

Edina M. Sándorfi (Pécs)

## Hohlräume als chora: mytho-poietische Deutungsversuche von Rilkes „Malte Laurids Brigge“ (oder der entstellte Mythos des Dritten)

„Brueghel aber und Cézanne nahmen die Luft und assimilierten sie ihrer großen festen Körperlichkeit, daß sie zu einer letzten Haut wurde, die den Körper gegen die Welt abschließt wie keine zuvor und die ihn doch wieder ganz tief der Welt vermählt. [...] Die Blume hatte etwas vom Wasser, das Wasser von der Straße, das Erz vom Himmel, und nichts war, das nicht wie von allem gewesen wäre.“

(Leo Popper)

### 1. Mythos und Sein

„Man wird mich schwer davon überzeugen, daß die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht *die Legende* dessen ist, der nicht geliebt werden wollte. [...] Das Geheimnis *seines noch nie gewesenen Lebens* breitete sich vor ihm aus. [...] dies alles wurde kein Schicksal, und die Himmel gingen *wie über Natur*.“<sup>1</sup> Mit diesen halb enigmatischen Sätzen beginnt die letzte Aufzeichnung in Rainer Maria Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“. Der Parabel-Mythos des verlorenen Sohnes, der bereits von Theo Elm in den Mittelpunkt seiner Abhandlung<sup>2</sup> gestellt wurde, wäre meiner Hypothese nach weniger als Endpunkt einer Ich-Bildung, einer Verselbstung oder als eine Rückkehr zum festen, gesicherten, kanonisierten Text der Bibel zu interpretieren, in dem Malte doch die Vollendung seines Ich vorgefunden hat und trotz der Entselbstung der Moderne das wahrnehmende Subjekt beibehalten würde, sondern eher als eine (Text)stelle, eine Art verborgene Poetik bzw. Wahrnehmung, wo eben der Aktcharakter betont werden

<sup>1</sup> Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Hg. u. kommentiert v. Manfred Engel. Stuttgart: Reclam, 1997, S. 206f. (Hervorh. v. mir – E.M.S.; Die nach den Zitaten in Klammern angegebenen Ziffern stehen je für die Seitenzahlen dieser Ausgabe.)

sollte und die in Bezug auf das ganze Werk allein als adäquat betrachtet werden kann. Es ist zwar anzunehmen, dass die Subjekt-Objekt-Opposition von Malte im Wiederlesen der Legende, des Mythos des verlorenen Sohnes nicht endgültig und beruhigend aufgehoben wird, aber, wie wir unten sehen werden, der Zustand einer neuen Noetik in der dichterischen Sprache ist nur zu zeigen, nicht aber durchzuführen. Es wäre „nur Einer dazu imstande [...]. Der aber wollte noch nicht.“ (213)

In den oben zitierten Sätzen findet man die Textstellen, die im Kontext des ganzen Textes eine bedeutende Rolle spielen und die darauf reflektieren, dass die wahre Geschichte des verlorenen Sohnes außerhalb des traditionellen Lebens, der Wahrnehmung abläuft. Es geht hier um das Andere des Lebens, das kein Schicksal wäre, aber Natur ist. Das nie gewesene Leben hängt mit der Problematik der Liebe eng zusammen, aber es ist ein Sein, wo nichts geliebt wird, nur das Sein selbst. „Er liebte nicht, es sei denn, das er es liebte, zu sein.“ (210) Es sieht also aus, als wären die Subjekt-Objekt-Beziehungen der Liebe außer Kraft gesetzt. Die Liebe bezieht sich nicht mehr auf etwas, sondern sie selbst ist reiner Bezug, als wäre die Liebe eine Richtung, eine (Lebens)kraft ohne einen Intentiongegenstand.

Andererseits aber steht im Zentrum der Aufzeichnungen von den ersten Zeilen an das Schenlernen als Programm. Malte will sehen und der Malte-„Roman“ wird meistens als eine Folge von Aufzeichnungen von Erlebnissen und Erfahrungen und vor allem Erinnerungen behandelt, in denen die Existenz des Subjekts problematisiert wird. Inwieweit können das Ontologische und das Phänomenologische als Aspekte des Wahrnehmens gleichzeitig durchgesetzt werden? Gibt es eine Sprache, eine Art Wahrnehmung, wo es möglich wäre? Es ist auch sehr

---

<sup>2</sup> Elm, Theo: „Veränderung“ als Aporie: Rilkes Legende vom verlorenen Sohn. In: Ders.: Die moderne Parabel. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte. 2. Aufl. München: Fink, 1990, S. 139-151. Vgl. dazu weiters u.a.: Hamburger, Käte: Die Geschichte des verlorenen Sohnes bei Rilke. In: Rice University Studies 57 (1971) S. 55-71; Höhler, Gertrud: Niemandes Sohn: Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes. München: Fink 1979; Kim, Byong-Ock: Rilkes Militärschülerlebnis und das Problem des verlorenen Sohnes. Bonn 1973; Naumann, Helmut: Neue Malte-Studien. Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von Rainer Maria Rilke. Rheinfelden: Schäuble, 1989; Rohowski, Gabriele: „Der verlorene Sohn“ Narration und Motivation in Prosatexten von André Gide, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka und Robert Walser. In: Hahn, Monika (Hg.): Spielende Vertiefung ins Menschliche. Festschrift für Ingrid Mittenzwei. Heidelberg: Winter, 2002, S. 289-303.

wichtig zu betonen, dass Malte nicht als Geschichtsschreiber oder als Autobiograph funktioniert und existiert, obwohl man unter den Anfangssätzen und Fragestellungen Fragen zur Wissenschaft, Kultur und Weltgeschichte finden kann: „Ist es möglich, daß man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist? [...] Ist es möglich, dass die ganze Weltgeschichte mißverstanden worden ist?“ (22)

Dem wissenschaftlichen, diskursiven Logos gegenüber, der nur die Oberfläche des Lebens zu ergreifen imstande sei, tritt er als Dichter auf, der ein Kunstwerk ins Leben rufen möchte (poiesis). Er fängt ja mit dem Sehenlernen und dem Schreiben in einer Art Fazit an:

Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne. Ich bin achtundzwanzig, und es ist so gut wie nichts geschehen. Wiederholen wir: ich habe eine Studie über Carpaccio geschrieben, die schlecht ist, ein Drama, das ‚Ehe‘ heißt und etwas Falsches mit zweideutigen Mitteln beweisen will, und Verse. (19)

Geht es hier um eine Kunst, die referentiell wäre, die nach dem Modell der Mimesis, der Repräsentation funktioniert? Die Aufzeichnungen sind auf keinen Fall Phasen und Elemente einer (rekonstruierten) (Selbst)-Geschichte, Dokumente eines Ursprungs, sondern eine besondere Art von Kunst, eine Art Genealogie, wo aber die Zeit-Geschichte in eine Natur-Geschichte umgekehrt wurde, im Sinne der *Physis*. Heidegger umschreibt in „Wozu Dichter?“ die *Natur* bei Rilke in folgender Weise: „Was Rilke die Natur nennt, ist nicht gegen die Geschichte abgesetzt. Vor allem ist sie nicht als Gegenstandsgebiet der Naturwissenschaft gemeint. Natur ist auch nicht der Kunst entgegengesetzt. Sie ist der Grund für Geschichte und Kunst und Natur im engeren Sinne. In dem hier gebrauchten Wort Natur schwingt noch der Anklang an das frühere Wort  $\Phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$  [...]“<sup>3</sup>

Am Ende der Aufzeichnungen stehen autorreferentielle Fragen:

Wer *beschreibt*, was ihm damals geschah? Welcher Dichter hat die Überredung, seiner damaligen Tage Länge zu vertragen mit der Kürze des Lebens? Welche Kunst ist weit genug, zugleich seine *schmale*, vermantelte *Gestalt* hervorzurufen und den ganzen *Überraum* seiner riesigen Nächte. (210, Hervorh. von mir – E.M.S.)

Es ist eine Beschreibungskunst zu suchen, die das Subjekt, die Figur dezentriert und neben der „schmale(n), vermantelte(n) Gestalt“ auch den *Überraum* der „riesigen“ Natur hervorruft. Man könnte sogar sagen: statt des Subjekts als Figur

<sup>3</sup> Heidegger, Martin: Wozu Dichter? In: Ders.: Holzwege. 6., durchgesehene Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1980, S. 274.

wird das Natur-Erhabene „figuriert“. Über diese Kunst schreibt auch Heidegger in seinem Aufsatz „Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens“:

Die Kunst entspricht der φύσις und ist gleichwohl kein Nach- und Abbild des schon Anwesenden. Φύσις und τέχνη gehören auf eine geheimnisvolle Weise zusammen. Aber das Element, worin φύσις und τέχνη zusammengehören, und der Bereich, auf den sich die Kunst einlassen muss, um als Kunst das zu werden, was sie ist, bleiben verborgen.<sup>4</sup>

Kunst und Natur hängen demnach in einem Bereich, in einem Raum sehr eng zusammen, der sich aber verbirgt. Laut Heidegger kann der Bereich vom Dichter nie ausgesagt, höchstens gezeigt werden. Man kann die Frage sogar stellen, ob die Ekphrasis, eine Art Deixis die Möglichkeit wäre, den Bereich in Verborgenheit zu halten. Dieser Raum ist ein besonderer, eine Art Grenze nach Heidegger:

Die Grenze jedoch ist nicht nur Umriss und Rahmen, nicht nur das, wobei etwas aufhört. Grenze meint jenes, wodurch etwas in sein Eigenes versammelt ist, um daraus in seiner Fülle zu erscheinen, in die Anwesenheit hervorzukommen.<sup>5</sup>

Die Grenze oder das Offene, wie es noch bezeichnet wird, bietet den Raum, den Ab-grund zum Erscheinen, zur Anwesenheit an, indem sie selbst als nie Sehbares aufgeht, sich verbirgt.

## 2. Der entstellte Mythos des Dritten

Bevor wir uns detaillierter auf das Problem der Grenze und des Raums bzw. der Deixis im *Malte* eingehen, kehren wir noch zurück zum Mythos. Falls wir uns seitens der Mythopoetik dem Rilke'schen Text annähern, kann Gadamer nicht außer Acht gelassen werden. Gadamer beschäftigt sich in seinem berühmten Aufsatz mit der mythopoietischen Umkehrung in den Duineser Elegien. Obwohl die Elegien mehr als zehn Jahre später datiert werden können als die „Aufzeichnungen“, können die Aussagen über das Mythische auch in Bezug auf den vorhandenen Text verwendet werden.

<sup>4</sup> Heidegger, Martin: Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens. In: Ders.: Denkerfahrungen 1910-1976. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1983, S. 139. (Hervorh. von mir – E.M.S.)

<sup>5</sup> Ebd., S. 138.

Rilke weist ja in einer seiner Notizen in Lautschin und in seinem Brief an Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe selbst darauf hin, dass er mit dem „Malte“ irgendwie „bis hinter alles geraten war, bis hinter den Tod gewissermaßen, so daß nichts mehr möglich war“,<sup>6</sup> wo es keinen Rückweg gab. So wäre also die Spätdichtung eine Art Todesdichtung, Dichtung *im Raum* des Todes, des nie Sehbaren, nie zum Vorschein-kommenden. Aber diese Charakterzüge können bereits am Text von „Malte“ beobachtet werden. Die immer wieder betonte Wichtigkeit und Akzentuierung des Seins läuft mit den „Bildern“ oder besser den leeren Bild-Stellen des Todes parallel. Malte sammelt in den lebendigen Bezügen der Großstadt Paris Erfahrungen und diese Erfahrungen vermischen sich mit „Denkbildern“, Präsenz und Absenz werden ineinander gekehrt: Das Lebendige ist der Tod selbst. Bereits im Anfangssatz des Textes kann man lesen: „So, also hierher kommen die Leute, um zu *leben*, ich würde eher meinen, es *stürbe sich* hier.“ (7, Hervorh. von mir – E.M.S.) Nicht nur die normal einander gegenübergestellten Pole werden auf diese Weise ineinander gekehrt, sondern die Präsenz der Zeitlichkeit, die Geschichtlichkeit wird im Text auf eine besondere Art getilgt. Es handelt sich hier nicht mehr um die Zeit der Erinnerungen, sondern um einen besonderen Raum der Malte'schen *memoria*. Man hat „das Gefühl, als wäre plötzlich alle Zeit fort“ (133) aus dem Text, wie im Zimmer beim Durchbohren des Herzens des Jägermeisters. Das Ausgesaugtsein der Zeit oder ihre Umkehrung in eine Räumlichkeit kann auch mit einem der Krankheitserlebnisse von Malte betont werden: „mein Tag, den nichts unterbricht, ist wie ein *Zifferblatt* ohne Zeiger.“ (57, Hervorh. von mir – E.M.S.)

Demnach kann also unsere Feststellung, dass Gadammers hermeneutische Beobachtungen auch für die „Aufzeichnungen“ gültig sind, unterstützt werden. Gadamer schreibt:

Ihr (der Elegien) Mythos ist kein Mythos, das heißt keine überlieferte Sage, die neu gedichtet wird. Es ist auch nicht eine Poetisierung der Welt, die hier geschieht. Im Gegenteil wird gerade das Unpoetische unserer Welt Gegenstand der dichterischen Aussage.<sup>7</sup>

In einem 25 Jahre später verfassten Aufsatz, wo das Thema Wort und Bild als hermeneutisches Problem behandelt wird, kehrt der Mythos indirekt, aber in einer betonten Position zurück. In diesem Text kommt er in Bezug auf das Kunstwerk als ein Aussagemodus vor.

<sup>6</sup> Rilke, Rainer Maria: Briefe. Hg. v. Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Insel, 1987, S. 269.

<sup>7</sup> Gadamer, Hans-Georg: Wort und Bild – ‚so wahr, so seiend‘. In: Ders.: Kunst als Aussage. Gesammelte Werke, Ästhetik und Poetik I. Bd. 8. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1993, S. 374.

So ist die Erfahrung des Kunstwerkes nicht nur die Entbergung aus der Verborgenheit, sondern es ist zugleich wirklich darin. Es ist darin wie in Geborgenheit. Das Werk der Kunst ist *eine Aussage, die keinen Aussagesatz bildet, aber die am allermeisten sagend ist. Es ist wie ein Mythos, wie eine Sage, und zwar gerade deshalb, weil sie das, was sie sagt, ebenso sehr vorenthält wie zugleich bereithält.*<sup>8</sup>

Das Sagen, die Sage wird in beiden Texten in einem außergewöhnlichen Sinne des Wortes benutzt. Sagen bedeutet demnach nicht etwas Diskursives, es steht in einer Opposition zum Aus-sagen, nicht der im voraus existierende Sinn wird darin widerspiegelt, sondern es ist ein „Werden zum Sein“ (Cassirer). Der Mythos sagt zwar nichts aus (zumindest nichts Poetisches), aber ist „am allermeisten sagend“. Auf welche Weise kann das Paradoxon aufgelöst werden? Wieso kann eine poetische Gattung mit dem Unpoetischen, dem Unschönen, sogar dem Grausamen, Unheimlichen oder Erhabenen etwas zu tun haben?

Rainer Maria Rilke bezeichnet sein 1910 erschienenes Werk „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ in den Arbeitsphasen als „Prosabuch“.<sup>9</sup> Diese Bezeichnung ist bereits an sich sehr informativ und interessant, was besonders den narrativen Status des Werkes betrifft. Obwohl auf den Arbeitstitel schließlich verzichtet wurde, können die „Aufzeichnungen“ unter dem Aspekt des Prosaischen betrachtet werden.

Rilkes „Malte“ ist kein traditioneller narrativer Text mehr, man könnte ihn eher als lyrisch bezeichnen, denn man wird beim Lesen mit dem Abbruch des Kausalen, des Temporalen, mit einer Diskontinuität konfrontiert und dem Schicksal der Figuren nicht auf der Spur bleiben. Es handelt sich viel mehr um Fragmente, die mosaikartig vor einem Grund ineinander übergehen. Der Text hat auf diese Weise mit dem Prosaischen, mit der Prosa viel mehr im Sinne von Hegel/Paul de Man zu tun.<sup>10</sup>

Das *Prosabuch* ist demnach keine Gattungsmarkierung, das Prosaische steht eher mit dem Tropischen, mit der Figuralität im Zusammenhang. Paul de Man hält das Erhabene bei Hegel für den Diskurs der Prosa, die mit der Ordnung der Gattungen nichts mehr zu tun hat. Das Erhabene bei Hegel existiert einerseits als ein Bruch oder Abgrund zwischen dem Diskursiven und dem Heiligen, es bildet eine Grenze, die eine Trennung hervorruft, andererseits steht das Erhabene mit dem Prosaischen im Zusammenhang. Dem Diskursiven gegenüber handelt es sich also um eine Sprachlichkeit des Heiligen. Im Fall des Erhabenen wird auf

<sup>8</sup> Ebd., S. 388. (Hervorh. von mir – E.M.S.)

<sup>9</sup> Vgl. Thomka, Beáta: *Az opus szövegközisége* [Die Intertextualität des Opus]. In: Dies.: *Beszél egy hang* (Elbeszélők, poéták). Budapest: Kijarat Kiadó, 2001, S. 48.

<sup>10</sup> Vgl. dazu de Man, Paul: *Hegel on the Sublime*. In: Ders.: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, S. 105-118.

die Verborgenheit ein Akzent gelegt, im Gegensatz zur Ästhetik des Schönen, des Symbolischen, wo das Ganze transparent wird. Im Erhabenen wird das Bild zerstört, es ist kein Raum mehr da für die Repräsentation. Andererseits ist das Erhabene als Prosa ein Diskurs der Sklaven: „Im Sklaven fängt die Prosa an“, zitiert de Man Hegel. Hierbei handelt es sich nicht um die Sprache der Macht, der herrschenden Ideologie.

Rilkes „Malte“ steht meines Erachtens auch im Diskurs des Erhabenen, so des Prosaischen und des Heiligen. Malte, der junge, dänische Dichter fängt als Nichts an, zu schreiben: „Ich sitze hier in meiner kleinen Stube, ich, Brigge, der achtundzwanzig Jahre alt geworden ist und von dem niemand weiß. Ich sitze hier und bin nichts. Und dennoch, dieses Nichts fängt an zu denken“ (22). Malte ist eben nur dadurch und eben darin jemand, dass er schreibt. Das Wahre kommt nur im Schreiben, im Akt des Schreibens zum Vorschein, wo sich das Subjekt an seinem „extremen Pol“ befindet. Der Heilige, der Modus des Heiligen spielt weiterhin in den „Aufzeichnungen“ eine wichtige Rolle. Das Stigma des Heiligen, seine Beziehung zu den Dingen, das Sein des Heiligen außerhalb des Schicksals sind Momente des Textes, zu denen ich noch zurückkehren werde.

Wie oben schon gezeigt wurde, Rilkes/Maltes Text funktioniert nicht als eine wahre Narrativik, es geht hier ja nicht um eine bloße narrative Kette der Erinnerung. Man kann sogar feststellen, dass man gemeinsam mit Malte schon von Anfang an im hohlen Raum der Memoria ist. Die reflektierten Probleme, wie das Sehen, die Erfahrung, die Gefühle führen immer wieder zum Akt der Erinnerung. Es geschieht die Auflösung und die „Neubildung“ seines Ich, was aber durch die Auslöschung des Subjekts, durch das gegenseitige Durchtränken des Objekts und des Subjekts abläuft. Die Positionen des Außens, wie „es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war“ oder „Sie sind in den Büchern“ vermischen sich im Text. Man wird im Text immer wieder mit dem Grausamen, Unheimlichen konfrontiert, aber gleichzeitig liest man über die Liebe. In der Anfangsposition sieht es so aus, als ob Malte logozentrisch und mit Intention nach einer Ordnung suchte („Ich lerne sehen“), gleichzeitig stellt es sich aber heraus, dass es sich hier vielmehr um eine Art Affektivität handelt, um einen Logos des Herzens oder wie es Gadamer formuliert: „um eine Mythopoiie des eigenen Herzens“. Wozu ist Malte da? Was tut er? Er schafft etwas? Oder ist er ein „einfacher“ Rezipient? Seine Wahrnehmung ist kein normales Sehen und seine Schöpfungs- oder Bildungstätigkeit verfügt über einen anderen Ursprungs- oder Wahrheitsbegriff. Worin besteht die Stelle, die Position der Kunst, des Dichters, die die beiden vereinigt?

Diese entstellte Position wäre der entstellte Mythos des Dritten. Der Mythos, der als ein verborgenes Bild immer ein Zwischen ist zwischen einem Hier und einem Dort, der einen Aktcharakter hat und immer wie ein Stigma den Körper, die Schichten der Zeit als einen Raum durchsticht (Leena Krohn). Die „Aufzeichnungen“ sind ein solcher Mythos „eines Dritten, der nie gewesen ist“,

die „die stimmlose Stille“, das Geheimnis der Natur ist. Eine Kunst, die „ein Nachahmer und Narr“ ist, wie selbst Malte seine eigene Lage formuliert, ist aber nie instande, den wahren Dritten (als ein kryptisches Phantom) zu erreichen, sie bleibt bei seinem Gespenst. Man sollte die wahre Kunst, das wahre Sehen in der Leere, im „haltlosen Hohlraum“ des Theaters, die selbst Natur wäre und allein ist, wo „nur die Motten aus den Logenrändern taumeln“ (21f.) vorfinden.

### 3. Choratische Aggregatzustände, Stigma als Deixis und Pharmakon-Mimesis

In meinem Beitrag habe ich im weiteren vor zu reflektieren, inwieweit sich der Rilke'sche Text auf eine ambivalente Weise der Mythopoietik, der Sagbarkeit und dem Sich-Entziehen des Unsagbaren zugleich überlässt, indem in ihm der Mythos oder eher das Mythische als eine *Grenze* im Heidegger'schen Sinne betrachtet werden kann. Diese Grenzartigkeit, der *Hohl*-Raum des *aktuellen* Betretens des Offenen, wo der Logos und der Eros, eine Art *Affektivität* in einem existiert und die Erkenntnis des Wahren vorbeugt (bzw. verbirgt), erscheint bei Rilke u.a. in den Bildern des „in mich hineingestürzten“ und „zerschlagenen“ Hauses, der (Ikon)Wand und der Maske. Ich versuche diese Variationen der affektiven Erfahrung der Dinge als Wahrnehmen von *chora* (Raum), des Dritten im Platon'schen Sinne zu interpretieren. John Sallis hat in seinem Aufsatz<sup>11</sup> bemerkt, dass man der *chora* nicht mehr mit dem *eikos logos*, also mit der bildlichen, wahrscheinlichen Rede, sondern einzig mit dem *eikos mythos* adäquat annähern kann.

Meine Absicht besteht darin, im Weiteren anhand von Textstellen auf eine Noetik, eine Epistemologie im „Malte“ aufmerksam zu machen, die auch in der (die Philosophie der Griechen neu entdeckenden) Philosophie des frühen 20. Jahrhunderts (Natorp, Heidegger) bestimmend war. Man wird im Text von Rilke mit einer Epistemologie und Genealogie konfrontiert, die weder eine ursprüngliche Opposition zwischen einem Ding an sich und den Phänomenen/Erscheinungen oder einem Vorbild und dem Abbild noch ein genetisches Ursprung-Ziel-Modell annimmt. Diese Genealogie arbeitet mit einem Grund, der sich prozesshaft ereignet, generiert, der permanent in Bewegung ist. Es wäre eine Hermeneutik der *Herkunft* (Nietzsche, Foucault), wo man sie zwischen dem bildlich Sinnlichen und dem Logos, dem Sprachlichen vorfindet. Das Sehenlernen Maltes hat mit dem sinnlichen Sehen nichts zu tun, es ist eher ein Versuch, das Nie-Sehbare, den dunklen, sich bewegenden Grund wahrzunehmen. Mit

<sup>11</sup> Vgl. dazu Sallis, John: A khóra nyomai. Übersetzt v. Gábor Betegh. In: Vulgo 2000, H. 3-4-5, S. 51-62.

dem Aufgehobensein des Oppositionsprinzips Figur vs. Hintergrund wäre der Ur-Grund als Sein, als das Andere der figuralen Welt wirklich wesentlich. Das Wesentliche ist aber hier nicht im Sinne von *essentia* gemeint, sondern eher als *existentia, actualitas*.<sup>12</sup> Man wird im Text von Malte im Kontext der wichtigen Figuren immer wieder darauf aufmerksam, dass die reinen Bezüge und das Sein an sich betont wird. Zwei relevante Beispiele wären der Fall des Marquis von Belmare in den Diktaten des Grafen Brahe und der von Bettine-Abelone. Der Marquis, der „an die Vergangenheit nur glaubte, wenn sie *in ihm war*“ (128) als *strömendes Blut*, „war nicht schön“. „Auch nicht, was die Leute bedeutend nennen oder vornehm [...] aber er *war*.“ (129, Hervorh. im Original). Für Malte sind Abelone und/oder Bettine, es bleibt ja „unentschieden, ob (er) an Bettina denk(t) oder an Abelone“ (170) schon immer eins mit dem (Da)sein. Folgendes Zitat bestätigt das:

Aus Millionen kleinen ununterdrückbaren *Bewegungen* setzt sich *ein Mosaik überzeugtesten Daseins* zusammen; die Dinge schwingen ineinander hinüber und hinaus in die Luft [...] Da giebt es im Garten keine Hauptsache; *alles ist überall*, und man müßte in allem sein, um nichts zu versäumen.

In Abelonens kleiner Handlung aber *war das Ganze* nochmal. (168, Hervorh. von mir – E.M.S.)

Denn diese wunderliche Bettine hat mit allen ihren Briefen Raum gegeben, geräumigste Gestalt. Sie hat von Anfang an sich *im Ganzen* so ausgebreitet, als wär sie nach ihrem Tod. Überall hat sie sich ganz weit *ins Sein* hineingelegt, zugehörig dazu, und was ihr geschah, das war ewig in der Natur [...] Eben *warst* du noch, Bettine [...] (170, die ersten zwei Hervorh. von mir – E.M.S.)

Das erste Denkbild im Text Rilkes fängt gleich mit dem Choratischen: mit der Erscheinung des Raumes an.

Dieser hohe, wie ich vermute, gewölbte Raum war stärker als alles; er saugte mit seiner dunkelnden Höhe, mit seinen niemals ganz aufgeklärten Ecken *alle Bilder aus einem heraus, ohne einem einen bestimmten Ersatz dafür zu geben*. Man saß da wie aufgelöst; völlig ohne Willen, ohne Besinnung, ohne Lust, ohne Abwehr. Man war wie *eine leere Stelle*. (25, Hervorh. von mir – E.M.S.)

Es sieht so aus, als ob Malte mit diesem Denkbild seinen Ursprung zu rekonstruieren versuchte. Er scheint Simonides zu ähneln, der nach Cicero und Quintilian der erste Vertreter der rhetorischen Abbildung, der „räumlichen Erinnerung“

<sup>12</sup> Vgl. dazu Bacsó, Béla: *Fenomenológia és tradíció* [Phänomenologie und Tradition]. In: Ders.: „Mert nem mi tudunk...“. (Filozófiai és művészetelméleti írások.) Budapest: Kijárat Kiadó, 1999, S. 62-79.

gewesen sei.<sup>13</sup> Scheinbar versucht auch Malte imaginär einen Ausgangspunkt wieder hervorzurufen, zur Wahrheit der Familie zurückzukehren, aber dieser Punkt ist gerade ein Zusammenbruch: „Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grunde zerschlagen“ (25). Anstelle des Bildes des Hauses kommt der Raum als Bruch, als Grenze vor. Es scheint die Opposition der zweiteiligen Mimesis aufgehoben zu sein: Es gibt kein Bild mehr in der Memoria, das den Ursprung referentiell abgebildet hätte. Es gilt, der hoh(1)e, gewölbte, „niemals aufgeklärte“ Raum, die „leere Stelle“ zu öffnen und der, der mit dem Unheimlichen im Zusammenhang steht. Im Text wird demnach alles in diesem hohlen Raum, vor diesem Grund bestimmt, der alles hineinsaugt und doch ein Beginn ist. Der Raum, der anstelle des Bildes des zerschlagenen Hauses existiert, der nach Heidegger als „unerhörte Mitte“ und „Schwerkraft“, nach Erika Greber als „abgründige Mitte“<sup>14</sup> bezeichnet werden kann, strukturiert demnach den ganzen Text. Das Choratische im Text hat sogar Rilke selbst reflektiert: „diese Aufzeichnungen sind etwas wie eine Unterlage, alles reicht weiter hinauf, hat mehr Raum um sich, sowie man sich auf diesen *neuen höheren Grund* verlassen kann. Nun kann eigentlich alles recht *beginnen*.“<sup>15</sup>

Obwohl sich Malte auf den ersten Blick in den Großstadterlebnissen immer wieder mit seiner Vergangenheit, seinem Ursprung konfrontiert, handelt es sich in seinen Aufzeichnungen doch nicht um eine klare Abbildung des Erlebten, des Erfahrenen, es ist nicht einmal reine Phantasie oder Fiktion. Man wird mit der Umkehrung der Phänomenologie der Dinge konfrontiert, mit dem Hohlraum der abgezogenen Maske, mit dem Anderen der Dinge:

Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, *seine hohle Form*. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, *ein Gesicht von innen zu sehen*, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht. (10, Hervorh. von mir – E.M.S.)

Das Gesicht, das ich vorband, roch eigentümlich hohl [...]. (91)

Das Sein der Dinge ist nicht etwas Imaginäres, ein Bild unseres Bewusstseins, das wahre Sehen ist durch den Entzug der Subjekt-Objekt-Opposition zu erreichen.

<sup>13</sup> Siehe dazu u.a. Haverkamp, Anselm: Die Gerechtigkeit der Texte. Memoria – eine ‚anthropologische Konstante‘ im Erkenntnisinteresse der Literaturwissenschaften? In: Ders.; Lachmann, Renate (Hg.): Memoria: Vergessen und Erinnern. München: Fink, 1993, S. 17-27.

<sup>14</sup> Vgl. dazu Greber, Erika: Ikonen, Entikonisierte Zeichen. Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke. eine intermediale und interkulturelle Studie. In: Poetica 29 (1997), H. 1-2, S. 158-197.

<sup>15</sup> Rilke: Briefe, S. 262. (Hervorh. von mir – E.M.S.)

Es gilt die Logik der hohlen Räume. Die Dinge legen sich tief in das Sein hinein: Die wahren Dinge erweisen sich als Spuren der chora, als Präsenz der Absenz, die mit Malte in reinen Bezug tritt.

Die Erfahrung des zerstörten Hauses kommt im Text noch mehrmals vor. Malte nimmt gemeinsam mit der Mutter das Gespensterhaus von Schulins oder die allerletzte Wand der abgebauten Häuser wahr. Untersuchen wir jetzt dieses letztere Beispiel etwas eingehender:

*es waren Häuser, die nicht mehr da waren [...]. Ich weiß nicht, ob ich schon gesagt habe, daß ich diese Mauer meine. Aber es war sozusagen nicht die erste Mauer der vorhandenen Häuser (was man doch hätte annehmen müssen), sondern die letzte der früheren. [...] Das zähe Leben dieser Zimmer hatte sich nicht zertreten lassen. [...] Man konnte sehen, daß es in der Farbe war, die es langsam, Jahr um Jahr, verwandelt hatte: Blau in schimmliches Grün, Grün in Grau und Gelb in ein altes, abgestandenes Weiß, das fault. [...] Es war in jedem Streifen, der abgeschunden war, es war in den feuchten Blasen am unteren Rande der Tapeten [...] Da standen die Mitternacht und die Krankheiten und das Ausatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß [...] und es war noch vieles da, wovon man den Ursprung nicht wußte. [...] Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir. (42f., Hervorh. von mir – E.M.S.)*

Das Haus liegt in Trümmern, aber die letzte Wand, die nach Greber mit der Ikonwand in Bezug steht, die als Grenze, als abgründige Mitte dem Wahrnehmen Raum gibt, ist zu Hause in Malte. Die letzte Wand, wo die Form, die Figur aufgehoben wird, existiert. Die Architektur gewinnt im Text Rilkes einen neuen Sinn. Man wird nicht mehr mit der Architektur des göttlichen Baumeisters konfrontiert, wo alles mithilfe von geometrischen Formen, Figuren geschaffen und mit *nus* versehen wurde. Leo Popper hatte über eine andere Art Architektur gesprochen. „Gegen die Privilegierung der ‚Netzhautbilder‘ und der Momentphotographie als eines Ideals ästhetischer Wahrnehmung setzt Rilke das Sehen Maltes, gegen den Abbau aller ‚Architektur‘ setzt Popper seinen Begriff der Form. Es ist wie das Auge Maltes vom Mißtrauen gegen das Intentionale geprägt. Wie Maltes Sehen nicht sprungbereit den Dingen auflauert, um sich ihrer zu bemächtigen, sondern umgekehrt von ihnen ergriffen wird, so verabschiedet Poppers Formbegriff nicht nur die Virtuosität, sondern allen ‚Willen zur Form‘. [...] *Der Meister der Form zeigt sich in der Beschränkung, Begrenzung.*“<sup>16</sup> Die Chora oder das Choratische, wie wir das jetzt behandeln, kann auch mit dieser Architektur verknüpft werden. Sallis betont den Grenzencharakter der chora: Es wäre ein Beschränker des göttlichen Baumeisters, indem die Grenzen markiert

<sup>16</sup> Popper, Leo: Schwere und Abstraktion. Versuche. Hg. v. Philippe Despoix u. Lothar Müller. Übersetzt v. Anna Gara-Bak. Berlin: Brinkmann & Bose, 1987, S. 110f. (Hervorh. von mir – E.M.S.)

werden, wie weit die Wirkung der noetischen Gründe ausreicht. Obwohl die Spuren der chora auch in Gottes Schöpfungen zu finden sind, sind diese Spuren eben nur in ewiger Verwandlung da: in immer anderen *Aggregatzuständen*. Walter Benjamin spricht auch über die Verwandlung der Aggregatzustände, indem er seinen eigenen Ursprungsbegriff des Erhabenen als einen *Akt* der Zerschlagung bestimmt. Kulcsár Szabó weist anhand der *Sonette* auch darauf hin, indem er über den Tod als eine Urform des Seins, über die wirklichen Bezüge, über des Offene redet, dass das Offene mit „dinglichen Noemas“ verbunden sei, die gleichzeitig also zeitlos seien. Als Beispiel nennt Kulcsár vielleicht nicht zufällig das Rot und Gelb der Flamme des Feuers, die Stimme in der Natur oder die unendlichen Spuren der Dinge.<sup>17</sup> Das wahre Lebendige, „das zähe Leben“ erscheint demnach auch im obigen Zitat in der Verwandlung der Farben, indem sie in „feuchten Blasen“, im Rauch und Schweiß enthalten sind. Die allerletzte Mauer, die als die erste der nächsten Häuser beschrieben wird, wo Ursprung und Ende ineinander kehrt, ist der Raum des Todes.

Neben oder besser vor dem „strömenden“ Hintergrund spielen auch die Farben, die Töne, das Licht, die Spiegelungen und die Affektivität an sich eine bedeutende Rolle. Wirklichkeit und Bilder haben keinen festen Status mehr, es geht um etwas Kryptisches, Unheimliches, um ein Phantom. „Ihr Bild ist nicht da [...] ‚Ich hab ihr einen Spiegel gebracht‘ [...] ‚Sie ist nicht drin‘ [...] ‚Man ist entweder drin‘ [...] ‚dann ist man nicht hier, oder wenn man hier ist, kann man nicht drin sein.‘“ – erklärt der halbblinde Erik Malte in der „anwehenden Tiefe“ der Galerie. Die Kraft des Raums des Spiegels, seine Bezüge, die nicht widergeben sondern hineinsaugen, nimmt Malte in der Masken-Szene nochmals wahr.

Das Gesicht, das ich vorband, roch eigentümlich hohl [...] [der Spiegel] diktierte mir *ein Bild, nein, eine Wirklichkeit*, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich *durchtränkt* wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er *der Stärkere* und ich war *der Spiegel*. (91f., Hervorh. von mir – E.M.S.)

Die vielleicht prägnanteste Erscheinung oder Variante der umgekehrten Spiegelung ist Maltes deiktische Ekphrasis der Teppiche, die von Erika Greber detailliert untersucht wird:

*Ich will nichts erzählen von dir, Abelone. [...] weil mit dem Sagen nur unrecht geschieht.* Es giebt Teppiche hier, Abelone, Wandteppiche. Ich bilde mir ein, du bist da [...] Es ist ein Spiegel, was sie [eine Frau – E.M.S.] hält. Siehst du: sie zeigt dem Einhorn sein Bild –.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Kulcsár Szabó, Ernő: Mérték és hangzás (Az „orfikus“ tárgyiasság Rilke kései lírájában) [Maß und Klang (Die „orphische“ Gegenständlichkeit in Rilkes später Lyrik)]. In: Ders.: Beszédmód és horizont (Formációk az irodalmi modernségben). Budapest: Argumentum, 1996, S. 113f.

Abelone, ich bilde mir ein, du bist da. Begreifst du, Abelone? Ich denke, du mußt begreifen. (109ff., Hervorh. von mir – E.M.S.)

Maltes ekphrastisches Sagen kann „nicht einfach mimetisch ab(ge)bild(t) (werden). Und insofern gibt es [...] eine mimikrytische Mimesis des Nonmimetischen [...], der Spiegel fängt als imago die Imagination des exterritorialen-extextualen Betrachters ein, inszeniert die Ein(horn)bildung des Schauenden“.<sup>18</sup> Nicht mehr das Bild steht im Mittelpunkt, sondern die Beschreibung des Aktes des Zeigens.

Die Deixis ist ein der chora allein adäquater Sprachmodus, eine choratische Sprache. Laut Platon kann mit „diese“ oder „jene“ nur die chora, nicht aber ihre Spuren bezeichnet werden. Die allein adäquate Sprache ist die des Zeigens, des Verweisens: Die chora erscheint ja immer wieder, indem sie sich selbst doch verbirgt. Das Programm der Deixis schreibt sich auch explizit in den Malte'schen Text ein. Malte schreibt über Ibsen „bei dessen Büchern“ in der Bibliothek sitzend, über den „Eigensinnigen“, der „dieses fast raumlose Leben“ nicht ertragen konnte, dass er „auf das Zeigen angelegt“ war, „weil das Aufzeigen [...] [ihm] im Blute war und nicht das Bilden oder das Sagen.“ (72)

Der Raum, die Räumlichkeit ergibt sich also eben durch die Farben, durch das Licht als Spuren, wie Erika Greber in Bezug auf ihre Ikon-Semiotik-Theorie festgestellt hat, indem sie die umgekehrte, rezeptive Perspektive der leeren (hohlen) Ikone, die als eine äquivalente Bezeichnung der chora betrachtet werden kann, und „die eine andere Raumwirkung hervorrufoende Farbkomposition“<sup>19</sup> parallel untersucht. Ein Beispiel wäre für die Entgegenstellung der beiden Erfahrungen der Welt, des Seins die Entgegenstellung des bunten, figürlichen Zeichnens des Kindes und des Sich-Treffens mit der Hand aus der Wand. Im Fall der ersten Erfahrung geht es um ein *Bild*, um eine Abbildung eines Ritters: „*Es ist ausgemacht*, daß ich an jenem Abend einen Ritter zeichnete, einen einzelnen, sehr *deutlichen* Ritter auf einem merkwürdigen Pferd. Er wurde so bunt, daß ich oft die Stifte wechseln mußte [...]“ (80, Hervorh. von mir – E.M.S.). Beim Hand-Erlebnis sucht Malte im Dunkel, das aber „nach und nach durchsichtiger wurde“, nach dem sicheren, festen Grund, findet aber eine sich blind bewegte Hand, die aus der Wand als einem (Hinter)grund ihm entgegenkam. Dieser Grund wird aber eben als einer unter dem (strömenden, wirbelnden) Wasser bezeichnet. Anstelle des Bildes steht hier eine ineinander gekehrte Bewegung, eine gegenseitige Spiegelung. Bei dieser Wahrnehmung funktioniert nicht mehr die narrative Rhetorik der Überzeugung, sondern eher die der Verbergung, die von Angst, Erschrecken und Grausamkeiten begleitet wird und diskursiv unaussagbar ist.

<sup>18</sup> Greber: Ikonen, S. 192-194.

<sup>19</sup> Ebd., S. 164.

„Ich schluckte ein paarmal; denn nun wollte ich es erzählen. Aber wie? Ich nahm mich unbeschreiblich zusammen, *aber es war nicht auszudrücken, so daß es einer begriff.*“ (82)

Anschließend möchte ich noch einen Charakterzug des Choratischen behandeln: das Andere der Mimesis, die Mimesis im Sinne der Verkörperung. Bereits in den obigen Zitaten zeigt sich, dass Malte gegen seinen Willen mit einer „monströsen Wirklichkeit“ durchtränkt wurde, als würde das fluide Leben durch sein Blut sein eigenes. An zwei weiteren Textstellen geht es wiederum um das Blut, das mit der Wahrnehmung, mit der Erkenntnis, der Memoria im Zusammenhang steht:

Denn die Erinnerungen *sind* es noch nicht. Erst wenn sie *Blut* [Hervorgehoben von E.M.S.] werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht *in ihrer Mitte* [Hervorh. von mir – E.M.S.] und aus ihnen ausgeht. (20f.)

Das Blut als Mitte ist der Ursprung der Poiesis, worauf der Graf Brahe beim Diktieren aufmerksam macht: „Die Bücher sind leer [...] das Blut, darauf kommt es an, da muß man drin lesen können.“ (128)

Das Blut als ewig Strömendes, als ewige Bewegung ist wieder etwas Choratisches. Die Chora ist ja durch die Bewegung zu charakterisieren. Es ist dem benjaminschen allegorischen Ursprungsbegriff in der „Erkenntniskritischen Vorrede“<sup>20</sup> vergleichbar, wo dieser den Ursprung als „Strudel“ und „Rhythmik“ im Fluss des Werdens bezeichnet. Die Chora erscheint auch als ein Seins-Zustand, eine Krankheit, die sich aber mit dem Terminus von Derrida und Lacoue-Labarthe als Pharmakon-Mimesis, als Mimesis des Erhabenen ohne ein Modell bestimmt. Platon kehrt anhand der chora-Problematik auch zurück zur Mimesis.<sup>21</sup>

*Diese Krankheit hat keine bestimmten Eigenheiten, sie nimmt die Eigenheiten dessen an, den sie ergreift. [...] Und mit dem, was kommt, hebt sich ein ganzes Gewirr irrer Erinnerungen, das daranhängt wie nasser Tang an einer versunkenen Sache. Leben, von denen man nie erfahren hätte, tauchen empor und mischen sich unter das, was wirklich gewesen ist, und verdrängen Vergangenes, da man zu kennen glaubte: denn in dem, was aufsteigt, ist eine ausgeruhte, neue Kraft, das aber, was immer da war, ist müde von zu oftmem Erinnern. (56ff., Hervorh. von mir – E.M.S.)*

<sup>20</sup> Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, Bd. I/1, S. 950f.

<sup>21</sup> Vgl. dazu: Sallis: Chora, S. 60.

Das Blut kommt auch als eine Art Zeigen (Zeig-Zeug) beim Verweisen der deiktischen choratischen Sprache vor. Im Text von Malte/Rilke gibt es eine Art Erinnerung, die eben ein Vergessen ist. Die Erinnerung hat aber die Sprache des Zeigens, des Stigmas. Mit/in solchen Stigmen erinnert sich der/die Heilige, aber auch Abelone. Das Stigma, das Blut-Zeichen, das am Körper einen Raum der Memoria hervorruft, ist eine Art Mimesis, das dem Barthes'schen Biographe-men, dem dynamischen Punctum-Prinzip ähnlich ist, das durchsticht und sich außerhalb des Schicksals befindet. „Sie [Abelone] sah müde aus; auch behauptete sie, das Meiste wieder vergessen zu haben. ‚Aber die Stellen fühl ich noch manchmal‘, lächelte sie und konnte es nicht lassen und schaute beinahe neugierig in ihre leeren Hände.“ (130)

All das kann in einem intentionalen, maskulin ergreifenden Bewusstseinsdenken und Schreiben des traditionellen philosophischen Kartesianismus nicht verwirklicht werden. Das Körper(raum)-Bewusstsein, die Dualität des Empfangens (Rezipierens) und des Schaffens/Gebärens gehören zum weiblichen Körper, zur Weiblichkeit. Die Chora wird bei Platon/Sallis auch als Mutter bezeichnet und der Rilke'sche Text ist mit der Narrativik der Mutter durchwoben, durchtränkt. Der Text ist mit einer besonderen Mutter-Semiotik geschrieben, wo anstelle der Verkündigung des Engels das Aufzeigen im Körper, in der unverborgenen Verborgenheit, das Ineinandersein des Vergangenen und des Zukünftigen steht. Die Weiblichkeit und die Liebe sind die beiden sehr wichtigen Ordnungsprinzipien des Werkes. Es handelt sich um eine Affektivität, wo Logos und Eros gemeinsam auftreten. Das Unterscheiden zwischen dem maskulinen und dem femininen Logos ereignet sich konkret in einer der Ingeborg-Geschichten. „[W]enn ich ein Mann wäre, würde ich darüber nachdenken, richtig der Reihe und Ordnung nach und von Anfang an. Denn einen Anfang muß es doch geben, und wenn man ihn zu fassen bekäme, das wäre immer schon etwas.“ (75) Der maskuline Logos macht einen klaren Unterschied zwischen dem Leben und dem Tod und versucht immer einem Anfang nachzugehen. Die Antworten der Weiblichkeit sind aber *von anderer Natur*: Das Weibliche nimmt nicht mehr einen Anfang und Ursprung wahr, sondern den Grund, den sich immer verwandelnd zeigenden Hintergrund, wie Maltes Mutter am sonnigen Inneren („Es ist so viel Sonne drin“) des Schreibtisches von Ingeborg „wie an einem Instrument“ da sitzt:

Diese Farben und das Grün des schmalen, waagerechten Rankenwerks waren ebenso verdunkelt in sich, wie *der Grund strahlend war, ohne eigentlich klar zu sein*. Das ergab ein seltsam gedämpftes Verhältnis von Tönen, die in innerlichen gegenseitigen Beziehungen standen, ohne sich über sie auszusprechen. (76, Hervorh. von mir – E.M.S.)

Der Grund ist demnach kein fixierter und fixierbarer Ursprung, so kann nicht einmal das Schreiben von Malte/Sophie mit einer Epistemologie des Fixierens

funktionieren. Das Schreiben versucht als ein Grund zu existieren, der strahlend, „ohne eigentlich klar zu sein“, zulässt, dass die Seinsbezüge sich immer wieder ereignen. Das Schaffen (das keine Schöpfung ist) hat einen Empfangscharakter, wo die Produktivität von *aisthesis* und *poiesis* gleichzeitig erscheint. Malte versucht die Sprache zu erreichen und zu *schreiben*, die aber als Zwischen des Seins und der Sprache keine Subjektssprache ist, sondern die Schrift-Sprache des Seins, das sich in uns verkörpert, uns als Blut durchtränkt: im ursprünglichen Sinne der Mimesis. Diese Sprache der wahren *poiesis* vertritt am besten Bettine als weibliches Prinzip des Choratischen, als Heilige und Natur-Element außerhalb des Schicksals:

Denn diese wunderliche Bettine hat mit allen ihren Briefen Raum gegeben, geräumigste Gestalt. Sie hat von Anfang an sich im Ganzen so ausgebreitet, als wäre sie nach ihrem Töd. Überall hat sie sich ganz weit ins Sein hineingelegt, zugehörig dazu, und was ihr geschah, das war ewig in der Natur; dort erkannte sie sich und löste sich beinahe schmerzhaft heraus [...] Eben *warst* du noch, Bettine [...] Du selber wußtest um deiner Liebe Wert, du sagtest sie laut deinem größten Dichter vor, daß er sie menschlich mache; denn sie war noch Element. Er aber hat sie den Leuten ausgedet, da er dir schrieb. Alle haben diese Antworten gelesen und glauben ihnen mehr, weil der Dichter ihnen deutlicher ist als die Natur. Aber vielleicht wird es sich einmal zeigen, daß hier die Grenze seiner Größe war. [...] Das Schicksal liebt es, Muster und Figuren zu erfinden. Seine Schwierigkeit beruht im Komplizierten. Das Leben selbst aber ist schwer aus Einfachheit. Es hat nur ein paar Dinge von uns nicht angemessener Größe. Der Heilige, indem er das Schicksal ablehnt, wählt diese, Gott gegenüber. (170ff)

#### 4. Wozu Dichter...

Rilke, ähnlich wie Heidegger, versucht in seinen Schriften immer wieder die Kunst, die Sprache, die Schrift endgültig zu erwerben, wo Kunst und Natur in einem wäre. Ob es ihnen gelingt...? Um darauf eine Antwort geben zu können, sollte man immer im Raum des verlorenen Sohnes bleiben. „Ich glaube es hats nie einer deutlicher durchgemacht, wie sehr die Kunst gegen die Natur geht, sie ist die leidenschaftliche Inversion der Welt, der Rückweg aus dem Unendlichen, auf dem einem alle ehrlichen Dinge entgegenkommen, nun sieht man sie in ganzer Gestalt, ihr Gesicht nähert sich, ihre Bewegung gewinnt an Einzelheit – ja, aber wer ist man denn, daß mans *darf*; daß man diese Richtung geht wider sie alle, diese ewige Umkehr, mit der man sie betrügt, indem man sie glauben läßt, daß man schon irgendwo angekommen war, an irgendeinem Ende, und nun Muße hat zurückzugehen –?“<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Rilke: Briefe, S. 269. (Hervorh. von mir – E.M.S.)