den Himmel hält“. Sie verkörpern die geglückte künstlerische Synthese, die die Phänomene verlustfrei in ein differentielles System übersetzt und das heißt letztlich: das geglückte Gedicht.

II.

In den ›Neuen Gedichten‹ kehrt das Vor-sich-selbst-Erscheinen der Plastik vor allem in den Blumenstücken wieder; als ein Gegeneinander von Blättern oder Blüten. Der wohl bekannteste Text dieser Art ist das Sonett ›Blaue Hortensie‹ (I, 519), das Rilke eine Zeit lang als Eingangsgedicht der Sammlung vorgesehen hatte.⁵⁾ Der Text ist wiederholt als Muster des so genannten Dinggedichts interpretiert worden. Er lautet:

So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
sind diese Blätter, trocken, stumpf und rauh,
hinter den Blütendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.

Sie spiegeln es verweint und ungenau,
als wollten sie es wiederum verlieren,
und wie in alten Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;

Verwaschnes wie an einer Kinderschürze,
Nichtmehrgetragnes, dem nichts mehr geschieht:
wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze.

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen.

Eine – bewusst verkürzende – Lektüre dieses Gedichts, die sich des Vokabulars der Rodin-Studie bediente, könnte lauten: Die ersten drei Strophen heben Gestalt und Farbe der Hortensie „leicht aus den Angeln“, sie lösen die Blume in eine Folge von „Profilen“ auf; die letzte Strophe hebt dann das Gesamt der Profile „vor den Himmel“ und fasst es zu einer Gestalt zusammen. Was der Text des Gedichts mit den Verben „verneuen“ und „freuen“ belegt, ist das Erscheinen einer (blauen) Gestalt vor einem (grünen) Grund.

⁵⁾ Vgl. den Brief an Anton Kippenberg vom 18. August 1908, in: RAINER MARIA RILKE, Briefe an seinen Verleger 1906–1926. Neue erweiterte Ausgabe, hrsg. von RUTH SIEBER-RILKE und CARL SIEBER, 2 Bde., Wiesbaden 1949, Bd. I, S. 46f.

Vor allem phänomenologisch orientierte Interpreten Rilkes haben ihre Lektüre von ›Blaue Hortensie‹ wiederholt an diesem Geschehen des Erscheinens in der vierten Strophe des Gedichts ausgerichtet. Käte Hamburger versteht das Gedicht als Protokoll einer eidetischen Reduktion, die alltägliche Wahrnehmungsmuster suspendiert und durch methodische Variation verschiedener Blau-Nuancen den konstanten Kern dieser Nuancen, das „Eidos Blau“ der Hortensie, hervortreten lässt. Wolfgang G. Müller revidiert Hamburgers Analyse, indem er die präsentierten „Ansichten“ und „Abschattungen“ der Hortensie aus der Engführung mit der eidetischen Reduktion befreit, betont die Bedeutung emotionaler Ausdrücke wie „rührend“ und „freuen“ und folgert, das Gedicht vollziehe keine Einklammerung, sondern eine „Verklärung“ der alltäglichen Wahrnehmung. Doch auch Müller liest das Gedicht als sprachlich dargestellten „Wahrnehmungsprozess“, der im „Aufleuchten“ des Blau in der letzten Strophe gipfelt. *Telos* der ersten drei Strophen bleibt das Erscheinen des Blau in der vierten Strophe, ganz gleich ob es als „Eidos Blau“ oder als „Epiphanie“ der Hortensie begriffen wird.⁶⁾

Die Lektüren Hamburgers und Müllers beruhen auf einer klaren Hierarchie zwischen Sehen und Sagen, zwischen erscheinender Figur und figurativer Sprache, zwischen dem, was die Rodin-Studie „Schein“ und dem, was sie „Gleichnis“ nennt (V, 145). Als Schluss- und Höhepunkt des Gedichts wird diejenige Strophe ausgezeichnet, die als einzige kein „wie“ enthält; diejenige Strophe, in der die Vergleiche ins Unauffällige absinken, um dem reinen Erscheinen der Gestalt Raum zu geben. Wenn der Text sich überhaupt des Vergleichs bedient, dann nur, um die Nuancen der Farbwahrnehmung möglichst genau wiederzugeben (Hamburger) oder um die subjektiven Empfindungen zu vermitteln, die das Erscheinen zur Epiphanie steigern (Müller). Betrachtet man das „Zusammenfassen“ des Künstlers vor diesem Hintergrund als Nachformen eines Gegenstandes, so fungiert der Ausdruck „wie“ als ein sprachlicher Meißel, der es erlaubt, Differenzen und Details herauszuarbeiten: *dieses* Grün ist „wie das letzte Grün in Farbentiegeln“, *diese* Schattierung des Blau ist so mit anderen Farbtönen durchsetzt „wie in alten Briefpapieren“, *jene* Schattierung so verwaschen „wie an einer Kinderschürze“; und alle diese Einzelheiten finden – „plötzlich“ – ihren Zusammenhalt in einem elementaren Blau-vor-Grün, in einem Deutlich-Dastehn der Hortensie.

Was aber, wenn das Erscheinen einer Figur vor einem Grund seinerseits als sprachliche Figur, als Metapher für den künstlerischen Akt des Zusammenfassens lesbar wäre? Und was, wenn das Verhältnis zwischen figurativer Sprache und erscheinender Figur durch die figurative Sprache selbst – und genauer: durch die Sprache des Vergleichs – gestiftet würde? – Rilke selbst hat diese Fragen aufgeworfen und ihre Implikationen unter dem Titel ›Persisches Heliotrop‹ analysiert.

⁶⁾ Vgl. KÄTE HAMBURGER, Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes, in: DIES. (Hrsg.), Rilke in neuer Sicht, Stuttgart u. a. 1971, S. 83–158, hier: S. 97ff. – WOLFGANG G. MÜLLER, Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne, in: MANFRED ENGEL und DIETER LAMPING (Hrsgg.), Rilke und die Weltliteratur, München 1999, S. 214–35, hier: S. 225ff.

Das Gedicht ist, knapp zwei Jahre nach ›Blaue Hortensie‹, im Frühsommer 1908 entstanden. Es findet sich im ›Anderen Teil‹ der ›Neuen Gedichte‹ (I, 630f.) und lautet im Zusammenhang:

Es könnte sein, daß dir der Rose Lob
zu laut erscheint für deine Freundin: Nimm
das schön gestickte Kraut und überstimme
mit dringend flüsterndem Heliotrop
den Bülbül, der an ihren Lieblingsplätzen
sie schreiend preist und sie nicht kennt.
Denn sieh: wie süße Worte nachts in Sätzen
beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt,
aus der Vokale wachem Violett
hindüftend durch das stille Himmelbett – :
so schließen sich vor dem gesteppten Laube
deutliche Sterne zu der seidnen Traube
und mischen, daß sie fast davon schwimmt,
die Stille mit Vanille und mit Zimmt.

Die Form dieses Gedichts lässt sich als Inversion oder Einfaltung der deutlich einfacheren Struktur von ›Blaue Hortensie‹ verstehen. ›Blaue Hortensie‹ besteht aus drei Sätzen, deren Enden je mit dem Ende einer Strophe zusammenfallen; nur die zweite Strophe schließt nicht mit einem Punkt, ist aber – kaum weniger deutlich – mit dem einzigen Semikolon des Textes abgesetzt. ›Persisches Heliotrop‹ besteht aus zwei Sätzen, die innerhalb der zweiten Strophe aneinander stoßen. Die Ordnung der Strophen selbst invertiert die regelmäßige Sonettform, wie Rilke sie in ›Blaue Hortensie‹ verwendete: die beiden Quartette umschließen die Terzette. Eine ähnliche Form findet sich bereits in Baudelaires Gedicht ›L’Avertisseur‹, das die beiden Terzette allerdings nicht zu einer sechszeiligen Strophe vereinigt.⁷⁾ Dieser Unterschied ist insofern von Bedeutung, als die graphische Mitte des Gedichts, die Achse seines spiegelsymmetrischen Aufbaus, bei Baudelaire in die Leerzeile zwischen den beiden Terzetten fällt, bei Rilke aber in die beiden mittleren Zeilen der mittleren Strophe, mit denen der zweite Satz des Gedichts beginnt:

Denn sieh: wie süße Worte nachts in Sätzen
beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt,

Diese beiden Verse – der siebte und achte – sind nicht nur durch ihre Mittelstellung hervorgehoben, sie zeigen auch eine offenkundige Korrespondenz zu ›Blaue Hortensie‹, wo in den entsprechenden Versen von „alten Briefpapieren“ die Rede ist:

7) Vgl. CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres Complètes. Texte établi, présenté et annoté par CLAUDE PICHOS* (= Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, Paris 1975, S. 140. Den Hinweis auf den Bezug zwischen ›L’Avertisseur‹ und ›Persisches Heliotrop‹ entnehme ich JUDITH RYAN, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Strukturen und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914)*, München 1972, S. 57.

und wie in alten Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;

›Persisches Heliotrop‹ realisiert den in diesen Versen angelegten Vergleich zwischen Schrift und Blume und stellt ihn buchstäblich in das Zentrum des Gedichts. Der ganze zweite Satz des Textes ist eine Ausführung dieses Vergleichs: Die Blüten des Heliotrop „schließen sich“ vor dem Hintergrund des Laubes so „dicht“ zusammen wie Worte – nachts – zu Sätzen. Das Thema des Satzes scheint nichts anderes zu sein, als die in der Rodin-Studie skizzierte Genese des Kunstwerkes; das Geschehen, in dem „neue Zusammenschlüsse“ ein „künstlerisches Ganzes“ hervorbringen (V, 163).

Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang das Attribut „dicht“. In dem bereits zitierten Brief an Lou Andreas-Salomé begreift Rilke die künstlerische Komposition als ein „Ver-dichten“.⁸⁾ In den ›Neuen Gedichten‹ präsentiert er das als „vollendet“ apostrophierte „Ding“ dann in Gestalt eines „dichten Spitzenstück[s]“, wobei er besonderes Gewicht auf dessen Gemachtsein legt; der letzte Vers der vierten Strophe des Gedichts ›Die Spitze‹ präsentiert die „dichtgefügte | blumige Spitzenbahn“ mit den Worten: „Sieh: sie ward *getan*“ (I, 512).

Das emphatische „*getan*“, das den Abschluss der Arbeit konstatiert, bezieht die Spitzenbahn jedoch nicht unmittelbar auf das Tun, aus dem sie hervorging, sondern auf die Täterin, von der sie zeugt. Thema des Gedichts ist die „Langvergangene und endlich Blinde“, die Klöpplerin, deren Leben aus der „Bahn vergilbter Spitze“ herausgelesen wird wie aus einem alten, vergilbten Dokument. Dabei kann zunächst der Eindruck entstehen, es sei von den realen Arbeitsbedingungen die Rede, unter denen die Spitze entstand. Der Text verzeichnet, dass die Produktion der Spitze mit dem Erblinden ihrer Produzentin einhergeht und wirft die Frage auf, ob dieses Erblinden als „unmenschlich“ betrachtet werden müsse:

Menschlichkeit: Namen schwankender Besitze,
noch unbestätigter Bestand von Glück:
ist das unmenschlich, daß zu dieser Spitze,
zu diesem kleinen dichten Spitzenstück
zwei Augen wurden? – Willst du sie zurück?

Was die folgenden Strophen aus diesen Versen aufnehmen, ist jedoch nicht die Frage nach den Arbeitsbedingungen, die der Klöpplerin das Augenlicht raubten, sondern das Motiv der Verwandlung der Produzentin in ihr Produkt. Schon in den zitierten Versen erscheint das Entstehen der Spitze nicht als Herstellung, sondern als gleichsam organische Verwandlung der „Augen“ in das „Spitzenstück“; in den folgenden Strophen gehen dann das „Fühlen“ und die „Seele“ der Klöpplerin –

⁸⁾ RILKE, Briefe I, 56; der Text charakterisiert die Kunst als Ver-dichten, indem er den „Gegensatz der Kunst“ als „Nicht-Ver-dichten“ bestimmt. In einem Brief an Rudolf Bodländer vom 23. März 1922 spricht Rilke von Mallarmé als dem „dichteste[n]“ Dichter unserer Zeit“ (Briefe II, 352). Die Ausdrücke „dicht“ und „dichten“ sind bekanntlich nicht etymologisch verwandt; „dichten“ kommt von „dictare“ (vgl. ERNST ROBERT CURTIUS, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Aufl., Tübingen und Basel 1993, S. 86).

„kleinverwandelt“ – in ihr Werk ein.⁹⁾ Eine Künstlerphantasie. Die Klöpplerin ist Künstlerin, sie ist Rodin, sie ist Rilke selbst; und die Unmenschlichkeit ihres Erblindens wird ausgeglichen durch die höhere Menschlichkeit des Fortlebens ihrer Seele im „Spitzenstück“. Der Trost des Gedichts, der einer Lohnarbeiterin nichts, dem jungen Dichter aber alles bedeutet, lautet:

Ein Leben ward vielleicht verschmäht, wer weiß?
 Ein Glück war da und wurde hingegeben,
 und endlich wurde doch, um jeden Preis,
 dies Ding daraus, nicht leichter als das Leben
 und doch vollendet [...]

Die Spitze ist Emblem der gelungenen künstlerischen Komposition, sie ist „vollendet“ oder, um eine Wendung der Rodin-Studie aufzunehmen, „gut gemacht“ (V, 217). Die nähere Bestimmung der Vollendung wird dabei allein in die Attribute „dicht“ und „dichtgefügt“ zusammengedrängt. Das Gedicht postuliert die Möglichkeit einer vollendeten Verdichtung für ein „Ding“, das sich als Gewebe auf der Grenze zwischen plastischem Gebilde und artikuliertem Text bewegt; doch bleibt der darin angelegte Vergleich zwischen phänomenalen und sprachlichen Gebilden implizit und wird nicht *als* Vergleich ausgestellt. Das Gedicht wirft also eine Reihe von Problemen auf, die in ihm selbst eher überspielt als analysiert werden. Der ungleich schwierigeren Aufgabe einer solchen Analyse stellt sich erst ›Persisches Heliotrop‹, das die „blumige Spitzenbahn“ zur „gestickten“ und „gesteppten“ Blume invertiert.

Kehren wir also zurück zu ›Persisches Heliotrop‹. Der erste Satz des Gedichts umfasst sechs Verse und ist ebenso achsensymmetrisch gebaut wie der ganze Text. Die zweizeilige Exposition des Heliotrops ist umschlossen von je zwei Zeilen, die der Rose und dem Bülbül – das heißt: der Nachtigall – gewidmet sind. Die Aufforderung, dem flüsternden Heliotrop den Vorzug vor dem lauten Lob der Rose und vor dem schreienden Preis der Nachtigall zu geben, kann hier zunächst als Aufforderung verstanden werden, der „Freundin“ einen Brief zu schreiben, der sich literarischer Gemeinplätze enthält und ruhigere, persönlichere Töne anschlägt. Doch verblasst das Motiv des Liebesbriefes im zweiten Satz des Gedichts so stark, dass es sich aufdrängt, den Text von vornherein streng poetologisch zu lesen.¹⁰⁾

Es könnte sein, daß dir der Rose Lob
 zu laut erscheint für deine Freundin:

⁹⁾ Diese Verschiebung vom Auge zur Seele folgt einer sehr alten metaphorischen Tradition; die Rede vom „Auge der Seele“ lässt sich bis zu Platon zurückverfolgen (vgl. CURTIUS, Europäische Literatur [zit. Anm. 8], S. 146).

¹⁰⁾ Die Rede von „süßen Worten“ mag Assoziationen mit der Diktion von Liebesbriefen nahe legen, ist in Rilkes Sprachgebrauch aber deutlich auf die Sprache der Kunst bezogen. In dem bereits zitierten Brief über Rodin drückt sich die Reife des Künstlers in der „Schwere und Süßigkeit“ seiner Gedanken aus (RILKE, Briefe I, 54); im ›Malte‹ heißt es dann: „Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang ...“ (VI, 723).

Das Gedicht setzt ein mit der Rede der Rose. Diese Rede steht in einem klar angebbaren Modus; sie ist Lobrede, *epideiktische* Rede und also aus rhetorischer Sicht: Dichtung. Das Lob der Rose unterscheidet sich indessen nicht vom Flüstern des Heliotrops, weil es einem anderen *genus orationis* angehörte; beide müssen als dichterische Rede begriffen werden. Der das Gedicht strukturierende Widerstreit zwischen Heliotrop und Rose ist der zwischen einer „dringend flüsternden“ Dichtung und einer, die „zu laut“ spricht. Zudem führen die zitierten Verse das Vokabular der graduellen Unterschiede, der Steigerung und Minderung ein, das den Duktus des Gedichts bestimmt: die Rose lobt „zu“ laut, das Heliotrop flüstert „dringend“, die Worte stehen „ganz“ dicht, die Stille schwimmt „fast“.¹¹⁾

Versucht man den Widerstreit zwischen Rose und Heliotrop zunächst ganz aus der unterschiedlichen Erscheinungsweise der beiden Blumen zu verstehen, so drängen sich zwei Unterscheidungen auf: diejenige zwischen dem reinen Rot der Rose und dem getrübbten Violett des Heliotrops und die zwischen dem einen, deutlich dastehenden Blütenkelch der Rose und den vielen, kleinen, verstreuten Blüten des „schön gestickten Krauts“. Das laute Lob der Rose übersetzt synästhetisch ihr deutliches Dastehn wie das Flüstern des Heliotrops die Vielzahl seiner einander überlagernden Blüten.

Diese elementare Konstellation geht bereits aus einem Brief Rilkes hervor, der den unmittelbaren lebensgeschichtlichen Anlass des Gedichts darstellt.¹²⁾ Rilke dankt darin seiner Frau Clara für drei Zweige Heidekraut, die er kurz zuvor von ihr erhalten hat. Es ist dasselbe Kraut, in dem er „herumgehen durfte“, während ihm in Worpswede die Ebene zum Erlebnis wurde; seine Aufmerksamkeit erregen die Zweige aber erst, nachdem Claras Sendung sie von der Heide auf seinen Schreibtisch versetzt hat. Dort erscheinen sie weder als einfach noch als natürlich, sondern als aus „Millionen Ästchen“ zusammengesetzte „Fragmente“, die Rilke den Vergleich mit Stickereien in einem „persischen Teppich“ nahe legen. Die im Brief gestiftete Assoziation zwischen Natürlichem und Artifiziellem, zwischen Pflanzlichem und Textilem, kehrt im Gedicht also nicht erst in Wendungen wie „schön gesticktes Kraut“, „gestepptes Laub“ und „seidne Traube“ wieder, sondern

¹¹⁾ Rilkes Rhetorik der Intensitäten verdiente eine eingehendere Untersuchung, die ich im Rahmen der vorliegenden Studie nicht leisten kann. Dabei wäre vor allem seine Auseinandersetzung mit der Farbe in der Malerei zu berücksichtigen. Lothar Huber hat in seiner Lektüre der Programmtex te aus den ›Neuen Gedichten‹ gezeigt, dass das Vokabular der „Verdichtungen und Verdünnungen“, das Rilke in seinen Briefen über Cézanne verwendet, in Gedichten wie ›Rosa Hortensie‹ wieder auftaucht. Vor allem Hubers Vorschlag, das „Entröten“ in ›Rosa Hortensie‹ nicht als einen zeitlichen Ablauf, sondern „als ein Nebeneinander (gradueller Unterschiede)“ zu lesen, scheint mir einen Grundzug von Rilkes Rhetorik der Intensitäten zu treffen. Vgl. LOTHAR HUBER, Von der bildenden Kunst zur Dichtung. Einige Bemerkungen zu den Programmgedichten in Rilkes ›Neuen Gedichten‹, in: Sprachkunst 30 (1999) 1. Halbband, S. 29–45, hier: S. 43 und 44.

¹²⁾ Es handelt sich um den Brief an Clara Rilke vom 13. September 1907, in: RILKE, Briefe I, 175ff. Hinweise auf die Beziehung zwischen diesem Brief und ›Persisches Heliotrop‹ finden sich bei BRIGITTE L. BRADLEY, Rainer Maria Rilkes ›Der Neuen Gedichte anderer Teil‹. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik, Bern und München 1976, S. 195f.

bereits in dem Titel ›Persisches Heliotrop‹. Das Sujet des Gedichts changiert von Anfang an zwischen Blume und Teppich, zwischen Gestalt und Geflecht, zwischen Phänomen und Text.

Der Brief an Clara ist aber noch in einer weiteren Hinsicht von Bedeutung. Der Text präfiguriert das laute Lob der Rose im schreienden „Widerspruch“ einiger roter Blüten gegen den grauen Himmel eines trüben Septembertags. Er spricht synästhetisch von einigen „Sommerblumen“, die „den Widerspruch ihres Rots in den Nebel schreien.“ Das deutlich sich abhebende Rot der Blütenkelche ist – schon hier – zu laut. Die Verwandlung der Rose in einen „Bülbül“ rückt die schreiende Farbe der Blume dann in die Nähe des Vogelschreis. Sie nutzt das arabische Dekor zu einer Vermischung verschiedener Sinnesbereiche, wie es schon die Titelwendung tut: das Attribut „persisch“ lässt die Gestalt des Heliotrops in die Textur des Teppichs übergehen.

Wie aber ist in diesem Zusammenhang die Forderung des Gedichts zu verstehen, das laute Lob der Rose und das Schreien des Bülbül „flüsternd“ zu überstimmen? Und wie ist diese Forderung zu erfüllen? Das „Denn“ zu Beginn des zweiten Satzes verspricht – anaphorisch – eine Antwort auf diese Frage; das unmittelbar anschließende „sieh: wie“ präsentiert das Versprochene – kataphorisch – als Vergleich.

Denn sieh: wie süße Worte nachts in Sätzen
beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt [...]:
so schließen sich vor dem gesteppten Laube
deutliche Sterne zu der seidnen Traube

Schon der Auftakt des zweiten Satzes zeigt, dass sich eine Beziehung zwischen Sichtbarem und Sagbarem nur innerhalb der Sprache stiften lässt. Das „sieh“ gibt nichts zu sehen, es präsentiert nur Sprachliches, nur einen Vergleich, nur ein „wie“. Die in der Rodin-Studie mit „Schein“ und „Gleichnis“ benannten Ordnungen stoßen in dem kataphorischen Imperativ „sieh: wie“ so hart aneinander wie das Licht der Sonne und die sprachliche Wendung in dem Titelwort Helio-Trop.¹³⁾

Der präsentierte Vergleich erläutert, was unter dem Flüstern des Heliotrops zu verstehen sei; er parallelisiert das Beisammenstehn von Worten in Sätzen mit dem Beisammenstehn der Blüten der Blume. Dabei ist entscheidend, dass die einzelnen Sterne und nicht ihr Zusammenschluss als „deutlich“ charakterisiert werden. Der Vergleich mit Blüten-Sternen, die klar umrissen „vor“ dem Hintergrund des Laubes stehen, zielt auf die „Worte“, nicht auf die „Sätze“. Deutlich stehn die Worte im Satz nur, solange sie voneinander unterscheidbar sind; diese Unterscheidbarkeit wird durch ihre künstlerische Zusammenfassung aber eher gefährdet als gefördert. Kann das „Beisammenstehn“ der Worte allein noch als eine Synthese verstanden werden, die die Eigenart ihrer Elemente wahrt, so lässt die nähere Bestimmung dieser Synthese das Stehen im Beisammen untergehen:

¹³⁾ Zur Verhältnisbestimmung von Sehen und Sagen beim mittleren Rilke vgl. WERNER HAMACHER, Fortgehn, in: WOLFRAM GRODDECK (Hrsg.), Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke, Stuttgart 1999, S. 26–57.

beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt

Worte, die „durch nichts getrennt“ sind, sind keine Worte mehr; sie stehen *so* dicht beisammen, dass jede Diakrise und also jede Deutlichkeit zusammenbricht. Die Mitte des Gedichts präsentiert den Satz als ein zweideutiges Geschehen, als ein Changieren zwischen artikuliertem Beisammenstehn und absoluter Verschmelzung. Wenn Rilke vom Kunst-Ding schreibt, es müsse „noch bestimmter“ sein als das Natur-Ding, so heißt das: es muss „ganz dicht“ gefügt sein, droht aber immer, sich in einer absoluten Dichte aufzulösen, die alle Unterschiede verschwimmen lässt. Die Dynamik der Intensivierung, die in Ausdrücken wie „noch“ und „ganz“ im Spiel ist, und die sich am nachdrücklichsten in der Forderung ausspricht, das Laute zu „überstimmen“, erlaubt nicht die Festschreibung einer Grenze, an der das Dringende dringend genug und das Dichte dicht genug ist.

Vor diesem Hintergrund gilt es nun, die ausgelassenen Verse des Vergleichs nachzutragen. Diese Verse evozieren eine Eigenschaft des Heliotrops, die ihm erst seine volle Dichte verleiht: den Duft. In einem der Gedichte aus Rilkes Nachlass findet sich der Vers (II, 56):

verdichtet wie der Duft vom Heliotrop.

Dieser Duft des auch „Vanilleblume“ genannten Krauts wird im Heliotrop-Gedicht den Worten assoziiert, deren Beisammenstehn sich in ein „Hindüften“ löst und die sich in den Schlussversen des Gedichts – als Duft von Vanille und Zimt – in die Stille mischen:

Denn sieh: wie süße Worte nachts in Sätzen
beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt,
aus der Vokale wachem Violett
hindüftend durch das stille Himmelbett – :
so schließen sich vor dem gesteppten Laube
deutliche Sterne zu der seidnen Traube
und mischen, daß sie fast davon schwimmt,
die Stille mit Vanille und mit Zimmt.

Die auf die „Worte“ bezogene Wendung „hindüftend durch das stille Himmelbett“ scheint das Resümee des wie-so-Vergleichs in der letzten Strophe vorzubereiten. Das Bett – der Ort der Vereinigung, des Beieinander – wird durch zwei Attribute ergänzt, die es als Hintergrund der phänomenalen wie der sprachlichen Figur geeignet erscheinen lassen: Himmel und Stille. Die „Sterne“ der Blüten könnten vor dem Hintergrund des Himmels erscheinen wie die – weiterhin mit dem Duft assoziierten – „Worte“ auf dem Hintergrund der Stille.

Gerade diese Analogie zwischen den Ordnungen des Sehens und des Sagens destruieren aber die Schlussverse des Textes. Anders als die „Sterne“ der Blüten, die sich deutlich vom Hintergrund des Laubes abheben, werden die „hindüftenden“ Worte nicht vor den Hintergrund der Stille gestellt, sondern ganz in den

Duft zurückgenommen und mit der Stille so gründlich vermischt, „daß sie fast davon schwimmt“. So reduziert sich die phänomenale Relation, die eine Gestalt „vor“ einen Grund stellt, auf eine minimale Differenz, auf ein „fast“, das die Worte vor ihrem Verschwimmen in der Stille bewahrt. Diese Differenz zwischen Fast-Verschwimmen und Verschwimmen entspricht der Differenz zwischen „ganz dicht“ und „durch nichts getrennt“. Das vollständige Verschwimmen der Worte mit der Stille bedeutete nichts anderes als ein vollständiges Verschwimmen der Worte mit sich; einen Zusammenbruch der Diakrise, der die Worte als nichts-mehr-sagende zurückließ. Rilkes „fast“ markiert nicht die Beziehung einer Gesamtheit von Worten zum Hintergrund der Stille, sondern die Beziehung der Worte zueinander: ein minimales Abweichen, das Worte von Worten, Gewebefäden von Gewebefäden, kleine violette Blüten von kleinen violetten Blüten abhebt.¹⁴⁾

Die Worte, deren duftende Vokale sich in die Stille mischen, „daß sie fast davon schwimmt“, zeigen eine deutliche Verwandtschaft mit dem in „Eingang“ beschworenen „Wort, das noch im Schweigen reift“. Das deutliche Dastehn einer Gestalt vor ihrem Grund findet offenbar kein ähnlich stabiles Pendant aufseiten der Sprache. Die Worte reifen „noch“ oder verschwimmen „fast“; sie stehen „ganz dicht“ beisammen, ohne dass die Intensität dieses „ganz“ je fixierbar wäre. Das „Ver-dichten“, aus dem der Satz hervorgeht, durchläuft beständig jenen Kreislauf von Stehen und Verschwimmen, den Rilke in einigen Versen aus dem „Nachlaß des Grafen C.W.“ entwirft (II, 123):

Sieh, der Tag verlangsamt sich, entgegen
jenem Raum, der ihn nach Abend nimmt:
Aufstehn wurde Stehn, und Stehn wird Legen,
und das willig Liegende schwimmt –

Das Beisammenstehn der Worte im Satz ist ein Stehn-Verschwimmen, das künstlerische Zusammenfassen ein Vereinen-Zerfließen. Rilke hat es in zahlreichen Texten als Fontäne allegorisiert. Er fand es aber auch in einem Gedicht Mallarmés, das die dichtgefügte Spitzebahn weiß-in-weiß zerfließen lässt: in dem Sonett ›Une dentelle s'abolit ...‹.

¹⁴⁾ Dass die Sprache der Dichtung dem „Ungefähren“ keine Gestalten und Profile, sondern nur die minimale Differenz des Anderslautens entgegenzusetzen hat, spricht eine Episode des ›Malte‹ deutlich aus. Sie erzählt den Tod des Felix Arvers: „Es war im Hospital. Er starb auf eine sanfte und gelassene Weise, und die Nonne meinte vielleicht, daß er damit schon weiter sei, als er in Wirklichkeit war. Sie rief ganz laut irgend eine Weisung hinaus, wo das und das zu finden wäre. Es war eine ziemlich ungebildete Nonne; sie hatte das Wort Korridor, das im Augenblick nicht zu vermeiden war, nie geschrieben gesehen, so daß sie ‚Kollidor‘ sagte, in der Meinung, es hieße so. Da schob Arvers das Sterben hinaus. Es schien ihm nötig, dieses erst aufzuklären. Er wurde ganz klar und setzte ihr auseinander, daß es ‚Korridor‘ hieße. Dann starb er. Er war ein Dichter und haßte das Ungefähre“ (VI, 863).

III.

Rilkes ›Persisches Heliotrop‹ zeigt, welchen Torsionen ein Denken ausgesetzt ist, das versucht, sprachlichen Strukturen mit der Unterscheidung von Gestalt und Grund beizukommen. Ähnliches lässt sich an einigen Schriften Merleau-Pontys verfolgen, die Saussures Linguistik in einem gestalttheoretischen Vokabular reformulieren. So heißt es in einem Essay der ›Signes: „Si le signe ne veut dire quelque chose qu'en tant qu'il se profile sur les autres signes, son sens est tout engagé dans le langage, la parole joue toujours sur fond de parole, elle n'est jamais qu'un pli dans l'immense tissu de parler.“¹⁵⁾ Die Gestaltrelation des „figure sur fond“ verwandelt sich dort, wo „parole sur fond de parole“ spielt, in eine textuelle Einfaltung, einen „pli dans l'immense tissu de parler.“ Eine ähnliche Zurücknahme der Gestaltrelation in das Gewebe, des „sur“ in den „pli“, findet sich bereits bei Mallarmé. In ›L'Action restreinte‹¹⁶⁾ heißt es:

Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuis noir sur blanc.

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter.

Die Dynamik dieser Passage ist derjenigen von ›Persisches Heliotrop‹ sehr ähnlich. Der Text präsentiert keinen Vergleich, sondern den Abbau eines Vergleichs. Wer glaubt, Wortkonstellationen mit denen des gestirnten Himmels vergleichen zu können, unterliegt einer doppelten Täuschung: Er verwechselt das Licht der Sterne mit dem opaken Schwarz der Schrift; und er verwechselt das Erscheinen von Gestalten „auf“ einem Grund mit den mannigfaltigen „Verflechtungen“ eines Textes. Es genügt nicht, dem Licht-auf-Dunkel des Sternenhimmels das Schwarz-auf-Weiß der menschlichen Schrift entgegenzusetzen; die Schrift muss als Einfaltung des Schwarzen selbst verstanden werden, „ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini“.

Der anaphorische Anschluss „ce“ stiftet dabei eine ähnlich prekäre Beziehung wie das „wie“ in ›Eingang‹ und ›Persisches Heliotrop‹. Er erweckt den Anschein, als werde im Folgenden die Logik des Schwarz-auf-Weiß erläutert, lässt sie aber unmittelbar im Dunkel des „pli“ aufgehen. Dieser Gebrauch des „ce“ ist in Mallarmés Schriften kein Einzelfall. Er findet sich bereits in den Quartetten des Sonetts ›Une dentelle s'abolit ...‹, die, in Umkehrung der üblichen Reihenfolge, als Versentwurf des späteren Prosatexts gelesen werden können:¹⁷⁾

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême

¹⁵⁾ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Le langage indirect et les voix du silence*, in: *Signes*, Paris 1960, S. 49–104; hier: S. 53.

¹⁶⁾ STÉPHANE MALLARMÉ, *Œuvres Complètes. Texte établi et annoté par HENRI MONDOR et G. JEAN-AUBRY* (= Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1945, S. 370.

¹⁷⁾ ›L'Action restreinte‹ wurde erstmals 1895 publiziert, ›Une dentelle s'abolit ...‹ 1886. Das Sonett findet sich in MALLARMÉ, *Œuvres* (zit. Anm. 16), S. 74.

A n'entr'ouvrir comme un blasphème
 Qu'absence éternelle du lit.
 Cet unanime blanc conflit
 D'une guirlande avec la même,
 Enfuit contre la vitre blême
 Flotte plus qu'il n'ensevelit.

„Une dentelle s'abolit“ –: Der erste Vers des Sonetts sagt aus, was mit der Spitze geschieht, indem sie ausgesagt wird; der Name „dentelle“ ist sprachliches Substitut der benannten Sache und bringt diese *als* Sache zum Verschwinden. Doch verschwindet die Spitze nicht schlichtweg, sondern im oder in den Zweifel: „Dans le doute du Jeu suprême“. Der genannte „Jeu“ lässt sich dabei als – ungewisser – göttlicher Schöpfungsakt auffassen oder als – versäumter – Zeugungsakt in dem wenig später als abwesend apostrophierten Bett;¹⁸⁾ er lässt sich aber auch – lakonischer – als Sprachspiel lesen, als „jeu de la parole“, wie es in Mallarmés nahezu zeitgleich entstandenem Vorwort zu René Ghils ›Traité du verbe‹ erscheint: „À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.“¹⁹⁾

Auch in diesem Text ist es ein bloßes „fast“, das die Sprache vorm Verstummen bewahrt. Der „jeu de la parole“ lässt die Naturtatsache nicht vollständig verschwinden, sondern nur „presque“; er versetzt sie in ein „schwingendes Fastverschwinden“. ²⁰⁾ Ohne die Reserve dieses „fast“ wäre der „reine Begriff“ so rein, dass er gar nicht mehr als Begriff erkennbar wäre. Der Prozess der Verwandlung von Sachen in Sinn enthält einen irreduziblen Rest von Unbestimmtheit und Unsicherheit, den das *Dentelle*-Sonett mit dem Begriff des Zweifels belegt. Auch von der Spitze bleibt unausgemacht, wie weit und wie vollständig sie verschwindet; sie verschwindet in einem Sprachspiel, das nicht Element eines gesicherten Sinns, sondern Element des Zweifels ist; sie verschwindet im oder in den Zweifel, was mit dem Namen „dentelle“ gemeint und ob mit ihm überhaupt etwas gemeint sei.²¹⁾

Fragt man sich, welche Szene(n) die beiden Quartette des Sonetts eröffnen, so lässt das erste Quartett an einen Spitzenvorhang denken, der sich vor einem leeren Zimmer teilt, das zweite dagegen an eine Spitzenborte, die sich gegen eine milchige, vielleicht zugefrorene Scheibe, vor allem aber gegen sich selbst abhebt. Die erste Strophe exponiert die Spitze als eine, die sich suspendiert, die durchscheit und sich auf anderes öffnet; die zweite dagegen zeigt sie in einem „Streit“ mit sich,

¹⁸⁾ Vgl. zu diesen Möglichkeiten die Anmerkung in: STÉPHANE MALLARMÉ, Gedichte. Französisch und deutsch. Übersetzt und kommentiert von GERHARD GOEBEL unter Mitarbeit von FRAUKE BÜNDE und BETTINA ROMMEL, Gerlingen 1993, S. 382.

¹⁹⁾ MALLARMÉ, Œuvres (zit. Anm. 16), S. 857.

²⁰⁾ Die Übersetzung stammt von Gerhard Goebel. Vgl. STÉPHANE MALLARMÉ, Kritische Schriften. Französisch und deutsch. Übersetzt von GERHARD GOEBEL. Erläutert von BETTINA ROMMEL, Gerlingen 1998, S. 229.

²¹⁾ Zu diesem und einigen anderen Aspekten meiner Lektüre vgl. HANS JOST FREY, Studien über das Reden der Dichter, München 1986, S. 46–50.

der „weiß“ und also ohne unterscheidbare Korrelate ist. Anders als in ›L'Action restreinte‹ gilt die untergründige Verschiebung des „cet“ dabei nicht dem Vergleich der Schrift mit dem bestirnten Himmel, sondern der Vorstellung, die Spitze öffne sich auf etwas Anwesendes, einen Gegenstand. Auch diese Vorstellung wird in zwei Schritten aufgelöst: In der ersten Strophe öffnet sich die Spitze auf die Abwesenheit eines Gegenstandes (des Bettes), in der zweiten Strophe nur mehr auf das eigene Weiß. Dieser Selbstbezug der Spitze ist bereits im Geschehen der Öffnung selbst angelegt. Der Ausdruck *entrouvrir* bezeichnet nicht nur das Aufblättern, das zurückhaltende, halbe Aufschlagen der Spitze; er wird in Mallarmés Schreibweise – *entr'ouvrir* – auch selbst geteilt, durch ein Apostroph von sich getrennt.²²⁾ Das zweite Quartett legt diese Trennung dann in zwei vollständige Verse auseinander:

Cet unanime blanc confit
D'une guirlande avec la même,

Die Einfaltung der dunklen Spitze in ›L'action restreinte‹ wird hier vorweggenommen als – konflikthafte – Einfaltung einer weißen Spitzebahn. ›Une dentelle s'abolit ...‹ erweitert den „unanime pli“ aus dem zwei Jahre zuvor erschienenen Gedicht ›Autre éventail (de Mademoiselle Mallarmé)‹ zum „*unanime bl[anc conf]lit*“. Der erste Vers des zweiten Quartetts gleicht einer formelhaften Zusammenfassung von Mallarmés Poetologie; und er trägt auch in Rilkes Übertragung des Gedichts einen starken Akzent.

Rilkes Übersetzung von ›Une dentelle s'abolit ...‹ (›Einer Spitze Entgleit ...‹) fällt in das Jahr 1920. Neben diesem übersetzte er noch drei weitere Gedichte Mallarmés: ›Autre éventail, de Mademoiselle Mallarmé‹ (›Der Fächer‹), ›Tombeau‹ (›Das Grabmal‹) und ›Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ...‹ (›Das neue Heute ...‹). Nur zwei dieser Texte – ›Der Fächer‹ und ›Das Grabmal‹ – veröffentlichte Rilke selbst und nur diese beiden wurden nach seinem Tod in die ›Kleinere Übertragungen‹ aufgenommen. Die anderen beiden machte Irmgard Gerke in ihrer Dissertation ›Rilke als Übersetzer‹ zugänglich;²³⁾ eine neuere Präsentation aller vier Texte bietet Roger Bauer in seiner Analyse von ›Das Grabmal‹.²⁴⁾ Bauer fasst ›Das Grabmal‹ mit ›Das neue Heute ...‹ und ›Einer Spitze Entgleit ...‹ zu einer Gruppe zusammen. Dabei folgt er sowohl chronologischen als auch poetologischen Gesichtspunkten. Er setzt ›Der Fächer‹ als früheste der vier Übertragungen an und vermutet, Rilke habe hier versucht, „le programme poétique des temps glorieux des *Neue Gedichte*“ wieder aufzunehmen, während die übrigen drei Übertragungen im Zusammenhang der – stockenden – Arbeit an den ›Elegien‹ zu sehen seien.²⁵⁾ Diese These soll hier nicht weiter diskutiert werden. Versucht man die von Bauer konsta-

²²⁾ Vgl. EMILIE NOULET, *Vingt Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Genf 1967, S. 159.

²³⁾ Vgl. IRMGARD GERKE, *Rainer Maria Rilke als Übersetzer*, Phil. Diss., Marburg 1944, S. 244f.

²⁴⁾ Vgl. ROGER BAUER, *Rilke, traducteur de Mallarmé: de ‚Tombeau‘ à ‚Das Grabmal‘*, in: *Rilke und Frankreich* (= Blätter der Rilke-Gesellschaft, Heft 19/1992), S. 57–73.

²⁵⁾ Ebenda, S. 59f.

tierte Distanz zwischen ›Der Fächer‹ und den späteren Übertragungen nicht aus der Differenz poetologischer Programme, sondern aus den Eigenheiten der einzelnen Texte zu begründen, so ist im vorliegenden Zusammenhang nur zu bemerken, dass ›Der Fächer‹ den „unanime pli“ spurlos verschwinden lässt,²⁶⁾ während Rilke in seiner Übertragung des *Dentelle*-Sonetts offenbar bemüht ist, die Wendung „Cet unanime blanc conflit“ möglichst treu wiederzugeben. Seine Übersetzung der beiden Quartette lautet:²⁷⁾

Einer Spitze Entgleit
aus dem Schwanken gelästerter Spiele
als wäre halbsichtbar am Ziele
nur das ewige Nicht-Bett bereit.

Weiß, das im einigen Streit
in der einzelnen Ranke zerfiele,
bleibt vor bleichender Scheibe labile
unverschüttende Flüchtigkeit.

Der Ausdruck „einigen Streit“ markiert eine der wenigen Stellen von Rilkes Übertragung, an denen die Wortarten von Mallarmés Gedicht gewahrt bleiben. Es scheint, als sei Rilke von diesem Ausdruck ausgegangen und habe ihn mit Hilfe einer Reihe von Substantivierungen in die Reimfolge „Entgleit“ – [„Weiß“] – „Streit“ – „Flüchtigkeit“ eingebunden. Dieser Zug zu Substantivierungen prägt insgesamt den Duktus der beiden Quartette. Den in Mallarmés Text deutlich betonten Verben *s'abolir* und *entr'ouvrir* steht in Rilkes Übertragung des ersten Quartetts nur das Hilfsverb „wäre“ gegenüber; die nicht weniger prononcierten Verben *enfuir* und *flotter* schrumpfen im zweiten Quartett zu einem knappen „bleibt“. Wo Rilke selbst ein Verb hinzufügt, dient es dazu, das zentrale Motiv des Streites mit sich in das Paar „einigen–,zerfiele“ auseinander zu legen. Zudem dämpft er andere Substantive, die mit dem Ausdruck „Streit“ in Konkurrenz treten könnten: der *doute* wird zum Schwanken (der Vorhänge), der *Jeu suprême* wird in den Plural gesetzt und verliert nicht nur die Majuskel, sondern auch das Attribut *suprême*, die *absence* wird zum Präfix „Nicht-“. Der Akzent von Rilkes Übertragung der beiden Quartette liegt also auf den Versen:

Weiß, das im einigen Streit
in der einzelnen Ranke zerfiele,

Entscheidend für das Verständnis dieses Streits ist seine Beziehung zu dem das Gedicht eröffnenden „Entgleit“ der Spitze. In Mallarmés Gedicht ist der Selbstbezug des Streites mit sich in dem reflexiven Ausdruck *s'abolir* bereits vorgebildet.

²⁶⁾ Die vierte Strophe von ›Autre éventail‹ lautet: „Sens-tu le paradis farouche | Ainsi qu'un rière enseveli | Se couler du coin de ta bouche | Au fond de l'unanime pli!“ (Mallarmé, *Ceuvres* [zit. Anm. 16], S. 58). Rilke übersetzt: „Dir ist: ein Paradies verschlüge | dein Lächeln jäh zur Unterwelt, | daß es in unbeschränkte Züge | von deinem Mund hinüberfällt“ (BAUER, Rilke, *traducteur de Mallarmé* [zit. Anm. 24], S. 70).

²⁷⁾ Der Text folgt BAUER, ebenda, S. 72.

Das Geschehen des Sich-Beseitigens, der Selbst-Suspendierung, von dem der erste Vers spricht, *ist* der „unanime blanc conflit“, mit dem die zweite Strophe einsetzt. Der *conflit* ist ganz aus dem Geschehen des Entzugs der Spitze gedacht, als ein flottierendes Erscheinen-Verschwinden. Die *unanimité* des Streits gründet in dem reflexiven Geschehen des *s'abolir*.

Rilkes Übertragung wahrt in dem Reim *Entgleit/Streit* zwar den Reim *s'abolit/conflit*, beraubt aber den Ausdruck *s'abolir* seines reflexiven Moments und tendiert von vornherein dazu, den „Entgleit“ auf *eine* Seite der vertrauten Unterscheidung zwischen Flüchtigem und Beständigem zu schlagen. Wenn es vom Weiß der Spitze heißt: „bleibt vor bleichender Scheibe labile | unverschüttende Flüchtigkeit“, so wird das Attribut „labil“ mit einem „bleibt“ ins Gleichgewicht gebracht, das in Mallarmés Text nicht zu finden ist. Zudem liegt es nahe, auch den eigentümlichen Ausdruck „unverschüttende Flüchtigkeit“ im Sinne eines Ausgleichs zwischen Bleibendem und Vergehendem zu lesen, wenn man den französischen Text nicht vor Augen hat. Mallarmés Wendung „flotte plus qu'il n'ensevelit“ besagt zunächst nur, dass die Spitze vor der bleichen Scheibe eher schwimmt und schwebt, als dass sie sie verdeckte. „Ensevelir“ bedeutet, jemanden in ein Leichentuch zu hüllen, zu begraben, aber auch allgemein: etwas zu verbergen. Die Wendung lässt sich also auf die flüchtige Textur der Spitze beziehen, die die Scheibe durchscheinen lässt. Rilkes Übersetzung dagegen rekurriert auf das Geschehen des Begrabens und genauer auf die in der militärischen Fachsprache geläufige Bedeutung „verschütten“. Doch entfernt sich die Vorstellung von schweren Erdbrocken, die einen Graben verschütten, so weit vom Bild des leichten, schwebenden Spitzenstoffs, dass Rilkes Wendung unvermittelt einen ganz anderen Gedanken nahe legt: den eines flüchtigen Elements, das doch gesammelt bleibt, nicht über seine Ränder tritt, sich nicht verschüttet. Der Gedanke einer in diesem Sinne „unverschüttenden Flüchtigkeit“ findet sich wiederholt in Rilkes Gedichten, so in ›Das Rosen-Innere‹, wo es heißt: „sieh: | wie sie lose im Losen liegen, als könnte nie | eine zitternde Hand sie verschütten“ (I, 623).

›Einer Spitze Entgleit ...‹ übersetzt nicht nur Mallarmés Sprache, sondern auch seine Poetologie in das Rilke eigene Idiom. Rilkes Sprache ist eine der Grade und Intensitäten, sie wird aber auch immer wieder von einem mächtigen Gegensatz durchstimmt: dem zwischen Bleiben und Vergehen. Der bereits mehrfach zitierte Satz aus Rilkes Brief an Lou Andreas-Salomé lautet vollständig: „Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit.“²⁸⁾ Der Unterschied zwischen dem Unklaren und dem Klaren ist zugleich der Unterschied zwischen Flüchtigem und Bleibendem. Den Weg der Kunst als „Weg zur Klarheit“ begreifen heißt, ihn als Weg zum Bleibenden begreifen. Noch im Entstehungsjahr seiner Mallarmé-Übertragungen notiert Rilke die Verse (II, 123):

²⁸⁾ RILKE, Briefe I, 55.

Wunderliches Wort: die Zeit vertreiben!
 Sie zu halten wäre das Problem.
 Denn, wen ängstigts nicht: wo ist ein Bleiben,
 wo ein endlich Sein in alledem? –

Auch in Rilkes Übertragung der Verse Mallarmés schlägt diese Frage durch. Rilke polarisiert, was Mallarmé in der Schwebelasse lässt, er formuliert den Streit der Spitze mit sich als Streit zwischen Bleiben und Vergehen. Ihre Fortsetzung findet diese Anverwandlung von Mallarmés Denken in einem Gedicht des französischsprachigen ›Vergers‹-Zyklus, das die flüchtige „dentelle“ den beständigen „branches“ entgegensetzt und die vakante Mitte dieses Gegensatzes mit *der* Figur einer „unverschüttenden“, beständig fließenden und doch nicht über die Ränder tretenden Flüchtigkeit besetzt: der Fontäne. Das Gedicht lautet (II, 533):

Jamais la terre n'est plus réelle
 que dans tes branches, ô verger blond,
 ni plus flottante que dans la dentelle
 que font tes ombres sur le gazon.

Là se rencontre ce qui nous reste,
 ce qui pèse et ce qui nourrit
 avec le passage manifeste
 de la tendresse infinie.

Mais à ton centre, la calme fontaine,
 presque dormant en son ancien rond,
 de ce contraste parle à peine,
 tant en elle il se confond.

Rilke situiert das Spiel der Zweideutigkeit und des Zweifels, das Mallarmés Sonett durchstimmt, in der Mitte eines durch Gegensätze strukturierten Gartens. Das Gedicht setzt in schöner Regelmäßigkeit das Beständige gegen das Flüchtige, bevor sich der Gegensatz in einer leisen Mitte auflöst. In der ruhigen, kaum vernehmbaren Fontäne verschwimmt der harte Kontrast zwischen der schweren, uns nährenden Wirklichkeit der Äste und der zarten, schwebenden *passage* der Schatten, die ein Spitzenmuster auf den Rasen werfen. Die letzte Strophe scheint dann ganz zur Diktion des sechzehn Jahre zuvor entstandenen Heliotrop-Gedichts zurückzukehren. Das leise Rauschen der „calme fontaine“ realisiert sich in einer Reihe von „presque“, „à peine“ und „tant“.

Das Gedicht des ›Vergers‹-Zyklus verschiebt das Geschehen des einigen Streits von der Spitze auf die Gestalt der in sich zusammenstürzenden Fontäne; und erst diese Verschiebung erlaubt es Rilke, ein Selbstverhältnis als Selbstzerstörung zu denken, wie Mallarmé es mit dem lakonischen *s'abolir* tut. Dem zitierten Text geht in dem ›Vergers‹-Zyklus ein Gedicht mit dem Titel ›La Fontaine‹ voraus, in dem es heißt (II, 530):

toi, ô colonne légère du temple
 qui se détruit par sa propre nature.

Auch dieses Gedicht spricht vom leisen Rauschen der Fontäne, von dem „multiple murmure“ und der „innombrable nuance“ des an sich selbst anklingenden Wasserstrahls. Die Fontäne vereint nicht nur Bleiben und Vergehen, sondern auch alle Momente, die sich in den Vergleichen von ›Eingang‹ und ›Persisches Heliotrop‹ als unvereinbar erwiesen. Sie erhebt sich, schlank, allein, als Gestalt vor einem Grund und lässt zugleich ein flüsterndes Ineinander von Wort und Schweigen vernehmen; sie ist ein Hybrid aus Gestalt und Gesang, aus Plastik und Text, Emblem einer Synthese, die das Unvereinbare in einer Sprache der Grade und Intensitäten verschwimmen lässt.