

Online-Texte der Evangelischen Akademie Bad Boll

Das Individuum in der Kunstmetaphysik Rilkes und Valéry

Marcel Krings (Heidelberg)

Ein Beitrag aus der Tagung:

Rainer Maria Rilke und Paul Valéry

Paul Valéry's Einfluss auf die späte Dichtung Rainer Maria Rilkes

Bad Boll, 27. – 30. Dezember 2008, Tagungsnummer: 510408

Tagungsleitung: Dr. Brigitte Furche, Dr. Klaus Hirsch

Bitte beachten Sie:

Dieser Text ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers/der Urheberin bzw. der Evangelischen Akademie Bad Boll.

© 2009 Alle Rechte beim Autor/bei der Autorin dieses Textes

Eine Stellungnahme der Evangelischen Akademie Bad Boll ist mit der Veröffentlichung dieses Textes nicht ausgesprochen.

Evangelische Akademie Bad Boll
Akademieweg 11, D-73087 Bad Boll
E-Mail: info@ev-akademie-boll.de
Internet: www.ev-akademie-boll.de

Das Individuum in der Kunstmetaphysik Rilkes und Valéry's

Marcel Krings (Heidelberg)

I.

Das Ich ist ohne Zweifel eines der problematischsten Phänomene der Geistesgeschichte – und vielleicht gerade deshalb eines der anregendsten. Seit Descartes Formel vom *cogito ergo sum* ist die unmittelbare Selbstgewissheit oder Identität des Bewusstseins von Philosophen und Dichtern immer wieder neu gedacht und erschrieben worden – oder besser gesagt: es ist immer wieder neu *versucht* worden, dem Ich derlei absolute Kohärenz zu sichern. Unterschiedlichste Schwierigkeiten hat man dabei gefunden und letztlich nicht auszuräumen vermocht. Ohne auf alle Systeme einzugehen, die mit den Namen Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Kierkegaard, Nietzsche nur unvollständig aufgezählt sind, lässt sich doch ein Grundproblem ausmachen: Die Differenz von Subjekt und Objekt, die dem Denkakt als unvereinbare Relate innewohnt. Im Moment, in dem ich auf mich reflektiere, wende ich mein Denken sozusagen auf mich selbst zurück und finde mich wieder – allerdings nicht als Denker oder Subjekt, sondern als Gegenstand meines Denkens, also als Gedachter oder Objekt. Zwar scheinen wir irgendwie zu wissen, dass Subjekt und Objekt miteinander übereinstimmen und dass sich hinter dem Pronomen ‚Ich‘ eine bestimmte, je verschiedene Person verbirgt. Aber wie sich diese Ahnung von Identität trotz der Differenz von Subjekt und Objekt einstellt, blieb und bleibt rätselhaft. Insofern das Ich spätestens seit dem 18. Jahrhundert zum Garanten allen Wissens erhoben wurde, musste derlei Undurchsichtigkeit beunruhigen. Wie sollte zur Welt- und Selbsterkenntnis taugen, was nicht einmal selbst auf den Begriff zu bringen war? Aufgrund solcher Defizienz zog Nietzsche die Existenz eines autonomen, cartesianischen Ich in Zweifel: Das Ich sei nichts als ein Produkt des Körpers¹. Es denke nur, was und wenn der Körper es wolle, der sich in ihm ein Mittel zur begrifflichen Selbsterfassung geschaffen habe. Niemals könne jedoch der lebendige Körper und sein in Wildheit schäumender Lebenswille durch Begrifflichkeit erfasst werden. Das Ich und die Reflexion zu überwinden, hat sich daher Zarathustra in seinem ästhetischen, d.h. dichterischen, Neuentwurf des Menschen vorgenommen. Denn die Metapher des Übermenschen bedeutet, dass der Körper aus sich heraus und im Dienste des Lebens Werte und Welt schüfe und der Deutungen des Geistes nicht mehr bedürfte.

Nietzsches Philosophie hat sich für eine ganze Dichtergeneration um die Jahrhundertwende als wirkungsmächtig erwiesen, auch für Valéry und Rilke. Wenn gerade diese beiden auch nicht recht an den Tod des Ich glaubten, so fanden sie wie viele andere insbesondere Gefallen an der unbegrenzten Macht, die der poetischen Schöpfung beim Philosophen zugesprochen wird. Wie Valéry und Rilke das Ich in der Nachfolge Nietzsches dachten, ist zu zeigen mir nun angelegen. Dabei werde ich mich auf Texte der mittleren Werkperiode konzentrieren, auf den *Monsieur Teste* und die *Aufzeichnungen des Malte*

¹ Vgl. *Jenseits von Gut und Böse*, Aphorismus 16, 1. Hauptstück. In: *Werke in drei Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, Bd. II, Darmstadt 1997, 579 (zitiert als Werke).

Laurids Brigge, um auf diese Weise möglicherweise das Fundament sichtbar zu machen, auf dem sich die Bekanntschaft und die Wertschätzung zwischen den beiden Verfassern später entwickelte.²

II.

Valéry beginnt den *Teste* mit einer radikalen Sprach- und Bewusstseinskritik, aus der er die Forderung nach einer neuen Ästhetik ableitet. Sein Gedankengang lässt sich wie folgt paraphrasieren: Seit Descartes sucht der Mensch, sich als denkendes Wesen begrifflich zu erfassen – bislang vergeblich. Was das Ich sei, sei nach wie vor – und zwar trotz aller Bemühungen von Philosophie und Literatur – unbekannt, weil sich das Bewusstsein und seine Begriffe als unfähig erwiesen hätten, vollständige Selbsterfassung zu leisten. Das liege an ihrer Ungenauigkeit. Sprache und Begriffe sind an arbiträre Konventionen und an Semantik gebunden und erweisen sich daher nicht als präzises Ausdrucksmittel. Zudem arbeite Sprache mit starrer Begrifflichkeit. Niemals könne sie so die Vielzahl intellektueller Operationen und Kombinationen abbilden, die sich beim Sprechen und Reflektieren vollzögen. Sprache sei also deshalb kein adäquater Ausdruck des Ich. Sie bemüht sich nicht genügend um Klarheit. Täte sie dies, fände sie bald heraus, „dass die klarsten Wortgespinste aus dunklen Ausdrücken gewoben sind.“³ Diese Dunkelheit des Ich in intellektueller Präzision zu erhellen und dadurch größtmögliche Exaktheit der Selbstreflexion einzurichten, nimmt sich Valéry vor. Dazu muss offenkundig eine neue Sprache erschaffen werden. Denn nur wenn sich das Bewusstsein vollständig zu erfassen vermag, kann es auch ein sicheres Fundament aller Welterkenntnis sein. Auch diese aber unterlag bislang der Unzuverlässigkeit der Sprache, und so wäre nicht nur das Ich, sondern das ‚Ganze‘ der Wahrnehmung in neuer Ästhetik (d.h. dichterisch) zu rekonstruieren. Valéry hat für sein Ganzes die Formel ‚CEM‘ geprägt: „CEM. C'est mon tout.“⁴ Es ist die Abkürzung für *corps, esprit, monde* (Körper, Geist und Welt), die Dreiecksbeziehung der Elemente des Ganzen. So stellt das Projekt dichterischer Welterschöpfung Bewusstsein zunächst vor die eigentliche Aufgabe, sich in intellektueller Herrschaft selbst zu erfassen: „Wer bist Du? *Ich bin, was ich kann.*“⁵

Dichtung wird damit zu einem „reinen Ausübung“⁶ höchst reflektierter Verfügung über Sprache und zu einem Ausdruck der „Ablehnung“⁷ der Außenwelt. Sie gewinnt eine quasi-ethische Funktion der geistigen Askese, die nach dem Reinen Ich (*moi pur*) sucht und sich dazu beständig von der Kontingenz der Außenwelt oder der eigenen Person entfernen muss. Valéry legt den Akzent auf intellektuelle Präzision, die sich im ethischen Willen des Dichters und seines Schaffensaktes spiegelt. Der Dichter, der seiner Möglichkeiten durch intellektuelle Selbstanalyse inne geworden ist, könnte sie dann je nach Bedarf einsetzen. So vermöchte er, neue Formen reiner Durchsichtigkeit zu erschaffen. Sie könnten der sprachlich verfälschten Welt den vollkommenen Weltentwurf ästhetischer Schöpfung entgegen setzen, in dem jeder Gedanke unmittelbar Seiendes zeugte: Der hyperbewusste Dichter würde zum

² Vgl. zum Folgenden auch Marcel Krings: *Selbstentwürfe. Zur Poetik des Ich bei Valéry, Rilke, Celan und Beckett*, Tübingen 2005.

³ Paul Valéry: *Monsieur Teste*. In: *Œuvres II*, hg. v. Jean Hytier, Paris 1960, 11-78, hier 53 (Es wird im Folgenden bei Zitaten aus dem aus mehreren Texten bestehenden *Cycle Teste* nur die Seitenzahl der deutschen Übersetzung angegeben. Im übrigen wird die Abkürzung MT verwendet). Übersetzung des *Teste* von Max Rychner, Achim Russer und Bernd Schwibs (in: Paul Valéry: *Werke I*, Frankfurter Ausgabe, hg. v. Karl-Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt/Main 1992, 299-372, hier 327). Andere Übersetzungen von Marcel Krings.

⁴ Paul Valéry: *Cahiers*, hg. v. Centre National de Recherche Scientifique, Paris 1957ff., 29 Bde., Bd. XXIX, 603.

⁵ Paul Valéry: *Mélange*. In: *Œuvres I*, hg. v. Jean Hytier, Paris 1957, 285-426, hier 396.

⁶ Paul Valéry: *Lettre sur Mallarmé*. In: *Œuvres I*, 633-643, 643.

⁷ Ebd., 641.

poeta archetypus, der die faktische Welt nicht nur abschafft, sondern sich darüber hinaus über seinen revolutionären Akt fabelhaft freut. Und so heißt es auch im *M. Teste*: Altes Verlangen [...] alles aus reinem Stoff neu aufzubauen: einzig mit bestimmten Elementen, einzig mit reinen Beziehungen, einzig mit klar hervortretenden Gefügen und Umrissen, einzig mit vollbezwungenen Formen, und keine Vagheit.⁸

Als Produkt des eigenen ästhetischen und reinen Denkens eignete der neuen Welt der Dichtung nichts mehr, was nicht vorher auch gedacht worden wäre. So könnte sich das Ich als Ursprung aller Erkenntnis im dichterischen Schein neu behaupten: Subjekt und Objekt versicherten sich einander neu. So gehörten Welterhellung und Subjekterhellung als Aufgaben des Genies zusammen.

Der Zyklus von *Monsieur Teste* – in seinen 10 Teilen zwischen 1896 und 1926 entstanden – ist der Versuch, das Vermögen und die Grenzen des Bewusstseins mit einer ästhetischen Neuschöpfung des Menschen auszuloten. Der Protagonist, Herr Teste, ist der personifizierte Intellekt, der zu einem Höchstmaß an Erkenntnis fähig sein müsste. Vom Erzähler wird er synekdochisch als „Schädel“⁹ bezeichnet, womit auf das Etymon des Namens Teste (von lat. *testa*, also Kopf) angespielt ist. In solchem Maße definiert er sich allein durch das Denken, dass er im Vorwort „Chimaira der intellektuellen Mythologie“¹⁰ oder „Ideenungeheuer“¹¹ genannt wird, eine Ungeheuerlichkeit, die jeden Menschen übersteigt. Valéry spielt wohl auf Nietzsches Konzept des Übermenschen an. Er hatte es ab 1899 zur Kenntnis genommen, als die französische Übersetzung des *Zarathustra* erschienen war. Ab diesem Zeitpunkt finden sich in Valéry's *Cahiers* zahlreiche Kommentare zu Nietzsche, die stellenweise sogar die deutschen Begriffe verwenden, etwa in der Formel „The Way to Uebermensch“. Der Erzähler stellt sich bei Teste nun eine „beispiellose geistige Gymnastik“¹² vor und hebt die Tätigkeit des Bewusstseins als Quasi-Pathologie hervor: Der Begriff *Aberration* wird ziemlich oft negativ aufgefasst. Man versteht darunter eine Abweichung vom Normalzustand zum Schlimmeren hin [...]. Aber in bestimmten wissenschaftlichen Disziplinen kann dieser Terminus, obgleich weiterhin pathologisch gefärbt, ein gewisses Übermaß an Lebenskraft bezeichnen, eine Art überschäumende innere Energie, die tendenziell zu anomal entwickelten Organen oder entsprechenden psychischen oder physischen Leistungen führt.¹³

Der Überschuss an geistiger Produktivität, dieser Exzess an Vitalität lassen als dritte Bedeutung des Namens denken an das lateinische Wort *testis*, Hoden, als Metapher einer geistigen Potenz. Testes Konzentration auf den inneren Geistesprozess führt jedoch andererseits zur fast völligen äußeren Attributslosigkeit. Die Empirie, damit aber auch die Falschheit des Außen, scheint weitgehend abgeschafft, „abolie“ im Sinne Mallarmés: M. Teste war vielleicht vierzigjährig. Seine Sprechweise war außergewöhnlich rasch und seine Stimme klanglos. Alles an ihm trat zurück, Augen wie Hände. Er hatte indessen soldatische Schultern, und sein Schritt war von einer Regelmäßigkeit, die verblüffte. Sprach er, so erhob er nie den Arm oder nur den Finger: er hatte die Marionette getötet. Er lächelte nicht [...].¹⁴

Das einzig hervorstechende Merkmal sind Testes Schultern und sein Schritt, die beide eine militärisch-kompromisslose Genauigkeit und Präzision beim Vorwärtsbewegen ausdrücken. Diese Bewegung findet sich aufgenommen in der außergewöhnlichen Schnelligkeit des Sprechens, das als intellektueller Akt Testes Geist durch ungewöhnliche Kraft auszeichnet. So weit reicht diese Kraft, dass die „Marionette“ jeder menschlichen Regung beim Sprechen unterdrückt wird, unnützlich erscheint vor der

⁸ MT, 347.

⁹ Ebd., 313.

¹⁰ Ebd., 305.

¹¹ Ebd., 304.

¹² Ebd., 308.

¹³ Ebd., 359.

¹⁴ Ebd., 308.

Durchsetzungskraft der Gedanken, die das empirische Äußere verachten. M. Teste ist ein fast reiner Intellekt. Nun muss er zum Zweck der Selbsterfassung auf sich selbst reflektieren. Dabei geschieht jedoch Unerwartetes. Teste erfasst sich nicht, sondern tritt in ein Selbstverhältnis ein, in dem er zum Zeugen (lat. *testis*) seiner selbst wird – ein drittes und letztes Spiel mit der Namensetymologie. In diesem Zeugenverhältnis spiegelt sich die bekannte Differenz von Subjekt und Objekt des Reflektierens wider. In der Tat nämlich wird die Selbstreflexion als Zurückwendung des Reflexionsstrahles auf sich selbst verstanden: „[...] diese jähe Rückkehr zu sich [...] ... Das bin ich.“¹⁵ Durch diese Kreisbewegung entsteht die Verdopplung des Ich in Subjekt (Reflektierendes) und Objekt (Reflektiertes). Sie stellt das Ich in Differenz, weil das auf sich selbst reflektierende Ich bereits nicht mehr dasjenige Ich ist, auf das reflektiert wird. Wenn also das Ich im Moment der Reflexion schon nicht mehr mit sich selbst übereinstimmt, stehen Identität und Selbsterfassung in Frage: An das *Moi Pur* reicht die Reflexion in ihrer Defizienz nicht heran. So zeigt sich: Das Ich ist nichts als „Fiktion“¹⁶ oder „praktische Zeichenschrift“¹⁷, die aber in Wirklichkeit nicht eingeholt werden können. Nur als Paradox ließe sich das problematische Selbstbewusstsein ausdrücken: „Ich bin, was ich nicht bin. Ich bin, wo ich nicht bin – in solchem Maße, dass dasjenige, was ich meinen Geist nenne, mein Nicht-Ich ist.“¹⁸ Oder einfacher: „Wir bedenken nie, daß, was wir denken, uns verbirgt, was wir sind.“¹⁹ Teste kann so zu sich sagen: „Du steckst voller Geheimnisse, die du Ich nennst.“²⁰ Schnell wird ihm nun klar, worin diese Rätselhaftigkeit besteht. Das, was das Ich an sich selbst nicht begrifflich erkennen kann, ist die Physis. „Alles, was in mir unerklärbar ist, ist physisch.“²¹ Denn der Körper entzieht sich in seiner empirischen Sinnlichkeit der auf präzise Herrschaft und ästhetische Rekonstruktion ausgerichteten Intellekt. Mehr noch: Das Ich muss erkennen, dass es nicht in Autonomie spricht, sondern vielmehr von der dunklen Tiefenschicht des Körpers gesprochen wird: Die Physis besitzt „die seltsame Fähigkeit, [das Ich] zu produzieren“²² und „diktiert, bläst ein, versammelt, rückt zurecht, teilt, eliminiert, verarbeitet, ruft, lehnt ab“. Mit anderen Worten: Der Körper schafft sich mit dem Denken eine zeichenhafte Selbstrepräsentation als Instrument des Willens zur Macht und der Wunscherfüllung. Natürlich lehnt sich Valéry damit eng an Nietzsches Bewusstseinskritik an. Hier wie dort wird konstatiert, dass das Ich deshalb defizient ist, weil es über seinen eigenen Grund nicht verfügen kann.

Freilich muss einem auf Reinheit und Präzision ausgerichteten Denken jene unbegreifbare Dunkelheit des Körpers ein Ärgernis sein. Es muss es als seine Aufgabe verstehen, die Differenz dadurch zu beseitigen, dass es den Körper in Begrifflichkeit auflöst und sich also vollständig erfasst. Dann könnte das Ich seines Grundes inne werden, und damit wäre die Differenz aufgehoben: das Ich vermöchte in Freiheit zu dichten und präzise Welten zu entwerfen. Zu diesem Zweck unternimmt Valéry mit seinem Teste ein Experiment. Er lässt ihn in die Oper gehen. Dort kommt er in Kontakt mit einer Kunst, die beide Bereiche, den des Körpers wie den des Geistes, umfasst und einen Ausweg für die Erkenntnis verheißt: Gemeint ist die Musik. Sie impliziert sowohl sinnliche Wahrnehmung als auch beständig fortschreitende Variation der Reflexion, die in der Komposition die Struktur organisiert: Die organischste Kunst – die körperlichste [...]. Aber andererseits die strukturierteste Kunst – Kunst

¹⁵ MT, 350.

¹⁶ Paul Valéry: *Cahiers*, hg. v. Judith Robinson, Paris 1973/74, 2 Bde., Bd. II, 294. Weiterhin zitiert als Ca I oder II.

¹⁷ Paul Valéry: *Mélange*. In: *Œuvres I*, 285-426. hier 285.

¹⁸ *Cahiers* (Anm. 4), IV, 685.

¹⁹ MT, 331.

²⁰ Ebd., 367.

²¹ Ca II, 350.

²² *Cahiers* (Anm. 4), XXIV, 716.

der Denkbewegungen.²³

Offensichtlich ist Musik in der Lage, den Menschen als Synthese von Körper und Geist nicht nur zu affizieren, sondern in besonderer Weise durch die Ordnung der Komposition Gefühle zu konstruieren, die dann bewusst beim Zuhörer ab- und hervorgerufen werden können. So gleicht die Musik einem ständig in Variationen sich entwickelnden Denken, das durch seine kalkulierte Macht Affekte organisieren und durchdringen kann. Es ist plausibel, dass ein solches Phänomen auf M. Teste äußerststen Eindruck machen muss, ist es doch dessen Ziel, eine ästhetische Welt in reiner Reflexion zu konstruieren, gilt ihm doch nichts als verständlich, was nicht auf diese Weise zustande gekommen ist. Musik vermöchte es in der Tat, die Sinnlichkeit als den dunklen Grund des Denkens intellektuell komponiert zu beschreiben: Wie diesen so veränderlichen und bezugslosen Hintergrund [der Gefühle] beschreiben – der in höchst wichtigen, aber höchst instabilen Beziehungen zum ‚Denken‘ steht. Die Musik allein ist dazu fähig.²⁴

Sie ist die Beherrschung aller Bereiche, ihr bleibt die Vollendung des Projektes der Reflexion vorbehalten, den Bezug von Sein und Bewusstsein zu rekonstruieren und also Einblicke in den rätselhaften Grund des Denkens zu gewähren. Der Dichter muss also versuchen, Musik mittels seiner Sprache zu imitieren. Als Vorbild dieser neuen Sprache gilt Valéry's hierbei wiederum Mallarmé: Es kam vor, dass dieser Dichter [Mallarmé], der am wenigsten primitive aller Dichter, durch die ungewöhnliche, seltsam singende und fast verblüffende Zusammenstellung der Worte, durch den musikalischen Glanz des Verses und seine einzigartige Fülle eine Ahnung desjenigen erweckte, was in der ursprünglichen Poesie am mächtigsten wirkte: der magischen Formel.²⁵

Dichtung kann somit zur musikalischen Beschwörungsformel werden, zur Heraufbeschwörung einer Welt des ästhetischen Scheins. Durch die Bevorzugung des Zeichenkörpers gegenüber dem Inhalt soll sich die Sprache jenseits von starrer begrifflicher Bedeutung entfalten und ein Maximum an Unmittelbarkeit erreichen, das mit einem Maximum an intellektueller Organisation des Sprachmechanismus einhergeht. Im *Monsieur Teste* spiegelt sich das in assonantischen Wendungen wie „die goldene Säule der Oper“²⁶ („la colonne d'or de l'Opéra“) und Reimen wie „Wärme“²⁷ („chaleur“) und „Farbe“²⁸ („couleur“) wider.

Doch die neue Sprache lässt sich nicht beibehalten. In der Oper zeigt sich, dass der Geist seinen Herrschaftsanspruch nicht durchsetzen kann und die Autorität des Körpers immer wieder anerkennen muss. Denn die sinnliche Wahrnehmung, von der es sich eigentlich hatte fernhalten wollen, hat dem Denken schwer zugesetzt. In seiner Erkenntnisfähigkeit ist es beeinträchtigt worden. Auf dem Nachhauseweg setzt bei Teste ein physischer Schmerz ein, der das Scheitern intellektueller Selbsterfassung vorbereitet: „Monsieur Teste klagte leichthin über die mitternächtliche Kühle. Er spielte auf alte Schmerzen an.“²⁹ An Teste und seiner ehemals militärischen Geradlinigkeit sind erste Anzeichen einer fremdartigen kränkelnden Schwäche zu bemerken. Auch die Prägnanz und Klarheit seiner Gedanken lässt nach: „[...] er gab fast unzusammenhängende Sätze von sich.“³⁰ Nun ist die Vorherrschaft des Schmerzes nicht mehr aufzuhalten: „Plötzlich schwieg er. Er litt Schmerzen.“³¹ Das reflexi-

²³ Ca II, 973.

²⁴ MT, 365f.

²⁵ Paul Valéry: *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé*. In: *Œuvres I*, 644-659, 649.

²⁶ MT, 312.

²⁷ Ebd., 313.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., 314.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., 316.

ve Selbstverhältnis – und damit auch alle Sprache – geht unter dem zunehmenden Schmerz verloren, der die freie Variation des Denkens unterbindet. Er ist der Feind des Intellekts, der beseitigt werden müsste: „Ich bekämpfe alles – außer den Leiden meines Körpers, wenn sie ein gewisses Maß übersteigen. Und doch sollte ich dort beginnen.“³² Vor allzu großem Schmerz kapituliert das Bewusstsein. Es vergeht vor der Sinnlichkeit des Körpers, die ebenso unerklärlich wie undenkbar bleibt, und vermag seinen Grund nicht zu erfassen. Damit entsteht ein ewiger Kreislauf der Erkenntnis zwischen den zwei Zuständen der Präsenz und Absenz des Geistes, also zwischen Momenten des Denkens und solchen des bloßen Empfindens. Teste hatte das von Anfang an gewusst: „Am Ende des Geistes beginnt der Körper. Jedoch am Ende des Körpers der Geist.“³³ Das Bewusstsein hat seine Herrschaft nicht festigen können und der intellektuelle Übermensch vergeht immer wieder. Gerade die fehlende Selbsterfassung spornt das Denken aber weiterhin an, sich als Ganzes zu imaginieren.

III.

Auch Rilke hat sich in den *Aufzeichnungen* an Nietzsches Fingierung des Dichters als messianischen Welterlösers zu inspirieren gewusst.³⁴ Durch die Vermittlung Lou Andreas-Salomés hatte er das Werk des Philosophen ab 1897 kennen gelernt und in seinen *Marginalien zu Friedrich Nietzsche* (1900) reflektiert. Dabei war es ihm um die Aufhebung jener bei Nietzsche erinnerten Weisheit des Silen zu tun, derzufolge es das Beste für den Menschen sei, angesichts der Schrecknisse des Daseins nicht geboren zu sein.³⁵ Wie zu diesem Zweck das Ich neu gestaltet werden müsse, erprobte Rilke im 1910 erschienenen *Malte*.³⁶ Der angehende Dichter Malte Laurids Brigge wird in der Großstadt Paris mit Krankheit, Tod, Elend und Verfall, kurz: mit allem konfrontiert, was modernes Leben gemeinhin verdrängt. Was Wunder, dass Malte als den Kern seines Inneren die Angst ausmacht. Sie schärft zwar einerseits seine ästhetische Wahrnehmung („Ich lerne sehen“³⁷), indem sie die Aufmerksamkeit auf die Phänomene lenkt und zum Begreifen anhält. Auf Kierkegaards Diktum von der Angst als Movens der Reflexion ist angespielt. Andererseits aber sieht Angst immer schon die Vernichtung, sowohl außen als auch im Inneren. Angst führt damit zu Beziehungslosigkeit und Fremdheit in der Welt (Malte nennt das ‚Fortgeworfensein‘) und zur Auflösung der Person, die Malte z.B. während seiner Krankheiten erlebt, mit einem Wort, zum Identitätsverlust: „Ich bin nichts“, stellt Malte fest. Wer würde dem Tod schon gefasst ins Auge schauen? Malte expliziert jedoch, dass die Menschen früher, in der Antike, anders mit Angst und Tod umgegangen seien: Der ursprünglichen absoluten Einheit von Tod und Leben sei man noch eingedenk gewesen. Erst mit der Zeit habe man den Tod als Einrede gegen das Leben verstanden, und ab diesem Zeitpunkt hätten die Menschen ihr Eigentliches, die Angst, nicht mehr ertragen und als Himmel und Tod – also als Jenseits – entäußert. „Wir erkennen unser Eigen-

³² Ebd., 318

³³ Ebd., 361.

³⁴ Vgl. dazu Erich Heller: „Rilke und Nietzsche“. In: ders.: *Enterbter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken*, Frankfurt/Main 1981, 175-244.

³⁵ Vgl. dazu Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montanari, München ²1988, Bd. I, 9-156, hier 35 (weiterhin zitiert als KS mit lateinischer Bandangabe).

³⁶ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: *Sämtliche Werke*, hg. v. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt/Main 1966, 6 Bde., Bd. VI, 705-946. Weiterhin zitiert als MLB.

³⁷ MLB 710.

tum nicht mehr und entsetzen uns vor seiner äußersten Großheit³⁸. Das Bewusstsein des Menschen ist also defizient. In seiner ängstlichen Dissoziation fehlt ihm sein eigenes Fundament: „ich bin gefallen und kann mich nicht mehr aufheben, weil ich zerbrochen bin.“³⁹ Anders gesagt: Hinter der stolzen modernen Reflexion steht ein Mangel an Sein. In diesem Sinne ist der Mensch kein autonomes Ich, sondern nur Person, also wörtlich: Maske, die vor ein unbegriffenes Jenseits gespannt ist – sozusagen die Null- oder Bruchstelle zwischen Diesseits und Jenseits oder, wie Malte im Theater von Orange klar wird, die Szenenwand eines antiken Theaters: „Hier, in diesem großen, eingebogenen Sitzkreis herrschte ein wartendes, leeres, saugendes Dasein: alles Geschehen war drüben: Götter und Schicksal.“⁴⁰ Der Dichter sucht dieses Jenseits auszusprechen. Gelänge ihm das, könnte er die Zerbrochenheit des Daseins aufheben, indem er den Menschen ihr ursprüngliches Eigentum wieder zuspräche. Dafür muss er erstens das Schreckliche aushalten, das er entäußert hat. Erschwerend kommt indes zweitens hinzu: Er verfügt bislang über keine adäquate Sprache. Alle Begrifflichkeit und Reflexion wurden ja durch die Angst generiert, und Angst hält nicht zur Annäherung an das Schreckliche an, sondern im Gegenteil zur Flucht. Obwohl der Mensch also meint, sowohl die Welt als auch sich selbst angemessen interpretiert und erfasst zu haben, lebt er eigentlich in einer fremden, verkannten, ja verkehrten Welt. Dem angehenden Dichter aber ist einsichtig, dass er ‚in der gedeuteten Welt [nicht zu Haus]‘ ist. Dass Rilke hier an Nietzsches Kritik aller Reflexion anknüpft, sei nur *en passant* erwähnt. Denn wichtiger ist, was Malte aus seinen Erkenntnissen folgert. In einer Abrechnung mit dem eigenen poetischen Werk, vor allem aber mit der ganzen abendländischen Kulturgeschichte, der er vorwirft, immer nur an der Oberfläche der Phänomene geblieben zu sein, formuliert er im 14. Kapitel des Romans in sieben Fragen sein eigenes Programm. Es sieht zweierlei vor. Erstens die Schöpfung einer neuen Literatur bzw. Sprache, welche die Welt aus Fremdheit und Angst befreite, zweitens die Neuschöpfung des Ich, dessen Zerbrochenheit aufgehoben werden soll. Der Dichter wird so zum Garanten einer ästhetischen Erlösung, die in der Versöhnung mit dem Tod gründet und in einem ästhetischen Schöpfungswerk eine neue Welt erschaffen soll. Auf den Dichter als *alter creator* (zweiter Schöpfer) ist angespielt, und seinem Anspruch korrespondieren die 7 von Malte gestellten Fragen, die die Zahl der Schöpfungstage erinnern. Vorbild sind ihm Orpheus und Jesus Christus, der erstere, weil er durch seinen Sang die Toten selbst wieder zum Leben führte und universale Einheit unter allem Seienden stiftete,⁴¹ der zweite, weil er als Überwinder des Todes denen, die an ihn glaubten, Erlösung durch sein eigenes Sterben brachte.⁴² Damit stellt sich Malte mit seinem „sachlichen Sagen“⁴³ in Paris der Aufgabe, ein ästhetisches Korrektiv der Welt zu schaffen. „Wirkliches und Wichtiges“ – also vor allem Tod, Sterblichkeit, Verfall, Krankheit – soll endlich „gesehen, erkannt und gesagt“ werden. Malte will sich dafür nicht nur ein „[B]egreifen“, sondern vor allem das bislang nicht geleistete „[G]utheißen“⁴⁴ ohne „Auswahl und Ablehnung“⁴⁵ zumuten, das Seiendes ohne Einschränkung und Deutung in Liebe „rühmte“⁴⁶. Diese Sprache müsste er dann in neuer Einheit „auf[...]zeichne[n]“⁴⁷.

³⁸ Ebd., 862.

³⁹ Ebd., 756.

⁴⁰ Ebd., 922.

⁴¹ Vgl. dazu Gertrud Höhler: *Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*, München 1979, 301-304.

⁴² Auch durch sein Alter (Malte ist 28 Jahre alt, vgl. dazu MLB, 723) sowie die umgedeutete Parabel vom verlorenen Sohn ergeben sich Parallelen.

⁴³ Rainer Maria Rilke: *Briefe*, 2 Bde., hg. v. Horst Nalewski, Frankfurt/Main 1991, Bd. I, 279.

⁴⁴ MLB, 756.

⁴⁵ MLB, 775.

⁴⁶ Rainer Maria Rilke: *Neunte Duineser Elegie*, in: *Sämtliche Werke* (Anm. 36), Bd. I, 719.

⁴⁷ MLB, 726.

„Das wird das Ende sein:“⁴⁸ Der Doppelpunkt schließt Maltes Programm ab und eröffnet gleichzeitig die Aussicht auf die vollendete Zeit der Welterlösung. Ihr Dokument in der vollkommenen Schöpfung einer neuen Literatur zu sein, ist der Anspruch der *Aufzeichnungen*, die von Leben und Sterben des Malte Laurids Brigge, des neuen Erlösers, kündeten. Fragt sich indes, ob sich Malte zur grenzenlosen Seinsliebe überreden kann: Kann er die reine Vernichtung affirmieren? Kurz gesagt: Er kann es nicht. Gegen die neue Literatur bleibt im *Malte* die Einrede des Silen bestehen, der vor dem Schrecklichen warnt.⁴⁹ Es generiert das ängstigende Gefühl der Nichtigkeit, das alle, auch den Dichter, auf die Faktizität einer Welt verpflichtet, deren Grund Tod und Krankheit sind. Er scheitert, weil seine Auto-poiesis den Tod als das ursprüngliche Eigentum des Menschen weder erkennt noch liebt. Malte bleibt so die Aporie, im Unterschied zu Christus, dem göttlichen Wort, nicht absolut zu sein. Ästhetische Fingierung einer Menschenschöpfung aus Liebe verwehrt sich einem Dichter, der die Affirmation des Seienden verweigert, welche er sich doch in seinem eigenen Programm selbst zumutet. Ihre Möglichkeit begründete erst die Disponiertheit des Schöpfers zu uneingeschränkter Weltliebe, wie sie etwa den Frauenfiguren als den großen Liebenden eigen ist. Denn versichtbare Formung beruhte dann statt auf der Todesangst auf der Billigung alles Seienden in Erden-Unschuld, die in Freiheit erfindet und gutheißt. So lässt der Nihilismus der Angst den ästhetischen Messias scheitern, dessen poetische Überlegenheit kein Menschenargument mehr zu erschüttern vermöchte. Dass Malte vorerst noch allerhöchste Renitenz erfährt, erhellt aus seiner Kontrafaktur der Parabel vom Verlorenen Sohn. Sie berichtet, dass der Vater den leidenden und an der Arbeit der Liebe verzweifelnden Sohn noch nicht zu sich nimmt: Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht.⁵⁰

Der Vater schlägt das Sohnesopfer aus. Malte stirbt nicht als Erlöser, sondern – so steht zu vermuten – als einer der Fortgeworfenen, und seine *Aufzeichnungen* werden postum durch einen anonymen Herausgeber publiziert.

Indes bleibt noch zu fragen, wie sich Malte die Neuschöpfung von Literatur und Mensch vorgestellt hätte. Dafür gibt die Form der *Aufzeichnungen* durch die Kapitelanzahl einen präzisen Hinweis. Viel ist über die 71 Kapitel, die man gemeinhin zählt, spekuliert worden, vielleicht hat man ihre Bedeutung aber noch nicht vollends erkannt. Rilke selbst hat nur bemerkt: es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können; was nun das Buch ausmacht, ist durchaus nichts Vollzähliges. Es ist nur so, als fände man in einem Schubfach ungeordnete Papiere und fände eben vorderhand nicht mehr und müßte sich begnügen. Das ist, künstlerisch betrachtet, eine schlechte Einheit, aber menschlich ist es möglich.⁵¹

Wie soll man verstehen, dass offenkundig etwas Unfertiges, ja geradezu Misslungenes vorliegt? Und was wäre überhaupt das Vollzählige? Die Lösung ist einfacher – wenn auch esoterischer – als man denkt. Drei Überlegungen lassen sich anstellen.

Erstens: Für die Aufgabe einer rühmenden Neuschöpfung der Welt hat sich Rilke an der Bibel orientiert. Man hat⁵² anhand des Bibelexemplars, das sich in Rilkes Besitz befand, darauf hingewiesen, dass

⁴⁸ Ebd., 728.

⁴⁹ Vgl. KS I, (Anm. 35), 35.

⁵⁰ MLB, 946.

⁵¹ *Materialien zu Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘*, hg. v. Hartmut Engelhardt, Frankfurt/Main 1977, 82.

⁵² Ulrich Fülleborn, „Rilkes Gebrauch der Bibel“, in: *Rilke und die Weltliteratur*, hg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf/Zürich 1999, 19-38.

sich seine Lektüre vor allem auf das Buch der Psalmen bezog.⁵³ Wenn auch kein direktes Zitat in den *Aufzeichnungen* nachweisbar ist, so hat sich Rilke rein thematisch das Wortfeld der Angst und des Schmerzes zu erschließen gewusst. „Wenn ich mich fürchte, / so hoffe ich auf dich. Ich will Gottes Wort rühmen“⁵⁴: Solches Flehen lässt sich wohl an das affirmierende Vorhaben des wie Hiob vom Elend heimgesuchten Dichter-Heiligen anschließen, wie es auch die späten *Sonette an Orpheus* variieren und für das Rilke im Psalter den „charakteristische[n] Umschlag der Klage in Rühmung“⁵⁵ präfiguriert fand. Nun weist Rilkes Bibel aber nicht nur Anstreichungen einzelner Psalme auf, sondern vor allem eine formale Kennzeichnung. Rilke hat „einen Querstrich hinter Psalm 72 gesetzt, der mit der Bemerkung schließt, daß hier die ‚Gebete Davids‘ ihr Ende hätten; als solche hat Rilke die Texte also wohl gelesen.“⁵⁶ Die *Aufzeichnungen* stellen sich mit ihren Kapiteln also in die Nachfolge der 72 Gebete Davids und spielen auf das Schreckliche an, das ins Schöne eingehen, ja zur Schönheit nötigen soll. Indes Maltes Projekt scheitert. Nicht 72, sondern 71 Kapitel umfasst der Roman also, und damit ist gesagt: Das vollzählige oder vollkommene Kunstwerk steht aus. Es hätte aus 72 Kapiteln zu bestehen. Bei den *Aufzeichnungen* handelt es sich also deshalb im künstlerischen Sinne um eine „schlechte Einheit“, weil sie ihren Anspruch nicht einlösen, die neue Sprache der Rühmung des Seienden ins Werk zu setzen. Zweitens findet sich ein weiterer Hinweis auf eine gescheiterte ästhetische Kontrafaktur der Bibel, diesmal im Neuen Testament: Lukas 10 berichtet von Jesu Aussendung der 72 Jünger, an die der Auftrag ergeht, dem Menschensohn und seiner Botschaft den Weg zu bereiten. Die 71 Kapitel der *Aufzeichnungen* verbreiten indes keine Frohe Botschaft. Sie künden nur von Maltes misslungenem Versuch einer ästhetischen Erlösung der Welt. Drittens aber wird durch die Kapitelzahl auf einen unfrohen Schöpfungsmythos angespielt, der zeigt, wie der neue Mensch entstehen soll. Der Dichter muss dafür sein in Teile zerbrochenes Material wieder in neuer Ganzheit zusammenfügen. Denn im Prozess des Dichtens geschieht es, „daß unser Geschehen kocht und sich niederschlägt und die Farbe verändert, [...] bei den Kolben im Feuerschein.“⁵⁷ Im innerlichen Reagenzglas des Dichters, in seinem Substrat des Blutes sind das nicht assimilierte verlorene Eigentum des Schrecklichen sowie sämtliche Erinnerungen bewahrt. Nun werden im quasi-chemischen Prozess jene Gedanken-Teile des Dichters gleichsam auf dem Feuer eingeschmolzen und zur neuen, höheren Qualität der Ganzheit geführt, die durch Farbveränderung angezeigt ist. Es bedürfte des später erwähnten „Steins der Weisen“⁵⁸ nicht mehr, um die Anspielung auf alchemistische Vorgänge deutlich zu machen. Denn die Kraft des *lapis philosophorum* sollte die unedlen Metalle, besonders Quecksilber, Kupfer oder Blei, in edles Gold verwandeln.⁵⁹ In der Alchemie des Dichterworts ist Maltes Stein der Weisen jenes Wort, das die Schöpfung des neuen Menschen ermöglichte. Er wäre die metaphorische Fingierung des Ganzen, als das sich das Ich, der Überwinder der Angst und der Zerbrochenheit, als neuer Mensch imaginiert. Nun findet sich in der mystisch-kabbalistischen Tradition eine Überlieferung, die eine solche Nachahmung der adamitischen Schöpfung ist und die Rilke aus seiner Prager Zeit gekannt haben dürfte: Der Golem, der unter Verwendung des vollkommenen Gottesnamens in menschenähnlicher Gestalt aus Erde geformt und zum Leben erweckt wird.⁶⁰ Bei derlei *imitatio* greift die Kabbala auf Zahlenmystik zurück,

⁵³ Vgl. ebd., 21.

⁵⁴ Ps 56, 4f.

⁵⁵ Fülleborn (Anm. 52), 23.

⁵⁶ Ebd., 21.

⁵⁷ MLB, 784. Vgl. dazu auch Rilkes Gedicht *Der Alchimist* (in: SW I, 576f), das dieselbe Terminologie hat.

⁵⁸ MLB, 944.

⁵⁹ Vgl. dazu z.B. „Stein der Weisen“, *Dtv-Lexikon in zwanzig Bänden*, Mannheim/München 1992, XVII, 244.

⁶⁰ Vgl. dazu Gershom Scholem: „Die Vorstellung vom Golem in ihren tellurischen und magischen Beziehungen“, in: ders.: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt/Main⁹ 1998, 209-259. Rilke könnte bereits seit seiner Prager Zeit die Golem-Legende des Rabbi Löw gekannt haben, die auch Gustav Meyrink wenig später zu seinem Golem-Roman inspi-

da sie die gesamte Welt als geschaffen aus den Buchstaben des hebräischen Alphabets begreift. Ist man in ihre Kombinationen eingeweiht, vermag man sie schöpfend anzuwenden.⁶¹ Insbesondere aber „existiert ein geheiligtes Wort, welches dem Sterblichen, der seine wahre Aussprache entdeckt, den Schlüssel aller göttlichen und menschlichen Wissenschaften gibt.“⁶² Dieses Wort ist in der Kabbala der Name Gottes, der aus 72 Buchstaben besteht.⁶³ Mit ihnen besitzt der Dichter zugleich mit der göttlichen Signatur alles Seienden auch die Bauelemente einer konkurrierenden Neuschöpfung: Der Wissende wird zum *poeta archetypus*. Malte meint, dieses Wissen in der Pariser Schule der neuen Sicht auf Welt und Tod erworben zu haben. Der neue Erden-Mensch soll jener *creator ipse* sein, der im Zeichen der 72 Übersteher und Bewältiger des Schrecklichen ist und daher als Vollkommener auch den bisherigen Menschen überstiege. Der Hinweis auf Nietzsches *Zarathustra* ist offensichtlich:

Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr getan, ihn zu überwinden? Alle Wesen bisher schufen etwas über sich hinaus: und ihr wollt die Ebbe dieser großen Flut sein und lieber noch zum Tiere zurückgehen, als den Menschen überwinden?⁶⁴

Denn freilich wäre der neue Mensch aus Erde jener liebende Übermensch, der das ängstliche Bewusstsein versöhnte. Der neue Erlöser könnte dann die Zerbrochenheit des Menschen durch die sich im ästhetischen Prozess offenbarende Schöpferlust wieder zusammenfügen. So heißt es im *Zarathustra*-Kapitel *Von der Erlösung*:

Wahrlich, meine Freunde, ich wandle unter den Menschen wie unter den Bruchstücken und Gliedmaßen von Menschen! Diess ist in meinem Auge das Fürchterliche, dass ich den Menschen zertrümmert finde und zerstreuet wie über ein Schlacht- und Schlächterfeld hin. ... Und das ist all mein Dichten und Trachten, dass ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist und Räthsel und grauser Zufall.⁶⁵

In solcher Fingierung poetischer Macht spiegelt sich Maltes alchemistische Metaphorik von „Kolben“ und „Feuerschein“ wider, in der er neue Einheit des Menschen anzuzeigen vermeinte. Im Zeichen der 72 fiele Inkarnation jetzt mit ihrem neugefundenen ästhetischen Ausdruck einer vollkommenen Literatur zusammen, die im Spiel des Schaffens göttliche Poiesis in Unschuld und Lust imitierte und dabei selbst das Leiden aufhobe. Dass aber die *Aufzeichnungen* nur aus 71 Kapiteln bestehen, meint dann: Das Schöpferwort bleibt Malte unbekannt. Kein neuer Mensch entsteht so, und nachgerade zur Parodie der lustvollen Leibesunschuld des Zarathustra wird Maltes eigener Körper, dessen durch Schwindsucht bedingter Verfall die Endlichkeit aller menschlichen Verfasstheit beweist. Keine Lust am Dasein spricht aus Maltes Versuch eines Weltentwurfs. Noch steht das absolute Ich ebenso aus wie die ästhetische Erlösung der Welt. Die *Aufzeichnungen* bleiben das Dokument eines gescheiterten Dichters, der zur affirmierenden Rühmung noch nicht bereit ist.

rierte, nahm er doch regen Anteil am Prager „Wachsfigurenkabinett phantastischer Gestalten“, die ein „Mystizismus aller Schattierungen“ hervorbrachte (Horst Nalewski (Hrsg.): *Rilke. Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern*, Frankfurt am Main/Leipzig 1992, 40).

⁶¹ Vgl. dazu Scholem (Anm. 60), 219.

⁶² Papus/Julius Nestler, *Die Kabbala. Einführung in die jüdische Geheimlehre*, Wiesbaden ¹⁴1996 [zuerst Paris 1903], 79f.

⁶³ Vgl. ebd., 87.

⁶⁴ KS IV, (Anm. 35), 14

⁶⁵ KS IV, (Anm. 35), 178f.

IV.

Rilke und Valéry scheitern mit ihrem Versuch eines Selbst- und Weltentwurfs. Vollkommene intellektuelle Überlegenheit und uneingeschränkte Affirmation des Daseins können sich gegen Schmerz und Angst nicht behaupten. Zu dieser Einsicht gelangen Rilke und Valéry in ihrem mittleren Werk und gemäß ihrer Poetik auf unterschiedliche Art. Formale wie inhaltliche Gemeinsamkeiten sind indes nicht zu übersehen, und sie mögen ebenso ein Fundament der späteren Bekanntschaft der beiden Dichter gewesen sein wie die biographische Parallele der Schaffenskrise und der mehrjährigen Unproduktivität, die beide durchlebten. Zu nennen sind insbesondere die Kritik an Sprache, Begrifflichkeit und Reflexion, aus der eine Abrechnung mit den Vorgängern und vor allem die Forderung nach einer neuen Literatur entstehen. Formaler Ausdruck der neuen Literatur ist die Zertrümmerung der tradierten Romanform, Valéry's *Teste* ist mit seinen 20 Seiten schon vom Umfang her geradezu ein Antroman, und Rilkes *Malte* führt mit seinen heterogenen Kapiteln und ihrer durcheinandergeratenen Zeitfolge Regeln des herkömmlichen *plot ad absurdum*. Inhaltliche Parallelen sind die ästhetische Rekonstruktion von Ich und Welt in der Nachfolge Nietzsches. Bleibt das Ich aber letztlich auch eine uneinholbare Größe, muss es als Quell aller dichterischen Tätigkeit jedoch immer vorausgesetzt werden.